

RESERVADO ACADÉMICO- PROHIBIDA SU COMERCIALIZACIÓN

El mundo
contemporáneo

Historia del Arte

Dirigida por Juan Antonio Ramírez

J. BRIHUEGA, J. HERNANDO CARRASCO, J. A. RAMÍREZ, T. RAQUEJO GRADO,
C. REYERO, J. SAINZ, F. J. SAN MARTÍN, G. SOLANA

Alianza Editorial

Jaime Brihuega
Javier Hernando Carrasco
Juan Antonio Ramírez
Tonia Raquejo Grado
Carlos Rejero
Jorge Sainz
Francisco Javier San Martín
Guillermo Solana

709.04
RAMm
ej. 2

HISTORIA DEL ARTE, 4 EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Dirigida por Juan Antonio Ramírez
Coordinada por Adolfo Gómez Cedillo



4050064

Alianza Editorial





Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE, 4
EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro,
Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura.

Primera edición: 1997
Primera reimpresión: 1999
Segunda reimpresión: 2000
Tercera reimpresión: 2001
Cuarta reimpresión: 2002
Quinta reimpresión: 2003
Sexta reimpresión: 2005
Séptima reimpresión: 2006

COMPRA	CANJE	CONTRIBUCIÓN
Saraeim		
FECHA	PRECIO	
11/10		7476 €

Fotografías:

Albertina, Loos-archiv: 484. Angelo Hornak Library. Arcaid/Dennis Gilbert: 563. Archives Parenthèses (Marsella): 529. Archivo Alianza Editorial. Archivo Anaya. Archivo Oronoz. Jaime Ardiles-Arcel/Architectural Digest. Javier Azurmendi: 582. Balthazar Korab Ltd.: 519. Bildarchiv Foto Marburg: 483, 494, 512. Jaime Brihuega (Madrid). Martin Charles: 565. Country Life: 472. Bill Engdahl, Hedrich-Blessing: 533. Luís Ferreira Alves: 572. Georges Fessy: 575. Klaus Frahm: 571. Yukio Futagawa: 526, 562. Jeff Goldberg/Esto: 576. Göteborgs Stadarkiv: 523. Javier Hernando (León). Charles Jencks: 555. G. E. Kidder-Smith: 528. T. Kitajima: 577. Kollar: 527. Ian Lambot: 564. Landesbildstelle Württemberg (Stuttgart): 513. Duccio Malagamba: 580, 583. Mitsuo Matsuoka: 573. Laurin McCracken: 560. Mies van der Rohe Archive/The Museum of Modern Art (Nueva York): 495. Grant Mudford: 549, 550. Musée des Arts Décoratifs (París): 505. Peter Maus/Esto: 567. Phot'r-Photographies Aeriennes: 585. Proto Acme Photo: 566. Juan Antonio Ramírez (Madrid). Tonia Raquejo Grado (Madrid). Carlos Reyero (Madrid). Christian Richers: 586. Georg Riba: 480. Simo Rista: 538. Cervin Robinson: 470. Paul Rocheleau: 522. Sächsische Landesbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek (Dresde): 498. Jorge Sainz (Madrid): 469, 500, 531, 532, 540, 544, 553. Francisco Javier San Martín (Bilbao). Scala (Florencia): 545. M. Sekiya: 525. Julius Schulman: 520. Guillermo Solana (Madrid). Ezra Stoller: 534, 535, 536, 546. Hisao Suzuki: 574, 581. Venturi, Rauch & Scott Brown: 552. Welin/Soumen Rakennustaiteen Museo (Helsinki): 524. Woodmansterne Limited Watford: 478. Zimmermann: 579.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

- © De la edición: Juan Antonio Ramírez
© Jaime Brihuega, Javier Hernando Carrasco, Juan Antonio Ramírez, Tonia Raquejo Grado, Carlos Reyero, Jorge Sainz, Francisco Javier San Martín, Guillermo Solana
© Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2005, 2006
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf.: 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 84-206-9480-0 (O.C.)
ISBN: 84-206-9484-3 (Tomo IV) Rústica
Depósito Legal: M-26531-2006
Impreso en ORYMU, S.A. c/ Ruiz de Alda, 1. 28320 Pinto (Madrid)
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Juan Antonio Ramírez

ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XIX

Javier Hernando Carrasco

1. CLASICISMO ROMÁNTICO	2
El imperio napoleónico y la expansión del clasicismo romántico: arquitectura y urbanismo	4
Del neogriego al eclecticismo	8
2. LOS HISTORICISMOS	
NEOMEDIEVALES	12
El neogótico como discurso religioso: Inglaterra	13
Nacionalismo y neogótico: Alemania	16
Francia: arquitectura gótica, positivismo y restauración	17
Otras vertientes neomedievales	20
3. REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y ARQUITECTURA	22
El hierro y las tipologías arquitectónicas ...	23
Tipologías para la experimentación: puentes, pabellones de exposiciones y estaciones	24
El hierro en los edificios de la ciudad burguesa	28
4. ACADEMICISMO Y RENOVACIÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO	30
Del neorrenacimiento al estilo "Segundo Imperio"	30
Tecnología e innovación tipológica: la casa aislada y el rascacielos	34
La arquitectura modernista	37
5. EL URBANISMO	46
Utopías urbanas	46
Las transformaciones de la ciudad burguesa	50
APÉNDICE	52
Fuentes literarias	52
BIBLIOGRAFÍA	54

LA PINTURA DECIMONÓNICA

Tonia Raquejo Grado

I. VISIONES ROMÁNTICAS	
DE LA NATURALEZA	57
Empirismo y razón	57
En busca de lo sublime	59
Los visionarios	62
Turner: la naturaleza abstraída	65
2. CLÁSICOS, ROMÁNTICOS Y ACADÉMICOS	68
El maestro traicionado: la Antigüedad según los seguidores de David	68
Imágenes de Napoleón	69
Ingres: un clásico entre los románticos ...	71
La crítica y el Salón: más arte oficial y menos arte marginal	73
Géricault: la crónica romántica de un drama	75
Delacroix: la revolución del color	77
La pintura académica en Europa	79
3. REALISMO Y REALISMOS	
EN EUROPA	80
Francia y el despertar de la conciencia social	80
El ojo empírico: la pintura de Courbet y Manet	83
El artista y la vida moderna	87
La naturaleza observada: Millet, Corot y la Escuela de Barbizon ...	88
Existencia y pervivencia de otros realismos	90
Historia, realidad y burguesía	93
4. LA PINTURA EN LA ERA VICTORIANA Y EL FIN DE SIGLO	95
Los prerrafaelistas y su círculo	95
La prostitución	97
Contra natura	98
Del Simbolismo al surrealismo y a la abstracción	101
APÉNDICE	104
Algunos conceptos fundamentales en el arte del siglo XIX	104
BIBLIOGRAFÍA	107

LA ESCULTURA DEL SIGLO XIX

Carlos Reyero

1. PERVIVENCIA Y EVOLUCIÓN

DE LOS MODELOS CLÁSICOS ... 111

El prestigio de Thorvaldsen 111*David d'Angers o el clasicismo lírico* ... 113*El uso moderno de tipologías clásicas* ... 114*Hacia una frivolidad del clasicismo* ... 116

2. LA EXALTACIÓN

DEL ESPÍRITU ROMÁNTICO 117

El arrebato de los franceses 117*El sentimentalismo de los británicos* ... 119*El historicismo de los italianos* 121

3. ECLECTICISMO ACADÉMICO

Y DIVERSIDAD TIPOLOGICA 122

*Carpeaux y los escultores franceses**del Segundo Imperio* 122*Ejercicios de pensionado,**exposición y museo* 124*Gusto privado y necesidades públicas* ... 126

4. EL MONUMENTO

CONMEMORATIVO 130

La Inglaterra victoriana 131*La Tercera República francesa* 131*Los nuevos estados de Alemania e Italia* ... 132*Los Estados Unidos de América* 134*La España de la Restauración* 135

5. DEL REALISMO DESCRIPTIVO

AL REALISMO COMPROMETIDO 138

La minuciosidad descriptiva en España 138*El verismo italiano* 139*El Realismo en Francia y Bélgica* 140

6. LA DUCTILIDAD

DE LA SUPERFICIE 142

La fugacidad de la visión de las cosas ... 142*Singularidad de Rodin* 144*El esteticismo simbolista* 146

7. LA RECUPERACIÓN

DE LA FORMA 149

El primitivismo 149*En busca de una nueva monumentalidad* 150*Hacia el expresionismo* 153

APÉNDICE 154

Fuentes literarias 154

BIBLIOGRAFÍA 155

**EL INICIO DE LAS VANGUARDIAS:
DEL IMPRESIONISMO AL FAUVISMO**

Guillermo Solana

1. MANET 158

Escándalo y museo 158*La destrucción del relato* 160

2. DEGAS 162

Burguesa y proletaria 162*Deporte, danza y espectáculo* 163*La escultura y los pintores* 164

3. EL IMPRESIONISMO 166

Paisaje al aire libre 167*Luz y color* 168

4. CÉZANNE 172

Del impresionismo al clasicismo 173*Plástica colorista y plástica escultórica* ... 174

5. SEURAT

Y EL NEOIMPRESIONISMO 176

Divisionismo 177*Vida moderna y movimiento mecánico* 179

6. GAUGUIN 180

La visión y el ídolo 180*Gauguin y la escultura* 181*El viaje a lo primitivo: erotismo y ritual* 183*Pastorales* 184

7. VAN GOGH 185

Interiores 185*Retratos simbólicos* 186*Paisajes de la muerte* 188

8. SIMBOLISMO Y DECORACIÓN ... 189

*Pintura académica**y Simbolismo literario* 189*Dos excéntricos* 190*Art nouveau y estilo decorativo* 191*Los nabis* 192

9. MATISSE Y EL FAUVISMO 194

Fauvismo 195*Lo corpóreo y lo decorativo* 196

APÉNDICE 199

Fuentes literarias 199

BIBLIOGRAFÍA 201

**LAS VANGUARDIAS
HISTÓRICAS: DEL CUBISMO
AL SURREALISMO**

Juan Antonio Ramírez

1. EL CUBISMO 204

*De la "descomposición" analítica**al cubismo sintético* 204*Gris y Léger* 207*El purismo. Otros cubistas* 209*La escultura cubista* 211

2. PABLO PICASSO 212

Semblanza biográfica 212*Azul y rosa* 214*De la "vuelta al orden" al surrealismo* ... 215*Desde Guernica hasta la década final* ... 217

3. EL FUTURISMO	218
De los manifiestos	
o las artes plásticas	218
La representación del movimiento	219
Del cuadro a la escultura:	
Boccioni	221
4. EL EXPRESIONISMO	224
Unidad y diversidad	
de un movimiento difuso	224
Primera oleada	
expresionista: Munch y Ensor	225
Die Brücke y Der blaue Reiter	226
La tradición "caógena"	
y la tercera oleada expresionista	228
5. LA ABSTRACCIÓN	229
Un arte no imitativo	
y de valor universal	229
Kandinsky: abstracción	
emotiva y racionalización	229
Transparencia luminosa:	
Delaunay y Klee	232
Mondrian y la búsqueda	
de lo absoluto	233
El materialismo suprematista	233
6. EL DADAÍSMO	236
La rebelión más radical	236
El protodadaísmo	
de Picabia y de Man Ray	237
Zurich: el escándalo,	
la poesía abstracta y el azar	239
Alemania: construcciones	
y montajes	240
7. MARCEL DUCHAMP	242
Lo inclasificable y lo "infrafino"	242
Hacia un cubismo "visceral"	243
Los "ready-mades"	244
De El gran vidrio	
a Étant donnés	245
8. ALGUNOS "REALISMOS"	247
La otra cara	
de las vanguardias	247
La pintura metafísica	248
Pintura y fotografía:	
el precisionismo	248
El muralismo mexicano	250
El realismo socialista	251
9. EL SURREALISMO	252
Del automatismo a la revolución	252
Joan Miró y Max Ernst	254
Targuy y la materialización	
de los sueños	255
Salvador Dalí	256
Magritte y Delvaux	258
La escultura surrealista	259
APÉNDICE	262
Fuentes literarias	262
BIBLIOGRAFÍA	264

ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XX

Jorge Sainz

1. ENTORNO A 1900	267
Los padres fundadores	267
Artesanía doméstica	
y ciudad jardín	269
El arte nuevo	271
2. LOS PRINCIPIOS DE LA MODERNIDAD: 1900-1920	273
La evolución vienesa	273
Wright y la casa de la pradera	276
El orden del hormigón	277
La máquina y el futuro	279
Fantasías expresionistas	281
La vivienda holandesa	283
3. UN ESTILO INTERNACIONAL: 1920-1945	285
Las vanguardias arquitectónicas	285
Le Corbusier y el espíritu nuevo	288
Mies van der Rohe	
y el espacio fluido	290
El alojamiento social	
y la ciudad contemporánea	292
América y la modernidad	294
La difusión mundial	296
4. ENTRE LA NORMA Y LA RUPTURA: 1945-1970	299
Le Corbusier y el hormigón	
en bruto	299
Mies y Wright: la disciplina	
y el individualismo	302
Aalto y la poética orgánica	304
Nuevas capitales: Chandigarh	
y Brasilia	306
Del Brutalismo al Metabolismo	308
Louis Kahn y la monumentalidad	310
Venturi y Rossi:	
dos libros cruciales	312
5. DE LA POSMODERNIDAD A LA NEOVANGUARDIA: 1970-1990 ...	313
Populismo americano	
y neorracionalismo europeo	313
Los "cinco" en Nueva York	316
La expresión de la tecnología	318
La moda de los ochenta	320
Museos para una década	322
Figuras singulares	324
La fractura deconstructivista	326
6. LA DÉCADA FINAL	327
El último frente	327
El año de España	328
Ante el fin del mundo	330
APÉNDICE	332
Fuentes literarias	332
BIBLIOGRAFÍA	335

ÚLTIMAS TENDENCIAS: LAS ARTES PLÁSTICAS DESDE 1945

Francisco Javier San Martín

1. LA PINTURA EXPRESIONISTA EN LA SEGUNDA POSGUERRA.....	339
<i>La situación norteamericana</i>	339
<i>Pintura de acción</i>	341
<i>El informalismo en Europa</i>	342
2. OPCIONES DE LA GEOMETRÍA EN LOS AÑOS 50-70	343
<i>Abstracción post-pictórica</i>	344
<i>Arte normativo, entre creación y tecnología</i>	346
<i>Desarrollos en los años sesenta</i>	349
3. NEO-DADA / POP ART	350
<i>Pop Art: cultura de masas y arte de museo</i>	353
<i>Del Nouveau Réalisme al hiperrealismo</i>	354
4. ARTE DE ACCIÓN	357
<i>Happening, el artista en escena</i>	358
<i>Flujo de una conciencia crítica</i>	359
5. MINIMAL ART	361
<i>Minimalismo y representación</i>	361
<i>La herencia del minimalismo</i>	364
6. ARTE POVERA.....	366
<i>Retorno a la naturaleza</i>	366
7. EL ABANICO DEL ARTE CONCEPTUAL.....	368
<i>Actitudes conceptuales</i>	368
<i>Arte en el paisaje</i>	370
<i>Arte en el cuerpo</i>	372
<i>Cuando las actitudes se hacen forma</i>	374
8. LOS AÑOS OCHENTA	375
<i>Recuperación de la pintura</i>	377
<i>Arte de frontera</i>	378
<i>Anacronismo y "Pittura colta"</i>	379
<i>Nueva escultura inglesa</i>	381
<i>"Pattern Painting" y neo-decorativismo</i>	381
<i>Nuevo futurismo</i>	382
<i>Apropiacionismo y arte débil</i>	382

9. EL PROTAGONISMO DE LA FOTOGRAFÍA	384
<i>La irrupción de la realidad</i>	386
<i>Breve apunte sobre la situación a comienzos de los años noventa</i>	387

APÉNDICE	389
<i>Fuentes literarias</i>	389

BIBLIOGRAFÍA	393
--------------------	-----

LA CULTURA VISUAL DE MASAS

Jaime Brihuega

1. LA CULTURA VISUAL DE MASAS EN NUESTROS DÍAS	398
<i>High-Cult, Mid-Cult, Low-Cult</i>	399
<i>Cartografía de la iconosfera contemporánea</i>	402
<i>El ámbito público de la iconosfera</i>	407
<i>El ámbito privado de la iconosfera</i>	409
<i>El ámbito de los registros-ventana</i>	410
<i>El ámbito de la comunicación icónica impresa</i>	411
<i>La Historia del Arte y la iconosfera</i>	413

2. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA CULTURA ICÓNICA DE MASAS	415
<i>Reproductibilidad de las imágenes</i>	416
<i>Mecanización de la producción de las imágenes</i>	419
<i>Fotogénesis de las imágenes</i>	422
<i>La ubicuidad del ojo y de las cosas</i>	425
<i>La ubicuidad sin límites. La iconosfera ante la irrupción de la imagen electrónica</i>	429

3. TRES SIMBIOSIS DE LA IMAGEN FIJA Y LA PALABRA ESCRITA	432
<i>El cartel</i>	433
<i>El cómic</i>	437
<i>La fotonovela</i>	441

4. LA CONFIGURACIÓN ICÓNICO-SIMBÓLICA DE LOS OBJETOS	442
--	-----

APÉNDICE	448
<i>Fuentes literarias</i>	448

BIBLIOGRAFÍA	450
--------------------	-----

ÍNDICE ANALÍTICO	451
------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Juan Antonio Ramírez

Las grandes transformaciones políticas que inauguró la Revolución Francesa, así como el cambio espectacular en los ámbitos económico y demográfico (consecuencias de la Revolución Industrial), nos ayudan a situar en el tiempo al arte de la época contemporánea. Los siglos XIX y XX constituyen, sin duda alguna, el periodo más dinámico de toda la historia universal. Nunca se había visto antes, en el campo de las artes visuales, una sucesión tan acelerada de propuestas como la que se exhibe en este lapso reducido de tiempo. Conviene, sin embargo, señalar también las *asincronías*, pues no se mantiene durante estos dos siglos una velocidad constante en las innovaciones, ni tampoco puede afirmarse que exista necesariamente una correspondencia mecánica (o "reflejo") entre los fenómenos sociopolíticos y los diferentes movimientos artísticos.

A toda esa problemática atendemos con este último volumen de nuestra *Historia del Arte*. Cada una de sus ocho partes se refiere a un asunto específico, con su propia dinámica evolutiva. Hay correspondencias e influencias recíprocas entre las artes, qué duda cabe, pero el modo de detectarlas y examinarlas no es igual en siglo XIX que en el XX. De ahí la desigual distribución de los temas y periodos que se encuentra en estas páginas.

Javier Hernando Carrasco, profesor de la Universidad de León, empieza explicando el "marco físico" de los cambios acaecidos en el mundo occidental tras las guerras napoleónicas. Al examinar la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX muestra de qué modo el llamado "clasicismo romántico" convive, en buena parte, con otros *revivals*, como los medievalizantes o los exótico-orientales. Pero el eclecticismismo arquitectónico pretende ser más *funcional* de lo que parece a primera vista: cada edificio tendía a hacerse en el estilo que parecía requerir su uso. No es otra la razón de que las iglesias sean con frecuencia neogóticas, los kioscos de jardín neoárabes, los bancos neorromanos, etc. Los edificios de la era industrial, como puentes, estaciones, invernaderos, fábricas o pabellones de exposiciones, se hicieron, en cambio, con nuevos materiales (hierro y cristal), y empleando un repertorio formal que se alejaba progresivamente de todos los estilos heredados. Así se abría un camino para la transformación total del lenguaje arquitectónico, insinuado en episodios como la Escuela de Chicago o el modernismo europeo, pero que no culminará del todo hasta bien entrado el siglo XX. Este módulo se complementa con los análisis urbanísticos: junto a las propuestas de los utopistas se da cuenta de los trabajos de ampliación y reforma en algunas grandes ciudades del mundo occidental.

La pintura es, entre todas las artes visuales, la que mejor permite establecer paralelismos con la literatura decimonónica: es evidente que algunas etiquetas como *romanticismo* o *realismo* tienen, además de su valor descriptivo, una implicación cronológica más o menos coincidente con la de otras manifestaciones culturales. La profesora de la Universidad Complutense de Madrid Tonia Raquejo Grado se refiere a las "visiones románticas de la naturaleza", o al debate entre "clásicos y románticos", por ejemplo; pero aunque pueda verse la sincronía de muchos de los artistas cuya obra analiza con poetas o dramaturgos coetáneos, es evidente la autonomía expresiva de la pintura. No podemos hablar de escritores "académicos" con el mismo sentido que lo hacemos al hablar de los pintores. Lo cierto es que la imagen bidimensional atraviesa en ese periodo por una fase agudamente crítica: por una parte se multiplica considerablemente gracias al perfeccionamiento de técnicas como la litografía, o el grabado en madera de corte transversal (a ello alude también Jaime Brihuega en la última parte de la obra); de otro lado, la fotografía atenta gravemente contra el estatuto tradicional de pintores y dibujantes en tanto que "testigos fieles" de la realidad. Esto provoca, como

reacciones contrapuestas, fenómenos como el Realismo (cuyos desarrollos desembocarán en las primeras vanguardias), y regresiones románticas como es el caso de los nazarenos alemanes, los prerrafaelistas británicos, o los simbolistas del fin de siglo.

Podría decirse que la pintura decimonónica es algo así como un prodigioso y tenso compás de espera. Bajo sus aguas agitadas bulle el anhelo imposible de expresar algo completamente nuevo con procedimientos deudores todavía de la tradición renacentista y barroca. Es el mismo drama de la escultura coetánea (estudiada aquí por el profesor Carlos Reyero, de la Universidad Autónoma de Madrid), aunque su dinámica específica es, una vez más, innegable. En efecto, pasadas las dos primeras décadas del siglo, no es tan fácil establecer distinciones formales entre escultores "clasicistas", "románticos" y "realistas". Podríamos hablar para la estatuaria de la segunda mitad del siglo de una modalidad peculiar del eclecticismo, de carácter estilístico, ajena a los referentes históricos y geográficos de su equivalente arquitectónico. Más todavía que los pintores, los escultores trabajan con técnicas y recursos lingüísticos heredados del Barroco, pero los programas ideológicos en los que se inserta su trabajo son ya completamente diferentes. El escultor decimonónico es básicamente un servidor de los nuevos estados burgueses que demuestra sus más excelsas competencias en los monumentos que proliferan en las calles o plazas, y en la decoración de muchos edificios públicos. Aunque se exaltan las virtudes cívicas, ello no impide a los mejores creadores explorar los abismos de la condición humana: el dolor, la muerte y el erotismo son asuntos recurrentes. También la escultura decimonónica es agónica: culmina en este periodo, de alguna manera, la tradición grecorromana, lográndose el más alto grado de virtuosismo técnico, pero el fin de siglo (con la figura gigantesca de Rodin) parece torturado por la angustia de no haber alumbrado todavía una gran revolución.

Muchas promesas de cambio radical se condensaron a partir de los años setenta, cuando los impresionistas hicieron su aparición pública. Es posible ver en ellos a un grupo radicalizado de la familia realista: el énfasis que pusieron en lo meramente retiniano, en la captación de la luz, así como su aparente desinterés por la función ejemplarizante de los asuntos pintados, les hizo chocar con la opinión dominante en los estamentos oficiales del arte. Pero también encontraron admiradores y defensores ardorosos. Se impuso así, en estas décadas finales del siglo XIX, un símil militar para la creación: los mejores artistas avanzan en "la vanguardia", abriendo (pese a la incompreensión general) el camino por donde irá después, cómodamente, el resto de la sociedad. Es la idea del pintor como visionario, casi, o como profeta de una religión del porvenir. Guillermo Solana, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, aborda todos los aspectos relevantes de este momento, estudiando además la trayectoria y las aportaciones básicas de los principales creadores del postimpresionismo: Degas (que es visto justamente también como un precursor, al igual que Manet), Cézanne, Seurat, Gauguin y Van Gogh; se añade a todos ellos el estudio del Simbolismo. La inclusión aquí de Matisse y del fauvismo está plenamente justificada, pues aunque éste sea considerado habitualmente como el primer "ismo" de las vanguardias históricas, la verdad es que sus manchas de color arbitrario deben mucho al puntillismo de Seurat, y su énfasis en lo emotivo conecta con el subjetivismo de Van Gogh. No parece por lo tanto aventurado considerar a los *fauves* como epígonos radicalizados del postimpresionismo, muy ajenos aún a lo que se inaugurará poco después con la revolución cubista.

El punto de inflexión se sitúa en 1907, cuando Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón*. Se inició entonces un movimiento artístico prodigioso en el que el genial pintor mala-

gacho estaría acompañado por Georges Braque y por otros seguidores, entre los cuales destacó Juan Gris. Al cubismo *analítico* le sucedió en 1912 la fase del cubismo *sintético*: el cuadro no se entendía ya como una pintura sino como una especie de construcción en la que intervenían objetos heterogéneos y proposiciones verbales. El arte cambiaba así de técnicas y de objetivos. Las esculturas que derivaban de estos comportamientos no eran simulacros en materiales tradicionales (arcilla, mármol, bronce...) de otros seres del mundo real, sino que se concebían como construcciones específicas, nuevos *objetos* de un universo en el que el arte enriquecía la experiencia humana hasta unos límites insospechados previamente. Todo esto forma parte de esa gran aventura de las vanguardias históricas que se produjo entre la primera década del siglo xx y los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Me he asignado a mí mismo la redacción de este módulo. Me ocupo de los "ismos" más importantes y de algunas figuras capitales que exigen un estudio diferenciado: tras el cubismo aludo a la pasión por la máquina y el movimiento de los futuristas, al universo proteico del expresionismo, a los distintos episodios de la abstracción, al dadaísmo y al surrealismo. Pablo Picasso, el último gran artista, en sentido tradicional (pintor y escultor, básicamente), recibe un tratamiento especial. Lo mismo hacemos con Marcel Duchamp, el otro pilar de la vanguardia histórica: su influencia ha llegado a ser tan determinante en los años finales del siglo xx, que parece inevitable considerarle como una de las figuras esenciales de la historia universal del arte.

Duchamp llevó a sus extremos la *vía mental*, no retiniana. Su lección (junto a la de otros vanguardistas de distinto signo) es que el creador puede abrir territorios o comportamientos *artísticos* inexplorados. El arte ya no aparece como un conjunto de prácticas codificadas por una tradición secular, con unos cánones compartidos por todos para determinar los grados de excelencia. Se trata, por el contrario, de un universo que apuesta permanentemente por su reinención y redefinición. Las consecuencias de todo ello se notan en lo que ha sucedido después de la Segunda Guerra Mundial. Francisco Javier San Martín, profesor de la Universidad del País Vasco, es el encargado de explicar este complejísimo momento. No tiene mucho sentido separar aquí (al igual que en las décadas anteriores) "la escultura" de "la pintura", pues aunque es verdad que algunos movimientos de estos años han sido claros en su adscripción a alguna de estas prácticas tradicionales, otros son absolutamente insensibles a tales distinciones. Se encuentra entre los primeros el expresionismo abstracto norteamericano (y su equivalente europeo, el informalismo) o la llamada "abstracción postpictórica". Pero es poco relevante distinguir entre las diferentes "Bellas Artes" en el caso del *Pop Art*, por no hablar de fenómenos como el arte de acción, el *Povera* o lo que se denomina aquí "el abanico del arte conceptual". Puede que los no iniciados sientan vértigo ante el mundo del arte actual, no regido (como el deportivo o el político) por clasificaciones rigurosamente matemáticas o por recuentos electorales periódicos. Pero hay en todo ello un sentido. Es posible reconocer opciones y tendencias esclarecedoras que aumentan la experiencia lúdica y la autoconciencia del género humano. El arte está lejos de ser un disparate.

Entre el estudio de las vanguardias históricas y los desarrollos creativos de la posguerra se ha intercalado el módulo de Jorge Sainz, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, dedicado a la arquitectura y el urbanismo del siglo xx. Es interesante constatar cómo algunos episodios de las otras artes visuales han condicionado a los nuevos lenguajes constructivos: la abstracción geométrica, por ejemplo, causó un impacto innegable en los movimientos arquitectónicos renovadores de Holanda, la Unión Soviética, Francia,

etc. Pero también la arquitectura y el urbanismo de este siglo se han manifestado como dominios relativamente autónomos, con una dinámica propia. Podría entenderse este asunto como la historia de la gestación, triunfo y superación final del Movimiento Moderno, mostrándonos de este modo un modelo de relato cerrado más coherente que el ofrecido, en el mismo siglo, por las restantes artes plásticas. Pero la ingente variedad de las realizaciones arquitectónicas impide las simplificaciones abusivas: desde el *art nouveau*, a principios de siglo, hasta "la fractura deconstructivista" de los últimos años, hay un extensa gama de propuestas que requieren, como se hace aquí, un análisis claro y pormenorizado.

La importancia de todo ello es obvia: vivimos en ciudades y edificios *contemporáneos*, y es en este universo físico donde se despliega la primera civilización plenamente visual de la historia humana. Los millones de objetos que nos rodean, producidos en serie, han sido diseñados para que nos seduzcan con alusiones (muy explícitas a veces) a nuestros deseos y temores inconscientes. La vida del ciudadano contemporáneo está muy condicionada por fenómenos como la publicidad, la fotografía, las revistas ilustradas, el cómic, el cine y la televisión. Jaime Brihuega, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, presenta todo ello como el sustrato o caldo de cultivo que permite la aparición del "Gran Arte" del siglo xx. Es también lo que hace más inteligibles a las vanguardias. No se trata sólo de examinar *toda* la producción visual, atendiendo a los diferentes niveles del gusto, sin excluir a los más bajos, sino de reconocer el valor intrínseco de las nuevas modalidades creativas generadas por la sociedad de masas.

La época contemporánea, en suma, muestra la culminación apoteósica de la aventura creativa. Los múltiples adelantos de nuestro tiempo han permitido a la imagen visual, que era algo raro y remoto en la lejana prehistoria, alcanzar un estatuto privilegiado en el conjunto de la vida social. El arte es hoy más importante que nunca. El conocimiento de su historia, como una totalidad, se revela imprescindible para quienes deseen comprender las grandezas, los límites y las mejores aspiraciones de la humanidad.

27 de junio de 1997

ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XIX

Javier Hernando Carrasco



La historia de la arquitectura decimonónica fluctúa entre dos posiciones encontradas. La primera, anclada en el pasado, intenta dar continuidad a los modelos que habían venido estando vigentes desde el siglo XVI y que podría denominarse genéricamente *clasicista*. La segunda plantea la renovación, cuando no la sustitución de dicho modelo, apostando por la incorporación de los nuevos materiales —el hierro en este siglo— y por la identificación entre construcción (estructura) y arquitectura (composición y cierre externo). Se trata por tanto de dos opciones teóricas más que de dos modelos estilísticos, modelos que, por otra parte, serán compartidos en muchas ocasiones (neorrománico, neogótico, neorrenacimiento...), constituyendo tales referencias estilísticas el elemento común de la arquitectura del siglo XIX, si exceptuamos algunas versiones tecnológicas puras ligadas al hierro y ciertas propuestas con vocación antihistoricista, ejecutadas con materiales tradicionales, sobre todo con ladrillo.

Ambas concepciones no son sino el reflejo de la sociedad que las produce. Fase histórica en la que la sociedad burguesa pugna y logra consolidarse como modelo alternativo al Antiguo Régimen, pero donde igualmente se consolida la Revolución Industrial y la lucha de clases, la arquitectura sufre semejantes convulsiones e indeterminaciones. La historia arquitectónica del periodo muestra cómo la persistencia de aquel modelo tradicional es sostenido desde las instancias oficiales, las Academias primero y las Escuelas de Bellas Artes después. A dicho modelo le denominaremos *académico* y se identifica con el *clasicismo* —proyectual y ornamental— que había logrado superar los ataques de los arquitectos radicales de la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando digo proyectual me refiero a la concepción compositiva clasicista, o sea, al dominio de valores como la simetría, la jerarquía, el orden o la unidad, con independencia del ropaje decorativo. Pero además la concepción académica implica sobrevaloración artística de la arquitectura —su finalidad sería la belleza— frente a valores no menos arquitectónicos como la funcionalidad, lo que conduce a sus defensores al rechazo de los nuevos materiales y de los valores propiamente constructivos. Esto generará una escisión entre dos tipos de objetos: el arquitectónico propiamente dicho y el ingenieril.

La otra vertiente acogería a todas aquellas propuestas que se oponen a los presupuestos anteriores, lo que implica la apropiación de los nuevos materiales, la superación del problema del estilo —esencial en la académica— y la concepción racionalista de la arquitectura, tanto en la ejecución de la planta como en la lógica del alzado. Esto último hace referencia a la expresión de la estructura del edificio en el exterior. El muro no es sólo un soporte para la expresión ornamental que oculta el armazón estructural, sino que es el armazón mismo. Esta identificación entre construcción y arquitectura fue reclamada desde distintos ámbitos, y aunque es evidente que el empleo de los nuevos materiales lo favorecía, también era factible realizarlo desde los medios de construcción tradicionales. El ladrillo sirvió positivamente a esta demanda. A lo largo del siglo la primera concepción fue hegemónica, interferida de forma intermitente por la segunda: una hegemonía cuestionada inicialmente en el siglo XVIII que finalizará con el triunfo inapelable de la segunda en el segundo cuarto del siglo XX con el racionalismo.

Por otra parte, el proceso arquitectónico tiene como espacio receptivo a una ciudad que sufre un proceso de transformación intensísimo para poder responder a las nuevas necesidades que la sociedad capitalista le impone. Su urbanismo intentará resolver los numerosos problemas y contradicciones, transformando la ciudad existente mediante operaciones parciales de reforma urbana —o sea, de reformas interiores—, y de ensanches —ampliaciones de la ciudad más allá de su configuración histórica—. No faltarán quienes prefieran abandonar las ciudades existentes y fundar hipotéticos paraísos de convivencia. Serán las utopías urbanas, muy abundantes en este periodo.

I. CLASICISMO ROMÁNTICO

La convulsión propiciada por la Ilustración en la segunda mitad del siglo XVIII afectó con gran intensidad a la teoría y práctica arquitectónicas. El Barroco, que venía siendo cuestionado desde los inicios de siglo, sobre todo en Inglaterra (neopalladianismo), acabaría por desaparecer en la segunda mitad sustituido por un clasicismo de inspiración grecorromana. Será la llamada arquitectura neoclásica. Esta reorientación figurativa y en muchos casos también compositiva, se vio favorecida por el cuestionamiento de los principios arquitectónicos vigentes hasta entonces que llevaron a cabo teóricos como Laugier, Algarotti o Lodoli; arquitectos utópicos como Boullée o Ledoux, y por el redescubrimiento de la arquitectura griega, considerada de inmediato, en el marco de la revitalización de la cultura clásica, como principio y paradigma de la arquitectura.



2. Antonio Mollari. Bolsa Mercantil de Trieste (1802). El carácter imponente del clasicismo antiguo es utilizado con frecuencia en edificios públicos como éste. Sin embargo la severidad de sus formas y volúmenes se ve aminorada por los detalles decorativos, así como por la profusión de vanos.

Pero la arquitectura neoclásica evidenciará una gran heterogeneidad —tanto ideológica como compositiva—, infinitamente superior a la de los grandes estilos precedentes. De tal forma que bajo aquella denominación se agrupan desde proyectos radicalmente austeros —basados en la yuxtaposición de formas geométricas puras y en el despojamiento ornamental— hasta aquellos otros que retoman composiciones tradicionales y acentúan los valores decorativos. Si bien el discurrir entre unos y otros no se produce de una manera progresiva en el tiempo, sí puede afirmarse que la evolución se orientó hacia una pérdida de pureza en todos los sentidos, lo que se plasmó en una contaminación estilística cada vez más acentuada. En el cambio de siglo esta “diversidad neoclásica” era ya evidente y continuaría su expansión imparable en las décadas siguientes, dominando la producción arquitectónica de la primera mitad del siglo, si bien en la década de los treinta comienzan a dar muestras de vitalidad las corrientes medievalizantes. La evidencia de aquella heterogeneidad de la arqui-



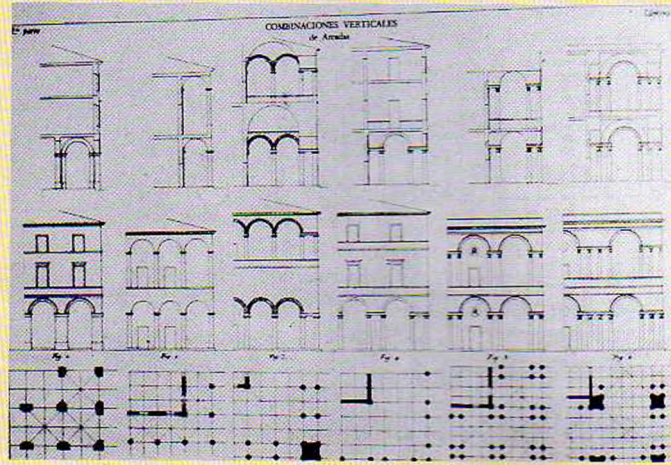
1. Antonio de Simone. Sala de Marte del Palacio Real de Caserta (1807).

La iconografía mitológica se mezcla con la egipcia en bajorrelieves murales y mobiliario. Todo ello trabajado en materiales nobles, intentando alcanzar efectos deslumbrantes.

3. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Compendio de lecciones de arquitectura* (2ª parte, lámina 4. "Combinaciones verticales").

Las *Lecciones de Arquitectura* de Jean-Nicolas-Louis Durand constituyeron un auténtico manual para los arquitectos del primer tercio del siglo XIX. Su intención, sin duda cumplida, consistió en la creación de un método que sustituyese a los precedentes tratados de arquitectura, ya cuestionados por los arquitectos ilustrados más radicales. Precisamente Durand, como discípulo de uno de ellos, Boullée, retomará las ideas esenciales de su doctrina y, desposeyéndola de elementos utópicos, elaborará un método práctico, aunque manteniendo la esencia racionalista.

Para Durand la arquitectura debe tener como objetivo exclusivo la utilidad, debiendo emplearse en ello dos medios: la conveniencia y la economía. Se logrará lo primero cuando el edificio sea sólido, salubre y cómodo; mientras que para alcanzar lo segundo se deberá recurrir a la simplicidad, a la regularidad y a la simetría. La belleza surgirá por sí misma de la conjunción de estos factores, y en ningún caso de la aplicación ornamental que, al contrario, destruye la impresión de belleza al parcializar, es decir, al romper el efecto global (en este aspecto aflora el concepto de lo sublime). El factor determinante de su método es la composición, frente a la tipología de los tratados precedentes. Componer consiste para Durand en combinar elementos: horizontales (de planta) o verticales (de alzado), que dan lugar a partes: porches, escaleras, patios... La combinación al propio tiempo de las partes dará lugar a un conjunto superior que es el edificio. Todo ello organizado sobre ejes dispuestos de modo que generen un cuadrado que se irá subdividiendo o multiplicando. Este sistema abstracto de composición queda en cierto modo desvirtuado cuando presenta los modelos de alzados, al recurrir a formas históricas muy diversas: clásicas, paleocristianas o góticas. En definitiva, racionalismo compositivo y eclecticismo figurativo, o sea, una adecuación plena a las exigencias del clasicismo romántico. De ahí su enorme difusión.



La arquitectura neoclásica llevó ya en los años veinte a Giedion a utilizar la expresión de "clasicismo romántico" [2], formando parte desde entonces del elenco historiográfico contemporáneo.

La asociación de estos dos términos, hasta hace poco considerados antitéticos, refleja con mayor exactitud que el de Neoclasicismo las transformaciones a que es sometida la arquitectura de este periodo, que supera con naturalidad las pretensiones de purismo clasicista existentes en muchos arquitectos del periodo ilustrado. Así, las formas clásicas, que continuarán constituyendo la base del proyecto arquitectónico, aparecerán combinadas con las egipcias, las góticas o las renacentistas, en un proceso imparabile que conducirá hacia el eclecticismo, verdadera señal de identidad de la arquitectura decimonónica.

Ahora bien, ¿por qué tiene lugar ese proceso de intensificación ecléctica por el cual los principios de funcionalidad, austeridad y racionalidad —fuente exclusiva de la creación arquitectónica para los autores radicales ilustrados— son sustituidos,

o al menos complementados, por valores formales, estilísticos? Fundamentalmente por dos razones: el final de la búsqueda de un modelo ideal de arquitectura y el auge del historicismo. En efecto, la crisis de la arquitectura barroca había provocado la búsqueda de un modelo ideal basado en los principios señalados. Dicho ideal creyeron hallarlo en la primitiva arquitectura griega, Paestum especialmente, que pasó a ser desde aquel momento el modelo referencial para la arquitectura contemporánea. Sin embargo no será posible mantener semejante nivel de austeridad de un modo permanente. A medida que la obsesión por configurar un modelo ideal disminuía, los proyectos iban incorporando elementos hasta entonces desechados por inútiles o vanales. Por otro lado, el pensamiento historicista, interesado, como veremos más adelante, por el pasado, incidirá en la apropiación de formas arquitectónicas de otros periodos, más allá del clasicismo antiguo. La sensibilidad de la época, dominada por dos valores fundamentales —lo pintoresco y lo sublime—, alejaba a la arquitectura de cualquier pretensión de

J. HERNANDO CARRASCO



4. Pierre-François-L. Fontaine y Charles Percier, rue Rivoli, París (1806) (vista desde las Tullerías). Por vez primera, en esta remodelación, la ciudad burguesa comienza a ser codificada. Los sucesivos bloques mantienen la alineación de la calle y la repetición del alzado fomenta una monotonía formal.

purismo, de tal manera que ni siquiera en las ocasiones en que se pretendió ejecutarlo, siguiendo las pautas del dórico primitivo de la Magna Grecia, el resultado dejó de evidenciar la connivencia entre razón y sentimiento.

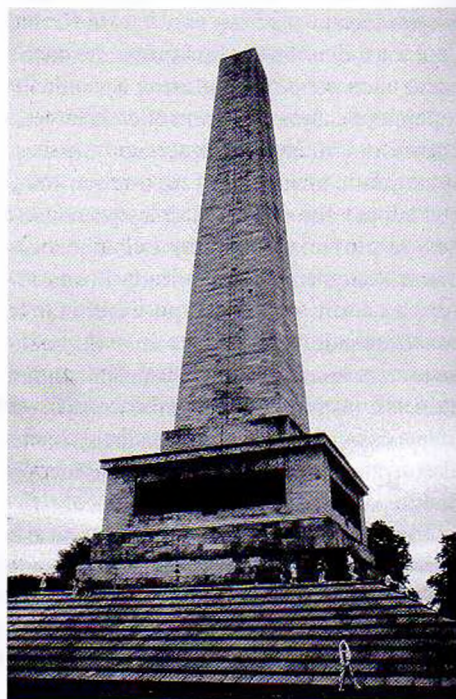
De la misma forma que Inglaterra había protagonizado durante buena parte del siglo XVIII la oposición más temprana y eficaz al Barroco, generando modelos alternativos, Francia jugará un papel determinante, pero no absoluto, en la codificación del clasicismo romántico. Tras los años de convulsión revolucionaria, Francia, que desde tiempos de Luis XIV tenía organizada la enseñanza de la arquitectura mediante una Academia de Arquitectura de carácter oficial, reorganizó su sistema de formación, alcanzando una incidencia en el exterior desconocida hasta entonces. Por una parte, la Academia quedó integrada en una nueva entidad que incorporaba la pintura y la escultura. Será la llamada "Académie de Beaux-Arts", que daría lugar a un modelo arquitectónico perfectamente tipificado, conocido justamente con ese nombre —*Beaux-Arts*—, lo que acentuaba el carácter artístico de la arquitectura. Por otra, y de forma simultánea, se creaba la Escuela Politécnica, reconociéndose de este modo la trascendencia de la ingeniería moderna y sobre todo su alejamiento implícito de la arquitectura, lo que generará un conflicto entre ambas disciplinas. Paradójicamente será un profesor de este último centro, J.-N.-L. Durand (1760-1834), quien al editar sus *Lecciones de*

arquitectura [3], publicadas por primera vez entre 1802 y 1805, con la intención de que sirvieran de guía a los ingenieros que cada vez con más frecuencia se veían obligados a proyectar edificios, difundió en buena parte del continente un modelo de composición arquitectónica que puede identificarse con el clasicismo romántico.

El imperio napoleónico y la expansión del clasicismo romántico: arquitectura y urbanismo

Desde sus inicios, la Revolución Francesa había buscado en la Antigüedad clásica su modelo moral —en lo ideológico— y formal —en lo artístico—. Con el discorrir de los años variará el tratamiento y la utilización de dichos modelos, pero la Antigüedad seguirá considerándose la base indiscutible de inspiración. De esta forma, cuando en 1804 Napoleón sea coronado emperador, comenzará una rápida difusión de un modelo arquitectónico y urbanístico que se estaba gestando en París. Esa arquitectura, como símbolo de poder napoleónico, o sea

5. Obelisco a Nelson. Dublín (1808). La fascinación de la época por las formas geométricas puras queda plasmada, quizás como en ninguna otra tipología, en estos monumentos. La escala, casi desmesurada, le aproxima a la poética de lo sublime.



como arquitectura de exaltación imperial, se decantará abiertamente hacia la solemnidad de la arquitectura romana, relegando el aticismo que permanecerá en el clasicismo romántico de otros lugares. Se mantendrá, eso sí, el racionalismo compositivo definido por Durand.

Las actuaciones arquitectónicas del periodo napoleónico darán lugar a un denominado "estilo imperio" que tendrá en los arquitectos Pierre-François-L. Fontaine (1762-1853) y Charles Percier (1764-1838) a sus verdaderos protagonistas. Sus inicios, tras regresar del obligado viaje a Italia, se centrarán en la remodelación de interiores de edificios ya existentes, como el Palacio de la Malmaison y otras residencias utilizadas por Napoleón. En ellas será donde el "estilo imperio" adquirirá su verdadero significado; la riqueza de los materiales empleados, el variado colorido y la mezcla de estilos —lo romano y lo egipcio sobre todo—, configuran este estilo eminentemente decorativo aplicado a objetos muebles y equipamiento de las estancias [1].

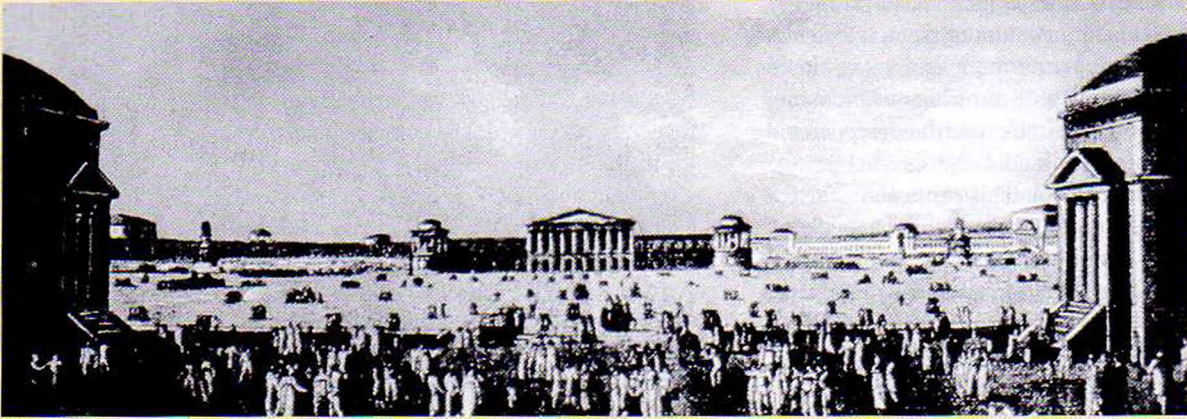
A partir de 1807 inician una reordenación urbana en París que de alguna forma anticipa, a una escala menor, las intervenciones de mediados de siglo. Se trata de la renovación de la rue Rivoli [4] que discurre en paralelo a las Tullerías y el Louvre, más algunas calles y plazas perpendiculares a aquélla, como la rue de Castiglione y la plaza de las Pirámides. De esta forma, Tullerías, Palacio Real y Louvre quedaban enlazados. La arquitectura empleada en estas largas fachadas responde a la concepción neoclásica de la seriación: soporales y tres plantas más ático repetidos y trazados dentro de un lenguaje clasicista severo pero teñido de cierto italianismo, lo que le resta pureza. Impureza que se incrementa en el Arco del Carrousel, levantado entre 1806 y 1808; en este caso, la inspiración en los arcos de triunfo romanos es evidente, acentuando la movilidad mediante la conversión en exentas de las cuatro columnas que preceden a los tres arcos y la aplicación de un tratamiento decorativo delicado, tanto por los bajorrelieves como por el juego cromático —blancos y rosas— de la piedra. El otro gran arco del periodo napoleónico es el Arco de Triunfo de la place de l'Étoile [6], obra de Jean François Chalgrin (1739-1811), verdadero símbolo del

imperio, de proporciones casi gigantescas. También la Iglesia de la Madeleine, de Alexandre P. Vignon (1763-1828), para la que busca como modelo la Maison Carrée de Nîmes, una arquitectura romana y al mismo tiempo francesa, lo que le otorgaba un carácter nacionalista.

Finalmente hay que destacar dentro de este ámbito de exaltación imperial a través de la arquitectura la Columna de la Grand Armée, erigida en bronce con las armas tomadas a los austriacos tras su derrota. De nuevo la mirada se vuelve a Roma, a la Columna de Trajano, de la que no sólo se toma el tipo sino el modo de representación. Su ubicación, en el centro de la place Vendôme, sustituyendo a la figura ecuestre de Luis XIV, no deja lugar a dudas sobre su significado. Esta tipología conmemorativa tendrá gran arraigo. Por citar algunos ejemplos, señalaría la erigida a Alejandro I (1829) en San Petersburgo, o la gigantesca de George Washington en Baltimore (1815). En otras ocasiones se preferirá el obelisco, en el que se aúnan los símbolos de poder y

6. Jean-François Chalgrin. Arco de Triunfo de la place de l'Étoile, París (1806-1836). A pesar de inspirarse en los arcos de triunfo romanos, su aspecto se aproxima más a la arquitectura de exaltación real del periodo de Luis XIV; los bajorrelieves le otorgan un carácter romántico.





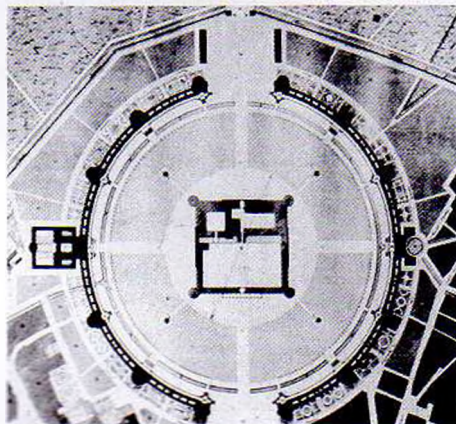
7. Giovanni Antonio Antolini, proyecto del Foro Bonaparte de Milán (1801).

Tanto Europa como América experimentan una actividad urbanística intensa en el primer tercio del siglo XIX. Al igual que en la arquitectura, las bases teóricas del nuevo urbanismo deben buscarse en las décadas precedentes. También como en aquella, el urbanismo del clasicismo romántico recortó las pretensiones ilustradas, si bien mantuvo en lo esencial sus valores. Hemos visto de qué modo el gigantismo imposibilitó la ejecución de algunos proyectos napoleónicos, como el de Milán. No obstante, la pasión por los espacios abiertos de grandes dimensiones, tanto en las plazas como en las calles, es una constante en las intervenciones del periodo. Lo es asimismo la presencia del modelo grecorromano, evidente en la elaboración de ágoras o foros en los que se ubican buena parte de los edificios oficiales —por ejemplo en Helsinki, con una enorme plaza flanqueada por el Senado, la Universidad y la Catedral, sobreelevada como si se tratara de una Acrópolis—; la monumentalidad, no necesariamente presente en las obras de gran escala; y la uniformidad, tanto en la escala unitaria de los edificios como en el tratamiento clasicista de los mismos. Finalmente, interesa más el conjunto ambiental que el objeto singular, lo que niega la existencia de hitos arquitectónicos en determinados espacios.

Al igual que durante el Barroco, el urbanismo vuelve a utilizarse como práctica de poder: un poder ambivalente tras la convulsión revolucionaria, ya que si la rue Rivoli representa a la nueva ciudad burguesa, el plan de San Petersburgo reafirma la pervivencia del Antiguo Régimen, por señalar dos casos paradigmáticos. Por eso el verdadero urbanismo burgués se consolidará tras las revoluciones del 48. París será de nuevo el banco de pruebas.

eternidad, con ejemplos como el dedicado a Nelson en Dublín [5] o a Washington en la ciudad del mismo nombre (1833). Su uso continuará vigente durante buena parte del siglo en los monumentos a héroes nacionales individuales o colectivos (por ejemplo, el *Monumento a los héroes del dos de mayo*, Madrid, 1822).

La ocupación napoleónica de buena parte de Europa llevó consigo la imposición de los modelos parisinos. Así por ejemplo el Arco de Sempione, erigido en Milán por Luigi Cagnola (1772-1833) a partir de 1807, es casi una reproducción del parisino del Carrousel. No obstante, la impronta napoleónica se manifiesta sobre todo en los grandes proyectos urbanos, muchas veces no ejecutados o alterados de forma significativa. La magnitud de los mismos los sitúa en el ámbito de la utopía. A este respecto, el de Milán resulta prototípico. Al margen de distintos proyectos como la renovación de la piazza del Duomo, bajo un esquema similar, quizás más austero que el empleado por Fontaine y Percier, el plan más ambicioso fue el Foro Bonaparte. Los proyectos se sucedieron. Giovanni Antonio Antolini (1756-1814) realizaría el primero en 1801 [8]. Una inmensa plaza circular dejaría en el centro el Castello Sforzesco, convertido

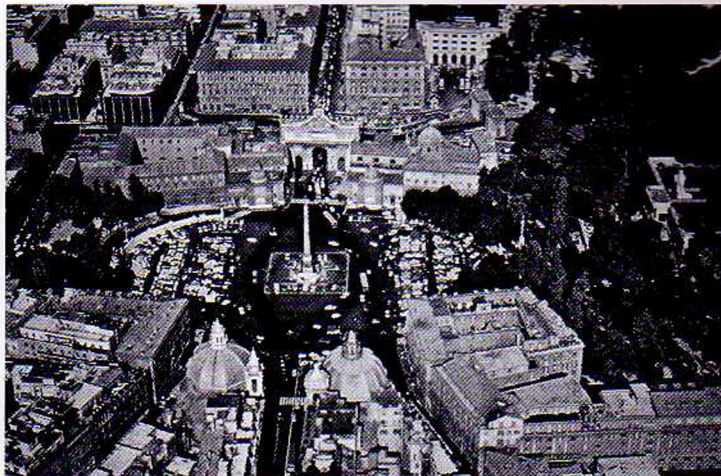


8. Giovanni Antonio Antolini, proyecto del Foro Bonaparte (1801). De nuevo la gran escala y la geometría pura, en este caso el círculo, se alían, ahora en un proyecto urbanístico. La urbe romana como modelo de la ciudad imperial moderna.

ca un edificio clásico mediante el revestimiento de mármoles y la elevación de pórticos columnarios. Tanto por sus gigantescas dimensiones como por la intención de convertirlo en un ágora moderna, con dos edificios públicos en el mismo, remite a los modelos utópicos de la Ilustración [7]. Más tarde, Luigi Canonica (1762-1844) llevará a cabo proyectos más modestos en 1803 y 1814. En el último, el Castello ocupa uno de los lados de la gran plaza —convertida en cuadrangular— dejando en otro de los lados el estadio, con forma de anfiteatro, y el Arco de Sempione en la más alejada, frente al Castello.

También en España, durante la fase napoleónica, Isidro González Velázquez (1765-1840) concibe un círculo casi completo para la plaza de Oriente de Madrid, y Silvestre Pérez (1767-1825) traza un largo eje que discurre entre el Palacio Real y la Basílica de San Francisco —que se convertiría en Parlamento—, formado por la yuxtaposición de grandes plazas cuadrangulares, exedras y distintos arcos de triunfo y esculturas monumentales.

Giuseppe Valadier (1762-1839) ejecutará la remodelación de la piazza del Popolo de Roma después de tres proyectos (1793, 1812 y 1813). En el último opta por integrar la plaza en el entorno mediante una escalinata que se eleva hacia el Pincio [9]. Munich se convertirá en una de las ciudades más monumentales de Europa a partir de los planes urbanos iniciados en este



9. Giuseppe Valadier, reordenación de la piazza del Popolo, Roma (1813). Enclave urbano central ya de la Roma barroca, pasará a ser concebido tras un primer proyecto —espacio cerrado trapezoidal— como espacio abierto que se integra en la naturaleza.

periodo y continuados más tarde. Las actuaciones tienen lugar más allá del casco histórico de la ciudad, es decir, que se trata de un verdadero ensanche como los que conocerán las ciudades europeas en la segunda mitad del siglo. Teniendo como punto de referencia la monumental plaza del Odeón, cerrada en uno de sus lados por la Residencia, complejo arquitectónico palaciego, y por la barroca Iglesia de los Teatinos en el otro, se abren dos largas avenidas, la Brienner y la Ludwig, en un ángulo de noventa grados. La primera se inicia en 1808, trazada por Karl von Fischer (1782-1820); la segunda se debe a Leo von Klenze (1784-1864), a partir de 1825. Fischer abre plazas de diferentes formas —la Wittelsbacherplatz (cuadrangular), la Carolinenplatz (circular)—, utilizando en todos los



10. John Nash y James Thomson, Cumberland Terrace, Clarence Gate, Londres (1826). Estas lujosas viviendas situadas frente al Regent's Park vienen a ser una versión clásicista de la arquitectura pintoresca, pues en ellas dominan los valores compositivos de esta última trazados con un lenguaje clásicista.

casos grandes proporciones y cerrando vías y plazas con edificios públicos y privados de gran entidad arquitectónica. Otras ciudades seguirán los mismos pasos de dignificación urbana: Karlsruhe, Dresde, Berlín, San Petersburgo, Atenas, Helsinki, Turín...

Del neogriego al eclecticismo

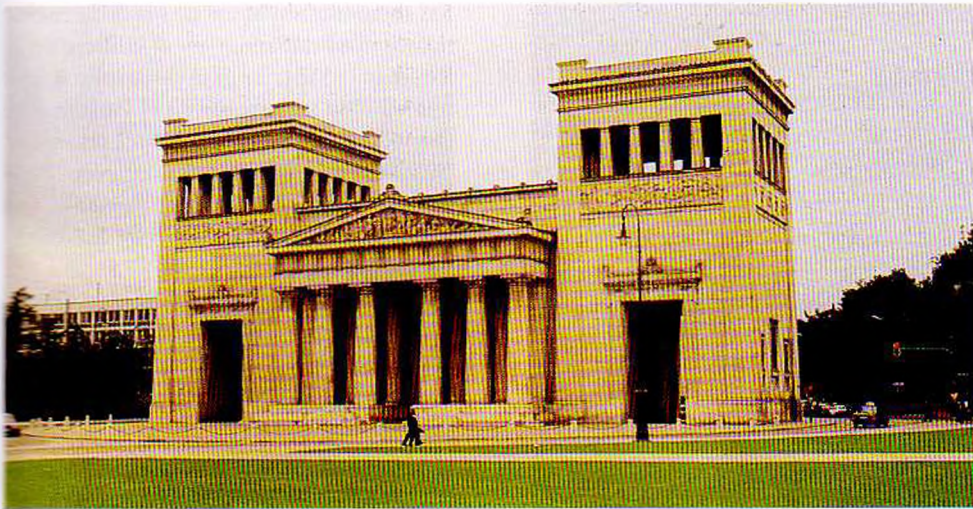
El interés por la arquitectura griega se mantendrá durante la primera mitad de siglo, sobre todo en los países sajones. Es patente en Inglaterra y en Escocia, donde alcanza un sentido plenamente romántico al convivir con lo pintoresco. Por ejemplo en un autor como John Nash (1752-1835), capaz de crear fantasías orientales como el Pabellón Real de Brighton (1815). Cuando trabaje en otros proyectos londinenses como la urbanización de Regent Street, impregnará de romanticismo a las sucesivas *terracas* que se alinean a lo largo de la calle y sobre todo a las ubicadas frente a Regent's Park [10]: el trazado es irregular, sinuoso, frente a la regularidad practicada por el urbanismo del momento; los edificios tampoco mantienen la alineación de las fachadas;

11. Karl Friedrich Schinkel. Iglesia de San Nicolás, Potsdam (1826). La escala imponente, la geometría rigurosa y el uso de un lenguaje clasicista muy ecléctico (antiguo y moderno), hacen de este edificio un prototipo del clasicismo romántico de su autor y por extensión del alemán.

los volúmenes son asimismo muy diversos en altura y profundidad; introduce elementos decorativos como el llagueado en la parte inferior, de tradición barroca, etc. En otros casos, no obstante, continúa preponderando la austeridad, como en el Museo Británico de Londres, de Robert Smirke (1781-1867), impactante por su escala y su excesiva frialdad; o en obras como la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo, ya de mediados de siglo, proyectada por W. H. Playfair (1789-1857). Esta obra y los edificios que la rodean exhalan un aticismo estricto, sobre todo por los largos pórticos dóricos.

Naturalmente, en Atenas se erigirán numerosos edificios neogriegos, si bien sus autores serán alemanes y daneses, mientras que en Alemania se producirá una de las mejores arquitecturas neogriegas de toda Europa, debida a arquitectos como Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) o Leo von Klenze. El primero es sin duda el gran arquitecto europeo del clasicismo romántico. En su obra conviven la grandiosidad clásica con el espíritu romántico, plasmado tanto en su acercamiento a lo pintoresco como en su abierto neomedievalismo. Anticipándose a la asociación entre estilos y tipologías que más adelante va a ser norma de conducta en el diseño arquitectónico, Schinkel emplea el neogriego cuando proyecta un teatro o un museo, pero en ocasiones usa el neogótico para una iglesia [14]. En sus grandes obras, como el Altes Museum de Berlín (1823) o el Teatro de la Ópera de la misma ciudad, o en la Iglesia de San Nicolás de Potsdam [11], el lenguaje clasicista está sometido siempre a la racionalidad constructiva y compositiva, mientras que en las casitas de recreo, como la erigida en los jardines del Palacio de Charlottenburg (Berlín), el Nuevo Pabellón [12], o las distintas del conjunto de Potsdam, combina el racionalismo compositivo, plasmado en la planta y su distribución interior, con lo pintoresco —relación con el paisaje— y la tradición italiana de la villa. En definitiva, la arquitectura de Schinkel encarna a la perfección el ideal durandiano, preocupado por el racionalismo compositivo pero abierto al eclecticismo estilístico. El clasicismo de la Antigüedad ha dejado de ser el modelo exclusivo para compartir su condición histórica con otros estilos pos-





13. Leo von Klenze, Propilcos. Munich (1847). El eclecticismo se manifiesta aquí en la combinación del pórtico o puerta clásica con los pilonos egipcios, siempre bajo formas austeras y gran escala.

teriores. La elección y la mezcla adquieren así legitimidad.

Leo von Klenze mantiene la grandiosidad neogriega en sus obras munitenses. La Gliptoteca (1816), que contendría los productos escultóricos de las excavaciones llevadas a cabo por los alemanes en Grecia, es un edificio longitudinal con sucesivas galerías abovedadas muy decoradas y un pórtico jónico en la fachada principal que destaca sobre los muros lisos de sus flancos. Los Propileos (1847) están constituidos por un gran pórtico dórico franqueado por dos enormes pilonos abiertos por una gran puerta y una galería en la parte superior que los aligeran [13]. La Galería Real

(1838), obra de G. F. Ziebland (1800-1873) cierra este conjunto cultural —los tres edificios se hallan en la Königplatz—. Es un edificio semejante a la Gliptoteca con el pórtico elevado de orden corintio pero sin el rigor compositivo y formal de los anteriores; una obra que deriva hacia el academicismo. Poderoso asimismo es el Walhalla (1831) de Klenze, monumento que conmemoraba el triunfo de Luis I de Baviera sobre Napoleón. Se trata de un templo inspirado en el Partenón, sobrelevado por una larga serie de rampas.

Pero junto a este aticismo severo de espíritu romántico, tiene lugar de forma simultánea otro modelo, el *Rundbogenstil* (estilo del arco de medio punto). Utilizando

12. Karl Friedrich Schinkel. Nuevo Pabellón, Palacio de Charlottenburg, Berlín (1824). En esta obra retoma la tradición dieciochesca de la casita, confiriéndole una racionalidad extrema, tanto en planta como en alzado, e integrándola en la tradición del jardín pintoresco.



14. Karl Friedrich Schinkel. Iglesia en el Mercado Werder. Berlín (1825-1830). La racionalidad compositiva, propia de toda la obra schinkeliana, se manifiesta en este caso bajo formas goticistas de gran austeridad y sólida volumetría.



15. Friedrich von Gärtner, Residencia, Munich (1831). La fascinación por la arquitectura del primer Renacimiento italiano se evidencia en esta ampliación de la Residencia, al reproducirse casi de forma literal el Palacio Pitti de Florencia.

en general una escala menor en los edificios y manteniendo las características compositivas durandianas, incorpora toda una serie de elementos procedentes de otros estilos arquitectónicos: románico, bizantino y sobre todo primer Renacimiento toscano. El elemento más peculiar y repetido será precisamente el arco semicircular geminado con una tracería gótica sencilla, tal como la utilizaron los arquitectos del Quattrocento. De esta forma se produce la desembocadura en el eclecticismo. La Ludwigstrasse y sus aledaños, en Munich, proyectados en buena parte por Friedrich von Gärtner (1792-1847), constituye una auténtica antología de esta vertiente. Allí la inspiración florentina se hace evidente en obras como el Pórtico de los Marisca-

les, reproducción literal de los de la ciudad renacentista italiana, o en el edificio de la Residencia [15], de gran desarrollo longitudinal —la inspiración en el Palacio Pitti es evidente— mientras que la Ludwigkirche (1829) se aproxima al Románico. Poco después Ziebland utilizará el paleocristiano como modelo en la planta y el alzado de la Basílica Bonificacio (1835) de la misma ciudad, pero incluyendo elementos bizantinos —capiteles, mosaicos— y románicos —arquillos ciegos—.

En Italia el clasicismo romántico tiene sabor romano. Desde el Braccio Nuovo (1817) en el Vaticano —ampliación para contener el Museo de Escultura— hasta los grandes templos inspirados en el Panteón, como el de la Gran Madre de Dios (1818) en Turín, de Ferdinando Bonsignore (1767-1843), la Iglesia de San Francisco de Paula (1816) en Nápoles, de Pietro Bianchi (1789-1849), o la de San Antonio de Padua en Trieste [17], de Pietro Nobile (1774-1854), sin olvidar el Gran templo de Possagno (1819) atribuido al escultor Antonio Canova. En todas estas obras, la simplicidad, la rotundidad volumétrica y la gran escala imponen una lectura global sin pormenorización en los detalles, confirmando la pervivencia de la poética de lo sublime. Sin embargo en edificios que exigen una escala menor surgirá el interés por la decoración minuciosa, el juego de llenos y vacíos, etc. En este sentido, el Café Pedrocchi [18] en Padua, obra de Giuseppe Japelli (1783-1852) es un ejemplo supremo.

En fin, también en Rusia y especialmente en San Petersburgo, convertida en una ciudad grandiosa arquitectónica y urbanísticamente hablando por voluntad del zar Alejandro I, dominarán las grandes escalas, las cúpulas de enormes dimensiones, como la Catedral de San Isaac [16], los edificios longitudinales de gran desarrollo, como el Almirantazgo, o la Bolsa (1804) de planta rectangular y pórtico exterior períptero. En Norteamérica el Neoclasicismo tuvo una especial relevancia al ser adoptado como estilo nacional. Su principal mentor fue Thomas Jefferson, defensor de un modelo de estado democrático, dominado por pequeños propietarios agrarios. Nada más idóneo para representarlo que una arquitectura basada en la Antigüedad clásica. Como en la Revolución Francesa,



16. August Augustovich Monferran, Catedral de San Isaac, San Petersburgo (1817). La enorme cúpula sobreelevada por un tambor muy desarrollado, tiene una apariencia barroca, reforzada por su relación con las torrecillas: el pórtico pone el acento clásico.



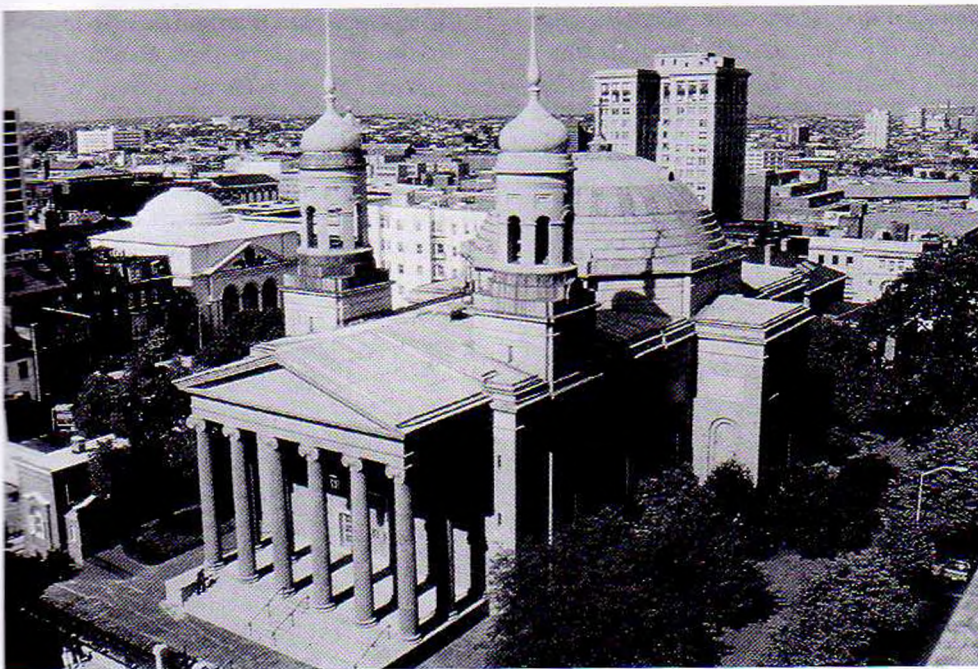
17. Pietro Nobile, Iglesia de San Antonio de Padua, Trieste (1826). Buscando el efecto escenográfico, este edificio se sitúa al fondo del Gran Canal, que alcanza el mar. Su pórtico jónico hexástilo queda resaltado por el muro que le precede, enmascarando al propio tiempo las trazas de la nave, en una composición muy barroca.

Grecia y Roma se constituirían en ejemplos morales para este estado naciente. Si a ello añadimos que de Inglaterra llegan arquitectos cuya conducta arquitectónica coincidía con este modelo, es natural que enseguida se extendiese, dominando hasta mediados de siglo. El autor más importante es Benjamin Latrobe (1764-1820), quien desde 1803 hasta su muerte ocupó, gracias al apoyo de Jefferson, el cargo de supervisor de edificios públicos, lo que le permitió consolidar el Neoclasicismo en Estados



18. Giuseppe Jappelli, Caffè Pedrocchi, Padua (1816). El mismo sentido racional preside la composición de este edificio, al que sin embargo, dado su carácter, se añade una decoración menuda que le resta austeridad. El cuerpo neogótico fue añadido por el propio Jappelli, acentuando su aspecto pintoresco.

Unidos. Su obra es deudora de Soane, como se evidencia en su Banco de Pensilvania (1798) y, sobre todo, en su Catedral de Baltimore (1804) [19], obra maestra del clasicismo romántico norteamericano. Sus discípulos y sucesores, como Robert Mills (1781-1855), sucesor también en el cargo, continuaron su línea insistiendo en la pureza de formas, en la lógica compositiva y en la economía de medios. Este estilo se extendió además desde los edificios públicos a otras tipologías privadas. También en Sudamérica el clasicismo, generalmente muy academizado, se asociará con la independencia nacional, lo que explica su éxito.



19. Benjamin Latrobe, Catedral de Baltimore (1804). El eclecticismo formal domina esta obra (pórtico clásico, torres orientales con cúpulas bulbosas) en la que también destaca la rica y variada volumetría.

2. LOS HISTORICISIMOS NEOMEDIEVALES

La contaminación estilística que afectó al clasicismo romántico tiene una explicación de orden ideológico: el pensamiento historicista, seña de identidad más característica del siglo XIX. Ubicado en el extremo opuesto del pensamiento ilustrado, que concebía la Historia como unidad globalizante y objetiva, el historicismo la entiende al contrario como un proceso diacrónico en el que cada periodo posee personalidad propia, al mismo tiempo que es el producto de las fases que le precedieron. La singularidad de cada cultura vendría dada tanto por el propio acontecer histórico como por las circunstancias geográficas y ambientales. Es en este sentido en el que la coherencia entre los fenómenos espirituales, incluida la arquitectura, y la realidad política, económica y social es absoluta. Por otra parte, la preeminencia otorgada al pasado en unos momentos de confusión e incertidumbre —proceso de consolidación de la sociedad burguesa— conduce a buscar la autoafirmación en dicho pasado, del que se sienten herederos. La Edad Media será el periodo histórico preferido.

La implantación del pensamiento historicista fue posible gracias a la reivindicación de valores subjetivistas, generados en el siglo XVIII en el marco de la autonomía de la Estética, disciplina reconocida como tal en aquel momento. Será en Inglaterra en primera instancia donde tendrá una mayor presencia, plasmándose en la poética de lo pintoresco. En el terreno de la arquitectura lo pintoresco halló sus prototipos en los estilos “exóticos”: árabe, hindú [20], chino, etc., pero también en el Gótico.

Así como el imperio napoleónico había convertido el clasicismo en su modelo representativo, el Romanticismo lo cambiará por el Gótico, ya que si el primero buscaba un ejemplo moral en la Antigüedad, el segundo veía encarnados sus principios en la Edad Media. En este sentido, el Gótico se carga de valores ideológicos, morales, sentimentales y políticos, teniendo un significado diferente según el sector social que se lo apropie. El neogótico y en algunos lugares el neorrománico, servirán de este modo a los distintos sectores de la sociedad deci-



20. John Nash, Royal Pavillion, Brighton (1815-1829).

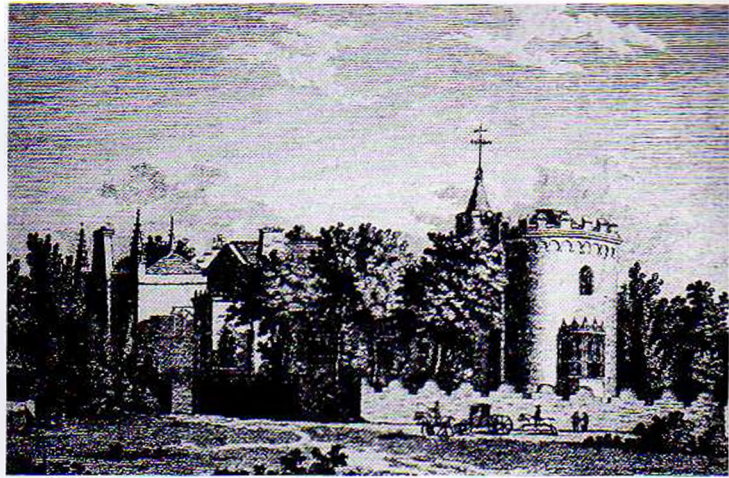
El descubrimiento de nuevas formas arquitectónicas no se limitó al mundo clásico antiguo; también Oriente sirvió para aplicar formas caprichosas a conjuntos privados. Este fue uno de los primeros.

monimica, repitiéndose lo que había sucedido en el siglo precedente con el Neoclasicismo. Tres serán los discursos que hallarán soporte en la arquitectura gótica: el religioso, el nacionalista y el tecnológico.

El neogótico como discurso religioso: Inglaterra

La arquitectura gótica había tenido hasta el siglo XVIII una consideración extremadamente negativa —incluso en Inglaterra, donde el Gótico había sobrevivido en la Edad Moderna— al ser juzgada con los parámetros clasicistas a los que no se ajustaba. Sin embargo, en el nuevo marco estético inglés del siglo XVIII, los “defectos” del Gótico fueron reorientados y asumidos, pasando a adquirir un carácter positivo. Así el Gótico se integró en la poética de lo pintoresco, y los valores despreciados por los clasicistas —novedad, irregularidad, complejidad...— fueron recuperados y alabados por sus partidarios. Por consiguiente, desde aquellos momentos el goticismo compartirá significado y protagonismo con el resto de los estilos “exóticos”. Ahora bien, si en el continente se limitan a formar parte de los elementos del jardín pintoresco, en Inglaterra adquirirán un mayor protagonismo, sirviendo de estilo a tipologías “mayores”; un buen ejemplo serán las mansiones acastilladas, como el Castillo de Grych, levantado por C. A. Busby (1788-1838) cerca de Abergele (Gales) hacia 1814. Este tipo de arquitectura ligada a lo pintoresco se apropió, además de los modelos medievales, de la villa italiana y de la casa rústica. Lo que la caracterizaría por tanto sería, más que la imagen, la aplicación de los valores de lo pintoresco: asimetría, contrastes volumétricos, ubicación en una topografía irregular, aislamiento, etc. [21].

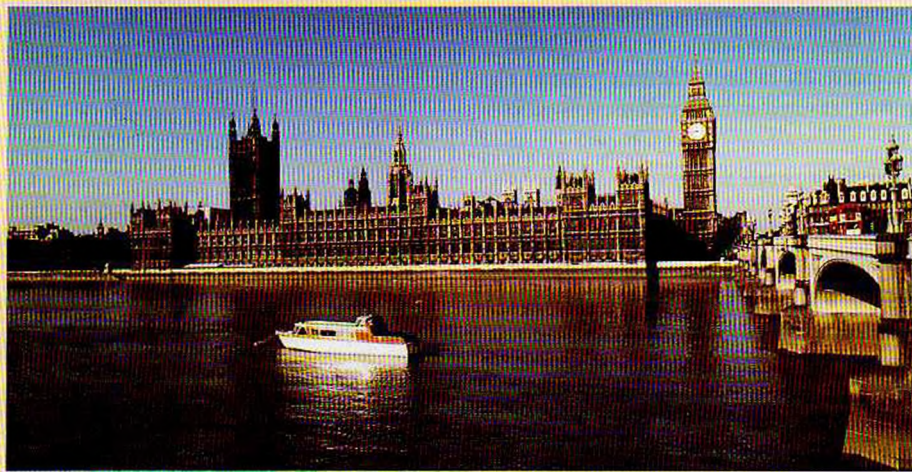
El contexto sociopolítico inglés propiciará desde finales de la segunda década el auge del Gótico, iniciándose así el proceso de transformación del gótico pintoresco en neogótico, coincidiendo con la difusión de un discurso religioso que lo convertirá en modelo arquitectónico indiscutible. La concentración obrera en las ciudades industriales, con su potencial revolucionario, generaba una preocupación en la burguesía que encontró la complicidad de la Iglesia anglicana para lanzar una campaña de recristia-



nización de la sociedad. Apoyados por movimientos ultraconservadores como el denominado “Oxford Movement”, plantean un retorno al primitivo cristianismo, lo que provoca discrepancias en el interior del propio anglicanismo. La arquitectura gótica es para ellos el paradigma del edificio religioso donde el culto primitivo recuperado hallará su espacio de representación idóneo. Será en este contexto donde surja la figura de Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), arquitecto y teórico del neogótico inglés convertido al catolicismo en 1835. Pugin hará una defensa apasionada del Gótico interpretándolo como el estilo cristiano por antonomasia, perfecto en sus estructuras para el culto. Su planteamiento irá más allá de la simple defensa de un estilo, ya que como antes hicieran otros autores —por ejemplo Chateaubriand— Pugin entiende el Gótico como una religión y una forma de vida. Su ideal era la recuperación de la sociedad medieval cristiana. Se trata por tanto de una posición añorante que rechaza la sociedad de su tiempo para recalar en un modelo imposible. Con Pugin también queda establecido el rechazo del clasicismo por su significado pagano.

Estos planteamientos fueron recogidos por la Iglesia anglicana, que pretendió y en buena medida logró un auténtico control del neogótico. Propusieron la arquitectura bajomedieval como modelo, imitaron el diseño de todos los elementos de la misma, incluido el mobiliario, y restringieron su uso a ciertas tipologías —iglesias, hospitales, escuelas—, así como a ciertos materiales. Por ejemplo, el hierro no era bien visto, aceptándose en pequeñas dosis y pre-

21. Horace Walpole. Strawberry Hill. Twickenham. Londres (1850). Para la encarnación de los valores pintorescos en la arquitectura se buscaron con frecuencia las formas goticistas, si bien éstas no fueron exclusivas. El entorno y la irregularidad compositivas eran tan importantes como el estilo.



22. Charles Barry y Augustus W. N. Pugin. **Parlamento, Londres** (1840-1865).

Cuando en 1836 Barry logra el encargo de proyectar el Parlamento, el neogótico estaba entrando en una fase madura, alejándose de lo pintoresco e incorporando significados religiosos y nacionalistas. Precisamente la consideración del Gótico como el estilo más representativo de la arquitectura británica hizo que se asumiera como el más apropiado para contener la representación parlamentaria. Por eso Barry, que era un arquitecto reconocido, aunque clasicista, no dudó en aceptar esta imposición estilística. Sin embargo, el clasicismo aflora en la planta del edificio, dominada por las proyecciones simétricas trazadas a partir del espacio octogonal del *hall* medieval que queda en el centro del edificio. Composición que en opinión de Summerson estaría inspirada en la abadía medieval de Fonthill. El resultado es un edificio de planta regular, sólo alterada en el lado interior. Por el contrario, la parte que mira al río acentúa, especialmente en su alzado, los valores de regularidad, simetría y redundancia, favorecidos por su gran desarrollo longitudinal. Este resultado clasicista no se ve realmente alterado por la aplicación de una ornamentación goticista flamígera, diseñada por Pugin. Las numerosas torres, de formas, volúmenes y alturas diversos, ofrecen un contrapunto a la horizontalidad del edificio, lo que supone una cierta permanencia de lo pintoresco. El edificio, inacabado a la muerte de Barry (1860), fue terminado por su hijo E. Middleton.

En definitiva, el edificio emblemático del neogótico británico es un compendio de clasicismo romántico, academicismo, pintoresco y neogótico, explicable tanto por el carácter del mismo —su carácter representativo exigía un rigor compositivo— como por el momento en que se proyectó, al coincidir con el tránsito del aticismo y de lo pintoresco a un neogótico con personalidad propia: el victoriano.

feriblemente oculto. Todo ello fue difundido a través de *The Ecclesiologist* —órgano de expresión de la Cambridge Camden Society— por todo el mundo angloparlante.

Al defender tanto Pugin como *The Ecclesiologist* una posición arqueológica, es decir, un acercamiento literal a las formas del Gótico histórico, el neogótico eliminó los rasgos pintorescos, configurando la segunda etapa de este historicismo en Inglaterra. En dicha evolución resultará asimismo decisiva la publicación de distintos estudios sobre el proceso histórico del Gótico inglés, delimitando fases y terminología, lo que permitirá un conocimiento en profundidad imprescindible para intentar su reproducción en los nuevos edificios. Las consecuencias se manifestarán a partir de 1840.

Con anterioridad, la expansión del neogótico había respondido a parámetros de orden económico. Me refiero al llamado neogótico de los *commissioners*, encargados desde 1818 de promocionar la construcción de iglesias en los nuevos barrios de las ciudades. El Parlamento había aprobado en aquella fecha la creación de la Church Building Society a tal efecto, lo que supuso la construcción de multitud de iglesias a lo largo de los años veinte. Fue una arquitectura eminentemente funcional, que usó el ladrillo en vez de la piedra —más costosa y de mayor complejidad constructiva—, eliminó la decoración e hizo uso del hierro.

Pugin inició su labor como arquitecto con un edificio emblemático, el Parlamento londinense, realizado en colaboración con

Charles Barry [22]. En las iglesias que proyectó intentaría materializar sus tesis, elaborando edificios inspirados en el Gótico histórico, concebidos como totalidad, es decir, como una unidad formada por arquitectura más decoración escultórica y pictórica, buscando la creación de un universo homogéneo. Sólo lo logró en algunos de ellos, como la Iglesia de St. Giles en Cheadle (Staffordshire), con una sola torre rematada con una alta aguja opaca y cabecera plana. La nave central presenta una cubierta exterior a dos aguas de elevada cumbre. Su interior se halla recubierto de pinturas. Sin embargo, la insuficiente aportación económica hizo que otros proyectos quedaran incompletos: el interior de la Iglesia de St. Bartolomé (1842) —hoy catedral católica de Nottingham— no llegó a ser decorado, y su exterior tampoco recibió la decoración prevista, resultando un edificio muy diferente del que pensase su autor.

Junto a Pugin destaca también la figura de George Gilbert Scott (1811-1878), arquitecto de enorme proyección social e ingente obra, si bien diversa en calidad y concepción. Así realizaría obras excelentes como la Iglesia de San Nicolás en Hamburgo, al triunfar en un concurso internacional, lo que de alguna forma representó el reconocimiento internacional de la arquitectura neogótica inglesa. Se trata de un edificio inspirado en el Gótico pleno alemán. También realizará edificios civiles, como la Prisión de Reading (1842) o, ya en los años sesenta, la Estación de St. Pancras en Londres, así como monumentos como el Martyr's Memorial en Oxford, siguiendo el modelo instaurado poco antes por G. M. Kemp (1795-1844) en el Monumento a Walter Scott en Edimburgo (1840), un relicario de grandes dimensiones. Sin embargo en el Albert Memorial de Londres, iniciado en 1863, realiza un objeto extremadamente ecléctico.

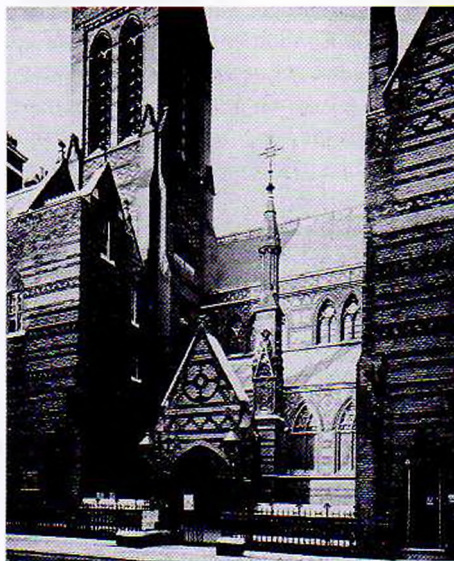
Durante el periodo victoriano el neogótico continuó consolidándose en Inglaterra, bien apoyado por teóricos que continuaron usándolo como soporte religioso. A Pugin le sucedería John Ruskin (1819-1900), que en 1849 publicó *Las siete lámparas de la arquitectura* y dos años después *Las piedras de Venecia*, obras ambas de enorme repercusión. Ruskin mantiene la idea que de arquitectura gótica, sociedad y religión forman un todo cohesionado. A esta defensa

religiosa deben añadirse los estudios históricos del Gótico que continuaron publicándose. De entre todos ellos destacan los del historiador y arquitecto G. E. Street (1824-1881), autor entre otros trabajos del primer estudio sistemático sobre el Gótico español: *La arquitectura gótica en España* (1865).

El neogótico victoriano alto (años cincuenta y sesenta) se caracteriza por una intensificación del arqueologismo, por su diversificación —se interesa por el Gótico italiano y francés— y por la generalización del color, tanto en el interior como en el exterior de los edificios, caracteres visibles en la All Saints Church de Londres [23], de William Butterfield (1814-1900), uno de los grandes arquitectos del periodo. Dicho templo ha sido considerado desde hace tiempo como iniciador de esta fase neogótica inglesa, pues, en efecto, por primera vez el ladrillo rojo es combinado con el negro en bandas y rombos, presentando un interior pleno de decoración policroma, desde las baldosas del piso hasta los muros de azulejos multicolores, sin olvidar las columnas y capiteles de granito y alabastro de distintas tonalidades.

También Street es un arquitecto prototípico del gótico victoriano alto. Desde su primera obra, la All Saints Church en Boyn Hill, Maidenhead (1853), hasta la de la Comunidad Americana de Roma, iniciada en 1864, el color y las formas italianizantes dominan su obra.

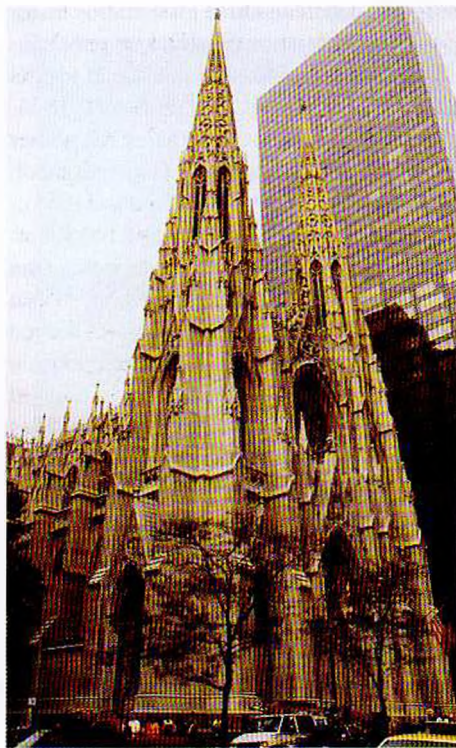
Norteamérica, dominada por el clasicismo, no producirá arquitectura neogótica hasta los



23. William Butterfield. All Saints Church. Londres (1860). Con este edificio se inicia la apertura hacia composiciones más libres, repertorios formales más amplios y uso desinhibido del color: es decir, hacia un abierto eclecticismo.

J. HERNANDO CARRASCO

24. James Renwick. Catedral de San Patricio. Nueva York (1858-1879). La importancia del neogótico en Norteamérica queda patente en esta obra, inspirada en el Gótico europeo continental; las torres adquieren un especial protagonismo que les permite competir con los rascacielos del entorno.



años cuarenta. Con la llegada de los textos de Ruskin, el neogótico será asumido tanto por la iglesia anglicana como por la católica. A partir de ese momento potenciará su aplicación a sus templos y edificios escolares, controlándolo de un modo similar a Inglaterra. El arquitecto Richard Upjohn (1802-1874) representa bien el primer neogótico norteamericano con obras como la Iglesia de la Trinidad de Nueva York (1844), mientras que el victoriano alto lo encarnan nombres como Ware & Van Brunte, con su Memorial Hall de Cambridge, Massachusetts (1870),

25. Restauración de la Catedral de Colonia (iniciada en 1825). Las esbeltas torres de esta catedral simbolizan el ingente esfuerzo conceptual y material llevado a cabo a lo largo del siglo con el fin de rehacer el que habría sido el modelo original.



o Henry H. Richardson, con obras como la Iglesia de Gracia (1867) en Medford, Massachusetts. La Catedral de San Patricio en Nueva York [24], iniciada en 1858 por James Renwick (1818-1895), se inspira en los modelos catedralicios europeos.

Además, el neogótico norteamericano fue también muy empleado en la arquitectura popular religiosa, dando como resultado iglesias en madera de pequeñas dimensiones; asimismo fue soporte figurativo de casas unifamiliares, defendido por Andrew J. Downing (1815-1852), apasionado del neogótico y autor de un libro de enorme influencia, *Cottages Residences*.

Nacionalismo y neogótico: Alemania

Uno de los ingredientes fundamentales del Romanticismo alemán será justamente el nacionalismo. Definido por sus protagonistas como la convergencia de una serie de valores de tipo cultural —raza, lengua y costumbres básicamente—, se manifestaría en el “espíritu del pueblo” o sentimiento común de todos los habitantes de un determinado territorio. Para el Romanticismo alemán, la nación es una construcción natural por la que el pueblo se expresa como unidad a lo largo de la historia. Se trata por tanto de una doctrina en la que se mezclan categorías ideológicas y sentimentales. La continuidad histórica quedaría demostrada al mirar a la Edad Media, periodo en el que el “espíritu del pueblo” era perceptible, manifestándose además con esplendor, en la unidad política. Fruto de tan fecundo periodo sería la catedral, perfecta representación simbólica en la que se funden el poeta y el pueblo. En definitiva, el Romanticismo alemán la adopta como emblema de la nación alemana.

Ya en el propio siglo XVIII un autor clásico como Goethe elevaría su “Himno a la Catedral de Estrasburgo”, iniciando la apropiación ideológica de aquella tipología arquitectónica; a él le seguirían Wackenroder, Schlegel y otros muchos autores. Para este último, en el Gótico se contienen los ideales cristianos del pueblo alemán. En este ambiente, la Catedral de Colonia [25], cuya fábrica había quedado inconclusa en el siglo XIV, se convertirá en el gran símbolo de la nación y la tarea de su finalización en la gran empresa nacional.

Los trabajos llevados a cabo en la Catedral de Colonia, además de reafirmar el contenido ideológico señalado, constituyeron un campo de experimentación privilegiado de la arquitectura neogótica, ya que para ejecutarse se realizaron previamente estudios en profundidad de la historia del edificio y de los sistemas constructivos góticos, con la finalidad de completarlo, de acuerdo al ideal del proyecto medieval. La figura de Sulpiz Boissière (1765-1854), arquitecto de origen belga, será fundamental en el proceso constructivo de la catedral. Su trabajo se inicia en 1808 con estudios sobre la misma que serán publicados en 1824, siendo un año después cuando se iniciarán los trabajos que se prolongan hasta los años ochenta. El carácter simbólico de la catedral y el sentido patriótico de la construcción se evidencian en el texto y sobre todo en el respaldo social al mismo: implicación económica del estado prusiano, creación de asociaciones patrióticas de financiación, etc.

A lo largo de los años, la Catedral de Colonia conoce la presencia de numerosos arquitectos, desde Schinkel (entre 1810 y

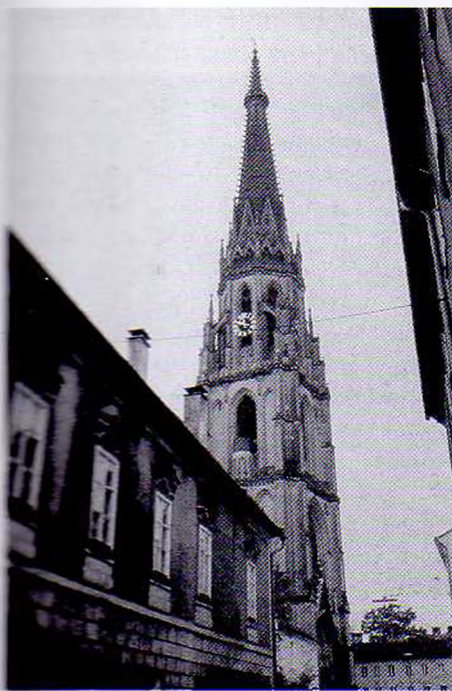
1830) hasta Friedrich Ahler (1788-1833), Friedrich Zwirner (1802-1861) o Friedrich von Schmidt (1825-1891). Las obras adquirieron un impulso definitivo en 1842, momento en que el estado y las asociaciones patrióticas entran en el proceso. De este modo puede afirmarse que el movimiento neogótico alemán se halla consolidado en los años cuarenta, extendiéndose tanto a las restauraciones como a los edificios de nueva planta que emplean dicho estilo. Así llegan a convocarse concursos como el de Hamburgo, ya citado, o el de la Votivkirche de Viena (1856-1879), donde triunfa Heinrich von Ferstel (1828-1883) con sólo veinticuatro años. Su proyecto se inspiraba directamente en la Catedral de Colonia, dando inicio a un modelo de enorme éxito en Centroeuropa. Entre los años sesenta y ochenta, Von Schmidt levantará ocho iglesias, siguiendo siempre modelos alemanes y franceses del siglo XIV [26].

Francia: arquitectura gótica, positivismo y restauración

Como hemos visto, una parte esencial del movimiento neogótico estuvo centrado en la intervención en edificios medievales, bien para concluirlos, como en Colonia, bien para frenar su deterioro. La restauración es por tanto parte esencial del neogótico. Las razones de ese interés fueron sobre todo de orden ideológico: proteger los edificios convertidos en símbolos nacionales y religiosos que contenían un valor histórico del que estaban desposeídos los contemporáneos. La preponderancia de valores ideológico-sentimentales hizo que las intervenciones relegaran los valores constructivos en beneficio de los figurativos, algo que por otra parte era imprescindible para regenerar eficazmente el edificio. Los estudios históricos previos llevados a cabo en Colonia apuntaban en esa dirección de rigor científico; sin embargo, será en Francia donde se desarrollará con plenitud. J.-B.-A. Lassus (1807-1857) y, sobre todo, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) desde la perspectiva del pensamiento positivo, realizarán una interpretación racionalista de la arquitectura medieval.

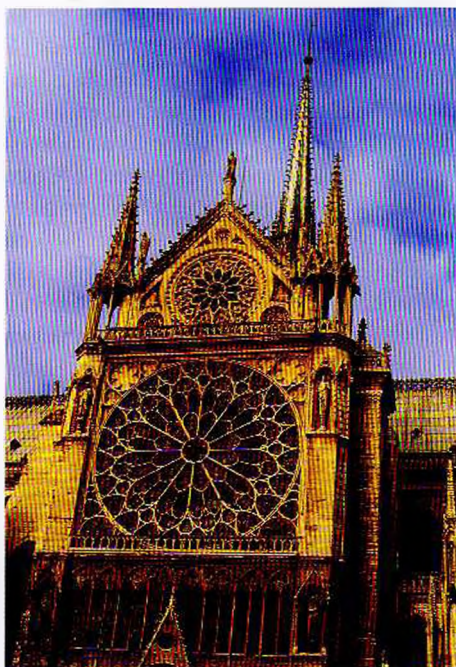
Francia también conoció con anterioridad a 1830 una fase neogoticista ligada a lo pintoresco, así como las primeras res-

28. Wilhelm Stutz, Nueva Catedral de Linz (iniciada en 1862). La expansión centroeuropea del neogótico fue imparable. A la reiteración de los tipos se añadió un tratamiento cada vez más ecléctico. Aquí se manifiesta en la complejidad formal del alzado de la torre y en el uso del enlucido del muro frente a la piedra.



J. HERNANDO CARRASCO

27. J.-B.-A. Lassus y Eugène Viollet-le-Duc, restauración de la Catedral de Notre Dame de París. La invención domina en muchas zonas de esta obra (la aguja por ejemplo) en la que estos autores materializaron sus teorías de "restitución integral" del edificio.

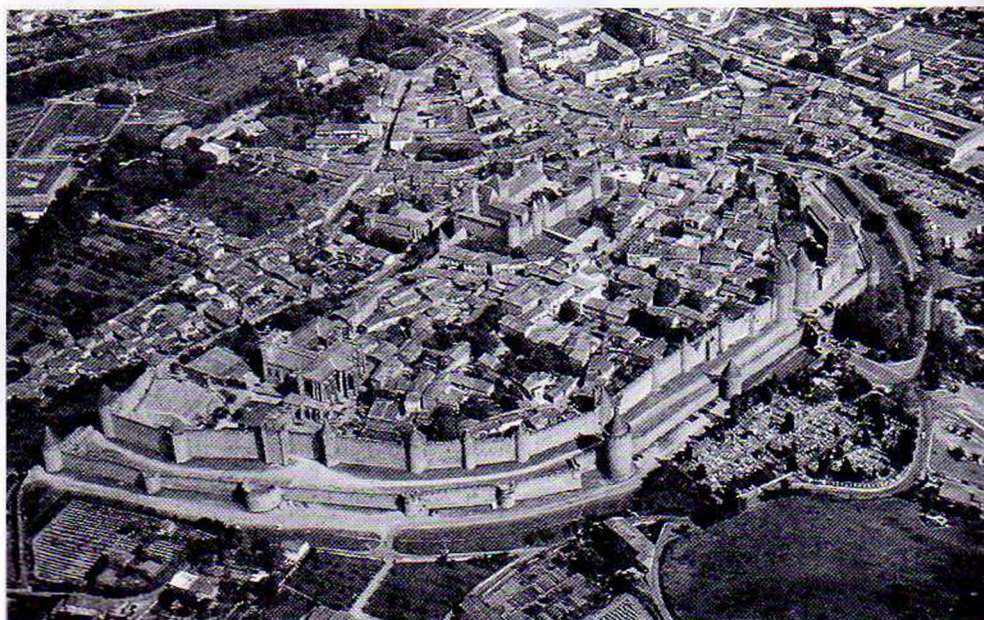


tauraciones no sistemáticas de edificios medievales. Además, con prontitud se organiza un entramado administrativo para la catalogación y protección del patrimonio que culmina con la creación en aquel mismo año del cargo de Inspector General de Monumentos, al mismo tiempo que ven la luz diversas publicaciones especializadas como los *Annales Archéologiques*. Todo ello favorece el clima de recuperación del patrimonio medieval, sobre todo del gótico.

Lassus fue el iniciador de un giro radical en las restauraciones medievales que generó al propio tiempo un vasto debate sobre esta joven práctica. En 1830 llevará a cabo trabajos de restauración en la iglesia parisina de Saint-Germain l'Auxerrois. Ese mismo año es nombrado inspector de los trabajos de la Saint-Chapelle que restauraba el arquitecto Felix Duban. En aquellas obras intervendrían otros arquitectos, entre los que estaba Viollet-le-Duc, que entra en contacto con Lassus. Desde entonces su colaboración será estrecha, culminando con su proyecto conjunto para la Catedral de Notre Dame [27], tras ser cesado en aquella labor E. H. Godde. Victor Hugo, que había popularizado este templo en su novela del mismo nombre, criticó a Godde por su falta de comprensión del sistema constructivo gótico.

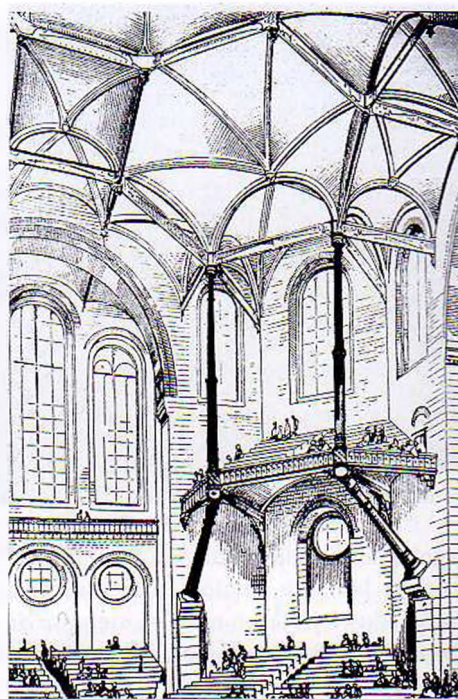
La diversidad de criterios de restauración ha dado lugar a un debate permanente desde los inicios mismos de esta práctica. En el siglo pasado, el inglés Ruskin mantuvo una posición extrema, contraria a cualquier tipo de restauración, al sacrificar la ruina. El proceso de degradación del edificio no debería, según él, ser alterado en ningún modo. La arquitectura es concebida como un objeto sometido a las mismas fases de envejecimiento de los seres vivos, siendo la última de ellas su transformación en ruina, estado sublime en el que se mezclan arquitectura y naturaleza. Frente a esta posición

28. Eugène Viollet-le-Duc, restauración del recinto amurallado de Carcasona. El mismo criterio que en Notre Dame de París fue seguido en este recinto, haciéndose patente en los remates almenados de la doble muralla.



denunció la necesidad de frenar el deterioro. La discusión surgirá a la hora de establecer el alcance de las modificaciones que el edificio sufre en el proceso restaurador. Ya en 1839 Didron diferencia entre "restauración" y "reparación": la primera pretendería rejuvenecer el edificio, la segunda sólo consolidarlo. Pero enseguida se plantea la legitimidad de la reconstrucción de aquellas partes desaparecidas, siempre que respondiese al proyecto original. Esto exige un estudio en profundidad del mismo, possibilitado por el auge de la arqueología medieval. Para Lassus y Viollet la restauración debería buscar la restitución integral del edificio, es decir, su transformación hasta llegar al supuesto estado original, legitimando así al arquitecto para crear elementos supuestamente desaparecidos.

Entre 1844 y 1879 Viollet llevará a cabo un elevadísimo número de restauraciones, desde su primer proyecto, la Catedral de Notre Dame, hasta la de Clermont-Ferrand en los años sesenta, Saint-Sernin de Toulouse en los cuarenta, el Castillo de Pierrefonds o el recinto amurallado de Carcassonne [29]. Pero al margen de esta ingente labor, interesa destacar de Viollet su nueva concepción del Gótico, fruto de su estudio científico del mismo, que determina una teoría de la restauración pero también un modelo teórico de arquitectura contemporánea que le sitúa en la vanguardia del siglo. Bajo una concepción positivista, analiza el edificio gótico, hallando en el mismo un sistema de construcción lógico con una unidad absoluta entre arquitectura, construcción y decoración. Viollet explica esta arquitectura como un sistema de equilibrios que tiene en las nervaduras de las bóvedas su base organizativa. Por lo tanto sobrepasa el nivel de arqueologismo para definirlo como un modelo de arquitectura ideal que más allá del valor de estilo alcanza el de modelo abstracto, idóneo para la construcción contemporánea [29]. Aquí radica la novedad de su planteamiento. Su lectura es estrictamente técnica, al margen de valores espirituales —él de hecho era agnóstico—. Que la aplicación del sistema gótico a la nueva arquitectura resolvería la crisis que atravesaba esta disciplina en su época. Satisficía los problemas constructivos y además permitía el uso de los nuevos materiales, el hierro en especial; material que perfeccio-

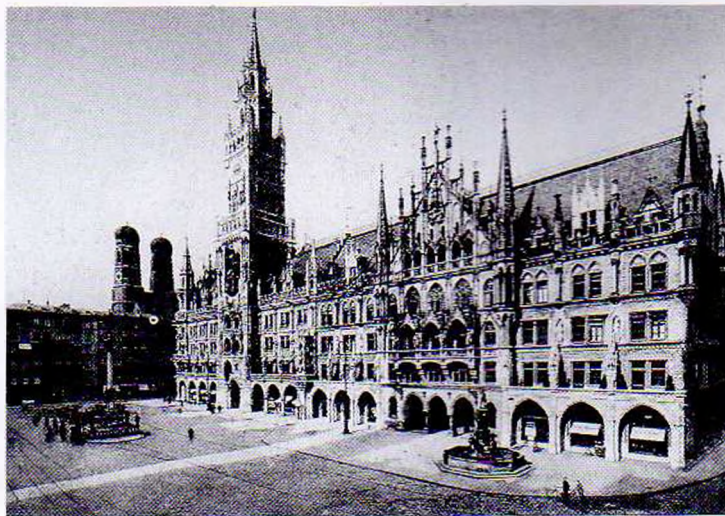


29. Eugène Viollet-le-Duc, Sala abovedada con hierro y albañilería, en *Entretiens sur l'architecture* (1863). El hierro se adecua perfectamente, según Viollet, al trazado goticista, lo que convertiría a éste en el estilo idóneo para la tecnologización de la arquitectura.

naría incluso el sistema gótico. Para Viollet el problema de la arquitectura no residía en el estilo, como pensaban los académicos, sino en la renovación de las formas constructivas, en su racionalización, en la incorporación de las nuevas tecnologías. De este modo ponía las bases para la conciliación de la arquitectura y la tecnología, algo que tardaría aún en producirse.

Sus proyectos de nueva planta fueron escasos, dedicado como estuvo a la restauración monumental. Realizó algunas viviendas de pisos en el casco urbano parisino, marcadas por la racionalidad compositiva de las fachadas, evitando ornamentaciones gratuitas.

30. G. J. von Hauberrisser, Ayuntamiento de Munich (1899). Ampliación finisecular de este edificio en un recargado neogótico. Las tracerías, sin desbordarse, enfatizan en exceso el aspecto decorativo del edificio.



HERNANDO CARRASCO



31. Petrus J. H. Cuypers, Rijksmuseum, Amsterdam (1877). La combinación del ladrillo (dominante), la piedra (como resalte de elementos específicos) y la pizarra en las cubiertas logra en una sabia articulación una composición dominada por lo racional que se impone al goticismo.

32. Henrique Carlos Afonso, casa en la rua de Pedro V, Lisboa (1877). La arquitectura doméstica recurrió con frecuencia al vocabulario neoárabe. Aquí aparece combinado con elementos clasicistas como el almohadillado o el vano pseudoserliano, resaltando columnas, arcos e impostas, frente al enlucido de color ladrillo.



El goticismo se extendió a lo largo y ancho de Europa y América, aunque perdiendo la carga ideológica de los casos señalados; sirvieron así casi siempre de ropaje estilístico a los edificios religiosos pero también civiles. En este sentido son de destacar obras como el Ayuntamiento de Viena, del ya citado Friedrich von Schmidt, y el de Munich, de G. J. von Hauberriser [30]; el primero es de notable sobriedad, no así el segundo, dominado por un desbordamiento decorativo característico de la tardía fecha de su ejecución (entre 1899 y 1909). Asimismo, el Parlamento de Budapest (1883), de Imre Steindl (1893-1902), constituye un relevante ejemplo de neogótico civil. Las obras de Petrus J. H. Cuypers en Amsterdam, en especial el Rijksmuseum [31], se hallan entre los mejores ejemplos del neogótico racionalista propugnado por Viollet.

Otras vertientes neomedievales

La preponderancia del neogótico entre los historicismos medievales fue general. Sin embargo, en determinados lugares ese protagonismo fue ejercido por el neorrománico, el otro gran estilo internacional europeo, o por variantes locales de los grandes estilos, como por ejemplo el neomanuelino en Portugal. Este último se desarrollará en la restauración de Monasterio de los Jerónimos de Lisboa, aplicándose también a tipologías muy diversas: palacios, estaciones [34], etc.

Italia y Cataluña fueron los principales centros de expansión del neorrománico. En ambos casos asumió la carga nacionalista. Entre 1840 y 1860 adquiere en Italia, coincidiendo con el proceso de la unificación, su carácter más ideológico y su concepción más arqueológica. Con posterioridad, sobre todo gracias al arquitecto y teórico Camillo Boito (1836-1914), jugará el mismo papel que el Gótico había jugado en Francia con Viollet, es decir, un modelo genérico de arquitectura basado en la sinceridad constructiva y en la funcionalidad. Boito plantea la superación del arqueologismo para adaptar este estilo a las necesidades de la sociedad contemporánea. De nuevo la mirada al pasado ha cambiado el registro nostálgico por el positivista. La propia historia de la arquitectura ofrecía un modelo para superar la crisis arquitectónica desde la modernidad, o sea, combinando las lecciones extraídas de aquella con los logros de la revolución tecnológica pero también con la tradición constructiva del ladrillo.

La obra más importante de Boito es el Hospital Cívico de Gallarate, un edificio con planta en U destacado por la franqueza en el uso del ladrillo, bien combinado con sutiles motivos decorativos románicos trazados en piedra. El Cementerio monumental de Milán (1863) de Carlo Maciachini (1818-1899), el Duomo de Lonigo (1877) de Giacomo Franco (1818-1895), o el Museo de Historia Natural de Milán (1890), de Giovanni Cerutti (1842-1907), son algunas de las obras más representativas de este historicismo en Italia. En Cataluña el arquitecto más significativo y verdadero creador de un arquetipo nacionalista inspirado en el Románico fue Elías Rogent (1821-1897). Dicho modelo quedará plasmado en la Universidad Literaria de Barcelona [33].



33. Elías Rogent, *Universidad Literaria de Barcelona* (1862-1871).

Rogent confirma en este edificio la validez de los estilos medievales —como Boito en Italia o Viollet-le-Duc en Francia— para la arquitectura contemporánea, más allá de los edificios religiosos. Superando la tentación arqueológica, hace un uso muy libre de diversos repertorios estilísticos, aunque más en función de la racionalidad constructiva que de la apariencia figurativa. En este sentido, ésta es una obra eminentemente sobria, tanto en planta como en alzado, que sigue la tendencia iniciada por el clasicismo romántico más sobrio.

Su planta está constituida por dos cuerpos rectangulares con sendos patios centrales, unidos por otro intermedio de la misma forma. Juntos configuran un gran conjunto rectangular que genera una fachada de ciento treinta y cinco metros, limitada por dos torres en los extremos; el cuerpo central queda resaltado por un hastial que se eleva por encima de la cornisa. Lo más peculiar de la fachada de este edificio es el uso de estilemas románicos, como las bandas de arquillos ciegos colocados bajo la cornisa o el arco de medio punto en las ventanas, bifurcadas y ordenadas regularmente. Esto último, junto con la acentuación de la planitud de la fachada y su tratamiento cerrado remite al *Rundbogenstil* alemán, en especial a los edificios municipales de la Ludwigstrasse que Rogent conocía perfectamente. La misma imagen de solidez y rigor compositivos presentan los patios, trazados a partir de la repetición del arco semicircular. Los detalles goticistas o románicos, sutiles y bien integrados, no son suficientes para imponer la imagen de alguno de estos estilos. A todo ello hay que añadir el uso del hierro y el vidrio en las claraboyas que proporcionan luz cenital a la biblioteca y a la escalera de honor, evidenciando así su inequívoca concepción moderna de la arquitectura. La inspiración en los estilos del pasado supera aquí el simple historicismo arqueológico para servir a los intereses de la arquitectura contemporánea.

Finalmente, la arquitectura decimonónica mostró interés por los estilos medievales no cristianos, en especial por aquellos que pueden incluirse bajo el término de islámicos. Desde un punto de vista arquitectónico fueron estilos marginales, ya que sólo se aplicaron a tipologías muy específicas, como las relacionadas con el ocio y, sobre todo, con los espacios privados [32]. La Alhambra de Granada, con sus cúpulas de mocárabes y sus paredes y pavimentos recubiertos de yesos y azulejos decorados con redes geométricas, fue el modelo emblemático y el más mimetizado.



34. Jose Luis Monteiro, *Estación de Rossio*, Lisboa (1867). El edificio de viajeros de esta estación lisboeta está dominado por la simetría, enfatizada por la torre. Se trata por tanto de una composición clasicista a la que se superponen tracerías neomanuelinas.

3. REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y ARQUITECTURA

Desde mediados del siglo XVIII, la sustitución del carbón vegetal por el mineral permitió la obtención del hierro fundido o colado en grandes cantidades. Es éste un material duro, inflexible y resistente a la compresión, lo que le hacía muy apropiado para la construcción de máquinas, de raíles —cuando surgió el ferrocarril— y enseguida para la aplicación a la arquitectura. A lo largo de todo el siglo XIX la tecnología del hierro no dejó de evolucionar. Así, el hierro forjado adquirió una importancia decisiva cuando a mediados de siglo la invención del laminador universal permi-

tió la obtención de vigas de grandes dimensiones. Más adelante, el acero —combinación de hierro y una mínima parte de carbono— sustituiría al hierro fundido y forjado, al unir a su gran resistencia una enorme elasticidad. Sin embargo el uso generalizado de estos materiales aparecidos de forma sucesiva sufriría un notable retraso. El hormigón armado, por ejemplo, que fue descubierto en 1849, no penetrará realmente en la arquitectura hasta el siglo XX. Además, habrá un rechazo por parte de los arquitectos de estos nuevos materiales que alteraban de forma sustancial la imagen tradicional del edificio.

En efecto, si ya ciertas manifestaciones del clasicismo romántico y del neogótico atentaban contra la concepción académica de la arquitectura, el empleo masivo del hierro supondría, según sus detractores, la desaparición misma de esta práctica milenaria. Los proyectos concebidos exclusivamente con hierro producían una impresión de artefacto extraño sin ligazón aparente con la arquitectura. Ante tal resultado, los arquitectos optaron en su mayor parte por considerar estas construcciones como obras de ingeniería puramente tecnológica desprovistas de carácter artístico, es decir, desprovistas de belleza. Los ingenieros aceptaron esta visión. Tras ella se oculta un verdadero conflicto de intereses profesionales —reparto de tipologías entre ingenieros y arquitectos— pero también una radical escisión entre arquitectura y tecnología que irá cediendo poco a poco hasta converger a finales de siglo.

A pesar de su rechazo conceptual, los arquitectos no tuvieron más remedio que asumir el hierro, dados los beneficios que reportaba. Formando parte de las cubiertas fue utilizado ya en el siglo XVIII, desde las vigas del Palacio de Mármol de San Petersburgo (1768) hasta las bóvedas del Banco

35. Henri Labrouste,
Biblioteca de Santa
Genoveva, París (1840).
Planta clásica
(longitudinal) en este tipo
de obras, enfatizada por
la perspectiva generada
por la bóveda continua.
La levedad
de la cubierta permite
la apertura de grandes
vanos en los laterales,
facilitando la iluminación.

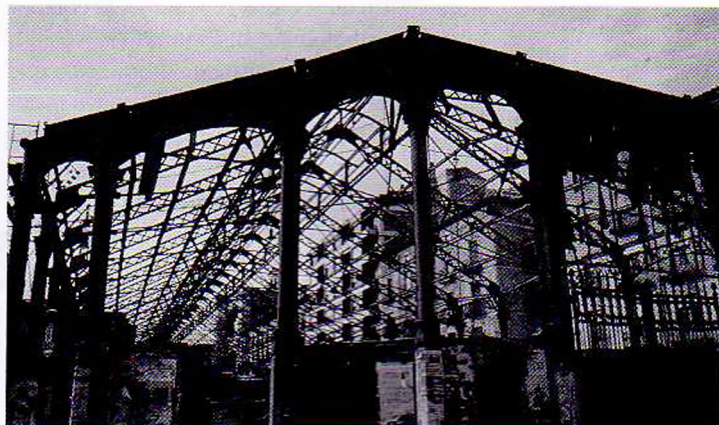


de Inglaterra de Soane (1792), sin olvidar las cubiertas de los diversos teatros que construyó el francés Victor Louis en la segunda mitad de aquel siglo. Inglaterra, como país adelantado en el desarrollo industrial, fue el más precoz en el uso del hierro, con importantes y permanentes aplicaciones desde el último cuarto del siglo xviii. Después se incorporarían Francia y el resto de países industrializados. Desde sus siderurgías saldrían las piezas prefabricadas para puentes y diversos edificios levantados en otros países que, como España, no disponían de una industria siderúrgica desarrollada.

El hierro y las tipologías arquitectónicas

Podríamos diferenciar entre aquellas tipologías donde el hierro es el componente exclusivo o absolutamente mayoritario, y aquellas otras en las que sólo contribuye, visto u oculto, a la estructura del edificio. En el primer caso la expresión "arquitectura del hierro" se ajusta perfectamente al resultado: objetos de indudable apariencia tecnológica en los que el hierro visto constituye al mismo tiempo la estructura y la forma [36]. En el segundo, este componente es aplicado de forma parcial —pilares, vigas, arcos— en la obra de fábrica, que continúa marcando el carácter del edificio.

Las tipologías que adoptaron el hierro como componente exclusivo fueron aquellas en las que su eficacia era infinitamente superior a la de la obra de fábrica tradicional; por ejemplo, en el trazado de arcos de grandes luces o en las estructuras adinteladas. En ambos casos se lograba una gran limpieza espacial. Los puentes y viaductos, los andenes ferroviarios, los invernaderos, los pabellones expositivos, las galerías cubiertas, las fábricas, los mercados o los almacenes comerciales fueron las principales tipologías afectadas por el auge de este material. Además, su uso se extendió a otras tipologías menores como los kioscos comerciales y de música [37], y otros elementos como el mobiliario urbano: bancos, farolas, etc. Si las indudables virtudes de este material no fueron utilizadas por otras tipologías se debió a prejuicios de índole moral e ideológica. El hierro se consideraba un material innoble y por tanto inapropiado para edificios representativos.



En Inglaterra pronto se comenzó a emplear en la construcción de templos, pero la iglesia anglicana lo prohibiría, negándose a consagrar los que no se atuviesen a dicho precepto.

Esta adscripción de determinadas tipologías al hierro venía a repetir en relación a los materiales lo que el llamado "eclecticismo tipológico" hiciera en relación a los estilos, cuando identificaba estilos y tipologías: el neogótico y la arquitectura religiosa por ejemplo. Pero en este caso la adscripción implicaba también una escisión conceptual: obra de arquitectura y obra de ingeniería. El conflicto se plantearía con aquellas tipologías cuya definición estructural y formal no era tan evidente, como las fábricas o las propias estaciones de ferro-

36. José Luis Sierra. Mercado del Val, Valladolid (1878-1882). En esta fotografía, realizada antes de su restauración, puede observarse cómo el entramado metálico que forma la cubierta y las columnas también metálicas del muro perimetral constituyen el todo del edificio, otorgándole su forma.



37. Kiosco de música, Évora (último cuarto del s. xix). Sobre un basamento de obra de fábrica, se despliega una estructura metálica de formas caprichosas, en especial la cúpula escamada de cuatro paños convexos y apariencia orientalizante.

J. HERNANDO CARRASCO

carril. En tales casos se tendió a la colaboración entre ambas disciplinas.

Existieron no obstante arquitectos que aceptaron con agrado el uso del nuevo material, arrebatándoles la exclusividad de su uso a los ingenieros. El nombre más relevante, tanto por su precocidad como por sus excelentes resultados fue el del francés Henri Labrouste (1801-1875), quien no tenía prejuicios en autoproclamarse “arquitecto del hierro”. Su obra fue escasa, pero ha pasado a la historia de la arquitectura por la ejecución de dos bibliotecas: la de Santa Genoveva de París [35], proyectada en 1840 y concluida en 1850 y la Nacional de la misma ciudad, a la que añadió una sala de lectura en 1862. En la primera divide el espacio longitudinal en dos partes que cubre con sendas bóvedas de medio cañón metá-

38. Gustave Eiffel, Torre de la Exposición Universal de 1889, París. Probablemente la obra más emblemática de la arquitectura del hierro por el protagonismo exclusivo de este material, así como por su imagen de ligereza, lograda gracias a su transparencia y a su estrechamiento en altura.



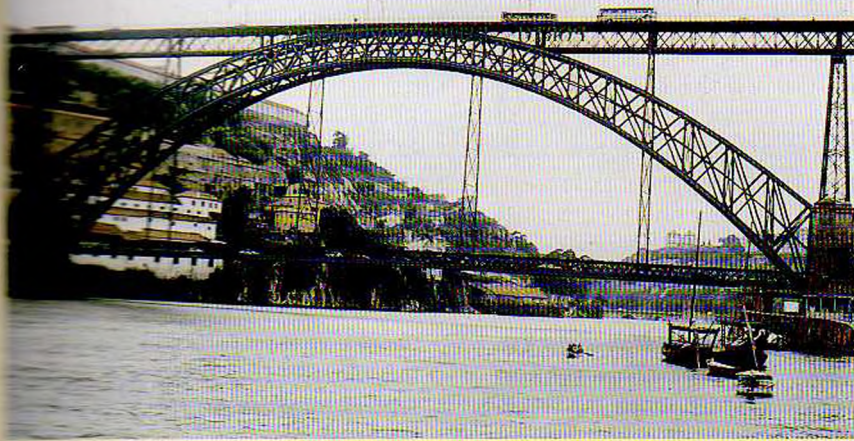
licas con las respensiones externas en los muros y las interiores en columnas también de hierro, apoyadas en altos basamentos de piedra. En la segunda fragmenta el espacio mediante cúpulas con claraboyas de terracota apoyadas igualmente sobre arcos y columnas de hierro. El depósito de libros, con todos los estantes de hierro fundido, es también una aplicación funcional y espectacular al mismo tiempo de este material. También el arquitecto L. A. Boileau (1812-1896) levantó íntegramente en hierro y formas neogóticas —como quería Viollet-le-Duc— algunas iglesias como las de Saint Eugène, en París (1854) y Saint Paul de Montlucon (1862).

Tipologías para la experimentación: puentes, pabellones de exposiciones y estaciones

La evolución tecnológica de los materiales y de los sistemas estructurales —soportes y cubiertas— fue permanente a lo largo del siglo. Las exposiciones universales, iniciadas con la londinense de 1851, se convirtieron en espacios para la experimentación tecnológica, sobre todo a través de las galerías de máquinas, grandes pabellones cubiertos por armaduras metálicas y cristal. De alguna forma su culminación se produjo en la de París de 1889, donde convergieron dos de los máximos hitos de la arquitectura del hierro: la Torre Eiffel [38] y la citada Galería de Máquinas [40]. En esta última se logró cubrir sin interferencias un enorme espacio de 420 metros de largo y 115 de ancho, algo nunca conseguido con anterioridad, gracias a la mejora del sistema de soportes. Cubierta y pilares forman en esta obra una sola pieza, de manera que la armadura se prolonga hacia abajo hasta llegar al pavimento. Estos éxitos tecnológicos serán aplicados de inmediato a las distintas tipologías.

Inglaterra fue adelantada en la aplicación de hierro, iniciándola con los puentes. Ya en 1775 el hierro fundido sirve para levantar el de Coalbrookdale con un solo arco. Thomas Telford (1757-1834) fue un importantísimo ingeniero, autor de numerosos proyectos de puentes, algunos de hierro. Entre ellos destacan el proyectado, pero no construido, en 1801 sobre el Támesis, en Londres, donde salvaba el ancho del río con un único arco de sólo veinte metros de altura.

39. Taller de Gustave Eiffel. Puente de Luis I, Oporto (1880).

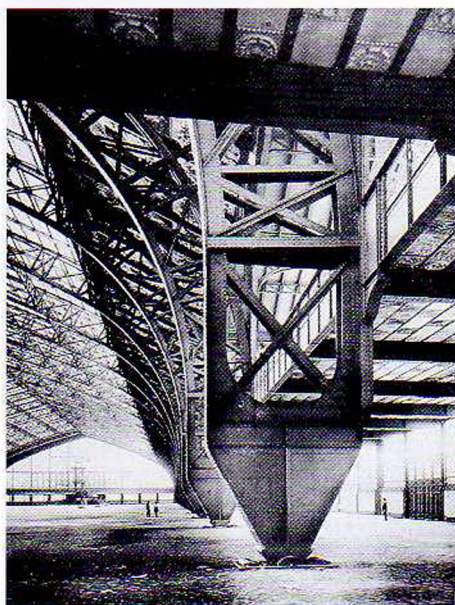


Una de las expresiones tecnológicas más puras de la arquitectura del hierro es la que ofrecen los puentes. Su eficacia para salvar espacios de grandes luces o profundos desniveles se hizo patente desde los inicios de su empleo. Y aunque la tentación historicista afectó también a esta tipología —fueron frecuentes las combinaciones de formas metálicas puras con elementos de fábrica de factura ecléctica, o simplemente la transformación de las piezas de hierro en formas historicistas—, en muchas ocasiones la pureza tecnológica se manifestará en todo su esplendor. El resultado será consecuencia de las necesida-

des funcionales, siendo el cálculo protagonista, si bien ello no impide un resultado plásticamente óptimo. Una nueva estética, bien diferente de los cánones clasicistas al uso, nació de estos artefactos. La sorpresa procedía no obstante más del carácter matérico y abstracto del hierro que del propiamente compositivo o de los elementos utilizados: arcos, pilares, torres, etc. Quizás la Torre Eiffel sea la que más se aleja de las formas tradicionales y por ello la sorpresa y el rechazo de la misma fue también mayor.

Los puentes de Oporto sobre el río Duero, construidos por la Compañía Eiffel, constituyeron prototipos que lanzaron al mundo a Eiffel de forma definitiva. El primero en construirse fue el de Maria Pia (1875), siendo el ingeniero aún muy joven. Obra de enorme plasticidad y elegancia, supuso un gran reto tecnológico al cubrir los ciento sesenta metros de anchura del río con un solo arco, que además fue construido en voladizo, es decir, mediante la sujeción con cables de acero de cada uno de los dos semiarcos iniciados en las orillas, hasta su unión en el centro. Este método estaba siendo experimentado de forma simultánea en Estados Unidos. Este gran arco se apoya en una base de piedra y se completa con dos pilares metálicos a cada lado, más un montante (pilar pequeño apoyado sobre el arco). El tablero se apoya sobre los pilares, los montantes y la parte central del arco. La composición de todos los elementos con vigas de celosía aseguran esa imagen de ligereza. El de Luis I repite el modelo con el añadido de un tablero inferior que duplica su capacidad de tránsito.

que le convertía en un elegante arco rebajado. En 1815 construye el de Craigellachie, también de un solo arco enrejado entre dos torres de fábrica con forma de torres almohadilladas y revestimiento almohadillado. La combinación de la estructura metálica con elementos arquitectónicos historicistas será habitual en muchos puentes, sobre todo en los erigidos en las ciudades. Por ejemplo el del Carrousel en París (1834), de A. R. Ballocheau (1788-1847), inventor de un sistema de armadura que lleva su nombre y que fue precisamente probado en esta obra. Eiffel realizaría los puentes y viaductos más sorprendentes y sofisticados, desde un punto de vista tecnológico [39]. Telford proyectaría en 1819 un puente colgante, el de Mance, en Gales. Se trataba de un sistema basado en el soporte del tablero por unas



40. Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París de 1889. La ligereza se manifiesta en este caso en sentido longitudinal, gracias a la enorme claraboya que ocupa toda la cubierta.

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 25

J. HERNANDO CARRASCO

41. A. I. K. Brunel.
Puente colgante de
Clifton. Bristol (1837-
1864). Dos cuerpos
acastillados sirven de
soporte de los cables
metálicos que a su vez
soportan el tablero para
salvar sin interferencias
un espacio muy amplio.



cadenas metálicas. La mejora técnica de este sistema llevará en nuestros días a los puentes atirantados. Los puentes colgantes hallarán una gran difusión [41]. Mención especial merece a este respecto el alemán John A. Roebling (1806-1869), quien, trasladado a Estados Unidos, ejecutará obras tan representativas como los puentes sobre las cataratas del Niágara (1852) —desaparecidos— o el de Brooklyn [42], que, iniciado en 1869, conecta Manhattan con Long Island.

El invernadero, construido en madera y cristal hasta entonces, será otra de las tipologías sobre las que se experimentará con el hierro. Ya en 1811 el inglés Thomas Hooper lo emplea en el de Carlton House, en Londres, recreando formas goticistas en la cubierta, y también en Francia en los años treinta hay algún ejemplo, pero será en 1836 cuando Joseph Paxton (1801-1865), jardinero del duque de Devonshire, reciba el encargo de construir el invernadero de Chats-

42. John A. Roebling,
Puente de Brooklyn,
Nueva York (1869).
Uno de los puentes
más espectaculares por
sus dimensiones.
La personalidad viene
dada de nuevo por los
dos enormes pilares
horadados por dos
arcos angulares.



worth cuando el hierro penetre y transforme esta tipología. Se trataba de un espacio rectangular con cubiertas abovedadas, formando brazos a partir del espacio central más elevado. Esta composición, con referencias históricas obvias —el crucero de las catedrales góticas— se convertirá en modelo de aplicación permanente. Su propio modelo le sirvió a Paxton para erigir el Cristal Palace con motivo de la primera Exposición Universal de Londres en 1851 [44]. De gigantescas proporciones —más de 550 metros de largo— fue construido en hierro fundido y forjado combinados, cristal y madera. Su importancia radica en que por primera vez se levantó un edificio a base de piezas prefabricadas de pequeñas dimensiones ensambladas *in situ*. La columna de hierro fundido constituía el principal elemento estructural del conjunto. Precisamente será este elemento —la columna— el que irá siendo sustituido de forma progresiva en estos grandes espacios gracias al perfeccionamiento del sistema de cubierta. Así, De Dion, ingeniero que diera su nombre al sistema por él patentado, lograría en la Exposición parisina de 1878 eliminar los tirantes, encauzando las presiones directamente hacia los cimientos, algo parecido al sistema gótico. Once años más tarde Cottacin lo mejoraría y culminaría en la citada Galería de Máquinas de la Exposición de 1889.

Pero la columna sería fundamental como pie derecho en los edificios que no precisaban alturas tan elevadas ni luces tan amplias. Tal es el caso de los mercados, de los que ya en los años veinte hay muestras excelentes: el de la Magdalena de París (1824) o el del pescado de Hungherford, Londres (1835), entre otros. El gran proto-

... sin embargo, será el llamado Les Grands Halles ("El gran mercado") de París (1853), insertado en el corazón del París burgués, remodelado en aquellos momentos, gracias a Victor Baltard (1805-1874), ocupando varias manzanas: en cada una de ellas unos bloques cuadrangulares se alineaban separados por calles longitudinales y transversales que las separaban y servían al mismo tiempo de tránsito interno. Sólo el basamento del edificio era de ladrillo. El ejemplo parisino fue recogido de inmediato por su indudable eficacia: columnas de hierro que soportaban la armadura de cierre. Las aberturas facilitaban tanto la iluminación mediante claraboyas como la ventilación gracias a las lamas colocadas en los muros laterales. La planta rectangular dividida por un pasillo central atravesado en el centro por otro perpendicular que quedaba elevado en altura por una cúpula fue la más generalizada, aunque tampoco faltan las plantas centrales o, en virtud de la fácil adaptación de este tipo constructivo a cualquier espacio, será la parcela elegida para su ubicación la que imponga la planta.

Las estaciones de ferrocarril constituyeron una de las tipologías fundamentales de la arquitectura del hierro, tras unos primeros años —desde la puesta en marcha de la primera línea ferroviaria, Liverpool-Manchester, en 1825, hasta mediados de siglo— en que las estaciones fueron construidas casi siempre con madera. Cuando a partir de esa fecha se sustituyeron por otras más sólidas, el hierro entró de lleno a formar parte de las mismas. La cubierta de andenes es la parte más característica y también donde la expresión tecnológica se hace más evidente, el



lugar privilegiado para el ingeniero que hará aplicación de los últimos sistemas de cubrición desarrollados. Pero la estación tiene un segundo componente, el edificio de viajeros, cuya función representativa —de la compañía propietaria de la línea y de la ciudad que la acoge— no es menos esencial. Aquí el protagonismo pasa de nuevo al arquitecto. Por ello en la estación se conjugan ambas concepciones constructivas y por tanto la colaboración entre ambos campos se hace imprescindible.

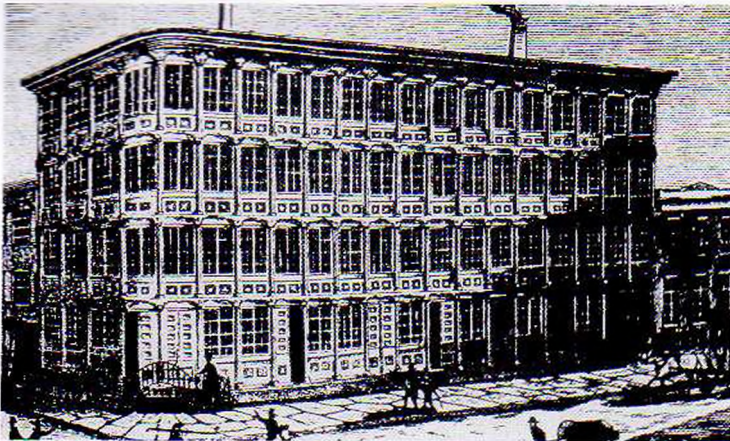
En algunos casos, como la Estación Oeste de Budapest (1874) o en la madrileña de las Delicias, la estructura metálica del andén se manifiesta tanto en los laterales como en la fachada, al quedar minimizados los cuerpos arquitectónicos. La exaltación tecnológica es entonces patente, mas al tratarse de conjuntos enclavados en el corazón de la ciudad, su impacto es descomunal. Por eso de forma mayoritaria el pabellón o pabellones de viajeros envuel-

44. John Paxton, Cristal Palace, Londres (1851). El cristal, como indica su nombre, sustituye al muro opaco tradicional, lo que significaba un cambio absoluto de la imagen arquitectónica y la permeabilidad espacial. Sin embargo, la simetría compositiva y las formas semicirculares remiten a la tradición.

45. J. I. Hittorff, Estación del Norte, París (1862). La fachada funciona como un telón que oculta los andenes, o sea, la parte más tecnológica de la estación. Su porte clasicista se adecua así a su entorno arquitectónico.

© Victor Baltard, Les Halles, París (1853). Este conjunto venía a constituir, con sus calles interiores cubiertas, un pequeño recinto urbano, algo así como la continuación de varias galerías comerciales. El hierro y el cristal imponían su presencia.





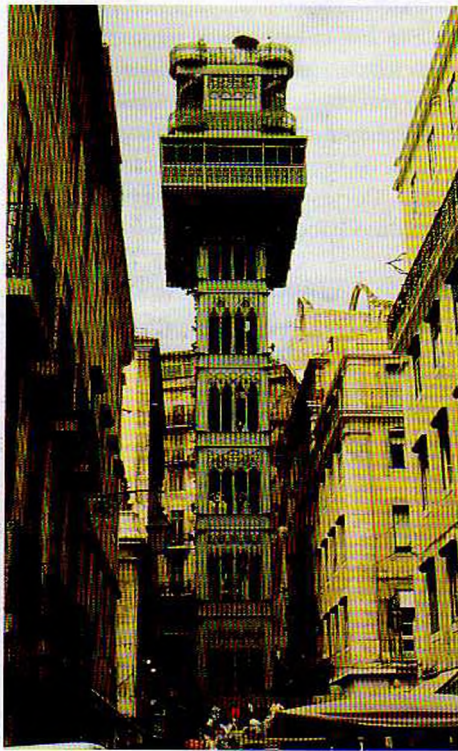
46. James Bogardus, proyecto de un edificio de hierro (1856). El sistema de producción arquitectónica a base de elementos prefabricados y ensamblados *in situ* fue adoptado por Bogardus para una arquitectura de apariencia tradicional. El armazón visto adoptó las formas clásicas.

ven al andén o enmascaran la fachada, tal como sucede en la Estación del Norte de París [45], una obra de J. I. Hittorff (1792-1867), con sus pilastras pétreas de orden gigante, sus entablamentos, arcos semicirculares y esculturas exentas. Los diferentes historicismos irán incorporándose a estos conjuntos, tras unos años de dominio clasicista.

El hierro en los edificios de la ciudad burguesa

La columna de hierro fundido comenzó a utilizarse con notable frecuencia en los

47. Taller de Gustave Eiffel, Elevador de Santa Justa. Lisboa (1902). La caja del ascensor adopta la forma de una torre exenta rematada por un gran cuerpo de mayor anchura que acoge en doble planta el *hall* de recepción de viajeros y una terraza. La apariencia de torre medieval queda confirmada por su decoración goticista (*abajo*).



interiores de los edificios, suplantando a los pilares de fábrica. Sin embargo, enseguida (en 1801), J. Watt, inventor de la máquina de vapor, concibió un edificio industrial —una fábrica de pisos, tipología utilizada desde los inicios de la Revolución Industrial—, la de hilaturas de algodón Philip and Lee en Salford, Manchester, en la que por primera vez toda la estructura era de hierro fundido: columnas y vigas de hierro constituían el esqueleto del edificio, cerrado por muros de ladrillo. Además las vigas eran de perfil en I, anticipando una forma que a la larga se demostraría como la más idónea, generalizada con el perfeccionamiento de los hornos de laminación. Este prototipo fue aplicado tanto a la arquitectura fabril —en 1871 Julius Saunier construye la fábrica de chocolates Menier en Noisiel-sur-Maine con una estructura metálica íntegra— como a la comercial. En este sentido destaca en Norteamérica la figura de James Bogardus (1800-1874), autor de un elevadísimo número de edificios en los que emplea el hierro tanto en la estructura como en el exterior, de tal forma que las fachadas estaban constituidas por huecos adintelados de hierro fundido cerrados con cristal [46]. Entre 1850 y 1870 numerosas oficinas, establecimientos comerciales y almacenes fueron levantados por este sistema. Estos edificios serán el punto de partida para el desarrollo de los rascacielos.

Los almacenes y galerías comerciales son también otras de las manifestaciones más singulares de la aplicación del hierro y de la nueva ciudad burguesa, ya que simbolizan el nuevo estilo de vida de aquella, caracterizado entre otras cosas por la conversión del consumo en un hábito. Las relaciones consumidor-vendedor adquirirán un carácter autónomo, facilitado por el incremento de la oferta. Los centros urbanos se verán repletos de comercios en muchas ocasiones agrupados en galerías cubiertas o en almacenes de varias plantas. La ciudad se hace dinámica por el incremento del tránsito humano, y en este sentido estas nuevas tipologías se convierten en lugares de acogida masiva de los individuos que convergen en ellos.

Estados Unidos conoce ya en los inicios de la cuarta década estos grandes edificios comerciales repletos de productos, para los que el modelo de Bogardus se mos-

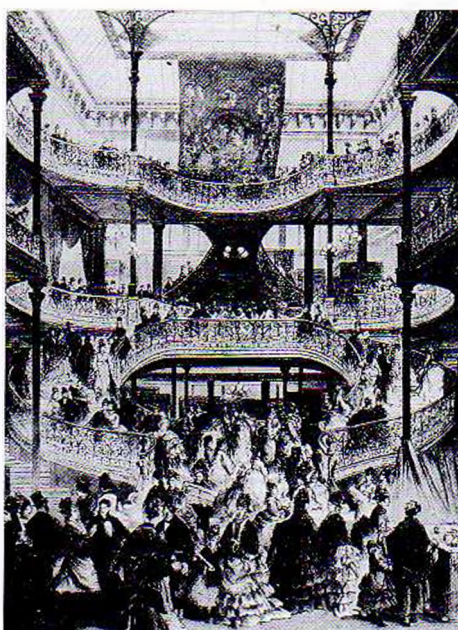
48. Emanuele Rocco. Galería de Umberto I, Nápoles (1885-1892).



Las galerías constituyen uno de los tipos más característicos de la arquitectura decimonónica, ya que por una parte conjugan a la perfección ingeniería y arquitectura, es decir, arquitectura de hierro y obra de fábrica, y por otro son uno de los emblemas más significativos de la ciudad burguesa. Su entidad desborda lo arquitectónico para acercarse a lo urbanístico, al horadar una manzana y conectar dos o más calles. Pero además en algunos casos formaron parte de planes de remodelación más amplios, como la Galería Vittorio Emanuele de Milán, que formaba parte de la transformación de la piazza del Duomo, o la Galería Umberto I en Nápoles, fruto del saneamiento urbano llevado a cabo tras la epidemia de cólera que afectó a la ciudad en 1885.

Siguiendo el modelo milanés, esta galería presenta una planta de cruz griega, convertida en su intersección en un espacio octogonal cubierto por una cúpula realizada con los mismos materiales de las cubiertas de los brazos: hierro y cristal. Sobre el octógono se levantan ocho arcos semicirculares que a su vez sirven de apoyo a la base circular de la cúpula, conformada por dieciséis cuchillos de hierro que disminuyen en altura hasta formar un círculo menor que sustenta la linterna. El resto del alzado, o sea, la parte inferior, presenta una planta baja ocupada por comercios, una segunda dominada por vanos serlianos y una tercera con ventanas geminadas y un pequeño cuerpo de luces bajo la cornisa. Una fina decoración de inspiración tardorrenacentista recubre todo el interior, mientras que el exterior es más sobrio. La enorme cúpula permite la iluminación cenital que engrandecce el ya de por sí monumental espacio, imponente por su escala. Espacio simbólico de la nueva ciudad burguesa, en su doble función urbana y comercial. Desde un punto de vista constructivo la tecnología se pone al servicio de la arquitectura representativa, adaptando sus formas —cúpula central, bóveda de medio cañón— y, sobre todo, integrándose con la arquitectura ecléctica que configura el resto del alzado.

mará aéreo. En ellos se instalarán los primeros ascensores (en 1857, en Nueva York) facilitando así el incremento del número de plantas y la comodidad de los clientes. Europa, con algo de retraso, seguirá el ejemplo americano. En 1876 París ve levantarse los Almacenes Bon Marché [49], realizados íntegramente con hierro y cristal, siendo su autor Eiffel. Enorme singularidad poseen las galerías comerciales, de escalas y presencias monumentales muy diversas. Destacan las italianas [48]. También la ciudad burguesa "amueblará" sus espacios con objetos producidos en hierro: bancos, faros, kioscos... o ascensores, como el construido por el taller de Eiffel en Lisboa para facilitar la comunicación entre dos barrios de la ciudad [47]. En todos ellos se adoptarán las formas estilísticas más diversas, desde las clasicistas hasta las islámicas.



49. Gustave Eiffel. Almacenes Bon Marché. París (1876). Las grandes escaleras imperiales son adoptadas en estos centros para lograr, gracias al hierro, un gran espacio tan funcional como espectacular.

4. ACADEMICISMO Y RENOVACIÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

Aunque la trascendencia de la tecnología iba a ser capital en la evolución de la arquitectura contemporánea, la producción de tal carácter fue cuantitativamente muy inferior a la tradicional durante todo el siglo. Una tradición que se evidencia tanto en la elección de los materiales como, y sobre todo, en el concepto de arquitectura, ligado a valores compositivos clasicistas y a preocupaciones estilísticas. Cuando en 1846 tiene lugar en Francia una nueva *querelle* entre los defensores del estilo gótico y los partidarios del clasicismo, se estaba produciendo algo más que una batalla de estilos, ya que los primeros (Viollet-le-Duc, Lassus) estaban en realidad defendiendo una transformación radical de la arquitectura, o sea, su tecnificación, para lo que el sistema gótico les parecía idóneo. Pero, al mismo tiempo, esta postura incluía implícitamente a todos aquellos interesados en una arquitectura dominada por la racionalidad compositiva y la sinceridad constructiva; algo que podía realizarse desde la

más pura artesanía, con el uso del ladrillo por ejemplo. Los segundos (Raoul Rochette, secretario de la Academia de Bellas Artes), por el contrario, so pretexto del peligro exclusivista de la propuesta neogótica, apadrinaban la continuidad de la arquitectura clasicista. La Academia, al monopolizar la enseñanza de la arquitectura, había implantado un modelo, conocido como *Beaux-Arts*, entre cuyas premisas fundamentales figuraba la radical separación entre arquitectura y construcción, para de ese modo igualar a la primera con el resto de las Bellas Artes. Para sus defensores, el problema de la arquitectura, que reconocían en crisis, se limitaba a lograr un estilo del siglo, en ningún caso a plantear las relaciones con las nuevas tecnologías, limitándose a rechazarlas. Esta obsesión estilística se desarrolla en el exterior del edificio con lo que el problema queda reducido a la decoración.

Del neorrenacimiento al estilo "Segundo Imperio"

Las propuestas rigoristas del neoclasicismo romántico hallaron enseguida una alternativa aceptable en los modelos renacentistas, ya que sin abandonar el paradigma clasicista permitían una mayor flexibilidad compositiva y formal. Esta apertura historicista comenzó en los años veinte —la primera fuera de la arquitectura pintoresca—, haciéndose evidente en los edificios del *Rundbogenstil* alemán, pero también en otras latitudes como Inglaterra, en los diversos edificios londinenses de Charles Barry. Los palacios del primer Renacimiento italiano respondían con indudable eficacia a las necesidades arquitectónicas de la ciudad burguesa, donde palacios, hoteles o edificios oficiales iban colmatando poco a poco el espacio. Frente a los indudables condicionantes del neoclásico, que imponía gran-

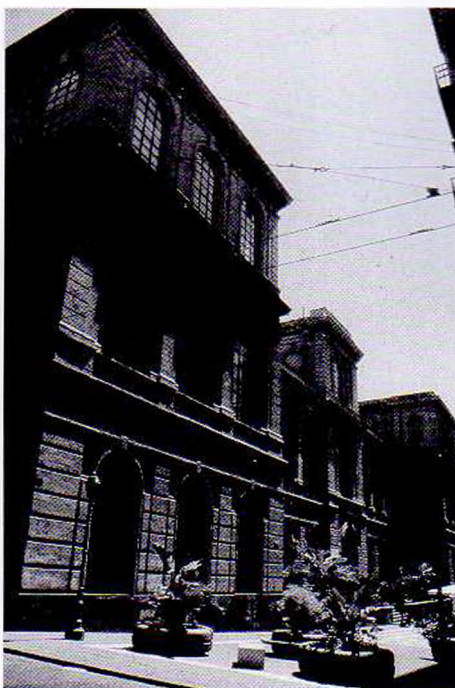
50. Narciso Pascual y Colomer, Palacio del marqués de Salamanca, Madrid (1846). La tipología de la villa italiana, es decir, el palacio exento y rodeado de jardín, fue una de las más utilizadas por la burguesía acomodada. La decoración plateresca se mezcla en esta fachada con el vano serliano y los clipeos con figuras del segundo Renacimiento.



... y se adaptaba mal a las alineaciones urbanas, o el gótico, que exige altura, el neorrenacimiento se adecuaba a cualquier volumen y además enfatizaba el valor de la fachada.

El neorrenacimiento será redescubierto en toda Europa en los años treinta. En Francia, por ejemplo, se retoman las formas del reinado de Francisco I, aunque enseguida algunas publicaciones difundirán la arquitectura del Renacimiento italiano, convirtiéndose en el modelo generalizado de todo el neorrenacimiento europeo. España presenta la peculiaridad del lombardo [50]. En Italia tendrá una especial significación al convertirse tras la Unificación en el estilo nacional. Las ciudades, desde Turín a Nápoles, desde Roma a Bolonia, se llenaron de edificios neorrenacentistas [51]. Uno de los nombres más destacados es Gactano Koch (1814-1910), creador de gran cantidad de edificios que se alinean en las nuevas grandes vías de la Roma de la segunda mitad de siglo, como el Banco de Italia en la vía Nacional [52], el Palacio Ludovisi-Piombrino, en vía Veneto (actual embajada de los Estados Unidos), o los edificios que configuran la plaza de la Exedra, culminando la vía Nacional. Koch practicó un historicismo de evidente raíz sangallesca, lo que conviene a su obra en una de las más arqueológicas o, si se quiere, en una de las más puras del neorrenacimiento italiano; excepción no sólo perceptible en Italia sino en todo el mundo occidental, ya que la condición ecléctica afectará cada vez con mayor intensidad a la arquitectura desde mediados de siglo. En Italia este historicismo derivará hacia el monumentalismo. Su máxima muestra es el Monumento a Vittorio Emanuele II, en Roma, levantado por Giuseppe Sacconi (1856-1905) a partir de 1885 e inaugurado en 1911.

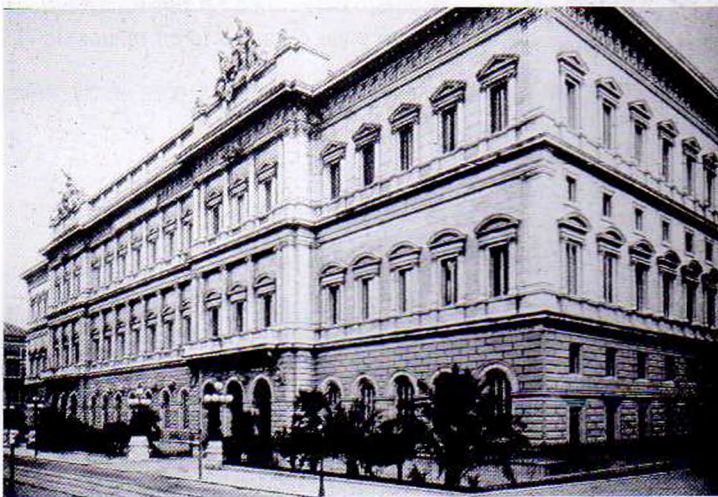
La "experimentación" arquitectónica de la segunda mitad de siglo queda limitada a la elección y combinación de diferentes estilemas tomados de la historia de la arquitectura. Con el discurrir de los años se producirá un engrosamiento del repertorio estilístico, así como un hacinamiento en una misma fachada de elementos de distinto signo. Esta mezcla es lo que ha llevado a hablar de eclecticismo. Pero por debajo de esa aparente diversidad formal asoma una unidad inapelable;



51. Enrico Albrino. Academia de Bellas Artes, Nápoles (década de 1860). Dos elementos dominan en esta obra: el juego de planos (los cuerpos exteriores adelantados en relación al central) y la austeridad decorativa (el almohadillado, las pilastras y los arcos de medio punto).

unidad impuesta tanto por una concepción arquitectónica *Beaux-Arts* como por la preponderancia de la tipología. Lo primero, porque la formación de los arquitectos continuó bajo dicho modelo. Lo segundo, porque la trama de la ciudad burguesa impone una tipología muy estricta —edificios embutidos en la manzana— que incluye además altura de los mismos, volumetría de la fachada, etc., dejando por consiguiente un margen muy escaso incluso para la composición y decoración de los exteriores. Puede decirse que, en sentido general, la tendencia fue acentuar la plasticidad de las fachadas mediante el recargamiento deco-

52. Gactano Koch, Banco de Italia, Roma (década de 1870). El neorrenacimiento italiano buscará sus modelos en los palacios del Cinquecento, de gran empaque; así logrará edificios emblemáticos que además realzan la nueva ciudad burguesa.



J. HERNANDO CARRASCO

53. L.-T.-J. Visconti y H.-M. Lafuel. Nuevo Louvre, París (1852). Los muros exteriores se convierten en soportes para la expresión plástica. Elementos arquitectónicos y escultóricos se aúnan con este fin, configurando un espacio complejo y retórico en exceso.



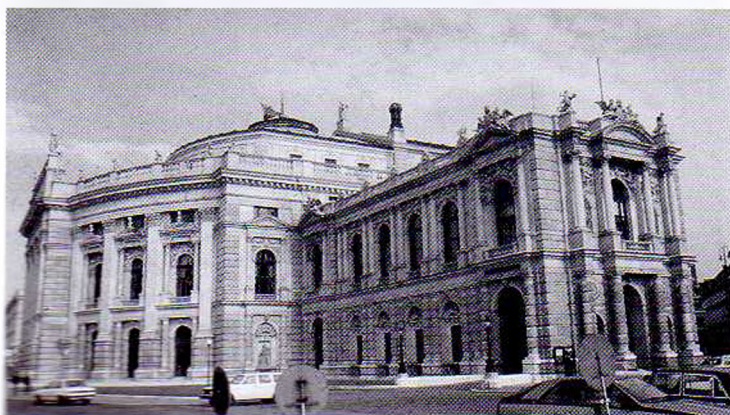
rativo, la incorporación masiva de elementos escultóricos y la complejidad volumétrica —pabellones extremos, cubiertas complejas— cuando era posible, generalmente en tipologías al margen de la arquitectura doméstica.

Entre 1852 y 1857 se erige en París un edificio que contiene todas las características señaladas. Se trata del Nuevo Louvre [53], convertido enseguida en modelo de referencia. La idea surgió del emperador Napoleón III, quien pretendió unir el Louvre con las Tullerías, dentro de una idea repetida por los sucesivos responsables políticos franceses de dignificar la capital como evidencia de la grandiosidad de sus respectivos periodos de mandato. El encargo fue realizado a un arquitecto ya sexagenario, L.-T.-J. Visconti (1791-1853), que fue discípulo de Percier. Su inmediato fallecimiento puso el proyecto en manos de H.-

M. Lafuel (1810-1880), que fue quien lo enriqueció plásticamente. Dos elementos destacan por encima del resto: los pabellones de las esquinas y las mansardas, en los propios pabellones. Columnas pareadas, ménsulas de grandes dimensiones, almohadillado, ventanas repletas de decoración escultórica, frontones, mansardas rectas y convexas... convierten a este conjunto en un objeto plástico de grandes dimensiones. Tras su poderosa volumetría y su piel enmarañada se esconde una composición tradicional. Denominado “estilo Segundo Imperio” en virtud de la fase en que fue levantando, pronto influyó en Europa y Norteamérica.

París vio cómo en este periodo se construyó otro edificio no menos singular que

54. Gottfried Semper y Karl von Hasenauer. Burgtheater, Viena (1874-1888). El tratamiento plástico de las fachadas le sitúa en la órbita del estilo “Segundo Imperio”, en tanto que el abombamiento de la principal le aproxima al neobarroco; una opción muy empleada en los teatros hasta final de siglo.



55. Georg von Dollmann. Castillo de Lindenhof (1870). Los palacios barrocos se convierten aquí en el modelo abierto de inspiración. Obsérvese el eje vertical de la fachada con los atlantes, las columnas encintadas y el pesado remate escultórico.



56. Charles Garnier, Ópera de París (1861-1875)

El edificio de la Academia Nacional de Música, conocido popularmente como la Ópera de París, es una de las obras más emblemáticas de una fase de la sociedad decimonónica, de un gusto y de un modelo de arquitectura. En efecto, el arquitecto Garnier supo recrear en este proyecto, inicialmente encargado a Viollet-le-Duc, el espíritu triunfalista de la burguesía francesa de los años del Imperio. Lo hizo con este edificio de enormes dimensiones que destaca tanto por su escala en relación a los bloques residenciales que le rodean como



por su aislamiento, siguiendo el precepto haussmanniano de resaltar de ese modo ciertos hitos arquitectónicos que se convierten en monumentos desde el momento de su erección.

Desde un punto de vista estilístico, el modelo generado en el Nuevo Louvre queda aquí confirmado, si bien su eclecticismo formal se incrementa hasta convertirlo en un auténtico repertorio de estilos: el barroco Luis XIV, el tardorrenacimiento francés e italiano, el egipcio, etc. Mármoles de múltiples colores, esculturas, estucos, frescos... contribuyen a crear un ambiente extremadamente recargado que podría denominarse neobarroco. Barrocos son asimismo la gran escalera y el vestíbulo, pensados no tanto como lugares de tránsito a la sala cuanto como zona de ceremonial social. El exterior presenta una volumetría poderosa, ofreciendo tras la fachada principal, dominada por los huecos del piso principal entre columnas de doble escala, la media cúpula verdosa del auditorio y más atrás la caja del escenario, al mismo tiempo que dos cuerpos laterales asoman a ambos lados.

La arquitectura representativa ratificaba así su obsesión por lo plástico, incrementado por el uso del color, algo que se iba recuperando poco a poco, tras la imposición neoclásica del purismo monocromo. No debe extrañar por tanto que las construcciones de hierro espantasen a esta alta sociedad que añoraba grandes máquinas barrocas. Con esta obra, sus sueños quedaron cumplidos. Su ejemplo fue seguido asiduamente en Europa hasta finales de siglo.

el anterior: el de la Ópera [56]. Tipología burguesa por antonomasia, muchas ciudades lo construirán en la segunda mitad del siglo. Viena por ejemplo, el Burgtheater (1874), una obra de Gottfried Semper (1803-1879) [54], con su fachada convexa; Colonia lo hará a partir de 1870, según proyecto de Julius Raschdorf. Las casas de pisos responderán también a este modelo, o los hoteles de gran auge en la época. Pero la diversidad formal del eclecticismo se percibe en la tendencia hacia la recuperación del Barroco, evidente en conjuntos palaciegos como los que Luis II de Baviera hace construir en las cercanías de Munich [55]; en la separatividad de muchas construcciones religiosas, como la Catedral de Berlín [58], o en la persistencia de cierto monumentalismo aticista, presente en edificios representativos como el Ayuntamiento de Leeds (1855), de Luthbert Brodrick (1825-1905),

el Parlamento de Viena [57], de Theophil von Hansen (1813-1891), el Palacio de Justicia de Bruselas (1866-1883), de Joseph Poelaert (1817-1879), o el Capitolio de Washington (1851, cúpula y alas) de Thomas U. Walter. En otros casos —por ejemplo,



57. Theophil von Hansen, Parlamento de Viena (1873-1883). Los órdenes y los tipos del clasicismo antiguo vuelven a reutilizarse en edificios representativos como éste. Sin embargo, la compleja articulación compositiva y el regusto decorativo restan fuerza a su pretendida severidad.

58. Julius Rosehdorf.
Catedral de Berlín
(1894-1905).

El academicismo finisecular se convierte en neobarroco, alcanzando en obras como ésta su máxima expresión. En su alzado destacan sus cinco cúpulas (central y angulares).



en Italia— el eclecticismo no alcanza los niveles franceses.

**Innovación tipológica y tecnología:
la casa aislada y el rascacielos**

Frente a la uniformidad compositiva académica que traslucen los edificios de la ciudad burguesa, la casa aislada presenta una evidente libertad, fruto de la confluencia de dos factores: la tradición pintoresca y la incorporación de elementos vernáculos. Inglaterra y Estados Unidos serán los lugares de experimentación de esta tipología.

En Inglaterra lo pintoresco se había consolidado desde finales del XVIII gracias a

John Nash y su Royal Pavillion. El *cottage* se convirtió en una tipología utilizada por las clases acomodadas en la que por una parte se combinaban estilos diversos —villa italiana, porches hindúes, torres acastilladas, aleros suizos...—, y por otra dominaban los valores asimétricos tanto en planta como en alzado, en función no tanto de la búsqueda de la ruptura clasicista cuanto de los efectos pintorescos. El impacto goticista se dejaría notar también en esta tipología en los años cuarenta, por ejemplo en las obras de William Butterfield, tomando un impulso renovador en los sesenta, gracias a los arquitectos ligados al movimiento Arts and Crafts, fundado por William Morris en 1861. Precisamente el encargo que el propio Morris hace a Phillip Webb (1831-1915) para su vivienda, la Red House [59], fue considerado por Nikolaus Pevsner como una verdadera ruptura, con sus fachadas de ladrillo rojo visto, su planta irregular y su franqueza expresiva, si bien mantiene algunos detalles goticistas. En la actualidad tal valoración ha sido rebajada, pese a lo cual no ha dejado de considerarse una obra excelente. Junto a Webb hay otros arquitectos no menos decisivos como Charles Francis A. Voysey (1857-1941) o Norman Shaw (1831-1912) [60]. Este último consolida la llamada "planta libre" que tendrá un enorme desarrollo sobre todo en el tránsito de siglo. Como muestra podría señalarse Leyswood, en Sussex [61]. Su planta presenta un gran

59. Phillip Webb.
Red House, Bexley
Heat, Kent (1859).

Su planta irregular anticipa un modelo muy empleado en las casas aisladas. Las cubiertas, muy inclinadas, rememoran aún las formas acastilladas y los arcos apuntados las góticas.



60. Norman Shaw, edificio de viviendas en 8 Embankment Road, Londres (1878).

La personalidad creadora de este autor inglés es una de las más activas de la segunda mitad del siglo. Su producción fue vasta, afectando a tipologías diferentes; en cada una de ellas introdujo novedades que tendrían gran repercusión tanto en Inglaterra como en Norteamérica. Antes en los años sesenta de algunas de las más notables iglesias neogóticas o neovictorianas, se centrará en los setenta en la arquitectura residencial en su doble vertiente: la casa unifamiliar y la de pisos. En la primera, relanzada desde finales de los cincuenta por Webb y algo después por Nesfield, con quien trabajó el propio Shaw hasta 1866, aparece la "planta libre" y también lo que H. Russell-Hitchcock llamó la "planta aglutinante". La primera implica la ruptura de la composición compacta, simétrica, utilizando en muchas ocasiones un patio sobre el que se articulan bloques de distinta volumetría —también Webb lo anticipó en 1863 en su proyecto de Arisaig, en Inverness-Shire— que favorece la irregularidad compositiva. La segunda supone una cierta concentración del espacio al agrupar las principales estancias en torno a un núcleo, aunque sin perder la libertad de distribución. Pero además resulta novedoso su alejamiento de los resabios goticistas en favor de un cierto estilo vernáculo y el uso de materiales como el ladrillo rojo combinado con la madera, junto a elementos de creación personal: altísimas chimeneas de sección rectangular, ventanas continuas, carpinterías blancas, cubiertas de gran pendiente, etc.

En los barrios acomodados de Londres (Chelsea o Kensington), resurgirán numerosas casas de la segunda tipología, bloques entre medianerías o en esquina. En ellos hace uso del hierro como elemento estructural —en las vigas—, si bien enmascarado. Prefiere la simetría, reitera el uso del ladrillo combinado con las carpinterías blancas y usa el voladizo y los huecos de diferentes formas, otorgando variedad a las fachadas.



para central abierto por un lado y cerrado en el resto por núcleos compactos pero irregulares de habitaciones. Novedosa resulta asimismo la combinación de materiales —madera y ladrillo—, y las ventanas continuas. En Norteamérica serán Henry. H. Richardson (1838-1887) y el equipo formado por McKim, Mead y White los que desarrollarán esta tipología que dará lugar a la llamada "Escuela de la Pradera".

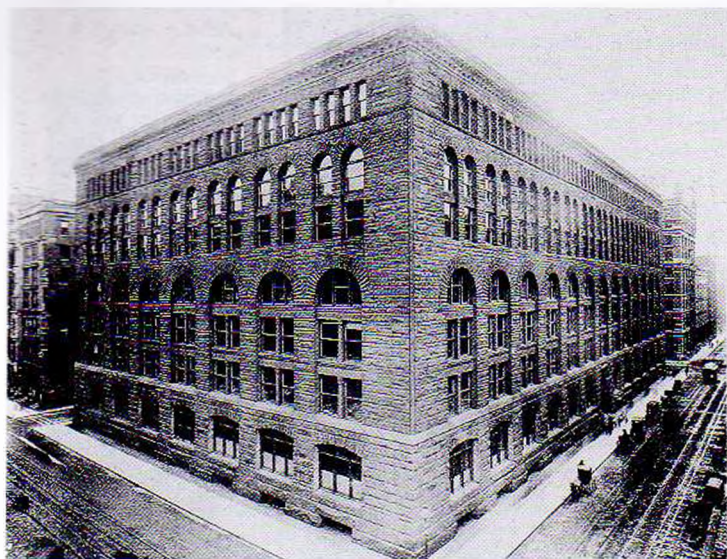
El ascensor es la otra tipología nacida y desarrollada en este periodo en Norteamérica. Consecuencia del desarrollo industrial y urbano, se vio posibilitado por la evolución tecnológica, fundamentalmente en dos aspectos: la creación del ascensor y el perfeccionamiento de la estructura metálica. Sólo el acero permitirá desarrollar torres de gran altura. Aunque el uso de estructuras de hierro fundido había venido siendo aplicado a la arquitectura comercial y fabril en Estados Unidos —recuérdese a Bogardus— y en Inglaterra desde mediados de siglo, este material seguía siendo enorme-

mente sensible al fuego, algo que quedó patente en el dantesco incendio sufrido por la ciudad de Chicago en 1871. Tras ello, la ciudad se convertirá precisamente en un auténtico campo de exploración en lo que respecta a la mejora de la seguridad de estas estructuras metálicas —las vigas y pilares



61. Norman Shaw, planta de Leyswood, Sussex (1868). El patio hace las veces de elemento distribuidor como en los palacios tradicionales. Sin embargo, sólo está cerrado en tres de sus caras y la distribución es irregular, o sea, libre.

J. HERNANDO CARRASCO



62. Henry H. Richardson. Almacenes Marshall, Field and Co., Chicago (1885). La gran masa del bloque, acentuada por la pesadez de sus rudos sillares, se compensa sin embargo con la amplitud de sus vanos, que al mismo tiempo permiten la iluminación generosa del interior.

se recubrieron con materiales refractarios— y, como consecuencia, de los rascacielos. El año 1885 marca un hito al levantarse el primer edificio con parte del armazón de acero. Se trata del Home Life Insurance Building, según proyecto de William Le Baron Jenney (1837-1907). Este edificio (desaparecido), tenía diez pisos, ascensor, y su alzado estaba formado por un zócalo de fábrica, cinco pisos con armazón de hierro fundido y cuatro más —los superiores— de acero, con recubrimiento de ladrillo refractario.

Pero si con este edificio se iniciaba realmente la era del rascacielos, desde los años cincuenta los edificios de muchas ciudades (Chicago, Nueva York, Boston...) habían ido creciendo en altura, combinando obra de fábrica y armazón de hierro, y recubriendo las fachadas con los habituales modelos estilísticos, casi siempre clasicistas. Junto al citado Le Baron Jenney, otros dos arquitectos pusieron las bases para el desarrollo del rascacielos: Richardson y Louis Sullivan (1856-1924). El primero jugó en Norteamérica un papel semejante al de Norman Shaw en Inglaterra. Su acercamiento al neorrománico en obras como la Iglesia de la Trinidad en Boston (1873) tuvo una enorme influencia. Allí ya utilizó sillares de granito sin pulir en los muros, que pasarían a formar parte de su habitual lenguaje. En relación al rascacielos realizó una obra esencial: los Almacenes Marshall Field [62], hoy demolidos. El edificio ocupaba una manzana completa y utilizaba estructura de hierro no visto. El exterior estaba dividido en tres partes. La base con vanos anchos, rematados por arcos muy rebajados; el segundo tramo se dividía a su vez en dos partes: la inferior ocupaba tres pisos, el superior cerrado por un arco de medio punto; y por encima dos plantas más, duplicándose las ventanas en relación a las inferiores al tener la mitad de anchura.



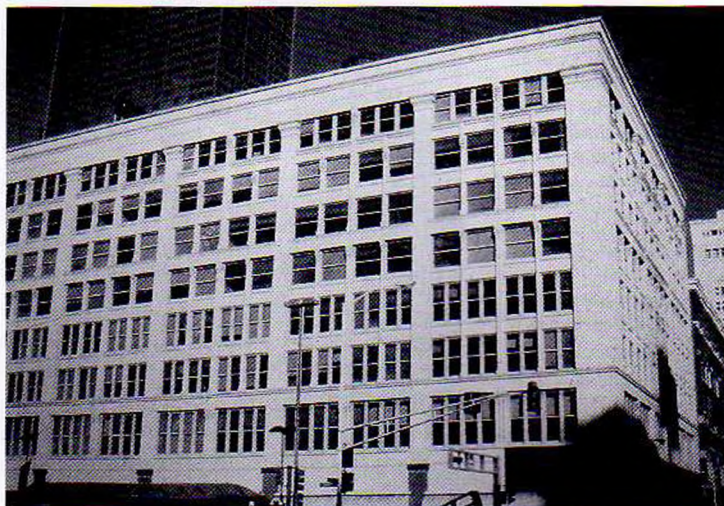
63. Louis Sullivan y Dankmar Adler. Auditorium, Chicago (1887). El modelo richardsoniano aparece aquí descargado de la rudeza que le confería el almohadillado rústico. Las fachadas son para Sullivan las que otorgan personalidad al edificio, lo que explica el uso de elementos historicistas en ellas.



64. Louis Sullivan y Dankmar Adler, Edificio Wainwright, St. Louis, Missouri (1890). El cuidado de las fachadas en la obra de Sullivan alcanza aquí su máximo refinamiento, gracias a la menuda y elegante decoración y al acertado tono del ladrillo que las recubre.

Finalmente, un cuerpo de luces bajo una cornisa apenas resaltada culminaba el bloque. De nuevo destaca el uso de sillares sin pulir —de granito en la base, de arenisca encima— cuyo tamaño disminuía con la altura. El edificio sobresalía por su potencia volumétrica y por la aplicación del lenguaje neorrománico a esta tipología, sin que ello significara la conversión del edificio al eclecticismo al uso.

Precisamente Sullivan, junto a Dankmar Adler (1844-1900), en perfecta coordinación arquitecto-ingeniero, darían continuidad a esta vertiente del rascacielos, al que intenta otorgársele personalidad figurativa. El Auditorium de Chicago [63] sería la primera muestra, imprimiéndole el mismo arte neorrománico en el exterior. Después, es el Edificio Wainwright de Saint Louis [64], retomando la estratificación en altura de Richardson, concibiendo el edificio como una columna —basa, fuste y capitel—, e incorporando gran cantidad de elementos decorativos. De este modo quedaban planteados dos maneras de entender el rascacielos, cuyas consecuencias se constatarán a lo largo del siglo siguiente. La primera, palpable en la obra de Le Baron Jenney —Home Life Insurance, ratificada en el segundo Edificio Leiter [65]—, tiende a



identificar el cerramiento exterior con la estructura portante, de tal modo que función y forma se identifican. La tecnología se hace aquí evidente como en los edificios de hierro más puros. Desembocará en los rascacielos racionalistas de Mies van der Rohe. La segunda, por el contrario, representada por Sullivan y Adler, oculta el armazón mediante recubrimientos decorativos de distinto signo: clasicistas, neorrománicos, modernistas o abstractos. Su culminación podría fijarse en los años ochenta de nuestro siglo con el rascacielos posmoderno.

La arquitectura modernista

La última década del siglo XIX conoció la eclosión y el desarrollo de una arquitectura situada entre la tradición historicista y la renovación moderna. Esta última categoría, de difícil concreción por cierto, servirá para nombrarla (modernismo, *art nouveau*, *Modern Style*), si bien en algunas zonas se resalta alguno de los elementos

65. William Le Baron Jenney. Segundo Edificio Leiter. Chicago (1889). Como en el Home Life Insurance, el entramado estructural queda reflejado en el exterior, pero aquí la estructura ortogonal se ha simplificado.

Las pilastras gigantes unifican y al mismo tiempo compensan el sentido horizontal del edificio.

66. Arthur Mackmurdo, tela estampada (1884). Victoria and Albert Museum, Londres. El estampado del fondo, con su sistematicidad y su ritmo geométrico, se aproxima a la abstracción, en tanto que el superior tiene un claro sabor naturalista. Las aves y las plantas, captadas en movimiento, anticipan el gusto modernista.



J. HERNANDO CARRASCO

67. Victor Horta, detalle del arranque de la barandilla de la escalera del Hôtel Solvay, Bruselas (1894). Ligereza y dinamismo, dos valores característicos de las formas modernistas, alcanzan aquí una de sus máximas cotas. La orientación de las curvas hacia arriba parece incitar a ascender al piso superior.



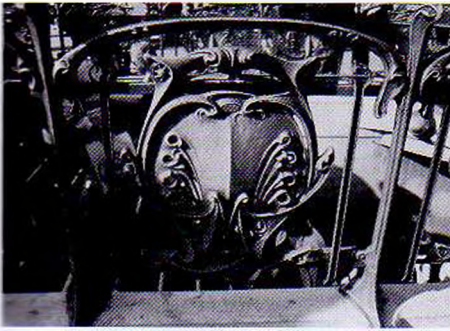
formales más característicos. Por ejemplo, *stile floreale* en Italia, aunque también se le denomina estilo *Liberty*.

En realidad, el modernismo es un movimiento articulado en torno a las artes decorativas, con intensas relaciones con la pintura y el diseño gráfico, cuya influencia fue transmitida a la arquitectura. El modernismo es la desembocadura del movimiento Arts and Crafts británico, que, ideado y desarrollado por Morris, pretendía reaccionar contra la fealdad de los productos industriales, así como contra la monotonía y alienación que suponía su elaboración para el

trabajador. Morris, desde una perspectiva socialista, propugna el retorno a una producción artesanal para superar ambos problemas, si bien como puede imaginarse su postura no sólo resultó ser utópica (pues no podía ya frenarse la producción industrial), sino también elitista (todo lo contrario de lo que pretendía), ya que dicha producción manual implicaba costes elevados y los productos resultantes sólo estaban al alcance de las clases acomodadas. Sin embargo, con independencia de su fracaso social, la propuesta y los resultados del movimiento fundado por Morris alcanzarán la última década del siglo con gran potencia, y hallarán continuación en nombres como Walter Crane (1845-1915) o C. R. Ashbee (1863-1942). No obstante, hubo autores en la propia Inglaterra que aceptaron la producción industrial de objetos: con el fin de superar la pésima calidad del diseño, elaboraron normas que se concretaron en manuales de ornamentación [66]. Uno de los más importantes fue *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones (1809-1874). También tuvieron gran protagonismo en este terreno Henry Cole, creador de las Escuelas de Diseño en 1857; Christopher Dresser (1834-1904), autor de numerosas publicaciones, como *El arte del diseño decorativo* (1862) o *Estudios sobre el diseño* (1874), o Arthur Mackmurdo. Todos ellos compartieron el mismo objetivo de mejorar la calidad del diseño mediante la creación de modelos renovados, lo que lograrán, aunque continúan

68. Henry van de Velde, Escuela de Artes Decorativas, Weimar (1908). El entramado estructural libera a los muros de soportar cargas, permitiendo la apertura de grandes ventanales que se prolongan en las claraboyas. Por otra parte, ha desaparecido cualquier vestigio historicista.





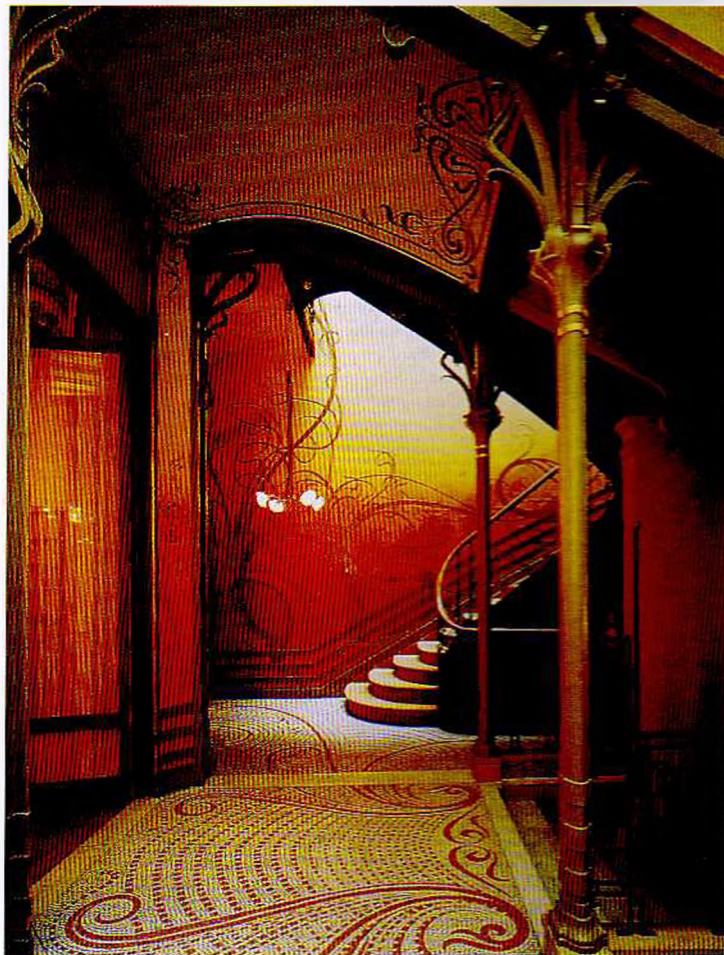
69. Hector Guimard, detalle de una estación del Metro de París (1900). El hierro muestra su idoneidad para materializar los ritmos extraídos de los elementos vegetales. En este caso, los tallos se adaptan para formar un rectángulo que hace las veces de fragmento de barandilla.

basándose en las formas del pasado. Sus recursos serán la inspiración en la iconografía medieval (gótica) y oriental (china, japonesa, hindú, islámica); el uso de la línea como forma dinámica y la creación de estructuras como consecuencia del desarrollo de formas. Su herencia será recibida por el modernismo.

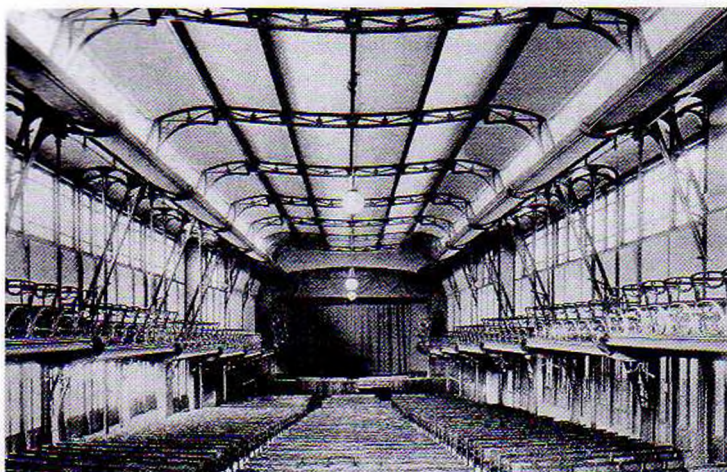
A todo ello se añadirá la imitación de las formas de la naturaleza [75], tanto vegetales (amapolas, lirios —ya presentes en Dresser—, tulipanes o palmas) como animales (cisnes, pavos reales, mariposas) o elementos atmosféricos (nubes, rayos solares), sin olvidar la figura humana, en especial la femenina, de la que el cabello sirve con frecuencia para la realización de estilizadas y dinámicas composiciones. En otros casos estos elementos se geometrizan, acercándose más a las composiciones abstractas de tradición islámica, de gran influencia por ejemplo en Jones. Todas estas peculiaridades pueden constatararse en los distintos objetos, así como en la pintura y en la ornamentación aplicada a la arquitectura. Sin embargo, es preciso preguntarse si en esta última las novedades quedan limitadas a ese cambio de ropaje o si por el contrario afectan también a su concepción espacial o a la integración de los nuevos materiales. La respuesta no puede ser rotunda, ya que como quedó señalado al comienzo del epígrafe se trata de una arquitectura de tránsito. Como tal, en ocasiones ofrecerá productos verdaderamente renovadores, mientras que en otros permanecerá más cerca de la tradición.

El nacimiento del *art nouveau* canónico se sitúa en Bruselas —foco de convergencia artística en los años ochenta y noventa—, desde donde se extenderá al resto de Europa; mientras en Estados Unidos tiene una cierta autonomía tanto por su gestación cuanto por sus formas, aunque también allí fueron editados los textos ingleses. Bruselas, dominada por el academicismo arquitectónico y artístico, verá formarse grupos de artistas que se opondrán a ese arte oficial. En 1844 se crea el Grupo de los Veinte, en torno al cual se agrupan autores de distintos territorios creativos, artísticos y literarios fundamentalmente. Sus actividades favorecerán la difusión de las nuevas tendencias como el postimpresionismo, interesándose también por la arquitectura y las artes decorativas. Sus sucesores de *La Libre Esthétique* incidirán en esa línea. La convergencia de las teorías inglesas del movimiento Arts and Crafts y los pintores postimpresionistas (Van Gogh, Seurat, Beardsley o Crane) daría lugar a la consolidación del moder-

70. Victor Horta. Casa Tassel. Bruselas (1892). La filigrana decorativa adquiere todo el protagonismo en el interior de este edificio, tanto en la barandilla de la escalera como en su reproducción en la pared. La finísima columna posibilita la amplitud espacial del *hall*.

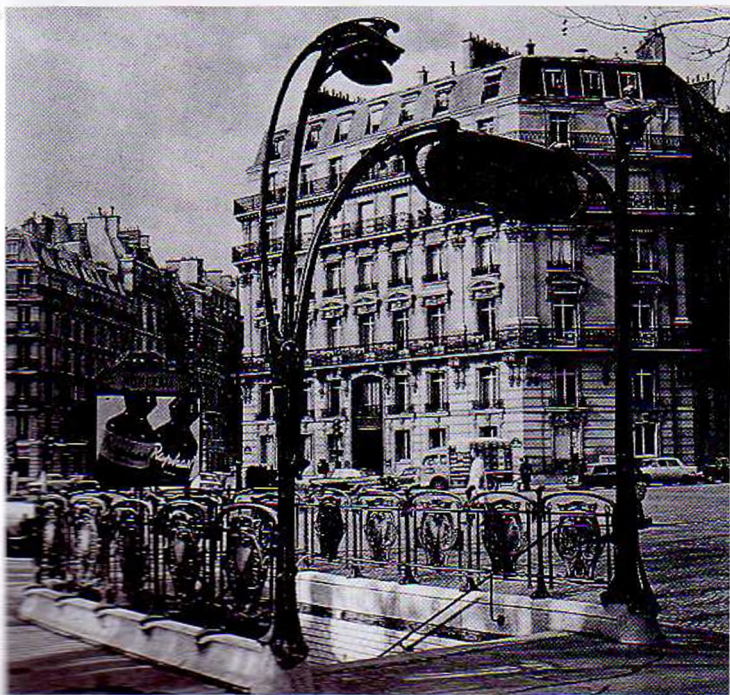


HERNANDO CARRASCO



71. Victor Horta, Salón de Actos de la Casa del Pueblo, Bruselas (1896). Como en las obras más típicas de la arquitectura del hierro, el armazón estructural impone su presencia al quedar visto, pero las formas orgánicas que adopta aquí le sitúan dentro de la tendencia modernista de su autor.

72. Hector Guimard, estación del Metro de París (1900). Los tallos de las plantas fueron una de las formas vegetales más utilizadas por los arquitectos modernistas.



73. Victor Horta, Casa del Pueblo, Bruselas (1896). La fachada cóncava es producto tanto de la voluntad del arquitecto como de su adaptación a un solar muy irregular. Destaca la heterogeneidad compositiva y el predominio de los huecos, fruto de la liberación del muro de su función estructural, gracias al armazón metálico.

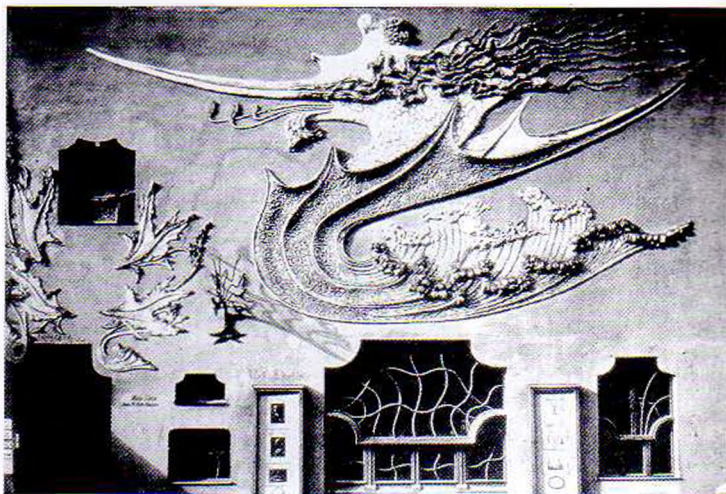
nismo. Su principal protagonista fue Henry van de Velde (1863-1957). Inicialmente pintor, pronto se interesaría por las artes decorativas, bajo la influencia inglesa, a la que une su fascinación por la línea, presente en buena parte de la pintura finisecular. En 1894 levanta su propia casa en Uccle, cerca de Bruselas, concibiéndola como una obra de arte total, es decir, la arquitectura como la suma del edificio propiamente dicho más su decoración externa e interna y su mobiliario. Llegará a diseñar los vestidos de su mujer y la vajilla en función del menú, cuidando la armonía cromática. Esta idea daba continuidad a la de Morris, y tras convertirse en esencial para el modernismo se

transmitirá al *desing* (diseño industrial), del que será precursor gracias a sus formas siempre antinaturalistas y a su apuesta por unos objetos funcionales en sus trazas y universales en su alcance. En 1908 fundará en Weimar la Escuela de Artes Decorativas [68], predecesora de la Bauhaus, fundada en ese mismo lugar en 1919. Con anterioridad, Van de Velde se había convertido en un diseñador de artes decorativas muy conocido, cuya incidencia no se limitó a Bruselas, sino que alcanzó París, al organizar el primer salón del *art nouveau* el año 1895, por requerimiento del marchante Samuel Bing, en una sala expositiva, previamente transformada por van de Velde, a la que llamará "Casa del *art nouveau*".

Pero si el papel de Van de Velde como teórico y difusor del *art nouveau* es indiscutible, el de Victor Horta (1861-1947) no lo es menos, pues será él quien consagre la arquitectura modernista en 1892, fecha en la que construye la Casa Tassel en Bruselas [70]. Levantada sobre una parcela poco propicia para la experimentación espacial, pues se trata de un espacio estrecho y alargado entre medianerías, logra sin embargo

una gran homogeneidad espacial al evitar la segregación mural de las distintas habitaciones gracias al uso generalizado de soportes de hierro que le permiten prescindir de los muros de carga. Destaca el vestíbulo diagonal que da paso a la caja de la escalera presidida asimismo por una columna de hierro ampliada encima del capitel por una estructura lineal de aspecto vegetal. Estos juegos florales prosiguen en la barandilla en las paredes y en el suelo, siguiendo los modelos ingleses. Lo trascendental es que Horta ha llevado a la tridimensionalidad los elementos ornamentales bidimensionales, sometiendo al hierro a estas formas vegetales, y todo ello sin renunciar al racionalismo de aquél. El hierro visto vuelve a aparecer en la fachada, combinado con la piedra y el vidrio en una composición armonizada. Curvatura que se repetirá en el Hôtel Solvay [67], mientras que en el Hôtel van Edtvelde (1897) y en el Hôtel de Ville (1900), el vestíbulo y la caja de la escalera, respectivamente, se rematan con grandes cúpulas de cristal. Excepcional, en este modo, por la supresión del ornamento, es la Casa del Pueblo (1896), ubicada en un solar muy irregular, donde la estructura de hierro visto alcanza su máxima expresión, sobre todo en el salón de actos [71]. En el exterior se combina bien con el ladrillo—frotado al máximo—creando, como ya ha señalado repetidamente, un verdadero "trazo-cortina" [73]. En resumen, en la obra de Horta el modernismo muestra su lado más avanzado, aquel que asume el hierro como material al servicio de una idea racional de la arquitectura, al mismo tiempo que desarrolla sus posibilidades expresivas. La ornamentación, salvo excepciones como la apuntada, seguirá siendo esencial, si bien, como en la obra de Horta, abandonará las referencias historicistas para centrarse en las formas de la naturaleza, vegetales en su caso.

El modernismo parisino tiene en Hector Guimard (1867-1942) a su representante más característico. Iniciado bajo el goticismo racionalista, cambiará su óptica tras visitar a Horta en Bruselas en 1895. El arquitecto belga le aconsejó, según se dice, observar los tallos de las plantas, más que las flores, incidiendo así en el juego de líneas. Guimard combina en efecto el racionalismo constructivo ejecutado en hierro con la expe-



rimentación organicista de la decoración. Ya con anterioridad compartía esa concepción morrisiana de la síntesis de las artes, constatable en su proyecto para el edificio de la rue La Fontaine (Castel Béranger), en donde diseña hasta los tiradores de las puertas, como hará igualmente en el Hôtel Guimard (1909). Sin embargo, sus trabajos más conocidos son las estaciones del metro de París [72], construidas entre 1900 y 1905 con elementos prefabricados. Desde entonces forman parte de los símbolos arquitectónicos de la ciudad. Junto a París, otro importante centro modernista en Francia fue la ciudad de Nancy, impulsado por Émile Galle (1864-1904). Fue no obstante más importante como factoría de artes industriales que como centro de arquitectura. Charles y Émile André son sus dos nombres más destacados.

En Alemania, el modernismo "floral" apareció en Munich. En este caso el iniciador fue un escultor, Hermann Obrist (1863-1927), si bien sería a través del bor-

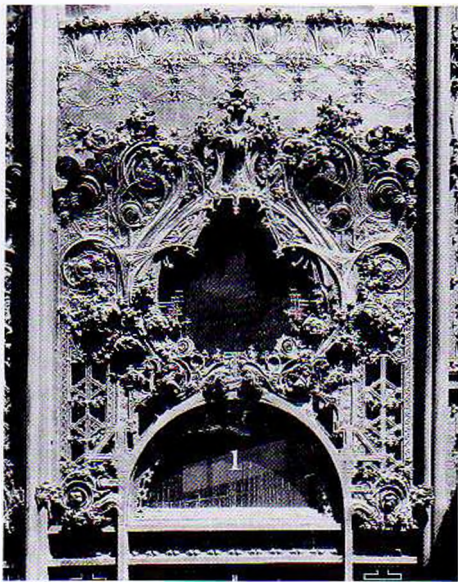
74. August Endell. Estudio fotográfico Elvira. Munich (1898). El dinamismo, esencial en el modernismo, domina en esta forma orgánica indefinida con protagonismo vegetal. Las texturas cumplen también un papel fundamental. El ornamento adquiere así un valor central en esta arquitectura.

75. Raimondo D'Aronco. Pabellón Principal de la Exposición de Artes Decorativas, Turín (1902). El protagonismo que adquiere la geometría en este edificio, tanto en sus elementos constructivos (pilares, contrafuertes) como en los ornamentales, pone de manifiesto el influjo vienés.



J. HERNANDO CÁRRASCO

76. Louis Sullivan, detalle de la puerta de acceso a los Almacenes Carson, Pirie, Scott and Co., Chicago (1899). La importancia otorgada por Sullivan a la ornamentación en la arquitectura se concreta aquí en una composición abigarrada sobre una base goticista ejecutada en hierro fundido.



dado como se produciría su paso de la plástica figurativa a las formas orgánicas, teñidas de orientalismo. Iniciado en este trabajo en Florencia en 1890 y trasladado dos años después a Munich, fue en esta ciudad donde presentó una exposición con este material. Su influencia en la arquitectura se plasmará en las obras de August Endell (1871-1925), en especial en su remodelación del estudio fotográfico Elvira [74], en cuya fachada ejecuta un exquisito bajorrelieve, así como en la escalera interior. Pero enseguida el modernismo alemán discurrirá por otros cauces: los que, procedentes de



77. Josep Puig i Cadafalch, Casa Amatller, Barcelona (1898). El esgrafiado, la cerámica vidriada o la piedra se conjugan en esta fachada dominada por formas goticistas: frontis escalonado (centroeuropeo), doseles, molduras... Por lo que respecta a la composición, es de destacar el dominio de la asimetría en la distribución de los huecos.

la *Secession* vienesa, se decantan hacia un geometrismo y una volumetría más puras que preludian el racionalismo.

En Italia el modernismo significará la oposición al "monumentalismo", en auge desde los años ochenta. Influenciado también por lo vienés, tendrá en Raimondo d'Aronco y en la Exposición de Artes Decorativas de Turín (1902) su punto culminante. El pabellón principal de aquella [75], del propio d'Aronco, está plagado de alusiones exóticas (orientales) mezcladas con esculturas exentas y otros elementos decorativos emparentados con lo vienés, pero con un resultado muy barroco.

En Norteamérica el modernismo irá asociado al nombre de Sullivan. Sus rascacielos contienen importantes dosis de ornamento, ya que para este arquitecto es un elemento esencial de la arquitectura. Ornamentación que debe ser orgánica, según él, como consecuencia de la capacidad espiritual del hombre para lograr esa condición a partir de lo inorgánico, propio de los materiales que emplea: piedra, metal, madera, etc. Sin embargo, aunque el propio arquitecto manifiesta su voluntad de hacerlo crecer a partir de la estructura del edificio, expresando dicha estructura, su ornamentación, que puede ser tildada de modernista al coincidir con los repertorios y usos de la europea, no cumple esa intención, siendo más bien un bajorrelieve adherido al muro. Su obra más espectacular en este aspecto es el interior del Auditorio de Chicago, si bien en los Almacenes Carson, Pirie, Scott and Co. [76], en la misma ciudad, ofrece una jugosa decoración vegetal agolpada en torno a la puerta de acceso y otra más abstracta en los montantes de las ventanas.

Cataluña fue uno de los focos modernistas más fecundos y al mismo tiempo más diversos, al convivir desde opciones absolutamente personales como la de Gaudí, hasta otras ligadas al racionalismo estructural, sin olvidar las más vinculadas al historicismo. Empezando por estas últimas, hay que señalar el dominio de la referencia goticista, como puede verse en casi todas las obras del arquitecto Josep Puig i Cadafalch (1867-1957): Casa Martí (1895), Casa de les Punxes (1903) o Casa Amatller [77], esta última quizás la más conocida de todas por su emplazamiento junto a otra de Gaudí, la Casa Batlló. La impronta goticista es evi-

esta síntesis en las obras de Lluís Domènech i Montaner (1849-1923), como la Casa Ferrer (1906) y Casa Lleó Morera (1905), ambas en Barcelona, al igual que las de Puig i Cadafalch. Pero además cierta arquitectura modernista tenderá a la incorporación de otros estilos, sobre todo del Barroco, un estilo denunciado en el siglo XIX y que a la larga se mezclará con el *art déco*. Esta versión modernista puede observarse, entre otros, en el discípulo de Gaudí, Josep Maria Jujá (1879-1949); por ejemplo en su Casa Negre (1915) en Sant Joan Despí, cerca de Barcelona.

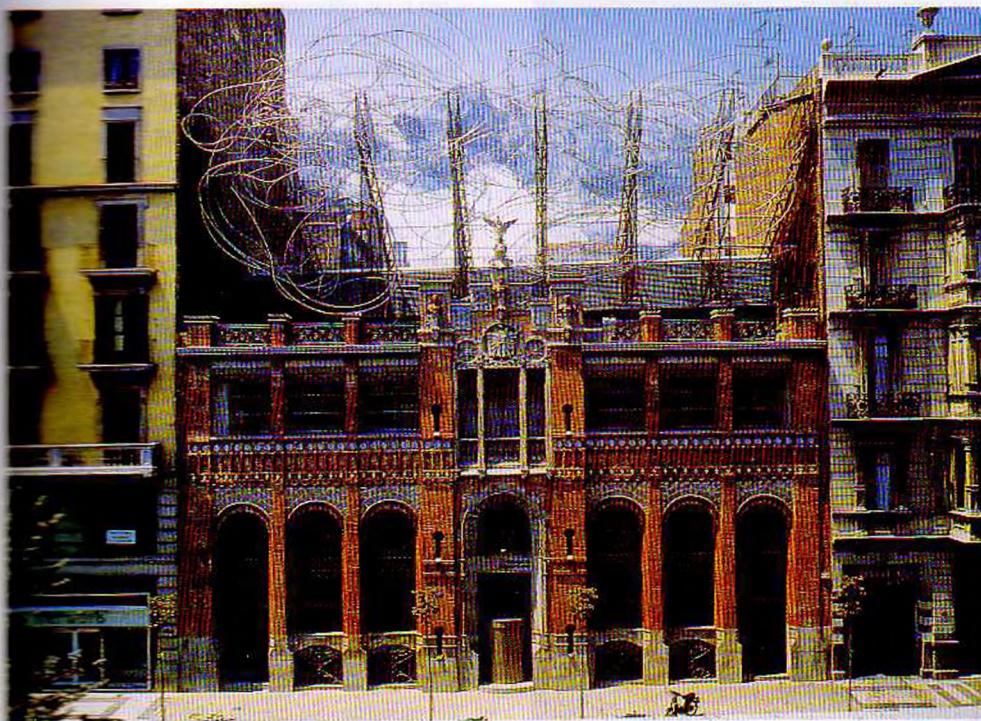
Domènech i Montaner representa la vía racionalista del modernismo catalán, aquella que partiendo de la preponderancia del ladrillo en edificios como la Editorial Montaner i Simon (hoy Fundación Tàpies) [79], del propio Domènech, o del Arco de Triunfo de la Exposición Universal de 1888 de Josep Vilaseca (1848-1910), alcanza su máxima expresión en obras como el Palau de la Música Catalana [78], de Domènech. Este arquitecto, defensor de una renovación de la arquitectura basada en la compatibilización de los nuevos materiales con una figuración extraída de la lectura de los estilos del pasado, explota aquí las posibilidades estructurales del hierro, lo que le permite crear un gran espacio diáfano iluminado



78. Lluís Domènech i Montaner. Palau de la Música Catalana. Barcelona (1905). La importancia del ropaje decorativo en la arquitectura modernista se evidencia aquí en la enfatización de la esquina con esa abigarrada masa que sin embargo resulta ligera.

centralmente por la vidriera abierta en el centro de la sala y en los muros laterales, tras los palcos. Mosaicos, vidrio y escultura se aúnan para componer un conjunto ornamental entre lo exótico y lo local, en uno de los espacios más impresionantes de todo el modernismo.

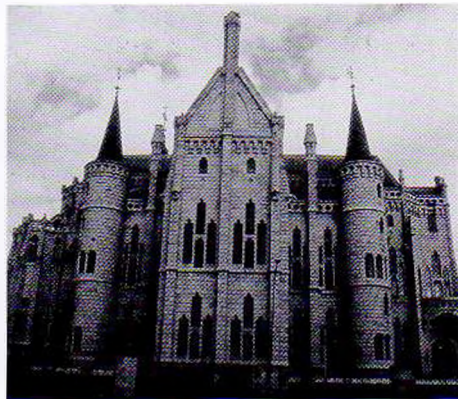
Finalmente, la figura de Antonio Gaudí (1852-1926) representa la versión más singular de todo el modernismo europeo. Su producción, deudora en sus inicios del historicismo —que sin embargo nunca es lite-



79. Lluís Domènech i Montaner. Editorial Montaner i Simon. Barcelona (1880). La excelente combinación de hierro y ladrillo posibilita la apertura de amplios vanos; la decoración geométrica y la figurativa anticipan el inmediato modernismo.

J. HERNANDO CARRASCO

80. Antonio Gaudí. Palacio Episcopal, Astorga (1887). Obra aún ubicada en la tradición historicista gótica. Su aire de castillo viene dado por los finos chapiteles, la estrechez de las ventanas y el despiece de las dovelas, muy remarcado.



81. Antonio Gaudí, Casa Batlló, Barcelona (1904). El aspecto vegetal se convierte con frecuencia en las obras de Gaudí en organicismo; en este caso en formas óseas. La fachada adquiere ese aspecto de esqueleto que recorre la misma de arriba a abajo.

ral: Casa Vicens (1883), en Barcelona; Colegio Teresiano (1888), en la misma ciudad, o Palacio Episcopal de Astorga [80]—, deriva de inmediato hacia una arquitectura dominada por las formas geológicas y orgánicas, extremadamente expresionistas. La obra gaudiniana presenta un alto grado de experimentalismo, compatibilizando para ello los elementos más evolucionados, como



la estructura metálica —por ejemplo en la Casa Milà de Barcelona [82]— con la recuperación de fórmulas de construcción tradicionales —la bóveda de ladrillo catalana en el Palacio Güell (1885)— o la investigación de estructuras basadas en la observación de la naturaleza —el arco catenárico en especial, inspirado en la construcción de los panales: Cooperativa obrera matoronense (1873-1885), Colegio Teresiano, etc.—.

Esa trasposición de las formas y estructuras naturales a la arquitectura le permiten configurar espacios de enorme complejidad y organicidad, como los “celulares” de la Casa Milà o la gran cúpula de apariencia casi inmaterial que cierra el espacio central del Palacio Güell. En la Casa Batlló [81], con una planta semejante a la Tassel de Horta, la distribución interior se hace más esponjosa, al utilizar líneas sinuosas como límites de las habitaciones. Tanto en ésta como en las demás obras, Gaudí diseñará todos y cada uno de los componentes interiores, buscando la unidad total de la obra; unidad que se completa en el exterior, al convertir las fachadas y la cubierta en auténticas piezas plásticas —las escultóricas chimeneas (Vicens, Güell, Milà); los tejados de formas orgánicas (el caparazón de un dragón en la Batlló); las formas óseas que sustituyen a las columnas en los balcones (Batlló, Milà); el muro exterior convertido en un espacio multicolor (Batlló), etc.—. Su trabajo culmina con el Templo de la Sagrada Familia [83], que había sido iniciado en 1882 por Francisco de Paula del Villar, bajo un proyecto neogótico convencional. Gaudí se hizo cargo del mismo en 1883, tras la muerte del primero. Su dedicación a partir de 1910 y hasta su muerte fue prácticamente exclusiva. A partir de una base goticista, Gaudí avanza hacia un organicismo extremo que convierte el edificio en un objeto casi visionario, lo que explica que fascinase tanto a los surrealistas.

La arquitectura modernista que hemos repasado corresponde a lo que podría denominarse la vertiente “dinámica” o “floral”, desarrollada en el eje Bruselas-París-Barcelona con algunas extensiones. Pero existe otro modernismo, dominado por lo geométrico, que confluirá con el prerracionalismo. Su eje en este caso sería Glas-

82. Antonio Gaudí, Casa Milà, Barcelona (1906-1910).

Aunque es difícil atribuir en la producción de Gaudí una especial significación a alguna de sus obras, ésta de la Casa Milà, conocida popularmente como "la pedrera" ("la cantera"), se encuentra entre las más singulares, ya que en ella concurre un sistema constructivo muy renovador, una composición dinámica y una fachada expresionista, más que modernista.

En relación a lo primero, la eliminación de los muros de carga, sustituidos por estructuras de hierro, le permite establecer una distribución en planta a base de formas geométricas irregulares, muy orgánicas, entre los dos patios: uno central tras la fachada en chaflán (paseo de Gracia), otro ovalado tras la lateral (calle de Provença). En el primer proyecto, Gaudí contempló una rampa de acceso a los sótanos,

que recogerían las cuadras y los garajes. Esta rampa ascendería hasta las azoteas. Finalmente fue desechado porque absorbía demasiado espacio. La fachada constituye el elemento más singular de esta edificación. Se trata de una enorme masa de piedra sustentada apoyada en un armazón de vigas y tirantes de hierro, horadada por huecos y salpicada de manojos de hierros enrevesados que hacen de antepechos. Retranqueado en la parte superior, surge un segundo cuerpo (la terraza) en forma de quilla invertida en cuyo interior se distribuyen las chimeneas, las cajas de las escaleras y los depósitos de agua. Son verdaderas esculturas vivientes que desde abajo parecen centinelas amenazantes. La potencia expresiva de este edificio ha llevado a algunos autores, como Oriol Bohigas, a situarlo como antecedente del expresionismo arquitectónico alemán. La paciente labor artesanal de cada bloque pétreo o del *trencadís* lo insertan sin embargo en la tradición modernista, como el resto de la obra gaudiniana.

Un último aspecto debe destacarse de esta obra. Me refiero a la idea de convertirla en un emblema religioso, lo que sorprende teniendo en cuenta que se trata de una arquitectura residencial, si bien se entiende considerando el fervor religioso, casi patológico, de Gaudí. Pretendía rematarla con un grupo escultórico, siendo finalmente desechado tras los sucesos de la "Semana Trágica" de 1909.



que-Viena-Darmstadt con expansión a otras ciudades alemanas. Es por ello un prólogo conceptual de la arquitectura del siglo xx. No obstante, el modernismo, aun en la primera vertiente, supuso una abierta oposición al academicismo reinante, abordando las relaciones de la arquitectura con la industria y sus sistemas de producción. Puso fin en muchas ocasiones al historicismo en favor de una decoración inspirada en la naturaleza, pero al mismo tiempo se mostró contradictorio en sus citas historicistas o en su interés por la elaboración manual de muchos elementos, sobre todo decorativos, que precisaban de verdaderas legiones de artesanos —piénsese en el uso gaudiniano de la cerámica rota en mil pedazos y recompuesta (*trencadís*)— que encarecía el proyecto, sólo al alcance de las grandes fortunas burguesas. En este punto se sitúa en las antípodas de la producción industrial.



83. Antonio Gaudí, Templo de la Sagrada Família, Barcelona (1883-1926). La triple portada (fachada del Nacimiento) y las torres, de inspiración gótica, han renunciado aquí a sus formas características para transformarse en otras que de nuevo se aproximan a la naturaleza.

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 45

5. EL URBANISMO

La Revolución Industrial jugó un papel decisivo en las transformaciones urbanas. En los países más desarrollados será la causante de una degradación ambiental y urbana que obligará a imponer soluciones. Los motivos esenciales de tal degradación fueron dos: el crecimiento demográfico y la ubicación de las industrias en el interior de los cascos urbanos [84]. La creciente industria atrae a las ciudades a un ingente número de personas que aquéllas no estarán en condiciones de absorber, produciéndose un hacinamiento cada vez más intenso con las consecuencias sanitarias que pueden suponerse. El caso de Londres es bien significativo a este respecto. Los datos de su crecimiento descontrolado a lo largo del siglo así lo confirman: de un millón de habitantes en 1801 a dos en 1851 y a cuatro en 1881. En la localización urbana de las indus-



84. Panorámica de Londres en 1851. En esta imagen puede observarse cómo las fábricas con sus chimeneas contaminantes se distribuyen en medio del espacio residencial a uno y otro lado del río, frente a la Catedral de San Pablo.

tria concurren razones de índole económica, tales como el insuficiente desarrollo del ferrocarril, el uso de infraestructuras disponibles en la ciudad y que habría que crear en espacios periurbanos, o la cercanía de los consumidores, entre otras. La ciudad preindustrial queda así fracturada en su red urbana y degradada en su ambiente. No es por tanto extraño que este panorama provoque críticas desde distintas perspectivas: moralizantes, higienistas, políticas, etc. La consecuencia será doble: por una parte surgirán propuestas utópicas que prefieren solar las ciudades existentes, planificando otras nuevas; por otra, desde la propia administración se legisla para corregir dichas deficiencias y se proponen reformas.

Utopías urbanas

Francia y Gran Bretaña, como países más frontalmente afectados por el desarrollo industrial, polarizarán el pensamiento utópico. Charles Fourier (1771-1837) es el más significativo de los franceses y uno de los más influyentes. Entre 1820 y 1836 publicó numerosos libros en los que desarrolló su *Théorie de l'Unité universelle*, donde plantea una sociedad basada en los principios de la asociación y la cooperación. Divide la historia de la humanidad en cinco periodos; el mundo contemporáneo se hallaría en el tránsito del cuarto al quinto (de la Barbarie a la Civilización), prólogo a su vez del posterior, el Garantismo. Su ciudad está pensada para este último y la denomina "falansterio".

Su consolidación supondría el perfeccionamiento social que conduciría a la armonía completa. Fourier, socialista utópico como el resto de estos pensadores, concibe el urbanismo como instrumento de redención social. Su propuesta formal se concreta en un edificio con capacidad para mil



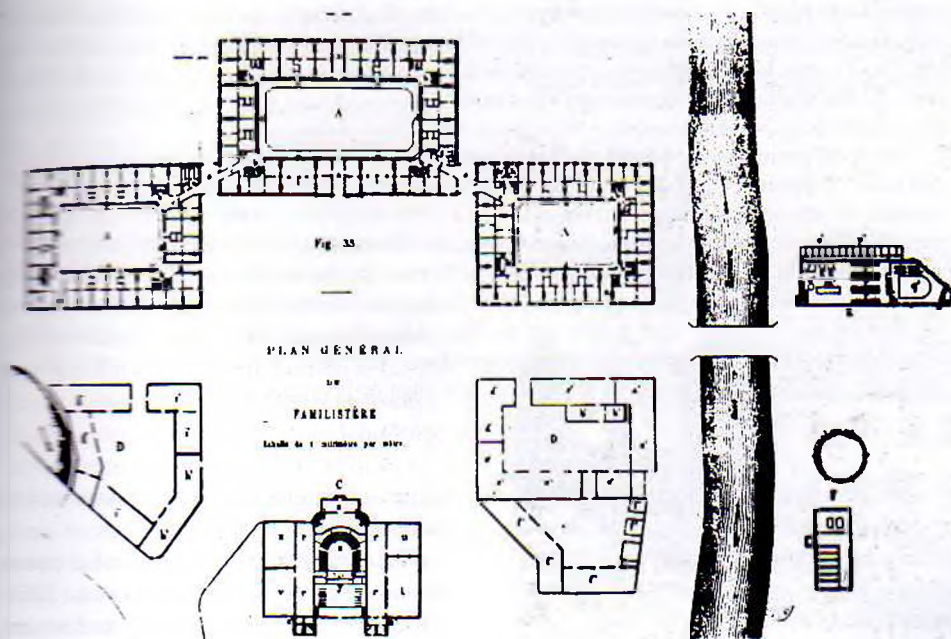
85. Charles Fourier. Falansterio (1841). La composición de este edificio-ciudad está basada en un modelo palacial, lo que venía a simbolizar la apropiación de esta tipología por parte de las clases populares, con lo que ello implica de transformación de las estructuras sociales.

cientos personas, compuesto por un cuerpo central y dos alas —su similitud con el Palacio de Versalles es evidente [85]—. El pabellón central acoge las funciones públicas: corredores comunales, biblioteca, etcétera; los extremos, los talleres y la escuela, mientras que los habitantes de este "pueblo social" quedan alojados en las plantas superiores (consta de tres). Calles interiores cubiertas para la protección climática conectan los diferentes cuerpos del conjunto, completado por numerosos patios.

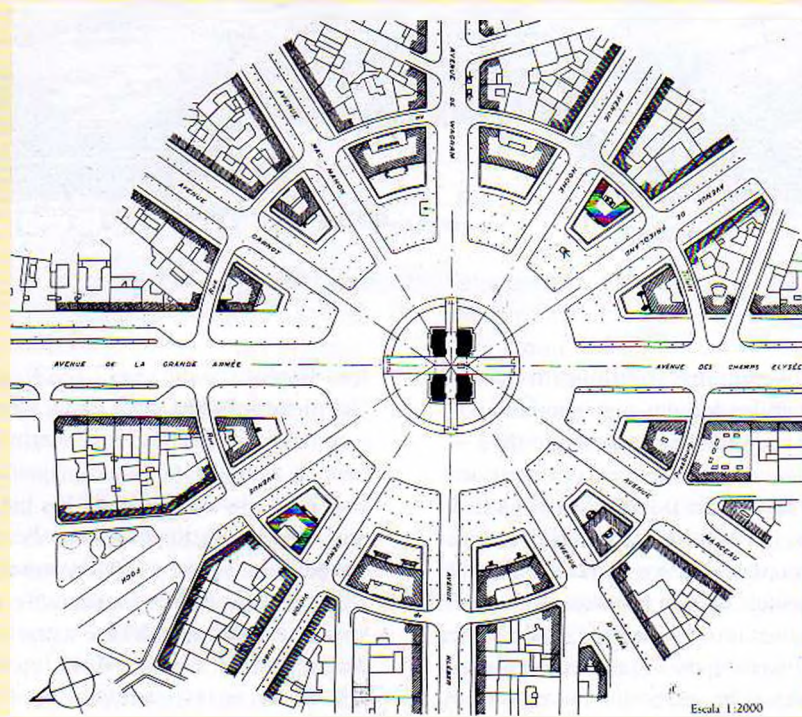
Todos los intentos de llevar a cabo el falansterio resultaron fracasados. En 1832 le sucedió el diputado Baudel Dulary, si bien su principal seguidor francés fue Victor Considérant (1808-1893), director del órgano de difusión fourerista *La Phalange*. En el continente americano, Albert Brisbane llegó a fundar más de cuarenta comunidades. Sólo

Jean-Baptiste Godin (1817-1889), autor del "familisterio" [86], tuvo éxito. Concebido como una variante del falansterio —mantiene la planta e introduce pequeños cambios como la cubrición de los patios con cristales que sustituyen a las calles interiores del falansterio—, fue levantado entre 1859 y 1877. Entre sus servicios colectivos se incluían guarderías, escuelas, lavaderos, teatros, etc. Pero a diferencia del falansterio, se incrementa la autonomía de las familias, frente al modelo más comunal del anterior.

Étienne Cabet (1788-1856) publica en 1840 una utopía, *Viaje a Icaria*, en la que describe una ciudad construida sobre un plano geométrico, atravesada por un río en su centro. Desplaza las fábricas, los cementerios y los hospitales a la periferia. En el interior, los peatones circulan por pasajes



86. Jean-Baptiste Godin. planta del Familisterio (1871). El modelo de Godin adopta una estructura a base de cuerpos aislados con patios interiores cubiertos que forman una composición central. El río señala la ubicación del conjunto.



87. Georges-Eugène Haussmann, Place de l'Étoile y alrededores.
(Reforma urbana de París, 1854-1870).

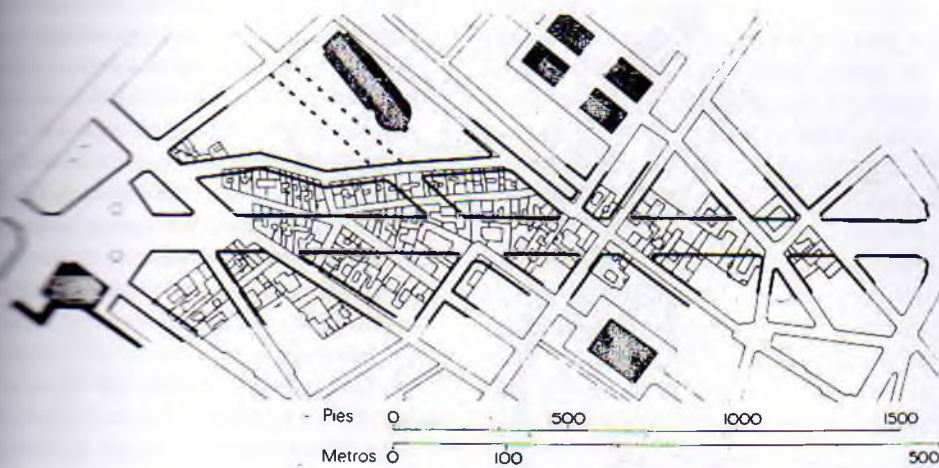
Las transformaciones llevadas a cabo en la capital de Francia durante el Segundo Imperio habían tenido su prólogo durante el reinado de Luis Felipe de Orleans, decidido a propiciar los cambios necesarios en la ciudad tras la epidemia de cólera que terminó con la vida de dieciocho mil personas en tres meses. El encargado fue Rambuteau, nombrado prefecto de París. Construye hospitales, crea aceras y pavimenta las calles, urbaniza el espacio que transcurre entre la Place de l'Étoile y la de la Concorde, y traza algunas calles y bulevares que ilumina con farolas y decora con esculturas. Cuando Napoleón III asume el poder tiene ya prevista una reforma mucho más intensa. Para ello acude a Haussmann, que es nombrado prefecto en sustitución de Berger, que había sucedido a Rambuteau. Aquél trazará el nuevo plano de la ciudad bajo el dominio de los grandes viales (calles y bulevares) rectos, lo que implica una concepción ingenieril sobre la arquitectónica que queda relegada. A Haussmann sólo le interesan los hitos arquitectónicos; el resto quedará subordinado al trazado, dando como resultado una serie de edificios monótonos alineados.

Desde un punto de vista formal, el dominio de la línea recta, o sea, de las grandes perspectivas, remite al Barroco, a la Roma de finales del siglo xvi. Pero incluso la idea de conectar mediante aquéllas las estaciones de ferrocarril repite la unión de las basílicas en Roma. El resultado fue el trazado de ciento sesenta y cinco kilómetros de calles. El método de la demolición de grandes núcleos de tejido urbano fue posible gracias a la Ley de Expropiaciones por Utilidad Pública (1841). Haussmann se apoyará en Belgrand para realizar las infraestructuras y en Alphand para las plantaciones de árboles (cien mil en este periodo). Las consecuencias de esta vasta operación de transformación urbana fueron el desalojo de las clases populares del casco urbano, con el consiguiente brote de infraviviendas en la periferia, y el auge de la especulación.

cubiertos, mientras los vehículos lo hacen por carriles especiales. Se trata de un modelo social colectivista, un comunismo integral, al que pretendía acceder a través de la persuasión, no por la violencia. Los intentos de creación de "Icarías" tuvieron

lugar sobre todo en América, aunque con escaso éxito.

En Inglaterra, el primero de los pensadores utópicos fue Robert Owen (1771-1858). Convertido en patrón tras unos inicios como modesto empleado, comienza por



88. Georges-Eugène Haussmann, proyecto de apertura de una avenida en París (1853). El trazado de larguísimos viales rectos significaba la rotura del tejido urbano de una manera violenta. Bloques o incluso manzanas enteras sufrieron las consecuencias de estas operaciones urbanísticas.

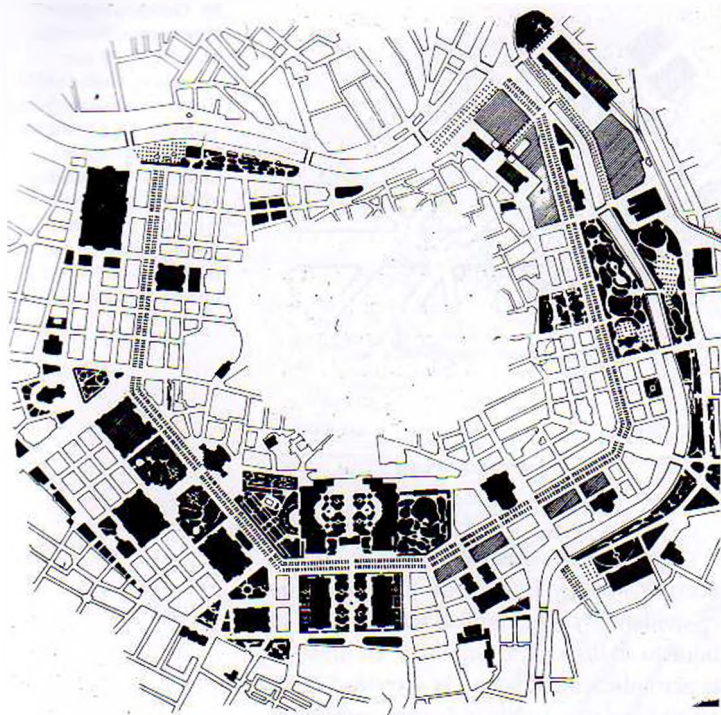
aplicar a su fábrica textil de New Lanark una política insólita para la época, dominada por la explotación más brutal, al rebajar la jornada laboral a un máximo de diez horas e incrementar la edad de contratación a los diez años. Bajo un cierto paternalismo se preocupa de la alimentación e higiene de sus operarios, ofrece viviendas propias a los obreros, así como el abastecimiento de productos de primera necesidad a precio de costo. New Lanark se convierte así en una ciudad obrera de tres mil habitantes, con unos rendimientos económicos excelentes para Owen. No contento con ello, en 1827 publica un trabajo en el que aboga por un modelo de sociedad comunitaria, compuesto por pequeñas aldeas de hasta mil doscientas personas. Se organiza en un cuadrado, con el edificio central acogiendo las actividades públicas: escuelas, cocina, biblioteca, mientras los laterales sirven de residencia; tres de ellos para personas casadas y un cuarto para los niños que superaran el número de dos por familia o tuvieran más de tres años. Se planifican otros espacios para viviendas especiales: visitantes, maestros o sacerdotes; el resto de construcciones dedicadas a actividades productivas, como el matadero, quedan separadas de la zona residencial por jardines. Owen, a diferencia de otros autores ingleses posteriores como John Ruskin, no rechaza la máquina, sino que pretende rentabilizar para el hombre los progresos tecnológicos. En 1824 adquirió un terreno en América para fundar su New Harmony. La heterogeneidad de sus componentes condujo al fracaso de la experiencia cuatro años más tarde.

Estos autores fueron duramente criticados por Marx y Engels, quienes pusieron en evidencia su ingenuidad y sobre todo su falta de análisis de la realidad: "en lugar de la actividad social ponen la actividad de su propio ingenio, en lugar de las condiciones históricas de la emancipación, condiciones fantásticas", escribieron en 1848. El acertado juicio de Marx y Engels no impide el reconocimiento de los numerosos valores presentes en sus diferentes propuestas. Así por ejemplo, la idea de compatibilizar lo urbano con la naturaleza y la industria con la agricultura en una ciudad autónoma es la base de importantísimos proyectos finiseculares como la Ciudad Lineal del español Arturo Soria (1844-1920), o el posterior de Ebenezer Howard (1850-1928), la Ciudad Jardín. La respuesta al problema de la propiedad y la superación de la especu-

89. Modelo de casa de la Société Mulhousienne des Cités Ouvrières (1853). Un pequeño bloque, elemental en sus formas y modesto en sus materiales, es el modelo propuesto de vivienda obrera. El bloque se fracciona para alojar a cuatro familias que además disponen de un pequeño jardín-huerto.



J. HERNANDO CARRASCO



90. Ludwig Förster, Ringstrasse, Viena (1857). La demolición de la muralla generó un anillo de grandes dimensiones que rodea la ciudad histórica. Su urbanización se realizó con edificios de porte clasicista y en él se situarán edificios representativos: universidad, teatro, etc.

lación urbana son asimismo cuestiones presentes en Soria y Howard que ya habían sido acometidas por los socialistas utópicos. Eso por no hablar de soluciones concretas como el valor de los jardines en la ciudad, los espacios de ocio, las guarderías, etc., que serán integradas en las reformas urbanas del propio siglo XIX.

Las transformaciones de la ciudad burguesa

Todas las propuestas precedentes tienen un punto en común: su renuncia a la ciudad existente, degradada y al servicio de la nueva clase hegemónica burguesa. Sólo en las nuevas ciudades las clases más desfavorecidas podrían acceder a unas condiciones de vida más favorables. Las ciudades se iban convirtiendo cada vez más en espacios patológicos en los que brotaban infecciones y epidemias, lo que condujo necesariamente a las autoridades a tomar medidas que se inician con el cambio de la legislación. El Parlamento de Inglaterra elabora informes sobre el estado sanitario de ciudades entre 1840 y 1845, promulgando en 1848 la primera *Public Health Act* (Ley de Salud Pública), a la que seguirán otras sobre construcción de viviendas subvencionadas (1851), edificación popular (1866),

etc. A Inglaterra le seguirán inmediatamente otros países. Una de las leyes capitales para llevar a cabo las reformas será la de expropiaciones. Las ordenanzas urbanas, siguiendo leyes de rango superior, establecerán las condiciones de la edificación, imponiendo alturas y volúmenes. A lo largo de la primera mitad del siglo se acometen labores de infraestructura, como pavimentación o sistemas de limpieza urbana, canalizando las aguas fecales y los desperdicios sólidos.

Tras la revolución de 1848 se inician las grandes reformas urbanas. Es el triunfo del urbanismo conservador. El proletariado, convertido en amenaza permanente, será objeto de atención forzada, como estrategia neutralizadora. Se optará por expulsarlo de la ciudad, lo que creará zonas suburbanas espontáneas en las periferias. En menor medida se planificará la construcción de barrios obreros, facilitados por las leyes de edificación subvencionada. Una de las iniciativas más influyentes fue la de la *Société Mulhousienne des Cités Ouvrières*, fundada en 1853 con una financiación mixta del estado y la iniciativa privada. La presentación de este proyecto, del que llegaron a construirse más de mil viviendas, en la Exposición Universal de París de 1867, tuvo una gran repercusión, convirtiéndose en cierto modo en modelo de barrio y de vivienda obrera [89].

Las reformas de la ciudad tienden a adaptarla a las exigencias que el nuevo sistema productivo impone, tales como el control social (policial), el tráfico rodado en permanente incremento, el ordenamiento del espacio social —lo que luego será denominado *zoning*, es decir, la segmentación de la ciudad en función de sus actividades: productivas, residenciales, recreativas, etc.—. Las dos primeras necesidades se solventarán con los planes de alineaciones y la apertura de nuevos viales que funcionarán como ejes de conexión entre distintas zonas de la ciudad. A todo ello hay que añadir un nuevo fenómeno: la especulación. La ciudad es contemplada como un objeto más de mercado que es posible rentabilizar. Como ha señalado Ramón López de Lucio, se produce un pacto implícito entre la administración pública y los intereses privados, por el que la primera gestiona y ordena la ciudad, garantizando un orden mínimo, mien-

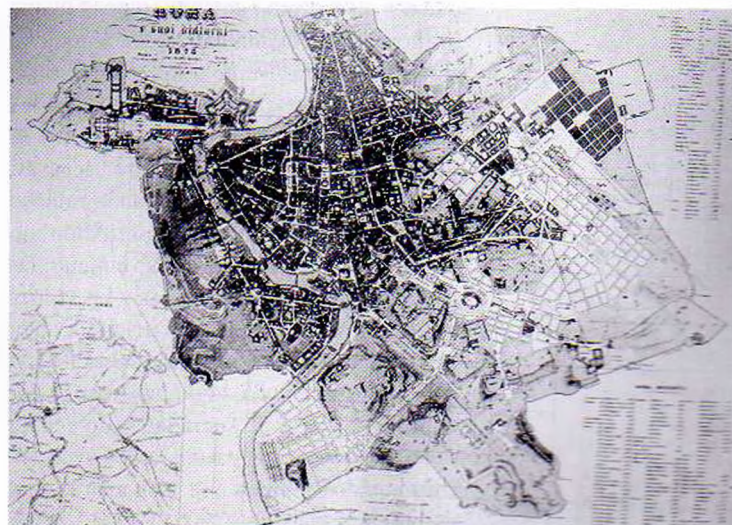
mas los segundos se benefician de las plusvalías generadas en las operaciones de reforma y ensanche ejecutadas por los primeros.

La reforma de París llevada a cabo a iniciativa de Napoleón III por el barón Haussmann (1809-1891) entre 1853 y 1869 es el paradigma de este tipo de operaciones urbanísticas. Se basa en el trazado de amplias calles y bulevares que llegan a alcanzar los cinco kilómetros [87]. Para llevarlo a cabo, se procedió a vastas demoliciones que hicieron desaparecer barrios enteros de la ciudad preindustrial [88]. Su ejemplo fue seguido no sólo en Francia (Toulouse, Marsella, Montpellier), sino en toda Europa. El caso de Viena es, tras el de París, el más espectacular. Su conocido Ring, paseo anular que rodea la ciudad vieja, ocupa el lugar de la muralla, demolida en 1857 [90]. Un año después, August Förster (1797-1863) inicia su construcción, generando un amplio espacio abierto en cuyos lados irán insertándose durante treinta años edificios de gran envergadura, proyectados bajo una concepción académica. Las ciudades desarrollarán también planes de expansión. Serán los ensanches, tramas reticulares extendidas a partir de la ciudad existente. El proyectado por el ingeniero catalán Ildefonso Cerdà (1815-1876) para Barcelona será uno de los más notables. En otros casos el ensanche será más limitado: en Roma y Lisboa por ejemplo. En la ciudad italiana se plantea el mismo año de su conversión en capital (1870) un plan de remodelación que opta por crear un nuevo centro urbano en torno a las Termas de Diocleciano y la Stazione Termini [91]. Este plan se vertebraba sobre dos nuevas calles: la via Nazionale y la via XX Settembre, trazadas ambas en 1871. En 1880 la plaza della Esedra culminará la primera, teniendo como fondo la Iglesia de Santa Maria degli Angeli de Miguel Ángel y una fuente monumental en el centro. Lisboa trazará en 1869 la avenida de la Libertad, que será el eje de expansión de la ciudad hacia el interior.

Finalmente hay que aludir al caso norteamericano, donde la planificación chocó con una concepción abiertamente especulativa de la ciudad. En el paraíso de lo privado, las administraciones casi nunca asu-

mieron el control urbanístico. El resultado fue un crecimiento caótico. Ciudades sin lugares simbólicos, sin apenas centro, ciudades dispersas, impersonales. La excepción fue Washington D.C., dado su condición de capital del estado. El modelo aplicado, debido al francés Pierre-Charles L'Enfant en 1788, fue el damero tradicional con algunos elementos barrocos, como las rotondas y las calles en diagonal. Ese sería el modelo preferido desde entonces, si bien escasamente aplicado. Sólo en los años finiseculares se comenzó a tomar en serio la planificación. Tras la Exposición Colombina de 1892, celebrada en Chicago, donde se hizo una apuesta por el clasicismo frente a la realidad arquitectónica moderna de la propia ciudad, surgió un movimiento denominado "City Beautiful Movement" (Movimiento para el embellecimiento de las ciudades), encabezado por el arquitecto Daniel Burnham. Este movimiento equivalía al que en Europa representaba el austriaco Camillo Sitte, quien en 1889 publicó su *Construcción de ciudades según principios artísticos*. La primera ciudad que recibió sus efectos fue de nuevo Washington D. C., remodelada a partir de 1900 bajo estos presupuestos "artísticos", o sea académicos. Más interesante fue el movimiento en favor de los parques públicos que propugnaba su creación en las ciudades, inspirado en la tradición romántica de lo pintoresco. Frederick Law Olmsted (1822-1903) fue su principal protagonista, y el Central Park neoyorquino su principal obra.

91. Planta de Roma en 1873. La existencia del "tridente" evitó que en Roma se generasen operaciones urbanísticas tan traumáticas como las de París, limitándose a buscar una expansión de la ciudad en torno a la estación de ferrocarril.



APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

Diagnóstico de la ciudad industrial:
Friedrich Engels, La situación de la
clase obrera en Inglaterra (1844)

“St. Giles, que por fin ahora está dividido por dos anchas calles, y que debe ser destruido. Este barrio está situado en medio de las partes más pobladas de la ciudad, circundado por calles anchas y espléndidas, en las cuales pasea el gran mundo de Londres; muy cercano a Oxford Street y Regent Street, Trafalgar Street y el Strand. Es un amontonamiento desordenado de casas altas, de tres o cuatro pisos, con calles estrechas y sucias, curvas, en las cuales el movimiento es tan grande como en las principales calles de la ciudad, con la única diferencia de que en St. Giles se ven sólo personas de clase obrera. En las calles está el mercado; cestos de verdura y fruta, naturalmente todas de mala calidad, apenas aprovechables, restringen aún más el paso, y de ellas, como de los puestos de los vendedores de carne, emana un olor horrible. Las casas están habitadas desde el sótano hasta el desván, sucias por fuera y por dentro, hasta el punto que por su aspecto parecería imposible que los hombres pudieran habitarlas. Y todavía esto no es nada, frente a las habitaciones que se ven en los patios estrechos, y en las callejuelas dentro de las calles, a las que se llega por pasajes cubiertos, entre las casas, y en las que la suciedad y el estado ruinoso de las fábricas supera toda descripción; no se ve casi ningún vidrio en las ventanas, las paredes están rotas, las puertas y las vidrieras destrozadas y arrancadas del todo; aquí, en este barrio londinense, las puertas no son necesarias para nada, al no haber nada que robar. Montones de suciedad y de ceniza se encuentran a cada paso, y todos los desechos líquidos echados en las puertas se acumulan en fétidas cloacas (...).”

Arquitectura y pureza tecnológica:
“La Tour de 300 mètres”,
en Revue technique de l'Exposition
Universelle (1889)

“La Torre de 300 metros, conocida con el nombre de Torre Eiffel, nombre que permanecerá, fue construida para servir de entrada monumental a los diversos Palacios de la Exposición Universal de 1889, erigidos en el Campo de Marte. No mencionaremos ahora las peripecias y las críticas que surgieron en torno a esta gigantesca construcción. Hoy, cualquier polémica ha perdido su interés. La obra sigue en pie y está considerada como uno de los trabajos que más honraron el arte de las construcciones metálicas y que contribuyeron en gran parte al éxito de la Exposición de 1889. Supera, tanto por su altura sin precedentes como por la rapidez de construcción y por la cantidad de metal empleado, a todas las construcciones ya existentes. No es como las pirámides de Egipto y las catedrales de la Edad Media, obras realizadas pacientemente generación tras generación. Es, por el contrario, una obra impaciente, incluso puede decirse que es un monumento de grandiosa concepción, cuya ejecución es impresionante, tanto por su valentía como por las dificultades que presentó.

Después de haber contado con entusiastas partidarios y grandes enemigos, la Torre, a medida que se levantaba, ganaba terreno a la opinión pública, y la mayor parte de los mismos que la había criticado se interesaron mucho por su construcción. Para las personas de oficio, el tipo de fundición adoptado presentó desde el principio unas condiciones de solidez y seguridad extremas. Pero ello no era del todo suficiente, ya que para dar al coloso una base invariable y una estabilidad vertical, era necesario además que la Torre no pudiera

presentar ningún tipo de inquietud a causa de la presión del viento, que podría tirarla o bien producir peligrosas oscilaciones. Previamente, en el momento de elección del proyecto de la Torre metálica del Sr. Gustave Eiffel, todas las condiciones de estabilidad habían sido discutidas en múltiples ocasiones, observadas con este fin por la Comisión de control de la Exposición, y por tanto, sólo después de un detenido examen fue cuando se decidió su construcción”.

Una propuesta de arquitectura moderna: Lluís Domènech i Montaner, En busca de una arquitectura nacional (1879)

“¿Por qué no cumplir francamente con nuestra misión? ¿Por qué no preparar, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura? Inspirémonos en las tradiciones patrias, con tal que éstas no nos sirvan para quitar a los conocimientos que tenemos o podemos adquirir.

Admitamos los principios que en arquitectura nos enseñan todas las edades pasadas, que de todas, bien guiados, necesitamos. Sujeteremos las formas decorativas a la construcción como lo han hecho las épocas clásicas; sorprendamos en las arquitecturas orientales el porqué de su impor-

tante majestad en el predominio de líneas horizontales y de grandes superficies lisas o ligeramente trabajadas contraponiéndose con el grandioso motivo ornamental formado por las esfinges asirias o persas ricamente decoradas, recordemos el principio de la solidez en las firmes líneas egipcias; procuremos adquirir los tesoros de gusto del templo griego; estudiemos los secretos de la grandiosidad de las distribuciones y de la construcción romana, el de la idealización de la materia en el templo cristiano y el sistema de múltiples ornamentaciones ligadas unas con otras para irse volviendo claras y ordenadas a diferentes distancias en la decoración árabe, aprendamos por fin la gracia del dibujo del renacimiento y tantos y tantos otros conocimientos que si las estudiáramos para no copiarlas las artes de todas las generaciones pasadas nos enseñarían. Y con estos principios severamente comprobados apliquemos abiertamente las formas que las nuevas experiencias y necesidades nos imponen enriqueciéndolas y dándoles expresión con los tesoros ornamentales que los monumentos de todas las épocas y la naturaleza nos ofrecen. En una palabra, veneremos y estudiemos asiduamente el pasado, busquemos con firme convicción lo que hoy tenemos que hacer y tengamos fe y valor para llevarlo a cabo”.

BIBLIOGRAFÍA

- BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BENEVOLO, L. *Orígenes del urbanismo moderno*. Blume, Madrid, 1979.
- BUENDÍA, R.; GÁLLEGO, J. *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*. Summa Artis, vol. XXXIV. Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- CLARK, K. *The Gothic Revival*. Londres, 1962.
- COLLINS, P. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (4ª ed.).
- DE FUSCO, R. *L'Architettura dell'ottocento*. UTET, Turín, 1980.
- DE FUSCO, R. *Historia de la arquitectura contemporánea*. Blume, Barcelona, 1981.
- FREIXA, M. *El modernismo en España*. Cátedra, Madrid, 1986.
- GIEDION, S. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Dossat, Madrid, 1980.
- HERNANDO, J. *Arquitectura en España, 1770-1900*. Cátedra, Madrid, 1989.
- HITCHCOCK, H.-R. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Cátedra, Madrid, 1981.
- KOSTOF, S. *Historia de la arquitectura*. Vol. III. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- MIGNOT, C. *Architecture of the 19th Century*. Taschen, Colonia, 1994.
- PATETTA, L. *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*. Città Studio, Milán, 1991 (2ª ed.).
- PEVSNER, N. *Pioneros del diseño moderno, de William Morris a Walter Gropius*. Infinito, Buenos Aires, 1972.
- RAGON, M. *Histoire de l'architecture et l'urbanisme modernes. Idéologies et pionniers 1800-1910*. Vol. I. Casterman, París, 1986.
- SCHMUTZLER, R. *El modernismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- SEGRE, R. *Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados. Siglos XIX y XX*. Inst. Est. de Admón. Local, Madrid, 1985.
- SICA, P. *Historia del urbanismo. El siglo XIX* (2 vols.). Inst. Est. de Admón. Local, Madrid, 1981 (2ª ed.).

LA PINTURA DECIMONÓNICA

Tonia Raquejo Grado



© Eadweard James Muybridge. *Caballo a galope* (1878), serie reproducida en *La naturaleza*. Biblioteca del Congreso, Washington. Cuando Muybridge mostró sus fotografías, el pintor Meissonier le dijo: "Cuando me traiga un caballo a galope como éste —y señaló uno de sus bocetos—, entonces aceptaré su invento".

Las distintas transformaciones que sufre la pintura del siglo XIX podrían compararse con las que experimenta el respetuoso Doctor Jeckyll en el abominable Sr. Hyde en la novela de Robert L. Stevenson (1886). Como el científico (que tenía dos caras y dos personalidades contrapuestas que sin su consentimiento o control cambiaban súbitamente), la pintura se debatirá también entre dos extremos: mantener la tradición grecorromana del clasicismo o apostar por su destrucción como modelo cultural único y predominante. Curiosamente, estas dos posturas serán,

a pesar de todo, conciliables en tanto que tendrán el mismo efecto, o si se quiere, llegarán al mismo término por caminos diferentes: sentar las bases de la pintura propiamente contemporánea, es decir, ser un largo preámbulo del siglo XX.

Efectivamente, las investigaciones casi exhaustivas que de la cultura grecorromana se llevaron a cabo desde mediados del siglo XVIII (tanto en el campo filosófico como en el artístico y arqueológico) tuvieron, paradójicamente, un doble efecto, pues si bien por un lado permitieron al artista conocer mejor que nunca los orígenes de su civilización y recrearse en ellas con su arte, por otro lado tuvieron un efecto destructivo, ya que evidenciaron una y otra vez la invalidez de su modelo en un mundo que, como el de entonces, acababa de inaugurar su "era contemporánea" tras los sucesos de la Revolución Francesa y los inicios de la industrialización: hechos estos que transformaron profundamente no sólo las relaciones políticas, sociales y económicas, sino también la mentalidad del hombre y, por consiguiente, su relación con las cosas.

La búsqueda de nuevos lenguajes más coherentes con la vida contemporánea fue difícilísima y larga: tan larga que, de hecho, dura prácticamente toda la centuria hasta que el impresionismo (el primer movimiento pictórico que podría calificarse como propiamente contemporáneo o "moderno") logra liberarse de un sistema de representación visual distinto al marcado por la tradición clásica y explorado desde el Renacimiento. Manet, a caballo entre el Realismo y el impresionismo, es, en este sentido, el eslabón que agota los recursos de la tradición y abre el camino hacia la renovación del modelo en tanto que ve el mundo desde una nueva perspectiva más acorde con el pensamiento pluralista, atomista y relativista de su época. Su obra testifica que el Realismo acabó con los alardes del hombre por controlar una vez más el mundo bajo una óptica antropocéntrica (es esa mirada monofocal y estática que ordena las cosas en el espacio), ya entonces incapaz de mantenerse como válida.

La influencia que ejerció la fotografía en el modo de ver fue, en ese sentido, decisiva. Su "descubrimiento" afectó esencialmente a la pintura en tanto que le demostró su incapacidad para representar la "realidad" de las cosas. De ello se encargó el fotógrafo inglés E. James Muybridge, quien desde la década de los años sesenta se dedicó a experimentar con la fotografía de acción en movimiento, probando en su secuencia [92] que los pintores habían representado hasta



93. Théodore Géricault,
El derby de Epsom
(1821). Museo
del Louvre, París.

A pesar de que los
caballos fueron la gran
pasión de Géricault,
no supo representarlos al
galope adecuadamente.
Para ello tendremos
que esperar a Degas.

entonces el galopar del caballo con errores gam-
fales por mucho que se empeñaran en haberlo
copiado mediante la observación directa del natu-
ral tal cual era. Incluso pintores como Géricault
—que dedicó gran parte de su obra a la repre-
sentación de caballos [93]— o Courbet —cuyo
credo “pinto lo que veo” era el orgullo de la ima-
gen “real”— incurrieron en estos desaciertos: repre-
sentar el galope del caballo con la panza del ani-
mal a ras del suelo y con las patas esparcidas y
separadas del suelo, estando las delanteras es-
radas y las traseras encogidas. La secuencia de
Muybridge demostró que el caballo cuando galopa
sólo tiene las cuatro patas levantadas del suelo
durante unas fracciones de segundo y que cuando
esto ocurre las patas del caballo están recogidas
bajo el vientre del animal.

De este modo, la fotografía, como documento testimonial de la realidad, puso en entredicho la supuesta veracidad del Realismo y evidenció hasta qué punto el hombre era presa de sus propias convenciones gráficas. A partir de entonces se empezó a tener conciencia más clara de que una cosa era la realidad y otra su representación visual, algunos de cuyos resultados podían ser paradójicamente incluso opuestos a aquélla, como había demostrado Muybridge. Así, para que nuestras convenciones o “códigos perceptivos” pudieran leer la imagen sin problemas, la representación de la naturaleza exterior exigía un grado de “ilusionismo” que unos aceptaron y otros rechazaron. Entre los primeros se encuentran los impresionistas, quienes, aliándose a la fotografía, emprendieron una pintura “ilusionista” que, sin embargo, exigirá al ojo deshacerse de buena parte de sus antiguas convenciones y acostumbrarse a leer otras nuevas. Por el contrario, el Simbolismo y en general toda la pintura de “fin de siglo” rechazó el “ilusionismo” pues, vista la supremacía “realista” de la fotografía, optaron por una pintura subjetiva capaz de adentrarse allí donde la cámara no podía y representar aquello que formaba parte intrínseca del universo mental humano: los sueños, los mitos, los arquetipos del inconsciente y, en resumen, el mundo interior oculto.

I. VISIONES ROMÁNTICAS DE LA NATURALEZA

Esperanza y razón

La enorme proliferación del paisaje en la pintura del Romanticismo británico, nórdico y alemán es un síntoma claro de la nueva relación que establece el artista con el entorno natural. Cuando en 1824 Constable (1776-1837) expuso en el Salón de París [95], su técnica vibrante y luminosa fue admirada por Géricault y Delacroix, integrantes de la nueva generación de pintores cuyas innovaciones se habían centrado particularmente en la composición y en la figura. En Constable vieron una naturaleza antes nunca vista. De su pintura brotaban los placeres del paseo rústico, de la contemplación de la realidad común y de las sensaciones físicas que ésta nos produce. Constable hacía que el observador del cuadro fuera descubriendo las escenas representadas (aquí un perro ladrando, allí unos campesinos trabajando, etc.), tal y como el paseante pintoresco descubría las delicias del campo.

"Cuando me pongo a hacer un boceto del natural, lo primero que hago es olvidarme de que he visto un cuadro"; con estas palabras, Constable defiende que la fuente esencial de un artista debe ser la naturaleza, de donde directamente ha de elaborar sus bocetos al aire libre sobre los que luego compondrá el cuadro. De entre estos bocetos (hoy, a veces, más valorados que sus versiones finales por estar realizados con una técnica mucho más suelta y sugestiva), la serie que hizo sobre nubes es un excelente testigo de su destreza para captar las situaciones climáticas en constante cambio [94]. Que el pintor se ocupara de representar lo efímero, amorfo y circunstancial, era entonces casi un atrevimiento contra la tradición académica, anclada en un concepto de paisaje heroico que, a modo de escenario teatral, evitaba precisamente aquello que

esencialmente define el comportamiento de la naturaleza, esto es, su carácter mutante, transitorio y, aparentemente, caótico.

El interés por atrapar a las nubes con imágenes, que Constable heredó de Alexander Cozens (1717-1786) y compartió con su amigo el pintor noruego Johann Christian Dahl (1788-1857), fue motivo de especulación filosófica para Goethe, pues vio en estas aglomeraciones húmedas y vaporosas la única manifestación inestable de la naturaleza, cuyas formas, consistencias y causas habían escapado hasta entonces a la clasificación y el estudio científicos. Desde Shakespeare, que identifica como un síntoma de locura la imposible lectura estable de las nubes que Hamlet pretende, éstas vinieron a ser una metáfora de la mente incontrolada y de la ausencia de razón precisamente porque el discurrir de los pensamientos iba, como los vapores en el cielo, a la deriva sin forma ni dirección. Goethe sentía la naturaleza tal y como la entendieron los griegos en la Antigüedad clásica:

94. John Constable. *Estudio de nubes* (1822). Victoria and Albert Museum, Londres. Como si fuera un meteorólogo, el pintor anotaba cuidadosamente el día (5 de septiembre) y la dirección en la que el viento soplaba en cada estudio de nubes que hacía.



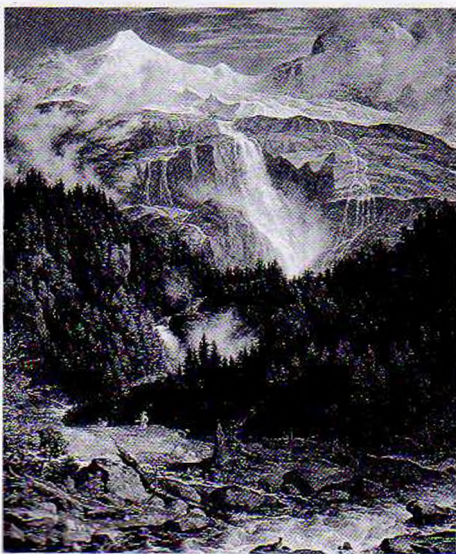
95. John Constable, *El carro de heno* (1821)
National Gallery, Londres.



El carro de heno se expuso en 1824 en el Salón de París, donde causó una gran impresión tanto a los jóvenes románticos como a los que luego constituirían la escuela de paisaje de Barbizon. Para su elaboración, Constable siguió un método experimental y pragmático: sacó numerosos bocetos previos en los que estudió la atmósfera cambiante del lugar directamente del natural y, sobre ellos, compuso finalmente esta versión.

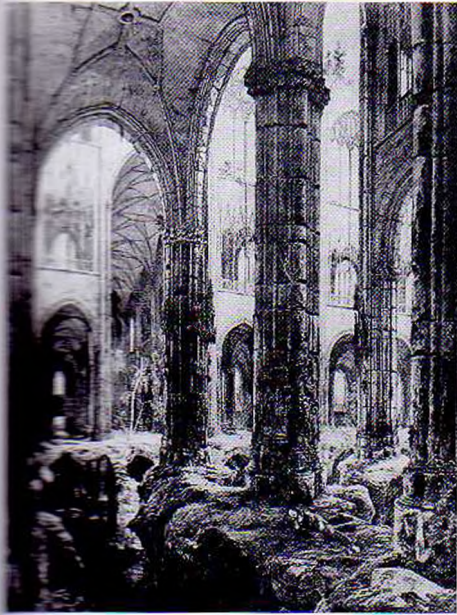
La imagen amable y hasta saludable que Constable nos transmite de la naturaleza ha sido comparada con los versos románticos del poeta Wordsworth, quien, al igual que el pintor, se deleitaba describiendo

los aspectos más humildes e incluso insignificantes de la naturaleza: una simple flor o un árbol motivaban sus profundas emociones. Por eso, allí donde Turner se sentía cómodo (en los altos riscos, montañas y desfiladeros, y ante las tempestades) Constable se sentía incómodo (prefería la suavidad del valle y las colinas, así como los efectos luminosos de un cielo constantemente alterado pero nunca amenazador). De hecho, su aproximación a la realidad de las cosas y, especialmente, esta visión fresca y reconfortante de sus paisajes, contrastó de tal manera con la que entonces estaba elaborando Turner que se suscitó una polémica acerca de cómo debía representar la naturaleza el pintor. Según la mayor parte del público, la manera de Constable era más "real" en tanto que uno podía sentirse paseando por el campo bajo la lluvia ante su cuadro. Ruskin salió en defensa de Turner matizando que una cosa era la naturaleza y otra la pintura, y que si uno quería salir y mojarse no necesitaba la ayuda de Constable. Este comentario refleja la diferencia que ya establecía el teórico entre un arte que, con el fin de lograr el máximo parecido, se concentra en la forma y materia del objeto remitiéndonos con su técnica sólo a las facultades perceptivas, y otro (considerado por el propio Ruskin más veraz) que se concentra en transmitir los efectos e impresiones que nos producen las cosas, si bien éstas, más que representadas, aparecen tan solo esbozadas.



96. J. Anton Koch, *La catarata de Schmadribach* (h. 1821-1822). Neue Pinakothek, Munich. Más que indagar en las posibilidades sublimes del lenguaje pictórico, Koch entiende aquí lo sublime como una nueva ilustración de la naturaleza grandiosa.

como un conjunto de fenómenos caóticos que, sin embargo, estaban gobernados por unas leyes físicas que los explicaban. El mundo de lo universal regía así al de lo particular; es decir, el gusto romántico por lo inestable todavía se desarrollaba en Goethe sobre la base de la razón, la medida y la contención: "el arte", escribía, "cuanto más aprenda a cotejar lo semejante, a aislar lo desemejante y a ordenar bajo conceptos generales los objetos particulares, más digno se hará". Por eso, cuando el meteorólogo británico Luke Howard logró encontrar las reglas del comportamiento de las nubes y clasificarlas de acuerdo con ellas en estratos, cúmulos y cirros, Goethe le dedicó un poema. El universo de la naturaleza estaba



97. Carl Blechen. *Iglesia gótica en ruinas* (1826). Gemäldegalerie, Dresde. Estas ruinas góticas actúan como un microcosmos artificial, es decir, como una representación del mundo acorde con el espíritu romántico, bajo cuya protección el viajero encuentra el descontrolado.

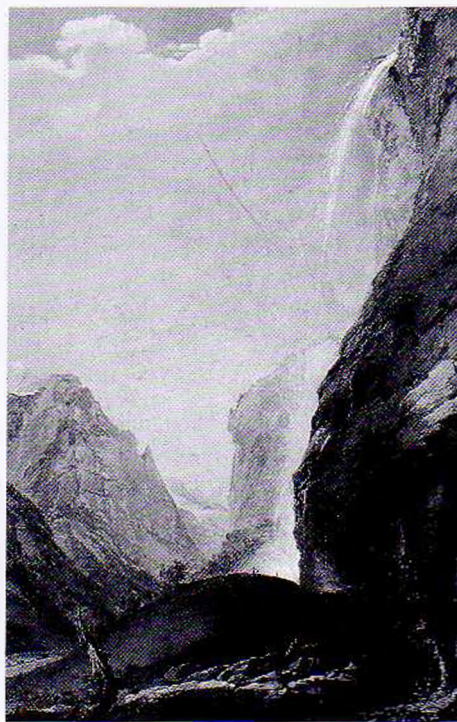
controlado. Ningún fenómeno, por muy extraño que pareciera, escapaba a las leyes científicas derivadas del conocimiento.

Este encuentro entre el arte y la ciencia permaneció latente a lo largo del siglo XIX y fue defendido en algunos de los tratados que se escribieron entonces sobre paisaje, siendo el de Carl Gustave Carus (1831) uno de los más cercanos a Goethe. Constable concibió la pintura de paisaje bajo esta óptica: "una ciencia que debía ejercerse investigando en las leyes de la naturaleza", según sus propias palabras. Pero si esta actitud empírica en la obra de Constable abre las puertas del arte a la verificación, no llega, sin embargo, a evolucionar hacia una naturaleza plenamente romántica, esto es, la que, desestabilizada, caótica o sobrenatural, apostaba por desmaterializar al objeto representado para convertirlo en una percepción del sujeto creador. A ello se llegará a través de lo sublime.

En busca de lo sublime

Desde que Edmund Burke publicó en 1757 su célebre *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime*,

los artistas, tanto escritores como pintores, emprendieron una larga búsqueda de lo sublime en la naturaleza. Definido en un principio como el efecto psicológico de atracción-repulsión que nos produce un objeto, lo sublime se vino a relacionar con todo aquello que por su magnitud o carácter era capaz de impresionar sobremedida a la imaginación, despertando sentimientos de miedo, vértigo, vacío e infinitud en el sujeto. Que las montañas [96, 98] y precipicios fueran uno de los temas favoritos de los paisajistas románticos —pensemos en Joseph Anton Koch (1768-1839), Caspar Wolf (1735-1783), Carl Blechen (1798-1840) y Turner, por ejemplo— se explica, precisamente, por la disparidad de emociones que surge de la contemplación de lo sublime, pues el vértigo tan pronto nos repele como nos atrae al abismo. Los artistas deseosos de sentir estas experiencias buscaban donde hallarlas. Por eso el viaje cobró una importancia vital en la formación del pintor que, como un explorador, se adentrará en tierras inaccesibles y agrestes o parajes solitarios e inhóspitos. Éstos eran frecuentemente poblados con ruinas de antiguas abadías o monasterios medievales con objeto de potenciar todavía más las sensaciones melancólicas y misteriosas del lugar [97]. Las ruinas, los cementerios



98. Caspar Wolf. *La catarata de Staubbach* (1774-1777). Galería Raeber, Basilea. Wolf elige el punto de vista más impresionante: el que domina el vacío del precipicio y la grandiosidad de la montaña, cuya masa hace a las figuras insignificantes.



99. Caspar David Friedrich, *Abadía en un robledal* (1809-1810). Palacio de Charlottenburg, Berlín. La arquitectura se funde aquí con las ramas desnudas de los robles, como si las formas góticas se quisieran identificar con las de la naturaleza, e indicarnos que mediante el carácter místico de ésta percibimos lo divino en el mundo.

y las criptas (que tan a menudo sirvieron de escenarios en la literatura de la época: Lewis, Walter Scott, Byron...) fueron, además, espacios donde la intuición y la imaginación (actividades mentales ahora más valoradas que la razón) podían vagar cómodamente.

Caspar David Friedrich (1774-1840) añade un valor místico y simbólico a la naturaleza, a la que representará mediante imágenes-concepto. Su pintura es, efectivamente, una pintura intelectual impregnada de las ideas del círculo filosófico en el que se movió (fue amigo de Goethe y Tieck y mantuvo contacto con los herma-

nos Schlegel y con Heinrich von Kleist entre otros). En su *Abadía en un robledal* divide el cuadro en varios planos, atribuyendo a cada uno de ellos una naturaleza distinta. Mientras que en un primer plano sitúa el mundo temporal del "aquí" (el cementerio y el cortejo fúnebre), en otro más distante (pero no lejano, pues evita a propósito el empleo de una perspectiva en profundidad) sitúa el mundo del "allá" que no podemos ver por no estar al alcance de nuestro conocimiento. La ventana gótica que queda de la ruinosa abadía (interpretada como el espíritu de la cristiandad) actúa como una puerta que une estos dos espacios. En ella encontramos la esperanza sobre el entramado de la vidriera acertada a ver un pequeño pájaro cuyo canto anuncia la llegada de la primavera; es decir, de la vida.

Desde que el escritor inglés James Thomson poetizó a la primavera, al verano, al otoño y al invierno con rasgos subjetivos, la asociación entre las estaciones del año y el estado anímico fue frecuentemente utilizada en la literatura, en la música (recomendamos *El viaje invernal* de Schubert) y en el paisaje romántico. De entre las estaciones del año, Thomson, como buen prerromántico, da la bienvenida al invierno, un símbolo del gusto por lo melancólico que



100. Caspar David Friedrich, *Naufragio de La Esperanza o El mar de hielo* (h. 1823-1825). Kunsthalle, Hamburgo. Por los restos del barco podemos imaginarnos el desastre ocurrido. No hay ningún signo de vida; la soledad, el frío y el silencio son los protagonistas.



101. Caspar David Friedrich, *El monje frente al mar* (1809).
Palacio de Charlottenburg, Berlín.

Cuando esta pintura se expuso por primera vez, las quejas del público coincidieron en señalar que no podían ver nada, y es que lo que quiso representar el pintor es precisamente el vacío, un vacío que, sin embargo, todo lo llena. Para ello se valió de escasos elementos: una bruma, un mar y una duna sobre la que un monje pensativo quiere contemplar lo que nosotros tampoco podemos contemplar; o, para expresarlo con las palabras que el filósofo Von Kleist escribió al verlo en 1810: "Yo era el monje, y el cuadro la duna; aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar". Con esta trasposición de sujetos expresa el filósofo que el monje quiere mirar más allá de esa cortina brumosa que como un muro oculta aquello que hay detrás. Este muro mismo excita nuestra imaginación: "Cuando un paisaje está cubierto por la niebla, parece mucho más sublime, ya que eleva y amplía nuestra imaginación", escribe Friedrich. Pero al mismo tiempo nos sume en la más profunda indefensión. El monje, en representación de la humanidad, se muestra patéticamente desamparado ante esa inmensidad. Por eso, la situación del sujeto con respecto al entorno es diametralmente opuesta a la del *Caminante frente al mar de niebla*, pues se sitúa muy por debajo de la línea de horizonte. Quizás el aspecto más moderno de esta pintura radique en su concepción espacial: lejos de ofrecernos un espacio en profundidad, suprime el punto de fuga y, como en una pintura oriental, extingue el espacio lateral y superficialmente, lo que contribuye en gran medida a desmoronar el dominio antropocéntrico del hombre sobre la naturaleza que había predominado en pintura desde el Renacimiento temprano. Al desaparecer la profundidad, desaparece también ese punto de vista dominante que obligaba a configurar y a gobernar la obra como una ventana abierta al mundo. Con Friedrich la ventana se cierra para mostrarnos otros espacios que no se ajustan ya a la medida del hombre. No en vano se ha visto en este cuadro una profecía de los místicos horizontes cromáticos que a mediados del siglo xx pintó Rothko.

legará incluso a representar la muerte. El frío, propio de un cuerpo inerte, será, además, una temperatura que afecte al corazón; la nieve, que como un manto cubrirá de blanco los colores alegres de la naturaleza, enterrará las huellas de la vida orgánica sobre la tierra y remitirá a un silencio equívoco: tal y como ocurre en el *Nafragio de La Esperanza* de Friedrich [100]. Aguardándose de la iconografía de tempestades

y naufragios más al uso —que se esforzaba por representar la furia de los elementos naturales (pensemos en *El vapor a la entrada de un puerto* de Turner) o en el dramatismo humano que Géricault plasma en su *Balsa de la medusa*—, Friedrich nos presenta la calma que sigue a la tormenta, momento aquí impregnado de un silencio de muerte. Con ello exige del espectador un esfuerzo de imaginación: que ante lo que

ve (una atmósfera azulada y fría, un paisaje desolado y unos restos de quilla de barco incrustados en el hielo fragmentado), imagine lo que ha pasado. El artista utiliza así esa poética sublime a través de la cual, y de manera paradójica, las cosas se expresan con más fuerza mediante su ausencia. Por eso prefiere enseñarnos los resultados de una gran catástrofe, para que sea el propio público quien componga el drama.

La aportación más importante que Friedrich hizo a la pintura de paisaje está resumida con sus propias palabras: “un pintor debe pintar no sólo lo que ve ante sí, sino también lo que ve en el interior de sí mismo”. De esta manera, y al contrario que la mayoría de los paisajistas románticos (que como Koch o Wolf se limitaban a ilustrar las vistas sublimes que encontraban en la naturaleza), Friedrich no muestra la sublimidad en los paisajes que pinta, sino en los efectos subjetivos que éstos producen en el

espectador. Para ello exige que el observador real (nosotros) se identifique con el representado y sienta con él. De esta forma, las sensaciones subjetivas del pintor son percibidas interiormente por el observador real a través del ficticio. Esta trasposición de sujetos es especialmente obvia en dos de sus obras maestras: *El monje frente al mar* [101] y *El caminante frente al mar de niebla* [102]. En ambas, el personaje que contempla la escena aparece de espaldas para obligarnos a mirar lo mismo que él, recordándonos así lo que Immanuel Kant estableció acerca de lo sublime en su *Crítica del Juicio* (1790): “Lo sublime no está contenido en ningún objeto de la naturaleza, sólo en nuestra mente, ya que podemos hacernos conscientes de nuestra superioridad con respecto a la naturaleza exterior en tanto que lo hemos sido con respecto a nuestra naturaleza interior. Cuando hablamos de la naturaleza sublime, lo hacemos incorrectamente; hablando con propiedad, la sublimidad sólo puede ser atribuida a la manera de pensar”. El viajero que contempla el mundo desde la cima de la montaña es, por tanto, un canto a la individualidad romántica. Su imagen se erige como un semidiós que anuncia al Zaratustra de Friedrich Nietzsche, un héroe orgulloso de haberse elevado por encima de su condición humana.

Los visionarios

Para hacer justicia a los verdaderos artistas visionarios debemos distinguirlos de aquellos que sólo lo parecen: mientras unos parten de un sustrato místico-filosófico a partir del cual elaboran un lenguaje personal y casi esotérico, los otros se limitan a perfeccionar y desarrollar los recursos plásticos propios de la retórica sublime buscando efectos “resultones”. Entre los primeros destacan Runge y Blake. Entre los segundos, John Martin (1789-1854) a la cabeza, seguido en algunas obras por David Roberts (1796-1864), Jenaro Pérez Villamil (1807-1854) y Michael Wutky (1798-1822). Los ingredientes melodramáticos, los espacios inconmensurables y hasta la extravagancia que encontramos en los cuadros de Martin (cuyas obras, como las de Roberts, están claramente inspiradas en las experiencias escenográficas del teatro) son

102. Caspar David Friedrich, *El caminante frente al mar de niebla* (h. 1818). Kunsthalle, Hamburgo. Ante estos escenarios sublimes, el viajero eleva su propia condición humana.





103. Philip Otto Runge. *La mañana*. (1808). Kunstmuseum, Hamburgo. Para albergar sus *Momentos del día*, Runge diseñó una capilla especial a la que además quería incorporar una música también compuesta solamente para ser allí escuchada.

un buen ejemplo de una imagen de lo sublime ya tópica y que tuvo un gran éxito entre el público medio. Pues, ¿quién no se siente aterrado por estas ilustraciones de los grandes cataclismos bíblicos donde el despliegue de las arquitecturas, la aglomeración del gentío y el descomunal desarrollo de la perspectiva nos hacen sentirnos tan pequeños como indefensos? [104].

Muy distinta es la actitud de los verdaderos visionarios. Tanto Philip Otto Runge (1777-1810) como Blake sentían que su lenguaje artístico estaba encaminado a salvaguardar y reanimar la espiritualidad del mundo en tanto que era capaz de mostrar la divinidad de la naturaleza y del castro. Runge, influido por Novalis y las teorías místicas de Jacob Böhme, dedicó sus esfuerzos a elaborar un ciclo del tiempo natural que llamó *Los momentos del día* y dividió en cuatro partes, cada una de ellas evocada mediante figuras humanas, flores y plantas, todas alegóricas y simbólicas. La idea de continuidad que conlleva este ciclo que se inicia con la mañana y termina con la noche cada día, encierra un concepto infinito de la naturaleza, pues se regenera a sí misma perpetuamente.

La mañana [103] está representada por la Aurora, una figura femenina que parece haber dado a luz un niño. Bajo éste, el sol espera ser liberado de su eclipse, por lo que se observa un progresivo ascenso de luz desde la parte inferior a la superior. Como un espectro, los colores verdes, violetas, amarillos y azules que emergen de la tierra al cielo se ordenan de acuerdo con su *Esfera de colores* (1810), una teoría cromática que interesó a su amigo Friedrich y que tampoco está exenta de simbolismo. No obstante, detrás de esta aproximación simbólica siempre late un espíritu científico que es particularmente notable en las representaciones de su flora.

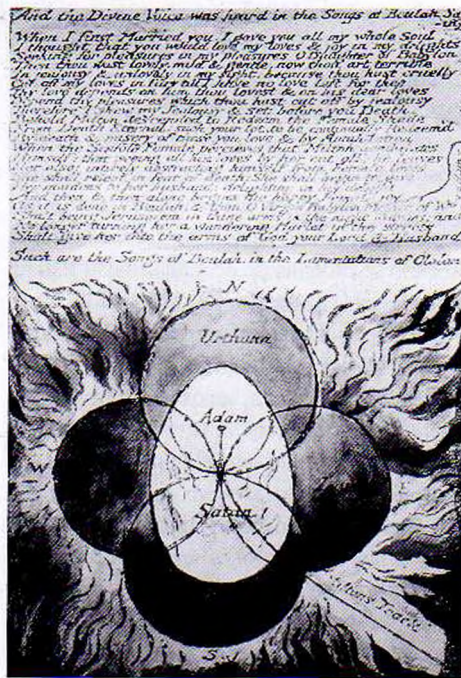
Por su parte, William Blake (1757-1827), uno de los ejemplos más expresivos de artista marginal en la historia del arte, se dedicó a imprimir y grabar personalmente su obra, que comprende tanto los poemas que escribió como los que tradujo a un lenguaje visual. En sus imágenes no debemos ver meras ilustraciones del texto poético, pues sus láminas, lejos de ser anecdóticas, tienen un desarrollo y un discurso independiente al de sus palabras. Aunque se le ha relacionado con su contemporáneo Johann Heinrich Füssli, cuya obra explora el inconsciente, Blake entiende lo sublime más como una incursión en el mundo supraracional que en el irracional. En este sentido coincide con las visiones de su amigo el dibujante John Flaxman (1755-1826). Ambos rechazan el arte como mimesis e incluso como representación del "mundo real", razón por la cual desestiman la técnica al óleo, empleada, según ellos, sólo para imitar lo que el ojo puede ver y la mano

104. John Martin. *El gran día de su ira* (1851-1853). Tate Gallery, Londres. Estos cataclismos se han interpretado como la visión futura que Martin preveía para el imperio británico, cuyo poder se estaba extendiendo en esos momentos.



T. RAQUEJO GRADO

105. William Blake. *Albion*, en *Milton* (1808-1809). H. E. Huntington Library, San Marino, California. En un principio, el hombre vivía en armonía con sus cuatro reinos: el de Urthona, situado al norte, es el reino de la Imaginación, mientras que al sur se encuentra el de Urizen (la Razón); el de Luvah, al este, es el reino de la Pasión; y el de Tharmas, al oeste, el del Instinto.



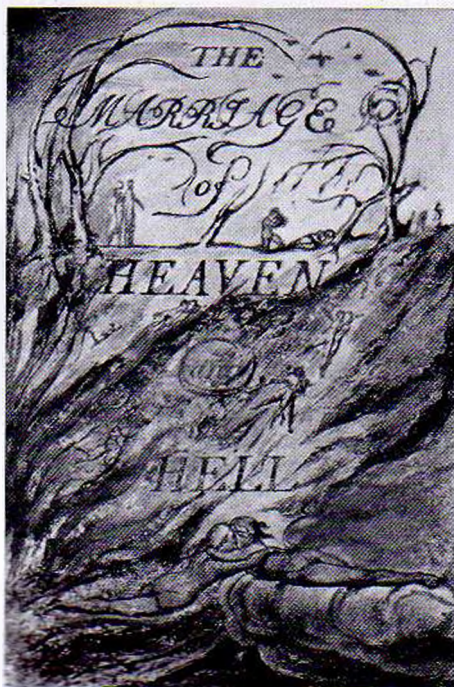
tocar. Sus obras hacen referencia a espacios no naturales y planimétricos que podrían ser considerados como "paisajes interiores" o "mentales".

Para Blake, el arte es una revelación. Su mundo es uno mítico creado en torno a una iconografía personal que habla, empero, de lo universal: la tensión creadora de los contrarios, esto es, de binomios tales como atracción-repulsión, cuerpo-alma, razón-

energía, amor-odio, hombre-mujer. En su *Matrimonio del Cielo y el Infierno* [106], Blake satiriza el pensamiento supuestamente visionario del teólogo Emmanuel Swedenborg, quien hizo una lectura finalmente moralista del bien y el mal en su *Cielo e Infierno*. De acuerdo con Blake, el hombre necesita la tensión de fuerzas opuestas, pues en ella ve la energía que nos induce a crecer y, por tanto, a evolucionar espiritualmente. De ahí que se erija en contra de los códigos morales establecidos y reivindique el mal o, mejor dicho, establezca una nueva relación entre éste y el hombre. Así, para Blake el mal es sinónimo de pasividad, inactividad y aceptación, mientras que el bien es la constante oposición activa. De esta manera, los ángeles y los demonios vienen a tomar posiciones muy diferentes a las tradicionales: Dios es la maldad y el cielo es, en realidad, el infierno. Bajo estas coordenadas interpreta los importantes sucesos históricos del momento; tanto la revolución americana como la francesa son, según él, indicios del advenimiento de un "Nuevo Infierno", el que liberará a la humanidad del ciclo y abrirá un nuevo horizonte esperanzador en La Tierra.

Blake también revolucionó las normas desde un punto de vista artístico-teórico. Defendió la imaginación por encima de la razón, pero no como lo había hecho Füssli, sino como un artista-filósofo que reclama el poder del conocimiento en esta facultad mental, hasta entonces tan solo entendida como una actividad productora de fantasía e irrealidad. La imaginación, en tanto que es una cualidad suprarracional, permite dar a conocer al hombre la realidad que se extiende más allá de sus límites físicos, entendiendo por éstos tanto el universo de las cosas como el de los pensamientos, producto del raciocinio. Estos límites están constituidos por lo que él llama el "Hueco del mundo" [105], dentro del cual el hombre preso de sus percepciones, pasiones y pensamientos no puede ver más allá. Blake cree que nos convertimos en lo que vemos, de ahí que para él cobre tanta importancia ese "ojo interior" que nos permite atravesar la pared opaca que encierra nuestra "realidad" y ver qué hay tras ella. Nos invita pues a un viaje espiritual para ver fuera de nosotros y contemplar el mundo primordial del allá (el verdaderamente real) en su

106. William Blake, *Matrimonio del Cielo y el Infierno* (h. 1789). Fitzwilliam Museum, Cambridge. Blake describe como "corrosivo" el efecto cáustico del ácido que a causa de la imagen en el grabado. Por el mismo efecto, lo racional se disuelve y la interna nos deja ver más allá de la superficie.



dimensión eterna, libre de la particularidad, individualidad y mismidad del sujeto. Ahí sólo podemos acceder mediante la imaginación, pues ella actúa como un espejo donde se reflejan las imágenes de ese Paraíso perdido donde el Hombre habitó una vez. El artista tiene la misión de acercarnos a él con su creación.

Turner: la naturaleza abstraída

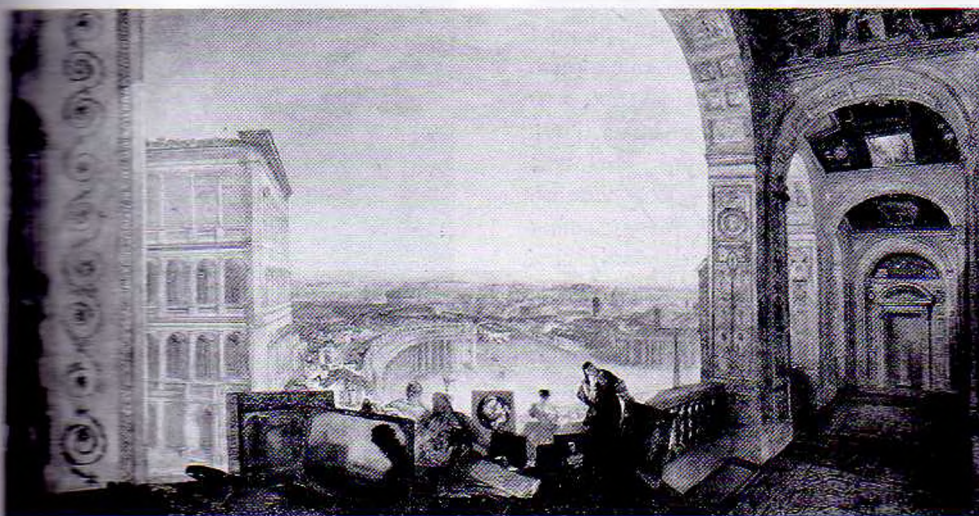
Joseph Mallord William Turner (1775-1851) elevó el paisaje a la categoría de "pintura noble", un grado que hasta entonces se reservaba sólo para los grandes géneros de la pintura de historia y de mitología. Turner logró sustituir a los seres humanos y a los dioses antropomórficos por los elementos naturales. Sus protagonistas serán el agua, el viento, la tierra y la nieve, cuyas acciones sustituirán a los antiguos héroes. Las hazañas de la naturaleza serán representadas en su estado más energético y sublime, esto es, más caótico y desenfrenado. Los temas preferidos son, claro está, las tormentas, cuando los elementos de la naturaleza luchan entre sí con una fuerza titánica propia de los dioses [37]. Según algunos testimonios, éstas eran cuidadosamente observadas por el pintor. Es decir, aunque con resultados muy diferentes. Turner tenía un método semejante al de Constable: sacaba bocetos y apuntes (generalmente son acuarelas cuya fuerza expresiva y modernidad nos llaman aún hoy en día la atención) que luego utilizaba, a modo de agenda memo-



riística, para realizar la obra final en su estudio. Hasta tal punto la observación directa del natural era importante para su pintura que llegó incluso a experimentar situaciones de grave peligro para luego poderlas plasmar.

Su precoz carrera comienza como topógrafo. Durante esos años se dedica a viajar por Gran Bretaña reproduciendo en acuarelas los paisajes y monumentos más característicos del país. Al hilo de su tiempo, y siguiendo los pasos de los artistas viajeros, en 1799 se adentra en los Alpes, de donde saca algunas vistas de los lugares sublimes más célebres. Su estilo, entonces derivado del pintoresquismo al uso, adquirió una gran fama que le valió su aceptación como socio de la Real Academia a la temprana edad de veinticuatro años. Sin embargo, éstos habrían

107. J. M. William Turner, *Tormenta de nieve y vapor a la entrada de un puerto* (1844). Tate Gallery, Londres. Según se cuenta, Turner consiguió que los marineros le amarrasen al mástil del barco durante cuatro horas para poder presenciar y experimentar los efectos de la tormenta.



108. J. M. William Turner, *Roma desde el Vaticano: Rafael acompañado de la Fornarina preparando sus pinturas para la decoración de la Loggia* (1820). Clore Gallery, Londres. Posteriormente, Turner elegirá representar las cosas desde un punto de vista más lejano, evitando primeros planos y detalles.

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 65



109. J. M. William Turner. *Vista del Campo Santo de Venecia* (1842). Toledo (Ohio) Museum of Art. Hasta los enmarcadores se quejaban de los cuadros borrosos pues, al no poder distinguir la parte de arriba de la de abajo, temían colgarlos al revés.

110. J. Anton Koch, *Sátira de Turner* (h. 1828). La frase *Cacatum non est picture* alude a la pintura de Turner aquí identificada con el excremento del perro. De su boca se lee "Yo también soy pintor", una frase atribuida a Correggio cuando vio la obra de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

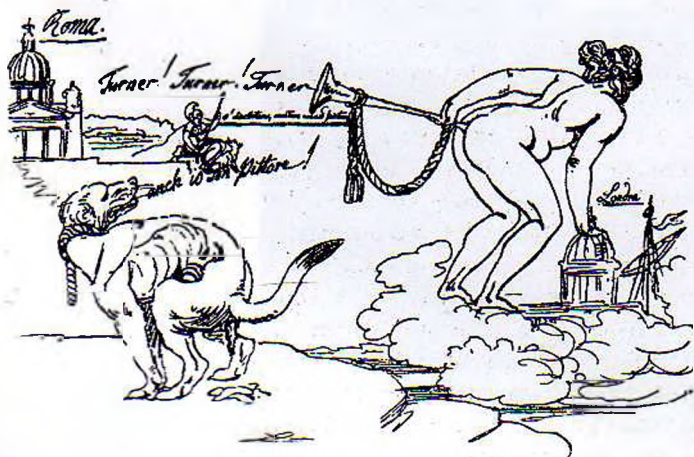
de ser sus días más gloriosos, ya que tan pronto como comienza a experimentar lo sublime —no como mera ilustración de un paisaje grandioso y escarpado, sino como un nuevo lenguaje visual que innovará la técnica al óleo—, empieza a recibir las primeras críticas. Éstas son más voraces conforme más se acerca a una pintura de manchas de color y de contornos diluidos por una atmósfera vaporosa. La progresiva disolución de las formas se aprecia de manera elocuente al comparar los paisajes urbanos de su primer viaje a Italia (1820), en donde la influencia clásica de Claude Lorrain es todavía evidente [108], con los que hizo de Venecia unos veinte años después [109].

Las críticas adversas comenzaron cuando en 1828 expuso en Roma y el grupo de alemanes en torno a Koch (quien como muchos otros se limitaba a ilustrar las vistas de un paisaje sublime manteniendo una técnica más o menos clásica, esto es, con

predominio del dibujo, contornos duros y luces planas) publicó un grabado satírico en donde se comparaba a la pintura de Turner, entonces ya considerada como una masa de color sin sentido e informe, con el excremento de un perro que defeca [110]. En el grabado podemos leer el nombre de dos capitales confrontadas: Roma (sede de la Antigüedad y del gusto clásico) y Londres (sede de la nueva pintura). La una y la otra representan respectivamente dos estilos en pugna, el clásico y el romántico. En este caso, el debate estético entre una pintura sujeta al dibujo y otra que investiga la luz y el color ha de entenderse con una dimensión europea que trasciende a la confrontación entre Turner y el grupo de Koch, pues también se está produciendo al mismo tiempo en los salones de París, donde la crítica oscila entre las dos grandes figuras que representan a sendas propuestas: Ingres y Delacroix.

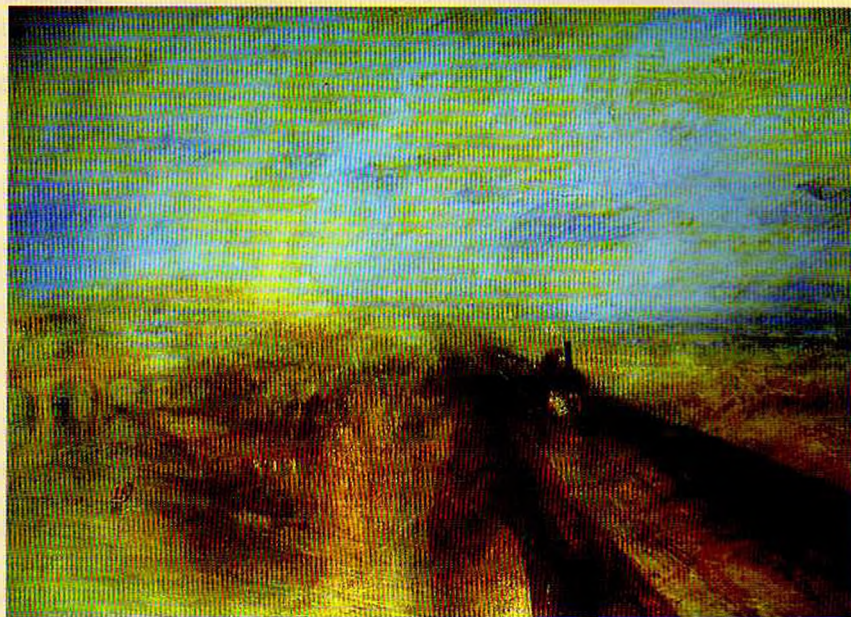
Al igual que Delacroix contó con el apoyo de Baudelaire, uno de los grandes críticos franceses, Turner se verá auxiliado por John Ruskin (1819-1900), uno de los grandes teóricos del siglo XIX, que salió en su defensa cuando sólo contaba con diecisiete años de edad. A partir de entonces,

111. J. M. William Turner. *El paso de San Gotardo* (h. 1803). Colección particular. Las acuarelas que Turner hizo cuando visitó los Alpes en 1802 impresionaron tanto al público que realizó un óleo de este peligroso pasaje conocido con el nombre de "Punto del Diablo".



112. J. M. William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad* (1844).
National Gallery, Londres.

Para producir en el espectador el efecto atmosférico natural de la lluvia mezclada con el del vapor industrial y el de la velocidad. Turner utiliza una técnica abocetada a base de manchas de color, mediante la cual suprime los objetos prácticamente. Ruskin justificó la sensación de masa caótica que producen las pinturas de Turner a sus contemporáneos apelando a lo que él llamaba "el ojo inocente", es decir, aquel que como el del niño percibe las cosas tal cual, sin mediación del conocimiento que sobre ellas tenemos. Porque, según Ruskin, una cosa es ver y pintar como vemos y otra mirar un objeto de acuerdo con lo que conocemos de éste. Si pintamos las cosas tal y como nos parece que son, es decir,



siempre en la lejanía, y no como sabemos que son (con toda clase de detalles que no apreciamos pero imaginamos que están allí) conseguiremos pintar, dice Ruskin, "una impresión".

Esta obra de Turner, cuyos ecos encontramos en *El puente de Argenteuil* de Monet, fue copiada por Félix Bracquemond en un grabado que se colgó en la primera exposición que celebraron los impresionistas en 1874. A propósito de ella, el postimpresionista Signac escribió después: "Esta pintura me ha corroborado que debemos liberarnos de la idea de pintar y copiar. Se trata sólo de una agregación de colores". No es casual que la pintura de Turner inspirara la obra de Van Gogh, quien, a su vez, inspiró la abstracción de Kandinsky. No obstante, Turner llegó casi a la imagen abstracta mediante la exploración empírica de los efectos que las cosas producen en nosotros y no mediante una introspección hacia el mundo interior del sujeto. Su pintura es, por tanto, más empírica que mística o metafísica, si bien sus percepciones no son meramente visuales, sino también intelectuales, ya que representa, además de las cosas, las ideas que éstas suscitan en nosotros.

crítico y artístico formarán un tándem difícil de superar. En su magistral obra *Los pintores modernos*, cuyo polémico primer volumen se publicó en 1843, Ruskin se empeñó en demostrar al público que la técnica de Turner, pese a la opinión general, representa la naturaleza más fielmente y mejor que ninguna otra. Ruskin defiende a Turner mediante un discurso que abrirá el horizonte del impresionismo. Así, demuestra que su pintura "borrosa" reproduce mejor cómo ve realmente el ojo que la pintura de aquellos que se empeñan en representar con gran detalle las cosas que están lejos. Es más, Ruskin señala que "nunca vemos nada nítidamente", y afirma que de ahí procede el misterio que nos causan las nubes y el vapor de los paisajes [112]. En la realidad, ningún ser humano a una milla de distancia puede

diferenciar entre un libro abierto y un pañuelo extendido, pues las dos cosas podrían ser interpretadas como dos manchas blancas. Para distinguirlas tendríamos que aproximarnos a los objetos en detrimento del misterio que nos producen desde lejos, pues a más distancia, más misterio y menos precisión. Esto explica que los cuadros de Turner estén sacados "a vista de pájaro" y representen grandes estructuras sin detalles, pues le interesa, más que hacernos reconocer los objetos por sus cualidades físicas, recrearse en mostrarnos los efectos que aquéllas nos causan, tal y como lo hacía Friedrich. Pero, a diferencia del pintor alemán, Turner nos transmite estos efectos sin símbolos ni imágenes metafísicas, sino a través de la propia pintura y de su lenguaje: la luz y el color que nos entran por los ojos.

2. CLÁSICOS, ROMÁNTICOS Y ACADÉMICOS

El maestro traicionado: la Antigüedad según los seguidores de David

113. François Gérard. *Cupido y Psique* (Salón de 1789). Museo del Louvre, París. Tras este tema mitológico se encubre la sensualidad de dos adolescentes enamorados, representados aquí como dioses. Sus formas suaves son tan irreales como los personajes a los que representan.

Aunque el estudio de David fue uno de los más frecuentados por los jóvenes artistas postrevolucionarios, los cánones estéticos y morales del maestro no lograron mantenerse en la pintura de sus seguidores. Quizá la ausencia del propio David, que se exilió en Bruselas tras la caída de Napoleón, contribuyó a que su escuela terminara

por imbuirse del gusto romántico que impulsaba una visión quimérica y fantástica de la Antigüedad, como se observa en las obras de Girodet, Gérard, Gérôme, Prud'hon e Ingres, su alumno más destacado.

Los cambios se producen ya en 1798, año en que François Gérard (1770-1837) presentó al Salón su obra *Cupido y Psique* [113]. Enseguida la crítica detectó el aspecto "anticlásico" de esta pintura que fue calificada de "afectada" y "metafísica". Para entonces, con el imperio napoleónico a las puertas, la generación de Gérard probablemente entendió que aquella Antigüedad que durante el periodo de la Revolución sirvió de modelo político y ético era ahora inalcanzable e irreal. Quizás por ello, el rigor con que David había recuperado el estoicismo y moralidad del mundo grecorromano deja de interesar a sus seguidores, más inclinados a destacar las fantasías mitológicas que los célebres sucesos narrados por la historia antigua. Pero estas transformaciones no sólo afectan a los temas iconográficos que eligieron, sino también a la

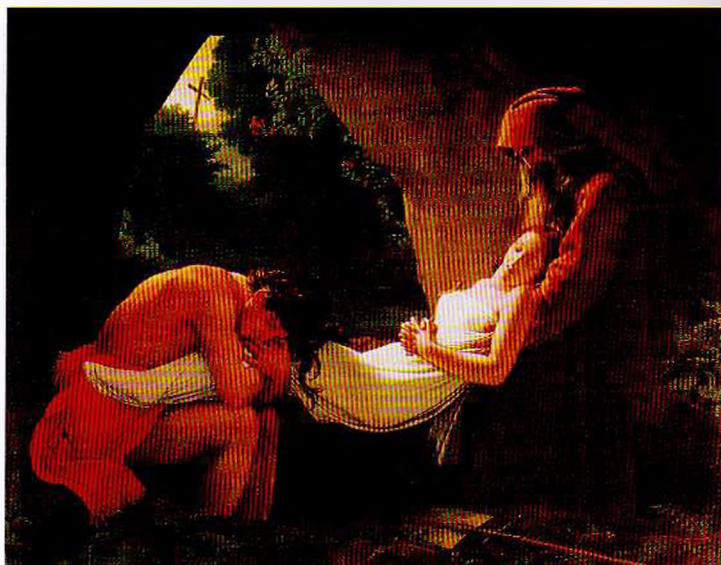


114. Pierre-Paul Prud'hon. *El crimen perseguido por la Venganza y la Justicia* (Salón de 1808). Museo del Louvre, París. El contenido moral del tema se adecua perfectamente a la finalidad de la obra: decorar la sala del Tribunal de Justicia.



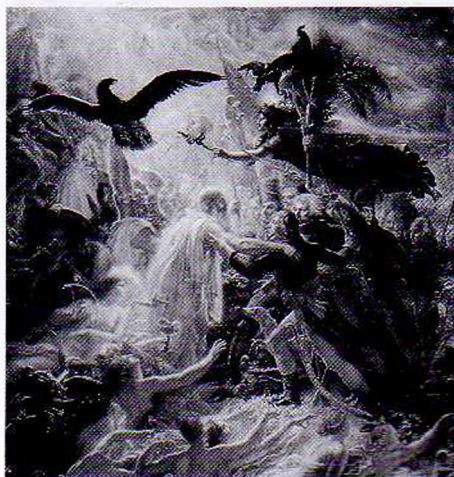
técnica con que los acometieron. Gérard, por ejemplo, al igual que hará Prud'hon, ya recrea las figuras con contornos duros como lo hizo David, sino que las diluye provocando un efecto de irrealidad que las convierte casi en apariciones. Pero mientras Gérard se recrea en la amabilidad y la suavidad de las formas, a Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) le atraen aspectos más dramáticos e introspectivos, de ahí que tradicionalmente haya sido considerado el seguidor de David más romántico. En *El héroe perseguido por la Venganza y la Gloria* [114], recibido por el Salón de 1808 con un marcado éxito, se advierten ciertas afinidades con la pintura inglesa, especialmente en el tratamiento que de la luz hace el contemporáneo Füssli. Partiendo de los efectos barrocos de Correggio, Prud'hon gana por el contraste de la luz sublime romántica, que tan pronto muestra a los personajes con brillante claridad como los sumerge en las tinieblas más espesas, para así estimular la imaginación del espectador.

El interés por temas mitológicos provenientes de otras culturas es un síntoma más de esta inclinación romántica, como puede observarse en *El entierro de Atala* [115] de Anne-Louis Girodet Trioson (1767-1804). Basada en una historia de Chateaubriand, esta obra es un buen ejemplo de cómo Girodet traduce las fantasías de sus lecturas a imágenes pictóricas. Nos muestra a la princesa Atala virginal, mártir por su conversión cristiana, frente a las creencias paganas de los suyos. El cuerpo de Atala, violentamente iluminado, contrasta con la oscuridad del interior de la gruta y nos invita a salir rápidamente al exterior, donde otro foco de luz ilumina la cruz, símbolo de la muerte y de la resurrección. Sin duda, aquí encontramos los ecos de la *Guerra de Marat*, pero mientras David se centró sólo anatómicamente en el cuerpo del héroe, su discípulo añade ahora una elemental dosis de sensualidad que nos confunde, pues nos sentimos extrañamente atraídos por la hermosura inerte de la princesa. Girodet se ha cuidado incluso de no perturbar la belleza del cadáver y deja que veamos el gesto escultórico, para lo cual ha inclinado lateralmente la pequeña cruz que sostiene en sus manos, como si este símbolo de la eternidad se opusiera a la sensualidad que su cuerpo despiende.



Imágenes de Napoleón

También a la hora de representar sucesos de la historia contemporánea los davidianos realizaron interpretaciones excéntricas y desmesuradas. *La apoteosis de los héroes muertos por la patria durante la guerra de la libertad* [116] de Girodet ejemplifica hasta qué punto la literatura de ficción, el mito y la glorificación llegan a mezclarse dando como resultado una obra más cercana a las apoteosis de Rubens que a las severas pinturas de David, quien calificó a su discípulo de "lunático" al verla por primera vez. Encargada en 1800 por el propio Napoleón para su residencia de Malmaison fue, sin embargo, retirada del Salón de 1802, donde causó un gran impacto. La glorificación de las batallas del primer cónsul a través de esta alegoría disparatada muestra



115. Anne-Louis Girodet, *El entierro de Atala* (1808). Museo del Louvre, París. La recreación de Girodet en la belleza del cadáver de Atala es un lejano presagio del gusto por lo mórbido que desarrollará la pintura simbolista.

116. Anne-Louis Girodet, *La apoteosis de los héroes muertos por la patria durante la guerra de la libertad* (Salón de 1802). Castillo de Malmaison, París. Girodet ensalza la guerra y la muerte de los que lucharon por Napoleón. Esta visión heroica contrasta con la de Gros.

TRAQUEJO GRADO

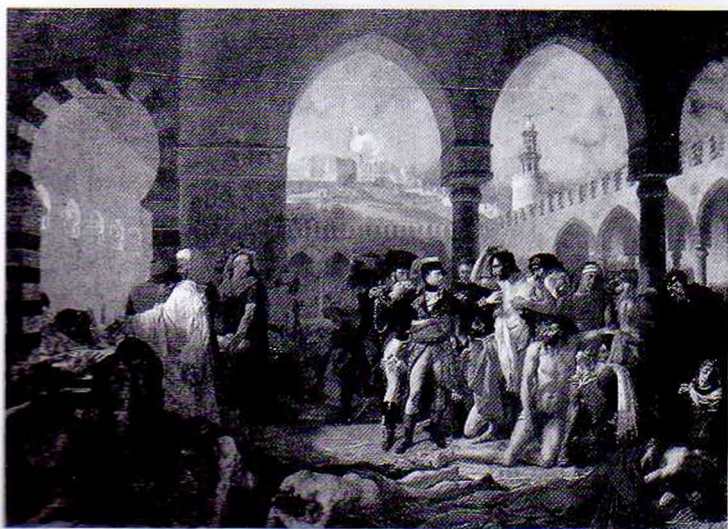


117. Antoine-Jean Gros, *La batalla de Nazaret* (1801). Museo de Bellas Artes, Nantes. Gros nos muestra una realidad sorprendentemente moderna por el carácter cinematográfico e instantáneo de la imagen: nótese cómo el marco del cuadro corta las figuras.

el encuentro de dos mundos. A la izquierda, uno mítico, contaminado de las fábulas de Ossian y formado por el séquito de guerreros y sus doncellas; a la derecha, otro histórico, el del ejército napoleónico caído por la patria y encabezado por el joven general Desaix que recibe el abrazo de bienvenida. La luz irreal, excesivamente fría, casi interplanetaria, se filtra a través de los cuerpos que parecen, según las palabras del propio David, estar "hechos de cristal".

118. Antoine-Jean Gros, *Los apesados de Jaffa* (Salón de 1804). Museo de Bellas Artes, Boston. Esta obra de Gros, quizás una de las más clásicas dentro de su repertorio de batallas, fue muy alabada por el público e, incluso, por su maestro David.

Incluso Ingres, el más grande de sus discípulos, estaba tan influido como Girodet por esas imágenes fantásticas que eludían todo compromiso político y social entre el pintor y su época. Es más, Ingres, con su *Napoleón entronizado* [119] se apresuró (por su propia cuenta y sin atender, por tanto, a las exigencias del encargo oficial) a participar en ese programa de propaganda



119. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoleón entronizado* (1806). Musée de l'Armée, París. Más que un gobernante europeo del mundo contemporáneo, Napoleón parece un emperador bizantino de la época medieval.

política que se forjó en torno a la veneración del emperador. La rigidez medieval de la figura, la luz fría y distante, su elevada ubicación y los símbolos que la acompañan (el águila, el cetro y el brazo de la justicia de Carlomagno) otorgan al gobernante una autoridad atemporal y divina (no en vano este cuadro recuerda a *Júpiter y Tetis*), capaz de resistir la inestabilidad que en esos momentos afectaba a toda Europa.

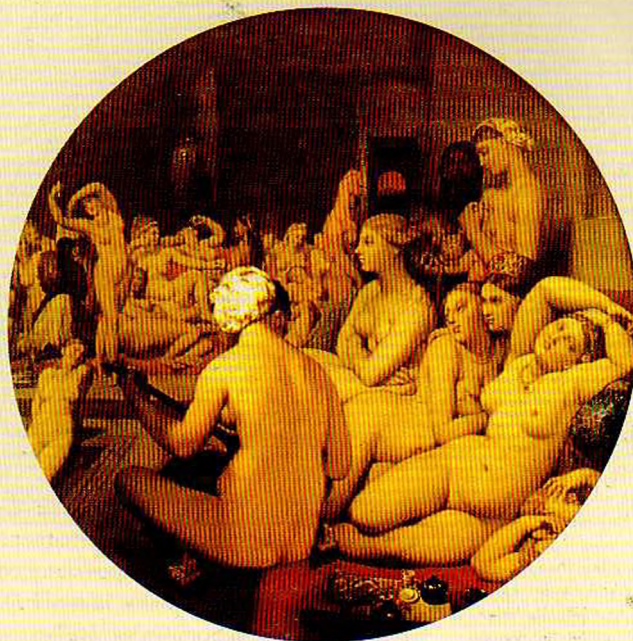
Este empeño por destacar el carácter divino del emperador también se manifiesta en las pinturas de batallas de Antoine-Jean Gros (1771-1835), el pintor oficial de sus hazañas. Como Cristo, Napoleón camina entre *Los apesados de Jaffa* [118] infundiendo ánimo a los afectados por la epidemia de peste en una de sus campañas por Tierra Santa. Gros no renuncia a explotar las posibilidades pintorescas que ofrece el paisaje de tierras lejanas y extrañas, si bien se concentra en la adaptación de la imaginaria cristiana a la actualidad de los hechos que le ocupan. No obstante, su temperamento romántico inclina su pintura al drama, por

...que lejos de inventar esos mundos imaginarios de Girodet e Ingres, Gros opta (en *La batalla de Nazareth* [117]) por representar la violencia y el caos de la guerra, acercándose así al relato casi periodístico de los sucesos que pudo observar directamente al acompañar a Napoleón en sus campañas por Italia. Su obra, estudiada por Géricault y alabada por Delacroix, supone un antecedente claro de la inmediata revolución romántica.

Ingres: un clásico entre los románticos

... Aunque Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ha pasado a la historia como el máximo representante del clasicismo, su arte es demasiado compleja como para reducirse a un solo tópico. Si Ingres hubiera muerto antes de 1814, cuando pintó su *Gran odalisca* [123], se le habría recordado tan sólo como a uno de los seguidores de David, más o menos, quizá, como un buen retratista; pero en los casi sesenta años que dura su actividad pictórica produce una obra ingente y contradictoria. Así, mientras por una parte sigue apegado al clasicismo (al defender el dibujo como elemento básico de la forma), por otra se presenta como precursor del arte

120. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato de la Duquesa de Senonnes* (1814). Museo de Bellas Artes, Nantes. Ingres pintó este retrato el mismo año que realizó su *Gran odalisca*. Si ésta es la encarnación de la sensualidad oriental, *Senonnes* lo es de la occidental, pero aunque es menos aparatosa y fantástica resulta igualmente seductora.

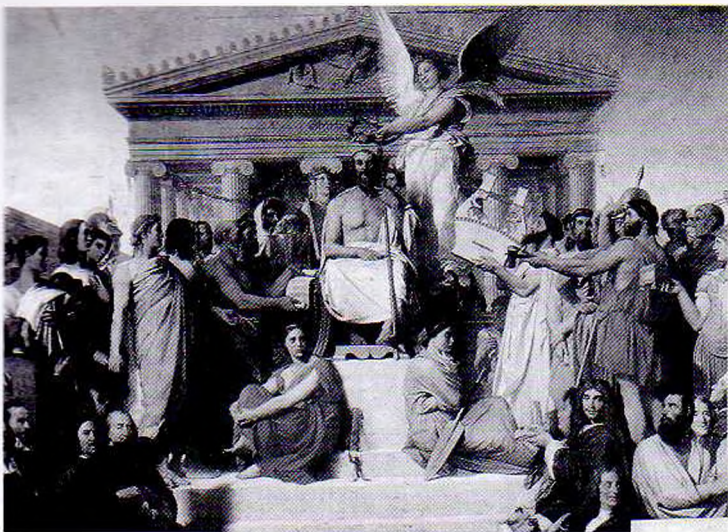


121. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco* (1863). Museo del Louvre, París.

La escena está inspirada en las vivas descripciones de los baños públicos para mujeres que Lady Wortley Montagu visitó en Constantinopla: había unas doscientas mujeres desnudas de gran belleza y tez blanca que, indolentes, retozaban o disfrutaban de los placeres del baño o la conversación. Esta atmósfera sensual rezuma en las imágenes de Ingres, quien comenzó el cuadro en la década de los cincuenta por encargo.

Napoléon III admiró tanto esta obra de Ingres como repudió *Las bañistas* de Courbet, donde el pintor realista trataba el tema del desnudo femenino desde un punto de vista totalmente nuevo: presentaba a mujeres reales de carne y hueso. El mundo irreal y fantástico que recrea Ingres en su cuadro era suficientemente estrambótico, ensoñador y lejano como para que no se tomara en cuenta como algo real y, por tanto, escapara de la censura moral y del escándalo. Sin embargo, introduce impudicamente en sus fantasías eróticas el retrato de su esposa, Delphine Ramel (identificado con la mujer que en el primer término descansa su cabeza sobre una almohada), lo cual demuestra hasta qué punto el ojo del público estaba acostumbrado a sublimar la realidad aun teniéndola delante si el pintor le daba las claves de lectura oportunas. Una de ellas la constituía su extraña anatomía, que por medio de una línea sinuosa (muy de acorde con el carácter sensual) deformaba los cuerpos anunciando los desnudos que Modigliani y Matisse realizaran en el siglo xx. La línea antiacadémica de Ingres va acompañada de unos colores fríos que también contribuyen a que el espectador se aleje de la obra, lo que aminora considerablemente su carácter obsceno. Contrariamente, Delacroix crea en sus *Mujeres de Argel* una atmósfera contagiosa y atrayente valiéndose de colores y tonalidades cálidas que diluyen los contornos y las formas. Mientras que Delacroix nos invita a entrar en su cuadro, Ingres sólo nos permite asomarnos y mirar desde el umbral de la puerta.

T. RAQUEJO GRADO



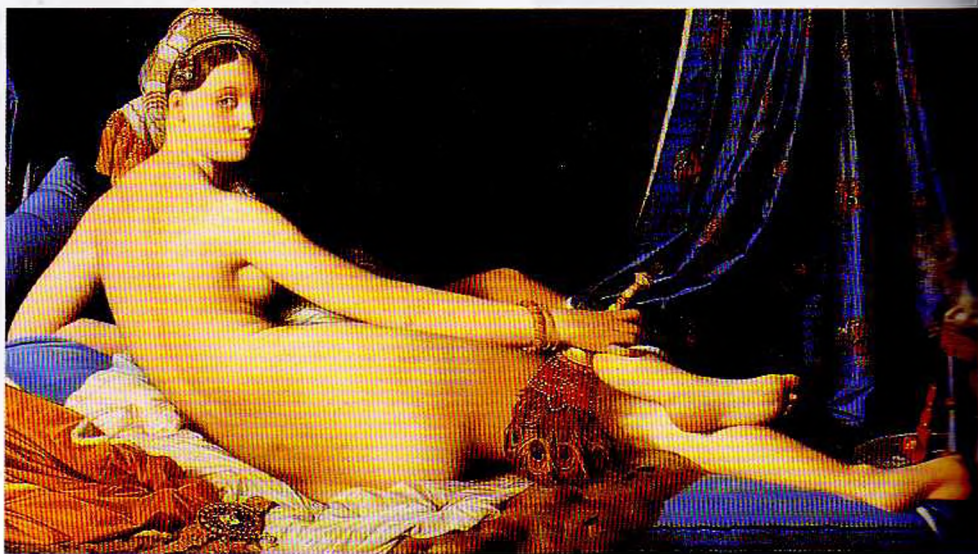
122. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *La apoteosis de Homero* (Salón de 1827-1828). Museo del Louvre, París. El arqueólogo Désiré R. Roch (que había asesorado a Ingres en las inscripciones latinas y griegas que incluyó en los peldaños) exclamó: "¡Parece un fresco que acaba de ser descubierto en unas ruinas antiguas!".

del siglo xx al manipular modernamente la línea "deformando" los cuerpos, tal y como notó posteriormente el pintor Maurice Denis a propósito de sus odaliscas. Belleza sensual, dibujo sinuoso e intemporalidad son cualidades que definen su desnudo femenino, como si, al igual que el escultor Canova (con quien trató en Italia), quisiera hacer visible en el cuerpo aquello que es intangible e ideal. Pero el clasicismo de Ingres adolece de cierto aire extraño y oriental al uso del pintoresquismo romántico que convierte las proporcionadas Venus de Tiziano (sin duda uno de sus modelos y fuente de inspiración) en esas serpenteantes mujeres estilizadas cuya peculiar anatomía fue reprobada por la crítica oficial. El lujo, la extravagancia y la languidez añaden

al conjunto un tono erótico que culminará en *El baño turco* [121], la última obra del artista que difícilmente podría considerarse clásica y que le proporcionó el calificativo de "un chino perdido en las calles de Atenas".

No obstante, Ingres inició su carrera dentro de las enseñanzas clásicas del taller de David, y continuó sus estudios gracias al Premio de Roma que ganó en 1806. En dicha ciudad llegó a residir catorce años hasta que en 1820 se trasladó a Florencia por otros cuatro. Esta larga estancia en Italia le sirvió para estudiar de cerca a los maestros del Renacimiento y, en especial a Rafael, por quien sentía devoción. Durante esta época pintó numerosos retratos que le permitieron vivir cuando finalizó su carrera y mediante los cuales adquirió su fama de retratista. En sus retratos, Ingres combina su sentido de lo Ideal con los rasgos físicos del individuo creando una curiosa simbiosis entre lo general y lo particular [122]. El recurso del espejo —que en este caso Ingres ha elegido con objeto de deslizar el nombre y firma a modo de tarjeta de visita— le sirve para recrearse en ese mundo dual que tan pronto se manifiesta como algo irreal y distante (en el reflejo), como real y cercano (nótese la riqueza con la que ha trabajado las telas, que tan vistosamente contribuyen a ensalzar la sensual belleza de la modelo). Las contradicciones entre el espíritu atemporal e ideal de sus pinturas y la fragancia sensorial que despiden algunas de ellas hacen de Ingres una figura única.

123. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *La gran odalisca* (1814). Museo del Louvre, París. El cuerpo alargado se corresponde con un rostro casi picassiano que combina un perfil bien definido con un ojo casi frontal remitiéndonos a direcciones opuestas: la mirada oblicua y la directa.



...exclusivamente dentro de los estereotipos clásicos marcados por la Academia. Y es que, como paradójicamente afirmó un romántico como Théophile Gautier al defender su pintura, "ésta puede parecer a los ojos de un observador superficial, pero de ninguna manera lo es". Como resultado fue de la segunda mitad del siglo XIX, aceptó y desarrolló la individualidad del Romanticismo, aunque teórica e ideológicamente rechazó dicho movimiento.

Las artes y el Salón: más arte oficial que arte marginal

En realidad, el debate que se desarrolla en los salones de París entre Ingres como representante del clasicismo y Delacroix como representante del Romanticismo obedeció más a un problema teórico que pictórico, pues realmente la técnica lineal de Ingres puede ser tan moderna e innovadora como la suelta de Delacroix. Desde la Ilustración, y en cierta manera como reacción al Barroco, la Academia defendió la preeminencia de la línea frente al color en tanto que el primero apelaba a la razón (es decir al intelecto, donde residen las ideas y el pensamiento) y el segundo a los sentidos (a través de los que captamos un mundo en constante cambio). La realidad del mundo del pensamiento es, según el esquema académico, superior a la del mundo sensorial puesto que aquella ordena en categorías y leyes lo que aquí se nos presenta en apariencia como un caos. Pintar a base de manchas de color equivalía, por tanto, a valorar lo particular y lo inestable por encima de lo universal e invariable.

Con sus formas serpenteantes Ingres demostró que la inestabilidad propia de lo sensible se podía también transmitir a través del dibujo, desarticulando así radicalmente la teoría artística de la Academia, cuya vida en el mundo del arte quedó, en muchos casos, relegada a perpetuarse bajo una normativa puramente formal, vacía y estereotipada que será propia de la pintura académica de la segunda mitad de siglo, muchos de cuyos frutos hoy nos parecen de dudosos resultados. No obstante, Ingres acabó por representar el aparato cultural académico (no olvidemos su cargo de director en la Academia de Roma entre 1834 y 1841) y, ciertamente, sus coetáneos (a excep-



ción precisamente de algunos románticos como Gautier) no le identificaron con sus líneas deformantes sino más bien con aquellas otras que, por su rigidez y severidad, fueron entendidas como continuación de aquel clasicismo davidiano perdido y añorado. Pero la tradición grecorromana que Ingres exaltó en obras como *La apoteosis de Homero* (cuya imagen llegó a convertirse entonces en el emblema de los defensores del clasicismo) no responde al espíritu ético y moral de su maestro, sino al trabajo de reconstrucción propio de un arqueólogo [122]. La estricta simetría de la arquitectura y de las figuras —las cuales, por cierto, representan a los distintos personajes que a lo largo de la historia occi-

124. Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* (Salón de 1827-1828). Museo del Louvre, París. El mismo Delacroix calificó esta pintura como "una proeza de guerra contra el pastiche espartano de Ingres".

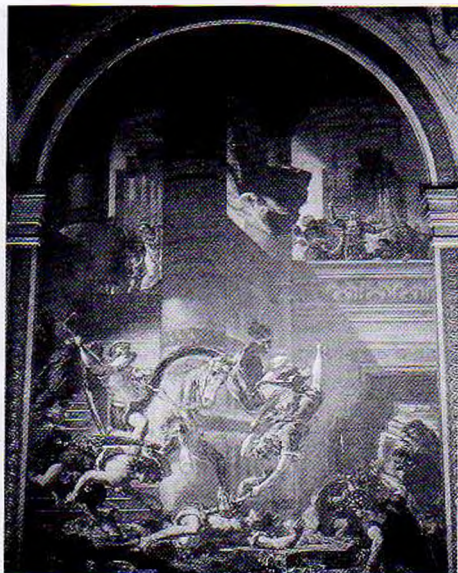
125. Eugène Delacroix, *La barca de Dante* (Salón de 1822). Museo del Louvre, París. El pintor realizó este cuadro, adquirido por el estado, bajo la influencia de *La balsa de La Medusa* de Géricault.



LA QUEJOSA GRADO

126. Eugène Delacroix.
*Heliodoro expulsado
del templo* (1849-1861).
Iglesia de Saint-Sulpice.

París. A Delacroix le preocupaba representar la vertiginosidad del cambio. Según decía, un buen pintor debía "ser capaz de dibujar a un hombre que se ha tirado desde un quinto piso antes de que llegue al suelo".



dental han sido asociados al clasicismo: desde el divino Homero coronado en el centro, hasta Corneille y Racine, pasando, claro está, por Dante y Rafael— son recursos ideológicos que Ingres utiliza para justificar este tipo de arte frente a la incipiente incursión de la temida competencia de los románticos, considerados entonces antitradicionales y anticlásicos.

127. Eugène Delacroix.
*El 28 de julio: La
libertad guiando al
pueblo* (Salón de 1830).
Museo del Louvre, París.

Delacroix presentó estos sucesos revolucionarios que aquí mezcla con la alegoría poética representada por la figura femenina que, como una Victoria de Samotracia griega, encarna la idea de Libertad.



gusto de la época: una académica aferrada a la tradición y al dibujo, y otra colorista e innovadora y reacia a las normas —aunque en ningún caso marginal, ya que si bien fue rechazada por la Academia (cuyo sentido del gusto seguía anclado en el pasado), en cierto modo fue protegida oficialmente por el gobierno, cuyas perspectivas políticas se identificaban mejor con el estilo de las nuevas corrientes—.

En efecto, Delacroix tuvo el beneplácito de las autoridades estatales desde 1822: ese año, cuando el pintor sólo contaba con veinticuatro años de edad, el gobierno adquirió una de sus obras [125], un honor que Ingres, bastante mayor, no logró hasta un año después. Es más, desde los inicios de su carrera fue defendido por el representante de la crítica oficial Adolphe Thiery, quien, tras la revolución de 1830, llegó a ser ministro durante el gobierno liberal de Luis Felipe. La política acomodaticia de este monarca propiciaba un arte burgués —eso sí, de contenido moderado— que le sirviera para identificarse con la clase media a la que pretendía mantener satisfecha. Las obras de Delacroix, incluso las de contenido revolucionario como *La libertad guiando al pueblo* [127] —por cierto, también adquirida por el gobierno— parecían adaptarse bien a las exigencias del gusto oficial, cuyos encargos (la biblioteca de la Cámara de los Diputados, el techo de la galería de Apolo en el Louvre y los muros de la capilla de los Ángeles en la Iglesia de Saint-Sulpice) le ocuparon hasta el final de su vida [126]. Su fama como pintor rebelde procede de las célebres críticas que Baudelaire, el poeta maldito de *Las flores del mal* y el impulsor de "la modernidad", escribió a su favor. La marginalidad de la obra de Baudelaire, al igual que su imagen bohemia y escandalizadora (se le recuerda en las barricadas de la revolución de 1848 tratando de incitar al pueblo a que fusilara al general Aupick, su padrastro) poco tienen que ver con las aspiraciones profesionales de Delacroix, que aspiraba a ser miembro de la Academia —donde, a pesar de sucesivas peticiones, no fue admitido hasta 1857—. Pero, para la historia del arte, Baudelaire fue para Delacroix lo que Ruskin fue para Turner. Que la pintura de los dos de las grandes figuras del Romanticismo esté estrechamente ligada a la de sus

128. Théodore Géricault, *La balsa de La Medusa* (1819). Museo del Louvre, París.

En esta obra, Géricault traduce en imágenes los relatos de los supervivientes de *La Medusa*, una fragata francesa que navegaba por las costas africanas y que naufragó el 2 de julio de 1816. Este suceso adquirió un carácter político al conocerse la escandalosa reacción que tuvo el capitán del barco, un marino incompetente que, lejos de adquirir el mando por su destreza profesional, lo consiguió debido a su ascendencia aristocrática y a los importantes contactos con la dinastía borbónica. Preocupado por salvarse él mismo, dejó abandonados a un destino más desesperanzador que incierto, en una frágil balsa de madera, a ciento cincuenta personas, de los que sólo quince sobrevivieron. Durante trece días, presas del viento, el hambre y la sed, los seres humanos experimentaron “el sueño de la razón” y se convirtieron en monstruos: se devoraron unos a otros. Las noticias de guerra, rebelión, canibalismo y mutilación fueron recibidas en el mundo civilizado con pavor. Esa deshumanización suponía el triunfo de lo irracional sobre la cordura y la razón. *La Balsa* vino a ser así una imagen que, como las de Goya, representaba una época, la de la Restauración borbónica, en la que se habían roto las expectativas idealistas de la Ilustración y la Revolución. Géricault convierte estos hechos periodísticos en todo un símbolo de la destrucción del lenguaje clásico acorde con el mundo de la razón, y para ello se vale de una estructura piramidal, propia de las composiciones académicas y equilibradas, que no obstante nos conduce al horror y al desequilibrio: comienza por describirnos la muerte en la base, cubierta por los ya cadáveres, desde la cual ascendemos a una zona en progresiva tensión donde se alzan las manos de los quince supervivientes, todas en dirección a la figura del hombre negro que, en el vértice de esta pirámide infernal, hace señales al mar que divisa y que puede ser su salvación. La épica heroica de la muerte (tan ensalzada en la obra de David, e incluso en la época de Napoleón) es aquí sustituida por la retórica del drama y la desesperación de unas víctimas anónimas.



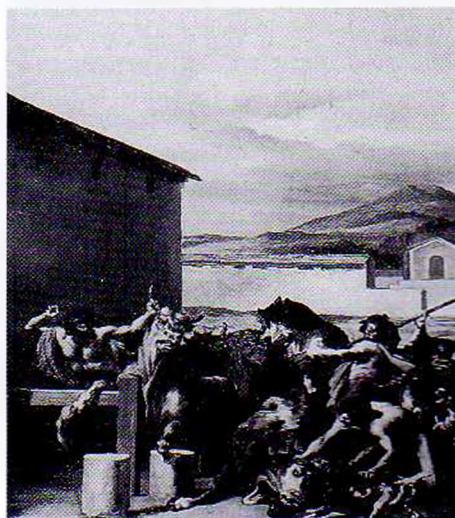
respectivos críticos evidencia hasta qué punto las relaciones entre el artista y su público habían cambiado ya en los inicios del mundo contemporáneo.

Géricault:

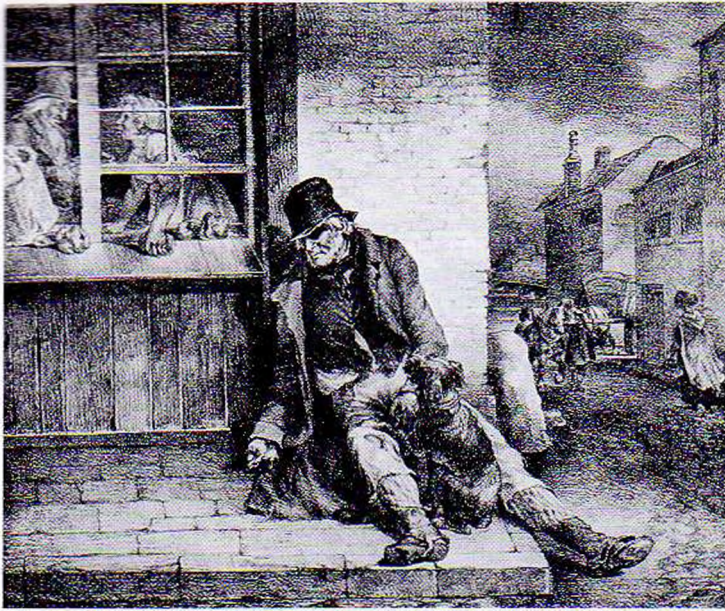
la estética romántica de un drama

Es Théodore Géricault (1791-1824) el que por primera vez rompe con la tradición neoclásica. Su generación, nacida en el territorio de la revolución, creció con el imperio napoleónico y se desarrolló con la restauración borbónica bajo un clima social y político poco estable. Por ello, no es de extrañar que optara por el color frente a la línea, por el movimiento y la tensión frente al reposo. Desde sus primeras pinturas, y siguiendo el camino que tímidamente había abierto Gros, Géricault opta por la fuerza, el dinamismo y la retórica del drama propios de la pintura barroca y, particularmente,

de Rubens. En los animales [129], uno de sus temas favoritos, encuentra ocasión para destacar esas cualidades que, en su caso, comienzan ya a desestabilizar la composición clásica y a deformar ligeramente las



129. Théodore Géricault, *La doma de toros* (1817-1818). Fogg Art Museum, Harvard. Legado Grenville L. Winthrop. Géricault, al igual que Goya y luego Picasso, muestra la confrontación mítica entre lo racional y lo irracional a través de las imágenes taurinas.



130. Théodore Géricault, *Escena londinense: "Piedad para las desdichas de un pobre viejo"* (1821). Biblioteca Nacional, París. Géricault describe con el entonces moderno medio litográfico la vida cotidiana de Londres: el alcoholismo, la pobreza y el trabajo duro.

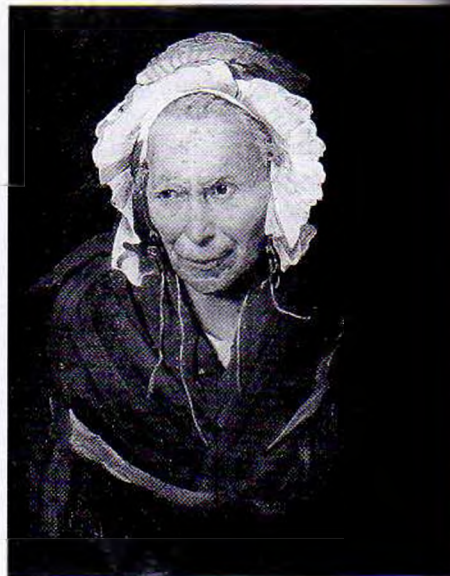
imagenes en aras de una mayor expresividad. De hecho, y a pesar de su temprano fallecimiento, Géricault se acerca a las cosas con una mirada que trascenderá el Romanticismo y servirá de punto de partida para el posterior Realismo de Courbet y Daumier. Esto es posible gracias a la observación directa del mundo real, sin modelos pictóricos anteriores que mediaticen la mirada. Para su obra más importante, *La balsa de la Medusa* [128], Géricault trabajó como un periodista y acumuló toda la información que pudo sobre la crónica de este naufragio. Viajó a la costa normanda para observar con sus propios ojos el movimiento del mar y poder precisar así mejor el movimiento de la balsa. Como un cirujano, observó en los hospitales y depósitos de cadáveres los estragos de la enfermedad y la muerte, sacando bocetos de fragmentos corporales que le sirvieron para ejecutar con mayor veracidad el cuadro [131].



131. Théodore Géricault, *Miembros amputados*, (h. 1818). Musée Fabre, Montpellier. El aspecto de esta obra no es tanto el de un boceto preparatorio como el de un cuadro acabado de naturalezas muertas.

Este compromiso con la realidad le llevó también a explorar nuevos medios de expresión como la litografía. Mediante ella retrató la pobreza y miseria de la ciudad moderna cuando en 1820 viajó a Londres para mostrar *La balsa de la Medusa*. Una *Escena londinense* [130] refleja las consecuencias desfavorables de la industrialización, y con ella Géricault se adelanta a los pintores de Realismo en la representación de temas sociales. A su regreso de Inglaterra, su afán casi científico por conocer los aspectos más dramáticos y oscuros le llevó a colaborar con el doctor Étienne-Jean Georget, un joven psiquiatra alienista que intentaba explicar las conexiones existentes entre la locura y la fisonomía humana. La función que cumplían estos retratos no está clara, ya que si hubiesen sido ilustraciones para la obra médica se habrían hecho en dibujo o grabado. Que la pintura, un arte noble, se ocupase de estos temas, era algo inaudito. No obstante, Géricault, como lo hiciera ya antes Goya, abrió las puertas del manicomio al mundo. En *La monomaniaca del juez* [132], el cuidadoso estudio de los rasgos patológicos evidencia que la presencia de lo irracional en la pintura no sólo obedecía a normas teóricas (pincelada suelta y pre-

132. Théodore Géricault, *La monomaniaca del juez* (h. 1822). Museo del Louvre, París. Forma parte de una serie de diez pinturas que Géricault realizó para Georget, un célebre psiquiatra que investigaba las posibles conexiones entre la locura y la apariencia física de los enfermos.



eminencia del color frente al dibujo), sino también ideológicas. La función de esta pintura recordará al observador, al visitante del Salón, la existencia de una realidad entonces ya difícil de ignorar.

Delacroix: la revolución del color

La obra de Eugène Delacroix (1798-1863), nacida en el seno de un ambiente de músicos y literatos (conocida es su íntima amistad con Chopin y George Sand), cayó muy bien en los círculos románticos y acabó por representar (aunque a su pesar) la imagen propia del genio frenético e incontrolado.

Influido por las teorías románticas, Delacroix, al igual que Turner, consideró a la imaginación la cualidad artística más importante, pero mientras el pintor inglés la entendió como una derivación de la memoria que le permitía pintar aquello que podía recordar, Delacroix la veneraba como una fuente de la invención: "Es esa delicadeza (escribió en sus *Diarios*) de los órganos que hace ver ahí donde los demás no ven, y que hace ver de modo diferente".

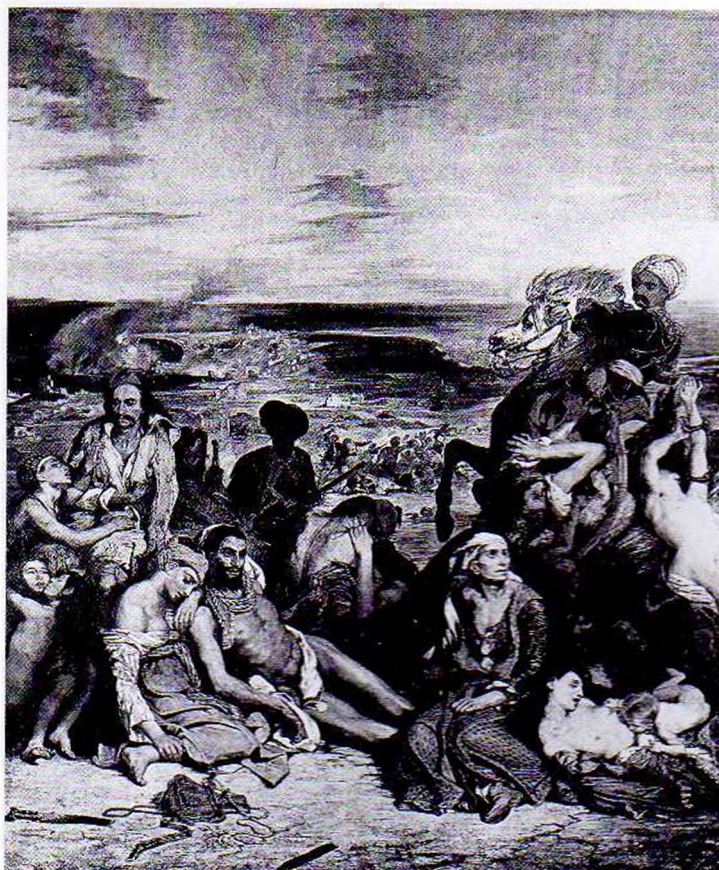
También como Turner, Delacroix se preocupó por indagar en lo sublime, y lo encontró en la representación del instante, en la desproporción, en el predominio de la masa pictórica frente a la línea, en los contornos borrosos y en la falta de conexión entre las partes. Cosas, todas ellas, que son más propias de los bocetos que de una obra acabada; de ahí que sus cuadros fueran también criticados por carecer de la precisión que da el detalle y de la premeditación que caracteriza una composición académicamente estudiada.

Su pintura fue, por tanto, considerada como "impulsiva", un calificativo que resalta especialmente a sus últimas obras, pero que, no obstante, empezó a ser aplicado tan pronto como presentó su *Masacre de Quíos* [133] en el Salón de 1824. Siguiendo las pautas marcadas por Géricault en su *Balsa de la Medusa*, Delacroix eligió un tema de actualidad: la independencia de Grecia dominada por los turcos. Desde el punto de vista técnico, sin embargo, Delacroix supiera aquí, ya con creces, los conocimientos pictóricos de Géricault. Incluso Gros, un pintor que imaginamos muy predispuesto a valorar una pincelada

espesa y cargada, irónicamente definió *La masacre de Quíos* como "la masacre de la pintura". La misma composición, lejos de responder a los esquemas clásicos, presenta un vacío en el centro, allí donde el ojo del observador adiestrado esperaba encontrar a los héroes como núcleo principal de la obra. Este espacio hueco nos conduce, además, a un paisaje de campos devastados y cielos ennegrecidos por la lejana batalla que informa de la brutal conquista turca. La actitud congelada de los vencidos (concentrados en la parte izquierda del cuadro, contrastando con el movimiento agresivo del turco a caballo a la derecha) muestra el sufrimiento de los griegos que, agotados, son testigos pasivos de la violencia. En cuanto a la luz y el color, cuenta una anécdota de la época que Delacroix, al ver los cuadros que Constable exponía en ese mismo Salón, retocó el fondo para dar más luminosidad a su obra.

De cualquier manera, Delacroix se debió sentir suficientemente atraído por la pintura inglesa como para realizar al año siguiente un viaje a Inglaterra, donde pudo

133. Eugène Delacroix. *La masacre de Quíos* (Salón de 1824). Museo del Louvre, París. Delacroix recogió el espíritu periodístico de *La balsa de la Medusa* de Géricault: investigó las informaciones publicadas en la prensa y recogió los testimonios de quienes presenciaron el suceso.



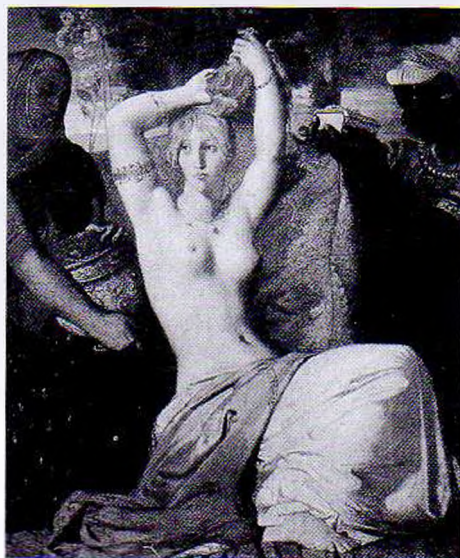
134. Eugène Delacroix. *Mujeres de Argel* (1832). Museo del Louvre, París.



Esta versión que hace Delacroix de un harén argelino muestra vivamente sus diferencias pictóricas con el autor del *Baño turco*, pues mientras que Ingres representa una fantasía oriental inspirada en sus lecturas, Delacroix muestra una experiencia sensorial vivida durante su viaje al norte de África cuando, en calidad de prctor documentalista, acompañó a la expedición diplomática que el gobierno francés envió para tratar con el sultán de Marruecos.

La crisis que sufrió la pintura clasicista en la primera mitad del siglo XIX desvió la atención hacia otras culturas hasta entonces poco consideradas. La oriental fue, desde luego, una de las más influyentes y, por ello, atrajo a sus tierras a un gran número de pintores. Pero la mayoría de ellos (David Wilkie, David Roberts,

Horace Vernet) se limitaron a poblar sus cuadros con personajes exóticos, indumentarias folclóricas y arquitecturas musulmanas, contribuyendo tan solo a enriquecer el repertorio de los temas costumbristas propios de la pintura de género. El concepto de lo oriental de Delacroix escapa del pintoresquismo y de la fantasía, puesto que valoraba una civilización antigua cuya cultura, entidad y riqueza rivalizaba con la clásica grecorromana: "Roma ya no está en Roma", afirmó Delacroix, consciente de la progresiva pluralidad de focos artísticos y culturales que estaban influyendo a Europa por aquel entonces. Por esta razón, la atmósfera erótica y sensual está expresada en sus *Mujeres de Argel* mediante unos recursos muy distintos a los de Ingres. Parece que aquí el tiempo languidciera dilatado por los efectos del humo de la pipa de agua, donde se consumen las hierbas opiáceas. El placer sensual está así combinado con el misterio de las experiencias prohibidas: el ensimismamiento producido por las percepciones subjetivas, que bajo el efecto narcótico alarga los minutos al sumergirse en la acuidad de sensaciones, contrasta con la captación de una instantánea, como si el trasiego de la sirvienta negra (a la izquierda) despertara a nuestra mente de la ensoñación.



135. Théodore Chassériau. *El baño de Esther* (1841). Museo de Orsay, París. Alumno de Ingres. Chassériau ya combina el clasicismo de su maestro con la técnica abocetada y el cromatismo de Delacroix.

admirar otra vez la pintura de Constable, conocer la de Turner y empaparse del teatro de Shakespeare, tan en boga entre los románticos ingleses. Su predilección por los temas literarios (destacan las litografías que hizo para ilustrar el *Fausto* de Goethe) y fantásticos no fue, sin embargo, única. También se entregó a la observación directa de la naturaleza, y especialmente de los colores hallados en ella. Limitó el uso del negro para las sombras y aplicó en ellas el color complementario del objeto que producía ("el verde", escribe en sus *Diarios*, "da una sombra roja"), esto es, siguió las leyes cromáticas del contraste simultáneo estudiadas por Chevreul, adelantándose así a los impresionistas y postimpresionistas que, no en vano, vieron en este trata-

un antecedente de sus experimentos con el color.

Sin duda, las experiencias lumínicas que tuvo durante su viaje a Marruecos en 1832 contribuyeron a consolidar sus innovaciones cromáticas. Se ha dicho que Marruecos supuso para Delacroix lo que Venecia para Turner. Si éste se hizo menos clásico en Italia, Delacroix enfrió su fiebre byroniana y se hizo menos extravagantemente oriental en África, donde aprendió a ver con ojos más modernos que románticos ese modo de vida exótica y extraña para él [134].

La pintura académica en Europa

En la primera mitad de siglo, y debido a los cambios históricos y sociales opera-

136. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La fuente* (1820-1826). Museo de Orsay, París. Esta ninfa del agua, cuyo desnudo responde a los cánones de la belleza ideal, no obstante, realizada a partir de una fotografía que Nadar sacó a Christine Roux, la modelo de Ingres.



dos tras la Revolución Francesa, se abre un mercado artístico antes inexistente. A partir de ahora, el arte ya no será solo patrimonio de los grandes mecenas (papas, reyes y aristocracia) sino que se extenderá a la burguesía, la clase social protagonista de la era contemporánea. Este mercado artístico, lejos de fundarse en el proteccionismo personal del artista, propio del pasado, conllevó la creación de unos nuevos aparatos culturales de poder a través de los cuales la obra tenía salida comercial; éstos son fundamentalmente las exposiciones oficiales, la crítica y los críticos, y los marchantes.

Los artistas que proveían a los nuevos clientes tenían, por lo general, una formación académica muy acorde con sus exigencias estéticas. No es por tanto de extrañar que los pintores académicos insistieran en temas tan tópicos como las historias moralizantes y los desnudos. Del primer caso, el mejor ejemplo lo constituye, sin duda, *La decadencia de los romanos* [137] de Thomas Couture (1815-1879). Del segundo cabe citar a Théodore Chassériau (1819-1856) [135] y Alexandre Cabanel (1823-1889), cuyos desnudos, claro está, seguían la tradición de belleza ideal y sensualidad marcada por Ingres [136] y no las respuestas "rebeldes" que precisamente a esta tradición dieron artistas como Manet con su *Olympia* o Courbet con sus *Bañistas*.

Dentro de esta corriente académica destaca en Gran Bretaña la obra de Lord Leighton (1830-1890), si bien la influencia de la pintura de fin de siglo es aquí ya manifiesta [138]. En España cabe mencionar la obra de Federico Madrazo (1815-1894) cuyos retratos responden a la normativa clásica de acuerdo con el gusto de la clientela.

137. Thomas Couture. *La decadencia de los romanos* (1847). Museo de Orsay, París. Fue el gran éxito del Salón que catalizó las llamadas a la moralidad con su advertencia: el Imperio Romano no sucumbió a la guerra sino a los vicios cultivados.

138. Frederic Leighton. *El baño de Psiquis* (h. 1890). Tate Gallery, Londres. Leighton, director de la Academia, siguió las pautas del arte clásico al que frecuentemente asoció con la belleza y el desnudo femenino.



3. REALISMO Y REALISMOS EN EUROPA

Francia y el despertar de la conciencia social

Tradicionalmente, el movimiento que surgió en la literatura y artes plásticas entre 1840 y 1880 recibe el nombre de "Realismo". Este término no debe interpretarse aquí como un estilo cuya misión es ofrecer una visión mimética de la realidad de las cosas. Bien al contrario, en algunos casos artistas como Daumier deformarán el mundo con objeto de ofrecernos una realidad más "real" —es decir, más esencial— que la percibida superficialmente por nuestros ojos [139]. Por ello es más exacto entender el Realismo como un movimiento que exige un cierto compromiso social y político por parte del artista, y no como un estilo uniforme bajo el que puedan agruparse las imágenes producidas. Se trata, por tanto, de una corriente plural desde el punto de vista formal, que va desde la imagen testimonial de Courbet hasta la caricatura crítica de Daumier, pasando por los descubrimientos empíricos de la luz que afectan particularmente a la representación del paisaje.

139. Honoré Daumier, *El vagón de tercera* (1862). Metropolitan Museum, Nueva York. Los personajes, absortos en sus pensamientos, se ignoran unos a otros. Es la representación del aislamiento del hombre perdido entre la masa urbana.



140. Isidore Pils, *Muerte de una hermana de la caridad* (1850). Museo de Orsay, París. La pintura costumbrista, que durante el Romanticismo ilustró escenas folclóricas y exóticas, ahora, con el Realismo, ensalza la caridad y pobreza.

Evidentemente, el desarrollo del Realismo corre parejo al de la fotografía, y es obvia la influencia que esta última ejerce en la pintura. Los experimentos fotográficos del pintor Louis Daguerre (1787-1851), que se presentaron públicamente en 1830, se perfeccionaron y difundieron enormemente tan solo una década después, cuando la obra de Félix Nadar (1820-1910) empezaba ya a hacerse sentir en la producción de los pintores [141]. No obstante, y en un principio, la influencia de la fotografía no afectó tanto a la técnica pictórica (pincelada oculta y minuciosidad en los detalles) cuanto al concepto de lo que entonces se entendía por "realidad", pues más que desafiar al pintor con las habilidades reproductivas de la máquina, le enseñó a ver las cosas con una mirada moderna; esto es, la pintura aprendió de la fotografía los nuevos encuadres que acabarían con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas.

Como movimiento pictórico, el Realismo es el resultado directo del Romanticismo y, al mismo tiempo, una reacción

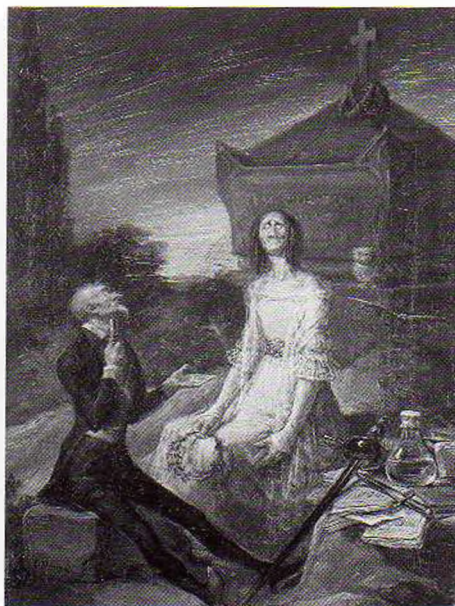
141. Félix Nadar. *Retrato de Charles Baudelaire* (1860). Biblioteca Nacional, París.

Pintores como Henri Fantin-Latour, Rouault y Matisse se sirvieron de la foto de Nadar para reproducir la efigie del poeta: y es que ya desde mediados del siglo XIX la pintura había asumido que la fotografía era un invento de gran ayuda. El mismo Delacroix fue miembro de la primera Sociedad Fotográfica y se sirvió en numerosas ocasiones de la cámara para realizar dibujos y bocetos, aunque nunca persiguió obtener en su pintura resultados parecidos a los de la fotografía. Por el contrario, Ingres, que quedó fascinado por el invento ("¡así habríamos de dibujar!", dijo al contemplar por primera vez una foto), la utilizó con menos reparos. Públicamente, sin embargo, su postura fue abiertamente hostil a la fotografía, hasta el punto de encabezar una lista de firmas dirigida al gobierno para prohibirla. Sus palabras ("¡Qué cosa tan admirable es la fotografía, ...pero eso no lo podemos decir en alto!") muestran, no obstante, que éste era, más que un temor artístico, una defensa gremial ante un medio que amenazaba con dejar sin trabajo a los pintores, que ya no ilustrarían los libros científicos, ni harían tantos retratos familiares, ni serían requeridos para testimoniar los sucesos con sus imágenes. "¡La pintura ha muerto!", exclamó Delacroix. Pero contrariamente a lo que se esperaba, la fotografía resultó ser una aliada esencial del Realismo y del impresionismo. Lo que con el tiempo llegó a poner en crisis fue la función del pintor enfascado en reproducir objetivamente las cosas, y no tanto porque encontrara en la máquina reproductora de imágenes una competencia difícil de igualar; más bien al contrario, la cámara le demostró finalmente que ningún medio creador, ni siquiera la mecánica de la fotografía, estaba exento de estilizaciones, abstracciones o configuraciones personales, pues detrás de la cámara siempre está el ojo del artista que selecciona y manipula. Esta crisis de la objetividad inclinó a partir de entonces las energías pictóricas hacia la representación de las cosas "tal y como yo las veo", olvidando el pretendido "tal y como son".



contra él, como advirtieron sus propios artistas. El mismo Champfleury en su ensayo sobre *El Realismo* (1857) tomó una frase prestada que George Sand escribió en 1850 para explicar el origen del nuevo movimiento artístico: "Surgirá una nueva escuela que no será clásica ni romántica aunque nacera del Romanticismo, pues la verdad procede más directamente de la agitación de los vivos que del sueño de los muertos". Este movimiento (anclado en la filosofía positivista de Auguste Comte y en el empirismo que tanto contribuyó a impulsar las ciencias) tomó del Romanticismo su interés por la observación directa del natural (pensemos en Géricault y Delacroix) al mismo tiempo que rechazaba la visión subjetiva del genio romántico, demasiado preocupado y ensimismado en un mundo de fantasías [142]. Caen así en desuso los temas literarios y las historias del pasado (ya sean clásicas o medievales), que se sustituyen por temas de actualidad. Los héroes de la Antigüedad y los reyes medievales son reemplazados por los trabajadores del campo y la ciudad y, en general, por los indigentes.

Conviene, sin embargo, distinguir de inmediato entre aquellos pintores que siguiendo la moda del costumbrismo incluyeron escenas de la vida cotidiana en sus cuadros, y aquellos que estaban más comprometidos con la realidad social. En el primer caso



142. Leonardo Alenza. *Sátira del suicidio romántico* (1837). Museo Romántico, Madrid. Esta obra de uno de los seguidores más interesantes de Goya ilustra con gran ironía el cansancio que los artistas más comprometidos con su tiempo experimentaron hacia los tópicos románticos.

T. PAQUEJO GRADO

143. Ernest Meissonier.
La barricada (1849).
Museo del Louvre, París.
Hasta la revolución de
1848, Meissonier fue un
pintor especializado
en temas de género.
Después se dedicó a las
batallas de Napoleón III
y a las escenas ecuestres.
Su compromiso con el
Realismo duró lo que
duraron las barricadas.



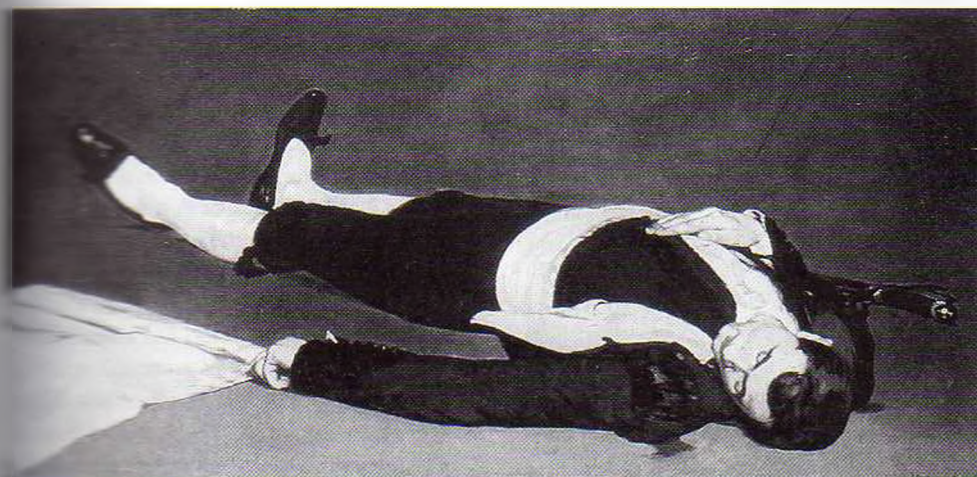
destacan artistas como Rose Bonheur (1822-1899) —con escenas amables y pintorescas que exaltan la vida del campo— e Isidore Pils (1823-1875), cuyos asuntos pueden parecer más arriesgados por incluir escenas de pobreza y caridad; pero su aproximación sentimental y pseudodramática se opone a la veracidad y el distanciamiento necesarios en una pintura contestataria [140].

En el segundo caso, las imágenes de Courbet, Daumier y Millet iban cargadas de una ideología poco grata al poder. Ciertamente, el Realismo va intrínsecamente unido a los movimientos sociales del siglo, teniendo como pensamiento de fondo a los

144. Gustave Courbet.
El entierro en Ornans
(Salón de 1850). Museo
de Orsay, París. Todos
los aquí representados
son personajes reales.
Aunque Delacroix valoró
algunos detalles técnicos
de la obra, deploró
la vulgaridad de
los personajes.



socialistas Fourier y Proudhon y como manifiesto político *El manifiesto comunista* que en 1848 publicaron Karl Marx y Friedrich Engels. Ese mismo año, Francia (al igual que otras ciudades europeas) es escenario de otra revolución como resultado de la crisis económica y de la política del gobierno de Luis Felipe, cada vez más conservadora. Entre el 22 y el 24 de febrero el pueblo tomó, como en la revolución de 1830, las calles de París, luchando por el primer sufragio universal masculino en Europa que llevó a la instauración de la Segunda República con Luis Bonaparte. Pero una rápida comparación entre la *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix, emblema de la revolución de 1830, y *La barricada* de Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891), resultado de la de 1848 [143], muestra suficientemente los importantes cambios operados en la visión del pintor y en la pintura. Ambos artistas muestran sucesos de la actualidad, pero mientras que Delacroix combina la alegoría con la documentación periodística, Meissonier prescinde del lenguaje de los símbolos y de la retórica del Romanticismo para ofrecernos un espectáculo brutal del que él mismo fue testigo como oficial de la guardia que defendió al ayuntamiento de los revolucionarios. La estremece de la veracidad de este cuadro, que se asemeja a la fotografía periodística, sustituye a los días gloriosos descritos en la obra de Delacroix. Tan solo las pequeñas dimensiones de *La barricada* (menos de 30 centímetros



145. Édouard Manet. *El torero muerto* (1864). National Gallery, Washington. Para Manet, que viajó a la Península Ibérica en 1865, España era tan simple y tan grandiosa como dramática. Velázquez y Goya causaron una gran impresión en el artista francés, quien se dejó influir por el naturalismo de sus obras.

de alto y la precisión técnica, propia del arte moral de un miniaturista, suavizan el impacto de la realidad que dos años más tarde Courbet provocará.

El ojo empírico: la pintura de Courbet y Manet

Al contrario que el realismo de Meisner, el de Courbet nada tiene que ver con la ilustración exacta de los detalles ni con el contenido dramático de las escenas. Courbet evita la representación de la muerte, y se centra en un entierro en su provincia natal, *Los picapedreros* [146]. Con este cuadro de enormes dimensiones, el pintor se propuso trasladar una instantánea de la realidad rural al Salón de París, cuyo público, sofisticado y urbano, estaba acostumbrado a confrontar tales imágenes, y menos representadas en un cuadro que, además, tiene la propiedad de reflejar como un espejo. En efecto, los retratados que al ser de tamaño natural forman una hilera de espectadores semejante a la que se forma delante suyo cuando los visitantes contemplan el cuadro) parecen representar, con su sola presencia, el espíritu de la clase burguesa provinciana con todos sus habituales valores morales e ideológicos. Courbet se libra aquí de la retórica romántica y dejó que su ojo se comporte como el de un fotógrafo. Así, observa al mundo con el distanciamiento propio del objetivo de una cámara: es testigo de la acción sin intervenir en ella. Precisamente en *Madame Henry* (1857), quizás la obra más representativa del Realismo en literatura, Flaubert persiguió el mismo efecto: quiso suprimir todo análisis y juicio moral en los

personajes de su novela. Su estilo desapasionado y su indiferencia a la hora de relatar los sucesos más sórdidos (el mismo suicidio de la protagonista) lograron una crónica de la vida banal de provincias de lo más expresiva. En este caso, como en el cuadro de Courbet, las acciones y los actos de los personajes contados así, llanamente, hablaban por sí mismos. Esta es una lección que también aprende Manet y que refleja perfectamente en *El torero muerto* [145], donde sin anécdotas nos presenta a la muerte como una crónica documental en blanco y negro.

Era, pues, esta falta de intervención en la realidad por parte del pintor (que representa la escena sin corregirla, componerla o juzgarla) lo que provocaba el rechazo de una obra realista. En este sentido, una de las más escandalosas fue *Los picapedreros* [146], considerada además posteriormente como "revolucionaria" por la historiografía marxista al considerarla uno de los ejemplos más prematuros y significativos de la ascendencia del proletariado al mundo eli-



146. Gustave Courbet. *Los picapedreros* (1848). Obra destruida (antes en Dresde, Gemäldegalerie). El socialista Pierre Joseph Proudhon describió emotivamente este cuadro que era, según él, la imagen paradigmática de la explotación capitalista.

TRAQUEJO GRADO



147. John Brett. *Los picapedreros* (1857-1858). Walker Art Gallery, Liverpool. Todo el dramatismo de la obra de Courbet desaparece, pues este niño, más que estar picando piedra, parece haber sacado a su perrito a disfrutar de un espléndido día de sol en el campo.

148. Gustave Courbet. *Los acantilados de Etretat después de una tormenta* (1869). Museo de Orsay, París. El interés que muestra Courbet por captar la fugacidad de la luz natural es un precedente de las experiencias lumínicas propias de los paisajes impresionistas.



tista del arte. Pero el *qué* pinta no es, sin embargo, tanto la causa de su innovación como el *cómo* lo hace. Otra vez el distanciamiento nos permite ser testigos imparciales: vemos lo que hay y cómo se muestra sin mediaciones. Para ello, Courbet, de nuevo como un fotógrafo, selecciona el lugar, el instante y el asunto a representar, pero no lo encaja en el artificio de “un tema” ordenando previamente el material, como lo harán otros pintores también llamados “realistas” tan solo por copiar las cosas del natural. Copiar del natural no basta; hay que copiar el mundo tal cual se muestra, sin recomponerlo antes a modo de escenario, es decir, sin colocar la cesta con herramientas aquí, el personaje un poco más a la derecha para que esté todo equilibrado,

el paisaje amplio, abierto y bucólico: un perro juguetero a la izquierda, un árbol a la derecha, unas flores acá, etc.: tal y como aparece en la versión que del mismo tema hace John Brett (1830-1902), un pintor británico del círculo prerrafaelista [147].

En *Los picapedreros* de Courbet la composición no está académicamente estudiada para distribuir de un modo equilibrado las cosas allí representadas; tan solo congela un momento de la actividad laboral. Para Courbet “la pintura es esencialmente un arte concreto y no puede consistir más que en la representación de las cosas reales y existentes”. Sin embargo, lo que muestra es suficiente como para que el cuadro se convierta en un manifiesto político-visual que denuncia las condiciones deplorables de estos trabajadores anónimos y reales, condenados de por vida —obsérvese que ha incluido dos generaciones: la más joven seguirá inevitablemente a la más vieja— a un trabajo del que difícilmente puede enorgullecerse una sociedad esperanzada en el progreso y embaucada en la aventura industrial. Poco después de exponer *Los picapedreros*, él mismo declaró ser “no sólo socialista, sino demócrata y republicano: en una palabra, partidario de la revolución total y, ante todo, realista, amante sincero de la auténtica verdad”. Sus palabras se convirtieron en acciones cuando en 1871 participó en la Comuna de París, lo que provocó su encarcelamiento y su posterior exilio a Suiza, donde murió.

Sin duda, una de las preocupaciones de Courbet fue dar una utilidad social a la pintura, pero esto no le llevó a supeditar su lenguaje pictórico a un contenido moral, como ocurrirá con los pintores “realistas” de la Hermandad de los Prerrafaelistas. Por el contrario, Courbet, al deshacerse del “tema”, deja vía libre a la representación moderna, pues en última instancia la pintura no se ocupará ni de las personas ni de los objetos, sino de ella misma, es decir, de investigar sus propios medios lingüísticos. Esta importantísima novedad, que prepara el terreno a los impresionistas, es particularmente notable en sus paisajes, que no precisan ya de figuras que les den “sentido” y los justifiquen [148]; en caso de que dichas figuras aparezcan, ya no son diosas o ninfas, sino mujeres reales [149]. La pintura empieza así a sostenerse por sí misma,

mediante sus propios mecanismos intrínsecos que Courbet explora especialmente en el aspecto matérico, como advirtió uno de los grandes críticos defensores del Realismo. Théodore Thoré; de ahí que utilice la espátula para aplicar el color que, como una costra, se adhiere a la tela ante el horror de los académicos, acostumbrados a la línea y a los acabados perfectos y hasta "relaxados".

Pero será Édouard Manet (1832-1883) quien concluya las directrices que Courbet encaminó hacia una pintura nueva. Su pincelada larga, fluida y plana, la primacía del dibujo y el color sobre el asunto que representa y su distanciamiento con respecto a éste, suponen un cambio sustancial en el concepto de qué es la pintura y en qué consiste pintar. Si comparamos su *Concierto en las Tullerías* [150] con el *Estudio del pintor* [151] de Courbet veremos inmediatamente las diferencias. También Manet ha introducido su retrato (en el extremo izquierdo, con barba, guante, bastón y aspecto de dandy) junto a otros retratos de célebres personajes relacionados con su vida (el propio Baudelaire, Gautier y Jacques Offenbach, cuyas composiciones musicales parodiaban las óperas de leyendas clásicas coincidiendo con el espíritu burlesco que el mismo Manet demostró en su *Almuerzo en la hierba*). Pero a diferencia de Courbet, Manet inserta estas figuras en su propio ambiente, no las desplaza al del



149. Gustave Courbet. *Las bañistas* (Salón de 1853). Según se afirma, este desnudo de tamaño natural y "de carne y hueso" causó tal revuelo en el Salón que probó el cuero de la fusta de Napoleón III, quien, indignado, atacó a la pintura.

interior del taller del artista, las deja estar tal cual en el medio al que pertenecen: una aglomeración urbana de parisinos que disfrutaban del ocio. Además, Manet no sólo actúa como fotógrafo y toma una instantánea casual (las sillas están giradas en direcciones opuestas; algunos personajes, en los extremos del cuadro, están cortados, es decir, se salen del marco), sino que —lo que es más importante— invierte las relaciones entre el pintor y el motivo u objeto que representa. Con Manet, es el motivo el que se coloca delante del pintor, y no éste quien se sitúa ante el motivo, lo que implicaría una ordenación y selección previa del material así como un punto de mira exclusivo



150. Édouard Manet. *El concierto en las Tullerías* (1860-1862). National Gallery, Londres. Como un observador imparcial y distante, Manet contempla el bullicio del mundo urbano al que representa destacando su carácter despreocupado y desordenado.



151. Gustave Courbet. *El estudio del pintor* (1854-1855). Museo de Orsay, París.

El estudio del pintor, que lleva por subtítulo *Una alegoría real de siete años de mi vida artística y moral*, es la gran excepción de la obra de Courbet (mide 3,60 x 6 metros) precisamente por tratarse de una alegoría que, por muy real que sea, es un medio que poco tiene que ver con su concepto de la pintura. Su importancia estriba en el ambiente y los personajes que ilustra por un lado, y en el rechazo que provocó en los círculos oficiales por otro. Aquí Courbet nos quiere resumir su experiencia como hombre (aludiendo a su vida privada) y como artista desde la revolución de 1848: a mano izquierda concentra aquellas figuras que representan la realidad fuera de su estudio (una mendiga, un cazador, un cura, un vendedor...), mientras que a mano derecha encontramos los retratos de los personajes relacionados con la vida del artista: Alfred Bruyas (su amigo coleccionista y marchante); Pierre-Joseph Proudhon, el filósofo socialista; Champfleury, escritor y crítico de arte, y, por último, la imagen de Baudelaire leyendo, que cierra el cuadro. La dama bien vestida y su pareja representan al público amante del arte. En el centro, el propio Courbet pinta ante una modelo semidesnuda, a quien se ha interpretado como la alegoría de la Verdad, mientras que en el niño que observa se ha visto personificada la Inocencia.

Courbet realizó su *Estudio* para la Exposición Universal de 1855, donde fue rechazado por el jurado junto a su *Entierro en Ormans*. Ante la imposibilidad de exponer su obra en una sala oficial, resolvió abrir un pabellón para él mismo que denominó "del Realismo". Por diez céntimos se podía comprar el catálogo que incluía *El Manifiesto Realista*, un panfleto en el que el pintor exponía sus principios artísticos. Este acto de subversión ante las instituciones artísticas abre un nuevo canal de comunicación entre el artista y su público (al que se dirige sin intermediarios) que será precedente directo de los impresionistas y, después, de los artistas de la vanguardia.

que exige al espectador identificarse con el ojo del pintor y mirar desde su posición. Ante el *Concierto en las Tullerías* tenemos la sensación de poder adentrarnos en el cuadro desde cualquiera de sus ángulos, ya que no hay zonas jerárquicas centrales que predominen visual y psicológicamente. Nuestra mirada, como la de un transeúnte en la ciudad, deambula. Por fin la composición permite que el espectador no sea totalmente estático y que no sienta la imperiosa necesidad de contemplar el cuadro de frente y desde el centro, tal y como lo ideaba o copiaba anteriormente el pintor. Además,

la luz al aire libre, clara y vibrante, afecta al contorno de las cosas representadas con una técnica tan abocetada que en algunas partes podemos ver incluso el lienzo vivo. Esta ausencia de pigmento comienza a cobrar un valor lingüístico y llegará a ser parte intrínseca de la nueva pintura que (como la "puntillista" del postimpresionista Seurat) jugará con los efectos lumínicos que el ojo capta en los espacios vacíos. La obra de Manet es, así, un brillante exponente de la compleja evolución que sufrió la pintura en este siglo. La suya, que se inicia con los logros del realismo courbetiano,

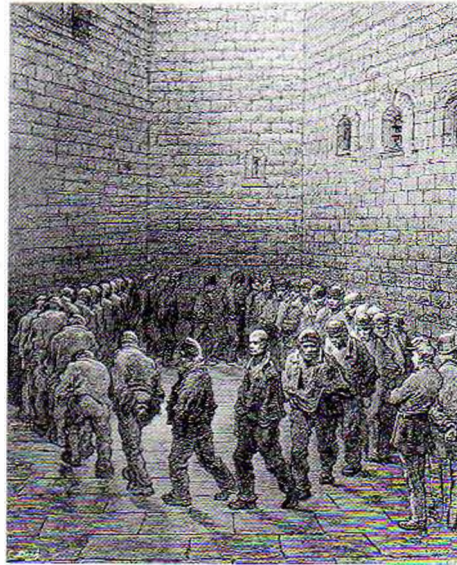
representa ya otra realidad, la impresionista y propiamente moderna.

El artista y la vida moderna

Quizás el ejemplo más significativo que muestra los orígenes románticos del Realismo lo encontremos en Baudelaire. Cuando en su *Salón de 1846* afirmó que el Romanticismo era “la expresión más reciente, la belleza más actual”, apostó por un arte del ahora sin ataduras con el pasado, por muy fantástico, extraño o exótico que éste pudiera resultar. Lo “actual”, en este caso, no se hallaba para él ni en la historia ni en la naturaleza (dos coordenadas sobre las que había discursado antes el Romanticismo) sino en el constante movimiento y en el frenético acontecer propio del ambiente urbano de la gran ciudad; de allí el artista también podía extraer lo eterno de lo transitorio, es decir, esa “modernidad” de la que habla Baudelaire en sus escritos. La vida urbana, con sus actividades cotidianas, febriles y mundanas, fue entonces uno de los temas que animó la obra gráfica. Artistas como Constantin Guys (1805-1892), Grandville (1803-1847) y Gavarni (1804-1866) se complacieron en describir la gracia y frivolidad de los pequeño-burgueses parisinos.

Pero este interés por lo banal, lo fútil y lo efímero tan promovido en las páginas de *El pintor y la vida moderna* (1859) de Baudelaire (aquí convertido en una precoz personificación de lo que será más tarde el dandy), y tan bien representado en la técnica rápida y nerviosa de Guys, muestra sólo una cara, la más optimista, de la ciudad. Por ello, conviene tener presente que paralelamente a estas imágenes costumbristas descargadas de toda crítica social se realizaron otras más comprometidas, incluso por algunos de los mismos artistas que cultivaron aquel género. Así, la obra de Gavarni nunca fue la misma tras su visita a Londres (1849-1851), una ciudad que también visitó en la década de los setenta Gustave Doré (1832-1883) y que le inspiró las mismas imágenes deprimentes que nada tienen que ver con sus románticas ilustraciones de los poemas de John Milton y Coleridge [152].

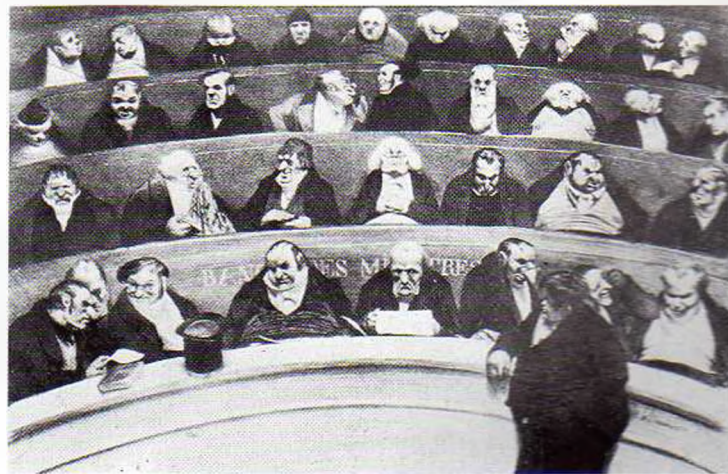
No obstante fue Honoré Daumier (1808-1879) el artista que con mayor dedicación denunció este submundo urbano, resultado de las grandes migraciones del campo a la



152. Gustave Doré. *New Gate, el patio de ejercicios*, en G. Doré y Blanchard Jerrold. *London, a pilgrimage. London, a pilgrimage*. British Library, Londres. En esta ordenada fila de individuos anónimos, marginados, aislados y desesperados contemplamos uno de los paisajes humanos más deprimentes del mundo moderno.

ciudad que tuvieron lugar con motivo de la Revolución Industrial. Así, el progreso es para Daumier una apariencia histórica, un mero espejismo de la época. La “vida moderna” en la ciudad resulta, en realidad, penosa. El contraste entre el desarrollo industrial y la pobreza humana parecen tener destinos paralelos e inversos: basta ver quiénes son los personajes que pueblan los nuevos medios de transporte para sospechar de aquellos que se enorgullecen tanto de esos avances, sin duda conquistados a costa del bienestar de otros. La obra de Daumier no se limita a testificar: toma partido y, en función de sus ideas, deforma la apariencia externa para mostrarnos la esencia: su ojo crítico explora la realidad a través de las rendijas que la apariencia no logra ocultar. Por ello se le considera hoy como el padre de la caricatura moderna, un género que, mejor que

153. Honoré Daumier. *El vientre del legislativo* (1834). Ésta es una de las litografías políticas más importantes de Daumier, que critica el gobierno del rey Luis Felipe, derrocado años después por la revolución de 1848.



T. RAQUEJO GRADO



154. Théodore Rousseau. *La avenida de castaños* (1837). Museo del Louvre, París. Fascinado por los rayos de luz que penetraban en esta avenida de árboles, Rousseau quiso captarlos en su cuadro.

ningún otro, utilizó la imagen como arma política y social. De él se valió también Daumier para denunciar la corrupción del gobierno de Luis Felipe [153]. Su realismo se convierte aquí en una tragicomedia propia de las imágenes más grotescas de Goya, cuya obra admiró. Las exageradas fisonomías, lejos de provocarnos la risa, nos producen indignación y repulsión, pues son espejos que reflejan la realidad verdadera de las cosas y no su amable superficie.

*La naturaleza observada:
Millet, Corot y la Escuela de Barbizon*

155. Jean-François Millet, *El ángelus* (1855-1857). Museo de Orsay, París. Quizás fue el cuadro más reproducido de su tiempo. De él se hicieron hasta caricaturas, y sus numerosas versiones llegan hasta el surrealismo de Dalí.

Aunque socialmente menos comprometido que Daumier y Courbet, Jean-François Millet (1814-1875) también se une, aunque sólo inicialmente, a la corriente del Realismo. Procedente de una próspera familia de Normandía, Millet se sumergió en el mundo rural al que pertenecía. La natura-



156. Jean-François Millet, *El aventador* (Salón de 1848). National Gallery, Londres. La imagen del trabajador es ensalzada pero también tratada con toda crudeza: los zapatos rotos, las ropas remendadas y la atmósfera oscura y ruda son precedentes del primer Van Gogh.

leza no es ya para él fuente de inspiración tal y como la entendieron los artistas románticos, sino más bien el escenario de una actividad laboral que desenmascara los trabajos rudos que el campo exige al trabajador [156]. Esto explica las figuras algo distorsionadas por el esfuerzo físico y las vigorosas anatomías que ciertos críticos de entonces relacionaron con la fuerza miguelangelesca. A pesar de que Millet no pasaba por alto los detalles de la indumentaria que revelaban las míseras condiciones de aquellas gentes, los dignificaba de tal manera que los convertía en los nuevos héroes de la sociedad: son estos hombres y mujeres quienes con su trabajo contribuyen a construir la sociedad (no olvidemos que estamos en el siglo de la filosofía del utilitarismo). Implícita está la crítica a la mirada ociosa del burgués que asiste a los salones de arte pretendiendo ignorar la realidad de este mundo, un mundo al que, en parte, debía la comodidad que disfrutaba.

El propio Millet, sin embargo, tuvo una actitud "escapista", ya que prefirió evitar las turbulencias políticas de París y, en 1849, se marchó a Barbizon (una tranquila zona

de bosques cerca de Fontainebleau) donde residió hasta el final de sus días. Por ello se le asocia con la escuela de paisajistas de dicha localidad, aunque técnicamente poco tenga que ver con ella. A partir de entonces, su obra pierde la firmeza inicial y se contagia de cierto sentimentalismo suave y nostálgico [155].

La Escuela de Barbizon como tal en realidad no existió. Bajo ese nombre tan solo se agrupa la obra de algunos pintores que solían acudir a esos parajes para realizar estudios directos del natural. Curiosamente, el género de paisaje, ampliamente desarrollado en Inglaterra y en Alemania en la primera mitad de siglo, no llegó realmente a cuajar en Francia hasta la segunda mitad. Quizá la influencia del paisaje clásico de Poussin (utilizado sólo como escenario de escenas heroicas) pesaba demasiado en la pintura francesa para que ésta pudiera desvincularse de la tradición académica. El "guía" del grupo fue Théodore Rousseau (1812-1867), y entre sus miembros puede destacarse además a Charles Daubigny (1817-1878) y Narcisse-Virgile Díaz de la Peña (1808-1876). Rousseau recibió la influencia de Constable, y de él aprendió la observación directa del natural [154]. Poco a poco, los pintores se fueron dando cuenta de que la representación de la naturaleza exigía menos poesía y más ciencia. No en vano el desarrollo del paisaje empírico corre paralelo a las investigaciones perceptivas, especialmente relativas a la captación de la luz y el color por el ojo humano.



La obra de Camille Corot (1796-1875), uno de los paisajistas más importantes del siglo, trasciende los experimentos de Barbizon. Su extensa y dilatada producción va desde los paisajes arcádicos clásicos [158] que ensayó especialmente en su primer viaje a Italia en la década de los años veinte (y en los que, no obstante, su preocupación por la luz y los volúmenes frente al dibujo era ya palpable) hasta los paisajes oníricos e imaginarios de su última época, que concuerdan con el gusto por lo misterioso de la pintura de fin de siglo, y que fueron entonces muy bien recibidos por el público. Pero hoy en día su pintura se recuerda por su carácter empírico, es decir, por las innovaciones que introdujo en el campo de la observación del natural, innovaciones sobre las

157. J.-B.-Camille Corot. *La mañana: la danza de las ninfas* (1850-1851). Museo de Orsay, París. Corot representa los efectos del viento inspirándose en los de la halación, que eran causados por el tiempo excesivo de exposición que exigía la técnica imperfecta de las primeras fotografías de paisaje en las que se registraba el movimiento de las hojas.



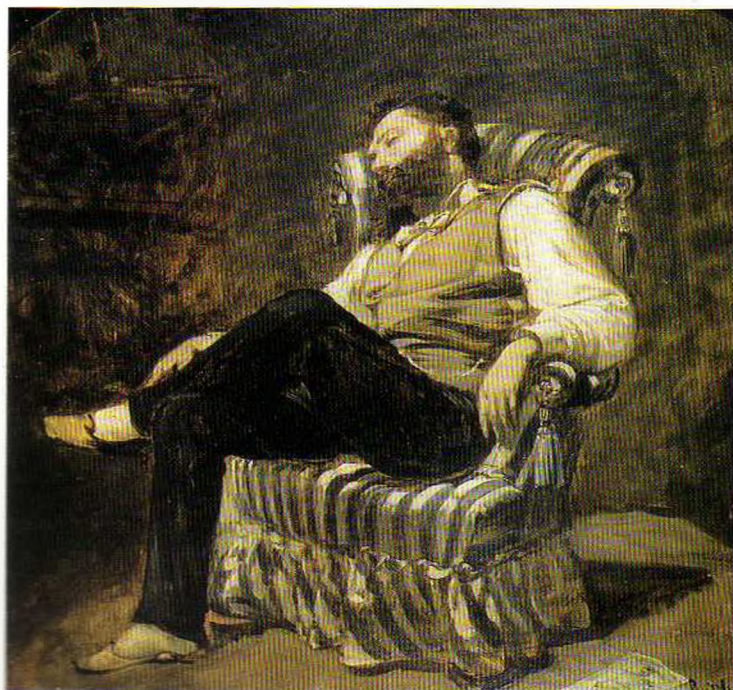
158. J.-B.-Camille Corot. *El Foro visto desde los Jardines Farnese* (1826). Museo del Louvre, París. Durante su primera estancia en Roma (1825-1828), Corot pintó este paisaje urbano en tres momentos diferentes: el aquí reproducido corresponde al mediodía.

T. RAQUEJO GRADO



159. Giuseppe Abbati, *Claustro* (1861-1862). Galería Arte Moderno, Florencia. La vacuidad del primer término y la simplicidad de los volúmenes en el segundo, van más allá del lenguaje empírico y rozan los límites del simbolismo.

160. Ramon Martí Alsina, *La siesta*. Museo de Arte Moderno, Barcelona. En esta imagen se adivinan los ecos de la vida cotidiana burguesa retratada por los impresionistas.



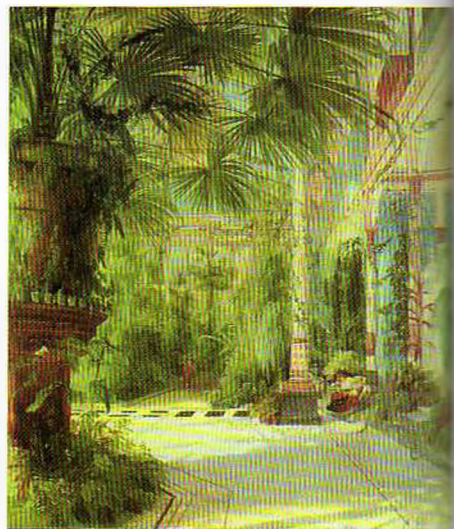
que se desarrolló el impresionismo [157]. Corot entendió muy bien que el pintor ya no podía pintar paisajes en su estudio con luz artificial; tenía que salir al exterior, mirar, representar y comparar para, finalmente, corregir de acuerdo a lo detenidamente observado. Sin duda, la captación, en términos pictóricos, de los movimientos de las hojas y del transcurso de la luz fueron un gran desafío, pues ¿cómo detener en el cuadro los fenómenos más inestables de la naturaleza? ¿Cómo transmitir al ojo humano esa insubstancialidad para que el espectador pueda sentir las vibra-

ciones de la luz y el movimiento ante el cuadro? La respuesta la halló, como Courbet, en la propia pintura: la superficie del cuadro tenía que estar viva, y era el empaste y la aplicación de manchas de color, lo que infundía esa vida, aunque no siempre fue así entendido por sus contemporáneos. Las palabras de Baudelaire en defensa de Courbet hablan todavía de una confrontación, derivada del Romanticismo, entre el dibujo y la pincelada suelta y vibrante: "Existe una gran diferencia entre un cuadro hecho y un cuadro acabado... La mirada del público está tan acostumbrada a esas piezas brillantes, limpias y bruñidas que a Corot siempre se le reprocha que no sabe pintar". Sin duda la técnica abocetada de Corot resultaba entonces extraña al público, y tendremos que esperar hasta el final de siglo para que el ojo se acostumbre a leer la realidad representada a través de manchas, que si bien dan una información menos exacta que las cosas en detalle, retratan con mayor fidelidad la *impresión* que nos causan.

Existencia y pervivencia de otros realismos

Aunque el Realismo como movimiento propiamente emergió en territorio francés, como tendencia naturalista se dejó sentir por toda Europa y los Estados Unidos; de ahí que pueda hablarse de "otros realismos".

161. Carl Blechen, *La casa de las palmeras* (1832). Staatliche Museum, Berlín. La cálida atmósfera y la luz son aquí los protagonistas de la obra.





162. Adolf von Menzel. *La hermana del artista con una amiga*. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich. Ante esta difícil síntesis de luces interiores no es de extrañar la admiración que Degas sintió por la obra de Menzel, a la que estudió con detenimiento.

mas". En Italia, el paisaje se renovó con el grupo de los Macchiaioli, quienes se agruparon en Florencia durante las décadas de 1850-1870 en torno al teórico Pietro Selvatico para llevar a cabo una revolución pictórica bajo el signo de la bohemia, y que fue acompañada, en algunos casos, de una revolución política, pues algunos de sus miembros tomaron parte en la guerra del Risorgimento. Basándose en el clasicismo, estos artistas —Giovanni Fattori (1825-1908), Vito d'Ancona (1825-1884), Giuseppe Abbati (1836-1868) y R. Sernesi (1838-1866), entre otros— representaron la realidad mediante formas puras, a base de volúmenes y superficies de ricas texturas donde plasmar los fenómenos ópticos de la luz [159].

En España, destacan los paisajes de Carlos de Haes (1826-1898) y especialmente la obra de Martí Alsina (1826-1894), pues quizá sea quien mejor represente la tendencia del Realismo siguiendo las pautas europeas, debido tanto a su actitud política e individual, como a sus imágenes críticas carentes de todo pintoresquismo [160]; sus obras

contrastan con las imágenes costumbristas de Valeriano Domínguez Bécquer (1834-1870) y las preciosistas de Mariano Fortuny (1838-1874). Su preocupación por la luz y la observación del natural son especialmente evidentes en sus paisajes urbanos catalanes, ya impregnados de impresionismo.

La pintura de paisaje tiene un considerable desarrollo en Alemania debido a los antecedentes del naturalismo Biedermeier y, particularmente, al pintor Carl Blechen (1798-1840), cuya obra, aunque todavía dentro de los parámetros del Romanticismo, supone ya un claro precedente de la tendencia empírica por su preocupación por captar la luz del natural [161]. Pero los verdaderos representantes del Realismo alemán son Menzel y Leibl. Adolf von Menzel (1815-1905) combina una pincelada suelta y espesa (pequeña, vibrante y caótica en la década de los ochenta bajo la influencia del impresionismo) con la luminosidad del paisaje pintado al aire libre. También en sus pinturas de interiores (tanto

163. Adolf von Menzel. *Vista desde una ventana en la Marienstrasse* (1867). Oskar Reinhart Foundation, Winterthur. Menzel fragmenta la naturaleza en pequeños átomos de color respondiendo a las exigencias de la mirada moderna frente a la romántica globalizadora.



T. RAQUEJO GRADO



164. Wilhelm Leibl. *Campesinos haciendo política* (1877). Oskar Reinhart Foundation, Winterthur. El pintor convenció a un grupo de campesinos para que posaran en unas posturas determinadas, unos haciendo que leían, otros que escuchaban.

las de tema industrial como las de género y ambientes cotidianos) se interesa por el tratamiento de la luz, esta vez artificial, que llega a representar inspirándose en los efectos del daguerrotipo [162, 163].

Cuando la fotografía influye a la pintura en la luz y encuadre, como ocurre en la obra de Courbet, Manet, Corot o Menzel, ésta evoluciona entonces hacia un impresionismo; pero cuando la influencia de la fotografía afecta al cuadro sin tener en cuenta las cualidades específicas de lo pictórico, entonces la pintura parece querer desafiar la habilidad técnica de la cámara y, como ella, pretende que sus superficies sean relucientes, para lo cual oculta casi vergonzosamente la pincelada y reproduce minuciosamente los detalles dando como resultado lo que podría llamarse “un rea-



166. Hubert von Herkomer. *En huelga* (1891). Royal Academy, Londres. En la postura reivindicativa de este obrero urbano, Herkomer prescinde del sentimentalismo, la caridad y la compasión propias de las escenas costumbristas.

lismo convencional”. A pesar de que Wilhelm Leibl (1844-1900) se inició con Courbet y conocía los logros de Manet, su obra quedará finalmente anclada en esa tendencia del realismo convencional que persiste más allá de la década de los setenta y que, con mayor o menor tremendismo, practi-



165. Giuseppe Pellizza da Volpedo. *El cuarto Estado* (1898-1901). Civica Galleria d'Arte Moderna, Milán. El realismo se mantiene a finales de siglo en una pintura comprometida con lo social.

...un grupo de pintores europeos y norteamericanos (Gustave Caillebotte, Thomas Eakins, Hubert von Herkomer, etc.) cuyas experiencias se desarrollarán por lo general al margen de las innovaciones de los impresionistas, aunque algunas de ellas mantienen el carácter crítico y social del Realismo original [166]. Hasta qué punto el público identificaba estos realismos de finales del siglo XIX con temas sociales lo revela la anécdota en torno al cuadro que Gustave Courbet pintó *Campesinos conversando* y que la crítica rebautizó, una vez expuesto, como *Campesinos haciendo política* [164].

Por ello cuando Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) quiso hacer una pintura social para, según sus propias palabras, representar "a una multitud de campesinos que inteligentes, fuertes, unidos y sedientos de justicia avanzan como un torrente arrasando cualquier obstáculo que se interponga en su camino", eligió imágenes realistas aunque las impregnó de ciertos matices "simbolistas", sirviéndose de una técnica pictórica reciente derivada de Seurat. *El cuarto Estado* de Da Volpedo [165] desde un siglo e inaugura otro. Su compromiso no dejará de preocupar a los artistas del siglo XX, sumidos a veces en el dilema de comunicar con claridad o investigar en los nuevos lenguajes pictóricos al uso en las vanguardias.

Historia, realidad y burguesía

La reconstrucción de la historia es uno de los temas favoritos del pensamiento decimonónico. Esta exploración del pasado que en la arquitectura genera una proliferación de historicismos cuya gama va desde los lenguajes clásicos hasta los más exóticos orientales, da lugar en pintura a dos tipos de categorías: los cuadros historicistas y la pintura de historia.

Entre los cuadros historicistas caben destacarse las obras de un grupo alemán, la Hermandad de San Lucas, fundada en Viena 1809 por Franz Pfaff (1788-1812) y Friedrich Overbeck (1789-1869). Estos pintores, establecidos en Roma, y allí mejor conocidos por el sobrenombre irónico de "los nazarenos" debido a su extravagante aspecto (pelo largo y raya en medio siguiendo la supuesta apariencia de Cristo), pretendieron recuperar un estilo del pasado,



167. Friedrich Overbeck, *Italia y Alemania* (1811-1821). Neue Pinakothek, Munich. En este abrazo, el pintor personifica la amistad de la cultura italiana y de la germana, ambas ilustradas con sus respectivos paisajes urbanos.

el tardomedieval y primer Renacimiento, al que cargaron de connotaciones religiosas culturales e históricas, pues apostaban por el catolicismo frente al protestantismo, y por una tradición que tendiera a sintetizar la cultura noreuropea y la clásica mediterránea. Su arte puede verse como un intento de superar este debate norte-sur que enfrentaba ambas culturas y que domina el pensamiento alemán de la primera mitad de siglo. No olvidemos que Goethe escribe a favor de la arquitectura gótica y del espíritu germano en 1773, para retractarse después y convertirse, tras su primer viaje a Italia en 1786, en un fervoroso admirador de la Grecia clásica, y que el mismo cambio, pero a la inversa, sufrió el pensamiento de Friedrich Schlegel, finalmente defensor a ultranza de la Edad Media. Overbeck, en su *Italia y Alemania* [167], representa temá-

168. Franz Pfaff, *Entrada del emperador Rodolfo en Basilea en 1273* (1808-1810). Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt. La ingenua perspectiva y el acartonamiento de las figuras evocan las producciones tardomedievales, obras modelo para los nazarenos.





169. Paul Delaroche, *La ejecución de Lady Grey* (1834), National Gallery, Londres. La reina protestante Jane Grey reinó en 1552 tan solo nueve días, tras los cuales fue decapitada a los dieciséis años en la Torre de Londres por la reina católica María Estuardo.

ticamente la unión de estas culturas contrapuestas mediante el abrazo de dos santas (una rubia y otra morena, simbolizando así también las dos razas); sin embargo, técnicamente se vincula claramente a la clásica, al revivir el estilo de Rafael.

Los nazarenos, que veían a Rafael y Durero como el final y no el principio de la tradición piadosa que querían recuperar, optaron por un arte más ingenuo, libre de los hábiles virtuosismos conseguidos posteriormente. De ahí los convencionalismos de la pintura de Pforr [168], que adopta los arcaísmos de la pintura tardogótica (perspectiva abatida, ropajes acartonados y figuras ingenuas). Aunque desde el punto de vista pictórico los nazarenos se limitaron a testificar la recuperación histórica de estilos del pasado, su actitud tuvo una difusión considerable, pues no sólo repercutieron en otros pintores (Peter Cornelius, Julius Schnorr von Carlsfeld, Wilhelm Schadow, William Dyce) sino que posiblemente, y en un principio, inspiraron a los jóvenes componentes de otra hermandad, la de los pre-rafaelistas en Gran Bretaña.

La pintura de historia en sí no es una invención decimonónica, pero debe al pensamiento positivista y científico de este siglo su carácter documental y realista. Sus objetivos son muy distintos al de los cuadros historicistas, pues para obtener un grado aceptable de verosimilitud el pintor ejecuta la obra partiendo de una representación basada en la mimesis y en la semejanza con

la realidad. Así, investiga la época que representa, se informa de cómo eran entonces las costumbres, los objetos, la arquitectura y los trajes con objeto de conseguir una perfecta ambientación de los hechos. Es decir, actúa igual que un escenógrafo que prepara los decorados donde desarrollar la acción. Y éstos están representados con todo detalle y exactitud para, por un lado, testificar su valor documental, y, por otro, aumentar los efectos catárticos de la piedad y el terror propios de la retórica teatral. Además, esta catarsis adquiere un significado especial para el espectador de entonces, ya que, por lo general, los temas elegidos trasladan la historia a la actualidad en tanto que identifican los hechos del pasado con los del presente. El pintor da a entender que aquello que representa *puede* haber sucedido tal cual lo describe y, lo que es más importante, que *puede estar sucediendo* otra vez, ya que la historia nos enseña que las situaciones se repiten. Por eso Paul Delaroche (1797-1856), uno de los primeros en experimentar este medio, selecciona de la historia británica de *La ejecución de Lady Grey* [169] una imagen que recuerda la guillotina y los acontecimientos sangrientos que Francia presenció durante la revolución de 1789 en un momento político inestable tras la revolución de 1830 que dio a Luis Felipe el trono. El mensaje es claramente comedido: se trata de buscar "el término medio", la postura burguesa que ha de prevalecer en este siglo y que, en términos artísticos, vino a expresar sus gustos en estas obras realistas; pero sólo realistas en tanto que representan las cosas con un estilo basado en la semejanza y verosimilitud, y no en virtud de un nuevo concepto de representación que, como en el caso de Courbet, suponía la ruptura con la tradición. No obstante, ofrecían una versión distinta e intermedia entre las obras académicas y las románticas, las primeras demasiado abstractas y elusivas, las segundas demasiado pasionales y comprometidas. No es por tanto de extrañar que fuese un género con éxito a lo largo del siglo y que floreciera en toda Europa con ejemplos destacados: el propio Delaroche y Jean-León Gérôme en Francia, Eduardo Rosales (1836-1873) y Antonio Gisbert (n. 1835) en España, Karl von Piloty en Centroeuropa, y Hendrick Leys (1815-1869) en los Países Bajos son sólo algunos de ellos.

LA PINTURA EN LA ERA VICTORIANA Y EL FIN DE SIGLO

Los prerrafaelistas y su círculo

Se conoce con el término de "pintura victoriana" aquella que se desarrolla durante el periodo reinado de la reina Victoria (1837-1901), bajo el cual se construye geográficamente el imperio británico. Una situación social y política relativamente más avanzada que en Francia permitió a Gran Bretaña concentrarse en el desarrollo industrial, llegando a ser el país más avanzado de Europa. Como tal, ensalzó con orgullo los adelantos de la humanidad (la velocidad de los nuevos medios de locomoción, la energía del carbón, la fuerza del hierro, etc. [170, 172]) pero también sintió antes que ningún

170. William Bell Scott, *Hierro y carbón* (detalle; h. 1855-1860). Wallington Hall. The National Trust. Este ensalzamiento de lo industrial muestra el orgullo del hombre por controlar la naturaleza y poder convertirla en un paisaje artificial.



otro las consecuencias negativas de la industrialización y, particularmente, las relaciones antinómicas entre el hombre y la máquina, cuya incorporación al arte fue rechazada por un sector mayoritario encabezado por el gran teórico John Ruskin y sus seguidores: William Morris en el campo de las artes aplicadas y, en pintura, los prerrafaelistas.

En el mismo año que Marx y Engels publican en Londres *El manifiesto comunista* (1848), un grupo de pintores deciden agruparse en un movimiento secreto y firmar sus cuadros con las letras PRB, iniciales en inglés de la "Hermandad de los Prerrafaelistas", un nombre que obedece a su deseo de volver a la pintura luminosa del primer Renacimiento (Fra Angelico, Botticelli...) y acabar con la influencia del hasta entonces considerado el maestro por excelencia, "el Divino Rafael". Esta hermandad estuvo inicialmente formada por Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) y John Everett Millais (1829-1896) entre otros, y aunque como tal duró escasamente tres años, llegó a influir en toda la pintura británica de la segunda mitad del siglo XIX [171].

Al igual que los franceses, los prerrafaelistas se manifestaron en contra de los idea-

171. John Everett Millais, *Ofelia* (1851-1852). Tate Gallery, Londres. Millais pasó todo el verano a las orillas del río Ewell para pintar del natural la vegetación. Elisabeth Siddal posó tal cual la vemos en una bañera llena de agua para que el pintor pudiera copiar con exactitud los efectos de las ropas al mojarlas.

T. RAQUEJO GRADO

172. Ford Madox Brown, *Trabajo* (1852-1865). Manchester City Art Gallery.



Según las palabras del propio Brown, este cuadro representa la distribución del trabajo en la sociedad moderna, que él estructura de acuerdo con el esquema de una pirámide. Dentro de ella distingue aquellos que se dedican al ocio (la aristocracia en el ángulo superior, la burguesía representada por un grupo de mujeres que atraviesan la escena a la izquierda, y los pobres). Simétricamente, en el lado derecho, Brown representa al burgués trabajador: el intelectual que es responsable de organizar la sociedad. Como representantes de este grupo introduce los retratos del filósofo Thomas Carlyle (con cuyas teorías sociales se identificaba Brown) y del filántropo reverendo John Frederick Denison Maurice. Este grupo contrasta con la actividad de los obreros en el centro del cuadro.

Brown representa al joven con el gesto del *Apoxiomenos* de Lisipo para ensalzarlo como el nuevo héroe de la sociedad cuya belleza es comparable a la de las estatuas griegas. Al igual que el trabajo intelectual, aquí el duro trabajo físico en absoluto muestra las secuelas del agotamiento, tan tangible en los *Picapedreros* franceses de Courbet. Por el contrario, los movimientos de los obreros son enérgicos y edificantes. Es como si con cada golpe de pala y azada el hombre conquistara un poco más de civilización, tal y como Carlyle expone en su famoso ensayo *Pasado y presente* (1888): "Las repugnantes selvas son taladas y en su lugar surgen campos fértiles y majestuosas ciudades"; el hombre deja así su estado salvaje para con su trabajo progresar y "civilizarse".



173. Dante Gabriel Rossetti, *La Anunciación* (1850). Tate Gallery, Londres. Esta Virgen, que según la crítica "está recién levantada y todavía en camisón", parece más bien una adolescente llena de inquietudes propias de la pubertad.

les de la Academia (que postulaba la necesidad de depurar la naturaleza de sus imperfecciones para obtener una obra superior a ella) y optaron por un arte al servicio de la realidad. Como ocurrió en Francia, en Gran Bretaña también surgieron nuevas iconografías relativas al trabajo y a la injusticia social, si bien esta denuncia adquirirá tintes más costumbristas-moralistas que socialistas. Pero contrariamente a Courbet, los prerrafaelistas ignoraron la fotografía y mantuvieron un concepto de composición y de encuadre convencional. Con ello, lejos de liberar a la pintura del tema (como hizo Courbet dejando así el terreno preparado al impresionismo), la hicieron presa de él y convirtieron el cuadro en un complicado mundo de símbolos con cuya moraleja justificaban su existencia. Sus avances lingüísticos se concentraron en el uso de los colores complementarios y en el espacio, que de tan primitivo y obsoleto (resultado de una falta de perspectiva aérea unida a una técnica minuciosa que rayaba en un hiperrealismo fantástico) resultó hasta

moderno, preconizando rasgos del Simbolismo de fin de siglo, movimiento que finalmente acabó absorbiéndolos.

Guiados por el *Ensayo sobre el Pre-rafaelismo* que Ruskin escribió en su lección en 1851, los prerrafaelistas entendieron la realidad como un concepto intrínsecamente unido a la verosimilitud (es decir, aquello que parece real aunque no lo sea), y lo que es más importante, también a la veracidad. Así, la pintura de historia secular practicada (que incluía además las Historias Sagradas de la Biblia) no sólo tenían que ajustarse a una recreación plausible de los hechos (representar las cosas de una manera "tan realista" que pudieran parecer hasta verdad), como ocurría con Delacroix, sino que exigía que el pintor copiara literalmente del natural cada uno de los objetos que allí se representaba, lo que complicaba enormemente la ejecución de la obra.

Así, para realizar su primer cuadro prerrafaelista, *Cristo en casa de sus padres* [175], Millais se fue a un taller de carpintería para copiar su interior con todo detalle. Allí recompuso la escena; nada hay inventado, nada imaginado, ni siquiera las venetas de madera que cubren el suelo, ni las cabezas de los corderos que asoman por la puerta y que fueron traídas de una carnicería pese a su elevado coste. Pero no sólo los objetos, también los personajes debían ser "verdaderos", por lo que para el San José posó un carpintero para que Millais pudiera reproducir con toda exactitud la musculatura de sus brazos. Para el resto de los personajes tampoco utilizó modelos profesionales; los sacó de personas reales pertenecientes a las clases más bajas para no traicionar el ambiente de pobreza que se describe en la Biblia. Obviamente, la intención de Millais (ya impresionado por la obra de Velázquez y Ribera que pudo ver durante su viaje a París) no era la de destacar la naturaleza divina de los personajes, sino su condición de hombres y trabajadores. Esta falta de decoro con la que trató a la Sagrada Familia (cuyo origen y naturaleza no debían ser asociados ni a la miseria ni a la realidad) motivó que el cuadro fuera detestado por la crítica de un país poco sensibilizado con la iconografía católica propia de los mediterráneos. Entre otras cosas, la obra de Millais



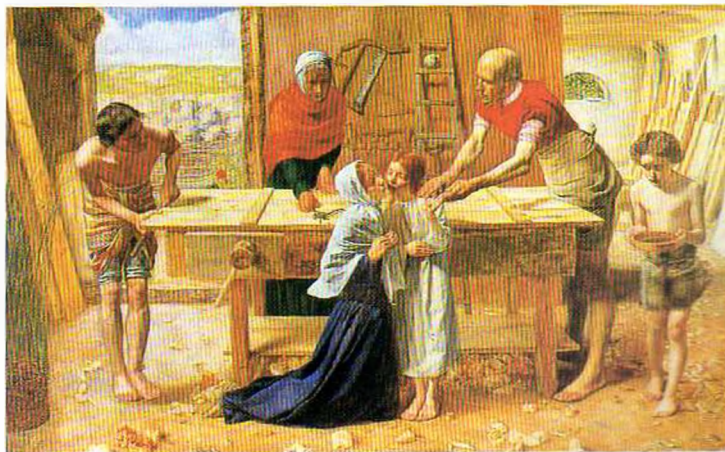
174. William Holman Hunt, *El despertar de la conciencia* (1853). Tate Gallery, Londres. Hunt recorrió los suburbios de Londres para encontrar a una prostituta que le sirviera de modelo para Peggotty, la mujer que Dickens describe en su novela *David Copperfield*.

le resultó inadmisibles por la desafortunada mezcla de lo divino con lo humano con la que los prerrafaelistas solían abordar los temas sagrados [173].

La prostitución

Para Ruskin, la finalidad última del arte es la educación moral, por lo que los prerrafaelistas ejercieron desde sus obras una militancia que afectó particularmente a la mujer descarriada, un asunto que llegó a preocupar socialmente dada la frecuencia con la que las mujeres procedentes del campo se prostituían en la ciudad. Este tema es corriente tanto en pintura como en literatura, encontrándose a veces conectados en obras como *El despertar de la conciencia* [174], donde Hunt ilustra un pasaje de

175. John Everett Millais, *Cristo en casa de sus padres* (1849-1850). Londres, Tate Gallery. Hasta para Charles Dickens, cuyas novelas describían con ciertos toques realistas la situación de los pobres, este cuadro resultó "odioso".



T. RAQUEJO GRADO

176. Ford Madox Brown.
Tome su hijo, Señor
(1857). Tate Gallery,
Londres. Mientras
pintaba este cuadro,
el parlamento debatía
una nueva ley del
divorcio que permitiría
que la mujer denunciara
la conducta del marido.



David Copperfield de Dickens. Concretamente la mujer que aquí vemos (en la realidad Annie Miller, una prostituta de la que acabó enamorado Hunt) es en la novela de Dickens la vieja Peggotty, que en un momento de la narración (justo el que ilustra el cuadro) recuerda la inocencia de su infancia, esa niña Emely que fue una vez. Este recuerdo se despierta en ella precisamente al oír la canción de cuna que su

177. Dante Gabriel Rossetti, *La tumba del rey Arturo* (h. 1860). Tate Gallery, Londres. Ésta es una réplica de una obra realizada en 1855 por el propio Rossetti, siempre interesado en las historias extrañas y mágicas de Malory.



amante entona al piano. Al recordar ese estado de inocencia perdida, Miller se levanta del regazo de su amante apartándose (liberándose) de él. Aunque la obra causó un considerable escándalo entre el público conservador al reconocer en el cuadro a una prostituta de carne y hueso que además era retratada como tal, si la comparamos con la *Olympia* de Manet (también protagonizada por una prostituta real y no por una modelo que "actúa" como tal) veremos que Hunt evita en realidad la confrontación directa del asunto para tratarlo mediante símbolos (identifica a la mujer con el pájaro enjaulado) como si fuese una alegoría.

Muy distinta es la posición de Ford Madox Brown (1821-1893), un artista que, aunque muy relacionado con la Hermandad, viajó por Italia recibiendo la influencia directa de los nazarenos y, lo que es más importante a la hora de establecer las diferencias con el grupo británico, estudió en Bélgica empapándose de un realismo menos moralista y simbolista. En *Tome su hijo, Señor* [176] denuncia abiertamente la explotación de la mujer que, como advierte Marx en su *Manifiesto comunista*, es doblemente utilizada: como trabajadora y como objeto de los caprichos de sus amos o propietarios. La mujer de Madox Brown ya no es una víctima sino una denunciante, y como tal saca de sus ropas (estructuradas a manera de vientre) un niño que exhibe (no esconde) y por el que pide responsabilidades al coautor de los hechos que pretende evadirse y que vemos reflejado en el espejo. Claramente, el incipiente feminismo que reivindicaba el derecho al divorcio y al voto político queda ya manifiesto en estas imágenes.

Contra natura

Con Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) el naturalismo de los prerrafaelistas dejó paso al simbolismo. Hijo de un emigrante italiano especializado en la obra de Dante, Rossetti sigue la tradición del poeta-pintor que ya antes había desarrollado Blake. Como artista crudito que fue manejó el lenguaje simbólico de los colores, las flores, las plantas en general y, en especial, los textos literarios tardomedievales, siendo *La Divina Comedia* de Dante y *La muerte del rey*

Arturo de Thomas Malory dos de sus favoritos. En Dante encontró a Beatriz, el modelo de mujer bajo el que Rossetti pintó en varias ocasiones a su esposa Elisabeth Siddal. En Malory halló historias de personajes legendarios cuyas experiencias mágicas se resolvían casi siempre en lugares míticos, ausentes del mundo físico. Su predilección por este tipo de temas se corresponde coherentemente con una técnica a base de planos compuestos a modo de "collage" que anula toda ilusión de profundidad [177]. Pero, curiosamente, más que remontarnos a una época pasada, su concepto del cuadro como una superficie que se extiende sin penetrar nos remite al futuro próximo de la historia del arte, pues en él vemos el origen del espacio planimétrico que más tarde caracterizará a la obra de Gustave Klimt y de otros artistas del fin de siglo.

Los síntomas antinaturalistas en la pintura de Rossetti se acentúan progresivamente a partir de 1862, cuando su mujer muere de una sobredosis de láudano y el pintor se encierra en sus propias fantasías. *Beata Beatrix* [178] es un cuadro lleno de símbolos personales mediante los cuales el pintor identifica la muerte de Beatriz, descrita en la *Vita Nuova* de Dante, con la muerte de Elisabeth. Ésta, sin embargo, no está aquí representada con la inactividad sexual propia de una mujer muerta, sino más bien con la dejadez placentera de una "bella durmiente" que ansía ser despertada con un beso. Sobre sus manos, una paloma aureolada deja la flor de la muerte, la adormidera que le llevó al tránsito. Al fondo, el reloj de sol marca las nueve, hora del suceso.



178. Dante Gabriel Rossetti. *Beata Beatrix* (h. 1864). Tate Gallery, Londres. Las mujeres de Rossetti no están muertas sino que, como los vampiros, mantienen su frescura y sensualidad despertando un erotismo extraño.

mientras Dante (a la derecha) y el Amor (a la izquierda) recorren las desoladas calles de Florencia. Rossetti parece entender la muerte como una situación de cambio sustancial semejante al éxtasis experimentado bajo los efectos alucinógenos de la droga, y, así, nos confunde con esa atmósfera ambigua y cargada del cuadro que tan pronto nos parece vaporosa, etérea y espiritual como embriagadora, pesada, erótica y hasta tóxica.

Cuando en los años cincuenta Rossetti conoció a William Morris (1834-1896) y a Edward Burne-Jones (1833-1898), entonces estudiantes de teología, encontró en ellos valiosos aliados en contra del progreso. Procedentes del círculo de Oxford, donde enseñó Ruskin, se sentían todos igualmente atraídos por la Edad Media, a



179. Edward C. Burne-Jones. *El molino* (1870). Victoria and Albert Museum, Londres. En este espacio, Burne-Jones integra unas figuras tan lejanas e irreales como el espacio que representa: nos recuerda más a una experiencia onírica que a una percepción real.

T. RAQUEJO GRADO



180. James A. McNeill Whistler. *La joven blanca* (1862). National Gallery, Washington. También llamada *Sinfonía en blanco nº 1*, esta obra se expuso en el Salón de los Rechazados junto con *El almuerzo* de Manet. Ambas fueron las dianas principales de la crítica.

partir de la cual desarrollaron sus formas artísticas hacia el fin de siglo; y así, mientras Rossetti y Burne-Jones [179] presagiaron el Simbolismo, Morris, por su parte, llegó a establecer en el diseño de las artes aplicadas las bases sobre las que se desarrollaría el modernismo. No obstante, les separaban importantes diferencias, pues si Rossetti y Burne-Jones se ensimismaron en un arte poético, mítico y lleno de arquetipos cuyos significados operaban a nivel inconsciente más que consciente, Morris, por el contrario, se asoció al movimiento socialista y siguió fiel al pensamiento de Ruskin, por lo que insistió en los aspectos morales, éticos y políticos del arte, algunos de los cuales quedaron recogidos en su obra *Noticias de ninguna parte* (1891).

Pero hacia finales de siglo las propuestas teóricas de Ruskin estaban ya realmente en desuso. Es más, una nueva generación de artistas y literatos se opusieron abiertamente a sus ideas al reivindicar la libertad del arte, esto es, su independencia con respecto a todo aquello que no fuera intrínsecamente artístico. La esencia del arte radicaba, según ellos, en la belleza, y ésta se justificaba por sí misma sin necesidad de formas veraces, ni de contenidos morales o didácticos. El escritor Oscar Wilde, el pintor James McNeill Whistler (1834-1903) y el teórico Walter Pater (1839-1894) son ejemplos representativos de esta corriente que llegó a conocerse en el mundo anglosajón como "esteticista" y que se asoció a



182. Odilon Redon. *La aparición* (1883). Museo de Bellas Artes, Burdeos. El tema, claramente inspirado en la obra de Moreau del mismo título, está sin embargo realizado con un lenguaje simbólico casi abstracto que nos remite a la lucha esotérica entre la claridad y la oscuridad.

la consigna del "arte por el arte" ya extendida por Francia y Europa. Wilde y Whistler (quienes ejercieron de dandies en su vida privada) se concentraron en el refinamiento de las formas influidos por la corriente japonista que, en boga desde los años sesenta, ya había sido adoptada por Manet y otros artistas. Whistler se educó artísticamente en un entorno francés y, precisamente porque su pintura partió del Realismo, pronto exploró sus

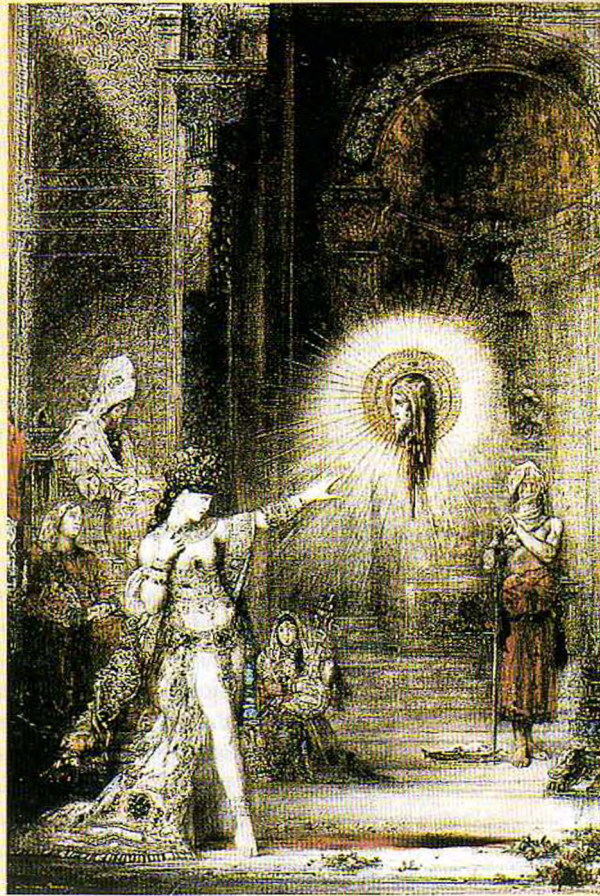


181. Arnold Böcklin. *La isla de los muertos* (1883). Nationalgalerie, Berlín. El mundo onírico de Böcklin interesó a De Chirico, el campeón de los espacios metafísicos y precursor del surrealismo.

183. Gustave Moreau. *La aparición* (1876). Museo del Louvre, París.

Moreau revive los temas bíblicos y mitológicos con un sentido totalmente nuevo, pues, lejos de glorificar las hazañas de los antiguos moralizando (tal y como en su día hizo David) o excitar nuestros impulsos y pasiones (al igual que Delacroix) o traer el pasado al presente (como entonces todavía seguía haciendo la pintura de historia), lo que pretende es desenterrar arquetipos psíquicos que permanecen latentes en nuestra mente.

Esta aproximación al mito se convierte en un espejo en el que Moreau refleja su obsesión por la confrontación entre los dos sexos. *La aparición* es una versión de Salomé, la mujer que ejerce sus poderes destructivos con la danza. A ella dedicó Huysmans unos párrafos arrebatadores en su novela *Contra natura* (1884): "Con sus pechos inflamados, con el movimiento de su vientre y la agitación de sus muslos, ella aniquila la energía y destruye la voluntad del rey. La Salomé de Moreau viene a ser el símbolo de la diosa de la Lascivia que es indescribible. Es la diosa de la Histeria inmortal, la abominable Belleza distinguida por la catalepsia que entumece la carne y endurece los músculos. Es la Bestia monstruosa indiferente, irresponsable, insensible y peligrosa para todo aquel que se acerque a ella, la mire o la toque". Esta mezcla explosiva de sexo, arte y muerte tiene un punto de conexión con lo sublime romántico en el gusto por lo macabro (recordemos si no los cuentos de Poe y Hoffmann) pero, sobre todo, por la dolorosa ambigüedad que conlleva la seducción, esto es, el placer del amor y el terror ante la certeza de ser destruido. En este sentido, su pintura está todavía apegada al narrativismo propio del siglo XIX, ya que se aventura en los misterios de la mente humana con un lenguaje plástico poco rupturista que procede de su admiración por Delacroix y que contrasta con el más atrevido de Redon. No obstante, el papel que desempeñó como maestro de Rouault y Matisse indica que su mentalidad artística era lo suficientemente amplia y liberal como para recibir las innovaciones del siglo venidero.



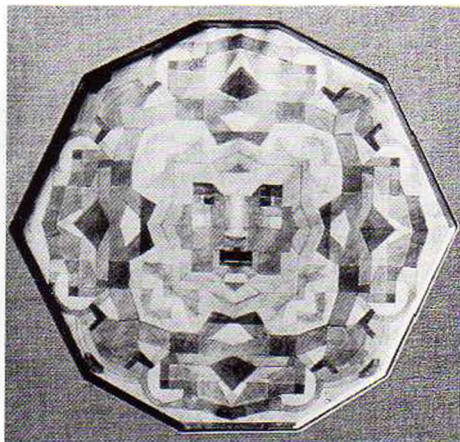
Facultades lingüísticas puras, si bien rechazó el contenido social de la obra de Courbet interesándose más por las posibilidades sinestésicas de la forma y el color que manejaba con la intención de excitar la sensibilidad del observador y hacerle partícipe de la atmósfera por él creada. No obstante, esta visión puramente visual del arte se mezcla, en un principio, con cierta preocupación por el significado de las formas. Así, en el enigmático cuadro *La joven blanca* [180], Whistler, influido por su amigo Rossetti, utiliza un lenguaje simbólico (la joven de blanco, casta y pura, posa victoriosa sobre el cuerpo de la bestia derrotada) del que más tarde liberará a su pintura para acercarse más a las experiencias retinianas de los impresionistas.

Del Simbolismo al surrealismo y a la abstracción

Bajo el término "Simbolismo" se agrupa una extensa gama de pintores de finales de siglo que poco tienen que ver entre sí. A grandes rasgos, sólo dos cosas tienen en común: ser al mismo tiempo epílogo del arte del siglo XIX y prólogo al del XX, y rechazar una pintura basada en la imitación de nuestras percepciones del mundo exterior, cosa que postulaban mediante la tópica frase de "el arte por el arte". Surge, por tanto, como un movimiento opuesto al Realismo y al Impresionismo aunque, paradójicamente, derivará de ambos. Podemos así distinguir dos tipos de "simbolismos": el que procede de las experiencias impresionistas (Gauguin y el grupo de los nabis,

T. RAQUEJO GRADO

184. Charles Filiger. *Notaciones cromáticas* (1886). Colección Beatrice Altarriba-Recchi. Filiger expuso en la primera exposición del Salón de los Rosa-Cruz pero más tarde se desligó de esta extraña sociedad para seguir las experiencias de Gauguin.



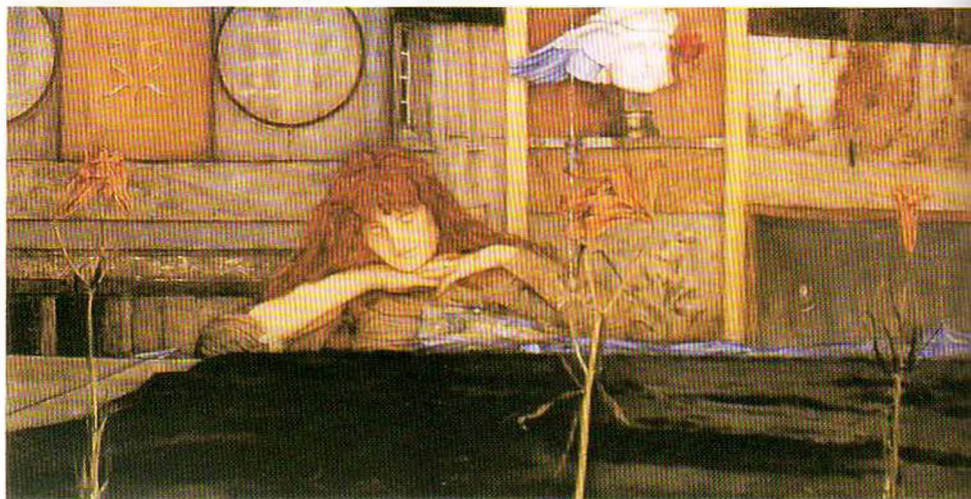
Segantini, etc.) y el que lo hace de la tradición romántica y realista [181]. De este último nos vamos a encargar.

La actitud antinaturalista que vimos en Rossetti y, especialmente, en Burne-Jones, se correspondía en Francia con las propuestas pictóricas de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Odilon Redon (1840-1916) [182] y Gustave Moreau (1826-1898) [183], para quien el credo artístico de Courbet se invertía radicalmente ("Yo sólo creo en lo que no veo"). Estos pintores pronto se identificaron con un movimiento literario que a la cabeza de Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine se erigieron portavoces de una nueva realidad inescrutable para los sentidos y oculta en las ideas que el sujeto percibe de las cosas. El conocimiento era, según ellos, interior, por lo que propagarán el hermetismo y reivindicarán el símbolo como catalizador de reacciones psíquicas inconscientes. Claramente, las consignas artísticas beligerantes contra el moralismo decimonónico, el

positivismo científico, el materialismo y el racionalismo coincidieron en defender la existencia de un universo intangible paralelo al cotidiano cuya exploración era posible a través del inconsciente. Así, cuando en 1899 Freud publicó *La interpretación de los sueños*, sus conclusiones no eran ya sólo imprevisibles en el ámbito de la psicología sino que vinieron a explicar las imágenes que el Simbolismo había concebido, lo que explica, además, que éstas fueran posteriormente recibidas por los surrealistas y, particularmente, por André Breton, como un preámbulo a sus experiencias psicoanalíticas.

En 1884 se publican dos novelas cuyos contenidos, títulos y autores revelan, por una parte, la intensa relación que existió entre la pintura y la literatura, mientras que por otra dan a conocer otros componentes del Simbolismo que trascienden su interés por la exploración del inconsciente. La primera, *Contra natura* de J. K. Huysmans, contribuye, en gran medida, a poner de moda el decadentismo, un ingrediente que luego impulsó también Oscar Wilde y sirvió el que difícilmente reconoceríamos la pintura de Moreau o los dibujos de Aubrey Beardsley (1872-1898). La segunda, *El vicio supremo*, fue escrita por Joséphin Peladan, una especie de sacerdote estafalario responsable de propagar el gusto por el satanismo y el esoterismo en los salones de los Rosa-Cruz. Ejerciendo de guía espiritual, Peladan organizaba estos salones en los que logró reunir a pintores procedentes de toda Europa destacando la presencia, entre otros, de Ferdinand Hodler (1852-1918), Jan Toorop (1858-1928) y Fernand Khnopff (1858-

185. Fernand Khnopff. *Cierro la puerta tras de mí* (1891). Neue Pinakothek, Munich. Basado en un poema místico de Christina Rossetti, este cuadro muestra el aislamiento en el mundo interior del sujeto.





186. George Frederic Watts. *El sembrador del sistema solar* (1902). The Watts Gallery, Compton. El pintor representa aquí la creación del universo en términos abstractos.

1921), al que Peladan admiró especialmente quizás debido a su gran capacidad de jugar con los elementos perversos y ambiguos [185]. Esta rama esotérica venía a completarse con la de los teósofos reunidos en torno a la revista *El Loto*, portavoz a su vez de la fundadora del grupo, Helena P. Blavatsky. Su *Doctrina secreta*, publicada en 1888, causó indudablemente un gran impacto en los simbolistas y, lo que es más importante, en la primera generación de artistas abstractos: Mondrian, Malevich y Kandinsky. Para los teósofos, la materia se expresa en formas naturales, es decir, orgánicas y figurativas. Conforme se va destilando y desmaterializando, las formas van adquiriendo estructuras geométricas a las que se les conferirán valores espirituales, recogiendo así la tradición platónica descrita en el *Timeo* [184]. De acuerdo con ello, el artista no debe complacerse en representar la forma externa de las cosas, sino plasmar la energía y espiritualidad que ellas irradian [186]. Las deudas que la pintura abstracta tiene con respecto a las doctrinas teosóficas son patentes en *Las formas del pensamiento* (1905) de Annie Besant y Charles Leadbeater [187]. Aquí se nos enseña que los pensamientos humanos emiten una energía que en contacto con el éter cobra una forma abstracta cuyo color y estructura

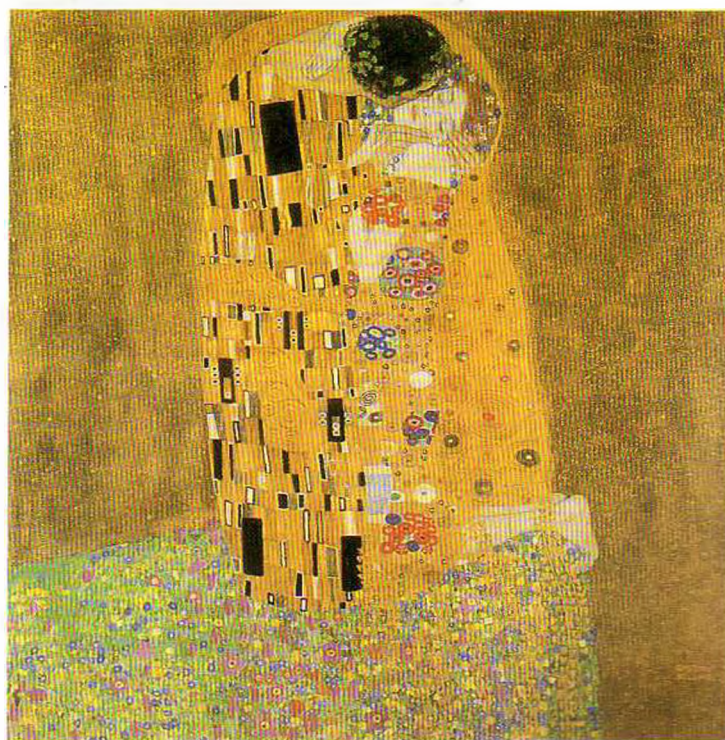
geométrica nos revelan su significado sin necesidad de acudir a la representación figurativa. La semejanza de estas formas con algunas pinturas de Kandinsky evidencia hasta qué punto el mundo esotérico del Simbolismo ha de verse como una obertura a ciertas experiencias artísticas del siglo xx.

Entre estos presagios se han de mencionar también, por último, las interesantes conexiones que se establecieron entre el mundo de las artes aplicadas y la pintura. Ésta coincidió con aquélla en potenciar la línea como elemento expresivo cada vez más independizado de la figuración. Las decoraciones modernistas de diseñadores como Victor Horta, Henry van de Velde, Hector Guimard y Charles Rennie Mackintosh, por mencionar sólo algunos, presentan ese dinamismo abstracto que tiene su correspondencia en la pintura de Gustav Klimt (1862-1918), cuyas formas se congelan en cuadrados, círculos y espirales que nos remiten por sí mismas a la dualidad orgánica-inorgánica del mundo [188]. Los espacios planimétricos (falsos pero ornamentales y sofisticados) sirven de fondo muy apropiadamente a sus figuras femeninas, epítomes de las teorías freudianas en tanto que son tratadas ya sea como símbolos del amor de Eros (vida), ya como símbolos de la destrucción de Tánatos (muerte).



187. Annie Besant y Charles Leadbeater. *Un susto repentino*, en *Las formas del pensamiento* (1905). Estos teósofos creían que la mente emitía estos llamativos diseños al experimentar un susto, y que sólo los iniciados podían contemplar tales efectos del pensamiento.

188. Gustav Klimt. *El beso* (1907-1908). Österreichische Galerie, Viena. Incluso sus obras más decorativas han sido entendidas como un metalenguaje visual de las investigaciones freudianas.



APÉNDICE

ALGUNOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN EL ARTE DEL SIGLO XIX.

Ossiánico

James Macpherson publicó en 1762 *Fingal*, una epopeya inventada por él y que sin embargo atribuyó al mítico bardo gaélico Ossian. A pesar de ser una falsificación, esta obra tuvo tanto éxito que se propagó por toda la iconografía de finales del XVIII y XIX, compitiendo incluso con las grandes obras de Homero.

Pintoresco

Este es un término derivado del pensamiento británico del siglo XVIII. Su origen puede rastrearse hasta *Los placeres de la imaginación* (1712-1714) un texto de Joseph Addison en el que indaga sobre las causas por las que nos sentimos atraídos hacia algunos objetos de la naturaleza. *La novedad* (es decir, lo pintoresco) es una de ellas:

“Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación; porque llena al ánimo de una sorpresa agradable; lisonjea su curiosidad; y le da idea de cosas que antes no había poseído... todo cuanto sea nuevo o singular... sirve de alivio á aquel tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. Esta misma extrañeza o novedad es la que presta encantos á un monstruo; y nos hace gradables las imperfecciones mismas de la naturaleza... Esta es la que recomienda la variedad, en que incesantemente es llamado el ánimo a alguna cosa nueva sin dexar que su atención se detenga largo tiempo en un objeto y se fastidie”.

Posteriormente lo pintoresco vino a ser sinónimo de “lo pintable”, es decir, lo que merecía ser pintado precisamente por su

novedad. Así surgen los paisajes pintorescos (aquellos poco visitados y, por tanto, desconocidos), muy queridos por los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX y que generan un peregrinaje de artistas hacia lugares extraordinarios, esto es exóticos, lejanos y extraños. Unido al viaje pintoresco (impulsado por el teórico William Gilpin) surgió un género en la pintura costumbrista que se ocupó de representar escenas folclóricas y orientales.

Romántico

Hacia 1829 el término *Romantique* venía a definir una moda que afectaba tanto a la literatura barata como a los sombreros, cuadros decorativos y objetos de arte con un aire medieval. No es extraño pues que, para entonces, los propios artistas que hoy definimos dentro de este movimiento se negaran a serlo. Delacroix fue un buen ejemplo. Sin embargo hemos de tener en cuenta que este adjetivo acabó siendo rescatado por la crítica más audaz del momento. Éste es el caso de Baudelaire, quien en su *Salón de 1846* escribió un célebre artículo titulado “¿Qué es romanticismo?”. En él establece las diferencias entre un Romanticismo historicista (que se remite a revivir el mundo medieval o antiguo) o un Romanticismo que podríamos llamar “de actualidad”; entre un Romanticismo formal y tópico y otro moderno y experimental:

“Llamarse romántico y mirar sistemáticamente el pasado es contradecirse. Éstos, en nombre del romanticismo, han blasfemado de Griegos y Romanos; ahora bien, se pueden hacer Romanos y Griegos románticos, cuando lo es uno mismo. La verdad en el arte y en el color local han desorientado a otros muchos. El realismo existía mucho tiempo antes de esta gran batalla (...).

El romanticismo no está precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir.

Han buscado fuera, y sólo dentro era posible encontrarlo.

Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente, la más actual, de lo bello.

Existen tantas bellezas como maneras habituales de buscar la felicidad.

La filosofía del progreso lo explica claramente: lo mismo que ha habido tantos ideales cuantas maneras han tenido los pueblos de entender la moral, el amor, la religión, etc., el romanticismo no consistirá en una ejecución perfecta, sino en una concepción análoga a la moral del siglo.

Precisamente porque algunos lo han situado en la perfección del oficio es por lo que hemos tenido el rococó del romanticismo sin discusión, el más insoportable de todos.

Ante todo es preciso conocer los aspectos de la naturaleza y las situaciones humanas que los artistas del pasado desdeñaron o desconocieron.

Quien dice romanticismo dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes.

De ello se deduce que hay una contradicción evidente entre el romanticismo y las obras de sus principales sectarios.

¿Qué tiene de sorprendente que el color juegue un papel muy importante en el arte moderno? El romanticismo es hijo del Norte, y el Norte es colorista: los ensueños y las hechicerías son hijos de la bruma. Inglaterra, esa patria de coloristas exasperados, Flandes, la mitad de Francia, están inmersos en neblinas; la propia Venecia se baña en las lagunas. En cuanto a los pintores españoles, son más contrastados que coloristas”.

Sublime

El primero que teorizó sobre lo sublime fue Joseph Addison en *Los placeres de la imaginación* (véase supra *Pintoresco*). Aquí destaca a la grandeza (es decir, lo sublime) como una de las causas más poderosas que excitan nuestra imaginación:

“Por grandeza no entiendo solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza. A esta clase

pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas, riscos elevados y precipicios, y una vasta extensión de aguas [que nos produce] aquella especie de magnificencia que se descubre en estos portentos de la naturaleza”.

“...de todos los objetos que he visto, ninguno afecta tanto a mi imaginación como el mar o el océano. Ni siquiera cuando está en calma puedo ver la ondulación de esta prodigiosa masa de agua sin sentir un agradable estupor: mas cuando se produce una tempestad, y de una parte a otra el horizonte se convierte en olas espumeantes y montañas flotantes, es imposible describir el agradable horror que emerge de semejante espectáculo”.

Más tarde, será su compatriota Burke quien extienda el término de sublime como una cualidad asociada al terror y a la privación (ausencia de alegría, de luz, de sonido, de compañía...) generando así un gusto por lo negativo, si por esto entendemos la tristeza, la oscuridad, el silencio, la soledad...

“La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, quando estas causas obran con mayor fuerza, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso está el ánimo tan lleno de su objeto, que no puede dar entrada a otro alguno, ni por consiguiente raciocinar sobre el que le ocupa. De aquí nace el grande poder de lo sublime, que lejos de ser producido por nuestros raciocinios, los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible. El asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado: los efectos inferiores son la admiración, la reverencia y el respeto. (...)

Ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar, como el miedo... Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya no lo sea; porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que puede ser peligrosa. (...)

La obscuridad parece necesaria por lo común para hacer muy terrible alguna cosa: se desvanece gran parte de nuestra aprehensión, quando conocemos hasta donde puede llegar un peligro y podemos verlo

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 105

tumbrar a él nuestra vista. Qualquiera se hará cargo de esto, si considera quanto aumenta la noche nuestro temor en todos los casos de peligro, y quanta impresión hacen las nociones de fantasmas y duendes... Los gobiernos despóticos que están fundados en las pasiones de los hombres, y principalmente en la del temor, apartan de la vista a su xefe en quanto pueden. Muchas religiones han observado la misma política: casi todos los templos de los gentiles eran oscuros... con el mismo desig-nio celebran también los Druidas todas sus ceremonias en el seno de los bosques más oscuros, y a la sombra de las más viejas y más copadas encinas. (...)

La infinidad es otra fuente de lo sublime. La infinidad tiene cierta tendencia a llenar el ánimo de aquella especie de horror deley-toso, que es el efecto más propio y la prueba más segura de lo sublime. Apenas hay cosas realmente infinitas por su naturaleza que puedan ser objeto de nuestros sentidos; pero como la vista no es capaz de percibir los límites de algunas, nos parecen infinitas, y producen los mismos efectos que si lo fue-sen en la realidad. (...)

Por lo tocante a la luz para que sea una causa capaz de producir sublimidad, es menester que esté acompañada de ciertas circunstancias además de la mera facultad de mostrar objetos. La luz es una cosa dema-siado común para que por sí sola haga impresión en el ánimo; y nada puede ser sublime sin hacer una fuerte impresión. Pero una luz tal como la del sol, que hiere la vista inmediatamente, como supera el sentido, es una idea muy grande. Una luz menos fuerte tiene el mismo poder o virtud, si se mueve con celeridad; pues el relámpago seguramente puede producir grandiosidad, la qual se debe principalmente a la extre-mada rapidez de su movimiento. Un trán-sito pronto de la luz a la obscuridad, o de

la obscuridad a la luz, causa todavía mayor efecto. Pero la obscuridad es más produc-tiva de ideas sublimes, que la luz."

Realismo

El compromiso social de este movi-miento queda patente en uno de sus porta-vozes políticos Pierre-Joseph Proudhon, autor de *El principio del arte y su destino social* (1865):

"La irracionalidad del arte, desde la Revolución, ha sido algo universal; ella ha provocado la discusión de los románticos contra los clásicos, como después de los románticos contra ellos mismos. De esta protesta ha surgido una nueva escuela lla-mada en primer lugar realista, aunque otros propongan la denominación de naturalismo, al cual aún no se ha definido del todo, evi-dentemente.

¿Quiénes son los recién llegados? ¿Qué quieren? (...)

No basta con las representaciones, ya sea de la belleza del cuerpo o de la santi-dad del alma, belleza y santidad que la con-templación artística se ha empeñado en ele-var a la categoría de lo ideal: esta búsqueda de la perfección será considerada en ade-lante por nosotros como quimérica, inútil y, por tanto, opuesta a la razón práctica y al fin del arte. Nuestro idealismo consiste para nosotros en aprender por nosotros mis-mos a mejorarnos día a día, no a partir de tipos establecidos a priori y concebidos con mayor o menor acierto, sino a partir de los datos que ofrecen constantemente la expe-riencia o la observación filosófica. En estas condiciones, la obra del artista no puede excluir nada bajo ningún pretexto de nobleza o grosería, es ilimitada como el propio pro-greso, lo abarca todo, alegre y desgraciada, todos los pensamientos y sentimientos de la humanidad".

BIBLIOGRAFÍA

ADDISON, J. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Edición de Tonia Raquejo. Visor, Madrid, 1991.

ARNALDO, J. (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte: Novalis, Schiller, Schlegel, von Kleist*. Tecnos, Madrid, 1987.

ARNALDO, J. *Estilo y naturaleza. La obra del arte en el romanticismo alemán*. Visor, Madrid, 1990.

BAUDELAIRE, CH. *Salones y otros escritos sobre arte*. Edición de Guillermo Solana. Visor, Madrid, 1996.

BUENDÍA, J. R.; GALLEGU, J. *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX, Summa Artis*. Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Prólogo de Valeriano Bozal. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985.

CALVO SERRALLER, F. (ed.). *Ilustración y Romanticismo*. Fuentes y documentos para la Historia del Arte, vol. VII. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

CHAMPFLEURY. *Su mirada y la de Baudelaire*. Presentación y selección de los textos de Geneviève y Jean Lacambre. Visor, Madrid, 1990.

CLARK, K. *La rebelión romántica*. Alianza Editorial, Madrid, 1990.

DELACROIX, E. *El puente de la visión, antología de los Diarios*. Introducción y notas de Guillermo Solana. Tecnos, Madrid, 1987.

FREIXA, M. (ed.). *Las vanguardias del siglo XIX*. Fuentes y documentos para la Historia del Arte, vol. VIII. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

HONOUR, F. *El romanticismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1986.

MARCHÁN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.

NOCHLIN, L. *El realismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

NOVOTNY, F. *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. Cátedra, Madrid, 1978.

ROSEMBLUM, R. *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.

ROSENBLUM, R.; JANSON, H. W. *El arte del siglo XIX*. Akal, Madrid, 1992.

ROSEN, CH.; ZERNER, H. *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Blume, Madrid, 1988.

SCHMUTZLER, R. *El modernismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1980.

STELZER, O. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

LA ESCULTURA DEL SIGLO XIX

Carlos Reyero



Despreciada durante décadas a causa de una aparente dificultad para asimilar los impulsos más renovadores del siglo habitualmente reconocidos en otras artes, aunque nunca se haya negado ni su intrínseca relación con todas ellas ni su importancia cuantitativa, la escultura ha sido la última gran manifestación artística del siglo XIX en ser redescubierta por la historiografía moderna. Lastrada de mimetismos puerílicos, fue por mucho tiempo relegada en su conjunto a la condición de mero producto de una civilización periclitada. Pero si añadimos a su mayor o menor interés estético el papel tan sustancial que desempeñó dentro de la cultura artística decimonónica —papel que en muchas ocasiones ha perdurado—, con sus implicaciones en la política, la religión, la economía o la vida cotidiana, hay que considerar no sólo que el siglo XIX fue un gran siglo para la escultura, sino también que la escultura fue el gran arte del siglo XIX.

La mencionada relación con otras artes y con la cultura en general, indispensable para la comprensión de su evolución y alcance, no puede ser entendida, sin embargo, bajo el forzado prisma de un hipotético espíritu de época absolutamente determinista que lleve a suponer que la inspiración creadora fue una especie de flujo que afectó por igual a todas ellas. Pero es obvio que los movimientos culturales y los lenguajes plásticos desarrollados durante el siglo, desde las tradiciones clásicas a las inquietudes renovadoras modernas, fueron también sentidos por los escultores y desde luego repercutieron en la escultura, aunque no fuera siempre de la misma manera ni al mismo tiempo ni con la misma importancia. Hay que tener en cuenta, además, que la escultura tuvo de hecho unos contactos absolutamente mensurables con las otras artes: los arquitectos y los escultores colaboraron muchísimas veces en el mismo proyecto, los pintores modelaron piezas capitales de la historia de la escultura y los escultores diseñaron con frecuencia objetos decorativos. En este sentido, si el siglo XIX es el siglo del eclecticismo, la escultura es, con toda seguridad, la manifestación artística más ecléctica, paradójicamente en todos y en los más radicales sentidos posibles, lo que facilita las conexiones y sirve para acentuar el sentido de unidad de toda la época. No obstante, los problemas perceptivos resultan finalmente específicos y el análisis de la realidad última que en cada caso nos interesa es irremediablemente fragmentario.

Así pues, la articulación de toda la ingente producción escultórica que se produjo en Occidente desde la época del Congreso de Viena a los primeros años del siglo XX obedece, en principio, a los grandes movimientos estético-culturales de la época, por más que las fronteras cronológicas y formales entre ellos sean, a veces, poco consistentes o deban quedar más o menos indeterminadas. Ese discurso debe conciliarse con el entramado socio-político de estados y necesidades funcionales que, en virtud del carácter público y oficial de una gran parte de las esculturas, constituye un hilo argumental tan decisivo para explicar su forma y significado que muchas veces se revela como más importante que aquél. Además, tras esa estructura aparentemente consolidada que básicamente sólo tiene en cuenta el objeto empíricamente percibido, en escultura (como en pintura o arquitectura, pero acaso aquí sea más decisivo), ha existido todo un proceso técnico de ejecución inseparable del efecto resultante. Aunque no todos los pasos se dan sistemáticamente siempre ni todas las piezas forman parte de un mecanismo similar, detrás de cada escultura suele haber uno o varios dibujos previos, uno o varios peque-

ños modelos en arcilla o cera de algunas partes o de todo el conjunto, un modelo de tamaño real en yeso (generalmente el primero que se exhibe públicamente, a veces destruido), uno o varios ejemplares en mármol u otro material pétreo, generalmente esculpidos por especialistas y más o menos retocados por su autor, y uno o varios ejemplares en bronce u otro material susceptible de ser fundido, en una fecha a veces muy posterior, a lo que hay que añadir las posibles reproducciones, generalmente reducidas más o menos vinculadas a la idea originaria. Cada una de estas piezas encierra un interés historiográfico distinto.

PERVIVENCIA Y EVOLUCIÓN DE LOS MODELOS CLÁSICOS

La idea de que la escultura como arte debía de ser forzosamente clásica estuvo muy implantada en la conciencia artística del siglo XIX. En un sentido ciertamente amplio —más amplio que el que dio origen a ese pensamiento— podríamos confirmar esta especie de “inevitable sumisión”, como consideraban los románticos, o “inagotable inspiración”, como hubiera dicho algún pretencioso académico. En efecto, desde Thorvaldsen hasta Maillol, los escultores casi nunca renunciaron manifiestamente a la inspiración grecorromana, ya fuera en la iconografía o en las formas.

189. Bertel Thorvaldsen. *Autorretrato* (1839). Museo Thorvaldsen, Copenhague. Es un testimonio de su devoción arqueológica hacia el arcaísmo griego.

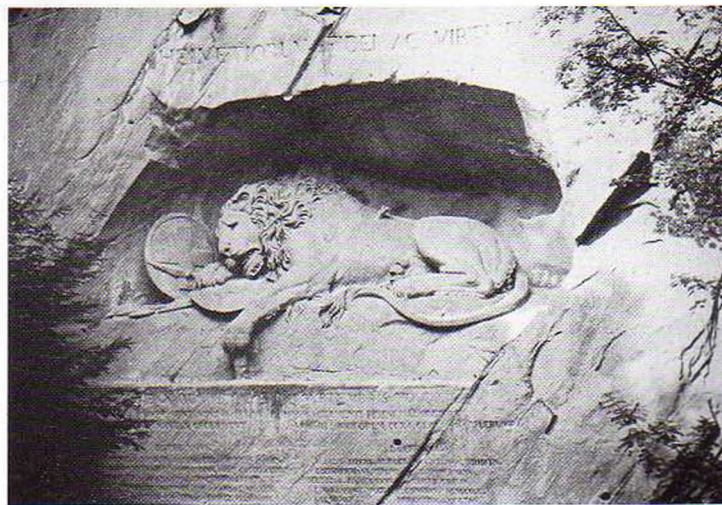


Pero esta filiación —pasada casi siempre por el tamiz del Renacimiento y el Barroco francés e italiano— se revela, en realidad, como una referencia relativamente vaga, ya que, a lo largo de la centuria, se produjeron obras absolutamente diversas. Lo que sí existió fue una corriente específica, heredera del Neoclasicismo winckelmaniano, que recurrió de modo intencionadamente historicista y arqueológico a los modelos de la Antigüedad clásica y se disolvió lentamente, pasado el ecuador del siglo, entre otras aspiraciones. Con todo, ningún escultor fue ajeno ya a la nueva sensibilidad derivada del movimiento romántico.

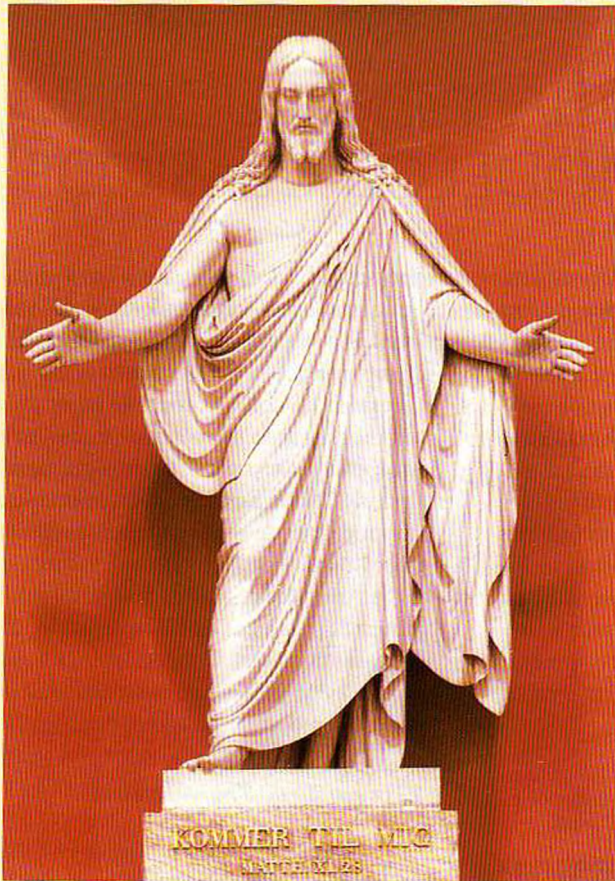
El prestigio de Thorvaldsen

El danés Bertel Thorvaldsen (1770-1844) había sido, junto al italiano Antonio Canova (1757-1822), la principal encarnación de los ideales neoclásicos en escultura. Mientras la influencia de éste se dejó sentir, sobre todo, en Francia y en la Península Ibérica, incluso después de su muerte, el prestigio de Thorvaldsen dominó el resto del continente hasta mediados de siglo. Sus

190. Bertel Thorvaldsen. *El león de Lucerna* (1819-1821). Situado en el romántico emplazamiento de un parque de la ciudad de Lucerna, conmemora a los guardias suizos que murieron en defensa de Luis XVI en 1792.



C. REYERO

191. Bertel Thorvaldsen, *Cristo bendiciendo* (1821-1827). Museo Thorvaldsen, Copenhague.

Esta colosal figura, destinada a presidir el interior de la iglesia protestante de Nuestra Señora en Copenhague, forma parte de un conjunto al que también pertenecen las doce estatuas de los apóstoles ideadas para ser colocadas a ambos lados de la gran nave central de dicho templo, construido en estilo neoclásico por el arquitecto danés Hansen. Thorvaldsen, que había pasado una corta estancia en su país natal, Dinamarca, en 1818-1819, diseñó este encargo en su estudio de Roma, donde ya pudo contemplarlo el papa León XII durante su visita al mismo en 1826, según ha quedado reflejado en un lienzo de su compatriota H. D. C. Martens, singular testimonio del prestigio que el escultor tenía entonces en la capital del clasicismo. En efecto, dicho estudio fue durante varias décadas un lugar de referencia ineludible para pintores y escultores de toda Europa, que veían en la obra del escultor danés la

encarnación arqueológicamente más verdadera de los ideales grecorromanos.

Desde una veneración distante a dichos ideales —dada su condición de hombre del norte de Europa y, por consiguiente, ajeno a la tradición mediterránea—, Thorvaldsen encarna un historicismo riguroso, cuyos resultados son eminentemente académicos e imitativos, como es propio en el clasicismo del siglo XIX, que se convierte así en un lenguaje susceptible de ser utilizado según unas necesidades representativas concretas, como sucede en la arquitectura.

Sin embargo, a pesar de su apariencia olímpica, la expresión sugiere una espiritualidad misteriosa e indescriptible, propia del sentimiento religioso que corre parejo al movimiento romántico. Nos vemos envueltos por la atracción que emana de una mirada sobrenatural, que se justifica en el versículo evangélico al que se hace referencia en la base de la estatua: “Venid a mí [“Kommer til mig”] todos los que estáis fatigados y cargados, que yo os aliviaré” (Mateo XI, 28).

creaciones maduras, en lugar de representar ideas abstractas perfectamente racionalizadas, exploran las implicaciones emotivas que pueden producir en el espectador, fruto del sentimiento que expresan, como el *Cristo bendiciendo* [191], o de una determinada puesta en escena, como *El león de Lucerna* [190].

Como el resto de los escultores, arquitectos y pintores de su tiempo, para quie-

nes la tarea de restauración de obras antiguas estaba íntimamente relacionada con su producción original, Thorvaldsen trabajó en las figuras del tímpano del Templo de Afaya en Egina que habían sido adquiridas por Luis de Baviera y se conservan en la Gliptoteca de Munich. Ello trajo consigo un alejamiento aún mayor de los modelos helenísticos admirados por Winckelmann y alentó un paulatino interés por modelos



192. David d'Angers, *Chateaubriand* (1829). Galería David d'Angers, Angers. Es uno de los varios bustos de creadores artísticos que exploran la grandeza sobrehumana del genio romántico.

más antiguos, dentro del rigor historicista, aunque, en ocasiones, alcanzaron una profunda y esencial solemnidad, lo que se reflejó en obras originales del propio Thorvaldsen. Tras su triunfal retomo a Copenhague desde Roma, cuando se proyectó en la capital danesa el Museo Thorvaldsen, verdadero monumento en su memoria donde habría de ser enterrado, quiso incluso autorretratarse [189] junto a uno de sus arcaizantes trabajos anteriores, la figura en proceso de ejecución de *La Esperanza*, que era su preferida. Su pretensión era ser reconocido por la posteridad como un tallista, heredero por consiguiente de la tradición antigua, aunque la obra había sido primeramente modelada. Tras este engaño, tan propio del siglo, se descubría otro aspecto no menos moderno, aunque el escultor fuese todavía inconsciente de su alcance: por primera vez se presentaba intencionadamente una obra inacabada.

David d'Angers o el clasicismo lírico

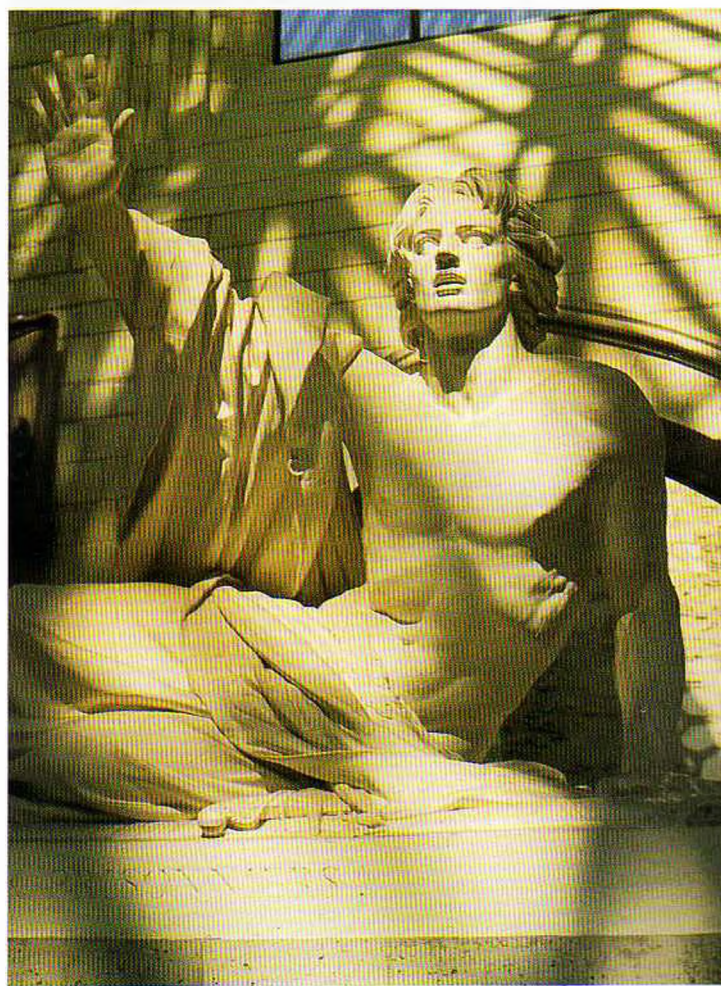
En Francia, que desde el Romanticismo ejercería un cierto papel de referente para toda Europa, fue Pierre-Jean David, conocido por la ciudad donde nació como David d'Angers (1788-1856), el principal escultor que dio una interpretación romántica —en tanto que poética, expresiva y sensible— a los antiguos modelos clásicos que,

sin embargo, respetó escrupulosamente. En 1811 había obtenido el *Prix de Rome*, el máximo galardón al que los artistas franceses podían aspirar, una vez finalizado su aprendizaje académico y tras un concurso público con diversas pruebas específicas. Ello le permitió continuar estudios en la Ciudad Eterna, donde empezó a realizar medallas y, sobre todo, retratos, especialidad en la que trabajaría, con gran reputación, a lo largo de toda su vida. Ya durante su formación había demostrado una gran habilidad en la especialidad de “cabeza de expresión”, ejercicio en el que el artista exploraba, a través de rasgos físicos, los distintos estados de ánimo del ser humano. Sin embargo, en los bustos de músicos y escritores de su tiempo, como el de Chateaubriand [192], más que una circunstancia, se refleja una personalidad: el rostro se ha convertido en un espejo del alma interior.

David d'Angers, que, además de a Italia había realizado un viaje a Londres en

193. David d'Angers, *El general Bonchamps* (1822). Galería David d'Angers, Angers.

La figura se levanta sobre su tumba para implorar el perdón de sus asesinos revolucionarios como un héroe clásico.



C. REYERO

1816 para ver los mármoles del Partenón, mostró enseguida una inclinación hacia un clasicismo más naturalista y sensible que el propuesto por los teóricos neoclásicos. Ello le proporcionó una admiración pública considerable, hasta el punto de merecer el encargo del frontón del Panteón en 1830. Poco antes había comenzado a funcionar su taller para la formación de nuevos artistas, uno de los varios abiertos entonces en París. Entre sus trabajos más famosos se encuentran numerosos monumentos funerarios, tanto relieves como esculturas exentas, entre ellas la de *El general Bonchamps* [193], militar de ideología realista que había ayudado al padre del escultor. A pesar de las diferencias ideológicas —David d'Angers fue un feroz republicano, muy activo políticamente, que incluso fue condenado al exilio bajo Luis Napoleón— hizo una

194. Antonio Solá, *Daoiz y Velarde* (1830). Plaza del Dos de Mayo, Madrid. Aunque vestidos a la moderna, han sido concebidos como héroes clásicos.



emotiva interpretación del trágico momento de la muerte.

El uso moderno de tipologías clásicas

Durante el Antiguo Régimen ya se habían utilizado tipologías procedentes del mundo antiguo, sobre todo el monumento ecuestre, en recuerdo de ilustres caballeros o a mayor gloria de monarcas absolutos. El nuevo estado nacido de las revoluciones burguesas se apropió enseguida de aquellos símbolos externos que tradicionalmente acompañaban al poder, de modo que las nuevas ideas se cobijaron bajo antiguas formas. En ese campo, la escultura estaba llamada a desempeñar un papel insustituible. El monumento conmemorativo —y la escultura pública en general, que alcanzaría su máximo desarrollo a partir de mediados de siglo— estuvo, pues, ligado inicialmente al reaprovechamiento de las tradicionales tipologías, heredadas en última instancia de la Antigüedad.

195. Christian Daniel Rauch y otros, Monumento a Federico el Grande (1836-1851). Unter den Linden, Berlín. Constituye una conmemoración nacionalista, al honrar también a figuras históricas contemporáneas del monarca prusiano.



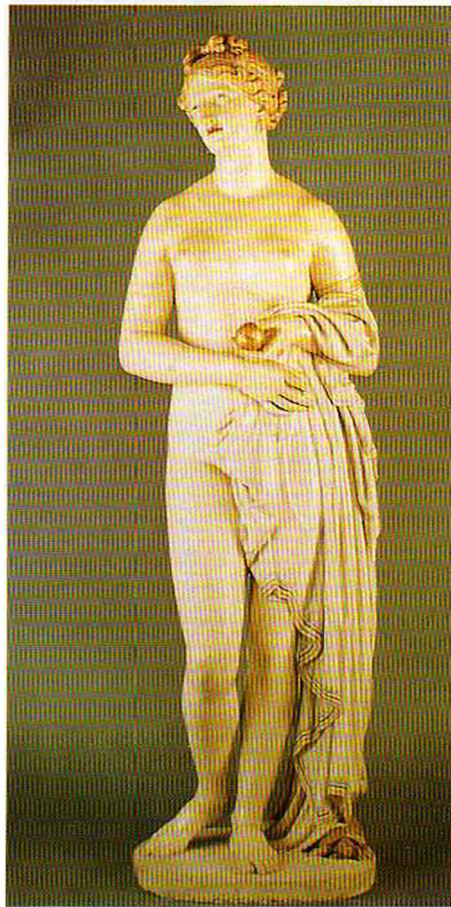


196. Ponciano Ponzano. Frontón del Congreso de los Diputados. Madrid (1848). Diseñado con historicismo arqueológico. desarrolla un programa iconográfico de ideales modernos presidido por la imagen de España.

El principal escultor prusiano de la primera mitad de siglo. Christian Daniel Rauch (1777-1857), formado en Italia y establecido en Berlín, fue autor de varios monumentos públicos, en alguno de los cuales recurrió a formas góticas y en otros a formas clásicas, actitud típicamente germánica. El más famoso de todos ellos fue el dedicado a Federico el Grande [195]: como un emperador romano, cabalga sobre el historiado pedestal donde aparecen representados desde generales a hombres de letras que contribuyen a ensalzar así la gloria de la nación.

De España, donde el academicismo clasicista estuvo muy implantado, procedía uno de los escultores más influyentes de la Europa de la Restauración, último representante de la elogiada generación neoclásica hispana, Antonio Solá (1787-1861), que llegó a director de la academia romana de San Lucas. A él se debe, entre otros, el Monumento a Daoiz y Velarde [194], donde los modernos soldados defensores de la independencia nacional quedaban ennoblecidos bajo una apariencia clásica. Sus pasos fueron seguidos por el también catalán Manuel Vilar i Roca (1812-1860), compañero de los nazarenos, que desarrolló una importante actividad en México. En Madrid, como capital del estado isabelino, los llamados "escultores de cámara" —cargo comparable al de pintor— llevaron a cabo importantes trabajos de escultura. Tal vez los más admirados fueran José Piquer (1806-1871),

seguidor de David d'Angers, que se interesó por un realismo inspirado en la tradición imaginera; y Ponciano Ponzano (1813-1877), que hizo de los modelos clásicos una opción historicista más, válida con fines



197. Hiram Powers. *La Venus pintada* (1851). Walker Art Gallery. Liverpool. A pesar de haber sido coloreada como consecuencia de un mayor conocimiento arqueológico, traduce la nueva sensibilidad burguesa.

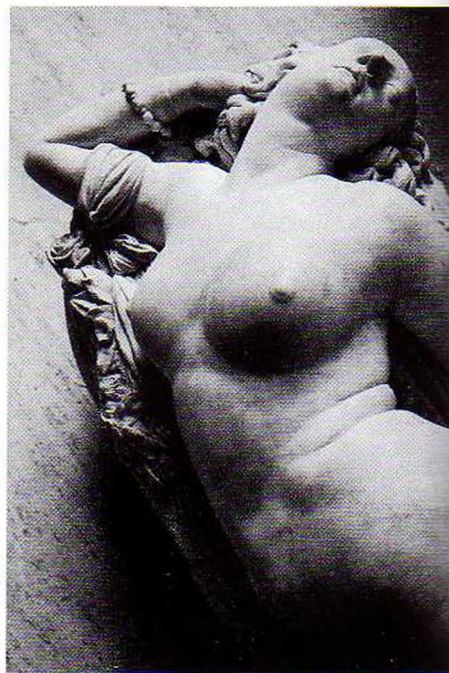
representativos, como el alegórico frontón del Congreso de los Diputados [196]. Por divergencias políticas no tuvo la misma fortuna que ellos José Grajera (1818-1897), acaso más original y mejor dotado.

Hacia una frivolidad del clasicismo

Desde los obligados ejercicios de los años de aprendizaje a las más libres creaciones de la madurez, uno de los temas más tratados por el escultor del siglo XIX fue el desnudo. En todos los casos, la filiación antigua era prácticamente inevitable, pues el desnudo constituye un prototipo clásico por antonomasia. A lo largo del siglo, sin embargo, sufrió graduales transformaciones que lo alejaron del ideal absoluto de belleza que supuestamente encarnaba en sus inicios. Un doble proceso de arqueologismo y observación del natural condujo al desnudo hacia una progresiva trivialización. En ese sentido, el desnudo constituye un singular hilo conductor para analizar la crisis del clasicismo.

Acaso fueran los escultores norteamericanos quienes menos prejuicios tuvieron para readaptar la sacralizada cultura antigua de los europeos a un gusto más mundano, propio de la época moderna. Las imágenes femeninas de Hiram Powers (1805-1873), como *La Venus pintada* [197],

198. James Pradier, *Odalisca sentada* (1841). Museo de Bellas Artes, Lyon. Recuerda a Ingres con su ritmo ondulante, pero posee una naturalidad mucho más inmediata.



199. Auguste Clésinger, *Mujer mordida por una serpiente* (1847). Museo de Orsay, París. Orgasmo trasfigurado de agonía. La desbordante sensualidad de esta figura queda definitivamente lejos de los ideales clásicos.

suscitaron una intensa emoción próxima a la pasión física. Esta valoración tan exageradamente sensual del desnudo se agudizó incluso entre los escultores estadounidenses de siguientes generaciones. Con todo, fue el público de los salones parisinos el que más favoreció una excitante asociación, fruto de la imaginación, entre el objeto escultórico y su referente real. Para ello, el francés James Pradier (1790-1852) recurrió, en la *Odalisca sentada* [198], a un tema orientalista similar al de los cuadros de Ingres. En general, toda su obra está impregnada de una voluptuosidad tangible, preludio de un erotismo cada vez menos encubierto. Punto culminante de este proceso es la *Mujer mordida por una serpiente* [199] de Auguste Clésinger (1814-1883). El desnudo había sido directamente modelado sobre el cuerpo —seguro que bien conocido— de la amante de un grupo de escritores y artistas entre los que estaba el propio escultor, que no ocultó sus defectos físicos. La obra reúne ya todos los componentes del eclecticismo: tras un tema más o menos académico que permitía una pose tan provocadora, se reconoce una imagen real, que a muchos pareció indecente.

2. LA EXALTACIÓN DEL ESPÍRITU ROMÁNTICO

A ninguno de los escultores anteriores se le puede negar su conexión con el movimiento romántico, pero la asimilación del mismo apenas sirvió para construir un nuevo lenguaje formal alejado de las antiguas formas clásicas. Es cierto que el Romanticismo no fue un estilo que viniera a sustituir ni inmediatamente ni por completo una estructura académica cada vez más fortalecida, menos aún en el caso de la escultura, por tantos motivos sujeta a gustos institucionales. Sin embargo, algunos escultores coetáneos de los anteriores dieron a su producción —al menos eventualmente— una interpretación plástica en la que se apunta una cierta ruptura con los antiguos moldes, más acorde, en definitiva, con los objetivos más renovadores del movimiento romántico.

El arrebató de los franceses

Las experiencias escultóricas del pintor Théodore Géricault (1791-1824) —unos pocos grupos de pequeño tamaño— permanecen como los primeros intentos (aunque aislados, desde luego, por la muerte del artista y por lo alejados que quedaban de cuanto entonces se hacía) de extraer de la materia la expresión de un sentimiento apasionado y violento. El grupo de *Ninfa y sátiro* [201], tallado directamente sobre piedra, es un anuncio del fecundo entusiasmo que habría de suscitar Miguel Ángel entre todos los grandes escultores del siglo: la figura femenina se inclina trágicamente resignada, mientras la inacabada masa del sátiro emerge como una sombra que alcanza un violento dramatismo.

Fue, sin embargo, François Rude (1784-1855) el llamado a desempeñar un papel verdaderamente importante en la renovación escultórica, gracias al eco público que alcanzaron sus trabajos. Enfervorizado par-

tidario de Napoleón —al que mucho más tarde representaría, despertando a la inmortalidad, en una romántica recreación exhibida en el Salón de 1846—, había permanecido exiliado en Bruselas antes de darse a conocer en los salones parisinos con obras como el *Pescador napolitano* [200] que, sin ser trascendentales, revelan ya el dominio de efectos plásticos procedentes de la tradición renacentista francesa e italiana, a la vez que apuntan un cierto naturalismo, aunque no por ello carecen de solidez formal. Su obra maestra es *La partida de los voluntarios en 1792*, relieve conocido popularmente por *La Marsellesa* [202], donde los recursos barrocos del pasado se han convertido finalmente, como en la pintura de Delacroix, en una experiencia vital y no imitativa, que se pone al servicio de una sincera creatividad. Sus obras nunca perdieron ese impulso de autenticidad que parece emerger de lo más profundo de su condición física, incluso en obras de madurez al servicio de los poderes públicos, como el Monumento al mariscal Ney [204].

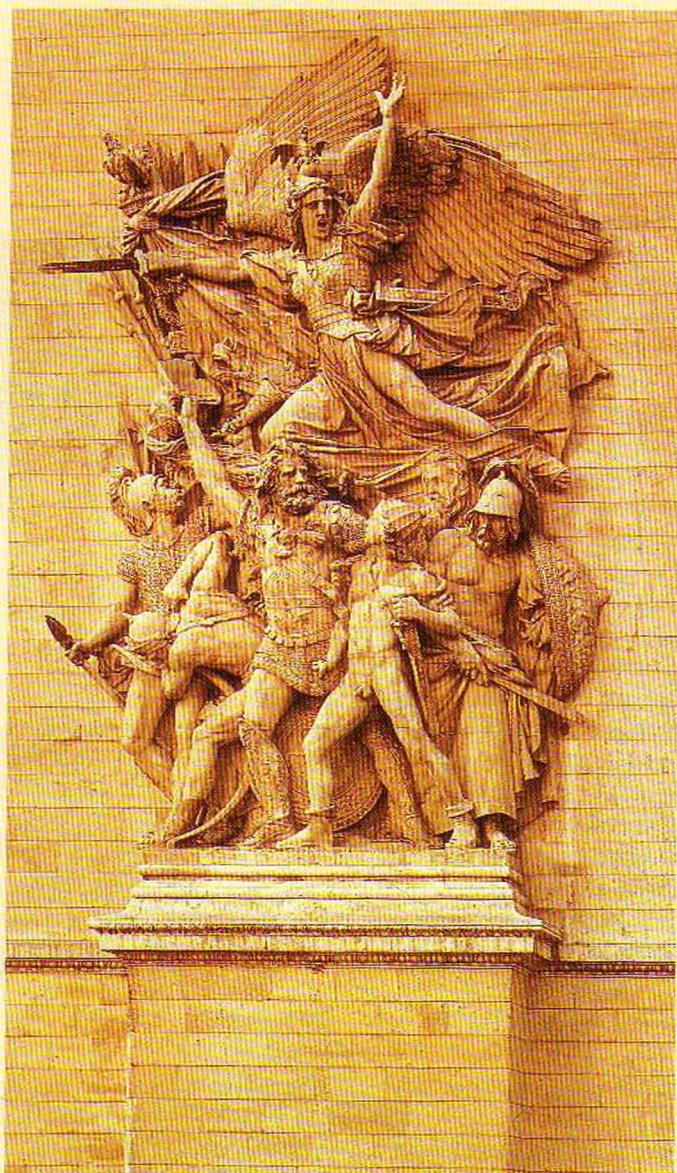


200. François Rude. *Pescador napolitano* (1831-1833). Museo del Louvre, París. Aplaudido en yeso en el Salón de 1831, determinó la fama de su autor.

201. Théodore Géricault. *Ninfa y sátiro* (1820). Museo de Bellas Artes, Rouen. La violencia de la relación amorosa es un tema del más exacerbado romanticismo.



202. François Rude, *La partida de los voluntarios de 1792* o *La Marsellesa* (1833-1836).
Arco de Triunfo de l'Etoile, París.



El gobierno de Luis Felipe, cuando reanudó las obras del Arco de Triunfo, comenzado por Napoleón en 1806, lo concibió como un monumento a la reconciliación nacional: cuatro grandes relieves conmemoraban otros tantos acontecimientos de diverso signo vividos entre 1792 y 1815, de modo que quedaba así oficialmente asumido el controvertido pasado reciente cuyo resultado era la monarquía constitucional entonces vigente. Además del realizado por Rude, los otros representaban *La gloria de Napoleón en 1810*, que llevó a cabo Jean-Pierre Cortot (1787-1843), y *La Resistencia en 1814* y *La Paz de 1815*, que fueron ejecutados por Antoine Etex (1808-1888).

El encargado a Rude en 1833, tras el gran éxito obtenido por el escultor en el Salón de 1831, representa al pueblo francés marchando en defensa de la República contra los ataques exteriores. El patriótico asunto enlaza con las jornadas de julio de 1830 que llevaron a Luis Felipe al poder: en ambos casos, el pueblo, sacrificado por la libertad, se ve llamado a construir la nación, según su concepción moderna.

Rude escapa a la sumisión descriptiva que podía suponer un suceso concreto y lo hace intemporal. La concepción del pueblo es alegórica: recurre a referencias clásicas —armaduras, desnudos— para representar tipos que encarnan las diferencias generacionales, aunque todos ellos aparecen románticamente arrebatados, gracias a los efectos neobarrocos del claroscuro y de los bruscos contrastes en la composición, por un impulso épico que hace de su empresa un acontecimiento mítico. Por encima de sus cabezas vuela el Genio de la Patria, personificación de esa esperanza romántica que les lleva a soñar un tiempo mejor, a unir pasado, presente y porvenir. Los gestos convulsos de su rostro, con sus exagerados trazos, reflejan el espíritu más exacerbado del Romanticismo, que como una fuerza impetuosa e irresistible parece ir más allá de la materia, de modo que se convierten en expresión de lo inmaterial, de un grito. De ahí el sentido musical que ha adquirido popularmente.

En los salones de la época de Luis Felipe se dieron a conocer también otros escultores que, como Rude, se interesaron por expresar fuerzas desatadas e incontrolables que parecen llegar a conmover los sólidos límites del objeto escultórico. La desigual lucha entre animales —metáfora que por sus posibilidades de abstracción fascinó a todos los románticos, a quienes evocaba la más cruenta figuración de la irracionalidad— fue el tema preferido de inspiración para Antoine-Louis Barye (1796-1875), ejemplo de cuya obra

es su *Tigre devorando un ciervo* [205]. Más que fruto de una observación naturalista —en realidad, la naturaleza está bastante transfigurada—, las esculturas de Barye alcanzan una gran tensión dramática gracias al vigor de las masas y los efectos del claroscuro, de modo que hasta la silueta y el vacío que deja la ocupación de los espacios contribuyen a subrayar su fuerte expresividad. Esta vinculación esencial entre la concepción formal y el objetivo mental del artista es lo que otorga singularidad a la

obra que apenas tiene que ver con el análisis puramente zoológico del hecho.

Temas de carácter humano, religioso o literario fueron los preferidos de Auguste Préault (1809-1879), cuya fortuna pública, sin embargo, no alcanzó la de los anteriores: "Yo no soy para lo finito, yo soy para lo infinito", exclamó en uno de los más expresivos testimonios de frustrado anhelo romántico. En su obra exploró las posibilidades de transformación que se pueden sugerir en la materia al representar las convulsas emociones de seres que sufren una circunstancia excepcional o extrema. En su trabajo más ambicioso, la *Matanza* [203], que presentó al Salón de 1834, alcanzó una profunda compenetración entre la terrible descripción física, caótica y dislocada, de unos seres comprimidos por el dolor en un espacio exiguo, y la emoción que los embarga, que llega a desbordar la superficie de manera agitada y tumultuosa.

El sentimentalismo de los británicos

Entre la abundante producción escultórica británica de la primera mitad del siglo pueden reconocerse con facilidad los modelos historicistas a los que básicamente estuvo

203. Auguste Préault. *Matanza* (1833-1834). Museo de Bellas Artes, Chartres. Constituye una desgarrada imagen de la violencia donde la distorsión figurativa alcanza lo irracional.



204. François Rude. Monumento al mariscal Ney (1853), París. Su dinámica pose constituye la expresión de un impulso abstracto de coraje y libertad.

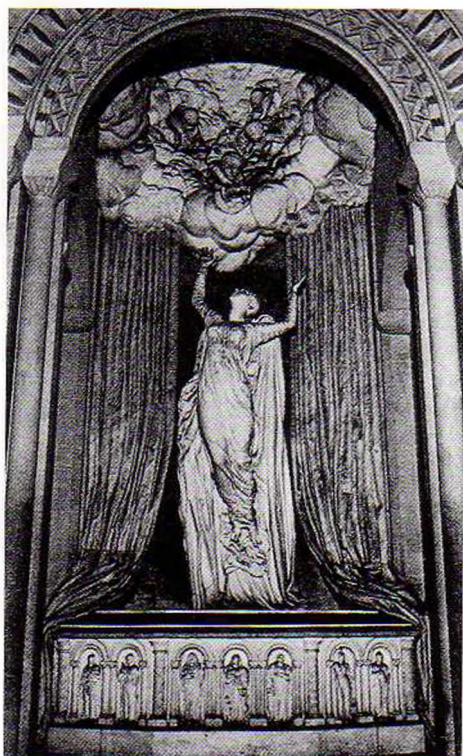
sometida, por lo que, en conjunto, resulta más anodina. Pero esta sumisión no implicó la repetición de unos pocos prototipos antiguos exclusivamente, como muchas veces ocurrió en el academicismo continental, ni —lo que es más importante— impidió la exploración de un universo sentimental, tan vinculado a la idiosincrasia británica, que, de algún modo, habría de servir de puente hacia el Realismo. Este interés hacia lo sentimental estaba favorecido por las necesidades funcionales que venía a cubrir la escultura al otro lado del Canal. Mientras en Francia los escultores esperaban el aplauso a sus experiencias entre el público

205. Antoine-Louis Barye. *Tigre devorando un ciervo* (h. 1834). Museo de Bellas Artes, Lyon. Obras como ésta testimonian la fascinación de los románticos hacia los brutales enfrentamientos de la naturaleza.



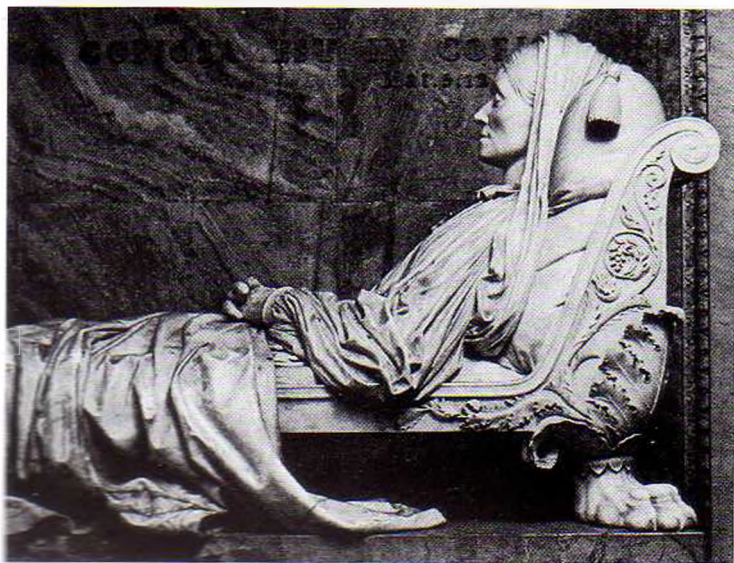
C. REYERO

206. Mathew Cotes Wyatt, Tumba de la quinta duquesa de Rutland (1828). Belvoir Castle, Leicestershire. Está concebida como un escenario teatral lleno de referencias historicistas y espiritualidad romántica.



de los salones, con el fin de recibir después encargos gubernamentales de envergadura, en el Reino Unido, en cambio, la escultura estaba restringida a un círculo más íntimo, de modo que los sentimientos privados tenían cabida antes que los grandes ideales públicos. El memorial fúnebre, al aire libre o en el interior de los templos, y el culto a la personalidad, a través de monumentos y retratos, motivó así una gran parte de la actividad escultórica en la isla.

207. Lorenzo Bartolini, Tumba de la condesa Zamoyaska (detalle; 1837-1844). Santa Croce, Florencia. El autor concilió las referencias historicistas con la rigurosa descripción realista de la fallecida.



208. Francis Chantrey, Tumba de David Pike Watts (1817-1826). Ilam, Staffordshire. El difunto bendice a su hija y sus nietos como un viejo patriarca en una escena llena de emotividad y ternura.

A la generación más antigua pertenece Francis Chantrey (1781-1841), formado al margen de la cultura italiana, absolutamente mitificada en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, aunque, en realidad, parece más un escultor de inspiración neoclásica que no hubiese recibido la rigurosa preparación académica de otros coetáneos. Tal vez por ello, en el Monumento funerario a David Pike Watts [208] consiguió generar un ambiente, una puesta en escena de carácter casi naturalista, que conmueve nuestros sentimientos, de modo que los valores formales de la estatuaria clásica han desaparecido. Su rival, Mathew Cotes Wyatt (1777-1862), fue el autor del Monumento funerario a la quinta duquesa de Rutland [206], cuya romántica espiritualidad se origina en una escenografía barroca con elementos medievales.

La expresión de sentimientos íntimos se agudizó en la escultura —lo mismo que en la pintura— de la época victoriana. Además de numerosos encargos conmemorativos, muchos escultores ejecutaron piezas cuyo asunto anecdótico —escenas infantiles— o literario —por ejemplo, el tan querido tema de Paolo y Francesca, que esculpió Alexander Munro (1825-1871)— implicaba la representación de emociones. Esta circunstancia convertía estas piezas en directas herederas de la poética romántica. Particular interés merece, en este contexto, Thomas Woolner (1825-1892), no sólo por ser uno de los más importantes escultores de la época sino, sobre todo, porque fue uno de los miembros fundadores de la Her-

... Prerrafaelista. Aunque plásticamente una obra como *Madre con su hijo* (1856) o *La plegaria del Señor* no pueda compararse, en cuanto a su papel renovador, con las pinturas de Millais o Rossetti, merece a un mismo talante regenerador.

El historicismo de los italianos

El historicismo fue, según se ha visto, una constante entre todos los escultores europeos de época romántica, ya fuera prerromano, medieval, renacentista o barroco. El cúmulo de tradiciones históricas que pesaban sobre los artistas italianos hicieron que éstos se mostrasen particularmente sensibles a la reutilización moderna de todo tipo de modelos escultóricos, con una variedad y arqueologismo aún mayor, sobre todo que el de sus colegas europeos. Al mismo tiempo, la complacida observación de un país donde hasta la circunstancia más trivial se admiraba como excepcional —Rude ya había representado un pescador apolitano y no de otro lugar— contribuyó, paradójicamente, antes que en ninguna otra parte, a una incipiente aparición de temas reales.

209. Thomas Woolner, *Madre con su hijo* (1856-1857). Wellington Hall. Un tema de la vida cotidiana bajo una apariencia religiosa, como hacían los pintores prerrafaelistas.



Al turinés Carlo Marochetti (1805-1867), formado en París y Roma, que adquiriría más tarde prestigio como escultor en Francia e Inglaterra, se debe el original Monumento al duque Emanuele Filiberto [210]. Junto a las habituales referencias formales antiguas —barrocas, en su mayor parte, a las que se debe su teatral efecto, acentuado por el impulsivo modo de enarbolar la espada— hay una cuidada reconstrucción histórica del personaje del siglo xvi, como si el escultor hubiese tratado de crear la ilusión de que la pieza perteneciese a una indeterminada época pasada. El otro gran escultor italiano de la primera mitad de siglo, el toscano Lorenzo Bartolini (1777-1850), es el autor de la Tumba de la condesa Zamoyska [207]. La efigie de esta aristócrata polaca exiliada aparece representada con absoluta precisión verista en su lecho de muerte, lejos de cualquier rasgo idealizado o espiritual. Es, por ello, un antecedente del verismo posterior, aunque el conjunto —y sobre todo el tondo con la Virgen en la parte superior, que imita modelos del Quattrocento— remite a una tipología renacentista de monumento fúnebre.

210. Carlo Marochetti, Monumento al duque Emanuele Filiberto (1833). Piazza San Carlo, Turín. Muchas esculturas del Romanticismo poseen un impulso dramático de ascendencia neobarroca.

3. ECLECTICISMO ACADÉMICO Y DIVERSIDAD TIPOLOGICA

Mediado el siglo, cualquiera de los antiguos prototipos históricos era susceptible de ser utilizado según una preferencia estética o una conveniencia representativa; la multiplicación de las tradicionales necesidades escultóricas trajo consigo, a su vez, una mayor diversificación; la complejidad en el empleo de los habituales recursos figurativos llegó incluso a ser tal que ya no era posible reconocer la inspiración en un único estilo. El crudito bagaje de conocimientos histórico-artísticos y las cre-

cientes exigencias de la sociedad, favorecidas por un considerable progreso material y técnico, propiciaron, pues, un marco idóneo para el extraordinario desarrollo del eclecticismo escultórico durante varias décadas. La capacidad de asimilación y transformación de esta corriente, en principio residual por cuanto básicamente se nutría de antiguas experiencias, fue tan grande que incorporó también muchos aspectos del Realismo.

Carpeaux y los escultores franceses del Segundo Imperio

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) fue el más importante escultor de su tiempo. En su juventud estudió con Rude y siguió, naturalmente, un riguroso aprendizaje académico, que culminó con la obtención, después de sucesivos intentos, del *Prix de Rome* en 1854, lo que le permitió, al fin, completar su formación como pensionado en Italia. Precisamente durante su estancia en Florencia quedó absolutamente impresionado por la obra de Miguel Ángel, que constituyó siempre su fuente principal de inspiración. Como trabajo final de su pensión llevó a cabo el grupo escultórico titulado *El conde Ugolino y sus hijos* [211], una obra que resume los amplios conocimientos adquiridos entonces, que habrían de servirle como experiencia decisiva en el futuro. El tema, extraído del *Infierno* de Dante, era extraño a la escultura, aunque no a la pintura, pero permitía un variado análisis del desnudo y de las diversas reacciones expresivas de cada uno de los personajes. La obra final, en bronce, fue aplaudida en el Salón de 1863, donde obtuvo primera medalla. A partir de esa fecha se convirtió en el más prestigioso escultor de la corte de Napoleón III, de modo que participó en los importantísimos proyectos

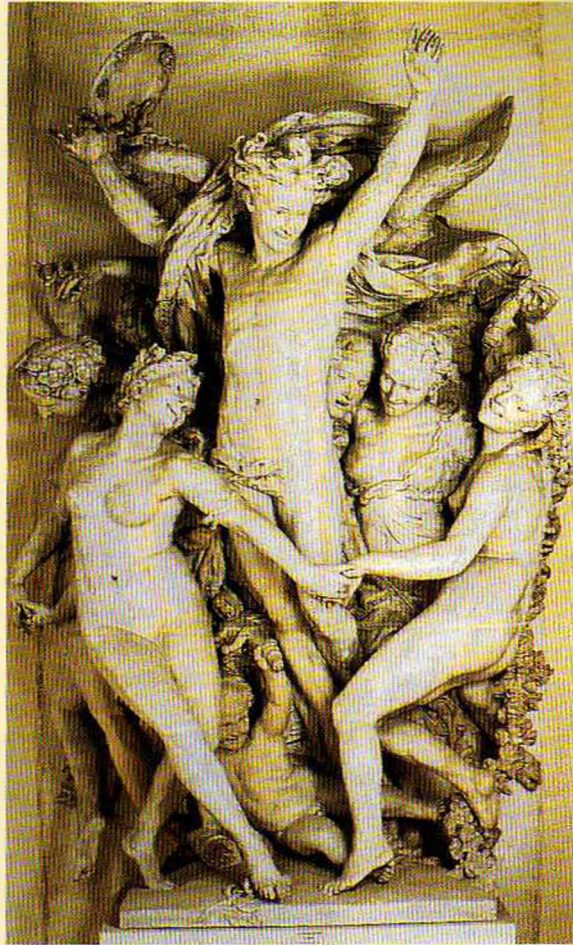
211. Jean-Baptiste Carpeaux. *El conde Ugolino y sus hijos* (1860-1863). Metropolitan Museum, Nueva York. Testimonio de su admiración por Miguel Ángel, posee un patetismo intemporal que anuncia aspiraciones futuras.



212. Jean-Baptiste Carpeaux, *La danza* (1867-1868). Museo de Orsay, París.

El arquitecto Garnier, viejo amigo de Carpeaux, al que consideraba "el terror de los arquitectos" por la transformación que en los edificios podía llegar a producir la personalidad de sus esculturas, había sido encargado en 1861 de construir la Ópera de París, emblemática construcción del Segundo Imperio francés, en cuya parte baja de su fachada principal ideó varios grupos de tres figuras con temas alusivos a la función del mismo. El realizado por Carpeaux —hoy sustituido en su destino originario por una réplica—, que representa un grupo de bacantes alrededor de un genio masculino, provocó un considerable escándalo en su tiempo a causa de su innegable sensualidad. En el fondo, sin embargo, no hace sino reflejar metafóricamente las más profundas ensoñaciones de aquella sociedad, sobre todo de su sentido del placer, a la vez loco y frustrado, donde los instintos se desencadenan hasta quedar irrefrenablemente liberados por un ataque de brutal y ardiente voluptuosidad.

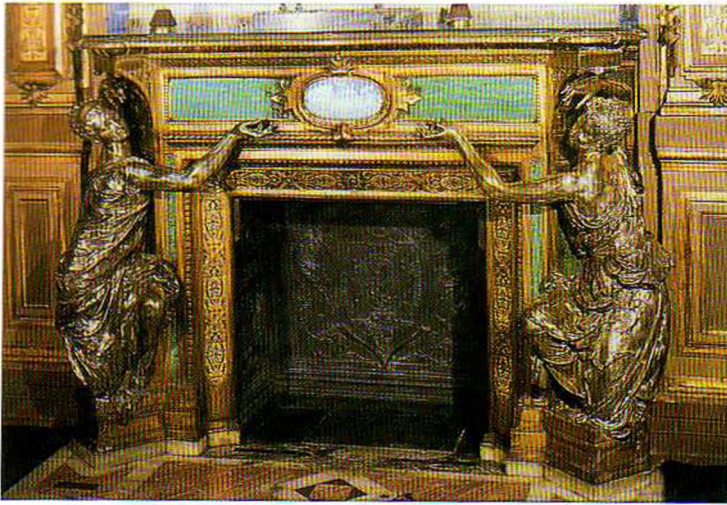
Carpeaux utilizó recursos procedentes de la plástica barroca, como ya habían hecho los románticos —es un directo heredero de Rude—, pero, a diferencia de éstos, los pone al servicio de un tema frívolo con fines puramente decorativos. Al igual que los grandes pintores académicos de su tiempo, Carpeaux demuestra una veneración —a veces casi literal, como ellos— a los viejos maestros. Así, la tensión miguelangelesca se transforma en un orgiástico movimiento centrifugo tan vertiginoso que parece liberar a la materia de su propia condición: las figuras, en las que empiezan a reconocerse características individuales dentro de un verismo jovial y delicado, quedan envueltas en un frenesí báquico incesante que aspira a sugerir un equilibrio inestable, aunque visualmente todo el grupo haya sido compuesto con rigor académico. Ello no ha impedido considerar esta obra maestra como una pieza esencial para comprender el proceso de liberación formal que experimenta la escultura a fines del siglo XIX.



públicos emprendidos entonces con el fin de monumentalizar la capital del imperio, desde la ornamentación del Pabellón de Flora, en el Louvre, al nuevo edificio de la Ópera de París, para cuya fachada precisamente realizó su más famoso trabajo, *La danza* [212]. Su característico estilo, dinámico y alegre, de una cierta frivolidad decorativa y gran virtuosismo técnico, fue, sin duda, el más personal que se originó en aquella sociedad, a la que con frecuencia también retrató.

Junto a Carpeaux, los otros tres grandes escultores franceses de su generación fueron Carrière-Belleuse, Cordier y Frémiet. Albert-Ernest Carrière-Belleuse (1824-1887) fue primeramente muy admirado en los salones por sus provocativos desnudos femeninos (en mármol y, por supuesto,

enmascarados bajo un tema mitológico), comparables, de algún modo, a las creaciones de los más famosos pintores académicos de la época, como Cabanel o Gérôme. Sin embargo, atraído por la retórica decorativa del siglo XVIII y los trabajos ornamentales (de joven había trabajado con un orfebre y desde 1875 hasta su muerte fue director de la fábrica de Sèvres), su producción más importante, al menos cuantitativamente, fue la elaboración de pequeños grupos o figuras alegóricas de encargo, en materiales muy diversos (desde bronce o piedras preciosas a cinc), destinadas al adorno de interiores [213]. Su estilo, que se ha calificado de neorrococó, encarnó tan a la perfección el gusto pomposo y banal de la alta sociedad francesa —y europea, por extensión— de la segunda mitad del

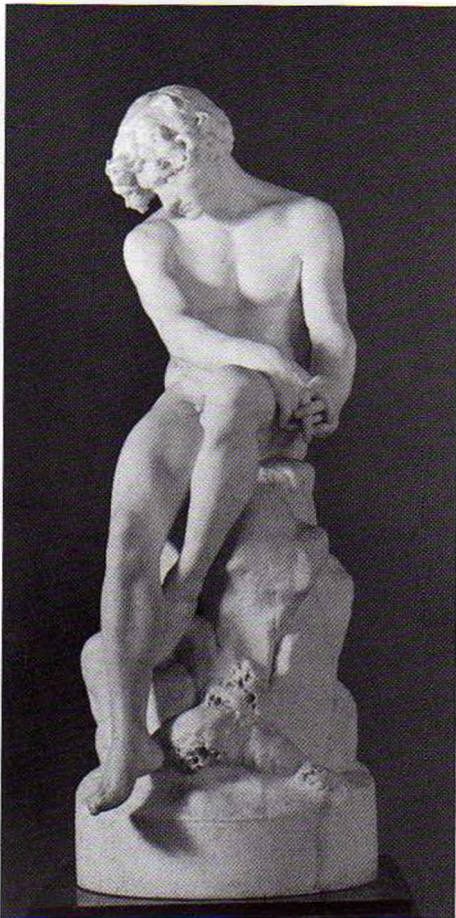


213. Albert-Ernest Carrière-Bellecuse. *Cariátides* (h. 1868). Traveller's Club, París. Los escultores del Segundo Imperio pusieron su arte al servicio de una decoración interior suntuosa e ilusionista.

siglo que puede considerarse el prototipo más genuino contra el que empezaron a combatir, ya entonces, las actitudes estéticas más renovadoras. Charles-Henri-Joseph Cordier (1827-1905) se hizo internacionalmente famoso gracias a sus estudios etnológicos, que le llevaron a representar tipos de distintas razas humanas con fines esté-



215. Emmanuel Frémiet. *San Jorge luchando con un dragón* (1871). Museo de Orsay, París. Aunque más interesado por el rigor descriptivo, este artista es heredero de la tradición escultórica animalística del Romanticismo.



214. Antonio Soares dos Reis. *Desterrado* (1872-1874). Museo Nacional de Soares dos Reis, Oporto. Concilia una sensualidad naturalista con las exigencias académicas, aunque su amargura sin esperanza deja intuir el simbolismo.

tico-científicos. Los bustos que realizó, de una rica policromía natural conseguida a base de piedras de distintos colores, constituyen uno de los testimonios más singulares de la opción por la escultura coloreada, tan debatida en la época [216]. Emmanuel Frémiet (1824-1910), que alcanzó su consagración en fecha más tardía, inició su formación dentro de la línea animalística de Barye, al que precisamente sucedió como profesor de las colecciones de historia natural del Jardin des Plantes. Sus trabajos trataron, unas veces, temas legendarios, sin duda más próximos a la tradición, como el *San Jorge luchando con un dragón* [215]; otras veces, en cambio, fruto de su interés hacia la antropología, representó hombres primitivos y animales salvajes, tales como gorilas, que responden a las preocupaciones científicas de la época.

Ejercicios de pensionado, exposición y museo

El proceso de formación de un escultor no varió sustancialmente a lo largo del siglo XIX: comenzaba sus estudios en la Escuela de Bellas Artes al mismo tiempo que fre-

centaba el taller privado de algún escultor ya famoso que le pudiera avalar en el futuro; participaba en diversas pruebas de habilidad técnica que le proporcionaban los primeros reconocimientos de sus profesores; concursaba a la más decisiva de todas ellas —en Francia, el *Prix de Rome*—, cuyo premio le permitía proseguir su formación en el extranjero, o viajaba —generalmente a Italia y, desde todos los países, también a Francia— con ayudas institucionales o privadas y, finalmente, concurría a las exposiciones públicas de su país o a las internacionales (si ya poseía un cierto renombre) en las que alcanzaba definitivamente el prestigio necesario para ejercer su carrera profesional, ratificada con la adquisición de su obra premiada por el estado, en última instancia destinada a convertirse en pieza de museo. Hasta la mitad del siglo, aproximadamente, la mayor parte de las piezas que definieron la evolución estilística de la época y la personalidad artística de sus autores no fueron una consecuencia de ese proceso, considerado simplemente un campo de experiencias. Desde mediados de siglo, sin embargo, las obras ligadas a este mecanismo, sobre todo a partir de los obligados ejercicios de pensión en el extranjero, creados bajo unas circunstancias personales y sociales que tenían una enorme trascendencia formal, sustancialmente diferente de los trabajos posteriores, resultaron decisivas en la conformación del gusto y en la evolución de la escultura.

En este sentido, los salones franceses se convirtieron en un espacio determinante para la canalización del gusto colectivo, muy influido por este tipo de trabajos, prácticamente “desfuncionalizados”, es decir, concebidos únicamente para ser admirados por su intrínseco valor estético. Se trataba de esculturas exentas o relieves, realizadas generalmente en yeso o mármol, con temas de carácter nacional o fuertemente emotivo, que cada vez recogen más claramente aspectos de la realidad, aunque sea de manera dulcificada. Ya en tiempos de la Tercera República francesa, uno de los más elogiados escultores fue Henri Chapu (1833-1891), familiarizado previamente en Italia con la vertiente más delicada del Renacimiento florentino, a lo que unió una selectiva observación del natural, ligeramente afectada, que inmediatamente habría de



216. Charles-Henri-Joseph Cordier, *Busto de negro del Sudán* (1856-1857). Museo de Orsay, París.

El escultor desplegó una extraordinaria habilidad técnica en busca de un efecto sorprendente con ricos contrastes de color y textura.

poner en boga en París: en 1870 dio a conocer en el Salón su *Juana de Arco en Domrémy* [217], un trabajo que concilia el patetismo de la heroína nacional con una directa imagen humana.

Figuras que expresan una pena íntima, muy frecuentemente adolescentes cuya indolente belleza física se contrapone, en cierto modo, a su expresión melancólica, fueron un ejercicio habitual para muchos esculto-



217. Henri Chapu, *Juana de Arco en Domrémy* (1870-1872). Museo de Orsay, París. Exhibida en el Salón de 1870, sorprendió por su tratamiento directo, lejos de la tradicional academia.

res europeos pensionados en Italia, que llevaron a cabo allí una producción muy elogiada después en sus respectivos países. Tal es el caso del más famoso escultor portugués del siglo, Antonio Soares dos Reis (1847-1899), cuya obra más emblemática, el *Desterrado* [214], explora el particular atractivo sensual que se deriva del deslizamiento visual por la superficie marmórea.

En España, las Exposiciones Nacionales, celebradas en Madrid desde 1856 cada dos o tres años, contribuyeron decisivamente a proyectar la fama de los escultores, en su mayor parte de origen catalán. Durante el segundo cuarto de siglo, los más importantes fueron los hermanos Venanci (1826-1919) y Agapit Vallmitjana Barbany (1833-1905), los primeros que empezaron a incorporar elementos de la realidad —lo que se tradujo en una nueva interpretación

218. Eduardo Barrón.
Viriato (1884). Plaza
de Cánovas, Zamora.
Argumento histórico
interpretado
de manera realista.



de los pliegues, anatomías, expresiones y un detallismo general hasta entonces descuidado—, aunque el conjunto de su obra responde fundamentalmente a un complejo desarrollo de los principios del eclecticismo historicista al servicio de las más variadas tipologías, donde se recurre frecuentemente a un lenguaje alegórico y a una sensualidad efectista. Discípulo suyo fue Jeroni Suñol i Pujol (1839-1902), prototipo del mesurado eclecticismo de su época, cuyas mejores esculturas poseen una gran dignidad y fuerza. Pensionado en Roma, realizó allí una figura de *Dante* [220], muy elogiada por la crítica y por la historiografía. Sin embargo, el perfeccionamiento académico en Roma no quedó institucionalizado hasta 1874, cuando se creó allí la Academia Española de Bellas Artes. Entre los más destacados escultores allí pensionados figuró el valenciano Ricardo Bellver y Ramón (1845-1924), que continuaría su actividad en Madrid, figura fundamental para comprender la vigencia de las tradicionales tendencias inspiradas en estilos históricos hasta una fecha avanzada: su *Ángel caído* [219], con reminiscencias helenísticas y barrocas, en el que explora la tensión de un cuerpo con gran dinamismo y fluidez, fue premiado en la Exposición Universal de París de 1878. A una generación posterior perteneció el zamorano Eduardo Barrón (1858-1911), cuya obra más célebre es la estatua de Viriato ubicada en la plaza de Cánovas de Zamora [218].

Gusto privado y necesidades públicas

Alcanzada su formación, la carrera profesional posterior del escultor tampoco sufrió excesivas transformaciones a lo largo del siglo. Es más, a causa de las similares circunstancias que concurrían en los encargos y la complejidad técnica que requería la elaboración de una escultura, se produjo incluso una cierta unificación estilística que tendió a enmascarar los aspectos más personales.

Desde un punto de vista sociológico, el aspecto diferenciador más acusado deriva de la condición privada o pública de la escultura. Aunque con una importancia muchísimo más reducida que en el caso de la pintura —y siempre limitada a clases sociales de elevada posición económica—



219. Ricardo Bellver. *El ángel caído* (1878). Parque del Retiro, Madrid. Primera Medalla en la Exposición Nacional, demuestra un extraordinario conocimiento anatómico, cuyo barroco dinamismo supera lo narrativo.

La adquisición y encargo de objetos muebles para disfrute privado constituye una dimensión muy significativa de la escultura a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Las principales tipologías de uso privado fueron los retratos y las pequeñas figuras ornamentales, que generaron un cierto mercado, además, por supuesto, de las reducciones o variaciones sobre piezas famosas y bocetos de las mismas que, en realidad, funcionaron también como objetos de adorno.

El mercado de piezas, en mármol o más generalmente en bronce, destinadas a decorar la vivienda burguesa, de las que incluso se llegaron a fundir muchos ejemplares del mismo original, atrajo a algunos escultores importantes. En Francia, donde en tiempos

de la Tercera República llegó a haber varios reputados especialistas, destacan el pintor salonista Jean-Léon Gérôme (1824-1904), que realizó desnudos femeninos en mármoles de colores, en ocasiones de gran tamaño, a imitación de las figuras de Tanagra; Alexandre Falguière (1831-1900), que desde los años ochenta exhibió en el Salón pequeñas figuras de diosas o ninfas inspiradas en modelos reales pasados por Boucher y Giambologna; y, sobre todo, Antonin Mercié (1845-1916), continuador de esa sensualidad neoflorentina que habría de enlazar con corrientes modernistas, como refleja su *David* [221], dado a conocer en 1872.

El retrato, sobre todo de busto (que fue la tipología más utilizada), tuvo también

220. Jeroni Suñol. *Dante* (1866). Museo de Arte Moderno, Barcelona. Obra de una elegante sobriedad, fue Segunda Medalla en la Exposición Nacional.



221. Antonin Mercié,
David (1869-1872),
Museo de Orsay, París.
Una de las más
populares esculturas
de aire donatelliano
que circularon por
la Francia finisecular.



una función decorativa muy apreciada, además de los valores consustanciales al mismo, memoria sacralizada del modelo y reafirmación de su posición social. Los masculinos incidieron más en la personalidad, los rasgos físicos o el cargo público del retratado, en tanto que los femeninos invitaban al escultor a desplegar sus habilidades en aspectos relacionados con la apariencia —el vestido, el peinado, las joyas—, buscando expresiones más o menos dulcificadas y embellecidas, como refleja el *Retrato de la duquesa de Mouchy* [222], de Carpeaux, aunque cada vez alcanzaron una mayor naturalidad.

De todos modos, fueron los encargos públicos los que se convirtieron en el motor esencial de la escultura decimonónica y los que explican tanto su verdadera trascendencia como la imagen más divulgada que de ella poseemos. A ello contribuyó en primer término, por supuesto, el singular desarrollo alcanzado por el monumento conmemorativo, que constituye el problema tipológico de más envergadura de todo el siglo. Pero, en general, las necesidades

públicas cubiertas por la escultura fueron muchas y los resultados extraordinariamente variados, de modo que su presencia se hizo constante en la vida cotidiana de las personas.

La ciudad decimonónica constituyó, en efecto, un espacio ideal para la proliferación de esculturas. Por encima del valor significativo de alegorías, el recuerdo de acontecimientos políticos o sociales memorables o la defensa de sentimientos patrios, el valor puramente ornamental fue muchas veces la primera y principal razón de ser de la escultura, ya que la monumentalización de la ciudad era el elemento externo que revelaba su verdadera importancia, dentro de esa pasión por la apariencia a la que ha sucumbido siempre la cultura burguesa. Con objeto de conseguir la autosatisfacción de sus habitantes y la admiración de los visitantes, los responsables municipales hicieron siempre constantes esfuerzos en este sentido. En Barcelona, por ejemplo, tuvo una gran significación el conjunto de esculturas proyectadas a raíz de la recuperación para la ciudad del Parc de la Ciuta-

222. Jean-Baptiste Carpeaux. *La duquesa de Mouchy* (1867). Museo de Bellas Artes, Valenciennes. Una de las más elegantes damas de la corte imperial, retratada con encanto y vivacidad.





223. Venanci Vallmitjana, *Nacimiento de Venus* en la Gran Cascada del Parque de la Ciutadella, Barcelona (1885). Sensualidad y dinamismo festivo de ascendencia barroca sirven de ornamentación a la ciudad catalanesa.

... que coincidió con la monumentalización de la zona con motivo de la Exposición Internacional de 1888. La obra de más envergadura dentro del parque corresponde a la Gran Cascada, donde destaca el grupo del *Nacimiento de Venus* [223] de Venanci Vallmitjana.

En los países de más arraigada tradición católica —Francia, Italia, España— las manifestaciones religiosas de carácter público también propiciaron, además de una imaginería religiosa de carácter devocional, fenómeno sociológico de proporciones considerables (nunca despreciable en su conjunto pues también produjo obras personales), un auge de la estatuaria religiosa, como las Vírgenes monumentales del Segundo Imperio en Francia, o la restauración o conclusión de las antiguas catedrales, en su mayoría góticas, que generaron una gran actividad escultórica de carácter historicista. En este mismo sentido, la ornamentación no sólo afectó a la arquitectura religiosa sino a todo tipo de edificios, que recibieron esculturas en relación con su función, de modo que se llegaron a desarrollar

complejos programas iconográficos y modificaciones visuales inseparables del conjunto que observamos.

Junto a la ciudad de los vivos estaba la de los muertos. El cementerio constituyó, así, otro lugar privilegiado para el desarrollo de la escultura. En el fin de siglo la sofisticación del monumento funerario fue extraordinaria, particularmente en el caso de personajes públicos. En España, el más famoso especialista en este tipo de trabajos fue Mariano Benlliure (1862-1947), cuyo efectismo técnico y preciosista en el tratamiento de los detalles, trabajados con la minuciosidad de un orfebre, y una afición a complicados alardes de movimiento, de ascendencia barroca, junto a cierta emotividad tardorromántica, le proporcionaron el aplauso de varias generaciones. Uno de sus más populares trabajos fue la Tumba de Gayarre [224].

224. Mariano Benlliure, Tumba de Gayarre (1896). Cementerio de Roncal. La levedad matérica de los cuerpos angélicos se convierte en metáfora de espiritualidad.



4. EL MONUMENTO CONMEMORATIVO

El carácter nacionalista de la mayor parte de los monumentos conmemorativos concede a la circunstancia histórico-política de los estados la mejor perspectiva para analizar su significado, lo que no impide reconocer casi siempre un aire de familia derivado de la existencia de unas mismas fuentes históricas veneradas igualmente por todos. Las motivaciones por las cuales se llegaron a levantar tantos monumentos son muy diversas y no necesariamente excluyentes entre sí: desde la expansión de las ciudades, donde la escultura surgió, sobre todo, como respuesta a una necesidad de identificación social con las nuevas calles y plazas, al orgullo colectivo que suscitaban tanto hechos gloriosos como personajes históricos o figuras contemporáneas; y, desde

225. Auguste Bartholdi.
La Libertad iluminando al mundo (1875-1884).
Isla Bedloe, Nueva York.
Prototipo clásico
realizado con técnicas
modernas, se ha
convertido en símbolo
de una civilización.



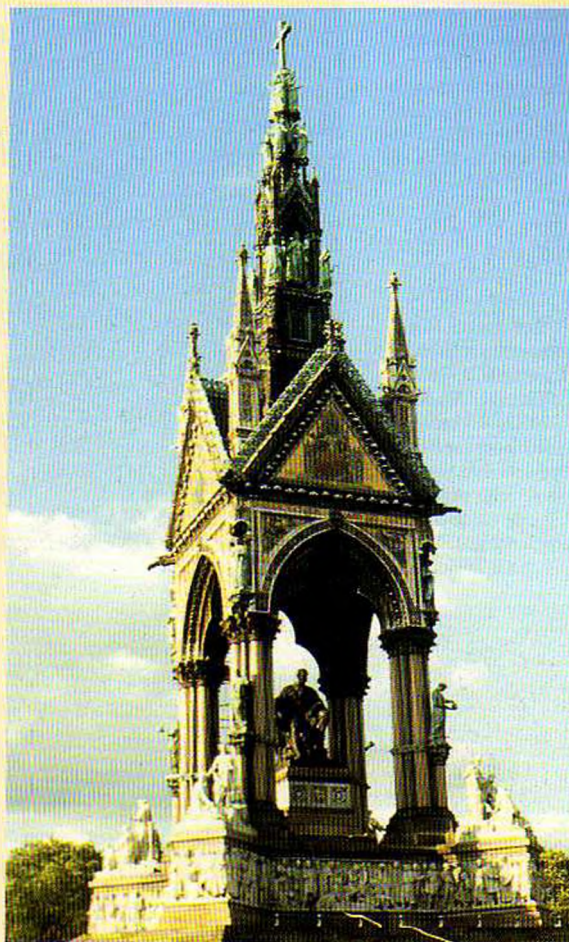
226. Alfred Stevens, Monumento al duque de Wellington (1856). Catedral de San Pablo, Londres. Testimonio del historicismo italianizante de su autor.

luego, mantuvieron el primordial papel propagandístico de épocas anteriores. Su financiación explica muchas veces su significado: las corporaciones públicas se hicieron cargo de casi todos, de lo que se deduce un radical dirigismo ideológico y estético. El conservadurismo que, en estos dos sentidos, reconocemos en la escultura monumental se justifica, en parte, por ello, aunque también por la identificación general que esperaba alcanzarse, ya que el gusto mayoritario suele basarse en modelos muy consolidados: no hay que olvidar que se abrieron suscripciones y, muchas veces, se convocaron concursos. Esta circunstancia estaba muy reñida con la libertad creativa del artista moderno, como también lo estaba su propio mecanismo de

227. Sir George Gilbert Scott (arquitecto), John Henry Foley, Henry Hugh Armstead y otros (escultores), **Monumento al príncipe Alberto** (1863-1876). Hyde Park, Londres.

El monumental tabernáculo diseñado por el arquitecto Scott en 1863 en estilo "gótico victoriano", una especie de estilo nacional británico que se inspira en modelos bajomedievales italianos con sus mosaicos y mármoles de colores, es más que un memorial al fallecido príncipe consorte. Emblemático monumento de la capital del imperio, su decoración escultórica hace de él una celebración fastuosa y apoteósica de la era victoriana y de su grandilocuente concepción del mundo. Colocado sobre una gran plataforma, en cuyas esquinas se sitúan cuatro grupos en mármol que representan a la Industria, el Comercio, la Agricultura y la Ciencia, su parte baja está recorrida por un friso de ciento sesenta y una figuras que representan a los escritores, músicos, arquitectos, escultores y pintores de diversas épocas y países, obra de Armstead y Birnie Philip, que aquel tiempo consideró dignos de memoria histórica como para merecer un puesto en tan ilustre altar. La colosal imagen sedente en bronce del príncipe Alberto, obra de Foley, bajo el edículo gótico junto a cuyos pilares van colocados cuatro grupos alegóricos en mármol que aluden a los continentes por donde se difundía el poder del imperio, es el centro de un programa escultórico destinado, en definitiva, a conmemorar las glorias de la civilización bajo el cetro británico.

A pesar de que trabajaron distintos escultores, el conjunto posee una considerable unidad, gracias a la subordinación de cualquier rasgo personal en favor de un academicismo descriptivo e incluso anodino, que en todo momento parece seguir un formulismo preestablecido, donde hay un orden jerárquico —formal y mental— para todas las cosas. Tanto los exóticos elementos que componen los grupos de Asia (un elefante), África (un camello) o América (un bisonte), como las indumentarias correspondientes a distintas épocas de los hombres de letras poseen la característica uniformidad estilística que imprime el eclecticismismo.



producción, a propósito de lo cual hay que destacar la importancia de las empresas de fundición.

La Inglaterra victoriana

Tradicionalmente se considera que el interés de la escultura victoriana, época durante la cual trabajaron allí varios artistas extranjeros, no es comparable al de la pintura o la arquitectura, pero las dimensiones que alcanzaron algunos monumentos hicieron de ellos empresas verdaderamente colosales. Uno de los más admirados escultores británicos de la época, Alfred Stevens (1817-1875), de rigurosa formación académica y acusada influencia italiana (aunque su devoción por la obra de Miguel Ángel resulta menos

creativa que en el caso de otros coetáneos), fue el autor del Monumento al duque de Wellington [226], gigantesco túmulo funerario en honor del héroe de las guerras napoleónicas. Con todo, el monumento de más envergadura, convertido por su valor representativo en emblema de toda la época, fue el Monumento al príncipe Alberto [227], donde la creatividad de John Henry Foley (1818-1874) y Henry Hugh Armstead (1828-1905), los principales escultores que trabajaron en el mismo, queda diluida en un proyecto del más riguroso academicismo.

La Tercera República francesa

Los afanes monumentalizadores de la Tercera República, nacida de una guerra

perdida contra los alemanes, fueron considerables. Hubo, naturalmente, sitio para héroes concretos, unas veces extraídos de la vieja historia, como Juana de Arco, y otras veces efigies de ilustres políticos o reconocidos escritores modernos con los que se trataba de salvar el herido orgullo francés. Pero la República favoreció, más bien, la publicidad de los grandes ideales laicos, representados bajo la forma de figuras alegóricas. En este sentido, los más importantes escultores de monumentos públicos fueron Bartholdi y Dalou.

Auguste Bartholdi (1834-1904), que había viajado en su juventud a Egipto y admirado la escala colosal de su escultura antigua, proyectó varios monumentos donde la espectacularidad teatral y la reutilización de prototipos históricos resulta la nota dominante. El más famoso, indudablemente, fue *La Libertad iluminando al*

mundo [225], regalo del pueblo francés al de los Estados Unidos de América, que constituye un complejo trabajo de ingeniería y diseño, convertido en icono cuya representatividad no ha decrecido con el paso del tiempo.

Aunque la personalidad artística de Jules Dalou (1838-1902), una de las más notables del momento, fue mucho más allá de un mero historicismo académico, a causa de la incorporación de aspectos realistas, visibles, por ejemplo, en la figura del Trabajo, de su famoso monumento titulado *El triunfo de la República* [229], sus más representativas creaciones aprovecharon de igual modo los recursos escenográficos del Barroco, que, trasladados a la ciudad burguesa, puso al servicio de la ideología política dominante.

Los nuevos estados de Alemania e Italia

La unificación de Alemania e Italia llevó a los respectivos gobiernos a emprender una tarea monumentalizadora que contribuyese a subrayar la nueva circunstancia política, de modo que quedase afianzado colectivamente este hecho histórico. El más importante monumento alemán tras la unidad fue dedicado al emperador Guillermo I [231]. Su autor, Reinhold Begas (1831-1911), que se dio a conocer con grupos en mármol de tema mitológico en los que desarrolló un característico naturalismo barroco, desplegó en el desaparecido monumento de la capital alemana una teatralidad berninesca a escala tan grandiosa, reflejo del poder germánico, que su contemplación debía de producir una verdadera intimidación a cualquier viandante.

En este mismo sentido, los escultores y arquitectos italianos al servicio del nuevo estado laico no podían competir más que a fuerza de tamaño con los seductores recursos barrocos de la Roma papal. El Monumento a Vittorio Emanuele II en Roma, el mayor testimonio de soberbia que se levantó en Europa en defensa de un poder que quería reafirmarse por encima de todo, donde colaboraron algunos importantes escultores del momento, no constituyó, sin embargo, un prototipo habitual dentro de la península. En las principales ciudades se erigieron, no obstante, monu-

228. Ercole Rosa, Monumento a Vittorio Emanuele II (1892). Piazza del Duomo, Milán. El caballo, de manera realista, parece detenido ante un abismo sólo sugerido, de modo que el tradicional pedestal se hace ilusionista.

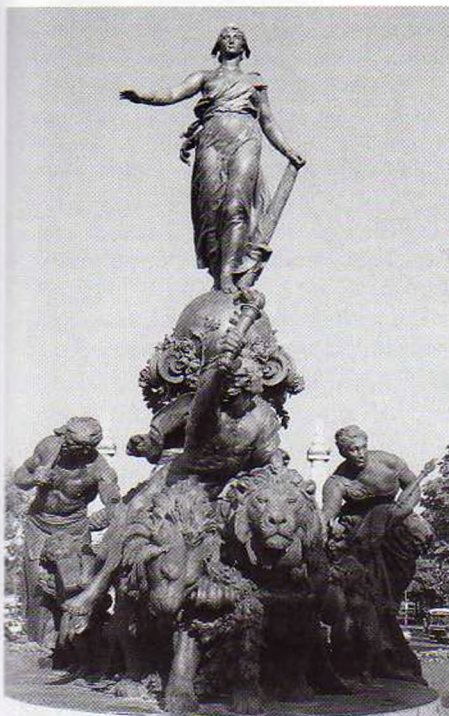




230. Augustus Saint-Gaudens, Monumento al general Sherman (1900-1903). Quinta Avenida, Nueva York. Este combatiente en la Guerra Civil tuvo una difusión internacional gracias al premio en la Universal de París de 1900.

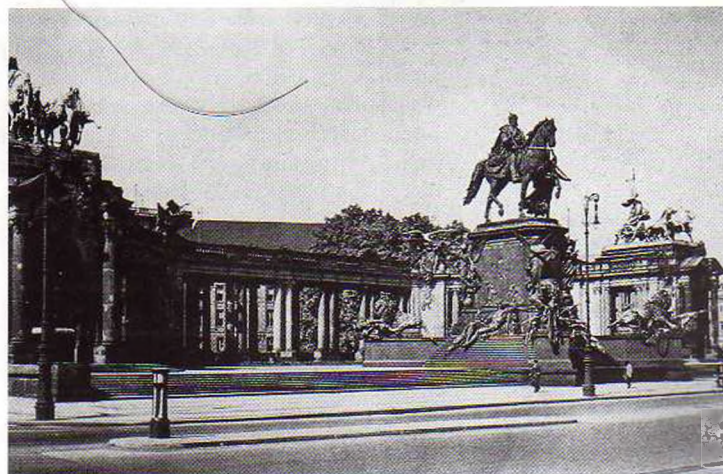
mentos a los héroes militares, en particular a Garibaldi, siguiendo las tipologías habituales en el resto de Europa. En Turín se levantó un Monumento a Cavour, el artífice político de la unidad, cuyo grupo prin-

229. Jules Dalou, *El triunfo de la República* (1879-1889). Place de la Nation, París. La República es llevada en el carro que guía la Libertad con ayuda del Trabajo y la Justicia.



cipal representa a *Cavour e Italia* [234], realizado por Giovanni Dupré (1817-1882), un viejo escultor toscano que había sido considerado entre los mejores de su tiempo y vio cómo su fama decaía desde entonces. Más familiarizado con los prototipos del clasicismo, recurrió a ellos tanto para la alegórica imagen femenina de Italia como para la más verista de Cavour, en una simultaneidad de niveles significantes muy habitual, sin embargo, dentro del monumento conmemorativo. En Milán, donde trabajaron escultores próximos a una sensibilidad más moderna, como Giuseppe Grandi (1843-1894), se conserva el proyecto más ambicioso de Ercole Rosa (1846-1893), el Monumento a Vittorio

231. Reinhold Begas. Monumento a Guillermo I (1892-1897). Antes en Berlín. Un fastuoso despliegue escultórico a mayor gloria del emperador germánico.



C. REYERO



232. Manuel Fuxá. *Fray Bernat de Boil*, grupo escultórico perteneciente al **Monumento a Colón** (1881-1888). Portal de la Pau, Barcelona.

Cuando en 1881 comenzó a forjarse la idea de un monumento a Cristóbal Colón en Barcelona, fue creada una comisión constituida por artistas y políticos que intervino decisivamente con sus orientaciones en la configuración del programa iconográfico y se preocupó por alcanzar una cierta homogeneidad entre las diversas contribuciones individuales que fueron presentadas, repetidas veces modificadas.

El más importante monumento conmemorativo de la Barcelona finisecular —y probablemente de toda España— se levanta frente al puerto, en un emplazamiento privilegiado por donde la ciudad se abre al mar para recibir a sus visitantes llegados en barco. Enseguida se convirtió en emblema de la nueva urbe, síntesis de los valores de una sociedad y una época. En el proyecto del arquitecto Buigas, concebido como una columna triunfal de hierro colado de sesenta metros de altura —es decir, un modelo procedente de la Antigüedad romana—, colaboraron varios escultores. Aparte de la inmensa figura en bronce del almirante realizada por Atché, de cuatro matronas de piedra que representan a Cataluña (realizada por Carbonell), Aragón (por Gamot), Castilla (por Carcassó) y León (por el propio Atché), y de los relieves y figuras alegóricas diseñadas por las más notables figuras de la plástica catalana del momento, los elementos escultóricos más significativos del monumento —en la medida que son los más visibles y contribuyen a precisar las verdaderas intenciones que presidieron su ejecución— son los cuatro grupos colocados en la base, que conforman un programa iconográfico básicamente dedicado a conmemorar la participación de la Corona de Aragón —y específicamente de Cataluña— en el Descubrimiento. A ello aluden las figuras del geógrafo Jaume Ferrer de Blanes (de Pagès i Serratosa), del consejero de los reyes Lluís de Santangel (de Gamot), del caballero Pere de Margarit (obra de Alentorn) y ésta de Fuxá, que representa a fray Bernat de Boil, primer vicario apostólico de las Indias Occidentales.

Emanuele II [228], concluido tras su muerte, en el que la imagen ecuestre del monarca parece haber sido extraída de una fugaz visión de la realidad, frente a la arquetípica e idealizada interpretación tradicional.

Los Estados Unidos de América

Una imparable y casi obsesiva necesidad de monumentalizar las ciudades y dotarlas de memoria histórica —a imitación de Europa y, sobre todo, de París, la ciudad monumental por excelencia— recorrió la

cultura norteamericana durante el último cuarto del siglo, lo que favoreció singularmente el desarrollo de la escultura conmemorativa a gran escala, dominada por dos grandes nombres, Saint-Gaudens y French, que practicaron un academicismo a la francesa, no más convencional que el de sus colegas europeos. Uno de los más conocidos trabajos de Augustus Saint-Gaudens (1848-1907), que, tras su paso por la Escuela de Bellas Artes de París adquirió un apreciable dominio de recursos históricos, es el Monumento al general Sherman [230], que cuenta con varios precedentes similares, aunque en la ingenua figura de la Victoria ha querido verse una interpretación original. Daniel Chester French (1850-1931), autor de alguna de las más famosas esculturas públicas de América, es autor del *Memorial Milmore* [235], un apreciable tra-

233. Manuel Oms, *La apoteosis de Isabel la Católica marchando a la realización de nuestra unidad nacional* (1883). Paseo de la Castellana, Madrid. Escenográfico grupo ideado en Roma siguiendo un modelo francés.



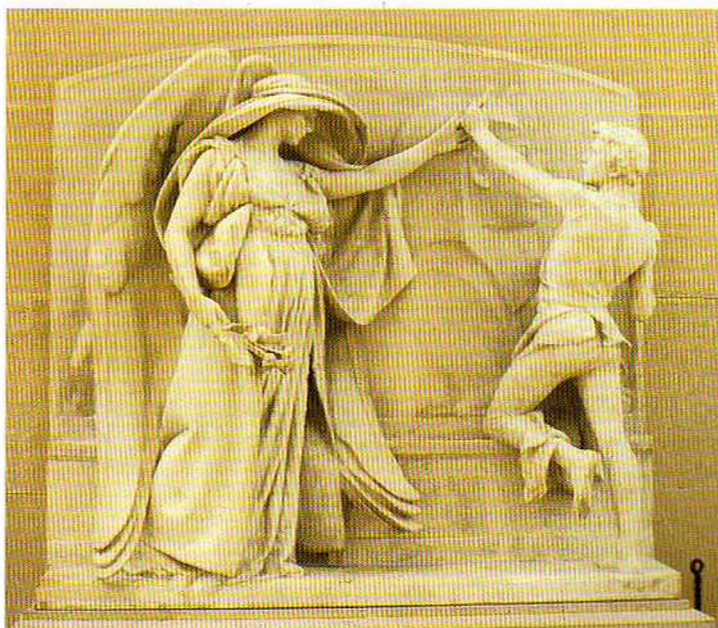
234. Giovanni Dupré, *Cavour e Italia* (1866-1870), yeso del monumento de la Piazza Carlo Emanuele II, Turín. El lenguaje alegórico y el real se unen para exaltar la memoria del político italiano responsable de la unificación.

bajo por la plasticidad y empaque de sus figuras, cargado de un simbolismo ambiguo no alejado de más modernas tendencias.

La España de la Restauración

Los monumentos públicos que reunieron a un mayor número de escultores y, por consiguiente, pueden ser considerados los más ambiciosos de la España de la Restauración, fueron los dedicados a Colón en Barcelona y a Alfonso XII en Madrid. En

235. Daniel Chester French, *Memorial Milmore* (1892). Metropolitan Museum, Nueva York. Original ubicado en el cementerio de Forest Hills de Boston, representa a la muerte y el escultor.



C. REYERO

el Monumento a Colón colaboraron casi todos los nombres significativos de la importante escultura catalana del momento, aunque la voluntad integradora diluyó las aportaciones personales en un conjunto unitario que ha conservado, sin embargo, su poder emblemático. Manuel Fuxá (1850-1927), autor del grupo de *Fray Bernat de Boil* [232] es tal vez la figura de más transcendencia, interesado, en general, por lo estático, rotundo y pesado del volumen escultórico, con figuras de gran solemnidad y robustez, frente al dinamismo y ligereza de las de su colega Josep Reynés (1850-1926), que si bien no participó en el monumento, recibió otros notables encargos públicos en la Cataluña finisecular. El Monumento a Alfonso XII, cuya estatua ecuestre realizada por Benlliure se asienta sobre un pedestal con tres grupos alusivos a *La Paz* [237],

236. Agustín Querol, Monumento a Los Sitios (1908). Plaza de Los Sitios, Zaragoza. Las figuras se arremolinan en torno al pedestal presidido por la alegórica imagen de la ciudad, identificada con Agustina de Aragón.



La Libertad y El Progreso, sigue una escenográfica tipología de origen barroco ya utilizada en Europa, que, más que un homenaje póstumo a "El Pacificador" constituye una gran alegoría del concepto de estado y de sus ideales, con las representaciones de *Las Artes, La Industria, La Agricultura, Las Ciencias, La Marina y El Ejército*.

El resto de la estatuaria conmemorativa, aunque de más modestas proporciones, fue igualmente motivo de discusión pública. Manuel Oms (1842-1889) fue el autor de otra pieza capital, ideada en 1883 durante su estancia como pensionado en la Academia de Roma. Se trata del grupo de *Isabel la Católica, el Gran Capitán y Cisneros* [233], cuyo título inicial, *La apoteosis de Isabel la Católica marchando a la realización de nuestra unidad nacional*, revela su alcance político. En su tiempo tuvo un pedestal historicista, hoy transformado, que no sólo hacía visible la escultura, sino que reforzaba su representatividad. En este sentido, la evolución del pedestal —trabajo, por lo general, de arquitectos— constituye un problema muy revelador de las transformaciones sufridas por el monumento

237. Miquel Blay, *La Paz* (1910-1919). Parque del Retiro, Madrid. El grupo escultórico y el relieve, que ocupan la parte central del Monumento a Alfonso XII, conmemoran el final de las guerras carlistas.





238. Aniceto Marinas. Monumento a las Cortes de Cádiz (1912-1929). Plaza de España, Cádiz. En la parte trasera se representa a Hércules entre dos relieves que aluden a América y los grupos de *La Agricultura* y *La Ciudadanía*.

conmemorativo. Desde un papel subordinado, con formas precisas y relativamente escuetas, generalmente geométricas, susceptibles de acoger eventualmente inscripciones, relieves, ornamentos o, incluso, otras figuras que conectan visualmente al espectador con la escultura, el pedestal lleva camino de disolverse o de integrarse en el conjunto. Tal es el caso de algunos monumentos de Agustín Querol (1860-1909), como el dedicado a Los Sitios de Zaragoza [236]. En su amplísima producción se combina de manera singular una rigurosa formación académica e historicista, base del eclecticismo retórico y efectista que presidió la realización de la mayoría de sus trabajos, con un impulso por romper los estereotipos tradicionales de la figuración escultórica, en conexión con actitudes modernas que empezaron a concebir la materia como una superficie evanescente capaz de sugerir más allá de sus límites.

La definitiva desaparición del pedestal se produjo a raíz de la divulgación de las ideas integradoras del modernismo, pero afectó a escultores muy ajenos a la corriente, como Aniceto Marinas (1866-1953), en principio muy sumiso a un academicismo pródigo en habilidades detallistas, a quien se debe la parte escultórica del Monumento a las Cortes de Cádiz [238]; o Lorenzo Coullaut-Valera (1876-1932), cuya poética artística se aproxima al espíritu regionalista de las primeras

décadas del siglo xx y rompe con la dimensión tangible, en la forma como en el fondo, de la tradición decimonónica. Sus grupos escultóricos, que suelen recrear escenas o ambientes literarios, aspiran a transmitir más sensaciones que ideas, como el más famoso de todos, el dedicado a Bécquer [239].

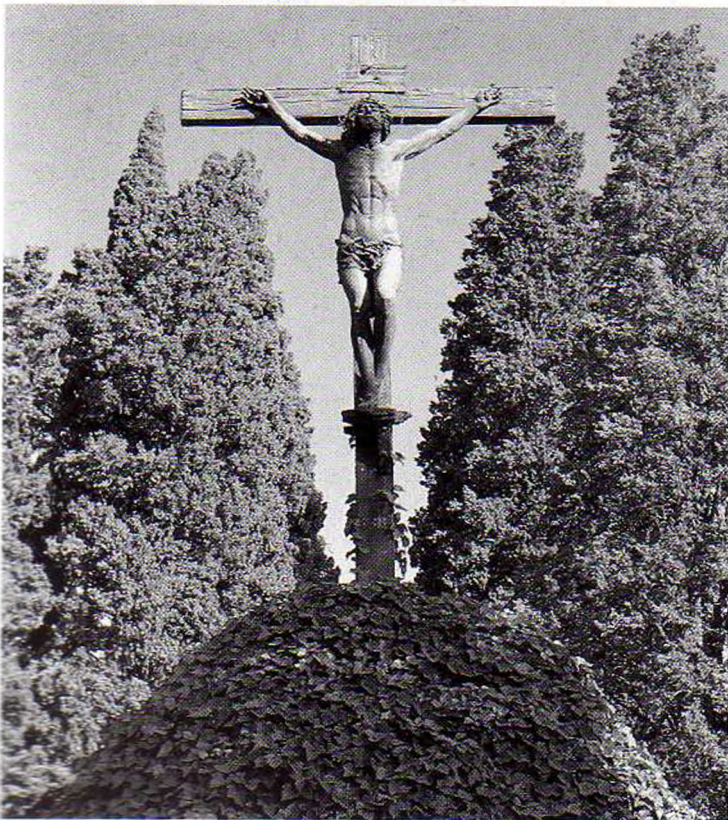
239. Lorenzo Coullaut-Valera. Monumento a Bécquer (1912). Parque de María Luisa, Sevilla. Recreación escenográfica que aspira a evocar un determinado ambiente poético.



5. DEL REALISMO DESCRIPTIVO AL REALISMO COMPROMETIDO

El acercamiento a la realidad había sido propiciado inicialmente por el Romanticismo. El gusto ecléctico, en auge desde la mitad de siglo, favoreció esta posibilidad. Eventualmente, incluso, el Realismo llegó a convertirse en una opción más dentro de la diversa trayectoria de un escultor o en una práctica preferida por algunos, lo que en ningún caso entraba en contradicción con los tolerantes principios generales del eclecticismo. En principio, pues, el Realismo en escultura no funcionó de la misma manera que en pintura, es decir, su recepción fue mucho más lenta y menos radical, aspectos ambos nada circunstanciales. Pero es preciso reconocer su existencia porque algunas experiencias realistas también

240. Antonio Susillo.
Cristo de las mieles
(1890). Cementerio de
San Fernando, Sevilla.
Autor de un detallismo
casi obsesivo, heredero
de la tradición imaginera,
que alcanza en este caso
gran emotividad.



241. Rossend Nobas. *Torero herido* (1871). Museo de Arte Moderno, Barcelona. Obra de efectista minuciosidad y estudiada observación, aunque todavía recuerda prototipos antiguos.

habrían de contribuir decisivamente a la transformación de la escultura como arte.

La minuciosidad descriptiva en España

En España, como en casi todos los países, el Realismo no desplazó ni inmediatamente ni por completo el bagaje de conocimientos académicos. Al principio se expresó, de manera más bien diluida, en una nueva percepción de los detalles, fundamentalmente a través de una cuidada observación que iba más allá de un mero virtuosismo técnico. En ese contexto hay que encuadrar algunas obras de los Vallmitjana y, sobre todo, del también catalán Rossend Nobas (1838-1891), autor del *Torero herido* [241], en cuya base aparece la significativa inscripción "SIGLO XIX", importantísima obra que le dio justa fama por su minuciosidad descriptiva, fruto del estudio de moribundos en las camas de los hospitales, aunque ya en la época recordó al *Gálata moribundo* y al *General Bonchamps* de David d'Angers, sin olvidar que la tensión del momento no es completamente realista. Un caso relativamente similar, aunque pertenezca a una generación posterior, es el del sevillano Antonio Susillo (1857-1896), que aprendió

en París un naturalismo tan minucioso como el de la pintura de casacón, especialmente grato en las piezas de pequeño tamaño, aunque cultivó todos los géneros. Una de sus piezas más emotivas es el *Cristo de las mieles* [240].

La difusión del Realismo produjo un abandono de la retórica gestual, que se sustituyó por una progresiva sinceridad, y una gradual disminución o desaparición de los modelos alegóricos, que se reinterpretaban de manera más verosímil. Se comenzó a preferir la representación de figuras contemporáneas y cuando se trataba de figuras históricas tenían una inmediatez y una frescura desconocidas. Enseguida aparecerían también temas intimistas o anecdóticos, tratados con la mayor naturalidad, todo lo cual no tuvo mayores problemas para integrarse en el caudal de experiencias históricas. En esa dinámica se encuentra la obra de algunos de los autores de escultura monumental ya citados, como Fuxá, Reynés, Benlliure o Marinas.

El verismo italiano

La tradicional inclinación de los escultores italianos a apasionarse con "la verdad de la naturaleza" hizo que una corriente denominada "verismo" caracterizase una gran parte de la producción artística de la península desde mediados de siglo. Aunque careció del sentido provocador del Realismo más típico, a causa de la interpretación poética y selectiva de la realidad, que ocasionalmente rozó una sensiblería intimista no menos anodina, fue la primera propuesta que se oponía de manera continuada y coherente a la manida retórica historicista, aún en pleno vigor por varias décadas. El primer líder del verismo fue Vincenzo Vela (1820-1891), admiradísimo autor de retratos en los que conjugó una apropiada descripción física con una no menor profundidad psicológica. Su obra más famosa, *Los últimos días de Napoleón* [242], no sólo resulta verista en la percepción de los detalles sino, sobre todo, porque abandona la épica trascendente que hasta entonces envolvía a los héroes históricos en favor de una interpretación mucho más humanizada de los mismos.

La generación siguiente aproximó las experiencias veristas a los temas realistas de más crudeza, aunque todavía no traje-



242. Vincenzo Vela, *Los últimos días de Napoleón* (1866). Musée National du Château, Versailles. Alabada en la Exposición Universal de 1867, esta estatua presenta una imagen verista del emperador, lejos de la trascendencia romántica.

ron consigo una transformación en la concepción formal de los mismos, de modo que, desde ese punto de vista, los resultados pueden ser considerados productos eclécticos. Adriano Cecioni (1838-1886)



243. Adriano Cecioni, *El suicida* (1865-1867). Galleria d'Arte Moderna, Florencia. Aunque de apariencia académica, el asunto encierra toda la nihilista crudeza del Realismo.

C. REYERO

244. Vincenzo Gemito,
El pescador (1877).
Museo Nazionale,
Florencia. Obra que
ofrece un tratamiento
plástico naturalista
e intrascendente.



modeló durante su estancia como pensionado de la academia florentina en Nápoles la figura de *El suicida* [243], cuya única provocación reside en el tema, uno de los que más obsesionaron a escritores y pintores del Realismo. La trivialidad de los argumentos tratados, hasta la más extremada ordinareiz, constituye la principal característica de la obra posterior de Cecioni. Más conectado con una observación de los detalles —en relación con la pintura de Meissonier, que le admiró, así como de Fortuny y los escultores españoles citados— se encuentra la obra de Vincenzo Gemito

245. Achille d'Orsi,
Proximus Tuus (1880-
1881). Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna, Roma.
La marginada situación
del campesino fue uno
de los primeros temas
en incorporarse a la
plástica realista.



(1852-1929). Obras como *El pescador* [244] son fruto de un naturalismo todavía no comprometido, pero que apenas busca ya el pintoresquismo literario. Achille d'Orsi (1845-1929) se interesó, en cambio, por representar la desgraciada situación de los trabajadores del campo, en piezas, a veces, de tamaño natural, como *Proximus Tuus* [245]: aunque la idea de “el prójimo”, expresada en su título, tiene una implicación evangélica —y consecuentemente alude a una actitud religiosa—, se trata de una imagen conmovedora en su intrínseca humanidad, que carece de cualquier atenuante mental o plástico que pueda dulcificarla.

El Realismo en Francia y Bélgica

En la escultura francesa no existió una figura como la del pintor Courbet capaz de encarnar de igual modo la renovación formal y conceptual que habría de suponer el Realismo. Pero otro pintor que no fue menos equívoco en la defensa de esta actitud. Honoré Daumier (1808-1879), realizó algunos trabajos escultóricos que, si bien carecen, por su propia idiosincrasia, de la envergadura de los encargos públicos y, obviamente, no suscitaron el debate académico de las obras salonistas, constituyen las primeras propuestas en las que se intuye una radical diferencia en la concepción del objeto escultórico. El análisis de la personalidad individual que revela la serie de los parlamentarios, a la que pertenece el de *Odier* [247], es consecuencia de una actitud eminentemente romántica, atestiguada por la propia cronología, pero ese rostro de facciones grotescas, ejecutado en un material tan poco habitual como la tierra cocida y coloreada, con una clara intención crítica y caricaturesca que lleva a la deformación brutal de los modelos de la naturaleza, encierra una profunda subversión: cuestiona, en primer lugar, la nobleza de los materiales, pero, sobre todo, el papel provocador de la escultura como arte y la validez de unos medios aparentemente primitivos para alcanzar una mayor expresividad, tras la que se intuye una siniestra amargura.

El resto de las prácticas de la escultura francesa en torno al Realismo —como las de Dalou, por ejemplo— están más o menos integradas en el eclecticismo general de

246. Constantin Meunier. *El pocero* (h. 1885). Museo de Bellas Artes. Bruselas.

Meunier, que había comenzado su dedicación artística como pintor de escenas religiosas de aspecto sombrío, adquirió una fuerte conciencia social a raíz de su contacto con las gentes de las regiones industriales y mineras de su país natal, Bélgica, cuyas condiciones de trabajo eran extremadamente duras. En busca de un medio artístico que concentrarse en la figura humana la expresión del heroico sufriendo cotidiano derivado de su situación, empezó a interesarse por la escultura. Fruto de esa preocupación modeló, en cera, hacia 1883, una *Cabeza de pocero* que es una de las primeras obras ya característica de su personalísimo estilo. Aquel prototipo habría de constituir la primera referencia para otras piezas del mismo tema, tanto bustos como esculturas de cuerpo entero, fundidas en bronce con posterioridad. Todas ellas tienen una poderosa carga de expresividad, tanto en el rostro como en la disposición del cuerpo. Parecen haber sido brutalmente extraídas de la realidad hasta el punto de surgir como un fragmento sublimado de la misma. A pesar de ello, la superficie posee una sugestiva simplificación, resultado de una especie de intuición primitiva que le llevó a abandonar la retórica descriptiva y explorar las posibilidades propias de los materiales, como los más modernos escultores de su tiempo.

Los trabajadores de Meunier son figuras arquetípicas, universalizadas por la condición de su trabajo. Tienen siempre una nobleza que otorga una dignidad sobrehumana a su sufrimiento. En las figuras de tamaño natural como ésta, la monumentalidad deriva de sí mismas sin necesidad de ningún enfático pedestal: a nuestra misma altura poseen más grandeza que cualquier héroe histórico. La influencia de Meunier —el escultor europeo del trabajo por antonomasia— ha sido considerable en la configuración artística de la epopeya del proletariado, aunque los regímenes totalitarios habrían de subrayar enfáticamente el patetismo de las poses.

los salones. Precisamente a través de su participación en éstos se dio a conocer en Francia la obra del escultor belga Constantin Meunier (1831-1905), la más comprometida con la crítica situación de la clase obrera como consecuencia de su explotación en trabajos industriales y mineros. Una pieza como *El pocero* [246] dignifica con su imponente presencia al tipo humano que encarna y lo eleva a la categoría de héroe sin recurrir a la antigua retórica. El Realismo escultórico ha alcanzado así un grado de compromiso social que va parejo a una honradez formal: tras la desprejuiciada interpretación del personaje hay unas formas escuetas y rotundas que se encuadran en un proceso de simplificación de mayores consecuencias.



247. Honoré Daumier. *Busto del parlamentario Odier* (1832). Museo de Orsay, París. La caricatura política condujo a Daumier a explorar nuevas posibilidades de la escultura.

6. LA DUCTILIDAD DE LA SUPERFICIE

La modernización de la escultura se produjo, al igual que la de la pintura, por una doble vía: la que, desde la realidad, conducía a una visión intrascendente y fugaz de las cosas, y la que, desde la imaginación, trataba de sugerir una idea más allá de lo visible. A diferencia de la pintura, sin embargo, en escultura estos caminos fueron —muchas veces, aunque no necesariamente siempre— muy parejos; pero, en todo caso, los resultados plásticos tuvieron al menos un punto en común: la ductilidad de la superficie y la destrucción de los límites tradicionales del objeto escultórico y de su percepción estable.

La fugacidad de la visión de las cosas

Aunque el impresionismo no tiene, estrictamente, un paralelo posible en escultura —los principios del impresionismo

eran esencialmente pictóricos y se limitaron a las experiencias de un grupo de pintores concretos con unas vivencias artísticas y humanas comunes en un tiempo y en unos lugares muy precisos— no cabe duda que, de la misma manera que sus planteamientos afectaron inmediatamente a muchos pintores de todo el mundo occidental, también hubo escultores que se preocuparon por expresar con sus propios medios parecidas sensaciones.

Precisamente uno de los más singulares pintores del grupo impresionista, Edgar Degas (1834-1917), llevó a cabo, coetáneamente a sus cuadros de bailarinas, bañistas o caballos, piezas escultóricas con temas similares, aunque sólo en la exposición impresionista de 1881 dio a conocer públicamente una de estas obras, una figura de cera que representaba una bailarina. En su estudio, sin embargo, conservaba muchas más, como *El baño* [249], entonces cono-



248. Medardo Rosso, *Niño al sol* (1892). Colección privada, Milán. La variable incidencia de la luz en la superficie translúcida de la cera, que parece desvanecerse, constituye un elemento esencial de esta obra.



249. Edgar Degas, *El baño* (1889-1917). Museo de Orsay, París. Intrascendente tema de la realidad cotidiana cuya superficie plástica posee un vibrante modelado.

250. Auguste Rodin, *Las puertas del Infierno* (1880-1900). Museo Rodin, París.

En 1880 el gobierno francés encargó a Rodin las puertas del Museo de Artes Decorativas de París, que nunca se construiría. Algunas de las piezas que inicialmente fueron pensadas como partes de ese conjunto, el más importante trabajo de su carrera, se encuentran entre las más populares esculturas de todos los tiempos, de modo que, hasta cierto punto, *Las puertas del Infierno* pueden considerarse una fuente de ideas. Bajo el recuerdo de las Puertas del Paraíso de Ghiberti en el Baptisterio de Florencia, Rodin se inspira en el canto del "Infierno" de la *Divina Comedia* de Dante, aunque probablemente su interpretación tenga más que ver con la trágica visión que se desprende de *Las flores del mal* de Baudelaire, donde pasiones culpables y deseos insatisfechos arrastran a la desesperante condición humana: los cuerpos, que parecen hundirse y emerger de un fluido turbulento, se encabalgan como poseídos por un patetismo impotente que los conduce al abismo. Los episodios principales son la pareja enlazada de Paolo y Francesca, a la izquierda, origen del célebre *Beso*, y las figuras de Ugolino y sus hijos, a la derecha, también conocido de manera exenta, como si el escultor hubiese sucumbido a la tentación de "liberar" de aquel espacio cavernoso a tales criaturas. De hecho, los únicos elementos que originariamente parecen ya tener una concepción claramente independiente son el grupo de *Las tres sombras*, que remata el conjunto, esencialmente la misma figura interpretada desde distintos ángulos a partir del modelo de Adán, testimonio singular de su modo de trabajar, y *El pensador*, cuya meditabunda pose se contrapone a la agitada escena del dintel. El poder expresivo de esta escultura, concebida en principio como *El poeta*, retrato simbólico de Dante que contempla

en su pensamiento las escenas que suceden a su alrededor, se transforma sugestivamente al quedar extraída de aquel contexto por el propio Rodin, de modo que su significado se multiplica, aunque también se banaliza, grandeza y miseria de las creaciones simbolistas y, en general, de todas aquellas obras de arte convertidas en iconos.



cidas por unos pocos, que fueron fundidas en bronce después de su muerte. Todas eran pequeñas, en un material tan poco perdurable como la cera y de apariencia fragmentaria y experimental. A pesar de ello, ni en el más amplio sentido podrían merecer el calificativo de impresionistas, pero encierran aspectos de gran interés. Son piezas radicalmente diferentes de las "nobles" esculturas cargadas de contenido que se exponían en los salones exaltando valores permanentes. Su ilusionismo, fundamentado en la captación de un instante concreto e, incluso, eventualmente reforzado con elementos reales —pelo, telas—, resulta, paradójicamente, muy provocador porque obliga

a forzar el pensamiento: el instante no puede ser tan duradero como la permanente materia escultórica sugiere, de tal manera que genera una tensión extraña entre la idea y su forma.

El escultor que más se aproximó a una representación fugaz de las cosas visibles fue el italiano Medardo Rosso (1858-1928). Sus temas absolutamente intrascendentes, como *La edad de oro*, que representa a una madre con su hijo, suponen, en sí mismos, un radical distanciamiento de cualquier teoría escultórica sustentada en la interpretación espacial de objetos tangibles, y, por consiguiente, están lejos de ser concebidos como soportes de un discurso literario. En

ese sentido sus obras, también realizadas en cera, están en la misma línea que las de Degas, es decir, son fruto de una visión transitoria. Sin embargo, Rosso fue mucho más allá en dos sentidos: en primer lugar, en el modelado, que deja de ser compacto para explorar la posibilidad de destruir, al fin, los límites materiales, intuirlos o desvanecerlos como si la pieza fuera verdaderamente un fragmento de la realidad y no un simple ensayo; y, en segundo lugar, en la transformación perceptiva que supone una variable incidencia de la luz sobre el objeto —lo que, de hecho, constituye el paralelismo más cercano con el impresionismo— de modo que la pieza adquiere una cierta inmaterialidad, al menos visual, que llega a sugerir una fusión con el espacio circundante [248].

Singularidad de Rodin

Aunque las experiencias de Meunier y Rosso y, probablemente, la misma renuncia de Degas a exponer sus trabajos escultóricos, se producen después de que la obra de Auguste Rodin (1840-1917) fuera conocida públicamente, la personalidad de este escultor es tan grande —sin duda, la mayor del siglo— que sus aspiraciones son mucho más complejas y, como toda figura genial, su obra se proyecta, desde la mejor tradición escultórica occidental, más allá de los iniciales problemas meramente realistas y visuales, hasta enlazar con el Simbolismo.

La carrera profesional de Rodin, es decir, su formación, promoción personal y reconocimiento público, siguió un proceso relativamente similar al vivido por cualquier otro escultor francés de su tiempo: es cierto que fracasó en sus intentos de entrar en la Escuela de Bellas Artes y trabajó como ayudante de decoración, al tiempo que asistía a los cursos de dibujo de Barye, pero sus obras más conocidas y populares están estrechamente relacionadas con su respaldo oficial. Ello revela en qué medida un escultor moderno —al menos tan moderno como los impresionistas— dependía de un sistema artístico completamente tradicional (academia, salones, encargos públicos), al que los pintores más avanzados de su generación ya habían renunciado. De hecho, las primeras piezas que Rodin dio a conocer en los salones de los años setenta eran desnudos masculinos que conciliaban el realismo anatómico con una cierta sensualidad inspirada en Donatello y Miguel Ángel, que era muy familiar para el público de París, aunque en ellos se intuía ya el vigor y la plasticidad del material que habrían de tener sus obras posteriores.

Esta conciliación entre lo tradicional y lo nuevo fue seguramente determinante para que el gobierno francés le encargara *Las puertas del Infierno* [250], el más importante trabajo de toda su carrera, en relación con el cual se encuentran sus piezas más



251. Auguste Rodin. *Los burgueses de Calais* (1885-1895). Museo Rodin, París. Prisioneros en el sitio contra los ingleses en 1347, componen un grupo complejo donde son exploradas con inmediatez sus reacciones humanas.



252. Auguste Rodin. *El beso* (1898). Museo Rodin, París. La mirada debe recorrer circularmente la escultura en busca de todas las sugerencias.

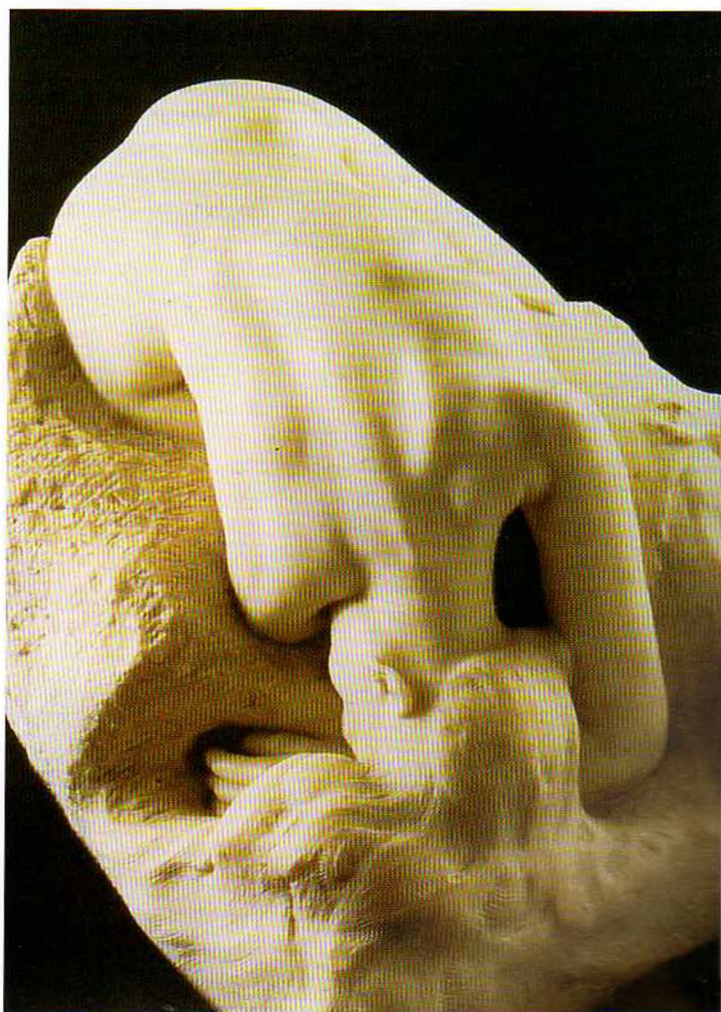
...famosas, como *El pensador* o *El beso* [252]. Paralelamente, Rodin se ganó una merecida reputación como retratista, tanto por su habilidad en la descripción física como en la psicológica. Sus bustos llegaron, incluso, a trascender la caracterización de seres concretos para convertirse, casi, en prototipos humanos.

El prestigio público que Rodin había alcanzado en los años ochenta le facilitó también la realización de varios monumentos conmemorativos que se encuentran entre los más singulares del género. El primero de ellos fue el dedicado a *Los burgueses de Calais* [251], en honor de Estache de Saint-Pierre y sus cinco compañeros entregados al rey inglés Eduardo III durante el sitio de la ciudad. Este grupo de mártires patriotas alcanza su grandeza desde su condición ciudadana, por lo que no necesita pedestal: Rodin analiza cada respuesta individual, al tiempo que las seis figuras —en esencia un fragmento, lejos de la jerarquía impuesta por los tradicionales monumentos— quedan integradas sólo por la emoción derivada de sus actitudes, paradójicamente más propia de lo privado que de lo público. Su otro gran monumento —al igual que el de Calais, "antimonumental"— fue el dedicado a Bal-

zac, al que presenta en pie, como si una extraña energía le despegase del suelo, cuya espectral presencia se impone avasalladoramente.

En 1900, al mismo tiempo que se celebraba en París la Exposición Universal, una instalación retrospectiva reunía una gran parte de su obra, lo que sirvió para reforzar su audiencia internacional. Sus conquistas formales, consecuencia de un concepto escultórico nuevo, eran ya patrimonio de todos. Su escultura no obedecía a una descripción plástica pormenorizada, consecuencia de una percepción externa que condujese a un resultado cerrado y completo, sino que, como la *Danaide* [253], sugiere siempre una constante y sugestiva transformación visual derivada de su concepción fragmentaria: la figura emerge de una masa que parece recibir vida desde el interior para irradiarla en el exterior. Pero su renovación fue, incluso, mayor: inició

253. Auguste Rodin. *Danaide* (h. 1900). Museo Rodin, París. La enérgica vitalidad del fragmento y la transformación permanente que sugiere lo inacabado constituyen el atractivo de muchas esculturas de Rodin.



050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA
 TORIA DEL ARTE 145

C. REYERO

254. Frederic Leighton, *Atleta luchando contra una pitón* (1874-1877). Leighton House. Londres, depósito de la Tate Gallery. Complacida y evocadora reinterpretación naturalista de un desnudo masculino.



el ensamblaje más o menos aleatorio de piezas previamente modeladas por él, de modo que dejaba intuir las posibilidades de una "construcción arbitraria", y exploró, conscientemente, el alcance expresivo de la textura, tanto de los materiales en general como del acabado concreto de cada uno de ellos.

El esteticismo simbolista

Las diversas corrientes modernistas que, en parte frente a los antiguos convencionalismos académicos, pero sin renunciar completamente a ellos, canalizaron el más avanzado gusto europeo a fines del siglo XIX repercutieron también sobre la escultura. Tanto en lo formal como, sobre todo, en el poder sugestivo de los temas, impregnados de una trascendencia espiritual, en oposición tanto al empirismo realista como la banal prosopopeya historicista, la deuda con Rodin fue insoslayable. Pero la genialidad de este artista proyectó, más que una luz, una sombra gigantesca sobre la escultura de su tiempo —en particular, dada su proximidad, sobre la francesa—, como si los escultores hubieran sucumbido, momentáneamente, ante la parte más superficial y sensible de su inmenso bagaje, de modo que la tendencia decorativa y escapista más o menos en relación con inquietudes moder-

nistas no vino acompañada necesariamente siempre de las mismas experiencias enriquecedoras.

En Inglaterra, las teorías esteticistas que defendían el arte por el arte, a pesar de oponerse a la cultura oficial victoriana, se generaron entre un grupo exquisito de intelectuales cuyo bagaje de conocimientos histórico-artísticos —sobre todo, clásicos y renacentistas— era inmenso. Sin embargo, la producción escultórica ligada a este fenómeno cultural, enseguida muy difundido, tuvo conciencia de su carácter "nuevo" en la medida que era "diferente" de lo que hasta entonces se había hecho, aunque no se produjera al margen de los tradicionales mecanismos institucionales británicos ni estos pusieran trabas para su desarrollo. Un pintor tan reconocido académicamente como Frederic Leighton (1830-1896) expuso en

255. Alfred Gilbert, *Ícaro* (1884). National Museum of Wales, Cardiff. Desnudo de sensualidad italianizante que fascinó a la exquisita sociedad británica finisecular.





254. Max Klinger, *Beethoven* (1897-1902). Museum der Bildenden Künste, Leipzig. Ejecutado con diversos materiales en busca del lujo extravagante, signo del más refinado simbolismo.

Las circunstancias de la Europa continental fueron diferentes, aunque también se dio una verdadera obsesión por embellecer lujosamente el entorno cotidiano, tanto privado como público, fenómeno intrínsecamente unido al modernismo. En Bélgica, país que, en este sentido, tuvo una importancia considerable, trabajó Jef Lambeaux (1852-1908), autor de *La fuente de Silvio Brabo* [257], donde formas naturales y fantásticas, combinadas con imaginación, producen un resultado sorprendente. En Alemania, el escultor más destacado,

257. Jef Lambeaux. *La fuente de Silvio Brabo* (1885-1887). Grote Markt, Amberes. Dedicada al legendario fundador de la ciudad, sus formas sinuosas tienen un inequívoco sabor modernista.



257 la figura de tamaño natural de un *Atleta luchando contra una pitón* [254], considerada desde entonces un hito en la escultura británica; sin ocultar todavía sus concomitancias con los modelos clásicos del academicismo continental, el bronce de Leighton se complace, más bien, en un naturalismo sensual vinculado a la enérgica fuerza que se desprende de la materia. De otros modos, fueron Edward Onslow Ford (1852-1901) y, en particular, Alfred Gilbert (1854-1934) los escultores británicos más significados en la producción de piezas exquisitamente refinadas, elaboradas con auténtico primor en su aspecto material, que suscitan una complacida percepción visual y táctil a través de temas, por lo general, evocadores de un lirismo indolente y melancólico. En concreto, las representaciones de seres mitológicos de Gilbert, como *Perseo*, *Eros* —su escultura más famosa, colocada en Picadilly Circus— o *Ícaro* [255], curiosamente tan ajenas al estudio anatómico de los desnudos clásicos, encarnan a la perfección la forma ligera que para el subconsciente colectivo británico tenían que tener los dioses y héroes de una cultura que habían llegado a idealizar de manera casi mágica.

dentro de un simbolismo profundo y trascendente, casi para iniciados, fue Max Klinger (1857-1920). Dedicado también a la pintura, sus esculturas adquieren un extraño efecto como consecuencia del color que proporciona el bronce, los mármoles y el marfil, como en *Beethoven* [256]. Su utilización no obedece a fines naturalistas, sino más bien a un afán de refinamiento ostentoso y recargado, un lujo al alcance de muy pocos. Sus trabajos, un tanto misteriosos e impenetrables, llegan a parecer imágenes de un culto esotérico.

Dentro de la Península Ibérica fue en Cataluña —en concreto, en Barcelona— donde se formaron los mejores escultores modernistas: Enric Clarasó (1857-1942), Eusebi Arnau (1863-1933) y, sobre todo, Josep Llimona (1864-1934), que desde una percepción realista consiguió expresar una blandura exquisita en la materia, como si encerrase una vitalidad orgánica o estu-

258. Josep Llimona, Monumento al Doctor Robert (1910). Plaza de Tetuán, Barcelona. Poética asociación ideológico-plástica de la muchedumbre arremolinada en una forma orgánica que parece regirse por leyes propias.



259. Miquel Blay, *Eclósión* (1897). Museo del Prado, Madrid. El sentimiento que envuelve a las figuras parece estar en relación con la fuerza que las hace salir de la materia.

viese impulsada a transformarse por una fuerza superior de carácter espiritual. Este efecto de crecimiento natural, asociado metafóricamente al desarrollo de una idea noble de protección social, sirve de fundamento a su contribución escultórica en el Monumento al Doctor Robert [258], en el que se reconocen formas arquitectónicas de Gaudí. Dentro de la órbita del modernismo ocupa una singular posición Miquel Blay (1866-1936), que veneró tanto los valores de la estatuaria clásica, ampliamente dominados gracias a su conocimiento y respeto hacia todo lo académico, como igualmente sintió deseos de superar el realismo descriptivo, en busca de una emotividad íntima y profunda, reveladora de una especie de alma interior. Sus figuras, que encierran un significado simbólico, se tornan, así, universales. Aunque su producción es muy variada, sus trabajos más renovadores parecen muchas veces —como los de Rodin— estar en un proceso parcial de liberación de la materia, como los del grupo titulado *Eclósión* [259], que alude al despertar del amor.

7. LA RECUPERACIÓN DE LA FORMA

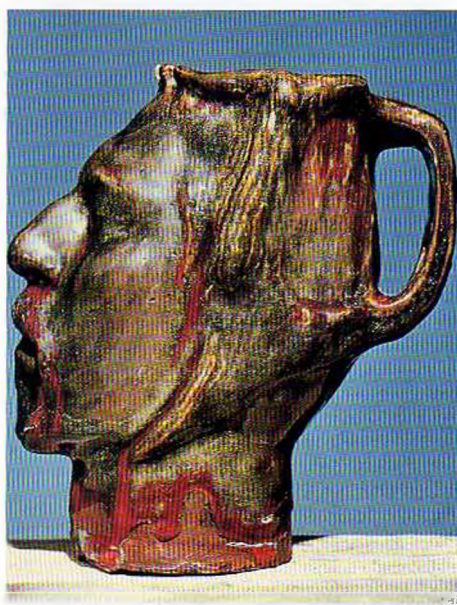
De la misma manera que, tras el impresionismo, muchos pintores adquirieron conciencia del límite que suponía, como objetivo representativo, la radicalización de una pura y fugaz percepción visual, así también algunos escultores fueron sensibles al proceso de disolución formal, simple decorativismo y trivialización de contenidos al que conducían las experiencias modernistas. Ello les suscitó la necesidad de replantearse, desde los mismos orígenes, la función del artista y los objetivos de la obra de arte. Un desecho de "volver a empezar", que implicaba una renuncia expresa al sofisticado bagaje de conocimientos histórico-artísticos acumulados por la cultura finisecular, impulsó entonces la tarea creadora de muchos artistas. Tan radicalmente distinto punto de partida trajo para la escultura una consecuencia decisiva: el alejamiento de los cánones estéticos tradicionales que anunciaba la definitiva ruptura encarnada por las vanguardias.

El primitivismo

La idea de que la verdadera creación artística no estaba en relación con una adecuada habilidad técnica que condujese a dominar unas formas preestablecidas para expresar un determinado pensamiento sino que, al contrario, se fundamentaba en una experiencia individualizada, no necesariamente fruto de la enseñanza, que respondía a una especie de instinto primario, estaba muy extendida entre los artistas más inquietos desde los últimos años del siglo XIX. La identificación de la autenticidad y la sinceridad —valores artísticos en auge desde el Realismo— con lo primitivo se desarrolló de manera paralela al descrédito de las estereotipadas formas utilizadas por los académicos, relegadas por fal-

sas y contaminadas. El aspecto más esencial de la difusión del primitivismo no radicó en la curiosidad extraña que despertaban los pueblos ajenos a la cultura europea, sino en el valor moral que se concedió a sus trabajos artísticos, convertidos en un referente estético brutalmente distinto en todos los sentidos.

Aunque fueron varios los pintores y escultores que se significaron en actitudes de este tipo, la personalidad que causó un impacto mayor fue la de Paul Gauguin (1848-1903). Muchísimo más conocido como pintor, ya en 1877 había comenzado a realizar trabajos en madera tallada que dio a conocer después en las exposiciones impresionistas. A su vuelta a París desde la Martinica, en 1888, se inició en la cerámica, técnica con la que llevó a cabo algunos paneles con temas parecidos a los de sus lienzos y pequeños objetos como el *Vaso en forma de cabeza* [261]. Durante su primera estancia en Tahití, a partir de 1891 esculpió también algunas tallas, a modo de



260. Adolf Hildebrand. *Adolescente* (h. 1877-1884). Nationalgalerie, Berlín. En busca de una forma pura e intemporal, para lo que recurre a un modelo clásico, alcanza una rotunda depuración primaria, de sabor moderno.

261. Paul Gauguin. *Vaso en forma de cabeza* (1889). Kunstindustrimuseet, Copenhague. Inspirado en la cerámica preincáica, constituye una especie de autorretrato que revela su voluntad de volver a los orígenes.



262. Aristide Maillol. *La noche* (1902-1906).
Jardín de las Tullerías, París.

La primera pieza de escultura monumental de Maillol fue *La noche*, de tamaño natural, inicialmente esculpida en piedra en 1902 y más tarde pasada al bronce. Aunque pudiera parecer una personificación, el título alude al carácter autosuficiente del vigoroso desnudo de mujer. Su estilo compacto, que sugiere incluso la inscripción de la escultura en una forma geométrica, otorga una cohesión casi arquitectónica —abstracta— a cada uno de los estilizados miembros que la componen.

Estas imágenes femeninas de una simplicidad impenetrable, cuyos cuerpos remiten de algún modo a prototipos clásicos aunque estén peinadas a la moderna, constituyen los modelos preferidos de casi todas las obras de Maillol. Su desnudez no se justifica plásticamente en virtud de ningún contenido literario o simbólico sino que pretende encarnar una elegancia esencial, inspirada en el estilo severo griego de mediados del siglo V a.C. Tras ellas hay un goce estético concentrado en la apropiación absoluta del volumen que ocupan. Como las bañistas de Cézanne o las bailarinas de Matisse, nos transmiten la plenitud de un mundo arcádico, inspirado todavía en la naturaleza, pero ya ajeno a las contingencias de los sentidos y, por consiguiente, regido por un orden propio. Su concepción artística es, pues, eminentemente mental.

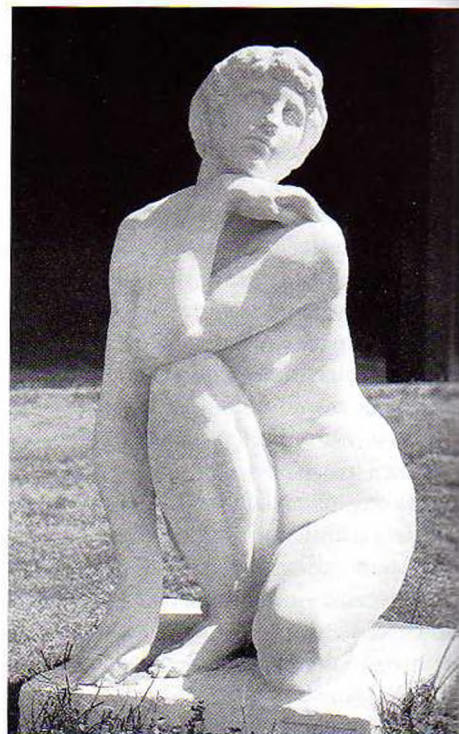
Maillol, que se inició como pintor nabi y se formó de manera autodidacta como escultor, fue, todavía, un artista que modelaba sus obras. Eran los tallistas quienes, por medio de puntos, pasaban sus modelos a piedra o los fundidores quienes los convertían en bronce. Sin embargo, su obra queda definitivamente lejos de la tradición descriptivo-pictórica del ilusionismo decimonónico. Muy al contrario, parece ya regida por los nuevos intereses estéticos que ven en la talla una técnica regeneradora de los principios esenciales de escultura, revisionismo que embarga a los más modernos artistas de comienzos del siglo XX. Frente al tratamiento analítico de Rodin, Maillol aboga por un sintetismo que la crítica asoció a una cultura ancestral mediterránea.

máscaras o ídolos, que denominó “chucherías salvajes”. Aunque el conjunto de esta producción estuvo muy poco difundido en vida del artista y, por consiguiente, no constituye un eslabón explicativo esencial para la evolución de la escultura, su grado de novedad es tal que parece la más despegada de los intereses generales del siglo XIX. Las formas irregulares e imprecisas, el acabado tosco, el sentido elemental, casi infantil, de las composiciones, una polícromía rica pero antinaturalista, contrasta con un efecto, sin embargo, misterioso y ancestral, que nos devuelve las esencias de la raza humana.

En busca de una nueva monumentalidad

A lo largo del siglo XIX, la misión “narrativa” desempeñada por la escultura había ocultado su primario sentido derivado de la condición de forma que ocupa un espacio, es decir, lo que esencialmente había definido a la escultura como arte (al menos hasta entonces, ya que enseguida el con-

263. José Clará. *La diosa* (1910). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Constituye uno de los principales ejemplos de reinterpretación del clasicismo mediterráneo en España.



cepto mismo de escultura iba a cambiar). El primer escultor para quien *El problema de la forma* —título de un ensayo que publicó en 1893— se convirtió en la preocupación angular de su creación artística fue el alemán Adolf Hildebrand (1847-1921). Compañero en Italia del pintor Hans Thoma Marées —uno de los padres de la pintura moderna en Alemania— y del filósofo y crítico de arte Conrad Fiedler —cuyos estudios sentaron las bases de una visión artística pura, separada de la naturaleza—, su pensamiento teórico, basado también en una concepción abstracta y absoluta de las formas —que lógicamente habría de fascinar a un historiador del arte formalista como Wölfflin—, parece más radical que sus trabajos escultóricos. Éstos se inspiran, de hecho, en un naturalismo que trata de ocultarse —distanciarse, aislarse— bajo la apariencia intemporal de modelos griegos en busca de una especie de dignidad emanada directamente del volumen. En una de sus obras más famosas, el *Joven* [260], se intuye esa autonomía de la pieza escultórica, desvinculada ya de una relación emocional con el espectador, tarea en la que habrían de empeñarse con mucho más énfasis algunos artistas modernos.

Resultados más radicales en esa misma línea fueron los alcanzados por el francés Aristide Maillol (1861-1944). Tras una formación inicial como pintor, comenzó su carrera de escultor en 1895 y se dedicó exclusivamente a esta tarea desde 1900, impulsado por el deseo de devolver a la escultura la claridad y el equilibrio que poseía en la Antigüedad, infinitamente distante del modelo vivo, pero cuya sinceridad, fuerza y poesía eran muchísimo mayores que las que proporcionaban las tendencias naturalistas y modernistas. Para ello había que estilizar la forma hasta conseguir expresar una idea arquetípica de belleza. Tras su primera gran obra, *La noche* [262], las formas elementales y simplificadas de cuerpos femeninos, con títulos como *Mediterráneo* —una de las más famosas, expuesta en el Salón de Otoño de 1905 y verdadero manifiesto de “la vuelta al estilo”— o *Isla de Francia*, quedaron inmediatamente asociadas con el gusto moderno por excelencia, lo que vino acompañado de su reconocimiento internacional. La depuración abstracta de líneas y planos, el valor



de la masa imponente sobre el detalle circunstancial y la claridad que proporciona una composición geométrica fueron durante varias décadas un divulgado referente estético.

Las posibilidades de recurrir a estos modelos en grandes conjuntos decorativo-monumentales que revelasen la voluntad de los gobiernos por embarcarse en empresas artísticas de apariencia moderna se aprovecharon inmediatamente. Uno de los ejemplos más tempranos y ambiciosos —antes de que los regímenes totalitarios hiciesen uso de un repertorio parecido hasta la más trivial reiteración— fue el Parque de Frogner, obra del noruego Gustav Vigeland

264. Gustav Vigeland, Grupo escultórico de la fuente del Parque de Frogner (1907). Cercanías de Oslo. El conjunto constituye un desmesurado cántico al cuerpo humano en feliz armonía con la naturaleza.

C. REYERO



265. Julio Antonio. *Minera de Puertollano* (h. 1914). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. La expresión arquetípica de los rasgos de una raza fue uno de los objetivos de Julio Antonio.

(1869-1943). Las primeras figuras en bronce que componen una gigantesca fuente fueron ideadas hacia 1900 y se comenzaron a fundir en 1907, en tanto que los numerosos grupos en piedra que otorgaron una dimensión verdaderamente descomunal al conjunto fueron diseñados y añadidos en las décadas siguientes. Impresionado por los trabajos de Rodin, con cuya obra presenta indudables concomitancias en sus inicios, Vigeland alcanzó rápidamente un alto grado de simplificación, que fue aplaudido por gran parte de la crítica de su país, según atestiguan sus diversos encargos públicos. Las esculturas del Parque de Frogner [264] constituyen una especie de cántico optimista y esperanzado al cuerpo humano a través de las distintas edades, que se transforman en feliz armonía con el crecimiento de la naturaleza, lo que produce extrañas imágenes simbólicas.

En España, el eco de esta tendencia, traducido en un monumentalismo escueto basado en la simplificación de formas clásicas, no sólo fue casi inmediato sino, sobre todo, duradero. Las posibilidades conciliadoras que, al menos en apariencia, tenía con la tradición, facilitaron incluso el apoyo oficial, aunque este eclecticismo desvirtuaba el sentido originario de la reforma.

El movimiento artístico más arraigado fue el *noucentisme* en Cataluña, que difundió la representación de arquetipos humanos que responden a una especie de espíritu mediterráneo, como las mujeres de Enric Casanovas (1882-1948). Entre los más activos destaca José Clará (1878-1958), conector directo de la producción de Maillol. Su obra *La diosa* [263], fue primera medalla en la Exposición Nacional de 1910. Esta depuración se percibe incluso en escultores de formación más antigua, como el cordobés Mateo Inurria (1869-1924), y, de alguna manera, se relaciona también con la primera recepción de los movimientos de vanguardia, aunque las implicaciones de este término no son todavía susceptibles de reconocerse en la producción temprana de Moisés Huerta (1881-1962), Victorio Macho (1887-1966) o, incluso, Julio Antonio (1889-1919), cuyos famosos bustos de la serie de *La raza*, como la *Minera de Puertollano* [265], obedecen a una búsqueda de formas esenciales con fuertes

266. George Minne. *Madre gritando por su hijo muerto* (1886). Museo de Bellas Artes, Bruselas. Desarrolla una profunda expresividad a través de las formas angulares y sucintas que distorsionan la figura.





267. Antoine Bourdelle, *Máscara trágica de Beethoven*. Museo Bourdelle, París. La profunda expresión del genio destroza los ordinarios límites de la materia.

Implicaciones en tradiciones estético-culturales.

Hacia el expresionismo

La vía hacia el expresionismo ya había sido abierta por Rodin cuando deformaba los cuerpos como si el supuesto espíritu que los impulsaba a separarse de la materia no pudiera detenerse en el propio límite físico que los definía. En general, en escultura, como en pintura y arquitectura, las raíces del expresionismo hay que buscarlas en el modernismo. Pero hay una frontera que algunos escultores de fines del siglo XIX ya intuyeron, como el belga George Minne (1866-1941). Su personalidad puede adscribirse inicialmente al Simbolismo: sus primeros trabajos fueron dados a conocer en las exposiciones del grupo de Los Veinte, que canalizaba las más renovadoras actitudes de la capital belga. Pero una obra como *Madre gritando por su hijo muerto* [266], en su tiempo comparada con el arte de los

pueblos primitivos, anuncia una deformación corporal estrechamente unida al sentimiento al que alude, de modo que parece causada por él, lo que constituye la base de la destrucción expresionista.

En las esculturas del francés Antoine Bourdelle (1861-1929) se produce una desfiguración aún mayor. Ayudante de Rodin, alcanzó su madurez —y el consiguiente reconocimiento público, ratificado con varios encargos de monumentos conmemorativos— sobrepasada ya la frontera del siglo. La *Máscara trágica de Beethoven* [267], heredera de un Romanticismo en estado puro, lleva hasta el extremo la dramática expresión del músico, como si estuviera arrancada de su propio ser. El *Hércules arquero* [268] —su obra más representativa— resume la penosa tarea de búsqueda de una monumentalidad sobria y arcaica: su impulso parece el fruto de una desesperación que desgarrar las formas como si éstas no pudiesen contener una fuerza tan sobrehumana.

268. Antoine Bourdelle, *Hércules arquero* (1909). Museo de Orsay, París. Abstracta interpretación de un tenso equilibrio a través de una forma sumaria y monumental.



APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

Sobre la opinión de Baudelaire acerca de la escultura

“No puede haber nada que merezca el nombre de escultura romántica porque, a diferencia del pintor, el escultor no puede controlar la visión de quien contempla su trabajo. Baudelaire da por hecho que sólo hay una visión ‘correcta’ de una pieza escultórica dada, y que es una pura cuestión de azar que el espectador la descubra o no (...). Para Baudelaire, la tridimensionalidad evidencia básicamente su naturaleza primitiva. Cada pieza de escultura es para él un ‘fetiche’ cuya existencia objetiva impide al artista convertirla en un vehículo de su visión subjetiva del mundo, de su sensibilidad personal”. (Janson, H. W. *Nineteenth-century Sculpture*. Londres, 1985, págs. 126-127).

Opinión de Swinburne acerca de un obelisco erigido por la reina Victoria en Balmoral en honor del príncipe Alberto

“El túmulo es muy bonito pero muy manchado por la memoria y los memoriales de la familia real. Colocado junto a una caída de agua, ¿es una alusión a otros derrames? Su Majestad ha levantado —yo diría erigido— un emblema fálico en piedra; una genuina erección priápica como un pequeño obelisco, grabado con su nombre y la fecha del acontecimiento conmemorado, cualquiera puede haber sido... Como presumo está allí para siempre en honorable recuerdo de la virilidad del último Príncipe consorte, debería haber mostrado (en lugar del trillado ‘sic sedebat’) la inscripción ‘sic Arrigebat Albertus Bonus’.

Sumisión de la escultura al clasicismo según Gautier

“¿Qué puede hacer la estatuaria sin los dioses y los héroes de la mitología que le

proporcionan con pretextos plausibles el desnudo y los paños que le hacen falta y que el Romanticismo proscribió o al menos proscribió en aquel tiempo de los primeros fervores? Todo escultor es forzosamente clásico. Pertenece siempre, en el fondo de su corazón, a la religión de los Olímpicos”.

Rodin, comentario sobre la importancia del cuerpo humano

“No hay nada en la Naturaleza que tenga más carácter que el cuerpo humano. Evoca por su fuerza o por su gracia las imágenes más variadas. Por un momento se parece a una flor; la flexión del torso imita al tallo, la sonrisa de los senos, la cabeza y el esplendor del cabello responden al despliegue de la corola. Por momentos recuerda una flexible liana, un arbusto con el alabeo fino y atrevido... Otras veces, el cuerpo humano curvado hacia atrás es como un resorte, como un bello arco sobre el cual Eros ajusta sus fechas invisibles”.

Sobre la teoría escultórica de Hildebrand

“Sin duda alguna, la escultura procede del dibujo, que llevó primero al relieve mediante la talla de los contornos. La escultura, pues, se originó en imágenes sobre el plano. Y el método de trabajo del escultor ha de repetir de nuevo esas fases: debe hacerse un dibujo en la superficie plana del bloque; después hay que quitar una capa de piedra tras otra del plano frontal (...). La pared posterior del bloque debe dejarse intacta el mayor tiempo posible con el fin de mantener una visión unificada, y en cualquier caso todo alejamiento de esta lenta liberación de la figura, capa tras capa, lleva a la confusión”. (Wittkower, R. *La escultura: procesos y principios*. Alianza Editorial, Madrid, 1980, pág. 281).

BIBLIOGRAFÍA

ALCOLEA, S. (et al.). *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*. Cat. exp. Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1989.

GÁLLEGO, J.; BUENDÍA, J. R. *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*. Summa Artis. Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

GÓMEZ MORENO, M^a. E. *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Summa Artis. Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

HONOUR, H. *El Romanticismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

JANSON, H. W. *Nineteenth-century Sculpture*. Thames and Hudson, Londres, 1985.

LE NORMAND-ROMAIN, A. (et al.). *La Sculpture. L'Aventure de la Sculpture Moderne. XIXe et XXe siècles*. Skira, Ginebra, 1986.

NOCHLIN, L. *El Realismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

PINGEOT, A. (et al.). *La sculpture française au XIXe siècle*. Cat. exp. Editions de la Réunion des Musées Nationaux, París, 1986.

READ, B. *Victorian Sculpture*. Yale University Press, New Haven/Londres, 1982.

REYERO, C.; FREIXA, M. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Cátedra, Madrid, 1995.

RHEIMS, M. *La sculpture au XIXe*. Arts et Métiers graphiques, París, 1972.

SALVADOR, M^a. del S. *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Alpuerto, Madrid, 1990.

SUBIRACHS, J. *L'Escultura commemorativa a Barcelona, fins al 1936*. El Llar de Llibre, Barcelona, 1986.

WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*. Alianza Editorial, Madrid, 1980.

EL INICIO DE LAS VANGUARDIAS: DEL IMPRESIONISMO AL FAUVISMO

Guillermo Solana



La transformación de la pintura en el siglo XIX se encuadra en una doble subversión de los valores académicos. La primera subversión afecta a la jerarquía de los *géneros* pictóricos. La concepción académica clasificaba la pintura en géneros superiores (historia, religión, mitología, alegoría) e inferiores (escenas cotidianas, retratos, paisajes y bodegones). Ahora bien, a lo largo del siglo XIX, los temas inferiores desplazan progresivamente en cantidad y calidad a los superiores; poco a poco el tema pierde su antigua importancia y tiende a convertirse en un mero pretexto. La otra subversión altera el orden de los *medios expresivos*: composición, dibujo, expresión de las figuras, claroscuro, color, pincelada. La concepción académica otorgaba un valor supremo a la composición y el dibujo, y desplazaba en cambio el color y la factura (esto es, los recursos más propios de la pintura) como elementos ínfimos y auxiliares, que podían exhibirse en los bocetos o estudios del natural, pero no en el cuadro acabado. En general, la pintura académica intenta hacer olvidar sus materiales y técnicas, disimulando su carácter de pintura: un cuadro sólo se consideraba perfecto, como un crimen, cuando se habían borrado las huellas de su ejecución.

El punto de partida de la pintura moderna, por el contrario, consiste en confesar y destacar su carácter de pintura, y ostentar sus medios peculiares, los que la distinguen de otras artes (tendencia reforzada por la competencia con la fotografía). Lo que orienta la evolución de la pintura moderna no es ya el sometimiento a la naturaleza, sino la fidelidad al medio pictórico. Los artistas acentúan la evidencia de la pintura, lo que ésta es literalmente: una tela manchada. El espectador ya no puede mirar sin más hacia la escena representada, hacia la imagen; ahora tiene que pararse a considerar el cuadro como superficie. Mediante el punto de vista y el encuadre se reduce la profundidad del espacio, eliminando la lejanía y aplanando los volúmenes. El cuadro perderá finalmente el carácter de *ventana* que lo caracterizaba desde el Renacimiento.

Por lo que se refiere al color, hasta los impresionistas estaba en general prohibido aplicar los pigmentos "crudos"; el arte del pintor consistía en mezclarlos o superponerlos en capas para matizarlos e imitar los tonos locales (para que se dijera: "esto es carne, cabellos, paisaje", y nunca: "esto es blanco de plomo, amarillo de cadmio, azul ultramar..."). Los impresionistas abandonan el prepintado, las veladuras y nos descubren ya el carácter artificial de los pigmentos, que usan a menudo tal como salen del tubo. En cuanto a la factura, en vez de la superficie aterciopelada o relamida de la pintura académica, ahora aparecen las pinceladas visibles y sueltas: con tanto empaste para crear un relieve o tan diluidas que se note la trama del lienzo, pero en todo caso exhibiendo la materialidad de la superficie.

De este modo, Manet y los impresionistas explotan la tensión entre imagen y pintura, entre lo pintado y la tela. La mirada se balancea entre esos dos extremos sin que llegue a deshacerse la ilusión. El impresionismo es un momento de equilibrio inestable; más tarde, a partir de Cézanne, la tensión se agudiza, se acentúa la evidencia de la superficie pictórica y la materialidad de los pigmentos hasta destruir el efecto ilusionista. Pero tal orientación no será única; persistirá el atractivo del espacio en profundidad y del relieve, y los artistas oscilarán entre la adhesión al plano pictórico y la tentación de emular lo escultórico.

Desde Manet a Matisse, la búsqueda de los constituyentes esenciales de la pintura —el plano, el color, la factura— es una especie de purificación, un librarse de todo lo superfluo, y también un regreso, paso a paso, hacia estadios y medios más elementales, más originarios del arte. De ahí la frecuente acusación de "infantil", "primitivo" y "bárbaro" contra el arte moderno. Pero si el recorrido de la pintura moderna supone una rebelión contra ciertos hábitos y normas del pasado, en el fondo representa la recuperación de lo más propio, lo más esencial, de la tradición pictórica.

I. MANET

La trayectoria de la pintura moderna comienza con Édouard Manet (1823-1883). Hijo de una familia de la alta burguesía, tuvo que vencer la oposición de su padre a su vocación de pintor. Aprendió el oficio entre 1850 y 1856 en el prestigioso estudio del académico Thomas Couture, con quien mantuvo divergencias sustanciales. Su obra temprana se sitúa en la estela de Courbet. Ahora bien, pronto Manet encarnará una versión muy distinta, virtualmente opuesta, del Realismo: si el arte de Courbet es apasionado y tendencioso, Manet representa una visión distanciada y analítica. Courbet vetaba al pintor los temas sobrenaturales; para Manet lo moderno estriba, más que en determinados temas, en disminuir la importancia

del tema. Algunos críticos partidarios del Realismo, como Thoré y Castagnary, le reprocharon que tratara las figuras humanas como objetos de un bodegón. Émile Zola —el novelista y crítico que fue su primer defensor— exaltaba, en cambio, esa indiferencia de Manet, capaz de abordar tanto un Cristo muerto como una prostituta desnuda con el mismo interés exclusivo por la pintura.

Escándalo y museo

En 1863, la selección del jurado del Salón oficial fue especialmente estricta, y el emperador Napoleón III, cediendo a la opinión pública, permitió que se abriera una exposición paralela con las obras



269. Édouard Manet, *El almuerzo en la hierba* (1863). Museo de Orsay, París. La presencia de un desnudo entre figuras vestidas provocó escándalo, pero Manet se había inspirado en dos piezas de museo: el *Concierto campestre* de Tiziano y *El juicio de Paris* de Rafael.



270. Édouard Manet. *El pífano* (1866). Museo de Orsay, París. Manet evoca el retrato de Pablo de Valladolid de Velázquez, que tanto admiraba; pero aquí falta "el aire", la atmósfera del pintor español: queda el efecto plano de la silueta.

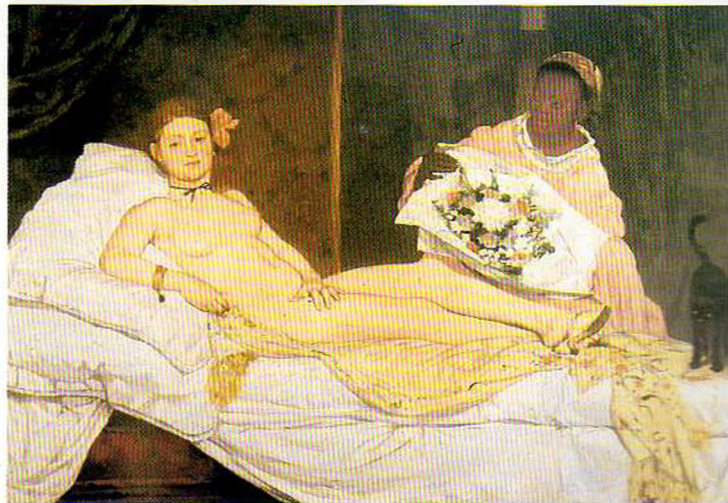
excluidas: el Salon des refusés ("Salón de los rechazados"). Allí se expuso *El almuerzo en la hierba* (entonces titulado *El baño*) [269] y la presencia de una mujer desnuda entre dos hombres vestidos provocó el escándalo. Un escándalo, advertía Zola, basado en un error grosero: ¿no había en el Louvre más de cincuenta cuadros que mezclaban figuras vestidas y desnudas? En efecto, el propio Manet había seguido dos modelos de museo: el *Concierto campestre* de Tiziano y *El juicio de Paris* de Rafael (según un grabado). Aunque *Olympia* [271] se expuso en el Salón de 1865. Manet la había pintado por la misma época que *El almuerzo*. Los dos cuadros —paisaje e interior, diurno y nocturno— forman casi un díptico. En ambos hay un desnudo femenino que nos mira y en ambos, una alusión fundamental a la tradición: *Olympia* es un homenaje a la *Venus de Urbino* de Tiziano (¿o una parodia de ella?). Otra vez el escándalo: *Olympia* era evidentemente una prostituta, y la

mirada directa le añadía un descaro intolerable (esa mirada no carecía de precedentes, como la *Maja* de Goya). Ahora bien, aquel tema que el público consideraba obsceno, era para el pintor, según Zola, un simple pretexto. Lo importante era el tratamiento franco, en dos tintas fuertemente contrastadas: la gran mancha clara (desnudo y sábanas) contra el fondo negro (incluidos la cabeza de la negra y el gato). Lo característico de Manet era el "ver por manchas" simples y enérgicas, suprimiendo las medias tintas prescritas por el claroscuro académico, y subrayando en negro los contornos: el resultado es una imagen plana, sin modelado. Por eso Courbet comparaba despectivamente a *Olympia* con una "dama de picas": con un naípe.

El escándalo ante la pintura de Manet no lo provocaban sólo sus temas; la prueba es que *El pífano* [270] no planteaba objeciones de este tipo y fue rechazado de todas formas por el jurado del Salón de 1866. En la primera mitad de la década, Manet había cultivado un "españolismo" más bien superficial y folclórico, de toreros, guitarristas y bailaoras. Cuando al fin visitó Madrid y el Museo del Prado en 1865, lo que más admiró fue la obra de Velázquez ("el pintor de los pintores"), y en particular su retrato de Pablo de Valladolid, sobre el cual observaba: "el fondo desaparece; es aire lo que le rodea". *El pífano* está inspirado en ese cuadro pero difiere de él en que carece precisamente de "aire": domina el efecto plano de la silueta contorneada en negro contra el fondo gris, y sólo la sombra del pie da un mínimo indicio espa-

el tema

271. Édouard Manet. *Olympia* (1865). Museo de Orsay, París. Un homenaje a la *Venus de Urbino* de Tiziano, o acaso una parodia, pues *Olympia* es una prostituta que nos mira con descaro. El contraste del desnudo y las sábanas contra el fondo negro ignora las medias tintas del claroscuro académico y produce una imagen plana.



G. SOLANA

cial. Todavía más que en *Olympia*, el efecto es el de un naípe; en todo caso, un resultado poderoso logrado con medios muy simples.

La destrucción del relato

En *El balcón* [272], presentado en el Salón de 1869, sigue explorando Manet la tradición española: ahora se inspira en Goya, en sus *Majas en el balcón*. La escena se enmarca en una estructura formada por la barandilla y las contraventanas, que se identifican con el plano pictórico. Un crítico realista, Castagnary, censuró la "incertidumbre" de este cuadro (ya la composición del *Almuerzo* había parecido incomprensible): ¿quiénes son y qué hacen estas personas?; las dos mujeres, ¿son hermanas o bien madre e hija? Castagnary notaba, además, una contradicción: la mujer sentada

272. Édouard Manet, *El balcón* (1868-1869). Museo de Orsay. Esta imagen (basada en Goya) nos intriga con su anécdota incierta: ¿qué hacen estas personas?, ¿qué relación hay entre ellas? Manet deshace el cuadro narrativo en un retrato múltiple.



273. Édouard Manet, *El ferrocarril* (1873). National Gallery. Washington. De nuevo las figuras no se comunican entre sí; la niñera atiende a un intruso (¿el espectador?) y parece preguntarle con la mirada. Verja y humareda reducen la profundidad, cierran el paso hacia el fondo.

parece instalada para mirar la calle, mientras que la otra lleva guantes como si se dispusiera a salir. Manet ha destruido la narración. Al faltar toda relación entre los personajes, el "cuadro con tema" se deshace en una serie de retratos: la pintora Berthe Morisot, la violinista Fanny Claus, el pintor Antoine Guillemet. Pero incluso en el retrato de grupo (por ejemplo en los de Hals y Rembrandt), si se prescinde de la anécdota, se sugiere una relación al menos entre las miradas de los personajes; aquí la divergencia de esas miradas viene a confirmar el aislamiento de las figuras. Una vez suprimido el relato, la unidad de la pintura sólo puede alcanzarse mediante una participación más activa del espectador.

El mismo problema se plantea en *El ferrocarril* [273], obra que revela ya la influencia de los impresionistas en la paleta y la pincelada. Un crítico conservador, Duvergier de Hauranne, se preguntaba si era éste un "cuadro con tema" o bien un doble retrato; y en este último caso, ¿por qué la niña aparecía de espaldas? Se puede añadir que, como en *El balcón*, falta aquí toda comunicación entre las figuras, entre la niña y la madre o niñera, que en cambio sí se relaciona con un personaje fuera de la escena: la mujer levanta los ojos del libro y parece preguntar con la mirada al indiscreto. El crítico satírico de la revista *Charivari* se burlaba: "estas criaturas infortunadas, viéndose pintadas de este modo, querían huir. Pero el artista, previéndolo, montó una verja que les cortó la retirada."

274. Édouard Manet. *El bar del Folies-Bergère* (1881-1882).
Courtauld Institute, Londres.

Tanto en *El almuerzo* como en *Olympia* hay una mujer desnuda que me mira directamente; más aún, esa actitud atrevida tiene mucho que ver con la indignación que provocaron los dos cuadros. En *El ferrocarril*, la mujer ha levantado la vista del libro y me observa interrogante; soy el intruso que ha interrumpido su lectura. Los tres casos presentan el mundo de la pintura, esa esfera normalmente aislada y hermética, invadido o amenazado de invasión y al menos un personaje lo advierte.

En este cuadro la situación es todavía más compleja. El escenario es el famoso teatro de variedades Folies-Bergère, en la



barra del bar donde se podían consumir bebidas mientras se asistía al espectáculo. Ante mí, tras la barrera del mostrador, aparece la bella camarera, con un ramillete en el escote, rodeada por un llamativo despliegue de colores que sugieren también sonidos, aromas, sabores y texturas, como una alegoría de los cinco sentidos. La camarera me mira, no con coquetería, sino inexpresiva, indiferente. Tras ella, en el espejo, se ve a una muchacha de espaldas, inclinada para atender a un caballero; es la misma camarera, sin duda, pero quizá más solícita, más complaciente. En todo caso, el reflejo no se sitúa —como sería de esperar— justo detrás de ella, sino desplazado hacia la derecha, en un ángulo inexplicable (si se considera que el marco dorado del espejo corre paralelo al mostrador). Uno de los propósitos del pintor puede haber sido combinar dos puntos de vista opuestos sobre el cuerpo femenino, para verlo por delante y por detrás a la vez. Pero hay un juego más sutil, que puede haberle sido inspirado a Manet por *Las Meninas* (si se supone que lo reflejado en el espejo del fondo son los reyes en persona, y no un retrato de ellos que Velázquez estaría pintando). Yo contemplo la imagen desde la posición del caballero a quien veo en el espejo; ese caballero me representa. Así el espectáculo incluye la entrada en escena del espectador (masculino, por supuesto).

Este chiste revela un rasgo esencial del cuadro. La verja puede compararse con la barandilla de *El balcón* (un recurso clásico, utilizado ya por Rafael en *La liberación de San Pedro*). Pero allí los personajes están detrás de la barandilla, y el fondo indefinido permite cierta profundidad; aquí las figuras aparecen delante de la verja y ésta y la densa humareda impiden el paso tanto de los personajes como de nuestra mirada. Manet ha traído el fondo hacia delante, reduciendo al mínimo la profundidad espacial.

A pesar de los fracasos, Manet nunca abandonó su empeño de triunfar en la exposición oficial (sólo conseguiría al final de

su vida, en el Salón de 1881, el dudoso trofeo de una medalla secundaria). Un único gesto de rebeldía: en 1867, al verse excluido de la Exposición Universal, había construido su propio pabellón para exponer sus cuadros (siguiendo el ejemplo de Courbet en 1855). Por entonces ya se congregaban en torno a él un grupo de jóvenes escritores y artistas, con quienes se veía por las tardes en el Café Guerbois, cerca de su estudio. Entre ellos estaban Zola, el fotógrafo Nadar, y pintores como Fantin-Latour y Whistler, así como algunos de los futuros miembros del grupo impresionista: Degas, Monet, Renoir, Cézanne...

2. DEGAS

Edgar Degas (1834-1917) procedía, igual que Manet, de una familia acomodada, y abandonó los estudios de Derecho por la pintura. Tras sus viajes a Italia en 1858-1860, emprendió todavía varias ambiciosas composiciones académicas (Manet le reprocharía su tardía ruptura con la "pintura de historia"). Su profundo sentido de la tradición no le impidió experimentar un interés creciente por los temas urbanos contemporáneos, como prueba una nota suya hacia 1867: "Ah, Giotto, déjame ver París, y tú, París, déjame ver Giotto".

Frente a la tendencia improvisatoria de Manet, Degas trabajaba a partir de estudios previos, con deliberación académica: "Nin-

gún arte es menos espontáneo que el mío. Lo que hago es el resultado de la reflexión y del estudio de los grandes maestros: de la inspiración, la espontaneidad, el temperamento, no sé nada". Sus audaces composiciones, que parecen casuales, son efectos calculados. Degas participó en la mayoría de las exposiciones del grupo impresionista, aunque su estética poco tiene que ver con el paisaje al aire libre ni su estilo se puede considerar impresionista en sentido estricto (él prefería que, en vez de "impresionistas", se les llamara "realistas" o "independientes").

Burguesa y proletaria

Nada distingue tanto a Degas de los impresionistas como su devoción por Ingres. Llegó a poseer decenas de pinturas y dibujos suyos, cuya pureza de trazo admiraba, y siempre contaba lo que el maestro le había aconsejado en su único encuentro: "haga líneas, joven, muchas líneas". Si el artista atendió este consejo fue sólo como punto de partida, pues su carrera sería una evolución del dibujo al color, de lo lineal a lo pictórico, en la cual la técnica del pastel, que cultivó asiduamente, le sirvió como puente.

Hasta mediados de los años setenta, casi la mitad de la obra de Degas son retratos. Pero igual que Manet, él no era retratista por encargo, sino por gusto, sobre todo para amigos y familiares como su hermana Thérèse [276], casada con su primo Edmondo Morbilli, que aparece vestida de calle, de visita en casa de su padre en París; en una pose convencional, y con expresión reservada y tímida. La composición esconde una extraña simetría: la cabeza y el brazo derecho en que se apoya dominan la mitad superior; su "reflejo" invertido en la mitad inferior es el sombrero y el brazo izquierdo que lo sostiene. En 1876, el crítico y amigo de Degas Edmond Duranty proponía a los pintores

275. Edgar Degas, *La planchadora* (1869: reelaborada en 1873-1876). Neue Pinakothek, Munich. La franqueza y el vigor de esta proletaria se expresa en la imagen frontal y desplegada en el plano y en la factura áspera, con visibles *pentimenti*.





276. Edgar Degas. *Retrato de Thérèse Morbilli* (h. 1869). Colección particular, Nueva York. La hermana del artista posa con aire tímido y reservado en un salón atestado de muebles y detalles rococó y tapizado en terciopelo; un ambiente refinado y agobiante.

atender a la vivienda como indicio de la personalidad y la posición social del retratado. Esta habitación, atestada de muebles y tapiada en terciopelo, sugiere un ambiente a la vez refinado y algo agobiante, de gusto rococó (véase el candelabro junto al espejo o el cuadro de Perroneau al fondo). La misma técnica del pastel, aplicada con suave precisión y una discreta gama de colores, rinde homenaje a los artistas del siglo xviii.

Del mismo año data *La planchadora* [275], que tiene la presencia de un retrato. La disparidad entre los dos cuadros remite a la diferencia de clase social. Degas fue un gran observador de las clases trabajadoras, con sus abundantes imágenes de planchadoras, sombrereras o en sus mismas bailarinas, que eran también asalariadas. Frente a la reticencia burguesa y la languidez de Thérèse, la franqueza y el vigor de esta proletaria se reflejan tanto en su postura como en la frontalidad de la imagen; el espacio, profundo y angosto en el retrato de Thérèse, se convierte aquí en despliegue plano. Ese efecto es reforzado por el velo, extendido hasta coincidir con la misma superficie del lienzo. Frente al impecable acabado del pastel de Thérèse, aquí se han dejado visibles



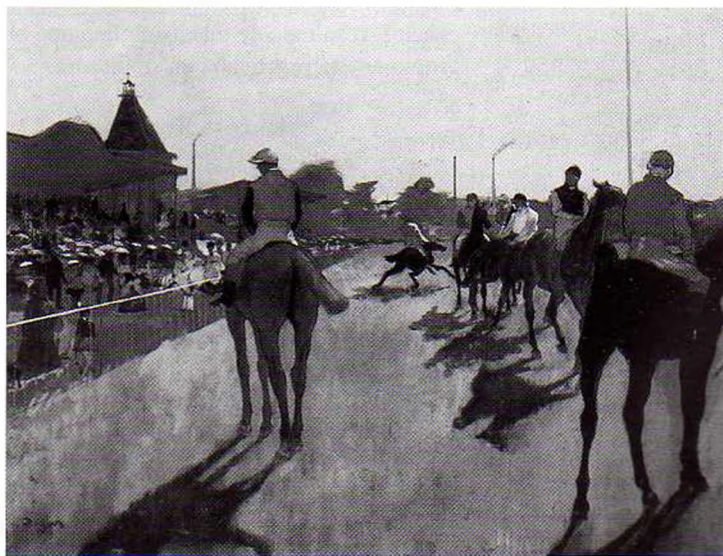
277. Edgar Degas. *El café-concert Les Ambassadeurs* (1876-1877). Museo de Bellas Artes, Lyon. Degas tomaba muchos apuntes de la vida parisense, que luego llevaba a sus cuadros. En esta imagen de *music-hall* juega con el contraste entre las formas oscuras de primer término y las figuras en escena, a la luz artificial.

las correcciones, los *pentimenti* en el dibujo de los brazos. Las texturas de los paños colgados —añadidos, al parecer, hacia 1873-1876— son ásperas pero no menos ricas que las telas que tapizan el interior de Thérèse.

Deporte, danza y espectáculo

Degas dedicó muchos estudios y cuadros a los espectáculos: el ballet y la ópera, el *music-hall* y el circo. Y a las carreras de caballos [278]. Contra lo habitual en el género, Degas no muestra casi nunca a los animales al galope; en este caso aparecen recorriendo la pista al paso, en una escena

278. Edgar Degas. *El desfile (caballos de carreras ante las tribunas)* (h. 1868). Museo de Orsay, París. En sus escenas hípicas, Degas no suele mostrar los caballos al galope: aquí marchan al paso, en una estampa apacible que contrasta con la agitación de la masa del público.



G. SOLANA

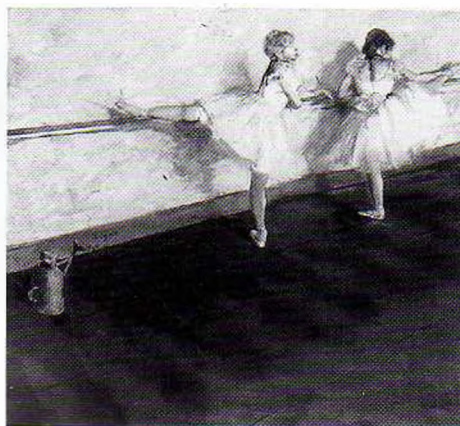
279. Edgar Degas, *Bailarina mirándose la planta del pie derecho* (1895-1910).

Metropolitan Museum, Nueva York. Degas había comenzado a modelar estatuillas de caballos y bailarinas para resolver ciertos problemas de la pintura. En esta figura se advierte, como en sus cuadros, la búsqueda del movimiento instantáneo.



apacible que contrasta con la bulliciosa agitación de la masa del público.

Ya durante su vida recibió Degas el sobrenombre de "pintor de bailarinas", lo que le horrorizaba. Iba a la ópera regularmente y visitaba las clases en que el maestro de danza entrenaba a las chicas, casi niñas —las llamadas *rats* ("ratas")—. El crítico Octave Mirbeau señalaba la analogía entre los *jockeys* y las bailarinas. ¿Qué tienen en común? Bailarinas y jinetes ofrecen al pintor grupos de figuras en acción sin necesidad de urdir ninguna historia: se trata de una acción puramente deportiva. Los ejercicios atléticos de jinetes y bailarinas constan de movimientos calculados y exactos, resultado de una disciplina que el propio artista practicaba en su pintura.



280. Edgar Degas, *Bailarinas en la barra* (1876-1877).

Metropolitan Museum, Nueva York. Asiduo de la ópera. Degas visitaba las clases y ensayos de danza. La vista en picado destaca el suelo de parquet: la composición diagonal, con un vacío en el centro y las figuras desplazadas, crea una impresión casual e instantánea.

En *Bailarinas en la barra* [280], como en la mayoría de sus cuadros de este género, el pintor representa, no una actuación pública, sino un ensayo. Degas destaca a menudo en su pintura la presencia del suelo; visto desde arriba, el parqué (donde se distinguen las marcas en ocho de la regadera) tiende a elevarse hacia el plano de la superficie pictórica. La composición asimétrica en diagonal y el desplazamiento de las figuras hacia un rincón —otras veces aparecen cortadas por el marco— crea un efecto inestable, de impresión casual, instantánea. Tal efecto suele atribuirse a la influencia de la fotografía y de las estampas japonesas; pero también se pueden encontrar precedentes en la tradición de la pintura europea: desde Veronés hasta el pastelista dieciochesco Jean-Étienne Liotard. La rica factura de la pared amarilla está lograda combinando el óleo con la pintura a la esencia (técnica en la cual se extrae el aceite de los pigmentos dejándolos secar y diluyéndolos luego con trementina).

En sus cuadernos de apuntes llevaba Degas una crónica visual de la vida parisense, de sus lugares y figuras característicos, que luego trasladaba a sus cuadros. En *El café-concert Les Ambassadeurs* [277] aplica un recurso típico: las formas oscuras en primer plano —las cabezas y el mástil del contrabajo— nos introducen en la escena y aumentan por contraste la distancia y el resplandor de las figuras en el escenario. Como en otras imágenes de teatro y cabaré, el pintor juega con el punto de vista y con la luz artificial (frecuentemente proyectada desde abajo). La pintura es un monotipo (impresión única obtenida con una plancha de metal o vidrio sobre la cual se pinta); el color vivo de los vestidos de las cantantes y actrices se ha añadido con toques de pastel. Degas nunca dejó de hacer experimentos materiales; tan pronto usaba veladuras, al modo tradicional, como mezclaba diversas técnicas o aplicaba la pintura de la manera más heterodoxa, incluso con los dedos y con trapos.

La escultura y los pintores

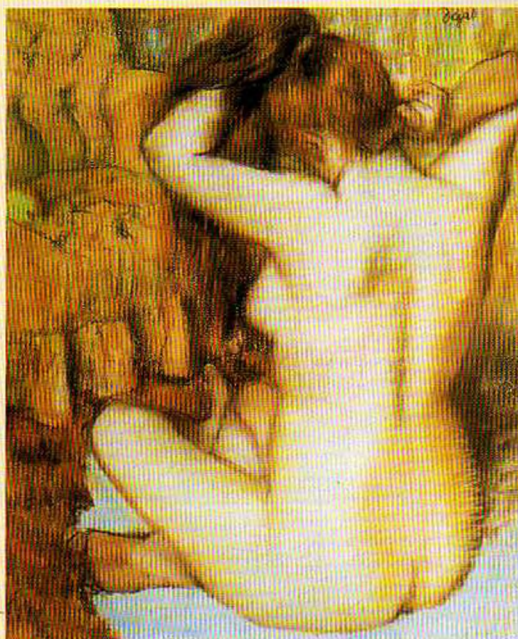
La renovación de la escultura en la segunda mitad del siglo XIX tiene lugar bajo el signo de la pintura. Los precursores del nuevo rumbo habían sido pintores como Géricault y Daumier, con sus incursiones

281. Edgar Degas. *Mujer desnuda, de espaldas, peinándose* (h. 1886-1888). Colección A. Alfred Taubman.

En la última exposición impresionista de 1886, Degas presentó una serie de pasteles de desnudos: mujeres bañándose, secándose, peinándose o haciéndose peinar. En estas piezas, el pintor explora la técnica del pastel con audacia; a veces, en lugar de fundir los tonos con los dedos o con el difumino, trabaja con enérgicos trazos de color cruzados y superpuestos.

Degas fue, con Manet y Renoir, uno de los creadores del desnudo moderno. En sus bañistas actualiza temas antiguos: la mitológica Diana, la Susana bíblica. Se ha discutido si se trata aquí de prostitutas, pero nada permite asegurarlo. En cierto modo la pregunta carece de sentido, pues estas mujeres no fingen ser nada, sino modelos en el estudio, cuerpos anónimos. Degas decía: "Quiero mirar por el ojo de la cerradura". Los desnudos de Manet parecen conscientes de la presencia del espectador. Degas, por el contrario, rehúye toda impresión de teatralidad: sus bañistas casi nunca nos dan la cara; aparecen de espaldas, con la cabeza inclinada o el rostro borroso, absortas en el aseo íntimo. "Hasta ahora", decía el pintor, "el desnudo había sido presentado en posturas que suponían un público. Pero mis mujeres son gente sencilla, honesta, que sólo se ocupa de su esmero físico".

Algunos críticos, habituados al erotismo edulcorado de ciertos desnudos académicos, se quejaban de la frialdad y crueldad del artista como observador del cuerpo femenino. Es verdad que Degas amaba las poses enérgicas, a veces inelegantes, del peinado y el secado, pero en el fondo late siempre una inspiración clásica. Aquí evoca la célebre *Bañista Valpinçon* de Ingres. El artista usa las posibilidades expresivas de los brazos: pegados al cuerpo hacen de él una masa compacta, pero al levantarse, alzan los pechos y descubren el contorno lineal. Si consideramos la imagen como pura superficie, aparece dominada por la espalda del desnudo; en profundidad, se basa en una relación diagonal de contrapeso entre el desnudo y el sillón.



en la talla y el modelado, respectivamente. Al final del siglo XIX y comienzos del XX, Degas, Gauguin y Matisse (así como Renoir y Bonnard) cultivaron la escultura de manera más o menos regular, produciendo muchos experimentos y algunas piezas maestras. Incluso la obra del más grande escultor de la época, Rodin, está impregnada de rasgos pictóricos que lo aproximan a los impresionistas: la búsqueda de efectos de luz y movimiento tendentes a disolver la forma.

Degas había comenzado a modelar estatuillas de caballos y bailarinas para resolver ciertos problemas planteados por su pintura, pero paulatinamente (y a medida que su vista se hacía más débil) les dedicó cada vez más tiempo y esfuerzo. En una de sus figuras de bailarinas se advierte, como en su pintura, la búsqueda del movimiento instantáneo, sin renunciar a cierto equilibrio clásico [279].

La bailarina de Degas puede compararse con la estatua de Rodin *Iris, mensajera de los dioses* [282], que exhibe en todo caso una expresión más intensa y violenta. En pleno salto de danza (una bailarina de

cancán posó al parecer para el artista), las piernas abiertas forman un arco en la máxima tensión —el arco iris que une el cielo y la tierra— cuyo centro es el sexo. Igual que Degas cortaba a veces sus figuras en el borde del lienzo, Rodin prescinde de la cabeza y el brazo de la figura, y así concentra la expresión en los miembros restantes.



282. Auguste Rodin. *Iris, mensajera de los dioses* (1890-1891). Colección Hirshhorn, Nueva York. Comparada con la bailarina de Degas, esta danzante presenta un gesto más violento. En pleno salto, las piernas forman un arco cuyo centro es el sexo. Como Degas corta sus figuras en el borde del lienzo, Rodin prescinde de la cabeza y el brazo, concentrando así la expresión.

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA

 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA
 HISTORIA DEL ARTE 165

3. EL IMPRESIONISMO

283. Auguste Renoir. *Estudio: torso, efecto de sol* (1875). Museo de Orsay, París. Renoir aplicó el impresionismo al desnudo. Las manchas de luz filtradas por las hojas salpican la piel de la muchacha y alteran los tonos locales. Un crítico atacó este torso pintado en verdes y violetas, como "una masa de carne en descomposición".



Desde mediados de los años sesenta, los realistas reunidos en torno a Manet, decepcionados por sus fracasos en las exposiciones oficiales, discutían la necesidad de un divorcio entre el arte y el estado y planeaban organizarse al margen del Salón. Tras la guerra franco-prusiana y la insurrección de la Comuna de París (1870-1871), los artistas independientes empezaron a encontrar apoyo en ciertos coleccionistas (Arosa, Caillebotte, Doria, Faure, Gachet, Hoschedé). Lo más decisivo fue la mediación del marchante Paul Durand-Ruel (1831-1922), que invirtió en cuadros de Manet,



284. Camille Pissarro. *Huertos en flor, Louveciennes* (1872). National Gallery, Washington. De Pissarro, patriarca del paisaje impresionista, aprendieron Cézanne, Gauguin y Van Gogh. En sus huertos con figuras campesinas hay ecos de Millet, Corot y Courbet, pero la paleta es más luminosa y la factura más suelta.

Degas, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley... En 1873, su galería publicaba un lujoso catálogo ilustrado y tenía ambiciosos proyectos de expansión. Pero en mayo de aquel año, el *crack* de la Bolsa de Viena desencadenó una grave crisis económica, y Durand-Ruel se vio obligado a abandonar a sus protegidos por una temporada.

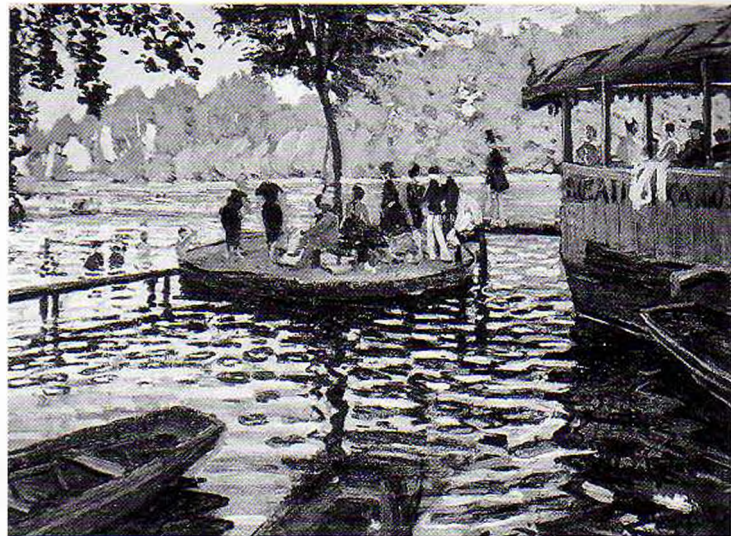
Entonces los artistas resucitaron sus proyectos de secesión y fundaron una "Sociedad anónima cooperativa"; de ahí surgió la primera exposición del grupo, celebrada en la primavera de 1874 en el local del fotógrafo Nadar. Aunque esta cooperativa quebró poco tiempo después, la iniciativa de la exposición se repetiría en otras siete ocasiones, con participación variable (Manet, en todo caso, nunca quiso intervenir). La organización del grupo impresionista respondió así ante todo a razones de supervivencia profesional. Más que expresión de un combativo espíritu vanguardista, las exposiciones independientes eran el único camino entre la opresiva tutela estatal y la debilidad del naciente mercado de arte.

Los pintores no se dieron nombre alguno, pero lo recibieron inmediatamente de la crítica: "impresionistas". En 1874, el crítico Castagnary justificaba esa etiqueta para distinguirlos de los "realistas": "no es *Paisaje*, sino *Impresión* el título en el catálogo de la *Salida del sol* de Monet. En este sentido, se salen de la realidad y entran en pleno idealismo". Un crítico vinculado al grupo, Georges Rivière, proponía en 1877 otra definición, todavía más amplia: "Tratar un tema por los tonos y no por el tema mismo. He aquí lo que distingue a los impresionistas de los otros pintores".

Paisaje al aire libre

El estilo impresionista —dejando aparte a Manet y Degas, que sólo lo adoptaron tardíamente— germinó en la pintura de paisajes al aire libre. En la primera mitad de los sesenta, Monet, Sisley y Renoir, que se habían conocido en el estudio del clasicista Gleyre, solían pintar juntos en el bosque de Fontainebleau, emulando a Corot y los paisajistas que desde 1830 frecuentaban aquel bosque y la aldea cercana de Barbizon: Théodore Rousseau, Daubigny, Dupré, etc. Estos pintores de Barbizon cultivaban ya un naturalismo despojado muchas veces de toda anécdota, pero conservando un rasgo romántico: la *ilusión patética* o proyección emocional en la naturaleza: trágicos árboles retorcidos o caídos, la cólera del viento y la tormenta, la melancolía del crepúsculo y el otoño... Los impresionistas abandonan esa retórica de lo sublime y lo sentimental, eliminan el misterio y la nostalgia en favor de una mirada más objetiva.

Por otra parte, aunque los paisajistas de Barbizon tomaban apuntes al aire libre, solían pintar sus cuadros en el taller. Para los impresionistas pierde validez la dicotomía entre estudio y cuadro. Abandonan la luz indirecta, uniforme y constante del taller en busca de la luz solar directa, más brillante e intensa, más variable y difícil de plasmar. La práctica de la pintura al aire libre (*pleinairisme*) vino favorecida por la difusión de las pinturas en tubos de estaño desde mediados del siglo. Hasta entonces, los artistas mezclaban ellos mismos los pigmentos en polvo (a veces también molidos por ellos) con el aceite de linaza; cada cual se hacía el material a su medida. La pin-



tura en tubos normalizó la factura; los pintores, al trabajar deprisa al aire libre tendían a usarla tal como salía del tubo, con su consistencia pastosa, y trabajaban *alla prima*, cubriendo la tela en pocos minutos para fijar la "impresión" del paisaje. Frente a la tradición académica, que exigía comenzar el cuadro con un prepintado o capa básica, y superponer luego veladuras (capas transparentes de color), los impresionistas (como antes Courbet) pintan con empastes que exaltan la materialidad de la superficie pictórica.

Camille Pissarro (1830–1903) fue el patriarca del paisaje impresionista, de cuyas enseñanzas se beneficiarían Cézanne, Gauguin y Van Gogh, entre otros. En *Huertos en flor, Louveciennes* [284] plasma uno de

285. Claude Monet, *La Grenouillère* (1869). Metropolitan Museum, Nueva York. En *La Grenouillère* cristalizó la visión impresionista. Cielo, árboles, figuras se descomponen en los reflejos acuáticos. Las cosas pierden su sustancia táctil y su existencia independiente.

286. Auguste Renoir, *La Grenouillère* (1869). Nationalmuseum, Estocolmo. Los colores de los objetos se reflejan unos en otros, y todo queda envuelto en la atmósfera luminosa. Ese ambiente vibrante no puede expresarse con tintas uniformes: requiere pinceladas sueltas.



G. SOLANA



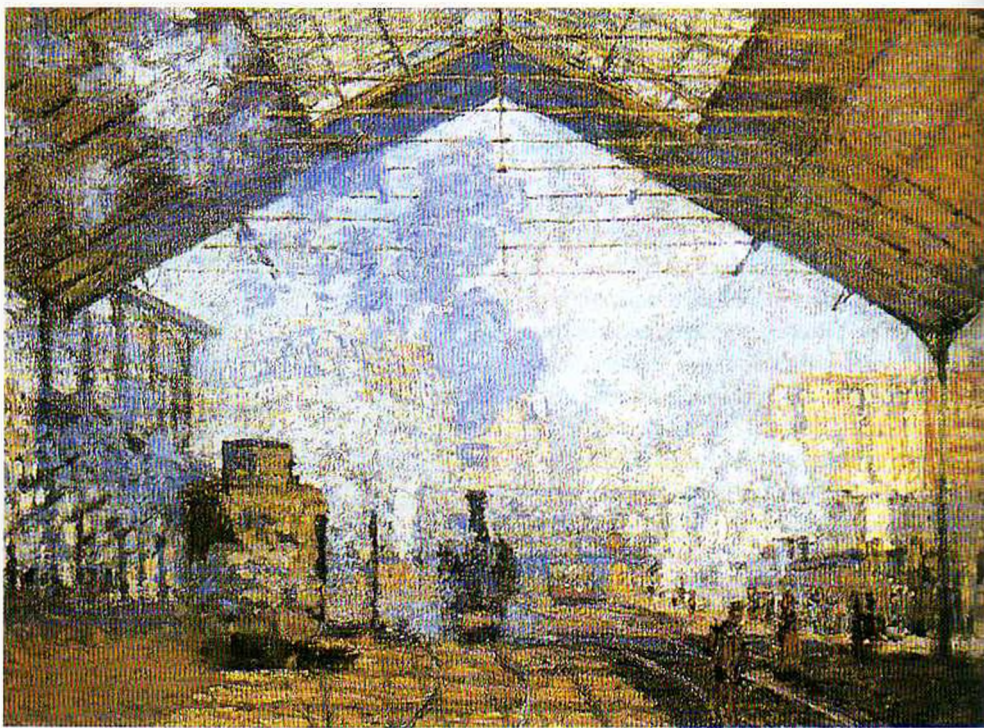
287. Alfred Sisley, *Aldea en el Sena. Villeneuve-la-Garenne* (1872). Museo del Ermitage, San Petersburgo. Se dijo que los impresionistas no "componían" sus cuadros, pero este paisaje exhibe una cuidada escenografía; el terreno y los árboles en primer plano enmarcan y dan profundidad a la vista del río.

sus motivos favoritos, el huerto con figuras campesinas; hay ecos de Millet, Corot y Courbet, pero la paleta es más luminosa y la factura más deshecha. Si Pissarro es el pintor de lo terrestre y lo sólido, los elementos de Claude Monet (1840-1926) son el agua y el aire. Los escenarios rústicos de Pissarro están poblados de labradores; en los de Monet pululan turistas y domingueros. *La Grenouillère* era un paraje cercano a París (a sólo diez kilómetros), cuyo embarcadero y restaurante frecuentaban los habitantes de la capital. Allí pintaron varios cua-

droso Monet [285] y Renoir [286] en 1869, y allí cristalizó la visión impresionista. En estas obras, el elemento principal es la superficie del agua, en cuya ondulación todo —cielo, árboles, figuras— se descompone y recompone como en un rompecabezas. Los reflejos acuáticos no son sólo un motivo; se convierten en el principio mismo de la visión impresionista. Los objetos pierden su existencia independiente, su sustancia táctil; ya no subsisten aislados en su tono local. Los colores de cada superficie se reflejan en las demás, unos y otros reaccionan entre sí, y cada cuerpo queda bañado en la atmósfera, en la unidad de la luz difundida por todo el cuadro. Ese ambiente vibrante no puede expresarse con tintas uniformes; requiere toques sueltos de colores, una pincelada fragmentada. La variedad de la pincelada —puntos, comas, etc.— describe las diferentes texturas y sugiere la profundidad al disminuir de tamaño; pero sobre todo anima expresivamente la superficie del lienzo con un temblor centelleante.

Luz y color

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) aplicó la visión impresionista a la figura humana, y especialmente al desnudo. En su juventud había trabajado decorando por-



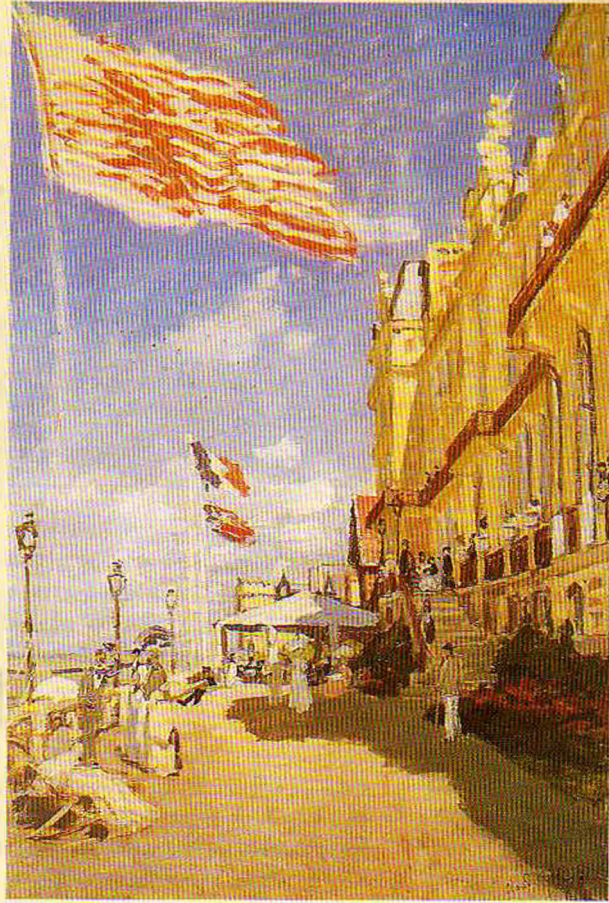
288. Claude Monet, *La estación Saint-Lazare* (1877). Museo de Orsay, París. En la rigurosa composición de este cuadro, las líneas simétricas de la gran cubierta convergen en el centro, en la locomotora.

289. Claude Monet. *El Hotel de las Rocas Negras en Trouville* (1870). Museo de Orsay, París.

Monet se inició en la pintura al aire libre a través de Eugène Boudin, un pintor de playas y marinas a quien conoció en Le Havre hacia 1856; también le influyó el holandés Jongkind. Todavía a finales de los años sesenta se consideraba a Monet un pintor de marinas. Aunque su obra ya comprendía escenas muy diversas, los paisajes de la costa —especialmente las playas turísticas de Normandía— eran su elemento. Aquí aparece el Hotel de las Rocas Negras, que al parecer inspiraría más tarde a Marcel Proust el Grand Hotel de Balbec de su novela *En busca del tiempo perdido*.

El impresionismo se distinguió por dar la primacía absoluta a las sensaciones visuales. En este sentido, Monet señaló como su precursor teórico al crítico británico John Ruskin, quien en 1857 había escrito: "Todo el poder técnico de la pintura depende de que recobremos lo que puede llamarse la inocencia del ojo; esto es, una especie de percepción infantil de estas manchas planas de color meramente como tales, sin conciencia de lo que significan —como las veía un ciego al que de pronto se hubiera dotado de visión." Monet decía desear haber nacido ciego y recuperar de golpe la vista, para pintar las cosas sin reconocerlas. Y aconsejaba a su alumna Cabot: "Cuando salga a pintar, intente olvidar los objetos que tenga ante sus ojos, los árboles, las casas, los campos, etc. Piense simplemente: he aquí un pequeño cuadrado azul, un rectángulo rosa, una raya amarilla, y pinte lo que vea, el color y la forma exactos, hasta tener la sensación de que contempla por primera vez la escena que tiene ante sí". Ese *ojo natural* prescindía de las ilusiones *táctiles*, del contorno y el claroscuro, y veía solamente vibraciones de color.

Pero Monet no es simplemente un ojo, no es sólo un registro de la luz y el color. Su pintura habla de la mano tanto como de la retina: la superficie del cuadro ostenta las huellas de un tratamiento rápido, variado, libre, de una manipulación ligera y virtuosística de la pintura en manchas de diversa fluidez.

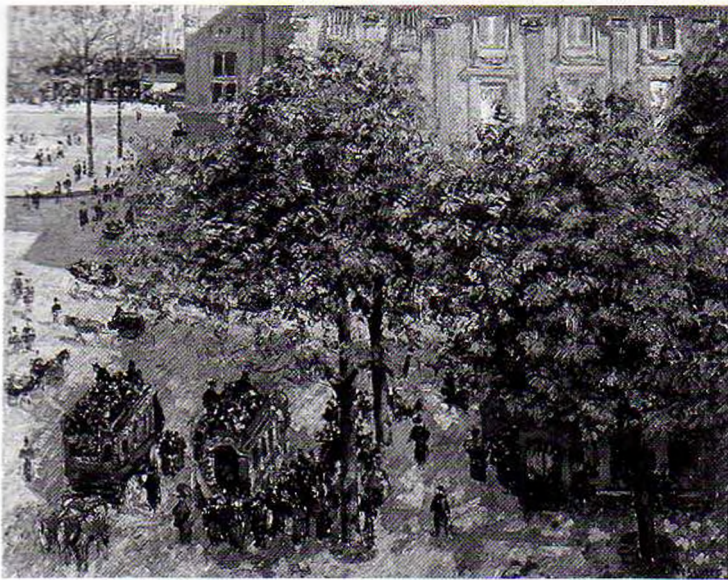


celanas y pintando abanicos a partir de cuadros rococó; tales orígenes pudieron influir en el gusto amable de sus temas y la suavidad algodonosa de su pincelada. En sus desnudos, sensuales y opulentos, le interesan sobre todo los efectos de la luz sobre la piel [283]. Si Pissarro tiende a una iluminación uniforme, Renoir, como Monet, juega con su irregularidad, con las manchas de luz salpicadas a través de las hojas, que —como los reflejos en el agua— fragmentan las formas y modifican los colores locales. El crítico conservador Albert Wolff amonestaba al pintor por la audacia de este cuadro: "el torso de una mujer no es una masa de carne en descomposición, con manchas verdes, violáceas, que denotan el estado de completa putrefacción en un cadáver".



290. Édouard Manet. *La casa de Rueil* (1882). National Gallery of Victoria, Melbourne. En su última obra maestra, Manet exhibe su dominio de la factura impresionista, a la vez que juega contraponiendo la línea sinuosa del árbol y la estructura de la fachada.

G. SOLANA



291. Camille Pissarro.
Place du Théâtre-Français, primavera (1898). Museo del Ermitage, San Petersburgo. Pissarro adoptó el neoimpresionismo de Seurat y Signac, pero más tarde regresó a su manera impresionista y en sus últimos años pintó algunas espléndidas vistas de París.

El impresionismo es un estilo colorista. Desde los años sesenta, los impresionistas van prescindiendo de negros, tierras y pardos, tendiendo a usar colores vivos y puros: la llamada paleta “prismática” o “espectral”, integrada por los colores del arco iris. En pintura, el color tiene una doble dimensión: como pigmento y como representación de la luz. En lo tocante a los pigmentos, la paleta impresionista se benefició de los colores sintéticos inventados a mediados de siglo (amarillo de cinc, amarillo y rojo de cadmio, verde esmeralda, azul ultramar, etc.), aunque la estabilidad de estos pigmentos suscitaba recelos. En cuanto a

la luz, los impresionistas, como antes Delacroix y Manet, conocían las teorías ópticas de Eugène Chevreul: sabían que las sombras se colorean del color complementario de la luz; sabían que los colores complementarios yuxtapuestos se intensifican por contraste, y conocían en fin la posibilidad de la mezcla óptica, por la cual se combinan en la retina los toques de color yuxtapuestos. De estos efectos sacaron partido a menudo en sus obras, aunque de modo intuitivo y empírico, no sistemático.

Los impresionistas eran criticados por no componer sus cuadros y limitarse a copiar una vista cualquiera, pero ese reproche no está justificado. Así lo demuestra la *Aldea en el Sena, Villeneuve-la-Garenne* de Alfred Sisley (1839-1899) [287], paisaje compuesto en bandas horizontales; como la boca de un escenario, el terreno y los árboles en sombra en primer plano enmarcan y dan profundidad a la soleada vista del río. No menos rigurosa es la construcción de *La estación Saint-Lazare* de Monet [288], donde las líneas simétricas de la gran marquesina convergen en el centro, en la locomotora. O, en fin, la vertical sinuosa del árbol que cruza la fachada en *La casa de Rueil*, de Manet [290], la última obra maestra del pintor, que prueba hasta qué punto terminó asumiendo el estilo impresionista.

Precisamente por entonces —hacia 1882— comenzaba la disolución del grupo impresionista, debida tanto a las divergen-



21. Claude Monet,
Dos almiares (1891). Art Institute, Chicago. Los almiares de heno, transfigurados por la luz, parecen pechos femeninos y simbolizan quizá la abundancia de la Tierra.



293. Claude Monet,
Ninfas (h. 1920).
Museo de Arte Moderna,
Nueva York. Monet lleva
al extremo la disolución
de los objetos; cuesta
distinguir las plantas
flotantes de los reflejos.
no hay horizonte
y se desvanece toda
construcción definida
del espacio.

cias de intereses como de estilo. Algunos artistas del grupo, como Renoir, Monet y Sisley —y también Cézanne, aunque sin éxito— habían ido regresando al Salón, cuya organización, desde 1881, ya no dependía de la administración, y se había vuelto más abierta. Por su parte, Degas (que había introducido a sus protegidos, nada impresionistas, en el grupo) condenaba esas concesiones, y se enfrentó con los paisajistas; sólo la mediación de Pissarro salvó por el momento la continuidad del grupo. A comienzos de los años ochenta, Durand-Ruel volvía a ser el galerista de los impresionistas; desde 1883 organizó una serie de exposiciones de Monet, Renoir, Pissarro y Sisley y llevaría sus cuadros por Europa y América. La última exposición del grupo tuvo lugar en 1886. Por otra parte, los pintores fueron apartándose de su anterior coincidencia estilística: Monet acentuó la disolución de las formas, mientras que Renoir volvía al oficio tradicional y al dibujo académico. Cézanne forjaba su propio estilo no-impresionista. Pissarro adoptó el neoimpresionismo de Seurat y Signac, aunque solamente por una temporada; después, cansado de la esterilidad de la norma divisionista, regresó a su manera impresionista y en los últimos años de su vida pintó algunas de sus mejores obras en una serie de paisajes urbanos de París [291].

La cotización y la fama de Monet crecieron sobre todo desde su exposición con Rodin en 1889. Por entonces iniciaba también sus grandes series, culminación de su interés por lo instantáneo y la atmósfera. Constable, Théodore Rousseau, Jongkind, ya habían pintado un mismo paraje a dis-

tinta hora, o en diversas estaciones, para captar el carácter de la luz. Monet convierte esta práctica en sistema; en su trabajo al aire libre puede cambiar de lienzo cada diez o quince minutos. Desde 1890 se suceden las series dedicadas a los *Almires* [292], los *Álamos del río Epte* o la *Catedral de Rouen* [294]. Tales grupos culminan en el vasto conjunto de *Ninfas* [293] que el pintor produce desde 1898 hasta su muerte. Aquí se lleva al extremo la disolución de los objetos; cuesta distinguir las plantas flotantes de los reflejos, no hay horizonte y se desvanece toda construcción definida del espacio.



294. Claude Monet,
*Catedral de Rouen,
puesta de sol* (1894).
Museo Pushkin, Moscú.
Bajo el cálido influjo
del sol, la piedra de la
fachada se derrite;
la sólida arquitectura
se convierte en
fantasmagoría.

4. CÉZANNE

Paul Cézanne (1839-1906) pertenece a la generación de Monet y Renoir; pero su obra de madurez no puede considerarse impresionista. Nacido en la ciudad provenzal de Aix, era hijo de un fabricante de sombreros que había llegado a banquero (y de cuya fortuna vivió el artista buena parte de su vida). Desde niño fue amigo inseparable de Zola, quien al partir hacia París le incitará a seguirle. Por voluntad de su padre comenzó los estudios de Derecho, que abandonó en 1861. En París conoció a Pissarro y expuso en el famoso Salón de los rechazados; en años sucesivos volvería muchas veces a presentar su obra al Salón, sin ser admitido.



296. Paul Cézanne. *Autorretrato con fondo rosa* (h. 1875). Colección particular. Cézanne toma de Manet la pincelada fluida, sobre capas todavía húmedas y el uso del negro. El aspecto huraño y sombrío del artista contrasta con el espléndido fondo color carne.

295. Paul Cézanne. *Casas en Provenza* (h. 1880). National Gallery, Washington. La "factura constructiva" de Cézanne: pinceladas regulares, ordenadas, que acentúan el modelado de los cuerpos y a la vez unifican la superficie pictórica.



En su obra de los años sesenta dominan los temas románticos, a menudo eróticos y violentos, pintados con colores oscuros y muy empastados, donde se aprecia la influencia de Delacroix, Courbet y de españoles como Ribera y Zurbarán. Hacia 1866-1867, inicia un giro estilístico con algunos bodegones influidos por Manet. En 1872 se instala en Pontoise, donde pinta bajo la tutela de Pissarro: su paleta se aclara, las pinceladas se hacen más cortas y menos cargadas, aunque sigue trabajando laboriosamente la materia pictórica con la espátula.

Tras exponer con los impresionistas en 1874 y 1877, Cézanne se recluyó cada vez más en Aix: "Había resuelto", diría más tarde, "trabajar en el silencio hasta el día en que me sintiera capaz de defender teóricamente el resultado de mis ensayos". Durante décadas fue un desconocido para el público; hasta noviembre de 1895, cuando un joven marchante, Ambroise Vollard, organizó una gran muestra de su obra. Desde entonces hasta su muerte expuso en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño y se vio requerido y visitado por jóvenes

artistas y críticos que le admiraban y buscaban su consejo. "Humilde y colosal" (como él decía de Pissarro), el pintor que había trabajado casi toda su vida ignorado se convertía en el supremo guía de los artistas modernos.

Del impresionismo al clasicismo

Degas abandonó el autorretrato hacia 1865 y los demás pintores del grupo impresionista sólo abordaron este género excepcionalmente. Fue Cézanne el primero en volver a él (su ejemplo sería imitado después por Gauguin y Van Gogh). En su obra maestra *Autorretrato con fondo rosa* [296] se advierte la huella de Manet en la pincelada fluida, la técnica de pintar sobre capas todavía húmedas y el uso abundante del negro. El artista aparece como retirándose de escena, y su aspecto huraño y sombrío contrasta con el espléndido fondo color carne.

En un paisaje de la misma época [297] domina la influencia de Pissarro, su preocupación por la construcción más que por la atmósfera. Pero a diferencia de Pissarro, Cézanne suele pintar paisajes sin figuras, y falta en ellos el menor vestigio de anécdota. Desde comienzos de los años setenta la pincelada o el toque de espátula de Cézanne tiende a ser rectangular y regular. Hacia 1877-1878 esa tendencia cristaliza en una "factura constructiva": pinceladas de forma y tamaño constante, ordenadas en la misma dirección (habitualmente diagonal, de derecha a izquierda). De esta factura se salva el agua (en pinceladas horizontales más densas) y a veces también el cielo [295]. La pincelada acentúa el modelado de los cuerpos, siguiendo la superficie de las frutas o de las casas e indicando su volumen; pero por otra parte, esa pincelada regular tiende a unificar la superficie pictórica. Cézanne no modela los cuerpos con un degradado continuo de los tonos, sino a base de manchas sueltas, parches de colores, que indican las facetas de los objetos. Así los cuerpos parecen tallados sobre un plano, como en un bajorrelieve.

"La naturaleza (...) es más en profundidad que en superficie; de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y amarillos, una suma suficiente de azules, para hacer sentir el aire". A pesar de estas pala-



297. Paul Cézanne. *Casa y árbol camino del Hermitage, Pontoise* (1873-1874). Colección particular. Como Pissarro, Cézanne se interesa más por la construcción que por la atmósfera. Pero a diferencia de Pissarro, Cézanne suele pintar paisajes sin figuras y sin rastro de anécdota.

bras de Cézanne, falta en sus paisajes la sensación de la perspectiva aérea, y como señaló el crítico Lecomte en 1899, parecen suntuosos tapices "sin lejanía" [298]. A diferencia de Monet y Renoir, Cézanne no juega con las manchas de luz; para él, que se pasaba meses trabajando ante la misma vista, una mancha de sol o un reflejo eran sólo accidentes más bien molestos. Según decía, se proponía "rehacer Poussin del natural" y "hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los museos". Esta orientación clasicista alcanza su plenitud hacia 1885. Si Degas, por ejemplo, buscaba la composición asimétrica y descentrada, en diagonal, de efecto casual

298. Paul Cézanne, *Tejados rojos, L'Estaque* (1883-1885). Colección particular. En sus paisajes, Cézanne prescindió de los efectos accidentales y cambiantes de la luz. Pretende "rehacer Poussin del natural" y "hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los museos".



G. SOLANA



299. Paul Cézanne. *Madame Cézanne en el invernadero* (h. 1890). Metropolitan Museum, Nueva York.

Si en la producción de Cézanne los años ochenta están dominados por el paisaje, hacia 1890 sus obras maestras son figuras humanas. Como retratista prescinde paulatinamente de la elocuencia expresiva. La mirada va desapareciendo de los rostros, que se quedan como petrificados: pero lo que pierden en alma, lo ganan en solidez, y cuanto menos psicología hay en ellos, más presencia monumental. En este caso, sin embargo, la figura de Madame Cézanne conserva una mínima expresión: la ligera inclinación de la cabeza rompe la rigidez del eje corporal y le da un giro gracioso. Con un leve descoyuntamiento, la diagonal separa la cabeza del cuerpo. En el dibujo del óvalo del rostro se advierte la simplificación geométrica ya ensayada en los bodegones.

La factura, que hacia 1880 era todavía densa y tupida, ha ido aflojándose, abriéndose. Los trozos pintados con factura constructiva van quedando aislados, y se yuxtaponen diversas direcciones de la pincelada. La capa de pintura es cada vez más delgada, y los parches de diversos colores, más separados entre sí, permiten ver entre ellos la trama del lienzo en blanco. Esas "reservas", trozos que el pintor dejaba vacíos esperando resolverlos más tarde, expresan la incertidumbre, la duda de Cézanne. Ni una pincelada parece definitiva; todo sugiere un proceso continuo de rectificación. A lo largo de la década de 1890, mientras Cézanne consigue un notable grado de acabado en sus naturalezas muertas, sus paisajes y retratos presentan cada vez más un aspecto inconcluso. En una carta a Émile Bernard en 1905, el pintor escribirá: "Ahora, viejo, casi setenta años, las sensaciones colorantes que dan la luz son en mí causa de abstracciones que no me permiten cubrir mi tela, ni perseguir la delimitación de los objetos cuando los puntos de contacto son tenues, delicados: de donde resulta que mi imagen o cuadro es incompleta." Tal era la que él llamaba su dificultad para "realizar" o "materializar".

y movido, Cézanne prefiere la vista frontal, centrada, y con dominantes vertical y horizontal, que acentúan la arquitectura del cuadro. Sus paisajes de composición cerrada y equilibrada se sitúan en la tradición que a través de Corot se remonta a los paisajistas neoclásicos Valenciennes o Granet y hasta el mismo Poussin. Como en Poussin, el primer plano oscuro y el gran árbol colgante nos introducen en el cuadro y envían al ojo a la media distancia; la mirada entonces zigzaguea entre una serie de alas laterales hacia el fondo.

Plástica colorista y plástica escultórica

Aunque Cézanne dedicó al paisaje la mayor parte de su obra, la inmovilidad del bodegón era el terreno más idóneo para su interés por la composición y su lento proceso de trabajo: le permitía organizar y reorganizar la disposición de frutas, jarrones y telas. Esa disposición no es la de una mesa servida; sus manzanas nunca aparecen mondados (al parecer, usaba a veces frutas artificiales). Como en sus paisajes, el espacio tiende a estructurarse en planos superpuestos, en severas horizontales y verticales, ecos de los bordes del cuadro (aunque los objetos descansan a menudo sobre un plano inestable).

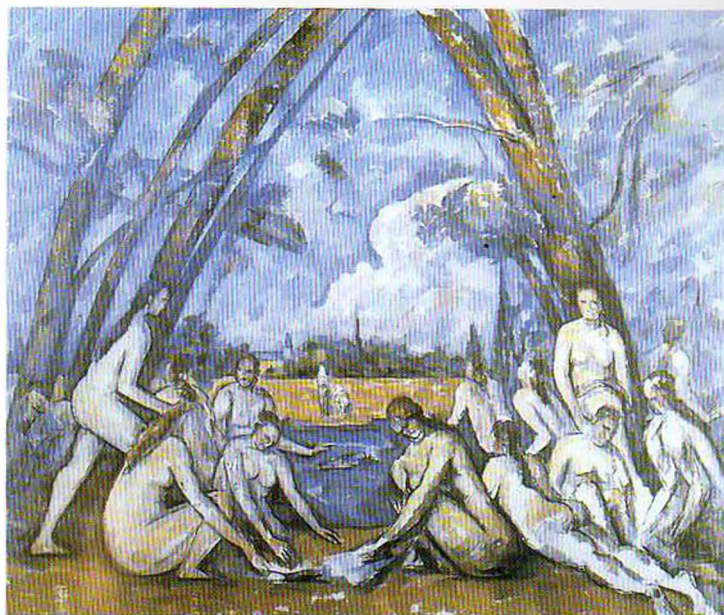
300. Paul Cézanne. *El jarro azul* (1889-1890). Museo de Orsay, París. Cézanne pinta a veces con el óleo diluido, como a la acuarela, dejando que la trama del lienzo "respire" a través del pigmento. Azulado y amarillo pálido sugieren sombra y luz; los objetos son notas de color, de sustancia puramente óptica.



Pero a diferencia del paisaje, el bodegón es un género hecho para la visión cercana, y ofrece el bulto de los objetos, su presencia táctil. ¿Cómo afronta el pintor esa presencia? En una ocasión Cézanne le confesó a Renoir: "Me costó cuarenta años descubrir que la pintura no es la escultura". Y Renoir lo explicaba así: "Esto quiere decir que al principio pensaba que debía forzar sus efectos de modelado con negro y blanco y cargar sus lienzos de pintura, para igualar, si fuera posible, los efectos de la escultura. Más tarde, su estudio le llevó a ver que el trabajo del pintor es usar el color de tal modo que, aun usado muy diluido, da pleno resultado". Desde mediados de los años ochenta, a medida que va abandonando la factura constructiva, que se reduce a trozos aislados, Cézanne pinta a menudo con muy poca materia, con la ligereza de una acuarela. No cubre con pintura la trama de la tela; deja que ésta respire a través del pigmento. El óleo diluido en trementina impregna el lienzo apenas preparado, muy absorbente, y cobra un aspecto mate. Tela y color se vuelven una sola cosa. Así sucede en *El jarro azul* [300]; el azulado y el amarillo pálidos sugieren la sombra y la luz, y sobre ellos destacan algunos cuerpos: manchas de color intenso. El jarro azul, la flor roja, la manzana rojo-anaranjada existen por el color, tienen una sustancia puramente óptica.

Pero el dilema entre lo que Cézanne llamaba "plástica colorista" y "plástica escultórica", entre lo visual y lo táctil, no estaba resuelto definitivamente; y en años posteriores vemos al pintor volver a los efectos del empaste y del claroscuro más dramático, en una suerte de estilo escultórico tardío. Ejemplo de tal visión escultórica es *Tres calaveras* [302], donde la paleta limitada a pardos, verdes y grises anticipa la reducción monocroma del cubismo analítico.

Pocos artistas modernos plantean tantos problemas como Cézanne a la hora de datar sus obras. Casi nunca firmaba ni fechaba sus cuadros; en muchos casos los abandonaba sin concluirlos, desesperado de "realizar" su visión. Sus dudas y su ansiedad no disminuyeron con el tiempo. En sus grandes telas finales, como las *Grandes bañistas* [301], el modelado se ha vuelto más interrumpido, y los "parches" de color



301. Paul Cézanne. *Grandes bañistas* (1906). Philadelphia Museum of Art. En las últimas obras de Cézanne, el modelado es discontinuo, con parches sueltos de color como a través de un vidrio esmerilado. Dibujo y composición se geometrizan.

sugieren la visión a través de un vidrio esmerilado. Apenas existe ya el contraste entre los cuerpos opacos y el aire, entre tierra y cielo, de color y factura semejantes. Al mismo tiempo, se reafirma la preocupación por la composición y el dibujo, simplificados geoméricamente y ajustados a la forma del marco. A los impresionistas les preocupaba la mancha, no su límite. Cézanne fue interesándose cada vez más por el contorno; cuanto más incierto era su modelado del volumen y del color más necesidad sentía de una delimitación. Pero no era un contorno continuo y seguro, un "hilo de hierro" como en el dibujo académico. "El contorno me evita", decía. Y en efecto, su línea, tan pronto insistente como interrumpida, sugiere un incesante ajuste del punto de vista.

302. Paul Cézanne. *Tres calaveras* (h. 1900). Detroit Institute of Arts. Si *El jarro azul* encarna lo que Cézanne llamaba su "plástica colorista", en *Tres calaveras*, con su paleta reducida a pardos, verdes y grises, se manifiesta una "plástica escultórica".



5. SEURAT Y EL NEOIMPRESIONISMO

Georges Seurat (1859-1891) continúa la investigación óptica del impresionismo, pero rechaza su ejecución improvisada. Corrige la espontaneidad impresionista volviendo a métodos académicos y utiliza los apuntes al aire libre para componer en el estudio cuadros meditados y calculados, donde las vibraciones cromáticas se inscriben en un dibujo y una composición que emulan a los maestros antiguos. Como Cézanne, somete la pincelada fragmentada de los impresionistas a un orden riguroso (su amigo Signac decía: "la pincelada de Cézanne es el lazo de unión entre los modos de ejecución de los impresionistas y los neoimpresionistas").

Pero lo que mejor caracteriza a Seurat es su empeño en crear, a partir del impresionismo, una pintura "científica". Este proyecto concuerda con el espíritu positivista del siglo XIX (Zola había propuesto aplicar a la novela el método de la fisiología), pero

en último término nos remite al Renacimiento, a las ideas de Leon Battista Alberti, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci sobre la pintura como ciencia. Ahora bien, si los teóricos renacentistas se basaban en la perspectiva, es decir, en la óptica geométrica, el neoimpresionismo, más preocupado por el color, se asienta sobre la óptica fisiológica. Seurat acude a diversas autoridades científicas, entre ellas Chevreul y Helmholtz, y utiliza sus teorías (a menudo divergentes) con más o menos éxito y en todo caso según sus proyectos concretos. Naturalmente, el valor de sus obras trasciende su discutible interés como experimentos ópticos.

En *Bañistas en Asnières* [305] aparecen ya los rasgos fundamentales del estilo de Seurat. Vegetación, agua y lejanía vibran y sus contornos se bañan en una atmósfera impresionista; pero las figuras humanas se dibujan con perfil neto (reforzado por el nimbo de tono opuesto que las rodea), como



303. Georges Seurat.
*Una tarde de domingo
en la isla de la Grande
Jatte* (1884-1886). Art
Institute, Chicago.
Esta obra fue resultado
de muchos estudios del
paisaje y las figuras.
La escena cotidiana del
ocio dominguero es
tratada con rigidez
hierática. Las figuras,
como siluetas de un
teatro de juguete, se
sitúan en planos
estratificados.



304. Georges Seurat. *La llamada* (1883-1884). Yale University Art Gallery, New Haven. Si la pintura de Seurat tiene carácter lineal, en sus dibujos prescinde por completo de la línea y trabaja pictóricamente, usando sólo manchas de lápiz Conté contra el claro del papel.

en un bajorrelieve y en posturas nada casuales. Paradójicamente, si su pintura tiene carácter lineal, en sus dibujos [304] Seurat prescinde por completo de la línea y trabaja pictóricamente, usando sólo manchas de lápiz Conté contra el claro del papel.

La obra más célebre del pintor, *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* [303] fue producto de una serie de laboriosos estudios del paisaje y de las figuras, combinados después. El espacio se organiza en planos estratificados, superpuestos; en ellos se colocan las figuras como siluetas recortadas de un teatro de juguete o como en una vista de estereoscopio. Hay un contraste grotesco entre el carácter moderno y vulgar de la escena —la diversión dominguera en una isla del Sena a las afueras de París— y la rigidez arcaica de las figuras (un crítico vio en el cuadro una “fantasía egipcia”). Seurat llevaba dos años trabajando en esta pintura cuando en el invierno de 1885-1886 reelaboró la mayor parte de su superficie a base de puntos.

Divisionismo

El principio de Seurat era la llamada “división del tono” (de ahí el nombre de

“divisionismo” que recibe su método). Se ha visto cómo el estilo impresionista se basaba en gran medida en los reflejos, mezclados mediante toques de color fragmentados. Pero el torbellino de colores de la visión impresionista era captado aproximadamente, mientras que la división del tono pretende basarse en un análisis riguroso de sus componentes: (1) el color local de cada objeto (es decir, el color que tomaría a la luz blanca y visto de cerca); (2) la parte de luz coloreada que se refleja, sin alteración, sobre la superficie (normalmente un naranja solar); (3) la pequeña cantidad de luz coloreada que es absorbida en parte por la superficie y se refleja modificada; (4) los reflejos proyectados por los cuerpos vecinos; (5) los colores complementarios ambientes. Todos estos constituyentes cromáticos se ponen en toques separados y yuxtapuestos sobre la tela, esperando que se mezclen en la retina del espectador. Tal sería la *mezcla óptica*, que permitiría ganar luminosidad respecto a la mezcla de los pigmentos en la paleta. Ahora bien, ¿funciona en la práctica esta mezcla óptica? El caso es que los diferentes tonos se fusionan a diferentes distancias, lo que hace imposible una mezcla óptica simultánea y global de los colores de una pintura. Por lo demás, Seurat pintó sus composiciones de gran tamaño, como *La Grande Jatte*, en un estudio pequeño, sin distancia suficiente para retroceder y comprobar la mezcla óptica mientras trabajaba.

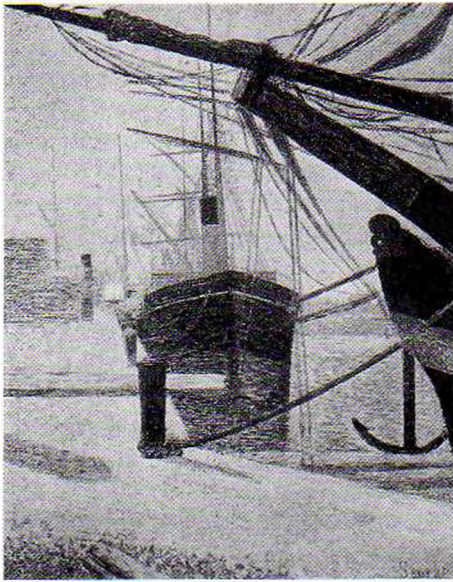
A los neoimpresionistas se les llamó “puntillistas” (nombre que ellos rechazaban) por su ejecución a base de pequeñas pinceladas en forma de punto. Con ella que-

305. Georges Seurat. *Bañistas en Asnières* (1883-1884). National Gallery, Londres. Aquí está ya lo esencial de Seurat: la óptica del impresionismo menos su ejecución improvisada. Vegetación, agua y lejanía se difuminan en un ambiente vibrante, pero las figuras están dibujadas con perfil neto y en posturas deliberadas.



G. SOLANA

306. Georges Seurat.
La dársena de Honfleur
(1886). Rijksmuseum
Kröller-Müller, Otterlo.
Los puertos de Seurat
son escenarios desiertos
y silenciosos, contruidos
sobre la arquitectura de
faros, muelles y barcos.

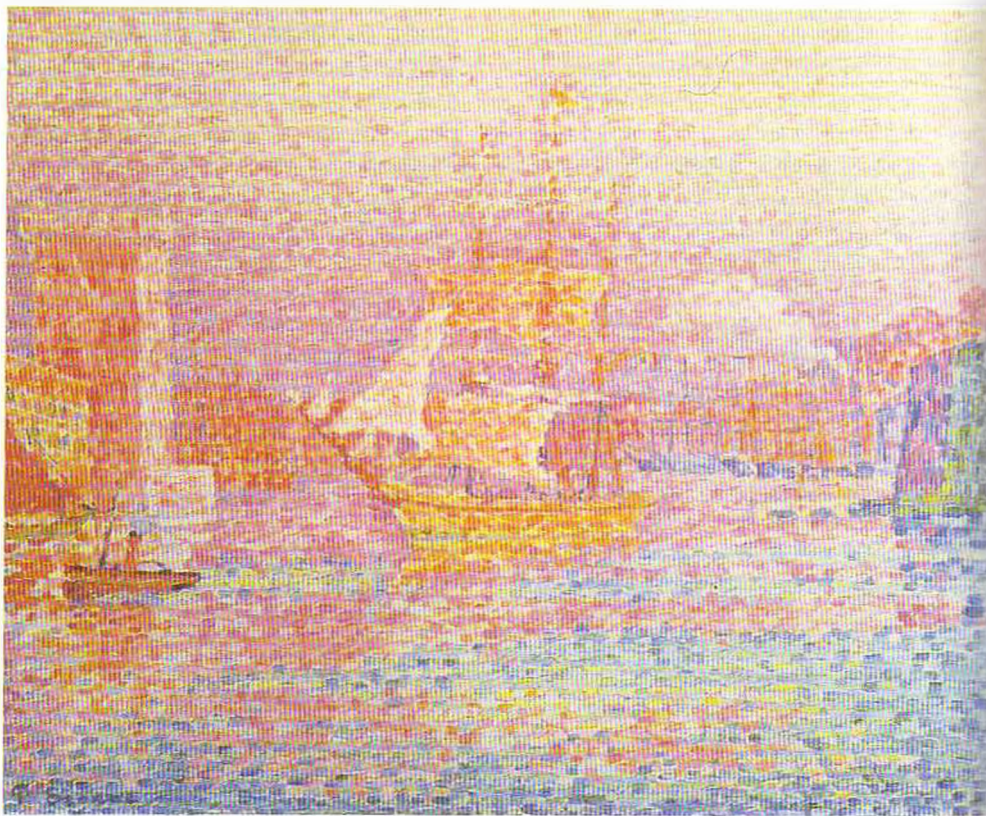


rían, ante todo, normalizar las dimensiones de la pincelada, reduciéndola a una especie de unidad atómica constante, a un *quantum* cromático siempre igual. Esta especie de pincelada digital, numérica, tenía que permitir, ante todo, dosificar con exactitud las proporciones de los componentes cromáticos: por ejemplo, en tal zona del cuadro: tres puntos amarillo cromo, cinco pun-

tos naranja, cuatro azul ultramar, etc. El pequeño tamaño de los puntos estaba destinado a favorecer la mezcla óptica y la vibración en la retina del espectador.

Lo que podrían parecer inconvenientes de la ejecución "puntillista" —el proceso lento y laborioso, la falta de sustancia de la materia pictórica, la ausencia de expresión, etc.— no lo eran al parecer para los neoimpresionistas. Se jactaban de haber cradecado el virtuosismo manual de la pintura, en aras de la pura visión. "Si los puntos", decía Signac, "no parecen expresivos en el sentido de Delacroix o Monet, expresan lo que nosotros deseamos: pureza, contraste, degradado del tono, etc.". Sin embargo, Seurat, que buscaba un método científico universal y una ejecución despersonalizada, odiaba que otros imitaran su método y tenía que se lo apropiaran: "Cuantos más seamos, decía, menos originalidad tendremos". Entre sus seguidores, el más fiel fue Paul Signac (1863–1935), que se alejó del naturalismo, usando colores irreales y pinceladas mayores, como teselas de un mosaico [307]. Pissarro abandonó pronto la técnica neoimpresionista; Matisse la aplicó durante algunas temporadas. Otros artistas,

307. Paul Signac.
Puerto de Marsella
(1906). Museo del
Ermitage, San
Petersburgo. Para
Signac, seguidor
de Seurat y teórico del
"neoimpresionismo",
la laboriosa e impersonal
pincelada puntillista
era un sacrificio del
virtuosismo manual,
en aras de la pura visión.





308. Georges Seurat. *Chahut* (1889-1890). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. El dinamismo irrumpe en las últimas obras de Seurat: hasta las pinceladas se orientan en un campo de fuerzas. Las figuras bailan el *chahut* (una especie de canción) con gestos mecánicos, como grotescos autómatas.

de Van Gogh a Picasso, se servirían ocasionalmente de ella como una especie de recurso ornamental.

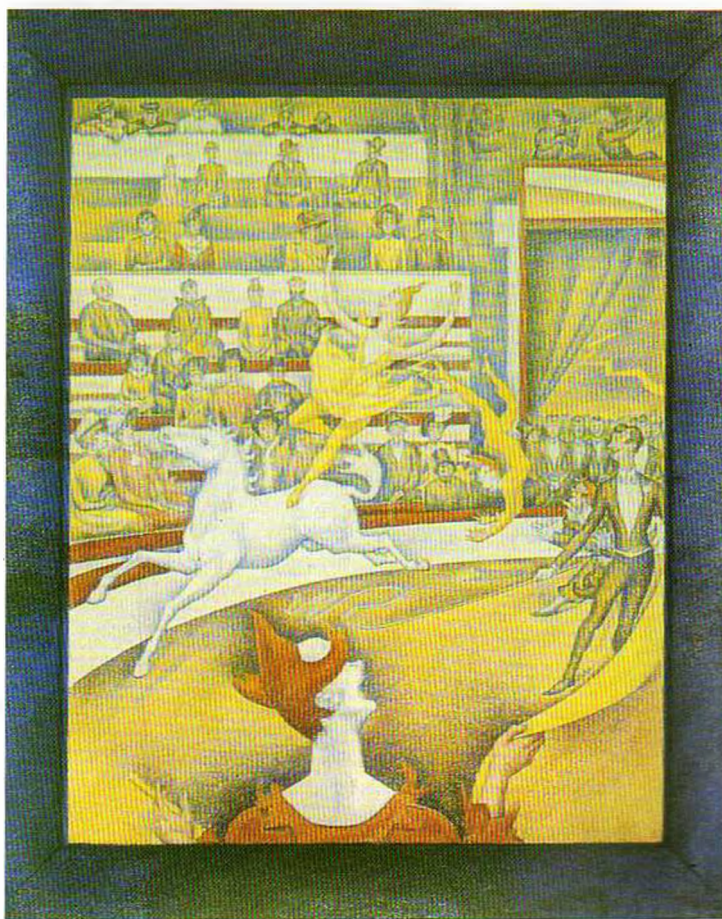
Vida moderna y movimiento mecánico

En sus vistas de puertos [306] Seurat construye la composición sobre la arquitectura de faros, muelles y barcos. Así como el paisaje impresionista suele estar lleno de figuras y de vida, aquí se trata de escenarios desiertos, inmóviles, silenciosos. En contraste con este carácter estático, un intenso dinamismo domina los últimos cuadros de Seurat, donde incluso las pinceladas se orientan como en un campo de fuerzas, con tamaño y dirección variables. *Chahut* [308] representa un espectáculo de café-concert: el *chahut* era un canción especialmente indecente y escandaloso. En el espacio plano, las figuras saltan con movimientos mecánicos, como autómatas: los cuerpos de las bailarinas aparecen con rigidez egipcia: el torso de frente y la cabeza de perfil.

Un efecto no menos grotesco producen el payaso, la amazona, el acróbata de *Circo* [309]. Otra vez, como en *Chahut*, se

advierte un predominio casi obsesivo de las líneas ascendentes y en particular de un motivo lineal ψ . En las bocas, cejas, ojos, bigotes, el pelo, las hombreras, los gorros, el tutú de la amazona, los brazos, el látigo. Seurat confiaba en sugerir en sus cuadros los diferentes tonos emocionales —tristeza, alegría, calma neutra— mediante un sistema de signos abstractos. Dentro de ese sistema, las líneas ascendentes —y con ellas, los tonos claros y los colores cálidos— expresaban la alegría, la fuerza, la afirmación vital (las líneas "dinamógenas" de Seurat se anticipan a las "líneas de fuerza" introducidas años después por los futuristas). En la fotografía de *Circo* se distingue el marco, pintado por Seurat en los colores complementarios del cuadro. Ya Pissarro había sustituido los marcos dorados por otros de color blanco. Tal preocupación indica que el cuadro había dejado de ser una ventana; el marco ya no pretendía aparecer delante de la imagen, sino al mismo nivel que ella e integrado en su composición.

309. Georges Seurat. *Circo* (1890-1891). Museo de Orsay, París. En *Circo*, como en *Chahut*, se repiten obsesivamente las líneas ascendentes —en bocas, cejas, ojos, bigotes, gorros, hombreras, brazos— que (con los tonos claros y los colores cálidos) quieren expresar alegría y afirmación vital.



6. GAUGUIN

Paul Gauguin (1848-1903) admiraba a Cézanne, cuya factura imitaba (el propio Cézanne le acusó de plagiarlo). En cuanto a Seurat, Gauguin se burlaba de sus ilusiones científicas, y llamaba a los neoimpresionistas “jovencitos químicos que acumulan puntitos”. Para Cézanne como para Seurat la pintura es análisis *visual*; Gauguin aporta la búsqueda de lo *visionario*.

Empleado en la oficina de un agente de bolsa, Gauguin comenzó cultivando la pintura como aficionado; en 1876 expuso un paisaje en el Salón y desde 1879 participó en las exposiciones impresionistas.

El hundimiento de la bolsa precipitó su decisión, en 1883, de dedicarse por entero al arte; las dificultades económicas le llevaron después a separarse de su familia. Hacia 1886, Gauguin se alejaba del impresionismo, y buscaba —en maestros tan diversos como Manet, Degas y Cézanne— un estilo menos naturalista, más simplificado y abstracto.

La visión y el ídolo

En Bretaña, por entonces una de las regiones francesas más pobres y atrasadas, los campesinos conservaban sus pintorescos trajes y costumbres tradicionales; eso atraía a los artistas desde el Romanticismo. Gauguin se instaló allí en 1886; pero no le interesaba sólo pintar “primitivos”, sino sobre todo *pintar como primitivo*. En Bretaña conoció al joven pintor Émile Bernard y a su hermana Madeleine, fervientes católicos, que le atraían a la religiosidad bretona: hacia sus iglesias, vidrieras y calvarios.

Un extraño cuadro de Bernard, sus *Bretonas en la pradera* [311] parece haber influido decisivamente en la obra de Gauguin *Visión después del sermón* [313]. Bernard había desarrollado el estilo *cloisonniste* —así llamado por el esmalte *cloisonné* (tabicado)— basado en amplias áreas de color plano entre contornos simplificados y marcados con gruesos trazos negros o azules. Este estilo recuerda a ciertas fuentes exóticas —las estampas japonesas, las pinturas indias o persas— así como al Manet preimpresionista, el de *Olympia* y *El pífano*. El impresionismo tendía a disolver la independencia de los cuerpos en reflejos luminosos; en el *cloisonnisme*, por el contrario, las figuras quedan aisladas entre sí por el trazo. El impresionismo buscaba la mayor sensación de aire, de “ambiente” entre las figuras; el nuevo estilo, con su horror al espacio, suprime la perspectiva, el claroscuro, las sombras; como

310. Paul Gauguin.
El Cristo amarillo
(1889). Albright-Knox
Art Gallery, Buffalo.
Las bretonas adoran
un calvario: otra vez
la “superstición”
primitiva. La aparición
sobrenatural se
materializa en el ídolo.
un Cristo tomado
de un crucifijo de una
capilla bretona.





311. Émile Bernard. *Bretonas en la pradera* (1888). Colección particular. En el estilo *cloisonniste* (por el esmalte tabicado, *cloisonné*), el color se aplica en áreas planas entre marcados contornos. Si los impresionistas buscaban la unidad de la luz y la atmósfera, aquí se aísla cada figura y se suprimen indicios espaciales, como la perspectiva y las sombras.

indicios de profundidad sólo quedan los tamaños y la superposición de las figuras.

Encerrado entre gruesas líneas oscuras, el color se refuerza. También gana en intensidad al extenderse, no en toques sueltos, sino en amplias áreas; Gauguin asumía la frase de Cézanne: "Un metro cuadrado de verde es más verde que un centímetro cuadrado". Y en fin, el color ha de ser lo más saturado posible (sin mezcla de blanco). Sobre su *Visión después del sermón* escribe Gauguin: "El color puro. Hay que sacrificarle todo. Un tronco de árbol, de color local gris azulado se vuelve azul puro. Lo mismo para todas las tintas". ¿Qué colores son "puros"? Según el criterio óptico de los divisionistas, eran puros los colores del espectro de la luz solar; para Gauguin, en cambio, la pureza consiste en usar el pigmento artificial, fabricado industrialmente, tal como sale del tubo. En una carta a Van Gogh explica los colores del cuadro: el traje de las bretonas, negro; las hojas del árbol, verde esmeralda; la tierra, bermellón puro; el vestido del ángel, azul ultramar; sus alas, amarillo cromo 1; los cabellos, amarillo cromo 2, etc. No es la imitación de la naturaleza lo que importa, sino la fuerza expresiva del color como material en bruto. La escena representa a las mujeres bretonas (y el cura) que, tras el sermón, asisten a una aparición en el prado: el combate bíblico de Jacob y el ángel. Las cabezas en primer plano y el espectáculo al fondo evocan las escenas de teatro y *music-hall* de Degas. Igual que en

una Anunciación la columna separa al arcángel y la Virgen, aquí el árbol divide el cuadro en dos zonas: espectadores y espectáculo, natural y sobrenatural. Para rematar el arcaísmo de la pintura, a los lados surgen dos figuras orantes de perfil. El pintor ofreció el cuadro a la iglesia de Pont-Aven y luego a la de Nizon, pero fue rechazado.

El *Cristo amarillo* [310] representa a unas bretonas adorando un calvario; otra vez la "superstición" primitiva y de nuevo la disposición en semicírculo de las figuras y la cofia en primer plano. La relación de las mujeres con la presencia sobrenatural será en adelante un tema constante en Gauguin. En el *Cristo amarillo*, el artista encuentra un motivo que usará a menudo: el ídolo o fetiche, la materialización escultórica de la aparición, que en este caso es el Cristo, copiado de un tosco crucifijo de madera pintada que el pintor había visto en la capilla de Trémalo. La escultura permite al artista cierta ambigüedad, presentar lo sobrenatural sin pronunciarse sobre su realidad.

Gauguin y la escultura

Gauguin produjo esculturas y cerámicas desde el comienzo de su carrera artística. A mediados de los años ochenta se interesó por la talla primitiva (como se hace patente en el *Cristo amarillo*). Ya en 1869, el crítico Champfleury había afirmado: "un ídolo tallado en un tronco de árbol por los salvajes está más cerca del *Moisés* de Miguel Ángel que la mayor parte de las estatuas de los salones anuales".

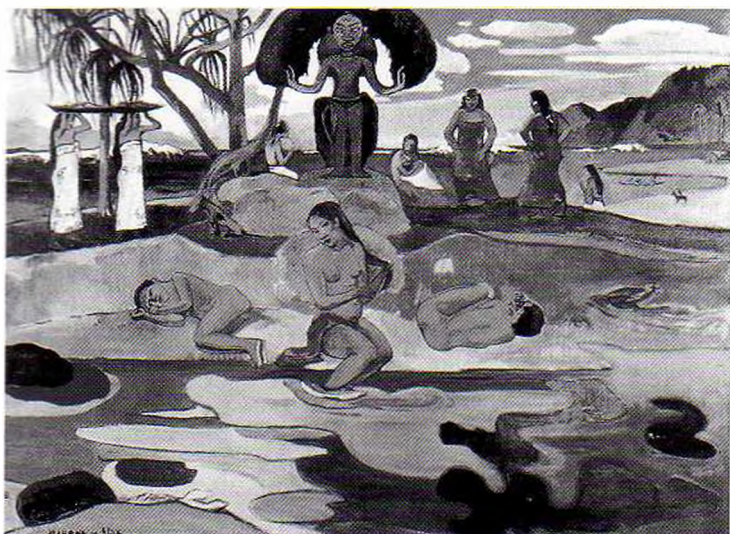


312. Aristide Maillol. *Bañista* (1899). Stedelijk Museum, Amsterdam. Frente a las figuras movidas de Rodin o Degas, reina aquí una arcaica inmovilidad, apenas alterada por el giro de la cabeza.

313. Paul Gauguin. *Visión después del sermón: Jacob luchando con el ángel* (1888). National Gallery, Edimburgo. Tras el sermón, las mujeres bretonas presencian una aparición: el combate bíblico de Jacob y el ángel. El árbol separa a espectadores y espectáculo, lo natural y lo sobrenatural.



G. SOLANA



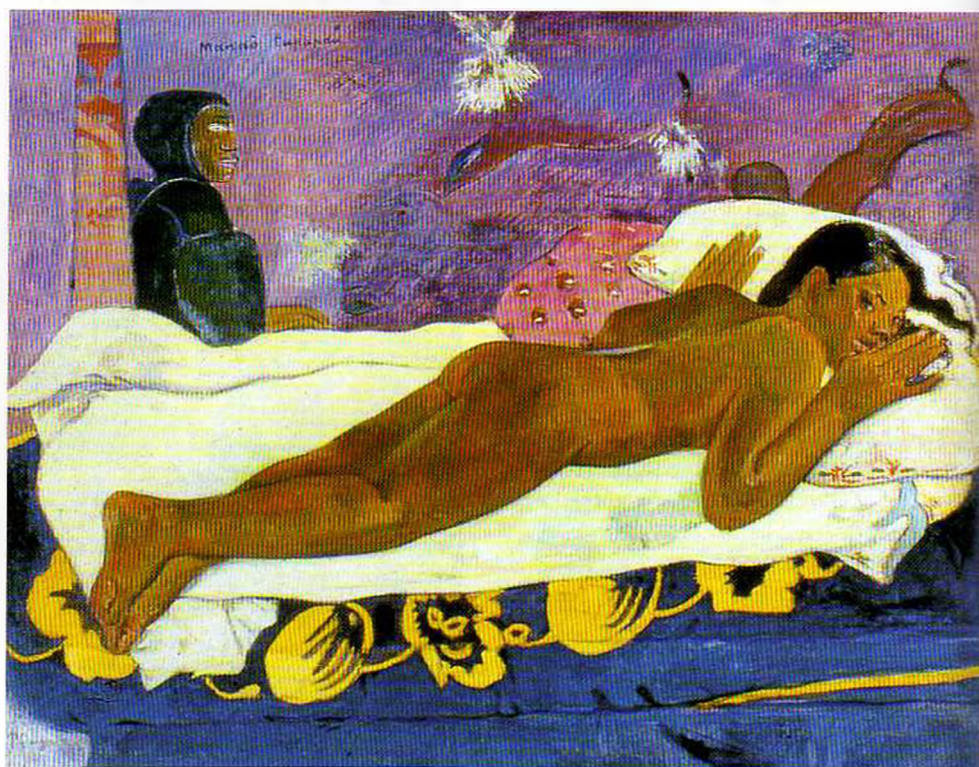
314. Paul Gauguin, *Mahana no atia* (1894). Art Institute, Chicago. En la fiesta ritual, las mujeres llevan ofrendas y danzan ante el ídolo; las figuras en primer término simbolizan el nacer, el vivir y el morir. El esquema simétrico triangular evoca a Ingres. Los reflejos en el agua forman una composición abstracta.

A lo largo del siglo XIX, el refinamiento técnico había apartado a los escultores de la fatigosa labor de la talla. Rodin, por ejemplo, trabajaba casi exclusivamente modelando; sus ayudantes se encargaban de reproducir en el mármol, a gran escala, las maquetas de arcilla. Frente a esta indiferencia, la generación posterior reaccionaría buscando en la talla directa de la madera y la piedra una relación directa con el material como algo vivo.

En los años ochenta crea Gauguin relieves inspirados, como aconsejaba Champfleury,

en la imaginería popular (tallas bretonas) y el arte primitivo. En *Enamoraos y seréis felices* [317], un demonio (Gauguin) toma de la mano a una mujer desnuda y la tienta con las palabras del título, pero ella se resiste. Esta explicación del artista se destina, según dice, a “los que quieren literatura”; pero él mismo juzga “insensato” este “lado literario”; lo que le importa aquí “es el arte escultórico del *bajo-relieve*, formas y colores en el carácter de la materia”, el juego de la madera y los colores pintados, del color y el bulto.

Tras los pasos de Gauguin, otros artistas llegarán a la talla directa: ante todo Aristide Maillol (1861-1944), que había comenzado por crear relieves de inspiración *art nouveau*, pero pronto se inclina a un estilo más simple y original, como en su *Bañista* [312] (el desnudo femenino es el tema casi exclusivo de su obra). Frente a las figuras movidas e instantáneas de Rodin o Degas, aquí domina la inmovilidad, apenas perturbada por el leve giro de la cabeza. Además, las esculturas de Rocin y Degas eran típicos modelados, creados por agregación; en una talla, por el contrario, se avanza quitando material y se tiende a preservar la integridad del bloque original. Los brazos pegados al cuerpo forman un monolito casi perfecto, como una estatua egipcia o griega arcaica.



315. Paul Gauguin, *Manao tupapau* (1892). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. El tema de este cuadro es la relación y el contraste entre el fantasma tupapau y el cuerpo de la muchacha tahitiana: entre lo irreal y lo real, la silueta plana del espíritu y la presencia casi palpable del desnudo.

316. Paul Gauguin. *Matamúa* (1892). Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

En su libro *Noa Noa* habla el pintor de los colores de Tahití: "Todo me cegaba, me deslumbraba en el paisaje. Viniendo de Europa, me sentía siempre inseguro de un color". Los colores muy saturados (tal como salen del tubo, sin mezclar con blanco) se extienden en grandes lagos: bermellón y verdes en contraste, gris azulado, amarillo, púrpura. La pesada armonía cromática y el horizonte muy alto sugieren una atmósfera densa, aromática, casi asfixiante.

El paisaje del fondo —los cocoteros, el árbol del mango y la choza— ya había aparecido en otros cuadros de Gauguin. La composición se equilibra, como una balanza, sobre el eje del gigantesco árbol que evoca el crucifijo del *Cristo amarillo*. Como en otras obras de Gauguin de los años noventa, se yuxtaponen aquí dos escenas, separadas (en el plano y en profundidad) por el tronco del árbol. La más próxima es una escena pastoral: la vida lenta de las nativas, su reposo indolente de odaliscas. Una de ellas, con los pechos desnudos, toca la flauta tahitiana llamada *vivo* y la otra escucha sentada en una postura yóguica, con la serenidad de un Buda. El segundo motivo, más al fondo, es una danza ritual ante el ídolo. Desde los cuadros de las supersticiones bretonas de 1888, Gauguin siempre vuelve sobre este tema: la ceremonia religiosa en torno a la estatua del dios.

Matamúa significa "en otro tiempo". En *Noa Noa* describe Gauguin un viaje (fabulado) en torno a la isla: "Apartándome del camino que bordea el mar, me adentro en una espesura que se extiende hasta muy lejos por la montaña. Llego a un pequeño valle. Allí, algunos habitantes que viven, quieren vivir aún como antaño. Descripción del cuadro *Matamúa (Antaño)*". Según esto, la pintura representa un valle olvidado donde todo se ha detenido: es la edad de oro anterior a la colonización (a la "sífilización"), el tiempo legendario del "érase una vez".

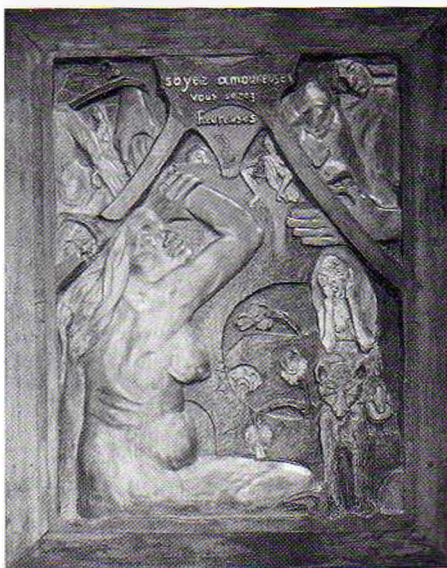


El viaje a lo primitivo: erotismo y ritual

En 1887 Gauguin había viajado a Panamá y Martinica, pero la aventura terminó mal, y enfermo y sin dinero, tuvo que regresar. Su deseo de evasión no estaba saciado, y fue estimulado por la intensa propaganda colonial, por las charlas con Van Gogh y por el arte étnico (sobre todo indonesio) que pudo ver en la Exposición Universal de 1889. Tras algunos meses de vacilación entre diversos destinos, se decidió al fin por Tahití, donde se instaló en 1891. Allí esperaba vivir sin preocupaciones de dinero, librarse del "podrido Occidente", cobrar nuevas fuerzas, ser al fin libre, para "amar, cantar y morir". Pero la realidad de la vida colonial no le resultaría precisamente fácil.

Manao tupapau [315] significa, en un rudimentario tahitiano, "pensamiento — aparecido" o, según Gauguin, "ella piensa en el aparecido". Sobre esta obra contaba el pintor una anécdota: al volver una noche a su cabaña, encendió una cerilla en la oscuridad y encontró a su amante nativa, petrificada de terror, que le miraba sin reconocerle,

tomándole por una aparición, por un fantasma o *tupapau*. Pero el artista confiesa que pintó el cuadro seducido sólo por la forma, por el estudio del desnudo; y puso el terror en el rostro de la muchacha para evitar las sugerencias de la postura "indecente". La cautela contra la "indecencia" nos remite a



317. Paul Gauguin. *Enamoraos y seréis felices* (1889). Museo de Bellas Artes. Boston. Un demonio (el artista) tienta a una mujer, y ella se resiste. Pero lo que más importa a Gauguin es "el arte escultórico del *bajorrelieve*, formas y colores en el carácter de la materia"; el juego del bulto, el pigmento y las texturas.

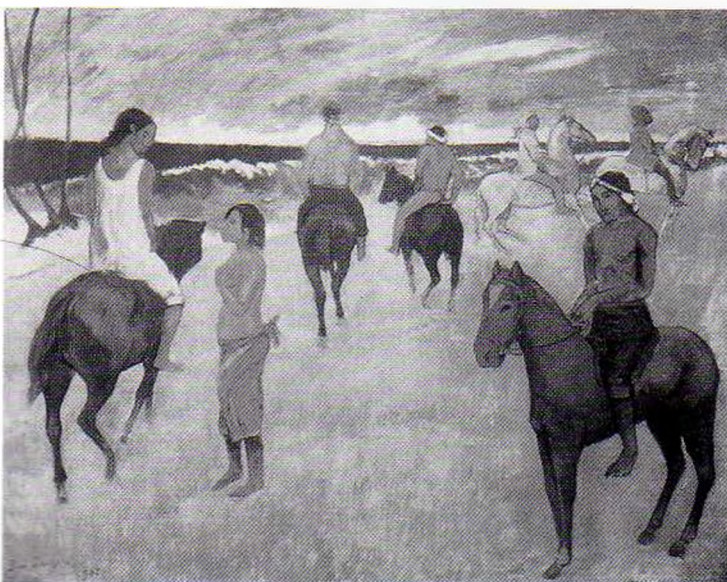
318. Paul Gauguin, *Dos tahitianas* (1899). Metropolitan Museum, Nueva York. Estas tahitianas presentan una ofrenda sagrada. No vemos el ídolo, porque miramos la escena desde su punto de vista. Es al espectador a quien la muchacha trae la fruta, y como regalo también, su propio cuerpo: los pechos enmarcados por los brazos y la bandeja.



Olympia de Manet (Gauguin se había llevado una copia a Tahití). *Manao tupapau* puede verse como un juego de inversiones sobre *Olympia*, tanto en la posición del desnudo como en los colores (el cuerpo oscuro contra las sábanas claras). Hasta el *tupapau* encapuchado evoca la negra de *Olympia*.

319. Paul Gauguin, *Jinetes en la playa* (1902). Colección particular. Las últimas composiciones de Gauguin evocan las carreras de caballos de Degas, pero contra el fondo rosa de una playa de coral. Los dos jinetes de perfil recuerdan los frisos del Partenón: son los *tupapaus*, cuya irrupción no perturba la calma idílica de las

Dos temas dominan la obra de madurez de Gauguin: la sugerecia erótica y el ritual, con frecuencia combinados. El simbolismo de la celebración religiosa domina en *Mahana no atúa* (Día del Dios) [314], pintura que fue propiedad de Degas. La composición simétrica triangular evoca a Ingres. Al fondo, las mujeres en el ritual: las vemos llevar ofrendas y danzar ante el ídolo Hina (mezcla de



imágenes de diversas culturas). Más cerca, las tres figuras hieráticas, de rigidez estatuaria y solemnidad ceremonial en sus gestos, simbolizan el nacer, el vivir y el morir; la primera acerca los pies al agua, la segunda los tiene sumergidos y la tercera se ha apartado del agua y adopta la postura fetal de las momias peruanas (que Gauguin había visto en la Exposición Universal de 1889). Los reflejos en el agua misteriosa escapan ya a las convenciones de la representación figurativa y forman una composición abstracta de colores planos.

Pastorales

Se ha visto en *Manao tupapau* cómo, más allá del pretexto literario simbolista, Gauguin busca la belleza plástica. Esa belleza se despliega a veces en composiciones de placidez pastoral. En *Dos tahitianas* [318], los cuerpos están dibujados con una pureza de contorno que recuerda a Ingres, y a la vez con rotundidad monumental. La mujer que junta las manos se inspira en un bajorrelieve del templo budista de Borobudur, en Java. ¿Qué hacen ella y su compañera ahí, ante nosotros? Es como si al fin lográramos acercarnos a una de esas ceremonias de mujeres ante un ídolo que en otros cuadros de Gauguin aparecían a lo lejos. Aquí asistimos en primer plano y *desde dentro*. No vemos el ídolo porque miramos la escena desde su punto de vista: el ritual se verifica ante el espectador y para el espectador. A él le trae la muchacha como *ofrenda* la pulpa de fruta, y como ofrenda también, su propio cuerpo: los pechos enmarcados por los brazos y la bandeja.

En 1901 Gauguin se trasladó de Tahití a las islas Marquesas. El año siguiente (meses antes de morir) pintó allí dos composiciones de jinetes en la playa [319], que evocan las escenas de caballos de Degas, aunque contra el fondo extraño y cálido de una playa de coral, de color rosa modelado con factura cézanniana. Tres jinetes nativos avanzan hacia el fondo, y entre ellos cruzan otros dos jinetes transversales, figuras de perfil como sacadas de un bajorrelieve. Son los espíritus, los *tupapaus*, cuya presencia sobrenatural no perturba la calma idílica de las demás figuras. Gauguin había escrito: "Me he remontado muy atrás, más allá de los caballos del Partenón"; pero los dos jinetes vestidos de colores vivos montan sobre caballos inspirados precisamente en los frisos de aquel templo griego.

7. VAN GOGH

Vincent van Gogh (1853-1890) ha pasado a la historia y a la leyenda como arquetipo del artista aislado e incomprendido. Pero la obra fulgurante de sus últimos años, aunque creada esencialmente en soledad, arranca del contacto con otros pintores en París desde 1886. Allí aprendió las técnicas impresionistas y entabló amistad con Émile Bernard, Gauguin, Toulouse-Lautrec y Paul Signac, entre otros. Cuando se trasladó a vivir a Arles, en 1888, había asimilado estas influencias, integrándolas en un estilo personal, que después de su muerte se convirtió en estímulo para los pintores fauves y expresionistas.

Nacido en Holanda, Van Gogh trabajó primero en el comercio de arte, pero una serie de crisis personales frustraron ésta y otras salidas profesionales. Fue ayudado de un predicador en Inglaterra y una fanática vocación misionera le llevó a vivir entre los mineros de la región de Borinage, en Bélgica. Con veintisiete años y sin dotes artísticas aparentes, Van Gogh llegó a la pintura y se aferró a ella como a un salvavidas. Su aprendizaje del oficio, iniciado con los consejos de su pariente el pintor Anton Mauve, fue lento, laborioso y solitario, pero contó siempre con el apoyo material y moral de su hermano Théo, con quien mantuvo hasta su muerte una vasta correspondencia epistolar (más de seiscientas cartas).

El gran modelo de Van Gogh fue la pintura campesina de J. F. Millet, que para él encarnaba un proyecto del arte moderno opuesto al de Manet: frente al dandismo y la indiferencia hacia el tema, el interés "serio" por el trabajo humano y el sufrimiento. De Millet toma Van Gogh el motivo simbólico del sembrador [320], muy reiterado en su obra, vestigio de la iconografía cristiana y elevación del tema campesino a mensaje universal. En esta obra es visible la asimilación del impresionismo: la pincelada fragmentada produce una intensa

vibración óptica en toda la superficie de la pintura (la figura del sembrador, que parece añadida después, camina de manera irreal, como flotando). El tamaño de las pinceladas —mayores y separadas en primer plano, más pequeñas y compactas al fondo— sirve para apuntar la profundidad perspectiva.

Interiores

En el otoño de 1888 pinta Van Gogh dos cuadros de formato semejante: *El café de noche* [321] y *El dormitorio* [322]. Ambos interiores están dominados por una perspectiva exagerada, indicada por el suelo y por un mueble voluminoso (mesa de billar y cama, respectivamente). En las dos imágenes aparecen sillas vacías —un motivo simbólico— y al fondo, justo enfrente de donde se sitúa el pintor, un espejo vacío: sillas y espejo coinciden en señalar una ausencia, la del propio artista.

La diferencia expresiva entre los dos cuadros, debía plasmarse, según Van Gogh,

320. Vincent van Gogh. *Sembrador* (1888). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. El motivo simbólico del sembrador sobre un vibrante paisaje impresionista (la figura parece añadida después y camina como flotando). Las pinceladas —mayores y separadas en primer plano, pequeñas y compactas al fondo— indican la profundidad espacial.

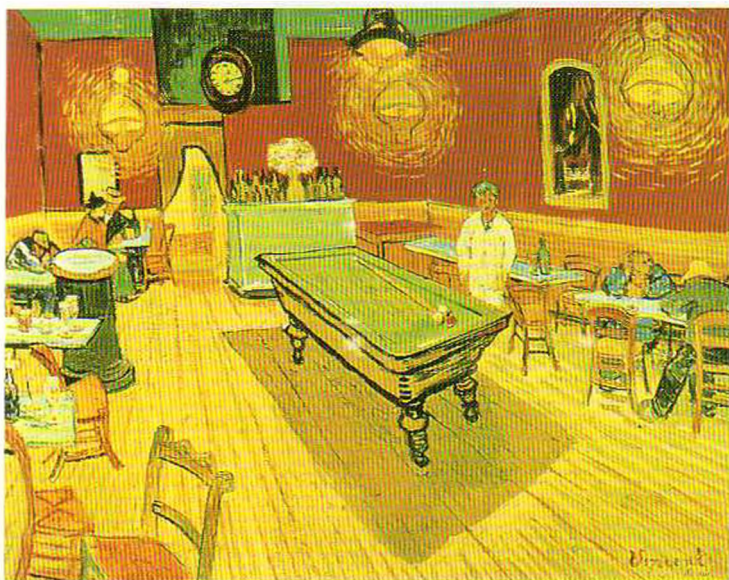


050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA HISTORIA DEL ARTE 185

G. SOLANA



321. Vincent van Gogh. *El café de noche* (1888). Yale University Art Gallery, New Haven. Van Gogh quería expresar "terribles pasiones" con la oposición de rojos y verdes: "el café es un lugar donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes".

322. Vincent van Gogh. *El dormitorio* (1888). Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam. *El dormitorio* comparte con *El café de noche* la perspectiva acelerada y algunos símbolos. Pero aquí Van Gogh buscaba equilibrar los colores para "sugerir reposo o sueño".



por el poder simbólico del color. En *El café de noche* el pintor ha intentado sugerir "terribles pasiones" con el contraste de rojos y verdes; ha pretendido mostrar que "el café es un lugar donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes". Los halos de las lámparas, que proceden de los neoimpresionistas, contribuyen a definir una atmósfera irreal.

En *El dormitorio*, que representa el cuarto de la "casa amarilla" donde vivió. Van Gogh ha buscado equilibrar cada color con su complementario, las tintas cálidas con las frías, para "sugerir reposo o sueño", para "descansar la cabeza o más bien la imaginación". Ahora bien, la perspectiva acelerada y absorbente —el cuarto, ade-



323. Vincent van Gogh. *La Arlesiana, retrato de Mme Ginoux* (1888). Metropolitan Museum, Nueva York. La melancólica Madame Ginoux encarna a la mujer moderna, de "sensibilidad nerviosa". Las novelas son el consuelo del arte. El color en áreas planas y la silueta de caprichoso contorno recuerda a las estampas japonesas y a Gauguin.

más, era irregular, con la pared derecha más larga— comunica más bien ansiedad. Si alguna "tranquilidad" hay en la imagen, es la de la ausencia y la desolación, la de un espacio abandonado. Precisamente para hacer compañía están los retratos en la pared. Van Gogh decoró, en efecto, su casa con retratos, a los que atribuía un inmenso valor. Según su idea del retrato, pretendía combinar en este género el estudio del natural de un individuo concreto con la interpretación simbólica mediante el color.

Retratos simbólicos

Por razones económicas, Gauguin accedió a trasladarse a Arles, a vivir con Van Gogh en la "casa amarilla". Aunque las ideas y los caracteres de los dos artistas chocaban a menudo, su trabajo codo a codo no fue vano. Ambos retrataron a Madame Ginoux, patrona del Café de la Gare, donde los artistas solían comer. Van Gogh pintó dos versiones; un estudio del natural, y un cuadro más elaborado [323], de colores más intensos y simples. Es un retrato simbólico, donde la señora Ginoux, "la arlesiana", con su mirada perdida, el aire meditabundo y melancólico, encarna el tipo de la mujer

moderna, de "sensibilidad nerviosa". Las novelas sobre la mesa representan el consuelo del arte. El tratamiento del color en áreas planas y la silueta de caprichoso contorno en concavidades delatan la influencia de las estampas japonesas y de Gauguin (el traje tradicional de la arlesiana recuerda al traje de las bretonas de Gauguin).

Continuando con la serie de retratos simbólicos, entre diciembre de 1888 y febrero de 1889 pinta Van Gogh hasta cinco versiones de *La Berceuse* [324]: un retrato de Augustine, esposa de su amigo el cartero Roulin, que acaba de tener su tercer hijo. La figura, que sostiene en sus manos la cuerda de mecer la cuna, personifica el arquetipo de la Madre. El cuadro se inspira en un pasaje de la novela de Pierre Loti *Pescador de Islandia* (1886), donde los marineros, en el vientre de su barca, son mecidos por las olas y arrullados por el sonido regular de la meve, bajo la mirada maternal de una virgen de loza, una tosca imagen de colores vivos. Van Gogh deseaba donar esta *Berceuse* a un albergue de marineros, para que les consolara recordándoles sus canciones de cuna. *Berceuse* puede significar tanto "mujer que mece" como "nana": Van Gogh declaró que pretendía con esta imagen "can-

324. Vincent van Gogh, *La Berceuse, retrato de Mme Roulin* (1889). Colección Annenberg, Londres. Madame Roulin, con la cuerda de mecer en las manos, es el arquetipo de la Madre. *Berceuse* significa a la vez "mujer que mece" y "canción de cuna": Van Gogh declaró que con este cuadro pretendía "cantar una nana con los colores".



325. Vincent van Gogh, *Autorretrato* (1889). Musco de Orsay, París.

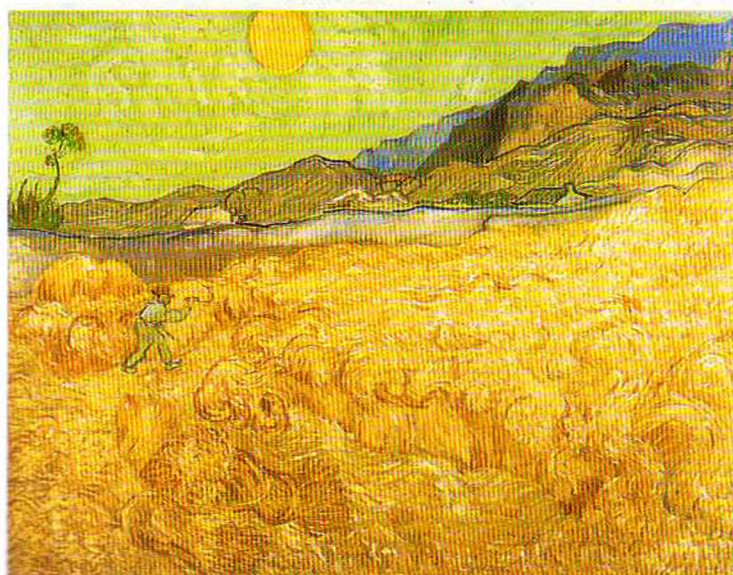
A comienzos de septiembre de 1889, Van Gogh se recupera en el asilo de Saint-Rémy de una grave crisis mental que le había llevado al delirio y a tentativas de suicidio. En una carta a Théo escribe: "Se dice, y yo lo creo, que es difícil conocerse a sí mismo —pero no es más fácil pintarse a sí mismo". El artista ha acometido uno de los últimos y quizá el mejor de una larga y variada serie de autorretratos. No se retrata con la bata de pintor, sino con chaleco y chaqueta, con un aspecto más correcto que de costumbre, para mostrar su mejoría. Este autorretrato iba a ser enviado con el *Segador* a una exposición colectiva en Bruselas; más tarde el artista cambió de opinión. Van Gogh usa tanto la variación sobre un tono dominante ("un bello azul del Mediodía", dice) como la oposición de complementarios: el rojo de la barba contrasta violentamente con los tonos verdosos del rostro y los azules del fondo. La chaqueta y el chaleco eran al parecer de color lila brillante, pero se han degradado. Van Gogh observaba en una carta a su hermano: "Todos los colores que los impresionistas han puesto de moda son inestables, por ello no hay que temer aplicarlos en toda su intensidad, porque el tiempo atenuará su brillo".

El fondo de ondas y remolinos, peinado por el trazo como una cabellera, es una transposición del cielo de *La noche estrellada* o de los trigales de *El segador*. Pero aquí esas corrientes y turbulencias ya no describen nada concreto: su estremecimiento es una manifestación pura y abstracta de energía. Ese flujo no se adentra en el espacio como en *El segador*, hacia la profundidad en perspectiva, sino que recorre la superficie del cuadro. El fondo parece roturado con surcos en el espesor mismo del lecho pictórico. Es una demostración magistral de dibujo con el color. Las líneas flameantes repiten los contornos de la figura, rodean la cabeza de una especie de aura, y enmarcan la explosiva intensidad de la mirada.



326. Vincent van Gogh, *La noche estrellada* (1889). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Van Gogh creía que al morir partimos hacia los astros. En vez de pintar la noche en blanco y negro, la viste de colores, para conjurar el miedo: la muerte es promesa de vida eterna.

327. Vincent van Gogh, *Segador* (1889). Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam. El segador, con la hoz y la guadaña, es "una imagen de la muerte", explica Van Gogh, pero de un morir a pleno sol, "casi sonriendo".



tar una nana con los colores". Para completar el efecto, quería colgar la imagen de la *Berceuse* entre dos de sus pinturas de girasoles, a modo de ofrendas.

Paisajes de la muerte

A diferencia de Gauguin, Van Gogh se resistía a pintar composiciones de tema cristiano de su propia invención; pero no renunció a copiar cuadros religiosos de Rembrandt o Delacroix, ni a introducir un simbolismo místico latente en sus retratos y paisajes.

El tema de la noche estrellada [326] le sirvió en este sentido. Ante todo, era un

desafío a toda concepción estrictamente óptica y naturalista de la pintura; pues la oscuridad de la noche roza los límites de lo representable. Pero además, el nocturno podía expresar la superación del tiempo y el anhelo de eternidad. Van Gogh creía que la muerte podía ser sólo el umbral de otra vida, el comienzo de un viaje a las estrellas, donde se continuaría la existencia en un nivel superior (en sus cartas compara el cielo estrellado con un mapa con las ciudades a que uno puede dirigirse). Este paisaje es una imagen de la muerte, pero no un *memento mori* pavoroso ni un apocalipsis donde el cielo se viene abajo, como a veces se ha interpretado. Van Gogh no quería pintar la noche en blanco y negro, como ausencia de color, sino con colores más intensos y exaltados que el día. Con tales colores pretendía conjurar el terror y ofrecer una imagen embellecida, eufemística, de la muerte como promesa de paz y vida eterna.

En diciembre de 1888, una crisis mental condujo a Van Gogh a atentar contra Gauguin y a mutilarse parte de la oreja para ofrecerla a una prostituta, como en una corrida donde fuera a la vez el matador y el toro. Todavía se discute la naturaleza de su enfermedad: aunque el diagnóstico de epilepsia puede ser el más probable, no hay que descartar otros factores, como los efectos de la sífilis y el alcohol.

Recluido (voluntariamente) en el asilo de Saint-Rémy, Van Gogh pintaba una y otra vez el único paisaje disponible: la vista desde la ventana. En varios cuadros de este campo aparece la figura de un campesino, un segador, que es, como el sembrador, un símbolo de inspiración bíblica [327]. La figura verde sobre el triguillo amarillo es el contrapunto del sol amarillo en el cielo verdoso. La faena a pleno sol representa el trabajo del pintor (que también brega al aire libre), apremiado por la urgencia de concluir su obra. El segador, que lleva la hoz y la guadaña, es "una imagen de la muerte", explica Van Gogh, "pero lo que he buscado es el *casi sonriendo*". De nuevo pretende crear, como en *La noche estrellada*, un exorcismo del terror a la muerte, una imagen consoladora; pero no ya nocturna y celeste, sino diurna y terrestre. Las corrientes y vórtices que en *La noche estrellada* surcaban el cielo aparecen ahora en el suelo, en el olcaje del triguillo que asciende como una marca.

8. SIMBOLISMO Y DECORACIÓN

Hacia 1885 comenzó un giro en la cultura europea. Entraron en crisis el naturalismo en literatura y el positivismo en filosofía, con su confianza en el progreso científico. Renacía el interés por los románticos, el pensamiento idealista, el misticismo —tanto cristiano como de inspiración oriental— y el ocultismo. En la estela de los poetas Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, Jean Moréas publicaba el *Manifiesto del Sim-*

328. Gustave Moreau, *Júpiter y Sémele* (1895). Museo Gustave Moreau, París. Sémele pidió a Zeus que se le apareciera en su majestad: el dios accedió y sus rayos aniquilaron a la imprudente. Para Moreau, con Sémele muere el "genio del amor sensual y terrestre", pero ella es purificada y regenerada, y comienza una metamorfosis cósmica.



329. Pierre Puvis de Chavannes, *El sueño* (1883). Museo de Orsay, París. Una versión del mitológico juicio donde Paris elige entre Afrodita, Palas y Hera. Aquí, las diosas se presentan a un joven durmiente: Puvis traduce el mito clásico en clave subjetiva, como ensoñación.

bolismo (1886); la nueva estética reemplazaba la fe en el conocimiento objetivo de la naturaleza física por la intuición de Ideas inmateriales, y la descripción exacta por la sugerencia velada y enigmática.

Pintura académica y Simbolismo literario

El movimiento literario simbolista y el cambio de sensibilidad provocaron la resurrección de ciertos artistas olvidados o relegados, como Puvis de Chavannes y Gustave Moreau. Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) había sido un precursor del renovado interés por la pintura mural que cundía a finales del siglo XIX. *El sueño* [329] es una versión del mitológico Juicio de Paris, donde el príncipe-pastor troyano elige entre Afrodita, Palas y Hera. Aquí, las figuras fantasmales que encarnan el amor, la gloria y la riqueza se presentan a un joven durmiente (ya algunos mitógrafos antiguos habían interpretado la historia como un sueño). Puvis, como otros simbolistas, traduce el mito clásico en clave subjetiva: como ensoñación y aparición. La pálida luz de la luna crea el apropiado ambiente de misterio.

Los dioses antiguos son también protagonistas de la obra de Gustave Moreau (1826-1898) [328]. Sémele, la madre de Dioniso,

330. Odilon Redon, *Ojos cerrados* (1890). Museo de Orsay, París. Este motivo, reiterado en varios dibujos y cuadros del artista, le fue sugerido por uno de los esclavos de Miguel Ángel y representa el sueño o la meditación: el aislamiento hermético de la vida interior.



pidió a Zeus que se le apareciera en toda su pavorosa majestad; Zeus tuvo que acceder y sus rayos aniquilaron a la imprudente mortal. En el cuadro de Moreau (que evoca el *Júpiter y Tetis* de Ingres), el dios —de aspecto menos griego que indio— se manifiesta en todo su esplendor; Sémele cae fulminada y con ella, según explica el pintor, muere “el genio del amor sensual y terrestre”. Pero Sémele es purificada y regenerada, lo divino se derrama sobre todo y se produce una metamorfosis total. Multitud de seres extraños pululan y se agitan, ascendiendo hacia la luz, entre colosales arquitecturas cubiertas de vegetación: es difícil saber si son rocas fantásticamente erosionadas o superbarrocos templos en ruinas.

El suizo Arnold Böcklin (1827-1901) estudió en Düsseldorf, y en París admiró la pintura de Corot y de Couture. Pero fue en

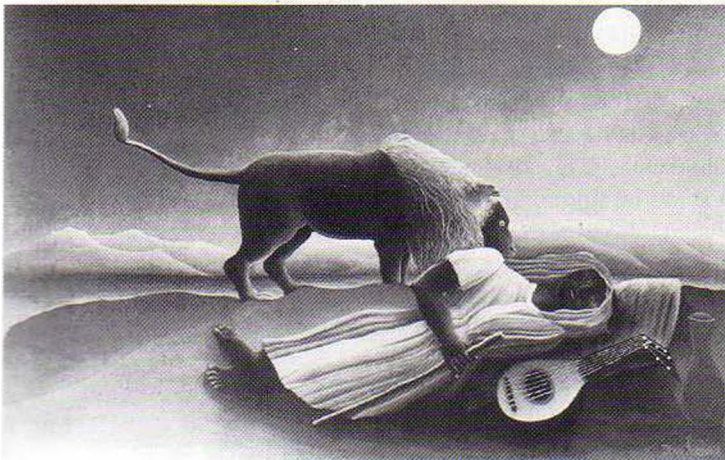
Italia —allí vivió largas temporadas y allí moriría— donde descubrió el Olimpo pagano y el paisaje toscano, las pinturas de Pompeya y los frescos de Rafael, que son las fuentes de sus misteriosas composiciones. Igual que Puvis y Moreau, Böcklin cultiva lo mitológico; cuando no ilustra viejos mitos, inventa otros nuevos. Su obra más popular, *La isla de los muertos*, de la que hizo cinco versiones, debe su título al marchante Gurlitt. Del agua en ominosa calma surge un islote; sus rocas, llenas de nichos, sugieren una confusión primordial de arquitectura y naturaleza, como en Moreau. Pero el ideal de Böcklin es clásico y mediterráneo, más afín a Puvis. La barca, la figura blanca y el ataúd insinúan la travesía de la laguna Estigia. Lo esencial es la atmósfera sentimental: solemne y fúnebre, helada y tenebrosa. No es casual que este cuadro inspirara dos famosas composiciones musicales (de Serguei Rachmaninoff y Max Reger). La inmensa reputación de Böcklin descendió con el triunfo del postimpresionismo, pero en el siglo xx sus imágenes fascinarían obsesivamente a pintores afines al surrealismo, como Giorgio de Chirico o Salvador Dalí.

Dos excéntricos

Odilon Redon (1840-1916) alcanzó un gran prestigio entre los simbolistas por sus grabados ambiguos, misteriosos; sólo a partir de 1890 destacaría también como pintor. Una de sus imágenes más conocidas es *Ojos cerrados* [330], que el artista repitió en varios dibujos y cuadros. Este motivo nació ante la estatua del esclavo de Miguel Ángel en el Louvre: “Bajo los ojos cerrados del esclavo”, escribe Redon, “qué de acción cerebral elevada. Duerme, y el sueño inquieto que pasa bajo esta frente de mármol introduce la nuestra en un mundo emocionante y pensante”. No es ésta, sin embargo, la imagen de un “sueño inquieto”, sino más bien sosegado, o de una meditación más allá de toda perturbación. En todo caso Redon destaca el aislamiento hermético de la vida interior.

Los cuadros de Henri Rousseau, llamado “el Aduanero” (1844-1910), se dividen en dos grupos: por un lado, los que representan la ciudad, el río, los parques y monumentos y la vida cotidiana de los

331. Henri Rousseau, *La gitana dormida* (1897). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Con su factura ingenua, Rousseau “el Aduanero” pintó imaginarias escenas exóticas. La mirada fija del león contrasta con los ojos cerrados de la mujer. El animal parece dudar si atacarla ¿o forma parte la fiera de lo que sueña ella?

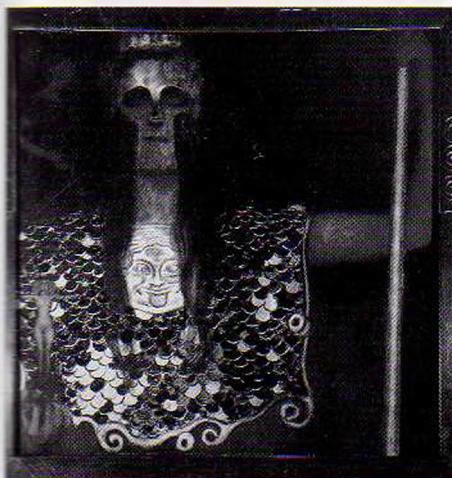




333. Henri de Toulouse-Lautrec. *Ensayo con las nuevas (Moulin Rouge)* (1890). Philadelphia Museum of Art. Lautrec pintó el mundo nocturno y bohemio de Montmartre. En esta imagen del Moulin Rouge nos ofrece una versión moderna y paródica del viejo tema alegórico de la *Danza de la muerte*.

pequeños burgueses. Por otra parte, abundan las escenas de un mundo exótico: la selva (que él imaginaba a partir de sus visitas al jardín botánico) y las fieras (osos, leopardos, tigres...). En *La gitana dormida* [331], la mirada fija del animal contrasta con los ojos cerrados de la mujer (el mismo tema de Redon). El león parece dudar si atacarla ¿o forma parte la fiera de lo que

332. Gustav Klimt. *Palas Atenea* (1898). Historisches Museum, Viena. La Atenea de Klimt nos afronta con ojos hipnóticos, enigmática y terrible: es una diosa de aire quizá más oriental que griego clásico.



sueña ella? La factura rudimentaria, "ingenua", de Rousseau no disminuye la extraordinaria originalidad de su visión, apreciada por Redon, Lautrec o Picasso.

Art nouveau y estilo decorativo

El pintor austriaco Gustav Klimt (1862-1918) es conocido como autor de grandes decoraciones alegóricas y fundador en 1897 de la Sezession, la agrupación independiente de artistas que encarna en Austria el estilo *art nouveau*. Su *Palas Atenea* [332] señala el comienzo de la madurez del pintor. La diosa de ojos glaucos lleva la égida y el rostro de Medusa, en una mano la lanza y en la otra (en vez de la victoria alada), la *nuda veritas* con el espejo en la mano (otro tema del artista). Como el Zeus de Moreau, Palas aparece aquí en una vista frontal y con ojos hipnóticos, enigmática y terrible, con aire más oriental que griego clásico. Gauguin definía, no sin desprecio, a Moreau como un "ilustrador de viejas historias" y añadía: "De todo ser humano hace una joya cubierta de joyas". Ilustrador y orfebre: ambas caracterizaciones sirven para Klimt.

Aunque la obra de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) procede de la tradición impresionista y postimpresionista fran-

G. SOLANA

334. Paul Sérusier.
El talismán (1888).
Museo de Orsay, París.
Sérusier pintó esta tabla
siguiendo los consejos de
Gauguin: aplicar los
colores puros.
"exagerando" las
sensaciones visuales.
Este paisaje casi
abstracto sería una
revelación para los
pintores nabis.



cesa (especialmente de Degas y Gauguin) y parece lejos de la pintura de Klimt, coincide con ella en el predominio de la superficie plana y decorativa y en particular de las líneas envolventes del estilo *art nouveau*. Lautrec fue pintor del mundo nocturno y bohemio de París: bares, salas de *café-concert* y prostíbulos. *Ensayo con las nuevas*, de 1890 [333] representa el "adiestramiento" de las bailarinas en el Moulin Rouge. La iluminación eléctrica y de gas, que justifica las aureolas y sombras verdes, baña la escena en una atmósfera sórdida e irreal. No hay entusiasmo ni alegría en los personajes que pueblan esta especie de antro satánico. En el centro, la bailarina, con medias rojas y ropa de calle, danza al com-

335. Pierre Bonnard.
El almuerzo (1899).
Fundación Bührle, Suiza.
Tras la tendencia
impresionista hacia lo
abierto, Bonnard busca la
intimidad de los
interiores. A veces
combina los colores
vivos con tonos en
sordina; aquí las
mortecinas figuras
parecen reunidas
a la mesa para celebrar
a las naranjas.



pás que le marca Valentin le désossé ("el deshuesado"), quien, como observó un crítico de la época, parece un "Mefistófeles de callejón". Al fondo, se reconoce a algunos amigos de Lautrec, como Maurice Guibert, Paul Sesciau, Gauzi y Jane Avril; entre ellos, justo detrás de la danzante y muy cerca del punto de fuga perspectivo, hay un extraño espectador: un esqueleto con hombón y cuello duro. Así, el baile crápula se troca en una especie de danza de la muerte.

Los nabis

Pocos meses antes de morir, Gauguin escribió: "El público no me debe nada, pues mi obra pictórica es sólo *relativamente* buena, pero los pintores que hoy se benefician de esta libertad me deben algo". La deuda de la nueva generación con el magisterio de Gauguin se remontaba a 1888. Por entonces el joven pintor Paul Sérusier pintaba en Bretaña *El talismán* [334], un paisaje casi abstracto, siguiendo las instrucciones de Gauguin, que le decía: "¿Cómo ve usted estos árboles? (...). Son amarillos: pues bien, póngame amarillo; esta sombra más bien azul, píntela con ultramar puro; ¿estas hojas rojas? Ponga bermellón". Al volver Sérusier a París y mostrar a sus compañeros de la Académie Julian el pequeño cuadro, éste surtiría el efecto de una revelación: los pintores decidieron agruparse entonces en una especie de hermandad artística y adoptaron el nombre de *nabis* (en hebreo, "profetas").

El teórico del grupo fue Maurice Denis (1870-1943). Denis prevenía contra la confusión entre las tendencias místicas y alegóricas preocupadas por el tema (el Simbolismo académico y literario) y las tendencias propiamente simbolistas, que buscaban la expresión por medios visuales, partiendo del Realismo y el impresionismo. En un texto de 1890, Denis enuncia también el principio fundamental de toda la pintura moderna: "Recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota, es una superficie plana cubierta de colores en un cierto orden". El pintor debe expresar las emociones experimentadas ante el espectáculo natural sin depender de la imitación más o menos fiel de dicho espectáculo, exclusivamente mediante los "equivalentes plásticos": líneas y colores.

Frente a los artistas teorizantes, como Sérusier o Denis, los mejores pintores entre los *nabis* son Pierre Bonnard (1867-1947) y Édouard Vuillard (1868-1940), dos observadores sin pretensiones filosóficas que insuflan en el interior burgués un sentido del misterio. Después de la tendencia impresionista hacia lo abierto, estos artistas buscaban lo íntimo. En su pintura se combinan a veces las notas vivas de color con un exquisito sentido de los tonos en sordina. Así, en *El almuerzo* [335] de Bonnard, las mortecinas figuras, que apenas destacan sobre el fondo, parecen reunidas en torno a la mesa para celebrar a las naranjas, en el centro.

Misia y Thadée Natanson [336] de Vuillard, representa a un matrimonio de amigos del artista. La mujer, en el sofá, con los ojos cerrados (igual que en Puvis, Redon o Rousseau) parece escuchar la música. A su espalda, sobre el piano, se distingue a su marido, reducido a una mancha insignificante, casi perdida en el papel pintado. La presencia de Misia, realzada por la luz de la lámpara, contrasta con la falta de relieve de Thadée, y la cabeza inclinada de éste sugiere una influencia inquietante sobre su mujer. La relación entre las dos figuras evoca *Manao tupapau* de Gauguin.

336. Édouard Vuillard, *Misia y Thadée Natanson* (h. 1897). Colección particular. La presencia de Misia, realzada por la luz, contrasta con la silueta plana de su marido, casi perdida en el papel pintado, como una influencia maléfica (igual que en *Manao tupapau* de Gauguin).



337. Edvard Munch, *Muchachas en el muelle* (1899-1901). Galería Nacional, Oslo.

El noruego Edvard Munch se formó en la escuela de dibujo de Oslo, pero el acontecimiento decisivo en su formación sería el encuentro con la pintura impresionista y postimpresionista en París (allí estuvo en 1885 y volvería con frecuencia desde 1889). En 1896-1897 compró una casa en la playa de Aasgard, donde instaló su estudio. Este cuadro representa una vista del embarcadero cercano. Las figuras en un muelle o puente forman una escena recurrente en Munch. Las muchachas (en "perfil perdido", como si no tuvieran rostro) miran al agua oscura, ocupada por el reflejo oscuro del enorme árbol. Las dos manchas de rojo intenso —el vestido y el pañuelo— evocan, sin recurrir a la literatura, la señal preliminar de un ataque de angustia.

El protagonista del cuadro es el terror pánico ante los espacios abiertos. En Cézanne o Seurat, la profundidad se indica por una serie de planos estratificados. En cambio Munch, igual que Van Gogh, crea un movimiento continuo y fluido hacia el fondo. Como en los interiores de Van Gogh, la perspectiva acelerada produce vértigo. Pero ese efecto perspectivo se invalida en el último momento, cerca ya del punto de fuga: las líneas del camino viran entonces hasta casi superponerse a la barandilla del muelle: el muro blanco que iba hacia el fondo, gira y se une en una curva plana a la superficie blanca de la casa. Así se suspende la profundidad y se impone el sentido de la superficie, lo que produce una sensación de irrealidad. El plano triunfa también con las curvas envolventes que imponen una estricta integración de todas las formas. Como en el diseño *art nouveau*, ninguna forma es independiente, nada puede arrancarse de su sitio: si una sola figura desapareciera, eso destruiría a las demás. Una única línea elástica recorre y engloba todos los contornos; así las tres muchachas parecen integrar un mismo cuerpo. Esa pincelada continua y líquida es tan decorativa como inquietante.

9. MATISSE Y EL FAUVISMO

Aunque la carrera de Henri Matisse (1869–1954) se prolonga hasta muy avanzado el siglo xx, su obra sólo puede entenderse en cuanto desenlace del postimpresionismo. Tras abandonar los estudios de Derecho por el arte, como Degas y Cézanne, Matisse ingresó en la Académie Julian, que dejaría luego por el taller de Gustave Moreau. Hacia 1897 cultivaba un intimismo próximo a Vuillard; el año siguiente, al abandonar el estudio de Moreau, iniciaba una etapa intensamente colorista. La lectura del libro de Paul Signac *De Delacroix al neoimpresionismo* le impulsó a sus primeros ensayos con la técnica divisionista en 1899; después sufrió la influencia de Cézanne.

Su primera exposición individual, con el marchante Ambroise Vollard, en junio de 1904, fue un fracaso. Aquel verano, Signac le invitó a Saint-Tropez y Matisse volvió a cultivar el divisionismo; *Lujo, calma y voluptuosidad* [338] es el producto más notable de esa fase. El título es un verso del poema de Baudelaire “La invitación al viaje”, evo-

338. Henri Matisse, *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904-1905). Museo de Orsay, París. En esta ensoñación simbolista, junto a la madre (la mujer vestida), y el niño (que mira hacia nosotros), aparecen los desnudos: una visión del niño, que la madre no sospecha. La técnica de gruesos puntos de color recuerda a Signac.



339. Henri Matisse, *La ventana abierta* (1905). Colección particular. Sin imitar la luz natural, Matisse plasma el deslumbramiento del que mira, con el contraste de rojos y verdes. La vista por la ventana está pintada todavía con toques impresionistas; la pared interior, en áreas de colores planos.

cación de un edén lejano y exótico. El motivo representado en el cuadro no es simplemente un grupo de bañistas, al modo de Cézanne, sino más bien una aparición o ensoñación de talante simbolista. En los primeros estudios para esta pintura aparecen junto al mar sólo dos de las figuras: la madre (la mujer vestida), y el niño (el personaje que mira hacia el espectador). Los desnudos introducidos en el cuadro son sin duda una visión del niño, que la madre no sospecha. La técnica de Matisse, a base de gruesos puntos de color, como teselas de un mosaico, se parece a la de Signac (que apreció y compró el cuadro). Matisse quedó descontento de la separación entre dibujo y pintura que advertía en esta obra. Por lo demás, una creciente insatisfacción con el neoimpresionismo les conduciría a él y a su amigo Derain a abandonar esta técnica en 1905.

Fauvismo

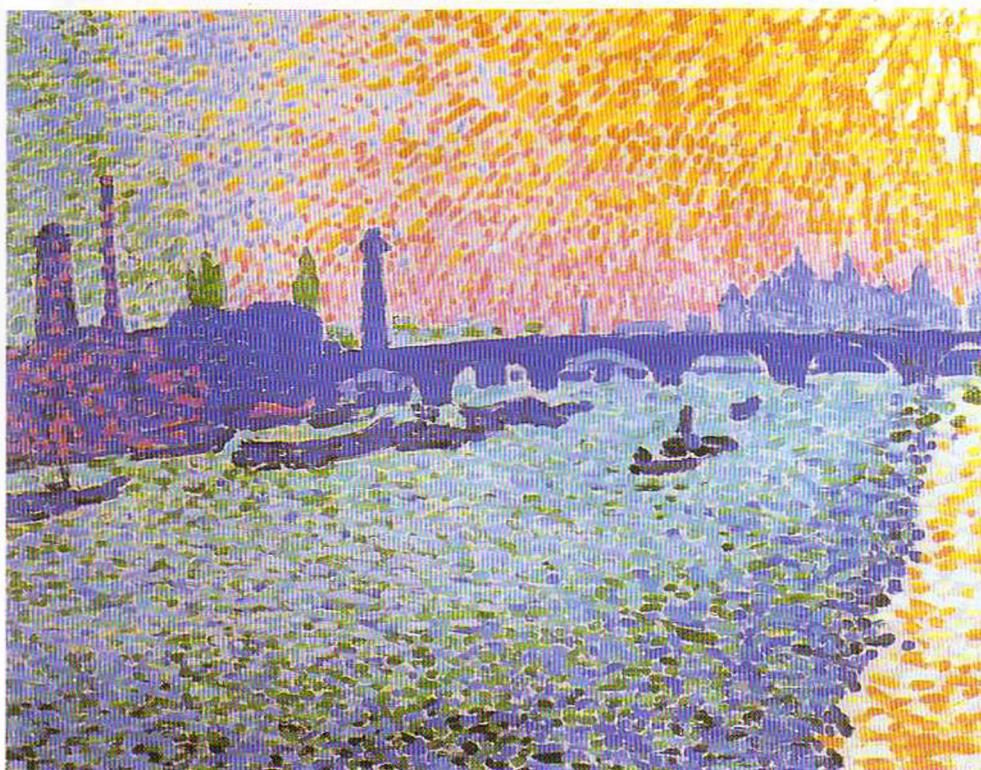
Un motivo constante en Matisse es la ventana: el paisaje incluido, enmarcado por el interior [339]. La protagonista del cuadro es la luz, o mejor, el *deslumbramiento* del que mira: sin imitar la luz natural, el pintor ha plasmado el resplandor mediante el intenso contraste de rojos y verdes. La vista por la ventana está pintada todavía con toques sueltos, impresionistas, colores y formas fragmentados; la pared interior, en cambio, en extensas manchas planas de colores planos, "simplificando" para obtener "una calma más intensa", como decía Matisse. Los complementarios quedan a los lados: la mirada salta de uno a otro, salvando el intervalo de la ventana. El mismo contraste entre colores complementarios domina la pintura de André Derain hacia la misma época [341].

El fauvismo, como señalaría más tarde Matisse, no fue una revolución, sino el resultado de veinte años de experimentos; todas las tendencias postimpresionistas apuntaban hacia una pintura construida con los contrastes de colores puros. Aunque sus orígenes pueden remontarse a 1898, como movimiento público el fauvismo surge en el Salón de Otoño de 1905 —cuando el crí-



tico Louis Vauxcelles denomina *fauves* ("fierros") a las obras de Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, Friesz, Dufy, Braque— y dura apenas un par de años, hasta 1907. Los fauves buscaban sobre todo la expresión. Pero Matisse aclaraba: "La expresión, para mí, no reside en la pasión que estalla en un rostro o que se afirma por un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay en torno a ellos, las proporciones, todo tiene su papel. La composición es el arte de ordenar de manera decorativa

340. Henri Matisse, *Alegria de vivir* (1905-1906). Fundación Barnes, Merion. En esta fantasía pastoral, Matisse se acerca al ejemplo de Gauguin. Sobre la exaltada armonía cromática corre una línea sinuosa, que disuelve los volúmenes y la independencia de los cuerpos (así se funden los amantes en primer término).



341. André Derain, *El puente de Waterloo* (1905). Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. Los colores complementarios dominan esta pintura de Derain, donde persiste algo de la factura neoimpresionista.

342. Henri Matisse. *Autorretrato* (1906). Statens Museum for Kunst, Copenhague. Guiado por su interés por la talla africana (como Derain y Picasso), Matisse gira hacia un estilo plástico-escultórico: reduce su color a una gama limitada y busca un modelado enfático, casi hambriento de corporeidad.



los diversos elementos de que dispone el pintor para expresar sus sentimientos". También decía: "Expresión y decoración son una sola y misma cosa; el segundo término condensado en el primero".

Lo corpóreo y lo decorativo

La identidad entre expresión y decoración se plasma en *Alegría de vivir* [340]; una fantasía pastoral semejante a las de Puvis de Chavannes, Cézanne o Gauguin. Signac no le perdonó a Matisse en esta obra lo que consideró un regreso al *cloisonnisme*, y el cuadro, en efecto, revela la influencia del

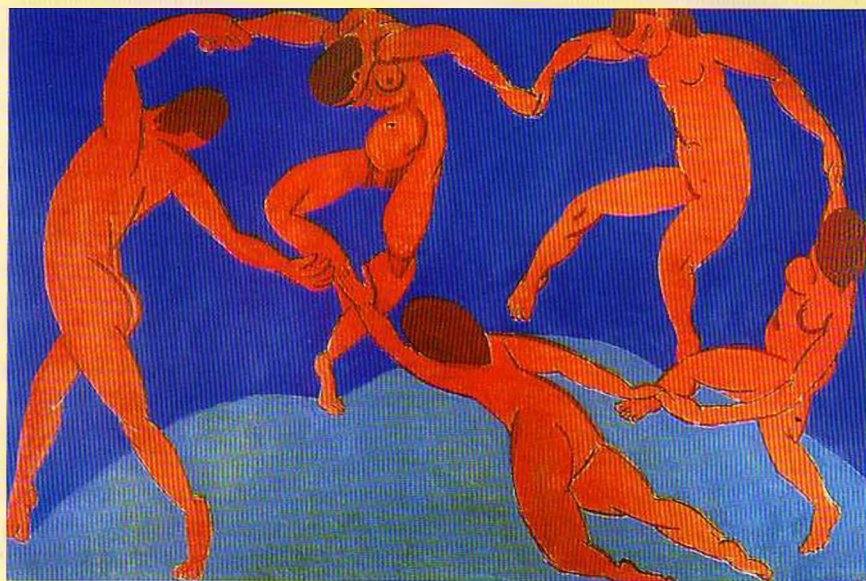
estilo de Gauguin. Sobre la insólita armonía de colores saturados corre una línea florida, sinuosa, que disuelve los volúmenes y hasta la independencia de los cuerpos (así se funden las dos figuras de los amantes en primer plano). Este cuadro sería la fuente del repertorio matissiano en los años siguientes, y el punto de partida —según decía el propio pintor— para el resto de su carrera.

En el otoño de 1906 compró Matisse su primera escultura africana (y fue él entonces, según varios testimonios, quien llamó la atención de Picasso sobre el "arte negro"). En este momento gira hacia un estilo plástico-escultórico: reduce su colorismo a una gama más limitada, casi monocroma, y busca un modelado enfático, como hambriento de corporeidad [342] (al mismo tiempo pinta Picasso los desnudos escultóricos y angulosos que anuncian ya *Las señoritas de Aviñón*). Esta orientación se prolonga en los primeros meses de 1907. *Desnudo azul: Recuerdo de Biskra* [343] (reminiscencia de un viaje a Argelia) procede de una de las figuras de *Alegría de vivir*; pero si allí los cuerpos se licuaban en el fluido arabesco lineal, aquí se acentúa su sólido volumen con las sombras azules.

El motivo de este cuadro surgió de una estatuilla en la que Matisse trabajaba, rehaciéndola una y otra vez hasta que se partió y cayó al suelo: entonces el pintor llevó al lienzo la imagen de la estatua. La escultura [345] fue rehecha después. Aunque el pin-



343. Henri Matisse. *Desnudo azul: Recuerdo de Biskra* (1907). Baltimore Museum of Art. Esta figura procede de *Alegría de vivir*; pero si allí los cuerpos se licuaban en la línea, aquí se acentúa su masa. El desnudo, con el grueso contorno y las sombras, parece "excavado" del fondo. El conflicto entre el volumen escultórico y el plano pictórico es brutalmente expresivo.



344. Henri Matisse.
La danza (1909-1910).
Museo del Ermitage, San
Petersburgo.

Como *Armonía en rojo*, *La danza* estaba destinada al rico coleccionista ruso Schukin, amante tanto del arte egipcio y micénico cuanto de la pintura de Cézanne y Gauguin. En *Armonía en rojo* persisten indicios de profundidad espacial, como la mesa que tapa parcialmente a la mujer y la silla del fondo; *La danza* es más plana: se evita la superposición de las figuras. En *Armonía en rojo*, la composición asimétrica y los objetos cortados por el marco sugieren un fragmento

casual; el cuadro es todavía una ventana al mundo. *La danza* es más simétrica y cerrada; el borde del cuadro sólo toca una cabeza y un pie; no se trata de una escena que continúe más allá del marco, sino de una composición ajustada al marco.

El motivo de *La danza* viene de *Alegría de vivir*; pero si allí la ronda era circular, ahora se convierte en elipse por la presión de los lados del cuadro y la anatomía de las figuras se deforma para adaptarla a la composición (como en las *Bañistas* de Cézanne). Los críticos rusos vieron en esta pintura una ferocidad primitiva: hablaron de "ingenuidad caníbal" y de "descenso a los valles de la prehistoria".

Matisse explicaba así el cuadro: "En esta composición, mi primer y principal elemento de construcción era el ritmo, el segundo, una gran superficie de un azul sostenido (alusión al cielo del Mediterráneo en el mes de agosto), el tercero una colina verde (el verde de los pinos mediterráneos, contra el cielo azul). Con estos datos, mis personajes desnudos sólo podían ser bermellón para obtener un acorde luminoso. (...) Al contrario de lo que yo pensaba al ejecutarlo, que la proporción de las superficies coloreadas por sí sola, independientemente de la materia, daría la expresión total de la obra, vi entonces que mi materia tenía su necesidad y que añadía mucho a la riqueza de la pintura por el juego de pincel que deja traspasar la luz de la tela blanca, y hace de esos colores lisos superficies vivas: una especie de moaré tornasolado".

tor criticaba la falta de unidad y la atención excesiva al detalle y lo fragmentario en las obras de Rodin, en esta pieza él incurre en la misma tendencia: los miembros, de tamaño desproporcionado, aparecen como dislocados, formando salientes y ángulos en lugar de una línea continua. La figura contorsionada puede evocar uno de los esclavos de Miguel Ángel. Como Rodin y Degas, Matisse explota las violentas torsiones anatómicas para crear tensión y movimiento.

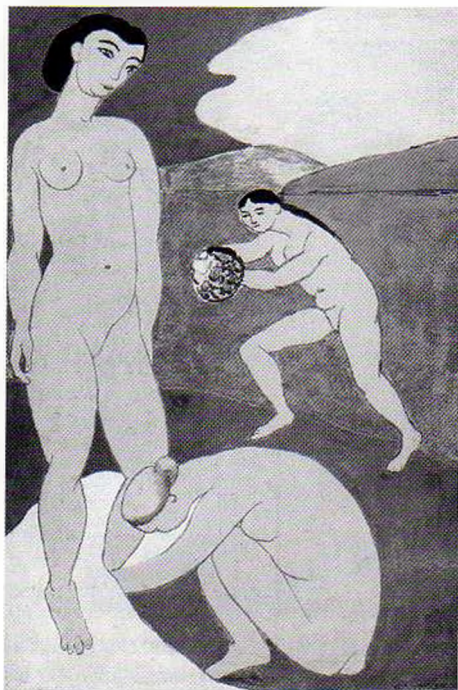
En el cuadro persisten los rasgos de la estatua. El volumen del cuerpo parece arrancado del plano pictórico (la cadera ha dejado un hueco en el fondo, en la sombra de la palmera); el amplio contorneado negro acentúa el efecto de "excavación", de haber sido extraído de la tierra (como el barro de la estatuilla). El duelo entre escultura y pintura y el deseo de reconciliarlas produce una obra inarmónica, aunque intensamente expresiva.

Así como Picasso y Braque seguirán explorando este camino que les conducirá al cubismo, Matisse lo abandona pronto y en el verano de 1907 vuelve a las grandes áreas de color plano, como en *El lujo* [346]. Pero en toda la obra del pintor, la hegemonía del arabesco y lo plano-decorativo se verá inte-



345. Henri Matisse.
Desnudo recostado.
Aurora (1906-1907).
Colección particular.
La figura contorsionada,
de miembros dislocados,
puede evocar uno de los
esclavos de Miguel
Ángel. Como Rodin y
Degas, Matisse explota
las violentas flexiones
anatómicas para crear
tensión y movimiento.

346. Henri Matisse.
El lujo II (1907-1908?).
 Statens Museum for
 Kunst, Copenhague.
 Matisse abandona
 su búsqueda del
 volumen y regresa en
 esta pintura monumental
 a lo lineal y a las
 grandes áreas de
 color plano.



rumpada y subvertida periódicamente por el regreso del volumen y lo escultórico.

Armonía en rojo [347] fue originalmente —todavía se nota en los bordes— una pintura azul o verdiazul. Tras haber

terminado la obra, Matisse la juzgó “insuficientemente decorativa” y la reanudó, cubriéndola del color actual. No era otro cuadro, sino el mismo juego de fuerzas con distintos elementos, como explicaba el pintor: “todo puede ser cambiado en apariencia, sin que por eso cambie en lo más mínimo. Un negro puede muy bien reemplazar a un azul ya que en el fondo la expresión proviene de las relaciones obtenidas entre los colores. No hay por qué ser esclavo de un azul, un verde o un rojo. (...) Se pueden también precisar las relaciones que constituyen la expresión del cuadro, reemplazando el azul por un negro, igual que en una orquesta se reemplazaría una trompeta por un oboe”. El color uniforme y el arabesco que trepa por el mantel de la mesa y sigue por la pared tienden a producir un efecto plano. El cuadro parece un fragmento recortado de una composición decorativa mayor, pues el ritmo del motivo ornamental se prolonga más allá del límite del marco. El rojo acentúa ese carácter expansivo. Matisse se oponía a los marcos en los cuadros modernos porque según él impedían esa dilatación espontánea del color hasta llenar su espacio vital.

347. Henri Matisse,
Armonía en rojo (1908).
 Museo del Ermitage, San
 Petersburgo. Pintado
 primero en azul, este
 cuadro fue reelaborado
 después en rojo.
 Para Matisse, podía
 sustituirse un color por
 otro conservando la
 misma armonía. La tinta
 uniforme y el arabesco
 producen un efecto
 plano. El ritmo
 ornamental se prolonga
 más allá del marco y el
 color cálido acentúa ese
 carácter expansivo.



APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

Antonin Proust,
Édouard Manet, recuerdos (1897)

“Una tarde se suscitó una discusión entre ellos [Manet y su maestro Couture] a propósito de un retrato que Couture acababa de terminar de la señorita Poinsot, de la Ópera. Couture había pedido su opinión a Manet, y éste dijo que estaba muy bien, pero que la coloración le parecía sorda, demasiado recargada de medias tintas.

‘¡Ah!’, dijo Couture, ‘ya le veo venir. Usted se niega a ver la sucesión de los tonos intermediarios que conducen de la sombra a la luz’.

Manet sostuvo que para él la luz se presentaba con tal unidad que un solo tono bastaba para representarla y que era muy preferible, aun a riesgo de parecer brutal, pasar bruscamente de la luz a la sombra, antes que acumular cosas que el ojo no ve y que no solamente debilitan el vigor de la luz, sino que atenúan la coloración de las sombras que importa resaltar. ‘Pues’, añadía, ‘las sombras están coloreadas con una coloración muy variada y no uniforme’.

Edmond Duranty,
La nueva pintura (1876)

“Y puesto que abrazamos estrechamente la naturaleza, ya no separaremos al personaje del fondo de apartamento ni del fondo de calle. Nunca se nos aparece, en la existencia, sobre fondos neutros, vacíos y vagos. A su alrededor y detrás de él hay chimeneas, papeles pintados, una pared que expresa su fortuna, su clase, su profesión: estará sentado al piano, o examinará su muestra de algodón en su oficina comercial, o esperará tras el decorado el momento de entrar en escena, o aplicará la plancha

sobre la mesa, o bien estará desayunando con su familia, o se sentará en su sillón para rumiar junto a su mesa de trabajo, o cruzará la calle sorteando los coches, o mirará en la calle su reloj apresurando el paso en la plaza pública. Su reposo no será una pausa, ni una postura sin objeto, sin sentido, ante el objetivo del fotógrafo; su reposo será tan natural como su acción.

El lenguaje del apartamento vacío deberá ser lo bastante claro para que se pueda deducir el carácter y las costumbres del que lo habita; y la calle dirá por sus peatones qué hora del día es, qué momento de la vida pública se ha representado”.

Jules Laforgue,
“El impresionismo” (1883)

“Admitiendo que, si la obra pictórica sale del cerebro, del alma, no lo hace sino por medio del ojo y que este ojo es por tanto como el oído en música, el impresionista es un pintor modernista que, dotado de una sensibilidad fuera de lo común, olvidando los cuadros acumulados por los siglos en los museos, olvidando la educación óptica de la escuela (dibujo y perspectiva, colorido), a fuerza de vivir y de ver francamente y primitivamente en los espectáculos luminosos al aire libre, es decir, fuera del estudio iluminado a 45°, sea en la calle, el campo, los interiores, ha llegado a rehacerse un ojo natural, a ver naturalmente y a pintar ingenuamente tal como ve. (...) Un ojo natural olvida las ilusiones táctiles y su cómoda lengua muerta: el dibujo-contorno y no actúa sino en su facultad de sensibilidad prismática. (...) El impresionismo ve y representa la naturaleza tal como es, es decir únicamente en vibraciones coloreadas. Ni dibujo, ni luz, ni modelado, ni perspectiva, ni claroscuro, esas clasificaciones infantiles: todo eso se resuelve en

realidad en vibraciones coloreadas y debe ser obtenido únicamente por vibraciones coloreadas”.

Félix Fénéon,
“Los impresionistas en 1886”

“Desde el principio, los pintores impresionistas, en esa preocupación por la verdad que les hacía limitarse a la interpretación de la vida moderna observada directamente y al paisaje pintado directamente, habían visto los objetos solidarios unos de otros, sin autonomía cromática, participando en los hábitos luminosos de sus vecinos; la pintura tradicional los consideraba como aislados idealmente y los iluminaba con una luz artificial y pobre.

Estas reacciones de colores, estas repentinamente percepciones de complementarios, esta visión japonesa no podían expresarse mediante las tenebrosas salsas que se elaboran sobre la paleta: estos pintores hicieron, por tanto, notaciones separadas, dejando a los colores estremecerse, vibrar con bruscos contactos y recomponerse a distancia; envolvieron sus temas en luz y aire, modelándolos en tonos luminosos, osando a veces incluso sacrificar todo modelado; en fin, el sol quedó fijado en sus telas”.

Felix Fénéon,
“El impresionismo” (1887)

“El impresionismo ha instaurado en el arte una visión nueva.

Para quien pueda confrontar, en la memoria, un paisaje de Ruysdael o de Courbet con un paisaje de Manet o de Camille Pissarro, todo comentario sobre la importancia de esta reforma será inútil.

Para los demás, intentaremos, con inertes palabras, resumir su espíritu:

I. Proscripción de todo tema histórico, alegórico, mitológico, o demasiado expresamente literario;

II. Como método de trabajo, la ejecución del natural directamente, y no en el estudio según recuerdos, bocetos, documentos escritos;

III. La preocupación por la significación emocional de los colores;

IV. El esfuerzo por acercarse a las brillantes luminosidades naturales. La escuela impresionista es una escuela de coloristas.

Esta última característica es la más esencial: no ha sido adecuado, por tanto, que se englobara bajo la denominación de Impresionistas a pintores como el señor Degas, el señor Forain, el señor Raffaëlli. —preocupados sobre todo por el movimiento, la anécdota y el carácter”.

Paul Cézanne, Carta a Émile Zola
(Aix, 14 de abril de 1878)

“Camino de Marsella, iba acompañado por el señor Gibert [su antiguo maestro de dibujo]. Esta gente ve bien, pero tienen ojos de profesores. Al pasar por el ferrocarril cerca de la campiña de Alexis, un motivo impresionante se despliega del lado de levante: [la montaña] Sainte-Victoire y las rocas que dominan Beaucueil. Yo he dicho: ‘qué bello motivo’; él ha respondido: ‘las líneas demasiado equilibradas’.

Maurice Denis,
“Sobre Gauguin, Whistler
y sobre el exceso de teorías” (1905)

“Pero lo que se encuentra sobre todo en particular en Matisse es lo artificial; no lo artificial literario, como una búsqueda de expresión idealista; ni lo artificial decorativo, como lo han imaginado los creadores de alfombras turcos y persas; no, es algo más abstracto todavía; es la pintura fuera de toda contingencia, la pintura en sí, el acto puro de pintar. Todas las cualidades del cuadro distintas del contraste de tonos y de líneas, todo lo que la razón del pintor no ha determinado, todo lo que viene de nuestro instinto y de la naturaleza, en fin, todas las cualidades de representación y de sensibilidad son excluidas de la obra de arte. Es propiamente la búsqueda del absoluto. Y sin embargo, extraña contradicción, este absoluto está limitado por lo más relativo que hay en el mundo: la emoción individual”.

BIBLIOGRAFÍA

BAREAU-WILSON, J. (ed.). *Manet por sí mismo. Correspondencia y conversaciones*. Plaza y Janés, Madrid, 1988.

DORAN, M. (ed.). *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

DÜCHTING, H. *Cézanne*. Taschen, Colonia, 1990.

ELDERFIELD, J. *El fauvismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

ESSERS, V. *Henri Matisse. 1869-1954*. Taschen, Colonia, 1989.

FLAM, J. (ed.). *Henri Matisse 1869-1954*. Könemann, Colonia, 1994.

FRANCASTEL, P. *El impresionismo*. Bru-guera-Emecé, Barcelona, 1983.

GAUGUIN, P. *Escritos de un salvaje*. Debate, Madrid, 1995.

KENDALL, R. (ed.). *Degas por sí mismo. Dibujos, grabados, pinturas, escritos*. Plaza y Janés, Barcelona, 1988.

MATISSE, H. *Sobre arte*. Barral, Barcelona, 1978.

MCQUILLAN, M. *Van Gogh*. Destino, Barcelona, 1989.

NÉRET, G. *Henri de Toulouse-Lautrec*. Taschen, Colonia, 1994.

PISSARRO, C. *Cartas a Lucien*. Muchnik, Barcelona, 1979.

POOL, P. *El impresionismo*. Destino, Barcelona, 1991.

REWALD, J. *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

REWALD, J. *Historia del impresionismo*. Seix Barral, Barcelona, 1994.

SOLANA, G. *El impresionismo*. Anaya, Madrid, 1991.

SAGNER-DÜCHTING, K. *Monet*. Taschen, Colonia, 1993.

VAN GOGH, V. *Cartas a Theo*. Labor, Barcelona, 1971.

WALTHER, I. F. *Van Gogh*. Taschen, Colonia, 1993.

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS: DEL CUBISMO AL SURREALISMO

Juan Antonio Ramírez



La tradición secular europea había venido atribuyendo al arte el papel de mostrar la realidad, y el de expresar los ideales religiosos, políticos y morales de la colectividad. Se suponía que el mundo tenía una estructura y una forma fijas, y eso justificaba la moderada evolución de los estilos y de las tendencias artísticas. A un universo estático le correspondían unas formas invariables de representación visual. Así es como se mantuvo en Europa el modo de representación inventado en la Italia del Renacimiento basado en la creencia de que un sistema matemático de relaciones geométricas reproducía *científicamente* la naturaleza de la realidad visual.

Pero basta una visita apresurada a cualquier museo de arte del siglo xx para apreciar las enormes diferencias existentes entre sus obras y las tradicionales. Se diría que proceden de otro planeta con una cultura absolutamente distinta. Y sin embargo, toda la enorme variedad de productos y manifestaciones que conocemos como "arte de las vanguardias" se originó en el seno de la cultura occidental durante el reducido lapso temporal que transcurre entre la primera década del siglo xx y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

Durante esos cuarenta años se destruyeron de todos los modos posibles las imágenes convencionales que el viejo mundo se había dado a sí mismo. La sucesión de *ismos* o tendencias artísticas de vanguardia fue vertiginosa. El arte tradicional quedó reducido a cenizas. La nueva visión del mundo ya no era estática y eterna sino fragmentadora e inestable. Diversas posiciones teóricas y concepciones estéticas convivieron en un espacio geográfico reducido, durante un periodo de tiempo muy limitado. Nunca se había visto antes, en toda la historia del arte, una aceleración semejante en las transformaciones ni una eclosión tan fabulosa de energías creativas.

Los grandes cambios empezaron cuando Picasso pintó *Las señoritas de Aviñón*, iniciándose así la aventura del cubismo. La idea de la pintura se transformaba de un modo radical, pero el cuadro seguía siendo una "pintura". En una segunda fase (la del cubismo sintético), a partir de 1912, elementos ajenos como recortes de papel y objetos varios se incorporaron al lienzo, conviviendo ocasionalmente con los fragmentos pintados al modo tradicional. La obra era ahora una construcción o un ensamblaje, acentuándose así su naturaleza "objetual". De aquí derivará una nueva concepción del arte que condicionó las actividades de los futuristas, dadaístas y constructivistas. Pintar o esculpir no eran ya cosas sublimes, en la tradición romántica, sino actividades que podían ser poéticamente subversivas y/o revolucionariamente productivas. El artista se erigía así, de un modo ambiguo, en compañero de viaje de las clases trabajadoras y en el profeta iluminado de un desconocido porvenir.

En este contexto se explican cosas como la aparición y el primer desarrollo de la abstracción o la ambigua posición política del surrealismo. Pese a los deseos de muchos creadores de hacer un arte universal, sus obras no fueron comprendidas por el gran público. Esto puso en evidencia la proximidad entre la práctica de las artes y las *investigaciones* de los científicos, dirigidas normalmente a un segmento muy reducido de especialistas repartidos por todo el mundo.

Las vanguardias, en suma, hicieron mucho más compleja la relación tradicional entre el artista y los destinatarios. Visto en su conjunto, este es un fenómeno transaccional de una enorme riqueza. Pasarán todavía muchos años antes de que hayamos asumido plenamente todas las implicaciones de esta revolución.

I. EL CUBISMO

De la "descomposición" analítica al cubismo sintético

Las transformaciones artísticas aportadas por los fauves, con ser importantes, no afectaron de un modo radical a la idea del cuadro tradicional. Los objetos eran vistos desde un punto de vista determinado. Pese a la arbitrariedad del color, se presentía algún grado de identidad entre la imagen pintada y la que habría ofrecido la cámara fotográfica al enfrentarse a ese mismo asunto. El cubismo atacó a esta concepción de un modo sistemático, y de ahí que se le haya considerado como uno de los movimientos artísticos más revolucionarios de toda la historia del arte occidental.

Lo más notable es que esta gran transformación la llevaron a cabo en solitario dos artistas: Pablo Picasso y Georges Braque. Ambos estaban ligados por una estrecha camaradería, y trabajaron durante algún tiempo con tal grado de compenetración que es fácil confundir su trabajo

respectivo durante el breve periodo en el que gestaron y desarrollaron el nuevo lenguaje artístico. La historia empezó en 1906 cuando la pintura de Picasso se hizo más escultórica y monumental. La influencia de Piero della Francesca cedió pronto ante la de otras manifestaciones artísticas ajenas a la tradición clásica-renacentista. Esto se nota en el *Retrato de Gertrude Stein* [348], por ejemplo, que fue una dura prueba para el artista. Lograr el grado de abstracción apetecido en el rostro de la modelo obligó a Picasso a repintarlo una y otra vez. Aunque parece que nunca estuvo totalmente satisfecho con el resultado, es obvio que los ojos grandes e inexpresivos, la amplia frente despejada, y el óvalo del rostro recuerdan a la estilizada simplificación de la escultura ibérica, la cual causó gran impacto en París por aquellas fechas.

349. Georges Braque. *Casas en L'Estaque* (1908). Kuns:museum, Berna. Árboles, casas y montañas se geometrizan, como si trataran de asimilarse a una configuración mineral.

348. Pablo Picasso, *Retrato de Gertrude Stein* (1906). Metropolitan Museum, Nueva York. Picasso aproximó ya el rostro de su modelo a las esculturas pétreas del arte ibérico (*Stein* en alemán significa "piedra").



350. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón* (1907).
Musco de Arte Moderno, Nueva York.

A fines de 1906, Pablo Picasso abandonó los temas más sensibleros de sus épocas azul y rosa. Buscó entonces una justificación "ancestral", inspirándose en la pintura románica (tan abundante en Cataluña) y en la escultura ibérica. Hay que decir que ambas manifestaciones del remoto pasado artístico español le daban una coartada para ser un pintor moderno sin dejar de ser fiel a su origen nacional. Pero eso no basta para explicar la violencia innovadora de *Las señoritas de Aviñón*. Parece que el tema de la obra surgió como una especie de homenaje a Casagemas, un amigo de Picasso que se había suicidado por amor hacía unos años: en efecto, algunos bocetos preparatorios nos muestran a un joven, con una calavera en la mano, penetrando en una habitación donde había varias mujeres desnudas. Era un *memento mori*, una evocación de la muerte en el lugar del placer.

Todas las implicaciones moralizantes desaparecieron en la obra final, donde hay solamente cinco mujeres en posturas insinuantes (se supone que estarían en un prostíbulo de la barcelonesa calle de Avinyó). El hipotético



actor masculino es ahora el espectador. Como una especie de punto intermedio entre el interior y el exterior, en la parte más baja del cuadro, hay un frutero. Todo está violentamente geometrizado, a base de triángulos, con agudos esquinamientos, y no es fácil determinar en todos los casos los límites entre el fondo y las figuras. Una cierta diferencia de estilo entre las dos mujeres centrales (más "clásicas"), y las otras tres, a derecha e izquierda (más "violentas"), ha hecho pensar en la influencia combinada del arte ibérico y de las máscaras africanas. Con este trabajo, tan alejado de la tradición occidental, Picasso sentaba las bases de una pintura completamente nueva: el cuadro se regía por leyes que nada tenían ya que ver con las de la perspectiva renacentista.

En la primavera de 1906, efectivamente, fueron expuestos en el Louvre, con gran éxito, los relieves ibéricos de Osuna. Ese museo poseía entonces la famosa *Dama* que había sido encontrada en Elche ocho años antes. Picasso se sintió particularmente fascinado por estas manifestaciones remotas del arte de su país, y las tomó como guía y ejemplo para reorientar su propia pintura, demasiado estancada entonces en la suave amabilidad de la "época rosa". Pero nada de esto hacía prever la aparición de un cuadro como *Las señoritas de Aviñón*, pintado por Picasso entre la primavera y el verano de 1907 [350]. Esta obra causó un impacto tremendo en todos los amigos del pintor.

Georges Braque (1882-1963) fue el primero en sacar las consecuencias. Hijo de un contratista de pinturas, recibió una sólida formación técnica antes de que imitara el colorido brillante y las inclinaciones decorativas que caracterizaban a los seguidores "fauves" de Matisse. *Las señoritas de Aviñón* cambió su obra. El verano de 1908 lo pasó Braque en L'Estaque, y de allí volvió con unos paisajes de tonalidades apagadas: verdes, pardos, grises y marrones oscuros. Lo más chocante era el modo de estilizar la realidad, no mediante la síntesis intuitiva, sino reduciendo las cosas (árboles, caminos, casas...) a formas geométricas elementales [394].

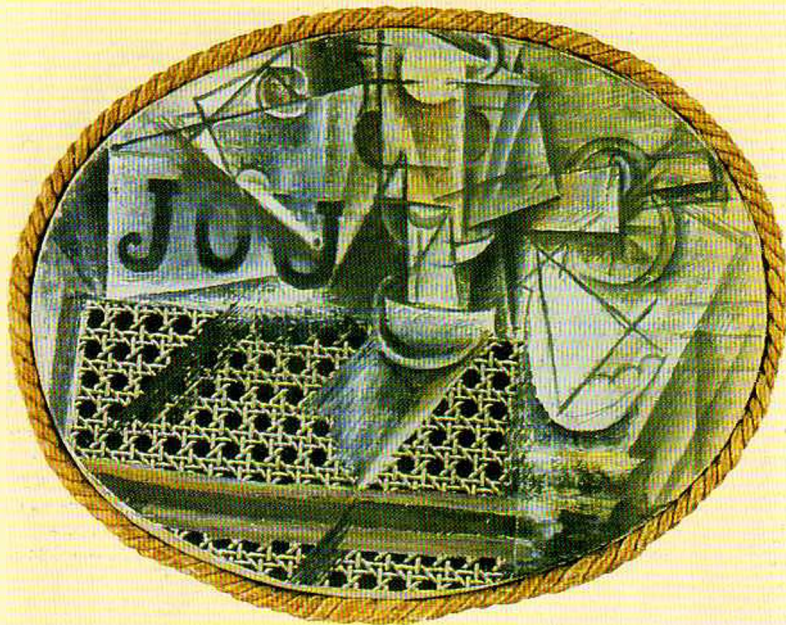
050064*



PAULO DE ARQUITECTURA
Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 205

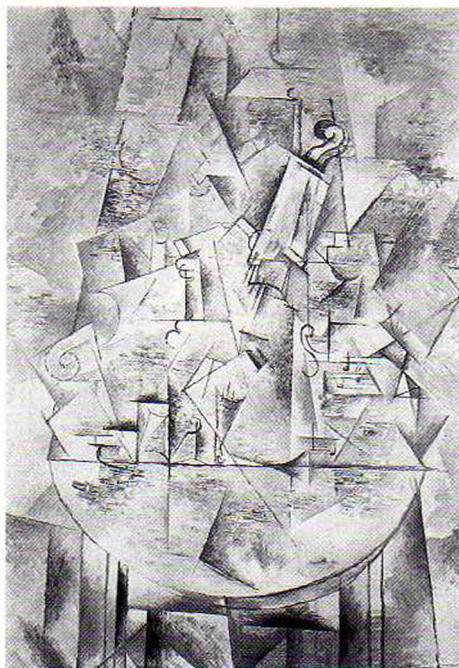
351. Pablo Picasso. *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912). Museo Picasso, París.



El año 1912 fue bastante decisivo: Marcel Duchamp pasó por una crisis de la cual surgirían los primeros ready-mades, y Pablo Picasso realizó este bodegón que es el primer collage de toda la historia del arte. Es un óvalo horizontal, pequeño (27 x 34'9 cms.), cuya mitad superior está pintada siguiendo las premisas "analíticas" que seguían por entonces Picasso y Braque: los colores son apagados, a base de grises y tonos verdosos, y las líneas del dibujo se encabalgan formando intrincadas geometrías. Las cosas parecen representadas desde fuera y desde dentro, como si estuvieran hechas (o vistas) con un oscuro cristal de roca semi-transparente y fraccionado.

Pero hay una relativa novedad: las letras de "JOUrnal" ("periódico") no pertenecen al ámbito de la pintura sino al de la tipografía. La introducción en las obras cubistas de textos más o menos enigmáticos, había permitido, hacía

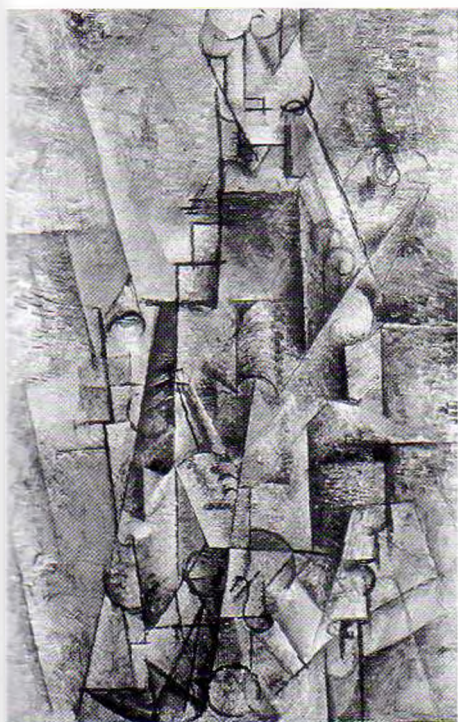
muy poco, que la pintura volviera a recobrar ese diálogo con la literatura que existió en el Renacimiento y el Barroco, y que ya mantenían bien los nuevos medios de masas como el cine y la historieta. Y lo más significativo de todo: el enrejado de caña, que ocupa la mitad inferior, no está pintado. Picasso recortó un trozo de hule impreso con ese dibujo y lo pegó sobre el lienzo. También rodeó todo el perímetro con una soga de cáñamo, sustituyendo de este modo paradójico el marco ennobecedor con el que se venían aureolando las pinturas tradicionales. El cuadro (el óvalo en este caso), pues, ya no es tanto una pintura como una construcción. Los encolados de este tipo favorecieron a los grandes planos con tonos uniformes, y así es cómo la minuciosidad pictórica del cubismo analítico dio paso a la simplicidad del cubismo sintético. De aquí partieron numerosas experiencias vanguardistas, desde la escultura dadaísta a la constructivista.



352. Georges Braque. *Mesa pedestal* (1911). Centro Georges Pompidou, París. El bodegón cubista típico del cubismo analítico, con innumerables facetados y gama cromática muy apagada.

se expusieron en el Salón de Otoño de ese mismo año, y Matisse (que estaba en el jurado) aludió por primera vez a sus "cubitos". La denominación de la nueva tendencia fue consagrada poco después por el poeta Apollinaire, que fue gran amigo de muchos artistas de la vanguardia.

Esta evolución fue paralela a la de Picasso, que se pasó dos años tratando de digerir las consecuencias de *Las señoritas de Aviñón*. En 1909 los dos artistas entraron de lleno en la fase denominada del cubismo analítico: los cuadros de esta época son de dimensiones medianas o modestas, la gama cromática muy reducida y apagada, los temas parecen insignificantes y se repiten incansablemente. Una maraña de líneas geométricas entrecruzadas "descompone" las figuras en una multitud de planos pictóricos: el fondo invade con sus curvas esquina-



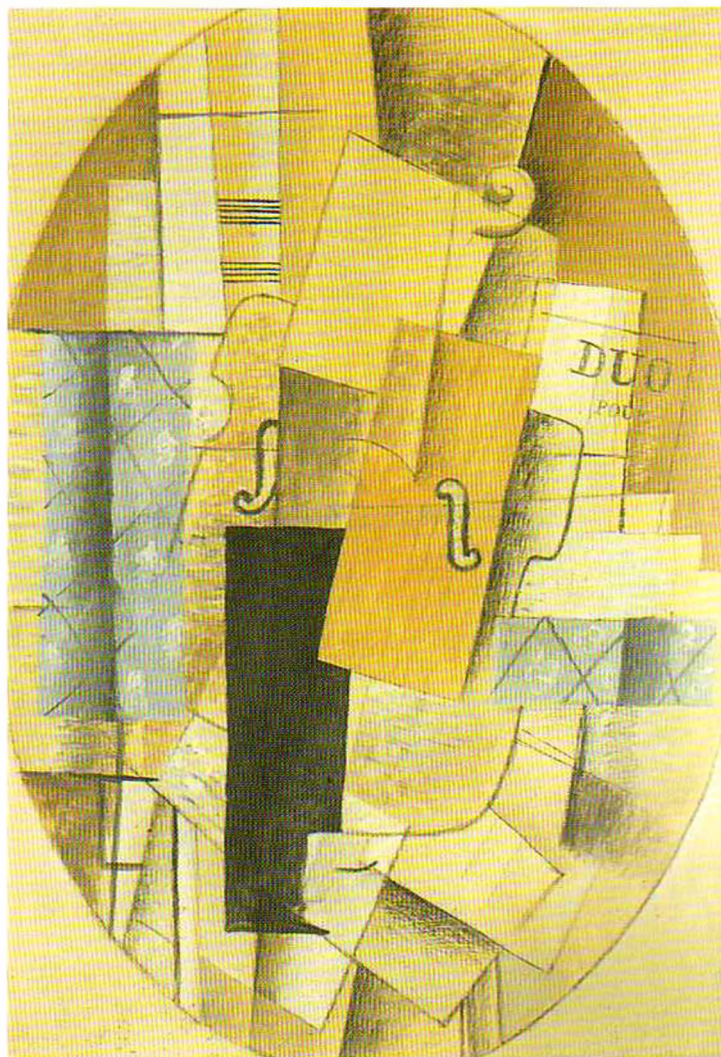
353. Pablo Picasso. *Hombre con clarinete* (1911). Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. Pese a la maraña de los planos "analíticos", esta obra tiene una gran claridad estructural. La música como tema acentuaba la dimensión "mental" del cubismo.

Naturaleza muerta con silla de rejilla (1912) [351]. Observando atentamente éste y otros trabajos nos damos cuenta de que el llamado cubismo sintético no fue una simple evolución del analítico sino algo bastante diferente: los planos geométricos son amplios y están mejor delimitados; el contorno (o dibujo) y la eventual masa de color juegan a yuxtaponerse y a independizarse [354]. El trabajo artístico es como un montaje y se vincula tanto a las prácticas artesanales del bricolaje como a las del pintor tradicional. El resultado es paradójico, pues la obra acentúa su materialidad sin dejar de presentarse como un desafío para el discernimiento intelectual.

Gris y Léger

De esta fase partieron los numerosos imitadores del cubismo, en París y en todas

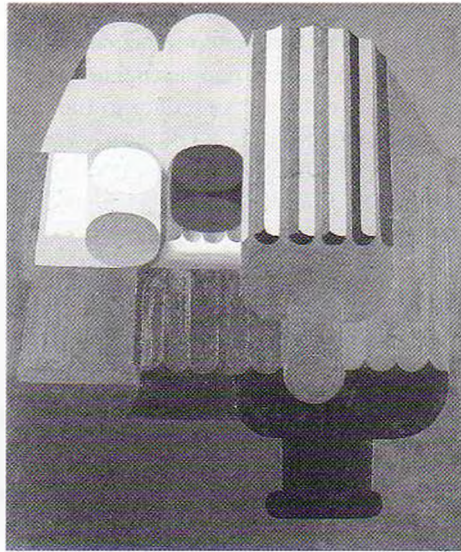
354. Georges Braque. *Naturaleza muerta ovalada, el violín* (1914). Museo de Arte Moderno. Nueva York. Amplios planos, textos junto a imágenes, y una creciente voluntad decorativa: he aquí una obra típica del cubismo sintético.



las importantes partes de los cuerpos. La profundidad ilusoria de tales pinturas parece limitarse a la de un bajorrelieve imaginario de límites equívocos. Este espacio producía la sensación, como dijo Braque, de estar "al alcance de la mano", como si no se implicase sólo a la mirada del espectador sino a la actividad total del cuerpo y de la mente [352, 353]. No se persigue la unidad geométrica del punto de vista único, pues la nueva visión carece de "centro". El cubismo analítico parece mirar la realidad a través de un prisma cristalino paradójico, porque no descompone la luz sino que la absorbe, haciendo que la forma se "refracte" en una multitud de quebraduras.

Entre finales de 1911 y 1914 Picasso y Braque, siempre en estrecha evolución paralela, introdujeron en sus telas letras de imprenta, números, papeles pintados y recortes de periódico. La pintura empezaba a parecerse a una construcción. El primer trabajo de esta nueva tendencia lo hizo Picasso y se conoce con el título de

355. Amédée Ozenfant.
Vasos y botellas
(h. 1922-1926).
Tate Gallery, Londres.
Verticales, horizontales
y gran importancia
de las formas cilíndricas:
el purismo anunciaba
su aplicación ulterior
a la arquitectura.



356. Juan Gris.
*Naturaleza muerta ante
una ventana: Place
Ravignan* (1915).
Philadelphia Museum of
Art. Un ejercicio típico
del cubismo sintético
se halla situado ante
un paisaje "realista".
Dos modos de visión
conviven en la
misma obra.

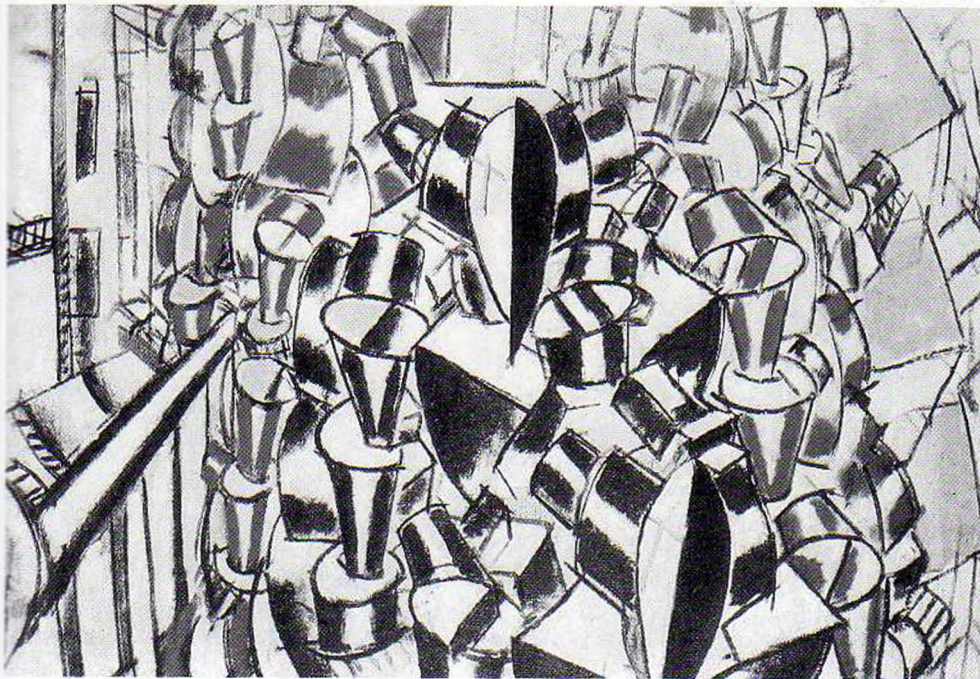
las capitales de la vanguardia internacional. Aunque Picasso y Braque expusieron poco durante el periodo que media entre la invención del cubismo y la Primera Guerra Mundial, su prestigio entre los pintores



jóvenes era inmenso. Muchos conocieron sus hallazgos a través de las versiones que ofrecieron "discípulos" menos dotados como Albert Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1957), que escribieron un libro muy influyente titulado *Sobre el cubismo* (1912). El cubismo afectó, en cualquier caso, a toda la vanguardia internacional.

Pese a que casi todos los artistas del momento comprendieron mal lo que Picasso y Braque habían descubierto, hubo algunos que demostraron poseer un talento excepcional. El madrileño José Victoriano González, que adoptó el pseudónimo de Juan Gris (1887-1927), fue uno de ellos. Tras una formación inicial en su ciudad de origen, se marchó a París cuando tenía diecinueve años. Como español tuvo fácil acceso al mítico Picasso, y de él aprendió las verdaderas intenciones y logros del cubismo sintético. Lo que en el malagueño era intuición se hizo consciente en Gris, de modo que no es raro que muchos vean en él la verdadera culminación "clásica" del cubismo. La *Naturaleza muerta ante una ventana: Place Ravignan* es un magnífico ejemplo de su estilo [356]. Gris la pintó en 1915, en plena guerra mundial, cuando las relaciones con su marchante Kahnweiler eran muy difíciles a causa de las sospechas que recaían en Francia sobre todo lo alemán. La obra está ejecutada totalmente al óleo, y representa un bodegón "de desayuno" frente a una ventana abierta. He aquí de nuevo el viejo tema de la ilusión pictórica y de la descomposición en planos de la realidad visual: mientras la ventana muestra con cierta veracidad fotográfica lo que está situado "más allá" de la habitación, los objetos cotidianos, cercanos a nosotros, se fragmentan en violentos descoyuntamientos. Parece que Gris nos ha indicado con su cuadro que la visión cubista no tiene por qué negar el punto de vista tradicional. Esta interpretación del cubismo, aunque no traicione las premisas iniciales de los fundadores, anticipa de alguna manera el giro conservador ("la vuelta al orden") que se va a producir al terminar la Primera Guerra Mundial.

El caso de Fernand Léger (1881-1955) es diferente. En 1911, bajo el impacto del cubismo analítico, pintó sus *Desnudos en el bosque*. Este cuadro mostraba una reducción de las figuras y de los objetos a una extraña combinación de tubos grisáceos y verdosos. Partiendo de este trabajo evolucionó rápi-



357. Fernand Léger, *La escalera (Segundo estado)* (1914). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. El "tubismo" de este artista tiene aquí evidentes connotaciones futuristas: obsérvense, a la derecha, las palas de un barco que funcionaba entonces junto a la Torre Eiffel de París.

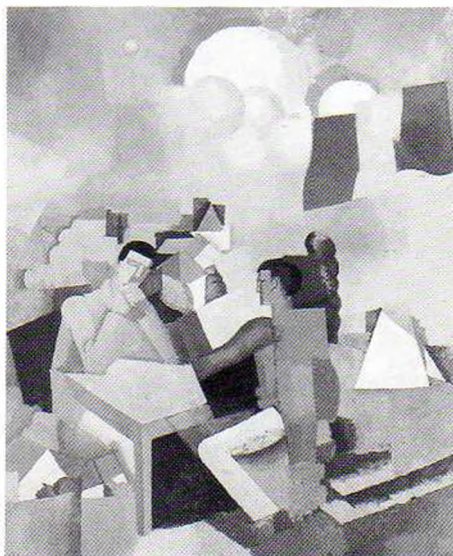
damente, accreándose a la abstracción de un modo más decidido que los otros artistas mencionados. Sus varios *Contrastes de formas*, por ejemplo (desde 1912), mostraban cilindros, troncos de cono y planos "metálicos" amontonados, sin que podamos reconstruir un asunto, o un género pictórico tradicional. El color y las líneas nos indican una especie de cubismo, a caballo entre lo analítico y lo sintético, pero diferente del que hacían los inventores de esa tendencia [357]. Léger geometrizó todavía más su estilo, siendo en los años veinte el pintor que mejor reflejó la fascinada obsesión por el mundo de las máquinas. A partir de los años treinta acusó la influencia del surrealismo: los grandes lienzos de aquellos años, con formas biomórficas, diseño vigoroso y grandes planos de color, demuestran sus dotes extraordinarias como decorador monumental.

El purismo. Otros cubistas

En 1918 el arquitecto y pintor Charles Édouard Jeanneret (1887-1966; muy conocido luego con el pseudónimo de Le Corbusier), y Amédée Ozenfant (1886-1966) publicaron un manifiesto titulado *Después del cubismo*. En él criticaban tanto la orientación decorativa que había tomado el nuevo lenguaje inventado por Picasso y Braque, como sus derivaciones expresionistas. Propugnaban un nuevo ideal artís-

tico, el "purismo", que estaría basado en el orden y en el rigor: "El purismo —escribieron— expresa no las variaciones, sino lo invariante. La obra no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, contestataria ni pintoresca, sino al contrario: general, estática y expresiva de lo invariante".

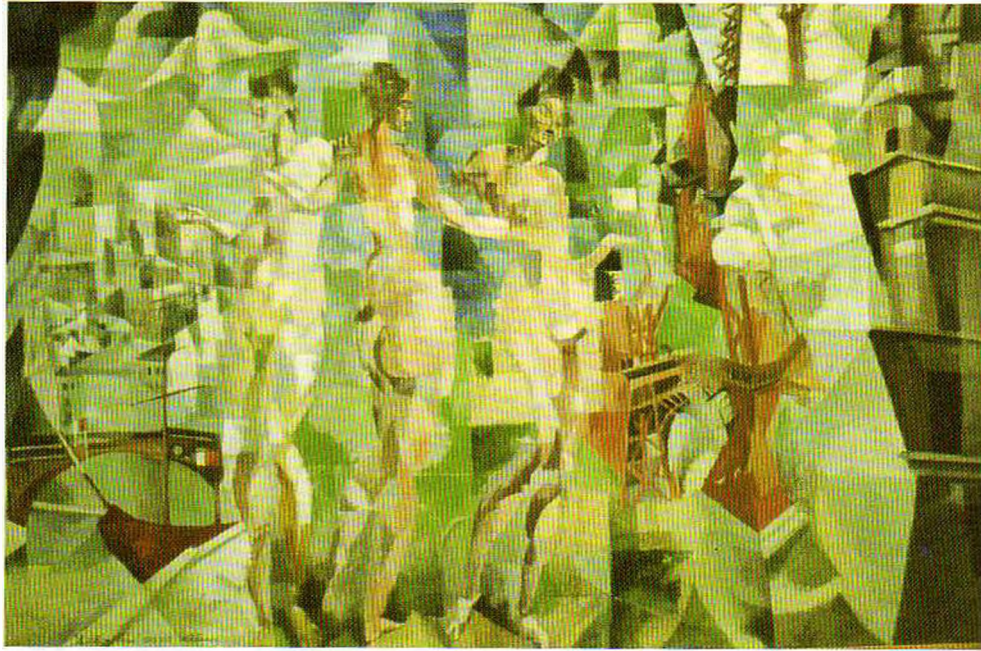
Ozenfant y Jeanneret pintaron, pues, naturalezas muertas de gran rigor geométrico. Los elementos (botellas, jarras, guitarras, libros, etc.) tienden a disponerse de modo que se enfatizan las líneas ortogonales paralelas a los bordes del cuadro [355].



358. Roger de la Fresnaye, *La conquista del aire* (1913). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La atmósfera y su "transparencia" es uno de los asuntos fundamentales en esta interpretación cubista, muy próxima al futurismo italiano.

J. A. KAMIRREZ

359. Robert Delaunay.
La ciudad de París
(1910-1912), Musée
de la Ville de Paris.
Más de cuatro metros
de longitud tiene este
cuadro pretendidamente
cubista. En él hay
referencias clásicas
(Las Tres Gracias)
y alusiones al progreso
técnico-mecánico
(la Torre Eiffel).



Evitan los escorzos y muestran simultáneamente las plantas y los alzados de las cosas. No es ésta una pintura abstracta, desde luego, pero todas las composiciones tienen algo de "arquitectónico", como si anunciaran ya la brillante aplicación de esta estética al diseño contemporáneo que llevará a cabo Le Corbusier poco después.

No fueron éstos los únicos grandes artistas que trataron, en París, de sacar las consecuencias del cubismo. Ya hablaremos más adelante del "orfismo", pero conviene adelantar que su promotor principal, Robert Delaunay (1885-1941), practicó entre 1910 y 1912 una modalidad cubista muy perso-

nal. Combinaba la descomposición cristalina de los planos de color con sugerencias profuturistas. De ahí sus preferencias temáticas por la gran ciudad, o por un símbolo tan claro del progreso como la Torre Eiffel. Esto cuajó en un lienzo de gran empeño alegórico como *La ciudad de París* [359]. Es el mismo mundo (y el mismo lenguaje plástico) que encontramos en algunas obras de otros cubistas como Roger de la Fresnaye (1885-1925), un entusiasta de la aeronáutica moderna, a la cual exaltó en obras como *La conquista del aire* [358] y *Homenaje a Blériot* (1914).

Durante aquellos años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, y al margen de las verdaderas intenciones explícitas de Picasso y Braque, proliferaron las interpretaciones y especulaciones en torno al cubismo. En Puteaux, cerca de París, tenían una tertulia los hermanos Duchamp (Jacques que adoptó el apellido Villon, Raymond Duchamp-Villon, y el joven Marcel), y fue allí donde se habló extensamente del nuevo lenguaje plástico en relación con la "cuarta dimensión" geométrica. Tiene mucho interés este intento de vincular las nuevas experiencias artísticas con tesis científicas avanzadas, pero conviene decir que, salvo en el caso de Marcel Duchamp (que estudiaremos más adelante), tales especulaciones contribuyeron poco a mejorar la obra de aquellos contertulios. Jacques Villon (1875-

360. Pablo Picasso,
*Cabeza de Fernande
Olivier* (1909). Museo
de Arte Moderno, Nueva
York. Primer intento
de trasladar a la escultura
la descomposición
en planos "arbitrarios",
típica del cubismo
analítico.



1963) fue, no obstante, un pintor muy estimable que evolucionó desde un cubismo frío próximo a las obsesiones del futurismo por el movimiento, hasta un arte geométrico abstracto que debía mucho todavía a los grandes planos cromáticos del cubismo sintético de Juan Gris.

La escultura cubista

Como los primeros cuadros analíticos replanteaban la cuestión del volumen ilusorio de la representación, parecía inevitable que las nuevas experiencias se transfiriesen a la escultura. Picasso lo intentó por primera vez con *Cabeza de Fernand Olivier* (1909): lo que eran en la pintura sensaciones de relieve oscilante se convertía ahora en algo "real" [360]. Así es como uno de los logros mayores del cubismo analítico (su negación del cuadro como ventana abierta al infinito ilusorio) podía llegar a ser puesto en cuestión. La fase inicial del cubismo no podía, pues, producir una escultura realmente satisfactoria, y de ahí que las experiencias tridimensionales quedaran congeladas durante los tres años siguientes.

El descubrimiento del collage abrió una nueva vía de consecuencias incalculables. El principio del encolado y la yuxtaposición de los planos pudo trasladarse fácilmente a los objetos. La escultura pudo dejar de entenderse como el resultado del desbastado o moldeado tradicional para ser enteramente una "construcción" con materiales nuevos o de desecho. Con estos supuestos elaboró Picasso en 1912 sus primeras *Guitarras* de cartón o de chapa metálica y alambre [361]. Continuó después empleando otros materiales (maderas, trozos de tela...) sin que sus conquistas sucesivas le esclavizaran a un método ortodoxo que pudiera impedirle nuevos progresos. En 1914, por ejemplo, hizo *Vaso de ajeno*, una escultura híbrida en la que combinaba el modelado tradicional con el empleo de objetos encontrados, como la cuchara y el azucarillo de la parte superior.

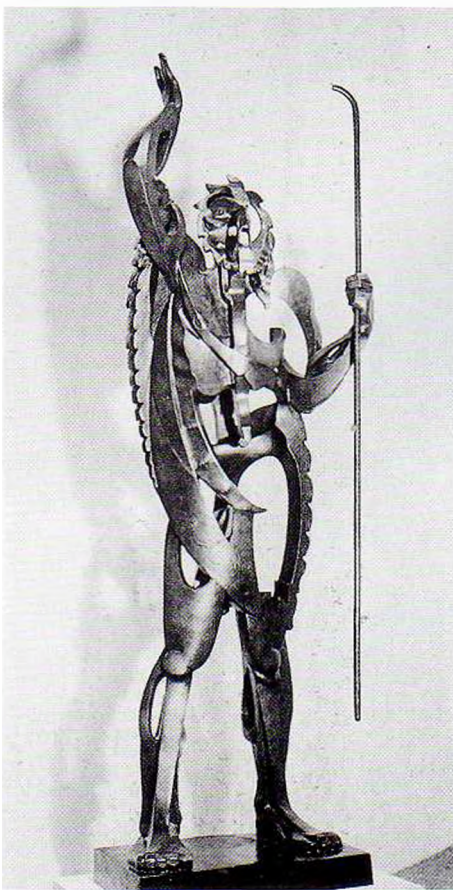
No fue fácil para otros seguir a Picasso en su prodigiosa inventiva y falta de prejuicios. Mientras lo más radical de sus lecciones fue asimilado por los dadaístas y por los constructivistas rusos, otros artistas más convencionales hicieron esculturas para fundir en bronce adoptando, con mayor o menor

rigor, recetas formales extraídas del cubismo sintético. Tal es el caso de Alexander Archipenko (1887-1964) o del malogrado Raymond Duchamp-Villon (1876-1918). Este último, especialmente, quiso dotar a sus obras de un poderoso dinamismo que exaltaba la fuerza de la naturaleza y la del mundo moderno, tan condicionado por la presencia de las grandes máquinas. El más sistemático explorador del cubismo escultórico fue, tal vez, Jacques Lipchitz (1891-1973): tras haber logrado hacia 1915-1917 un alto grado de simplificación abstracta para sus obras, regresó luego hacia formulaciones más figurativas y decorativas, con ciertas contaminaciones de la estética complaciente del *art déco*.

Esto último es más palpable en la obra de Pablo Gargallo (1881-1934) que elaboró multitud de esculturas con chapa metálica recortada. La amable caricatura y la voluntad de hacer con el cubismo un lenguaje aceptable para el gran público, están presentes también en otras obras modeladas en barro y luego fundidas en bronce, como su célebre *Profeta* [362], terminada poco antes de su muerte.



361. Pablo Picasso. *Guitarra* (1912-1913). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Con chapa metálica, cuerda y alambres se hizo una "escultura" que es ya una auténtica construcción, fielmente derivada del cubismo sintético.



362. Pablo Gargallo. *El profeta* (1934). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. La valoración del hueco (o del vacío) como un elemento esencial de la escultura está presente en esta feliz fusión de la estética cubista con la gracia decorativa del *art déco*.

2. PABLO PICASSO

Semblanza biográfica

363. Pablo Picasso, *Pobres a la orilla del mar* (1903). National Gallery, Washington. El frío, el hambre y la tristeza parecen atenazar a estos personajes. El color azulado acentúa esta descorazonadora sensación.

Tal vez no haya habido nunca en la historia un artista tan controvertido y mitificado como Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). Sobre él se han escrito miles de libros y un número incalculable de artículos. Muchos

de estos textos han insistido en facetas poco relevantes (como ciertas anécdotas de sus preferencias amorosas o políticas), pero es evidente que nada de todo ello se habría dicho si no hubiese sido por la enorme importancia de este personaje para el desarrollo del arte contemporáneo.

Picasso nació en Málaga y allí vivió los primeros diez años de su vida hasta que su padre, profesor de dibujo, se trasladó a La Coruña en 1892, y luego a Barcelona en 1895. Dos aspectos destacan en la infancia del artista: el ambiente hogareño, favorable a la pintura, y el desarraigo que debieron producir en el niño los tres cambios de domicilio en un corto y decisivo espacio de tiempo. La capital de Cataluña tenía a fines del siglo pasado una intensa vida cultural: bullían las nuevas ideas y muchos jóvenes estaban al tanto de las novedades artísticas que se producían en París. Picasso, como tantos otros pintores y escultores de su generación, se trasladó a la capital francesa en 1900.

Los primeros años en Francia fueron duros. Picasso, inmerso en el ambiente de la bohemia artística internacional, se vio forzado a sobrevivir en medio de grandes dificultades materiales. Los cuadros pintados en aquella época reflejan un mundo sórdido y desesperanzado, poblado de enfermos y mendigos; este periodo, denominado "azul" por el color dominante, terminó en la primavera o el verano de 1904. Por estas fechas se trasladó a vivir al "Bateau-Lavoir", un ruinoso edificio de Montmartre con estudios de artista, y también inició una relación amorosa estable con Fernande Olivier. Su entorno vital mejoró sensiblemente, y eso parece notarse también en la obra de aquel momento, que ha sido denominada por los historiadores como la época "rosa".





364. Pablo Picasso, *El viejo guitarrista* (1903). Art Institute, Chicago. La temática es triste y desgarrada, pero esta típica pintura de la época "azul" muestra a una figura geometrizada que parece anticiparse a las investigaciones cubistas.

Pero todos aquellos cuadros, aunque muy estimables, no habrían revolucionado la historia de la pintura universal. *Las señoritas de Aviñón*, ya lo hemos visto, inició la prodigiosa aventura cubista. El periodo comprendido entre 1907 y 1914 fue uno de los más estables y sistemáticos de Picasso: nunca antes ni después será posible ver al genial artista malagueño embarcado en una exploración tan metódica de todas las posibilidades que ofrecía un lenguaje artístico. Aquella aventura era, como tal, irrepetible, pero ello no impidió que la obra ulterior de Picasso fuera mucho más compleja y variada que la de ninguno de sus contemporáneos.

Nada más acabar la Primera Guerra Mundial Picasso sorprendió a sus seguidores con una serie de obras "clásicas", de una perfección inigualable. Pero este abandono del lenguaje cubista fue más aparente que real: a mediados de los años veinte hay en muchas de sus figuras violentas distorsiones y extrañas superposiciones temáticas; los antiguos procedimientos del cubismo sintético se ponen al

servicio de una visión del mundo mucho más inquietante que la de los ordenados bodegones pintados antes de la guerra. Picasso entró en la órbita del surrealismo, y puede considerarse al *Guernica* como la obra culminante de esa etapa.

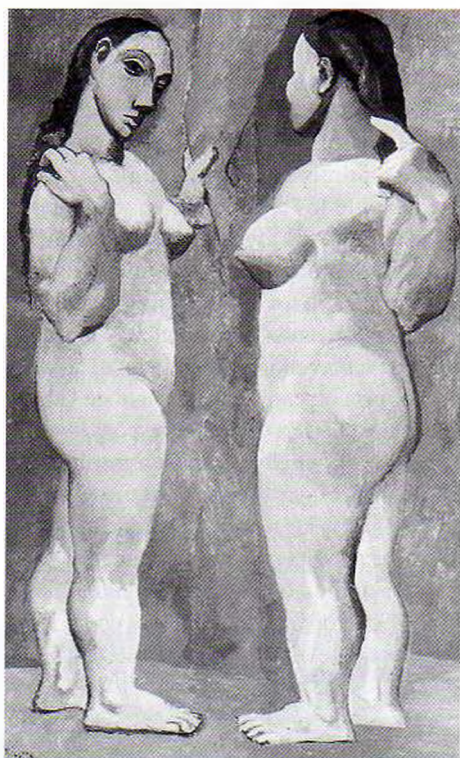
Durante los años cuarenta y cincuenta hizo numerosos alegatos pacifistas. Mito viviente, admirado por sus amigos y por sus adversarios, Picasso no se durmió en una rutinaria autocomplacencia y emprendió nuevas aventuras creativas: cerámica, esculturas con empleo abundante de "materiales encontrados", grabados con diversas técnicas... Todo ello parecía corresponderse con algunas circunstancias personales: las mujeres de Picasso, por ejemplo (se casó dos veces, pero mantuvo relaciones amorosas estables con varias amantes más), contribuyeron a propagar la leyenda de un artista cuya eterna "juventud creadora" iba en paralelo con una rara vitalidad bioló-

365. Pablo Picasso, *Familia de acróbatas con mono* (1905). Konstmuseum, Göteborg. Esta pareja disfruta feliz con el fruto de su relación: el color "rosa" de esta etapa anuncia un espíritu más optimista y esperanzado que en el periodo anterior.



J. A. RAMÍREZ

366. Pablo Picasso.
Dos desnudos (1906).
Museo de Arte Moderno,
Nueva York. El color
predominante es el rosa,
pero el canon corto y el
tratamiento de los rostros
revelan ya la influencia
del arte ibérico
y primitivo: es un paso
previo para *Las señoritas
de Aviñón*.



todo el arte del siglo xx y es todavía uno de los más audaces estímulos para los creadores actuales.

Azul y rosa

Durante los cuatro primeros años del siglo xx Picasso estuvo inmerso en el espíritu simbolista finisecular. El color azulado que predominaba en los cuadros de aquella época pretendía reforzar la sensación de tristeza y de angustia que se desprendía de la temática elegida. Representó con frecuencia el asunto del amor angustiado, con parejas que parecen incapaces de aliviar su soledad [363]. Un ejemplo representativo de aquel momento es *El viejo guitarrista*, pintado en el otoño de 1903 [364]. La pobreza extrema del personaje y el aire de "denuncia social" que parece implicar el cuadro, concordarían bien con las ideas anarquistas de Picasso, muy extendidas por lo demás en la Barcelona coetánea. Pero hay algo más que eso: desamparo, miedo a la ceguera y al aislamiento. Este anciano invidente es un caso extremo de "artista incomprendido", y no parece demasiado aventurado ver aquí un autorretrato psicológico del propio pintor. Picasso se dejó influir formal-

367. Pablo Picasso.
Los tres músicos (1921).
Philadelphia Museum
of Art. La técnica
del cubismo sintético
reemerge en esta obra,
pero su ácido sentido
del humor preludea
algunas características
de la etapa surrealista.

gica. La obra pictórica del Picasso anciano es, desde luego, fresca y jovial, casi desvergonzada. Este artista, en cada uno de sus muchos periodos, o considerado en su conjunto, ha sido una guía orientadora de



368. Pablo Picasso, *Las bañistas* (1918). Museo Picasso, París. La estilización "realista" y la amabilidad decorativa de esta pintura se corresponden bien con el repliegue antivanguardista que siguió en Francia a la Primera Guerra Mundial.





369. Pablo Picasso, *Bañista sentada* (1930). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La figura descarnada parece el resultado de una extraña erosión geológica. También hay aquí vagas alusiones a la "mantis" femenina, devoradora del objeto de su amor.

mente por El Greco, un artista "español" que sintonizaba de modo admirable con el expresionismo centroeuropeo de principios de siglo.

En 1904 la tonalidad predominante se hizo mucho más cálida y los temas más optimistas: arlequines y escenas de circo, jóvenes modelos, flores, etc. [365]. A medio camino entre estos trabajos y *Las señoritas de Aviñón*, puede situarse un cuadro como *Dos desnudos* [366]. La figura de la izquierda repite los mismos gestos que la de la derecha: parece que un cuerpo se está duplicando en el espejo. He aquí otro caso de visión simultánea: en un solo plano (el del cuadro pintado) vemos dos puntos de vista. La ruptura con el espacio renacentista se insinuaba, pues, un año antes de que se iniciara su sistemática demolición.

De la "vuelta al orden" al surrealismo

Tras la Primera Guerra Mundial se produjo en Francia un cierto reflujó conservador, y no parece que Picasso fuera totalmente inmune a la consigna, enunciada luego por el poeta Cocteau, de la "vuelta al orden". En 1918 se casó con Olga Koklova, una bailarina del ballet ruso de Diaghilev. La consecuencia artística más

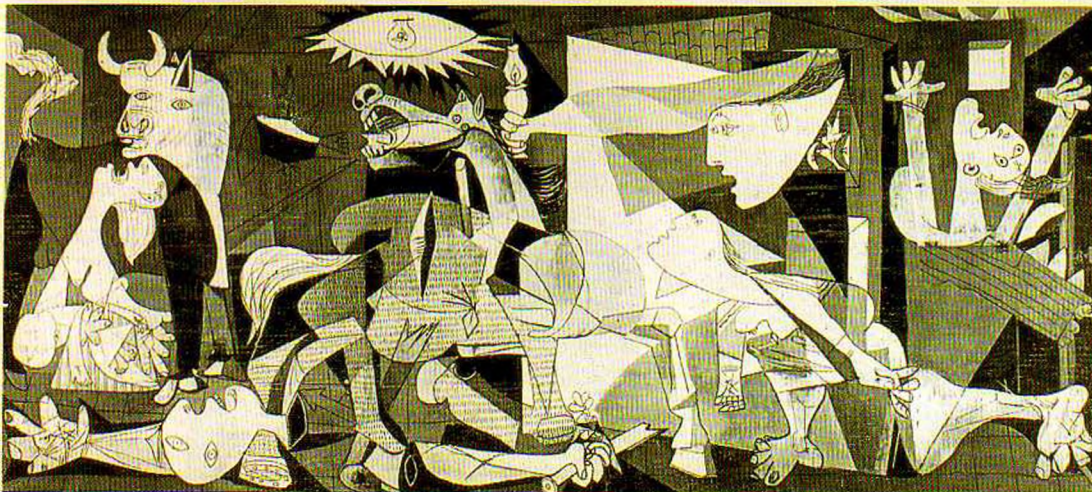
inmediata fue el regreso hacia un arte neoclásico, de notable perfección académica [368]. Muchos pensaron que Picasso renegaba definitivamente de sus experiencias cubistas y empezaron a presentarlo como el principal representante del regreso a la tradición.

Pero el genial malagueño, siempre desconcertante, simultaneó pronto esas obras "tradicionales" con otras radicalmente innovadoras, como puede comprobarse con las dos versiones, ambas de gran tamaño, que hizo de los *Tres músicos* [367] durante el verano de 1921. Hay aquí un evidente sentido del humor, y máxime teniendo en cuenta que Picasso pudo haberse representado en esta obra acompañado por sus amigos, los poetas vanguardistas Max Jacob y Apollinaire. También está presente la tradición cubista

370. Pablo Picasso, *La danza* (1925). Tate Gallery, Londres. Las figuras están distorsionadas con violencia y algunos órganos evocan otras formas corporales (seno-ojo, por ejemplo). La silueta de la derecha es la del amigo de Picasso Ramón Pichot, que había muerto recientemente.



J. A. RAMIREZ



371. Pablo Picasso, *Guernica* (1937).
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

A principios de los años treinta Picasso retomó con fuerza la vieja temática taurina. Pero no se enfrentó al asunto desde la óptica optimista y folklórica demandada normalmente por los entusiastas de la "fiesta nacional", sino que enfatizó lo que pervive en ese espectáculo de los rituales sangrientos de la Antigüedad. El toro era un símbolo de la fuerza instintiva de la naturaleza, no contaminada por las convenciones de la civilización. Picasso convertía también al caballo en una metáfora sexual: su horrible muerte en la plaza, cornecado por la fiera, parecía aludir al orgasmo. El amor y la muerte, pues, hermanos en representaciones de una enorme fuerza expresiva.

En estos años Picasso se mantuvo muy próximo a los surrealistas, y coincidió con ellos en su deseo de buscar una nueva moral que afirmase la legitimidad de los impulsos básicos del ser humano. En 1936 la política francesa se radicalizó y Picasso tomó partido por el Frente Popular. El alzamiento militar en España terminó empujando al genio hacia los acontecimientos históricos de este mundo. Indignado contra el fascismo ejecutó obras militantes como los dos grabados conocidos con el nombre de *Sueño y mentira de Franco*. Sus claras simpatías hacia la República se hicieron más patentes cuando aceptó pintar una gran obra para el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de 1937.

Picasso eligió como tema el bombardeo por los aviones nazis de la indefensa población vasca de Guernica. Todos los elementos de su iconografía anterior (toro, caballo, guerrero, pájaro, mujeres y niños) volvían a estar presentes, pero de un modo nuevo. Lo que había servido para aludir a las fuerzas oscuras del inconsciente, representaba ahora a la libertad aniquilada por la brutalidad del franquismo. En este cuadro se conciliaban al fin la vanguardia artística y la político-social.



372. Pablo Picasso, *Las meninas* (1957).
Museo Picasso, Barcelona. En esta versión del célebre cuadro de Velázquez se aprecia la exuberancia decorativa de algunas obras tardías de Picasso.

en *La danza* [370], aunque la distorsión de las figuras es mucho más violenta que en las obras anteriores. Por aquellas fechas el carácter de Picasso chocaba ya claramente con la mentalidad burguesa de Olga, y algunos han especulado con la posibilidad de que los conflictos matrimoniales del artista hayan ejercido alguna influencia en la fuerte agresividad de ésta y de otras obras del mismo periodo.

Se anunciaba así un largo periodo caracterizado por turbulentos conflictos emocionales y por una gran riqueza desde el punto de vista intelectual: los contactos de Picasso con los escritores surrealistas contribuyeron a que el artista definiera mejor sus objetivos y profundizara

en temas no abordados hasta entonces. Lo más interesante es el modo de conciliar sus preocupaciones estrictamente personales con la visión del mundo que tenían los intelectuales radicales con quienes mantenía una relación basada en la recíproca admiración. La *Bañista sentada* [369] tiene una cabeza con brazos-dientes, enigmáticos y terribles. He aquí, pues, una mujer-mantis, prototipo mítico de la devoradora de hombres. Los surrealistas hablaron mucho de esos insectos porque ejemplificaban algunas de sus ideas sobre el "amor loco", y sobre las conexiones del comportamiento humano con ciertas pervivencias arcaicas de la naturaleza. Picasso pudo hacerse eco de estas cosas, pero sin olvidar su situación autobiográfica, dado que sus problemas matrimoniales no parecían encontrar ninguna solución.

Su principal amante de aquellos años fue Marie-Thérèse Walter, una rubia de suaves formas onduladas que tenía diecisiete años cuando Picasso la encontró en 1927 por primera vez. Los numerosos retratos que hizo de ella (como el *Desnudo acostado*, de 1932 [373]) están en las antípodas de la feroz agresividad que hemos visto en la pintura anterior. Esta obra respira calma y sensualidad. No es que evoque el paraíso de los cuadros de Matisse, pero sugiere una vía más instintiva y biológica para lograr la felicidad.

Desde Guernica hasta la década final

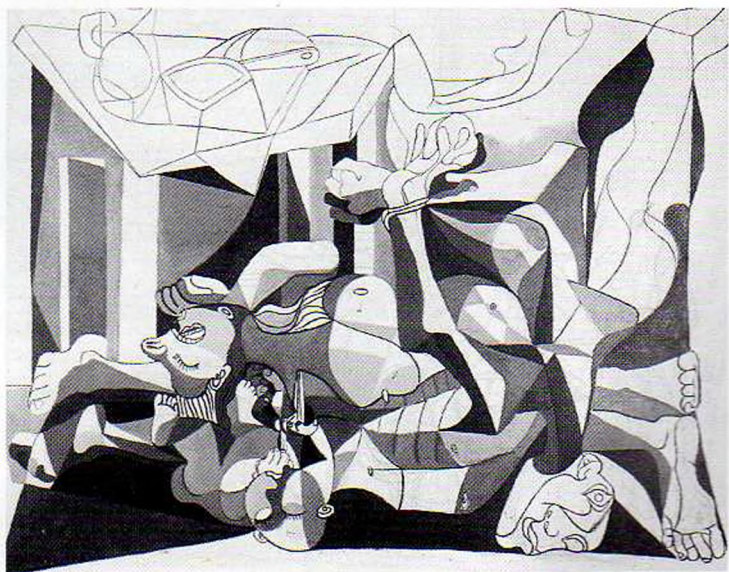
Picasso se comprometió políticamente a favor de la República Española cuando estalló la guerra civil de 1936-1939. Seguía con la posición moral de sus amigos surrealistas, algo que no conviene olvidar si se quiere comprender bien el significado de *Guernica* [371]. Al acabar la Segunda Guerra Mundial se afilió al Partido Comunista Francés, en un intento claro de situarse en el bando de los desheredados. Como consecuencia más o menos directa de esta militancia Picasso produjo obras propagandísticas como *El osario* [374] o *Matanza en Corea* (1951). Pero no abandonó por ello su deseo de que la pintura expresara el anhelo universal por la "alegría de vivir". Picasso produjo en las últimas décadas de su vida una infinidad de



pinturas, de una fuerza y una soltura técnica verdaderamente sorprendentes. Predominó seguramente el tema del pintor y la modelo, una alusión al poder amoroso de la mirada que se sobrepone a los estragos de la vejez. Las series de homenaje a otros grandes pintores del pasado adquieren así una nueva significación. El primero de sus lienzos sobre *Las meninas* (1957), por ejemplo, muestra la figura hipertrofiada de Velázquez, como si Picasso se identificara con su remoto antecesor [372]. No son peores los cuadros, mucho más deshinchados, de sus últimos años, reivindicados ahora con ardor por la crítica posmoderna.

373. Pablo Picasso, *Desnudo acostado* (1932). Centro Georges Pompidou, París. Las formas suaves y onduladas de este cuadro evocan la relación de serena y feliz sensualidad que Picasso mantuvo con Marie-Thérèse Walter.

374. Pablo Picasso, *El osario* (1945). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Esta evocación del holocausto causado por los nazis fue otro intento de reincidir en la temática de *Guernica* utilizando la misma técnica y colorido.



3. EL FUTURISMO

De los manifiestos a las artes plásticas

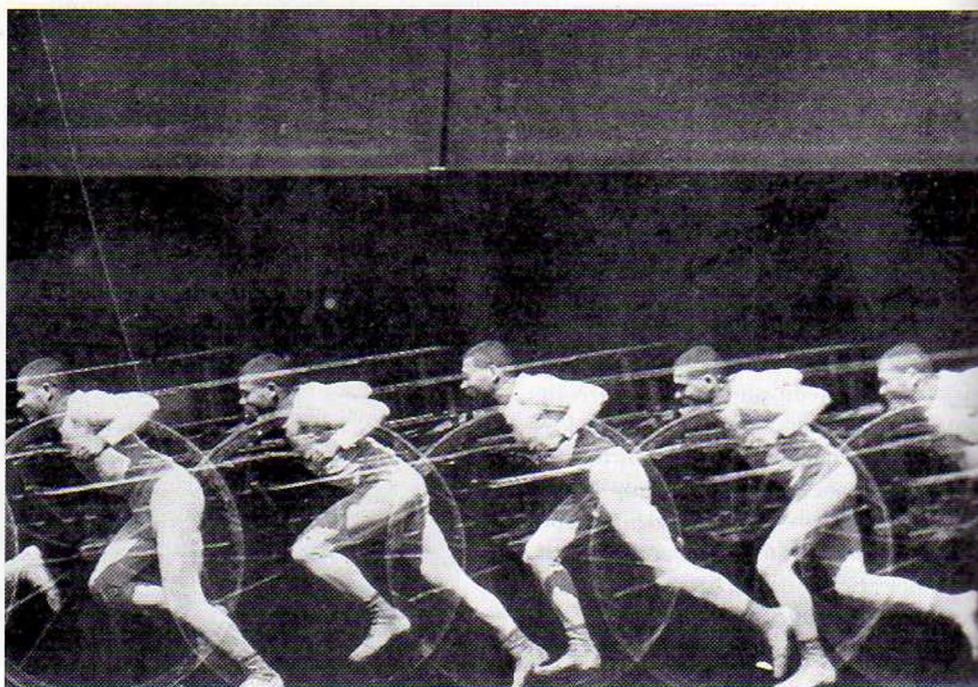
El 20 de febrero de 1909, siguiendo la tradición de las proclamas políticas revolucionarias, se publicó en el diario francés *Le Figaro* el primer manifiesto del futurismo. Así era como su autor, el poeta italiano F. T. Marinetti (1876-1944), inauguraba una tradición vanguardista que seguirían luego otros "ismos" como el dadaísmo o el surrealismo: el lenguaje era exaltado y el tono abiertamente imperativo. Lo mismo se encontraba en los numerosos textos similares que siguieron a este primero, y en los cuales se intentaban desarrollar las premisas estéticas del nuevo movimiento: en 1910 apareció el *Manifiesto de los pintores futuristas*, y dos años más tarde Boccioni publicó otro propugnando la *Escultura futurista*. Otros muchos dedicados a la música, teatro, fotografía, cinematografía,

etc., demuestran el deseo de los futuristas de no circunscribirse a un solo dominio del arte o a un aspecto limitado de la actividad humana. El futurismo fue un movimiento ambiguo en el terreno político y social: pese a su derechismo y a su rechazo de cualquier posición feminista, exaltaron abiertamente las virtudes emancipadoras del progreso mecánico. Hay en ellos, pues, una mitificación poética de la velocidad y de los nuevos materiales del universo industrial. Nada de lo que ha legado el pasado se debía, según ellos, conservar; como decían en uno de sus primeros manifiestos: "¡Que los muertos sean sepultados en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Desembarracemos de momias el umbral del futuro! ¡Vía libre a los jóvenes, a los violentos y a los temerarios!".

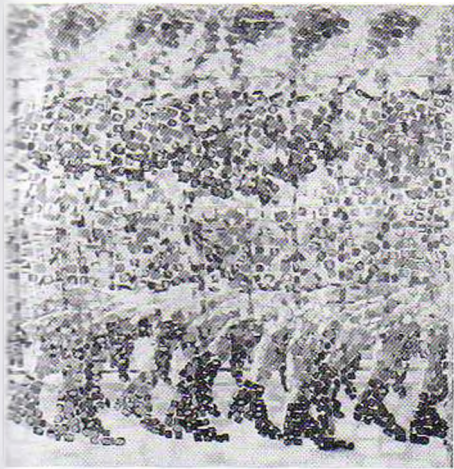
Los artistas plásticos que siguieron a Marinetti eran jóvenes inconformistas que



375. Marinetti (a la derecha) y Boccioni (izquierda) en la Galería Bernheim Jeune de París. En febrero de 1912, cuando fue hecha esta fotografía, ya habían asimilado los futuristas el lenguaje pictórico del cubismo.



376. Étienne-Jules Marey. *Cronofotografía de un hombre empujando un carro* (h. 1891). Sobre una misma placa fotográfica se registran las distintas fases de una misma acción, lo cual fascinó a los futuristas.



377. Giacomo Balla, *Niña corriendo en un balcón* (1912). Cívica Galleria d'Arte Moderna. Milán. Las manchas discontinuas de color, de origen neoimpresionista, se emplean aquí para representar el movimiento.

se habían sentido fascinados por el divisionismo, que fue la forma que adoptó en Italia el neoimpresionismo de Seurat y de Signac. La técnica era, empero, algo diferente, con tendencia a alargar las pinceladas, en vez de hacer puntos cortos como los franceses. Los temas italianos también se aproximaban más a los simbolistas, cargados de emociones y de asuntos aleccionadores. Con ese bagaje abordaron al principio los asuntos impetuosos y dinámicos propios del credo que predicaba Marinetti. Pero en 1911 pudieron ver, en París, algunos cuadros cubistas, y rápidamente intentaron asimilar ese nuevo lenguaje.

Hay pues, desde el punto de vista técnico, dos etapas muy claramente diferenciadas en la historia del futurismo. La segunda es la más rica en consecuencias: como estos pintores italianos intentaron interpretar la velocidad y el movimiento con los recursos que Picasso y Braque habían aplicado a temas estáticos (botellas, periódicos, etc.), se ha podido hablar de un "cubismo dinámico" [375]. En realidad los futuristas fueron otra cosa. Los nuevos problemas les empujaron a ir más allá, llegando en algunos casos (Balla, Severini...) a alcanzar la abstracción total. También son diferentes sus investigaciones escultóricas, más preocupadas por la fluidez y la continuidad espacial que por la descomposición en planos de la imagen visual.

La representación del movimiento

La obsesión por el dinamismo que encontramos en todos los artistas futuristas se nota de un modo especial en la obra de Giacomo Balla (1871-1858). Sus primeros cuadros contenían asuntos sociales y estaban ejecutados con la técnica "divisionista", pero un mejor conocimiento del neoimpresionismo francés le llevó a cambiar de estilo. En un cuadro como *Niña corriendo en un balcón* [377], las manchas de color producen en la retina una sensación de vibración superficial que favorece mucho la idea del desplazamiento que le interesaba transmitir al pintor. Conviene señalar también que se trata de un tema aparentemente banal, no moralizante, carente de implicaciones emocionales particulares. Es como si el universo "fáctico", no literario, del impresionismo, se injertase de alguna manera en el futurismo.

378. Gino Severini, *Bailarina azul* (1912). Colección Mattioli, Milán. Colorido brillante y planos geométricos bien delimitados: la influencia de Juan Gris parece mayor que la de Picasso.



A. RAMÍREZ

379. Gino Severini, *Expansión de la luz* (1912). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Aunque los elementos figurativos han desaparecido aquí para dar paso a una pintura no figurativa, se conservan todavía los ecos impresionistas (el protagonismo de la luz).



En realidad, tanto Balla como los otros seguidores de Marinetti no inventaron ese modo de representar el movimiento que consiste en repetir varias veces sobre el mismo plano del cuadro una figura que se desplaza. Este recurso procede del científico francés Étienne-Jules Marey, que inventó un “fusil fotográfico” que permitía fijar sobre una misma placa fotográfica las distintas fases del movimiento de los seres vivos y de las cosas [376]. Sus tomas le permitieron confeccionar gráficos geométricos esquemáticos que habrían de inspirar luego a muchos artistas. Las preocu-

380. Giacomo Balla, *Manifestación patriótica* (1915). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. La rápida evolución de este artista es evidente, pero este cuadro es menos abstracto de lo que parece: en el centro hay una “cinta de Moebius” (símbolo del infinito) con los colores de la bandera italiana.



paciones de Marey eran más bien de índole física y matemática, pero los futuristas tomaron muy en serio sus descubrimientos y los reinterpretaron de muchas maneras en una multitud de cuadros con figuras “en movimiento”.

El caso de Gino Severini (1883-1966) es muy significativo. Desde 1906 vivió en París, y así es como pudo conocer de cerca las novedades artísticas más importantes, desde el neoimpresionismo hasta el cubismo. Él fue, por lo tanto, un excelente intermediario cultural entre la vanguardia internacional y el futurismo italiano. Su conocimiento de lo que Picasso y Braque estaban haciendo era bastante bueno, aunque la influencia de Juan Gris parece haber sido todavía mayor. Examinemos, a título de ejemplo, su *Bailarina azul* [378]: he aquí a una “andaluza”, y no es demasiado improbable que esconda un homenaje a los grandes padres del cubismo, dos de los cuales eran españoles. No se trata de fragmentar en miríadas cristalinas la visión, ni tampoco de construir en grandes planos y líneas una nueva realidad, sino de sugerir un movimiento frenético. El color es muy rico y el efecto global de la pintura resulta bastante decorativo [379].

381. Carlo Carrá, *Manifestación intervencionista* (1914). Colección Mattioli, Milán. Como una explosión, emergen desde el centro hacia los bordes inscripciones patrióticas y laudatorias hacia el Rey de Italia y el ejército.



C
w
d
fi
li
sa
se
p
cl
a
es
d
ci
di
ir
[
ci
la

D

ar
to
to
di
to
lo
pe
ci
ur
er
se



382. Umberto Boccioni. *La construcción de la ciudad* (1910-1911). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La técnica divisionista de las líneas discontinuas de color se ha aplicado aquí a una temática que exalta la fuerza y el dinamismo de la moderna sociedad industrial.

También buscó el dinamismo Carlo Carrá (1881-1966). Su *Manifestación intervencionista* data de 1914, justo al comienzo de la Primera Guerra Mundial [381]. Los futuristas propugnaban la participación italiana en el conflicto, y de ahí las numerosas inscripciones patrióticas y belicistas que se pueden leer en este collage. En efecto, pintura y elementos pegados se entremezclan en una composición que parece aludir al estallido de una bomba. Con obras de este tipo se ponía patas arriba la calma serena de los objetos que se encontraba en el cubismo de los fundadores. Este lenguaje de los planos geométricos convertido en instrumento de agitación propagandística [380] tendrá luego importantes consecuencias para los constructivistas rusos y para la cartelística comercial.

Del cuadro a la escultura: Boccioni

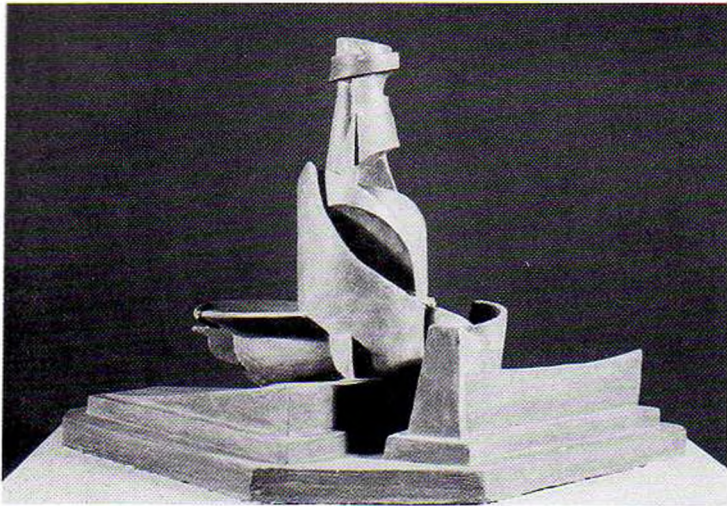
Umberto Boccioni (1882-1916) fue el artista más capacitado del futurismo. Pintor y escultor, escribió también algunos textos de gran agudeza. Su primera formación divisionista no fue suplantada nunca del todo por las nuevas enseñanzas del cubismo, lo cual se nota también en su preocupación por las emociones suscitadas por la creación artística. Existió en él un aliento épico, una vehemencia romántica superior a la que encontramos en los otros futuristas, como se puede comprobar en *La construcción de*

la ciudad [382]. Este enorme cuadro de tres por dos metros pretendía ser inicialmente una exaltación del trabajo humano pero acabó presentándose como un canto épico al movimiento vertiginoso y al impulso incontenible del mundo moderno. Caballos y obreros son aquí metáforas de fuerzas abstractas: las pinceladas siguen las diagonales y las curvas del dibujo, y todo el conjunto está plagado de irisaciones sentimentales.

A fines del año 1911 Carrá y Boccioni visitaron la capital de Francia, y eso se tradujo, como ya hemos dicho, en una inmediata adopción del vocabulario cubista. Boccioni había pintado tres cua-

383. Umberto Boccioni. *Estados de ánimo: los adioses* (1911; primera versión). Cívico Museo d'Arte Contemporanea, Milán. Con pinceladas untuosas y onduladas trataba de sugerir una situación emocional supuestamente melancólica.





384. Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912). Museo de Arte Contemporáneo, São Paulo. Entre la mesa, el plato y la botella hay una integración casi giratoria: el aire circundante se introduce en el volumen. Así es como un bodegón estático se hacía "dinámico".

dros, en estilo vagamente divisionista, con el título genérico de *Estados de ánimo: los adioses*, y se apresuró a repetir la serie con un lenguaje geometrizable derivado de lo visto en París [383, 385]. Está claro, pues, que el universo ideológico del futurismo no tenía por qué traducirse de modo inexorable en un repertorio formal determinado. Parece que Boccioni y otros artistas del movimiento, como el músico Luigi Russolo (inventor del *Intonarrumore*, un aparato para dar conciertos de ruidos), vieron en la geometrización cubista una oportunidad para

representar visualmente las ondas sonoras y otras complejas sensaciones sinestésicas.

Lo mejor de Boccioni, sin embargo, fueron sus trabajos escultóricos. Con su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, de 1912, sentó las bases de una nueva estética que repudiaba los monumentos y los procedimientos de la tradición. Allí escribió, entre otras cosas: "Hasta veinte materiales diversos pueden concurrir en una sola obra para obtener una emoción plástica. Enumeremos algunos: cristal, madera, cartón, hierro, cemento, crines, cuero, tela, espejos, luz eléctrica, etc.". En sus trabajos concretos partió de premisas parecidas a las de Picasso con su *Cabeza de Fernande*, de 1909, pero salvó las contradicciones iniciales de aquella experiencia con su interés por el movimiento y por el espacio ambiental en el que se desenvuelven las figuras. Así es como se explica la aparición de obras tan importantes como *Desarrollo de una botella en el espacio* [384] o *Formas únicas de continuidad en el espacio* [386]. En estos y en otros ejemplos el aire envolvente y el volumen sólido juegan a intercambiar su espacio respectivo, favoreciéndose así su hipotética integración "dinámica".



385. Umberto Boccioni, *Estados de ánimo: los adioses* (1911; segunda versión). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El mismo asunto de la primera versión (il. 383) se convierte, en clave "cubista", en una exaltación de la velocidad de la locomotora.



386. Umberto Boccioni. *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913).
Colección particular, Roma.

Marinetti había escrito en el manifiesto fundacional del futurismo que un automóvil lanzado a toda velocidad era "más hermoso que la *Victoria de Samotracia*". Se trataba de una declaración contra la tradición clásica, reverenciada en todas las academias, pero esa comparación encandiló a los seguidores del poeta italiano. ¿No es un trasunto de la obra helenística lo que representó Boccioni en 1913?

Las diferencias, no obstante, son significativas. El rostro ha desaparecido como tal, sustituido por una serie de volúmenes cóncavos y convexos. No conocemos el sexo de esta figura, pero la ausencia de los brazos (típica de las copias más famosas de *Venus* legadas por la tradición grecorromana) refuerza también la idea de que Boccioni habría "ilustrado" aquí la célebre afirmación de Marinetti. El cuerpo, las ropas con las que puede ir vestida y el aire circundante parecen haberse fundido: hay planos interpenetrados y elementos puntiagudos que sobresalen arbitrariamente, hacia atrás, para sugerir la fuerza incontenible del movimiento. La obra se elaboró con materiales tradicionales (barro y modelo de yeso) y sólo mucho después de la muerte del artista fue fundida en bronce. Esto tiene su importancia, pues demuestra que Boccioni no conocía, o no quiso imitar, los montajes escultóricos más radicales del cubismo sintético. En realidad, su asimilación de este lenguaje parecía subordinarse a la temática futurista, tal como se desprende de su Manifiesto de 1912: "Una composición escultórica futurista tendrá en sí misma los maravillosos elementos matemáticos y geométricos que componen los objetos de nuestro tiempo. Y estos objetos (...) estarán encajados en las líneas musculares de un cuerpo. Así (...), la línea de la mesa podrá cortar la cabeza de quien lee, y el libro seccionar con su abanico de páginas el estómago del lector".

4. EL EXPRESIONISMO

Unidad y diversidad de un movimiento difuso

Entre todos los movimientos de la vanguardia histórica, el expresionismo es el más difícil de definir y delimitar. Esto se debe, en primer lugar, a que desde muy pronto se empezó a calificar de expresionistas a manifestaciones artísticas muy variadas, tanto por su orientación temática como por su adscripción estilística. Para muchos críticos y artistas que vivieron en los años diez y veinte, *expresionista* era casi todo lo que no se reclamase heredero del naturalismo *impre-*

387. Edvard Munch.
El grito (1893). Galería Nacional, Oslo. Las rojas ondulaciones del cielo, las de las montañas y el mar, parecen fundirse con el cuerpo angustiado del primer plano. Obsérvese que su rostro parece casi una macilenta calavera.



sionista. De ahí la posibilidad de confundirlo con otros ismos muy bien caracterizados de las primeras décadas del siglo xx.

Esto puede explicarse porque el expresionismo no produjo un lenguaje artístico específico, y no debe ponerse, por lo tanto, en el mismo plano que el fauvismo o el cubismo. De hecho, los creadores expresionistas se sirvieron de los hallazgos formales de otros movimientos coetáneos para adaptarlos a sus propios objetivos. En este sentido el expresionismo se parece algo al futurismo: más que inventar nuevas formas, hicieron hincapié en una temática diferente. Si el futurismo miraba con optimismo las conquistas técnicas de la civilización occidental y estaba obsesionado con la representación del movimiento o la velocidad, el expresionismo se fijó, sobre todo, en el ser humano, y en su angustioso o esperanzado estar en el mundo. La tónica dominante es pesimista. Mientras el impresionismo atendía a la naturaleza exterior, percibida por una mirada "inocente", el expresionismo mostró preferentemente el lado oscuro de la conciencia humana, enfatizando lo trágico y sombrío, lo antisocial y lo degradado.

Estas y otras características se dieron casi simultáneamente en diversos artistas de diferentes países, y las encontramos ya presentes a principios de nuestro siglo. Después se han repetido con cierta intermitencia, y de ahí que pueda hablarse de varias generaciones u "oleadas" expresionistas: la primera, en torno a 1900, coincide mucho, espiritual y cronológicamente, con el simbolismo; la segunda, de hacia 1905-1910, es coetánea del fauvismo y del cubismo analítico, y está presidida por agrupaciones de artistas como Die Brücke y Der Blaue Reiter; la tercera de estas oleadas se manifestó inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, y fue importante no sólo para la pintura o la escultura sino por la

extensión del expresionismo a otras artes visuales como la arquitectura o el cine. Esta última etapa del expresionismo se disolvió con la llegada del dadaísmo y con la propagación creciente de un movimiento más racionalista denominado "Nueva Objetividad".

Debemos decir también que aunque el expresionismo haya sido una corriente internacional, su epicentro se situó en algunas ciudades de Alemania como Berlín, Munich o Dresde. Cabría concebirlo como un movimiento de varios focos irradiantes que se extiende a otros centros menores. En el expresionismo no existió un jefe reconocido ni una doctrina más o menos "oficial". No obstante lo dicho, existieron en Alemania teóricos como Theodor Lipps o Wilhelm Worringer que ejercieron una gran influencia. Hubo también revistas de vanguardia como *Jugend*, *Pan*, *La Revue Blanche* y otras, que permitieron el intercambio de experiencias y la difusión de la vanguardia artística en Alemania. El tinte expresionista de casi todo lo que se hizo en este país es indudable: los nazis, en una célebre exposición inaugurada en 1937, no dudaron en calificar a todo ello como "arte degenerado".

Primera oleada expresionista: Munch y Ensor

En Noruega, país nórdico desprovisto de una gran tradición artística, nació Edvard Munch (1863-1944). Su formación inicial fue convencionalmente académica, y sólo empezó a orientarse por los nuevos derroteros tras su primer viaje al extranjero (Bélgica y París), efectuado en 1885. Tras descubrir fascinado la pintura de Manet, acusó el impacto de los grandes maestros simbolistas. De ellos tomaría un gusto peculiar por los temas "literarios", cargados de sugerencias biográficas y de sentimientos extremos.

Munch se vinculó con fuerza al ambiente artístico alemán desde que expuso por primera vez en Berlín el año 1892, provocando una verdadera tormenta en los ambientes artísticos más progresistas de aquella ciudad. Él fue, sin duda, un estímulo para el futuro desarrollo del expresionismo alemán.

Rasgo característico de Munch es su preferencia temática por la enfermedad, el deseo insatisfecho, la soledad, y el miedo: ésta es la impresión que se desprende



muchas veces de sus parejas de amantes o de los personajes individuales. El paisaje o los objetos que rodean a estos seres armonizan con sus emociones contribuyendo a reforzar la misma sensación de amenaza o desamparo. *Paseo vespertino en Oslo* [388] muestra a un grupo de seres cuyos rostros parecen impersonalmente cadavéricos. La hora elegida por el pintor nos hace sentir un escalofrío vital, como si de pronto nos viésemos obligados a enfrentarnos con ese "destino humano" que Munch parece imaginar como algo vacío y desesperanzado. Su obra más famosa es *El grito* [387], una manifestación extremada de la angustia existencial, y un símbolo perfecto de todo el universo expresionista.

Bélgica, patria de James Ensor (1860-1949), sí tenía una brillante tradición de grandes pintores, y eso se nota en la suntuosidad técnica de este raro representante de la primera "oleada" expresionista. Como Bruselas se mantenía en permanente contacto cultural con París, no fue necesario que Ensor viajase fuera para asimilar las

388. Edvard Munch.
Paseo vespertino en Oslo (1892). Rasmus Meyers Samlinger, Bergen. Incomunicación y tristeza de unos seres, casi cadavéricos, en la hora incierta del atardecer.

389. James Ensor.
La entrada de Cristo en Bruselas en 1889 (1888). J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Una gran muchedumbre, con pancartas socialistas, acompaña a Cristo en esta provocadora pintura "religiosa".



050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
Dpto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 225

J. A. RAMÍREZ



390. James Ensor, *Esqueletos disputándose el cadáver de un ahorcado* (1891). Museo de Bellas Artes, Amberes. Aquí prima un sentido del humor desgarrado, parecido al que se encuentra en el pintor español José Gutiérrez Solana.

innovaciones más importantes de la pintura coetánea. Su cuadro de 1888 *La entrada de Cristo en Bruselas en 1889* [389], no pudo exponerse, por su temática "revolucionaria", hasta 1920. Ensor tuvo éste y otros problemas, en gran parte, por su carácter excéntrico y malhumorado. Vivía recluso en su casa, rodeado de objetos heterogéneos y enigmáticos. El sarcasmo es despiadado en cuadros como *Esqueletos disputándose el cadáver de un ahorcado* [390], cuya pincelada pastosa y dura contrasta con las sinuosidades curvilíneas del *art nouveau* coetáneo. Nada sabemos de estos personajes que representan una farsa o viven quizá una tragedia cuyo sentido permanece opaco para nosotros, espectadores, y tal vez también para los mismos actores. Ellos y nosotros, parece sugerir el artista, no somos dueños de nuestras propias vidas, y formamos parte de una misma tragicomedia absurda y desconocida.



391. Otto Müller, *Bañistas* (1912). Este grabado en madera muestra la preferencia por los contrastes violentos y las formas esquinadas de la "segunda oleada" del expresionismo alemán.

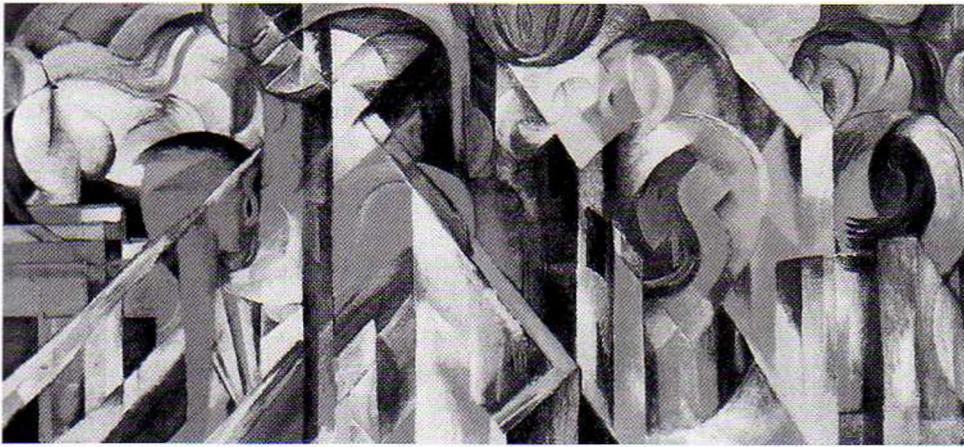
Die Brücke y Der blaue Reiter

El primer grupo expresionista consciente se formó en la ciudad alemana de Dresde cuando un grupo de estudiantes de arquitectura se unieron para formar una asociación artística a la cual denominaron "Die Brücke" ("El puente"). Esto sucedió el año 1905, en un momento en que ya eran conocidas las experiencias postimpresionistas, y cuando los primeros ecos del fauvismo empezaban a difundirse en Alemania. Lo que pretendían aquellos jóvenes era tender un puente de unión entre "todos los elementos agitadores y revolucionarios". Para lograr sus objetivos alquilaron un local en un barrio obrero e iniciaron una frenética actividad artística y literaria, pues se ocuparon también de elaborar textos teóricos que justificaban sus posiciones. El programa de "Die Brücke" implicaba un rechazo del arte coetáneo alemán y una gran devoción por Van Gogh. Apreciaron mucho a Munch, cuyos grabados fueron el punto de partida de sus propias xilografías.

Los integrantes de este grupo evolucionaron cuando conocieron mejor el colorido intenso y apasionado de los fauves.

392. Ernst Ludwig Kirchner, *Autorretrato con modelo* (1910). Kunsthalle, Hamburgo. Intenso colorido "fauve" con un encuadre insólito, pero con la angulosidad típica de Die Brücke.





393. Franz Marc.
Establos (1913-1914).
Museo Guggenheim.
Nueva York. La obsesión
por los caballos
y por la transparencia
en un cuadro "geométrico"
que evidencia las
influencias del cubismo
sobre el expresionismo
alemán.

Pero aunque este contacto fuera determinante, los mejores representantes de "Die Brücke" conservaron una especie de angulosidad característica que no tenían sus admirados pintores franceses. Observemos el *Autorretrato con modelo* [392], pintado en 1910 por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938): la técnica no desmerece de la de un Vlaminck; por ejemplo; pero las aristas son más duras, como si el artista estuviera acusando ya alguna influencia difusa del primer cubismo. Muchos críticos han afirmado, sin embargo, que estas formas un tanto puntiagudas habrían sido una consecuencia del trabajo de estos artistas con la gubia, arrancando vetas de madera para hacer xilografías. Un ejemplo de tal actividad la tenemos en *Bañistas* [391], un excelente grabado de Otto Müller (1874-1930) realizado en 1912.

Mientras los miembros de Die Brücke desarrollaban sus actividades en Dresde y en Berlín, surgía en Munich otro movimiento expresionista, destinado a tener un alcance internacional mucho mayor: "Der blaue Reiter" ("El jinete azul"). Munich era una ciudad muy importante desde el punto de vista cultural. Numerosas asociaciones artísticas revolucionarias habían contribuido a crear un público más acostumbrado a lo nuevo que el de otras ciudades coetáneas.

Uno de los extranjeros que llegaron allí atraídos por su vigoroso clima cultural fue el ruso Wassily Kandinsky (1866-1944), un hombre culto e inteligente que abandonó una prometedora carrera académica para dedicarse a la pintura cuando ya había cumplido los treinta años. En 1911 Kandinsky y otros compañeros se escindieron de la

"Nueva Asociación de Artistas", a la cual pertenecían, y fundaron el grupo "Der Blaue Reiter". No parece que hubiera una intención ideológica muy precisa al elegir este nombre, aparte de una afición particular a los caballos por parte de los fundadores. Pero estos pintores abandonaron el patetismo sentimental de los otros expresionistas para emprender una exploración más espiritual que acabaría conduciéndoles a la abstracción. Un ejemplo de la obra temprana de Kandinsky es *La calleja Grün en Murnau* [394], cuyo colorido, de herencia fauve, está puesto al servicio de un mayor sentimiento de misterio y de silencio. *Establos* [393], de Franz Marc (1880-1916), muestra una notable geometrización y transparencia de las figuras; se percibe (y eso es casi una constante en todos los artistas del grupo) alguna contaminación del misticismo esotérico, con el complejo cúmulo de virtudes que se asociaban al cristal.

394. Wassily Kandinsky.
*La calleja Grün
en Murnau* (1909).
Städtische Galerie im
Lenbachhaus, Munich.
La emoción suscitada
por el color se impone
aquí sobre los aspectos
anecdóticos del asunto.



395. Emil Nolde. *Danza alrededor del becerro de oro* (1910). Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. No hay una trama geométrica que organice un cuadro como éste, ejecutado con una pasión intuitiva acorde con el tema.



**La tradición "caótica"
y la tercera oleada expresionista**

Desde principios de siglo, cuando Emil Nolde (1867-1956) pintó cuadros como *Danza alrededor del becerro de oro* [395], hasta la transvanguardia de los años ochenta, ha existido una corriente pictórica que se ha deleitado en la aplicación violenta y desordenada de la pasta de color. Se trata de la variante más frecuente del expresionismo. En este cuadro de Nolde observamos un acuerdo bastante logrado entre el tema y el modo de resolverlo: el movimiento frenético de esa danza primitiva encuentra una justa correspondencia en el colorido estridente y en el modo vehemente y febril de su aplicación.

De 1914 es *La novia del viento* [396], una obra importante de Oskar Kokoschka (1886-1980) cuyas características no son muy diferentes del ejemplo anterior. El

396. Oskar Kokoschka. *La novia del viento* (1914). Kunstmuseum, Basilea. La técnica es apasionada y el colorido estridente, como si las pinceladas fueran destellos emergiendo de la oscuridad.



artista se representó a sí mismo en compañía de su amante Alma Mahler como si ambos estuviesen envueltos en un torbellino cósmico. El amor es visto, pues, como una pasión telúrica, una fuerza que sobrepasa toda capacidad de control por parte de la razón o de la voluntad. Kokoschka fue el pintor austriaco más importante del periodo de entreguerras y el último representante, tal vez, de la gran generación de artistas e intelectuales de la Viena finisecular.

Chaim Soutine (1894-1943) perteneció también a la tercera "oleada" expresionista. De familia rusojudía, con escasos recursos, vivió pobremente en París. Estaba dotado de una naturaleza vehemente y autodestructiva, lo cual se reflejaba en la superficie física de los lienzos que pintaba. *El buey desollado*, de 1925 [397], es un buen ejemplo de cómo logró implicarnos en un tema aparentemente neutral, consiguiendo que lo percibamos como uno de los cuadros más violentos de toda la pintura universal. Esta especie de proyección física de Soutine sobre sus obras constituye un precedente indudable del expresionismo abstracto de la segunda posguerra mundial.

397. Chaim Soutine. *Buey desollado* (1925). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Evocando el mismo tema que había pintado Rembrandt, Soutine hizo una de las interpretaciones más violentas de una "naturaleza muerta".



5. LA ABSTRACCIÓN

Un arte no imitativo y de valor universal

Muchas corrientes de la vanguardia acabaron desembocando en un arte no figurativo, sin tema, independiente de cualquier referencia que no fuese la obra como tal. Ya hemos visto que una de las aspiraciones de los fauves y de los cubistas era hacer un arte cada vez más autosuficiente, que afirmaba su autonomía frente a la realidad exterior. Pero en todos los movimientos que hemos examinado hasta ahora, el tema del arte seguía existiendo, aunque fuese de una forma embrionaria, y sólo unos pocos artistas, particularmente atrevidos, se decidieron a dar el salto definitivo hacia la abstracción.

Eso sucedió en un breve lapso de tiempo, entre 1910 y 1917. En esos años maduraron las experiencias de las primeras vanguardias y parece que el arte no figurativo fue visto como el punto de llegada de varias corrientes diferentes.

La abstracción no es, pues, un movimiento único ni obedece a un programa estético común. Cuando Kandinsky pintó en 1910 su primera acuarela abstracta inauguró una corriente "lírica" en la que colores y formas se disponen de un modo aparentemente caótico y siguiendo un dictado intuitivo. Nada tiene eso que ver con las obras de Malevich o Mondrian, rígidamente estructuradas en disposiciones geométricas de apariencia muy racional. Los móviles teóricos de unos y de otros son distintos. Ahora bien, si tuviésemos que encontrar una razón común que justificara ese abandono completo del tema natural, podríamos aceptar lo que dijo el artista checo Frantisek Kupka (1871-1957), uno de los primeros cultivadores de la abstracción, quien en un artículo de 1913 escribió: "El hombre crea la exteriorización de su pensamiento por medio de la palabra. ¿Por qué no habría de poder crear en pintura y en escultura con

independencia de las formas y de los colores que lo rodean?"

En el primer desarrollo del arte abstracto contaron bastante ciertas corrientes teosóficas y esotéricas. Algunos artistas de la época creían que las formas y los colores visibles revelaban un complejo universo espiritual. El arte no mostraba lo material de este mundo porque aspiraba a insertarnos en un ámbito más elevado. Otros mantuvieron posturas más materialistas, afirmando la obra en su mera existencia objetiva. Todos soñaron con un arte de valor universal, válido en cualquier época o contexto cultural.

Kandinsky:

abstracción emotiva y racionalización

Ya hemos hablado de la primera carrera artística de Wassily Kandinsky (1866-1944), y de su papel en la fundación del grupo

398. Wassily Kandinsky, *Improvisación 9* (1910). Staatsgalerie, Stuttgart. Un extraño mundo de ensueño, con algo de cuento infantil, aparece evocado en esta obra pintada el año crucial en que nació oficialmente la pintura abstracta.



399. Wassily Kandinsky. *Pintura número 201* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Se dice que el pintor ruso Wassily Kandinsky descubrió la pintura abstracta por casualidad, al admirar la inesperada belleza de una de sus propias acuarelas que se encontraba boca abajo en el estudio. El tema original era irreconocible y ello le permitió descubrir un universo nuevo de armonías inenarrables en términos literarios. Esto le habría dado pie para pintar conscientemente cuadros "no figurativos".

Pero esto no significa que las obras posteriores de Kandinsky carezcan de "asuntos". Por el contrario, estaba muy interesado en enfatizar el poder que tiene la pintura para suscitar emociones, sentimientos e ideas, y de ahí que escribiera lo siguiente en *De lo espiritual en el arte*: "Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad (...) significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión". Así pues, lo que propugnaba Kandinsky era una verdadera liberación de los prejuicios naturalistas, pero no el cultivo inexorable y necesario de una pintura abstracta.

Así se explica la presencia, en muchos cuadros de los años diez, de objetos reconocibles. En casi todos los casos, el color y las líneas quieren sugerir temas más o menos tradicionales. Este es el caso de los cuatro lienzos pintados para el apartamento de E. R. Campbell, en 1914, y que se conservan actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: representan a las cuatro estaciones. El que reproducimos aquí aludiría a la primavera, y es casi seguro que el pintor quiso evocar la explosión floral y la vitalidad de esta época del año mediante una riquísima orquestación cromática. Las líneas diagonales y el movimiento casi delirante del conjunto no nos impiden adivinar la presencia de montañas, valles, bosques y un sol resplandeciente en la parte superior.



400. Wassily Kandinsky. *Verde abierto* (1923). Norton Simon Foundation. Los Ángeles. Las formas geométricas con contornos precisos predominan en estos cuadros pintados tras sus contactos directos con la vanguardia soviética.



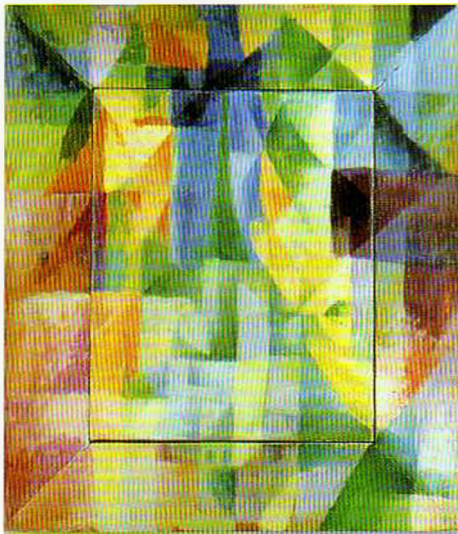
expresionista Der blaue Reiter. Este artista tenía una formación intelectual mucho más sólida que la mayoría de sus contemporáneos: además de haber leído a filósofos y críticos que veían con simpatía la posibilidad de un arte no representativo, era capaz de expresar por escrito un pensamiento propio coherente y bien argumentado. Kandinsky fue, pues, un gran pintor y un excelente teórico de la abstracción.

En 1910 ejecutó la primera acuarela sin tema. Esta obra era en realidad un paisaje estilizado, con emotivos colores, en la línea de sus trabajos expresionistas habituales, pero al contemplarla fortuitamente boca

abajo comprendió de repente que un nuevo arte no imitativo acababa de nacer. A partir de aquel momento empezó a pintar lienzos llenos de manchas cromáticas cuyos contornos irregulares y erráticas líneas armonizaban entre sí de un modo misterioso [398]. Sus títulos se parecían a los que tenían habitualmente muchas partituras de música: las artes auditivas y las visuales se situaban así en el mismo plano, como si todas ellas buscaran la misma “consonancia” espiritual. Un ejemplo puede ser la *Pintura número 201* [399]. Sin duda alguna nos transmite emociones, aunque no somos capaces de precisarlas exactamente ni tampoco podemos determinar por qué se producen.

Kandinsky racionalizó esta práctica, hasta donde le era posible, al escribir su libro *De lo espiritual en el arte*, cuya primera edición apareció en 1910. Una de sus ideas fundamentales es que el efecto físico del color suscita una vibración anímica, y ésta, a su vez, permite la asociación con otros sentidos. “En general”, afirmaba, “el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana”. Según esta

401. Robert Delaunay, *Ventana* (1912). Kunsthalle, Hamburgo. La transparencia del cristal parece afectar a las cosas percibidas desde el hipotético interior de la habitación.



idea, el “sonido básico interior”, es decir, la emoción espiritual subyacente, puede suscitarse mediante recursos cromáticos, lo cual no excluye la existencia eventual de un tema en el que pueda apoyarse la pintura propiamente dicha. Kandinsky estaba convencido, sin embargo, de que el triunfo de la abstracción era inexorable: “El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto es natural. Porque cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta”.

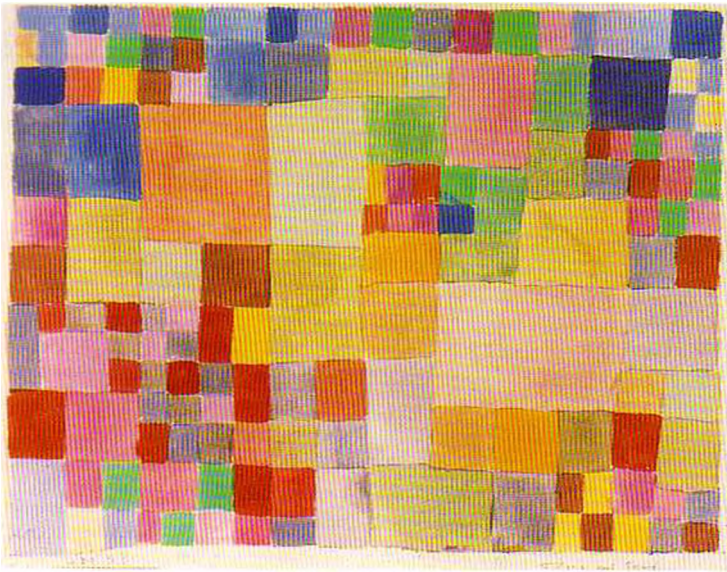
Tras la revolución rusa, Kandinsky regresó a su país llegando a ocupar algu-

402. Wassily Kandinsky, *Curva dominante* (1936). Museo Guggenheim, Nueva York. Elementos flotantes de inspiración biomórfica, próximos al surrealismo, se aprecian en el último estilo de Kandinsky.

403. Robert Delaunay, *El manejo eléctrico* (1922). Centro Georges Pompidou, París. Obras como ésta, con sus círculos giratorios interpenetrados, ejemplifican bien el “orfismo” de Delaunay.



J. A. RAMÍREZ



404. Paul Klee, *Flora sobre arena* (1927). Centro Georges Pompidou, París. Como vidricas multicolores, mágicas y transparentes: así son las mejores obras de Klee.

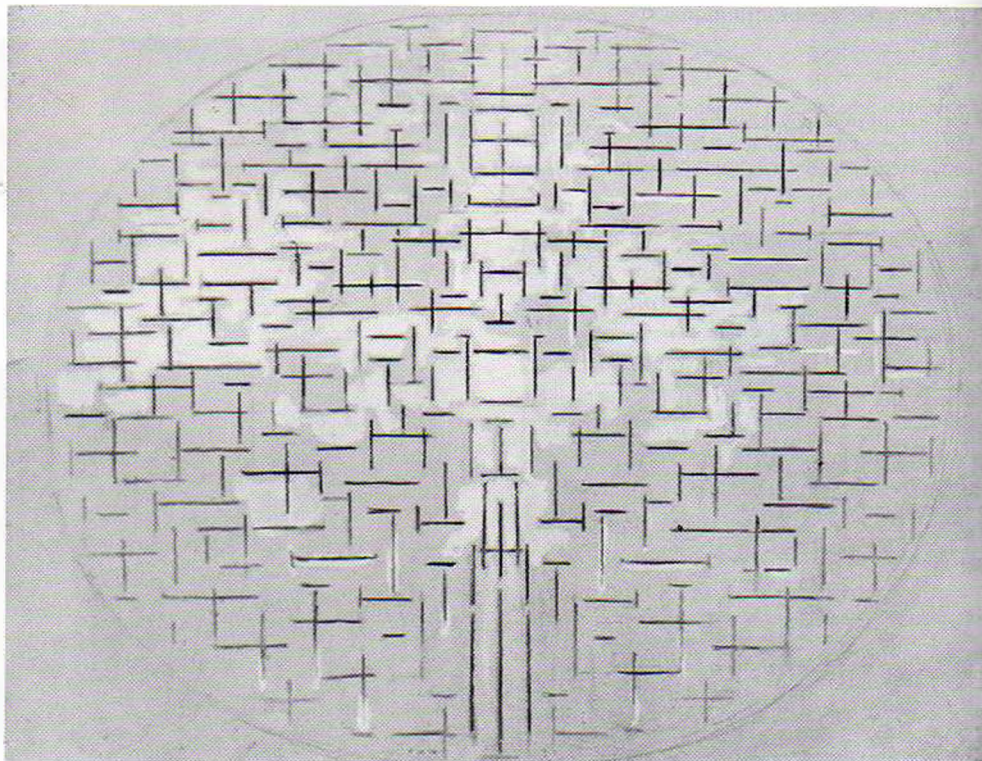
nos puestos oficiales en el proceso de reorganización cultural del nuevo estado soviético. Pero lo más importante es que conoció de cerca las experiencias artísticas de los suprematistas y de los constructivistas rusos, y su propio lenguaje artístico se transformó. Al lirismo de los años diez le sucedieron cuadros con líneas geométricas nítidamente trazadas como vemos con *Verde abierto*, ejecutado en 1923 [400]. Por estas fechas ya era profesor en la Bauhaus, y a

esta etapa corresponde otro libro importante de Kandinsky titulado *Punto y línea sobre el plano* (1926). Las ideas que expresó allí eran más sistemáticas y racionales, aunque la extraordinaria calidad de su obra siguió regida siempre por una prodigiosa intuición poética. Buena prueba de ello está en la belleza de las formas biomórficas, de inspiración surrealista, que aparecen en los cuadros de su última etapa, como puede apreciarse en *Curva dominante* [402], un gran lienzo pintado en el mes de abril de 1936.

Transparencia luminosa: Delaunay y Klee

La vía inaugurada por Matisse, que exploraba la belleza serena del color, más el ejemplo neoimpresionista, confluyeron en el tipo de pintura abstracta que practicó Robert Delaunay (1885-1941). También se sintió impresionado por el cubismo y por el dinamismo optimista de los futuristas. Todo ello se notó en la evolución de su pintura que llegó, hacia 1912, a una forma de abstracción con colores vivos, muy libremente organizados en torno a una estructura geométrica bastante elemental. El poeta Apollinaire etiquetó estos trabajos como

405. Piet Mondrian, *Muelle y océano* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Partiendo de la imagen de un árbol (tronco y ramas), la pintura de Mondrian alcanzó pronto una abstracción geométrica ortogonal.



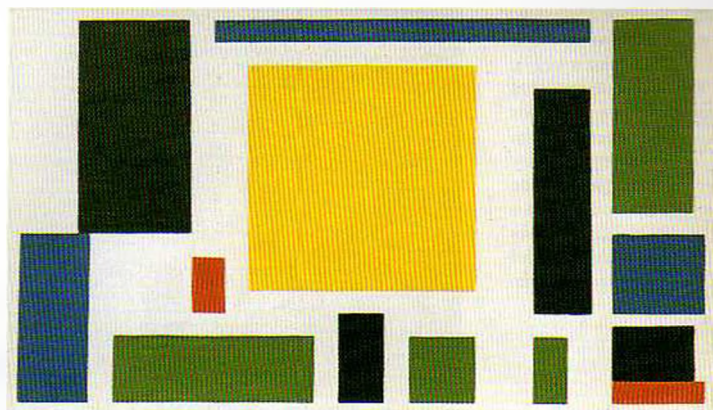
“orfismo”. No se trataba de expresar emociones complejas, sino de transmitir la impresión de que la luz se descompone en maravillosas irisaciones cristalinas. Este propósito lo consiguió admirablemente con sus *Ventanas* [401]. Delaunay dijo de estas obras que eran “Frasas coloreadas, que dan vida a la superficie de la tela con una especie de compases cadenciosos, encadenados, superpuestos en movimientos de masas coloreadas. El color obra así casi en función de sí mismo”. Las pinturas posteriores incorporaron círculos de colores muy vivos que parecían girar impulsados por el sol [403].

No es muy diferente el efecto que producen algunos cuadros del pintor suizo Paul Klee (1879-1940). Como muchos de sus colegas, alternó los trabajos figurativos con los abstractos. Entre los últimos está *Flora sobre arena* [404], que evidencia el gusto de este artista por las delicadas transparencias y por las armonías de tipo “musical”.

Mondrian y la búsqueda de lo absoluto

En Holanda surgió un grupo de artistas abstractos de una gran importancia. Su órgano de expresión fue la revista *De Stijl* (El estilo), cuyo primer número apareció en 1917. Allí teorizaron mucho para justificar un arte nuevo, de pretendida validez universal, al cual denominaron “neoplasticismo”. El portavoz del grupo era el arquitecto y pintor Theo van Doesburg (1883-1931) [406], pero el más importante de sus colaboradores fue Piet Mondrian (1872-1944), un hombre de familia calvinista, que perteneció a la Sociedad de Teosofía, y que vio su arte como un instrumento para contribuir al conocimiento verdadero y a la felicidad sobre la tierra. Partiendo de los ecos del fauvismo y del cubismo, fue evolucionando hasta una pintura consciente y militantemente no figurativa. Un estadio intermedio lo representan obras como *Muelle y océano* [405] donde todavía se nota una cierta referencia temática subyacente: se trata de un árbol muy estilizado, un motivo que Mondrian fue “abstractizando” en numerosas versiones, hasta llegar a un modo de expresión rigurosamente geométrico.

Este estilo maduro se aprecia en obras como *Composición con rojo, azul y amarillo*, pintada en 1939-1942 [407]. Mondrian pensaba que sólo se debían emplear los colo-



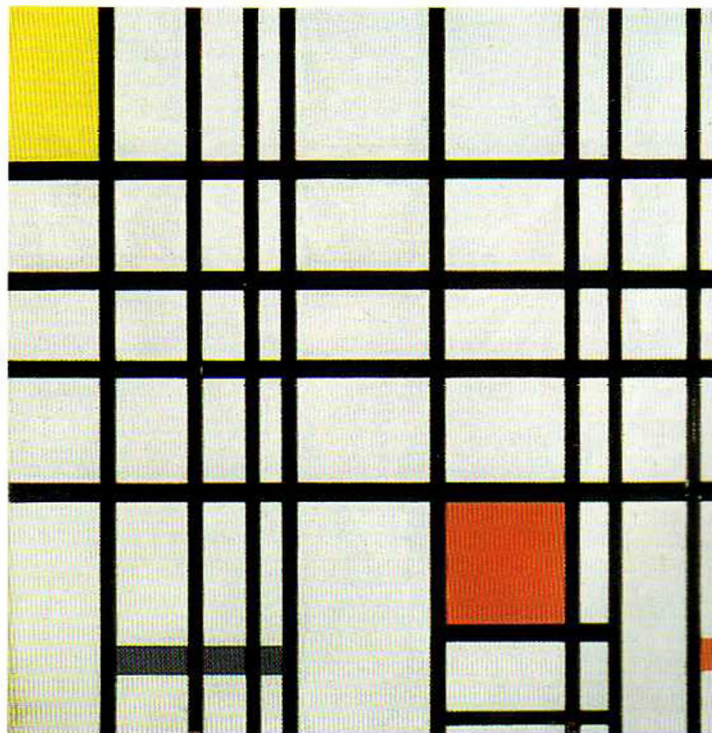
res “puros” (rojo, amarillo y azul, además del gris, el blanco y el negro), y no los que resultan de sus combinaciones. Con todo ello aspiraba a una pintura no sentimental, no subjetiva, independiente de cualquier contingencia histórica, cultural o geográfica.

El materialismo suprematista

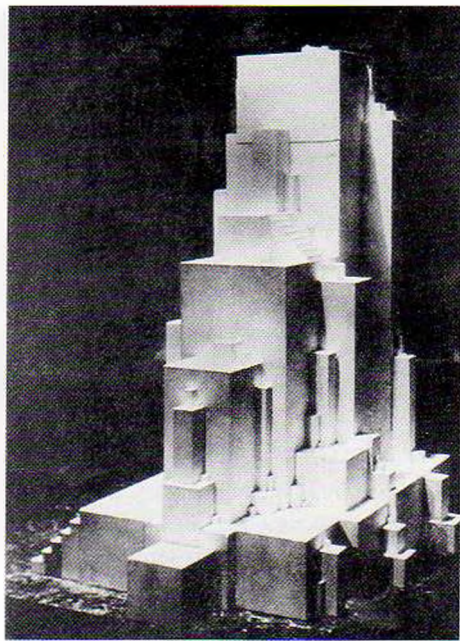
Rusia conoció las experiencias de la vanguardia occidental desde fechas muy tempranas, y no sólo porque hubo allí importantes coleccionistas del arte nuevo, sino también porque los viajes a París y a otras capitales europeas fueron frecuentes entre los artistas del momento. Moscú y San Petersburgo eran ciudades de intensa vida

406. Theo van Doesburg. *Composición (la vaca)* (1916-1917). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Como una estilización máxima de formas “naturales” aparecieron las primeras obras de De Stijl. Aquí se puede reconocer el cuerpo del animal en el cuadrado amarillo, la cabeza en el rectángulo negro de la izquierda, etc.

407. Piet Mondrian. *Composición con rojo, azul y amarillo* (1939-1942). Tate Gallery, Londres. Los colores son sólo los fundamentales, combinados en cuadrados con rigurosas verticales y horizontales.



408. Kasimir Malevich, maqueta arquitectónica (anterior a 1927). Fotografía de una obra perdida. Los ejercicios suprematistas con agregaciones y yuxtaposiciones de volúmenes condujeron a las aplicaciones arquitectónicas del constructivismo.



409. Kasimir Malevich, *El afilador* (1912). Yale University Art Gallery, New Haven. El "tubismo" de Léger unido al interés de los futuristas por el movimiento se reconocen en esta obra temprana de Malevich.



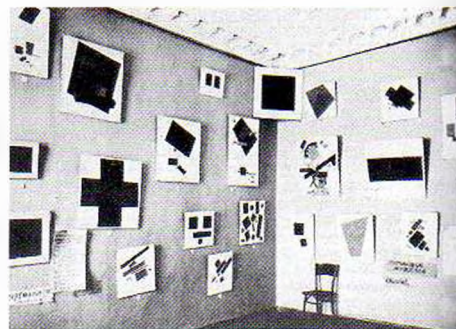
cultural, con élites sofisticadas capaces de acoger con entusiasmo las experiencias revolucionarias. En este clima surgió Kasimir Malevich (1878-1935) que asumió, como tantos otros, las lecciones del postimpresionismo y de los fauves, pero también las de la pintura "tubular" de Léger. Esto se notaba mucho hacia 1912, cuando pintó un lienzo como *El afilador* [409], que es también una adaptación personal, de gran

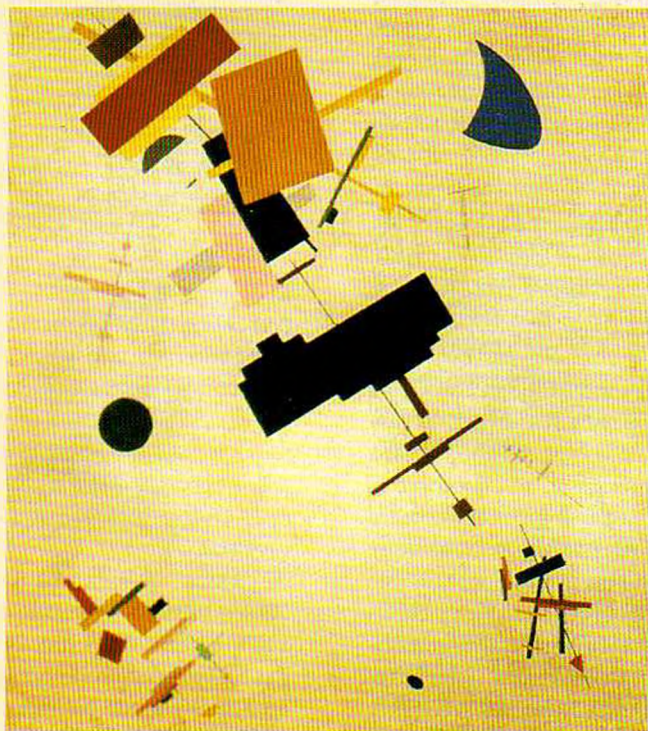
brillantez cromática, de los problemas que preocupaban a los futuristas. De estas cosas pasó a una imitación bastante literal del cubismo de Picasso y Braque, cuya obra analizó de un modo magistral en paneles de gran claridad didáctica.

Nada permitía adivinar el enorme salto que dio Malevich en 1915. A fines de ese año se inauguró en San Petersburgo "Cero-Diez, la última exposición futurista", y allí presentó un impresionante conjunto de cuadros calificados como "suprematistas" [410]. Se trataba de obras completamente abstractas, con predominio de figuras geométricas simples, aunque no siempre fueran absolutamente regulares. Una de ellas, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (en el rincón, junto al techo), se convertiría pronto en un hito para la historia del arte moderno: no hay tema ni pretexto alguno, pero Malevich se superó a sí mismo cuando pintó en 1919 un *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Está claro que estos cuadros afirmaban su propia materialidad como objetos no trascendentes. Este reduccionismo de la pintura, bastante desmitificador, permitía que ésta fuese un instrumento de investigación plástica apto para servir a la arquitectura o a la industria.

Esto fue posible, en parte, porque los cuadros de Malevich se hicieron más complejos, entrando en una fase denominada "suprematismo dinámico": las formas geométricas se multiplicaron, combinándose de muchos modos posibles; predominaban las líneas diagonales y las disposiciones de elementos de apariencia inestable. *Supre-*

410. Vista de "Cero-Diez, la última exposición futurista" (Petrogrado, 1915). Todos los cuadros colgados por Malevich eran "suprematistas". Su radical abstracción geométrica jugaba con el espacio cúbico de la sala.





411. Kasimir Malevich. *Suprematismo n° 56* (1916).
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Una gran línea diagonal, desde la parte superior izquierda hasta la inferior derecha, sirve como eje en torno al cual se agrupan diversas formas geométricas: rectángulos y cuadrados, rayas, algún triángulo, un semicírculo, etc. En otra diagonal, casi contrapuesta, se sitúan una especie de media luna (arriba) y un círculo verde, más abajo. Todo ello aparece, en este cuadro, como algo provisto de una poderosa movilidad. Observemos que el grupo principal tiene sus réplicas en otras agrupaciones de formas similares, a la derecha y a la izquierda, en la zona baja, como si nos hallásemos ante una constelación de naves espaciales o planetas artificiales, convenientemente estilizados. ¿Es acaso una pintura figurativa "encubierta", como ocurrió con otros muchos cuadros de la primera pintura abstracta? Malevich, en cualquier caso, obvió en sus escritos estas posibles implicaciones temáticas. Él fue un artista muy interesado en sistematizar su trabajo, al cual veía como la culminación de la historia de la pintura moderna. "El suprematismo", dijo, "se puede dividir en tres etapas, según el número de cuadrados: negro, rojo y blanco. Es decir, el periodo negro, e. periodo de color y el periodo blanco. El último denota formas blancas, pintadas de blanco. Las tres etapas se produjeron entre 1913 y 1918. Estos periodos se construyeron con relación a un desarrollo puramente plano, y el principio económico principal era la base de su construcción, de cómo expresar la fuerza de la estática o un reposo aparentemente dinámico por medio de un solo plano".

Para lograr sus propósitos Malevich superponía las formas y cambiaba ligeramente sus ejes. Así creó un vocabulario específico, a base de triángulos, rectángulos y círculos, de colores muy variados. El resultado, poco dogmático, habría de ejercer gran influencia en la vanguardia artística occidental.

matismo n° 56 [411] muestra todas esas características. Puede observarse que los colores no son necesariamente puros, como ocurría con Mondrian.

El suprematismo favoreció también la experimentación con volúmenes reales. Las maquetas de escayola tridimensionales que

han llegado a nosotros dicen mucho del extraordinario talento de Malevich para borrar las fronteras entre la escultura abstracta y la arquitectura propiamente dicha [408]. De estos contactos entre las artes surgiría, en parte, el lenguaje formal del movimiento moderno.

6. EL DADAÍSMO

La rebelión más radical

La Primera Guerra Mundial causó una terrible conmoción entre los artistas de vanguardia. Ellos, que habían soñado con una cultura nueva, universal, se encontraban ahora atrapados por una lucha feroz entre las naciones "civilizadas". Personas que habían luchado juntas por imponer un arte renovador (expresionistas alemanes y cubistas franceses, por ejemplo), eran ahora oficialmente enemigos sólo por tener diferente nacionalidad. Algunos artistas y escritores se comprometieron sinceramente en la contienda, como los futuristas italianos y algunos individuos aislados en Francia y en Alemania, pero otros muchos rechazaron el horror absurdo de aquella guerra patriótica. Se puede decir que este sentimiento explica muchas cosas en relación

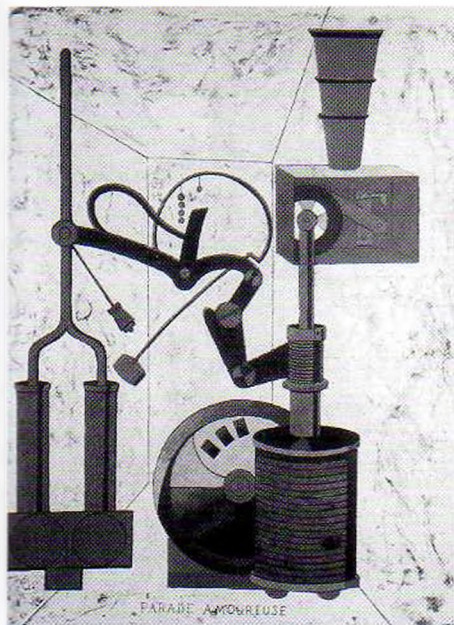
con el origen del dadaísmo. No es que este movimiento tuviera necesariamente un carácter político o pacifista consciente, pero la guerra acentuó entre muchos jóvenes la sensación de que era preciso derribar a toda costa el orden cultural que había justificado conflictos como el que ellos estaban viviendo.

"Dada" no significa nada en especial. Parece que la palabra fue encontrada buscando al azar en el diccionario Larousse. Tal hallazgo se produjo en la ciudad suiza de Zurich, donde habitaban muchos refugiados y desertores de diversas nacionalidades. Entre ellos estaban el poeta rumano Tristan Tzara, los escritores alemanes Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, el artista alsaciano Hans Arp, y algunos otros más. En 1916 fundaron el Cabaret Voltaire, un lugar de reunión donde se dieron veladas poéticas, exposiciones y actos culturales provocadores. El escándalo como técnica peculiarmente dadaísta encontró aquí su primer lugar de desarrollo. Arp dijo lo siguiente sobre este momento fundacional de dada: "Asqueados por la carnicería de la Gran Guerra de 1914, nos dedicamos en Zurich a las Bellas Artes. Mientras a lo lejos tronaba el cañón, nos afanábamos por cantar, pintar, encolar y hacer versos. Buscábamos un arte elemental que curara a los hombres de la locura de la época".

Allí surgieron nuevas técnicas y se exploraron las infinitas posibilidades artísticas del azar. El dadaísmo no fue, pues, un estilo, y no implicaba una manera única y coherente de concebir la pintura o la escultura, pero es innegable que su actitud nihilista y rigurosa hizo posible que la vanguardia llegara hasta el fondo más extremo de sus planteamientos. Desde este punto de vista el dadaísmo actuó como una enzima de la cultura, un verdadero multiplicador de lo nuevo y radical.

412. Francis Picabia.
Udnie (1913). Centro
Georges Pompidou.
París. Este lienzo
inmenso, de tres metros
de lado, muestra la
influencia del cubismo
sobre la obra temprana
de Picabia.





413. Francis Picabia. *Desfile amoroso* (1917). Colección Morton Neumann, Chicago. Todos los elementos representados proceden de aparatos y máquinas realmente existentes, pero es imposible imaginar aquí un funcionamiento plausible de los mismos.

En realidad, una vez lanzados los primeros manifiestos y publicadas las primeras revistas, muchos artistas de distintos lugares se identificaron con dada. Marcel Duchamp, Picabia y un pequeño grupo de renovadores iconoclastas que vivían en Nueva York, sintieron que sus obras y proyectos se insertaban perfectamente en el nuevo "ismo". Así es como pudo desarrollarse un núcleo dadaísta pujante en la capital cultural del continente americano. Otro foco dadaísta fue durante algunos años Barcelona, otra ciudad "neutral", donde Picabia publicó cuatro números de su revista *391*.

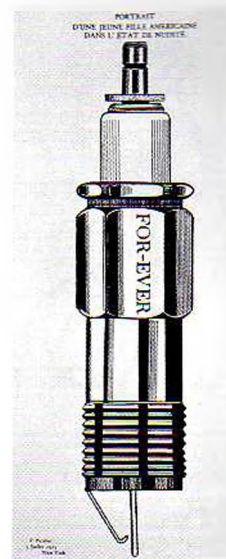
Dada prendió con una fuerza inaudita en Alemania durante los años inmediatamente posteriores a la terminación del conflicto bélico. Los dadaístas de este país se comprometieron, en general, con las tentativas de hacer triunfar la revolución político-social. La exuberancia creativa de estos artistas adquirió, sobre todo en Berlín, un aspecto propagandístico que revela sus conexiones con la vanguardia soviética coetánea.

El dadaísmo manifestó su crisis y decadencia en París, donde muchos de sus adherentes acabaron enfrentándose entre sí. La facción más enérgica, capitaneada por André Breton, lanzó en 1924 el *Primer manifiesto*

del surrealismo, enterrando así, con un nuevo movimiento, la revolución de dada. Aunque la vida oficial del dadaísmo no haya sido muy larga, sí fue muy intensa y tuvo importantes consecuencias para la historia de la cultura occidental. El arte perdió su aureola mágica: no sólo cambió la forma y la apariencia interior de las obras, sino que se modificó la tradicional relación pasiva entre la creación acabada y el destinatario. Según muchos dadaístas, el espectador completa la obra con su mirada o con su eventual manipulación; el arte lo hacemos todos: he aquí una importante proposición cuyas consecuencias siguen abiertas todavía en nuestros días.

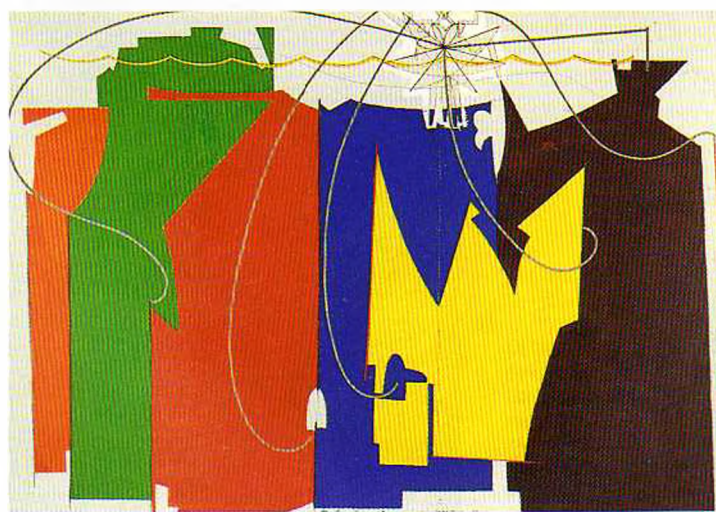
El protodadaísmo de Picabia y de Man Ray

De origen cubano-español por parte de padre y francés por vía materna, Francis Picabia (1879-1953) fue el prototipo del vanguardista viajero y apátrida, con amplios contactos internacionales. Heredero de una aceptable fortuna, pudo dedicar su vida a denigrar las instituciones culturales oficiales y a promover experiencias artísticas revolucionarias. Sus primeras obras muestran una evolución rápida hacia un cubismo muy personal con temática "amorosa", lo cual no era frecuente entre los seguidores más ortodoxos de Picasso y Braque [412]. En 1910 conoció a Marcel Duchamp y pocos años después hizo ya obras como *Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez* [414] que muestran un

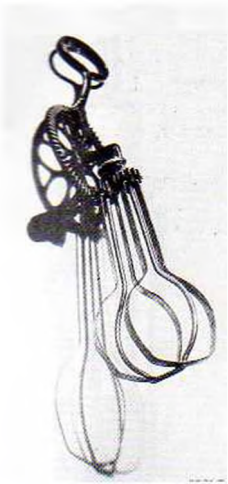


414. Francis Picabia. *Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez* (1915). Este collage con elementos mecánicos evidencia la ironía distanciada del autor ante el erotismo de la tradición romántica.

415. Man Ray. *La equilibrista acompañándose a sí misma* (1916). Museo de Arte Moderno, Nueva York. De un "centro", arriba, parten una especie de cables que conectan a los diferentes elementos inferiores: se trata de un eco de la zona baja del *Gran vidrio* de Duchamp.



J. A. RAMÍREZ



416. Man Ray. *La mujer* (1918). Esta fotografía de una batidora muestra el deseo de identificar los utensilios industriales con la figura humana, algo típico de los dadaístas neoyorquinos.

claro deseo de utilizar irónicamente los objetos mecánicos del mundo contemporáneo. Lo que vemos aquí es una bujía de automóvil con una inscripción. “para siempre”, que parece aludir, no sólo a la duración del objeto representado, sino también, dado el título, a la misma joven americana. Picabia parodia las cursis representaciones de la pintura académica sin dejar de burlarse del optimismo tecnológico de los futuristas italianos. Rasgos muy similares se encuentran también en obras más complejas desde el punto de vista técnico. En ellas vemos elementos eléctricos, émbolos, biclas, martillos, ruedas y otros ingredientes sugeridos por artilugios técnicos de muy variada procedencia [413]. La conexión de estos trabajos con *El gran vidrio* de Duchamp parece evidente.

Además de Picabia y Duchamp, la tercera gran figura del dadaísmo neoyorquino fue Emmanuel Rudnitzki, conocido como Man Ray (1890-1976). La elección de este nombre artístico es ya muy significativa porque evoca algunos descubrimientos científicos muy populares en su época, como los “rayos X”. Man Ray se educó en el Centro Ferrer de Nueva York, una institución anarquista que dejó una fuerte impronta en su personalidad. Entre 1913 y 1915 formó una



417. Fotografía de Hugo Ball recitando el poema “Kurawane” (1916).

El atuendo está compuesto por extraños tubos y conos de cartón, un probable homenaje a las pinturas de Léger.



418. Marcel Janco. *Cabaret Voltaire* (1916). Paradero desconocido. En esta pintura de filiación expresionista se reflejó el ambiente y el espíritu del local de Zurich donde nació el dadaísmo.

comunidad libertaria de artistas en Ridgefield (New Jersey) y poco después empezó a dedicarse con intensidad a la fotografía. Como artista carecía de programa predeterminado. Una pintura como *La equilibrista acompañándose a sí misma*, de 1916, parece encuadrarse dentro de la abstracción [415]. Pero una observación más atenta nos revela figuras de estridentes colores conectadas por tubos o cables que se unen, de alguna manera, en la parte superior. Hay aquí, pues, una iconografía vagamente mecánica, similar a la de los otros dadaístas neoyorquinos.

La mujer, una foto de 1918 [416] (se conserva otra versión idéntica titulada *Hombré*), demuestra la influencia que los “readymades” de Duchamp ejercieron sobre su amigo Man Ray. Se trata de una batidora descontextualizada: el título que le da el artista nos obliga a mirarla de una manera diferente: lo que antes eran formas metálicas meramente funcionales, nos parecen ahora fragmentos de miembros orgánicos provistos de gran fuerza y expresividad. El trabajo del artista, así entendido, no consiste en “hacer” sino en “reconocer” algo que ya existe [420]. De ahí que la fotografía haya sido una de las actividades preferidas por los adeptos a dada.

*Zurich: el escándalo,
la poesía abstracta y el azar*

“Un viento peligroso y tentador de sublime nihilismo / nos perseguía con una alegría prodigiosa. / Ideal inalcanzado / Ruptura de equilibrio. / Enervamiento creciente / Emancipaciones”.

Este poema de Picabia titulado “Magic City”, publicado en 1917, parece reflejar el clima heroico del primer dadaísmo en la ciudad de Zurich. Marcel Janco (1895-1984), rumano como el poeta Tristan Tzara, fue uno de los artistas más importantes de este momento, y no cabe duda de que supo reflejar bien aquel espíritu en su cuadro de 1916 *Cabaret Voltaire* [418]. La técnica angulosa está próxima a la del grupo expresionista Die Brücke, lo cual demuestra la inexistencia inicial de un lenguaje artístico dadaísta propiamente dicho. Pero lo más interesante es esa agrupación febril de personas en un espacio reducido: el teatro, la música y las artes plásticas parecen convivir en el ambiente bullicioso del cabaré.

Allí se celebraron sesiones literarias como la de Hugo Ball que, vestido con un atuendo “cubista” diseñado por Janco, recitó

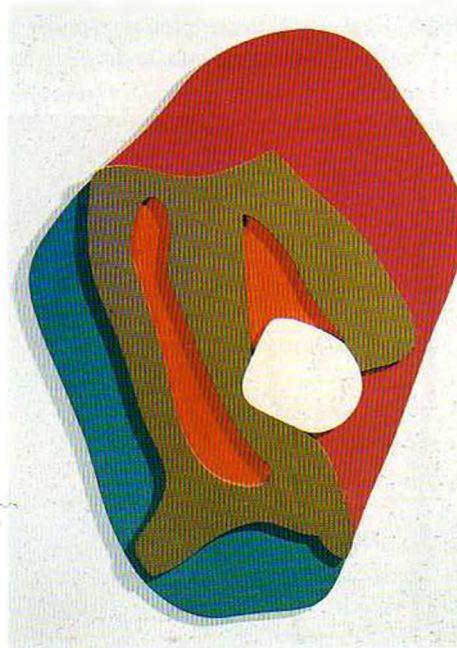
419. Christian Schad, *Schadografía número 65* (h. 1918). Colección particular, París. Objetos y recortes, colocados sobre un papel fotográfico parcialmente iluminado: el resultado se sitúa a mitad de camino entre lo consciente y el azar.



420. Man Ray. *Regalo* (réplica de un original de 1921). Colección particular. La plancha metálica con clavos se convierte en un objeto de funcionamiento imposible: irónico y paradójico, típico de dada.

poemas abstractos como “Gadji beri bimba” y “Karawane” [417]. Sobre esta velada, que escandalizó y divirtió a un público variado, escribió Richter: “En medio de este huracán, Ball permanecía inmóvil como una torre (le era imposible moverse en su traje de cartón) ante esta muchedumbre de chicas alegres y de pequeños burgueses serios que se carcajaban y aplaudían, inmóvil como Savonarola, fantástico y puro”.

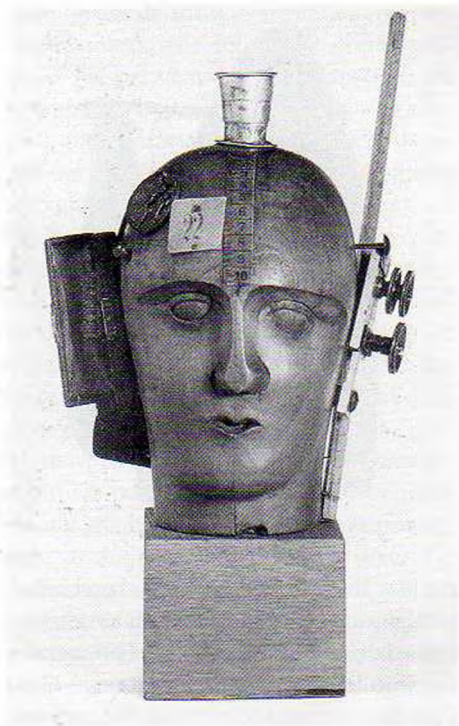
De este universo procede la técnica de Tristan Tzara para hacer un poema: se debería coger un artículo de periódico, recortar todas sus palabras e introducir las en una bolsa; después se irían sacando una a una, a ciegas, y se pegarían en el orden en que



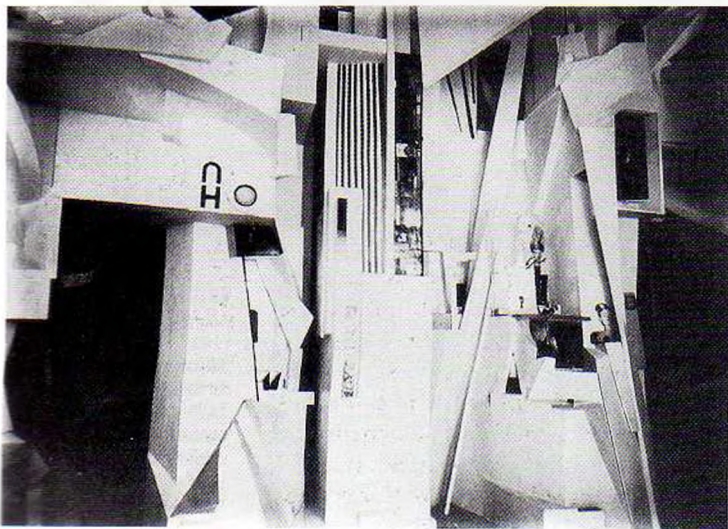
421. Hans Arp. *Las lágrimas de Enak* (1917). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El azar determinaba la forma de estas esculto-pinturas agujereadas, pero su acabado era cuidadosamente artesanal.

J.A. RAMÍREZ

422. Raoul Hausmann. *El espíritu de nuestro tiempo* (1919). Centro Georges Pompidou. París. El artista se comporta como un mecánico: ensambla piezas heterogéneas para producir un verdadero collage tridimensional.



423. Desde 1923 hasta 1936 Kurt Schwitters fue elaborando lentamente la *Merzbau* (construcción "Merz") de su propia casa. Cuando ésta fue destruida hizo otras en sus diferentes residencias ulteriores.



424. Kurt Schwitters. *Merzbild IA (El alienista)* (1919). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Objetos dispares encontrados en cualquier lugar sirvieron para ejecutar las obras más características de este dadaísta alemán.

fueran saliendo. Los dadaístas exaltaron el azar lingüístico y el visual porque veían en él la mejor defensa contra unas convenciones y una racionalidad que detestaban. El artista alsaciano Hans Arp (1887-1966), refugiado en Zurich durante la guerra, lo expresaba de esta manera: "La ley del azar que contiene en sí todas las demás leyes, es inasible como las fuentes insondables de donde emana la vida (...) Sostengo que quien se somete a esta ley alcanza la vida perfecta". Fue Arp el primero en transponer a un cuadro, conscientemente, la disposición

casual de unos papeles desgarrados caídos en el suelo. Más elaborados fueron algunos relieves de madera pintada, a los que tituló de un modo sorprendente, como sucede con *Las lágrimas de Enak* [421]. Ninguna norma ni sujeción figurativa determinaba su génesis, pero el resultado poseía gran encanto poético.

El azar intervenía mucho también en los papeles fotográficos expuestos a la luz con la interposición semicasual de objetos variados. Su inventor fue Christian Schad [419], que llamó a estas fotos "schadografías", pero obras similares fueron hechas por Man Ray (que las denominó "rayogramas") y por otros fotógrafos de vanguardia.

Alemania: construcciones y montajes

Ya hemos hablado de la importante difusión del dadaísmo en Alemania y de su estrecha asociación con los elementos revolucionarios del momento. La proximidad con la Unión Soviética permitió estrechar los contactos intelectuales con los constructivistas, sin que se perdieran nunca de vista las conquistas artísticas de París y de otras capitales occidentales. Hubo, pues, un cierto sincretismo que se notó sobre todo en la enorme pasión por los "montajes".

una forma de arte híbrida que se inspiraba en los "collages" cubistas y en las construcciones artísticas rusas. Algunos se hicieron con fotos de distinta procedencia recortadas y pegadas junto a textos, formando configuraciones sorprendentes. El procedimiento fue llevado a la escultura y se experimentó también en la arquitectura.

Un ejemplo es *El espíritu de nuestro tiempo*, una cabeza "mecánica" ensamblada por Raoul Hausmann en 1919 [422]: a la talla de madera se le han añadido elementos de apariencia incongruente como una regla, un trozo de metro, unas ruedecillas de latón, etc. La escultura no se moldea ni se desbasta, como se hacía tradicionalmente, sino que se "construye" a partir de piezas ya existentes, lo mismo que se hace con una máquina. De ahí que a algunos dadaístas les gustara autodenominarse "montadores". En la misma línea estaban las obras de Kurt Schwitters [424]. La *Merzbau* de su propia casa (1923-1936) era una obra arquitectónica con elementos disparatados y huecos misteriosos [423]: el arte sobrepasaba todos los límites convencionales e invadía por

425. Fotomontaje de John Heartfield, *El sentido del saludo hitleriano* (En AIZ, 1932). La evolución de los acontecimientos políticos llevó a algunos dadaístas a un fuerte compromiso antifascista. En el texto: "Millo-nes hay detrás de mí"; "Un hombre pequeño pide grandes donativos".



completo el espacio vital confundiendo con la biografía misma del creador.

El 24 de junio de 1920 se inauguró en Berlín la primera feria internacional dada, un acontecimiento culminante en la historia de este movimiento [426]. En el cartel anunciador figuró una contundente declaración de Hausmann: "El individuo dadaísta es opositor radical a la explotación; el sentido de la explotación no produce más que necios y el dadaísta desprecia la necesidad y ama el sinsentido". Los organizadores llenaron las paredes (y el techo) de las dos salas de la galería con cuadros, fotomontajes, esculturas y carteles provocadores. Una de las figuras, denominada *Arcángel prusiano*, representaba a un maniquí con cara de cerdo y vestido de oficial del ejército. Le acompañaba una inscripción que aludía a la dureza y al embrutecimiento de los entrenamientos militares. Esta escultura y algunas caricaturas determinaron un proceso por "ultraje a las fuerzas armadas del Reich" que se saldó, afortunadamente, con multas de poca importancia.

Los artistas más violentos de la feria fueron George Grosz y John Heartfield [427]. La verdad es que aquellos creadores berlineses estaban fuertemente politizados. Pasado el momento culminante de dada, y coincidiendo con una peligrosa reemergencia del nacionalismo alemán, muchos de estos jóvenes pusieron su experiencia como fotomontadores y caricaturistas al servicio de organizaciones políticas de la izquierda revolucionaria [80].

426. Fotografía de la Primera Feria Internacional Dada (Berlín, 1920), un hito en la historia de este movimiento. Casi todos los cuadros y maniqués exhibidos contenían provocaciones contra el "orden establecido".



427. Fotografía de George Grosz y John Heartfield en la Primera Feria Internacional Dada de Berlín (1920). En el letrero se lee: "El arte ha muerto. Viva el nuevo arte maquinista de Tatlin".

7. MARCEL DUCHAMP

Lo inclasificable y lo "infrafino"

Si consideramos la historia artística del siglo XX como una sucesión encadenada de rupturas con la tradición, Marcel Duchamp (1887-1968) sería el punto final de llegada, como si no fuera posible ir "más allá" de lo que él hizo y propuso. Aunque suele encuadrarse dentro del dadaísmo, Duchamp trasciende éste o cualquier otro encajamiento. Sus obras más características son paradójicas, y no se parecen a nada de lo que realizaron otros artistas coetáneos.

La formación de Marcel en el seno de una familia acomodada, con varios hermanos dedicados al arte, fue excepcionalmente favorable. En 1904 se trasladó a París con

el propósito de convertirse en un artista. Como tantos otros, asimiló rápidamente las lecciones del postimpresionismo y del fauvismo hasta que, influido por sus hermanos, entró en contacto, en 1911, con el cubismo. Esta influencia duró poco porque Duchamp encontró en seguida un camino personal. En 1913 realizó el primer "ready-made" (la *Rueda de bicicleta sobre un taburete*), y a partir de ahí inauguró una nueva vía artística que podríamos calificar de "conceptual". Fue por entonces cuando aceptó un trabajo de bibliotecario y decidió abandonar la carrera artística entendida en un sentido tradicional.

En 1915 marchó a Nueva York huyendo de la guerra y del clima cultural europeo que le parecía caduco. América era un territorio virgen, más apto para desarrollar propuestas tan radicalmente innovadoras como las de *El gran vidrio* o la del urinario (*Fuente*) que mandó a la exposición de los Independientes de 1917. Pese al escándalo causado por ésta y otras obras, Duchamp mantuvo siempre una apariencia exterior extraordinariamente sosegada: sin una estridencia, sin un solo gesto altisonante, supo mantenerse en contacto con todas las experiencias de vanguardia, actuando como un verdadero mediador entre los artistas y coleccionistas europeos y los americanos.

Entre sus creaciones más importantes se cuenta su propia vida: en una ocasión se definió a sí mismo como "un respirador", y alguien dijo que su mejor obra era el modo cómo usaba su propio tiempo. Tal vez esto (como el humo, el perfume, las sombras, la transparencia del cristal, el vaho de la respiración, el peso imperceptible de la suciedad de una camisa, y otras cosas similares) formara parte de su preocupación por lo "infrafino". Muchas de sus obras giran, en efecto, en torno a esta noción que trasciende lo visual para entrar en otras cate-

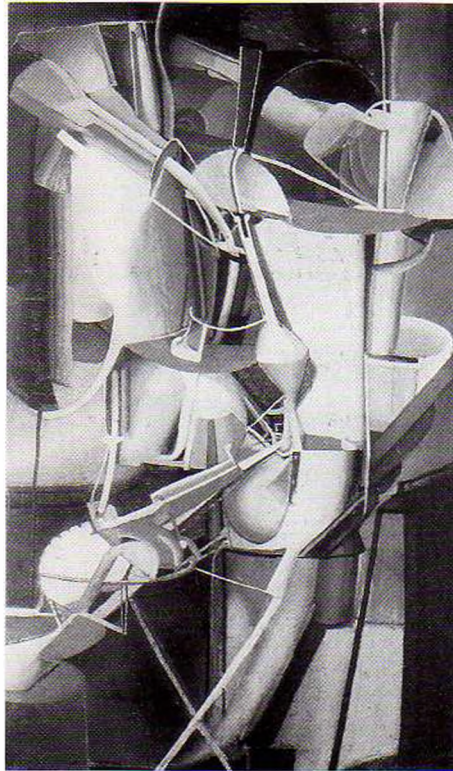


428. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera* (1912). Philadelphia Museum of Art. Aquí, como sucedía por las mismas fechas con los futuristas italianos, es obvia la inspiración en las cronofotografías de Marey.

gorfas o dominios de la existencia humana. Duchamp, pues, suscitó el interés por cosas y situaciones que nadie había colocado hasta entonces en el terreno del arte. Artístico era para él el erotismo. Curiosamente, el amor es el imperio de lo infrafino (olores, contacto epidérmico, etc.) y permite la resolución de los contrarios, otra de las obsesiones de Duchamp. En relación con esto hay que situar la invención de su "alter ego", un personaje femenino imaginario al que llamó Rose Selavy ("el amor es la vida", pronunciado en francés). No se trata de un fenómeno de travestismo en el sentido habitual, sino de un instrumento intelectual muy útil para proyectar algunas dimensiones de su creación.

Hacia un cubismo "visceral"

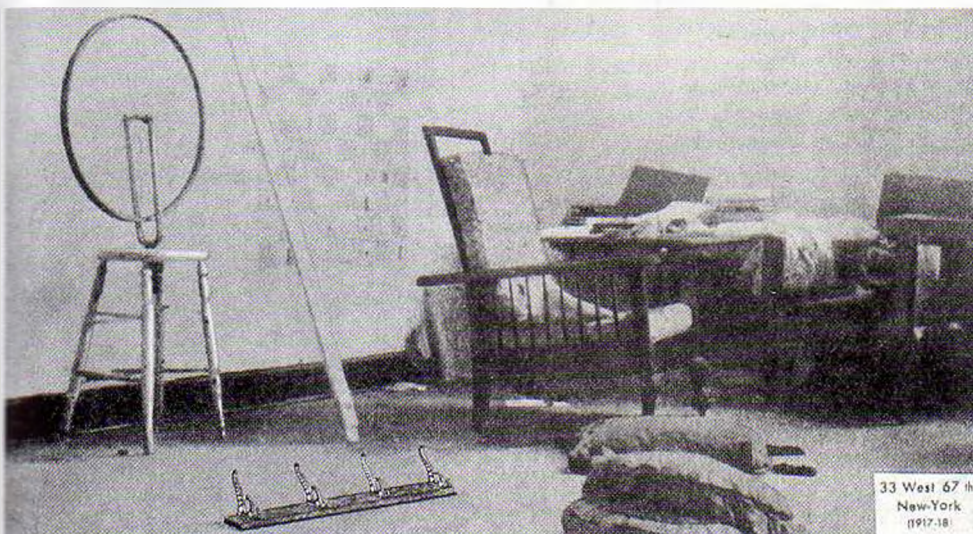
En enero de 1912 Marcel Duchamp pintó *Desnudo bajando una escalera* [428], una obra que no gustó a los cubistas ortodoxos, cercanos a Gleizes, y tampoco, tal vez, a los hermanos de Marcel, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon. Aunque todos ellos se jactaban de mantener posturas artísticas muy avanzadas, aquel cuadro les parecía más bien una burla que un reconocimiento respetuoso del arte de vanguardia. Sorprendente era el tema, desde luego, claramente inspirado en las investigaciones fotográficas sobre el desplazamiento de los seres vivos que habían emprendido fotógrafos como Muybridge o Marey. Al imitar esto Duchamp parecía tomarse en serio las teorías sobre la pintura



429. Marcel Duchamp. *La casada* (1912). Philadelphia Museum of Art. El lenguaje formal es todavía "cubista" pero se ha representado más bien el interior de un cuerpo femenino con una curiosa mezcla de elementos orgánicos y utensilios técnicos.

como ciencia, pese a que el título de su obra pareciera caricaturizar tanto al arte académico como a esa especie de escuela cubista oficiosa que había surgido a la sombra de Picasso y Braque.

Lo que Duchamp buscaba en realidad era una forma esencial, más allá de las apariencias: el verano de 1912 lo pasó en Munich y allí hizo algunos lienzos y dibujos que anuncian *El gran vidrio*. Lenzos como *El paso de la virgen a casada* o la



430. Vista del estudio neoyorquino de Marcel Duchamp en una fotografía de hacia 1917-1918. A la izquierda se aprecia una versión de la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913) y delante se encuentra la percha clavada en el suelo conocida con el nombre de *Trebuchet* (1917).



431. Marcel Duchamp, *Fuente* (1917). Foto de Alfred Stieglitz.

Durante la Primera Guerra Mundial, Marcel Duchamp se instaló en Nueva York, que era entonces una ciudad con poca tradición cultural y bastante ajena a los debates de la vanguardia artística europea. Pero Duchamp era muy conocido allí gracias a su cuadro *Desnudo bajando una escalera*, que había sido expuesto, con gran escándalo, en la famosa "Armory Show" de 1913. La presencia en Nueva York de este y de otros artistas europeos contribuyó a que se aglutinara un pequeño núcleo de creadores inconformistas. De ellos surgió la "Sociedad de Artistas Independientes" cuya finalidad principal sería organizar exposiciones en las que no se excluiría a nadie ni se darían premios.

Duchamp envió a la primera de esas exposiciones (1917) un urinario masculino. Iba firmado por una tal "R. Mutt" y llevaba el título de *Fuente*. Algunos de sus compañeros "vanguardistas" vieron aquello como una provocación, y la obra, contraviniendo los estatutos, no fue admitida. Duchamp, que estaba en el comité organizador, presentó su dimisión. Este incidente fue bien aprovechado por la facción dadaísta neoyorquina, la cual aireó las virtudes de la obra de R. Mutt, la estrechez de miras de algunos sectores artísticos de la ciudad, y dio las claves para entender el sentido que Duchamp otorgaba inicialmente a este ready-made.

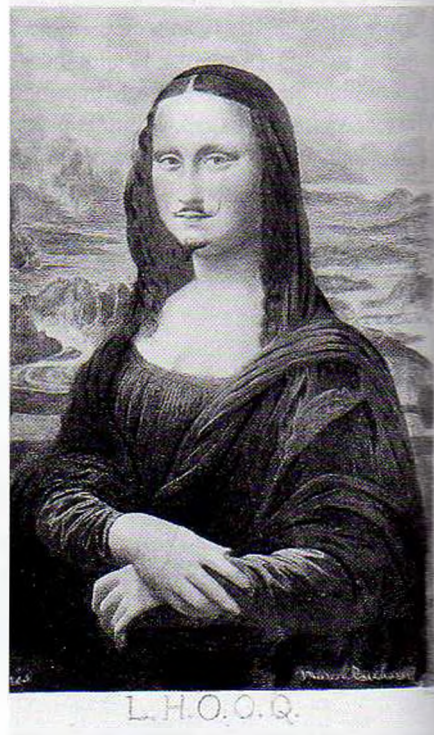
El urinario se presentaba intacto, pero al girarlo cuarenta y cinco grados, y al darle un título, adquiría valores completamente inesperados. Veían en él una limpia belleza (se le ha comparado con algunas esculturas de Brancusi), además de curiosas alusiones figurativas ("como un Buda o una Madonna", dijeron en un artículo). Pero también era un objeto conectado con la temática amorosa de *El gran vidrio*. Todo el mundo admite hoy que esta *Fuente* fue uno de los gestos más radicales de la historia del arte universal. Nada, después de esto, volvió a ser igual.

432. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919). Colección particular. La reproducción popular de la célebre *Gioconda* de Leonardo da Vinci con bigotes y perilla. Las letras de la parte inferior, leídas deprisa en francés, significan: "Ella tiene calor en el culo".

Casada [429] implican un paso adelante, pues no representan, como en el cubismo futurista, la reducción geométrica de un movimiento visto desde fuera, sino desde el interior mismo del cuerpo. El artista intentó, según sus propias declaraciones, una "yuxtaposición de elementos mecánicos y formas viscerales". La pintura perforaba así el asunto pintado, lo hacía cada vez más transparente, de modo que parece natural el abandono inmediato del lienzo por parte de Duchamp para emprender la sorprendente aventura de *El gran vidrio*.

Los "ready-mades"

La aportación más importante de Duchamp al arte del siglo xx se produjo gracias a una actitud selectiva ante los objetos del mundo circundante. Parece que la primera intención era agresiva y desmitificadora: se elegía un utensilio y tras darle un título nuevo se descontextualizaba convirtiéndolo en obra de arte. Lo importante era la decisión voluntaria de su "inventor". Duchamp llamó a estas obras "ready-mades" ("ya hechas"), un nombre equívoco, pues oculta el importante trabajo intelectual y poético que implica esta operación. El pri-



mero de ellos fue la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* [430]: aquí hay un estupendo ensamblaje plástico de dos piezas aparentemente dispares, pero no existió un gran hallazgo literario o conceptual, equivalente al que sí encontramos en otros ejemplos, como el ready-made titulado *L.H.O.O.Q.* [432].

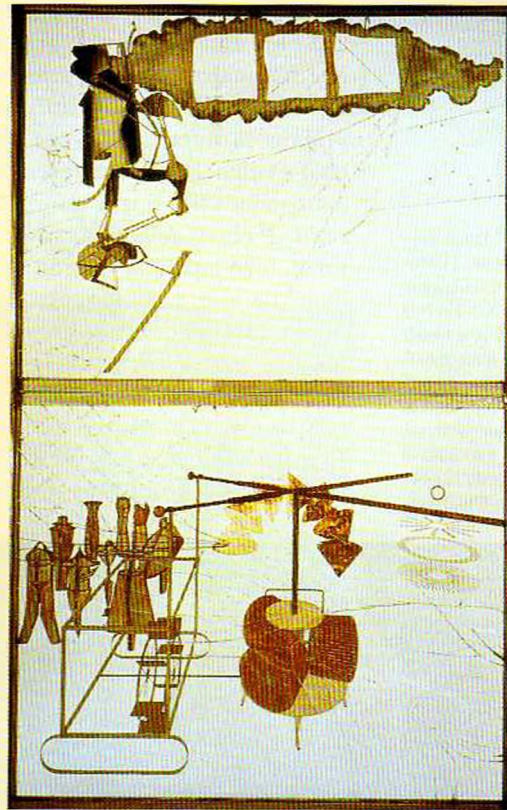
Duchamp lo hizo en París el año 1919 colocando bigotes y perilla a una pequeña reproducción de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci. Se diría que éste es un atentado contra el símbolo del arte tradicional y sublime por excelencia, pero puede que la pequeña modificación visual aluda también a su deseo de unificar los contrarios, en este caso el sexo masculino y el femenino. Las letras del título, leídas en francés, contienen una aparente broma grosera. Ahora bien, conociendo otras constantes de la obra duchampiana, lo más razonable es que veamos aquí otra alusión a su concepto de lo "infrafino", con la tácita implicación de la temperatura y el olor.

Estas y otras cosas estaban presentes en el más famoso de todos los ready-mades de Duchamp: *La fuente* [431]. Muy importante en este caso es el hecho de que no hubiera modificación alguna del objeto, ni tampoco ensamblaje de elementos dispares. Es obvio que Duchamp aspiraba a desmitificar el comportamiento artístico con provocaciones humorísticas, pero también quería reivindicar la belleza perfecta del objeto industrial.

De *El gran vidrio* a *Étant donnés*

La elaboración de los ready-mades más importantes, entre 1913 y principios de los años veinte, coincidió con las especulaciones y trabajos de su gran obra sobre cristal titulada *La casada desnudada por sus solteros, incluso* (1913-1923; acabada en 1936) [433], también conocida como *El gran vidrio*. La temática amorosa de este trabajo es la misma que impregna casi toda su actividad ulterior, incluyendo experiencias ópticas, cinematográficas, dibujos y construcciones variadas.

Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial todo el mundo pensaba que Duchamp había abandonado la actividad artística y que vivía dedicado a su única



433. Marcel Duchamp, *El gran vidrio* (1913-1936). Philadelphia Museum of Art.

A partir de 1912 Marcel Duchamp consagró todas sus energías creativas a una obra de grandes dimensiones a la cual titularía luego *La casada desnudada por sus solteros, incluso*. El soporte material lo constituyen dos paneles simétricos de vidrio consagrados al universo masculino (debajo) y al femenino (cuadrado superior). No fue un trabajo improvisado, pues Duchamp elaboró muchas notas e hizo múltiples dibujos preparatorios, además de algunos ensayos fragmentarios sobre cristal.

El resultado tiene una gran complejidad iconográfica. Los solteros están aludidos mediante varios procesos físico-químicos y mecanismos estrafalarios: una parte de los mismos representa a la "molienda de chocolate", eternamente repetitiva, una clara referencia masturbatoria; en el mismo panel hay otro complicado aparato que produce, destila y canaliza un gas "amoroso" que tiene su destino final en el cuerpo de la novia, suspendido en la parte más elevada.

Duchamp se sirvió de los colores al óleo tradicionales y dibujó los contornos con hilo de plomo que pegó cuidadosamente a la tersa y frágil superficie del cristal. También fijó (en las cribas cónicas del panel inferior) el polvo que se había depositado accidentalmente en un largo periodo de inactividad. La obra avanzó lentamente entre 1913 y 1923 mientras Duchamp elaboraba sus más conocidos ready-mades. Ese último año abandonó *El gran vidrio*, dejando sin resolver muchos de los problemas argumentales que había planteado en sus anotaciones. ¿Cómo se solucionaba, finalmente, el difícil contacto entre los solteros y la novia? Una rotura accidental le dio la solución: las grietas poseían una admirable simetría estableciendo comunicaciones permanentes entre los personajes de los cuadrados inferior y superior. Duchamp decidió que el azar había terminado su trabajo.

050064



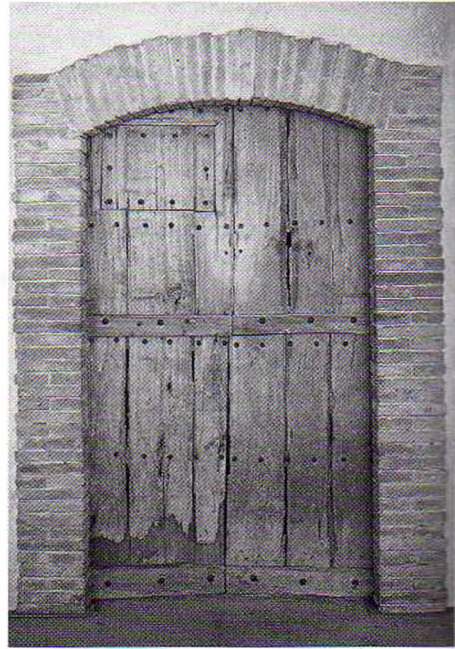
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Depto. de DOC. y B. HISTORIA

BIBLIOTECA 45

gran pasión: el ajedrez. Pero entre 1946 y 1966 estuvo trabajando en secreto en una obra enigmática y de gran impacto que retomaba todos los grandes asuntos de su vida. La tituló utilizando una vieja nota referida al *Gran vidrio*, lo cual evidencia el parentesco temático entre ambos trabajos: *Dados: 1º la cascada, 2º el gas de luz*. Duchamp, en realidad, hizo aquí una versión "hiperrealista" de lo que había representado de modo esquemático sobre el cristal muchos años antes. Se trata de un complejo montaje situado al fondo de una habitación en el Museo de Filadelfia. El espectador sólo percibe al principio un viejo portallón [435] (Duchamp lo

434. Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966). Philadelphia Museum of Art. Lo que ve el mirón: una mujer tendida sobre unas ramas secas. Se trata de una ambigua invitación al amor que sintetiza y hace explícito el sentido de toda la obra de Duchamp.



435. Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966). Philadelphia Museum of Art. Portalón "español" de toda la instalación. El espectador debe mirar por unos agujeritos practicados a la altura aproximada de sus ojos.

adquirió en los alrededores de Cadaqués, donde solía veranear), pero si siente curiosidad y mira a través de unos orificios que encontrará a la altura de su rostro, percibirá algo sorprendente [434]: una figura femenina desnuda, arrojada en un lecho de ramas secas, sostiene con su mano izquierda una lámpara de gas: al fondo, en un paisaje montañoso muy realista, se percibe la caída de una cascada de agua.

Duchamp demostró una vez más su gran capacidad para el trabajo artesanal logrando una sensación de realidad que supera a la de los estereoscopios, en los que sin duda se inspiró. Pero, como sucedió siempre con todas sus obras, es más importante su aportación conceptual: una puerta cerrada separa al *voyeur* del objeto de su pasión; la novia es accesible a la mirada (el muro es "transparente") pero no se puede poseer. Lo que en *El gran vidrio* se mostraba verticalmente (los solteros debajo y la novia en el panel superior) tiene aquí una disposición horizontal. El espectador es ahora un auténtico "molde soltero", forma parte (viva) de la obra.

8. ALGUNOS "REALISMOS"

La otra cara de las vanguardias

La historia de las vanguardias constituye, como estamos viendo, uno de los episodios más intensos de toda la historia del arte universal. Pero el siglo xx ha producido también otro tipo de obras, menos revolucionarias (por lo menos en apariencia), pero no por eso carentes de interés. Junto a los artistas rupturistas ha habido otros más apegados a las maneras tradicionales de ver y de representar el mundo. Debe tenerse en cuenta que todas las manifestaciones de las vanguardias históricas se dieron enfrentadas a un contexto cultural en el que predominaban, casi sin excepción, mentalidades artísticas conservadoras. Así pues, en la práctica, el arte "revolucionario" convivió con otro más próximo al que muchos espectadores ingenuos podrían calificar de realista.

En este asunto se entremezclan los factores puramente estéticos con algunos condicionantes económicos y políticos. De naturaleza puramente artística o intelectual fueron movimientos como el de la "pintura metafísica", que surgió en Italia antes de la Primera Guerra Mundial apoyándose en la siempre viva tradición del arte clásico. Pero Giorgio de Chirico, su principal impulsor, fue mucho más vanguardista de lo que él mismo creía, y de ahí la atención que prestaron a su obra algunos dadaístas y casi todos los surrealistas. También se podrían inscribir en esta reivindicación del clasicismo mediterráneo otros fenómenos artísticos muy diferentes, como el "noucentisme" catalán y el posterior "novecentismo" italiano. La pintura metafísica ejerció cierta influencia en el "precisionismo" norteamericano: en efecto, aunque los artistas de esta tendencia quisieron ser fieles al paisaje industrial de su país, y heredaron los asuntos maquinistas de Picabia y Duchamp, se enfrentaron a los temas con un distan-

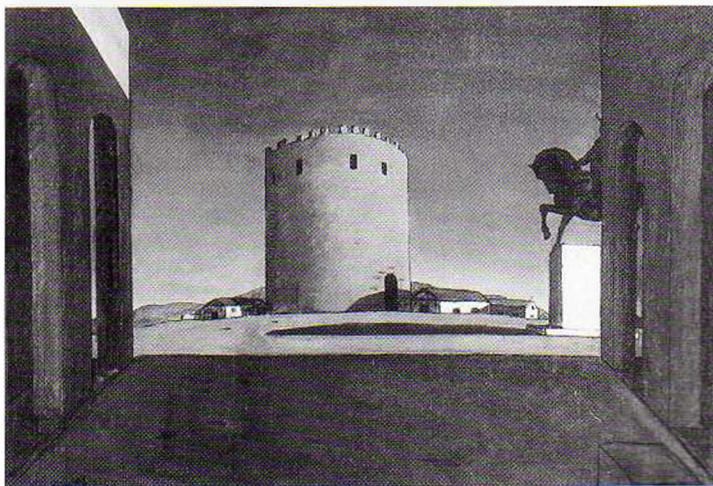


436. Carlo Carrà.
Madre e hijo (1917).
Pinacoteca Brera,
Milán. Los maniqués
y el entarimado de los
escenarios teatrales
fueron una obsesión
para los seguidores
de la pintura metafísica.

ciamento tal que provocaron en los espectadores sentimientos melancólicos parecidos a los de algunos cuadros de Chirico.

A mitad de camino entre las consideraciones estéticas y las exigencias de la eco-

437. Giorgio de Chirico.
La torre rosa (1913).
Solomon R. Guggenheim
Foundation, Venecia.
La calle desierta,
un trozo de monumento
y las sombras alargadas:
he aquí algunos rasgos
constantes de la pintura
metafísica.



J. A. RAMÍREZ

nomía estarían las manifestaciones pictóricas y escultóricas del "art déco": se trató en realidad de una forma de arte comercial que hacía vendibles ciertos recursos de la vanguardia cubista, los cuales eran utilizados solamente para estilizar muchas figuras tradicionales.

Pero la pervivencia de algunas formas de arte "realista" en plena época de las vanguardias no puede deslindarse de las consideraciones políticas. Ningún estado de la época vio con buenos ojos el arte revolucionario. Si exceptuamos el breve periodo de la revolución rusa comprendido entre 1917 y 1925, y a la República Española durante la Guerra Civil, todos los gobiernos de entreguerras, totalitarios o no, apoyaron lenguajes artísticos conservadores. Esto fue particularmente notable en aquellos casos en que la concentración de todo el poder económico y cultural en manos del estado hizo inviable la supervivencia de otras prácticas artísticas que no fueran las

oficiales. Por eso destacan de un modo tan intenso el llamado "realismo socialista" en la Unión Soviética, el arte del fascismo italiano, el del nacional-socialismo alemán y el muralismo épico del México revolucionario.

La pintura metafísica

Giorgio de Chirico nació en 1888, en Grecia, en el seno de una familia italiana. Esta vinculación originaria con los dos países que forjaron el arte clásico se complementó con su educación alemana: en Munich, desde 1906, sufrió la influencia de pintores simbolistas (Böcklin, Max Klinger), y de filósofos como Nietzsche y Schopenhauer. A todos estos ingredientes hay que sumar su estancia en París, entre 1911 y 1915, donde conoció a Apollinaire y a muchos artistas de vanguardia.

El resultado de todo ello fue una pintura figurativa, de inspiración clásica, que no renunciaba a la perspectiva renacentista. Sus espacios eran arquitectónicos, con una clara preferencia por las plazas "italianas". Pero en estos cuadros, las sombras alargadas de los objetos y la desértica soledad de los inmensos espacios vacíos, sugerían una tristeza infinita. Giorgio de Chirico visualizó como nadie la sensación de lánguido extrañamiento. Títulos como *La torre rosa* [437] o *El enigma de un día* [438] indican que el artista era consciente del efecto que conseguía.

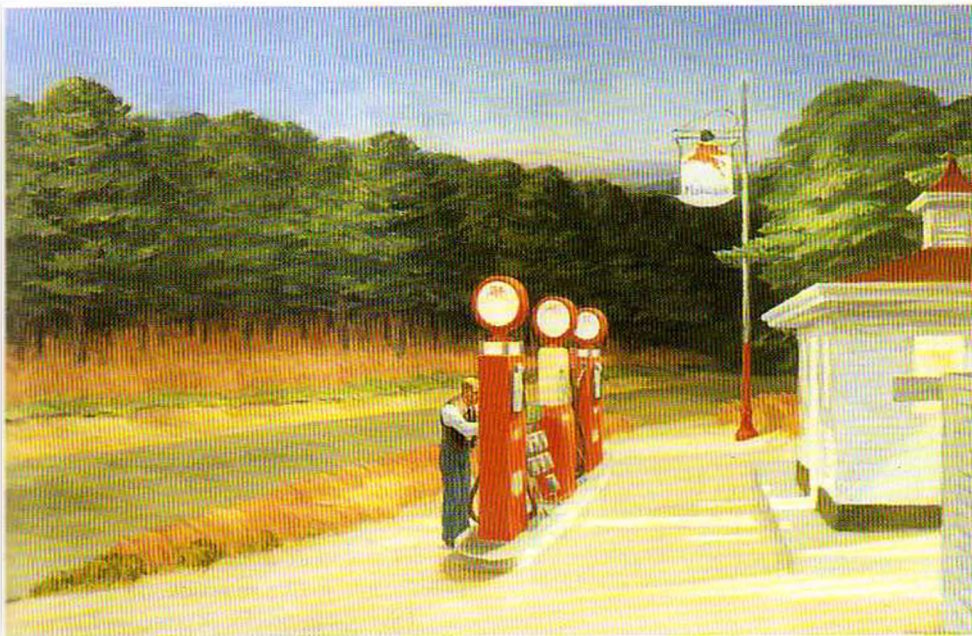
Chirico se trasladó a Ferrara en 1915 y allí formó la llamada "Escuela Metafísica" en compañía del antiguo futurista Carlo Carrá. Este último hizo cuadros como el titulado *Madre e hijo* [436]; puede observarse que, aunque los objetos representados sean similares a los que aparecen en ciertos cuadros de Chirico, hay en la obra de Carrá una menor carga emotiva, indicando con ello su mayor alejamiento del sentimentalismo simbolista.

Pintura y fotografía: el precisionismo

La vanguardia artística se introdujo con dificultades en los Estados Unidos. Existió, ya lo hemos visto, un importante grupo dadaísta en Nueva York, y de allí irradió la influencia del arte maquinista de Pica-bia y Duchamp. Éste fue uno de los ingre-

438. Giorgio de Chirico. *El enigma de un día* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Otras características de Chirico: las chimeneas (con aspecto de grandiosas columnas) y la tapia cerrando la línea del horizonte. Este cuadro perteneció a André Breton y fue muy apreciado por los surrealistas.





440. Edward Hopper. *Gasolina* (1940). Museo de Arte Moderno. Nueva York. Con una gran sabiduría pictórica, este artista supo transmitirnos sensaciones poéticas del paisaje americano parecidas a las logradas por Chirico con las plazas italianas.

dientes que influyeron en la estética del llamado "precisionismo", una especie de movimiento difuso, sin manifiestos ni programas explícitos, pero que se puede reconocer en la obra de varios creadores del periodo de entreguerras. Artistas como Charles Demuth (1883-1935) [441], Joseph Stella (1877-1946), Georgia O'Keeffe (nacida en 1887) [439], Charles Sheeler (1883-1965) y otros coincidieron en practicar un tipo de pintura figurativa, de con-

tornos bien definidos, muy exacta en cuanto a la técnica. En vez de fijarse en la naturaleza salvaje de muchos paisajes norteamericanos, se deleitaron representando silos, fábricas, depósitos de agua, rasca-cielos y máquinas diversas. Al hacer esto no sólo enlazaban con algunos sectores de la vanguardia sino que accentuaban su fide-

441. Charles Demuth. *Edificios Abstracción-Lancaster* (1931). Detroit Institute of Arts. Contornos muy nítidos en esta vista de ciudad típicamente americana: el "realismo" no era incompatible con la vanguardia.

439. Georgia O'Keeffe. *Cráneo de vaca* (1931). Metropolitan Museum. Nueva York. Un motivo similar al que tantas veces pintara Picasso se convierte aquí en un ambiguo símbolo femenino, lo cual era frecuente en la obra de esta extraordinaria pintora.





442. José Clemente Orozco. *Zapatistas* (1931). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El estilo de Orozco era más desgarrado y expresionista que el de sus otros colegas mexicanos.

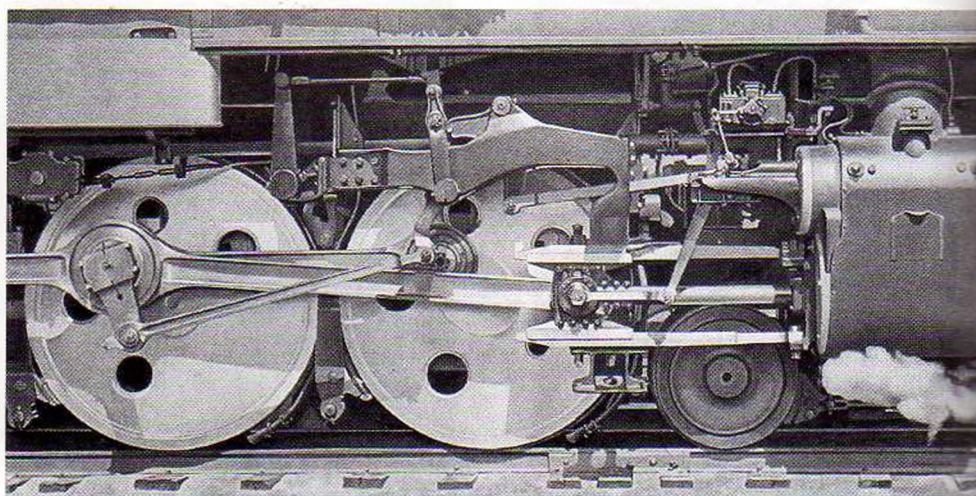
lidad realista hacia el "paisaje" de Estados Unidos, un país que afirmaba en el mundo su inmenso poderío industrial y la fuerza emergente de sus grandiosas estructuras arquitectónicas.

No es extraño que se inspiraran en la fotografía, el arte "mecánico" y "objetivo" por excelencia. La *Locomotora* de Charles Scheeler, por ejemplo, fue pintada en 1939 [443], poco después de haber hecho la foto que le sirvió de inspiración. Ambas representaciones tienen su propia autonomía aunque es obvio que, desde el punto de vista creativo, resultan interdependientes. El vacío humano de muchas obras precisionistas hace que parezcan a veces como una rama americana y mecanizada de la pintura metafísica italiana.

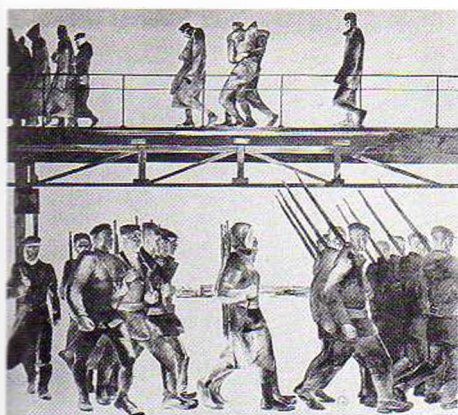
El muralismo mexicano

México conoció la primera revolución popular del siglo xx, adelantándose a la soviética. Aunque la situación fue muy diferente en ambos países, se dieron en los años veinte y treinta algunas interesantes coincidencias. El estado mexicano adoptó una ideología oficial obrerista y anticolonialista sin impedir a la vez la propiedad privada ni el desarrollo capitalista. Lo más importante es que estas contradicciones no impidieron el desarrollo de un arte público grandioso que expresaba muy enfáticamente los ideales de la Revolución. Se suponía que la pintura debía inspirar un pensamiento liberador para los desheredados, y de ahí la necesidad de que éstos comprendieran fácilmente lo que se les quería transmitir.

Diversas instituciones promovieron, pues, la decoración con enormes pinturas murales de muchos edificios oficiales. En estos trabajos destacaron las obras de intensa figuración expresionista realizadas por José Clemente Orozco (1883-1949) [442], David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Diego Rivera (1886-1957). Este último fue el más importante de todos ellos. En 1907 se vino a Europa y aquí asimiló la lección del cubismo. Al igual que otros artistas de la época, acusó el impacto de la "vuelta al orden" que, en el caso de Rivera, se produjo estudiando los frescos del Renacimiento italiano. Esto le sirvió para una etapa completamente nueva de su arte que se inició en 1921 cuando, al regresar a México, decidió adoptar un lenguaje figurativo estilizado. La fusión entre su pasado cubista y la lección italiana se nota



443. Charles Scheeler. *Locomotora* (1939). Smith College Museum of Art, Northampton. El hipercalismo de esta obra no se explica sólo por su evidente inspiración fotográfica sino por el deseo de exhibir la poderosa belleza "abstracta" de la máquina.



444. Alexandre Deincka. *La defensa de Petrogrado* (1928). Museo Central de las Fuerzas Armadas, Moscú. El color azulado (Irío) subraya el dramatismo de la acción bélica. También hay una simplificación geométrica cercana a las vanguardias.

en sus obras más famosas, como las que decoran la escalera principal del Palacio Nacional de México [445]. Su estilo maduro puede apreciarse en obras como *Repartiendo armas* [446], un fresco pintado en la Secretaría de Instrucción Pública de la capital mexicana. La líder proletaria, erguida en el centro, es su propia mujer, la excelente pintora Frida Kahlo (1910-1954): la composición ordenada y la estabilidad maciza de los personajes acentúan la sensación de fuerte sinceridad. El muralismo mexicano tendió puentes entre la vanguardia y el arte popular, borrando las fronteras que separan habitualmente al creador del ideólogo político.

El realismo socialista

A mediados de los años veinte, con la consolidación del nuevo estado soviético, cambió la orientación estética oficial. A la eclosión experimental del constructivismo le sucedió un arte figurativo, de origen académico, aunque muy alejado de la temática mitológica o religiosa tradicional. El coleccionismo privado desapareció y todo el poder económico-cultural recayó ahora en los consejos de las fábricas, comisariados del Partido Comunista e instancias gubernamentales varias. Se promovió entonces un arte público que exaltaba las conquistas de la clase trabajadora, los logros del Partido Comunista y los éxitos militares del ejército rojo.

Este es el caso del cuadro de Alexandre Deincka (1899-1969) *La defensa de*



Petrogrado [444]. El artista dijo que había utilizado como modelos algunos individuos que vivieron aquellos sucesos, pero este pretendido realismo no oculta una notable simplificación geométrica que demuestra la influencia latente de las vanguardias. Este cuadro, como tantos otros del momento, se concibió como la narración de un heroísmo colectivo: los hombres y mujeres de la parte inferior avanzan decididos hacia la lucha, pero no son dioses sino seres sufrientes como lo evidencian los heridos, en dirección contraria, que vemos sobre el puente. Algunos artistas del realismo socialista influyeron mucho en otros colegas posteriores de Europa occidental comprometidos con los ideales socialistas y comunistas.

445. Diego Rivera, mural en la escalera del Palacio Nacional de México (1929-1935). La compleja historia de México, vista desde la óptica revolucionaria del autor, en un fresco grandioso, equiparable por su amplitud y calidad al *Juicio final* de Miguel Ángel.

446. Diego Rivera, *Repartiendo armas* (1928). Fresco en la Secretaría de Instrucción Pública, México. Rivera aunó el optimismo del progreso técnico-mecánico con la esperanza en el triunfo armado del proletariado.



9. EL SURREALISMO

Del automatismo a la revolución

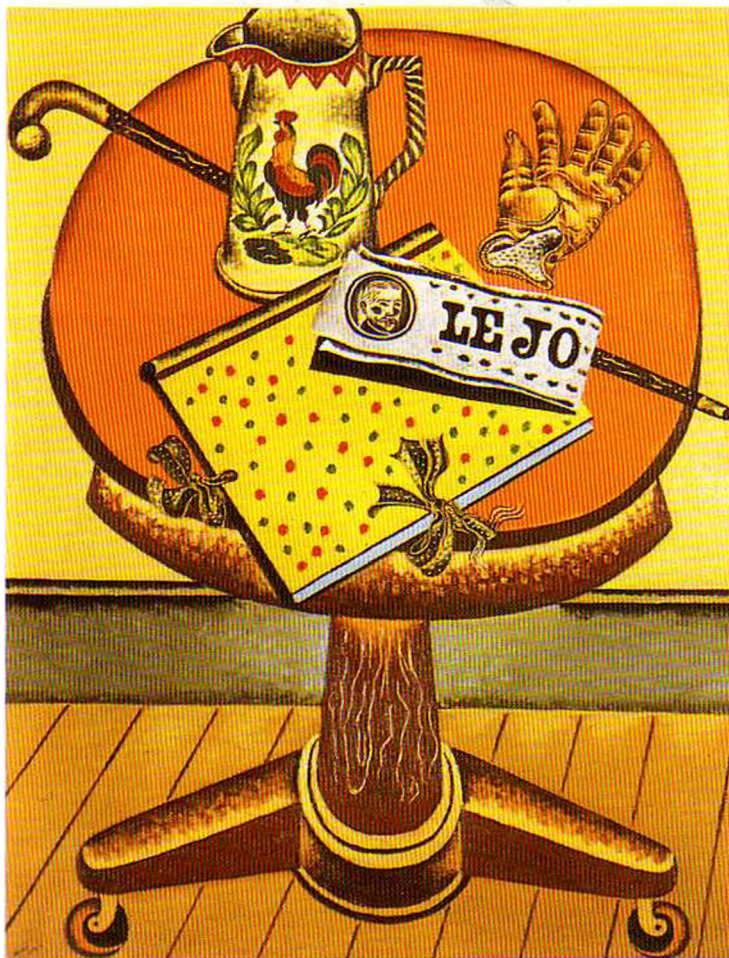
El primer manifiesto del surrealismo, publicado en 1924, lo definía de la siguiente manera: "Puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, bien verbalmente o por escrito, la verdadera función del pensamiento. Dictado verdadero en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral". Ya se adivina ahí que no es una tendencia artística en sentido estricto sino un complejo movi-

miento revolucionario que aspiró a cambiar la vida, a transformar las relaciones del ser humano consigo mismo y con los demás.

El surrealismo fue "lanzado" en París por un pequeño grupo de escritores descontentos con la anarquía y desorientación en que había desembocado el dadaísmo. Su origen está en la revista *Littérature* (1922), de la cual surgirían las energías capaces de dar vida a *La Révolution Surréaliste* (1924), su primer órgano "oficial". Siguiendo la dinámica de esta publicación, otras revistas aparecieron en los años sucesivos dando cauce a una producción teórica y literaria realmente impresionante. Puede decirse que el surrealismo es el movimiento más autoconsciente de todas las vanguardias históricas, el que más preocupación tuvo por explicar las razones de su postura ética y de sus elecciones estéticas. Como no podía dejar de ocurrir, hubo muchas diferencias entre los integrantes del movimiento, además de disidencias y aproximaciones coyunturales. También se detecta una clara evolución global.

Entre las premisas iniciales estaba el deseo de afirmar lo negado por la moral convencional, de buscar un punto de encuentro entre lo racional y lo irracional. En la búsqueda de una conciencia superior descubrieron el papel liberador del erotismo, y de ahí las encuestas sobre el amor y el deseo que figuran en las revistas surrealistas. Como modo de hallar esa verdad al margen de la razón convencional, practicaron la "escritura automática": sin control racional ni ideas preconcebidas, en un estado semihipnótico, escribían incansablemente haciendo aflorar asociaciones insólitas, de gran hermosura. En esto quisieron seguir el ejemplo de Lautréamont, de quien es la frase "bello como el encuen-

447. Joan Miró. *Mesa con guante* (1921). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Esta especie de cubismo decorativo, heredero de Juan Gris, no disimula la incongruencia "presurrealista" de los objetos agrupados sobre la mesa.



448. Joan Miró, *El carnaval de Arlequín* (1924-1925). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



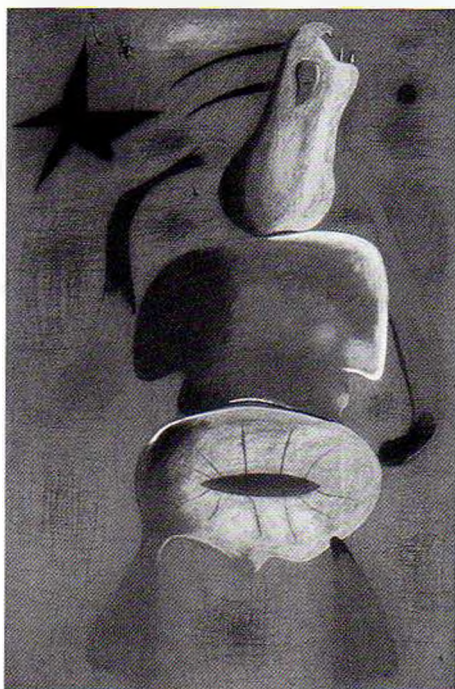
Pintado el mismo año en que apareció el *Primer manifiesto del surrealismo*, este cuadro es uno de los primeros adscribibles conscientemente al movimiento capitaneado por André Breton. Aquí están ya presentes, desde luego, asuntos claves del surrealismo, como el automatismo poético, la ingravidez espacial y las imágenes múltiples. Veamos cómo explicó su génesis y significado el propio Miró, muchos años después: "Intenté plasmar las alucinaciones que me producía el hambre que pasaba. No es que pintara lo que veía en sueños sino que el hambre me provocaba una especie de trance parecido al que experimentan los orientales. Entonces realizaba dibujos preparatorios del plan general de la

obra, para saber en qué sitio debía colocar cada cosa. Después de haber meditado mucho lo que me proponía hacer comencé a pintar y sobre la marcha introducía todos los cambios que creía convenientes. Reconozco que *El Bosco* me interesaba mucho, pero yo no pensaba en él cuando trabajaba en *El carnaval*. En la tela aparecen ya elementos que se repetirán después en otras obras: la escalera que es la de la huida y evasión, pero también la de la elevación, los animales y sobre todo los insectos, que siempre me han interesado mucho. La esfera oscura que aparece a la derecha es una representación del globo terráqueo, pues entonces me obsesionaba ya una idea: "¡Tengo que conquistar el mundo!"; el gato, que lo tenía siempre junto a mí cuando pintaba. El triángulo negro que aparece en la ventana representa la Torre Eiffel. Trataba de profundizar el lado mágico de las cosas".

Es muy perceptible aquí el contraste entre la apariencia ortogonal (euclidiana) de la habitación y la indeterminación filiforme de los seres que pueblan ese espacio. Se diría que el delirio necesita para expresarse la apoyatura de la razón.

tro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas". El problema era cómo trasladar estas prácticas a las artes plásticas: hubo dibujos "automáticos", pero existían muchos grandes artistas, amados por los surrealistas, que pintaban o esculpían controlando su razón. No todo el arte surrealista fue, por lo tanto, una adaptación visual de la escritura automática.

Esta contradicción explica, en parte, la segunda fase del surrealismo, que se inició hacia 1929. Por esas fechas se incorporó Salvador Dalí al movimiento. Lo que ahora pretendían era contribuir de manera activa a materializar el sueño revolucionario. También, en el ámbito de la creación, justificaron un control minucioso de las técnicas y de los mecanismos del pensamiento con el fin de hacer realidad una poderosa visión interior. Esta segunda fase está marcada por la revista



449. Joan Miró, *Mujer* (1934). Colección particular, Nueva York. Este ser extraño, con cabeza esquelética de animal y un sexo-útero gigantesco, encarna los temores y anhelos surrealistas frente a la mujer.

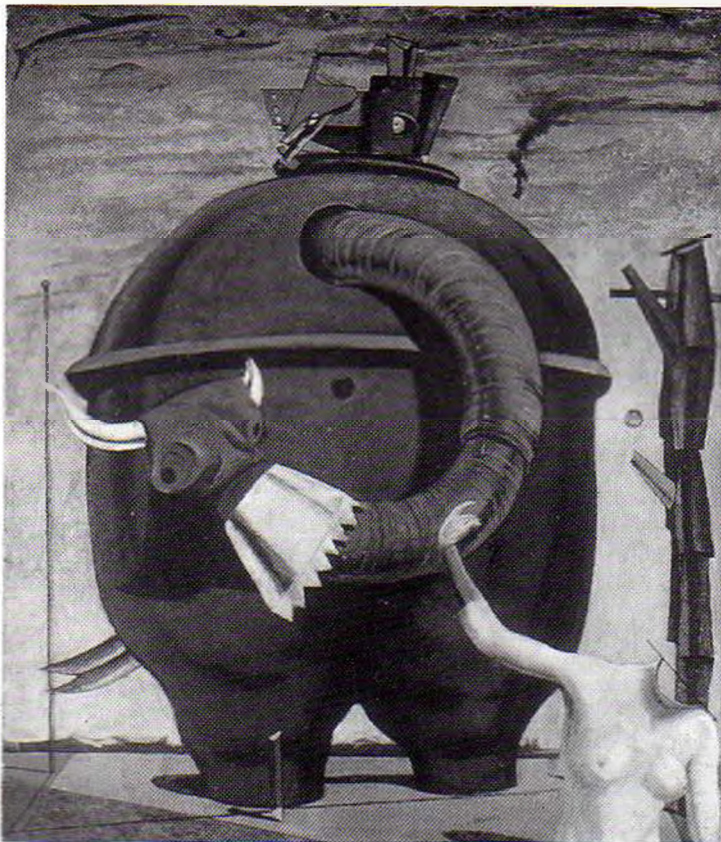
J.A. RAMÍREZ

Le surréalisme au service de la révolution y alumbró una importante floración de arte surrealista figurativo. La Segunda Guerra Mundial dispersó a los miembros de este movimiento, pero su influencia continuó. Nadie niega hoy que el surrealismo ha sido uno de los episodios más importantes en la historia de la cultura contemporánea.

Joan Miró y Max Ernst

El surrealismo no produjo de un modo inmediato una nueva manera de pintar, pero sí condicionó la evolución de quienes se vincularon a este movimiento. Un caso ejemplar de esta confluencia es el de Joan Miró (1893-1983), que se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (su ciudad natal) antes de experimentar la influencia de Picasso. De 1921 data *Mesa con guante* [447], un ejemplo de cómo reinterpretó Miró, inicialmente, los principios del cubismo sintético. La obra es muy decorativa, pero hay algo de incongruente sentido del humor en esa agregación de objetos heterogéneos. Esta direc-

450. Max Ernst. *Elefante de las Célebes* (1921). Tate Gallery, Londres. El cuadro se compone agregando elementos aparentemente incompatibles: gran tinaja africana, tubo de chimenea, cráneo de buey, etc.



451. Max Ernst, página de su novela *Una semana de bondad* (1934). Recortando y pegando viejas xilografías decimonónicas consiguió unos resultados perturbadores, de intensa fuerza poética.

ción "fantástica" será explorada sistemáticamente por el artista, que alcanzó una figuración plagada de elementos oníricos antes de que se publicara el primer manifiesto del surrealismo.

Su vinculación formal al grupo de Breton reforzó el atrevimiento de su obra madura. En *El carnaval de Arlequín* (1924) [448] se encuentran las bases de muchas pinturas surrealistas. Otras obras ulteriores como *Mujer* [449], evidencian lo radical que fue su evolución. Aquí ha desaparecido ya la descomposición cubista de los planos y toda referencia espacial. La noche, el momento del sueño, fue su tema preferido: de la oscuridad emergen estrellas, pavorosos seres femeninos, lunas y otros símbolos inconscientes. Miró recurrió al dibujo infantil y a los enigmáticos pictogramas del neolítico para fecundar una obra que es agresiva y desgarrada pero también entrañablemente poética. Este artista catalán representa, mejor que ningún otro, esa aspiración del surrealismo inicial a que el cuadro sea la poderosa manifestación visual de un dictado no racional emanado del inconsciente.

Una de las técnicas surrealistas más significativas fue el "frotamiento": colocando un papel o un lienzo sobre alguna superficie con relieve (ramas, maderas, etc.), y frotándolo con un lápiz, se obtenía una trasposición visual relativamente azarosa del objeto en cuestión. La imagen final podía ser retocada o completada de muchos modos por el artista. No se trataba de la pura recuperación del azar, pues la ejecución implicaba un plan relativamente preconcebido y una predisposición a recuperar como significativa la representación impredecible que resultase de ese frotamiento. El inventor de esta técnica fue Max Ernst (1891-1976), un artista alemán que había formado parte del dadaísmo en Colonia; desde 1922, ya en París, contribuyó decisivamente a preparar la transición hacia el surrealismo. Un cuadro como *Elefante de las Célebes* [450] parece anticiparse, en efecto, a las obras más características de Dalí o de Magritte: yuxtaponiendo ingredientes heterogéneos consiguió un efecto de extrañeza sorprendente, una "nueva realidad". Ernst adoptó aquí las sombras alargadas de Giorgio de Chirico, estimulando también con esto a otros futuros pintores surrealistas.

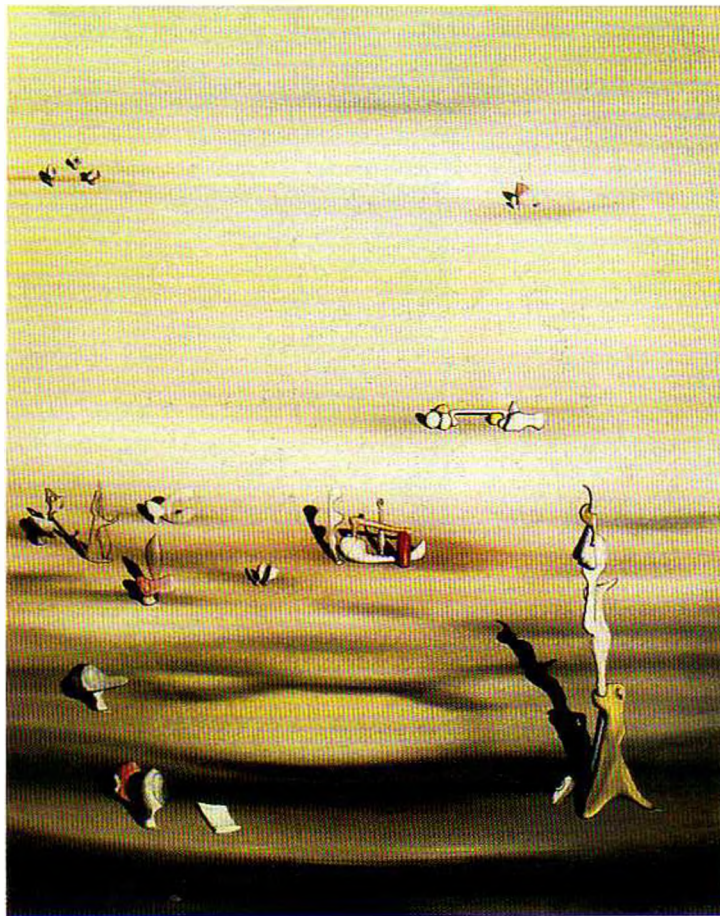
En 1934 publicó su "novela" *Una semana de bondad*; en realidad, carecía de texto y constaba de un conjunto de imágenes recortadas de viejos álbumes y novelones decimonónicos [451]. La mezcla de ingredientes figurativos y la ausencia de un argumento literario sumerge al espectador en un universo onírico irreal y fascinante. El erotismo tortuoso que impregna casi todos estos grabados enlazaba bien con la exaltación surrealista del "amor loco".

Tanguy y la materialización de los sueños

Las características de la obra de Yves Tanguy (1900-1955) testimonian la aspiración surrealista a mostrar universos desconocidos pero verosímiles, gracias al arte ilusionista de la pintura. Su vocación se manifestó súbitamente en 1923 cuando vio por casualidad un cuadro de Giorgio de Chirico. Se lanzó entonces a una intensa exploración interior que le permitió enlazar muy bien con los surrealistas, a los cuales se unió en 1925. Fueron ellos los que

le estimularon a desarrollar un estilo personal que empezó a manifestarse en 1926 con obras como *La tormenta*. Al mirar esta pintura no sabemos dónde nos encontramos: extraños signos filiformes (algas, meteoritos perezosos...) flotan en un espacio subacuático o tal vez perteneciente a algún imaginario universo sideral. Tanguy mantuvo siempre este carácter onírico. En cuadros posteriores, como *La extinción de las especies II* [452], presenta objetos más macizos y nítidos, con sombras alargadas que se proyectan en un plano de base aparentemente blando y de extensión indefinida. No sabríamos decir qué son esos seres pintados pero nadie se atrevería a negar su existencia material. De hecho, escultores posteriores como Isamu Noguchi hicieron en mármol formas tridimensionales muy similares a las que pintó Tanguy. En cualquier caso, estas obras nos muestran el paso desde el automatismo hasta la construcción de la imagen surreal, en sintonía con la evolución misma del movimiento al que Tanguy perteneció.

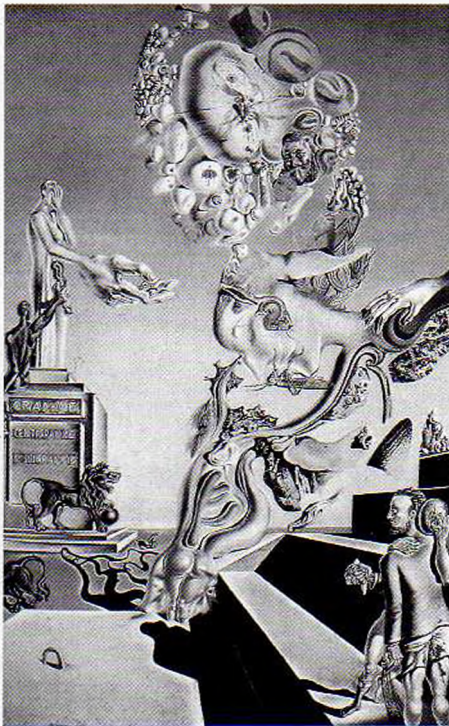
452. Yves Tanguy, *La extinción de las especies II* (1938). Colección particular. Nueva York. En un espacio infinito se apoyan objetos irreconocibles, con sombras alargadas. Los ecos de la pintura metafísica seguían notándose en Tanguy.



453. Salvador Dalí. *El gran masturbador* (1929). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Durante el verano de 1929 Dalí recibió en Cadaqués la visita de algunos ilustres representantes del movimiento surrealista. Entre ellos estaba Gala, que acompañaba a su marido de entonces, el poeta Paul Éluard. Aquella mujer despertó una intensa y súbita pasión en el joven pintor, a la cual correspondió ella tomándolo bajo su "protección" y facilitando su introducción en el núcleo parisino del surrealismo. Gala habría de ser para Dalí su gran amor, pero también una eficaz secretaria y asesora, tanto en los grandes dilemas intelectuales y morales del momento, como en las minucias prácticas de la vida.

Tras un breve idilio, ella regresó a París dejando solo a Dalí, hasta que volvieron a reunirse en el otoño de aquel mismo año. Durante este intervalo de tiempo pintó *El gran masturbador*. Dalí se representó a sí mismo como un ser blando, casi amebiforme, con los ojos cerrados y una prominente nariz reposando sobre el suelo. Un anzuelo con el sedal roto engancha su cuero cabelludo. ¿Alude a la captura abandonada momentáneamente por su "pescadora"? Los paseos por la playa de ambos amantes son recordados mediante los cantos rodados y conchas marinas que se encuentran sobre la cabeza del artista. Hay otros símbolos de fácil desciframiento en la iconografía daliniana, como el león (las pasiones), o el saltamontes con hormigas en el vientre que alude a la detumescencia implícita en la temática de la obra. Más obvio es el significado de ese rostro femenino, muy *art nouveau*, acercándose a un ente masculino fragmentario que emerge en la parte superior derecha del cuadro. Aquí está ya plenamente desarrollada la poética daliniana de lo duro del entorno (arquitecturas o paisaje natural) frente a lo blando y delicuescente de las figuras, cuyo proceso de transformación (y confusión) conecta con las premisas del "método paranoico-crítico" sobre el cual teorizará el artista muy poco después.



454. Salvador Dalí. *El juego lúgubre* (1929). Colección particular. Con una técnica de miniaturista se ofrece aquí un catálogo sistemático de símbolos eróticos inconscientes.

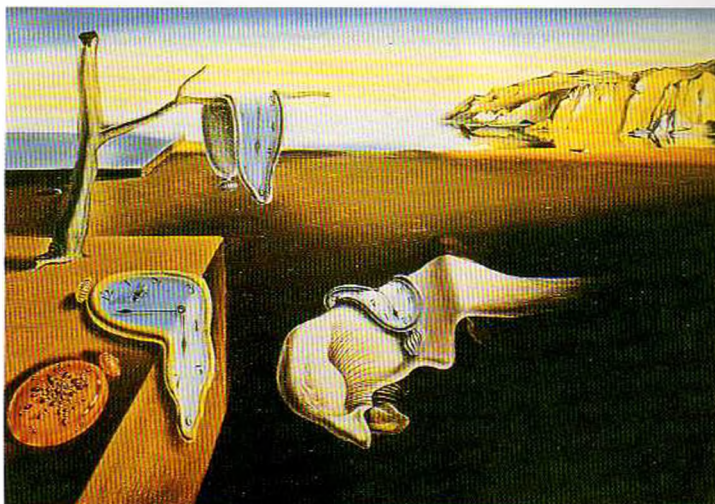
Salvador Dalí

El personaje surrealista por excelencia ha sido, para la imaginación popular, Salvador Dalí (1904-1988). Pero su fama extraordinaria no ha facilitado el conocimiento de sus valores artísticos que continúan enterrados bajo un aluvión de noticias (muchas de ellas emitidas por el propio artista) equívocas y contradictorias. Para entender adecuadamente a Dalí debemos distinguir al menos tres periodos: el primero abarca hasta 1928; el segundo se extiende entre 1929 y 1945; el último comprende las larguísimas décadas de la posguerra. Aunque en todas estas etapas afloran muchas obsesiones comunes, no se puede decir que su talento brillase siempre por igual.

El primer Dalí comprende su infancia y adolescencia en Figueras (su ciudad natal), Madrid y Cadaqués. En esta época asimiló rápidamente las lecciones del postimpresionismo, del cubismo sintético y del surrea-

lismo temprano. Como ejemplo de estas últimas influencias puede verse un cuadro importante como es *La miel es más dulce que la sangre* [455]. También trabó amistad con el poeta Federico García Lorca y con el cineasta Luis Buñuel. Con este último haría unos años después los guiones de las películas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Despuntó en estos años su gran inteligencia crítica, y sus dotes literarias se pusieron de manifiesto mediante sus colaboraciones en algunas revistas catalanas del momento.

En 1929 conoció a Gala, su futura esposa, la cual le introdujo en el círculo surrealista de André Breton. Los cuadros pintados entonces por Dalí causaron un gran impacto en la capital francesa: no se trataba simplemente de recuperar el inconsciente sino de exhibir sistemáticamente la probable dimensión patológica de la propia personalidad como asunto privilegiado del arte. En cuadros como *El juego lúgubre* [454] y *El gran masturbador* [453], o en otros algo más tardíos como *La persistencia de la memoria* [456], jugó con el contraste entre lo duro y lo blando, incluyendo un variadísimo repertorio de símbolos psicoanalíticos. También produjo interesantes objetos “de funcionamiento simbólico”, poemas y otros textos teóricos. En estos últimos definió con aceptable claridad el “método paranoico-crítico”, una de sus más importantes contribuciones a la cultura contemporánea. Fue Dalí, precisamente, uno de los principa-



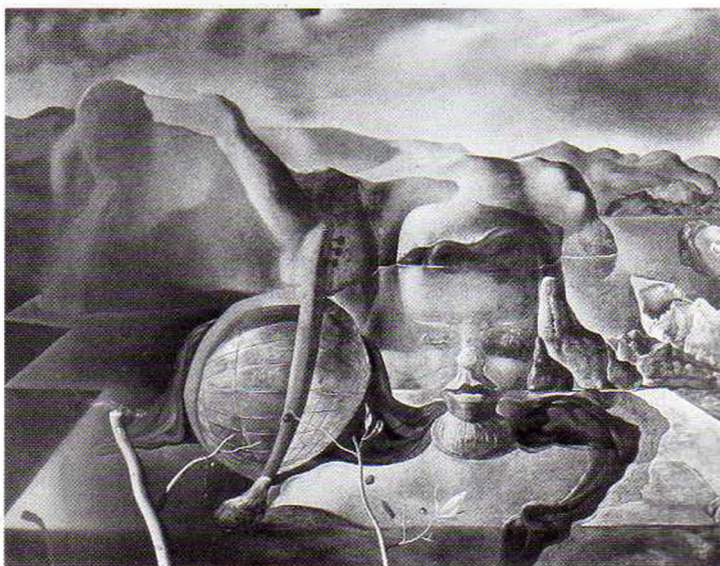
les responsables de esa evolución hacia una “materialización objetiva” del delirio que caracteriza al surrealismo a partir de 1930.

Se trataba, en la práctica, de que una determinada representación contuviese también otra completamente diferente. Lo que la cámara de cine podía mostrar con el movimiento y el tiempo, aparecía en el espacio del cuadro de modo simultáneo. En su famoso artículo “El asno podrido” (1929) se refería a ello en estos términos: “La obtención de una tal imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido con astucia y habilidad de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., aprovechando para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva”.

456. Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria* (1931). Museo de Arte Moderno. Nueva York. Relojes blandos sobre la cabeza detumesciente del artista como “Gran masturbador”. Todo ello en un marco paisajístico y arquitectónico de gran dureza mineral.

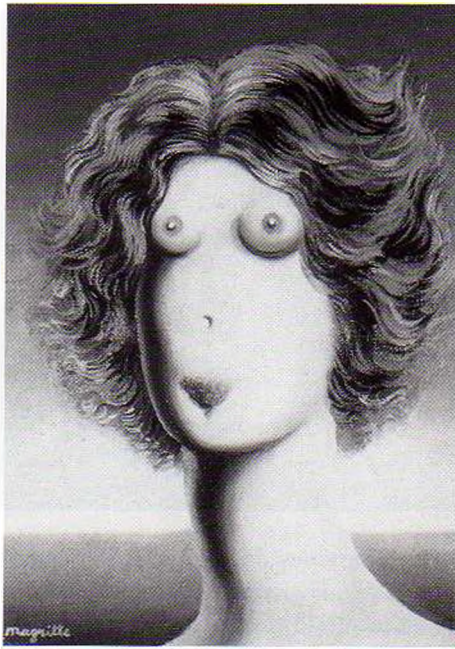
457. Salvador Dalí. *El enigma sin fin* (1938). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Hasta seis imágenes diferentes aisló en esta pintura el propio Dalí. El rostro central podría ser un retrato de García Lorca.

455. Salvador Dalí. *La miel es más dulce que la sangre* (1927). Paradero desconocido. Los aparatos de origen dadaísta y el tema del burro podrido conviven en esta pintura protosurrealista del joven Dalí.



J. A. RAMÍREZ

458. René Magritte. *La violación* (1934). Colección particular. La transmutación corporal como técnica para provocar en el espectador una violenta respuesta emocional e intelectual.



Así es como Dalí produjo un buen número de obras memorables como *Alrededores de la ciudad paranoico-crítica* (1936), *El enigma sin fin* [457], etc. Este último título sugiere una enorme posibilidad de asociaciones visuales. Una de ellas es el retrato de un "moro" cuyo rostro guarda bastante similitud con el de García Lorca; el animal con el que se funde podría aludir muy bien al "perro andaluz", otra referencia velada al viejo amigo homosexual de cuya influencia le habría arrancado, en su momento, el nada dudoso Luis Buñuel. Lo

459. Paul Delvaux. *Venus dormida* (1944). Tate Gallery, Londres. En un paisaje clásico conviven fantasías eróticas y macabras, como en un sueño.



cierto es que con este tipo de obras Dalí mostró un modo de pensar que operaba por similitudes insólitas, fusiones y deslizamientos, introduciendo en la alta cultura lo que empezaba a ser normal en toda la publicidad.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Dalí hizo públicas sus simpatías por el catolicismo tradicional y por el régimen franquista. Su fama era enorme, y la cotización de sus obras bastante elevada. Esto le permitió hacer de sí mismo un personaje insólito y caprichoso. A tono con ello iban muchas de sus estrategias comerciales. Desde este punto de vista debe reconocerse que Dalí se anticipó al *pop art* y a ciertos comportamientos artísticos característicos de los años sesenta y setenta. Aunque la obra pictórica de esta etapa no es tan valorada por los especialistas como sus trabajos anteriores, no se le puede negar un elevado interés.

Magritte y Delvaux

La difusión de las revistas surrealistas y el impacto de los viajes a París de muchos intelectuales de todo el mundo, permitieron que el movimiento liderado

460. René Magritte. *La condición humana* (1934). Colección particular. París. Puesto que el lienzo pintado es una continuación fiel de la realidad, ¿habitamos nosotros, los espectadores, el espacio fingido del cuadro?





461. Constantin Brancusi, *Pez* (1930). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La máxima estilización en un trabajo de excelentes cualidades visuales y táctiles.

por Breton alcanzase una difusión universal. En todos los países occidentales surgieron grupos y figuras aisladas que se reclamaban surrealistas. Bélgica, depositaria de una excelente tradición pictórica, vio aparecer dos artistas fundamentales: René Magritte (1898-1967) y Paul Delvaux (nacido en 1897). Ambos practicaron una figuración impregnada de un erotismo de pesadilla: la técnica académica está puesta al servicio de una visión mágica del mundo que niega la sensación de estabilidad atribuida normalmente a la "realidad". *La violación*, un cuadro de Magritte [458], nos presenta una sorprendente trasposición de la modelo: el torso, el vientre y el pubis ocupan el lugar de la cara; el cuerpo es el rostro, o viceversa. Otras obras del mismo artista exploran la ambigüedad entre el espacio real y el de la pintura [460].

Los mejores cuadros de Delvaux mostraron desnudos femeninos en ambientes nocturnales, sugiriendo su pertenencia al mundo del deseo que se revela durante el sueño. La figura central de *Venus dormida* [459], por ejemplo, parece ofrecerse apaciblemente al esqueleto que avanza desde la izquierda. Delvaux pintó esta obra en 1944, antes de que acabara la Segunda Guerra Mundial. Es imposible, al contemplarla,

no pensar en la inquietud que provoca siempre la yuxtaposición del amor y de la muerte.

La escultura surrealista

El surrealismo tuvo fértiles consecuencias para la creación tridimensional. Además de los ensamblajes y de una nueva valoración poética del objeto encontrado, es preciso mencionar el trabajo excepcional de algunos escultores cuya estatura artística es de las más elevadas del siglo xx. El rumano Constantin Brancusi (1876-1957) no perteneció a ningún "ismo" concreto. Aunque sus primeros trabajos en París (ciudad en la que vivió desde 1904) muestran su apego inicial al simbolismo, pronto inició una vertiginosa evolución. La influencia primitivista de Picasso se nota en *El beso* (1908) y, en menor medida, en otros trabajos como *Maiestra* (1911) o *Princesa X* (1916). A partir de aquí Brancusi se convirtió en un adalid de la "tendencia orgánica", ese tipo de escultura semiabstracta, con formas redondeadas, que le condujo a trabajos de una exquisita depuración táctil (véase *Pez* [461]). Todo ello enlazaba con la



462. Alexander Calder, *Ballena* (1937). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Chapa metálica, suavemente ondulante, pero apoyada firmemente en el suelo: he aquí un típico "estable" de Calder.



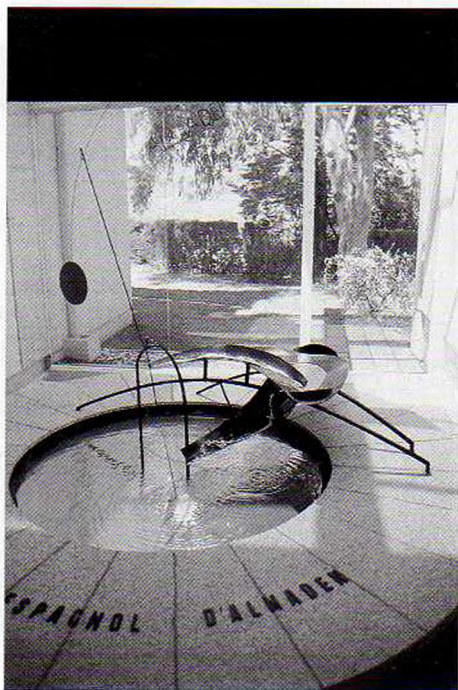
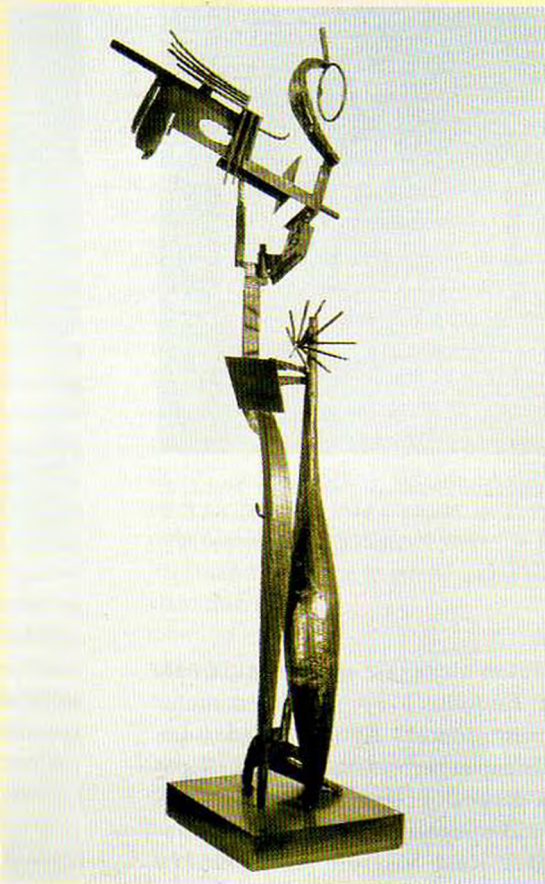
463. Julio González, *Montserrat* (1937). Stedelijk Museum, Amsterdam. Esta mujer del pueblo, toda ella de hierro forjado, sostiene a su hijo como si fuera el escudo con el que habrá de defenderse contra el fascismo.

464. Julio González. *Mujer peinándose ante un espejo* (1936-1937). Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia.

Esta obra fue ejecutada poco antes de que Picasso pintara *Guernica*, y no es difícil descubrir concomitancias entre ambos trabajos. Existe aquí también el asunto de las imágenes o alusiones figurativas latentes: la parte baja, con ese miembro alargado y redondeado, recuerda más al abdomen de un gran insecto que a una extremidad humana; lo mismo cabría decir de la cabeza y del extraño brazo curvilíneo. Se diría que Julio González ha evocado una vez más a la "mantis religiosa", el símbolo surrealista de la mujer-amante que también fascinó a Picasso por los mismos años.

Se trata de un ensamblaje, o mejor de una fusión de piezas metálicas unidas con el procedimiento de la soldadura autógena. No se ha pretendido disimular la naturaleza y el carácter de las piezas componentes ni tampoco limar las protuberancias e irregularidades de las uniones. He aquí una obra de la "edad de hierro", contundente en su feroz agresividad. El material es solidario con su tratamiento: sincero y brutal. Aunque desde el punto de vista técnico todo ello deriva del cubismo sintético, hay en esta *Mujer* un desgarrado lirismo, una fuerza telúrica poderosa, muy difícil de explicar si no se recurre a la influencia de la poética surrealista.

El año 1937 Julio González expuso en el Pabellón de la República Española de París una figura femenina completamente diferente: *Montserrat* [il. 463]. La hizo también con chapa de hierro soldada pero sin las ambigüedades figurativas de sus obras precedentes. Como el célebre cuadro de Picasso, expuesto en el mismo lugar, esta otra mujer es un símbolo de la lucha antifascista. Su pañuelo a la cabeza, la firmeza del cuerpo y el grito de rabia que sale de su boca, hablan de la fuerza ("de hierro") del pueblo que no se doblaba ante la agresión del fascismo.



465. Alexander Calder. *Fuente de mercurio* (1937). Reconstrucción de la obra original en la Fundación Joan Miró, Barcelona. El líquido más pesado de la naturaleza (el mercurio) al servicio de una concepción móvil e ingrávida de la escultura.

corriente estilística principal de la escultura surrealista, con artistas como Jean Arp, Henri Moore, Alberto Sánchez, etc.

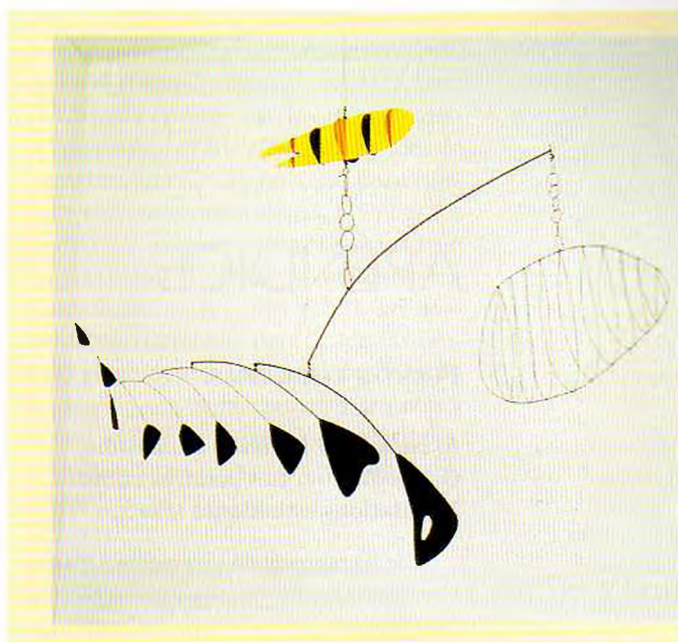
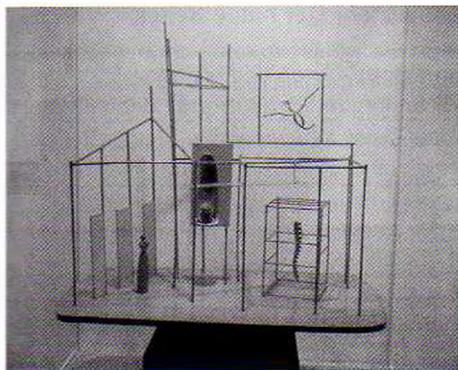
Julio González (1876-1942) fue también uno de ellos. Aprendió con su padre, en Barcelona, el arte de la forja, y luego en talleres industriales la técnica de la soldadura autógena. Esa fue la razón por la que Picasso le pidió ayuda, hacia 1930, para realizar sus propias esculturas. El estímulo del genio malagueño fue decisivo para González que inició a partir de entonces una nueva etapa, produciendo figuras de hierro mediante soldadura directa [463, 464]. La obra de González tuvo una poderosa carga figurativa y una ambigüedad que no superó ningún otro artista de su generación.

El suizo Alberto Giacometti (1901-1966) sí perteneció con toda consciencia al grupo surrealista de París. Desde mediados de los años veinte produjo esculturas inspiradas en ídolos primitivos, aunque tienen más inter-

idad algunas creaciones posteriores como *El palacio a las 4 de la madrugada* [467] o *Mujer degollada* (1932). Pese al título, la figura de esta última obra parece un cuerpo reventado; se diría que no pertenece a un ser humano sino al de una "mantis religiosa", el insecto que devora al macho en el acto reproductor. Giacometti se convirtió en los años cincuenta en uno de los principales intérpretes escultóricos de la filosofía y el tono vital del existencialismo.

Si los surrealistas sintieron entusiasmo por el cine fue, en gran medida, debido a que la "movilidad" de este medio de expresión permitía mostrar mejor la naturaleza cambiante e impredecible de la conciencia interior. Un arte visual que se mueve está más próximo al fluir de la escritura automática. De ahí el interés que despertaron las esculturas de Alexander Calder (1898-1976), un norteamericano que se fue a París en 1926 y que asimiló como pocos los mejores estímulos del surrealismo. De Arp tomó, en parte, su vocabulario de elementos biomórficos, aunque la fascinación por las formas que flotan en un espacio indefinido parece más próxima a la pintura de Miró. También se aproxima al artista catalán por su fino sentido del humor.

Las primeras esculturas con movimiento de Calder datan de 1932, y fueron bautizadas por Marcel Duchamp con el nombre de "móviles". Un ejemplo muy representativo de estos trabajos puede ser la *Fuente de mercurio* que hizo para el Pabellón Español de la Exposición Universal de 1937 [465], o *Langosta, nasa y cola de pez* [466]. Esta obra es bastante figurativa, pero también creó otras, estáticas [462] o móviles, mucho más abstractas. Al ocupar el espacio físico de nuestra vida nos arrastran a un universo de ensueño que no es trágico ni melancólico sino alegre y desenfadado, gozosamente ingrávido.



466. Alexander Calder. *Langosta, nasa y cola de pez* (1939). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

En 1939 Alexander Calder recibió un importante encargo del Comité Asesor del Museo de Arte Moderno de Nueva York: una obra para la escalera principal. Lo que hizo el artista fue uno de sus primeros móviles suspendidos buscando un juego sutilísimo de equilibrios inestables y oscilantes. Cualquier movimiento del aire circundante provoca leves desplazamientos en cada una de las "piezas", éstas, a su vez, arrastran a las que tienen enganchadas. Así se provoca una especie de transmisión permanente de impulsos, con mayor apariencia de influencia psicológica que de fuerza física propiamente dicha. Esta obra tenía una evidente temática "marina", muy bien adaptada a las resoluciones técnicas: la lentitud de los movimientos contribuye a crear esa ilusión de "universo sumergido" que nos introduce, como espectadores, en un ámbito gozoso, de poética ingravidez. Es difícil imaginar un trabajo como éste si no hubiese sido precedido por las experiencias lúdicas con *El circo*, un conjunto variopinto de figuras, llenas de humor, con las que Calder entretenía a veces a sus amigos.

El éxito logrado por Calder en este encargo del Museo de Arte Moderno de Nueva York le estimuló a repetir la experiencia, y así como salieron de su taller otros muchos móviles colgantes. El principio técnico era similar en casi todos los casos: una cascada de elementos multiplicados desde la parte más elevada hasta la más baja. No siempre tenían un tema preciso: los fragmentos amebiformes y los triángulos irregulares redondeados predominaron en las obras de este tipo que le dieron celebridad universal.

También hizo Calder esculturas estáticas. Algunas de ellas podían tener funciones técnicas precisas (como las del salón de actos de la Universidad de Caracas), y otras llegaron a suplantar a los añejos monumentos urbanos.

467. Alberto Giacometti, *El palacio a las 4 de la madrugada* (1932-1933). Museo de Arte Moderno, Nueva York. De una estructura espacial con tenues referencias filiformes cuelgan algunos seres enigmáticos.

APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

El cubismo y la cuarta dimensión:
G. Apollinaire, Les peintres cubistes.
Meditations esthétiques (París, 1913)

“Se ha reprochado vivamente a los nuevos artistas pintores sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas constituyen la esencia del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la regla misma de la pintura. (...)”

Ahora bien, en la actualidad los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han dejado llevar de manera completamente natural y, por así decirlo, intuitivamente, por la preocupación de las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se conoce conjunta y brevemente por *cuarta dimensión*.

Tal y como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico la cuarta dimensión estaría engendrada por las cuatro medidas conocidas: figura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito, lo que dota de plasticidad a los objetos. Les da las proporciones que merecen en la obra, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto modo mecánico destruye sin cesar las proporciones”.

El espacio y el movimiento futuristas:
Boccioni, Carrá, Russolo, Balla
y Severini, “La pintura futurista.
Manifiesto técnico” (1910)

“Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desapa-

rece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro, sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares (...).

Afirmamos una vez más que el retrato, si quiere ser tenido por una obra de arte, no puede ni debe asemejarse a su modelo, y que el pintor guarda en sí mismo los paisajes que ha de producir. Para pintar una figura no es preciso *hacerla*: es preciso hacer su atmósfera.

El espacio ya no existe: una calle bañada por la lluvia y alumbrada por globos eléctricos se hunde hasta el centro de la tierra. El sol dista de nosotros millones de kilómetros, pero la casa de enfrente, ¿no nos parece quizá engastada en el disco solar? ¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos, en tanto que nuestra agudeza y nuestra multiplicada sensibilidad nos hacen intuir las oscuras manifestaciones de los fenómenos? ¿Por qué se ha de seguir creando sin tener en cuenta nuestra capacidad visual, que podría dar resultados análogos a los de los rayos X?”.

La forma y la necesidad interior:
W. Kandinsky, “El problema de la forma” (en Der blaue Reiter, 1912)

“El problema de la forma se convierte en la pregunta: ¿qué forma debo emplear para llegar a la expresión necesaria de mi experiencia interior? La respuesta, en el caso particular científicamente precisa, absoluta, es relativa para los otros casos. Es decir, una forma que en un caso es la mejor puede ser en otro la peor: todo depende de la necesidad interior que es la única que puede justificar una forma. Y una forma

sólo puede tener significado para otras muchas cuando la necesidad interior, bajo el impulso del tiempo y del espacio, elige formas singulares afines entre ellas. Todo esto no cambia para nada la relatividad de la forma, ya que también aquí las formas justas pueden ser erradas en muchos otros casos”.

El suprematismo y la reducción cromática: K. Malevich, El nuevo realismo plástico (1920)

“La construcción de las formas suprematistas de orden coloreado en nada está unida por la necesidad estética, tanto del color como de la forma o de la figura. Se puede decir lo mismo de los periodos negro y blanco. Lo principal en el suprematismo son las dos bases: las energías del negro y del blanco. Negro y blanco, que sirven al desvelamiento de la forma de la acción (...). En las creaciones la iluminación coloreada o tonal no depende de un fenómeno estético, sino del origen genérico del material, del ensamblaje de los elementos que constituyen un terrón o una forma de energía. Ahora, si cada forma o bien todos los materiales genéricos son la energía que colorea su propio movimiento, entonces se deduce que en la creación infinita se produce una transformación de los materiales y una formación de nuevos ensamblajes energéticos; como consecuencia, cada serie de movimientos cambia la forma debido a consideraciones económicas, y la coloración transformará también su propio aspecto. La ciudad, como forma de un ensamblaje energético de los materiales, ha perdido sus colores, se ha vuelto tonal; en ella predominan el negro y el blanco”.

***Distintas concepciones de “dada”:
R. Huelsenbeck, “En avant Dada” (1920)***

“La palabra ‘dada’ fue descubierta de un modo casual por Hugo Ball y por mí en un diccionario de alemán-francés, al buscar un nombre para Madame Le Roy, la cantante de nuestro cabaret. ‘Dada’ significa en francés caballito de madera. Se impone por ser una palabra breve y sugestiva. ‘Dada’ se convirtió en poco tiempo en

el reclamo de todo lo que lanzábamos como arte en el Cabaret Voltaire. Entonces, bajo la expresión el ‘arte más joven’ entendíamos en general el arte abstracto. La idea de la palabra ‘dada’ ha cambiado posteriormente en diversas direcciones. Mientras los dadaístas de los países de la ‘Entente’, bajo la dirección de T. Tzara, no entienden en la actualidad mucho más que ‘*L’art abstraite*’, en Alemania, país donde las premisas psicológicas para una actividad en este sentido son completamente distintas a las que se dan en Suiza, Francia e Italia, ‘dada’ ha adoptado un matiz político determinado”.

***El surrealismo y las contradicciones:
A. Breton, Segundo manifiesto del surrealismo (1930)***

“Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconociera a todo precio, el engañoso carácter de las antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal. El espantapájaros de la muerte, los cafés concierto del más allá, el naufragio de la más sólida razón en el sueño, el aplastante telón del porvenir, las torres de Babel, los espejos de inconsistencia, el infranqueable muro de dinero con sesos contra él aplastados, estas imágenes harto impresionantes de la catástrofe humana quizá tan sólo sean imágenes. Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto. Visto lo anterior, se advierte cuán absurdo es dar al surrealismo un sentido únicamente destructor o constructor; el punto a que nos hemos referido es, *a fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNASON, H. H. *Historia del arte moderno*. Daimon, Barcelona, 1972.
- BLOK, C. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Cátedra, Madrid, 1982.
- BOZAL, V. *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia*. Edicusa, Madrid, 1978.
- BOZO, D. (com.). *André Breton y el surrealismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.
- COOPER, D. *La época cubista*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- DACHY, M. *Journal du mouvement dada, 1915-1923*. Skira, Ginebra, 1989.
- GOLDING, J.: *El cubismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S. *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Turner, Madrid, 1979.
- HULTEN, P. (com.). *Futurismo & Futurismi*. Bompiani, Venecia, 1986.
- MICHELI, M. DE. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- NADEAU, M. *Historia del surrealismo*. Ariel, Barcelona, 1972.
- PENROSE, R. *Picasso. su vida y su obra*. Argos Vergara, Barcelona, 1981.
- RAMÍREZ, J. A. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid, 1993.
- RAMÍREZ, J. A. *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- RICHTER, H. *Historia del dadaísmo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- SELZ, P. *La pintura expresionista alemana*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- VERDONE, M. *Qué es verdaderamente el futurismo*. Doncel, Madrid, 1971.
- WILLET, J. *El rompecabezas expresionista*. Guadarrama, Madrid, 1970.

ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XX

Jorge Sainz



El Movimiento Moderno ha sido la gran aportación del siglo xx a la historia de la arquitectura. Desarrollado fundamentalmente en Europa durante los años veinte y treinta, el concepto "moderno" de la arquitectura y la ciudad ha supuesto unos cambios tan trascendentales como los que en su momento provocó el Renacimiento italiano.

Las transformaciones producidas por este movimiento —también conocido como "funcionalismo", "racionalismo" o "estilo internacional"— se hicieron patentes en esos tres aspectos básicos de la arquitectura que son las famosas categorías vitruvianas: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, entendidas respectivamente como "técnica constructiva", "cometido funcional" y "composición formal".

En relación con la primera categoría, la arquitectura moderna aprovechó todas las innovaciones del siglo xix —en especial el uso del acero y el vidrio—, desarrolló la técnica del hormigón armado y se decantó por un sistema constructivo en el que la estructura portante fuese independiente de las paredes de cerramiento. Propugnó asimismo el uso honesto de los materiales, huyendo de revestimientos que ocultasen su apariencia natural.

Con respecto al cometido funcional de los edificios, el Movimiento Moderno buscó la regeneración de la sociedad a través de la renovación de la arquitectura, y para ello se comprometió en programas de amplio contenido social, especialmente barrios de vivienda obrera. De ideología mayoritariamente progresista, los arquitectos modernos contribuyeron igualmente a la mejora de las condiciones físicas e higiénicas tanto de los edificios en sí como de los conjuntos urbanos.

El cambio más llamativo se produjo, sin embargo, en lo relativo a la composición formal. La arquitectura moderna, en paralelo con las vanguardias artísticas, se opuso frontalmente al historicismo decimonónico, rechazó el uso de la ornamentación aplicada y apostó decididamente por los volúmenes nítidos, las superficies tersas y los espacios continuos, inclinándose por geometrías simples aunque ricamente articuladas, y utilizando la línea recta como fundamento y la curva como contrapunto.

Pero el Movimiento Moderno es tan sólo una parte —si bien probablemente la más importante— de nuestro siglo. En realidad, la cronología de la evolución arquitectónica en los últimos cien años está marcada por los acontecimientos que cambiaron el rumbo de la historia de toda nuestra civilización.

Para la arquitectura, el cambio de periodo histórico no se produjo en 1900, sino con la Primera Guerra Mundial. La cultura "fin de siglo", bien patente en ciudades como París, Bruselas o Viena, mostró su rechazo por algunas posturas decimonónicas, pero fue más la conclusión de una época pasada que el comienzo de otra futura. A principios de los años diez se empezaron a vislumbrar ciertas transformaciones sustanciales en la arquitectura, pero en 1914 el asesinato del heredero austrohúngaro en Sarajevo provocó el estallido de la guerra y el proceso se detuvo prácticamente en toda Europa.

El periodo de entreguerras se inició con una profunda crisis de valores culturales que dio lugar a fantasías arquitectónicas de carácter expresionista, pero durante la década de 1920 el Movimiento Moderno alcanzó su pleno desarrollo, se construyeron muchas de las obras canónicas del periodo, y algunos de sus representantes fueron elevados al rango de maestros, en especial Le Corbusier, a quien se ha llegado a denominar "el arquitecto del siglo".

Los años treinta vieron la difusión internacional de los principios modernos, que hasta entonces se habían puesto en práctica principalmente en Holanda, Francia, Alemania y Rusia.

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA

Depto. de DOC. y BIBLIOTECA HISTORIA
ESTILO DE ARTE 265

El Museo de Arte Moderno de Nueva York y los emigrados que huyeron del régimen nazi llevaron su doctrina hasta los Estados Unidos antes de iniciarse en 1939 la Segunda Guerra Mundial.

Una vez superada la reconstrucción europea, la segunda posguerra supuso la asimilación de la arquitectura moderna como el estilo propio del siglo xx. Esto trajo consigo una banalización de sus principios ideológicos, técnicos y formales, que se reflejó en muchos edificios anodinos y en multitud de conjuntos urbanos sin carácter. Frente a esto, los maestros modernos siguieron abriendo nuevos caminos creativos con obras singulares de gran influencia, al tiempo que se afianzaban nuevas tendencias en favor de las formas orgánicas y de la escala monumental.

En la línea del Mayo del 68, a finales de los años sesenta algunos arquitectos empezaron a poner en duda los fundamentos mismos del Movimiento Moderno. Esta postura dio origen a la noción de "posmodernidad", consolidada a mediados de los años setenta y convertida en los ochenta en la moda favorita de la edificación comercial, especialmente en los Estados Unidos. Paralelamente a ella, la tradición de la innovación constructiva provocó una corriente, conocida como *high tech*, que hizo de la alta tecnología su vehículo de expresión arquitectónica. Finalmente, la recuperación de la vanguardia rusa, unida a ciertas ideas filosóficas, trajo consigo el "deconstructivismo", una moda muy fértil en sus atractivas producciones gráficas, pero bastante efímera en sus inestables realizaciones arquitectónicas.

En 1989 cayó el muro de Berlín y el mundo cambió de aspecto. Y precisamente desde ese Berlín reunificado se propugna ahora una "nueva simplicidad", una llamada al orden para hacer una arquitectura socialmente más equitativa, técnicamente más duradera y formalmente más ordenada.

Sólo el tiempo dirá si en este fin de milenio estamos ante otra cultura de la nostalgia o ante el espíritu que inspirará el principio de una nueva era.

I. EN TORNO A 1900

Los años inmediatamente anteriores a 1900 fueron una época de gran efervescencia cultural. Aún estaba presente el impacto de las grandes exposiciones universales, que se habían erigido en gigantescos escaparates del progreso técnico e industrial. En todos los campos artísticos se apelaba constantemente a la búsqueda de lo "nuevo" como el rasgo fundamental que debía caracterizar el *Zeitgeist*, el espíritu de la época.

Los padres fundadores

El primer impulso en la transformación del historicismo del siglo XIX en una arquitectura más acorde con el espíritu de los nuevos tiempos provino de algunos arquitectos formados en la tradición académica decimonónica.

En Europa, el ejemplo más evidente fue Otto Wagner (1841-1918), un creador prolífico y un dibujante extraordinario que durante la primera fase de su carrera proyectó en Viena algunos edificios de un clasicismo grandilocuente. Pero en 1894 fue nombrado *Oberbaurat* (consejero superior de construccio-

nes) y profesor de arquitectura de la Academia de Bellas Artes. Su cargo municipal le permitió construir las estaciones del metro vienes (las más conocidas son la de la Karlsplatz y el Hofpavilion de Schönbrunn), en las que su estilo se apartó del historicismo y se aproximó a las corrientes renovadoras que ya circulaban por Europa. Wagner tenía de la ciudad del futuro una visión grandiosa que plasmó en numerosos proyectos urbanísticos y en algunos edificios residenciales, como el conjunto de la Majolikahaus y la casa contigua, en Linke Wienzeile 38-40 [468], donde se aprecia su predilección por las fachadas lisas, las líneas rectas, la regularidad de las ventanas, la potencia de la cornisa, y la autonomía de la decoración. Su actividad académica le animó a escribir un libro para sus alumnos, publicado en 1896 como *Moderne Architektur* y rebautizado más tarde como *Die Baukunst unserer Zeit* ("El arte de construir de nuestro tiempo"), donde propugnaba la simplicidad, la uniformidad y el realismo, ideas que se encargaron de difundir sus discípulos de la llamada *Wagnerschule*.



468. Otto Wagner, edificios de viviendas en Linke Wienzeile 38-40, Viena (1898-1899). El de la izquierda se conoce como la "Casa Mayólica" por el material cerámico del gran motivo ornamental que abarca toda la fachada.

469. Hendrik Petrus Berlage. Bolsa de Amsterdam (1897-1903).

La gran sala de operaciones es un magnífico espacio inundado de luz, en el que la estructura metálica de la cubierta exhibe con toda sinceridad su racionalidad constructiva.



Otro arquitecto europeo que contribuyó igualmente a la transición hacia una nueva arquitectura fue el holandés Hendrik Petrus Berlage (1856-1934). Educado en las teorías de Semper y Viollet-le-Duc, Berlage aplicó muy pronto sus ideas renovadoras a la que sería su obra maestra, la Bolsa de Amsterdam (1897-1903), uno de los espacios más espectaculares de la arquitectura del siglo xx [469]. Calificado superficialmente como neorrománico, el edificio combina en sus muros la fábrica de ladrillo con la piedra labrada,

pero siempre enrasadas en planos sin salientes; la gran sala central está rematada por una impresionante estructura vista de cerchas metálicas y un enorme lucernario. Berlage dejó escritas sus ideas en varios libros, el primero de ellos, *Gedanken über Stil in der Baukunst* ("Pensamientos sobre el estilo en el arte de construir"), publicado en 1905; sus nociones básicas se centran en el espacio como elemento primordial, los muros como creadores de forma y las proporciones como método de control compositivo. La influencia de Berlage, verdadero padre de la arquitectura moderna holandesa, se notó especialmente en los componentes de la llamada "Escuela de Amsterdam".

En los Estados Unidos, el desarrollo de la estructura metálica con protección contra el fuego, junto con el perfeccionamiento del ascensor, habían dado un significativo impulso a la construcción de edificios de gran altura, especialmente en Chicago. Pero el cambio fundamental vino de la mano de Louis Sullivan (1856-1924) quien —en su artículo "The Tall Office Building Artistically Considered" ("El edificio de oficinas en altura desde el punto de vista artístico"), de 1896— concebía el rascacielos como una composición tripartita, inspirada en los elementos del lenguaje clásico: basamento, fuste y coronación. Esta organización es particularmente evidente en el edificio Guaranty (1894-1896), en Buffalo, Nueva York [470]. Sullivan, tam-



470. Louis Sullivan. Edificio Guaranty. Buffalo, Nueva York (1894-1896). Es casi un prototipo del nuevo concepto de rascacielos: división tripartita, predominio del impulso vertical y superposición uniforme de plantas diáfanas idénticas.

bién de formación académica europea, acuñó una frase famosa que siempre se ha tomado demasiado literalmente: "la forma sigue a la función". Fue además un pionero en la diferenciación conceptual entre la estructura constructiva y la ornamentación aplicada, aunque nunca renunció a esta última. Y finalmente, contribuyó de manera decisiva a la arquitectura del siglo XX acogiendo en su estudio, enseñando el oficio y proporcionando los primeros proyectos a quien sería su más dilecto discípulo y uno de los grandes maestros modernos: Frank Lloyd Wright.

Artesanía doméstica y ciudad jardín

Otro de los factores que contribuyeron al proceso de renovación de la arquitectura fue el movimiento inglés Arts and Crafts, que durante la segunda mitad del siglo XIX había defendido la recuperación de las artes y los oficios tradicionales, amenazados por la Revolución Industrial. Su inspirador, William Morris, proponía volver a la producción manual y a un diseño sencillo y sincero. Sus ideas arquitectónicas se plasmaron en la casa que para él construyó en 1859 el arquitecto Philip Webb, conocida como la Red House. Esta voluntad de simplificación arraigó profundamente en la arquitectura doméstica inglesa de finales de siglo.

Charles Voysey (1857-1941), discípulo aventajado e individualista de los seguidores del movimiento Arts and Crafts, desarrolló en la década de 1890 un estilo muy personal, de una gran fuerza y sencillez. En torno a 1900 construyó para la alta burguesía inglesa numerosas mansiones campesinas que se distinguen por una composición a base de volúmenes simples, muros blancos, hileras de ventanas, amplios miradores, y voluminosas chimeneas que atraviesan cubiertas de pizarra; a esto se añaden unos espacios interiores abiertos y fluidos. Todos estos rasgos se aprecian en una de sus mejores obras: Broadleys (1898-1899), junto al lago Windermere [471]. La planta muestra una clara segregación funcional entre las dos alas perpendiculares, y la fachada principal está dominada por tres grandes miradores semicirculares, de los cuales el intermedio revela el espacio a doble altura del gran salón interior.

Edwin Lutyens (1869-1944) desarrolló la primera parte de su larga carrera dentro

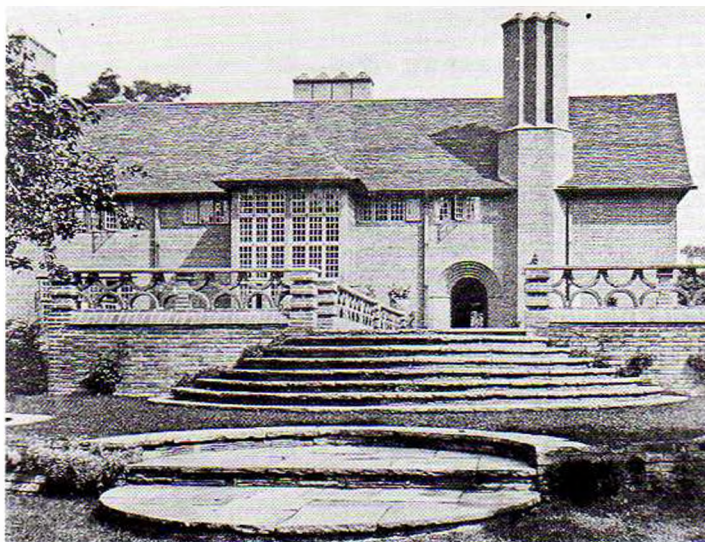


de esta línea de recuperación de los oficios artísticos. Gracias a sus amplios conocimientos y a su desbordante imaginación, enriqueció los métodos constructivos vernáculos sin renunciar al espíritu de la tradición. Buena muestra de ello es una de sus primeras casas, Deanery Gardens (1899-1902) en Sonning-on-Thames, donde la austeridad constructiva se combina con formas severas y grandiosas [472]. Lutyens evolucionó posteriormente hacia actitudes más historicistas y acabó como arquitecto oficial del gobierno británico en la India, construyendo en los años veinte el Palacio del Virrey en Nueva Delhi.

En 1896, el alemán Hermann Muthesius fue enviado a Inglaterra para estudiar las últimas innovaciones en el campo de la arquitectura doméstica. De vuelta a su país en 1903, publicó el libro *Das englische Haus* ("La casa inglesa"), que sería el vehículo para la propagación de los ideales Arts and Crafts en Europa central.

471. Charles Voysey, Broadleys, junto al lago Windermere (1898-1899). Las diferentes funciones se distribuyeron en planta en dos alas perpendiculares; la principal muestra en su fachada los tres miradores de las salas más espaciosas.

472. Edwin Lutyens, Deanery Gardens, Sonning-on-Thames (1899-1902). La austeridad de la fábrica de ladrillo se combina con la rotundidad de la volumetría en una composición con referencias clásicas dentro de la tradición vernácula.



473. Frank Lloyd Wright.
Casa Winslow. River
Forest, Illinois (1893-
1894). La primera obra de
Wright como arquitecto
independiente destaca por
su fachada simétrica,
el amplio alero horizontal
y el robusto núcleo central
de chimeneas.

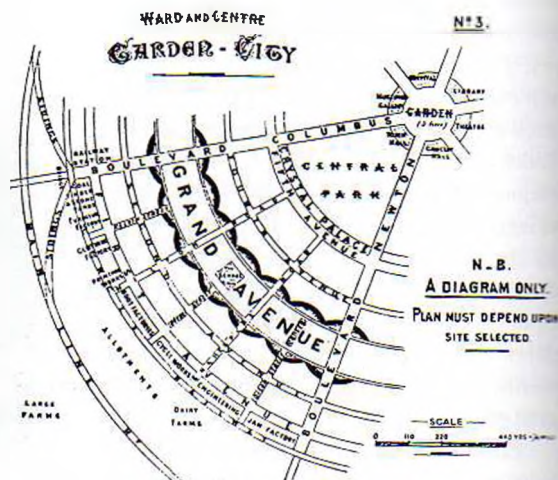
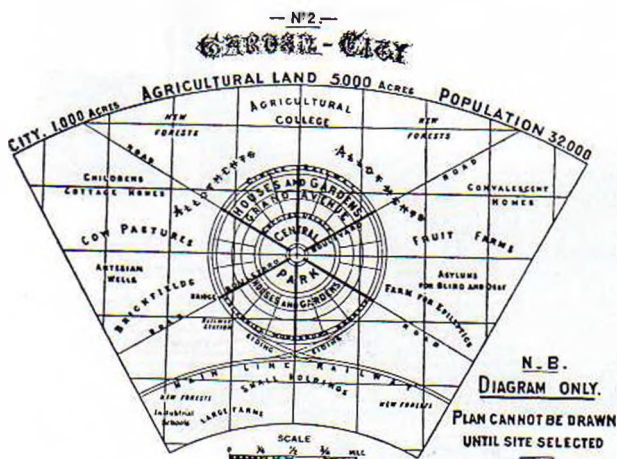


Estos ideales ya habían llegado a los Estados Unidos, aunque su difusión se había limitado a los círculos relacionados con el mundo artístico inglés. En ellos se movía un joven inquieto que a sus veintiséis años ya había trabajado en el estudio de Sullivan. Frank Lloyd Wright (1867-1959) había construido su propia residencia familiar en 1889, pero fue con la Casa Winslow (1893-1894), en los alrededores de Chicago, con la que inició una brillante carrera como arquitecto de la burguesía progresista de la capital del Medio Oeste [473]. La estricta simetría de la fachada delantera se contrapone al pintoresquismo de la trasera, y la organización de la planta muestra ya los rasgos que iban a caracterizar la obra posterior de Wright, en concreto el núcleo de escaleras y chimeneas como corazón físico y simbólico del hogar, y el predominio compositivo de la línea horizontal.

Inseparable de la fase final del movimiento Arts and Crafts es la lucha por la transformación de la ciudad. El siglo XIX,

fecundo en utopías sociales y urbanas, se cerró con una propuesta trascendental para el futuro: la "ciudad jardín". En su libro *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* ("Mañana: un camino pacífico hacia la reforma real"), publicado en 1898, Ebenezer Howard proponía un nuevo modelo de ciudad con la que buscaba mejorar las condiciones de vida y de trabajo del proletariado industrial. Un diagrama mostraba su disposición general, con un círculo urbano de 1.000 acres (unas 400 hectáreas) para 32.000 habitantes, y rodeado por terrenos agrícolas de superficie cinco veces superior; el centro estaba ocupado por un gran parque y el perímetro se definía mediante un ramal del ferrocarril que pasaba tangencialmente al conjunto [474]. Otro esquema detallaba la distribución de uno de los sectores, con los edificios públicos en torno al jardín central y un anillo de instalaciones industriales junto a la vía férrea. El sueño de Howard se hizo realidad en Letchworth, trazada en 1903 por los archi-

474. Ebenezer Howard.
Garden City, proyecto
de "ciudad jardín"
publicado en su libro
Tomorrow (1898).
El diagrama número 2
ilustra el conjunto de la
ciudad y su entorno, y el
número 3 detalla la
distribución de uno de
los sectores circulares.

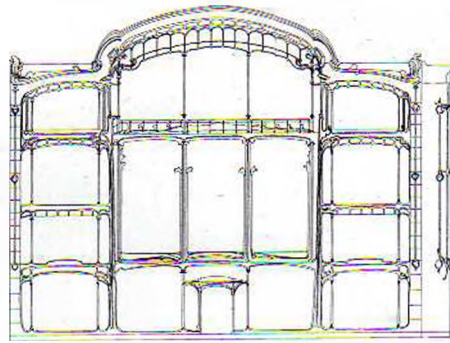


tectos Barry Parker y Raymond Unwin con un esquema bastante distinto, y toda ella construida a base de casitas individuales inspiradas en las ideas de Morris.

El arte nuevo

Donde más claramente se manifestó la voluntad de renovación estética de la última década del siglo XIX fue en el denominado *art nouveau*. Éste es tan sólo uno de los múltiples apelativos de una corriente que, desde Bélgica y Francia, se extendió por casi toda Europa con algunas diferencias nacionales: *Modern Style* en Gran Bretaña, *stile Liberty* en Italia, *Jugendstil* en Alemania, *Secession* en Austria y modernismo en España. Como se ve, todos estos términos hacen referencia a los valores que se asociaban con el siglo que estaba a punto de nacer: nuevo, moderno, libre, joven e independiente. La arquitectura *art nouveau* puede considerarse en ciertos aspectos como el comienzo de una nueva era, pero también simplemente como el final de un periodo histórico ya agotado. Por ello, una parte importante de su desarrollo se ha expuesto ya en relación con la arquitectura del siglo XIX (véase el capítulo correspondiente).

En torno a 1900, Victor Horta (1861-1947) había terminado ya sus obras más célebres en Bruselas y había conseguido difundir sus ideas y sus formas por toda Europa. El uso de nuevos materiales —hierro y vidrio— quedaron bien patentes en la audaz fachada de los desaparecidos almacenes L'Innovation (1900-1903), donde se



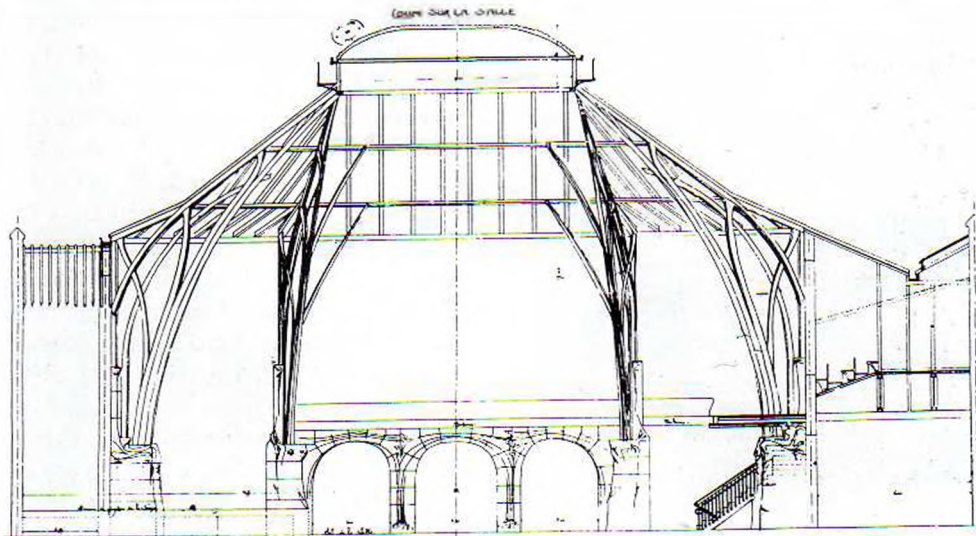
475. Victor Horta. Almacenes L'Innovation. Bruselas (1900-1903; demolidos en 1967). Los detalles decorativos típicos del *art nouveau* se limitan a delinear el entramado metálico de una fachada totalmente acristalada.

combinaban esbeltos marcos metálicos con extensas superficies acristaladas, premonición de lo que sería una de las obsesiones de la arquitectura moderna [475]. También Hector Guimard (1867-1942) había dejado ya su sello en todo París con sus prefabricadas estaciones del metro. Su ingenio estructural quedó plasmado en la desaparecida sala de música Hubert de Romans (1897-1901), en cuyo interior una elaborada cubierta se apoyaba en haces de soportes metálicos que compaginaban la sinuosidad ornamental con el rigor constructivo [477]. Antonio Gaudí (1852-1926), por el contrario, tenía en 1900 toda una carrera por delante. Ya se había hecho cargo de las obras del templo de la Sagrada Familia en Barcelona, y la composición en planta de alguno de sus edificios anunciaba la fusión de geometrías abstractas y formas naturales que caracterizaría sus obras maestras de la primera década del siglo XX [476].

Frente a la predilección por las formas curvas, vegetales y orgánicas, otros artistas de fin de siglo se decantaron por las



476. Antonio Gaudí. Capilla de la Colonia Güell. Santa Coloma de Cervelló (1898-1915). Las formas orgánicas y las geometrías abstractas, articuladas con una eficaz lógica constructiva, constituyen el rasgo más personal de estos diseños iniciales.



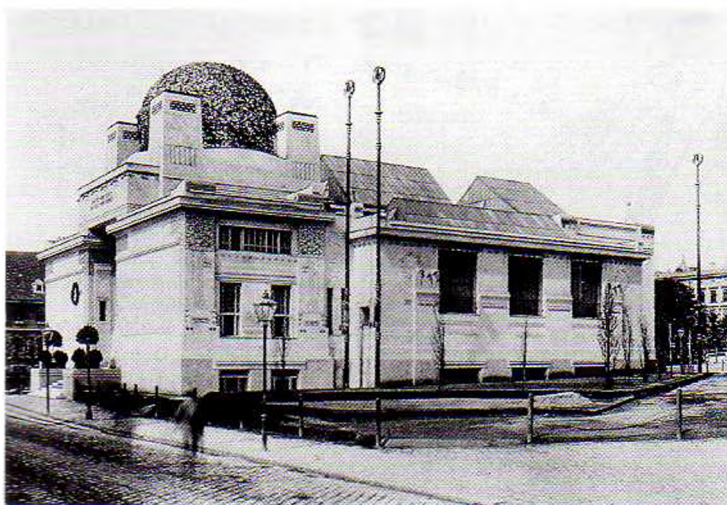
477. Hector Guimard. Sala de música Hubert de Romans. París (1897-1901; demolida en 1905). La sección transversal muestra los sinuosos soportes metálicos que, agrupados en haces, forman la estructura de apoyo de la cubierta.

478. Charles Rennie Mackintosh, Escuela de Arte, Glasgow (1898-1909). Los grandes ventanales del frente principal revelan los amplios espacios interiores, mientras las bandas verticales de la fachada lateral evidencian la doble altura de la biblioteca.



figuras rectilíneas, abstractas y geométricas en su búsqueda de nuevos caminos para la arquitectura. Es el caso del escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), que empezó decorando interiores con un estilo lineal y perpendicular cargado de símbolos celtas. En 1897 ganó el concurso para la nueva Escuela de Arte de Glasgow (1898-1909), que sería su obra maestra y uno de los edificios germinales de la arquitectura moderna [478]. La fachada presenta curiosas asimetrías y está dominada por los ventanales incrustados en la sillería de granito. En el interior sorprende la fluidez espacial del conjunto formado por las escaleras, los corredores y las salas de exposición. Pero la maestría de Mackintosh se aprecia aún

479. Joseph Maria Olbrich, edificio de exposiciones de la *Secession*, Viena (1898). La austeridad de las superficies y el predominio de las líneas rectas reflejan la oposición de los secesionistas a los excesos ornamentales de otras ramas del *art nouveau*.



mejor en la biblioteca, donde un volumen vertical está rodeado por una galería superior apoyada en una estructura de madera oscura. Este espacio se revela al exterior en lo que es casi un acantilado de piedra, articulado por bandas verticales de ventanas reticuladas. Mackintosh aplicó luego sus ideas a las mansiones que construyó en la primera década del siglo.

Con el término *Secession*, un grupo de artistas vieneses —encabezados por los pintores Gustav Klimt y Kolo Moser, y los arquitectos Joseph Maria Olbrich y Josef Hoffmann, discípulos de Otto Wagner— declararon en 1897 su ruptura con el espíritu decimonónico. Contaron para ello con el beneplácito del propio Wagner, quien, para escándalo de sus colegas académicos, se adhirió al grupo dos años después. Pero los secesionistas se oponían también a lo que consideraban excesos ornamentales del *art nouveau*. En 1898 erigieron un edificio donde exhibir su obra y la de sus afines (entre ellos Mackintosh, en 1900), y fue Olbrich (1867-1908) el encargado de diseñarlo [479]. Es una construcción masiva, con escasa decoración aplicada y un volumen rematado por cuatro pilonos que abrazan una esfera calada y dorada. La revista *Ver Sacrum* (“Primavera sagrada”) fue otro cauce de difusión de estas ideas. Con su último número, en 1903, acabó esta primera etapa de la transición hacia una arquitectura que ya se anunciaba más austera y racional.

2. LOS PRINCIPIOS DE LA MODERNIDAD: 1900-1920

Las dos primeras décadas del siglo xx fueron para la arquitectura una etapa de transición. Los últimos residuos de la estética decimonónica y el decorativismo del *art nouveau* se fueron abandonando progresivamente en favor de una mayor simplicidad formal y una mayor racionalidad constructiva. En Europa, la crisis de la Primera Guerra Mundial provocó, sin embargo, una explosión de fantasía creativa.

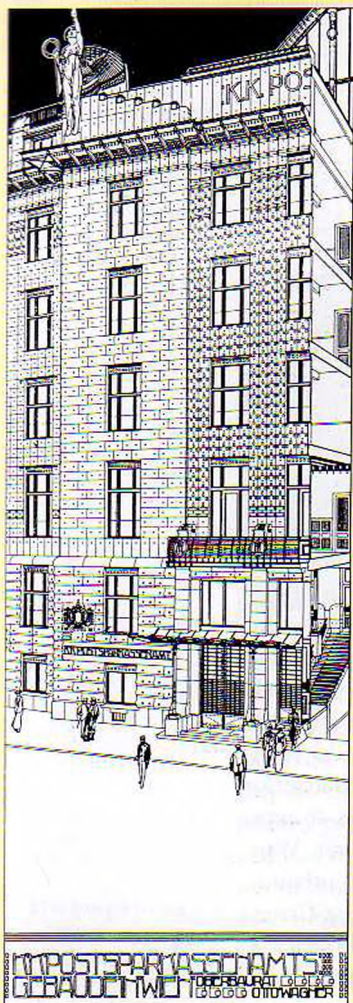
La evolución vienesa

Tras su apoyo explícito a los jóvenes de la Secesión, Otto Wagner siguió evolucionando en su estilo, y durante la primera década del siglo construyó, ya con más de sesenta años, sus obras más maduras. Combinando las ideas de simplificación compositiva, adecuación funcional y honestidad constructiva —expuestas en su libro— con los principios esenciales del clasicismo de su primera etapa, Wagner logró una sín-

tesis que se revelaría fundamental para el futuro desarrollo de la arquitectura. El mejor ejemplo construido de dicha síntesis es la Postsparkasse, la sede central de la Caja Postal de Ahorros, construida en Viena entre 1904 y 1906 [480, 481]. Con una planta simétrica y equilibrada, el exterior presenta unas fachadas simples y desornamentadas, en las que destaca el revestimiento de placas de mármol sujetas con pernos de aluminio que se han dejado a la vista. En el interior, el espacio más interesante es la sala de operaciones, cubierta por una cristalera continua y aparentemente ingravida, sostenida por una estructura metálica exterior sólo visible desde el patio. Además de construir numerosos edificios singulares, Wagner continuó sus investigaciones urbanas, que se plasmaron en su libro *Die Grossstadt* ("La gran ciudad"), publicado en 1911, que incluía un plan de escala metropolitana para la ampliación de Viena y un proyecto detallado para el nuevo distrito 22.



480. Otto Wagner, Caja Postal de Ahorros, Viena (1904-1906). El espacio interior de la sala de operaciones presenta tres naves cubiertas por bóvedas de vidrio, continuas, ligeras y traslúcidas, que dejan pasar una luz matizada y difusa.



481. Otto Wagner, Caja Postal de Ahorros, Viena (1904-1906).

Con más de sesenta años, Otto Wagner seguía presentándose a concursos y ganando algunos tan prestigiosos como el de la K. K. Postsparkassenamt, la sede de la Caja Postal de Ahorros del Imperio Austrohúngaro. El edificio —que ocupa toda una manzana y se abre a una plaza delantera— se realizó en dos fases: la fachada principal y el cuerpo central se construyeron entre 1904 y 1906; unos años más tarde, entre 1910 y 1912, se completó el conjunto con dependencias adicionales en la parte posterior del solar. El programa consiste básicamente en un gran número de locales de oficinas, organizados perimetralmente en torno al núcleo central que contiene la sala de operaciones.

El tratamiento de las fachadas exteriores muestra que Wagner había abandonado no sólo las referencias a los estilos históricos, sino también los recursos decorativos de la Secesión. Una nueva técnica constructiva contribuyó a dotar al edificio de su aspecto innovador: el revestimiento exterior de los muros consiste en una malla de placas de piedra sujetas mediante pernos visibles de aluminio. Esto produce un efecto superficial que aligera la gigantesca masa del edificio. El aluminio se usa también para otros muchos elementos constructivos y es especialmente visible en los soportes de la marquesina de entrada y en las grandes estatuas que coronan la fachada principal. Todo ello hizo que el edificio llegase a ser descrito como “una enorme caja de caudales”, con lo que se establecía la relación simbólica entre su aspecto exterior y el cometido al que servía.

La sala de operaciones consiste en un espacio de sección basilical, con una nave central más alta y dos laterales en cuyos costados se sitúan las ventanillas de atención al público. Todo ello está cubierto por una extensa piel curva de vidrio y hierro que parece flotar ingrávida en el aire. Los soportes metálicos que separan las tres naves perforan la superficie vidriada y se elevan hasta la estructura de cerchas metálicas que sostiene todo este lucernario desde la parte superior, protegida a su vez por otra cubierta exterior. Las paredes están revestidas de baldosines cerámicos claros y los impulsores cilíndricos de aire caliente parecen esculturas de aluminio situadas por delante de los muros. La luz natural que cae cenitalmente prosigue su camino hasta las plantas inferiores gracias a los forjados compuestos a base de bloques de vidrio.

Wagner hizo aquí realidad la convicción, ya expresada unos años antes en su libro *Moderne Architektur*, de que los nuevos cometidos y las nuevas técnicas constructivas provocarían la aparición de formas igualmente nuevas.

Los dos principales arquitectos secesionistas, Olbrich y Hoffmann, también tuvieron una clara evolución en sus producciones. El primero había participado desde 1899 en la construcción de una colonia para artistas en la ciudad alemana de Darmstadt, patrocinada por el gran duque de Hesse. Olbrich realizó varias casas y el edificio central, la Ernst Ludwig Haus, siguiendo los principios estéticos de la Secesión, pero la boda de su benefactor le dio la oportunidad de mostrar claramente su evolución hacia formas más clásicas, desnudas y austeras. Para conmemorar el evento, Olbrich levantó, entre 1905 y su prematura muerte en 1908, un conjunto formado por una serie de pabellones de exposición y una “torre nupcial”, la Hochzeitsturm, que corona la colina de Mathildenhöhe [482]; frente a la ortogonalidad de las pérgolas que articulan los distintos cuerpos, el remate de la torre destaca por su

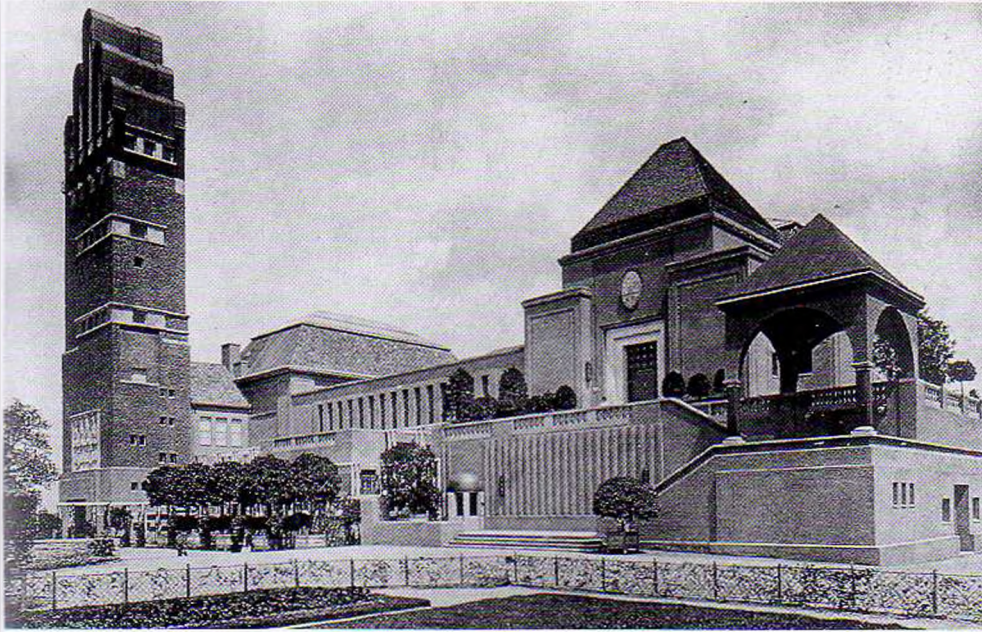
insólito frontón formado por cinco pináculos redondeados.

Josef Hoffmann (1870-1956) también empezó construyendo villas en la lujosa colonia vienesa de Höhe Warte. En 1905 fundó con Kolo Moser los *Wiener Werkstätte*, unos talleres para el diseño y la producción de objetos decorativos de gran calidad artística. Por entonces, Hoffmann ya mostraba una predilección radical por las figuras cuadradas y la simple contraposición del blanco y el negro. Su Sanatorio de Purkersdorf (1904-1908) muestra también esta simplicidad en la volumetría, pero en su mejor obra, el Palais Stoclet en Bruselas (1905-1911), no se limitaría a estos recursos formales [483]. Este edificio no se concibió sólo como una residencia de lujo, sino también como un marco para las obras artísticas de sus propietarios: es, por tanto, un palacio y un museo. Los complejos juegos



de sim
jan en
lonand
por cua
sación
los mu
tinuo de
resalta
interior
por mal
los Wei
tav Kli



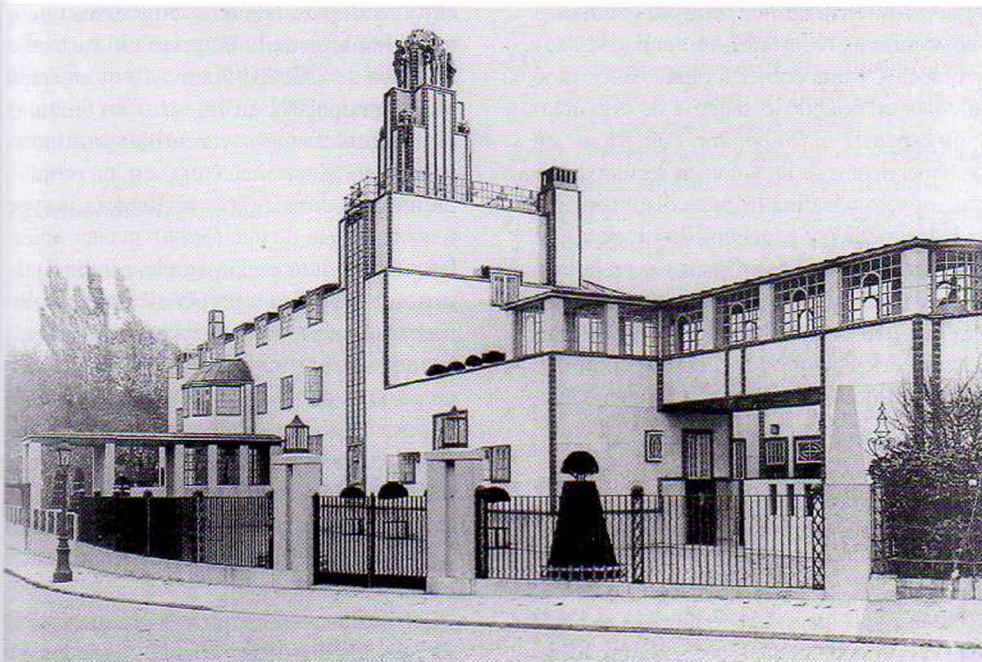


482. Joseph Maria Olbrich, "torre nupcial" y pabellones de exposición en la colina de Mathildenhöhe, Darmstadt (1905-1908). La composición piramidal de todo el conjunto tiene su contrapunto en la verticalidad de la torre y su curioso remate redondeado.

de simetrías y asimetrías de la planta se reflejan en el volumen exterior, que se va escalonando hasta acabar en una torre coronada por cuatro estatuas y una esfera. No hay sensación de masa, sino de superficie, dado que los muros presentan un revestimiento continuo de placas de mármol, y las aristas están resaltadas con molduras de bronce. En el interior, la riqueza espacial queda realzada por materiales nobles, objetos diseñados por los *Werkstätte*, y pinturas murales de Gustav Klimt. La longevidad de Hoffmann le

permitió evolucionar primero hacia un clasicismo casi literal, para pasar después al racionalismo moderno de entreguerras.

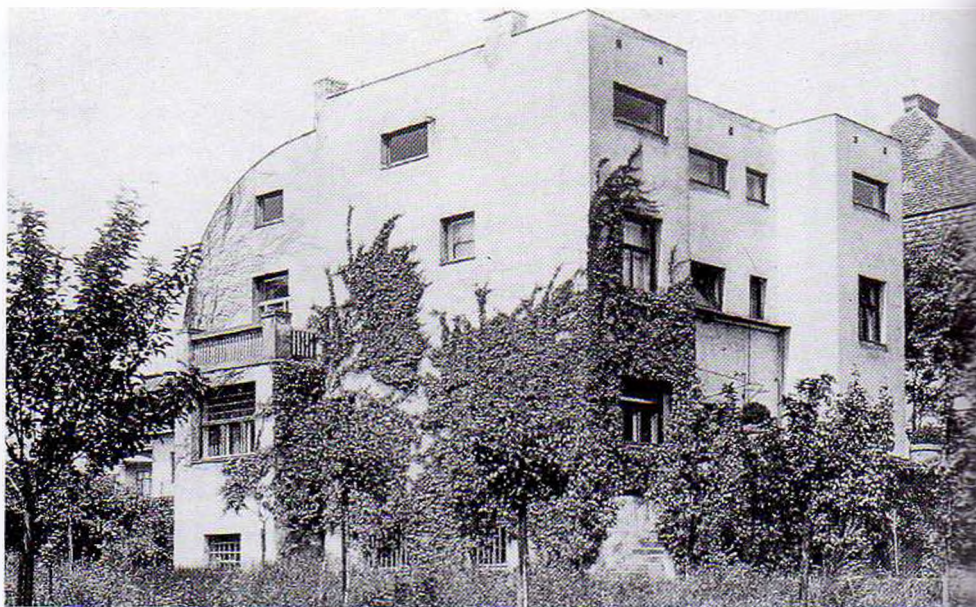
El mayor enemigo de la Secesión fue Adolf Loos (1870-1933). Formado en Dresde, vivió en los Estados Unidos entre 1893 y 1896, y allí admiró en particular la nueva arquitectura de Chicago y los textos de su máximo exponente, Louis Sullivan. A su vuelta a Viena se dedicó a decorar interiores con ricos materiales y una estricta geometría, actividad que compaginaba con



483. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet, Bruselas (1905-1911). Esta lujosa residencia guarda en su interior un auténtico museo de arte de fin de siglo. El volumen exterior está compuesto a base de planos de mármol enmarcados por aristas de bronce.

J. SAINZ

484. Adolf Loos, Casa Steiner, Viena (1910). Insólita para su época, presenta una estricta geometría cúbica, muros blancos y lisos, y huecos recortados. La cubierta plana se convierte en bóveda en la parte posterior para cumplir las ordenanzas.



la de polemista en los periódicos locales y en una efímera revista que él mismo editó: *Das Andere* ("Lo otro"). Especial fortuna tuvo su crítica del decorativismo secesionista, expuesta en su famoso artículo "Ornament und Verbrechen" ("Ornamento y delito"), de 1908, en el que defendía la desnudez ornamental como rasgo específico de la nueva cultura del siglo XX, algo que aplicaría de forma radical en su polémico edificio de la Michaelerplatz (1909-1911). En 1910 construyó en Viena su obra más célebre, la Casa Steiner [484], primera de una serie que se caracteriza por presentar una volumetría cúbica, simples ventanas rectangulares recortadas en fachadas lisas y blancas, y una cubierta plana. Loos ideó además un novedoso sistema de organización espacial, el *Raumplan*, consistente en disponer dentro de un volumen regular diversos espacios de dimensiones distintas, articulados mediante pequeños desniveles; este sistema se aplicó por primera vez en la casa Rufer (1922), y luego alcanzó su pleno desarrollo a finales de los años veinte. Tanto las ideas teóricas como los recursos compositivos de Loos tuvieron una influencia decisiva en la arquitectura del periodo de entreguerras.

Wright y la casa de la pradera

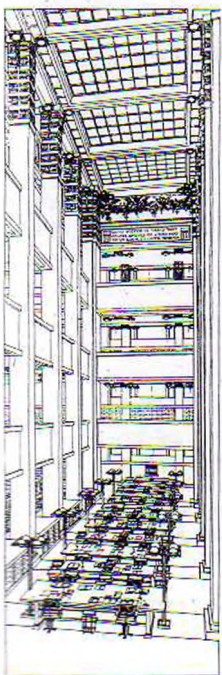
En 1893, La Exposición Colombina de Chicago puso de moda en Norteamérica el clasicismo monumental, pero a Frank Lloyd

Wright lo que más le interesó fue la sencillez de líneas del pabellón japonés, una influencia que siempre lo acompañaría.

La carrera profesional de Wright recibió un decisivo impulso cuando, en 1901, publicó en el *Ladies' Home Journal* dos proyectos residenciales ideales: "Un hogar en una ciudad de la pradera" y "Una casa pequeña con "mucho espacio dentro". En ellos se establecían los principios de una arquitectura residencial suburbana que era novedosa en todos los aspectos: funcionales, técnicos y formales. En cuanto a los primeros, las casas eran cómodas, prácticas y modernas, tal como exigían los clientes, miembros de la burguesía industrial e ilustrada de Chicago. La mayor innovación técnica consistía en integrar las instalaciones (calefacción y ventilación, iluminación, fontanería, etcétera) en los propios elementos constructivos. Pero la mayor renovación era de tipo formal: plantas abiertas y extendidas en la parcela a lo largo de dos ejes paralelos o perpendiculares; volumetrías complejas y articuladas mediante grandes cubiertas de poca inclinación y amplios aleros en voladizo; predominio de la horizontal, tan sólo compensada en vertical por el impulso de algún cuerpo singular; espacios interiores interconectados, con distintas alturas, y organizados en torno a un núcleo central de chimeneas y escaleras.

Todos estos principios se plasmaron inicialmente en la Casa Willits (1902-1903).

485. Frank Lloyd Wright, Edificio Larkin, Buffalo, Nueva York (1902-1906). El gran atrio central estaba iluminado cenitalmente y a él se abrían los espacios de todas las plantas.



se e
nos j
y C
la C
la tr
lo ar
mort
E
cañi
espa
nide
Buff
sobre
Un e
gira
ac: u
ament
conar
ma e
1908
do er
migó
la sep
pared
sería
En
y se e
client
public
volún
cidos
poder
Holan
persor
y su t
constr
Garde
Imperi
haber

El ord

Du
bierro
llo; no
lizado
litarias,
y arena
acero q
e flexic
el nuev
en form
yendo e
instalac
nomía,

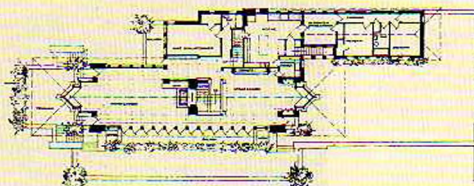
se enriquecieron hasta configurar verdaderos palacios en las casas Martin (1902-1904) y Coonley (1906-1908), y culminaron en la Casa Robie (1908-1910), paradigma de la transformación provocada por Wright en la arquitectura residencial del Medio Oeste norteamericano [486].

En esta época, Wright diseñó también dos edificios que revelan su nueva concepción espacial. El más importante es sin duda la sede de la compañía Larkin (1902-1906), en Buffalo, Nueva York, convertido en un mito sobre todo tras su demolición en 1950 [485]. Un exterior de aspecto cerrado y macizo albergaba uno de los espacios más aiosos del siglo xx: un gran atrio central, iluminado cenitalmente, al que se abrían cuatro pisos de balconadas. Estas ideas básicas se repitieron a una escala menor en el Unity Temple (1905-1908), en Oak Park, Illinois, el primer edificio en el que Wright experimentó con el hormigón sin revestir, y en el que hizo realidad la separación entre la estructura portante y las paredes de cerramiento, una distinción que sería decisiva en las décadas siguientes.

En 1909, Wright abandonó a su familia y se escapó a Europa con la mujer de un cliente. En Alemania se concentró en la publicación de sus obras en dos famosos volúmenes de la editorial Wasmuth, aparecidos en 1910 y 1911, que ejercerían una poderosa influencia, especialmente en Holanda. De vuelta a su país, su agitada vida personal le impidió tener muchos encargos, y su trabajo prácticamente se limitó a la construcción del centro recreativo Midway Gardens en Chicago (1913-1914) y del Hotel Imperial en Tokio (1912-1923), famoso por haber resistido el terremoto de 1923.

El orden del hormigón

Durante el siglo xix, la tecnología del hierro había tenido un importante desarrollo; no así la del hormigón, que se había utilizado únicamente para construcciones utilitarias. Hacia 1870, a las masas de cemento y arena se les empezaron a añadir barras de acero que permitían aumentar la resistencia a flexión; asimismo, se empezó a moldear el nuevo material, ahora "hormigón armado", en forma de pilares, vigas y losas, constituyendo así un sistema muy adecuado para las instalaciones fabriles, que demandaban economía, diafanidad y resistencia al fuego.



486. Frank Lloyd Wright, Casa Robie, Chicago, Illinois (1908-1910).

La casa Robie marca el fin de toda una etapa en la trayectoria profesional y vital de Wright. Sólo con las obras construidas en las dos décadas a caballo de 1900 ya habría pasado a la historia como un gran arquitecto; afortunadamente, aún le quedaban fuerzas e ideas para cincuenta años más.

Cuando decidió construir su casa, Frederick Robie era un joven y brillante ingeniero que a sus 33 años ya presidía una empresa de fabricación de bicicletas. Tenía las ideas muy claras, y todos los caminos le llevaban a Wright. Quería una casa a prueba de incendios, sin habitaciones como cajas y sin veleidades de decorador: una casa que funcionase como una buena máquina.

Las ideas plasmadas en sus propuestas para el *Ladies' Home Journal*, las famosas "casas de la pradera", alcanzaron en la Robie su más consumada expresión: composición predominantemente horizontal, extensos aleros en voladizo y un sólido núcleo vertical de chimeneas y escaleras que anclaba el edificio al terreno. Ni el sobrenombre que le pusieron sus vecinos, *the battleship* ("el barco de guerra"), ni el que le dieron en Alemania, *der Dampfer* ("el barco de vapor"), tuvieron el éxito de los de otras obras posteriores.

El programa de esta amplia vivienda unifamiliar se reparte en tres plantas sin sótano. En la baja se encuentran el vestíbulo, una sala de juegos, otra de billar y los locales de instalaciones; la principal está dominada por un extenso cuerpo longitudinal que alberga el salón y el comedor separados por la masa de las chimeneas, a lo que se añade otro bloque posterior con cocina y cuartos de servicio; el tercer nivel reúne los dormitorios en una disposición compacta de torre-belvedere. Todo ello se refleja al exterior en un volumen complejo y articulado, de abstractas superficies de ladrillo enmarcadas por piezas de hormigón, secuencias de ventanas de suelo a techo, y amplias cubiertas de muy poca pendiente.

Wright también diseñó todo el mobiliario en su característico estilo de líneas rectas, con sillas de altos respaldos y sólidas mesas de geometría cúbica, en la línea de lo que en Europa hacían Mackintosh y Hoffmann.

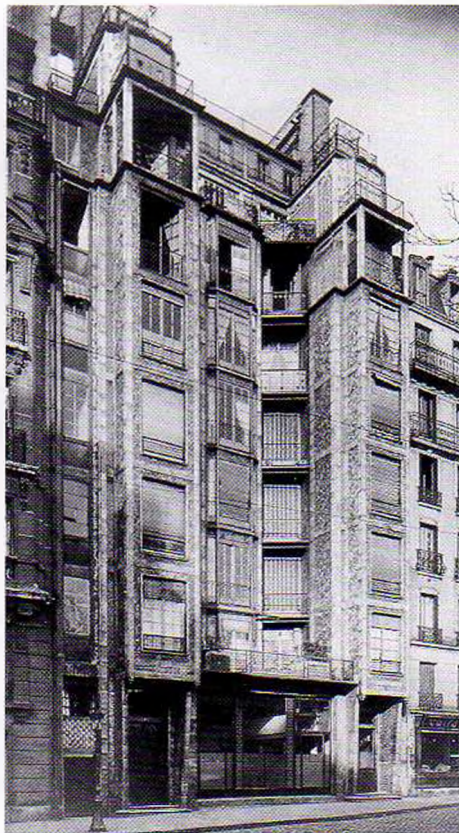
Protegida por el American Institute of Architects como ejemplo de aportación de Wright a la cultura arquitectónica norteamericana, la Casa Robie es hoy un monumento nacional, propiedad de la Universidad de Chicago, que ha instalado allí la oficina de antiguos alumnos.

J. SAINZ



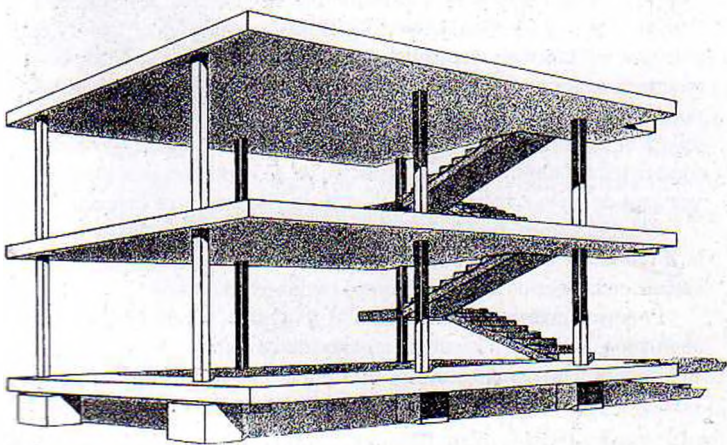
487. Auguste Perret, edificio de viviendas en la rue Benjamin Franklin, París (1902-1905). En la fachada se aprecia la diferencia formal entre la estructura y el cerramiento.

La planta muestra la disposición de las salas en torno al patio abierto.



La extensión de este sistema constructivo al resto de los edificios es la gran aportación del francés Auguste Perret a la evolución de la arquitectura del siglo xx. Perret (1874-1954) recibió su educación académica en la Escuela de Bellas Artes de París, donde se imbuó de las teorías de Viollet-le-Duc y de la historia de Choisy; pero esta formación se complementó decisivamente con el trabajo práctico en la empresa constructora de su padre. Entre 1902 y 1905, Perret construyó su edificio más conocido, que se iba a convertir en referencia obligada

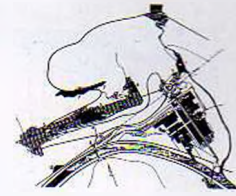
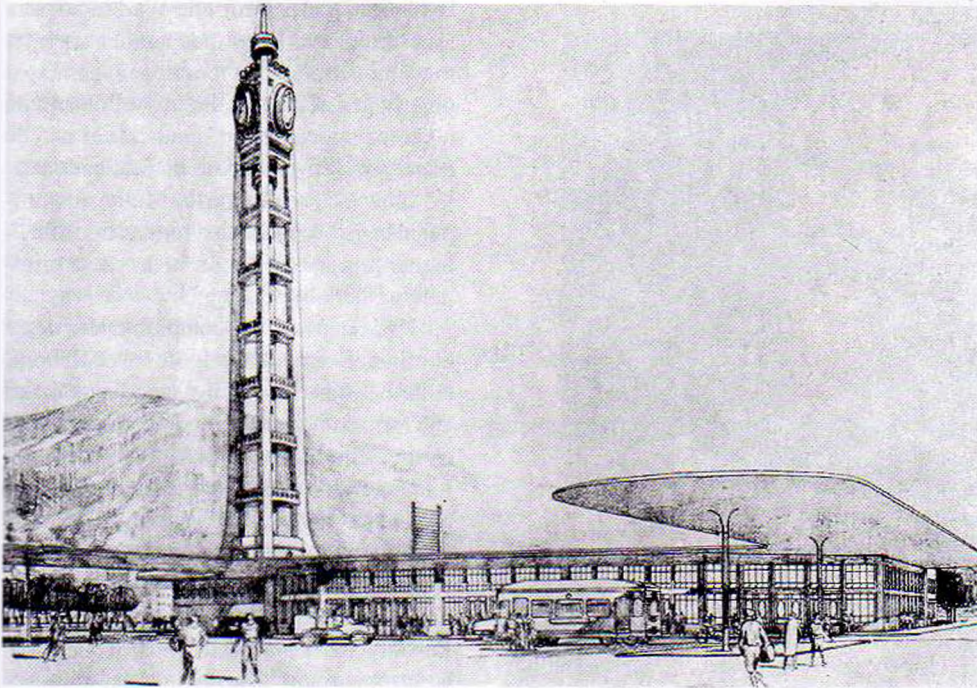
488. Charles-Édouard Jeanneret ("Le Corbusier"), Maison Domino (1914). Estas casas, concebidas como un sistema para dar solución rápida a las destrucciones de la guerra, permitían una libertad total en la colocación de fachadas y tabiques.



en el desarrollo posterior de la arquitectura: las viviendas de la parisiense rue Franklin [487]. Combinando su gusto por la composición clásica con su voluntad de innovación técnica, Perret ideó una estructura de hormigón armado a base de vigas y pilares que al exterior se tratan como pilastras y arquivoltas simplificadas. El cerramiento, independiente de la estructura portante, se resuelve con grandes ventanales y paneles cerámicos de relieves vegetales. Invertiendo la posición habitual del patio de luces, el edificio se abre a la calle mediante retranqueos de la fachada que permiten a las cinco salas principales de cada piso tener luz directa y vistas de la Torre Eiffel. Perret acrecentó la separación visual de estructura y cerramiento cuando sustituyó éste por vidrio en su garaje de la rue Ponthieu (1905) y realizó su mayor alarde estructural en el Teatro de los Campos Elíseos (1911-1913). Su larga carrera le permitió hacer realidad a gran escala su clasicismo desnudo de hormigón: fue en la reconstrucción de El Havre, tras la Segunda Guerra Mundial.

En el estudio de Perret trabajaba en 1906 un joven suizo llamado Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), que unos años más tarde iba a aplicar lo aprendido allí en un proyecto denominado "Maison Domino" [488]: un juego de palabras con *domus* (casa en latín) y el popular juego de fichas, al que formalmente se asemejaba tanto en la planta de cada unidad como en el aspecto de sus combinaciones. Consistía básicamente en seis pilares, apoyados en sendas zapatas de cimentación, que sostenían tres losas horizontales con un estrecho voladizo en todo su perímetro. Este sistema permitía total libertad en la disposición tanto de los muros exteriores como de los tabiques interiores, que se podían levantar con componentes baratos fabricados en serie. El proyecto no se llevó a cabo, pero fue uno de los fundamentos de la arquitectura posterior de su autor, conocido a partir de 1920 como "Le Corbusier".

El hormigón armado fue también el material favorito de otro francés, Tony Garnier (1869-1948), cuya aportación trascendió el campo de la edificación para extenderse al del urbanismo. Garnier recibió su formación académica en París, pero fue en Roma, como becario, donde desarrolló su original visión de la nueva ciudad del siglo xx. Su proyecto, denominado *Une cité industrielle*, se expuso



489. Tony Garnier, Cité Industrielle (1904). La nueva ciudad moderna, industrial y socialista, se concibe con una separación física entre zonas residenciales e industriales. Los edificios, siempre de hormigón, presentan formas simples y estilizadas.

en 1904, pero no se publicó en forma de libro hasta 1917 [489]. El plano estaba trazado en una localización casi real, junto a una pequeña ciudad antigua, y mostraba una zonificación radical: el núcleo residencial estaba separado de las instalaciones industriales por una vía férrea y un terreno libre. El utopismo progresista de Garnier le llevó a prescindir de iglesias, prisiones y cuarteles, considerados innecesarios en la ciudad socialista. La planta general iba acompañada por una serie de perspectivas que permitían apreciar una arquitectura de hormigón, de geometrías generalmente cúbicas, cubiertas planas y una sencilla articulación a base de molduras, con algún enriquecimiento adicional en los edificios públicos. Garnier consiguió llevar a la práctica algunas de estas ideas en su ciudad natal, Lyon, de la que fue arquitecto municipal y en la que construyó el estadio olímpico (1913-1916) y el barrio de los États-Unis (1924-1935).

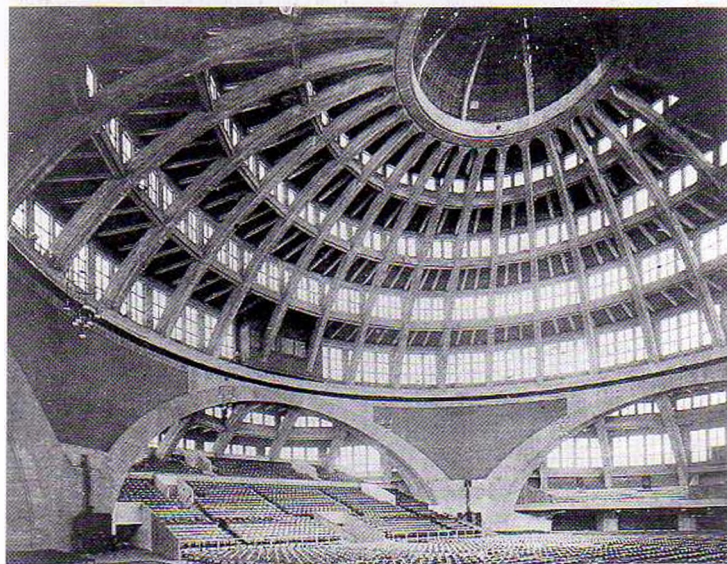
Fue precisamente en los edificios públicos donde las cualidades estructurales del hormigón armado empezaron a experimentarse más allá del simple sistema de pilares, vigas y losas. El ejemplo más espectacular de estos alardes tecnológicos es el Jahrhunderthalle [490], el "Palacio del Centenario" que conmemora la batalla de Leipzig, construido entre 1912 y 1913 por Max Berg (1870-1947) en la ciudad por entonces alemana de

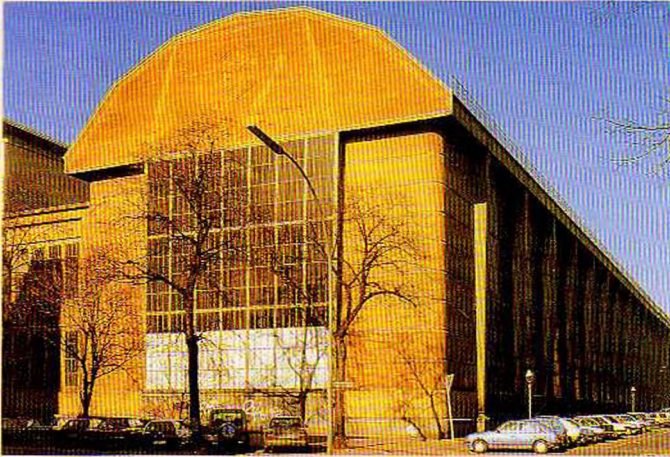
Breslau (Wroclaw en la Polonia actual). Una impresionante cúpula nervada de 65 metros de diámetro descansa sobre cuatro enormes arcos de doble curvatura, estabilizados transversalmente por sendas semicúpulas laterales. Era la primera vez que una cúpula superaba los 43 metros de luz del Panteón de Roma.

La máquina y el futuro

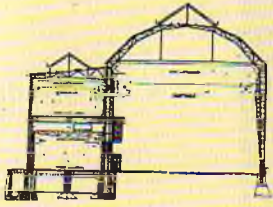
Poco después de regresar a Alemania y publicar sus trabajos sobre la casa inglesa, Hermann Muthesius participó en 1907 en

490. Max Berg, Jahrhunderthalle, Breslau (actual Wroclaw, 1912-1913). Este grandioso "Palacio del Centenario", con su cúpula nervada de 65 metros de diámetro, fue en su momento un gran alarde de la tecnología del hormigón.





491. Peter Behrens. **Fábrica de turbinas AEG, Berlín (1908-1909).**



Al poco tiempo de iniciar su colaboración con la AEG, Behrens recibió el encargo de construir esta fábrica de turbinas. En principio, se trataba únicamente de una nave industrial para albergar las grúas puente necesarias

para el montaje de los grandes generadores. Pero Behrens no se limitó a levantar una construcción utilitaria, sino que aprovechó la ocasión para dotar a su edificio de un carácter representativo de la importancia que estaba adquiriendo tanto la propia compañía como la producción industrial en general.

La Turbinenfabrik se compone de dos cuerpos: el más grande es una extensa nave de 207 metros de longitud, 26 de anchura y unos 25 de altura, totalmente diáfana en su interior gracias a una estructura de pórticos triangulados con vigas de celosía, en cuyos soportes verticales se apoyan los carriles de las grúas puente, y con un perfil poligonal en su remate superior; contiguo a esta nave principal hay un cuerpo más pequeño, dividido verticalmente en dos plantas con sus correspondientes grúas puente. En el desarrollo de esta estructura, Behrens contó con la colaboración del ingeniero Karl Bernhard.

Pero es en su articulación exterior donde el edificio se muestra como una especie de templo sagrado de la producción industrial. Behrens combinó los elementos constructivos más innovadores con recursos compositivos de inspiración clásica, convirtiendo la fábrica en un símbolo monumental del nuevo poder económico. Así, la fachada lateral tiene el ritmo de un peristilo griego, con los grandes entrepaños continuos de vidrio ligeramente retranqueados con respecto a los soportes metálicos. La fachada principal presenta un gran frontón poligonal (con el logotipo de la empresa y el nombre del edificio inscritos en el tímpano) que parece descansar sobre una amplia vidriera central, mientras que las esquinas se configuran como elementos ciegos de hormigón, articulados con bandas metálicas horizontales, y ligeramente inclinados para que la cornisa superior sobresalga creando una zona de sombra. Estos elementos angulares, que visualmente sostienen el peso del frontón, son sin embargo paredes delgadas sin ninguna función de soporte estructural.

Behrens aplicó al resto de los edificios industriales de la AEG esta misma disposición a base de estructuras metálicas ligeras flanqueadas por esquinas macizas, aunque nunca superó el nivel de dignidad monumental alcanzado en esta fábrica de turbinas.

la fundación del Deutsche Werkbund, una asociación de artistas independientes y firmas industriales que tenía como principal objetivo mejorar la calidad y el diseño de las artes aplicadas sin renunciar al uso de la máquina en el proceso de fabricación de los objetos. Para lograrlo, Muthesius propugnaba la búsqueda de "formas tipo" fácilmente reproducibles, en lugar de la originalidad del objeto singular.

Uno de los artistas comprometidos desde el principio en esta tarea fue Peter Behrens (1868-1940), que había rivalizado con Olbrich en Darmstadt construyendo su propia casa en un estilo que combinaba el *art nouveau* y la *Secession*. Pero su orientación estética cambió radicalmente a partir de 1907, cuando Emil Rathenau, fundador y propietario de la compañía eléctrica AEG, le encomendó el diseño de todos los productos de su empresa. Behrens creó una imagen de marca que aplicó a carteles, papelería, lámparas, aparatos domésticos y, naturalmente, edificios. De éstos, el más significativo es sin duda la Turbinenfabrik, una gran fábrica de turbinas construida entre 1908 y 1909 como parte del extenso recinto industrial de la empresa en Berlín [491]. Convencido de que las construcciones fabriles debían mostrar el impulso innovador de la mecanización, pero también una nueva dignidad monumental acorde con los tiempos, Behrens creó un auténtico templo de la industria, una analogía que se revela en las proporciones generales y en la sucesión de soportes de la fachada lateral, pero sobre todo en el hastial poligonal a modo de frontón que corona la fachada principal. Con estos mismos recursos, pero ya con mucha menor rotundidad formal, Behrens levantó también una central de alta tensión (1910) y otra fábrica, esta vez de motores pequeños (1910-1911). Profundamente cambiado tras la Primera Guerra Mundial, construyó en Frankfurt un edificio industrial para la firma IG Farben (1920-1925) en un lenguaje totalmente ajeno a su esencialismo clásico anterior.

Hacia 1910, el despacho de Behrens era un lugar de encuentro para los jóvenes arquitectos con ambiciones. Ese mismo año parece haber sido crucial: el primer encargado del estudio, Walter Gropius, dejó su puesto con sólo 27 años para instalarse por su cuenta; otro joven alemán, Ludwig Mies, volvió después de una breve de ausencia;

y el ya ncret i

Gr fulgurz de mo horma an der edificio mal y ción pe tiendo de su ridad a fachad tas pil queanc de lige: ángulo rentes, tes de Meyr lario fo la fábrí ocasió Colon: Gropiu: en los t

Est: de una tria tuv tico en italiano: tuoso y literaric cado pe netti en de febr res com e inclus ponía la tecas; y Más tar pintura 1914 se la que u lia (188 Città N: el Mess: ramente fiesto d dibujos con call lonados todo ell: siglo xx

y el ya mencionado Charles-Édouard Jeanneret inició una estancia de casi un año.

Gropius (1883-1969) tuvo un comienzo fulgurante: ese mismo año recibió el encargo de modificar el diseño de una fábrica de hormas de zapato, la Faguswerk, en Alfeld an der Leine, y consiguió crear uno de los edificios más innovadores en el aspecto formal y más trascendentales para la evolución posterior de la arquitectura [492]. Invirtiendo los términos de la estética industrial de su maestro Behrens, Gropius dio prioridad absoluta al vidrio, configurando una fachada casi flotante, articulada por esbeltas pilastras de ladrillo que se van retranqueando según se elevan. Esta sensación de ligereza culmina en el tratamiento de los ángulos, totalmente acristalados y transparentes, que revelan así la ausencia de soportes de esquina. Gropius y su socio Adolf Meyer desarrollaron aún más este vocabulario formal del vidrio y la transparencia en la fábrica modelo construida en 1914 con ocasión de la Exposición del Werkbund en Colonia. La guerra no quebró la carrera de Gropius, que sería un personaje fundamental en los años veinte y treinta.

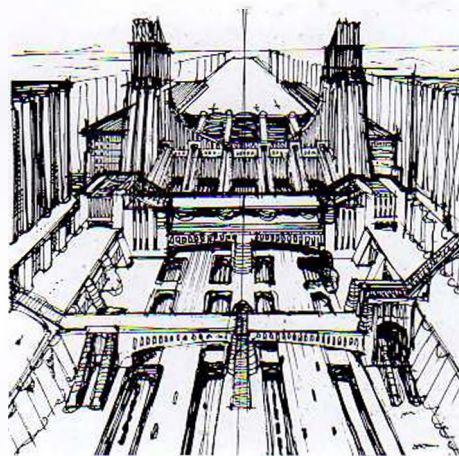
Esta apuesta práctica y concreta en favor de una estética de la máquina y de la industria tuvo su complemento teórico y fantástico en las visiones de un grupo de artistas italianos que lanzaron un movimiento tumultuoso y efímero: el futurismo. Su origen fue literario y se plasmó en un manifiesto publicado por el poeta Filippo Tommaso Marinetti en el diario parisense *Le Monde* el 20 de febrero de 1909; en él se exaltaban valores como el peligro, la audacia, la velocidad e incluso la guerra y el anarquismo; se proponía la demolición de los museos y las bibliotecas; y se glorificaba la metrópolis moderna. Más tarde llegaron los manifiestos sobre la pintura (1910) y la escultura (1912), y en 1914 se celebró en Milán una exposición en la que un joven arquitecto, Antonio Sant'Elia (1888-1916), mostró los dibujos de su Città Nuova [493] acompañados de un texto, el *Messaggio*, que unos meses después, ligeramente modificado, se publicaría como manifiesto de la arquitectura futurista. Texto y dibujos describen una ciudad de rascacielos, con calles a distintos niveles, edificios escalonados y ascensores a la vista, expresión todo ello del nuevo mundo mecanizado del siglo xx. En 1915 Sant'Elia se alistó en el



batallón ciclista de Lombardía y fue enviado al frente, donde murió un año después.

Fantasías expresionistas

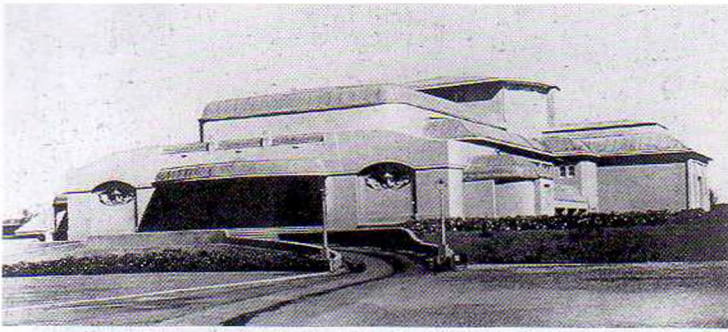
En la mencionada Exposición del Werkbund en Colonia se pusieron de manifiesto distintas posturas con respecto a la concepción de las artes aplicadas y la arquitectura. Frente a la normalización de las "formas tipo" propugnada por Muthesius —y plasmada en la fábrica modelo construida por Gropius y Meyer en la propia exposición—, otros artistas, encabezados por el belga Henry van de Velde, defendían



492. Walter Gropius y Adolf Meyer. Fábrica Fagus. Alfeld an der Leine (1910-1914). El uso extensivo del vidrio produce un efecto de gran ligereza, debido en especial a los paños salientes de la fachada lateral y a la esquina totalmente transparente.

493. Antonio Sant'Elia. Città Nuova (1914). Las imágenes de la nueva metrópolis moderna reflejan en sus formas escalonadas y estratificadas los valores defendidos en los manifiestos futuristas, en particular la velocidad y el dinamismo.

SAINZ

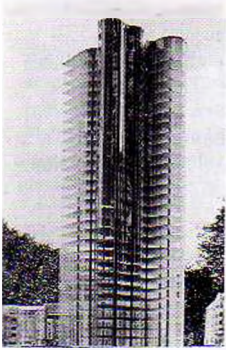


494. Henry van de Velde. Teatro de la Exposición del Werkbund en Colonia (1914). Las formas blandas y sinuosas son reminiscencias del *art nouveau*, y al mismo tiempo constituyen el fundamento estético de las visiones expresionistas.

una actitud más individualista, basada en la creatividad y en la expresión personal.

Van de Velde (1863-1957) había sido uno de los personajes más influyentes del *art nouveau*, pero su obra se había concentrado principalmente en el mobiliario y la decoración. En 1904 fue nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios del gran ducado de Sajonia, y construyó su nueva sede en Weimar, desde donde participó en los debates del Werkbund. Su posición en favor de la expresividad plástica de cada artista individual quedó reflejada en las formas sinuosas, orgánicas y poco tectónicas del teatro que construyó para la Exposición de Colonia [494]. Este edificio y las obras maestras de Antonio Gaudí —el Parque Güell y las casas Batlló y Milà, construidas en la primera década del siglo xx—, suponen una transición que enlaza el *art nouveau* con un nuevo movimiento desarrollado fundamentalmente en Alemania y que iba a conocerse como “expresionismo”.

Además de hundir sus raíces en las formas fluidas y orgánicas de fin de siglo, el expresionismo encontró otra de sus inspiraciones en las estructuras cristalinas. El origen literario de esta influencia fue el libro



495. Ludwig Mies (van der Rohe), proyecto para un rascacielos de cristal, Berlín (1922). La piel de vidrio, independiente de la estructura, permite apreciar la diaphanidad interior.



496. Bruno Taut. Pabellón de la industria del vidrio. Exposición del Werkbund en Colonia (1914). La cúpula facetada representa la cualidad cristalina del vidrio, mientras que el espacio interior está definido por la transparencia de los muros.

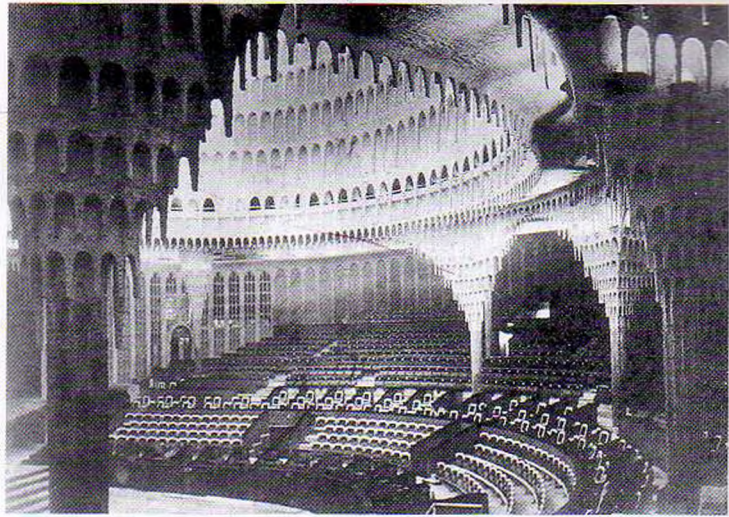
Glasarchitektur (“Arquitectura de cristal”, 1914), del poeta y novelista Paul Scheerbart, y su primera plasmación arquitectónica fue precisamente el Pabellón de la Industria del Vidrio, construido también en la Exposición de Colonia por Bruno Taut (1889-1938) [496]. La intención de Taut era también exaltar la producción industrial, por lo que utilizó el vidrio como componente constructivo y simbólico de un edificio centralizado, levantado sobre un podio y compuesto por un basamento cilíndrico y una cúpula facetada terminada en punta. Salvo la estructura de hormigón, todo lo demás eran bloques de vidrio de distintos colores, por lo que la experiencia del espacio interior era radicalmente novedosa. Taut dedicó los cuatro años de guerra a desarrollar sus fantasías visionarias, expuestas en dos libros publicados en 1918: *Alpine Architecture* (“Arquitectura alpina”) y *Die Stadtkrone* (“La corona de la ciudad”), donde insistía en la cualidad cristalina de la nueva arquitectura y abogaba por dotar de contenidos simbólicos a algunos edificios situados en el corazón de la ciudad. Tras la guerra, Taut participó activamente en los movimientos artísticos de la izquierda radical alemana y fundó la revista *Frühlicht* (“Luz del alba”), donde se publicaron numerosas arquitecturas expresionistas; en 1921 fue nombrado arquitecto municipal de Magdeburgo y comenzó una etapa más pragmática, centrada en la vivienda social.

La vertiente artística del expresionismo tuvo un fuerte impacto en el cine, que empezó a presentar complejas escenografías con formas torturadas e iluminaciones dramáticas. Estos rasgos se aprecian también en el espacio expresionista por excelencia: la *Grosses Schauspielhaus*, una gran sala de espectáculos construida por Hans Poelzig (1869-1936) en Berlín entre 1918 y 1919 [497]. La cúpula —revestida de anillos de estalactitas que se derraman por los capiteles de los soportes— parece una caverna misteriosa, un efecto acentuado por el uso escenográfico de la iluminación indirecta.

El máximo desarrollo de la forma plástica expresionista lo llevó a cabo Erich Mendelsohn (1887-1953). Formado bajo el influjo del *art nouveau*, Mendelsohn alcanzó gran notoriedad cuando expuso los bocetos que había dibujado en las trincheras durante la guerra. Inspirándose en ellos construyó poco después en Potsdam un observatorio astrofís-

sico conocido como la "Torre de Einstein" (1917-1921) [498]. Pese a que la planta tiene una disposición axial y geométrica, el volumen está tratado como una masa escultórica con formas libres y orgánicas que le dan un aspecto fluido y dinámico. Lo que parece una muestra de la capacidad de modelado plástico del hormigón es en realidad una construcción convencional de ladrillo revestida de cemento. La superación de la crisis económica y la llegada de encargos menos singulares llevó a Mendelsohn a adoptar una actitud más realista a principios de los años veinte.

Este cambio de postura se aprecia igualmente en la trayectoria del ya citado Ludwig Mies (1886-1969). Formado en el taller de cantería de su familia y en un estudio de diseño de muebles, Mies estuvo trabajando con Behrens entre 1908 y 1911. Sus iniciales gustos neoclásicos se combinaron más tarde con su aprecio por la honestidad constructiva de Berlage, y durante la guerra sufrió el influjo de las visiones expresionistas. Miembro activo de los grupos revolucionarios de izquierda, Mies plasmó sus concepciones idealistas en dos proyectos de edificios en altura para la Friedrichstrasse berlina. El primero tenía una planta irregular y cristalina, mientras el segundo era de perímetro curvilíneo, pero ambos presentaban fachadas totalmente acristaladas cuya transparencia dejaba ver una limpia



estructura de pilares [495]; conocido como el "rascacielos de cristal", este proyecto cierra una etapa en la carrera de Mies, que por entonces añadió a su nombre el apellido materno y un par de partículas holandesas para formar el apelativo con el que sería conocido en el futuro: Mies van der Rohe.

La vivienda holandesa

Los Países Bajos se mantuvieron neutrales durante la Primera Guerra Mundial, por lo que el sector de la edificación no sufrió un parón tan drástico como en el resto de Europa. A un ritmo más lento, en Amsterdam se con-

497. Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus, Berlín (1918-1919). El auditorio de esta gran sala de espectáculos está dominado por las estalactitas que recubren la cúpula, creando un efecto misterioso gracias a una iluminación escenográfica.



498. Erich Mendelsohn, Torre de Einstein, Potsdam (1917-1921). La forma escultórica parece reflejar la capacidad de modelado plástico del hormigón, pero en realidad se trata de una construcción convencional de ladrillo cubierta de cemento.



499. Hendrik Petrus Berlage, plano definitivo de Amsterdam Sur (1915). El trazado incluye algunos ejes monumentales con largas perspectivas, además de avenidas arboladas y calles secundarias que definen grandes manzanas con patio.

tinuó con la construcción de grandes barrios de vivienda social, fundamentalmente en el ensanche proyectado por Berlage a principios de siglo. Revisado completamente en 1915, el plano definitivo de Amsterdam Sur muestra un trazado viario a base de ejes monumentales, amplias avenidas arboladas y calles secundarias, que conjuntamente definen grandes manzanas cerradas con patios ajardinados [499]. El plan de Berlage marca la transición entre el urbanismo decimonónico y las nuevas ideas de ciudad que se iban a consolidar tras la guerra.

Estos conjuntos residenciales fueron un fértil campo de experimentación formal para los miembros de la "Escuela de Amsterdam", que se agrupaban en torno a la revista *Wendingen* ("Virajes"). Aunque nunca se autocalificaron como expresionistas, estos arquitectos compartían con sus

colegas alemanes el gusto por las composiciones elaboradas y escultóricas, y la preferencia por las formas orgánicas o cristalinicas; entre ellos destacaron Michel de Klerk (1884-1923) y Piet Kramer (1881-1961).

De las múltiples manzanas de viviendas llenas de curiosos detalles que pueblan los ensanches de Amsterdam, una de las más llamativas es la construida por De Klerk entre 1917 y 1921 para la promotora Eigen Haard al oeste de la ciudad y conocida como *het schep* ("el barco") [500]. De planta triangular, presenta una "proa" ocupada por una estafeta de correos, donde se aprecian muchos de los juegos compositivos que se repiten por todo el edificio: muros de ladrillo con distintos colores y aparejos, cubiertas de teja que se extienden por la fachada, gruesas carpinterías de madera blanca enrasadas al exterior, y huecos de formas caprichosas. En el lado que forma la base del triángulo, la "popa" está marcada por un peculiar obelisco que sirve de hito visual tanto para el patio de la manzana como para la placita que tiene delante. Muchos juegos similares con la forma plástica de los volúmenes aparecen asimismo en uno de los conjuntos más elaborados de Amsterdam Sur: De Dageraad, construido por Kramer y De Klerk entre 1919 y 1921.

Los primeros años veinte traerían el abandono progresivo de las posturas expresionistas y la difusión de una nueva estética basada en la abstracción y la objetividad.

500. Michel de Klerk, conjunto Eigen Haard, Amsterdam (1917-1921).

Los juegos con el ladrillo, los huecos de formas insólitas y los volúmenes complejos a base de cuerpos redondeados son algunos de los rasgos de esta manzana de viviendas.



3. UN ESTILO INTERNACIONAL: 1920-1945

El periodo de entreguerras fue la época heroica de la arquitectura moderna. A principios de los años veinte, los experimentos de las vanguardias pictóricas empezaron a aplicarse a los edificios, y al poco tiempo ya se estaban construyendo algunas obras maestras del siglo xx. En los años treinta, el llamado "estilo internacional" se difundió por todo el mundo, al tiempo que los regímenes nazi y estalinista condenaban la abstracción moderna y propugnaban una arquitectura monumental e historicista.

Las vanguardias arquitectónicas

Las investigaciones de Picasso y Braque sobre el espacio y su representación cubista resultaron decisivas para la renovación formal de la arquitectura.

En los Países Bajos, frente al expresionismo de la Escuela de Amsterdam, un grupo de artistas fundó en 1917 la revista *De Stijl* ("El estilo"), desde donde se pro-

pugnaba un lenguaje formal radicalmente abstracto, bautizado como *Nieuwe Beelding* o "neoplasticismo", y cuya mejor expresión eran los cuadros de Piet Mondrian.

En su aplicación a la arquitectura era patente la influencia de Wright, conocido gracias a Berlage y a las ediciones Wasmuth. Primero pintor y luego arquitecto, Theo van Doesburg (1883-1931) era el alma de *De Stijl*, su teórico más incisivo y su más eficaz propagandista. Gerrit Rietveld (1888-1964), por el contrario, era un artesano: un ebanista que acabó levantando edificios. En 1923, el grupo expuso su trabajo en París; allí, Van Doesburg presentó una serie de maquetas y axonometrías que adelantaban el aspecto de la arquitectura neoplástica [501]: elemental, abierta, anticúbica, asimétrica, coloreada y antidecorativa, como él mismo propugnaba en "Tot een beeldende architectuur" ("Hacia una arquitectura plástica"), publicado en 1924.

La Casa Schröder [502], de Rietveld, es la obra que mejor sintetiza estos principios.



501. Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren, axonometría de una "casa particular" (1923). La descomposición de la figura cúbica, los planos delgados y flotantes y el uso de colores primarios son los rasgos formales distintivos de la arquitectura neoplástica.



502. Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht (1924). El complejo volumen exterior está compuesto por planos flotantes de tonos neutros y elementos lineales de vivos colores. La planta, transformable, puede quedar totalmente diáfana.



050064

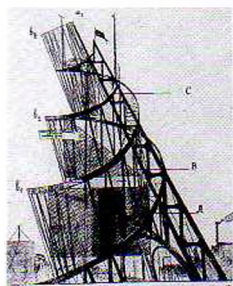


FACULTAD DE ARQUITECTURA

Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 285

J. SAINZ



503. Vladímir Tatlin, Monumento a la Tercera Internacional (1920). De color rojo revolucionario, esta utópica torre se convirtió en un emblema arquitectónico del constructivismo. Dentro de su doble helicoide, tres cuerpos geométricos giraban a ritmos distintos.

Situada al final de una hilera de casas de ladrillo oscuro, presenta una compleja volumetría elemental a base de delgados planos independientes y flotantes, horizontales y verticales, blancos y grises; en sus intersticios, las carpinterías, las barandillas y los soportes están pintados de negro, amarillo, rojo y azul, resaltando así su carácter lineal. La disposición interior, concebida en estrecha colaboración con la propietaria, tiene una planta transformable en la que los tabiques pueden desplazarse y ocultarse para dar lugar a un espacio único en cada piso.

A partir de 1925, De Stijl entró en una nueva fase marcada por la introducción de la diagonal en las *contracomposiciones* de Van Doesburg, una variación que se aplicó en el interior del Café L'Aubette, en Estrasburgo. Con la muerte de este arquitecto en 1931, De Stijl perdió todo su impulso, y sus seguidores se vieron arrastrados por la corriente de la "nueva objetividad", que ya se había extendido por casi toda Europa.

En Rusia, tras la Revolución de Octubre de 1917 se produjo otro de los movimientos artísticos más innovadores del siglo xx, conocido globalmente como "constructivismo". Los arquitectos se dedicaron a buscar unas formas despojadas de toda reminiscencia del pasado y que simbolizasen el nuevo orden soviético. Hacia 1920, dos proyectos llegaron a convertirse en auténticos emblemas de la Rusia revolucionaria. El primero, *La tribuna de Lenin*, es un fotomontaje en el que el líder político arenga a las masas desde un púlpito de audaz estructura diagonal; su autor era Lazar Lisitskii (1890-1941), más conocido por su nombre germanizado: El Lissitzky), un versátil artista que fue el verdadero puente entre la vanguardia rusa y las de Europa occidental. El segundo emblema por excelencia del constructivismo ruso es el proyecto del Monumento a la Tercera Internacional, de Vladímir Tatlin (1885-1953) [503], una enorme estructura de más de 300 metros de altura formada por dos helicoides decrecientes que albergarían en su interior tres cuerpos geométricos: un cubo, una pirámide y un cilindro, que rotarían a razón de una vez al año, al mes y al día respectivamente.

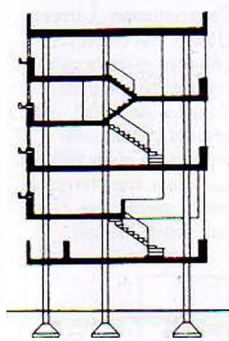
Para la concretización de la nueva arquitectura rusa tuvieron una importancia decisiva los experimentos formales de los artistas, y en especial los *arquitectones* de Malevich (esculturas con piezas geométri-

cas que parecen edificios) y los *prouns* de Lissitzky (imágenes gráficas a mitad de camino entre la pintura y la arquitectura).

En 1925, la nueva Unión Soviética aprovechó la Exposición de Artes Decorativas de París para mostrar los logros de su vanguardia arquitectónica. Su pabellón, obra de Konstantín Mélnikov (1890-1976) [505], tenía una planta rectangular atravesada diagonalmente por una escalera que ascendía desde los dos extremos, y rematada por una serie alterna de planos oblicuos. La imagen general ofrecía perspectivas angulosas, asimetrías compensadas, total desnudez ornamental y un equilibrio dinámico, todo lo cual contrastaba con las construcciones historicistas del resto de los países. Mélnikov pertenecía a ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos), un grupo que consideraba la ordenación espacial como el problema fundamental de la arquitectura. Otra muestra de sus innovaciones formales es el Club Rusakov en Moscú (1927), del propio Mélnikov, con sus espectaculares volúmenes dentados en voladizo.

Frente a estas preocupaciones compositivas, el grupo OSA (Sociedad de Arquitectos Contemporáneos), con Moiséi Guinzburg (1892-1946) a la cabeza y con su revista *Sovremenniaia Arjitektura* ("Arqu-

505. Konstantín Mélnikov, Pabellón de la Unión Soviética en la Exposición de Artes Decorativas de París (1925). La escalera atraviesa diagonalmente el volumen prismático y está rematada por una serie de planos inclinados que se cruzan en voladizo.



504. Moiséi Guinzburg, "casa-comuna" del Narkomfin, Moscú (1928-1930). La ingeniosa sección se divide en tres niveles en la parte delantera y en cinco en la trasera; así, todas las viviendas, aunque muy pequeñas, disponen de un espacio a doble altura.

itectura contemporánea”), propugnaba una mayor atención a las necesidades de la población y entendía los edificios como condensadores sociales. Sus estudios sobre la vivienda colectiva tuvieron su mejor plasmación en la “casa-comuna” del Narkomfin, en Moscú (1928-1930) [504], donde un bloque alargado alberga los pequeños apartamentos, agrupados en una ingeniosa sección, y un cuerpo cúbico independiente acoge todos los espacios comunes.

En 1931, el concurso para el Palacio de los Soviets supuso el fin de la vanguardia. El poder estalinista tachó el arte abstracto de formalismo burgués e instauró el realismo socialista encarnado en el lema “columnas para el pueblo”.

Alemania salió de la Primera Guerra Mundial arruinada y desesperanzada. La respuesta de los artistas fue el expresionismo fantástico y utópico, que terminó al mismo tiempo que la terrible crisis económica de principios de los años veinte.

La vanguardia de la renovación artística alemana fue la Bauhaus, creada en Weimar mediante la unión de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios de Sajonia, esta última dirigida por Van de Velde desde 1904. Walter Gropius, su fundador y primer director, se planteó como objetivo la fusión del diseño y la producción. Según su manifiesto fundacional, “el fin último de toda actividad plástica es la construcción [*das Bau*]”. Sin embargo, los primeros alumnos de la Bauhaus, más que al estudio de la arquitectura, se dedicaron a la experimentación formal pura del *Vorkurs* (“curso preliminar”), y a su aplicación práctica en los talleres sucesivos.

Tras esta etapa expresionista, la Bauhaus recibió el poderoso influjo de De Stijl. Entre 1921 y 1922, Van Doesburg impartió en Weimar unos cursos paralelos que modificaron los preceptos estéticos de toda la escuela y contribuyeron a crear su particular gramática formal, a base de geometrías simples y desnudas, articuladas por relaciones dinámicas. Esta nueva orientación se reflejó en el texto de Gropius *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar* (“Idea y estructura de la Bauhaus estatal de Weimar”, 1923), pero alcanzó su mejor expresión arquitectónica en la nueva sede de la escuela en Dessau, a donde hubo de trasladarse por motivos políticos [506].



506. Walter Gropius, **Bauhaus**, Dessau (1925-1926).

En Weimar, la Bauhaus ocupaba los edificios diseñados por Van de Velde para las escuelas de Bellas Artes y Artes y Oficios. En 1924, los partidos conservadores ganaron las elecciones y cerraron la institución, que hubo de trasladarse a Dessau.

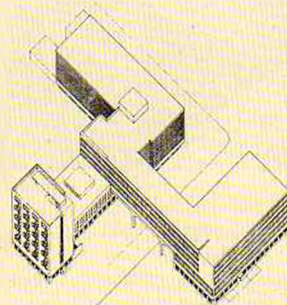
El edificio construido es al tiempo un reflejo de la filosofía estética de la Bauhaus y un símbolo de la revolución arquitectónica del Movimiento Moderno. En él se funde la exaltación de la imagen maquinista, ya anticipada por Gropius en la Fábrica Fagus y en la Exposición del Werkbund en Colonia, con los nuevos mecanismos compositivos de las vanguardias, en especial las abstracciones geométricas de De Stijl.

El programa funcional debía incluir, además de los locales de la propia Bauhaus, una escuela municipal de formación profesional y viviendas para el director, los profesores y los estudiantes. Gropius respondió a esta variedad separando cada función en un volumen prismático individual con entrada independiente: el más espectacular, por su extensa fachada de vidrio, alberga los talleres; otro contiene las aulas de la escuela profesional; y el tercero, más alto, agrupa los estudios de los alumnos. Los dos primeros están unidos por un cuerpo elevado sobre una calzada en el que se encuentran la administración y el despacho del director. A su vez, talleres y estudios se conectan mediante un cuerpo bajo ocupado por el salón de actos, el escenario y la cantina. El edificio forma así un conjunto dinámico, rotatorio y centrífugo, una especie de escultura neoplástica que exige un recorrido a su alrededor para apreciar los escorzos siempre cambiantes.

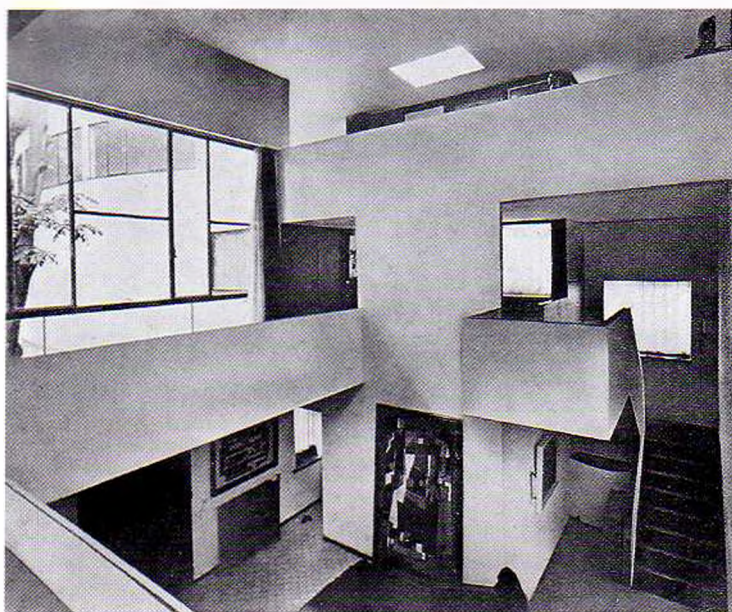
Los diversos volúmenes se distinguen además por la distinta articulación de sus fachadas. La del bloque de talleres es un plano continuo de vidrio que deja traslucir los grandes espacios interiores; en el bloque de la escuela, las bandas continuas de amplios ventanales corresponden a las aulas de tamaño intermedio; y la torre de estudios se resuelve mediante huecos individualizados con balcones.

El gran alarde técnico del edificio es la extensa piel de vidrio, de aspecto flotante e ingravido gracias a la separación que permiten las ménsulas de los pórticos de hormigón. La menuda trama de su carpintería metálica está uniformemente pautada en vertical y sutilmente ritmada en horizontal.

En los años treinta, los nazis tapiaron las vidrieras y añadieron una cubierta inclinada; así sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial. Tras ella, el edificio fue declarado monumento nacional y se reanudaron las clases, pero en 1948 las autoridades comunistas abortaron la iniciativa. Sólo en 1975 se abordó su completa restauración, terminada cuatro años después.



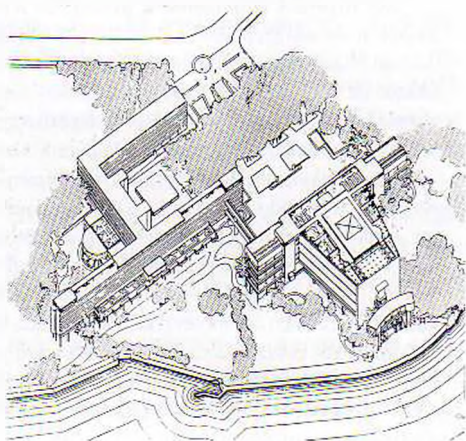
J. SAINZ



507. Le Corbusier. Casa La Roche. París (1923-1924). Mitad vivienda y mitad galería. destaca por el paseo arquitectónico que enlaza los espacios interiores donde el banquero suizo Raoul La Roche exhibía su colección de arte contemporáneo.

El programa docente de 1927 introdujo un departamento específico de arquitectura, coordinado por el suizo Hannes Meyer (1889-1954), que al año siguiente se convirtió en director tras la dimisión de Gropius. Meyer era un izquierdista radical que impuso un programa basado en la "nueva objetividad", y para quien la forma arquitectónica debía ser el resultado del producto "función por economía".

El ascenso de la derecha política obligó a Meyer a dimitir en 1930, recayendo la dirección en Mies van der Rohe, que convirtió la Bauhaus en una auténtica escuela de arquitectura. Nuevas presiones forzaron su traslado a Berlín en 1932, que sólo sirvió para que los nazis la cerrasen definitivamente tras nueve meses de precariedad.



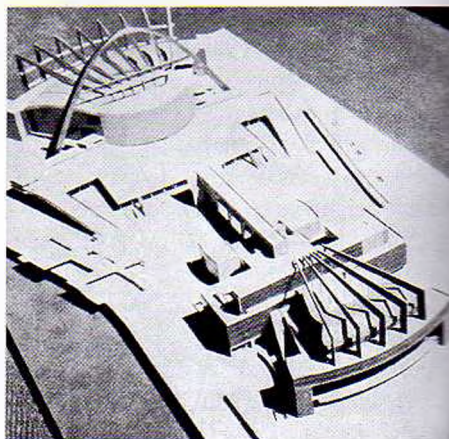
508. Le Corbusier. concurso para la sede de la Sociedad de Naciones. Ginebra (1927). La Cámara de Asambleas es una pieza trapezoidal con un gran pórtico de entrada frente al lago; el Secretariado está formado por bloques largos y esbeltos, articulados ortogonalmente.

Le Corbusier y el espíritu nuevo

Tras haber pasado por los estudios de Perret y Behrens, Charles-Édouard Jeanneret volvió a su ciudad natal, La Chaux-de-Fonds, para pasar los primeros años de la guerra. Allí construyó algunas casas que ya hacían presagiar su capacidad creativa, en especial la Villa Schwob. Pero en 1916 regresó a París, conoció al pintor Amédée Ozenfant y juntos lanzaron una nueva corriente vanguardista denominada "purismo", que defendía la superación del cubismo mediante el orden y la precisión en la representación icónica de objetos cotidianos. En 1920 fundaron la revista *L'Esprit Nouveau* ("El espíritu nuevo"), donde Jeanneret escribía sobre arquitectura bajo el seudónimo, ya nunca abandonado, de "Le Corbusier". La recopilación de sus artículos dio lugar, en 1923, a un volumen titulado *Vers une architecture* ("Hacia una arquitectura"), que ha sido uno de los libros más influyentes del siglo xx. En él aparecen algunos de los lemas más célebres del Movimiento Moderno, como "la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz" o "la casa es una máquina de habitar". Le Corbusier animaba a sus colegas a fijarse en los nuevos artefactos contemporáneos diseñados por los ingenieros: transatlánticos, aviones y automóviles.

Continuando sus estudios sobre la vivienda, en 1922 diseñó la Casa Citro-

509. Le Corbusier. concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú (1931). Un ágora pública separa los dos auditorios, realizados por las grandes vigas exteriores que sostienen sus cubiertas; el mayor de ellos destaca aún más gracias a un espectacular arco parabólico.



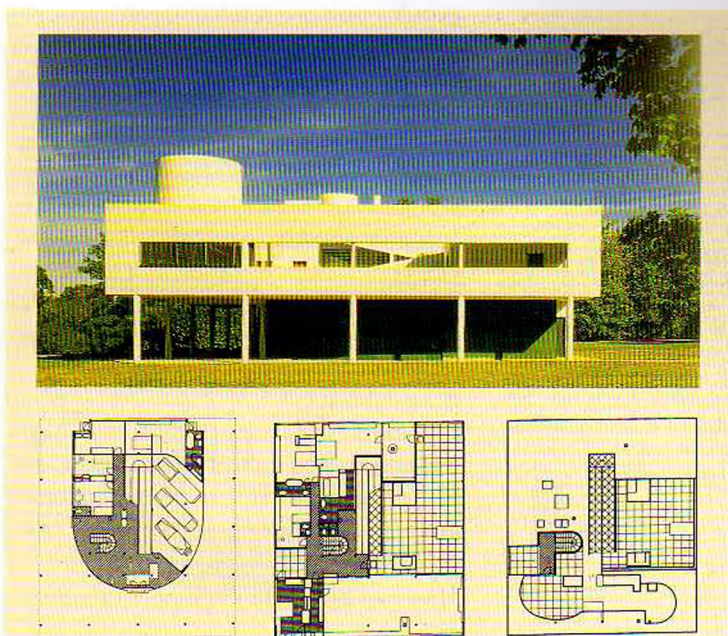
han (otro juego de palabras, ahora con Citroën). Se trataba de una caja con dos muros laterales macizos y una cubierta plana; en su interior, un salón delantero de doble altura se combinaba con varios niveles de habitaciones menores en la parte posterior. El proyecto fue evolucionando: se construyó una primera versión en la Cité Frugès de Burdeos (1925) y otra más desarrollada en la Colonia Weissenhof de Stuttgart (1927).

La combinación de las casas Domino y Citrohan es la base de toda la arquitectura residencial de Le Corbusier en los años veinte. Su primera muestra fueron las casas La Roche y Jeanneret, en París, que forman una L al final de una hilera de construcciones tradicionales [507]. En el articulado volumen exterior se combinan las superficies lisas y tersas de revoco blanco con los paños de vidrio plano y enrasado. En el interior de la Casa La Roche (hoy sede de la Fundación Le Corbusier) los espacios están enlazados mediante una *promenade architecturale*, un paseo arquitectónico a base de rampas, pasarelas y escaleras que llegó a ser uno de los rasgos característicos de toda la arquitectura moderna.

En 1926, Le Corbusier enunció sus "cinco puntos de una arquitectura nueva": 1. el *pilotis*, un soporte cilíndrico para separar el edificio del terreno; 2. la cubierta-jardín, para disfrutar de la vegetación y las vistas; 3. la planta libre, para colocar los tabiques con independencia de los pilares; 4. la ventana corrida, para llevar la luz a todos los rincones; y 5. la fachada libre, para abrir huecos sin las limitaciones de los muros de carga. Como Wright en sus "casas de la pradera", Le Corbusier estableció un sistema que permitía múltiples variaciones formales, constructivas y simbólicas.

Dos de estas variaciones son la Villa Stein en Garches (1927) y la Villa Saboya en Poissy (1929) [510]; ésta representa la culminación de todo un proceso de depuración compositiva, y es una de las obras maestras de la arquitectura contemporánea.

Le Corbusier también aplicó sus ideas a grandes conjuntos de edificios. Los dos más famosos son el de la Sociedad de Naciones en Ginebra [508] y el del Palacio de los Soviets en Moscú [509], dos concursos no



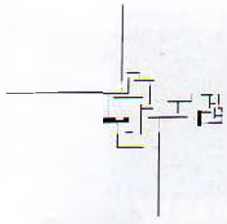
510. Le Corbusier. *Villa Saboya*, Poissy (1928-1929).

Madame Savoye y su hijo querían una casita de campo a la última moda. Le Corbusier les hizo una especie de villa renacentista, un edificio clásico moderno considerado indiscutiblemente como una obra maestra; incluso su nombre se ha castellanizado entre nosotros como villa "Saboya".

Situada en Poissy, al noroeste de París, la Villa Saboya es la mejor expresión de los "cinco puntos de una arquitectura nueva" formulados por Le Corbusier en 1926: su volumen prismático se eleva visualmente del terreno mediante los *pilotis* situados en casi todo su perímetro; la cubierta plana es un lugar para disfrutar de la naturaleza y el aire libre; los tabiques interiores son independientes de la estructura; una banda continua de ventanas recorre los planos exteriores del piso principal; y las fachadas se separan de los pilares para permitir huecos y superficies de formas libres.

El "paseo arquitectónico" empieza en la entrada a la parcela. Llegando en automóvil, éste se introduce bajo la casa, y tras un giro de 90° se detiene para depositar a los visitantes en la puerta principal; luego sigue hasta el garaje. El vestíbulo es un amplio espacio delimitado por paredes curvas enteramente de vidrio; nada más entrar, a la izquierda está la escalera de servicio y, a su lado, el pasillo que lleva a los cuartos de los criados; prácticamente en el centro, una rampa inicia un recorrido procesional a través de toda la casa. Los dos primeros tramos, de ida y vuelta, ya permiten vislumbrar la terraza de la planta principal, alrededor de la cual se ubican todas las habitaciones: el gran salón, la cocina, el cuarto de invitados, el del joven Savoye y la *suite* de su madre, compuesta por un amplio baño abierto al dormitorio, un gabinete y una terraza cubierta. Pero el recorrido continúa, ahora en el exterior, con otros dos tramos de rampa que terminan en un hueco recortado en una fina pantalla de hormigón, y a través del cual se disfruta de una bella vista enmarcada del paisaje.

La familia Savoye pasó poco tiempo en la casa (se quejaban de que había goteras por doquier); durante la guerra se usó como almacén de heno, y en la posguerra como centro juvenil; estuvo al borde de la demolición en 1958, pero André Malraux consiguió declararla monumento histórico en 1964. Desde entonces ha sido remozada en varias ocasiones, en especial para conmemorar el centenario del nacimiento de Le Corbusier en 1987.



511. Ludwig Mies van der Rohe, proyecto para una "casa de campo de ladrillo" (1924). La planta es casi un cuadro abstracto a la manera de De Stijl, y muestra cómo la falta de alineación de los distintos muros genera un espacio interior continuo.

ganados pero que resultaron polémicos por sus resultados. En el primero (1927-1928), su propuesta fue descartada por razones burocráticas, pero muchas de sus ideas se incorporaron en el proyecto definitivo, aunque bajo un envoltorio historicista. Para el segundo (1931) —al que se presentó tras construir en Moscú el edificio Tsentrosoyuz (1929-1930)— diseñó una magistral evocación de las formas constructivistas, que sucumbió, como todas las ideas de vanguardia, bajo el peso de la dictadura estética estalinista.

Por esa época, Le Corbusier ya había iniciado un giro radical en su carrera, que le iba a llevar al *béton brut* ("hormigón en bruto") de su obra de posguerra.

Mies van der Rohe y el espacio fluido

Después de su estancia en el estudio de Behrens y de unos primeros años de posguerra expresionistas y revolucionarios, Mies van der Rohe inició, hacia 1923, una nueva etapa, más pragmática, coincidiendo con el final de la crisis económica alemana. Fue entonces cuando publicó en el primer número de la revista *G* (de *Gestaltung*, "forma, configuración") un proyecto de edificio de oficinas en hormigón armado acompañado de un texto en el que rechazaba el formalismo y apostaba por la economía y la funcionalidad, en una línea que poco después sería conocida como la *Neue Sachlichkeit* o "nueva objetividad".

El año siguiente dibujó un proyecto que suponía el primer paso en su búsqueda de una nueva concepción espacial. La llamada "casa de campo de ladrillo" [511] está for-

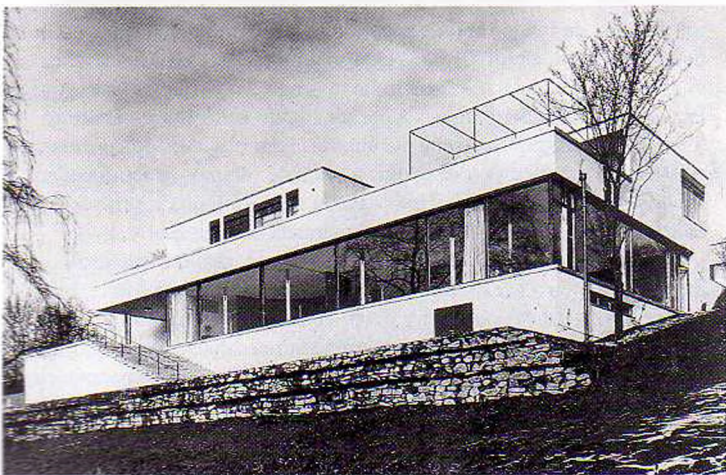


513. Colonia Weissenhof, Stuttgart (1927). Éste fue el primer conjunto internacional de edificios realizados según las pautas de la nueva arquitectura moderna. Mies se encargó del trazado general y construyó el bloque longitudinal que corona el conjunto.

mada por una serie de muros exentos que en el interior configuran espacios interconectados de un modo continuo, y en el exterior se extienden libremente por el terreno: la planta, con evidentes ecos de las composiciones neoplásticas, revela la inexistencia de ejes dominantes y de habitaciones concebidas como células cerradas. Sin duda Mies conocía bien la arquitectura de Wright, filtrada a través de De Stijl.

Su alineamiento inicial con las ideas estrictamente funcionalistas le proporcionó el encargo, por parte del Deutsche Werkbund, de organizar en Stuttgart, en 1927, una exposición sobre la vivienda moderna. Sobre la colina de Weissenhof, Mies trazó inicialmente una *Siedlung* ("colonia"), configurada como una masa urbana continua, que recordaba claramente la *Stadtkrone* de Taut y los *arquitectones* de Malevich. El proyecto final, sin embargo, consistió en dividir el terreno en numerosas parcelas y encargar a diversos arquitectos modernos un modelo de edificio residencial independiente [513]. Behrens, Poelzig, Taut, Gropius y Le Corbusier fueron algunos de los que hicieron realidad esta primera manifestación internacional de la arquitectura blanca y cúbica del Movimiento Moderno. El propio Mies se reservó para sí un bloque largo que, situado en la parte más alta del terreno, corona todo el conjunto y ofrece amplias vistas sobre el valle. Con dos cru-
jías de profundidad y la estructura metálica

512. Ludwig Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno (1928-1930). Los interiores de la planta principal forman un espacio continuo y fluido que incluso se puede abrir al exterior mediante grandes ventanales que se ocultan en el muro inferior.



en lo
vivie
lo qu
man
tradi
abie
volu
des
prof
I
posi
por l
enca
cepe
llón
naci
ocas
trata
cion
ners
muro
ladri
pilar
"esp
en lo
se co
la ar
I
edifi
la C
thoy
en u
bloq
amp
rior
por
entn
mun
estu
form
cio
med
ocul
Y
cio f
casa
quet
la E
lant
que,
rect
cias
I
quec
acce

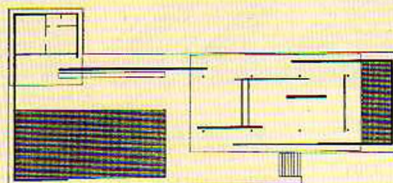
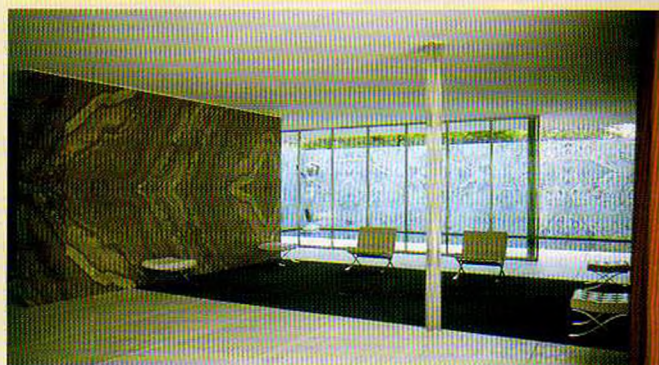
en los planos de fachada, el interior de cada vivienda tiene sólo dos esbeltos pilares, con lo que los tabiques se pueden disponer formando habitaciones cerradas a la manera tradicional, o bien configurando una planta abierta como la de su casa de ladrillo. El volumen exterior es muy austero, con grandes ventanas casi corridas, balcones poco profundos y terrazas en cubierta.

Estas viviendas sociales ofrecían pocas posibilidades de experimentación espacial, por lo que Mies hubo de esperar al siguiente encargo para hacer realidad su personal concepción del espacio arquitectónico. El Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929, fue la ocasión perfecta para conseguirlo, pues se trataba de un edificio sin exigencias funcionales rígidas y cuya misión era exponerse a sí mismo [514]. Combinando los muros exentos y desalineados de la casa de ladrillo con una simple retícula regular de pilares, Mies realizó una obra maestra del "espacio fluido", un concepto ya implícito en los "cinco puntos" de Le Corbusier que se convertiría en un rasgo característico de la arquitectura moderna.

La traslación de este concepto a otros edificios más convencionales tuvo lugar en la Casa Tugendhat (1928-1930), en Brno (hoy en la República Checa) [512]. Situada en una ladera, su planta superior presenta bloques de dormitorios rodeados por una amplia terraza, mientras que la planta inferior es un gran espacio único subdividido por dos elementos singulares intercalados entre los pilares de acero inoxidable: un muro recto de ónice que separa el salón del estudio, y otro semicircular de ébano que forma el nicho del comedor. Este gran espacio se abre completamente al exterior mediante extensos ventanales que pueden ocultarse verticalmente en el muro inferior.

Mies tuvo ocasión de extender su espacio fluido también a los dormitorios en una casa modelo que levantó, a modo de maqueta a escala natural, en la Exposición de la Edificación de Berlín, en 1931. Más adelante desarrolló una serie de casas-patio que, dentro de un perímetro rígidamente rectangular, albergaban elegantes secuencias de espacios continuos.

La ambigüedad ideológica de Mies quedó patente en los años treinta. Primero accedió a dirigir una Bauhaus desvirtuada,



514. Ludwig Mies van der Rohe, Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona (1929).

El 19 de mayo de 1929 se inauguró la Exposición Internacional de Barcelona. Los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia asistieron a la ceremonia de apertura del pabellón alemán, que ya se había convertido en un foco de atención debido a su arquitectura radicalmente innovadora.

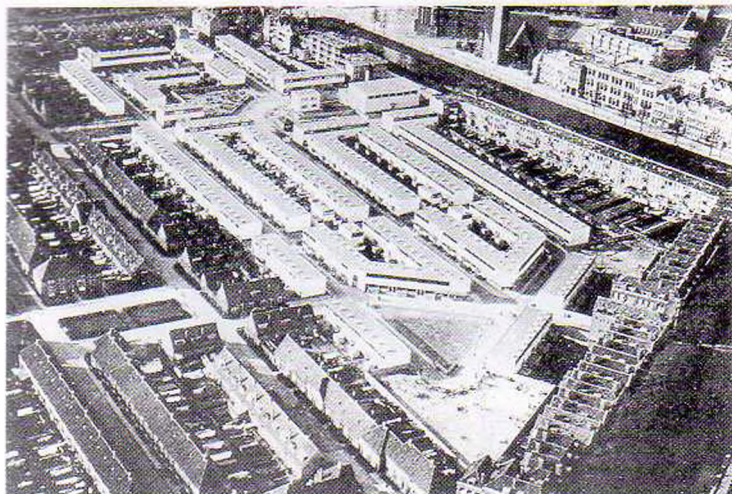
En junio del año anterior, Mies había recibido el encargo de organizar la participación alemana en la exposición. Delegó el montaje de los contenidos en su colaboradora Lilly Reich y se concentró desde el principio en el diseño de un *Repräsentationsraum*, un espacio de representación no de los productos fabricados en Alemania, sino del espíritu de modernidad y progreso de todo el país; para él, por tanto, era casi una embajada, y aprovechó para hacer realidad su novedoso concepto de "espacio fluido".

El único programa funcional consistía en una serie de ambientes interconectados, por donde circularían los visitantes admirando el propio edificio. Todo el énfasis estaba, pues, en su composición formal.

El pabellón forma un conjunto alargado y bajo cuyo aspecto exterior no es un volumen geométrico nítido, sino una colección de planos independientes, horizontales y verticales, colocados al estilo neoplástico. La planta, por su parte, es de una abstracción semejante a las pinturas de Van Doesburg o Malevich; sólo una lectura atenta permite entenderla como la proyección horizontal de un edificio formado básicamente por dos hileras de cuatro pilares que soportan una losa horizontal, bajo la cual pasan varios planos verticales que en algunos casos se extienden hacia el exterior; dos de estos planos abrazan sendos estanques.

El sinuoso recorrido por el pabellón comienza con varios giros para subir los ocho escalones del podio sobre el que se levanta. El visitante se ve conducido así hasta el corazón del edificio, un espacio dominado por un impresionante muro de ónice dorado y definido por superficies de otros lujosos materiales: pilares y carpinterías de acero cromado, suelos de travertino, paredes de mármol, vidrios transparentes y esmerilados, y cortinas de seda. En el estanque pequeño, una estatua de Georg Kolbe, *La mañana*, aporta el único toque figurativo.

Desmontado al terminar la exposición, los materiales más costosos se llevaron a Alemania. En 1986, con motivo del centenario del nacimiento de Mies, el pabellón fue reconstruido en su emplazamiento original.



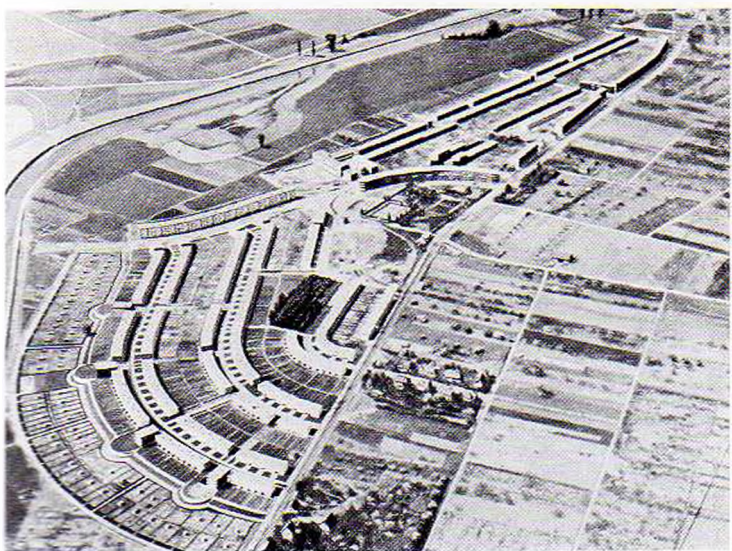
515. Jacobus J. P. Oud, barrio de Kiefhoek, Rotterdam (1925-1929). Las hileras configuran una estructura dominada por calles longitudinales: la central tiene una embocadura formada por dos esquinas redondeadas y oblicuas.

y después, en 1933 y con los nazis ya en el poder, participó en el concurso para el Reichsbank con una propuesta de sospechosa monumentalidad. Afortunadamente, en 1939 emigró a los Estados Unidos y allí recuperó su sensibilidad vanguardista.

El alojamiento social y la ciudad contemporánea

La revolución arquitectónica de los años veinte no se limitó a cambiar las formas, sino que incidió también en los aspectos sociales, especialmente en la mejora de la vivienda colectiva y en la transformación de la ciudad. Para ello se fundaron, en 1928, los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), donde se plantearon temas como la descongestión, la higiene y la racionalidad

516. Ernst May, Colonia Römerstadt, Frankfurt (1927-1929). Los largos bloques, curvos como los meandros del río cercano, se componen de unidades de tres o cuatro alturas: todas las viviendas disponían de la famosa "cocina de Frankfurt".

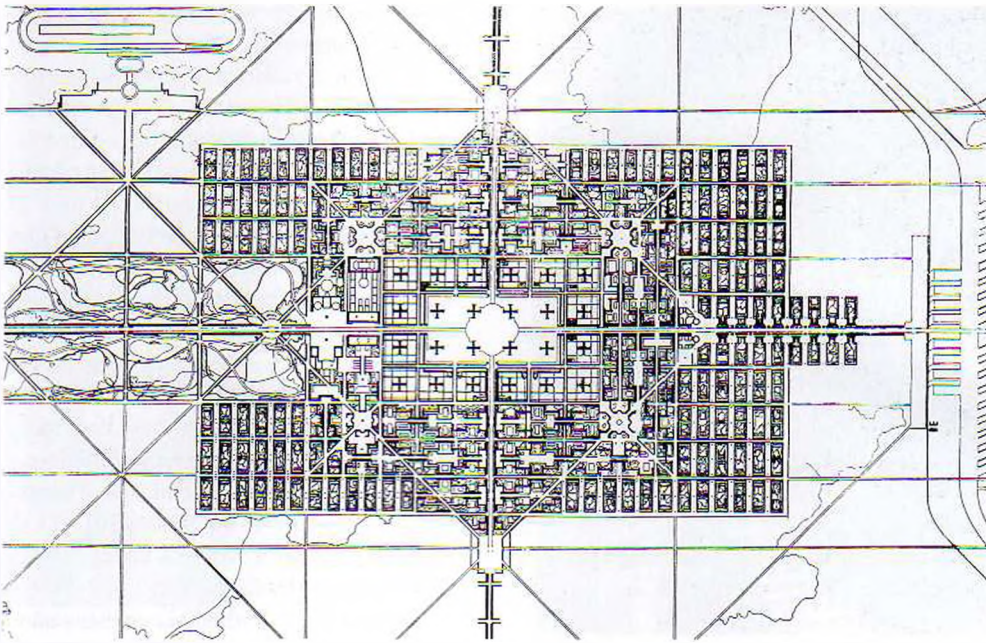


funcional del alojamiento como célula básica de la ciudad.

Fue en los Países Bajos donde más pronto se aplicaron las ideas modernas. Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) demostró su destreza neoplástica en la fachada del Café De Unie en Rotterdam (1924-1925, demolido en 1940 y reconstruido en 1988), pero, como arquitecto municipal desde 1918, pensaba que la arquitectura moderna debía comprometerse con los problemas reales del alojamiento social y no limitarse a los experimentos compositivos. Fue en los conjuntos de Hoek van Holland (1924-1927) y de Kiefhoek (1925-1929) [515], en Rotterdam, donde introdujo no sólo innovaciones formales, sino también tipológicas. En Kiefhoek, largas hileras presentan una fachada austera formada por bandas de huecos horizontales, con el único contrapunto de las esquinas redondeadas de la calle principal. La vivienda tipo es un dúplex ajustadísimo de medidas (60 m²) con la sala y la cocina abajo y tres dormitorios arriba.

Una vez estabilizada su economía en 1925, Alemania acometió la construcción de multitud de barriadas residenciales de bajo coste, generalmente conocidas como *Siedlungen* ("colonias"). Aparte de la ya citada Weissenhof en Stuttgart, este tipo de conjuntos se realizaron, fundamentalmente en Berlín y Frankfurt, a base de largas construcciones de viviendas en hilera (*Zeilenbau*) con fachadas lisas, huecos sencillos, cubiertas planas y un máximo de cuatro alturas. En la capital alemana, con Martin Wagner como responsable urbanístico, Bruno Taut —abandonadas ya sus fantasías expresionistas— construyó la Hufeisensiedlung o "colonia de la herradura" (1925-1927) en Britz, conocida así por la forma de su recinto central. En Frankfurt, Ernst May construyó unos 12.000 nuevos alojamientos entre 1925 y 1930, con mejoras domésticas como la cocina que lleva el nombre de la ciudad. La más interesante de sus ocho *Siedlungen* es Römerstadt (1927-1929), trazada con amplias curvas que evocan las sinuosidades del río cercano [516].

Una opción distinta fue la tomada en Austria por las autoridades de la llamada "Viena roja", que se decantaron por grandes supermanzanas conocidas como *Höfe* ("patios", pero también "palacios"), dotados de servicios colectivos en su interior.



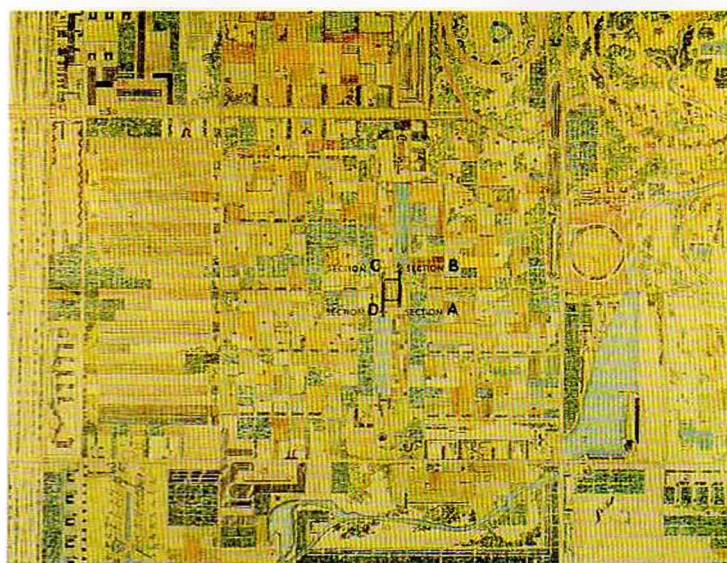
517. Le Corbusier, Ville Contemporaine (1922). Esta ciudad "para 3 millones de habitantes", fue el germen del concepto urbano consagrado en la *Carta de Atenas*: edificios altos y aislados en un espacio abierto, y estricta zonificación funcional.

Para Le Corbusier, vivienda y ciudad iban íntimamente unidas. En 1922 presentó su proyecto de Ville Contemporaine [517], una ciudad "para tres millones de habitantes" que sería el germen de todas sus ideas urbanísticas posteriores. Era un trazado abierto, con 24 rascacielos en el centro y grandes supermanzanas alrededor: el tráfico rodado y el peatonal estaban separados en distintos niveles y todos los edificios se elevaban del suelo para integrar la naturaleza en la ciudad. Los edificios residenciales, bautizados como *immeubles-villas*, se formaban superponiendo una variante de la Casa Citrohan, con salones y terrazas de doble altura. Una de estas unidades se construyó en 1925 como pabellón de *L'Esprit Nouveau* en la Exposición de Artes Decorativas de París; con el pabellón soviético de Mélnikov, eran las únicas muestras de la nueva arquitectura. Le Corbusier siguió desarrollando su concepción urbana en la Ville Radieuse (1931), una "ciudad radiante" con una distribución funcional en bandas paralelas, y en la que destacan los edificios *à redents*, grandes bloques de viviendas de forma quebrada, levantados sobre pilares, con una de las fachadas de vidrio, y una cubierta plana con servicios colectivos para disfrutar de los tres placeres esenciales: "la luz, el espacio y la vegetación". El IV CIAM, dedicado a "la ciudad funcional" dio lugar a la *Carta de Atenas*, publicada por Le Corbusier en 1941,

en la que se consolidaron los principios de la nueva ciudad contemporánea: zonificación funcional (vivienda, trabajo, diversión y circulación) y construcción con bloques altos, aislados y rodeados de vegetación.

Frente a esta ciudad alta y densa, Wright concibió a principios de los años treinta su Broadacre City [518], una comunidad dispersa a lo largo y ancho del territorio norteamericano, compuesta a base de parcelas de un acre (4.000 m²) cada una con una casa unifamiliar. Los edificios públicos se concentrarían en algunos puntos marcados por torres. Esta idea de ciudad respondía a su concepto de "Usonia", una especie de

518. Frank Lloyd Wright, Broadacre City (1934-1935). La división territorial en parcelas de un acre de superficie (de ahí el nombre) para cada casa unifamiliar representa los ideales individualistas de la cultura norteamericana.



J. SAINZ

519. William van Alen.
Edificio Chrysler, Nueva
York (1928-1930).
Con los tres cuerpos
tradicionales y
retranqueado según las
ordenanzas, destaca en el
perfil de la ciudad por su
remate aerodinámico
a base de formas
curvas escalonadas.



síntesis de USA y Utopía que reflejaba los ideales individualistas de la cultura colonial norteamericana. Wright —que en los años veinte tan sólo había realizado algunas casas a base de bloques de hormigón, llamados *textiles* por su método constructivo— dejó así establecido el modelo de asentamiento más extendido en los Estados Unidos: la urbanización periférica.

520. Richard Neutra,
Casa del doctor Lovell,
Los Ángeles (1927-
1929). Pionero del culto
al cuerpo. Lovell era el
cliente perfecto para esta
arquitectura de formas
claras y espacios
abiertos, muy adecuada
también para el suave
clima de California.

América y la modernidad

Los años veinte fueron una época de prosperidad para los Estados Unidos. Sin embargo, frente a la efervescencia vanguardista europea, la arquitectura norteamericana se movía aún dentro del clasi-



cismo *Beaux-Arts* consagrado por la Exposición Colombina de Chicago en 1893.

Este conservadurismo estilístico se aplicaba incluso a los rascacielos, un tipo de edificio genuinamente americano que en sus aspectos técnicos era muy innovador. Un buen ejemplo fue el concurso para la sede del *Chicago Tribune*, en 1922, al que se presentaron numerosas propuestas historicistas (algunas irónicas, como la de Loos: una gigantesca columna dórica) y unas cuantas vanguardistas. El diseño ganador, de estilo neogótico, era de Raymond Hood (1881-1934), un arquitecto que iba a mostrar su versatilidad compositiva modernizando posteriormente su lenguaje en el rascacielos McGraw-Hill (1929-1930) y en el conjunto del Rockefeller Center (1931-1940), ambos en Nueva York.

Pero la mayor influencia en estos años fue la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, que dio nombre al estilo *art déco*, caracterizado por una ornamentación simplificada y policroma con cierto sentido escenográfico. Su obra emblemática es el rascacielos Chrysler (1928-1930), en Nueva York, de William van Alen, cuyo remate destaca en el perfil de Manhattan por sus formas semicirculares, escalonadas y con motivos triangulares [519].

Tras la crisis de 1929, las ideas modernas empezaron a aplicarse en el edificio PSFS (1929-1932) en Filadelfia, de George Howe y William Lescaze, que ya presenta una disposición no axial con una volumetría articulada por las diferentes funciones.

La renovación llegó también a través de dos exiliados austriacos que pasaron por el estudio de Wright: Rudolf Schindler (1887-1953) y Richard Neutra (1892-1970). Ambos se trasladaron a California y encontraron a un cliente ideal: el doctor Lovell, pionero de la salud corporal a través de la cultura física. Para él construyó Schindler una casa en Newport Beach (1925-1926), y Neutra otra en Los Ángeles (1927-1929) [520]; la primera en hormigón y la segunda en acero, ambas presentan una geometría ortogonal, con superficies lisas y blancas, extensos paños de vidrio y un juego de voladizos que culminan en la última planta.

En 1932, el Museo de Arte Moderno de Nueva York contribuyó a la difusión definitiva de las nuevas formas con la muestra "Arquitectura moderna; exposición interna-



521. Frank Lloyd Wright, Casa Kaufmann, "Fallingwater", Bear Run, Pensilvania (1934-1937). Su singular posición sobre un salto de agua dio nombre a esta "Casa de la cascada", uno de los edificios más mitificados del siglo xx.

cional" y el libro que la acompañaba. obra del historiador Henry-Russell Hitchcock y del joven crítico Philip Johnson. Titulado *El Estilo Internacional*, se centraba en los aspectos puramente compositivos y resaltaba tres principios formales: el volumen, la regularidad y desornamentación. Este estilo se consolidó finalmente cuando Gropius y Mies se exiliaron en los Estados Unidos.

Por su parte, Wright encontró su estabilidad personal y renació de sus cenizas a mediados de los años treinta. Después de una década de ostracismo, recluido con sus discípulos en su "hermandad" de Taliesin y dedicado a su modelo urbano de Broadacre City y a diseñar un tipo de casa casi prefabricada llamada "usoniana", el maestro norteamericano recibió en 1934, con 67 años, un encargo que llegaría a ser otra de sus obras maestras y uno de los edificios míticos del siglo xx: Fallingwater (1934-1937), en Bear Run, Pensilvania, conocida en español como la "Casa de la cascada" [521].

Está situada justamente encima de un salto de agua donde su propietario solía descansar, y parece surgir directamente de las rocas que bordean el arroyo; sus terrazas evocan los grandes bloques pétreos caídos al pie de la cascada; y texturas y colores reproducen los de la piedra y el follaje del lugar. El conjunto gira en torno a un poderoso núcleo de piedra que alberga las chimeneas y las escaleras en la parte posterior del terreno. De este elemento surgen dos bandejas horizontales superpuestas y per-

pendiculares entre sí, con terrazas delimitadas por parapetos bastante bajos.

La segunda obra fundamental de Wright en este periodo es la sede de la compañía Johnson Wax en Racine, Wisconsin, para la que construyó inicialmente un edificio administrativo (1936-1939) [522], y más tarde una torre de laboratorios (1944-1950). El primero alberga un asombroso espacio interior que consiste en un gran rectángulo con esquinas redondeadas, ordenado mediante una retícula de columnas fungiformes que acaban en una pieza circular. Los huecos vidriados entre dichas piezas le confieren el aspecto de un estante con nenúfares. Los muros perimetrales de ladrillo son sólo de cerramiento, lo que se mani-

522. Frank Lloyd Wright, oficinas de la Johnson Wax, Racine, Wisconsin (1936-1939). En este célebre interior, el espacio está articulado por columnas con forma de hongo; una banda continua de luz corona los muros perimetrales.



J. SAINZ



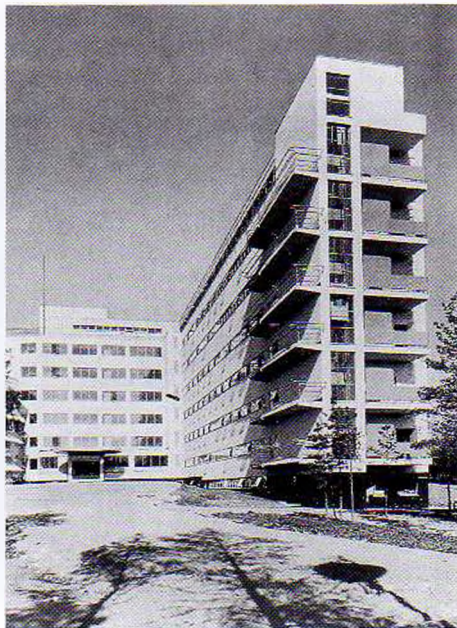
523. Erik Gunnar Asplund, ampliación de los Juzgados de Gotemburgo (1934-1937). Tras dibujar varias fachadas historicistas, Asplund trazó una composición abstracta, dejando el primer ejemplo de integración de las formas modernas con las antiguas.

fiesta mediante una banda continua de vidrio que rodea el edificio al nivel de la cornisa.

Estas obras consolidaron el concepto de arquitectura "orgánica", que Wright había lanzado ya en 1908, y que se desarrollaría aún más en la posguerra. En pleno éxito, el arquitecto construyó en 1938 una nueva sede para su hermandad, Taliesin West, en Arizona, e inició su prolífica etapa final.

La difusión mundial

Los años veinte fueron una década excepcional para la arquitectura. A las obras y arquitectos ya mencionados se pueden añadir otros que reflejan la riqueza del Movimiento Moderno. Un caso especial es el de Holanda, donde, además de Wendingen y De Stijl, hubo otros enfoques paralelos, como



523. Alvar Aalto, Sanatorio de Paimio (1929-1933). Obra maestra de Aalto antes de la guerra, este edificio añade a los principios compositivos modernos una sutil relación con su entorno natural y un meticuloso cuidado de los detalles funcionales.

la mezcla de objetividad funcionalista y expresión constructivista plasmada en el Sanatorio Zonnestraal (1926-1928) en Hilversum, de J. Duiker y B. Bijvoet, y en la Fábrica Van Nelle (1926-1929) en Rotterdam, de J. A. Brinkman y L. C. van der Vlugt; o la escultórica composición volumétrica del Ayuntamiento de Hilversum (1928-1930), de W. M. Dudok. Un obra singular e inclasificable es la llamada "Maison de Verre" (1928-1932) en París, de P. Chareau y el citado Bijvoet, un alarde de innovación funcional, espacial y constructiva.

Los años treinta presenciaron la conversión de un movimiento revolucionario y marginal en una tradición consolidada y universal. Sin embargo, cuando los jóvenes empezaron a asimilar las ideas modernas, su maestro más influyente ya había iniciado una nueva etapa. Con encargos de mayor escala, Le Corbusier comenzó a sustituir las ventanas corridas por fachadas enteramente acristaladas (*pan de verre*), más adelante protegidas con parasoles (*brise-soleil*); los esbeltos *pilotis* cilíndricos, por otros más rechonchos; y las tersas superficies blancas, por texturas rugosas de materiales al natural. Las obras claves de este cambio son el Pabellón de Suiza en la Ciudad Universitaria de París (1930-1932) y la casita de fin de semana (1935) en La Celle/Saint-Cloud. Por otro lado, en Alemania y Rusia, los regímenes totalitarios renegaron de las vanguardias y volvieron al clasicismo monumental, mientras que en la Italia fascista los jóvenes arquitectos racionalistas mantuvieron con el poder una relación ambigua.

En Escandinavia, las tradiciones romántica y clasicista se fundieron con las ideas modernas centroeuropeas. Un buen ejemplo de ello es la obra del sueco Erik Gunnar Asplund (1885-1940), quien —tras construir la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1920-1928) con una composición monumental y académica, pero con un lenguaje sencillo y desornamentado— aplicó los principios modernos a los pabellones de la Exposición de 1930 en esa misma ciudad, y demostró la capacidad de esta nueva arquitectura para convivir con los edificios antiguos en la ampliación de los Juzgados de Gotemburgo (1934-1937) [523], uno de los más conseguidos ejemplos de integración del llamado "estilo internacional" en la ciudad tradicional. Poco después, con un len-

guaje
el cri
(193:
P
escar
(189:
cism
perol
Paim
de l:
Mod
guaje
añad
dispc
los c
un fi
dió c
favo
Uno:
tunic
ilust
qued
riali:
Mair
bina
nicas
riale
rasg
las f
E
al m
tecté
éxito

guaje cargado de simbolismo nórdico. diseñó el crematorio del Cementerio de Enskede (1935-1940), su obra más personal.

Pero el gran creador de la modernidad escandinava fue el finlandés Alvar Aalto (1898-1976), educado también en el clasicismo simplificado de principios de siglo, pero pronto influido por las vanguardias holandesa, rusa y alemana. El Sanatorio de Paimio (1929-1933) suele considerarse otra de las obras maestras del Movimiento Moderno en los años treinta [524]. Al lenguaje de volúmenes cúbicos y blancos, Aalto añadió una sutil relación con el paisaje, al disponer oblicuamente todos y cada uno de los cuerpos que forman el conjunto. Con un funcionalismo bien entendido, se estudió cuidadosamente cualquier detalle que favoreciera el bienestar de los enfermos. Unos años más tarde, Aalto tuvo la oportunidad de diseñar, para una cliente rica e ilustrada, una casa experimental en la que quedó patente el nuevo rumbo que se materializaría tras la guerra. En efecto, la Villa Mairea (1938-1939), en Noormarkku, combina las formas geométricas con las orgánicas, y exhibe una gran variedad de materiales naturales trabajados artesanalmente, rasgos que convirtieron a Aalto en una de las figuras de los años cincuenta.

Entretanto, Inglaterra había permanecido al margen del proceso de renovación arquitectónica del siglo xx. Mackintosh no tuvo éxito en Londres y Lutyens seguía su senda

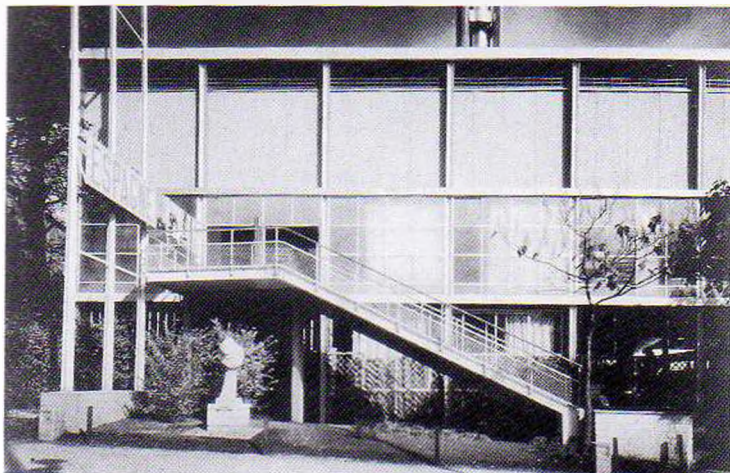


vernácula e historicista. Sólo con la llegada de algunos exiliados continentales comenzó la arquitectura inglesa a modernizarse. Por allí pasaron Gropius y Mendelsohn, pero el más influyente fue el ruso Berthold Lubetkin (1901-1990), formado en Moscú y en París, que en 1931 fundó en Londres el grupo Tecton con seis jóvenes británicos a los que transmitió los ideales modernos. Tras el singular estanque de los pingüinos del Zoo londinense, construyeron su obra capital: el conjunto de viviendas Highpoint I (1933-1935) [525], en el barrio de Highgate, que combina la ortogonalidad geométrica del bloque en doble cruz con la libertad formal de los espacios comunes de la planta baja. Tres años después, un bloque adyacente, Highpoint II, fue muy criticado por sus velei-

525. Berthold Lubetkin y Tecton. Edificio Highpoint I. Highgate, Londres (1933-1935). Paradigma de la llegada del racionalismo moderno a Inglaterra, las viviendas se disponen en una doble cruz. A la derecha aparece la segunda fase.



526. Giuseppe Terragni. Casa del Fascio, Como (1932-1936). En un ortocadro de volumetría nítida y proporciones exquisitas, la fachada combina el equilibrio clásico con la asimetría moderna, lo que le confiere un carácter monumental.



527. José Luis Sert. Pabellón de España en la Exposición Internacional de 1937. París. Con el *Guernica* de Picasso expuesto en su interior, este edificio se convirtió en el emblema de la modernidad del GATEPAC: en 1992 fue reconstruido en Barcelona.

dades formalistas y por las cariátides que sostenían su pórtico.

En Italia, el fascismo oscilaba entre la retórica historicista y la vanguardia futurista. En 1926, unos jóvenes arquitectos formaron el Gruppo 7, propugnando una síntesis entre tradición clásica y renovación maquinista que más tarde denominarían arquitectura "racional", y que entendían como la expresión auténtica de los principios revolucionarios fascistas, frente al clasicismo simplificado de Marcello Piacentini y sus seguidores. El gran creador del grupo era Giuseppe Terragni (1904-1943) quien, tras sorprender por su novedad en las viviendas Novocomum (1927-1929), en Como, construyó en la misma ciudad la obra maestra del racionalismo italiano: la Casa del Fascio (1932-1936), sede local del par-



528. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer y otros. Ministerio de Educación y Salud. Río de Janeiro (1936-1943). La influencia de Le Corbusier es clara tanto en la composición volumétrica del conjunto como en los detalles: *pilotis*, *brise-soleil* y *pan de verre*.

tido único de Mussolini [526]. La tradición es patente en la tipología de palacio con patio central, en las cuidadas proporciones y en el revestimiento de mármol, pero todo ello se combina con un lenguaje absolutamente moderno, una geometría nítida y una elaborada estratificación superficial. Terragni murió prematuramente en 1943 y con él desapareció el espíritu de este movimiento.

En España, por el contrario, la modernidad arquitectónica estuvo ligada a la Segunda República. Fernando García Mercadal participó en los CIAM desde su fundación en 1928, y José Luis Sert (1902-1983) trabajó un año en el estudio de Le Corbusier. Junto con otros jóvenes, formaron en 1930 el Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC), que entre 1931 y 1937 publicó la revista *AC*, desde donde difundieron las ideas de las vanguardias. La mayor actividad tuvo lugar en Barcelona y la figura más importante fue Sert, que en la Exposición Internacional de París de 1937 construyó el Pabellón de España [527] como un marco arquitectónico de lenguaje moderno para la exposición de obras de arte —entre ellas el *Guernica* de Picasso— que reflejaban la tragedia de nuestra guerra civil.

Los continuos viajes de Le Corbusier en estos años plantaron la semilla del Movimiento Moderno en muchos países, en especial los suramericanos. En Brasil fue donde sus ideas se pusieron en práctica con mayor rapidez. Participó como asesor en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro [528], redactado por Lúcio Costa (1902) y un grupo de jóvenes arquitectos, entre los que ya destacaba la figura de Óscar Niemeyer (1907). Al final de una dilatada construcción (1936-1943), el edificio se convirtió en la primera realización a gran escala de los principios arquitectónicos y urbanísticos de Le Corbusier: bloque aislado en altura sobre *pilotis*, *brise-soleil* en la fachada soleada y *pan de verre* en la opuesta. Niemeyer evolucionaría después hacia formas más sinuosas y sensuales y llegaría a convertirse en una de las figuras más admiradas de los años cincuenta.

Aunque se localizó principalmente en Europa y el Pacífico, la Segunda Guerra Mundial supuso un punto de inflexión para el desarrollo de la toda la arquitectura del siglo XX.



4. ENTRE LA NORMA Y LA RUPTURA: 1945-1970

Difundido ya en casi todo el mundo durante los años treinta, el “estilo internacional” del Movimiento Moderno se convirtió en la posguerra en el lenguaje convencional de la arquitectura. Los maestros siguieron impartiendo lecciones singulares, pero pronto surgieron actitudes contestatarias que desembocarían en los años setenta en la idea de la “posmodernidad”.

Le Corbusier y el hormigón en bruto

Considerado ya como uno de los grandes maestros de la arquitectura moderna, Le Corbusier pasó la guerra retirado en los Pirineos. Afortunadamente para su prestigio, no consiguió convencer al gobierno colaboracionista de Vichy de que llevase a cabo alguno de sus proyectos urbanísticos, y cuando volvió a París llevaba casi una década sin construir.

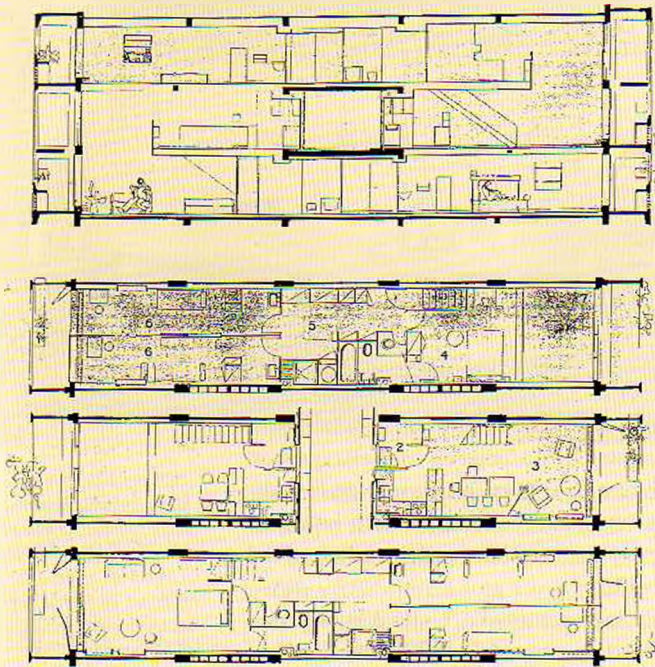
La tarea fundamental de los arquitectos europeos en la posguerra fue la recons-

trucción del patrimonio edificado y en especial la creación de nuevos alojamientos de carácter social. En 1945, Le Corbusier recibió el encargo de iniciar los estudios para un conjunto residencial en Marsella que con el tiempo se convertiría en uno de los edificios más trascendentales para la arquitectura y la ciudad de la segunda mitad del siglo xx.

En la denominada “Unité d’habitation” (“unidad de vivienda”) [529, 530], Le Corbusier hizo realidad su idea de la ciudad moderna como un conjunto de grandes edificios en altura situados en medio de la naturaleza, que proporcionarían así a sus ocupantes los ya mencionados “tres placeres esenciales: luz, espacio y vegetación”; además, aplicó en ella sus investigaciones tipológicas sobre cómo debía ser la vivienda contemporánea. Construido entre 1947 y 1952, el resultado fue un bloque compacto y aislado para albergar a una comunidad de unos 1.800 habitantes. Aunque incumplía



529. Le Corbusier. Unité d’habitation. Marsella (1945-1952). Situado en un terreno llano entre el mar y las montañas, este edificio hizo realidad la concepción urbana de Le Corbusier: bloques altos y aislados en medio de la vegetación.



530. Le Corbusier. *Unité d'habitation*, Marsella (1945-1952).

Al poco tiempo de terminar la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier recibió el encargo de realizar un conjunto de viviendas en Marsella. Desde que en 1922 presentara sus "inmuebles villas", tan sólo había construido casas particulares y algún edificio entre medianeras: ahora tenía la ocasión de hacer realidad sus ideas sobre la vivienda colectiva en la ciudad moderna.

Le Corbusier bautizó este proyecto como "Unité d'habitation", poniendo de manifiesto su intención de plantearlo como un tipo que se podría repetir en emplazamientos muy distintos. Sin embargo, su concepción está estrechamente ligada a las condiciones particulares del solar de Marsella: un terreno plano situado entre el horizonte del mar y el perfil de las montañas, con un clima suave y soleado que favorece la vida al aire libre.

El edificio muestra la aplicación de los nuevos descubrimientos formales, funcionales y técnicos del Le Corbusier de posguerra: fundamentalmente el *brise-soleil* (parasol) y el *béton brut* (hormigón visto y rugoso). Su volumen es un prisma vertical colocado en dirección norte-sur, levantado sobre grandes *pilotis* troncocónicos invertidos y con un remate en el que se aprecian distintos cuerpos escultóricos. La planta baja queda, pues, casi diáfana; el cuerpo principal alberga distintos tipos de viviendas —desde apartamentos para solteros hasta pisos para familias con cuatro hijos—, además de una calle comercial a media altura; y la azotea incluye servicios comunitarios como gimnasio, guardería, piscina, pista de carreras y un pequeño escenario.

La vivienda tipo es un ingenioso esquema en dos alturas: una recorre toda la anchura del bloque y la otra ocupa algo menos de media planta. La sección [arriba] combina dos unidades alternas (con la media planta arriba o abajo), creando así un corredor central que sólo ha de repetirse cada tres alturas. La mejor distribución [con fondo gris] es la que tiene la entrada por el nivel inferior, donde están la cocina y el salón-comedor; desde aquí una escalera lleva a la planta alta, donde están los servicios y los dormitorios, el principal con un espacio abierto sobre el salón.

Le Corbusier construyó otras cuatro unidades similares, aunque bastante desvirtuadas, en Nantes, Briey-en-Forêt y Firminy (Francia) y en Berlín.

todas las ordenanzas, la Unité se convirtió pronto en el prototipo de la vivienda social y del tejido urbano de los años cincuenta.

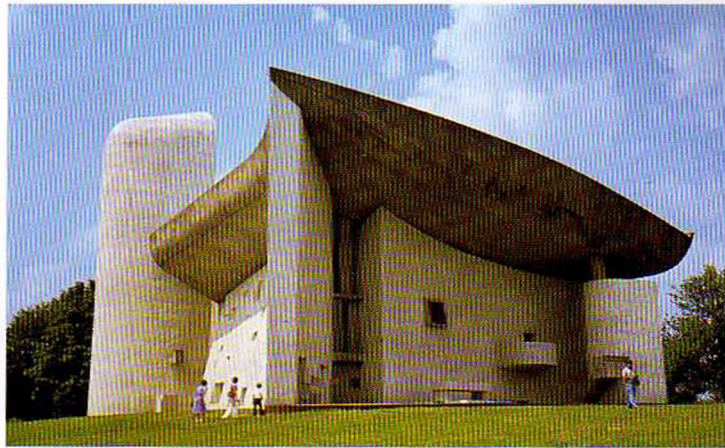
Pero además, este edificio vino a confirmar el cambio de rumbo que Le Corbusier ya había mostrado en sus obras de los años treinta. Lo más llamativo era el uso del *béton brut*, el hormigón en bruto, visto, sin enfoscar y con la textura rugosa de la madera de los encofrados: una técnica justificada en Marsella por la austeridad, pero que luego se conservaría como signo estilístico. Inspirándose en él, algunos jóvenes británicos promovieron poco después un movimiento denominado "nuevo brutalismo".

A este uso del hormigón se añadió también el recurso a materiales más toscos y naturales, y el empleo de técnicas vernáculas. Todo ello se aprecia en las casas Jaoul (1951-1955), en Neuilly-sur-Seine, donde los muros son rugosos paños de ladrillo, los huecos van de suelo a techo, estos últimos son bóvedas "a la catalana"; y las cubiertas tienen una gruesa capa de hierba.

Por esta misma época, Le Corbusier construyó la que es sin duda su obra más singular e inquietante: la Capilla de Notre-Dame-du-Haut, en la colina de Ronchamp [531]. Situada en un lugar de peregrinación ancestral cargado de significados religiosos, Le Corbusier dejó que su proyecto se impregnase de todas sus obsesiones artísticas y simbólicas, y creó un edificio de formas libres y escultóricas, modelado exteriormente como una masa plástica y excavado interiormente como una caverna mística. Tras ascender por un sendero que tiene mucho de recorrido procesional, se llega a la cumbre de la colina, donde aparece un volumen compuesto de muros blancos, rugosos, curvos, ladeados y aparentemente macizos, coronados por una cubierta oscura con forma de barca, y rodeados por tres torres semicilíndricas con remates a modo de capuchas. Uno de los muros forma una concavidad que sirve de fondo para los oficios celebrados en la pradera exterior: otro, grueso e inclinado, presenta numerosas perforaciones veladas con vidrios de colores. Estos dan al interior una luz que invita al recogimiento, complementada por la que entra a través de una rendija situada entre los muros y la cubierta, y que revela así el carácter reticular, no macizo, de los elementos constructivos.

Calificada en su época de "irracional" por algunos críticos escandalizados, esta capilla muestra la inagotable creatividad de un artista en constante evolución.

Otra de las obras fundamentales de Le Corbusier en los años cincuenta tiene también un carácter religioso. Cuando los Dominicos le encargaron su nuevo convento, el arquitecto recordó su visita en 1907 a la cartuja de Ema, en Toscana, un edificio compuesto a base de celdas individuales en torno a un claustro. Un esquema similar es el que aplicó a este convento de La Tourette (1953-1960), en Éveux-sur-Arbresle, cerca de Lyon [532]. Pese a estar situado en una pendiente, el edificio se desarrolla en horizontal a partir del camino de acceso posterior, apoyándose en el terreno mediante pilares alargados de hormigón; los dos pisos superiores presentan los huecos pequeños y repetidos de las celdas, mientras por debajo se insertan los locales comunitarios (refectorio, biblioteca, etcétera). De planta rectangular, el conjunto se compone de tres alas que forman el convento propiamente dicho, y una iglesia que ocupa todo el cuarto lado, separado físicamente de los demás. El espacio abierto central sugiere la idea de claustro, pero en realidad sólo funciona como tal en los pisos superiores. A los nuevos elementos compositivos ya mencionados, Le Corbusier añadió aquí los *ondulateurs*, cerramientos acristalados a base de montantes de hormigón colocados rítmica-



mente, y los *aérateurs*, paneles de estos cerramientos que se abren para ventilar.

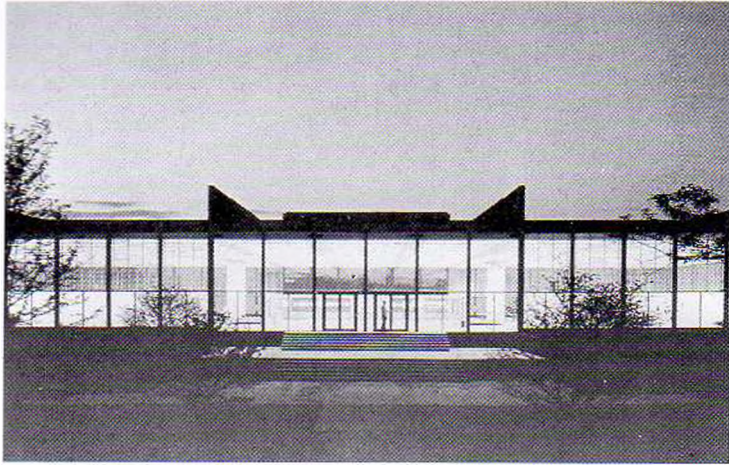
Al igual que la *Unité*, La Tourette tuvo un impacto trascendental en la evolución posterior de la arquitectura, siendo especialmente atractiva para las nuevas generaciones que ya empezaban a poner en duda los fundamentos del Estilo Internacional.

Todas estas obras basaron su composición en un sistema de proporciones armónicas inspirado en la serie de Fibonacci, que Le Corbusier patentó y publicó en dos etapas con el nombre de *Le Modulor* (1949 y 1955). A partir de una figura humana de 6 pies o 1.83 centímetros de altura, y combinando el sistema decimal con el anglosajón, se generaban dos series de medidas, la roja y la azul, que servían para dimensionar todos los elementos compositivos.

531. Le Corbusier. Capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (1950-1955). Una volumetría de formas libres, modeladas plásticamente, alberga un espacio definido por una luz radiante y policroma que invita al recogimiento y la oración.



532. Le Corbusier, Convento de La Tourette, Éveux-sur-Arbresle (1953-1960). Apoyado en la pendiente con grandes pilares de hormigón, el conjunto se compone de dos pisos superiores de celdas, debajo de las cuales se sitúan los locales comunes.



533. Ludwig Mies van der Rohe. Crown Hall, IIT, Chicago (1950-1956). Elevado sobre un podio y con una disposición simétrica, este prisma de acero y vidrio alberga en su interior un espacio completamente diáfano.

La última etapa de la carrera de Le Corbusier estuvo dominada por el proyecto y la construcción de la nueva capital de la región india del Punjab, Chandigarh, que le ocupó desde 1951 hasta su muerte en 1965.

**Mies y Wright:
la disciplina y el individualismo**

El libro *El Estilo Internacional* y la llegada de Gropius y Mies a los Estados Unidos en 1937 contribuyeron decisivamente a que los principios de la arquitectura moderna europea enraizasen en la cultura norteamericana de posguerra. Gropius formó en 1945 el grupo The Architects Collaborative (TAC), pero su influencia no derivó



534. Ludwig Mies van der Rohe. Edificio Seagram, Nueva York (1954-1958). Retranqueándose de la calle, su colocación frontal realza la percepción de su nítida geometría, de sus exquisitas proporciones y de sus elegantes materiales.

de sus obras, sino de sus enseñanzas en la escuela de arquitectura de Harvard.

Mies se instaló en Chicago, cuna del rascacielos y la estructura de acero, y ya durante la guerra diseñó el campus del Illinois Institute of Technology (IIT) como una composición suprematista de prismas axiales dispuestos asimétricamente. Los primeros edificios construidos tenían un aspecto fabril, pero el lenguaje de la estructura vista de acero y los cerramientos de ladrillo y vidrio fue depurándose hasta alcanzar un alto grado de abstracción, resumido por Mies en su célebre lema "menos es más". Ejemplo de ello es el Crown Hall (1950-1956), que alberga precisamente la escuela de arquitectura [533]. Es un gran ortoedro tumbado del que sobresalen por encima cuatro enormes jácenas de acero laminado de las que cuelga la cubierta, lo que permite que todo el cerramiento exterior sea de vidrio y que el espacio interior pueda quedar completamente diáfano. La disposición simétrica y las gradas que lo separan del suelo le confieren cierto aire clásico.

El prisma de acero y vidrio se convirtió en un ideal que Mies perseguiría en todos sus encargos. Lo aplicó a la vivienda aislada en la Casa Farnsworth (1946-1951), en Plano, Illinois; y también al bloque de apartamentos en los edificios de 860-880 Lake Shore Drive (1948-1951), en Chicago.

Pero donde más influencia tuvo fue en los rascacielos de oficinas, gracias sobre todo al refinado diseño del Edificio Seagram (1954-1958), en Nueva York [534]. Retranqueándose de la alineación de la calle, Mies construyó un prisma frontal y simétrico, grandioso y representativo, con proporciones exquisitas y materiales caros y elegantes (sobre todo el bronce). La aparente sencillez de este tipo de rascacielos hizo que fuese imitado hasta la saciedad como símbolo corporativo de las grandes empresas norteamericanas, aunque sin alcanzar nunca las sutilezas de los diseños de Mies.

En 1967, con más de ochenta años, el arquitecto regresó a Berlín para presenciar el montaje de la cubierta de la Neue Nationalgalerie, su última obra.

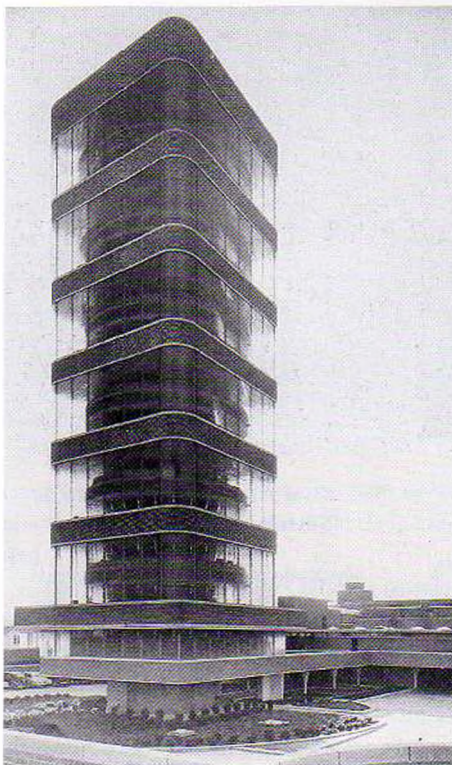
Frente al rigor abstracto y normativo de Mies, Wright seguía mostrando su vertiente más individualista. Tras acabar la guerra, emprendió una prolífica etapa final, caracterizada por diseños de formas extravagantes

y fantásticas, en la que destacan sin embargo dos obras singulares: la Torre Johnson y el Museo Guggenheim.

Pese a haber superado con creces el presupuesto del edificio administrativo de la empresa Johnson Wax, Wright recibió el encargo de ampliar el conjunto con una torre de laboratorios (1944-1950) [535]. Haciendo realidad una idea anterior, la torre tiene una estructura literalmente arbórea, con una cimentación en forma de raíz primaria, y un fuste a modo de tronco, del que van saliendo plataformas horizontales en voladizo como si fueran ramas. Sus catorce pisos van alternando entre la planta cuadrada y la circular, funcionando estas últimas como altillos de las primeras. El volumen exterior, de esquinas redondeadas, está revestido con bandas de ladrillo rojo y tubos de vidrio.

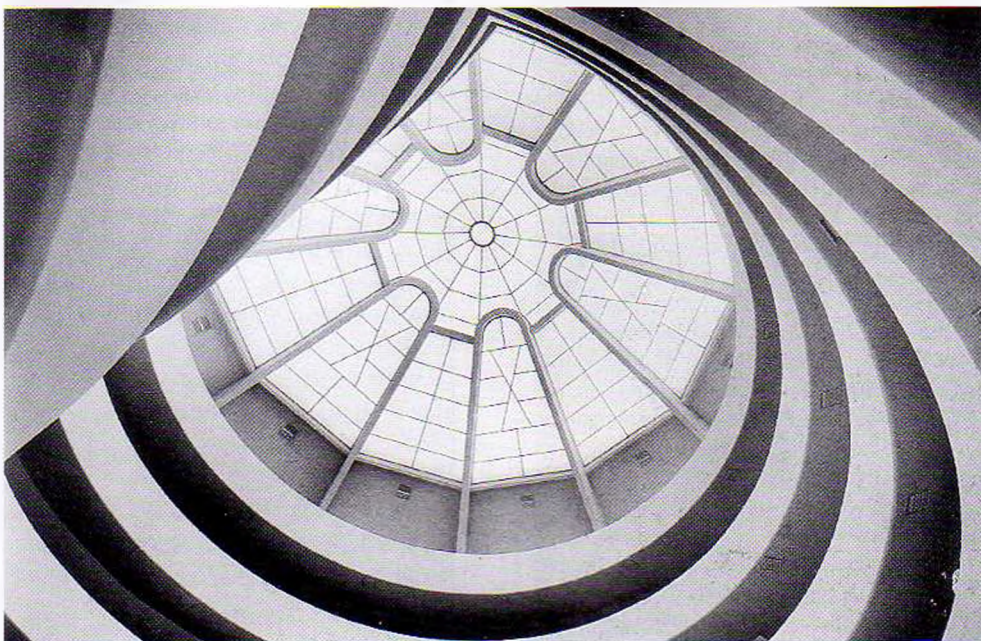
En esta época, Wright aplicó profusamente las curvas a sus formas arquitectónicas, insistiendo en el carácter orgánico que pretendía dar a sus obras. La apoteosis de esta concepción llegó con el Museo Guggenheim, en Nueva York, que le ocupó desde 1944 hasta su muerte en 1959 [536].

La imponente masa curva de su volumen principal va girando y creciendo en anchura a medida que se eleva. Su carácter macizo y la luminosidad del color crema contrastan violentamente con la austeridad rectilínea de Manhattan. El impresionante espacio interior contiene un gran vacío central, rematado con un amplio lucernario cir-

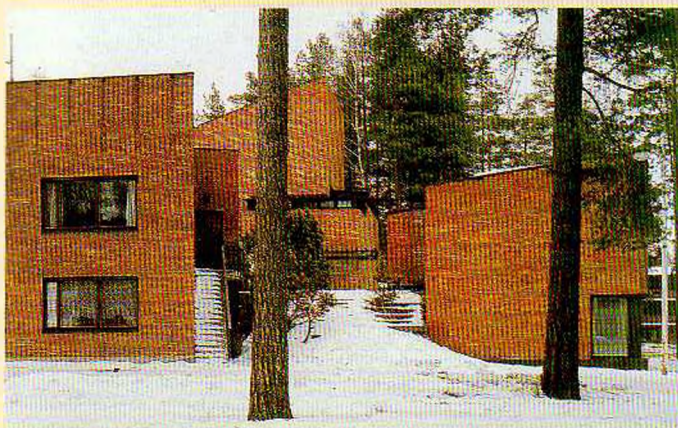


535. Frank Lloyd Wright, torre de laboratorios de la Johnson Wax, Racine, Wisconsin (1944-1950). La fachada traslúcida permite apreciar la alternancia de pisos cuadrados y circulares saliendo en voladizo desde el núcleo estructural central.

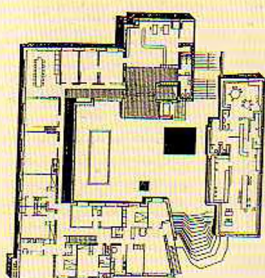
cular y delimitado por una rampa helicoidal definida por la alternancia de los parapetos claros y los vanos oscuros. Los visitantes suben en ascensor hasta la última planta, para descender después, suave y continuamente, por la rampa. Mirando hacia dentro observan el vacío a sus pies, y en la parte externa contemplan los cuadros, apoyados en una pared inclinada e iluminados



536. Frank Lloyd Wright, Museo Guggenheim, Nueva York (1944-1959). El impresionante espacio interior consiste en un gran vacío central coronado por un extenso lucernario y rodeado por la rampa helicoidal de circulación.



537. Alvar Aalto. Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-1952).



Säynätsalo es una pequeña isla situada junto a la orilla norte del lago Päijäne, cuyos habitantes viven de la industria maderera. Alvar Aalto ganó el concurso para la construcción de su centro municipal con una propuesta titulada "Curia", que ya dejaba entrever su idea de lo que debía ser un edificio institucional consagrado a las relaciones cívicas.

Combinando esta referencia a la Antigüedad clásica con la disposición de los edificios alrededor de un patio, propia de la región finlandesa de Karelia. Aalto diseñó un conjunto que revela en sus formas su carácter representativo, al tiempo que se adapta en su escala y organización a su emplazamiento natural.

El programa original exigía oficinas administrativas, salas de reunión, el salón del concejo municipal, una biblioteca pública y algunas tiendas. Aalto aprovechó la ligera pendiente del terreno para organizar la construcción en torno a un espacio abierto y elevado que forma una especie de *piano nobile* en torno al cual se sitúan las distintas dependencias.

La biblioteca forma un cuerpo separado del resto por las dos escaleras que llevan al nivel del patio: una regular de granito y otra informal cubierta de hierba. Cuando se sube por esta última se tiene la sensación de ascender a una especie de acrópolis coronada por el perfil quebrado de la torre cívica; ésta forma la rótula compositiva de todo el conjunto y en su interior se encuentra el salón del concejo municipal. El carácter público de este espacio se realza con la singular armadura que sustenta la cubierta inclinada, una estructura vista a base de puntales de madera que se abren en abanico desde el centro de dos vigas horizontales. El resto de los locales está servido por un corredor con vistas al patio abierto y porticado.

Con una construcción sencilla de muros de carga, el ladrillo, la piedra, la madera y el cobre son los principales materiales empleados. Usado como acabado exterior en la mayoría de las fachadas, el primero era por entonces relativamente escaso y bastante caro en la región, pero Aalto consiguió que su uso se entendiera como parte del carácter institucional del edificio.

Con Säynätsalo, Aalto inició una nueva etapa, marcada por la adaptación de los rígidos principios del Movimiento Moderno a las condiciones de los distintos emplazamientos. El "sentido del lugar" y su concepción del edificio como intermediario entre el hombre y el paisaje hacen de este conjunto una de las obras más conseguidas de los años cincuenta.

por una banda continua de claraboyas. Toda la estructura es de hormigón armado con forjados en voladizo, y está tan íntimamente relacionada con la forma que casi no hay distinción alguna entre ellas.

Cuando le preguntaban cuál consideraba su mejor obra, Wright siempre respondía: "la próxima". Ésta fue la última.

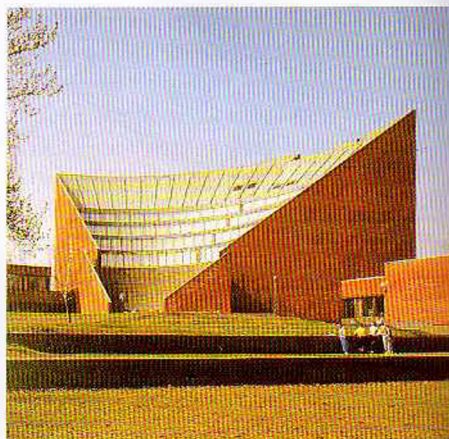
Aalto y la poética orgánica

Durante la guerra, Alvar Aalto salió adelante gracias a sus clases en el Massachusetts Institute of Technology, donde poco después construiría la Baker House (1947-1948), una residencia de estudiantes compuesta de un bloque alto y ondulado para las habitaciones y varios cuerpos bajos y ortogonales para las zonas comunes.

Su inclinación a los materiales naturales y a las formas orgánicas, ya patente en la Villa Mairea, se desarrolló aún más en esta segunda etapa de su carrera, caracterizada por una mayor atención a la topografía así como por unas composiciones más articuladas, estratificadas y escalonadas.

El Ayuntamiento de Säynätsalo [537], su primera realización de la posguerra, ya muestra todos estos rasgos. Se trata de un conjunto de edificios de ladrillo construidos en torno a un patio elevado abierto por dos de sus esquinas: unas escalinatas cubiertas de hierba nos conducen visualmente

538. Alvar Aalto. Universidad Técnica de Helsinki. Otaniemi (1953-1966). El elemento más singular del conjunto es este edificio de sección triangular y planta en abanico, que en su interior alberga los auditorios y en el exterior forma un pequeño teatro al aire libre.



hacia la torre cívica que alberga la sala del concejo municipal.

Las numerosas obras que Aalto construyó hasta su muerte en 1973 muestran una amplia variedad de cometidos, formas y técnicas, aunque un rasgo común a muchas de ellas suele ser la articulación de volúmenes curvos desarrollados en abanico con otros prismáticos de geometría ortogonal. Este sistema compositivo se aplicaba también a los grandes conjuntos de escala urbana, en los que tal combinación permitiría reflejar la transición de las formas más rígidas de la ciudad a las más orgánicas de la naturaleza.

Un buen ejemplo de todo ello es la Universidad Técnica de Helsinki, en Otaniemi, construida entre 1953 y 1966 [538]. Aquí, un extenso conjunto de bloques paralelos y perpendiculares alberga las oficinas, los laboratorios y las aulas, mientras que un volumen singular, con una planta desplegada en abanico y una sección en forma de cuña triangular, acoge dos grandes auditorios en su interior y un teatro al aire libre en su cubierta escalonada.

La influencia de Aalto en Escandinavia fue enorme, pero la vía orgánica se desarrolló en paralelo a un minimalismo claramente inspirado en la obra americana de Mies. Con todo, la composición a base de formas libres inspiradas en los organismos de la naturaleza tuvo su canto del cisne en un polémico edificio que llegó a convertirse en un mito: la Ópera de Sidney [539].

El arquitecto danés Jørn Utzon (1918) había estudiado la obra de Asplund, había trabajado con Aalto y había viajado hasta Taliesin para conocer a Wright, pero casi no había construido nada cuando en 1957 ganó el concurso para levantar el teatro de la ópera en una península de la bahía de la mencionada ciudad australiana. El diseño original mostraba una sucesión de plataformas sobre las que se levantaban una serie de conchas blancas, yuxtapuestas y erguidas, que recordaban las siluetas hinchadas y triangulares de los veleros. Desarrollado con el ingeniero Ove Arup, el proyecto hubo de sufrir numerosas transformaciones, en especial la conversión de las conchas en casquetes esféricos que permitiesen su cálculo estructural. Utzon acabó dimitiendo en 1966, aunque el edificio finalmente construido, inaugurado en 1973, muestra en lo



539. Jørn Utzon, Teatro de la Ópera, Sidney (1957-1973). Aunque Utzon dejó las obras en 1966, el edificio refleja claramente la idea inicial de una serie de conchas blancas, erguidas sobre plataformas, bajo las cuales se disponen los dos grandes auditorios.

esencial su idea volumétrica inicial, y se ha convertido ya en todo un símbolo de la ciudad.

También en los Estados Unidos surgieron algunos edificios que buscaban cierto simbolismo orgánico. Tal vez el caso más célebre sea la terminal de pasajeros de la compañía aérea TWA (1956-1962) en el aeropuerto hoy llamado J. F. Kennedy, en Nueva York [540]. Su autor, Eero Saarinen (1910-1961), era hijo de un ilustre arquitecto finlandés trasladado a los Estados Unidos, y había seguido en algunos de sus edificios la senda contenida y geométrica de Mies. Sin embargo, en la citada terminal, Saarinen modeló una composición de cuatro conchas de hormigón apoyadas en grandes patas zoomórficas, que en conjunto parecen formar la figura de un gigantesco pájaro con las alas extendidas, a punto de alzar el vuelo. Las grandes bóvedas están separadas entre sí por estrechas hendiduras y se sostienen gracias a unas vigas de borde; de éstas cuelgan los extensos cerramientos inclinados de vidrio, que delimitan un espacio de aspecto futurista repleto de objetos

540. Eero Saarinen, Terminal TWA, Aeropuerto Kennedy, Nueva York (1956-1962). Cuatro enormes casquetes de hormigón apoyan en grandes patas, formando una especie de pájaro gigantesco con las alas extendidas para emprender el vuelo.

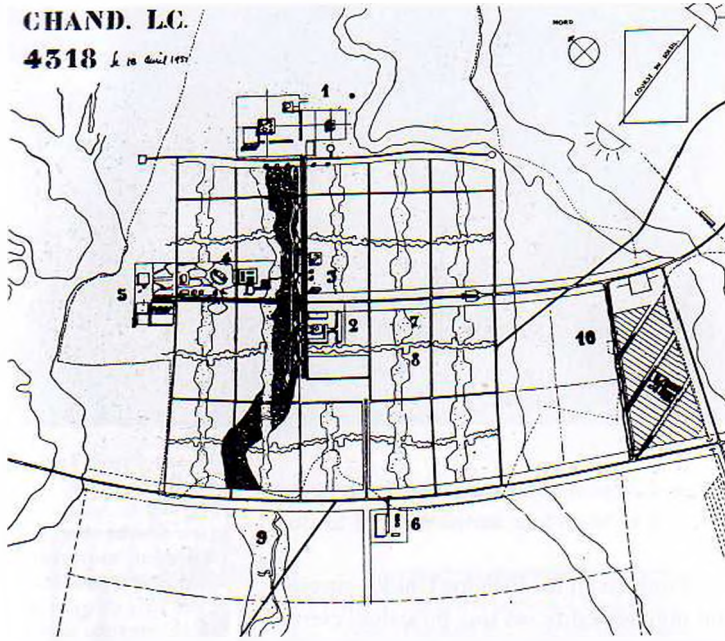


050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

BIBLIOTECA DEL ARTE 305



CHAND. LC.

4518 L. 10. 1951

541. Le Corbusier, plano general de Chandigarh (1951). Al noreste de la retícula ortogonal destaca el capitolio (1); en el cruce central están la zona comercial (2) y los hoteles (3); y en el noroeste se sitúan el museo, el estadio (4) y la universidad (5).

con formas aerodinámicas y expresionistas que han llegado a ser características de la década de los cincuenta.

Nuevas capitales: Chandigarh y Brasilia

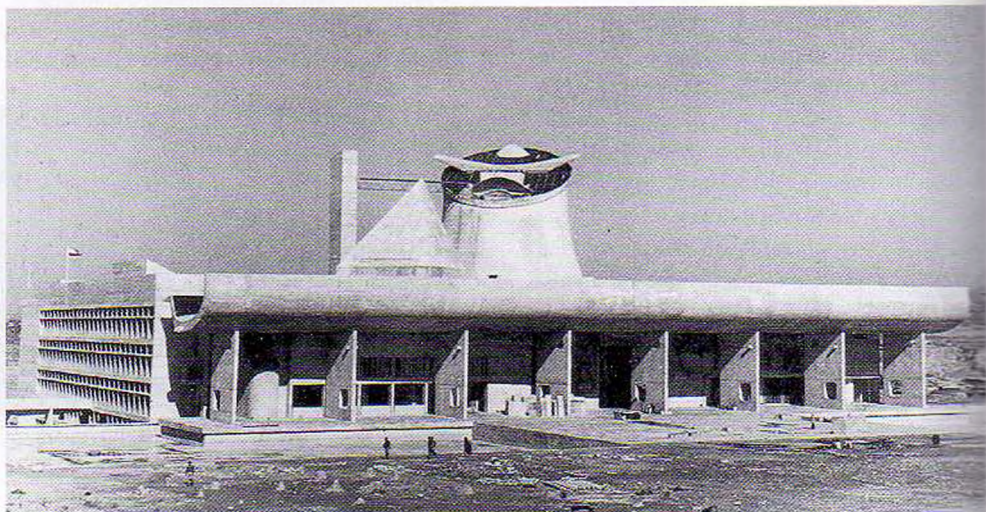
En 1951 Le Corbusier recibió el encargo de proyectar, para la región india del Punjab oriental, una nueva capital que habría de situarse junto a la aldea de Chandigarh.

La oportunidad que no había tenido ni en Europa ni en América, le llegó a Le Corbusier de un país en vías de desarrollo que acababa de obtener su independencia. Por fin pudo poner en práctica las ideas urbanísticas que había plasmado en su plan para la Ville Radieuse. Este esquema fue el que

sirvió de base para el proyecto de Chandigarh, aunque se eliminaron los bloques *à redents* y los rascacielos de vidrio. La planta original [541] muestra una retícula ortogonal de vías de comunicación que separan sectores rectangulares de alojamientos de baja densidad; en el cruce de las dos avenidas principales se encuentra el centro comercial, y en el extremo noreste el conjunto monumental del capitolio, que reúne las principales sedes institucionales del estado. Un gran parque longitudinal atraviesa toda la ciudad, y cada uno de los sectores de viviendas dispone de su propia zona verde.

Le Corbusier se reservó para sí la construcción del capitolio, que incluía el Parlamento, el Palacio de Justicia, el edificio de los Ministerios, y un Palacio del Gobernador finalmente no realizado. Todos ellos muestran el alto grado de monumentalidad que este arquitecto podía lograr modelando, con formas y materiales nuevos, conceptos tan antiguos como la columnata o la cúpula.

El mejor ejemplo es el Parlamento (1953-1962) [542], un gran rectángulo rodeado en tres de sus lados por alas de oficinas y con un impresionante pórtico de entrada en el cuarto, configurado como una sucesión de altas pantallas paralelas de hormigón, coronadas por un cuerpo longitudinal de sección cóncava. El interior del gran rectángulo es una vasta sala hipóstila en la que se insertan los volúmenes independientes de las dos salas de sesiones: la Asamblea y el Senado. La primera ocupa un espacio circular en forma de embudo que se eleva hasta sobresalir por encima del edificio, a modo de equivalente moderno de



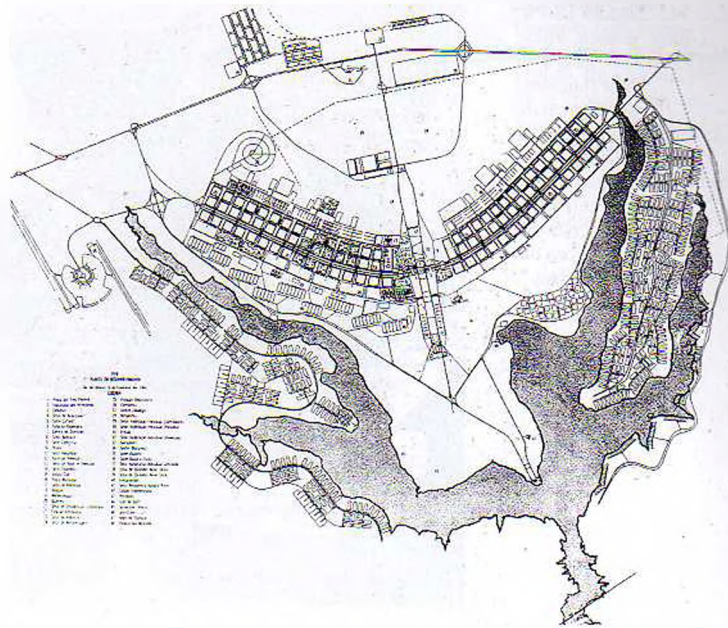
542. Le Corbusier, Parlamento de Chandigarh (1953-1962). Conceptos como la columnata o la cúpula se reinterpretan aquí con nuevas formas: sobre el grandioso pórtico de la fachada principal sobresalen las siluetas de las dos cámaras.

la cúpula. El Senado, más pequeño, está situado en la segunda planta, dentro de un cuerpo prismático que también sobresale de la cubierta con una figura piramidal.

Chandigarh ocupó a Le Corbusier hasta su muerte en 1965, pero durante esa etapa diseñó otros dos proyectos importantes: el Carpenter Center (1960-1963), en la Universidad de Harvard, su única obra en los Estados Unidos y en la que quiso resumir todas sus ideas; y el nuevo Hospital de Venecia (1964-1965), un proyecto no realizado pero que tendría mucha influencia en los trazados laberínticos de los años sesenta.

La semilla plantada por Le Corbusier en Brasil dio otro gran fruto: la nueva capital del país, situada en el interior para hacer realidad una vieja ambición nacional. Elegido el emplazamiento, se convocó un concurso que ganó Lúcio Costa en 1957 con un plano también inspirado en la Ville Radieuse y apoyado en dos ejes: uno monumental y otro residencial [543]. El primero es rectilíneo de norte a sur, a sus flancos se sitúan diversos edificios institucionales y culmina en una explanada triangular llamada "plaza de los Tres Poderes". El segundo eje se curva simétricamente respecto al primero —evocando en parte la forma de un lago artificial creado a la cota simbólica de 1.000 metros sobre el nivel del mar— y paralelamente a él se desarrollan las supermanzanas residenciales. En el cruce de los dos ejes, una superposición de tres niveles recuerda las visiones futuristas de Sant'Elia.

Oscar Niemeyer fue el encargado de dar forma a los edificios. Después de la explosión de formas sinuosas en sus edificios de



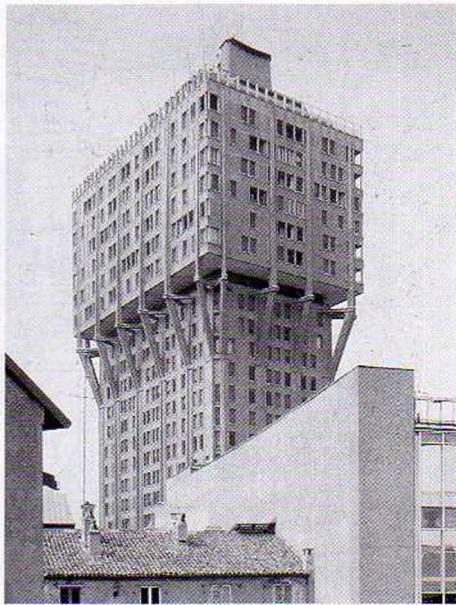
Pampulha y en su propia casa cerca de Río de Janeiro. Niemeyer diseñó en Brasilia un conjunto de grandes volúmenes prismáticos con algunos acentos curvos y esféricos. En la plaza de los Tres Poderes, el Palacio de Planalto (sede del gobierno) y el del Supremo Tribunal Federal, enfrentados a ambos lados del eje principal, comparten la misma composición aunque con tamaños distintos: un prisma de vidrio entre dos losas horizontales que sobresalen perimetralmente formando profundos pórticos. El mayor énfasis plástico está sin duda en el Palacio del Congreso [544]: una extensa plataforma de la que sobresalen los volúmenes del Senado y de la Cámara de Diputados, dos casquetes esféricos colocados uno hacia arriba y otro hacia

543. Lúcio Costa, plano general de Brasilia (1957). Adaptándose al lago artificial situado en la cota 1.000, el eje monumental norte-sur termina en una explanada triangular, mientras el eje residencial se curva en dos alas simétricas.



544. Óscar Niemeyer, Palácio del Congreso, Brasilia (1958-1960). Al fondo del eje monumental, las dos torres de oficinas forman el contrapunto vertical de la plataforma con los cuerpos esféricos de las dos cámaras parlamentarias.

545. Estudio BBPR. Torre Velasca, Milán (1954-1958). Pese a su rigor funcional y constructivo, la semejanza formal del edificio con las torres medievales italianas hizo que fuese calificada de historicista por los críticos del "nuevo brutalismo".



abajo, con el contrapunto vertical de las dos torres de oficinas.

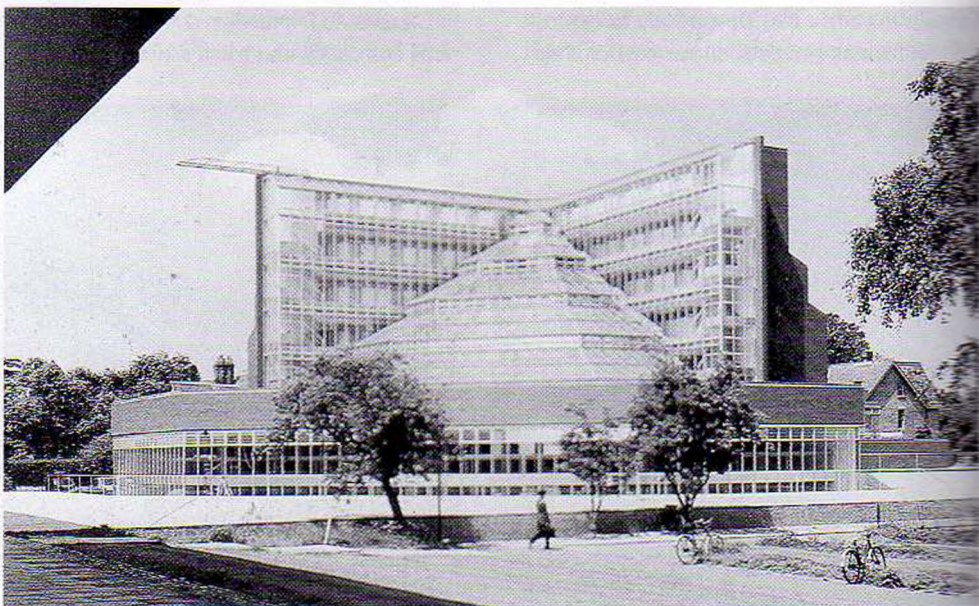
El 21 de abril de 1960, tan sólo tres años después de aprobarse su plan, Brasilia fue inaugurada como primer ejemplo del nuevo urbanismo contemporáneo.

Del Brutalismo al Metabolismo

Mientras se construían Chandigarh y Brasilia, en Europa ya se tenían serias dudas sobre este nuevo urbanismo. En 1953 se celebró en Aix-en Provence el CIAM IX, cuya inauguración tuvo lugar en la azotea de la Unité de Marsella. Allí, los jóvenes comen-

zaron a mostrar su desilusión por la banalización de los heroicos principios de los años veinte. La ruptura definitiva se produjo tres años después, en Dubrovnik. En este CIAM X, el denominado Team X se propuso encontrar nuevas formas urbanas que superasen la rígida zonificación de la Carta de Atenas. Entre sus miembros, los británicos Alison y Peter Smithson (1927-1993, y 1923 respectivamente) desarrollaron una intensa labor crítica, proponiendo modelos residenciales basados en conceptos como "agrupación" y "vecindario", y articulados en torno a "calles en el aire", que culminarían en el ya tardío conjunto de Robin Hood Gardens (1966-1972), en Londres. Por su parte, el holandés Aldo van Eyck (1918) aplicó su formación antropológica a la búsqueda de equivalentes modernos para los arquetipos vernáculos del "cobijo" o la "comunidad", desarrollando trazados de una "claridad laberíntica" a base de células interconectadas, cuya mejor muestra es el Orfanato de Amsterdam (1957-1960).

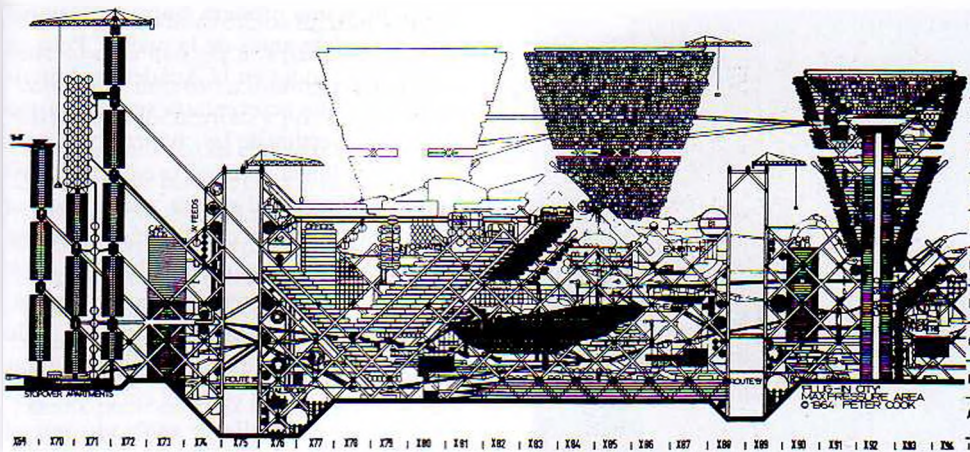
Los Smithson —fascinados por el *béton brut* de Le Corbusier— propugnaron la idea del "nuevo brutalismo", basado en las formas desnudas del hormigón visto. Pero la Torre Velasca (1954-1958), en Milán, del grupo italiano BBPR, desencadenó la polémica [545]. Recordando las torres medievales, el fuste dedicado a oficinas se ensancha en la parte superior para acoger viviendas, quedando articulados los dos cuerpos mediante jabalones de hormigón que



546. James Stirling. Biblioteca de la Facultad de Historia. Cambridge (1964-1967).

Los dos bloques perpendiculares abrazan el gran espacio de la sala de lectura, cubierta por una extensa cristalera inclinada que recuerda los invernaderos del siglo XIX.

prolo
das. l
ficio
E
a ser
Jame
critic
su pe
labor
Leico
conju
ment
des s
mure
la ar
inclu
T
la Fa
en C
en cu
la sal
siona
conju
artic
que s
la rec
S
figur
déca
profe
clara
L
mista
de la
come
mism
utópi
Inspi
cano



547. Peter Cook (miembro del grupo Archigram), Plug-in City (1964). En esta sección de la "zona de máxima presión", se aprecian las megaestructuras de instalaciones donde se enchufarían las cápsulas habitables prefabricadas.

prolongan las bandas verticales de las fachadas. Los más radicales consideraron el edificio una vuelta al pasado historicista.

En Inglaterra, la herencia brutalista iba a ser transformada por una figura singular: James Stirling (1926-1992). Tras visitar y criticar las obras recientes de Le Corbusier, su personalidad creadora se revelaría en los laboratorios de la Facultad de Ingeniería de Leicester (1959-1963, con J. Gowan). Este conjunto muestra una composición por fragmentos articulados, donde destacan las grandes superficies de vidrio combinadas con muros de ladrillo rojo, y las referencias a la arquitectura industrial decimonónica e incluso al constructivismo ruso.

Todo ello se repite en la Biblioteca de la Facultad de Historia (1964-1967) [546], en Cambridge, un edificio con forma de L en cuyo ángulo se sitúa el espacio único de la sala de lectura, cubierta por una impresionante cristalera inclinada. La masa del conjunto vuelve a ser un juego de piezas articuladas que apoyan en un basamento y que se elevan en un constante diálogo entre la rectitud vertical y el perfil escalonado.

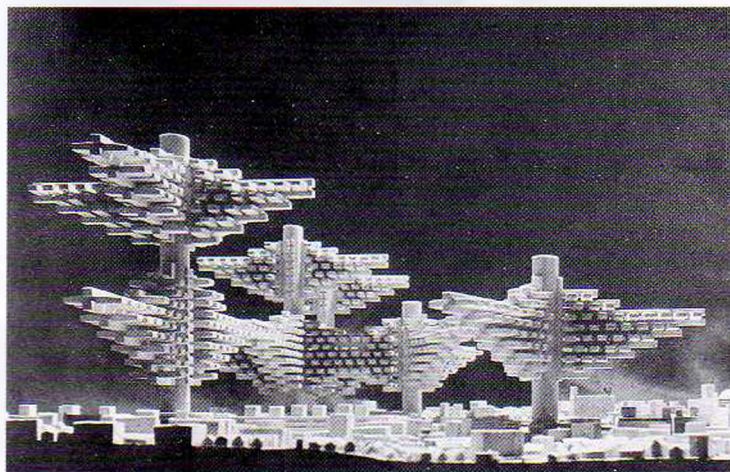
Stirling se convirtió enseguida en una figura de prestigio internacional, pero en la década de los setenta una profunda crisis profesional daría paso a una nueva etapa, claramente distinta, de su carrera.

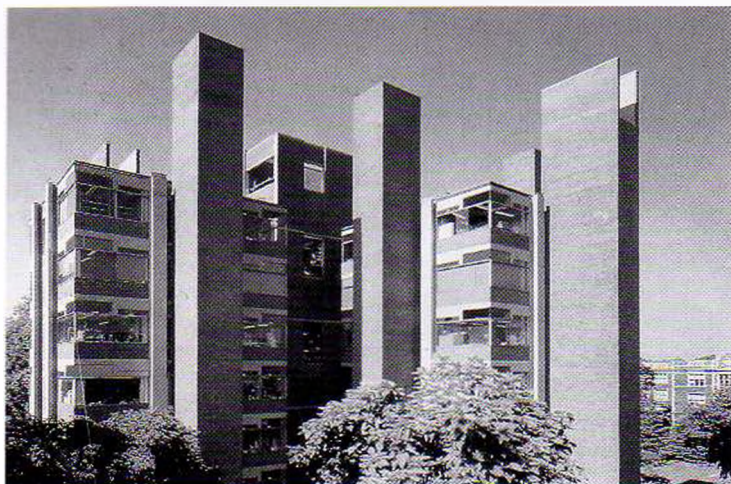
Los años sesenta fueron una década optimista con grandes esperanzas en el futuro de la tecnología. El grupo inglés Archigram comenzó a editar en 1961 la revista del mismo nombre, en la que publicaban sus utópicas visiones de la ciudad del mañana. Inspirados en los diseños del norteamericano Richard Buckminster Fuller, estos pro-

yectos reflejan su obsesión por las naves espaciales, la tecnología punta, el medio ambiente y el consumo en masa. Todo ello se plasmaba en fantásticos dibujos y *collages*, agresivos montajes fotográficos e incluso narraciones en forma de cómic. La Plug-in City ("ciudad para enchufar") [547], diseñada en 1964 por Peter Cook, muestra grandes megaestructuras de servicios e instalaciones a las que unas cápsulas habitables prefabricadas se engancharían a medida que fueran siendo necesarias.

Algo similar hacían por entonces en Japón los metabolistas, un grupo de jóvenes admiradores de las propuestas urbanísticas de Kenzo Tange —fiel discípulo de Le Corbusier—, cuyas megaestructuras pretendían colonizar el mar o el aire. La "Ciudad en el espacio" (1962) [548], de Arata Isozaki, muestra unas construcciones "en racimo" que sobrevuelan el tejido urbano existente. Isozaki (1931) siempre se mantuvo al margen de los metabolistas, pero

548. Arata Isozaki. Ciudad en el espacio (1962). Ante la endémica falta de suelo en Japón, este proyecto proponía levantar grandes estructuras para sostener "racimos" de cápsulas habitables que sobrevolarían la ciudad existente.





549. Louis Kahn, Laboratorios Richards, Universidad de Pensilvania, Filadelfia (1957-1965). Las torres ciegas de ladrillo contienen las escaleras y las instalaciones que dan servicio a los locales de trabajo situados en los espacios diáfanos centrales.

reflejó inequívocamente su influjo en esta primera parte de su carrera.

La crisis social del 68 en Europa y el vacío ideológico de la Expo'70 de Osaka en Japón acabaron con estas tendencias experimentales y futuristas.

Louis Kahn y la monumentalidad

En los Estados Unidos, frente a la abstracción de Mies y al funcionalismo difundido por Gropius desde Harvard, la Escuela de Arquitectura de Yale fue cuna de una nueva monumentalidad, encarnada magistralmente en la obra de Louis Kahn (1901-1974).

Formado en el estricto academicismo de la Escuela de Bellas Artes de Filadelfia,

Kahn tuvo una primera etapa profesional gris y anodina antes de la guerra. Pero en 1950 su estancia en la Academia Americana de Roma acrecentaría su entusiasmo por la arquitectura de las civilizaciones antiguas. La rotunda volumetría egipcia, la brillante luminosidad griega y la grandiosa espacialidad romana constituirían un bagaje trascendental para el desarrollo de su obra: a ella incorporaría recursos como la composición axial y el orden jerárquico, todo ello basado en la yuxtaposición de figuras geométricas simples como el círculo, el cuadrado y el triángulo, y realzado por el aspecto tectónico de los materiales, en especial el ladrillo y el hormigón.

Nada más volver a su país construyó la galería de arte de la Universidad de Yale (1951-1953), que ya presenta sutiles diferencias con la estética miesiana. Así, los macizos muros de ladrillo visto están paudados con molduras que indican los forjados; y éstos son losas de hormigón con un llamativo trazado tetraédrico.

Pero el edificio donde sus novedosas ideas iban a cristalizar definitivamente sería el de los laboratorios Richards de la Universidad de Pensilvania (1957-1965), en Filadelfia [549]. Aplicando la zonificación funcionalista, separó los locales de trabajo de los de circulación e instalaciones, concibiendo los primeros como espacios "servidos" y los segundos como "servidores". En su aspecto formal, el conjunto consta



550. Louis Kahn, Instituto Salk, La Jolla, California (1959-1965). Los dos bloques de laboratorios y estudios configuran una plaza pavimentada, recorrida axialmente por un pequeño canal, y orientada hacia las vistas del Océano Pacífico.

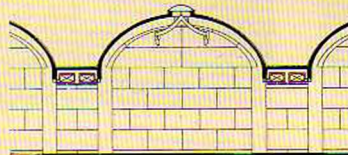
de t
pue:
drac
para
más
que
de e
de e
nas
E
orde
gica
pate
tuto
forn
tres
trab
parte
figur
deja
ment
agua
fico.
ahor
les s
rados
tan l
de m
traba
ños e
plaza
de lo
jante
fierer
con r
O
intim
quede
1972
la obr
más t
naves
bóvec
dura
ral: se
bañac
conte
Pe
dad l
truyó
busier
prácti
1983,
comp
sede

de una serie de edificios en altura, compuesto cada uno por una parte central cuadrada con interiores totalmente diáfanos para los laboratorios, y por cuatro torres más altas, situadas en el centro de cada lado, que albergan las escaleras y los conductos de extracción de aire. La escala monumental de estas torres recuerda la silueta de algunas ciudades de la Italia medieval.

El sentido de la serenidad clásica, del orden compositivo y de la relación topológica de los edificios con el paisaje quedó patente poco después en la sede del Instituto Salk (1959-1965), en La Jolla, California [550]. Concebido inicialmente con tres núcleos separados (vivienda, reunión y trabajo), finalmente sólo se construyó una parte del conjunto de los laboratorios, configurados como dos bloques paralelos que dejan entre sí una especie de plaza pavimentada, recorrida por un pequeño canal de agua, y orientada hacia el horizonte del Pacífico. La distinción "servidor/servido" se hace ahora en vertical, de modo que los tres niveles superpuestos de laboratorios están separados por plantas de instalaciones que ocultan las grandes vigas y permiten todo tipo de modificaciones técnicas. Los lugares de trabajo se complementan con unos pequeños estudios individuales que se abren a la plaza y a las vistas del océano. El tratamiento de los muros de hormigón —de color semejante al del travertino del pavimento— confieren al conjunto un carácter clásico logrado con medios modernos.

Otro de los temas favoritos de Kahn, la íntima relación entre espacio y estructura, quedó plasmado en el Museo Kimbell (1966-1972), en Fort Worth, Texas, considerado la obra maestra de Kahn y uno de los museos más bellos del siglo xx [551]. Una serie de naves paralelas están rematadas por falsas bóvedas en cuya supuesta clave una hendidura continua permite la iluminación natural; se crea así una secuencia de espacios bañados por una luz difusa que realza la contemplación de las obras de arte.

Pero el mayor grado de monumentalidad lo alcanzó Kahn en las obras que construyó en la India y Pakistán. Como Le Corbusier en Chandigarh, Kahn pudo poner en práctica en el Capitolio de Dhaka (1962-1983, hoy Bangladesh) todos los recursos compositivos que tanto admiraba. Así, la sede de la Asamblea contiene una gran



551. Louis Kahn, Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Texas (1966-1972).

Tras la muerte de Kay Kimbell en 1964, la fundación que había instituido decidió construir un museo para albergar la colección de arte que hasta entonces se había venido exhibiendo de forma rotatoria en la biblioteca pública de Fort Worth.

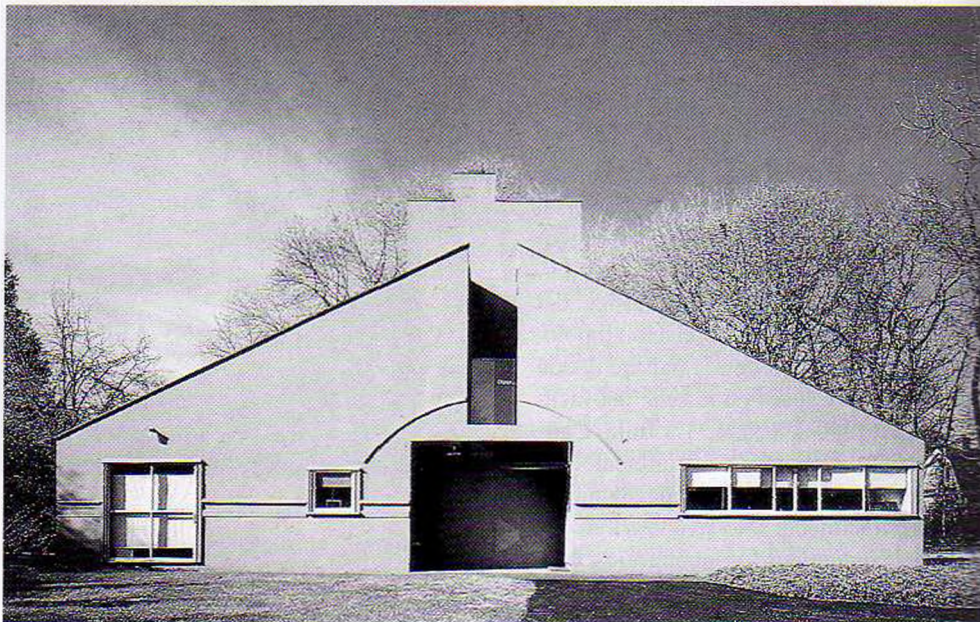
Entre 1966 y 1969, Kahn desarrolló al menos tres proyectos, cada vez más reducidos de tamaño, para satisfacer los requerimientos económicos de sus clientes. El edificio finalmente construido se cuenta entre las realizaciones más logradas de Kahn, y está considerado como uno de los mejores museos de arte de las últimas décadas.

Se trata de una disposición muy sencilla, prácticamente clásica, a base de naves abovedadas de 30 metros de largo, 6 de alto y casi 7 de ancho, organizadas longitudinalmente en dos grupos de seis que flanquean otro grupo de cuatro, creando así una especie de atrio que antecede a la entrada. En este lado, tres de ellas se han dejado abiertas para formar pórticos de transición entre el exterior y el interior. Todas las dependencias auxiliares están agrupadas en un sótano, de modo que la planta principal está enteramente dedicada a las salas de exposición, sólo interrumpidas por dos patios de luz y un núcleo de aseos.

El espacio interior es fluido y continuo, pues las naves no están compartimentadas, sino unidas mediante bandas de 2,5 metros de anchura que albergan en sus techos las instalaciones. En realidad las bóvedas no son tales, sino grandes vigas curvas de hormigón armado, colocadas de dos en dos, de manera que en la supuesta clave se ha dejado una hendidura continua por la que entra la luz natural. Ésta se refleja en unos difusores que la lanzan sobre la superficie cóncava de la bóveda, que a su vez la refleja sobre el espacio interior. Se consigue así una plena identificación entre la estructura y el espacio, realizada por una iluminación natural controlada que contribuye a la mejor contemplación de las obras de arte expuestas.

Con este cuidadoso tratamiento de la luz natural, condición impuesta desde el principio por los clientes, Kahn consiguió una "luminosidad de plata" unida a la "reconfortante sensación de saber que es de día", tal como él mismo había anticipado.

552. Robert Venturi.
Casa de Vanna Venturi,
Chesnut Hill, cerca
de Filadelfia (1962).
La fachada principal
muestra el uso ambiguo
de elementos
tradicionales como el
frontón partido de la
cubierta a dos aguas,
o el falso arco que marca
la entrada adintelada.



cámara circular rodeada de volúmenes cilíndricos y prismáticos, rasgados por gigantescas aberturas que enfatizan su dimensión simbólica y su carácter institucional.

Kahn murió sin ver terminada esta grandiosa obra, pero sus ideas ya habían arraigado en algunos jóvenes contestatarios.

Venturi y Rossi: dos libros cruciales

Entre los discípulos de Kahn iba a destacar especialmente Robert Venturi (1925), que aprovechó su estancia en la Academia Americana de Roma para empaparse de arquitectura barroca. En 1966 publicó *Complexity and Contradiction in Architecture* ("Complejidad y contradicción en la arqui-

ectura"), un libro tan influyente en los años setenta como *Vers une architecture* en los veinte. En él, Venturi atacaba la banalidad de la "ortodoxia moderna" (sólo se salvaban Le Corbusier y Aalto) y propugnaba la riqueza de significados y la ambigüedad de los elementos híbridos. Ejemplos de ello eran sus propias obras, como la ya célebre casa de su madre (1962) [552], cerca de Filadelfia, en la que elementos tradicionales como la cubierta inclinada o la gran chimenea se combinan con citas cultas a Palladio.

Este rechazo del Estilo Internacional se plasmó en California en conjuntos como el Sca Ranch (1965 y siguientes) [553], donde Charles Moore (1925-1993) y su equipo se inspiraron en los graneros de madera para crear un conjunto de aspecto tradicional pero que guarda en su interior espacios de una novedosa complejidad.

En Europa, la contestación al "funcionalismo ingenuo" tuvo una dimensión urbana, y se concretó en otro libro trascendental para el futuro: *L'architettura della città* ("La arquitectura de la ciudad", 1966), del italiano Aldo Rossi (1931). Frente a la rígida zonificación de la Carta de Atenas, Rossi hablaba de la relación entre el tejido residencial y los edificios públicos, del valor de la memoria y el significado de los monumentos, y del recurso a la tipología para configurar la morfología urbana.

El posterior desarrollo de estas ideas daría paso al concepto de "posmodernidad".

553. Charles Moore/MLTW,
Condominio I, Sea
Ranch, Sonoma County,
California (1964-1965).
Inspiradas en la
construcción tradicional
de los graneros de
madera, estas casas
agrupadas en torno a un
patio albergan interiores
de una gran riqueza
espacial.



5. DE LA POSMODERNIDAD A LA NEOVANGUARDIA: 1970-1990

La reacción en contra del Movimiento Moderno se difundió rápidamente durante los años setenta hasta convertirse en todo un estilo "posmoderno" en los ochenta, una década caracterizada por el auge en la construcción de museos. Algunas tendencias coetáneas, aún inspiradas en las vanguardias de los años veinte, cultivaron la expresión tecnológica, mientras otras desembocaron en las fantasías "deconstructivistas".

Populismo americano y neorracionalismo europeo

Las ideas de Robert Venturi en favor de la complejidad y la contradicción en la arquitectura pronto se ampliaron a la escala urbana. Su libro *Learning from Las Vegas* ("Aprendiendo de Las Vegas"), publicado en 1972 con Denise Scott Brown y Steven Izenour tras un estudio de esa ciudad, llevaba como subtítulo "el olvidado simbolismo de la forma arquitectónica". En él se defendía el con-

cepto de "cobertizo decorado", una construcción vulgar y corriente que cumpliera con los requerimientos funcionales, pero provista de una fachada llena de signos convencionales que la gente pudiese comprender. En línea con el *pop art* que entonces triunfaba, Venturi proponía dotar de significado a esos elementos convencionales usándolos de un modo nada convencional. Un buen ejemplo es la rechoncha columna del Museo de Arte del Oberlin College (1973-1976), Ohio, una caricatura del orden jónico que iniciaría el uso de citas irónicas de la arquitectura histórica [554].

También Charles Moore siguió esta línea ecléctica. Olvidada su vertiente regionalista, sus construcciones universitarias, en especial el Kresge College (1973-1974) [555], en Santa Cruz, California, combinan el trazado pintoresco y las referencias a De Stijl, en un conjunto en el que aparecen recursos como las fachadas falsas o la superposición de elementos de escalas distintas.

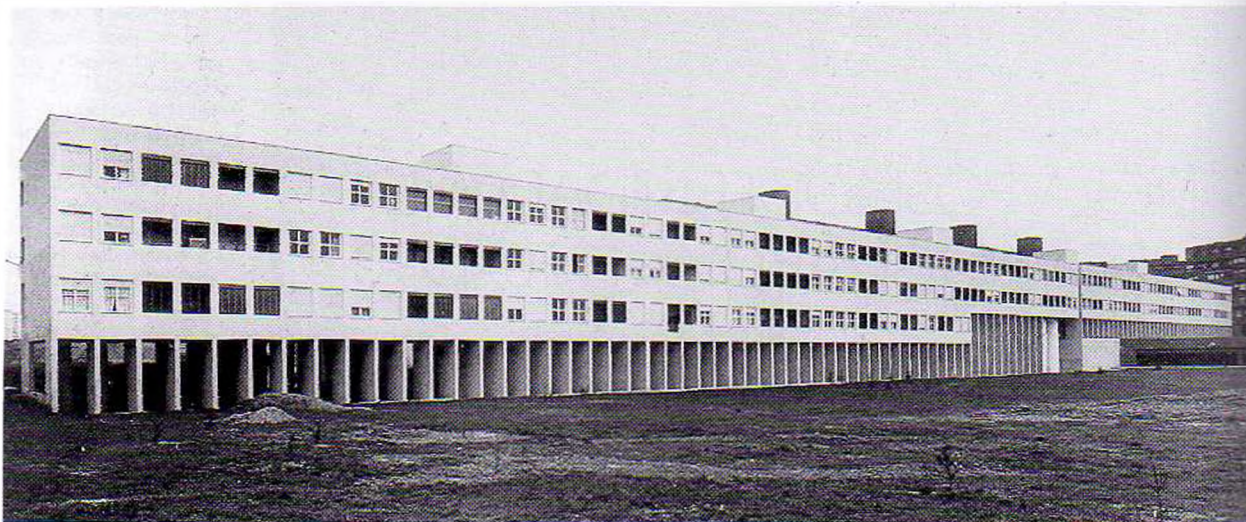


554. Venturi, Rauch & Scott Brown, ampliación del Museo de Arte del Oberlin College, Ohio (1973-1976). Esta caricatura de la columna jónica es uno de los primeros ejemplos de referencias irónicas a la arquitectura del pasado, que tanto éxito tendrían después.



555. Charles Moore/MLTW, Kresge College, Universidad de California en Santa Cruz (1973-1974). Las residencias de estudiantes forman una especie de aldea pintoresca, cuyos edificios poseen escenográficas fachadas con huecos de distintas escalas.

J. SAINZ



556. Aldo Rossi, bloque de viviendas Gallarate 2, Milán (1969-1973). Inspirado en las casas de vecindad de la región, el bloque está recorrido en su interior por una galería continua y muestra al exterior una fachada de ritmo uniforme.

Este gusto por la superficialidad esceno-gráfica llegó al paroxismo en la Piazza d'Italia (1976-1979), en Nueva Orleans.

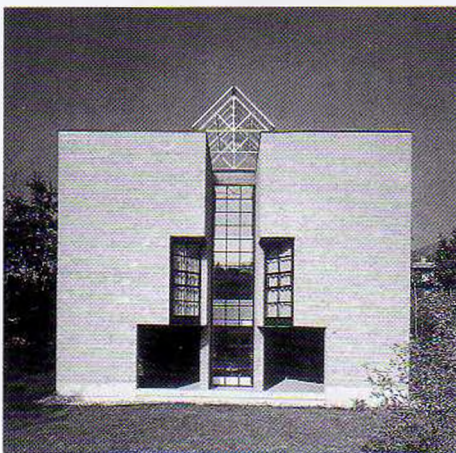
Para entonces, esta nueva corriente de pensamiento ya había sido bautizada por el crítico que sería su más elocuente defensor: Charles Jencks. En 1977 apareció la primera edición de *The Language of Post-Modern Architecture* ("El lenguaje de la arquitectura posmoderna"), ampliado y reeditado varias veces en años sucesivos, que consagró el calificativo de "posmoderno" para cualquier planteamiento que rechazase la austeridad figurativa del Estilo Internacional. Jencks consolidó así el eclecticismo superficial y el uso de citas formales de cualquier periodo histórico, incluidas las vanguardias modernas.

Aunque también suponía una severa crítica al urbanismo moderno, la postura de Aldo Rossi estaba en el extremo opuesto de la elocuencia formalista norteamericana. En

la XV Trienal de Milán (1973), organizó la sección denominada "Arquitectura racional", en la que a sus ideas sobre una ciudad "análoga" —compuesta a base de monumentos significativos de la historia— se añadían ejemplos de una arquitectura repetitiva y austera, basada en modelos tipológicos tradicionales. La mejor muestra de ello era el edificio de viviendas que el propio Rossi acababa de terminar en el barrio milanés de Gallarate (1969-1973) [556]. Inspirado en las casas de vecindad de la región, consiste en un larguísimo bloque recorrido en su interior por una galería; el monótono exterior presenta una zona superior de ventanas y huecos cuadrados de ritmo uniforme, que se apoya en el terreno mediante pantallas transversales de hormigón.

Rossi creó en torno a sí el grupo *Tendenza*, que se dedicó a recuperar los valores del racionalismo italiano de los años treinta, procurando liberarlo de sus connotaciones fascistas. Su influencia se extendió por toda Europa, pero tuvo una especial incidencia en la vecina región suiza del Ticino, donde un grupo de jóvenes ya estaba desarrollando una arquitectura austera y contenida.

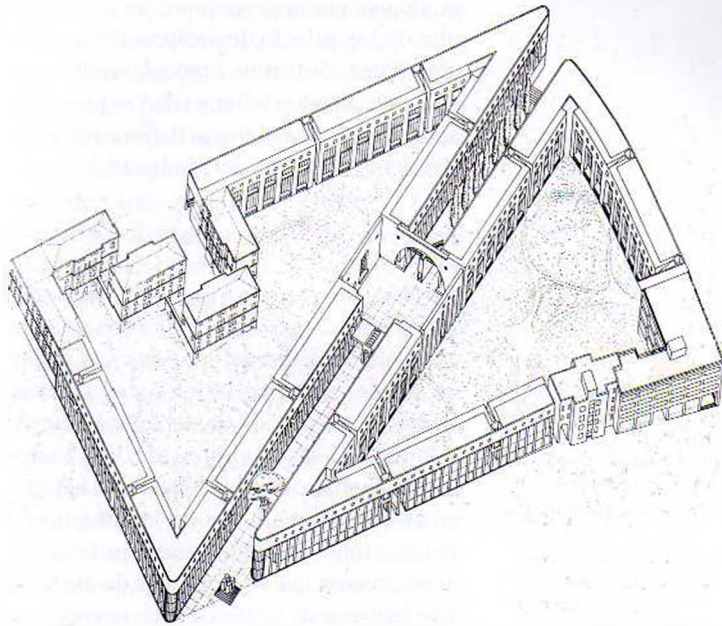
De este grupo destacó desde el principio la figura de Mario Botta (1943), formado en Venecia y declarado seguidor de las formas monumentales de Le Corbusier y Kahn. La serie de casas que empezó a construir a mediados de los años setenta comparten su carácter de hito en el paisaje, unos volúmenes simples de geometrías nítidas y rotundas, y un sentido tec-



557. Mario Botta, Casa Sampietro, Pregassona (1979-1980). Verdaderos hitos en el paisaje suizo, las primeras casas de Botta se caracterizan por sus volúmenes rotundos, su rigor geométrico y el aspecto tectónico de sus muros.

tónico acentuado por los muros de bloques de hormigón. La Casa Sampietro (1979-1980) [557], en Pregassona, se presenta como una masa cúbica en la que se han excavado los espacios abiertos de la planta baja y los huecos de las superiores. Botta no ha dejado de acrecentar la monumentalidad de sus composiciones, especialmente a escala urbana.

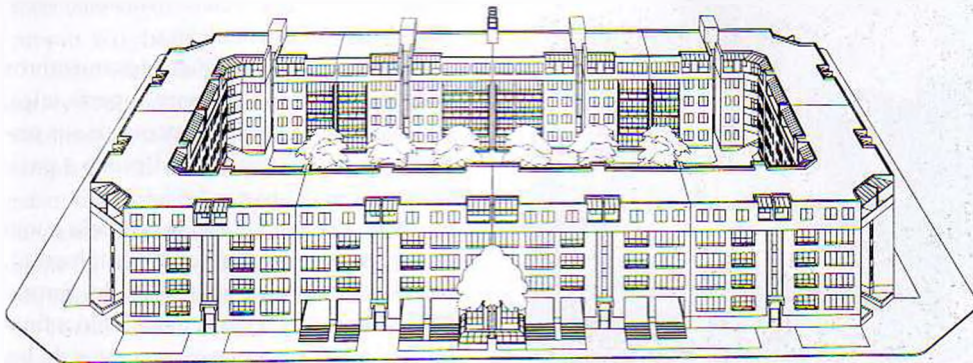
Uno de los efectos más criticados del urbanismo moderno de los años sesenta fue la destrucción del tejido histórico para levantar grandes bloques aislados, algo que habían facilitado en Europa las demoliciones de posguerra. La reacción en contra de este ataque a la ciudad tradicional tuvo sus mejores defensores en los hermanos Robert y Leon Krier (1938 y 1946), dos luxemburgueses que recorrían Europa propagando sus ideales urbanos. El primero publicó en 1975 *Stadtraum: Theorie in/und Praxis* ("El espacio urbano: teoría en/y práctica"), donde reivindicaba el valor de la calle y la plaza, arremetía contra la Carta de Atenas y predicaba con el ejemplo de múltiples proyectos para reconstruir el centro de Stuttgart. Leon trabajó unos años con Stirling y se instaló en Londres, donde presentó su proyecto para la reforma de Royal Mint Square (1974), en el que se plasmaba su voluntad de recuperar la configuración de la manzana y reconquistar el espacio urbano creando una nueva calle y una nueva plaza [558]. Pero donde el menor de los Krier encontró el terreno mejor abonado para sus ideas fue en la lucha que la escuela de arquitectura de La Cambre, con Maurice Culot al frente, estaba manteniendo contra los poderes económicos que querían convertir



Bruselas en un pequeño Manhattan. Este movimiento contribuyó decisivamente a crear una nueva actitud en favor de la protección de la ciudad tradicional.

Otro foco de experimentación de concepciones urbanas similares fue Berlín, una ciudad destruida y dividida por la guerra, en cuyo sector occidental se comenzaron a trazar planes de recuperación de los barrios lindantes con el muro. Uno de los primeros proyectos lo realizó Josef Paul Kleihues (1933) en la manzana 270 junto a Vinetaplatz (1971-1977), en el distrito de Wedding [559]. Se trata de una manzana cerrada tradicional con una construcción perimetral de poca profundidad y perforada en varios puntos, lo que permite convertir el patio interior ajardinado en todo un espacio urba-

558. Leon Krier, proyecto para Royal Mint Square, Londres (1974). El respeto por la estructura de la ciudad tradicional se refleja en la reconstrucción de la manzana, y en la creación de dos nuevos espacios urbanos: una calle y una plaza.



559. Josef Paul Kleihues, manzana 270 junto a Vinetaplatz, Berlín-Wedding (1971-1977). La recuperada construcción perimetral permite la creación de un patio ajardinado que se convierte en un espacio urbano de uso público.

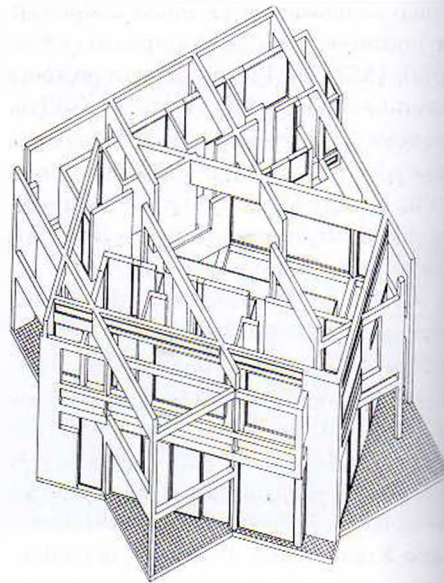
J. SAINZ

no de uso público. Kleihues sería después uno de los principales responsables de la gran operación urbana conocida como Internationale Bauausstellung (IBA), que en los años ochenta atraería hasta Berlín a los arquitectos más célebres del momento.

Los "cinco" en Nueva York

Otra prueba de que el Movimiento Moderno ya se veía en los años setenta como un episodio del pasado es el hecho de que empezaron a surgir voces en favor de una revitalización de sus formas. Desde el punto de vista compositivo, los años veinte seguían siendo un periodo heroico en el que los maestros de la vanguardia arquitectónica habían creado un lenguaje radicalmente nuevo. En lugar de sustituir este lenguaje de formas abstractas por otro más figurativo extraído de la cultura popular, algunos arquitectos norteamericanos pretendían profundizar en un estilo que consideraban la esencia de la revolución arquitectónica del siglo xx. A estos últimos se les empezó a conocer como los "blancos", por contraposición a los "grises", seguidores de la línea de Venturi.

El mayor éxito propagandístico lo alcanzó un grupo procedente de las elitistas universidades de la costa este norteamericana que, promocionado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y refrendado por Rossi en Europa en la Trienal de



561. Peter Eisenman, Casa III. Lakeville, Connecticut (1969-1971). Tercera entrega de su serie de experimentos compositivos con retículas ortogonales. Este edificio presenta dos prismas girados e interpenetrados que crean una gran complejidad volumétrica y espacial.

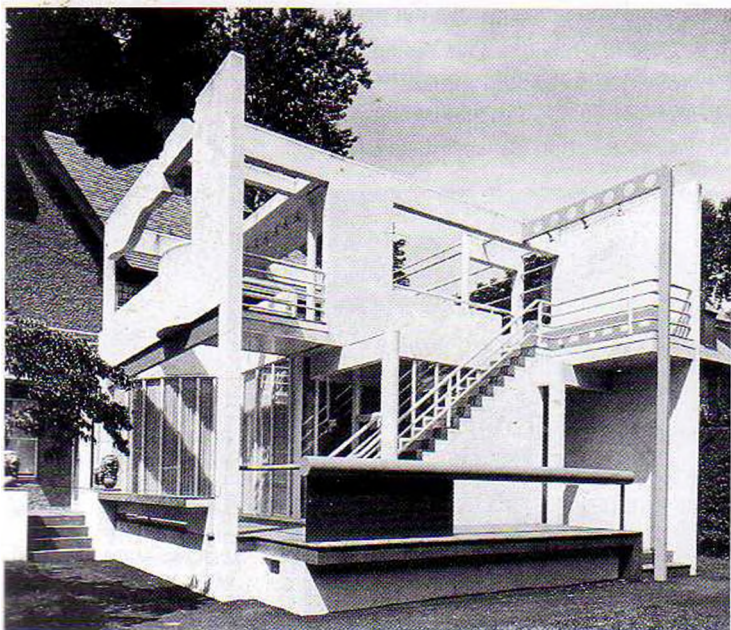
Milán de 1973, fue bautizado como "The New York Five". Estos cinco arquitectos —Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier— compartían su admiración por el lenguaje abstracto del Estilo Internacional, por sus elementos morfológicos y por la articulación de su sintaxis; además, mostraban un interés primordial por las cuestiones formales a expensas de los aspectos funcionales o tecnológicos.

De hecho, algunas de sus obras presentan serias dificultades para su uso, y — pese a tener una apariencia similar a las villas de hormigón armado de Le Corbusier — en realidad están construidas a base de armazones ligeros de madera y cerramientos de tablas pintadas: una técnica tradicional específicamente norteamericana.

Los vínculos que unían a los miembros de este grupo eran bastante superficiales, por lo que el desarrollo posterior de sus respectivas trayectorias les ha llevado a posiciones muy distintas.

Peter Eisenman (1932) aparecía como el más inclinado al discurso intelectual. Obsesionado por las complejidades formales de Terragni, las casas que diseñó a finales de los años sesenta y principios de los

560. Michael Graves, ampliación de la Casa Benacerraf, Princeton, Nueva Jersey (1969). Adosado al edificio existente, este pabellón está compuesto por una trama ortogonal con algunos contrapuntos diagonales y curvos.



setenta —identificadas tan sólo como I, II, III, etcétera— forman una serie correlativa de experimentos compositivos a partir de dos retículas ortogonales que se desplazan y giran, generando así complicadas volumetrías exteriores y estratificados espacios interiores, más orientados a su disfrute estético que a su uso práctico. La casa III (1969-1971) [561] muestra de forma evidente la intersección de dos prismas girados 45 grados, un recurso que Eisenman desarrollaría aún más en las siguientes etapas de su carrera, aplicándolo incluso a los planos verticales de los edificios.

Michael Graves (1934), muy interesado en temas pictóricos, combinaba en sus primeras obras los colores puros de las composiciones neoplasticistas con todos los elementos del lenguaje purista de Le Corbusier, aunque permitiéndose algunas licencias en su disposición. Un buen ejemplo de ello es la ampliación de la Casa Benacerraf (1969) [560], donde la ortogonalidad general tiene su contrapunto en la diagonal de la escalera y las curvas de la terraza superior. Posteriormente, Graves se fue decantando hacia los tonos pastel y sus composiciones fueron siendo cada vez más intrincadas. Hacia 1975 dio un giro espectacular en sus convicciones y se volcó de lleno en ese lenguaje figurativo cargado de referencias históricas que constituye el rasgo característico del estilo posmoderno, llegando a convertirse en uno de sus más conspicuos representantes en los años ochenta.

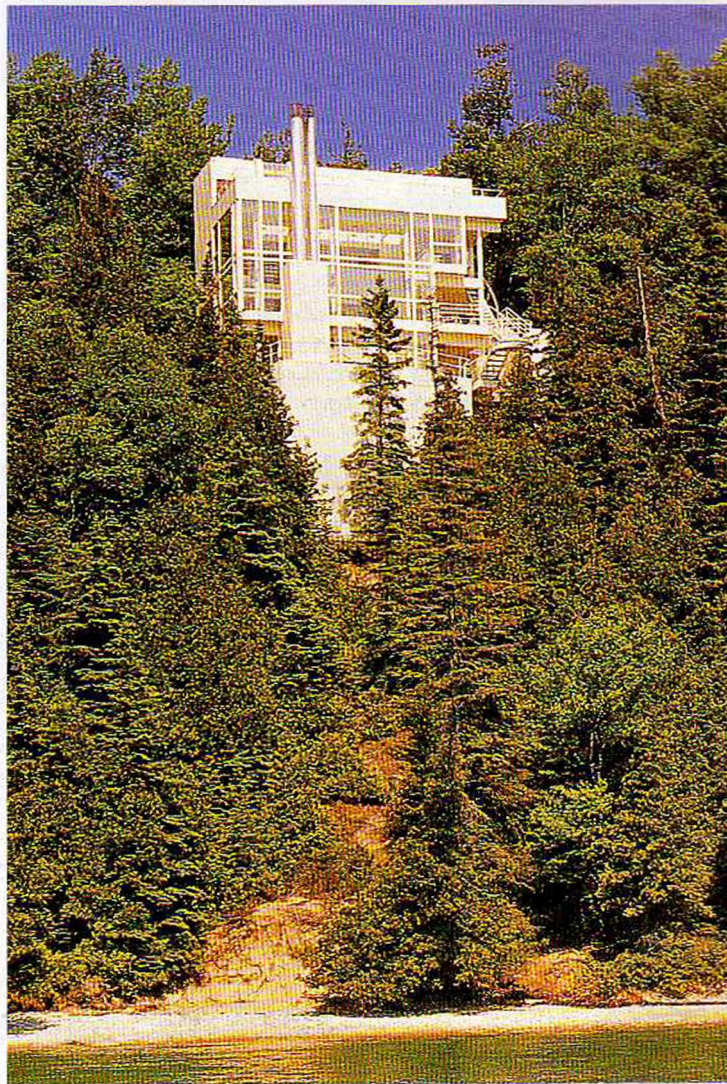
Charles Gwathmey (1938) manifestaba una mayor atención por los volúmenes esculturales y corpóreos, en los que la intersección de prismas y cilindros era un tema recurrente. En su trayectoria posterior, ya como socio del estudio profesional Gwathmey & Siegel, cabe destacar la polémica ampliación del Museo Guggenheim, que intentaba seguir los dibujos dejados por el propio Wright.

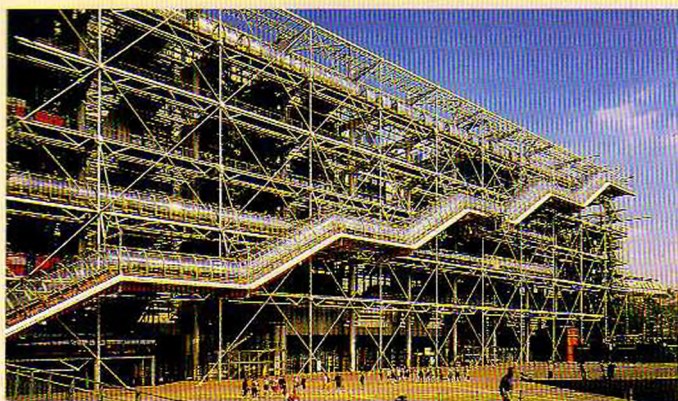
John Hejduk (1929) siempre fue más un teórico que un constructor. Sus diseños, compuestos a base de piezas geométricas simples y articulaciones elementales, reflejaban una voluntad experimental alejada de la realidad. De hecho, su actividad más relevante ha sido la enseñanza en la escuela de arquitectura de la Cooper Union.

Richard Meier (1934) era justamente el caso opuesto. Sus primeras casas revelaban

ya un equilibrio entre la preeminencia de la organización formal y las inevitables exigencias utilitarias y constructivas. Todas ellas suelen presentar un marcado contraste entre la transparencia de los espacios comunes de doble altura y la opacidad de los bloques de varios niveles que alojan las habitaciones individuales. Su interés por realzar el contraste visual de sus edificios en relación con el entorno natural se aprecia especialmente en la Casa Douglas (1971-1973) [562], que sobresale como una caja de paredes blancas y grandes ventanales por encima de la espesa vegetación que bordea el lago Michigan. Meier es el único de los Five que ha seguido fiel a su estética inmaculada —aplicada desde entonces a edificios de mayor escala, especialmente museos—, y su estilo ha llegado a tener más éxito en una Europa aún orgullosa de sus vanguar-

562. Richard Meier. Casa Douglas, Harbor Springs, Michigan (1971-1973). La relación de contraste visual que el edificio mantiene con su entorno natural se realza con la marcada transparencia de la fachada, que ofrece unas vistas espectaculares.





563. Piano+Rogers. Centro Georges Pompidou, París (1971-1977).

El presidente Pompidou quería pasar a la historia dejando un gran monumento en el corazón de París. Para ello se convocó un concurso que pretendía crear un centro cultural en el Marais, un barrio en proceso de renovación que incluía el mercado de Les Halles.

El programa preveía cuatro actividades principales: un museo de arte moderno, una biblioteca, un centro de diseño industrial y un instituto de estudios musicales y acústicos. A ellas habría que añadir dependencias auxiliares como oficinas, librerías, restaurantes, cines y estacionamientos.

La firma de ingeniería Ove Arup & Partners convenció a una pareja de jóvenes arquitectos, el italiano Renzo Piano y el británico Richard Rogers, para que se presentasen al concurso. Inesperadamente, el jurado —en el que estaban Philip Johnson, Óscar Niemeyer y el ingeniero y constructor francés Jean Prouvé— premió su propuesta, aparentemente utópica e inspirada en las fantasías de Archigram.

Piano+Rogers querían hacer "un centro vivo de información y entretenimiento". Para ello dejaron libre casi la mitad del solar —conocido como el Plateau Beaubourg—, y lo convirtieron en un auténtico foro de actividad al aire libre. Además, concibieron una institución de carácter abierto que pudiera ser visitada libremente por todo el mundo.

El edificio es una especie de gigantesco hangar de seis plantas diáfanas superpuestas que pueden distribuirse en función de las necesidades de cada momento: se lleva así al límite el concepto de "flexibilidad". La composición formal no sigue unas pautas autónomas, sino que es el resultado de la concepción funcional y constructiva del edificio. Se trata simplemente de un paralelepípedo de espacios interiores, servidos desde las dos fachadas más largas por los elementos de circulación y las instalaciones.

Es el aspecto tecnológico el que adquiere una presencia primordial. La estructura es como un mecano de grandes pórticos transversales, con vigas trianguladas de 50 metros de luz que descansan en una especie de palancas articuladas a los pilares exteriores y estabilizadas mediante una malla de tirantes. En la fachada principal, una escalera mecánica encerrada en un tubo de vidrio va ascendiendo desde la calle, planta tras planta, convirtiéndose así en el punto neurálgico de la circulación de todo el edificio. La fachada posterior está forrada de una maraña de tubos de colores correspondientes a todo tipo de instalaciones, que contrastan violentamente con el entorno de casas decimonónicas. Los costados laterales, por su parte, permiten visualizar el esquema de la estructura y la sección del conjunto.

Cuando el edificio se inauguró en 1977, el mundo se quedó estupefacto: el centro cultural más importante de Francia parecía una refinería de petróleo. Con él alcanzó la mayoría de edad un estilo conocido como *high tech*: la arquitectura de la tecnología punta. Sufrió todo tipo de críticas, pero hoy es uno de los monumentos arquitectónicos más visitados de París.

días modernas que en la América posmoderna de la década de los ochenta.

La expresión de la tecnología

Las fantasías de Archigram y los metalistas no cayeron en el olvido. Por el contrario, durante los años setenta y buena parte de los ochenta, un grupo de arquitectos, principalmente británicos, trató de hacer realidad esa visión de que el progreso tecnológico había sido el verdadero motor de la evolución arquitectónica desde mediados del siglo XIX. Para ello defendían una arquitectura dotada de la máxima flexibilidad de uso; elaborada con los materiales sintéticos más avanzados y con técnicas derivadas de otras industrias como la naval y la aeroespacial; y cuya imagen formal fuera simplemente la expresión de esas tecnologías.

Inicialmente, estas ideas sólo se pudieron aplicar a construcciones industriales, pero su generalización se produjo en 1971 con el éxito de dos jóvenes casi desconocidos en el concurso del Centro Pompidou en París. Allí, Renzo Piano (1937) y Richard Rogers (1933) ganaron con una propuesta lúdico-técnica inspirada en Archigram. Inaugurado en 1977, el edificio provocó una gran polémica debido a la orgullosa exhibición de sus elementos tecnológicos, sobre todo la estructura y las instalaciones, en medio de un barrio histórico [563]. Pero pronto se convirtió en otro monumento de París, dando nombre a un nuevo estilo: *high tech*, la arquitectura de la tecnología punta.

El Pompidou acabó con el estudio Piano+Rogers. El primero se retiró a su Génova natal y el segundo se dedicó a la enseñanza hasta que tuvo ocasión de construir dos edificios industriales que iniciaban una nueva familia tipológica: la fábrica INMOS (1982) y los laboratorios de PA Technologies (1982-1984). Pero la obra que consagró definitivamente a Rogers fue la sede de Lloyd's (1978-1986), en Londres [545].

Situado en el corazón de la City londinense, este edificio se compone en planta de un gran rectángulo de espacios servidos rodeado de una maraña de torres que contienen los espacios servidores. Pese a sus diferencias formales, Rogers sigue fielmente este principio de Kahn. El volumen rectangular incluye un atrio central rematado por una bóveda acristalada. Tanto la estruc-

tura como las torres de servicios e instalaciones han recibido un tratamiento formal tan evidente que se han convertido en el auténtico sistema expresivo del edificio. Todo ello responde a la idea de que la tecnología punta es un sistema en continua evolución que ha de permitir que las construcciones sufran modificaciones a lo largo de los años, por lo que los elementos considerados temporales (servicios e instalaciones) se sitúan en el perímetro accesible, mientras que lo permanente (el espacio interior) queda en el centro del edificio.

Esta tesis no era compartida en un principio por Norman Foster (1935), antiguo socio de Rogers en los años sesenta. En la obra que le lanzó a la fama, las oficinas de Willis Faber & Dumas (1971-1975) en Ipswich, una piel exterior de vidrio oscuro y reflectante recubre todo el edificio sin revelar ni la estructura ni las instalaciones. Sin embargo, años más tarde hizo justo lo contrario en el centro regional Renault (1980-1983) en Swindon, donde una estructura de mástiles, vigas y tirantes, toda pintada de amarillo, es la principal protagonista.

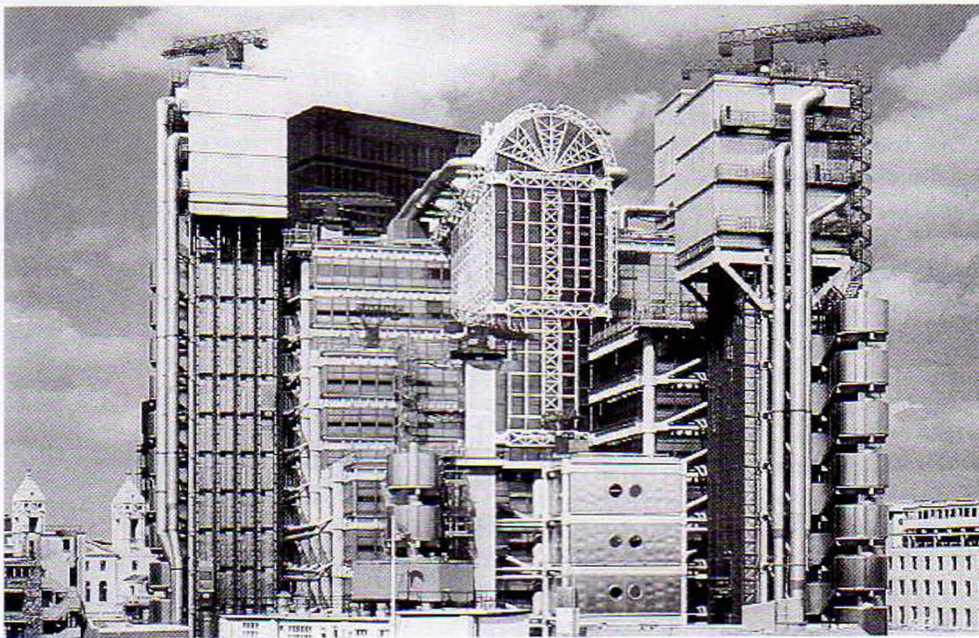
Prácticamente en las mismas fechas en que Rogers hacía la Lloyd's, Foster construyó la obra más trascendental de su carrera: la sede del Banco de Hong Kong y Shanghai (1979-1985), en Hong Kong, el rascacielos más innovador y costoso de su época [564]. El edificio consiste en tres pastillas paralelas de alturas distintas, soportadas por



564. Norman Foster. Banco de Hong Kong y Shanghai. Hong Kong (1979-1985). En un gran alarde tecnológico, la estructura exhibe al exterior sus colosales soportes y sus grandes ménsulas invertidas, de las que cuelgan conjuntos de varias plantas.

una colosal estructura inspirada en la construcción de puentes colgantes. En el interior hay un gran atrio, similar al de la Lloyd's, iluminado con luz natural gracias a un gigantesco reflector situado en la fachada sur, que desvía los rayos del sol a unos espejos colocados en el techo.

Desde entonces, Piano ha hecho construcciones cada vez más naturales: Rogers



565. Richard Rogers. sede de la firma Lloyd's. Londres (1978-1986). La estructura externa del gran atrio central está rodeada por toda una serie de torres de servicio que albergan escaleras, ascensores, aseos y todo tipo de instalaciones.

566. Michael Graves, Sede Municipal, Portland, Oregón (1980-1983). Paradigma del estilo posmoderno de los años ochenta, sus fachadas presentan un carácter superficial y escenográfico a base de pilastras, claves y guirnaldas de gran tamaño.



ha prolongado sus éxitos en Japón; y Foster ha conseguido que la luz casi haga desaparecer la estructura. La arquitectura *high tech* se ha hecho más ecológica, pero sigue siendo una forma de expresar la relevancia de la tecnología en el mundo actual.

La moda de los ochenta

A finales de los años setenta y principios de los ochenta se fue consolidando una forma de hacer arquitectura en la que lo único relevante era el envoltorio formal, normalmente repleto de citas extraídas de estilos arquitectónicos del pasado. Inicialmente fue el lenguaje clásico el más saqueado, lo que dio lugar al autodenominado “clasicismo posmoderno”; pero pronto cualquier periodo histórico fue usado como inspiración, actitud bautizada como “eclecticismo radical”. Esta arquitectura superficial y cosmética coincidió en Gran Bretaña y los Estados Unidos con una época de ultraliberalismo que convirtió a muchos arquitectos en meros decoradores de unas fachadas tan identificables en su forma y colorido como los embalajes de los productos de consumo.

Michael Graves fue uno de los especialistas de esta moda. Como ya hemos dicho, hacia 1975 comenzó a incluir en sus diseños referencias formales a arquitecturas del pasado. La mayoría de sus proyectos de esta época fueron casas o interiores, y muchos no pasaron del tablero de dibujo, pero en 1980 ganó el concurso de las oficinas municipales de Portland, Oregón, terminadas en 1983, que pronto se convirti-

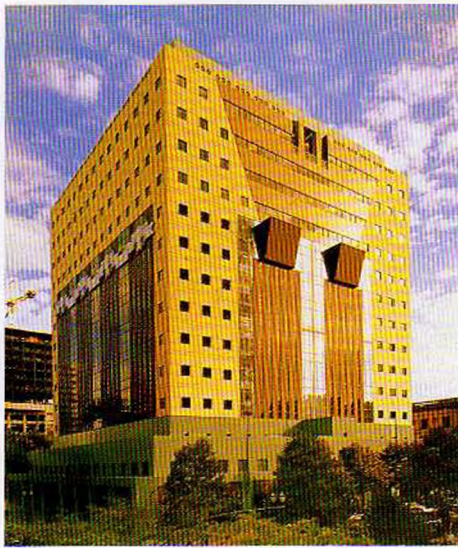
rían en un auténtico manifiesto del estilo posmoderno [566]. Se trata de una construcción convencional en la que todo el énfasis se ha puesto en el diseño de las fachadas: sobre un basamento escalonado, el volumen cúbico presenta un fondo de piedra con pequeños huecos cuadrados, sobre el que se han trazado otros elementos de mayor escala, como pilastras estriadas, claves salientes e incluso guirnaldas recortadas, todo ello con un carácter meramente superficial. Es el “cobertizo decorado” de Venturi llevado hasta sus últimas consecuencias. La habilidad de Graves con estas escenografías le ha convertido en los años noventa en uno de los arquitectos favoritos del imperio Disney.

La consolidación definitiva del estilo posmoderno llegó con la construcción en Nueva

567. Philip Johnson, sede de AT&T, Nueva York (1978-1984). Siguiendo el esquema tripartito, y renunciando a la caja de vidrio y acero, Johnson evoca un pórtico renacentista en el basamento, una pilastra estriada en el fuste y un armario Chippendale en el remate.



566. Michael Graves. Sede Municipal, Portland, Oregón (1980-1983). Paradigma del estilo posmoderno de los años ochenta, sus fachadas presentan un carácter superficial y escenográfico a base de pilastras, claves y guirnalda de gran tamaño.



ha prolongado sus éxitos en Japón; y Foster ha conseguido que la luz casi haga desaparecer la estructura. La arquitectura *high tech* se ha hecho más ecológica, pero sigue siendo una forma de expresar la relevancia de la tecnología en el mundo actual.

La moda de los ochenta

A finales de los años setenta y principios de los ochenta se fue consolidando una forma de hacer arquitectura en la que lo único relevante era el envoltorio formal, normalmente repleto de citas extraídas de estilos arquitectónicos del pasado. Inicialmente fue el lenguaje clásico el más saqueado, lo que dio lugar al autodenominado "clasicismo posmoderno"; pero pronto cualquier periodo histórico fue usado como inspiración, actitud bautizada como "eclecticismo radical". Esta arquitectura superficial y cosmética coincidió en Gran Bretaña y los Estados Unidos con una época de ultraliberalismo que convirtió a muchos arquitectos en meros decoradores de unas fachadas tan identificables en su forma y colorido como los embalajes de los productos de consumo.

Michael Graves fue uno de los especialistas de esta moda. Como ya hemos dicho, hacia 1975 comenzó a incluir en sus diseños referencias formales a arquitecturas del pasado. La mayoría de sus proyectos de esta época fueron casas o interiores, pero en 1980 ganó el concurso de las oficinas municipales de Portland, Oregón, terminadas en 1983, que pronto se convirti-

rían en un auténtico manifiesto del estilo posmoderno [566]. Se trata de una construcción convencional en la que todo el énfasis se ha puesto en el diseño de las fachadas: sobre un basamento escalonado, el volumen cúbico presenta un fondo de piedra con pequeños huecos cuadrados, sobre el que se han trazado otros elementos de mayor escala, como pilastras estriadas, claves salientes e incluso guirnalda recortadas, todo ello con un carácter meramente superficial. Es el "cobertizo decorado" de Venturi llevado hasta sus últimas consecuencias. La habilidad de Graves con estas escenografías le ha convertido en los años noventa en uno de los arquitectos favoritos del imperio Disney.

La consolidación definitiva del estilo posmoderno llegó con la construcción en Nueva

567. Philip Johnson, sede de AT&T, Nueva York (1978-1984). Siguiendo el esquema tripartito, y renunciando a la caja de vidrio y acero, Johnson evoca un pórtico renacentista en el basamento, una pilastra estriada en el fuste y un armario Chippendale en el remate.



York del rascacielos AT&T (1979-1984), de Philip Johnson [567]. Personaje poderoso y polémico en los círculos artísticos neoyorquinos, Johnson (1906) tomó con este edificio un nuevo rumbo en su ya variada trayectoria, iniciada como introductor del Estilo Internacional en Norteamérica en los años treinta, seguida como colaborador y emulador de Mies en los cincuenta, y rematada por una etapa de monumentalidad pseudohistoricista en los sesenta. Volviendo al esquema propugnado por Sullivan, Johnson dividió verticalmente el edificio en tres partes: un basamento de escala urbana, un fuste repetitivo y continuo, y un remate identificable en el abigarrado *skysline* de la ciudad. Pero en lugar de ser una caja de acero y vidrio, las fachadas están revestidas de piedra natural, el basamento hace referencia a la renacentista capilla Pazzi en Florencia, el fuste evoca las estrías de las pilastras clásicas, y el remate recuerda un armario de estilo Chippendale. Siguiendo este ejemplo, muchas grandes empresas eligieron este estilo, aparentemente más reconocible, para sus nuevas sedes.

Con un carácter más cultural y menos consumista, el estilo posmoderno alcanzó su mayoría de edad en Europa gracias a la Bienal de Venecia de 1980, dedicada a "La presencia del pasado". Allí, una *Strada Novissima* concebida por Paolo Portoghesi mostraba una sucesión de fachadas de cartón piedra diseñadas por los más variados arquitectos posmodernos: entre otros, Gehry, Graves, Moore, Stern, y Venturi, por parte norteamericana; Bofill, Hollein, Kleihues, Koolhaas, y L. Krier, por parte europea; e incluso el japonés Isozaki.

Sin embargo, el edificio europeo que mejor representa este eclecticismo posmoderno es obra de James Stirling. Una profunda crisis profesional a mediados de los setenta le hizo volcarse en los concursos internacionales, en particular los de los nuevos museos alemanes: tras Düsseldorf y Colonia, el éxito le llegaría con la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart (1977-1983) [568]. Con un revestimiento de piedra artificial que contrasta con los vivos colores de las barandillas, las cristaleras y las marquesinas, el conjunto muestra una composición casi clásica, basada en la interrelación de una figura en forma de U para las salas de exposición y un círculo central abierto para el patio de esculturas. Stirling



568. James Stirling, ampliación de la Staatsgalerie, Stuttgart (1977-1983).

A mediados de los años setenta, Stirling se presentó a varios concursos de museos convocados en Alemania; y a la tercera, ganó. Su propuesta para la ampliación de la Galería de Arte del estado de Baden-Württemberg, la Staatsgalerie de Stuttgart —que mostraba rasgos compositivos inspirados en el clasicismo decimonónico— fue duramente criticada por sus competidores alemanes, que llegaron a calificarla de "totalitaria". Sin embargo, el tiempo ha mostrado que se trata de la mejor obra de la segunda etapa de Stirling y de uno de los edificios más interesantes de los años ochenta.

El conjunto tiene una fuerte componente urbana, que se refleja en una composición basada en tres figuras principales: un bloque en U para las salas del museo, un espacio circular abierto para el patio de esculturas, y una pieza en forma de L para el teatro. Esta última pieza anticipaba ya una extensión, realizada años después, que incluye una escuela de música y una academia de arte dramático.

El frente que correspondería a la fachada principal se ha tratado como un volumen fragmentado y escalonado, respondiendo así al carácter de la vía que pasa por delante, más una autopista que una avenida. Tras ascender a la plataforma principal, el vestíbulo de entrada está marcado por una prominente cristalera ondulada y por una marquesina de aire constructivista. Todo ello está pintado de vivos colores que contrastan con los tonos terrosos del revestimiento de piedra.

Desde esa misma plataforma nace la primera rampa de la *promenade architecturale* que permite a los transeúntes cruzar la manzana sin entrar en el museo, pero disfrutando de una experiencia espacial que alcanza su punto más expresivo en el gran patio circular de esculturas, verdadero corazón a cielo abierto de todo el conjunto.

Para la disposición de los espacios expositivos, Stirling se decantó por las *enfilades* tradicionales, tratadas con una serenidad casi antigua, pero con sofisticados sistemas de iluminación natural y artificial integrados y ocultos en la solución de las cubiertas.

Esta obra ha hecho correr ríos de tinta, sobre todo por el uso de recursos clásicos y por el juego compositivo entre el cuadrado y el círculo, cuya referencia más citada ha sido el Altes Museum de Schinkel en Berlín. Las citas más o menos irónicas a edificios del pasado permitirían situar este edificio dentro del "clasicismo posmoderno" tan en boga durante los años ochenta, o incluso en la línea del "eclecticismo radical" que fomentaba el uso de elementos figurativos procedentes de otros estilos. Pero todo ello debe quedar matizado por el carácter inclassificable de una figura tan singular como James Stirling.

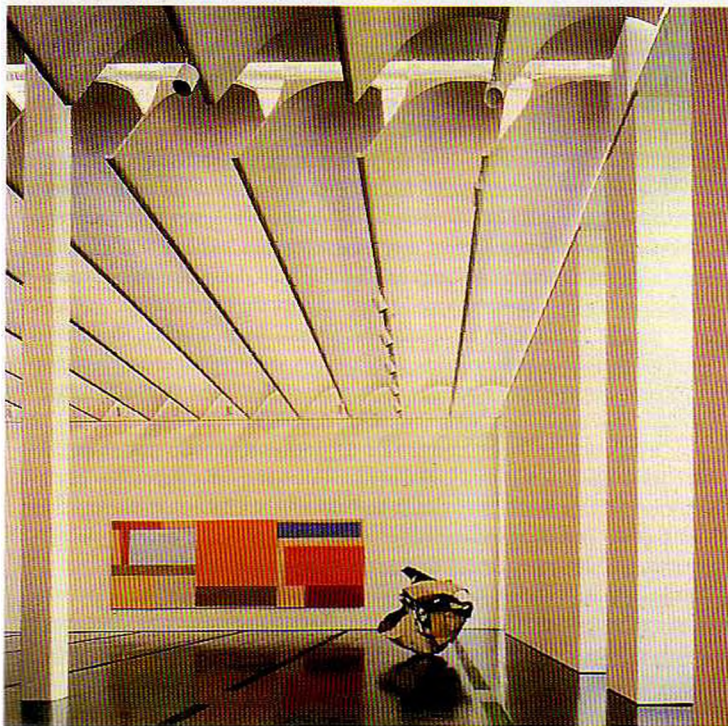
siguió desarrollando estos juegos formales durante toda la década, y tan sólo en su obra póstuma, la fábrica Braun (1986-1992) en Melsungen, se adivina un enfoque enteramente nuevo.

Museos para una década

La Staatsgalerie fue uno de los innumerables museos que se construyeron a lo largo de los años ochenta, una década volcada en el mercado del arte durante la cual no sólo se ampliaron instituciones tan venerables como el Louvre de París o la Tate de Londres, sino que se crearon muchos nuevos centros; incluso ciudades enteras, como Frankfurt, hicieron de este tipo de edificio un rasgo característico de su topografía urbana. Este auge de los museos puede verse también como una consecuencia más de la reacción en contra de los principios ideológicos del Movimiento Moderno, para muchos de cuyos defensores el museo era una institución muerta que conservaba las huellas de un pasado desprestigiado.

El Centro Pompidou había sido un anticipo de este cambio de rumbo: la transformación del museo cerrado y elitista en un gran centro multifuncional orientado al entretenimiento del público en general. Sin embargo, su extremada flexibilidad espacial pronto se

569. Renzo Piano, Museo de la Colección Menil, Houston, Texas (1981-1986). Las salas de exposición son espacios neutros, bañados por una luz natural matizada y controlada gracias a la serie de hojas longitudinales que configuran los techos.



570. Richard Meier, Museo de Artes Decorativas, Frankfurt (1979-1985). Con un lenguaje arquitectónico que compite en protagonismo con las obras expuestas, el espacio más llamativo del edificio es la rampa que va enlazando las distintas plantas.

reveló incompatible con las técnicas expositivas tradicionales. Casi en el extremo opuesto, el Museo Abteiberg (1972-1982), en Mönchengladbach, del austriaco Hans Hollein (1934), se descompone en varias piezas que se despliegan por el terreno, ofreciendo así más variedad en la configuración de las salas.

La falta de concreción tipológica de esta nueva idea del museo hizo que en los años ochenta buena parte de la experimentación arquitectónica se aplicara a estos programas museísticos. El abanico de opciones abarcó desde los edificios singulares de gran protagonismo formal hasta los austeros contenedores para la simple contemplación de los objetos, pasando por los intentos de establecer una estrecha relación de carácter entre el marco arquitectónico y su contenido.

El símbolo de esta década museística muy bien podría ser la ciudad de Frankfurt, que en los últimos años setenta comenzó una audaz operación urbana consistente en crear una docena de nuevos centros, muchos de ellos instalados a orillas del río Meno, en lo que ya se conoce como "la ribera de los museos". El mayor éxito arquitectónico le

alcanzó el de Artes Decorativas (1979-1985) [570], con el que Richard Meier inició una nueva y provechosa etapa de su carrera, desde entonces desarrollada más en Europa que en América. Fiel a su gramática blanca y prismática, Meier se inspiró en una villa existente para desarrollar un complejo edificio compuesto por tres grandes cubos articulados formando una L, y cuyo rasgo más llamativo es la luminosa rampa que va enlazando las diversas plantas de exposición. Este elemento se repite sistemáticamente en las obras de Meier, que lo ha vuelto a incluir, con formas distintas, en el Museo Superior de Arte de Atlanta (1980-1983) y en el de Arte Contemporáneo de Barcelona (1988-1995).

Frente a la fuerte personalidad del lenguaje de Meier, Renzo Piano construyó el Museo de la Colección Menil (1981-1986) [569], en Houston, Texas, como una secuencia de espacios neutros, definidos fundamentalmente por la calidad de la luz natural. Inspirado en el Museo Kimbell de Kahn, el conjunto se compone de una serie de crujeas paralelas definidas por una estructura de esbeltos pilares de acero que soportan una sofisticada cubierta; ésta se forma con una especie de hojas longitudinales de fibrocemento que reflejan y difunden los rayos del sol. La estructura se configura en el exterior como un pórtico que confiere al edificio cierto carácter institucional.

Una postura distinta es la plasmada en el Museo de Arte Romano de Mérida (1980-1986) [571], de Rafael Moneo (1937). En este caso, la intención es dotar a la propia arquitectura de un carácter íntimamente relacionado con los objetos expuestos. Para ello el edificio se inspira, tanto en su configuración tipológica y formal como en su sistema constructivo, en la Antigüedad clásica, y en concreto en la arquitectura genuinamente romana de ladrillo y argamasa. El resultado es un grandioso espacio interior a modo de basílica, definido por una secuencia de arcos abiertos en gruesos muros paralelos de ladrillo visto, e iluminado cenitalmente mediante lucernarios transversales.

La fiebre de los museos se ha extendido a los primeros años noventa con la ampliación de instituciones tan antiguas como la National Gallery de Londres o tan jóvenes como el Guggenheim de Nueva York. Este último, con varias sedes dispersas por el mundo, puede ser el símbolo de la nueva



571. Rafael Moneo. Museo de Arte Romano, Mérida (1980-1986).

Entre los muchos experimentos realizados en los años ochenta en la composición de espacios expositivos, el Museo de Arte Romano de Mérida destaca por haber alcanzado una afortunada síntesis de muchas de las ideas arquitectónicas que en ese momento se debatían, en especial las relativas al simbolismo formal y a la transformación tipológica.

Situado sobre restos arqueológicos de la era romana, y a poca distancia de un teatro y un anfiteatro, el proyecto pretendió desde el principio crear un marco arquitectónico que compartiera su carácter con los objetos expuestos. Esta atmósfera de romanidad se consiguió eligiendo un tipo edificatorio inspirado en la basílica, confiriéndole una escala monumental y construyéndolo con una técnica aparentemente antigua.

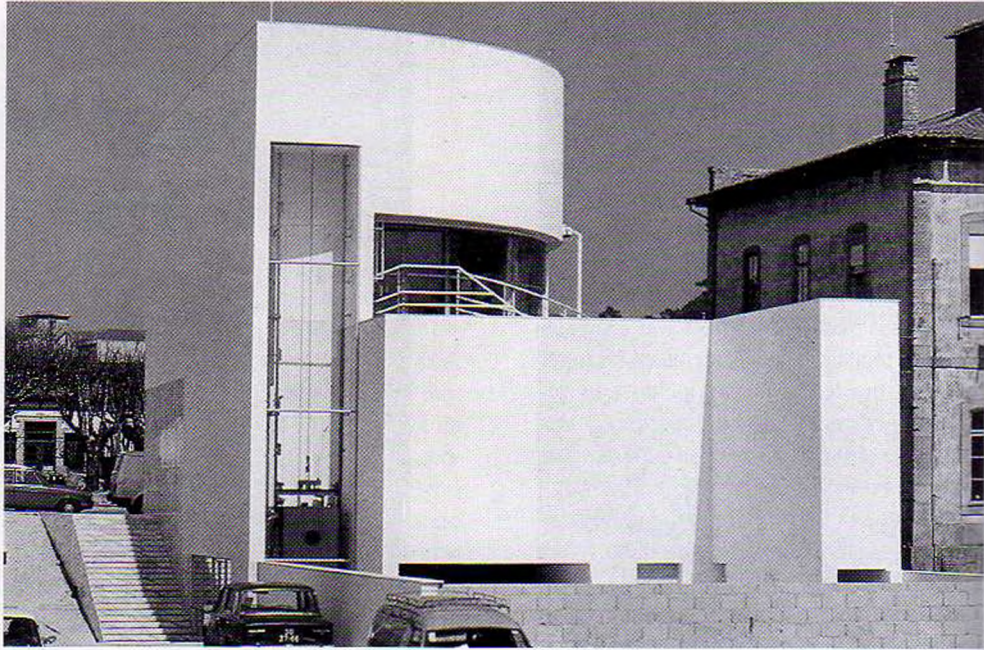
El edificio se compone de una serie de muros paralelos que cruzan transversalmente el solar. A su vez, estos muros están perforados por un imponente espacio longitudinal definido por grandes arcos de medio punto, creando así una impresión similar a la de las basílicas romanas. A uno de los lados de la nave central se forma otra lateral dividida en tres pisos superpuestos. De este modo, las grandes piezas encuentran en el espacio central un lugar idóneo para su contemplación, mientras que los objetos más pequeños se exhiben en ambientes más reducidos. Una iluminación cenital difusa, acompañada por otra proveniente de altos ventanales en ambas fachadas, contribuye a modelar este espacio estratificado.

Esta composición formal adquiere todo su carácter antiguo gracias a un sistema constructivo en el que los muros portantes de hormigón se ocultan tras la fábrica de ladrillo visto, que hace de encofrado permanente. Pese a no ser estructural, este ladrillo se ha aparejado a la manera de los muros romanos, con arcos de varias roscas. Esto confiere al edificio un marcado aspecto tectónico, tanto en el interior como en el exterior. éste definido en su fachada más visible por una secuencia escalonada de muros pautados por contrafuertes; separado por un patio abierto, el cuerpo de entrada muestra una puerta principal enfatizada por un gran dintel blanco y un arco de ladrillo que enmarcan una estatua colocada en un nicho.

Así, Moneo transforma las referencias al pasado creando un ambiente de aire antiguo, pero sin caer en los excesos escenográficos posmodernos.

572. Álvaro Siza, Banco Borges e Irmão, Vila do Conde (1980-1986).

La fusión de rigor racionalista en la geometría y sensibilidad orgánica hacia el lugar es un rasgo característico que Siza ha transmitido a toda la llamada "Escuela de Oporto".



concepción de la cultura como un producto más para el consumo masivo.

Figuras singulares

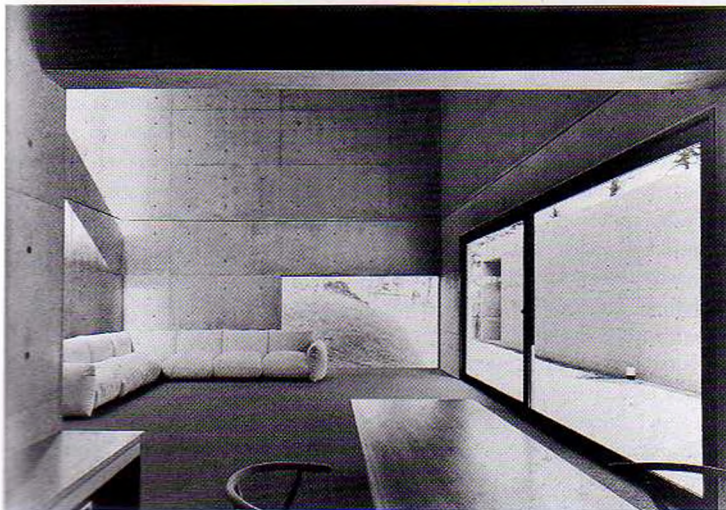
Aparte de estilos, tendencias y tipos predominantes, los años ochenta han sido una década de personalidades. Se ha afianzado la visión del arquitecto como un creador individual, capaz de dar a sus obras un sello distintivo, único y personal.

Álvaro Siza (1933) mostró ya desde el inicio de su carrera una peculiar combinación de rigor racionalista y sensibilidad orgánica, plasmada en sus piscinas costeras de Leça de Palmeira (1961-1966), cerca

de Oporto. Su compromiso con la revolución portuguesa de 1974 le permitió construir conjuntos de vivienda social (Malaqueira, Évora, 1977 y siguientes) según los criterios del primer Movimiento Moderno. Su estilo más personal se manifestó en dos pequeños edificios urbanos: el Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974), en Oliveira de Azeméis, y, sobre todo, el Banco Borges e Irmão (1980-1986), en Vila do Conde [572]. En éste se funde la tersura del enfocado blanco con la transparencia del vidrio, y a la ortogonalidad que lo conecta con el tejido urbano se unen las curvas que lo singularizan. Inspirador de la llamada "Escuela de Oporto", Siza se consagró internacionalmente con unas polémicas viviendas en la IBA de Berlín, conocidas como *bonjour tristesse* por la pintada que le dedicaron sus habitantes. La Facultad de Arquitectura de Oporto (1986-1993) y el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1988-1993), en Santiago de Compostela, muestran un mayor énfasis en la fragmentación volumétrica y en las intersecciones oblicuas.

Tadao Ando (1941), de formación autodidacta, ha fundido de un modo muy particular los recursos de la abstracción moderna con las ideas espaciales de la tradición japonesa. Sus primeras obras revelan ya una especial predilección por geometrías simples, generalmente ortogonales con algún

573. Tadao Ando, Casa Koshino, Ashiya (1981-1984). De una espiritualidad casi mística, los austeros espacios interiores están definidos exclusivamente por muros desnudos de hormigón que se abren al exterior mediante ventanales y lucernarios.



acento circular; muros de hormigón visto de tacto terso y suave, perforados por amplios ventanales; y un minucioso control de la luz natural que accentúa la relación interior-exterior. Todo ello es patente en la Casa Koshino (1981-1984), en Ashiya, cuyos espacios son de una austeridad casi monacal [573]. Esta sencillez espiritual se ha manifestado especialmente en sus edificios religiosos, como la Capilla sobre el Agua (1988), en Hokkaido, dotada de un profundo contenido simbólico. Tras construir el Pabellón Japonés de la Expo de Sevilla como una gran tienda de madera, sus proyectos más recientes siguen profundizando en las sutiles relaciones entre arquitectura y naturaleza; buen ejemplo de ello es uno de sus últimos museos: el del Bosque de las Tumbas (1989-1992) en Kumamoto.

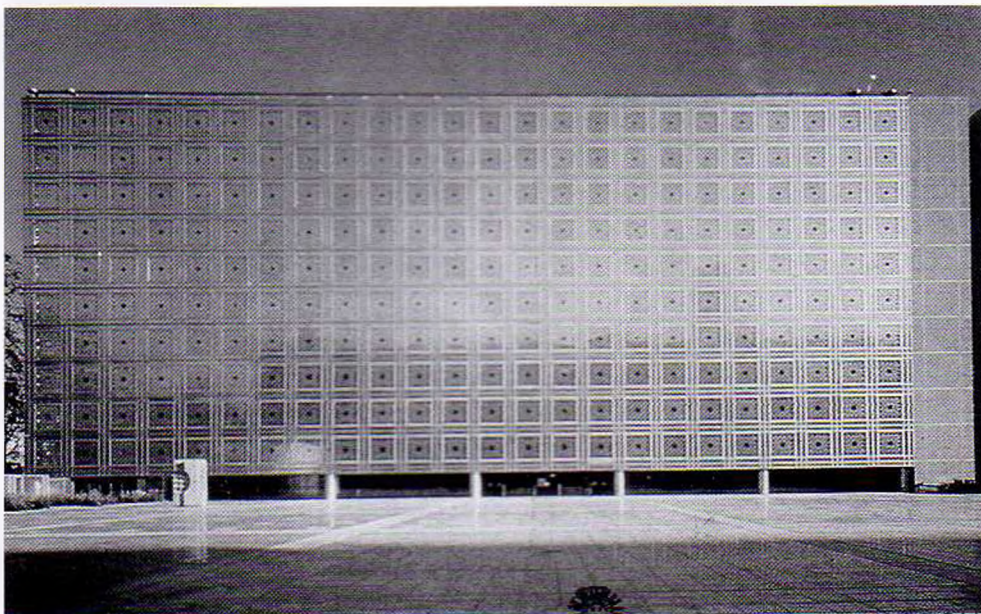
Jean Nouvel (1945) se formó como arquitecto tras la crisis de Mayo del 68 y el hundimiento del sistema educativo de la Escuela de Bellas Artes de París. Su voluntad de dotar a la arquitectura de recursos comunicativos y simbólicos quedó reflejada en el Instituto del Mundo Árabe (1981-1987) [575], uno de los edificios más significativos del "París de Mitterrand" junto con la Geoda de la Villette (de A. Fainsilber), la Pirámide del Louvre (de I. M. Pei) y el Arco de la Défense (de J. O. Von Spreckelsen). La referencia más patente a la cultura árabe es la fachada meridional, un extenso plano de vidrio que forma una sofisticada celosía electrónica, en la que los dia-



fragmas se abren o se cierran automáticamente en función de la intensidad luminosa. Nouvel ha continuado profundizando en este tratamiento de las fachadas como planos transparentes (Fundación Cartier, París, 1991-1994), o como soportes mediáticos (Galerías Lafayette, Berlín, 1990-1996).

Santiago Calatrava (1951) funde en sus obras su doble formación como arquitecto (en la Escuela de Valencia) e ingeniero (en la Politécnica de Zúrich), además de sus dotes de artista plástico. Su primera gran obra, el puente de Bach de Roda (1984-1987) en Barcelona [574], combina una estructura técnicamente muy audaz y formalmente muy expresiva con el modelado escultórico de los apoyos de hormigón y con una composición oblicua que integra el conjunto en el tejido urbano. El dina-

574. Santiago Calatrava. Puente de Bach de Roda, Barcelona (1984-1987). Con una estructura plástica, dinámica y expresiva, esta construcción no es una simple obra de ingeniería, sino una gran escultura de escala urbana.



575. Jean Nouvel, Instituto del Mundo Árabe, París (1981-1987). La fachada sur es una recreación de las celosías de la arquitectura árabe: mediante un sofisticado sistema tecnológico, los diafragmas se autorregulan en función de la luz.

050064



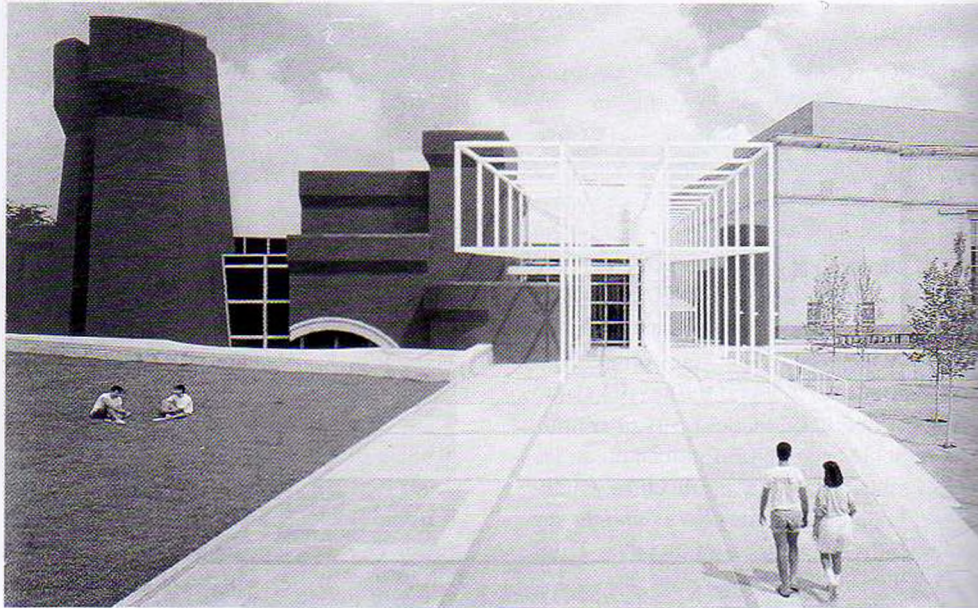
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 325

576. Peter Eisenman, Centro Wexner de Artes Visuales, Columbus, Ohio (1983-1989).

Perpendicular a un eje del campus, una retícula metálica tridimensional atraviesa diagonalmente el conjunto, flanqueado por la falsa ruina de unas antiguas torres.



mismo biomórfico de sus construcciones ha alcanzado su máxima cota en la estación de tren del aeropuerto de Satolas (1989-1994), en Lyon, cuya forma global recuerda —como la TWA de Saarinen— la figura de un ave con las alas extendidas.

La fractura deconstructivista

Los años ochenta se cerraron con el lanzamiento de una nueva moda. La exposición "Arquitectura deconstructivista", organizada en 1988 por Philip Johnson en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, reunió a siete arquitectos ligados sólo por algunos rasgos formales de sus proyectos, en especial la superposición de geometrías oblicuas en composiciones frac-

turadas e inestables. El constructivismo ruso, en lo formal, y la filosofía de la deconstrucción, en lo teórico, eran las dos referencias básicas.

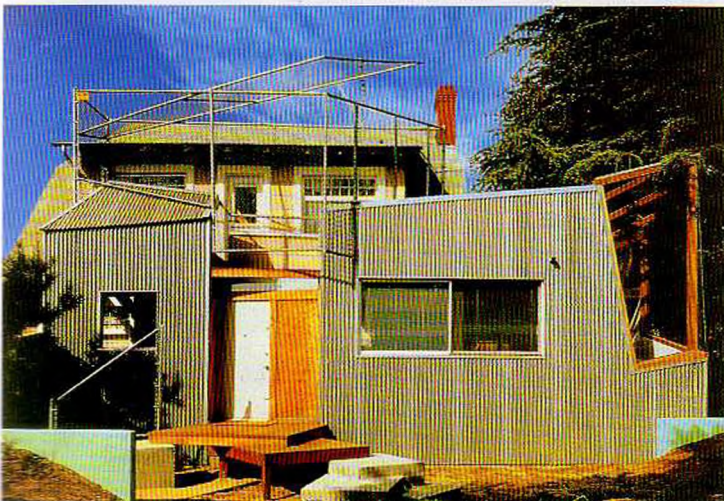
Entre los seleccionados, Frank Gehry (1929), ya hacía tiempo que usaba la fragmentación como recurso compositivo. En su propia casa (1977-1978) [577], en Santa Mónica, California, el edificio existente se ha rodeado de varios volúmenes oblicuos contruidos con materiales baratos (tela metálica, chapa ondulada, etcétera).

Peter Eisenman, tras sus experimentos con los Five, se dedicó a investigar en sus proyectos los efectos de la superposición de retículas giradas, supuestamente de origen topográfico. En el Centro Wexner de Artes Visuales (1983-1989) [576], en Columbus, Ohio, una enorme malla tridimensional atraviesa diagonalmente el conjunto siguiendo una directriz perpendicular a un antiguo eje del campus universitario; en uno de sus extremos, una falsa ruina despedazada recuerda las torres de un antiguo arsenal.

La lista se completaba con el suizo Bernard Tschumi (1944), el dúo vienés Coop Himmelblau (Wolf Prix, 1942, y Helmut Swiczinsky, 1944), el polaco Daniel Libeskind (1946), el holandés Rem Koolhaas (1944) y la iraquí Zaha Hadid (1950).

En 1989 cayó el muro de Berlín y la percepción del mundo —y, en parte, la de la arquitectura— cambió sustancialmente.

577. Frank Gehry, casa del arquitecto, Santa Mónica, California (1977-1978). Diez años antes de surgir la moda deconstructivista, este edificio mostraba ya una composición fragmentaria a base de varios volúmenes oblicuos interpenetrados.



6.

F
algu
tenic
En l
Exp
una
tecu
prim
Euro
una
surg
reco

El ú

D
os d
cado
cilm
grinc
ron c
tadas
y la
gorá



6. LA DÉCADA FINAL

En los años noventa se han producido algunos acontecimientos históricos que han tenido también su reflejo en la arquitectura. En España, la celebración en 1992 de la Exposición Universal de Sevilla culminó una década trascendental para nuestra arquitectura. En el panorama internacional, los primeros éxitos de los deconstructivistas en Europa pronto se vieron contrarrestados por una llamada al orden y a la simplicidad, surgida al calor de los debates sobre la reconstrucción del Berlín reunificado.

El último frente

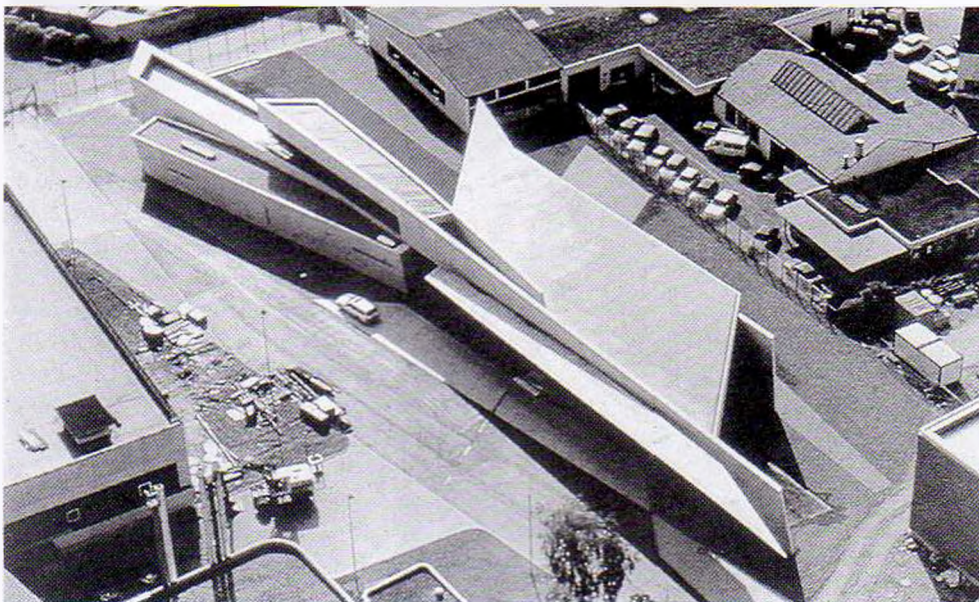
Durante bastante tiempo, los arquitectos deconstructivistas sólo produjeron intrincados dibujos que mostraban objetos difícilmente edificables. Pero en la Europa de principios de los noventa muchos tuvieron ocasión de construir esas formas agitadas que querían reflejar la inestabilidad y la incertidumbre de la cultura contemporánea.

A las *folies* cúbicas y rojas de Bernard Tschumi en el parque parisiense de La Villette (1982-1989) y al agresivo ático de Coop Himmelblau en la cubierta aparentemente reventada de un inmueble vienes (1983-1988), se añadieron dos encargos de la firma suiza Vitra para completar esa colección de piezas de arquitectura actual que es su complejo fabril de Weil am Rhein. Frank Gehry construyó una fábrica y un pequeño museo de diseño (1987-1989); y Zaha Hadid levantó un parque de bomberos (1991-1993), su primer edificio construido [579], que muestra todas las tensiones formales y las deformaciones geométricas que hasta entonces sólo había podido plasmar en atractivos dibujos y pinturas.

Por su parte, Daniel Libeskind ganó en 1989 el concurso para incluir el nuevo Museo Judío en una ampliación del Museo de Berlín [578]. Su propuesta es un volumen zigzagante, en forma de rayo, que quiere simbolizar la fractura producida por la trágica memoria del Holocausto en el propio cora-



578. Daniel Libeskind. Museo Judío, Berlín (1989-1997). En vivo contraste con el edificio existente, la ampliación propuesta cruza el terreno como un rayo zigzagante, un volumen quebrado que quiere simbolizar la trágica relación de los judíos con esta ciudad.



579. Zaha Hadid. parque de bomberos de la factoría Vitra, Weil am Rhein (1991-1993). Hadid pudo demostrar aquí por vez primera que sus torturadas perspectivas de volúmenes oblicuos, ladeados y agudos podían llegar a ser edificios.

J. SAINZ

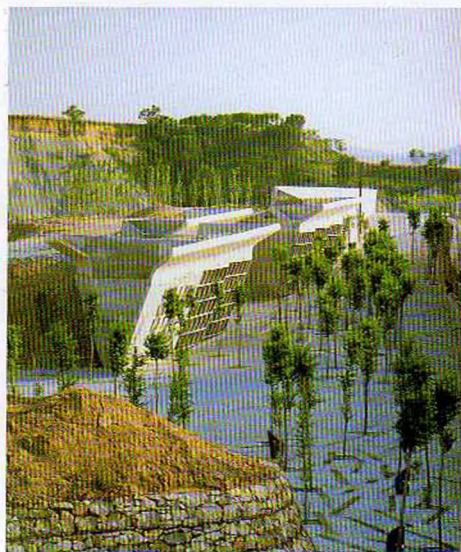


580. Esteve Bonell y Francesc Rius, Palau de les Esports, Badalona (1987-1991). Uno de los símbolos de la Barcelona olímpica, su rotunda forma elíptica y la gran embocadura de la entrada le confieren un carácter monumental.

zón de la capital alemana. Tras un largo y polémico debate que ha vuelto a enfrentar la tradición con la vanguardia, el edificio —la obra probablemente más emblemática y casi seguramente póstuma del deconstructivismo— se terminó en 1997.

El año de España

Los años ochenta fueron para la arquitectura española una “década dorada” que culminó con las grandes obras de 1992. Este renacer hundía sus raíces en la tradición moderna de las décadas anteriores. Tras el aislamiento inicial de la posguerra, el espíritu moderno se recuperó en los años cincuenta gracias a la sensibilidad plástica de



581. Enric Miralles y Carme Pinós, Parque Cementerio de Igualada (1985-1991). Formas libres y geometrías oblicuas se aplican aquí a una sutil intervención paisajística en la que el itinerario está delimitado por los taludes invertidos de los nichos.

José Antonio Coderch (1913-1984) y a la pureza estructural de Alejandro de la Sota (1913-1996). En los sesenta, la corriente orgánica se plasmó en las obras de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918), y el debate cultural se animó con las aportaciones críticas de Oriol Bohigas (1925) en Barcelona y Antonio Fernández Alba (1927) en Madrid. Las ideas de Venturi y Rossi tuvieron sólo cierto impacto en los setenta, y fueron refundidas de un modo muy personal por Rafael Moneo, cuyo Museo de Mérida, ya mencionado, pronto se convirtió en el emblema de la nueva arquitectura española. La década de los ochenta estuvo marcada por la renovación política, el auge económico y el dinamismo cultural, lo que supuso la construcción de numerosos edificios públicos, encargados a muchos arquitectos jóvenes que supieron combinar las tradiciones locales con los principios modernos.

Barcelona se convirtió en un modelo de regeneración urbana, tanto en el centro como en la periferia. Dirigida por Bohigas, esta transformación comenzó con el diseño de pequeñas plazas y culminó en una reordenación metropolitana para los Juegos Olímpicos de 1992. Se abrió la ciudad al mar, se integró la nueva Villa Olímpica en el tejido existente, y se añadieron piezas de arquitectos foráneos (Foster, Isozaki, Siza), además de crear una espectacular colección de instalaciones deportivas.

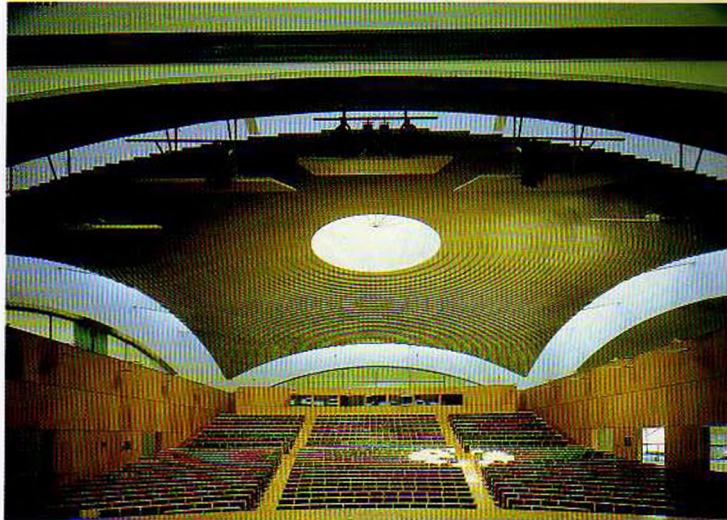
Entre éstas destaca el Palau de les Esports de Badalona (1987-1991), de Esteve

Bor
Situ
mag
zar
form
rota
es u
de la
está
grad
mes
I
199
(195
con
tativ
terio
un il
exter
rior
flanc
alber
E
sició
traci
calid
signi
parte
Sant
y An
ficio
orde
Sus l

Bonell y Francesc Rius (1942 y 1941) [580]. Situado como fondo de una plaza, es una magnífica muestra de cómo se puede alcanzar una escala monumental con los recursos formales de la abstracción moderna. El rotundo volumen de planta elíptica se abre en un extremo para formar la embocadura de la entrada principal, y el espacio interior está marcado por la geometría curva de las gradas y la secuencia transversal de las enormes cerchas de la cubierta.

Las instalaciones de tiro con arco (1989-1991), de Enric Miralles y Carme Pinós (1955 y 1954), comparten su sutil relación con el paisaje con el diseño más representativo de esta joven pareja, el Parque Cementerio de Igualada (1985-1991) [581]. Aquí, un itinerario simbólico enlaza el mundo exterior de la naturaleza con el mundo interior del más allá, recorriendo unos paseos flanqueados por los taludes invertidos que albergan los nichos.

El otro gran evento de 1992 fue la Exposición Universal de Sevilla: una concentración de pabellones efímeros de desigual calidad arquitectónica, acompañada de una significativa transformación urbana. Como parte de ésta se construyó la Estación de Santa Justa (1987-1991), de Antonio Cruz y Antonio Ortiz (1948 y 1947), un gran edificio público cuya implantación pretende ordenar un nuevo barrio periférico [583]. Sus formas exteriores revelan una escala



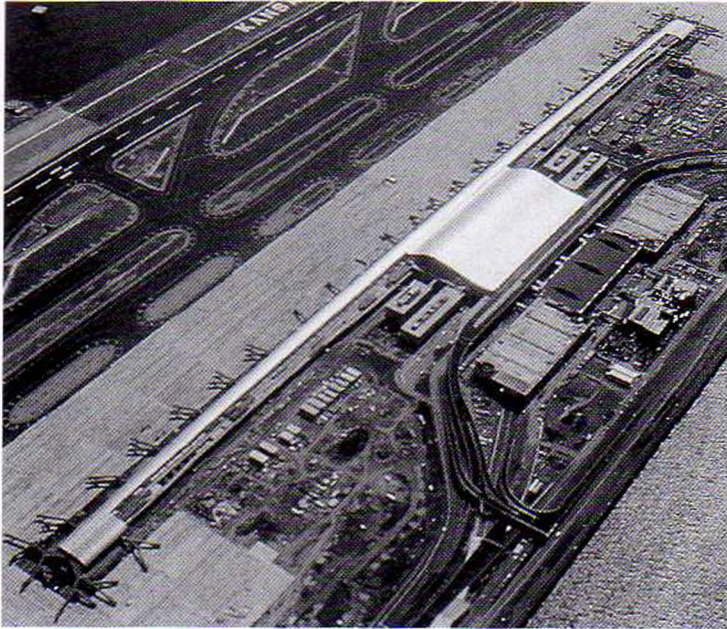
institucional sin caer en la retórica monumental, y sus imponentes espacios interiores —en especial el que sirve de transición entre el vestíbulo y los andenes— poseen la grandiosidad de esas antesalas urbanas que eran las estaciones decimonónicas.

Madrid fue en 1992 “capital europea de la cultura”, pero la única obra arquitectónica importante fue la transformación que hizo Monco de la Estación de Atocha (1984-1992). Sin embargo, muchos arquitectos radicados en la ciudad proyectaron nuevos edificios institucionales para otros lugares. Éste es el caso de Juan Navarro Baldeweg (1939), autor del Palacio de Congresos de Salamanca [582],

582. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos, Salamanca (1985-1992). El discreto volumen exterior esconde el impresionante espacio del auditorio, coronado por una gran cúpula que parece flotar ingrávida en medio de la luz.



115. Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Estación de Santa Justa, Sevilla (1987-1991). Entre el vestíbulo principal y las naves de los andenes, el grandioso espacio intermedio posee ese sentido de antesala urbana que distingue a las estaciones decimonónicas.



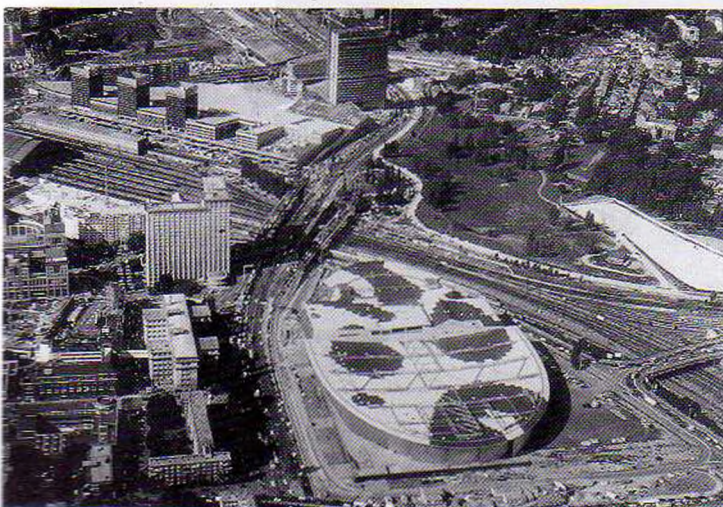
584. Renzo Piano, Terminal del Aeropuerto de Kansai, Osaka (1988-1994). Situado sobre una gigantesca isla artificial, el edificio presenta una sencilla forma lineal cuya cubierta se prolonga sobre un cuerpo central que alberga los vestíbulos.

un conjunto situado al borde del casco histórico, en el que lo más destacable es el cuerpo del auditorio, formado por un volumen prismático de piedra que alberga en su interior un impresionante espacio centralizado, cubierto por una cúpula estriada que parece flotar en medio de la luz.

Ante el fin del milenio

Este final de siglo y de milenio está siendo controvertido para la arquitectura y el urbanismo. Por un lado, el empuje de la orilla asiática del Pacífico se refleja en inmensos edificios de avanzada tecnología. Por otro, Europa se debate entre la vanguardia de la experimentación y el retorno a la disciplina.

585. Rem Koolhaas/OMA, Congrexpo, Lille (1990-1994). Dentro del conjunto de Euralille, desarrollado en torno a la nueva estación del tren de alta velocidad, este edificio destaca por su gran tamaño y por la rotundidad formal de su planta ovalada.



Las especiales condiciones de las ciudades japonesas, con un suelo tan caro que incita a renovar periódicamente los edificios y a procurar que llamen la atención, ha producido un caos visual insólito y característico. A su vez, la altísima densidad de población ha obligado a ganar al mar el terreno imprescindible para algunas infraestructuras. Buena muestra de ello es el Aeropuerto de Kansai, construido sobre una inmensa isla artificial en la bahía de Osaka, y cuya terminal (1988-1994) ha diseñado Renzo Piano [584]. Con casi dos kilómetros de longitud, es una forma lineal de doble curvatura, ampliada en el centro con una cubierta ondulada que cobija los extensos espacios de acceso. Una operación similar está prevista en Hong Kong, con un proyecto de Norman Foster. Estos ejemplos confirman que los aeropuertos han recuperado su relevancia arquitectónica.

En el mundo occidental sigue vivo el debate acerca de la congestión del centro urbano frente a la dispersión de la periferia metropolitana. A este respecto, Rem Koolhaas ha tendido un puente entre las concepciones europea y americana de la ciudad. Apologista de la densidad urbana de Manhattan, los proyectos de su Office for Metropolitan Architecture (OMA) combinan rasgos de la década de los cincuenta con alusiones a la vanguardia rusa de los años veinte, por lo que también ha sido incluido entre los deconstructivistas. Sus ideas más audaces se refieren a un tratamiento de las periferias urbanas basado fundamentalmente en la concentración de las funciones y en el tamaño de las formas. Paradigma de todo ello es el conjunto de Euralille, desarrollado en torno a la nueva estación que ha convertido a Lille en centro neurálgico de la red ferroviaria europea de alta velocidad. Tras ganar el concurso urbanístico en 1988, Koolhaas se reservó para sí la construcción del Congrexpo (1990-1994) [585], un gigantesco óvalo cortado transversalmente en tres partes —un auditorio de música rock, un palacio de congresos y una zona de exposiciones— individualizadas en el exterior gracias al uso de distintos materiales.

Aunque la pluralidad de lenguajes arquitectónicos actuales no permite predecir cuáles serán realmente decisivos para el futuro, algunas corrientes parecen estar consoli-

danc
la pr
y las
cialn
racio
sería
terra
Fran
Perra
tada
que e
abier
ridac
los n
malis
arqui
sería
de M
Y
forma
escal:
"nue
exper
trans
motiv
mana
mica
la arq
sitúa
el crí
de vo
dicio
anóni
Libesl



586. Dominique Perrault, Biblioteca Nacional de Francia, París (1989-1995). Último de los "grandes proyectos" de Mitterrand, este conjunto de cuatro torres angulares de vidrio evoca la forma de unos inmensos libros abiertos.

dándose en los últimos años. Es el caso de la preferencia por los cerramientos ligeros y las grandes superficies acristaladas, especialmente arraigada entre las jóvenes generaciones francesas y cuyo mejor ejemplo sería el último monumento del París de Mitterrand: la nueva Biblioteca Nacional de Francia (1989-1995) [586], de Dominique Perrault (1953), una extensa plaza delimitada por cuatro torres angulares de vidrio que evocan la forma de unos inmensos libros abiertos. En una línea semejante de austeridad formal y tratamiento preciosista de los materiales se inscribe la actitud minimalista adoptada por un variado grupo de arquitectos europeos cuyo mejor exponente serían los suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron (1950, ambos).

Y esta misma cuestión de la contención formal subyace en el debate planteado a gran escala en Berlín entre los defensores de una "nueva simplicidad" y los partidarios de la experimentación vanguardista. Las vastas transformaciones urbanas iniciadas con motivo de la reunificación de la capital alemana han dado lugar a una interesante polémica sobre los principios que deben regir la arquitectura del futuro. En un extremo se sitúa la propuesta teórica —formulada por el crítico Vittorio Magnago Lampugnani— de volver al orden de la composición tradicional y a la austeridad de la arquitectura anónima. En el extremo opuesto, Daniel Libeskind, notorio representante de las ideas

deconstructivistas, considera esa postura como un autoritario intento de encorsetar la libertad individual. Ambas concepciones se enfrentaron abiertamente en el concurso para la ordenación de la Alexanderplatz (1993), decantado finalmente en favor de una vuelta a la manzana cerrada, a los rascacielos escalonados y al lenguaje convencional y repetitivo de la arquitectura neutra, tal como muestra la propuesta ganadora de Hans Kollhoff (1946) [587].

El siglo xx se acaba y con él muere el segundo milenio de la civilización occidental. Resulta inevitable pensar que una etapa se cierra y otra se abre, incluso en el terreno de la arquitectura. Tal vez este último debate entre orden y libertad sea sintomático de las inquietudes que inevitablemente provoca todo cambio de época.

587. Hans Kollhoff, concurso para Alexanderplatz, Berlín (1993). Plasmación gráfica de la "nueva simplicidad", este proyecto propone combinar la manzana cerrada, los rascacielos escalonados y las fachadas repetitivas de la arquitectura anónima.



APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

Otto Wagner, Arquitectura moderna (1896)

“Este nuevo estilo, lo moderno, tendrá que expresar con claridad, en todas nuestras obras, un cambio significativo en la sensibilidad hacia el arte, la casi completa decadencia del romanticismo y el surgimiento de la razón que acompaña a nuestros actos, y estar acompañado de la más perfecta satisfacción de las necesidades, para representar a nuestro tiempo y a nosotros mismos. (...) El sentido práctico que en la actualidad impregna a la humanidad no se puede hacer desaparecer del mundo, y todos los artistas tendrán que acabar aceptando la siguiente sentencia: ‘No puede ser bello aquello que no es práctico’.

Frank Lloyd Wright, “Por la causa de la arquitectura” (1908 y 1914)

“El sentido de lo orgánico en la Naturaleza es indispensable para un arquitecto; ¿dónde puede desarrollar este sentido con más seguridad que en esa escuela? El conocimiento de la relación de la forma con la función está en la raíz de su actividad; ¿dónde puede encontrar las adecuadas lecciones prácticas que tan servicialmente proporciona la Naturaleza?”. (1908)

“Creo todavía que el ideal de una arquitectura orgánica (y por orgánica entiendo una arquitectura que se desarrolla de dentro a fuera en armonía con sus propias condiciones, a diferencia de otra que se aplica desde el exterior) forma el origen y la fuente, la fuerza y, fundamentalmente, la significación de todo aquello que es digno de llamarse arquitectura”. (1914)

Adolf Loos, “Ornamento y delito” (1908)

“He encontrado la siguiente sentencia y se la ofrezco al mundo: la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del

ornamento en los objetos utilitarios. Con ello, creí darle al mundo nueva alegría; no me lo ha agradecido. Se entristecieron y agacharon la cabeza. Lo que les deprimía era saber que no podía inventarse ningún nuevo ornamento. (...) Cada época tenía su estilo, ¿y sólo a nuestra época debía negárselo un estilo? Por estilo entendían ornamento. Entonces dije: no lloréis. Ved, es esto lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento, nos hemos decidido por la desornamentación. Ved, está cercano el tiempo, el gozo nos espera. ¡Pronto relucirán como muros blancos las calles de las ciudades! Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Pues allí estará el gozo”.

Antonio Sant’Elia, “La arquitectura futurista: manifiesto” (1914)

“Tenemos que inventar y fabricar de nuevo la ciudad futurista, semejante a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes; y también la casa moderna, semejante a una máquina gigantesca. Los ascensores no deben agazaparse como tenias en los huecos de las escaleras; sino que las escaleras, convertidas en algo inútil, deben ser abolidas, y los ascensores deben trepar, como serpientes de hierro y vidrio, a lo largo de las fachadas. La casa de hormigón, de vidrio, de hierro, sin pintura y sin escultura, rica solamente por la belleza congénita de sus líneas y sus relieves, extraordinariamente fea en su mecánica simplicidad, tan alta y tan ancha como sea necesario, y no como esté prescrito por las leyes municipales, debe surgir al borde de un abismo tumultuoso: la calle, que ya no se extenderá como una alfombra al nivel de los portales, sino que se hundirá en el terreno en varios niveles que acogerán el tráfico metropolitano y estarán unidos, para los tránsitos necesarios, por pasarelas metálicas y por velocísimos *tapis roulants*”.

Theo van Doesburg, "Hacia una arquitectura plástica" (1924)

"La nueva arquitectura es *anticúbica*, es decir, no trata de combinar todas las células espaciales funcionales en un cubo cerrado, sino que *proyecta esas células espaciales funcionales* (...) centrífugamente desde el centro del cubo. De este modo, la altura, la longitud y la profundidad, más el tiempo, adquieren una expresión plástica completamente nueva en espacios abiertos. De esta manera, la arquitectura logra un aspecto más o menos fluctuante (...) que contrasta, por así decirlo, la fuerza de la gravedad".

Walter Gropius, Idea y estructura de la Bauhaus estatal de Weimar (1923)

"Aspiramos a crear una arquitectura clara, orgánica, de una lógica interior radiante y desnuda, libre de revestimientos engañosos y de triquiñuelas; queremos una arquitectura adaptada a nuestro mundo de máquinas, receptores de radio y automóviles rápidos. Con la creciente fuerza y solidez de los nuevos materiales —acero, hormigón, vidrio— y con la nueva audacia de la ingeniería, la pesantez de los antiguos métodos constructivos está dejando paso a una nueva liviandad y espaciosidad".

Le Corbusier, Hacia una arquitectura (1923)

"La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón *son formas bellas, las más bellas*".

Ludwig Mies van der Rohe, "Edificio de oficinas" (1923)

"La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio. Viva. Cambiante. Nueva. Ni el ayer ni el mañana, sólo el hoy puede plasmarse. (...) Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época: ésta es nuestra tarea".

IV CIAM, Carta de Atenas (1933)

"77. Las claves del urbanismo se encuentran en las cuatro funciones: habitar, trabajar, divertirse (en las horas libres) y circular. (...)

79. El ciclo de las funciones cotidianas: habitar, trabajar, recrearse (recuperación) será regulado por el urbanismo, con la economía de tiempo más rigurosa, considerándose la vivienda como el centro mismo de las preocupaciones urbanísticas y punto de enlace de todas las medidas. (...)

82. El urbanismo es una ciencia tridimensional y no bidimensional. Sólo si se hace intervenir el elemento altura se podrá dar solución a la circulación moderna así como a las diversiones".

H.-R. Hitchcock y Ph. Johnson, El Estilo Internacional (1932)

"Existe, en primer lugar, una concepción de la arquitectura como volumen más que como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría como medio fundamental para ordenar el diseño. Estos dos principios, unidos a un tercero que proscribire la decoración arbitraria, caracterizan las obras del Estilo Internacional".

Louis Kahn, "Forma y diseño" (1961)

"La Forma es el 'qué'. El Diseño es el 'cómo'. La Forma es impersonal; el Diseño pertenece al diseñador. Diseñar es un acto circunstancial, depende del dinero de que se disponga, del sitio, del cliente y de la capacitación. La Forma nada tiene que ver con las condiciones circunstanciales. En arquitectura, caracteriza una armonía de espacios adecuada para cierta actividad del hombre.

(...) 'Casa' es el concepto abstracto de espacios convenientes para vivir en ellos. 'Casa' es, por tanto, una forma mental, sin configuración ni dimensión. 'Una casa', en cambio, es una interpretación condicionada de esos espacios. Esto último es diseño".

Robert Venturi, Complejidad y contradicción en la arquitectura (1966)

"Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Pre-

fiero 'esto y lo otro' a 'esto o lo otro', el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos”.

Aldo Rossi,

La arquitectura de la ciudad (1966)

“Al describir una ciudad nos ocupamos preponderantemente de su forma; ésta es un dato concreto que se refiere a una experiencia concreta: Atenas, Roma, París.

Esa forma se resume en la arquitectura de la ciudad (...). Ahora bien, por arquitectura de la ciudad se pueden entender dos aspectos diferentes: en el primer caso, es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura, una obra de ingeniería y de arquitectura, más o menos grande, más o menos compleja, que crece en el tiempo; en el segundo caso, podemos referirnos a contornos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia y, por ende, por una forma propia. En uno y otro caso nos damos cuenta de que la arquitectura no representa sino un aspecto de una realidad más compleja, de una estructura particular, pero al mismo tiempo, puesto que es el dato último verificable de esta realidad, constituye el punto de vista más concreto con el que enfrentarse al problema”.

Charles Jencks, El lenguaje de la arquitectura posmoderna (1977)

“El término 'posmoderno' no es la expresión más feliz que puede usarse en relación con la arquitectura reciente. Resulta evasivo, está de moda y, lo peor de todo, es negativo (...). Lo único que admite es la información mínima de que ciertos arquitectos y edificios han superado la arquitectura moderna o se han opuesto a ella. (...)

La situación presente tolera planteamientos opuestos, y yo espero que la arquitectura no cristalice prematuramente en torno a un estilo único y a un enfoque doctrinario, como ha sucedido tantas veces en este siglo. Sólo tengo una dirección preferida y el lector descubrirá que es pluralista: la idea de que el arquitecto debe dominar varios estilos y códigos de comunicación, e irlos variando para adecuarse a la cultura concreta para la que esté diseñando. En el pasado he denominado a todo esto 'ad hoc-ismo', y aquí uso el término 'eclecticismo radical' para dar nombre a este planteamiento”.

Peter Eisenman,

“El fin de lo clásico” (1984)

“Una arquitectura *no-clásica* no es ni un certificado de la experiencia, ni una simulación de la historia, ni la razón o la realidad del presente. Por el contrario, puede ser más propiamente descrita como una arquitectura 'tal y como es', o sea, una representación de sí misma, de sus propios valores y de su experiencia interna.

La demanda de que una arquitectura 'no-clásica' es necesaria, que es propuesta por la nueva época o por la ruptura en la continuidad de la historia, sería un argumento del *Zeitgeist*. Lo no clásico únicamente propone el fin del dominio de los valores de lo clásico para poder considerar otros valores. No propone un nuevo valor o un nuevo *Zeitgeist*, sino otra condición: leer la arquitectura como un texto”.

Rem Koolhaas,

“La Ciudad Genérica” (1994)

“La Ciudad Genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro y de la camisa de fuerza de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con este destructivo ciclo de dependencia: no es más que un reflejo de las necesidades y las posibilidades actuales. Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande para todo el mundo. Es fácil. No necesita mantenimiento. Si se queda demasiado pequeña, simplemente se expande. Si se hace vieja, simplemente se autodestruye y se renueva. Es igual de emocionante —o poco emocionante— en todos sitios. Es 'superficial': al igual que un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana”.

B

AA
197BA
nica
BueBEL
mocBEL
“El
tavoCU
190DE
temFR.
arq.
celoFU
Doc
A.DGIE
CieGÖ
tect.

BIBLIOGRAFÍA

AA VV. *GA Document, Special Issue 1: 1970-1980*. A.D.A. Edita, Tokio, 1980.

BANHAM, R. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

BENEVOLO, L. *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

BENEVOLO, L. *Diseño de la ciudad. 5: "El arte y la ciudad contemporánea"*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

CURTIS, W. *La arquitectura moderna desde 1900*. Hermann Blume, Madrid, 1986.

DE FUSCO, R. *Historia de la arquitectura contemporánea*. Hermann Blume, Madrid, 1981.

FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

FUTAGAWA, Y.; FRAMPTON, K. *GA Document: Modern Architecture 1851-1945*. A.D.A. Edita, Tokio, 1987.

GIEDION, S. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Científico-Médica/Hoepli, Barcelona, 1955.

GÖSSEL, P.; LEUTHÄUSER, G. *Arquitectura del siglo xx*. Taschen, Colonia, 1991.

HEREU, P.; MONTANER, J. M.; OLIVERAS, J. *Textos de arquitectura de la modernidad*. Nerea, Madrid, 1994.

HITCHCOCK, H.-R. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Cátedra, Madrid, 1981.

JENCKS, Ch. *Movimientos modernos en arquitectura. Epílogo: tardomoderno y post-moderno*. Hermann Blume, Madrid, 1983.

JENCKS, Ch. *Arquitectura internacional*. Gustavo Gili, Barcelona, 1989.

LAMPUGNANI, V. M. (dir.). *Enciclopedia de la arquitectura del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona, 1989.

MONTANER, J. M. *Después del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

PEVSNER, N. *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Infinito, Buenos Aires, 1958.

TAFURI, M.; DAL CO, F. *Arquitectura contemporánea*. Aguilar, Madrid, 1978.

ZEVI, B. *Historia de la arquitectura moderna, Espacios de la arquitectura moderna*. Poseidón, Barcelona, 1980.

ÚLTIMAS TENDENCIAS: LAS ARTES PLÁSTICAS DESDE 1945

Francisco Javier San Martín



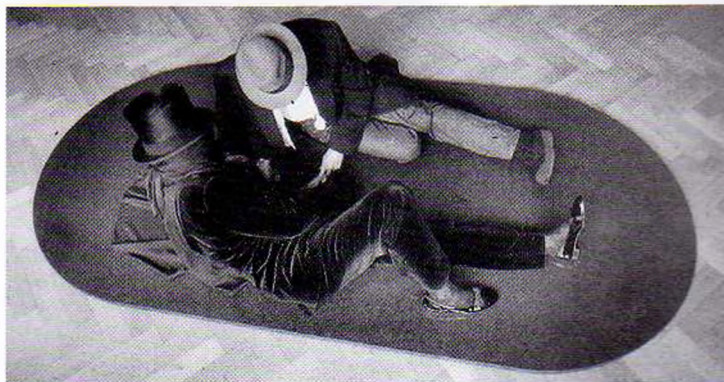
588. Andy Warhol junto a algunos amigos en su estudio. Nueva York, mediados de los años 60. Publicista, pintor, cincasta, editor... Warhol representa la confluencia real entre arte y vida.

El periodo que discurre desde el final de la Segunda Guerra Mundial ha visto, en lo que se refiere a las artes plásticas, la presencia simultánea de la *apertura* hacia la acción y el *repliegue* sobre el lenguaje, entre la apropiación de la realidad y la profundización en los estratos de la subjetividad. Si consideramos el periodo de los años sesenta y setenta, dos artistas aparecen como paradigmas de la situación y las expectativas del arte: Beuys y Warhol [588, 589], representantes genuinos de una forma europea y norteamericana de concebir el arte, ambos volcados ansiosamente hacia la realidad, pero también traspasados por motivaciones surgidas de la más penetrante esfera interior. Joseph Beuys mezcló su intervención en la realidad a través de diferentes organizaciones políticas, una oficina para la organización de la democracia directa, discusiones

públicas y activismo ecologista, con la puesta a punto de un repertorio de símbolos, en los que el fieltro o el oro, los dibujos, los objetos o la escritura, remiten a una construcción mítica fundada en gran medida sobre recuerdos y experiencias de su vida. Warhol, que concibió la realidad como una serie de imágenes y objetos asimilables por el arte, que edificó la idea del artista capaz de absorber cualquier imagen producida en su tiempo, especialmente aquellas más banales o inquietantes, hizo discurrir, en el *exterior* de su obra, una profunda corriente introspectiva, en la que el miedo y las obsesiones del artista aparecen reflejados en argumentos públicos.

Si en la primera mitad del siglo se comenzó a plantear, a través de la actitud expansiva de las vanguardias, la presencia del artista como un fenómeno más de la actividad artística, ha sido en la segunda mitad del siglo cuando su figura ha adquirido un papel protagonista en el mundo del arte, a través de un amplio abanico de actividades. Desde los primeros happenings, en los que el artista se representa a sí mismo, hasta el protagonismo social que adquirieron las celebridades de los años ochenta: la tendencia hacia la "muerte del autor", hacia la disolución de los lazos entre obra y creador, o la idea utópica de *anonimato*, de disolución del artista en el cuerpo social, se ha visto contrarrestada con la progresiva centralidad de la figura del artista. Este proceso que, en el periodo que aquí estudiamos, se ha visto sometido a altibajos y retrocesos, especialmente en las

589. J. L. Byars y J. Beuys. Performance en la inauguración de la Speck Collection. Krefeld, Alemania, 1978. Recluido en círculos de iniciados, buena parte del arte en los años 60 y 70 parece hablar un lenguaje secreto, cifrado.



experiencias distanciadas del *minimal*, el *arte povera* o el conceptual, ha tomado un auge renovado, desde la década de los ochenta, a través de nuevas versiones de la subjetividad.

Por otra parte, la actividad de los artistas ha alcanzado cotas impensables de protagonismo y aceptación social. La historia de las vanguardias heroicas, en los años veinte y treinta, es la de una pequeña red de cenáculos, de un impulso grupal activo y apasionado, cuyas repercusiones, sin embargo, permanecieron en un terreno minoritario. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, es decir, desde el predominio de la escena neoyorquina sobre la Escuela de París, la vanguardia artística ha conquistado un puesto preeminente en el sistema general de la cultura. Desde la penuria de sus comienzos, los herederos de la vanguardia han ido afianzando el papel del arte en la sociedad contemporánea. El expresionismo abstracto norteamericano inaugura una etapa en la que el arte de vanguardia es acogido en museos e instituciones públicas. Incluso en el momento de auge de la estrategia de la *desmaterialización*, en los años setenta, cuando las obras perdieron gran parte de su consistencia objetual y, con ello, su condición de mercancías, la producción de los artistas ha encontrado refugio en instituciones públicas o privadas. Por su parte, la actitud posmoderna ha enlazado la recuperación de la pintura y la escultura con el rechazo del vanguardismo o, en su caso, la posibilidad de un nuevo comienzo desde los presupuestos de su derrota.

El periodo que aquí estudiamos se caracteriza también por la tensión creativa y estructural que se produce entre el arte europeo —dotado de una conciencia muy activa de la historia y del papel del artista en la construcción de un repertorio simbólico colectivo— y el arte norteamericano, más pragmático, más abierto hacia la actividad y más centrado en la producción de objetos. Desde la época del expresionismo abstracto y su correlato europeo en las tendencias informalistas, el pop norteamericano y las experiencias paralelas de los artistas europeos, el arte se ha visto impulsado por esa tensión entre formas diferentes de concebir el papel del artista y el propio trabajo en arte. Por otra parte, si la tensión Europa/EE.UU. ha sido predominante desde la época de la guerra fría hasta los años ochenta, en la situación actual, la disolución de la Unión Soviética y la emergencia de la idea post-colonial han ampliado y diversificado el panorama de la cultura actual.

I. LA PINTURA EXPRESIONISTA EN LA SEGUNDA POSGUERRA

Si en ciertos momentos y lugares la oposición abstracto/figurativo dio lugar a encendidos debates y descalificaciones entre sus respectivos partidarios, especialmente en el momento de la creación del arte abstracto (1910-1915), en la primera posguerra (1919-1925) o en la segunda (1945-1955), la perspectiva actual nos permite considerar esta oposición abstracto/figurativo como definitivamente irrelevante. Incluso en sus extremos más definidos, el diálogo entre ambas formas de arte no ha dejado nunca de existir. Un arte tan radicalmente abstracto como el minimalismo ha podido derivar en obras tan cargadas de proximidad como la de Richard Artschwager, mientras que, por el contrario, un arte tan implicado con la realidad como el expresionismo condujo a Rothko hacia los terrenos desolados de la contemplación.

La situación norteamericana

Si bien la abstracción geométrica nació y se desarrolló en Europa, su práctica no es privativa de este continente. En los Estados Unidos, siguiendo el modelo europeo, se fundó en 1937 la A.A.A. (American Abstract Artists), una organización defensiva frente a un entorno artístico y cultural profundamente hostil, en una situación, como la de los años treinta, en la que el predominio del regionalismo y otras corrientes figurativas, generalmente de tendencia nacionalista, mantenían un abrumador predominio.

Anteriormente, el espíritu de la abstracción europea se había mantenido, aunque muy débil y con apariciones aisladas, desde la gran exposición de la vanguardia europea de 1913, el Armory Show, en Nueva York, Boston y Chicago, a través de



590. Willem de Kooning. Sin título (1950). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El acto de pintar se convierte en una ceremonia privada en la que se expresa el momento real del artista, el fluir de la experiencia vital en forma de pintura.

I. LA PINTURA EXPRESIONISTA EN LA SEGUNDA POSGUERRA

Si en ciertos momentos y lugares la oposición abstracto/figurativo dio lugar a encendidos debates y descalificaciones entre sus respectivos partidarios, especialmente en el momento de la creación del arte abstracto (1910-1915), en la primera posguerra (1919-1925) o en la segunda (1945-1955), la perspectiva actual nos permite considerar esta oposición abstracto/figurativo como definitivamente irrelevante. Incluso en sus extremos más definidos, el diálogo entre ambas formas de arte no ha dejado nunca de existir. Un arte tan radicalmente abstracto como el minimalismo ha podido derivar en obras tan cargadas de proximidad como la de Richard Artschwager, mientras que, por el contrario, un arte tan implicado con la realidad como el expresionismo condujo a Rothko hacia los terrenos desolados de la contemplación.

La situación norteamericana

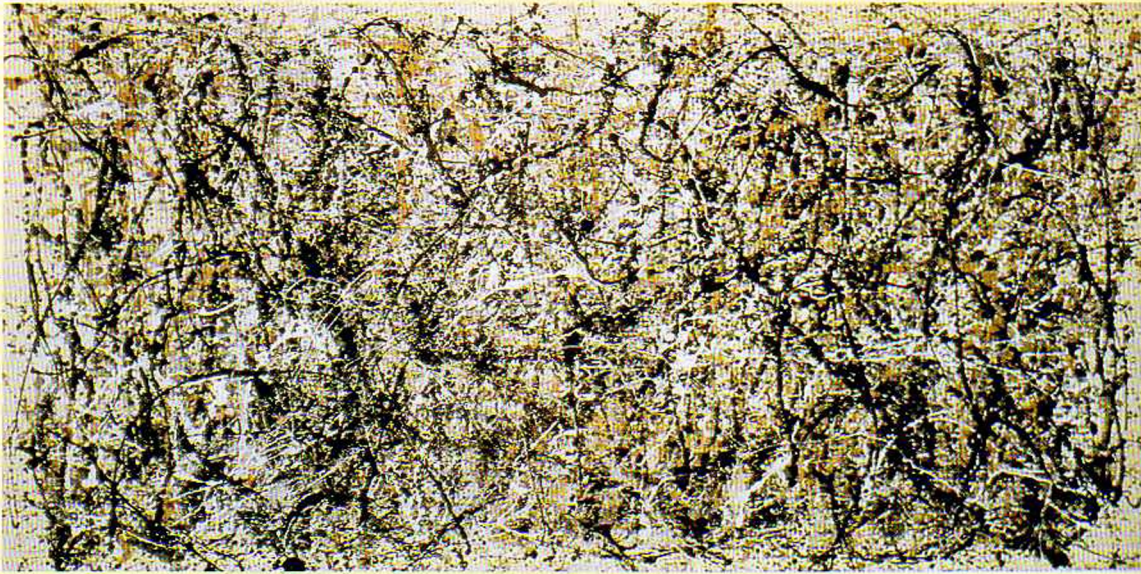
Si bien la abstracción geométrica nació y se desarrolló en Europa, su práctica no es privativa de este continente. En los Estados Unidos, siguiendo el modelo europeo, se fundó en 1937 la A.A.A. (American Abstract Artists), una organización defensiva frente a un entorno artístico y cultural profundamente hostil, en una situación, como la de los años treinta, en la que el predominio del regionalismo y otras corrientes figurativas, generalmente de tendencia nacionalista, mantenían un abrumador predominio.

Anteriormente, el espíritu de la abstracción europea se había mantenido, aunque muy débil y con apariciones aisladas, desde la gran exposición de la vanguardia europea de 1913, el Armory Show, en Nueva York, Boston y Chicago, a través de



590. Willem de Kooning.
Sin título (1950).
Museo de Arte Moderno,
Nueva York. El acto
de pintar se convierte en
una ceremonia privada
en la que se expresa el
momento real del artista,
el fluir de la experiencia
vital en forma de pintura.

F. J. SAN MARTÍN

591. Jackson Pollock. *Echo (Number 25)* (1951). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

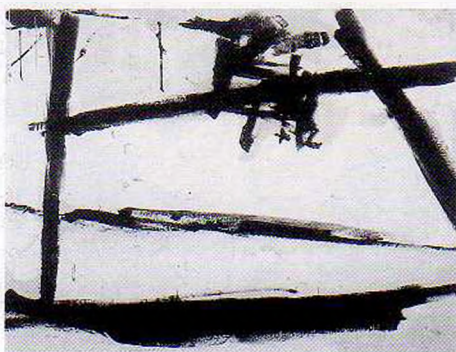
Pollock realizó entre 1947 y 1951 una serie de cuadros en los que dejó de emplear el pincel como mediador de las decisiones del artista, sustituyéndolo por el *goteo* incontrolado de la pintura sobre el lienzo. En estas obras concede un especial protagonismo al proceso de creación, al acto emocional y vital durante el que se construye la obra. En su estado puro, la *action painting* es una acción llevada a cabo con los materiales y procedimientos de la pintura, y el cuadro, un residuo de este acto. Los artistas norteamericanos que desde mediados de los cincuenta comenzaron a realizar happenings, como R. Rauschenberg, J. Dine, A. Kaprow, J. Cage o M. Cunningham, son unánimes en proclamar la *actitud* de Pollock ante la pintura, su desbordamiento del marco, como precursora inmediata de sus acciones.

Echo (Number 25) se basa en una composición cerrada y uniforme que cubre ininterrumpidamente toda la superficie de la tela. Este sistema compositivo, denominado *all over*, implica, en primer lugar, que el goteado de la pintura semi-líquida es el elemento clave, mientras la organización estructural de la imagen pasa a depender de él, y en segundo lugar, que el cuadro desborda el marco y se concibe visualmente como parte de un conjunto infinito. De hecho, Pollock realizó esta serie en grandes lienzos desplegados por el suelo que luego recortaba en función del resultado, desbaratando de esta forma los sistemas de composición sobre un rectángulo concreto.

El ritual de la pintura se plantea, en opinión de Pollock, como un diálogo entre artista y obra: "Mi pintura no nace en el caballete. Casi nunca, antes de comenzar a pintar, se me ocurre extender la tela sobre el bastidor. Sobre el suelo me siento más a gusto, más cerca, más parte del cuadro; puedo caminar en torno suyo, trabajar por cuatro lados distintos, estar literalmente dentro del cuadro. Es un poco el método usado por ciertos indios del oeste que pintan con arena. Cuando estoy dentro del cuadro no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Sólo después de cierto periodo, empeñado, digámoslo así, en trabar conocimiento, consigo ver qué dirección he tomado. Y no tengo miedo de hacer cambios, ni siquiera de destruir la imagen, porque sé que el cuadro tiene una vida propia y yo trato de sacarla afuera. Solamente cuando pierdo contacto con la tela el resultado es un desastre. De otro modo se establece un estado de pura armonía, de espontánea reciprocidad, y la obra sale bien".

592. Franz Kline.
Pintura n° 2 (1954).
Museo de Arte Moderno,
Nueva York.

La superficie del lienzo se encuentra recorrida por rápidos trazos de origen caligráfico. La pintura de Kline se caracteriza por la relación entre el gesto y el espacio que lo circunda.



la Société Anonyme coordinada por Catherine S. Dreier y Marcel Duchamp. Por fin, en 1939, se fundó en Nueva York el Museum of Non-Objective Art, el actual Museo Guggenheim, basado esencialmente en muestras muy escogidas del arte abstracto europeo.

Sin embargo, el verdadero argumento innovador en los EE. UU. habría de cristalizar en torno al expresionismo abstracto, una corriente de pintura que, a pesar de

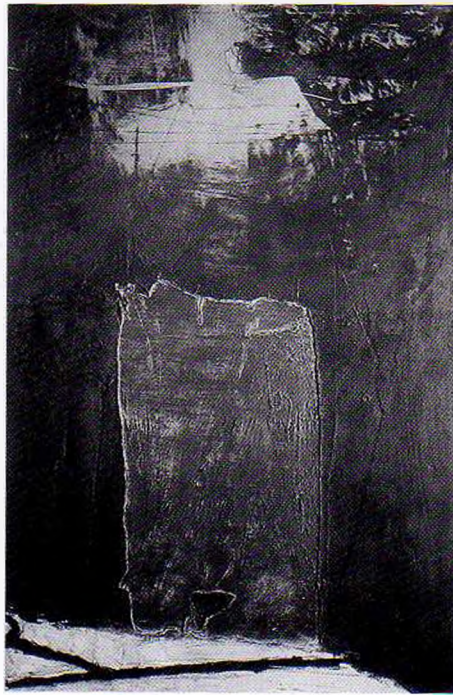
incluir influencias muy diversas —la figura omnipresente de Picasso, la emigración europea del surrealismo, especialmente el automatismo de Roberto Matta, que trabajaba en Nueva York desde 1939, la escala ampliada del muralismo, así como un factor autóctono, las pinturas de arena coloreada de las tribus indias del norte del país— constituye el impulso definitivo de la vanguardia en los Estados Unidos y su entrada arrolladora en el panorama internacional.

Todo ello ha de situarse en relación con un contexto muy determinado: la práctica desaparición de la vanguardia en la URSS y, en menor medida, en los países que pasaron a su campo de influencia, así como la inevitable decadencia de la Escuela de París. Un momento, por otra parte, en el que Inglaterra sólo ofrece figuras puntuales, como Henry Moore, Barbara Hepworth o Ben Nicholson, y en el que Italia y Alemania, destruidas por la guerra, carecen de infraestructura para el desarrollo de un arte innovador.

Pintura de acción

Harold Rosenberg denominó a la obra de Jackson Pollock "*action painting*", poniendo énfasis en el aspecto corporal que conllevaba la manera automática de colocar el color en el lienzo, así como la monumentalidad de los formatos, herederos en gran parte de la práctica del muralismo de la Work Progress Administration. La pintura se desarrolla en un espacio de actividad en el que el protagonismo no se encuentra tanto en las formas y sus relaciones recíprocas como en el material y la mediación del artista. Según Rosenberg, el lienzo es para el pintor "una arena para actuar, lo que debería ir sobre el lienzo no es una imagen, sino un acontecimiento. El pintor ya no se aproxima a su caballete con una imagen en su cabeza, se acerca a él con el material en la mano para hacer algo a ese otro material frente a él. La imagen sería el resultado de ese encuentro".

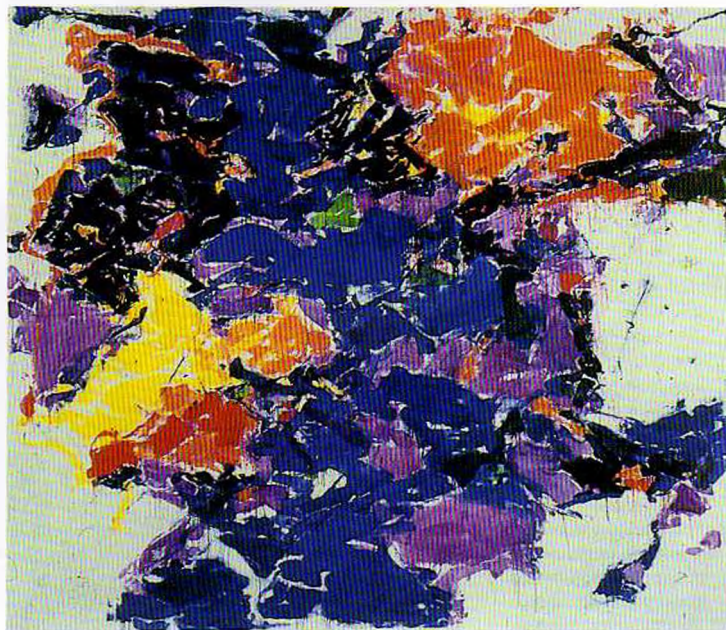
La Escuela de Nueva York, de la que formaron parte Jackson Pollock [591], Robert Motherwell, Clifford Still y Willem de Kooning [590], se encontraba fuertemente ligada a la experiencia del automatismo surrealista, al que Pollock consiguió

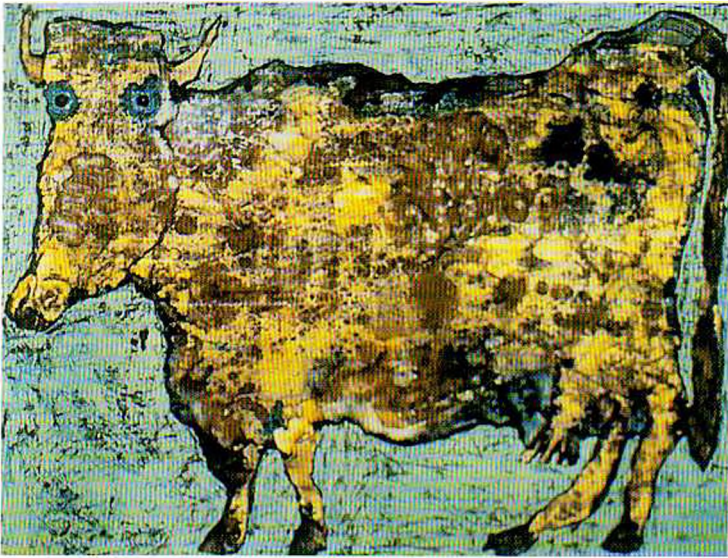


593. Antoni Tàpies.
Nº XXVIII (1955).
Galería Stadler, París.
Las obras matéricas de Tàpies unen la visión del gesto sobre la superficie de la tela con el valor táctil del granulado y la rugosidad.

añadir una dimensión vitalista que habría de desembocar en la práctica del happening. Robert Motherwell, que fue uno de los aglutinadores del grupo, publicó en 1951 *Dada Painter and Poets*, una antología de textos dada que marcaría el comienzo de un fértil diálogo entre el arte norteamericano y la experiencia dadaísta europea, y también entre la vanguardia radical anterior a la guerra y los desarrollos que ésta produjo en los Estados Unidos desde media-

594. Sam Francis.
Towards Disappearance II (1958). Museo de Arte Moderno, Nueva York.
La obra de Francis, que trabajó varios años en París, une el gestualismo de la pintura de acción con un sentido decorativo del color de ascendencia fauve.





595. Jean Dubuffet, *Vaca con olfato fino* (1954). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Creador del *art brut*. Dubuffet era partidario de un arte inspirado en lo grotesco, lo torpe y lo trivial, con el fin de alcanzar un estadio incontaminado del arte.

dos de los años cincuenta. En contraste, otros pintores decisivos en el expresionismo abstracto como Mark Tobey, Franz Kline [592] o Sam Francis [594], colocan el punto de inflexión en la caligrafía oriental, el misticismo Zen o la disposición decorativa del color, conduciendo la pintura hacia el terreno de lo contemplativo.

El informalismo en Europa

Contemporáneamente, en París se produce una revitalización de la abstracción



596. Karel Appel, *Niños preguntando* (detalle). Colección del artista. El grupo COBRA centró sus esfuerzos en la experimentación activa, mezclando íntimamente el arte y la vida en una concepción del trabajo profundamente lúdica.

gestual, a partir del ejemplo de dos artistas adelantados, un alemán afincado en París, Wols, pseudónimo de Wolfgang Schulze, heredero directo de la experiencia surrealista, y el francés Jean Fautrier, que introdujo poderosas texturas en sus lienzos, anunciando lo que Michel Tapié llamaría *Art Autre* —una gran generación de pintores informalistas que trabajarían en las décadas de los cincuenta y sesenta bajo denominaciones muy diversas: abstracción lírica, tachismo, pintura signica, pintura gestual, informalismo matérico, etc.—. En los oscuros años de la inmediata posguerra, la obra de Wols y Fautrier había partido del automatismo surrealista, es decir, del vínculo más inmediato con esa vanguardia que la guerra había dispersado. A partir de los años cincuenta se produce una fuerte revitalización del arte europeo, centrada en dos focos: el más activo, en el área mediterránea, con los franceses Jean Dubuffet [595], Georges Mathieu y Pierre Soulages, el alemán Hans Hartung, los italianos Emilio Vedova, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi y Carla Accardi, los españoles Antoni Tàpies [593], Joan Josep Tharrats, Manolo Millares, Rafael Canogar y Antonio Saura; y un segundo, más extendido en el norte de Europa, con la fundación, en 1948, del grupo COBRA —Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Karel Appel [596] y Pierre Corneille—, una agrupación tan efímera como intensa que siguió de cerca los pasos de Die Brücke, no sólo en cuanto a la violencia agresiva del color o el acercamiento al primitivismo, sino también en lo que se refiere al ideal de vida comunitaria y creatividad de grupo. En los *ateliers* COBRA de París, Bruselas o Dinamarca, la creación colectiva, que constituyó uno de los fundamentos de su actividad, implicaba la pérdida de aura del autor así como la mezcla indiscriminada de sugerencias provenientes de ámbitos dispares: primitivismo, espontaneidad, expresión infantil, mitología. La inmediatez del acto pictórico intentaba conectar la obra con el flujo de la vida, crear una suerte de continuidad entre las dos esferas. La experiencia de COBRA, como la pintura de Pollock, está en la base de todo un conglomerado de ideas, acciones, actitudes, objetos y publicaciones que se conoce con los nombres de *fluxus* y *happening*.

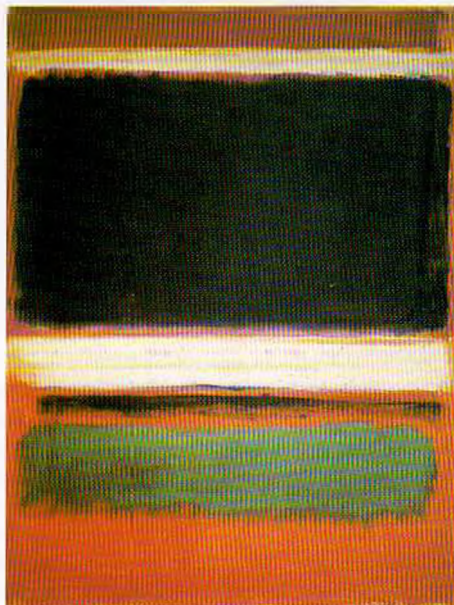
2.

P
infor
de la
cas t
abre
años
velle
Dom
Agan
metri
nado
esta g
ment-
simbo
la tec
dad c
quist
ofrece
tes no
de la:
sus co
sintor
El
métric
dos U
cia di
en un
la var
rra y

2. OPCIONES DE LA GEOMETRÍA EN LOS AÑOS 50-70

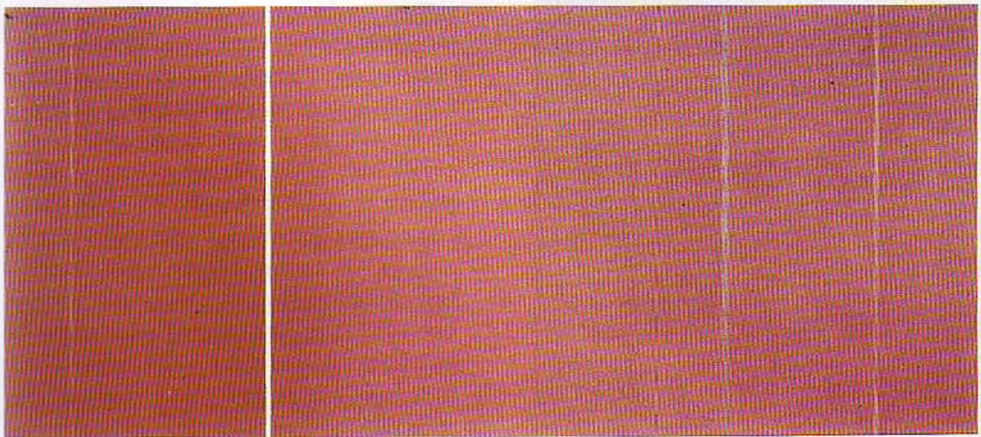
Pero el expresionismo abstracto y el arte informal, a pesar de dominar el panorama de la inmediata posguerra, no eran las únicas tendencias pictóricas. Ya en 1944 se abre la galería Denise René en París, y dos años más tarde el Salon des Realités Nouvelles, donde expusieron artistas como Domela, Herbin, Vasarely, Mortensen, Agam, Soto o Kelly, que plantearon la geometría como promesa de un futuro ordenado y clarificador. Mientras en unos casos esta geometría mantenía o desarrollaba elementos "contemplativos" o nuevas fuentes simbólicas, en otros buscó en la ciencia y la tecnología el argumento de su continuidad como vanguardia. Al calor de las conquistas de la ciencia, y como intento de ofrecer una respuesta a sus retos, las corrientes *normativas* plantean una reactualización de las propuestas geométricas, el orden y sus combinatorias, cuyo afán era crear una sintonía paralela con la vida moderna.

En la segunda posguerra los artistas geométricos, tanto en Europa como en los Estados Unidos, trabajaron siguiendo la herencia directa de la Bauhaus, que se convirtió en un puente geográfico y cronológico entre la vanguardia constructiva anterior a la guerra y sus desarrollos posteriores. En Esta-



597. Mark Rothko, *Rojo, marrón y negro* (1958). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Los grandes planos de color se plantean como superficies para la *reflexión* y la *concentración*. En la pintura de Rothko no se produce tanto un espacio de percepción como de *contemplación*.

dos Unidos, el magisterio de Josef Albers en el Black Mountain College y de Laszlo Moholy-Nagy en la New Bauhaus de Chicago que, por los imperativos de su propia evolución, pronto pasaría a llamarse Institute of Design, crearon una amplia corriente de interés por la abstracción geométrica, el diseño gráfico y de objetos. También hay que señalar la presencia, desde 1940, de



598. Barnett Newman, *Vir heroicus sublimis* (1950-1951). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Artistas como Newman exploraron el color como valor autónomo en relación con el formato y el tamaño de la obra.

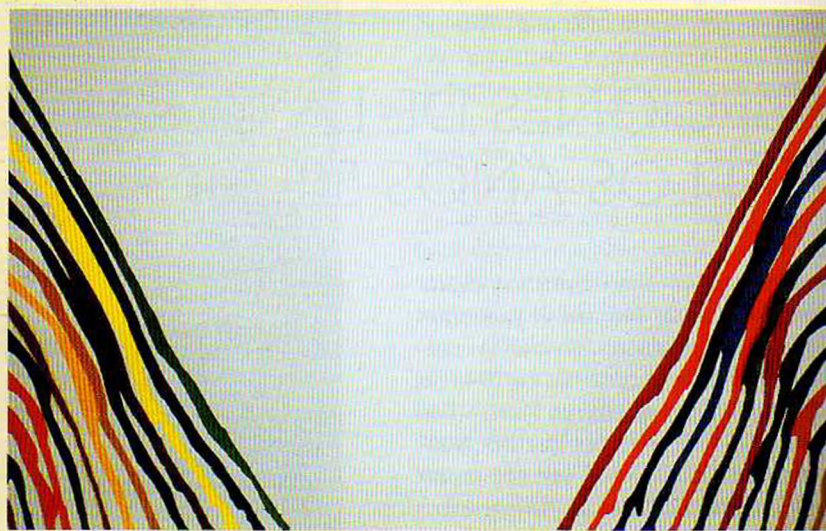
E. J. SAN MARTÍN

599. Morris Louis, *Beta Lambda* (1960). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Post-painterly Abstraction (“abstracción post-pictórica”) fue el término empleado por el crítico norteamericano Clement Greenberg para denominar a un grupo de artistas que comenzaron, a principios de los sesenta, a realizar una pintura neta y controlada que se oponía en cierta medida a la actitud instintiva e irracional de la generación de expresionistas abstractos. Morris Louis, nacido en 1912, pertenece por edad a esta generación, aunque no se consolidó en la escena artística hasta finales de los años cincuenta.

Su obra de madurez, de la cual este cuadro es un buen ejemplo, se caracteriza por campos de color bien delimitados, en los que la forma no existe sino como límite del color; un color sólido y preciso y una superficie absolutamente plana que abandona las cualidades táctiles de la materia tan características de la pintura anterior. Se trata de que el color actúe por sus propios medios, sin ayuda de otros recursos, como un lenguaje autosuficiente. Para ello prescinde de la pincelada gestual, la textura y la materia. La denominación “post-pictórica” alude, según Greenberg, a la superación de la cualidad *pictórica*, término empleado por Wölfflin en oposición a *lineal*. Lo pictórico superado por Louis, Noland o Stella se refería al color impreciso y al carácter borroso del diseño.

Morris Louis, en una de sus más célebres series, los *Unfurled* (“Desdoblados”), a la que pertenece esta obra, tiñe la tela con color, de forma que éste no aparece colocado sobre la superficie del lienzo, sino que se percibe como algo situado en el interior del tejido. Louis, junto a Noland o Stella, llegó a realizar, de forma extremadamente radical, aquello sobre lo que había insistido Cézanne setenta años antes: “No es lícito aislar el dibujo del color. Mostradme en la naturaleza algo dibujado... no existe ninguna línea, ningún modelado, no existen contrastes. En la misma medida en que se pinta, también se dibuja...”. Louis ha obviado el problema del dibujo, ya que en su pintura la forma sólo existe como una cualidad espacial generada por el color.



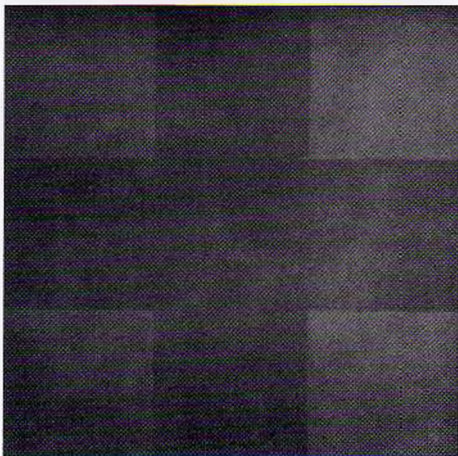
Mondrian quien, aunque no ejerció la enseñanza, mantuvo numerosos contactos con artistas jóvenes. Muchos artistas emigrados de Europa encontraron trabajo en escuelas y universidades estadounidenses, donde,

en un contexto muy diferente, germinó la vanguardia que el totalitarismo había hecho inviable en Europa.

Abstracción post-pictórica

Los resultados más interesantes aparecieron, sin embargo, en la pintura y escultura de las dos décadas siguientes, especialmente el minimalismo, que analizaremos más adelante, y la *Post-painterly Abstraction*, en la que podemos agrupar la herencia de los viejos maestros como Barnett Newman, Ad Reinhardt o Mark Rothko, con artistas que comenzaron a exponer su obra en los sesenta, como Jules Olitskiy, Frank Stella, Kenneth Noland o Morris Louis [599], que suponen la continuidad de una forma de pintura basada en la expresión “sublime” de la forma y el color, pero en la que las connotaciones de emotividad

600. Ad Reinhardt, *Pintura abstracta* (1963). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Las *Black Paintings* de Reinhardt son oscuras, misteriosas, opacas y planas. La imperceptibilidad de su contraste las hace prácticamente infotografiables y aumenta el “aura” del original.

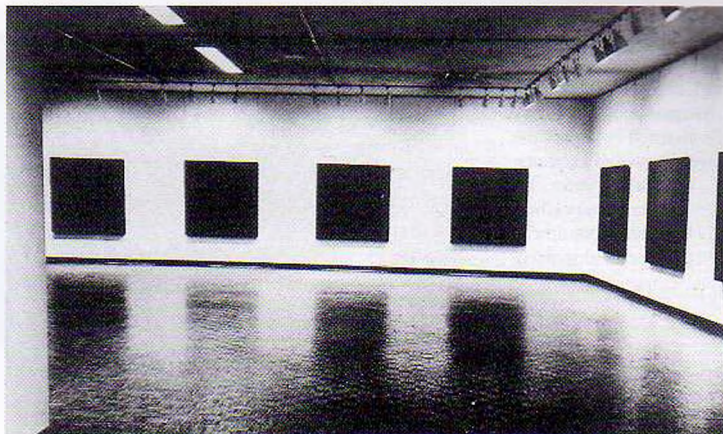


mística o esencialista de Newman [598], Reinhardt [600, 601] o Rothko [597] ha sido sustituida por una pragmática formal que atiende al color desde un punto de vista de *rentabilidad* perceptiva. La obra de estos maestros había quedado inevitablemente relegada en los años cincuenta por la eclosión del expresionismo abstracto, que en aquel momento ya comenzaba a ser apreciado internacionalmente. Ahora, estas tendencias del arte más joven se sitúan frontalmente contra el subjetivismo y el psicologismo de la generación de Pollock y De Kooning, que concebían la obra como emanación directa del interior del artista, y desarrollan una pintura que tiende a objetivar su forma y su trascendencia en la pura visibilidad.

La abstracción post-pictórica trabajó en los terrenos del *reduccionismo* y la *especificidad* del medio pictórico. Su concentración en los problemas immanentes de la propia pintura y su reducción de los elementos expresivos y de connotaciones sociales le convierten en expresión de la *autonomía* del arte, divorciada en sus contenidos del contexto histórico. Las figuras han desaparecido y el cuadro se convierte en un *campo de color*, que solicita del espectador la percepción real de su materialidad.

Por otra parte, la especificidad del medio pretendía deslindar el campo de actuación propio de cada una de las formas de arte, suprimir de la pintura todo lo que fuera escultórico o literario, desnudarla hasta hacerla recuperar esa condición originaria que había postulado Maurice Denis en los comienzos de la modernidad: una superficie plana y coloreada. Ello implicaba la eliminación radical del objeto, la textura, la composición, hasta hacer de la pintura una estricta bidimensionalidad coloreada. La escultura, por su parte, había de concentrarse en su materialidad objetual, abandonando los últimos restos de narrativa y de pictoricismo.

En este contexto surge una modalidad formal, denominada *shaped canvas*, propuesta por artistas como Kenneth Noland, [602] Frank Stella o Ellsworth Kelly, que identifican el formato del cuadro con la figura que aparece en su interior, haciendo coincidir la figura del cuadro con la forma de sus bordes: en el caso de Noland, for-



mas romboidales con franjas diagonales de color, y en el de Stella [603] formas geométricas elementales con bandas negras uniformes. Aunque todas estas obras pueden considerarse como la expresión más ortodoxa de las ideas de Clement Greenberg o Michael Fried, sobre la especificidad pictórica y el cuadro como algo esencialmente plano, es decir, anti-escultórico, también podemos concebirlas como *objetos pictóricos* más que como estrictas pinturas. De hecho, a pesar de la importancia que se concede a la planitud y la opacidad de la imagen, los cuadros con forma se alejan físicamente de la pared, adquiriendo una fuerte presencia objetual.

601. Ad Reinhardt, Sala de los cuadros negros en la exposición del Jewish Museum, Nueva York, 1966-1967.

602. Kenneth Noland, *Girasol* (1961). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Los cuadros de Noland de los años sesenta son un buen exponente de las ideas de Greenberg sobre la "especificidad" de la pintura: eliminación del objeto, la textura y la pincelada hasta hacer del cuadro una estricta bidimensionalidad coloreada.



050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. y BIBLIOTECA
 DEL ARTE 345

F. J. SAN MARTÍN

603. Frank Stella, *Quathlamba* (1964). Colección Carter Burden. Las obras de Stella se basan en una estructura geométrica de lógica tan sencilla como elegante. El cuadro elimina las partes superfluas haciendo coincidir la forma con el motivo.



*Arte normativo,
entre creación y tecnología*

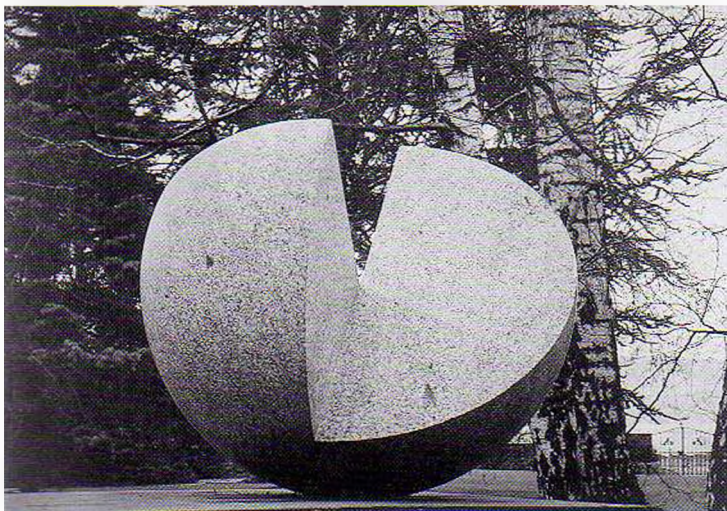
En Europa, la herencia del inmediato pasado se centraba en figuras como Richard Paul Lohse o Max Bill [604], este último director, desde 1955, de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, un intento efímero de renacimiento de la Bauhaus europea, cuya desdichada historia refleja en gran medida la de la primitiva Bauhaus de Walter Gropius. El programa de reconstrucción se planteó claramente; todo lo que había aparecido como intuición visual de un orden hubo de acomodarse a la ley más general de la matemática. Max Bill ha sido en Europa el artista que planteó con mayor claridad la herencia de la vanguardia geométrica como posibilidad de futuro. A través de una rigurosa evaluación de la trayectoria histórica de la geometría, Jorge Oteiza [605] desarrolló a finales de los años cincuenta una teología del reduccionismo, una visión metafísica

de la ausencia —fundamentada en Malevitch y el constructivismo— que debe situarse como antecedente inmediato del minimalismo.

Las tendencias que predominaban en estos primeros años, tanto en el campo de la geometría “ortodoxa” de los suizos Max Bill o Richard Paul Lohse como en el naciente *Op Art*, se referían a definiciones topológicas del espacio y a una formulación estrictamente matemática de las relaciones formales y de color. Artistas como Victor Vasarely y Bridget Riley, Carlos Cruz DÍez y Jesús Rafael Soto o François Morellet y otros componentes del Group de Recherche d'Art Visuel, centraron su tra-

605. Jorge Oteiza, *Caja vacía* (1958). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. En un periodo corto de tiempo, aunque de forma sistemática, Oteiza elaborará sus series experimentales: laboratorio de traza, desocupación del cubo, del cilindro y de la esfera. Llegó a llegar, con la serie de las *Cajas metafísicas*, a la definición de una escultura fundamentada en el vacío.

604. Max Bill, *Esfera Helbe sobre dos ejes* (1965-1966). Ciudad de Lugano. Antiguo alumno de la Bauhaus, Bill fue uno de los artistas que mantuvo en la Europa de posguerra la herencia del espíritu analítico de la vanguardia, haciendo hincapié en la formalización científico-matemática.

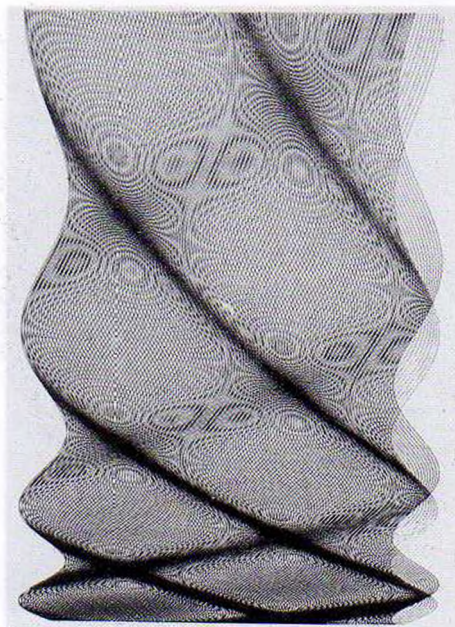


bajo en el estudio de las relaciones entre color y espacio con el fin de provocar vibraciones retinianas y post-imágenes, es decir, conseguir que el cuadro constituya una experiencia *física* en el espectador [606].

Para ello, el método más empleado es la *seriación*, un dispositivo de organización de la imagen que no se basa en la oposición de elementos diferentes, sino en la repetición ilimitada de un módulo formal, un *pattern*. Esta forma de configuración se encuentra en estrecha afinidad con la teoría de la información y la naciente cibernética. De hecho, los nuevos aparatos para calcular fascinaron a los artistas más interesados por desarrollos de combinatoria o estadística. Entre la tecnología como herramienta y la tecnología como simple asombro por la novedad sólo mediaba un paso. El arte programado, el primitivo *Computer Art*, tan tosco como las máquinas que generaron sus obras, es testigo de estos hallazgos y también de estas carencias.

Por otra parte, tanto el *Op Art* como el arte cinético se relacionaron con un impulso del aspecto *democrático y participativo* de la obra. Desde una posición que concebía el arte como conocimiento, la obra como construcción y el artista como ingeniero, se intentó crear una nueva forma de arte *popular*; no dirigido a la mente del espectador, sino a su percepción, una capacidad innata, que no se educa y para la que no es preciso preparación ni conocimientos determinados. Y también a través de la *participación* activa del espectador en la configuración de la obra, que presuponía una socialización de las decisiones estéticas. Entre la pura visualidad y el juego democrático de la participación, el arte óptico y el cinético llevaron a cabo un intento de salvar el irremediable abismo que había separado el arte moderno de su público. Todo quedó, sin embargo, en un juego a menudo superficial, en el que si bien la participación del público era efectiva, poco más era lo que se ofrecía —excepto esa posibilidad de jugar con la reciente “libertad” del espectador, convertido en colaborador del artista— durante exposiciones en las que para el público era demasiado fácil olvidar que provenían de una intención artística.

El interés por los efectos ópticos, la interacción de luz, color y sonido, así como las



606. Maughan S. Mason, *Moiré* (1968). El *Computer Art* se debatió en los años sesenta entre el intento de acercar el arte a la sociedad industrial y la pura fascinación por las nuevas herramientas.

relaciones entre forma, color y movimiento, han encontrado seguidores particularmente entusiastas entre artistas sudamericanos, como los venezolanos Carlos Cruz Díez y Rafael Soto o los argentinos Julio Le Parc, Luis Tomasello o Tomás Maldonado. En ellos parece resonar el magisterio de Joaquín Torres García, un artista que mantuvo el espíritu utópico y socializador de la vanguardia histórica, así como la estancia bonaerense de Lucio Fontana durante los años cuarenta y las consecuencias de su *Manifesto Blanco* de 1946.

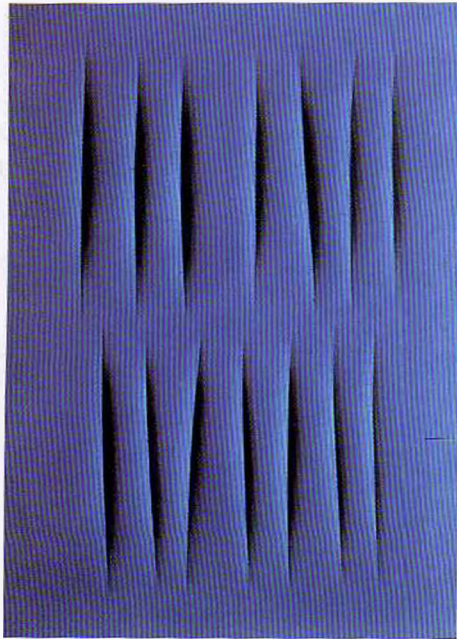
Paralelamente al arte óptico y cinético, se fue configurando, a finales de los años

607. Otto Piene, *Amarilloamarillooblanco calienteveloz* (1958). Desde Fontana al Grupo Zero, de Klein a Manzoni, de Kelly a Richter, la seducción por el *monocromo* recorrió la creatividad de los años sesenta, haciendo hincapié en el aspecto más visual de la pintura.



F. J. SAN MARTÍN

608. Lucio Fontana,
Concepto espacial.
Colección particular.
"Mientras trabajo en uno
de mis lienzos rasgados
no me propongo hacer un
cuadro, lo que quiero es
abrir un espacio, crear
una nueva dimensión
para el arte".



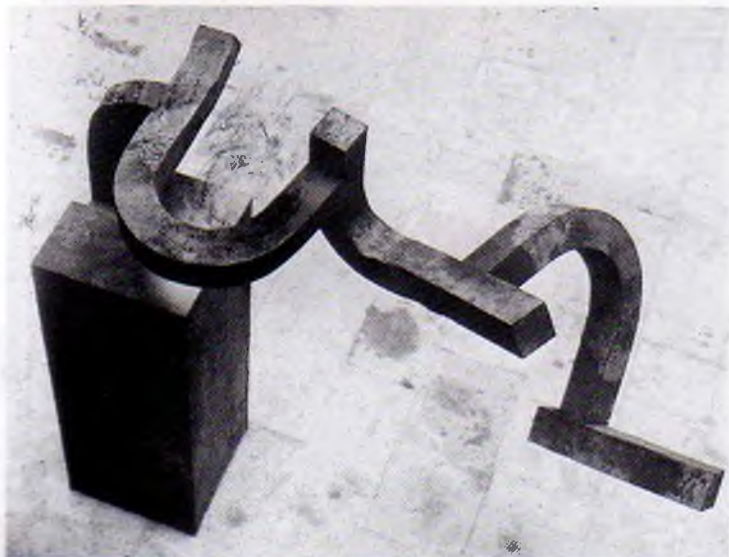
cincuenta, una tendencia europea, el Grupo Zero, que incluía una variada gama de artistas y componentes estilísticos que giraban en torno a la geometría, la repetición y el vacío, pero que tendía a decantarse por la práctica del monocromo y por una cierta recuperación pictórica o pseudo-pictórica del espíritu dada. Zero, según Otto Piene, uno de sus protagonistas, se situaba "en una zona de silencio y de posibilidades puras para un nuevo comienzo", una versión espiritualista de esa idea de *comienzo* que los dadaístas habían desarrollado desde una posición iconoclasta. De hecho, los mono-

chromos de Klein, Manzoni, Fontana y otros miembros del Grupo Zero actualizan esa circulación de ideas entre constructivismo y dada que en los años veinte había dado importantes frutos. En las obras y el espíritu que animó al Grupo Zero resuena el *Cuadrado negro* de Malevitch, los *Provenen* de El Lissitzky junto a los relieves en madera de Arp o el *Merzbau* de Schwitters.

Su origen se encuentra en Düsseldorf en 1957, aglutinado por tres de los artistas más relevantes del momento en Alemania: Otto Piene [607], Günther Uecker y Heinz Mack, aunque ya antes de 1960, debido sobre todo al activismo de sus miembros, consiguió establecer importantes lazos internacionales: Jean Tinguely, que aportó la idea de *meta-movimiento* en sus máquinas sin función, Yves Klein y Piero Manzoni, que aportaron la radicalidad de su monocromo y las resonancias del viejo espíritu dada, Enrico Castellani o Lucio Fontana [608] que, también desde la supresión o el protagonismo del color, desarrollaron los argumentos del espacialismo. Mack y Piene agudizaron el aspecto esencialista e inmaterial de su trabajo a través del contacto con Yves Klein, un artista que, a finales de los años cincuenta mantuvo una importante presencia en Alemania. En el mismo año 1957 se inauguró también en Düsseldorf la galería Alfred Schmela, con las *Propositions monochromes* de Klein, una serie de pequeños cuadros monocromos de diferentes colores que tendrían una influencia determinante en el desarrollo de algunos aspectos del arte en Centroeuropa.

Mientras tanto, la escultura avanzaba en una trayectoria basada en la continuidad de los experimentos de Brancusi, Arp, Schwitters y Picasso. En Norteamérica, David Smith, continuador de la tradición del hierro forjado de González o Picasso, comenzó en los años cincuenta a construir obras monumentales en base a materiales industriales con escasa modificación. Mark di Suvero o Louise Nevelson desarrollaron en escultura una estética neo-dada del ensamblaje a partir de objetos encontrados. Artistas como John Chamberlain o César, desde una aproximación pop, comenzaron a emplear materiales inusuales como la chatarra de automóvil, mientras que, desde una tradición europea, Anthony Caro o Eduardo Chillida [609], en el interior de una esté-

609. Eduardo Chillida,
Estela a Pablo Neruda.
Teherán. A través de la
tradición artesanal del
forjado, Chillida
incorpora una visión
antropológica de la
escultura en la que el
espacio y la relación
entre vacío y lleno
adquieren un papel
protagonista.

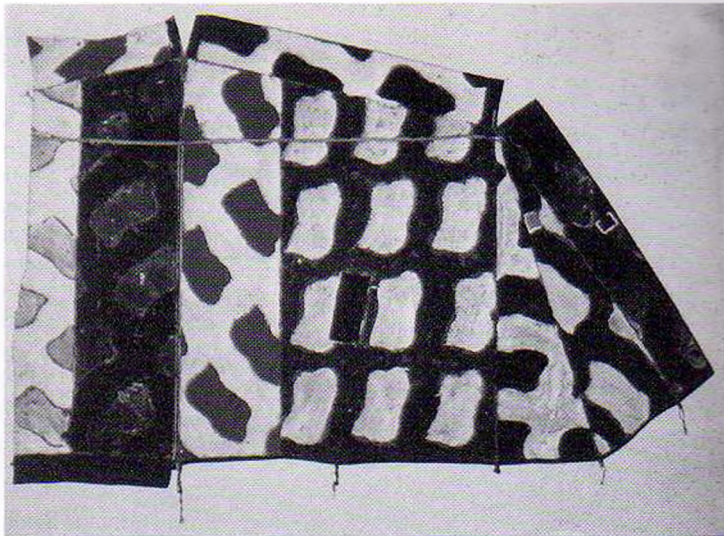


tica que servía de puente entre la forma abstracta de sus predecesores y el nuevo tratamiento de los materiales y la disposición espacial, asentaron las bases de un lenguaje renovado en la escultura.

Desarrollos en los años sesenta

Por otra parte, desde el punto de vista de su *materialidad* como soporte y como actividad específica, el grupo francés Support-Surface, surgido en París en 1967, lleva a cabo una radical crítica de la pintura que, en ciertos aspectos, se acerca a la obra de algunos norteamericanos de la abstracción post-pictórica, aunque en este caso, los franceses ponen el acento en la reflexión teórica y material sobre la "condición" de la pintura y su vehiculización como ideología, mientras los norteamericanos centraron sus esfuerzos en el componente autorreferencial de su trabajo. Support-Surface, debido en gran medida a su vertiente teórico-discursiva, alcanzó a comienzos de los años setenta un eco desmesurado que la obra de sus componentes no ha podido confirmar plenamente. Claude Viallat [610], Louis Canc, Marc Devade o Marcelin Pleynet, su principal mentor, plantearon la *continuidad* y la *actualidad* de la pintura como práctica reflexiva, en un momento en que la vanguardia había consolidado plenamente los presupuestos anti-pictóricos. La particularidad de su propuesta reside en que esta continuidad histórica de la pintura, este "*peindre, toujours*" no se concibe como un retorno al orden en el momento de la desmaterialización de la obra, sino como única posibilidad de pervivencia del espíritu vanguardista, basado en la deconstrucción de un lenguaje altamente codificado como el de la pintura.

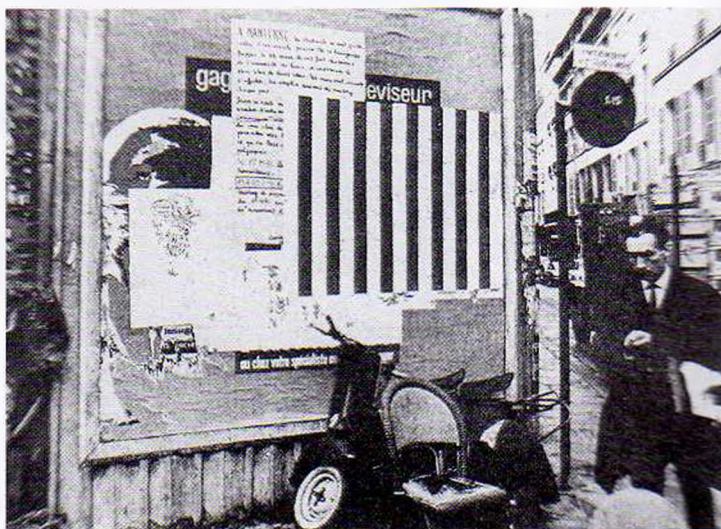
Por último, la fracción más radical de la pintura o también la más pictórica del arte conceptual, el grupo B.M.P.T. (Daniel Buren, Olivier Mosset, Jacques Parmentier y Niele Toroni), surgido en París en 1966, en realidad como una agrupación coyuntural de cara a una exposición, desarrolla la geometría como un gesto anónimo realizado con los medios objetivos de la pintura. "L.lueve, nieva, pinta", en la formulación de Daniel Buren, plantea la idea de neutralidad. "Por eso ahora podemos por vez primera decir 'pinta' como decimos



'llueve'. Cuando nieva nos hallamos en presencia de un fenómeno natural, cuando 'pinta' en presencia de un hecho histórico". A través de una operación conceptual basada en los medios pictóricos, estos cuatro artistas redujeron su lenguaje a invariantes formales repetidas hasta el infinito, en un intento por evidenciar la *convencionalidad* de la pintura como lenguaje artístico, así como de valorar el contexto físico en el que se presentaba la obra. Daniel Buren [611], el artista que, desde la actual perspectiva, ha realizado una obra más sólida, adoptó un módulo "inexpresivo" de franjas blancas y de color de 8,7 cms. de anchura en el que las franjas blancas de los extremos se encuentran, tautológicamente, cubiertas de pintura blanca.

610. Claude Viallat, 3.9.27 (1979). La imagen en el interior de la pintura se reduce a un *pattern* repetido en toda la superficie, de manera que el cuadro se define por la forma y la materialidad del soporte.

611. Daniel Buren, *Foto recuerdo* (París, 1968). A pesar de su evidente filiación conceptual, Buren ha mantenido siempre su obra en el terreno metodológico de la pintura. Las *photo souvenir* constituyen documentación sobre acciones en la pintura.



3. NEO-DADA / POP ART

El arte neo-dada inaugura una revisión sobre la vanguardia histórica, más pausada, más centrada en el objeto y, aunque vuelve su mirada hacia atrás, reciclando productos e ideas anteriores, no por ello se encuentra menos penetrada por las actitudes heterodoxas de los predecesores. El impulso neo-dada surgió a mediados de los cincuenta en el arte norteamericano, dotado de un componente ambiguo: por una parte reclamaba la herencia dadaísta, su espíritu transgresor y su apertura hacia la realidad, pero también procuró conciliar estos elementos con las cualidades subjetivas del expresionismo abstracto. No será hasta el surgimiento de la generación propiamente pop cuando la pintura adquiere ese característico aire trivial y distanciado. De cualquier forma, el neo-dadaísmo —las *combine paintings* de Rauschenberg o las dianas y banderas de Johns, es decir, la inclusión de motivos banales en la pintura— significó, en el terreno del arte norteamericano, el

abandono definitivo de la estética de lo sublime que había animado la pintura de Rothko o Newman.

La obra de Rauschenberg y Johns [613] se origina en la crisis del expresionismo abstracto a través de una nueva actitud, más crítica y distanciada, frente al trabajo en pintura. La crisis del expresionismo abstracto surgió de una contradicción que se alimentaba en su interior: si la obra era expresión del yo profundo del artista actuando en un momento inspirado e irreplicable, ¿cómo era posible que ya a mediados de los cincuenta hubiera tal cantidad de pintores que producían obras casi idénticas a las de Kline, De Kooning o Gottlieb? En este sentido son célebres dos obras de 1957, *Factum I* y *Factum II*, en las que Rauschenberg pintó exactamente el mismo cuadro expresionista, repitiendo hasta la última pincelada “improvisada”, evidenciando de esta forma que la expresión subjetiva e improvisada se había convertido en un modelo formalizado.



612. Jasper Johns. *Mapa* (1961). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Los cuadros de Johns buscan ante todo organizar pictóricamente una *superficie*. Por ello elige temas especialmente banales, mapas, dianas o banderas, que no distraen al espectador con su contenido.

le
P
ra
c
q
S
g
re
v
R
te
te
o
e
v
le
p
re
te
te

g
si
c
al
d

le
su
u

sus
mos
viér
y el
grar
che
ope
Si b
berg
nistr
cabr
proc
en s
map
plai
mer
piac
tura
peq
Bro
el c

613. Jasper Johns, *Bronce pintado* (1960). Kunstmuseum, Basilea.

Aunque generalmente Johns y Rauschenberg suelen ser considerados como la primera generación del *Pop Art* norteamericano, las diferencias que les separan de los artistas más característicos de esta tendencia (A. Warhol, C. Oldenburg, R. Lichtenstein, J. Rosenquist...) son más profundas que aquellas que les unen. Si es cierto que tienen en común el gusto por la imagen vulgar del repertorio urbano, el tratamiento que realizan de esta iconografía es muy diferente. Ya hemos visto la estrecha ligazón entre las *combine paintings* de Rauschenberg y la obra de Kurt Schwitters; los objetos de Johns, tanto planos como tridimensionales, remiten al ready-made de Duchamp, aunque a través de una operación de reconstrucción de los signos: todo lo que en Duchamp era pura enunciación del objeto se ha convertido para Johns en un auténtico juego de simulacros; lo que en Duchamp era "estética de la indiferencia", para Johns se convierte en el empleo conscientemente redundante de los signos artísticos. El título *Bronce pintado*,

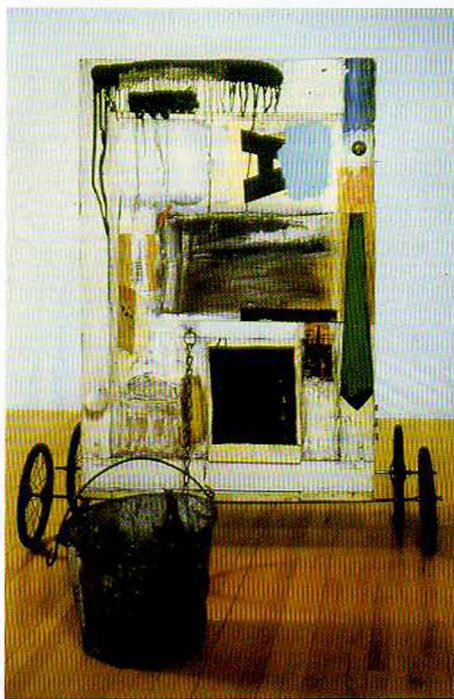


que describe la pieza con exactitud, alude a esta condición de objeto representado: bronce en lugar de hojalata, pintado en lugar de objeto real. Por otra parte, la peana sitúa el objeto en un contexto fuertemente escultórico.

El trabajo de Johns en sus primeras obras neodadaístas consiste en reproducir objetos perfectamente reconocibles, imágenes cuya pura cotidianeidad las hace asignificantes, pero no para crear una confusión entre el objeto real y el representado, sino para introducir signos artísticos (pictóricos y escultóricos) que reintroducen el ready-made de Duchamp no sólo en el contexto, sino en los procedimientos materiales del arte. Tanto las banderas como las latas de cerveza no pretenden engañar al espectador sobre su configuración o sus relaciones con el modelo, sino poner en evidencia los procedimientos específicos de la representación pictórica y escultórica.

La pieza de bronce está modelada resaltando los valores manuales, táctiles, de su reproducción. De la misma manera, las banderas pintadas a la encáustica evidencian su condición de pintura, la restitución del objeto al plano del arte. La superposición de tres banderas funciona en el mismo sentido: ilusionismo, *trompe l'oeil*, pero no de un objeto, sino de un cuadro.

Robert Rauschenberg [614] construye sus *assemblages*, técnicamente muy próximos a los objetos *Merz* de Schwitters, sirviéndose de pintura, fotos, dibujo, collage y elementos tridimensionales que se integran en el espacio real del espectador. Rauschenberg ha declarado que su actividad opera en el "vacío entre el arte y la vida". Si bien el modo de trabajar de Rauschenberg está lleno de referencias al expresionismo abstracto, Jasper Johns [612] lleva a cabo una meticulosa reformulación de los procesos de representación pictórica. Johns, en sus primeras series de banderas, dianas, mapas o tipografía se apropia de objetos planos que representa de forma radicalmente anti-ilusionista, conduciendo la apropiación del ready-made al terreno de la pintura. Al mismo tiempo, en una serie de pequeñas piezas tridimensionales, como *Bronce pintado*, realizada en 1960, cierra el circuito del ilusionismo, reconstruyendo



614. Robert Rauschenberg, *Regalo para Apolo* (1959). MoCA, Los Ángeles. Las *combine paintings* ("pinturas combinadas") tendieron un puente entre el mundo ficticio de la representación pictórica y los objetos reales de la vida. Esta hibridación abrió las puertas al pop y al happening.

de manera ficticia lo que parece ser un ready-made. Rauschenberg y Johns adquirieron amplia repercusión a partir de 1958, cuando la galería Leo Castelli de Nueva York comenzó a exponer su obra.

En Europa, dos artistas enlazan también con la tradición del dadaísmo, aunque en su caso la atención por el objeto se entremezcla con un ingrediente *comportamental*: Yves Klein [617], que trabajó en el espacio vacío de la galería, y en el espacio vacío de la ciudad, percibida como un lugar espiritual de sensibilidad inmaterial, definió el IKB (International Klein Blue), que patentó y empleó en cuadros monocromos, esculturas y objetos. El azul aislado en el lienzo significaba para Klein la infinitud sin límites del espacio inmaterial, el máximo alejamiento del mundo tangible.

Entre el neo-dada y las prácticas abiertamente conceptuales se encuentra la figura de Piero Manzoni [616]. Desde 1957 produjo objetos monocromos generalmente *sin pintura*, basados en el color del material empleado, que denominó *Achromes*. En 1960 escribió: "Lo que me interesa es el plano totalmente blanco (o más exactamente aún, sin color alguno, neutro), esto es, dissociado de todo fenómeno pictórico, de cualquier intervención ajena al valor del plano; lo blanco no es un paisaje polar, ni es algo que evoque determinadas asociaciones, ni un material bello, ni una sensación, ni un símbolo: un plano blanco es un plano blanco

615. Roy Lichtenstein, *Pequeña gran pintura* (1964). Whitney Museum, Nueva York.

El proceso de "cosificación" del pop no incluye sólo a la cultura popular: en este caso Lichtenstein se apropia irónicamente del gesto de la *action painting* y lo reproduce con el código de impresión barata de los cómics.



616. Piero Manzoni, *Escultura viviente* (Milán, 1961). A pesar de que su referente inmediato es el ready-made, en Manzoni la operación de convertir a un modelo en obra de arte a través de la firma tiene connotaciones de tipo alquímico.

(un plano sin color es un plano sin color) o, mejor, un plano que ya dice lo suficiente".

En su corta trayectoria artística, Manzoni elaboró también una serie de obras centradas en la figura del artista, concebido como fábrica y almacén ilimitado de creatividad. "Todo lo que escupe el artista es arte", había proclamado provocativamente Schwitters en los años veinte. Manzoni lleva a cabo una puesta en objeto de este enunciado, entre la provocación, el esoterismo y una difusa espiritualidad.

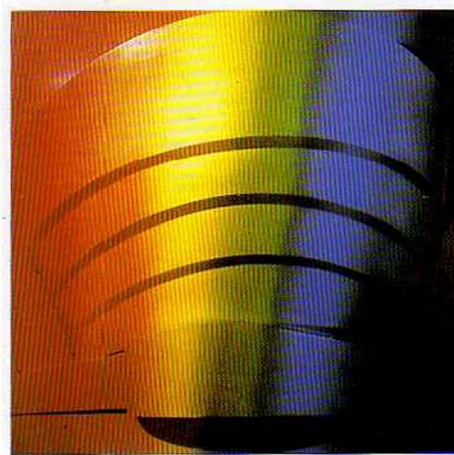
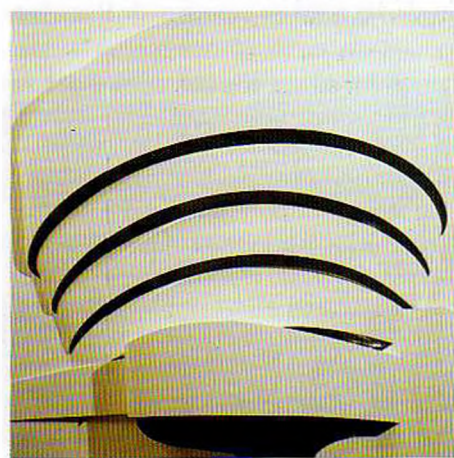
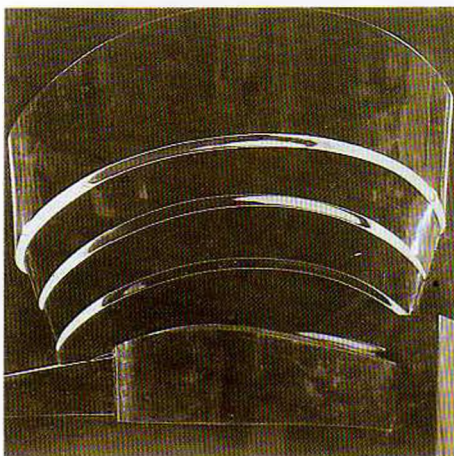
617. Yves Klein, *Escenificación de Antropometrías* en la Galerie National d'Art Contemporain, París (mayo de 1960). En las *Antropometrías*, la modelo, embadurnada de pintura, deja la huella de su cuerpo sobre el lienzo. De referente se convierte en instrumento, de modelo en pincel humano.



Pop Art:*cultura de masas y arte de museo*

El término *Pop Art* designa todo un conglomerado de ideas y situaciones que recorren buena parte de la pintura, la escultura, las instalaciones, el cine y la moda de las décadas de los cincuenta y sesenta. Cronológicamente, la idea moderna de unir alta y baja cultura, el arte de los museos y los subproductos de la cultura urbana y la sociedad consumista, es inglesa, aunque los desarrollos más interesantes se han producido en Norteamérica. Fue el Independent Group, formado en Londres a comienzos de la década de los cincuenta en torno a Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton [618], basado en la transgresión de una inmovilidad que había paralizado buena parte del arte inglés en torno al paisajismo y a una idea intemporal del "buen gusto", el que comenzó ese fructífero intercambio y dio lugar al arte pop. Los artistas del Independent Group, partidarios de una exploración intelectual y fuertemente crítica respecto a la cultura de masas, eran partidarios de un arte fuertemente urbano, que reflejara las sugerencias provenientes del consumo y los medios de masas, y centrado en una estética agresivamente contemporánea. No hacían, en el fondo, sino seguir un postulado de Courbet, quien en 1861 había declarado que "la práctica del arte debe hacer que el artista se sienta implicado en las ideas y los objetos de la época que le ha tocado vivir". La inclusión de objetos de la realidad cotidiana hace funcionar las obras del pop como depósitos de la autoconciencia colectiva.

Sin embargo, la aportación más consistente a esta estética de la vulgaridad se realizó en los Estados Unidos, el país más industrializado y el que más plenamente había interiorizado la cultura del consumo, de los electrodomésticos, del *star system* y de la comida rápida. El origen del pop norteamericano se encuentra en el replanteamiento del dadaísmo que realizaron Rauschenberg y Johns, fundamentalmente en torno a las ideas de *assemblage* y de continuidad del ready-made, observado en su faceta de objeto industrial, lo que implicaba, en ambas opciones, un amplio abanico de apropiaciones de la realidad. A través de la exploración de los nuevos elementos de *realidad* que aparecieron en



618. Richard Hamilton, Museo Solomon R. Guggenheim (*Negro*), (*Blanco y negro*), (*Espectro y dorado*) (1965-1966). Museo Guggenheim, Nueva York. Frente a la vulgaridad indiscriminada del pop norteamericano, Hamilton propuso una versión del pop fría, distanciada y elegante, con alusiones irónicas al diseño industrial.

la obra de estos dos artistas, se fue consolidando en Nueva York, a comienzos de los años sesenta, un importante grupo de artistas: Andy Warhol, Roy Lichtenstein [615], Claes Oldenburg [621], Tom Wesselman, James Rosenquist, Robert Indiana.

En el arte pop, el motivo adquiere gran importancia. El aspecto de los cuadros pop es perfectamente tradicional en lo que se

619. Andy Warhol.
200 latas de sopa
Campbell (detalle; 1962).
Colección Kimiko y John
Powers, Colorado.
La repetición del motivo
alude a la proliferación
de objetos en la sociedad
industrial y su forma
de aparición en el
supermercado. La técnica
de la serigrafía reproduce
los procesos gráficos
del etiquetado y la
publicidad.

refiere a sus componentes materiales —fundamentalmente pintura sobre lienzo— aunque su valor se centra en el modo de representación —enfático y llamativo— de los iconos contemporáneos. Los artistas pop hacen hincapié en el aspecto *narrativo* de la pintura o la escultura. El pop supone un eco, aunque bastante debilitado, del dadaísmo, movimiento que había sufrido sucesivas revisiones, tanto en los EE. UU. como en Europa. Después de la radicalidad de las primeras propuestas, el happening y las obras de colaboración y apertura hacia el teatro y la música, el vacío de Yves Klein, la profundización y diversificación del ready-made, las *combine paintings* de Rauschen-

berg, etc., el pop parece cristalizar una actitud más conservadora, centrada en la representación pictórica. Por otra parte, frente al componente utópico de las vanguardias históricas, el pop desarrolló una actitud pragmática, cercana a los procesos de masas que reflejaba en su pintura. "Estoy a favor de un arte que saque sus líneas de la vida misma, que se tuerza y se extienda y acumule y escupa y chorree y sea pesado y vulgar y directo y dulce y estúpido como la vida misma". Esta idea de Claes Oldenburg, en la que el arte, convertido en una fina membrana, no teme empaparse de vulgaridad, se encuentra en las antípodas de esa "transformación del mundo" promovida por la vanguardia en los años veinte. Hay que decir que uno de los aspectos aún abiertos del pop es la definición de su actitud frente a esa sociedad contemporánea que representa en sus obras con acidez y descaro, pero también con una indisimulada complacencia. A pesar del carácter tan compacto que presenta esta generación, de la semejanza que parece existir entre sus obras, de la propia fortuna de la etiqueta *pop*, para esclarecer el problema de la actitud de estos artistas ante la sociedad contemporánea sería preciso especificar artistas y obras.

En este sentido, los cuadros serigrafados de Andy Warhol [619] son paradigmáticos. Escondido tras la máscara de la superficialidad, célebre por haber reproducido —y aún producido— los mitos más sobresalientes de la sociedad de consumo, la imagen de Marilyn Monroc, de botellas de Coca-Cola o latas de sopa Campbell, de billetes o coches, en la obra de Warhol se encuentran *intercaladas* también las imágenes del desastre, del horror y la muerte, con un fuerte componente crítico. En la obra de Warhol se mezclan iconos públicos con obsesiones de la esfera individual. Respecto a ello, el artista ha declarado: "No pienso en mí mismo como maligno, sino como realista".

Del Nouveau Réalisme al hiperrealismo

También en el pop inglés aparece una diferencia de actitud entre dos generaciones, que corresponden con dos formas de abordar el mismo problema. A un primer momento, marcado por el Independent Group, consolidado en torno a Richard

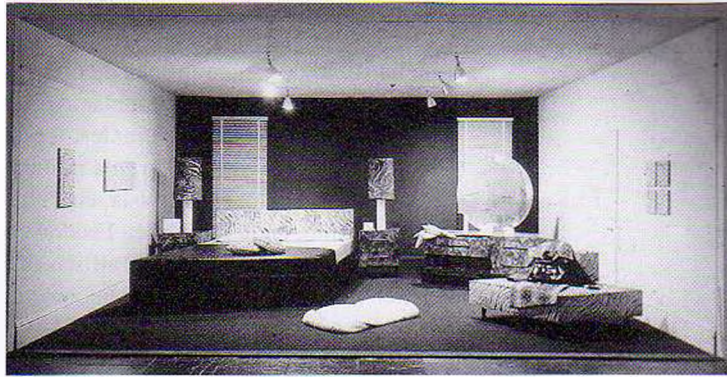




620. Mimmo Rotella. *La reina Cristina* (1962). El *décollage* ("despegado") no es sólo un proceso inverso al collage, sino también un procedimiento realista de apropiarse del paisaje de la gran ciudad.

Hamilton y Eduardo Paolozzi y que se dio a conocer en la exposición "This is Tomorrow" realizada en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956, en el que predominaron los debates en torno a la cultura popular, los objetos y las instalaciones, siguió otro, desde comienzos de los sesenta, llevado a cabo fundamentalmente por exalumnos del Royal College, en el que el arte pop se desarrolló en forma de una pintura más convencional, centrada en la celebración de la cotidianidad y la cultura juvenil: es la generación de Peter Blake, Richard Smith, Peter Phillips, Ronald B. Kitaj o David Hockney.

En Francia, el arte pop, agrupado bajo la denominación de *Nouveau Réalisme*, se convirtió rápidamente en un movimiento sólidamente estructurado, con un número prácticamente fijo de participantes, manifiestos y exposiciones programáticas. En su primer manifiesto, firmado en 1960 por ocho artistas y su promotor, el crítico de arte Pierre Restany, proclamaron la fórmula "Nuevo Realismo = nuevas formas de percepción de la realidad". No se trataba tanto de reproducir los objetos de la realidad, como de



manipularlos para ofrecer una imagen insólita del entorno y la cultura material. Gran parte de su trabajo se encontraba fundamentado en el desarrollo de las posibilidades del ready-made, de la apropiación de objetos reales, capaces de ofrecer una nueva idea de sí mismos y de la cultura que los había creado. Restany, en un segundo manifiesto, que sintomáticamente llevaba por título "40° por encima de Dada", declaraba: "El gesto anti-arte de Duchamp a partir de ahora será afirmativo. El *Readymade* ha dejado de ser la cumbre de la negación para convertirse en la base de un nuevo vocabulario expresivo". El trabajo de los nuevos realistas se basó en gran medida en la com-

621. Claes Oldenburg. *Conjunto de dormitorio* (1963). National Gallery, Ottawa. Esta pieza, que reproduce minuciosamente toda la vulgaridad y estandarización de la decoración moderna es, sin duda, una de las obras maestras del pop, un arte encaminado a unir alta y baja cultura.

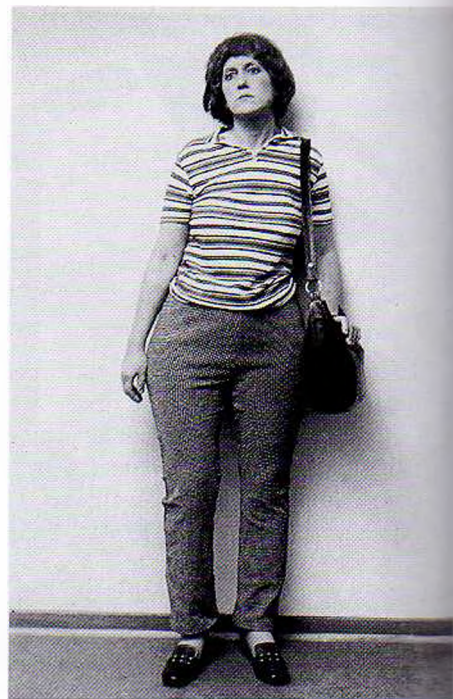


622. Arman. *Papeleras de Jim Dine* (1961). Galería Sonnabend, Nueva York. La serie de *papeleras* ofrece el retrato de una persona a través de sus desperdicios. Arman pedía a sus amigos que le "cedieran" su basura y encerraba su contenido en urnas transparentes. De este modo presentaba un documento sobre la persona a través de algunos objetos con los que había convivido.

binación entre un *objeto* y una *acción*: Christo los empaqueta, Hains y La Villeglé o Mimmo Rotella [620] despegan jirones de carteles de la calle y los vuelven a ensamblar, Arman [622] acumula objetos semejantes, César comprime automóviles o derrama pintura, Spoerri cambia su punto de vista, etc.

Por último, en la República Federal de Alemania se formó un grupo de artistas que también trabajaban con la imagen contemporánea y que, por contraste irónico —y a dos bandas— con el realismo socialista impuesto en los países del este, denominaron a su movimiento "realismo capitalista". Sin embargo, en su interior se produjo una diversificación que, observada con la perspectiva actual, potencia el valor de las individualidades: la manipulación del material fotográfico de Gerhard Richter [623], la irónica recuperación pictórica que Sigmar Polke realiza de iconos contemporáneos, la visión distanciada de la maquinaria de Konrad Klapheck, o el trabajo más procesual, entre el *décollage*, la instalación y el happening, de Wolf Vostell. Posteriormente, Polke y Richter han mantenido una importante presencia en la escena internacional y su obra ha servido de referencia a más de una generación de artistas.

Como derivación del *Pop Art* y por oposición a la extrema sequedad expresiva del arte conceptual, a comienzos de los años setenta surge el hiperrealismo, también un arte urbano y desinhibido aunque más centrado en la vertiente lingüística de la repre-



624. Duane Hanson. *Mujer con bolso* (1974). Colección Ludwig, Colonia. En el límite de la paradoja visual, las esculturas de Hanson sobre personajes cotidianos se presentan como analogías *exactas* de la realidad y, simultáneamente, enuncian que *no son* la realidad.

sentación. El hiperrealismo mantiene una relación de proximidad y competencia con la fotografía con la pretensión de alcanzar cotas definidas de la realidad. El artista adopta la mirada mecánica y estática de la cámara frente a la visión móvil y dispersa del ojo. Los procedimientos más empleados son la *proximidad* al motivo —el *blow-up* de Antonioni— que provoca un adentramiento en aspectos inéditos de la realidad y el *aislamiento*, que descontextualiza el tema y evidencia la fragilidad de los límites de la representación.

En sus mejores ejemplos —las áridas vistas urbanas de Richard Estes, los retratos de Chuck Close o los personajes aislados de Duane Hanson [624] y John de Andrea— esta forma de realismo ha de situarse en la perspectiva de un *costumbrismo* con profundas raíces en el arte norteamericano. Si la herencia inmediata es Warhol o Segal, lo cierto es que sus referencias parecen también próximas a la poética de lo contemporáneo que Edward Hopper o Charles Scheeler desarrollaron antes de la guerra.

623. Gerhard Richter. *Amantes en el bosque* (1966). Colección particular, Berlín. Richter es el artista europeo que más partido ha sacado de las transferencias entre pintura y fotografía. En sus cuadros figurativos emplea el gris y el aspecto borroso de la foto de prensa. En las obras abstractas, la brocha y otras herramientas se utilizan como *huella*.



4. ARTE DE ACCIÓN

La unión entre el arte y vida, entre arte y acción en un espacio real no debe identificarse con el nacimiento del happening en 1958, ya que lo que verdaderamente ocurrió ese año fue el propio encuentro de la palabra "happening" por parte de Allan Kaprow para denominar una serie de acciones que, insertadas en el contexto del arte, adquirían una nueva categoría. El modelo inmediato se encontraba en la operación nominalista del ready-made que, de forma tan precisa, había provocado la equivalencia entre el arte y la vida. Duchamp se había preguntado: ¿pueden hacerse obras que no sean de arte? Kaprow responde con una pregunta paralela: ¿pueden realizarse actos que no sean artísticos? El happening concibe la existencia como un encadenamiento de actos referibles al arte. Según su creador, un happening es "un *environment* exaltado en el cual el movimiento y la actividad son intensificados durante un cierto tiempo —digamos media hora— y donde, por lo general, un grupo de personas se juntan para realizar una acción dramática".

Hay que señalar también que, independientemente al influjo del ready-made, el happening supone la continuidad de una línea que potencia la acción y coloca al artista en primer plano. Esta línea surge en el futurismo italiano y ruso y se transmite a través del dadaísmo, la Bauhaus, el surrealismo y, ya en los Estados Unidos, en el marco de colaboración multimedia entre pintores, bailarines y músicos, desde comienzos de la década de los treinta, en el Black Mountain College, en Carolina del Norte [625]. En este sentido es importante el activismo desarrollado por John Cage en favor de limar las diferencias entre el arte y la vida. Por otra parte, es preciso señalar una serie de diferencias entre el carácter más o menos *marginal* y propagandístico que tuvieron las acciones en las vanguardias históricas, frente

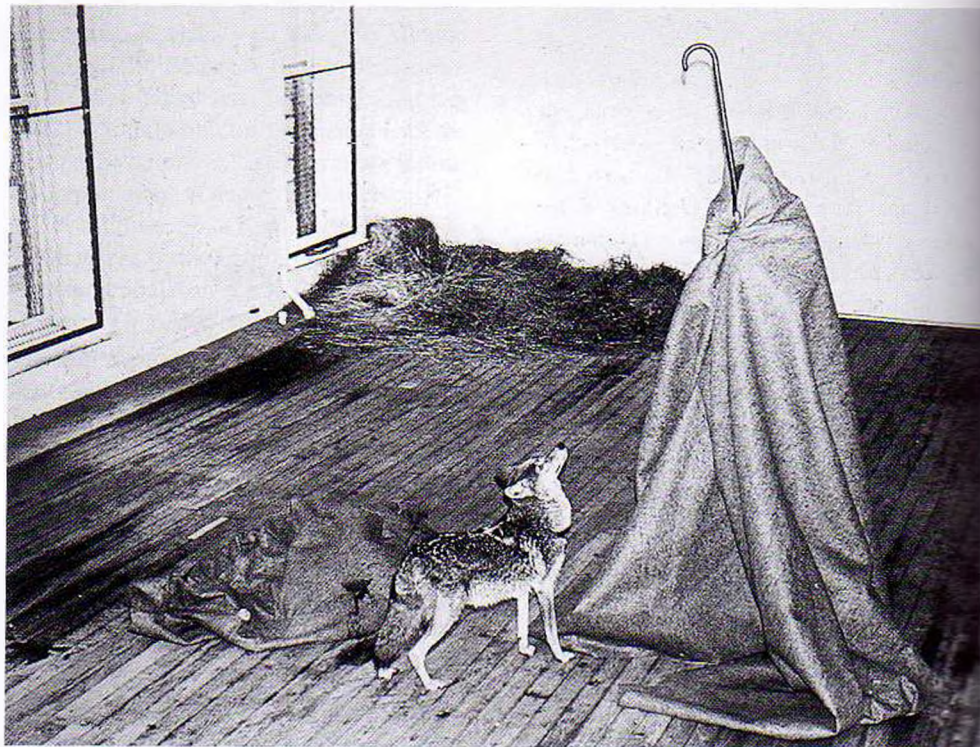
a la *autoconciencia* del valor específico del artista situado en el escenario y la *autonomía* que, desde el surgimiento del happening, adquirieron este tipo de prácticas.

En todos estos casos, con las evidentes distancias que los sucesivos movimientos integraron en esta idea, se trataba de introducir el arte en el suceder de los acontecimientos reales. Destronar al *objeto* artístico de su tiránica presencia en el campo de las artes plásticas, y conducir la práctica del arte a un contacto más real con la vida. El artista, por otra parte, adquiere un protagonismo inusitado. Ya no se esconde tras su obra, sino que hace de su cuerpo, de su inventiva y de su acción, el elemento productor del significado. En algunos casos, la obra se produce en el interior de la vida del artista. Marcel Duchamp declaró en 1967: "No considero que el trabajo que he realizado durante toda mi vida pueda tener en el futuro una importancia desde el *punto de vista social*. Así pues, mi arte consistiría en vivir cada segundo en una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es visual ni cerebral, y sin embargo existe. Es una especie de constante euforia". En otros casos, el



625. Representación de *La Trampa de Medusa* de Eric Satie. Black Mountain College, Carolina del Norte, 1948. Buckminster Fuller como "Barón Medusa" y Merce Cunningham como "mono mecánico". Es significativo que los primeros intentos norteamericanos de un teatro plástico recuperaran la figura de Eric Satie, uno de los artistas claves de la vanguardia.

626. Joseph Beuys, *Coyote*, mayo de 1974, performance en la Galería René Block, Nueva York. Durante una semana el artista se encierra con un coyote en el interior de una galería. Del diálogo entre el animal sagrado de los indios aborígenes y el chamán euroasiático debía surgir un espacio mental sin fronteras.



627. Allan Kaprow, *18 happenings en 6 partes* (1959). Reuben Gallery, Nueva York. Kaprow fue el inventor del término "happening".

En esta acción, la primera que se realizó con este nombre, los espectadores habían dejado de serlo, ya que participaban en la acción junto con los actores.

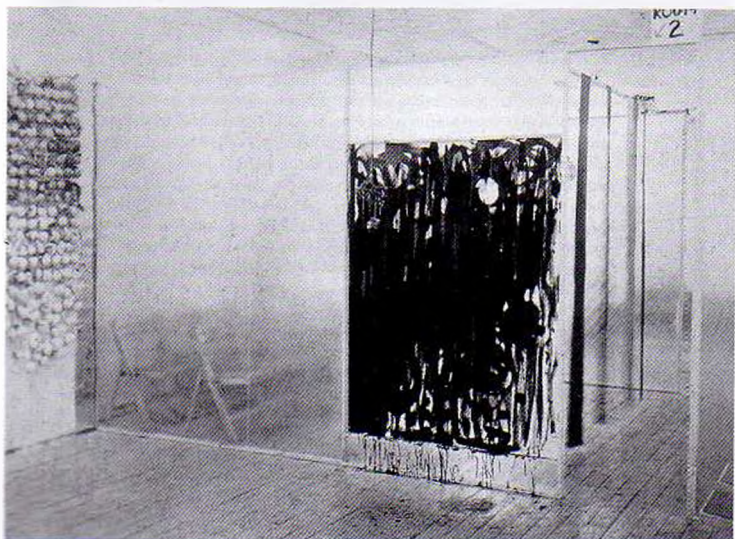
artista elabora su obra a medida que va construyendo su imagen pública. El alemán Joseph Beuys [626], que puede servir como paradigma de esta actitud, impuso su presencia física como referente para sus acciones, sus objetos o sus discursos sobre la transformación de la conciencia individual.

Happening, el artista en escena

El término "happening" nació en Nueva York a través de representaciones parateat-

trales en las que los espectadores eran invitados a realizar ciertas acciones, de forma que la tradicional separación entre actores y público, creadores y receptores, quedara abolida. Allan Kaprow [627] habla de que la frontera entre el happening y la vida debe ser lo más fluida posible. Pierre Restany, teórico y animador de los *Nouveaux Réalistes*, escribió: "El happening aparece fundamentalmente como un mecanismo de comunicación, un lenguaje especializado en ese objetivo, una técnica de participación colectiva capaz de suscitar entre los asistentes una simpatía activa, hacerles pasar de la *receptividad* a la *acción*, crear en ellos y alrededor de ellos una posible participación".

El happening fue practicado en los primeros momentos sobre todo por artistas plásticos. Según Kaprow, era "una extensión natural" de la forma de pintar de Jackson Pollock. En la *action painting* lo verdaderamente demostrativo era la acción del pintor sobre el lienzo. Al final, sólo se mostraba el resultado, el *residuo* de la acción. En el happening, que puede ser considerado como una derivación límite de la pintura de acción, por el contrario, lo decisivo es el acto, mientras los residuos objetuales son perfectamente desechables.



Sin embargo, la investigación más compleja y diversificada sobre las relaciones entre la *pintura* y la *acción* fue llevada a cabo, a mediados de los años cincuenta, por los miembros del grupo japonés Gutai, creado en Osaka alrededor del maestro Jiro Yoshihara. Este grupo formó el primer núcleo vanguardista japonés que tuvo resonancia en Occidente, introduciendo el arte japonés en el debate internacional de la modernidad. Por una parte, Yoshihara y el grupo Gutai incorporan elementos del arte occidental, fundamentalmente del surrealismo y la abstracción, adaptándolos a las peculiaridades caligráficas y compositivas de la tradición japonesa. Por otra parte, el arte informal de Mathieu y Hartung, de Kline y Tobey, avanzaba hacia una definición del *gesto* que hacía inevitable la confluencia con Oriente. Además de ello, la verdadera importancia de Gutai reside en su concepción de la actividad en la pintura [628]. Las obras de los jóvenes reunidos en torno a Yoshihara planteaban una apertura hacia los materiales no pictóricos y, sobre todo, una idea de la pintura como acontecimiento *real*, realizado y expuesto al aire libre, y dotada de una fuerte sensibilidad a los elementos naturales: agua, fuego, aire, tierra. Así pues, la obra de Gutai se realizó situando la acción y el ritual como referentes de la pintura, ampliando su campo hacia una suerte de teatralidad, que adquirió resonancias inmediatas en el happening y los *events* norteamericanos, pero también, a través de la labor de divulgación de Michel Tapié en Italia, en el *arte povera* y en otras corrientes artísticas de sensibilidad hacia la naturaleza.

El programa de actuación del happening incluía, en general, los siguientes puntos: a) el libre funcionamiento de las actividades creadoras, sin consideración alguna por lo que agrade o desagrade y sin la intromisión de juicios morales; b) la abolición de la comercialización del arte, y c) la superación de las relaciones sujeto/objeto (observador/observado, explotador/explotado, espectador/actor). Wolf Vostell [629], uno de los componentes del movimiento internacional Fluxus, ofrece una definición verdaderamente sintética de este conglomerado de interferencias: "Considerar el *arte* como *espacio*, el *espacio* como *environment*, el *environment* como *acontecimiento*, el *acontecimiento* como *arte* y el *arte* como *vida*".



628. Aspecto de una sala de la "Primera Exposición Gutai". Ohara Hall, Tokio, octubre de 1955.

En el centro, la obra de Kanayama *Globo*; sobre el suelo, a la izquierda, un detalle de *Tarros* de Yamazaki, y a la derecha, dos versiones de la obra *Camina encima de esto* de Shimamoto. En la pared del fondo una obra de Tanaka.

Flujo de una conciencia crítica

Fluxus es un movimiento de recuperación del dadaísmo que se produce a escala internacional, entre los años 1958 y 1963. Es paralelo al happening y combina música, teatro y artes plásticas. Fue un movimiento heterodoxo y antiprogramático que desafiaba las formas artísticas y las instituciones anquilosadas —museos, exposiciones y galerías— combinando incongruentelemente elementos reales con música, actuaciones y objetos, en el interior de un espíritu que debía mucho a la tradición dadá y surrealista.

Un elemento distintivo respecto al happening se refiere a la participación activa del espectador. Mientras en éste resultaba un elemento crucial para el desarrollo de la acción, Fluxus proponía una actuación simbólica de los artistas mientras el público permanecía exclusivamente receptivo. En el caso de Joseph Beuys [630], uno de los más destacados artistas de esta tendencia,

629. Wolf Vostell, *Décollage Happening-You* (Nueva York, 1964). Vostell incorpora en sus acciones un denso componente político, relacionado a menudo con la reciente historia alemana.





630. Joseph Beuys, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (26 de noviembre de 1965) (izquierda). Galería Schmela, Düsseldorf. *Joseph Beuys dialogando con el público* (Frankfurt, 1976) (derecha).

Beuys entró en contacto con el movimiento Fluxus desde su creación. A partir de 1962 y hasta el final de la década participará intermitentemente en sus acciones, junto a Nam June Paik, W. Vostell, G. Brecht y otros, aunque paralelamente realizó acciones en solitario. El trabajo en Fluxus fue importante para el desarrollo y concreción de la estética de Beuys, especialmente en el aspecto de *apertura* de su arte a nuevos terrenos, a través de un contacto más estrecho entre el arte y la experiencia de la realidad. En la ecuación *arte-vida*, Beuys pone el acento sobre el segundo término, el arte se *desmaterializa* y se convierte en un instrumento dinamizador de la realidad y el pensamiento. Es lo que Beuys llama "noción ampliada del arte". La verdadera obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador.

Un breve esquema del desarrollo de esta *ampliación* en el arte moderno sería así: Pollock puso en práctica una acción pictórica con el fin de superar la mera pintura. Frente a su idea de acción —enmarcada aún en el terreno de lo pictórico— el happening situó la acción del artista en el terreno de la realidad. Frente a esta acción real, que permanece aún en el terreno autorreferencial del arte, Beuys, por último, desarrolló un arte cargado de productividad social y de voluntad de transformación de la realidad.

En noviembre de 1965 realizó en la Galería Schmela de Düsseldorf una de sus acciones más difundidas: *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*. Beuys se encuentra en la galería donde se exponen sus dibujos. Ésta permanece cerrada y en su interior sólo se encuentra el artista, con la cara cubierta de miel y polvo de oro. Su bota derecha tiene una gran plantilla de hierro, en la izquierda la plantilla es de fieltro. En los brazos sostiene una liebre muerta. El público asiste sólo desde la puerta y una ventana abierta. La acción es prácticamente silenciosa. Beuys va susurrando sus explicaciones a la liebre, pasando ante las diferentes obras. Al hacerlo va tocándolas con una de las patas delanteras de la liebre. El público sólo oye las explicaciones susurradas y el ruido de la bota derecha al andar.

el concierto Fluxus incorporaba la acción estética a varios niveles: acción del artista, discusión con el público sobre su significado y sus implicaciones y, por último, residuo "escultórico" de objetos que habían sido utilizados en la acción y que se emplean como testimonio de ésta.

Hay que señalar que todo el arte de acción, como acontecimiento efímero, precisa de un sistema de reproducción para perdurar. El acontecimiento se produce en un lugar y a una hora específica, pero la obra necesita una *documentación* que la objetualice y la haga disponible. Es el momento en

que los catálogos, las películas, las cintas de vídeo o los textos se comienzan a emplear como *sustitutos* válidos de la obra de arte. Frente al mercado y la abusiva comercialización de los objetos artísticos, los practicantes de Fluxus crearon canales alternativos que se apoyaron, en la mayoría de los casos, en la documentación sobre la obra. Esta documentación, impresa en el catálogo o visionada en cinta, pretendía superar la categoría benjaminiana de la *reproductibilidad* como pérdida del aura. En el arte de acción, la documentación sobre el acontecimiento adquiere el estatuto de la obra original.

5. MINIMAL ART

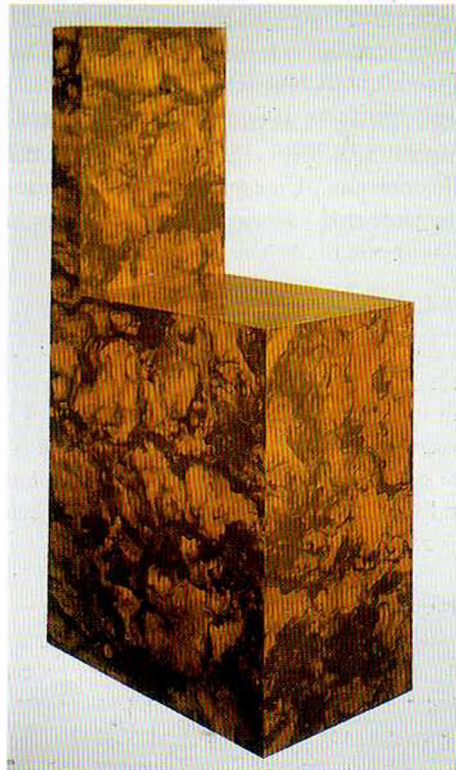
A comienzos de la década de los sesenta, en los Estados Unidos, surgió el *Minimal Art* en la encrucijada de una doble dinámica, referida por una parte a la continuidad de la tradición geométrica norteamericana y, por otra, a una reacción contra el abusivo predominio entre coleccionistas, galeristas y conservadores de museos, de las corrientes realistas, el *Pop Art* en particular. Sin embargo, a pesar de su aparente oposición, el minimal y el pop comparten ciertos aspectos, como el interés por la realidad más palpable, la repetición del motivo o la neutralidad en la presentación. Un artista como Richard Artschwager [631], a través de sus esquemáticos elementos de mobiliario, puede servir como puente entre estas dos tendencias.

El minimal supuso la última etapa del reduccionismo inaugurado por Malevitch, los constructivistas rusos y los componentes del grupo holandés De Stijl. Los minimalistas quieren conseguir en sus objetos —que se alejan tanto de la idea de escultura como de pintura para acceder a la de *objetos específicos*— un máximo nivel de abstracción, una geometría estricta, basada en el orden, la simplicidad, la claridad, la literalidad y un acabado industrial que borre cualquier huella de manualidad. Precisamente este componente de *literalidad* —el objeto es el objeto— es lo que vincula al minimalismo con las corrientes conceptuales que aparecerán inmediatamente después, empeñadas, como él, en una elaboración tautológica de la obra de arte.

Minimalismo y representación

Por otra parte, esta literalidad, que encerraba el objeto artístico en las fronteras de su propia presencia, es una propiedad que venía profundizándose en el arte norteamericano en el seno de las corrientes de pin-

tura reduccionista, desde la época de Newman, Still o Reinhardt y sus desarrollos en la abstracción post-pictórica de los años sesenta. Sin embargo, el minimalismo se basaba en la ineficacia del objeto cuadro como herramienta para escapar a los dominios de la representación. Todo lo que se sitúa sobre una tela deviene inevitablemente una forma de representación, debido a la arbitrariedad del marco y a la incapacidad del plano pictórico de comportarse como tal. La alternativa se situaba pues en la construcción de objetos tridimensionales ubicados en el espacio real del espectador, quien podía adquirir de esta forma una percepción no mediatizada del objeto artístico. Donald Judd, que junto a Robert Morris fue el más importante teórico del movimiento, escribió en un célebre artículo titulado *Objetos*



631. Richard Artschwager. *Silla* (1966). Colección Saatchi, Londres. "De la formica arrancó todo. La formica, ese gran material tan feo, el horror de su época, que a mí empezó a gustarme de pronto, porque estaba harto de ver tantas maderas hermosas..."

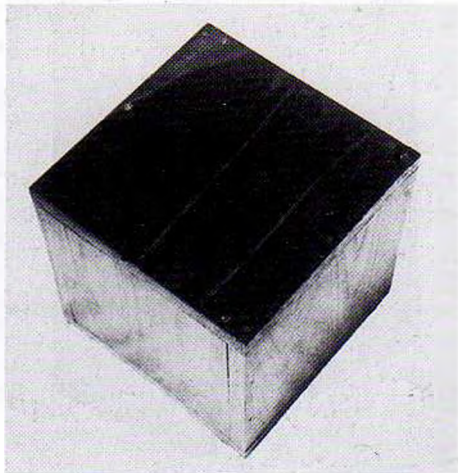
632. Robert Morris, *Sin título*. Instalación en la Galería Leo Castelli, Nueva York, marzo de 1969.

Morris fue uno de los artistas americanos que llegaron a conducir a la escultura minimalista a su límite de densidad objetiva: máxima visibilidad de la forma, ausencia de ambigüedad en la percepción, correspondencia entre forma y escala, claridad de diseño, etc. Todo esto queda patente en sus objetos de madera o fibra de vidrio de los años 1964-1967. Estos objetos suponen la definición más clara y rigurosa de las pretensiones de este grupo de artistas.

Morris supo dar un giro a su trabajo en el momento oportuno, un giro que no implicó partir de cero desde hipótesis totalmente diferentes, sino más bien la reevaluación de algunos elementos que estuvieron presentes en el origen del minimal, en concreto, el valor del

material como elemento que aporta su propio comportamiento físico a la obra, y el valor de la acción concreta, entendida como capacidad de transformación del material en un sentido artístico. Partiendo de estos elementos de base creó, a partir de 1968, una serie de obras con fieltro. Colgadas del muro o desparramadas por el suelo, adquieren la forma impuesta por la acción combinada de la gravedad y de su propia estructura material. Son obras sin forma fija. Su aspecto cambia en cada nueva instalación. El material se presenta libre de acomodarse a su propia estructura, pero esta libertad está condicionada por la acción del artista: cortarlo, amontonarlo, colgarlo... La confluencia de acción y material es lo que construye la obra. Morris llamó a estas obras *Antiform*, una calificación que extendía al trabajo de otros artistas contemporáneos como R. Serra, B. Nauman, E. Hesse, K. Sonnier, G. Zorio, G. Anselmo, etc. En todo material —y por extensión en la naturaleza—, existe un cierto orden, lo decisivo es saber si éste ha sido introducido por el artista, según la lógica de un procedimiento artístico abstracto y codificado o si, por el contrario, este orden surge —ha sido descubierto— en la propia naturaleza del material.

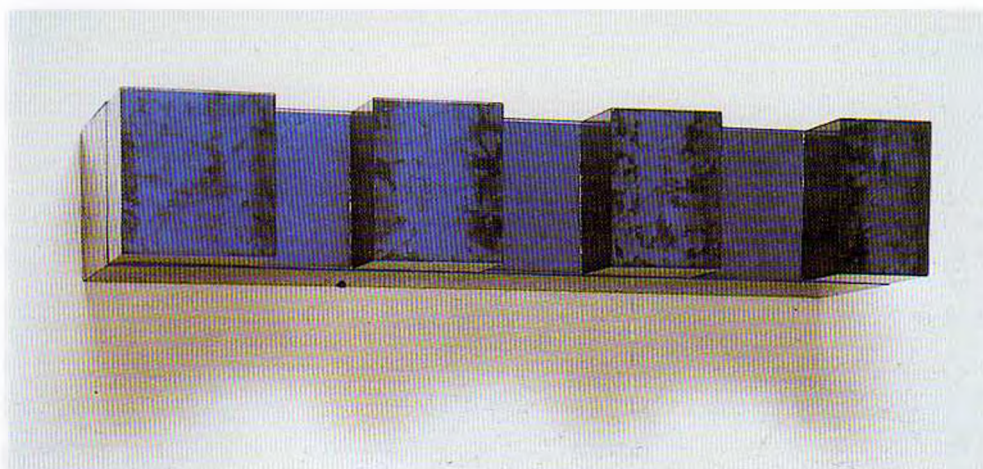
específicos: “Las tres dimensiones son el espacio real. Esto elimina el problema del ilusionismo... Un espacio real es intrínsecamente más enérgico y específico que la pintura sobre una superficie plana”.



633. Robert Morris, *Caja con el sonido de su propia fabricación* (1961). Colección privada. Un ejemplo temprano de arte procesual, en el que la obra remite a su propia fabricación, alimentando un circuito cerrado de orden tautológico.

Las obras minimalistas, aunque surgidas en un clima cultural muy introspectivo, son herederas históricas del constructivismo, la primera pintura abstracta, el racionalismo reduccionista de la Bauhaus y el arte concreto. Sin embargo, se planteaban como una superación tanto de esta tradición como de la pintura europea contemporánea. Artistas como Frank Stella, Donald Judd o Robert Morris [632] mantenían una posición muy crítica, incluso arrogante, respecto a la geometría europea de Max Bill o Victor Vasarely, que consideraban como fenómenos epigonales de la tradición europea, anclada aún en los conceptos tradicionales de composición y equilibrio.

Un precedente inmediato fue la obra extraordinaria y, en cierta medida, marginal, de Ad Reinhardt [600, 601] y su teoría del “Arte como Arte”, que mantenía que la práctica artística carece de significado fuera



634. Donald Judd, *Sin título* (1967). Galería Sonnabend, Nueva York. El rechazo de los materiales escultóricos tradicionales y su sustitución por materias primas preparadas por la industria fue otro de los elementos que definieron el *Minimal Art*.

de sí misma y que su significado no podía trasladarse a ningún otro medio.

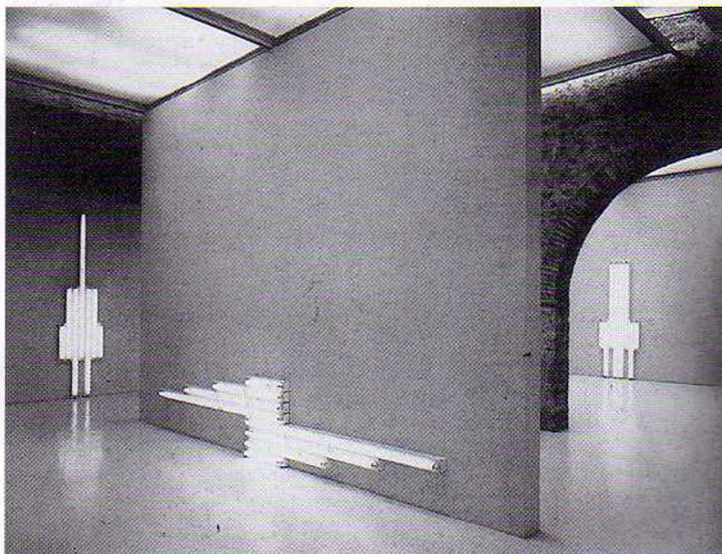
En 1957, Reinhardt, que trabajó activamente como teórico y crítico de arte, escribió una definición del *objeto* cuadro cuya influencia planea sobre la generación de los minimalistas: "Un lienzo cuadrado (neutro, sin forma), de 5 pies de alto por 5 de ancho, del alto de un hombre y tan ancho como los brazos extendidos de un hombre (ni grande ni pequeño, carente de tamaño), sin composición, en el que una línea horizontal niega a otra vertical (sin forma, sin base, sin cabeza, carente de dirección), tres colores, más o menos oscuros (sin luz), no contrastantes, sin color: se eliminan con pincel los trazos del pincel; una superficie mate, plana, pintada a mano (sin brillo, sin textura, no lineal, sin contornos duros ni contornos suaves) que no refleja su alrededor; una pintura pura, abstracta, no objetiva, intemporal, inespacial, sin relaciones, desinteresada, un objeto que es autoconsciente (sin inconsciencia), ideal, trascendente, preocupado sólo por el arte (absolutamente no anti-arte)". Reinhardt describe así una serie de obras en las que aparece una cruz como única imagen y en las que la diferenciación figura/fondo es prácticamente nula, de forma que el cuadro, antes de una observación más detallada, aparece uniformemente negro. Giulio C. Argan definió certeramente estas pinturas como "*trompe l'oeil invertido*".

Hemos reproducido esta larga definición porque explica con gran exactitud el espíritu radicalmente reduccionista que alimentó al minimalismo. Esa idea de

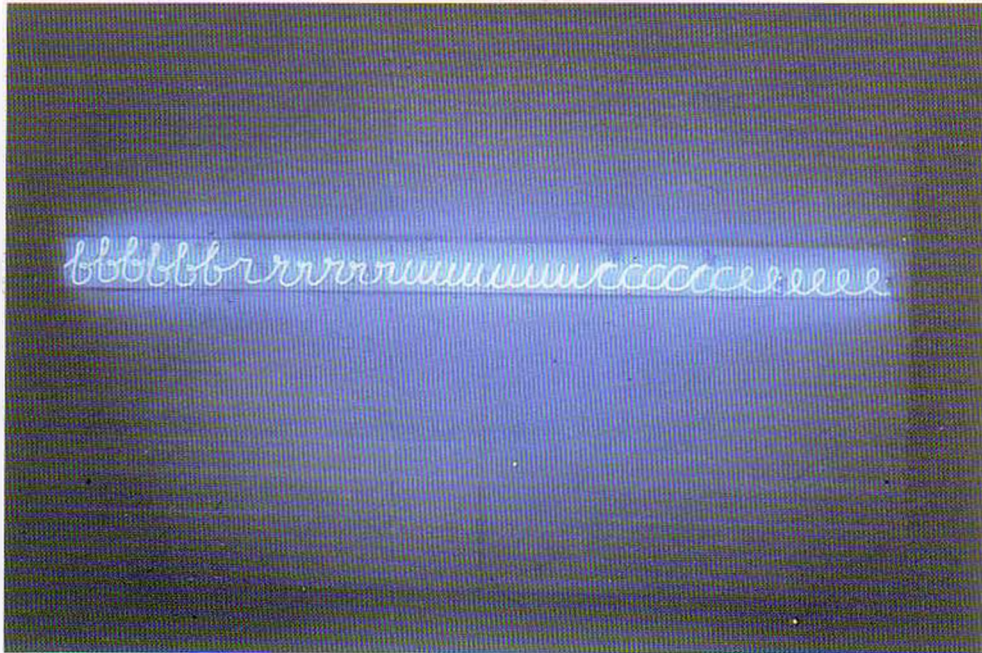
menos es más, de que lo importante no es lo que se incluye en la obra, sino lo que se deja de poner, que concibe la obra como un espacio de ausencias, constituyó uno de los puntos nodales de su estética. Se trataba de desnudar el objeto de todo lo accesorio, con el fin de conseguir un máximo de legibilidad y un mínimo de retórica, y también con la intención de alcanzar una *economía* de los medios que hiciera que los escasos elementos presentes adquirieran un alto grado de significación. R. Morris, en *Notas sobre escultura*, escribió: "La simplicidad de la forma no necesariamente equivale a simplicidad de la experiencia. Las formas unitarias no reducen las relaciones, las ordenan".

A pesar de que Donald Judd llamaba "específicos" a un amplio espectro de objetos tridimensionales, entre los que se

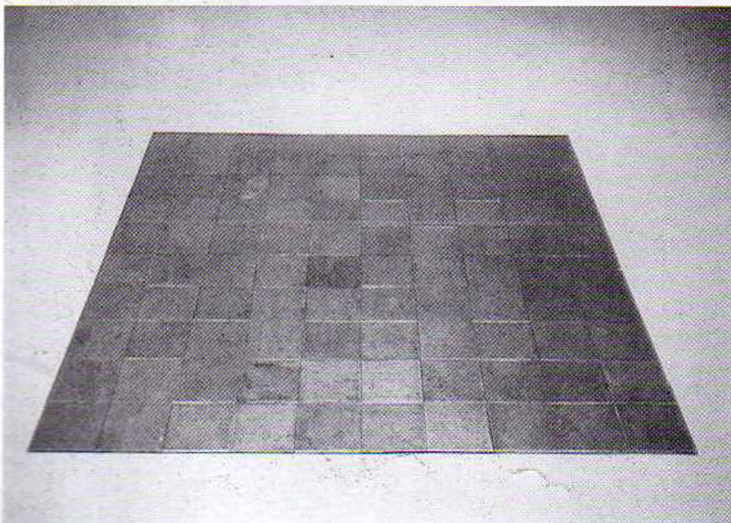
635. Dan Flavin, *Monumentos para V. Tatlin* (1969). Instalación en el CAPC de Burdeos. A pesar de su apariencia tecnológica, las obras con fluorescentes de Flavin remiten a una idea de inmaterialidad luminosa de carácter contemplativo.



636. Bruce Nauman.
*Mi nombre como si
 estuviera escrito sobre la
 superficie de la luna*
 (1968). Galería
 Sonnabend, Nueva York.
 Humor y narcisismo.
 Nauman es el artista de
 su generación que ha
 explorado con más
 profundidad e
 inteligencia en la vía
 duchampiana.



637. Carl Andre.
100 cuadrados de cobre
 (1968). Colección Becht,
 Naarden. Holanda.
 El minimalismo insistió
 en la supresión de la
 peana escultórica como
 elemento que aislaba el
 objeto de la realidad.
 Surgen así las *floor
 sculptures*, de las que
 Andre ofreció una
 versión radical.



encuentran los “cuadros con forma” de Stella o las esculturas blandas de Oldenburg, el término minimalismo suele asociarse —entre 1965 y 1970, su periodo de mayor vigencia— con las estructuras repetitivas o en progresión de LeWitt o el propio Judd [634], los cubos y formas geométricas elementales de Morris o Andre y los tubos de neón de Dan Flavin [635]. De todos ellos, Robert Morris, cuya obra anterior no había estado centrada en la pintura o la escultura, sino en el teatro y la *performance*, y había elaborado a comienzos de los sesenta algunos de los primeros ejemplos de arte conceptual, es el artista más

importante del grupo y el que ha tenido un papel más decisivo en el complejo panorama del post-minimalismo.

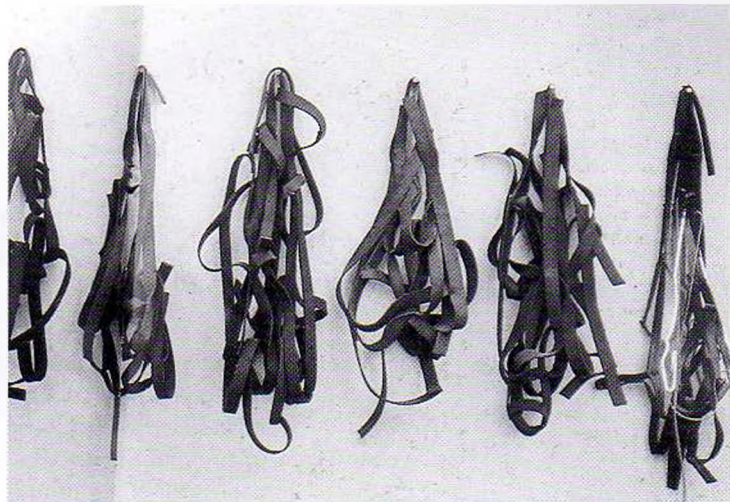
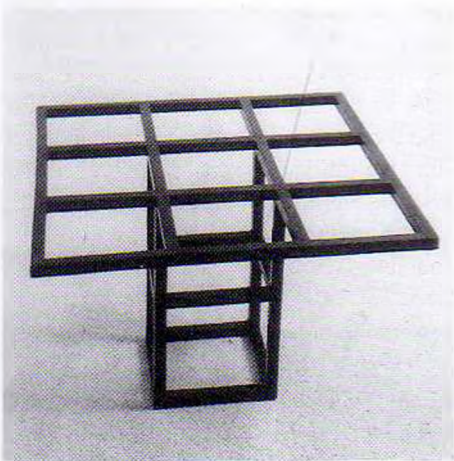
La herencia del minimalismo

La importancia del *Minimal Art* se debe también al hecho de que constituyó una de las vías de acceso al arte propiamente conceptual. Artistas como R. Morris [633], D. Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt [638] o Carl Andre [637] presentan sus objetos como imagen *parcial* de un orden que el espectador debe completar en base a la lógica deductiva de la comprensión de su estructura. Se produce una reducción de la actividad del artista y un aumento de la actividad del espectador. La obra se presenta como un estímulo intelectual para un espectador que ha de “pensar” con la mirada. Este protagonismo de la mirada del espectador en el espacio real de la galería condujo a críticos como M. Fried a hablar de una “teatralidad” de los objetos específicos, que entraba en evidente contradicción con las premisas reduccionistas. Además, el objeto minimalista es muy concreto y, a la vez, volátil, ya que es una proposición en la que predomina el enunciado *conceptual* de un orden. Por ello el minimalismo es una tendencia fuertemente objetual que simultáneamente propició diversos procesos de desmaterialización de la obra.

Por último, otro punto a resaltar sería la importancia concedida por estos artistas a los aspectos teóricos de su actividad, en la que involucraron la teoría del arte, de la percepción, de la información, la lógica formal o la filosofía. El arte es una herramienta de conocimiento y, como tal, interacciona con otras áreas y otros procesos de conocimiento.

El minimal planteó una formalización radical del objeto artístico, desde su concepción matemática, su estructura serial, su construcción metódica y su acabado pulido. En los Estados Unidos y en Europa se produjo, desde mediados de los sesenta, una reacción de sentido contrario, que valoraba la desaparición de la estructura y la atención a los procesos de configuración del material que denominamos genéricamente post-minimalismo. Entre la gran cantidad de movimientos afines y la casi infinita variedad de sus denominaciones, destacaremos dos: la "Abstracción excéntrica" y "Antiform". El primero, promovido por Lucy Lippard en 1966, contó entre sus participantes con Lawrence Weiner, Bruce Nauman [636] y Eva Hesse [640]. Sus objetos estaban planteados en las antípodas de la formalización minimal, que se encontraba en esta fecha en su máximo apogeo; los artistas trabajaban con materiales industriales sin manipular —tela, algodón, fieltro, caucho...—, en un sentido radicalmente antigeométrico. Antiform, tér-

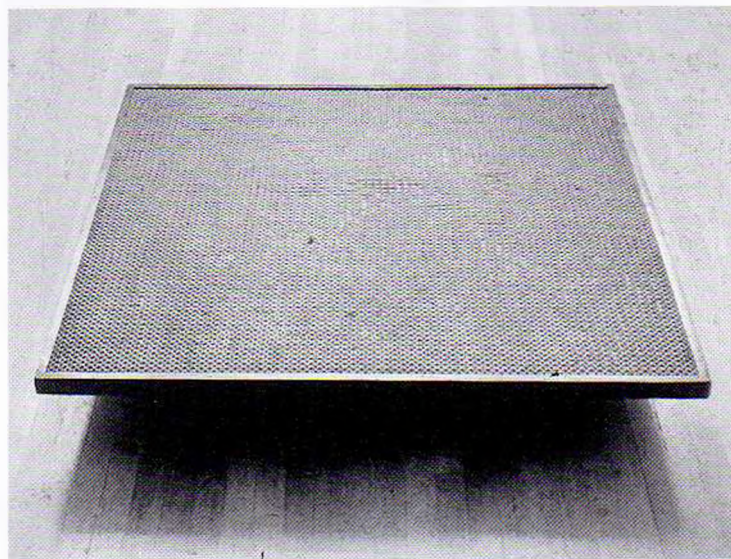
638. Sol LeWitt, *Estructura (La primera construcción modular organizada)* (1965). Colección MJS, París. Las estructuras de repetición de LeWitt surgen de un rígido sistema de lógica que excluye cualquier accidente o improvisación.



mino creado por el propio Robert Morris para explicar sus obras en fieltro, da fe de su radical desinterés por el problema de la forma. Morris, Richard Serra [639], Smithson o Eva Hesse realizaron obras en las que la forma no venía determinada por el artista, sino por la propia estructura del material en relación con la gravedad que le conduce hacia el suelo. Estos artistas desarrollaron instalaciones efímeras concebidas para un espacio específico en las que predominaba el empleo de materiales novedosos amontonados, vertidos o apilados. Si bien estos artistas admitían algún tipo de orden compositivo en sus amontonamientos, Barry Le Va, con sus *scatter pieces* ("piezas dispersas") otorgaba al azar y la no premeditación un papel de primer orden.

639. Richard Serra, *Cinturones (detalle: 1966-1967)*. Museo Guggenheim, Nueva York. Desde las posiciones del post-minimalismo, Serra tiende en estas obras un puente con el arte gestual de los expresionistas abstractos.

640. Eva Hesse, *Mesa de arandelas* (1967). Colección LeWitt, Nueva York. La obra insólita de Hesse, desarrollada en el corto periodo 1965-1970, destaca por la confluencia entre la monotonía de un trabajo repetitivo y la claridad de la estructura resultante.



050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA

Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA DEL ARTE 365

6. ARTE POVERA

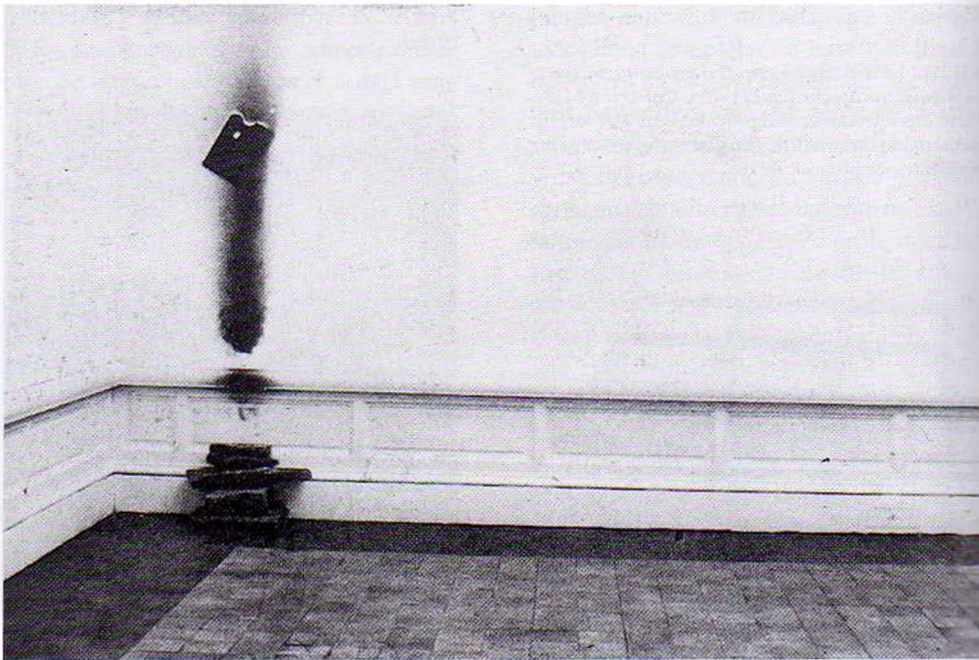
En Europa, esta nueva relación con los materiales cristalizó en torno al *arte povera*, un movimiento surgido en Italia que recibió esta denominación en 1967 por parte de Germano Celant, su principal impulsor. En 1972, junto a otros movimientos afines que se estaban produciendo en Europa y América, se convirtió en centro de atención internacional, a partir del papel protagonista que se le concedió en la Documenta V de Kassel. Los artistas más representativos son Jannis Kounellis [641], Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Alighiero e Boetti, Giuseppe Penone y Luciano Fabro.

El *arte povera* basa su estética en las relaciones entre el objeto y su configuración, haciendo hincapié en dos aspectos: los *procedimientos*, entendidos en su sentido más general, como proceso de fabricación y manipulación del material, y los

materiales, analizando sus cualidades más específicas. Estos dos elementos se encuentran fuertemente relacionados, de forma que a menudo el proceso de configuración de una obra parte de determinada acción sobre un material —apilar, desgarrar, torsionar...— o, por el contrario, el artista parte de un material —fieltro, caucho, tierra, gas— al que se somete a una determinada acción.

Retorno a la naturaleza

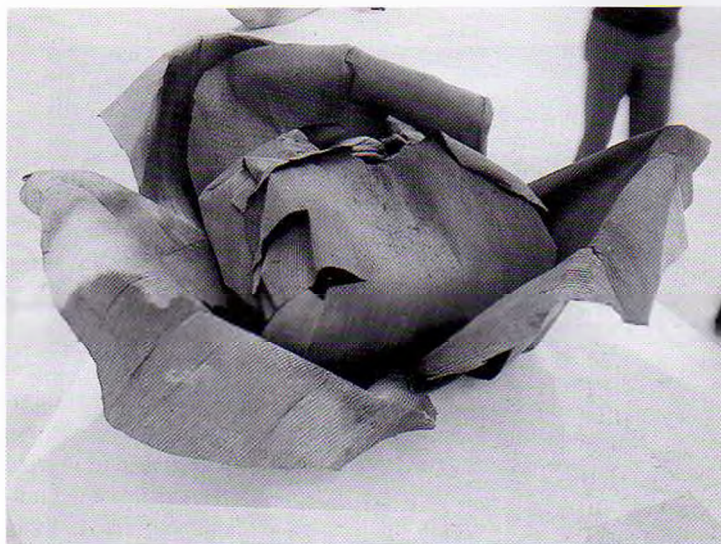
El *arte povera*, que valoró los materiales industriales en estado bruto y la materia natural, supuso una reacción europea contra el predominio del acero inoxidable pulido, el plexiglás y la estricta geometría del *Minimal Art* estadounidense. El *povera*, según la definición de G. Celant, es una práctica artística y existencial cuyo procedimiento lingüístico consiste en supri-



641. Jannis Kounellis.
Sin título (1980).
Instalación en Gante.
Museum Van
Hedendaagse. La obra
se produce como
confluencia entre el
material —las piedras,
la paleta del pintor y la
pared de la sala—
y la inmaterialidad
del fuego que sólo
adivinamos por
su huella.

mir y reducir todo al mínimo, “empobrecer los signos, reduciéndolos a sus arquetipos”. En realidad, revisando la obra de Kounellis, Merz o Pistoletto [642], la “pobreza” y los desechos sólo son algo circunstancial, que tiene que ver más con el éxito de la etiqueta *povera* que con el núcleo de su obra. Esto resulta aún más evidente en el caso de otros artistas como Paolini, Anselmo [643] o Alighiero e Boetti, centrados en procesos de configuración y representación, que sólo emplearon materiales pobres episódicamente. Por otra parte, el proceso reductivo del minimalismo, que inducía a una manipulación puntual de los materiales y al consiguiente descenso en la actividad transformadora del trabajo del artista, ha tenido en estos artistas una influencia más profunda que la propia tradición de la “estética del desperdicio” inaugurada por Kurt Schwitters. Desde 1965, la obra de Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse o Robert Smithson había planteado una forma de trabajo paralela como salida del *impasse* minimalista. Así pues, la denominación *povera* no se refiere en la práctica tanto a la pobreza de los materiales como a la simplificación de los procesos transformadores de la materia y a la acción espontánea de elementos basados en la experiencia directa de la vida y la naturaleza. El “desnudamiento” de la obra se refería fundamentalmente a la ambición de crear un máximo de complejidad con los materiales y procedimientos constructivos más simples. Por otra parte, el *arte povera*, que profundizó en los parámetros de una *identidad* mediterránea, basada en una cierta continuidad ininterrumpida del clasicismo, implica la expresión paralela de la cultura artística y la vivencia del artista.

A pesar de que las obras más significativas de esta tendencia alcanzan un alto grado de repliegue sobre el lenguaje, en el *arte povera* se hace patente una actitud crítica de cara a la sociedad industrializada y sus procesos de simbolización de las mercancías. La obra de Merz, Zorio o Anselmo demuestra las posibilidades expresivas del arte que trabaja con medios mínimos, en lugares no específicamente concebidos para la presentación de obras de arte. De hecho, supone una lucha frontal contra la mercantilización del objeto artís-



tico en la sociedad post-industrial. La estética *procesual* que a menudo empleó, en la que la obra acaba por desaparecer, o no ha llegado a ser construida, actúa en este mismo sentido antimercantilista. Germano Celant mantiene que este arte supuso un acercamiento entre la actividad del arte y la realidad sociopolítica del momento. En concreto, el *arte povera* hundiría sus raíces en la re-politización que se produjo en Europa hacia 1968. Independientemente de este aspecto, no cabe duda que esta generación de artistas italianos, con su radicalismo conceptual y su profunda conexión con la naturaleza, planteó una versión *europea* del final de las vanguardias.

642. Michelangelo Pistoletto. *Rosa quemada* (1965). “Arte pobre = acciones pobres” fue el título de una exposición de 1968. La rosa, objeto tradicional de condensación de la belleza, aparece en su aspecto más frágil, al borde de la desaparición.



643. Giovanni Anselmo. *Infinito* (1971-1973). Colección Broly. París. En los albores de la vanguardia, Klee había declarado: “El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”. En su fase terminal, Anselmo reconduce esta propuesta a un límite de exactitud y concisión.

7. EL ABANICO DEL ARTE CONCEPTUAL

QUALITY MATERIAL ---
CAREFUL INSPECTION --
GOOD WORKMANSHIP.

ALL COMPIRED IN AN EFFORT TO
GIVE YOU A PERFECT PAINTING.

644. John Baldessari, *Calidad del material* (1967). Colección privada. En estas obras irónicas, Baldessari reproduce sobre el lienzo frases recogidas de libros sobre iniciación a la pintura.

645. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (1965). Centro Georges Pompidou, París. El arte conceptual situó la proposición artística en el interior del lenguaje. En esta obra, de título ambigüamente religioso, Kosuth presenta tres formas equivalentes de aparición de la silla.

En el transcurso de los años sesenta, el periodo que hemos analizado en las páginas precedentes, las proposiciones de ese arte emotivo e intuitivo que caracterizó buena parte de las corrientes más extendidas en las dos décadas anteriores van dejando paso a un acercamiento intelectual, que pone el acento sobre los procesos cognoscitivos de la práctica artística. Cada vez se prodigan más las obras concebidas en el estudio del artista, pero ejecutadas materialmente en otros lugares, aspecto que señala alejamiento o desinterés por la confección material del objeto y el correspondiente interés por los procesos conceptuales de configuración de la obra. El artista abandona el caballete y las herramientas del escultor. Su espacio de trabajo es la mesa, cada vez más limpia y ordenada, y el taller se convierte en lugar de estudio.

Esta tendencia conduce a una profunda *desmaterialización* de la obra de arte, en particular de la obra concebida como objeto. Comienza a surgir, desde mediados de los sesenta, la utopía de una obra "sin objeto", una obra basada exclusiva-

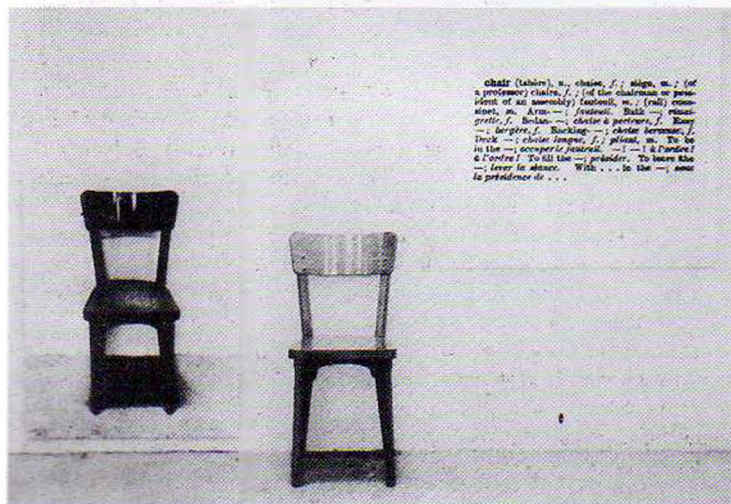
mente en la idea que la ha generado, que funciona no sólo como definición del arte, sino como interrogación sobre su propia naturaleza.

Actitudes conceptuales

En este campo de ideas se reúnen estrategias que provienen de dos campos bien diferentes: el arte como *idea*, en la alternativa duchampiana; y el arte como *acción*, esa corriente que comenzó a desarrollarse desde la primera década del siglo. En el primer caso, lo negado es el material y todo el peso recae en el concepto; en el segundo, la materia se transforma en energía y en movimiento del artista sobre el espacio real.

Bajo el nombre de *Conceptual Art* se suele agrupar una variada serie de corrientes que se produjeron entre los años 1965-1975 y que basaron su práctica en el desplazamiento del objeto artístico en favor de una definición del arte a partir de conceptos. Este conjunto de tendencias puede dividirse en dos grandes bloques: el arte conceptual propiamente dicho, con proposiciones como las de Joseph Kosuth [645, 647] —"arte como idea como idea"—, Art & Language, On Kawara [646], Lawrence Weiner, etc.; y otra serie de tendencias afines o colaterales que no son, estrictamente hablando, arte conceptual: se trata del *Land Art*, el *Body Art*, el arte de los medios, el arte de proposiciones, el *Project Art*... Por otra parte, el minimal y el *arte povera* son considerados como prácticas que sirven de transición entre nuevas formas de cuestionamiento del objeto artístico y su disolución en el arte conceptual.

En el seno del arte conceptual propiamente dicho podemos distinguir dos orientaciones: por una parte el "conceptual lingüístico", basado en una identificación entre



los mecanismos del arte y los del lenguaje (una forma de arte reduccionista y profundamente formalista que basó gran parte de sus propuestas en los mecanismos de la tautología); y por otra el "conceptual de los medios", centrado en la investigación sobre la fenomenología de la percepción, la dimensión semiótica de la obra y los desarrollos que la obra realiza en los diferentes medios de transmisión. Esta última tendencia reivindica la percepción como fundamento del conocimiento y, en ese sentido, se aplica a una crítica sistemática de los medios de representación. La obra crítica y desinhibida de John Baldessari [644], centrada en un análisis semiológico de las imágenes difundidas por los medios de masas, es característica de esta versión del arte conceptual. En ambos casos, era la idea del discurso estético, del *gusto*, lo que se ponía en cuestión. El arte conceptual centró sus proposiciones fuera de los presupuestos de la estética, en un terreno estrictamente analítico.

646. On Kawara, *Apr. 18, 1979* (recto y verso; 1979). A través de una enunciación tautológica (la fecha en que ha sido pintado el cuadro), las *Date Paintings* de Kawara tratan de delimitar la experiencia fugitiva e inmaterial del tiempo.



Water, n., eau (f.); (tide) marée (f.); (class) ordre, rang (m.). River —, eau de rivière. The bales are damaged by bilge —, les balles sont avariées par l'eau de la cale. By —, par voie d'eau. Fresh —, eau fraîche (douce). Salt —, eau salée, eau de mer. Sea —, eau salée, eau de mer. High —, haute marée (mer), marée haute. Low —, marée basse, mer basse, basses eaux. Low — mark, étiage; niveau des basses eaux. To draw 10 feet of —, avoir dix pieds de tirant d'eau. To take in —, (leak) faire eau. The diamonds are of the first —, les diamants sont d'une belle eau.

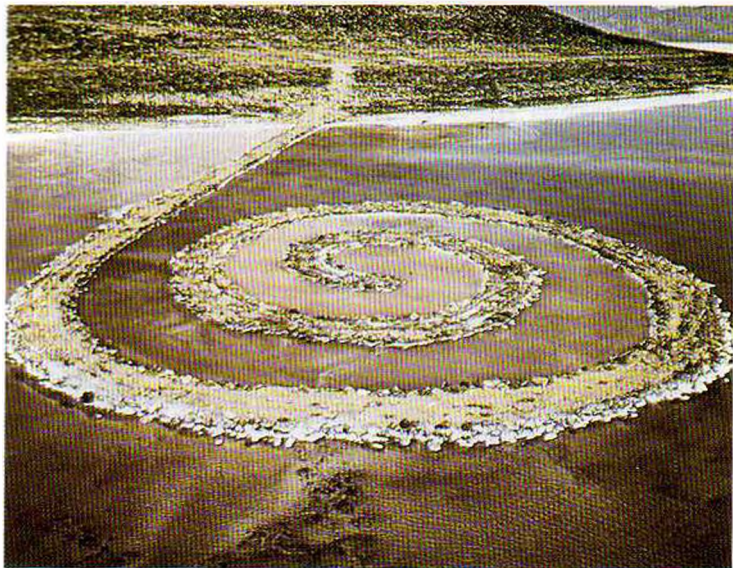
647. Joseph Kosuth, *Titulado (Arte como idea como idea)*, ampliación fotográfica de una definición de diccionario (1968). Colección particular. Milán.

El arte conceptual en su variante lingüística se ocupó fundamentalmente de visualizar las relaciones que se establecen entre los diferentes planos de expresión, limitando al máximo el contenido de lo expresado. La obra de arte conceptual no realiza un comentario sobre la realidad, tampoco sobre sí misma, como ocurría en los objetos minimal, sino que habla sobre su propio proceso de configuración. No es tan importante el objeto como su lógica. Y el objeto en sí mismo ha dejado de constituir el centro de la mirada del artista. La construcción de la obra es una operación de metalenguaje, el artista mira la mirada, o piensa sobre el pensamiento: *Arte como idea como idea*, según la célebre tautología de Kosuth.

Este artista presenta definiciones de diccionario sobre diferentes soportes: ampliaciones fotográficas, paneles públicos, pancartas o espacios publicitarios en revistas, sobre temas relacionados con el arte, el conocimiento o el lenguaje. El carácter *unívoco* de la proposición, así como la *inexpresividad* de la presentación son elementos característicos de su estilo.

En las obras clásicas de Kosuth, las proposiciones lingüísticas forman el núcleo del trabajo. Se trata de piezas que no hablan tanto de la realidad —en este caso el agua— como sobre las funciones del lenguaje, en este caso las operaciones de *definir* y *traducir*. El lenguaje ya no constituye una representación de la realidad, sino que en cierta medida *construye* los objetos que nombra.

La idea de Kosuth sobre el trabajo en arte se basa en la definición de su naturaleza. "¿Cuál es la función del arte o su naturaleza? Una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico... Si es vista dentro de su contexto (como arte) no proporciona ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología, por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es *arte*, lo cual significa que es una *definición del arte*".



648. Robert Smithson. *Muelle en espiral* (1970). Great Salt Lake, Utah (actualmente sumergida). Smithson es uno de los artistas claves de su generación, ya que funcionó, en sus escritos y su obra, como bisagra entre diferentes actitudes: participó activamente en el debate sobre el minimalismo, el conceptual y el *Antiform*, y realizó las primeras *earthworks*.

Arte en el paisaje

Dentro de las corrientes que, en relación con la desmaterialización del objeto, niegan el papel preponderante de los museos y las galerías de arte, es decir, de los lugares específicos para la presentación de obras de arte, se encuentran toda una serie de tendencias que *desvían* la práctica del arte a lugares inéditos y alejados de los modos tradicionales: el paisaje real o el cuerpo humano. El *Land Art* emplea el propio espacio natural como soporte de la obra. Sobre

la propia realidad del paisaje, el artista lleva a cabo toda una serie de manipulaciones y transformaciones. En la mayoría de los casos, la obra adquiere dimensiones monumentales, a escala de territorio. Su presentación en las galerías se realiza necesariamente a través de la labor de *documentación* basada en fotos, videos o textos. El *Land Art* no se realiza en su relación con el espectador, sino que se ha convertido en una forma de arte independiente, tiene su propia vida en la soledad de los espacios naturales. Otras obras, por el contrario, denominadas generalmente *earthworks*, de pequeñas dimensiones, emplean elementos naturales en el interior de la galería, y se encuentran más ligadas al *arte povera* y al arte de procesos.

El *Land Art* no pretende crear *objetos* sobre la naturaleza, sino *acciones* sobre un territorio (medición, orientación, señalización...), como símbolo de una interrogación a la naturaleza. Michael Heizer, Robert Smithson [648], Walter de Maria o Denis Oppenheim [649] son algunos de sus más destacados practicantes.

Por último, señalar que el *Land Art* coincide cronológicamente con algunas propuestas provenientes de la llamada *contra-cultura*, como la valoración de la naturaleza incontaminada de los espacios abiertos, de la observación del cielo y la experiencia



649. Dennis Oppenheim. *Siembra de trigo dirigida* (1969). Finsterwolde, Holanda. Plantando trigo de diferentes semillas y con diferente floración. Oppenheim llevó a un terreno literal la idea de la *Colour Field Painting* (Pintura de campos de color).

del c
tos lu
Smit
ració
tria,
ment
Art p
trada
escal
de He
(un a
tacul:
pran
mista
Richa
que ti
terial
deja l
Fr
del lu
oblig
(dibu

650. Richard Long. *Una línea de 164 piedras, un paseo de 164 millas* (Irlanda, 1974).

El *Land Art* fue una corriente artística surgida a finales de los años sesenta, fundamentalmente en el área anglosajona, que tenía por objeto trasladar el trabajo artístico a los espacios naturales, preferentemente aquellos más alejados y remotos, lugares donde el artista buscó un nuevo acopio de referencias. En el *Land Art* el espacio de la naturaleza se ve transformado por el pensamiento y la acción del artista. Después de siglos de representar el paisaje, o de emplearlo como fondo en cuadros con figuras, el arte se decide a intervenir directamente en él. Mientras en la pintura paisajística predominaba la práctica de la representación y la estética de lo pintoresco, artistas como Richard Long priman la intervención sobre la naturaleza y una actitud ecológica de valoración del entorno como fuente de energía y sensibilidad.



Dentro de la corriente más intimista del *Land Art* destaca la figura del inglés Richard Long. El conjunto de su obra está basado en la idea de *paseo*, en un continuo y solitario caminar por los espacios naturales. En su obra podemos diferenciar tres niveles: experiencia, acción e información. En el primer estadio, la obra se produce exclusivamente en el interior del propio artista, a través de su experiencia directa del paisaje. Posteriormente quedan las huellas que va dejando a su paso, como materialización y testimonio de su actividad artística; en el caso de la obra que nos ocupa, una piedra al borde del camino en cada milla recorrida. Por último, la información sobre el paseo, en forma de mapas con el trayecto realizado, fotografías, y textos brevemente descriptivos, aparece en los catálogos y galerías como documentación de la obra.

La obra de Long parte de la idea de que el hombre forma parte de la naturaleza y su experiencia es inseparable de ella. Frente a las manipulaciones de los artistas *land* norteamericanos, basadas en la reorganización del paisaje, en las que a veces se llegaron a remover cientos de toneladas de tierra, Long plantea una actitud de respeto en la que la acción se encuentra atenuada por la observación. Su actitud se basa más en la experiencia estética del paseo que en el acto de dejar una marca personal en el paisaje. "Utilizo la naturaleza con libertad y respeto... espero trabajar para la tierra y no contra ella".

del carácter simbólico o religioso de ciertos lugares. En otros casos, como en Robert Smithson, la obra se plantea como recuperación de espacios degradados por la industria, adoptando un carácter más abiertamente ecologista. En el interior del *Land Art* podemos diferenciar una corriente centrada en las grandes dimensiones, en la escala geográfica, como ocurre con las obras de Heizer, Oppenheim, De Maria o Christo (un artista cuya tendencia hacia la espectacularidad apareció ya en obras muy tempranas), junto a otra tendencia, más intimista, como en el caso de los ingleses Richard Long [650, 651] o Hamish Fulton, que tienden a establecer una relación inmaterial con el paisaje que, a menudo, sólo deja huellas imperceptibles.

Frente a la *experiencia* directa e intensa del lugar, los artistas del *Land Art* se ven obligados a plantear la documentación (dibujos, planos, fotos, vídeos...) debido

a lo inaccesible del lugar (desiertos, cumbres), a las dimensiones de la obra (a veces de varios kilómetros), y también a su carácter efímero, ya que los agentes atmosféricos terminan por hacerlas desaparecer como al resto de los accidentes geográficos.

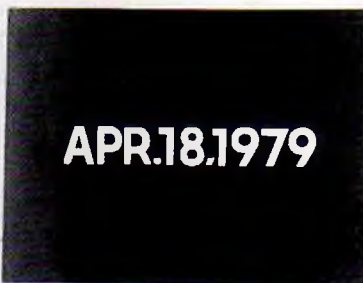
651. Richard Long. *Inglaterra* (1968).

La obra de Long adopta el recurso a lo efímero como acomodación del trabajo artístico al ritmo de la naturaleza. La obra es tan efímera como la belleza de una flor.



los mecanismos del arte y los del lenguaje (una forma de arte reduccionista y profundamente formalista que basó gran parte de sus propuestas en los mecanismos de la tautología); y por otra el "conceptual de los medios", centrado en la investigación sobre la fenomenología de la percepción, la dimensión semiótica de la obra y los desarrollos que la obra realiza en los diferentes medios de transmisión. Esta última tendencia reivindica la percepción como fundamento del conocimiento y, en ese sentido, se aplica a una crítica sistemática de los medios de representación. La obra crítica y desinhibida de John Baldessari [644], centrada en un análisis semiológico de las imágenes difundidas por los medios de masas, es característica de esta versión del arte conceptual. En ambos casos, era la idea del discurso estético, del *gusto*, lo que se ponía en cuestión. El arte conceptual centró sus proposiciones fuera de los presupuestos de la estética, en un terreno estrictamente analítico.

646. On Kawara, *Apr. 18, 1979* (recto y verso; 1979). A través de una enunciación tautológica (la fecha en que ha sido pintado el cuadro), las *Date Paintings* de Kawara tratan de delimitar la experiencia fugitiva e inmaterial del tiempo.



647. Joseph Kosuth, *Titulado (Arte como idea como idea)*, ampliación fotográfica de una definición de diccionario (1968). Colección particular, Milán.

El arte conceptual en su variante lingüística se ocupó fundamentalmente de visualizar las relaciones que se establecen entre los diferentes planos de expresión, limitando al máximo el contenido de lo expresado. La obra de arte conceptual no realiza un comentario sobre la realidad, tampoco sobre sí misma, como ocurría en los objetos minimal, sino que habla sobre su propio proceso de configuración. No es tan importante el objeto como su lógica. Y el objeto en sí mismo ha dejado de constituir el centro de la mirada del artista. La construcción de la obra es una operación de metalenguaje, el artista mira la mirada, o piensa sobre el pensamiento: *Arte como idea como idea*, según la célebre tautología de Kosuth.

Este artista presenta definiciones de diccionario sobre diferentes soportes: ampliaciones fotográficas, paneles públicos, pancartas o espacios publicitarios en revistas, sobre temas relacionados con el arte, el conocimiento o el lenguaje. El carácter *unívoco* de la proposición, así como la *inexpresividad* de la presentación son elementos característicos de su estilo.

En las obras clásicas de Kosuth, las proposiciones lingüísticas forman el núcleo del trabajo. Se trata de piezas que no hablan tanto de la realidad —en este caso el agua— como sobre las funciones del lenguaje, en este caso las operaciones de *definir* y *traducir*. El lenguaje ya no constituye una representación de la realidad, sino que en cierta medida *construye* los objetos que nombra.

La idea de Kosuth sobre el trabajo en arte se basa en la definición de su naturaleza. "¿Cuál es la función del arte o su naturaleza? Una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico... Si es vista dentro de su contexto (como arte) no proporciona ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología, por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es *arte*, lo cual significa que es una *definición* del arte".



648. Robert Smithson. *Muelle en espiral* (1970). Great Salt Lake, Utah (actualmente sumergida). Smithson es uno de los artistas claves de su generación, ya que funcionó, en sus escritos y su obra, como bisagra entre diferentes actitudes: participó activamente en el debate sobre el minimalismo, el conceptual y el *Antiform*, y realizó las primeras *earthworks*.

Arte en el paisaje

Dentro de las corrientes que, en relación con la desmaterialización del objeto, niegan el papel preponderante de los museos y las galerías de arte, es decir, de los lugares específicos para la presentación de obras de arte, se encuentran toda una serie de tendencias que *desvían* la práctica del arte a lugares inéditos y alejados de los modos tradicionales: el paisaje real o el cuerpo humano. El *Land Art* emplea el propio espacio natural como soporte de la obra. Sobre

la propia realidad del paisaje, el artista lleva a cabo toda una serie de manipulaciones y transformaciones. En la mayoría de los casos, la obra adquiere dimensiones monumentales, a escala de territorio. Su presentación en las galerías se realiza necesariamente a través de la labor de *documentación* basada en fotos, videos o textos. El *Land Art* no se realiza en su relación con el espectador, sino que se ha convertido en una forma de arte independiente, tiene su propia vida en la soledad de los espacios naturales. Otras obras, por el contrario, denominadas generalmente *earthworks*, de pequeñas dimensiones, emplean elementos naturales en el interior de la galería, y se encuentran más ligadas al *arte povera* y al arte de procesos.

El *Land Art* no pretende crear *objetos* sobre la naturaleza, sino *acciones* sobre un territorio (medición, orientación, señalización...), como símbolo de una interrogación a la naturaleza. Michael Heizer, Robert Smithson [648], Walter de Maria o Denis Oppenheim [649] son algunos de sus más destacados practicantes.

Por último, señalar que el *Land Art* coincide cronológicamente con algunas propuestas provenientes de la llamada *contra-cultura*, como la valoración de la naturaleza incontaminada de los espacios abiertos, de la observación del cielo y la experiencia



649. Dennis Oppenheim. *Siembra de trigo dirigida* (1969). Finsterwolde, Holanda. Plantando trigo de diferentes semillas y con diferente floración. Oppenheim llevó a un terreno literal la idea de la *Colour Field Painting* (Pintura de campos de color).

650. Richard Long, *Una línea de 164 piedras, un paseo de 164 millas* (Irlanda, 1974).

El *Land Art* fue una corriente artística surgida a finales de los años sesenta, fundamentalmente en el área anglosajona, que tenía por objeto trasladar el trabajo artístico a los espacios naturales, preferentemente aquellos más alejados y remotos, lugares donde el artista buscó un nuevo acopio de referencias. En el *Land Art* el espacio de la naturaleza se ve transformado por el pensamiento y la acción del artista. Después de siglos de representar el paisaje, o de emplearlo como fondo en cuadros con figuras, el arte se decide a intervenir directamente en él. Mientras en la pintura paisajística predominaba la práctica de la representación y la estética de lo pintoresco, artistas como Richard Long priman la intervención sobre la naturaleza y una actitud ecológica de valoración del entorno como fuente de energía y sensibilidad.



Dentro de la corriente más intimista del *Land Art* destaca la figura del inglés Richard Long. El conjunto de su obra está basado en la idea de *paseo*, en un continuo y solitario caminar por los espacios naturales. En su obra podemos diferenciar tres niveles: experiencia, acción e información. En el primer estadio, la obra se produce exclusivamente en el interior del propio artista, a través de su experiencia directa del paisaje. Posteriormente quedan las huellas que va dejando a su paso, como materialización y testimonio de su actividad artística; en el caso de la obra que nos ocupa, una piedra al borde del camino en cada milla recorrida. Por último, la información sobre el paseo, en forma de mapas con el trayecto realizado, fotografías, y textos brevemente descriptivos, aparece en los catálogos y galerías como documentación de la obra.

La obra de Long parte de la idea de que el hombre forma parte de la naturaleza y su experiencia es inseparable de ella. Frente a las manipulaciones de los artistas *land* norteamericanos, basadas en la reorganización del paisaje, en las que a veces se llegaron a remover cientos de toneladas de tierra, Long plantea una actitud de respeto en la que la acción se encuentra atenuada por la observación. Su actitud se basa más en la experiencia estética del paseo que en el acto de dejar una marca personal en el paisaje. "Utilizo la naturaleza con libertad y respeto... espero trabajar para la tierra y no contra ella".

del carácter simbólico o religioso de ciertos lugares. En otros casos, como en Robert Smithson, la obra se plantea como recuperación de espacios degradados por la industria, adoptando un carácter más abiertamente ecologista. En el interior del *Land Art* podemos diferenciar una corriente centrada en las grandes dimensiones, en la escala geográfica, como ocurre con las obras de Heizer, Oppenheim, De Maria o Christo (un artista cuya tendencia hacia la espectacularidad apareció ya en obras muy tempranas), junto a otra tendencia, más intimista, como en el caso de los ingleses Richard Long [650, 651] o Hamish Fulton, que tienden a establecer una relación inmaterial con el paisaje que, a menudo, sólo deja huellas imperceptibles.

Frente a la *experiencia* directa e intensa del *lugar*, los artistas del *Land Art* se ven obligados a plantear la documentación (dibujos, planos, fotos, vídeos...) debido

a lo inaccesible del lugar (desiertos, cumbres), a las dimensiones de la obra (a veces de varios kilómetros), y también a su carácter efímero, ya que los agentes atmosféricos terminan por hacerlas desaparecer como al resto de los accidentes geográficos.

651. Richard Long, *Inglaterra* (1968). La obra de Long adopta el recurso a lo efímero como acomodación del trabajo artístico al ritmo de la naturaleza. La obra es tan efímera como la belleza de una flor.

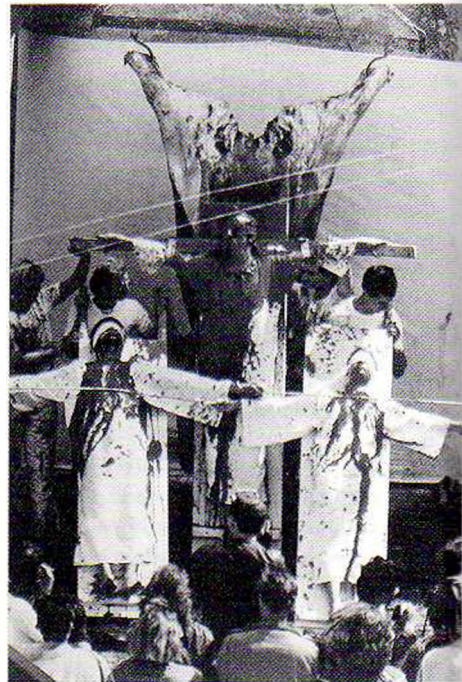


F. J. SAN MARTÍN

Arte en el cuerpo

Con el nombre de *Body Art* se denominan procesos artísticos en los que el artista utiliza su propio cuerpo como soporte material de la obra. El cuerpo se convierte en un sistema de significación que el artista es capaz de manipular y que se convierte en desencadenante de mensajes estéticos. La obra de estos artistas trata de temas como la violencia, la autoagresión, la sexualidad, el exhibicionismo o la resistencia corporal a fenómenos físicos. En el *Body Art* podemos diferenciar una línea analítica, practicada especialmente en los Estados Unidos por artistas como Vito Acconci, Chris Burden o Denis Oppenheim que ponen el acento en las posibilidades del cuerpo; y otra más dramatizadora, localizada preferentemente en Europa, representada por Hermann Nitsch [653], Günter Brus, Rudolph Schwarzkogler o Gina Pane, centrada en la reelaboración de arquetipos, junto a aspectos relacionados con el travestismo, el tatuaje o la sublimación del dolor. Artistas como Urs Lüthi, Michel Journiac o Jürgen Klauke exploran su

652. Gilbert & George. *Bajo los arcos* (1969). *Performance* en la Galería Sonnabend, Nueva York. Las *performances* de Gilbert & George parten de la idea de cuerpo como "escultura viva", no tanto desde el punto de vista de un análisis de sus posibilidades y límites, como desde una perspectiva que concibe el cuerpo como instrumento de representación.



653. Hermann Nitsch, *Orgien Mysteries Theater* (1963-1985). Las representaciones litúrgicas del OMT, en las que se descuartizaban bueyes, servían a sus participantes como sublimación del instinto de violencia.

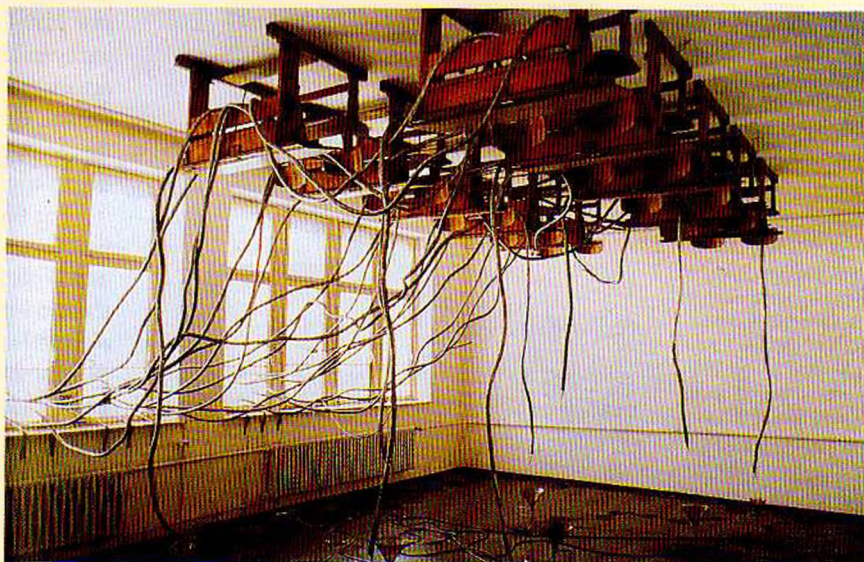
cuerpo como identidad del *otro* a través de prácticas de travestismo que abordan directamente una dimensión política y militante de la homosexualidad. En Inglaterra, las *Living Sculptures* de Gilbert & George [652], en las que el cuerpo de los artistas es considerado como una escultura dotada de vida, que actúa en el espacio real, se encuentran en un punto intermedio entre narcisismo *dandy*, el arte del cuerpo y ejercicios de representación. Por último, citar la obra de artistas como Klaus Rinke o Rebecca Horn [654], más próximos al arte objetual, en las que el cuerpo interacciona con una serie de objetos escultóricos cuya manipulación permite al artista una apropiación diferente del espacio.

Las acciones del *Body Art* se relacionan históricamente con el dadaísmo, el happening y, contemporáneamente, tienen relación con la práctica de la *performance*, el teatro y la danza. Aunque algunas de las acciones se realizan ante el público, en la calle o en el interior de una galería, acentuando el carácter exhibicionista y de instauración social del yo, el *Body Art* se distingue generalmente por el carácter privado

654. Rebecca Horn. *La luna, el niño, el río de la anarquía* (1992). Documenta 9, Kassel.

Algunas instalaciones son realizadas por el artista para un espacio específico. En ellas el lugar no es sólo el *sopORTE* de la obra, el espacio físico en el que se produce, sino que se convierte en un elemento significativo de primer orden. La obra no puede trasladarse a otro lugar sin perder gran parte de su densidad, y el espacio sin la obra vuelve al curso de sus funciones reales.

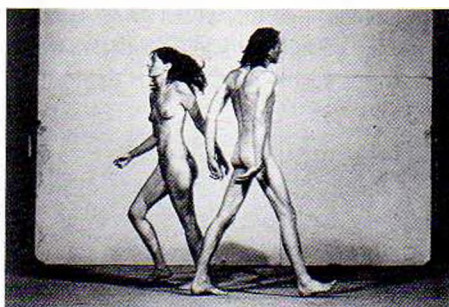
Durante el proceso de preparación de la Documenta 9 de Kassel, Rebecca Horn visitó la oficina de Jan Hoet, comisario de la exposición, situada en una antigua escuela primaria. Según la artista, el elemento que le condujo a realizar su obra en



este lugar fue el olor: "Esta escuela apestaba, una mezcla de tiza, de desinfectante y de orina. Era el único lugar de Kassel que me conmovió". La instalación, realizada con viejos bancos de escuela invertidos y sujetos al techo, de los que surgen unas conducciones de plomo que gotean tinta, se concibió como una escenografía que convoca el recuerdo, el trabajo, el aprendizaje y el dolor. En relación con esta obra, Rebecca Horn relata un recuerdo escolar: "Tenía un profesor con una pierna de madera y gafas con montura dorada. Todos los días, al acabar la clase, uno de los niños debía rezar una oración. Yo tenía cinco años y no sabía rezar, pues tenía una niñera rumana que nunca me había enseñado. Un día me tocó a mí. Estaba de pie, sudorosa y balbuciente y, con los nervios, me hice pis en las bragas. Un hilillo de agua clara y cálida se deslizó hasta la bota negra que escondía la pierna de madera y formó un pequeño lago. Como castigo, tuve que llevar los pesados libros del maestro hasta su casa, tomando un largo camino que subía varios kilómetros."

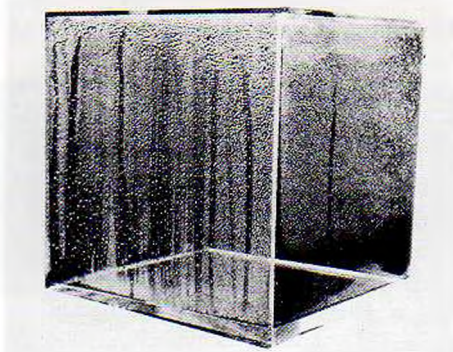
Las obras de Rebecca Horn incorporan motores y un cierto sentido de *precisión* mecánica que contrasta con la intimidad de los relatos que proponen. Los embudos y las conducciones de plomo añaden un aspecto de realidad a toda la operación: el transporte de los recuerdos —condensados en forma de tinta— desde el interior del edificio hasta el jardín. El *fluir* del líquido es la figura clave de la instalación. "Era mi contribución y cada uno podía comprender sin haber vivido la misma experiencia".

de sus operaciones, en un ceremonial de la individualidad y la introspección en el que el artista emplea su cuerpo como reflexión sobre su propio funcionamiento, posibilidades y significado. En este sentido, podemos considerar muchas de las obras del cuerpo como una "puesta en privado" del happening en la que la espectacularidad y la interacción entre obra y espectador ha sido conducida hacia una reflexión más interiorizada, centrada sobre el cuerpo. Además de las tendencias del accionismo que hemos citado, el *Body Art* se encuentra ligado a ciertas corrientes de la cultura *underground*, como la recuperación del protagonismo del cuerpo en las ceremonias primitivas, el budismo Zen y la práctica del yoga, que considera el cuerpo humano como un microcosmos relacionable con el macrocosmos del universo [655].



655. Ulay-Abramovic. *Relaciones en el espacio*. Bienal de Venecia, 1976 (arriba). *Los enamorados*. Reunión en la Gran Muralla, 27 de junio de 1988, Er Lang Shan, China, después de caminar noventa días una distancia de 2.000 kms. (abajo). La primera y la última acción juntos de una pareja de artistas que han centrado su trabajo en la *performance*.

656. Hans Haacke. *Cubo de condensación* (1963-1965). Lisson Gallery, Londres. Entre la tecnología y la investigación de los procesos físico-químicos de la naturaleza, la obra de Haacke en los años sesenta se sitúa en la perspectiva del enunciado ecológico.



Cuando las actitudes se hacen forma

Junto con el arte de la tierra y otras tendencias contemporáneas, el arte del cuerpo abandona los soportes tradicionales de la obra y los espacios establecidos para su exhibición, buscando formas y lugares alternativos para establecer el contacto con el público. La obra se presenta generalmente bajo el aspecto de *documentación* (film, vídeo, fotografía, informe...), como medio de amplificar en el reducido marco real en que se ha producido la obra. El *Body Art* luchó contra la institución establecida del arte y contra el comercio, centrando la obra en la realidad primaria del cuerpo: el cuerpo físico, pero también el cuerpo de la política, la economía o la tecnología.

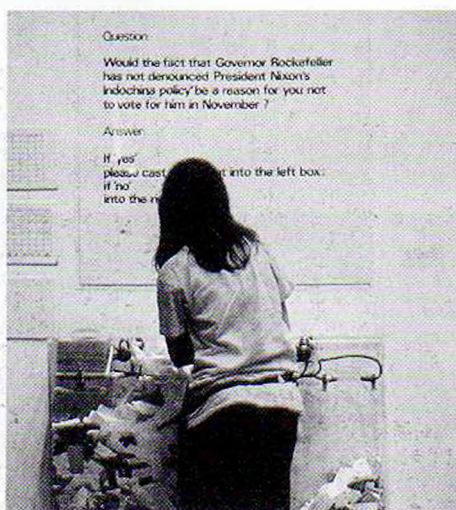
Contemporáneamente encontramos un amplio grupo de artistas que, desde presupuestos cercanos a lo conceptual, llevan a cabo una investigación de las características y las posibilidades de los medios de comunicación de masas. El *Mail Art* basa su trabajo en la información artística transmitida por correo, el *Copy Art* explora las

posibilidades de la manipulación no convencional de la fotocopia. Se trata, en los dos casos, de transmisión de información por canales convencionales a los que se agregan las connotaciones de la actividad artística. Plantean la configuración y transmisión de mensajes estéticos susceptibles de ser integrados en las formas cotidianas de comunicación.

Por último, el llamado *Process Art* es una forma de arte basada en la reflexión tautológica sobre el propio proceso de construcción de la obra de arte. Robert Morris presentó en 1966 una sencilla caja de madera que contiene, oculta en su interior, una grabación del sonido producido en su construcción. El *Process Art* basa la significación en el procedimiento. El resultado material es aceptado sin considerar su atractivo visual, como producto de una estrategia de acciones previamente decidida.

Hay que señalar, sin embargo, que, antes que una práctica artística cristalizada, la procesualidad, la atención al *transcurso* de la obra, es un componente presente en gran parte de los movimientos artísticos que hemos analizado en este capítulo: los procesos de crecimiento vegetal en algunas obras de tierra, los procesos degenerativos del material en obras efímeras, o los procesos de construcción lógica en obras conceptuales. Algunas piezas del alemán Hans Haacke de mediados de los sesenta, como *Cubo de condensación* [656], incluyen elementos relativos al minimal, al arte conceptual, componentes procesuales —en este caso la condensación del agua en un cubo de plexiglás en relación con diferentes condiciones ambientales de calor, temperatura, iluminación—, así como la propia idea de interacción entre el objeto artístico y el entorno que le rodea. Frente al carácter intransitivo del cuadro o la escultura, que no guardan una relación específica con el lugar en que se encuentran, las obras interactivas *reaccionan* ante su entorno y ofrecen al espectador información sobre las condiciones que le rodean. Este interés de Haacke por el estudio objetivo de las condiciones del entorno le condujo, desde comienzos de la década de los setenta, a un trabajo en el que analiza, con procedimientos de investigación sociológica, política o incluso policíaca, ciertos mecanismos del poder en el interior del sistema del arte [657].

657. Hans Haacke. *Urna para los visitantes del MOMA* (1970). Museo de Arte Moderno, Nueva York. En algunos casos, el arte conceptual adopta procedimientos de investigación sociológica, como encuestas, con el fin de ofrecer información objetiva sobre la realidad.



8. LOS AÑOS OCHENTA

El arte en la década de los ochenta —aunque en realidad sus fenómenos más significativos comenzaron a extenderse en el Occidente industrializado desde aproximadamente 1975/1978— se encuentra atravesado por la idea de *ruptura* del vanguardismo, una filosofía y una dinámica del arte que se había alimentado con la idea de *innovación*. Frente a ello, el arte más característico de los ochenta, dominado por el pensamiento posmoderno, parece negarse a continuar esa constante huida hacia adelante, esa búsqueda apasionada de dimensiones novedosas, y opta por una operación de *revisión del pasado* del arte, con la intención de agotar los filones que no fueron suficientemente explotados en su momento. A una época “expansiva”, característica de los años sesenta y setenta, cuando la energía de los artistas avanzados se dirigía a explorar nuevas fronteras, le sucede otra “introspectiva”, ocupada en el comentario, en citas más o menos crudas o en simples apropiaciones. Desde el punto de vista de la historia se trata en definitiva de un tiempo muerto, un momento de reposo. Por otra parte, frente a la globalidad de las propuestas vanguardistas de comienzos de siglo, que diseñaron paralelamente ofertas para el arte y para la realidad, la producción artística en la época de su “condición posmoderna”, se orienta preferentemente hacia la diversidad y la fragmentación: hacia la especificidad del “*genius loci*”, el espectáculo local, o las derivas del subjetivismo, el espectáculo del individuo.

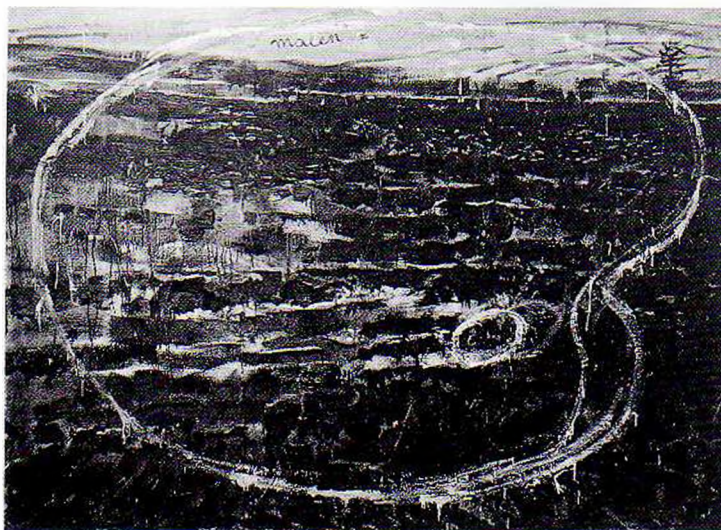
Otro elemento definidor de la estética que ha predominado en los años ochenta es lo que podríamos denominar *coexistencia pacífica* de tendencias artísticas de todo tipo, incluso las más alejadas estéticamente y técnicamente. En las exposiciones más características de la década, especialmente en su segunda mitad, la pintura abstracta o figu-



658. Georg Baselitz.
Cantante negro (1982).
Con el fin de lograr la autonomía entre el gesto y la representación, Baselitz pinta sus personajes al revés, o coloca sus cuadros al revés.

rativa se presenta junto a fotografías, esculturas y construcciones, instalaciones, arte público, diseño gráfico, vídeo y *performances*. Esta actitud supone el final del exclusivismo y la militancia sectaria característica de las vanguardias de posguerra. Esta coexistencia pacífica es síntoma de otro

659. Anselm Kiefer.
Pintar=quemar (1974).
En el contexto de la visión interiorizada del expresionismo, Kiefer convoca con particular dramatismo los fantasmas de la historia reciente de Alemania.



F. J. SAN MARTÍN

660. Eric Fischl.
Chico malo (1981).
Colección Arthur y Carol
Goldberg, Nueva York.
La propuesta renovadora
del posmodernismo
propició en Nueva York
una pintura centrada en
la narración. Fischl, en la
tradicción americana de
Hopper, adopta la
postura del *voyeur*,
del coleccionista de
imágenes clandestinas.



661. Jorg Immendorf.
*Café Deutschland-
invierno* (1978). Stedelijk
van Abhemuseum,
Eindhoven.
La experiencia de la vida
diaria y la evaluación
de la historia se mezclan
a menudo en las obras
de los expresionistas
alemanes de los
años ochenta.

elemento definidor de la década: la extraordinaria revitalización del mercado, que alcanzó en el sector de las subastas, especialmente durante el bienio 1987/1989, toda una serie de rasgos especulativos totalmente ajenos a la dinámica tradicional del mercado del arte. El arte se convirtió en un valor de inversión, y a los compradores tradicionales, museos y coleccionistas, se unieron

individuos y empresas que adquirieron obras como valor de inversión y especulación, lo que produjo, entre otros aspectos, graves distorsiones en la cotización de las obras.

Durante la década de los setenta se produjo una situación paradójica: el mercado se alimentaba de las grandes figuras de la posguerra. Sin embargo, durante los ochenta ha predominado la obra de los muy jóvenes y se ha relanzado con fuerza el fenómeno de la *moda*, de arte de temporada. La emergencia o la decadencia de un estilo o un grupo de artistas se produjo a menudo de forma casi simultánea.

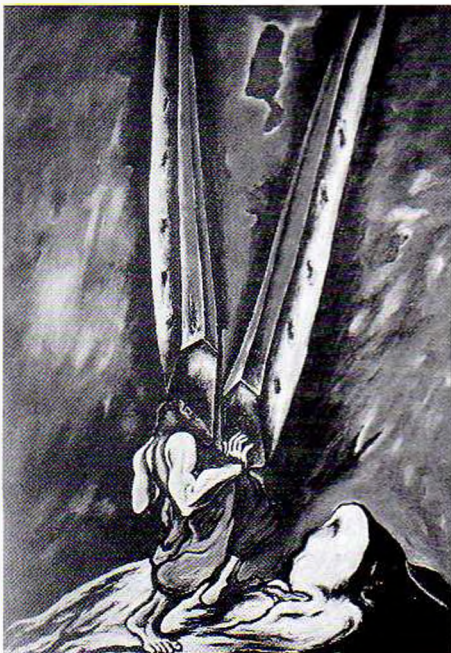
En enero de 1981 se presentó en la Royal Academy of Arts de Londres una exposición titulada "A New Spirit of Painting", en la que se sentaron las bases de una recuperación provisional de la pintura. Al año siguiente, en la Martin Gropius Bau de Berlín, la exposición "Zeitgeist" ("Espíritu de la época") presentó los tres grandes frentes sobre los que discurriría el arte en la primera mitad de la década, los Neue Wilden ("Nuevos salvajes") alemanes, la transvanguardia italiana y la llamada "nueva pintura neoyorquina", a los que se unieron obras de artistas de otras generaciones como Joseph Beuys, Malcolm Morley, Frank Stella, Robert Morris, Cy Twombly o Andy Warhol, cuya obra servía en cierta medida para justificar ciertas raíces "tardomodernas" de las nuevas propuestas pictóricas.



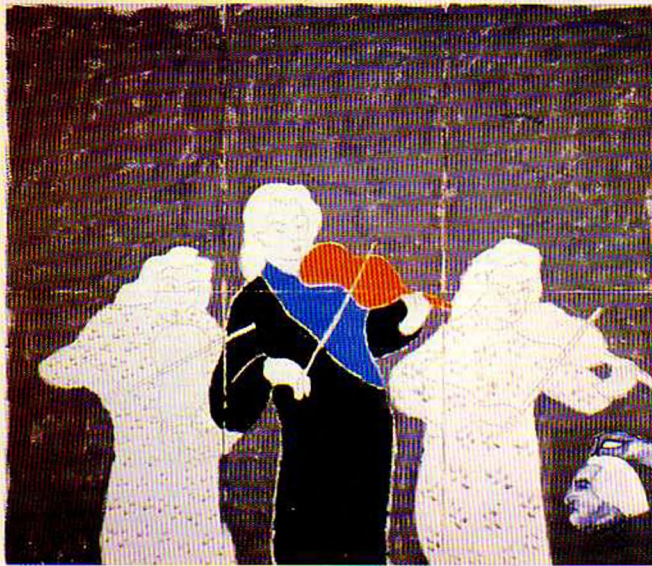
La década se abre con el redescubrimiento del placer de una manualidad olvidada en la pintura, en la época del predominio del neo-expresionismo alemán o la transvanguardia italiana, que funcionaron como antídotos del "desierto conceptual". A causa de esa "desmaterialización" conceptual y la progresiva indefinición de las disciplinas artísticas, la pintura como trabajo específico sobre el color y la superficie, había sido, a comienzos de los setenta, radicalmente excluida del proyecto artístico. Desde comienzos de los ochenta el papel se ha invertido, pasando a ocupar un lugar preeminente en la obra de los artistas más activos. A continuación vamos a ofrecer un breve resumen de las tendencias más significativas del arte en los años ochenta.

Recuperación de la pintura

Uno de los elementos recurrentes en el arte de los años ochenta es el redescubrimiento de la pintura como operación manual, lo que implica un placer inherente a la manipulación de los materiales y también un placer visual y experiencial por parte del espectador. Además de ello, el expresionismo alemán de los años ochenta se orientó hacia la recuperación de un estilo histórico, en un intento de establecer lazos con un eslabón perdido de la vanguardia. Un primer neo-expresionismo, surgido en Alemania como continuación de una tradición nacional, de



663. Enzo Cucchi, *La casa de los bárbaros* (1982). La intensidad expresiva, el dramatismo lírico y la referencia a la cultura mediterránea, bíblica en este caso, son características de las obras que realizó Cucchi a comienzos de los ochenta.



662. Ernesto Tatafiore, *Concertino* (1982). Kunstmuseum, Lucerna.

Dentro de los estilos de recuperación de la pintura que se produjeron en la primera mitad de los ochenta, la transvanguardia italiana fue el más publicitado y el que se presentó más claramente como una *etiqueta* de novedad, con todas sus connotaciones de lanzamiento comercial. Junto a Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Nicola de Maria y Nino Longobardi, Ernesto Tatafiore, nacido en Nápoles en 1943, es uno de los artistas lanzados por el crítico Achille Bonito Oliva en 1981.

Si la vanguardia opera —según la expresión de Bonito Oliva— a través de la idea evolucionista de un darwinismo lingüístico, buscando permanentemente nuevas fronteras de lenguaje y nuevos espacios de socialización para el arte, la transvanguardia se sitúa fuera de estas coordenadas, en el interior de una actitud posmoderna, proyectando una mentalidad nómada y transitoria que mantiene una actitud no lineal respecto al arte del pasado. Se derrumba así el optimismo historicista de las vanguardias, la idea de un permanente progreso basado en la experimentación. La transvanguardia se funda en la idea de *disponibilidad* de la historia del arte, a través del *nomadismo*, que permite caminar a los artistas a través de la historia y las culturas, y de la práctica de la *citación* de temas y motivos precedentes que pretende reformular la idea de creatividad y de actualidad. Según escribe Bonito Oliva en 1981, "El arte de la última generación ha redescubierto el placer de una franca inactualidad, hecha de la recuperación de lenguajes, posiciones y metodologías que pertenecen al pasado".

Frente al internacionalismo inherente al proyecto vanguardista, la nueva pintura explora las posibilidades de la particularidad nacional y la identidad cultural. Artistas como Tatafiore excavan en los estratos culturales de una identidad europea. En una obra como ésta, las referencias estilísticas al fauvismo, a través de un trazo sinuoso y libre y la concentración del color, se mezclan con alusiones a la Revolución Francesa y la figura carismática de Robespierre.

F. J. SAN MARTIN

664. Jean Michel Basquiat, *P-Z* (1984). El arte de los *graffitistas* neoyorquinos, herederos del *Pop Art*, continúa el diálogo entre la alta y la baja cultura, entre las pinturas de los museos y las pintadas en las vallas de la ciudad.



carácter violento, gestual, crítico, y con referencias al grupo Die Brücke de comienzos de siglo, se ha visto combinado con un segundo tipo de pintura que hunde sus raíces en la visión de la naturaleza, en la tradición romántica y que, en algunos de sus elementos, puede asimilarse a la experiencia de Der blaue Reiter. Georg Baselitz [658], A. R. Penk, Karl Hödicke, Bern Koberling, Anselm Kiefer [659], Jorg Immendorf [661], el austriaco Sigfrid Anzinger y el noruego Per Kirkeby son algunos de los representantes destacados de esta tendencia.

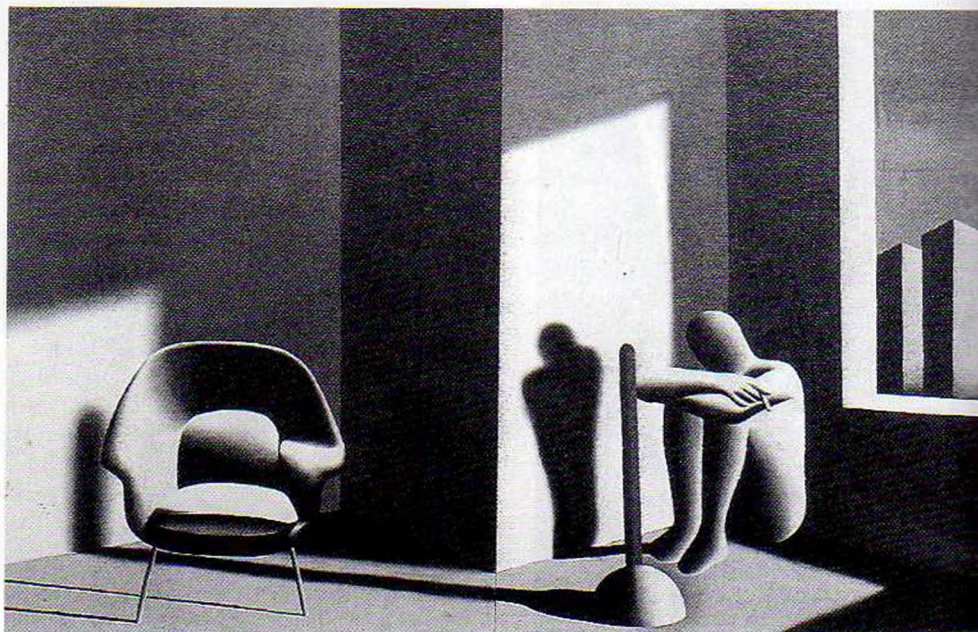
Esta recuperación de la pintura se ha materializado también en otros centros de

interés a comienzos de la década, como Italia, que con la obra de Enzo Cucchi [663], Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemente o Ernesto Tatafiore [662] situaron en primer plano el yacimiento mitológico del Mediterráneo, o la pintura de la acumulación y yuxtaposición que se produjo en Nueva York con Julian Schnabel, David Salle o Eric Fischl [660].

Arte de frontera

La denominación indica un término muy querido del pensamiento posmoderno: la *frontera*, es decir, la indefinición, el desenfoque, la ruptura de las líneas divisorias, también el límite. El "arte de frontera" explora los territorios imprecisos entre la alta cultura y la cultura de masas, entre *high* y *low*, desde un punto de vista provocativamente cercano a la realidad. Frente a la inmediatez del pop, el arte de frontera de los años ochenta plantea una estrategia *diluida*, se trata de borrar las líneas, de identificar sujeto y objeto, de trabajar tan vulgarmente como trabajan los medios de masas y de ofrecer imágenes tan comunes como las que se encuentran en la ciudad. Las obras de artistas como Jean Michel Basquiat [664], Ronnie Cutrone o Keith Haring se inspiran en los *graffiti* de las calles, los personajes de los dibujos animados o en la publicidad.

Una buena parte de esta producción heredera del pop se realizó en el East Village.



665. Marc Kostabi, *3:31 PM* (1986). A través de una imagen sintética de objetos y personajes anónimos, Kostabi presenta un mundo desolado y obsesivo, en un punto intermedio entre la realidad y la pesadilla.



666. Hubert Schmalix, *La bahía* (1986). Schmalix desarrolla una pintura sincrética en la que los elementos metafísicos y surrealistas se mezclan con una valoración abstracta del tratamiento de las superficies y el color.

un barrio neoyorquino, deprimido desde finales de los años veinte y recuperado desde comienzos de los ochenta, donde se centró gran parte de la actividad posmoderna en la ciudad de Nueva York. Aunque con temor a la esquematización, podríamos decir que el arte que se produjo y se exhibió en el East Village durante los ochenta es una mezcla de ingenuidad y cinismo, de pasatiempo y negocio, de sofisticación y calculado mal gusto.

El "neo-surrealismo" forma también parte de la recuperación y el *visionado* de los estilos de la vanguardia histórica. Frente al surrealismo de los años veinte y treinta, que articularon un proyecto de revolución a través de la instrumentalización del subconsciente, la obra de Mark Kostabi [665], Salvo o Hubert Schmalix [666] se centra más en un juego con situaciones surgidas del universo personal o con provocaciones al subconsciente colectivo.

Anacronismo y "Pittura colta"

La pintura culta operó en el límite de la abolición del tiempo haciendo presente el panorama de la historia barroca y neoclásica. Se sitúa en el clímax de la práctica citacionista, que no incluye la cita como elemento añadido, como juego de referencias y descubrimientos, sino que la hace comparecer como centro y justificación de la obra.

Sin duda está presente el decadentismo *fin de siècle*, una forma radical de escepticismo hacia el futuro que desconfía de todas las mediaciones de progreso. A finales del siglo xvi el Renaci-

miento se convierte en Manierismo (la *pittura colta* también se denomina "hiper-manierismo"); a finales del xvii, el Barroco se transforma en Rococó; a finales del xviii, del Neoclasicismo surge el Romanticismo. También este fin de siglo, a través de la obra de artistas como Carlo Maria Mariani [667] o Antonio Abate,

667. Carlo Maria Mariani, *Eres tú, elegido* (1983). El anacronismo plantea la utopía reaccionaria de una historia siempre actual.

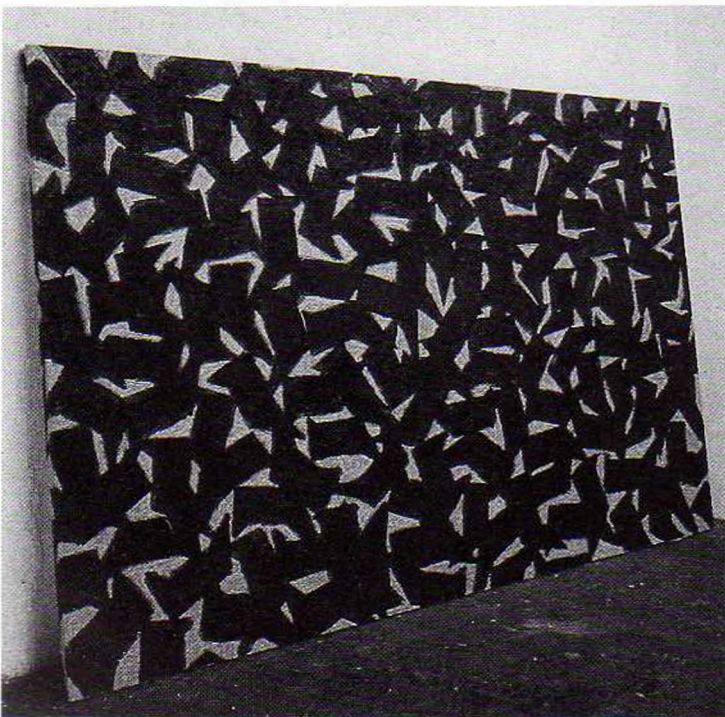


F. J. SAN MARTÍN

668. Anish Kapoor.
La madre como montaña
(1986). Colección
particular, Londres.
En las esculturas de
Kapoor se entrecruzan
las referencias a los
mitos y rituales de su
originaria cultura hindú
y la inequívoca presencia
real del objeto coloreado.



669. Alberto Garutti.
D.V.A.F. (1986).
La pintura *pattern* no se
relaciona tanto con la
geometría como con la
idea de un plano
activado desde la
perspectiva de la pura
visualidad.



quiere acudir a la cita con la historia por medio de una elaborada sofisticación temática y una virtual supresión del tiempo que implica un radical rechazo de la modernidad. En 1984, Germano Celant, refiriéndose genéricamente a la práctica citacionista de los ochenta, habla

de “una pintura ‘miscelánea’ de cosas vistas y leídas, donde es más importante ejercitar la enumeración de las fuentes que activar la inquietud de la historia. Es como si el arte se encontrara ya hecho. ‘inmanente’ e invariado en el pasado y en el todo, y ello fuera suficiente para participar en él, coleccionarlo y sentirlo —de ahí su renovada dimensión ideal— sin insinuar en él el sentido de la pregunta y de la duda. En tal operación el

670. Richard Wentworth. *Ganancia y pérdida* (1985). La característica central de la “Nueva escultura inglesa” es el *retorno al objeto*, a menudo cargado de humor y de juegos visuales, dirigido contra el academicismo de la escultura abstracta y la esterilidad de las operaciones conceptuales.



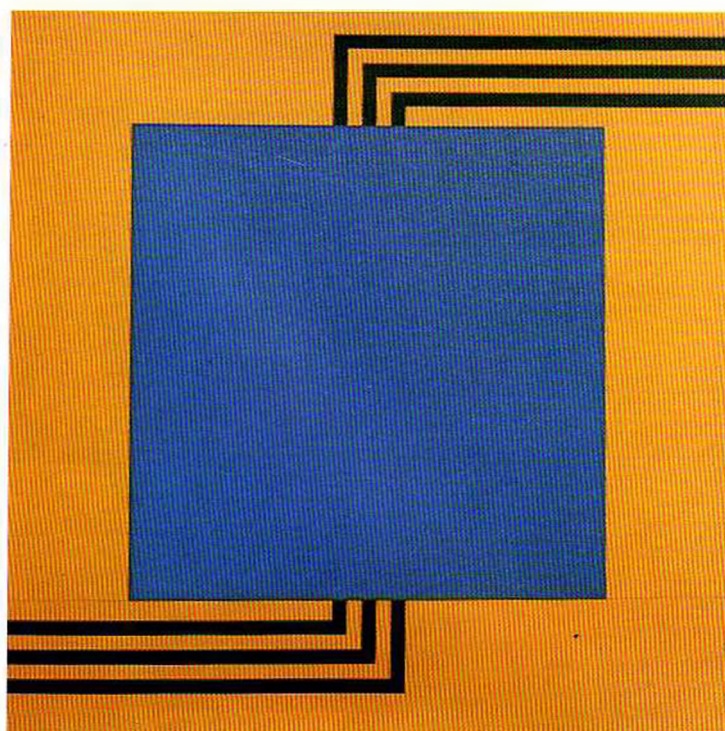
arte corre el riesgo de no encontrarse nada más que consigo mismo, se replica y se disuelve en un idealismo sin perspectiva histórica”.

Nueva escultura inglesa

A comienzos de la década, la escultura inglesa produjo una profunda transformación en el panorama internacional. Aparece una valoración de la escultura como objeto, abandonando su consideración como punto de investigación de elementos formales y espaciales. Hay también una investigación sobre el humor visual, que pretende desacralizar un arte tan solemne como el de la escultura, a través del empleo, a menudo reciclado, de objetos cotidianos. En la nueva escultura inglesa se produce un predominio del elemento visual sobre el táctil. Se trata de una escultura que, aun dentro de un característico rigor formal, mantiene la libertad de los materiales y las fronteras entre abstracto y figurativo. Las obras de Anish Kapoor [668], desde el punto de vista perceptivo y Tony Cragg [672], Will Woodrow, Richard Wentworth [670] o Anthony Gormley, desde la vertiente narrativa y de manipulación de objetos encontrados, son los ejemplos más característicos de esta nueva forma de concebir la escultura.

“Pattern Painting” y neo-decorativismo

La decoración, que ha sido uno de los elementos contra los que luchó frontalmente la vanguardia, como pérdida del sentido, como vacío del significado, vuelve a recuperarse en el contexto de un arte basado en el esplendor visual de la superficie. Lo decorativo había sido considerado como aquello que carece de *sentido*, el placer de rellenar una imagen en base a sollicitaciones puramente lúdicas y visuales, mientras la pintura vanguardista ha buscado siempre una funcionalidad de ideas y sentido. El nuevo decorativismo es la expresión más acabada de la vuelta a la pintura, de la expresión del placer de pintar y del placer de ver. Las composiciones *all over* de Alberto Garutti [669] no conciben el plano de la pintura como espacio de acción o depósito de una inten-

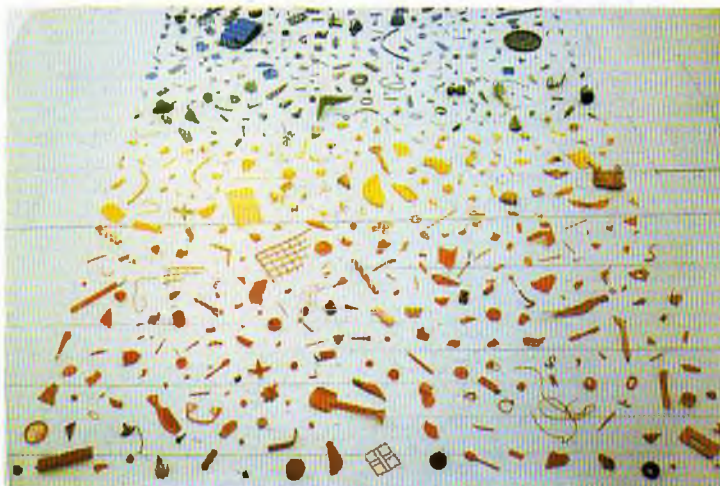


sidad expresiva, sino como un despliegue de formas que se limitan a cubrir la superficie del lienzo como indicio de actividad decorativa, con referencias evidentes a la pintura mural.

Una parte sustancial del éxito fulgurante de la “nueva geometría” proviene del vaivén del mercado y las modas: después de la catarsis expresionista, la reducción fría de la geometría que, en este caso, no explora la capacidad significativa de los elementos formales, sino el despliegue decorativo de la superficie o la revisión de estos elementos a la luz de nuevos dis-

671. Peter Halley. *Célula azul con triple conducto* (1986). La obra de Halley se origina en el lenguaje formal de la pintura geométrica, en la que introduce un relato gráfico y una narración.

672. Tony Cragg. *New Stones-Newton's Tones* (1979). Colección Arts Council of Great Britain. Cragg alude irónicamente a la geometría de Carl Andre y la ecología de Richard Long.



F. J. SAN MARTÍN

673. Ugo Postal. *Tiempo de primavera* (1985).

Los *nuovi futuristi* recuperan el espíritu de *modernolatria* de sus predecesores vanguardistas.

Ugo Postal recrea el imaginario optimista de los tapices de Fortunato Depero a través del lenguaje visual de las computadoras.

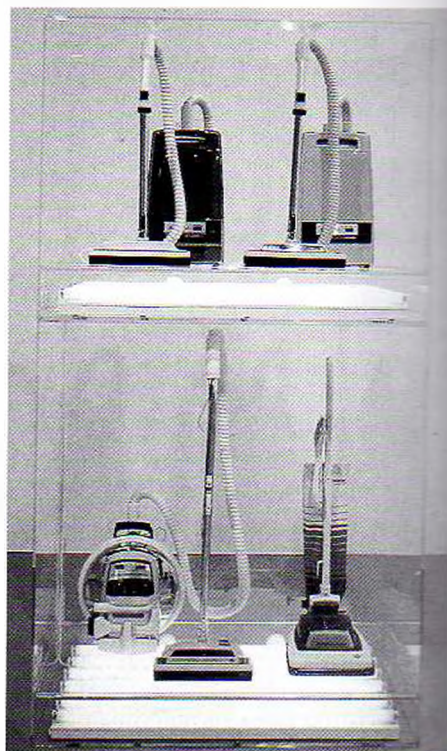


positivos semánticos generados por la posmodernidad.

La pintura neo-geo de Peter Halley [671], Peter Schuyff o Philip Taaffe se completa con referencias al *Op Art*, al constructivismo ruso y al arte decorativo de los años veinte, a través de una sofisticación de los procedimientos de puesta en imagen y un cinismo distanciado respecto a sus modelos.

Nuevo futurismo

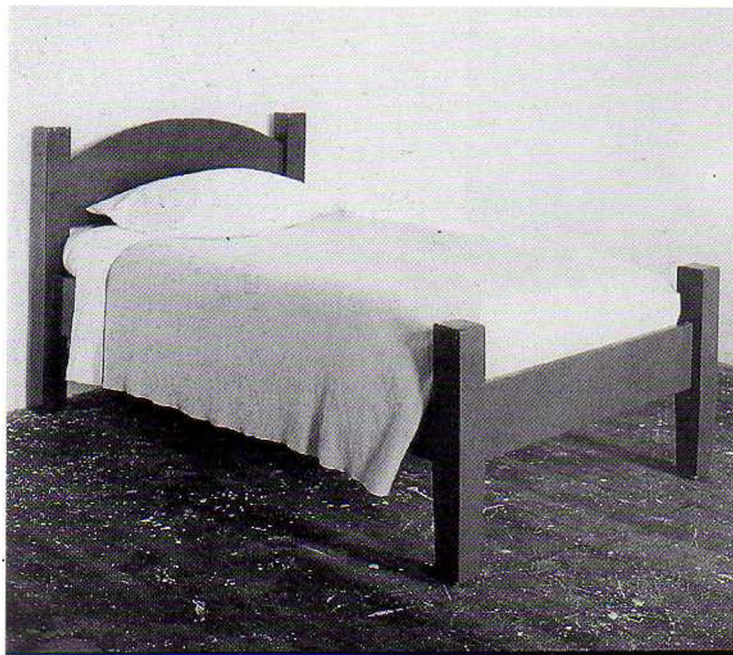
Plantea una continuación expresiva de objetos ligados al mundo de la tecnología, aunque frente al utopismo desbordante del futurismo histórico, que encontraba en la



675. Jeff Koons. *Nueva Hoover Quadriflex, Nueva Hoover Convertible, Nueva Hoover Dimension 900, Nueva Hoover Dimension 1000* (1986). Colección Susan y Lewis Manilow, Chicago. "Elijo las aspiradoras por su sexualidad, porque creo que la aspiradora tiene sexo masculino y femenino a la vez. Son máquinas chupadoras, tienen grandes agujeros en ciertas zonas, pero también tienen diferentes accesorios que son fálicos".

674. Robert Gober. *Sin título* (1986). Colección George H. Waterman III, Nueva York.

Las reconstrucciones que realiza Gober sobre mobiliario y fragmentos del cuerpo humano recrean el paisaje doméstico y los seres que lo habitan como depósitos de una densa intensidad psicológica.



técnica y la industria la salvación moderna de la cultura, los *nuovi futuristi* desean un acercamiento irónico y distanciado en el que lo tecnológico no es un medio de liberación, sino un estado objetual estéticamente aprovechable.

Por otra parte, algunos nuevos futuristas como Luciano Palmieri, Innocente, Gianantonio Abate, Ugo Postal [673], han realizado referencias a la parte más olvidada del futurismo (Depero, Prampolini, Balla...), y su sentido lúdico frente al monoteísmo industrial y "velocista" de Marinetti.

Apropiacionismo y arte débil

En el arte débil el artista no *dice* nada, en todo caso existe la idea de no *añadir* proposiciones, de instalarse él mismo como reflejo del colapso conceptual que el arte ha buscado para sí mismo. Parte también

del distanciamiento y de la *simulación*, de una idea complacientemente nihilista, de la repetición, de la ausencia programática de creatividad. La obra de artistas como Jeff Koons [675], Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Gober [674], Haim Steinbach [677] o Simon Linke refleja una profunda insatisfacción con el papel del artista como explorador de lo desconocido. A través de la apropiación construyen un contra-discurso del arte enfrentado a las ideologías más difundidas sobre lo artístico.

En el arte apropiacionista la idea de originalidad ha sido trasladada desde el objeto, que se presenta como no original, apropiado, hacia las intenciones del artista, que busca un nuevo contexto en el que poder expresarse. Es decir, el problema de la originalidad pasa del objeto al concepto. Esto es lo que ocurre por ejemplo con las re-fotografías de Sherrie Levine en su serie *Siguiendo a Walker Evans* [676] que recoge literalmente las fotos de la *WPA Depression Serie* de Walker Evans. David Salle, uno de los pintores que abrieron el camino del neoconceptualismo norteamericano, declaró en 1984: "Creo que el debate actual sobre *el fin de la originalidad* es sofista. Al final, la originalidad es lo único que cuenta.



676. Sherrie Levine, *Siguiendo a Walker Evans* (1981). Colección de la artista. Como contradicción a la idea benjaminiana de pérdida del aura, esta imagen se centra obsesivamente sobre otra anterior, producida mecánicamente.

Pienso que la originalidad debe ser planteada fuera de esta cuestión de *estilo* personal... Por decirlo de forma simple, la originalidad está en lo que eliges. Lo que eliges y cómo presentarlo".



677. Haim Steinbach, *El más dulce tabú* (1987). Staatsgalerie, Stuttgart. Colocados sobre estanterías referidas al minimalismo (Judd, Artschwager), los objetos de Steinbach comentan con sarcasmo y complacencia la pulsión del consumo.

9. EL PROTAGONISMO DE LA FOTOGRAFÍA

Uno de los aspectos más característicos de la creación contemporánea desde comienzos de los años ochenta lo constituye una nueva actitud hacia la fotografía por parte de muchos artistas, una *fluidéz* de relaciones entre la pintura, la escultura, la instalación y la fotografía que en gran medida habla de la voluntad de realidad, esa posibilidad de ofrecer una imagen directa del mundo, y también de la propia disponibilidad de todas las formas del arte. Esta *centralidad* de la fotografía, construida en gran medida al margen del entorno tradicional de la fotografía, implica una nueva correlación de fuerzas entre los diferentes sistemas de enunciación del discurso artístico, en el sentido en que tiende a abolir su especificidad como medio. Las instalaciones interdisciplinarias del alemán Günter Förg [680] son características de esta disponibilidad.

Sin embargo, este intercambio de experiencias entre pintura y fotografía tiene antecedentes próximos, muy ligados a las operaciones actuales. Robert Rauschenberg, en sus "combinaciones" de pintura abstracta y fotografías transferidas o serigrafiadas, y



679. Clegg & Guttman. *Retrato matrimonial* (1986). El afán por acomodar la fotografía al circuito del arte ha llevado a algunos artistas a *reconstruir* los géneros de la pintura.

Andy Warhol con su apropiación indiscriminada de todo tipo de imágenes de la sociedad contemporánea, son posiblemente los artistas que inauguran este nuevo tipo de relación. Desde mediados de los sesenta, el arte conceptual, el *Body Art*, los *earthworks* o las *performances* emplearon la fotografía, en muchos casos como documentación de la obra, pero también como un elemento



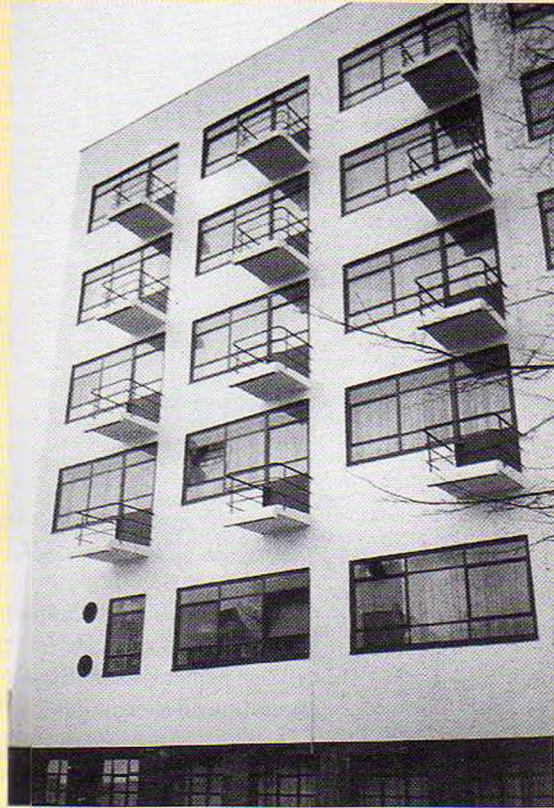
678. Cindy Sherman. *Sin título* (1981). La ficción del cine y la pintura se concentran en las fotografías que Cindy Sherman realiza de sí misma adoptando poses narrativas.

680. Günter Förg, *Bauhaus X* (1991). Galería Schurr, Stuttgart.

Günter Förg, nacido en 1952, pertenece a la generación de artistas alemanes que a través de una reevaluación del conceptualismo, el *arte povera* y el minimalismo se ha impuesto, desde la segunda mitad de los años ochenta, como alternativa a la pintura neoexpresionista.

Esta obra se incluye en una serie de diez fotografías que revisitan, con todo el distanciamiento crítico propiciado por los nuevos modos de la fotografía, uno de los emblemas consolidados de la modernidad, la sede de la Bauhaus en Dessau, construida por su entonces director, Walter Gropius, en 1925, uno de los momentos cruciales de la historia de la vanguardia y de la propia Bauhaus. En ellas, el objeto fotografiado vuelve a constituirse como un elemento de reflexión analítica, en este caso, sobre la arquitectura y sobre un momento crítico de la modernidad, el periodo final de las vanguardias históricas. Sin duda, el "motivo" arquitectónico Bauhaus tiene relación con la interdisciplinariedad que alentó la escuela, la rememoración práctica de la utopía de la "obra de arte total", que Günter Förg, a su vez, rememora con su propio discurrir entre la pintura mural, la escultura o la fotografía, tres formas de arte que ocuparon un puesto privilegiado en la enseñanza de la Bauhaus.

Entre el tiempo de la arquitectura y el del espectador, entre la construcción del edificio en 1925 y estas modernas fotografías hay, sin duda, un lapso inquietante, largo y desolado. Entre ellos media precisamente la completa edificación del mito de lo moderno y su calificación política, uno de los argumentos que más interesa a Günter Förg y a otros artistas alemanes de su generación como Gerhard Merz o Thomas Struth. De cualquier forma, todo ello se encuentra entrevisto tras la óptica del paso del tiempo, en el sentido de una Historia que se sitúa como elemento de reflexión sobre las condiciones actuales de creación, aunque también como un tiempo que define una melancolía fría. En el caso del edificio de la Bauhaus, su paso de Taller (vivo) a Monumento (muerto), a través del contraste entre las fotografías antiguas, llenas de vida y actividad, y las realizadas por Günter Förg, en las que el edificio, monumentalizado, solitario y fragmentado, adquiere un ensañado aspecto de ruina, que contrasta, a su vez, con la evidente y reciente restauración.



central que la construía. La *centralidad* de la fotografía se produce en los años ochenta con la aparición de una serie de artistas, tanto en Europa como en Norteamérica, que tienden a diluir las fronteras entre los géneros y emplean el medio fotográfico fuera de las convenciones de la práctica y la tradición fotográfica. Sus obras no documentan objetos, acciones o construcciones, sino que se presentan como imágenes autónomas. De este intercambio surge un diálogo fértil que ha dado lugar a uno de los fenómenos más característicos del arte en la década de los ochenta: fotografías de gran formato, situadas en la pared como cuadros, cajas de luz, instalaciones fotográficas, etc.: la presencia de la fotografía como fuente de imágenes parangonable a la pintura y, en muchas ocasiones, empleando procedimientos narrativos y de puesta en escena



681. Barbara Kruger. *Sin título (Mi silencio es tu comodidad)* (1981). Los carteles y la publicidad están en la base de muchas obras del arte moderno. Barbara Kruger es heredera de Warhol y Rodchenko, pero también de Léger y de Kosuth.

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
 Depto. de DOC. v BIBLIOTECA 385

F. J. SAN MARTÍN

682. Jenny Holzer, *Truismos* (1982). Al contrario que en la pintura expresionista, donde la subjetividad permanece en la cercanía del individuo, las frases escritas con luz de Jenny Holzer abordan un estado social de la subjetividad.



característicos de la pintura. Los retratos de grupo de Clegg & Guttman [679] o las puestas en escena de los roles femeninos de Cindy Sherman [678] son ejemplos de esta forma de acercamiento a la fotografía.

683. Jeff Wall, *El pensador* (1986). "La representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o atributos", definición de diccionario del término *alegoría*, describe acertadamente las imágenes de Jeff Wall.

La irrupción de la realidad

A finales del siglo, en el contexto de la hiperpresencia de los medios de masas, muchos piensan que los publicitarios son los verdaderos artistas porque son los que transmiten más eficazmente sus mensajes al público. Sin embargo, artistas como Bar-

bara Kruger [681], que emplea imágenes pre-existentes junto a contundentes eslóganes, Jenny Holzer [682], con sus consignas sobre pantallas LED, o Jeff Wall [683], con sus grandes *lighboxes*, se apropian críticamente del mobiliario publicitario de la ciudad y demuestran que esta prepotencia de lo publicitario puede generar un contradiscurso sumamente efectivo. En todo caso, frente a la banalidad del discurso publicitario, la dimensión crítica y la densidad semántica de estas obras juegan a favor del arte.

Andreas Gursky, Thomas Ruff [684] o Thomas Struth, representantes de una tradición fotográfica alemana, fueron alumnos en la Academia de Arte de Düsseldorf, de Bern y Hilla Becher [685], una pareja de artistas que desde finales de los cincuenta, en sus series documentales sobre edificaciones industriales, realizaron fotografías absolutamente impersonales y, a la vez, perfectamente identificables. En la perspectiva del arte conceptual, los Becher desarrollaron una de las vías más interesantes de la fotografía contemporánea, aquella que renuncia al efecto estético y la densidad subjetiva —en la tradición de la Nueva Objetividad alemana— en favor de una toma fotográfica basada en la dimensión significativa del objeto fotografiado.

El neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana hicieron operar a la pintura como una instancia expresiva inmediata, un testimonio existencial del artista. Frente a esta inmediatez obra-expresión, gran parte de los artistas que han trabajado

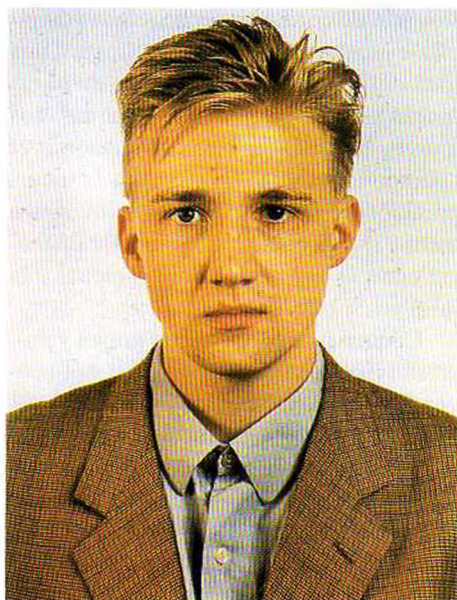


en el terreno de la imagen fotográfica desde mediados de los ochenta, ya sean los herederos de la Nueva Objetividad alemana (Andreas Gursky, Thomas Ruff o Günter Förg [686]), los narradores críticos de Vancouver como Ken Lum o Jeff Wall, apropiacionistas norteamericanas como Sherric Levine o Louise Lawler, o fotógrafos testimoniales como Andrés Serrano [687], han basado su estrategia en un distanciamiento frente a los objetos y temas que tratan, una distancia que ayuda a construir el espacio significativo de la obra. Muchos de estos artistas realizan fotos en las que predomina una normalidad cotidiana —aeropuertos, retratos frontales, refotografía de publicidad— que parece coquetear con la idea duchampiana de no-arte, aunque en realidad desarrollan una crítica de los mecanismos que hacen de las imágenes elementos reforzadores de los mitos del poder.

Breve apunte sobre la situación a comienzos de los años noventa

El sistema del arte en los años noventa se encuentra marcado en buena medida por la crisis del mercado, la crisis en la construcción de nuevos museos, el abandono de las grandes exposiciones espectáculo y, en definitiva, la disminución del inusitado protagonismo que adquirieron las artes plásticas durante la década anterior. Las aguas han vuelto a su cauce. La cotización de las obras de arte, tanto de los grandes maestros modernos como de artistas vivos, ha frenado esa ascensión vertiginosa que alcanzó la cumbre en las subastas de 1987 y se ha ajustado mejor a un mercado que ha visto la salida de especuladores financieros que distorsionaban los precios.

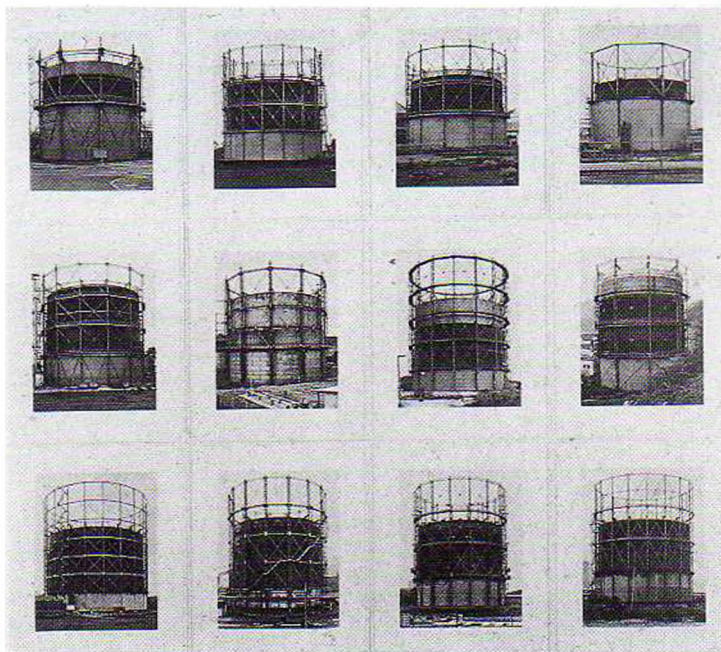
Tanto en Europa como en los Estados Unidos, el periodo 1980-1995 ha sido el de mayor actividad constructora de museos de toda la historia. El museo ha conseguido encontrar un papel protagonista en el sistema del arte, fundamentalmente a través de la importancia que ha vuelto a adquirir el objeto en el contexto posmoderno, que daba lugar a la necesidad de nuevos contenedores, pero también por la propia adecuación que los museos de arte contemporáneo han realizado de cara a la nueva situación: en lugar de dirigirse a una minoría que con su presencia manifestaba su



684. Thomas Ruff. *Retrato* (1990). CAPC. Burdeos. La utopía documental de August Sander de fotografiar a todos los alemanes tiene seguidores entre algunos artistas alemanes de los años ochenta. Ruff retrata jóvenes de su generación.

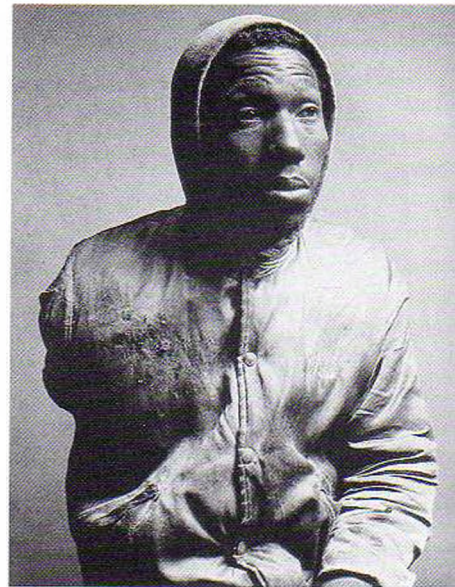
complicidad con las obras expuestas, los nuevos museos se encuentran dirigidos a los sectores más amplios de la población, en el contexto de la cultura del ocio. Frente a la identidad que otorgaba una colección, muchos de estos nuevos museos no supeditan su actividad a la adquisición de un cuerpo de obras, o incluso pueden carecer de él y dedican su esfuerzo a exposiciones temporales. Frente al carácter de servicio público del museo, basado en la idea ilustrada, se conciben desde un punto de vista empresarial en el que a una concreta inver-

685. Bern y Hilla Becher. *Gasómetros* (1972-1981). CAPC. Burdeos. Las fotografías objetivas de los Becher documentan arquitecturas industriales como monumentos anónimos de la modernidad.



sión han de corresponder beneficios tangibles o intangibles. Por último, frente a una idea del museo como depósito de obras maestras unánimemente aceptadas, los museos actuales han tendido a acortar el "tiempo de espera" en cuanto a la incorporación de la obra de artistas jóvenes o menos reconocidos, recortando la distancia entre la exposición convencional y la instalación en el museo.

Contrariamente al carácter grupal y *programático* de la transvanguardia y el neoexpresionismo alemán de la década anterior, que fundaban su primer argumento en la propia pertinencia de la pintura frente al conceptualismo, la actividad pictórica en el momento actual basa su presencia en posiciones individuales, ajenas a cualquier discurso legitimador. Desde su "recuperación" a comienzos de los ochenta, la posición de la pintura en el sistema del arte ha ido adquiriendo lo que podríamos llamar una posición *lateral* pero asentada. Ya sean derivaciones de la nueva geometría o del *Pattern Painting* y otras variantes de ornamentación serial, monocromo, impresionismo abstracto, figuración comprometida, neo-surrealismo o narración ingenua, la pintura en la primera mitad de los noventa no es, en líneas generales, sino la continuación y diversificación de las tendencias que se



687. Andrés Serrano, *Nómadas (Pete)*. Colección S. I. Newhorse, Nueva York. La hiperrealidad de la cultura contemporánea ha conducido a artistas como Serrano a imitar sus procedimientos, acercando el problema del realismo a su límite.

asentaron en la década anterior. La aceptación del pluralismo y la diversificación del mercado y la crítica le aseguran un puesto —a menudo protagonista— en los espectáculos del arte, a pesar de que en el momento actual la pintura, es decir, el cuadro de caballete, no atraviesa uno de sus momentos más productivos.

En muchos aspectos, la actual operación de relectura del arte radical en el periodo 1965-1975 es una variante del citacionismo de la década anterior, en la que el mundo mítico e intemporal del neoexpresionismo ha sido sustituido por el compromiso del arte activista. El citacionismo de los relatos ha dado paso al de las actitudes, en un arte que juega con el compromiso pero que en muchos casos sólo aparece como un intento de recuperación ornamental de la vanguardia. Procesos de desplazamiento y de complejidad presiden simultáneamente operaciones como el neogeo de Peter Halley, que encuentra relatos en la geometría de la vanguardia o el activismo de Barbara Kruger, que rellena de moral ciertas proposiciones conceptuales. Este entrecruzamiento, verdadera ceremonia de la confusión, es una de las características del arte actual.

686. Günter Förg. Pintura mural en la rotunda del Schirn. Frankfurt, 1986. La pintura de Förg se encuentra ligada a una reflexión sobre lo arquitectónico. No es tanto pintura para decorar el muro como una forma de analizar la materialidad de ese muro.



APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

Se han escogido, para un breve apéndice, declaraciones de cuatro artistas decisivos en el periodo estudiado, que corresponden a las dos zonas geográficas clave —Europa y los Estados Unidos—, así como a cada una de las décadas que se abordan en el texto —Jackson Pollock en los años 50, Joseph Beuys en los 60, Sol LeWitt en los 70 y Georg Baselitz en los 80—.

Jackson Pollock, tres declaraciones (1944-1951)

“Acepto el hecho de que la pintura importante de los últimos cien años ha sido hecha en Francia. Los pintores norteamericanos, por lo general, no han acertado con la pintura moderna en absoluto. (El único maestro norteamericano que me interesa es Ryder). Así, el que los buenos artistas europeos modernos estén entre nosotros es muy importante, pues han traído con ellos su conocimiento de los problemas de la pintura actual. Me impresiono de modo especial su idea de que la fuente del arte está en el inconsciente. La idea me interesa más que los artistas en concreto, pues los dos que más admiro, que son Picasso y Miró, siguen en el extranjero (...).

Una pintura norteamericana aislada, algo tan popular en este país durante los años treinta, me parece cosa tan absurda como la de crear unas matemáticas o una física puramente norteamericanas (...). Y, en otro sentido, el problema no es tal; o sí existe, se resuelve por sí mismo. Un norteamericano es un norteamericano, y su pintura estará naturalmente marcada por tal hecho, se quiera o no. Pero los problemas básicos de la pintura contemporánea están al margen de un país u otro”. (1944)

“Mi pintura no es de caballete. Raramente extiende la tela antes de pintar. Prefiero suje-

tarla, sin abrirla, a la pared o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. Trabajo más a gusto en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente, estar *en* el cuadro. Es algo parecido a las pinturas que los indios del Oeste hacen en la arena. Sigo sin utilizar las herramientas típicas del pintor, como caballete, paleta, pinceles, etc.; prefiero palos, llanas, cuchillos y pintura goteante, o una espesa mezcla de arena y vidrios rotos con el añadido de otras materias raras. Cuando estoy *en* mi cuadro, no tengo conciencia de lo que estoy haciendo. Solamente después de un tiempo de lo que se puede llamar “conocerse” *veo* lo que he estado haciendo. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Lo que intento es que surja esa vida. Sólo cuando he perdido el contacto con el cuadro se produce el caos. De otro modo es armonía pura, un fácil dar y tomar, y la obra sale bien”. (1947)

“No trabajo a base de dibujos o bosquejos en color. Mi pintura es directa (...). El método es el del desarrollo natural de una necesidad. Quiero expresar mis sentimientos antes que explicarlos. La técnica no es sino un medio para llegar a una afirmación. Al pintar, tengo una idea general de lo que estoy haciendo. Puedo controlar el ritmo del pintar: no es un accidente, de igual modo que no hay un principio ni un final”. (1951) (Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, 1995, págs. 581-583).

Conversación entre Joseph Beuys y Bernard Lamarche-Vadel (1979)

Bernard Lamarche-Vadel: “Un cierto número de comentaristas de su obra insis-

ten en un periodo importante de su vida, entre 1955 y 1957, fecha en la que una grave crisis psíquica le habría permitido de alguna manera establecer los principios fundamentales de su arte. ¿Tendría la amabilidad de darnos su opinión acerca de la relación de causa a efecto entre esta crisis y su arte?"

Joseph Beuys: "Esta crisis fue muy importante para mí porque todo, verdaderamente todo, fue puesto en cuestión, incluida mi vida. Fue durante esta crisis cuando decidí, con energía, todo lo que en la vida, en el arte, en la ciencia, llegaba hasta lo más profundo. Sobre esto ya estaba preparado por mi trabajo precedente, pero esto debía ser una teoría completamente distinta del arte, de la vida, de la democracia, del capital, de la economía, de la libertad, de la cultura... Y durante este periodo de tres o cuatro años, pude fijar los primeros rasgos de una teoría ampliada del arte, concerniente al cuerpo social en su conjunto, teoría que ya no quedaría restringida a la escena cultural tradicional: el artista como persona aislada, los problemas de enseñanza del arte, de historia del arte, los muscos y todo lo que ya existe en nuestra sociedad. De esta forma tuve la posibilidad de barrer de un solo golpe todos mis problemas de años precedentes, de romper con la tradición y de encontrar lo que debería ser un nivel adecuado para la revolución y la evolución del proceso humano global. Desde el comienzo se trataba de una investigación sobre la idea de trabajo humano. No solamente sobre el trabajo de los autodenominados artistas, en tanto que especialistas en la sociedad, sino una reflexión sobre la idea antropológica de la creatividad humana. Y de aquí surge el problema de la libertad, de la autodeterminación por la creatividad, de la autoadministración, de la autogestión... Todas estas cuestiones políticas tan importantes estaban implicadas en esta cuestión de base. He desarrollado así una especie de teoría antropológica de la creatividad. También, para resumir en una frase todo lo que fue esta iniciativa, se podría casi decir que fue una iniciación, una comprensión ampliada del arte".

B. L-V: "¿En esta época había, pues, en su trabajo, la búsqueda de un acercamiento más global pero, al mismo tiempo, estaba también su propia historia, unida a una energía psíquica particular?"

J. B.: "Exacto".

B. L-V: "¿Cuál es la función o el papel de esta energía psíquica?"

J. B.: "Pienso que los acontecimientos más globales están siempre estrechamente unidos a lo que la gente llama una mitología individual. Pues durante este periodo no hubo sólo una investigación global que desembocara en una teoría, que pudiera escribirse en una pizarra como un esquema, sino que también fue un periodo muy productivo con muchos conceptos y eso que más tarde se definirá como los rasgos iniciáticos chamánicos. Muchos dibujos se hicieron con un carácter radicalmente diferente de los esquemas llamados 'teóricos' del cuerpo social. Hubo también a partir de esta época, esculturas, además de objetos y *performances*, acciones de carácter intermedia, con la acústica o la música. Estas últimas eran la prolongación lógica de conceptos que habían aparecido en los dibujos". (...)

B. L-V: "Hace poco usted ha mencionado el carácter chamánico de su obra. En efecto, algunos críticos han visto en Joseph Beuys un chamán, es decir, el establecimiento de un principio de reducción con una palabra, un acto y una materia originales, que conducen hacia un mundo primario. ¿Está usted de acuerdo con esta interpretación?"

J. B.: "Sí, es cierto. Un mundo primario-significa en primer lugar un interés por partir hacia un punto de vista realmente elemental. Se puede decir que esto implica al mismo tiempo la idea de un mundo primario y la idea de un punto de partida de una concepción de la historia como proceso global de evolución de la humanidad. Significa al mismo tiempo un interés por el pasado con el retorno a un punto de desarrollo de la historia y un interés por el presente e incluso por el futuro. Utilizo también este carácter chamánico para indicar que no tenemos una visión completa de la vida, la cultura y el hombre. Pero sin embargo podemos alcanzar una comprensión verdadera si hacemos un análisis histórico sobre lo que ha pasado, si hacemos una síntesis del presente, si emprendemos una investigación futuroológica. Es una especie de medio, de táctica o estrategia para conducir a la gente a un interés suplementario por encontrar el principio del futuro.

Pero no pueden encontrar los principios y la verdad para establecer el futuro si no tienen ideas claras sobre su naturaleza, si no conocen su evolución. Esto implica un interés por la antropología y para mí hubiera sido imposible encontrar mejor medio para clarificar los diferentes niveles de consciencia, de vida y de cultura, que el carácter de chamán. Esto implica a su vez una consciencia de todas las energías presentes y de todas las dimensiones espirituales. Lo que no ocurre actualmente, con una visión estrecha de la antropología y con el materialismo que nos aleja de los poderes espirituales.

En mis acciones he introducido otros muchos seres, por ejemplo, animales, plantas, minerales y realidades elementales que tienen también en este mundo una dimensión espiritual. Podría hablar también de los ángeles, de poderes en el mundo invisible, hubiera podido hablar del nacimiento y de la muerte, de lo que hay antes del nacimiento y después de la muerte...

Era pues una etapa en la que utilizar este carácter de chamán tenía un componente estratégico pero, a continuación, adopté realmente la actitud del chamán y, finalmente, di conferencias científicas. También a veces, por una parte, yo era una especie de analista científico moderno, y por otra, en las acciones, tenía la existencia sintética del chamán. Esta estrategia iba dirigida a crear entre la gente una excitación para suscitarse preguntas antes que para aportar una estructura completa y perfecta. Era una especie de psicoanálisis con todos estos problemas de energía y de cultura". (*Artistas*, febrero-marzo de 1980, págs. 15-19).

Sol LeWitt, Sentencias sobre arte conceptual (1968)

"1. Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar.

2. Los juicios racionales repiten juicios racionales.

3. Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.

4. El arte formalista es esencialmente racional.

5. Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica.

6. Si el artista cambia de opinión a medio camino de la ejecución de la pieza, pone

en peligro el resultado y repite resultados pasados.

7. La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación. Su voluntariedad puede ser sólo vanidad.

8. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.

9. El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto.

10. Sólo las ideas pueden ser obras de arte, están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse.

11. Las ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico. Pueden abrir direcciones inesperadas, pero es preciso que una idea se haya completado en la mente para que se forme la siguiente.

12. Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan.

13. La obra de arte se puede entender como un conductor que va de la mente del artista a la del espectador. Pero puede suceder que no llegue hasta el espectador, o que no salga de la mente del artista.

14. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto.

15. Ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escrita o hablada) hasta la realidad material, por igual.

16. Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas.

17. Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte.

18. Se suele entender el arte del pasado aplicando las convenciones del presente, y así se entiende erróneamente el arte del pasado.

19. Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.

20. El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones.

21. La percepción de ideas conduce a nuevas ideas.

22. El artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo hasta que está completo.

23. Un artista puede percibir erróneamente una obra de arte (entenderla de modo distinto que el artista y aún así esa percepción errónea puede desatar en él una concatenación de ideas).

24. La percepción es subjetiva.

25. El artista no tiene por qué entender su propio arte. Su percepción no es ni mejor ni peor que la de otros.

26. Un artista puede percibir el arte de otros mejor que el suyo propio.

27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.

28. Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Pueden servir de ideas para otras obras.

29. El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso.

30. En una obra de arte entran en juego muchos elementos. Los más importantes son los más evidentes.

31. Si un artista emplea la misma forma en un grupo de obras y cambia el material, hay que pensar que el concepto del artista tenía que ver con el material.

32. Las ideas banales no se redimen con una ejecución hermosa.

33. Es difícil malograr una buena idea.

34. Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio hace arte relamido.

35. Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte". (Marchán, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, 1994, págs. 414-415).

Georg Baselitz, declaraciones

"El artista no ha contraído responsabilidad alguna con nadie. Su papel social es antisocial. Su única responsabilidad radica en su posición frente al trabajo que realiza. (...)

La obra empieza a existir en la cabeza del artista y se queda en la cabeza del mismo. La comunicación con el público no existe. El artista no plantea cuestión alguna ni levanta ningún acta; no da ninguna información, ningún mensaje ni ninguna opinión. (...)

La pintura no tiene nada en común con la pared de la cual está colgada ni con la estancia en la cual está expuesta. Primero porque puede ser cambiada cuando se quiera, y luego porque la función decorativa de la pintura puede ser suplida por cualquier otra cosa. (...)

Soy de la opinión de que un museo sólo debe ser considerado como un lugar donde se conservan las obras de arte y donde es posible mirarlas sin más, sin impedimentos y sin pretensiones. (...)

Las obras de arte tienen una existencia independiente del lugar donde se encuentran y del hecho de ser vistas. Existen por las solas virtudes de sus propias cualidades y de la intención del artista. Por lo que respecta a las obras de arte y a los museos que las albergan, creo que es incorrecto hablar de intenciones políticas, principios de selección o de métodos didácticos, ideas que sobrecargan el objeto de arte y que de hecho sólo conciernen al público. (...)

El objetivo es asimilar el arte, alistarlo en la sociedad burguesa. La contemplación directa de los objetos en sí mismos no parece ya suficiente. La obra de arte está edulcorada. (...)

Las obras contemporáneas ya no precisan incorporar una idea cualquiera de función. Están aisladas, son autónomas, sin relaciones exteriores a ellas. (...)

La incapacidad de medirse con el arte no puede ser superada si no es imponiéndole un papel de comunicación o vulgarizándolo. El arte no contiene información alguna, al menos no más de la que nunca tuvo. No puede ser utilizado para otra cosa que no sea ser mirado. (...)

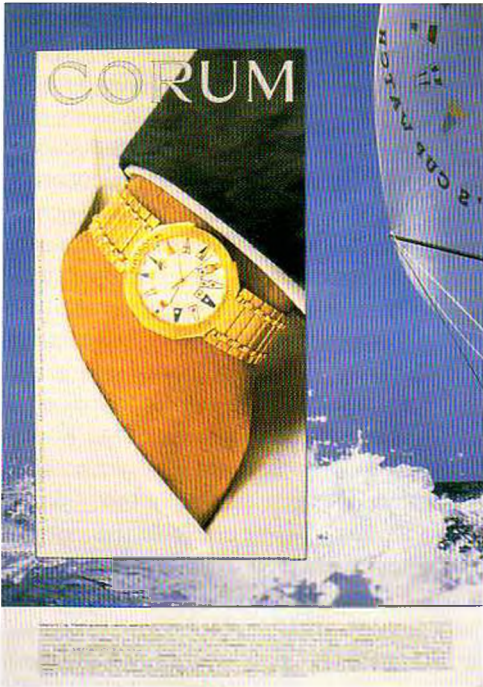
Nunca ha sido mayor el aislamiento del artista en el seno de la sociedad burguesa y nunca ha sido más anónimo su trabajo. Es evidente que esto sirve para desarrollar la locura del artista. Sólo cuenta el producto acabado, en mi caso, la pintura". (AA. VV., *El arte del siglo xx, vol. II, 1950-1990*. Barcelona, 1990, pág. 381).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Paris-New York*. Centro Georges Pompidou, París, 1977.
- AA. VV. *Arte Pop*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992.
- AA. VV. *Andy Warhol*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1990.
- AA. VV. *Minimal Art*. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1996.
- AA. VV. *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana, 1965-1975*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- AA. VV. *L'art conceptuel, une perspective*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1990.
- ASHTON, D. *La Escuela de Nueva York*. Cátedra, Madrid, 1988.
- BARRILLI, R. (et al.). *Al di là de la pittura. Arte Povera. Comportamento. Body Art. Concettualismo*. Fabbri, Milán, 1978.
- BATTCKOCK, G. *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BONITO OLIVA, A. *Transavantgarde international*. Giancarlo Politi Editore, Milán, 1982.
- BOZAL, V. *Pintura y escultura españolas del siglo xx, (1939-1990)*. Summa Artis, vol. XXXVII. Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- CAMERON, D. *El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987.
- CELANT, G. *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*. Centro Georges Pompidou, París, 1981.
- DI MAGGIO, G. (dir.). *Ubi Fluxus ibi motus (1990-1962)*. Mazzotta, Milán, 1990.
- GOLDBERG, R. L. *Performance Art. From Futurist to the Present*. Thames & Hudson, Londres, 1988.
- LEBEL, J. J. *El Happening*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.
- LIPPARD, L. *El Pop Art*. Destino, Barcelona, 1993.
- LUCIE-SMITH, E. *El arte hoy*. Cátedra, Madrid, 1983.
- MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 1994.
- SZEEMAN, H. (dir.). *Joseph Beuys*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

LA CULTURA VISUAL DE MASAS

Jaime Brihuega



688. Una configuración icónica cargada de referencias precisas transforma a este reloj en un emblema náutico, pero el anuncio le añade connotaciones de prestigio social (publicado en 1986).

Con frecuencia, los historiadores del arte desplegamos cierta terminología básica que, en realidad, no es del todo coherente con los contenidos que parece proponer. Se trata de metáforas extraídas de un lenguaje académico heredero lejano del pensamiento de la Ilustración, cuando se fijó el armazón teórico que canonizaba la autonomía de un “Sistema de las Bellas Artes” hecho a la medida de su propio tiempo. Así, cuando por ejemplo hablamos de un “arte románico”, queremos referirnos a la arquitectura, la escultura, la pintura, o las “artes industriales” europeas producidas en el entorno de los siglos XI y XII: un contexto histórico cultural que, sin embargo, desconocía unas nociones de *arte* y de *artista* como las que todavía hoy nos empeñamos en mantener vigentes; a pesar de que las vanguardias hayan intentado poner patas arriba dichas nociones. Si afináramos la autocrítica filológica, acabaríamos admitiendo, también, que el establecimiento de un espacio de comportamiento cultural articulado mediante *géneros artísticos* nítidamente diferenciados (arquitectura, escultura,

pintura...) supone la proyección de un sistema de identidades categoriales que emana de un tiempo que no es el del Románico, ya que una codificación de lenguajes artísticos de tal índole sólo empieza a cristalizar en la conciencia y en la práctica de nuestra era a partir del Renacimiento. Un sistema que tampoco es ya del todo el nuestro pues, por diferentes razones y tanto hoy como en el tiempo del Románico, algunas de las fronteras de esos géneros no se hallan delimitadas con la vocación de constituir entidades independientes: ahí está la integración visual y física de los lenguajes figurativos en la arquitectura románica, ahí están géneros híbridos como el *assemblage* o la instalación en la cultura contemporánea. Por tanto, *arte* es más la metáfora fruto de un cómodo hábito académico y pedagógico que ese concepto abrigador de contenidos universales y estables que a veces simula ser. En realidad, difícilmente podemos utilizarlo como paraguas denominador de hechos y objetos tan remotos entre sí en el tiempo, el espacio y la significación como un fresco copto, una máscara africana, una estatua egipcia, una arqueta mozárabe, un paisaje holandés del siglo XVII, un grabado expresionista, el urinario de Duchamp...

Si en vez de hablar de *arte* utilizásemos unos conceptos más versátiles (y por tanto menos restrictivos) como *cultura visual* o *cultura icónica*, podríamos pasearnos espacial y temporalmente con ellos por las diversas épocas y civilizaciones sin temor a prejuzgar el sentido básico de esas culturas. Pero, inmediatamente, ello nos forzaría a definir, en cada caso, las



689. Una marca de zapatos se erige en símbolo de una aventura amorosa con tintes cinematográficos. A la derecha, el zapato masculino aparece como la anamorfosis de un torso de mujer cuyo voluptuoso corsé deja los pechos al desnudo (publicado en 1985).

dan lugar en el campo de reflexión de la semiótica conceptos como *icono*, *icónico* o *iconicidad*, los utilizaremos con la mayor flexibilidad y amplitud posible. Consideraremos dentro del ámbito de lo *icónico* todos aquellos signos visuales que no sean los de la escritura, la notación musical, la numérica u otros lenguajes arbitrarios rígidamente codificados. Es decir, tanto los que define Peirce (signos que operan por similitud visual) como aquellos signos no figurativos que encontramos en la abstracción pictórica, el perfil de un objeto o la estructura de un gesto, ya que, tarde o temprano, culturalmente acaban suponiendo la representación analógica de unas formas o de unas pautas formales preestablecidas.

Ya sea bajo una identidad estricta o denominándolas metafóricamente, la pintura, la escultura, la arquitectura y las artes industriales del Barroco, el Gótico, la Ilustración, el mundo prerrománico o la Antigüedad ocuparon cuantitativamente la mayor parte de los dominios abarcados por sus respectivas culturas visuales. Al lado de estos géneros de expresión icónica quedaban el vestuario y los útiles y objetos cotidianos del mundo urbano, así como todos los que articularon el desenvolvimiento de las respectivas culturas rurales. Claro que, de alguna manera y en un sentido estricto, cualquier objeto está rodeado de una esfera cultural de iconicidad, por muy elemental que ésta sea. Sin ella, es imposible siquiera el reconocimiento de su funcionalidad primaria, lo cual, por sí mismo, es un acto de comunicación, de uso de ciertos códigos icónicos culturalmente establecidos (basta plantearse, por ejemplo, que un indígena azteca del siglo XVI hubiese sido incapaz de saber para qué servía, qué era, la rueda de carro que pudiese mostrarle el más indocumentado de los conquistadores españoles: la rueda no existía en el "catálogo imaginario" de los objetos de la cultura azteca). Pero aun así, salvo el vestuario urbano "de calidad", que no dudáramos en incluir entre las artes industriales, el resto de esos componentes de la cultura visual de cada época acarrea una carga de comunicación visual y simbólica poco ponderable para la actividad disciplinar del historiador del arte y sólo reveladora para el antropólogo, el etnólogo o el historiador de la vida cotidiana, ya que estos especialistas encuentran en el carro, el arado, el tocado de la

identidades del ámbito de lo estético, de la tipología de objetos, de los lenguajes visuales y del conjunto de los factores funcionales, económicos y simbólicos operantes en la comunicación establecida por cada cultura concreta. Empezar a delimitar este tipo de coordenadas nos obligaría, a su vez, a nuevas consideraciones. Estas son, precisamente, las que vamos a necesitar a continuación como prolegómeno de este apartado, que tiene por misión hablar de ciertos aspectos de las formas en la cultura contemporánea: los que estructuran la *comunicación visual masiva*, aquella que se produce a través de los *medios icónicos de masas*. Para obviar aquí las interminables discusiones a que

novia, la garrafa, el fuelle o la bujarda, documentos inapreciables para elaborar un discurso sobre el devenir de las mentalidades o de las técnicas [693]. El tránsito disciplinar de estos objetos etnográficos al campo de las llamadas "artes industriales" suele decidirse por factores estéticos como su decoración o la intencionalidad formal en la concepción de su volumen global. Es una línea divisoria discutible y en ocasiones resbaladiza, pero que por lo general funciona razonablemente y permite discriminar la reflexión entre el cáliz repujado y la simple jarra de estaño, entre la daga "Holbein" y el simple cuchillo de arzón popular.

Pero si lo que nos planteamos es el enfoque del ámbito de la cultura visual de nuestros días, esta divisoria disciplinar pierde claridad en su eficacia. Por dos razones fundamentales. La primera cuantitativa, ya que el volumen que suponen

la pintura, la escultura, los nuevos géneros de expresión artística, la arquitectura "de calidad" o el alto diseño, hoy representan sólo una pequeña parte de nuestra cultura icónica: aun siendo importantísima y recibiendo todavía la consideración de expresión cultural de carácter dominante. La segunda cualitativa, porque un encendedor desechable, un vaso de Duralux, un automóvil, un anuncio publicitario, unos zapatos o un reloj de pulsera, por tomar al azar objetos que nos circundan continuamente, están cargados de una intencionalidad formal y simbólica superpuesta, ostentosamente, sobre su funcionalidad primaria. Por muy pobre y sesgada que, a veces, se nos acabe revelando dicha intencionalidad [688-690].

Es de este gigantesco cúmulo de imágenes culturalmente codificadas que hoy nos envuelve y comunica masivamente de lo que vamos a tratar, viajando a través de la historia reciente hasta el momento en que se desencadena, intentando delimitar su estructura, los ámbitos de sus funciones simbólicas, su comportamiento a través de géneros de expresión cultural institucionalizados, los principios conceptuales y técnicos que han permitido su génesis y su desarrollo. Habitualmente, somos conscientes de que nos resulta difícil reflexionar sobre un capitel visigodo con decoración esculpida sin conocer de forma simultánea la tipología de las fíbulas o los ajuares de enterramiento que le fueron contemporáneos; también nos gustaría tener documentados todos y cada uno de los aspectos de lo que fueron la vida ceremonial y cotidiana de su tiempo. Por razones simétricas, parece lógico pensar que la comprensión profunda de la aventura contemporánea de los grandes géneros artísticos, herederos y a su vez transformadores del pasado, sólo es posible a través de un conocimiento global de la cultura visual en cuyo seno se ha producido y se sigue produciendo esta aventura.



690. Publicitariamente, un automóvil utilitario puede llegar a ofrecerse como "emblema tribal" de un determinado grupo (publicado en torno a 1987).

I. LA CULTURA VISUAL DE MASAS EN NUESTROS DÍAS

El desarrollo hipertrófico de la comunicación masiva en todos sus géneros y, muy especialmente, el de la comunicación icónica, es un fenómeno exclusivo de nuestro tiempo. No se trata sólo de una fase avanzada de estadios anteriores, sino de algo que, eclosionando al ritmo de la Revolución Industrial, ha adquirido hoy los perfiles de una verdadera mutación capaz de afectar las raíces antropológicas de la condición socio-cultural, el conocimiento, la configuración de la sensibilidad, nuestra propia contextura ética o sus respectivas liturgias. Hay hechos que, aunque de apariencia estética trivial, resultan de una trascendencia cultural sobrecogedora. Por ejemplo, los muros que acotan el espacio ferroviario en los suburbios de cualquier ciudad europea, e incluso sudamericana o japonesa, están plagados de *graffiti*, pinturas que no se diferencian demasiado, al menos en su lenguaje formal, de las que pueblan el metro o los barrios marginales de Nueva York. Allí tuvieron su origen como género de expresión visual a través del que se manifiestan ciertos sectores sociales contemporáneos, pero su difusión en el tiempo ha sido fulminante, incluso a

691. Ejecución de un *graffiti* (Madrid, noviembre de 1994) durante las movilizaciones que pedían el 0,7 % del presupuesto público para los países del Tercer Mundo.



692. Desde el cristal de un escaparate, este anuncio de una empresa de comidas rápidas, se reviste de atributos culturales perfectamente identificables (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

través de lugares y sociedades muy distantes y diferentes en sus rasgos esenciales [691]. El planeta está troceado por niveles de desarrollo económico y cultural muy desiguales. Son diferencias que, por momentos, parecen ahondarse cada vez más y, sin embargo, los mismos zapatos deportivos, los mismos disfraces icónicos de las comidas rápidas, o retóricas muy parecidas en el lenguaje publicitario-comercial (por señalar algunos elementos plenamente involucrados en la cultura visual de masas) han ido solidificando fragmentos de esa incoherente aldea global, un nuevo tipo de contexto antropológico en el que estructuras transnacionales de poder difunden una información homogénea y organizan redes eco-

nómicas u operaciones militares y políticas que trascienden, en sus implicaciones y consecuencias, el contexto socioeconómico, político y cultural sobre el que se asientan [692]. La cultura icónica de masas es una de las coordenadas más determinantes en la génesis de este proceso de contradictoria globalización antropológica. A veces más poderosa que la palabra o que la música, la carga visual que viaja a través de los *mass-media* va dando forma continua y mutante a la imagen que tenemos de nosotros mismos, pero también de los demás, aunque estén situados a miles de kilómetros de distancia y separados por abismos de desarrollo cultural, aunque ambas imágenes no tengan por qué ser ciertas [693].

Precisamente, es por esa contemporaneidad del pleno desarrollo de la comunicación icónica masiva por lo que vamos a invertir el orden del discurso histórico, comenzando por el final, por el trazado de una especie de cartografía del comportamiento de la comunicación visual masiva en nuestros días, para luego buscar las diferentes líneas a través de las que se ha ido gestando esa configuración actual.

High-Cult, Mid-Cult, Low-Cult

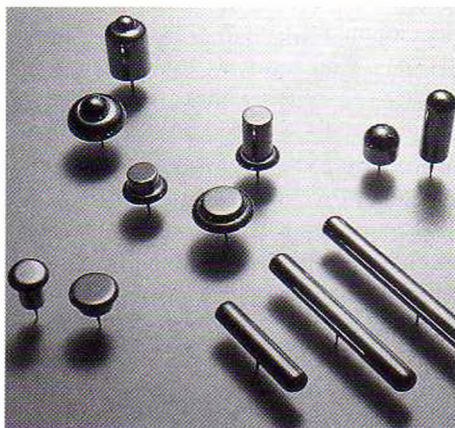
El conjunto de las imágenes difundidas por la cultura visual de masas no está constituido sólo por las de los objetos físicos portadores de una configuración icónica sino que incluye las imágenes que los reproducen y difunden a través de los *mass-media*: conocemos antes un objeto por su fotografía publicitaria que mediante una presencia física real. A pesar de la calidad de su envoltura formal, en unos casos, o de



693. Maceta de cantero de la marca "Bellota" (h. 1970).

Unos minutos antes de la fotografía, esta maceta de cantero, fabricada hacia 1970 por la marca "Bellota", estaba en las manos de un empleado del Ayuntamiento de Santiago de Compostela que reparaba el adoquinado de la plaza del Obradoiro. Muy cerca, en el Museo de la Catedral, pueden encontrarse ejemplares de macetas, prácticamente idénticas, con las que los canteros románicos acometieron la talla de la piedra en los primeros siglos de nuestro milenio. En toda Europa se conocen ejemplares análogos cuyas dataciones cronológicas se pierden en los albores de la Edad del Hierro: son herramientas que, a su vez, reproducen las formas de las primitivas macetas de la Edad del Bronce.

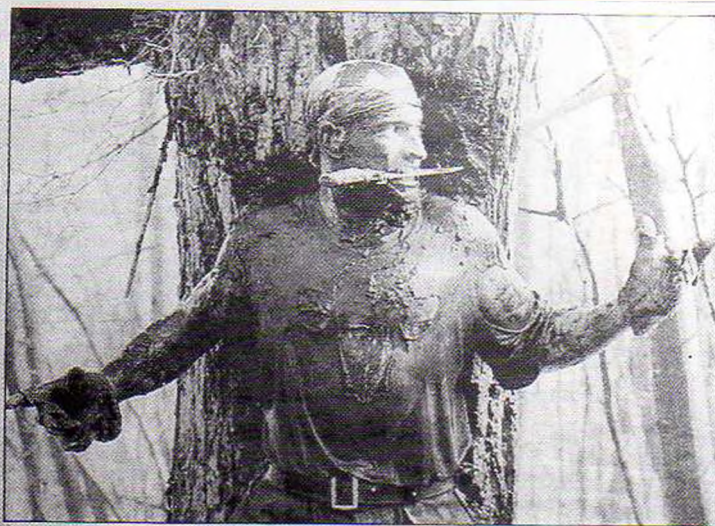
La percepción de su belleza, innegable, brutal y a la vez depuradísima, sólo es posible para una sensibilidad contemporánea que acumule en su experiencia los ideales estéticos del clasicismo renacentista, las vivencias éticas del pensamiento iluminista, los derroteros del diseño racionalista a partir de la Bauhaus o, incluso, muchos de los supuestos poéticos sobre los que se ha movido la escultura del siglo xx. Sin embargo, dicha percepción es un espejismo aleatorio, una proyección artificial. Se trata de uno de esos escasísimos objetos cuya configuración formal es fruto exclusivo de la necesidad funcional y carece de intencionalidad iconológica o simbólica. Nadie en particular ha concebido su forma, ni sus dimensiones, ni siquiera su peso: el fabricante no ha hecho sino reproducir la identidad de un objeto cuyos parámetros físicos se han ido configurando, anónimamente, a través de milenios de una práctica guiada tan solo por la eficacia en la consecución de sus funciones. El resultado es una herramienta de la que una mano experta puede obtener desde la percusión más delicada hasta la más contundente, aplicarla en cualquier ángulo y en cadencias con cualquier ritmo. Sólo la calidad del acero, su fabricación industrial y el logotipo de la marca acuñada en su parte metálica sitúan este objeto en un lugar y un momento de la historia. Es algo que no podremos volver a decir de ninguno de los objetos e imágenes a los que vamos a referirnos a continuación, todos ellos resultado de una configuración icónica más o menos consciente, pero siempre cargada de contenidos simbólicos que superan la función pura: es lo que le ocurriría a esta maceta si abandonara la caja de herramientas y pasara a decorar el estante de una biblioteca particular.



694. M. Kurokawa, chinchetas (1984). La funcionalidad elemental de la chincheta convertida en territorio estético del alto diseño japonés.

J. BRIHUEGA

695. Agencia Reuter. fotografía de un miliciano serbio en la guerra de los Balcanes (1994).



Un soldado serbio realiza ejercicios de camuflaje en el norte de Bosnia.

Karadzic acepta ceder "un 15 o 16%" de Bosnia a cambio de paz

M
co
mi
en

Ne
Co
(A)
un
las
hom
pre
des
ton
el
que
co
el F
les
de
ras
que
cias
] las
nue
sus
con
que
gru

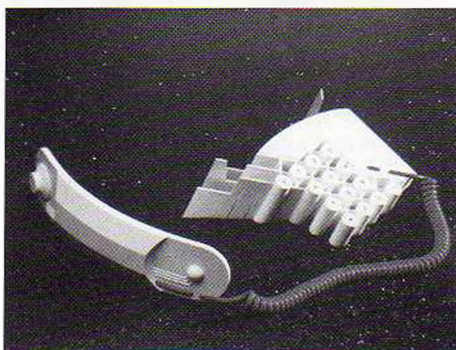
Situémonos en 1994. Además de por el inmenso horror que entraña, la guerra de los Balcanes nos ha sorprendido por la gran cantidad de sentimientos, creencias y comportamientos ancestrales que ha resucitado. Las informaciones a través de las que la estamos viviendo resquebrajan en nuestra conciencia el concepto de una "aldea global" fruto del progreso de la civilización y nos remiten a la noción medieval de un mundo fragmentado. Sin embargo, la foto de este miliciano serbio, distribuida por la agencia Reuter en marzo de 1994, nos devuelve al territorio universal y totalizador de la iconosfera. La imagen absurda y rigurosamente contemporánea de Rambo, el protagonista de tres películas dirigidas por T. Kotcheff, Pan Cosmatos y P. Mac-

Donald entre 1982 y 1988, asoma instantáneamente, superpuesta a la crudeza real de un conflicto que se nos antoja ancestral. A través del cine, de la televisión, del videojuego, de la prensa ilustrada o de las tiendas especializadas en guardarropía bélica, los atributos iconológicos de ese héroe de ficción, paradigma ético y estético del nuevo orden mundial, se diseminan por todo el planeta y acaban conformando un modelo preciso que el guerrero real ha imitado.... ¿O es el fotógrafo quien manipula su toma para emitir un juicio sobre el conflicto? ¿O somos los lectores quienes ya no podemos evitar que la imagen de Rambo funcione como un código interpretativo?... No conseguimos encajar racionalmente bajo las reglas de un mismo rompecabezas esta guerra, la de Ruanda, los conflictos de Haití, de Afganistán, de Oriente Medio, del Magreb, del Sudeste Asiático o cualquiera de los que se están produciendo en las dos últimas décadas del siglo xx pero, en todos ellos, las fotografías de prensa nos han mostrado milicianos prolijamente disfrazados de Rambo, provistos de los mismos atributos visuales que se ofertan a los ejecutivos del mundo desarrollado para participar en los llamados "juegos de guerra".

su eficacia comunicativa, en otros (o de ambas cosas a la vez), la mayoría de estas imágenes se configuran en torno a expectativas estéticas, intelectuales y éticas mediocres, triviales, sin vocación de permanencia, incluso miserables. Pero esto no menoscaba la atención que requieren de nuestra reflexión, aunque sólo sea por un par de razones. Por un lado, imágenes de

carácter masivo como el logotipo de Coca-Cola han tenido ya una vigencia histórica más larga que la mayoría de las poéticas fundamentales de la historia del arte contemporáneo (hacia 1886, F. M. Robinson consolida el logotipo de Coca-Cola que se ha mantenido prácticamente idéntico hasta nuestros días y, en 1916, la Rot Glass Company fija la forma definitiva de su famosa botella). Por otra parte, detrás de formas cotidianas de aparente simplicidad se esconde a veces un proceso de diseño extraordinariamente complejo y sofisticado [694]. En cualquier caso y aunque no se diesen estos dos supuestos, se trata de imágenes que han contribuido a articular rasgos fundamentales de nuestra naturaleza como seres civilizados.

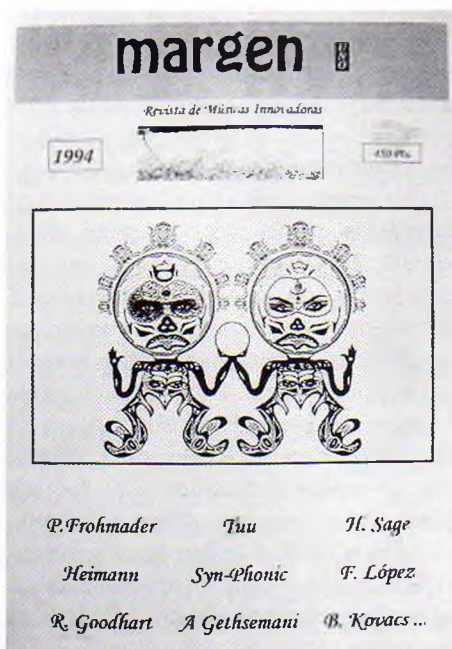
Sin embargo, en la propia razón de ser de la cultura visual de masas radica el hecho de coexistir con esos otros objetos e imá-



696. J. Hitzler y W. Schuss, diseño de teléfono para la Siemens (1982), inspirado en la estética mediocultural del cine fantástico (*Star War*, de G. Lucas, 1976, por ejemplo).

genes portadores de mensajes visuales cuyo radio de acción comunicativa sigue siendo minoritario, ya sea por la propia naturaleza poco accesible de sus lenguajes o por los canales a través de los que se difunden. En general, el ámbito de lo minoritario es el de todo eso que seguimos llamando "obras de arte", de los objetos o publicaciones de élite que consideramos como de alto diseño, de las líneas punteras del diseño industrial, incluso de la estética de cierta "nueva-alta-cocina". También, en una esfera de existencia más microcósmica, sectaria y tribal, todo el universo del llamado *fancine*. Con este término anglosajón, acuñado como contracción de *fanatic magazine*, se designa a todo tipo de revistas, cómics, folletos, etc. producidos por grupos minoritarios, generalmente marginales, que desarrollan unas claves estéticas o una jerga poco accesible para quien no sea un iniciado. Por extensión sirve para designar el conjunto de aspectos culturales que se mueven en su entorno. El grueso de esta cultura del *fancine* suele ser la vinculada al complejo mundo de la música rock y al de ciertas tribus urbanas. Sus manifestaciones visuales se extienden también al ámbito de carteles, vestuario, tatuajes, *graffiti*, esceno-

697. Portada de un *fancine* musical (1994). Los códigos a través de los que esta estética cobra significación tienen un carácter absolutamente sectario.



698. La "nueva cocina" como escenario plástico del apetito estético posmoderno (receta del restaurador Arzak, hacia 1993).

gráficas musicales, comportamientos gestuales, etc. [696-698].

A veces, las imágenes que circulan por los *mass-media* se hibridan con las que constituyen ese sistema de la cultura de consumo minoritario o, simétricamente, las de la cultura de élite se transforman en materiales que articulan las de consumo masivo. El primer caso tiene un buen ejemplo en la plástica del *Pop Art* [699] y en sus derivados, en la que produjeron buena parte de los realismos de los sesenta y setenta o en la que últimamente han generado artistas como J. Koons; lo segundo es, por definición, el extenso fenómeno del *Kitsch* [700].

En ocasiones, la cultura icónica de masas se transforma (como en estas páginas) en objeto de una reflexión disciplinar y deriva en un asunto de consumo minoritario: en

699. Richard Hamilton. *¿Qué es lo que hace al hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?* (1965). La comunicación visual de masas fue uno de los elementos protagonistas en el universo estético del *Pop Art*.



J. BRIHUEGA

otros casos, la alta cultura aboca en espectáculo de gran audiencia y adquiere los comportamientos de la cultura de masas [702]. Es lo que ha ocurrido con las propuestas de audiencia masiva que encierran ciertos museos-espectáculo, entre los que el Centro Georges Pompidou de París fue uno de los pioneros, o con ciertas exposiciones de arte de visita multitudinaria en la década de los ochenta. La exposición "Velázquez" en Madrid fue un buen ejemplo de este fenómeno de transfiguración sociocultural. Celebrada en el Museo del Prado en enero de 1990, generó colas interminables de visitantes que, en muchos casos, nunca o casi nunca habían acudido a dicho museo a contemplar las obras de Velázquez que habitualmente se exhiben. Igualmente, se vendieron cantidades ingentes de un catálogo que, en sentido estricto, era un libro de arte especializado.

Lo que detectamos en este complejo conjunto de imágenes que nos circunda es una estructura de "existencia cultural" compartimentada en niveles, ya estén determi-

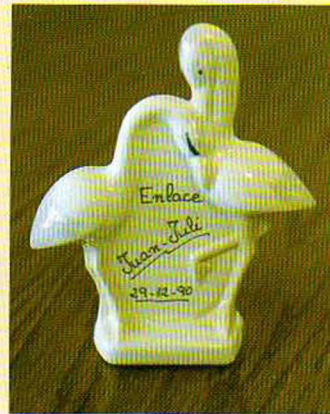
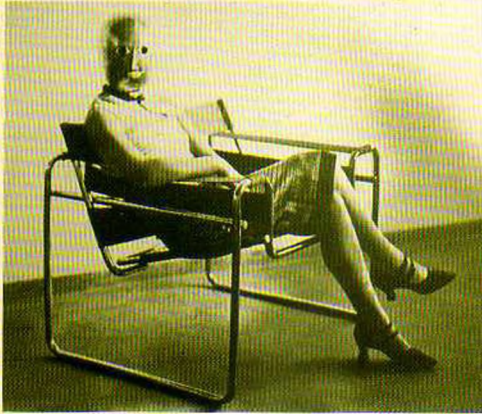
nados por sus contenidos intrínsecos o por las formas de su difusión. Es lo que, a principios de los años sesenta, teóricos como MacDonald, Greenberg o Bell denominaron (en una serie de artículos publicados en la revista norteamericana *Partisan Review*) *High-Cult*, *Mid-Cult*, y *Low-Cult* (alta, media y baja cultura); tres estratos básicos de comportamiento cultural coexistentes, entre los que se manifiestan numerosos niveles intermedios y no pocas contaminaciones. Las figuras de la ilustración 701 muestran por sí mismas la pertinencia y a su vez la complejidad de esta triple división. Al margen de que existan propuestas de comunicación visual específicas en cada uno de estos niveles culturales, conviene tener presente que una misma imagen puede ser elemento de manifestaciones culturales de distinto nivel. Así, un cuadro de Monet es, por su propia naturaleza de obra de arte, una manifestación *high-cult*; si se trata de un póster que reproduzca fielmente ese mismo cuadro, con fines de decoración hogareña, suele ser una manifestación que cae dentro del área de la *Mid-Cult*; pero si es una mala reproducción de ese "monet", utilizada para la tapa de una caja de bombones barata, es un ejemplo prototípico de la *Low-Cult*.

Cartografía de la iconosfera contemporánea

El teórico francés Gilbert Cohen-Scat denominó *iconosfera* al conjunto de informaciones visuales que circulan en ese universo de los medios de comunicación masiva que suele conocerse como *mediasfera*. Aunque apartásemos de nuestra consideración las imágenes originadas por la alta cultura (no las de su eventual difusión masiva), el resto de la iconosfera que nos seguiría envolviendo representa un territorio cultural inmenso. Se trata de algo que abarca desde la imagen cinematográfica a la publicitaria, desde la carpeta discográfica hasta el envase de producto alimenticio, desde la fotografía de prensa hasta el *pin*, desde un escaparate hasta ese local para la celebración de banquetes familiares *low-cult* (en el que una incómoda torre de pesados platos anuncia desde el puesto de cada comensal la densidad cuantitativa del menú), desde un determinado estilo de maquillaje hasta la reciente costumbre estereotípica de pa-

700. Un paradigma kitsch: *La Gioconda* interminablemente diseminada sobre elementos de la iconosfera (fotografía de 1982).



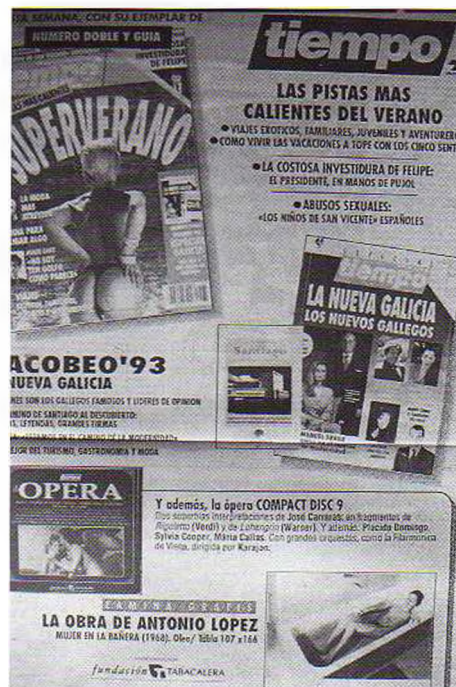


701. E. Consemüller, fotografía (1926) (izq.). Anuncio publicitario de Porcelanas Lladró (1994) (centro). Recordatorio de boda (h. 1985) (dcha.).

En 1926, E. Consemüller tomó la foto de esta mujer cubierta con una máscara de Oscar Schlemmer y sentada sobre el famoso sillón que Breuer diseñó en 1925. El deseo de totalización del orden estético, en su fusión con la vida real y en sus respuestas equidistantes de la función y la belleza, es uno de los horizontes poéticos que identifican el comportamiento de la Bauhaus como típicamente altocultural. Todavía hoy se producen en grandes cantidades sillones idénticos al que concibió Breuer. Sentados sobre la solidez de las ideas que condujeron a su génesis, interpretamos como un ejemplo perfecto de la mentira kitsch el intento de relacionar la blandenguería estética de la porcelana de Lladró con conceptos de tanto arraigo cultural como "arte" o "melancolía". Pero contemplada por quien tenga una "complicidad poética" con el fetiche conmemorativo-nupcial de las cigüeñas, esa figurita de Lladró parece provenir de un orden cultural superior. Aunque, en el fondo, los tres ejemplos sean fruto de codificaciones culturales o antropológicas igualmente artificiosas, la realidad de sus asentamientos socio-culturales los transforma en representantes paradigmáticos de niveles alto, medio y bajo de una misma esfera cultural. Desde ciertos supuestos del diseño posmoderno, incluso la perpetuación del modelo de la silla de Breuer a través del tiempo podría ser enjuiciada como un comportamiento kitsch de carácter mediocultural y la reivindicación estética de la figurita de las cigüeñas como una propuesta de elitismo transgresor. Por ello, alto-medio-bajo no representan niveles absolutos de identidad estética sino estadios jerárquicos del comportamiento cultural en un contexto histórico determinado.

searse por cualquier lugar civilizado con una botellita de agua mineral en la mano: objetos, géneros, lugares, gestualizaciones... imágenes que ilustran sólo algunas teselas del gran mosaico de esa iconosfera que impregna nuestro entorno cultural. Un mosaico que, sin embargo, no es algo caótico sino un todo articulado. Trataremos de establecer algunos esbozos de su estructura, tomando como base nuestro entorno contemporáneo de civilización occidental perteneciente al mundo desarrollado.

En primer lugar, podemos comprobar que existe una estructura "categorizada genéricamente", pues la iconosfera se origina a partir de la acumulación de materiales visuales procedentes de una amplia y heterogénea tipología de géneros de expresión icónica altamente codificados. Enumeramos algunos de ellos sin observar un orden determinado de interrelación o de origen histórico: fotografía y cinematografía



702. Alta cultura a granel: grabación de ópera y lámina de pintura como regalos de una publicación de la prensa "amarilla" (publicidad de 1993).

J. BRIHUEGA



703. Aunque la carretera discorra por lugares no urbanizados de la geografía, a través del parabrisas del vehículo penetran continuamente fragmentos de la iconosfera (fotografía tomada en Andalucía en octubre de 1994).

en todos sus subgéneros (desde el fotoperiodismo a la imagen de fotomatón, pasando por la fotografía entendida como expresión plástica: desde la película al *filmlet*, pasando por todas las expresiones fotocinéticas que aún perviven), diseño de objetos, de vehículos, de electrodomésticos, de muebles (y todos los demás subgéneros en que el diseño industrial se ha ido especializando), diseño de vestuario, de ornamentación del cuerpo (maquillaje, peluquería, tatuaje, cirugía plástica, culturismo, lipoescultura... [705]), restauración y "diseño de productos alimenticios" (todos los aspectos visuales de la gastronomía, del mundo del "snack", etc.), diseño de contenedores y estuches para todo

Gústate



CEJAS. Realízalas fácilmente con *minilifting*.

PARPADOS. Da forma al contorno de tus ojos y elimina las bolsas de forma sencilla.

POMULOS. Consigue la forma que deseas con *microlipoescultura*, en una sesión.

OREJAS. Corrige fácilmente unas orejas antiestéticas para siempre.

NARIZ. Elige la nariz que deseas; remodelando el hueso o remodelando el cartilago, sin dolor.

LABIOS. Aumenta o reduce su grosor en una sesión de *microlipoescultura*.

BARBILLA. Es fácil dar forma a tu barbilla. Elimina tu papada, con *microlipoescultura*.

ACNÉ. Elimina los restos de ACNÉ o VIRUELA de forma sencilla y definitiva, practicando un *micropeeling*, bajo supervisión médica.

REJUENECE

Da elasticidad a la piel con *Hilo de Oro*. Elimina **ARRUGAS** con *Minilifting*, *Mesoterapia*, *Colágeno* y *Celuloterapia* y las **MANCHAS** con *Peeling* y *Permanograciación*.

AMPLIA INFORMACION
1ª CONSULTA GRATUITA
(91) 541 81 43

Ven a conocer
lo último en
microcirugía para
HOMBRE y MUJER

MEDICAL
AESTHETIC
Cuerpos Deseados

705. Cirugía y lipoescultura como técnicas para configurar icónicamente el cuerpo y aproximarlo a los modelos fisionómico-corporales dominantes (publicidad de 1994).

tipo de productos de consumo (desde el terrón de azúcar al frasco de colonia), decoración de interiores, escaparatismo, rotulismo, cartelística, cómic, fancine, fotonovela, publicidad (en el enjambre de subgéneros en que se halla estructurada y que se extienden por la totalidad de la iconosfera), diseño gráfico, logotipia, televisión (por sí misma otro universo), videografía (desde la videomagnetoscopia doméstica al video-arte, pasando por el video-clip), infografía (desde el diseño electrónico al videojuego), holografía, realidad virtual, etc., etc.

En general, la mayor parte de estos géneros coinciden con los usos técnicos y comunicativos de todas esas actividades profesionales que desembocan en la producción de los objetos e imágenes simbólicas que pueblan la iconosfera y son fruto de lo que los sociólogos llaman "fragmentación de las actividades". Su carácter de género, esto es, de marco categorial que organiza las reglas de funcionamiento de su aparato comunicativo, viene establecido por razones diversas: la naturaleza del medio de expresión, la metodología proyectual, las posibilidades del lenguaje visual, la tipología de objetos o servicios en que se asientan, etc. Cada lenguaje, medio u objeto viene definido por unos estatutos funcionales, estéticos y simbólicos vigentes en la conciencia y la práctica cultural colectivas y



Si viaja por negocios, no vaya de turista.

Sapientia viajando la primera clase permite para quienes viajan con negocios, a un precio inferior al del primer turista de tanto compañía: Avant Clases. Una clase con todos los servicios para hacer más agradable un viaje de negocios. Y con que, dependiendo de la línea, sea mejor.

MADRID - BARCELONA
IDA 11.600 Ptas.
IDA Y VUELTA 23.000 Ptas.

Adquiera los billetes en su agencia de viajes.
Por cualquier información llame al 902 13 14 15.

AVANT
CLASES
PARA NEGOCIOS Y VIAJES

Spanair

704. El usuario de líneas aéreas conoce perfectamente los dos paisajes visuales que se superponen en esta imagen híbrida: altos ejecutivos y turismo barato (publicidad de 1994).

está sujeto a una profunda dinámica de evolución capaz, a su vez, de modificar los parámetros de funcionamiento de dicha conciencia. La evolución de esos estatutos tiene muchas similitudes con lo que denominamos evolución del gusto al hablar del arte de otras épocas.

Pero la iconosfera, aun siendo en última instancia el resultado de actividades productivas socialmente institucionalizadas, proviene de un abanico causal más amplio, ya que algunos de sus aspectos son engendrados por los comportamientos del propio cuerpo social durante el ocio o por la participación de los ciudadanos como usuarios de actividades productivas ajenas. Es el caso, por ejemplo, del paisaje visual (y por tanto icónico) generado por el público de un concierto de rock cuando se convierte, con unos comportamientos que no podríamos imaginar en un lugar distinto, en parte consustancial de la escenografía del propio concierto. Por ello vamos a tratar de recorrer su estructura desde un punto de vista *topológico*, es decir, trazando una cartografía de los *topos* (lugares) en que dicha iconosfera se asienta.

Un viaje en avión o en transatlántico bastan para confirmarnos que la iconosfera no sólo se extiende por la tierra firme sino que envuelve nuestra existencia incluso en esos medios físicos que el progreso de la civilización ha sabido usurpar a los peces



706. A la utilidad de esta navaja multiuso, fabricada en Pakistán hacia 1993, se añade el carácter de icono que imita profijamente un conocido modelo de la marca suiza Victorinox. Puede adquirirse, a bajo precio, hasta en el lugar más recóndito del planeta.

y a los pájaros. Por ejemplo, cuando vemos las lágrimas de Ingrid Bergman separándose de Bogart en la película *Casablanca*, tenemos la certeza de que el interior del avión que va a transportarla es parte del paisaje visual de un escenario cultural, el de los años cuarenta, muy distinto del que hoy puede acompañarnos a Tokyo, entre los impecables ejecutivos de la *bussines class*, o envolvernos en el regreso de Cancún, rodeados de turistas con grandes sombreros-*souvenir* mexicanos, en un vuelo *charter* [704]. No sólo el avión y el barco



707. Vehículos, escaparates, señales, rótulos, carteles, mobiliario urbano... La arquitectura queda enmascarada por la exuberancia de la iconosfera (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

FACULTAD DE ARQUITECTURA
Depto. de DOC. y BIBLIOTECA



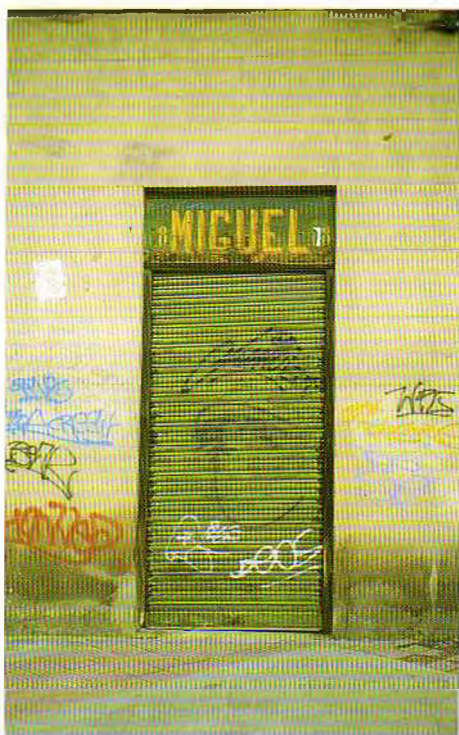
J. BRIHUEGA

708. Pared medianera, valla publicitaria y carteles, Madrid (fotografía tomada en 1994).



La relación entre iconosfera urbana y arquitectura se parece mucho a la entablada entre el maquillaje y el cuerpo. Lo que muestra la ilustración es todo lo que un ojo alcanza a ver cuando mira, desde cierta distancia, uno de tantos rincones del centro de Madrid. No se atisba ni un centímetro cuadrado de la medianera arquitectónica que sirve de soporte a este abigarrado conjunto de mensajes icónicos. La parte superior del muro está ocupada por un *trompe-l'oeil* que representa una fachada arquitectónica típica de la arquitectura madrileña de finales del siglo XIX, enmascara una pared medianera descubierta por el parcial retranqueo de fachadas producto de una remodelación urbana abandonada a finales de los años cincuenta del siglo XX; tiene, además, auténticas barandillas de balcón incrustadas sobre la pintura mural para acentuar el efecto de verosimilitud. Inmediatamente debajo, dos vallas publicitarias paralelas soportan, respectivamente, un convencional anuncio de seguros y una de las campañas supuestamente moralizantes de la firma Benetton. En ella, centenares de rostros se apiñan tras un mensaje de solidaridad frente al SIDA (el único objetivo de esa apócrifa proclama solidaria es vender ropa de la marca anunciante a cambio de ofrecer retóricas participaciones en una especie de comunión tribal). Ya a ras de suelo se apiñan, desorganizada y casi canibalmente, decenas de carteles publicitarios propios de circuitos secundarios de comunicación: grupos musicales, plataformas políticas y teatros experimentales. Se trata de un maquillaje visual que se renueva frenéticamente, hasta casi rozar la ineficacia comunicativa, pero que configura ese soporte topológico de la iconosfera a través del que, inexorablemente, se realiza la lectura del paisaje urbano.

709. Un viejo comercio decimonónico, abandonado, se cubre de *graffiti*. También hay vestigios de carteles. En su lugar pronto aparecerá un nuevo comercio, al que al cabo del tiempo sustituirá otro. Es la iconosfera urbana como "muro palimpsesto" (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).



(o por supuesto el vehículo terrestre) están configurados como receptáculos de iconosferas determinadas, sino que el propio trayecto por el que nos desplazamos de un territorio a otro a través de la geografía física también lo está en nuestros días; como la carretera, con su lenguaje de señales de tráfico, sus bares y gasolineras, o sus anuncios [703]. Llevando la observación hasta el extremo, incluso seríamos capaces de distinguir la época de dos fotografías que representasen alpinistas en la cumbre de un mismo pico solitario: el vestuario, los objetos portables, los peinados... serían leídos por la memoria acumulativa de nuestro ojo civilizado como fragmentos de dos rompecabezas, de dos iconosferas representativas de contextos culturales definidos en el tiempo y el espacio. De verdaderos ecosistemas visuales.

Sin embargo, no hay duda de que la iconosfera es un fenómeno con residencia urbana por excelencia o, al menos, algo que

se genera en contextos urbanos con alto grado de desarrollo para luego diseminarse a través de cualquier escenario donde el hombre ponga su pie. Ya hemos dicho que estos contextos urbanos se encuentran relacionados entre sí por una globalización cultural de dimensión mundial, de manera que un objeto diseñado y fabricado en Milán puede llegar a comercializarse en Plasencia con una velocidad estremecedora. No obstante, las últimas transformaciones de la economía mundial empiezan a ofrecer situaciones sorprendentes. Por ejemplo, en una perdida localidad de los Andes ecuatorianos, como es Ambato, puede adquirirse una navaja de fabricación pakistaní, a su vez realizada mediante la copia de un diseño norteamericano concebido en los años sesenta por la firma Buck [706]. En el telón de fondo de todo ello se encuentra la fagocitación de la identidad de la cultura rural por la de la cultura urbana. Si en otro tiempo, y no demasiado lejano, el hábitat urbano y el agrario representaban paisajes visuales sustancialmente distintos, hoy estas diferencias se han limado en favor de una subsidiariedad del segundo frente al primero. Aun en el extraño caso de que la arquitectura, el vestuario, el mobiliario urbano o los comportamientos cotidianos siguiesen marcando radicalmente las distancias entre una ciudad y un pequeño pueblo de montaña, dentro de un mismo estado, un universo televisivo común se encargaría de instrumentar esa homogeneización en la que la cultura visual urbana seguiría representando el paradigma dominante.

Por todas estas razones, hemos optado por describir la estructura de la iconosfera configurándola a partir de los soportes topológicos en que se asienta sobre un modelo urbano desarrollado, pues desde esos contextos se difunde al resto poblado del planeta.

Estos soportes topológicos pueden agruparse en tres ámbitos fundamentales: *ámbito público*, *ámbito privado*, *ámbito de los "registros-ventana"*. A estos grandes ámbitos, contenedores habituales de respectivas manifestaciones de la iconosfera, habría que añadir otro, de carácter topológico inestable por aleatorio: el formado por las localizaciones eventuales de los soportes-objeto a través de los que se manifiesta ese gran sector de la iconosfera constituido, básica-



mente, por el *ámbito de la comunicación icónica impresa*.

El ámbito público de la iconosfera

La propia ciudad es el núcleo central de este ámbito. Como si de un palimpsesto se tratara, sobre su urbanismo, arquitectura y monumentos de épocas diversas se acumulan las imágenes de la iconosfera hasta conformar un abigarrado mosaico de mensajes procedentes de un interminable abanico de emisores. En ella podemos enumerar como elementos primordiales: señalización y mobiliario urbano, vehículos, murales decorativos y de publicidad de espectáculos, puntos de información, vallas publicitarias, rótulos, carteles, *graffiti*, escaparates, organización visual y decoración de

710. El escaparate "dramatiza" los objetos que exhibe, convirtiéndolos en protagonistas de una cosmogonía de bolsillo (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

711. Como un anacrónico vestigio de viejos oficios, el cartel cinematográfico pintado rememora las técnicas de organización del trabajo de los talleres del Renacimiento: maestro, especialistas, caros, manos, fondos, rótulos, simples aprendices... (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).



J. BRIHUEGA



712. Reconstrucción, marginalidad, desperdicio, graffiti, publicidad parasitaria, forman el continuo contrapaisaje del ámbito público de la iconosfera (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

locales públicos de acceso abierto (cafetería, restaurante, comercio, gran almacén, gran centro comercial, hipermercado, museo, sala de exposiciones, biblioteca, discoteca, parque de atracciones, cabaré, *sex-shop*, cine, teatro, auditorio, estadio, etc.)... [707-711]. A todo ello habría que añadir una especie de "contrapaisaje" formado por los *detritus* y la reconstrucción (andamiajes y materiales de construcción, desperdicios y objetos abandonados) y por las imágenes superpuestas que genera la existencia de una población marginal (chabolismo, venta ambulante, mendicidad...) [712]. Todo junto, articula ese paisaje visual horizontal, situado generalmente bajo las marquesinas de los edificios, que se contraponen, como un

segundo eje de lectura de la ciudad, al paisaje de visión vertical que nos propone la arquitectura. Un paisaje horizontal regido en su discurso por el itinerario vial, peatonal o rodado.

Los propios ciudadanos también añaden otro extenso componente a este palimpsesto, con su presencia física y a través de la iconicidad con que ésta se presenta (a través del vestuario y los objetos portables, del maquillaje y el peinado, de la aproximación a las pautas fisionómicas y de comportamiento gestual dominantes). Caminando, concentrados o desplazándose a bordo de vehículos, producen situaciones de acción o de contemplación colectiva que también están culturalmente codificadas y que componen una parte sustancial de la iconosfera del ámbito público (viandante aislado, pareja, grupo, familia, pordiosero, cola, pasco, procesión, desfile, manifestación, atasco circulatorio, concentraciones humanas estereotípicas —en el fin de semana, en la terraza de un bar, en la piscina, en la discoteca, en los grandes almacenes...—, audiencia de espectáculos —cine, teatro, espectáculo deportivo, circo, ceremonia religiosa, concierto, fiesta, exposición, museo, feria...—) [713-715]. Cada una de estas situaciones de acción o de audiencia colectiva acarrea unas reglas de comportamiento visualmente específicas y tan fuertemente codificadas por la



713. Con sus vestuarios, maquillaje y objetos portables, los transeúntes completan el paisaje urbano (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

conciencia cultural de cada época, que harían inviable trasladar mentalmente, por ejemplo, a un hincha de fútbol (con sus insignias, gorra, bandera, bocina y gesticulación específica) al interior de una exposición de escultura minimalista.

Gran parte de estos fenómenos no son nuevos sino consustanciales al hecho urbano, pero sólo en nuestros días han alcanzado una densificación superlativa y, a la vez, dinámica y continuamente mutante. De hecho, la ciudad constituye una iconosfera en sí misma desde su aparición en el Neolítico. Pensemos en la ciudad clásica o en la del Barroco, en lo que debió ser, dos o tres siglos después de la invasión de los bárbaros, una Roma caótica, o en las emergentes ciudades de finales del siglo XII. Pero la complejidad de este carácter de iconosfera empieza a desorbitarse con las transformaciones de las sociedades burguesas del siglo XIX, hijas de la Revolución Industrial, y sólo alcanza ese carácter de exacerbado hormiguero de mensajes con capacidad de difusión planetaria en el mundo que nos es contemporáneo, casi al mismo tiempo que eso que conocemos como "Estilo Internacional" al hablar de arquitectura.

El ámbito privado de la iconosfera

El núcleo central del asiento topológico privado de la iconosfera es el interior de la casa, el hogar [716]. El pleno carácter privado de este microespacio cultural (aunque no inaccesible), por un lado, y la ciudad como paradigma del ámbito público, por otro, flanquean los extremos de una dialéctica, privacidad-comunidad, entre los que caben diferentes situaciones intermedias (lugar de trabajo, local o club de acceso restringido, cuartel, centro sanitario, convento, centro penitenciario, centro administrativo, escuela, hotel, urbanización, barrio...). Cada uno de ellos presupone unos parámetros generales dentro de los que los elementos de la iconosfera se comportan de una manera específica y diferenciada. En el interior de ese núcleo de lo privado que es el hogar pueden definirse como fragmentos de la iconosfera diversos elementos que el usuario superpone a la arquitectura que le toca habitar, en la medida en que también reflejan pautas culturales de



comportamiento icónico (revestimiento de paredes y pavimentos, iluminación, mobiliario, electrodomésticos, utensilios y herramientas, objetos decorativos, juguetes, plantas, animales, jardinería, etc.). También todas las formas de sintaxis organizativa de dichos elementos. A través de ellas, quienes ostentan los diversos papeles dentro de la unidad familiar (cabeza de familia, madre, hijos, abuelos, sirvientes...), realizan las numerosas operaciones estéticas y simbólicas que se identifican con eso que conocemos como *distribución-decoración del hogar* y que representan, como en un pequeño teatro, la identidad sociocultural del grupo que lo habita y su jerarquización interna (salón comedor, despacho, habitación de niños, recibidor...). En la gran mayoría de los casos, todas estas fórmulas de *distribución-decoración* obedecen a la

714. En las situaciones ceremoniales, las concentraciones humanas pueden alcanzar una iconicidad superlativa (acto pronazi celebrado en Bucarest en 1940).

715. Esta fotografía de una calle de Nueva York, tomada hacia 1935, ilustra ya una fase de pleno desarrollo de la iconosfera urbana contemporánea.



BRIHUEGA



716. Fotografía de un hogar francés medio (h. 1900). Desde sus orígenes, la casa burguesa se configura como una escenografía en la que se ritualiza el papel sociocultural de sus ocupantes.

reproducción o emulación de estereotipos preexistentes que flotan en la iconosfera y que ofertan, tanto un repertorio y escala de calidades de los objetos susceptibles de ser contenidos por el hogar, como las pautas vigentes para su organización [717, 719]. Pocas manifestaciones de cultura visual tienen, como ésta, la capacidad de reflejar una tipología a través de la que se expresa la división social. Dicha tipología estaba rigurosamente compartimentada por criterios de rango social hasta principios del siglo xx, momento a partir del que comienza un proceso de homogeneización. Sin embargo,



717. Para decorar el hogar, un mismo escaparate puede ofrecer subproductos contemporáneos vinculables a poéticas con una filiación histórica diversa. Al gusto *kitsch*, por esencia ecléctico, no le repugna la promiscuidad entre lo contradictorio (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

esta homogeneización sigue siendo más aparente y vagamente formal que real, pues una escala de calidad de los objetos (refrendada por su precio y su rango estético-simbólico) y de los criterios sintácticos del gusto sigue instrumentando, emblemáticamente, la distancia entre los grupos sociales [721].

El ámbito de los registros-ventana

Si hay un objeto cuya incorporación ha sido capaz de modificar la estructura de organización interna de un hogar ha sido el televisor. En torno a él se ha transformado la disposición de los muebles de esa habitación de convivencia que es el "salón" y gran parte de las reglas de juego mismas de una relación familiar, en la que la conversación, como intercambio de ideas y conocimientos, ha sido abrumadoramente sustituida por la contemplación muda de la programación. Pero la televisión no nos interesa ahora como un electrodoméstico-objeto suntuario más, aunque como tal alcance, a veces, el rango de un verdadero tabernáculo [718, 720]. Su pantalla representa esa ventana sobre la realidad y la ficción por donde brota la fuente de información visual más poderosa de la civilización desarrollada, hasta el punto de constituir, por sí misma, todo un universo visual. En ella encuentran sus pautas gran parte de la capacidad de conocer, interpretar, admirar e imaginar el mundo pero, también desde esa pantalla, dichas capacidades son manipuladas por los poderes que controlan la naturaleza y alcance de

718. En los niveles bajoculturales, el televisor-tabernáculo suele congregarse con variados fetiches de la biografía familiar (fotografía tomada en un hogar madrileño, en octubre de 1994).





719. Los distintos modelos por los que se rige la iconosfera del ámbito privado suelen estar rigurosamente codificados en la comunicación publicitaria (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

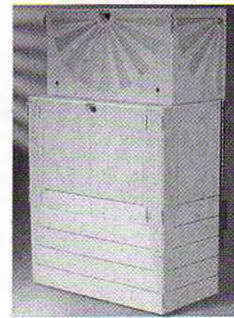
sión universal que ha acabado por desbordar a los demás.

La pantalla televisiva como soporte de la videograbación cinematográfica o doméstica tiene también un estatuto diferenciado como residencia topológica de una parte cuantitativamente importante de la iconosfera contemporánea. Por otra parte, el desarrollo de la informática ha puesto en circulación otros registros-ventana como la pantalla del ordenador o el videojuego, sobre cuya importancia en la configuración de la iconosfera contemporánea también parece ocioso insistir [722].

Lo que dota a estos registros-ventana de una identidad diferencial frente a los demás soportes topológicos de la iconosfera es el que sus contenidos no son imágenes estáticas, sino que se extienden en un tiempo a través del cual modifican continuamente su configuración según sus respectivos modos de discurso temporal. De esta forma, el espectador recupera en ellos la memoria transformada de lo visto o lo acontecido, o accede al conocimiento de una realidad visual e icónica hasta entonces inédita para él, o incluso la configura interactivamente, como en el caso del videojuego. En todas estas situaciones se enfrenta a imágenes provistas de diversas formas de capacidad narrativa.

El ámbito de la comunicación icónica impresa

Las imágenes impresas abarcan un sinnúmero de soportes que se extienden por



720. Este "Closed de electrónicos", de Óscar Tusquets (1988), en parte concebido para paliar ese "mal gusto" que supone la exhibición del televisor, demuestra que un diseño altocultural puede ser también un ejemplo de la mentira kitsch.

la información que conforma el universo televisivo. Es una evidencia sobre la que existe un consenso universal entre quienes reflexionan, desde los campos más diversos, sobre los rasgos antropológicos del mundo contemporáneo. La televisión constituye pues, por antonomasia, un ejemplo de lo que hemos llamado "el ámbito de los registros-ventana". Hoy ha desbordado la hegemonía que en su momento tuvieron otros que aún permanecen en el ámbito del espectáculo o la exhibición (como el escenario —teatro, ópera, ballet—, la pista —circo, rueda—, el terreno deportivo, la pantalla cinematográfica y, en cierto modo, también las "pantallas" de organización del discurso objetual que poseen soportes topológicos públicos que también suelen cumplir la función de registros-ventana, como el interior del escaparate o la pared, vitrinas y espacios de exhibición del museo o la exposición). Cada uno de aquellos registros-ventana constituía un espacio cultural autónomo dotado también de sus propias reglas de juego, pero la televisión se ha erigido como una *summa* capaz de articular un universo icónico de exten-

721. La decoración del vehículo puede llegar a funcionar como una verdadera extensión metafórica de la del ámbito privado (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).



J. BRIHUEGA



722. Anuncio de videojuegos Amstrad (1992) (izq.). Imagen de videojuego (comercializado en 1989) (dcha.).

En la figura 695 hemos visto la foto de ese miliciano serbio disfrazado de Rambo que, tal vez, en estos momentos haya muerto. Pero es algo que habría ocurrido lejos de la conciencia colectiva de los centros donde se generan los productos de la cultura contemporánea, sus imágenes codificadas y, por supuesto, también la de Rambo. Acabada la “guerra fría”, el mundo desarrollado vive bajo la ilusión de su inmunidad al fantasma de la guerra, aunque controle, promueva o intervenga en guerras que tienen lugar en otros escenarios. También vive de espaldas a los peligros que entraña la supervivencia más perentoria. Por eso mismo, al estereotípico ejecutivo impassible del anuncio de videojuegos Amstrad (publicado en 1992) se le ofrecen posibilidades de aventuras sin límite, pero sin riesgo, en las que poder descargar la frustración adrenalínica de su pacífica monotonía cotidiana: “Este hombre es también campeón de golf, piloto de caza y caballero sin miedo y sin mancha”, reza el texto escrito del mencionado anuncio. El videojuego viene a rellenar una especie de alteridad de la conciencia en la que nuestro disfraz de Rambo puede realizarse mediante la inmersión interactiva en una realidad imaginaria, legitimada, sin embargo, por la certidumbre de su existencia virtual en otros lugares del planeta. En la pantalla del ordenador aparece el miliciano enemigo apuntándonos con su arma (comercializado en 1989). No hay alusión alguna a su nacionalidad, ideología o a los intereses que defiende, pero si somos más rápidos, como lo es el Rambo que hemos visto en el cine, podremos presenciar “literalmente” su muerte a nuestras manos. El paso siguiente de esta vivencia imaginaria viene ya de la mano de la “realidad virtual”. Mientras tanto, a la imagen infográfica del videojuego se le tolera un raquitismo estético, literario y ético que los mismos usuarios considerarían inaceptable en otros órdenes de la cultura visual; incluso si se trata de un anuncio de videojuegos como el presente, infinitamente más sutil que el miserable producto que anuncia.

toda la iconosfera, siendo la mayor parte de ellos objetos con capacidad para ser desplazados a través del resto de los ámbitos que hemos ido enumerando. Sin embargo, debemos advertir que una gran cantidad de elementos fijos —pavimentos sintéticos, elementos para el alicatado o incluso paneles para la confección de muebles— son hoy materiales prefabricados cuya textura superficial no es sino la *representación icónica impresa* de materiales clásicos como mármoles, maderas, cerámicas, etc. También es el caso de los tejidos para el vestuario, los papeles pintados o, por supuesto, el cartel, una vez adherido al muro. En general, queremos agrupar ahora los compo-

nentes de un ámbito topológico de carácter aleatorio y, en consecuencia, con una gran versatilidad en los itinerarios de su difusión. Constituye el sector más antiguo de la iconosfera, pero también uno de los más desarrollados, en la medida en que ha ido incorporando todos los avances técnicos, tanto en lo relativo a procedimientos de impresión como a lo que se refiere a la confección de las imágenes que estos procedimientos multiplican indefinidamente (una rápida lista de estos soportes sobre los que se extiende la iconosfera impresa nos permite situar con claridad la extensión e importancia de sus dominios: cartografía, publicaciones periódicas —diario, revista,

J. BRIHUEGA



722. Anuncio de videojuegos Amstrad (1992) (izq.). Imagen de videojuego (comercializado en 1989) (dcha.).

En la figura 695 hemos visto la foto de ese miliciano serbio disfrazado de Rambo que, tal vez, en estos momentos haya muerto. Pero es algo que habría ocurrido lejos de la conciencia colectiva de los centros donde se generan los productos de la cultura contemporánea, sus imágenes codificadas y, por supuesto, también la de Rambo. Acabada la “guerra fría”, el mundo desarrollado vive bajo la ilusión de su inmunidad al fantasma de la guerra, aunque controle, promueva o intervenga en guerras que tienen lugar en otros escenarios. También vive de espaldas a los peligros que entraña la supervivencia más perentoria. Por eso mismo, al estereotípico ejecutivo impasible del anuncio de videojuegos Amstrad (publicado en 1992) se le ofrecen posibilidades de aventuras sin límite, pero sin riesgo, en las que poder descargar la frustración adrenalínica de su pacífica monotonía cotidiana: “Este hombre es también campeón de golf, piloto de caza y caballero sin miedo y sin mancha”, reza el texto escrito del mencionado anuncio. El videojuego viene a rellenar una especie de alteridad de la conciencia en la que nuestro disfraz de Rambo puede realizarse mediante la inmersión interactiva en una realidad imaginaria, legitimada, sin embargo, por la certidumbre de su existencia virtual en otros lugares del planeta. En la pantalla del ordenador aparece el miliciano enemigo apuntándonos con su arma (comercializado en 1989). No hay alusión alguna a su nacionalidad, ideología o a los intereses que defiende, pero sí somos más rápidos, como lo es el Rambo que hemos visto en el cine, podremos presenciar “literalmente” su muerte a nuestras manos. El paso siguiente de esta vivencia imaginaria viene ya de la mano de la “realidad virtual”. Mientras tanto, a la imagen infográfica del videojuego se le tolera un raquitismo estético, literario y ético que los mismos usuarios considerarían inaceptable en otros órdenes de la cultura visual; incluso si se trata de un anuncio de videojuegos como el presente, infinitamente más sutil que el miserable producto que anuncia.

toda la iconosfera, siendo la mayor parte de ellos objetos con capacidad para ser desplazados a través del resto de los ámbitos que hemos ido enumerando. Sin embargo, debemos advertir que una gran cantidad de elementos fijos —pavimentos sintéticos, elementos para el alicatado o incluso paneles para la confección de muebles— son hoy materiales prefabricados cuya textura superficial no es sino la *representación icónica impresa* de materiales clásicos como mármoles, maderas, cerámicas, etc. También es el caso de los tejidos para el vestuario, los papeles pintados o, por supuesto, el cartel, una vez adherido al muro. En general, queremos agrupar ahora los compo-

nentes de un ámbito topológico de carácter aleatorio y, en consecuencia, con una gran versatilidad en los itinerarios de su difusión. Constituye el sector más antiguo de la iconosfera, pero también uno de los más desarrollados, en la medida en que ha ido incorporando todos los avances técnicos, tanto en lo relativo a procedimientos de impresión como a lo que se refiere a la confección de las imágenes que estos procedimientos multiplican indefinidamente (una rápida lista de estos soportes sobre los que se extiende la iconosfera impresa nos permite situar con claridad la extensión e importancia de sus dominios: cartografía, publicaciones periódicas —diario, revista,

fancine, cómic, anuario...—, folleto, panfleto, cartel, libro —portada, ilustración, diseño gráfico—, carpeta de disco, de video, de *compact-disc*, postal, estampa, "cromo", sello, póster, anuncio de valla, pegatina, etiqueta, impresión sobre todo tipo de envase o material de estuchaje, etc.) [723, 724]. Hasta ese collage que habitualmente puede verse sobre las carpetas estudiantiles ha llegado a consolidar un verdadero género de expresión visual elaborada, generalmente, a partir de materiales provenientes de la comunicación icónica impresa.

La Historia del Arte y la iconosfera

La cartografía de iconosfera que hemos desplegado hasta ahora describe un territorio de imágenes en el que están involucrados rasgos fundamentales del comportamiento cultural del hombre contemporáneo. Por ello, habitualmente reclama la atención

723. Carpeta discográfica búlgara (h. 1974) y diseño italiano para estuche de *compact-disc* (1994).



724. El kiosco de periódicos muestra sólo una parte de la potencia de la comunicación visual impresa en la sociedad contemporánea (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

de numerosas ramas de disciplinas tan diversas como la antropología, la sociología, la psicología, la teoría de la comunicación, la semiótica, la geografía de la percepción, etc. Por supuesto, los soportes y lenguajes de esa iconosfera también son objeto fundamental para aquellas actividades que se ocupan de la producción efectiva de los objetos e imágenes que la articulan aunque, generalmente, desde perspectivas estrictamente profesionales vinculadas a las operaciones empresariales del *marketing*.

Sin embargo, desde hace ya unas décadas, la iconosfera interesa también como parte del campo disciplinar de la Historia del Arte. Al principio de este apartado se ofreció un argumento esencial: la propia coherencia con la lógica de las transformaciones que la cultura visual experimenta según avanza una Edad Contemporánea, en la que parte de las funciones sociales que tradicionalmente ostentaba el arte se han ido desplazando hacia las competencias de las imágenes que integran la comunicación visual masiva. Pensemos que, a finales del siglo XIX, las exposiciones organizadas por el estado eran todavía un espectáculo al que acudían las masas. A lo largo del primer tercio del siglo XX, la progresiva suplantación de este arte "oficial" por las experimentaciones alternativas de la vanguardia va reduciendo el público del arte a una minoría que sólo se expande, momentáneamente, con las estrategias culturales de los regímenes totalitarios. Después de la Segunda Guerra Mundial, en el ámbito de la alta cultura del mundo occi-

725. Folleto de propaganda de un supermercado y folleto del grupo alternativo Fast Food (1994).



Cuando el *collage* cubista o diversas manifestaciones del futurismo empezaron a incorporar elementos de la iconosfera a sus espacios plásticos (y a veces con carácter de verdaderos protagonistas) inauguraban la consciente evidencia de que en seno de la cultura visual se estaban produciendo diversas formas de confluencia entre el arte y las nuevas formas y medios de comunicación masiva. Luego lo harían otros movimientos como dada, el constructivismo ruso o el surrealismo. El *Pop-Art* llevó esta apropiación hasta su extremo, aún a riesgo de aventurarse en una coherente "quema de las naves del arte" que nunca llegaría a producirse. Esta situación de promiscuidad entre el arte y los medios de masas se ha transformado en uno

de los lugares comunes recurrentes en sucesivas propuestas. A la izquierda de la ilustración vemos uno de los habituales folletos de propaganda de productos de supermercado que solemos encontrarnos en el buzón del correo (octubre de 1994). Superpuesto a su derecha, en una consciente operación de camuflaje, hay uno de los carteles-folleto con el que el grupo alternativo madrileño Fast Food anunciaba, a principios de 1994 y también a través de la correspondencia, la distribución telefónica de sus productos artísticos. Situada entre la ironía, la crítica, el "neopop" y la resaca del optimismo de la cultura-espectáculo de la década de los ochenta, la alternativa del colectivo Fast-Food utilizaba los canales y medios visuales más plenamente subculturales de la iconosfera. Con ello cuestionaba, una vez más, un buen número de coordenadas fundamentales de la actual "institución-arte": el minoritarismo de la cultura artística, el sistema comercial del arte, la mediación entre el artista y el público, la unicidad del objeto artístico, el problema de los géneros, la fungibilidad de los objetos, la popularización del "ready-made" como actividad susceptible de instalarse en la mirada del receptor, la propia definición sociocultural del artista, etc.

dental sólo queda en pie el arte de vanguardia, que se ha transformado en horizonte artístico hegemónico, por lo que su público se irá quedando reducido a lo minoritario durante casi tres décadas. Sólo a partir de la segunda mitad de los setenta se intenta hacer nuevamente de la cultura artística un fenómeno de gran audiencia, pero tendiendo a que adquiera los perfiles de un espectáculo acorde con los comportamientos de la cultura visual de masas. Esta larga fase de divorcio entre el gran público y el arte ha estado caracterizada por un aumento, directamente proporcional, de las funciones socioculturales de la cultura visual de masas.

También ha sido determinante para activar la reflexión desde la Historia del Arte el hecho de que la actividad artística contemporánea se haya visto muchas veces influida, en su sentido, en sus formas y en sus prácticas, por la aparición y evolución

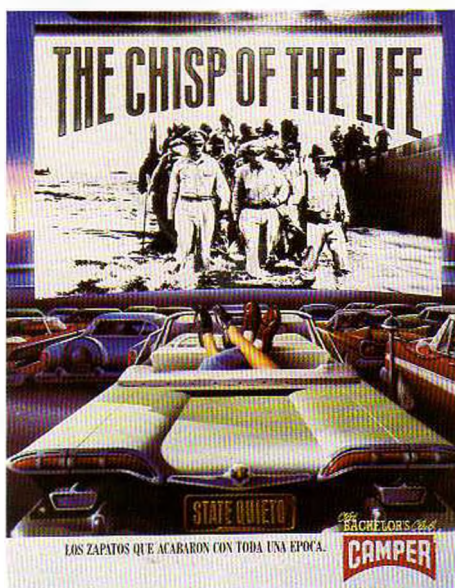
de los diversos medios icónicos de comunicación masiva (fotografía, diseño industrial, cine, publicidad, cómic, vídeo, holografía, etc., etc.) [725]. No obstante, hay una tercera razón, que atañe a los instrumentos mismos con que la Historia del Arte está habituada a trabajar. Y es que pocas disciplinas son capaces de penetrar tan profundamente en el análisis de lo icónico, deslindando sus códigos y sus referencias culturales, la organización y estructura de las formas que articulan su lenguaje, o sus relaciones con el gusto estético o la mentalidad cultural vigentes. Los objetivos y métodos de análisis de la Iconología, por ejemplo, son una buena prueba de ello. Por todas estas razones, la Historia del Arte está llamada a concurrir, con sus especiales aportaciones, a completar las particulares visiones que otras disciplinas aportan al conocimiento de la cultura visual contemporánea.

2. ORIGEN Y DESARROLLO DE LA CULTURA ICÓNICA DE MASAS

En la medida en que ha quedado explícita la inmensidad del dominio cultural cubierto por la iconosfera, aquí sólo se pretende trazar una visión general de algunos aspectos. Géneros, medios y lenguajes de expresión como la fotografía, el cine, la televisión o la publicidad, han promovido ya una literatura especializada, teórica e historiográfica, muy abundante, por lo que no se tratarán sino en los términos de su implicación con la iconosfera global. Tampoco nos detendremos demasiado en el alto diseño, cuyo desarrollo, aunque conscientemente autónomo, ha venido estando vinculado a la producción y consumo de la alta cultura. Nuestro campo de reflexión pretende extenderse, fundamentalmente, sobre el comportamiento de la comunicación visual en los niveles medio y bajo de la cultura, aquellos donde alcanza una mayor extensión y, por ello, compromete a una audiencia más amplia.

La especial situación en que se encuentra actualmente la comunicación visual de masas sólo se explica en función de los grandes parámetros económicos, políticos, sociales y culturales entre los que ha discurrido la evolución histórica de la Edad Contemporánea. Pero, centrándose en la reflexión en la estructura interna de sus medios icónicos, podemos extraer dos principios sin los que su peculiar existencia no hubiese sido posible: *reproductibilidad de las imágenes y mecanización de la producción de imágenes* (o reproductibilidad y mecanización de la producción de los objetos que sirven de soporte a estas imágenes). A ello habría que añadir la aparición de una capacidad técnica destinada a producir un crecimiento progresivamente geométrico de las posibilidades de esos dos principios: la *fotogénesis de las imágenes*. También un marco de relaciones entre el sujeto y el objeto: esa *ubicuidad del ojo y de las cosas*

que fue posible por la aparición de nuevas situaciones: la revolución de las comunicaciones, el desarrollo del comercio internacional, nuevas plataformas de conocimiento cultural como fueron las Exposiciones Universales y, cómo no, la domesticación cultural del tiempo y el movimiento que permitía la invención del cine y que luego la televisión ha enjaulado en cada hogar (o viceversa). Son estos cuatro factores los que fundamentan el despliegue físico de la iconosfera a través de la red de soportes topológicos. Pensemos que hoy es posible conocer e imaginar, enjuiciar y valorar, desear e incluso disponerse a poseer un objeto determinado, provisto de una configuración icónica precisa, sin necesidad de entrar en previa promiscuidad con él: basta, por ejemplo, ver la fotografía de uno de ellos impresa en el anuncio de una revista: ese objeto, conocido a través de una imagen fotogénica mecánicamente reproducida, representa toda una serie de objetos idénticos entre sí, existentes y dispues-



726. El fin de la Segunda Guerra Mundial, un autocine, escenas amorosas en la trasera de un Chevrolet... claves culturales muy precisas para construir la identidad simbólica de unos zapatos (anuncio publicado en 1986).

J. BRIHUEGA

727. *San Cristóbal*.
xilografía alemana del
siglo XIV. Pertenece al
primer momento de
expansión del grabado en
madera en la cultura
europea.



tos para su posesión. En otro orden de elementos de la cultura icónica masiva, también advertimos que es posible que un grupo de adolescentes de cualquier ciudad europea emulen (con sus comportamientos gestuales, atributos icónicos del vestuario, objetos, comida, vehículos...) a otros de alguna emblemática ciudad norteamericana de la Costa Oeste que jamás han visitado: basta con que hayan asimilado sus paradigmas visuales de paisaje escénico y comportamiento cultural a través de cualquier serie televisiva norteamericana con difusión internacional; el mercado se encargará de proporcionar los productos necesarios para llevar a cabo esa especie de "teatralización antropológica de sí misma" que, previamente, la imaginación habrá configurado gracias a ese ojo ubicuo que posee el telespectador [726].

Reproductibilidad de las imágenes

En un texto de 1936, hoy clásico, Walter Benjamin escogió la *reproductibilidad* como uno de los conceptos claves para entender la nueva naturaleza de la cultura visual contemporánea. La historia de la capacidad de reproducción de los iconos es rigurosamente paralela a la de sus posibilidades de difusión y, por tanto, de conocimiento, transmisión y potencia comunicativa. De esta forma, el icono reproducido habita en su contexto histórico cultural des-

bordando esa restringida casuística de proximidades físicas que debe acontecer entre el objeto único portador de una configuración icónica y los espectadores susceptibles de recibir sus mensajes: un mismo icono se expande portado por múltiples soportes objetuales similares entre sí.

En realidad, se trata de un principio tan antiguo como la propia civilización urbana que eclosiona a partir del Neolítico. En la Antigüedad del Oriente Próximo, las realizaciones de la glíptica nos dan una buena prueba de ello, sobre todo a través de esos cilindros-sello que produjeron las culturas mesopotámicas. Toda la sigilografía posterior del mundo occidental, destinada a estampar la arcilla, la cera, el plomo o el lacre es heredera, técnica y conceptualmente, de este principio; desde el sello-anillo romano al sello fedatario de un privilegio rodado medieval, o a ese de lacre con que, anacrónicamente, todavía se certifica hoy el envío de un paquete por correo ordinario.

Algo parecido ocurre con los objetos que estudia la numismática, indisociables de la idea de reproducción de un modelo icónico que, a su vez, representa el patrón abstracto de un valor económico artificialmente preestablecido. Producidas por múltiples técnicas de acuñación o fundición, las monedas se extendieron por todo el orbe civilizado desde que, en la cultura griega, se configuraron como tales a lo largo del siglo VII a.C. Ya con la numismática romana, asistimos a una difusión de imágenes multiplicadas sin precedente, algo que no volvería a tener correlato hasta bien avanzada la Edad Moderna.

También la fundición de metales o la configuración de materiales arcillosos mediante el uso de molde se inscriben en el área de estos procedimientos técnicos que implican la reproducción de cosas portadoras de una misma identidad icónica: armas, fíbulas, apliques, *terra sigillata*, pequeñas esculturas... Sobre todo desde la Edad de los Metales, asistimos a una importante difusión de objetos prácticamente idénticos entre sí, consecuencia de la reproducción de prototipos que, por ello, adquieren la función de ser representativos de una cultura determinada. Sin embargo, la proyección histórica del procedimiento del moldeado se mueve en un abanico de posibilidades y causas implicado en la globalidad

del devenir de la cultura. Llegando a enlazar, por ejemplo, con un concepto más amplio y paralelo al de reproductibilidad, pero no coincidente con él: el de la *copia*. Vecino, a su vez, de situaciones como la reiteración de una forma en la cerámica, la cestería, el tejido, etc., o de esos procesos aún más complejos como la *influencia* y la *imitación*, el concepto de copia entraña una idea de "icono que mimetiza otro icono" por lo que su existencia parte de la consideración de una identidad subordinada entre copia y original: explícita, si es copia propiamente dicha, o implícita y clandestina, si es falsificación. Por ello, se revela una divergencia conceptual entre la simple reproducción de algo (vaciado, copia manual por imitación visual, copia por "sacado de puntos", etc., o ese amplio espectro de fenómenos culturales como la falsificación de antigüedades en el Renacimiento) y la consciente construcción de un objeto prototípico, o de su molde o artefacto reproductor, con vistas a su reproductibilidad. Sólo esto último se inscribe entre los parámetros ancestrales de la iconosfera contemporánea. Sin embargo, en los orígenes de la Revolución Industrial, a veces la copia empieza a transformarse en algo próximo a la imagen reproducible, como en el caso del taller del escultor británico John Cheere que, a mediados del siglo XVIII, reproducía en plomo (e incipientemente en serie) esculturas clásicas con destino a la decoración de las casas de la nueva burguesía.

La densificación iconográfica producto de la difusión de imágenes reproducibles vuelve a iniciar una fase de expansión en la Baja Edad Media. Acontece, sobre todo, gracias a lo que implica el crecimiento acelerado de las rutas de relación política, comercial y cultural entre ciudades que han alcanzado un alto grado de desarrollo pero, además, es posible en virtud de la generalización del uso de las técnicas del grabado y la estampación bidimensional de iconos.

El uso de plantillas para reflejar bidimensionalmente un icono se pierde en la noche de los tiempos, llegando hasta esas improntas de manos humanas que nos ha legado el arte rupestre paleolítico. También desde tiempos remotos, la cultura china utilizaba la serigrafía, técnica basada en la impresión mediante pantallas de seda que dejan pasar la tinta a través de su trama,

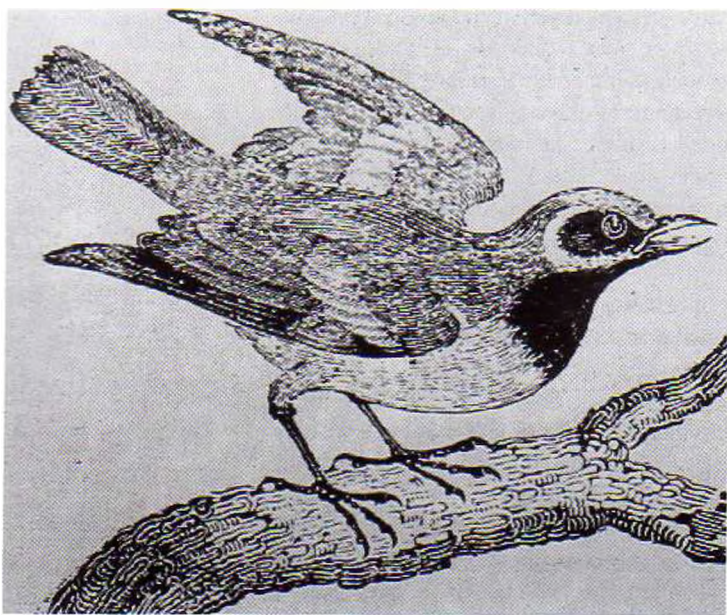
salvo en aquellas zonas en las que esta trama se ha cegado al haberle aplicado alguna emulsión impermeabilizante. Ello permite obtener cualquier tipo de imagen, y ésta puede estamparse innumerables veces sobre los más diversos tipos de soporte plano. La intensa y aleatoria intervención del estampador que requiere la serigrafía, permitiendo el control individualizado de las impresiones, ha hecho que esta técnica se mantenga vigente, aún hoy mismo, como medio de expresión artística.

Pero en lo que se refiere a esa línea directa de la cultura occidental que desemboca en nuestros días, el punto de arranque debemos situarlo en los procedimientos de la xilografía que se ponen en marcha en Europa desde mediados del siglo XIV, generalizándose, sobre todo, a lo largo del siglo siguiente. El fundamento de la primitiva xilografía consiste en la talla de un icono sobre una plancha de madera, excavándola de manera que las líneas y superficies que componen sus "llenos" queden en resalte y puedan recibir la impregnación de las tin-

728. Rembrandt van Rijn, *Alquimista en su estudio* (h. 1652). Aguafuerte, punta seca y húrtil. A partir de la obra del genial holandés, el grabado logra apropiarse de los recursos más sofisticados del lenguaje pictórico.



J. BRIHUEGA



729. T. Bewick, ilustración para el libro *History of British Birds* (1797-1804).

Xilografía a la testa. Las posibilidades de una difusión icónica masiva se ampliarían sensiblemente a partir de la aplicación de este procedimiento.

tas que luego trasladan a los soportes definitivos por sucesivas estampaciones. Precisamente a partir del siglo xv, la revolución en la comunicación cultural que supuso la imprenta de tipos móviles diseñada por Gutenberg vendría a servir de vehículo difusor de las imágenes impresas, consagrando un objeto cultural que, en sus rasgos esenciales, sigue vigente en nuestros días: el libro ilustrado. Al principio, la xilografía produjo imágenes de consumo muy popular, como estampas religiosas, naipes u otro tipo de impresiones sueltas que solían colorearse artesanalmente y que tenían un lenguaje formal propio, aunque podían reproducir, simplificada, íconos procedentes de campos más altoculturales como la pintura, la miniatura o el relieve. Se establecía esa íntima relación entre especificidad técnica y lenguaje formal que volvería a ser muy intensa en el mundo contemporáneo. Xilografías como el *San Cristóbal* (s. xiv) o las ilustraciones de las sucesivas ediciones de la *Biblia pauperum* (s. xv), son ejemplos emblemáticos que siempre se mencionan al hablar de esta primera expansión de las imágenes impresas [727]. Con el tiempo, la xilografía sería adoptada por los artistas y contribuiría a una difusión amplificada de imágenes procedentes de la alta cultura.

También desde el siglo xv se pone en marcha la impresión de imágenes mediante planchas de cobre grabadas con instrumentos punzantes, como el buril o el punzón utilizado en el grabado a "punta seca". Estas

técnicas fueron ganando terreno gracias a las posibilidades expresivas que iban desplegando, hasta lograr debilitar, ya a principios del siglo xvi, la primacía del grabado xilográfico. Poco después, también a partir del siglo xvi, empieza a generalizarse la técnica del aguafuerte: impregnada con una sustancia anticorrosiva, la placa es dibujada por el grabador con un instrumento punzante que va despejando del cobre delgados filamentos de dicha capa anticorrosiva; introducida luego la placa en un ácido, éste corroe el cobre solamente allí donde ha pasado la aguja del grabador, produciendo surcos capaces de retener la tinta que luego será trasladada al papel durante la estampación.

Con las diversas técnicas del grabado en cobre, la impresión de imágenes reproducidas pasa a ser una forma expresiva que está ya plenamente en manos de los artistas y sirve para producir obras originales que explotan la especificidad de los recursos técnicos que ofrece el grabado [728]. Sin embargo, esta variante "creativa" coexiste con toda esa otra producción destinada, exclusivamente, a facilitar imágenes impresas que posibilitan el conocimiento de cuadros o esculturas por su reproducción, lo que las aproxima al terreno conceptual de la copia en su función de recurso informativo, aunque ahora empiezan a tener el carácter de instrumento de una incipiente difusión masiva. Sin embargo, las tiradas que permitía el grabado en cobre eran pequeñas. En el caso de la punta seca apenas unas decenas con buena calidad y en el del aguafuerte también pocas, si las impresiones eran controladas directamente por el artista. El grabado a buril permitía más, pero también se acababa produciendo un desgaste de las planchas de cobre que perdían progresivamente la calidad de sus matices más sutiles. En el siglo xix se utilizaron a veces planchas de acero o se aceraron por galvanoplastia antiguas planchas de cobre, intentando mantener la resistencia ante tiradas mayores.

Hacia el último cuarto del siglo xviii, la xilografía renace en Inglaterra de la mano de Thomas Bewick, que utiliza bloques de maderas duras cortados en un sentido transversal al de la dirección de sus fibras (xilografía a la testa) [729]. Ello permitió el uso de técnicas y calidades expresivas simila-

res a las del grabado a buril y una mayor resistencia frente a grandes tiradas, lo que dio un nuevo impulso, sobre todo, al matrimonio entre el grabado y la imprenta, tanto de libros como de algo que estaba revolucionando la comunicación impresa en el mundo moderno: la prensa periódica.

A finales del siglo XVIII, el compositor checo Senelferden idea un procedimiento para reproducir sus propias partituras que tendrá una gran difusión y estará destinado a incrementar la capacidad de multiplicación de la imagen impresa durante la primera mitad del siglo XIX, tanto en lo que se refiere a las imágenes sueltas como a aquellas que se difunden asociadas a la palabra impresa: la litografía. Dicho procedimiento consiste en dibujar, directamente, con tinta o lápiz grasos, sobre un bloque de piedra previamente aplanado. La tinta de impresión sólo se adhiere a las líneas del dibujo, que luego estampa sobre el papel. Para tiradas más largas, el dibujo puede "fijarse" por diversos procedimientos y la superficie no dibujada ahondarse por corrosión o ser transformada en más porosa y refractaria a la tinta durante largo tiempo. La libertad de ejecución y la resistencia a grandes tiradas convirtieron a la litografía en un medio ideal para la expresión de los artistas y en un potente instrumento para la reproducción de imágenes capaces de adquirir cualquier configuración. Ya desde 1816 empiezan a realizarse impresiones litográficas a varios colores. Sólo la espectacular irrupción de la fotografía desplazará gradualmente a la litografía a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Contemplado desde nuestros días, el papel de la prensa periódica nos parece un factor decididamente revolucionario en la historia de la comunicación masiva. Pero, además, no debemos olvidar el hecho de que, en ella, la palabra y la imagen surgieron prácticamente asociadas desde el principio. El periódico *Nieuwe Tijdingen* de Amsterdam (1605-1629), por ejemplo, lleva ya ilustraciones. El 20 de noviembre de 1638, el primer periódico inglés, el *Weekly News*, publica un grabado que ilustra un suceso estrictamente contemporáneo: una erupción volcánica que se había producido en el mar y, así, sucesivamente. Puede decirse que, a partir del siglo XVIII, casi toda la prensa que se edita en el mundo es prensa ilustrada.

Sin embargo, el verdadero avance de la función de la prensa en el interior del entramado cultural tiene que ver con los procesos de mecanización en la reproducción de las imágenes.

Mecanización de la producción de las imágenes

El paulatino desarrollo de la reproducibilidad de las imágenes, que viene viéndose hasta ahora, supone el nacimiento embrionario de la iconosfera contemporánea: imágenes destinadas a ser conocidas por sí mismas o que dan a conocer la existencia de otros objetos portadores de imágenes. Pero el hecho físico de la reproducción de imágenes constituye, hasta principios del siglo XIX, un acto artesanal en el que todos los utensilios y medios técnicos involucrados son accionados manualmente. Será como consecuencia de la Revolución Industrial cuando el descubrimiento de



J. BRIHUEGA

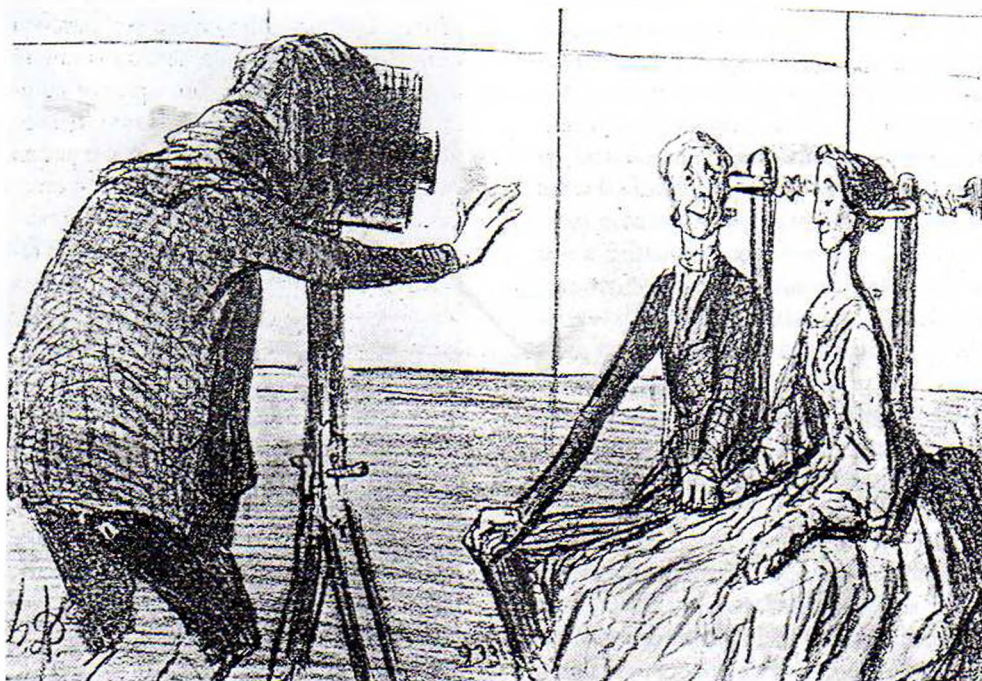
máquinas y nuevas energías impulse el giro definitivo que permita a la imagen expandirse, casi ilimitadamente, satisfaciendo así las necesidades de conocimiento (o creándolas) de la sociedad que va cristalizando tras el Nuevo Régimen.

A lo largo de la historia precedente, los aprovechamientos tradicionales de la fuerza y la energía (tracción a sangre, fuerza de la gravedad, inercia, energía hidráulica, energía eólica, tensión de muelles, expansión de sustancias explosivas...) sólo habían servido para la realización de operaciones mecánicas elementales y habían dado lugar, como mucho, al diseño de máquinas y artificios con capacidades de desarrollo muy limitado o a la concepción de ingenios químicos (molinos de viento, hidráulicos, batanes, norias, trépanos, relojes, grúas, ballestas, cohetes, fuelles, fuentes... las máquinas de Leonardo da Vinci o los ingenios de Juanelo Turriano).

La estampación de grabados se realizaba habitualmente mediante prensas manuales de madera, incluso cuando iba avanzando el desarrollo del aprovechamiento de la energía. En 1698, Thomas Savery había creado la primera bomba aspirante, accionada a vapor, para la extracción de agua en las minas; en 1718, A. Darby dota a estas máquinas de cilindros de hierro fundido con coque y, en 1781, James Watt perfecciona la

primera máquina de vapor de movimiento continuo apta para la producción industrial en general. Pero la aplicación de estas máquinas en el campo de la impresión tardará todavía y será muy gradual.

Habrá que esperar a 1798 para que Lord Stanhope construya la primera prensa manual de hierro concebida para la imprenta (como consecuencia, en 1827 Peter Smith fabricaría la prensa manual "Washington", que por automatizar ciertas operaciones permite imprimir 250 hojas a la hora). Sin embargo, será en 1811 cuando F. Koenig, T. Bensley y A. Bauer construyan la primera prensa cilíndrica accionada a vapor, dándose un verdadero paso de gigante. El periodismo adoptará rápidamente estos avances de manera que, en 1814, el *London Times* era ya capaz de realizar toda su tirada en tres horas. Los progresos en este campo empiezan a ser indetenibles y coexisten con el complejo proceso de una industrialización en la que la mecanización de los diversos procesos de producción permite fabricar en serie cada vez más tipos de objetos, destinados a un universo de consumidores cada vez más dilatado que va creciendo al ritmo de la nueva configuración de la sociedad. Hacia 1830, las primeras rotativas son capaces ya de realizar 2.000 impresiones por hora. Por estas fechas, la publicidad comercial empieza a funcio-

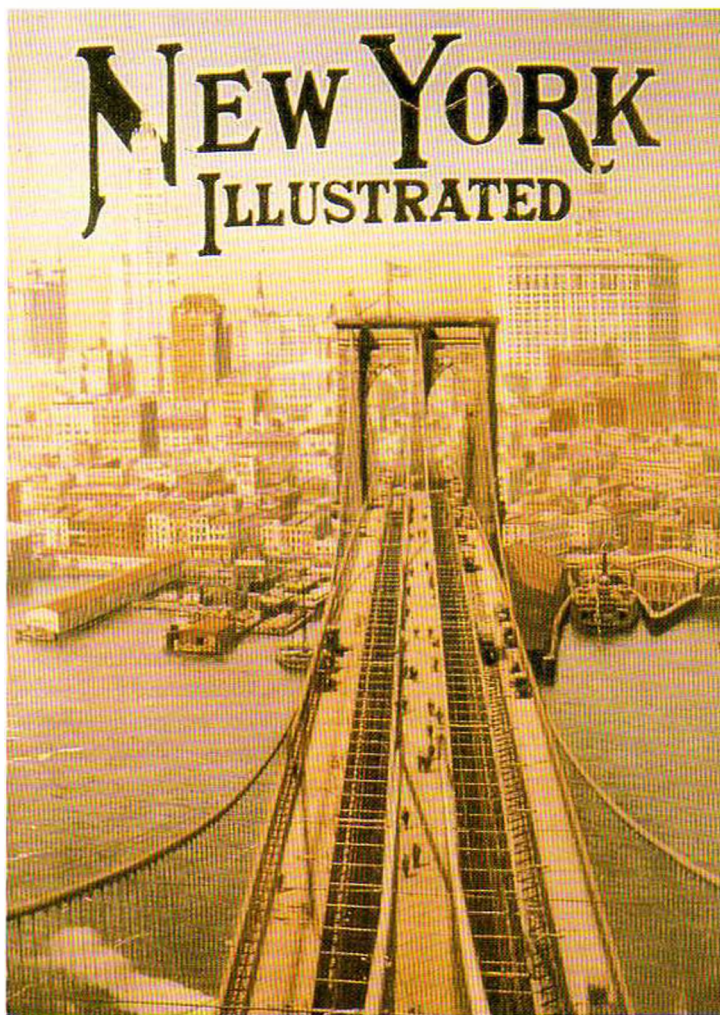


731. Honoré Daumier. *Photographie. Nouveau procédé* (1856). Litografía. Consciente de los nuevos circuitos en que se estaba moviendo la comunicación de masas. Daumier utilizó desprejuiciadamente las técnicas y los argumentos que le estaba brindando el acelerado proceso de transformación del presente.

nar como medio de financiación, por lo que los periódicos se abaratan y aumentan enormemente sus tiradas al no tener que pagar el público la totalidad de los costes. La presencia de la imagen en la prensa periódica aumenta continuamente. El *New York Mirror* (1823), los lodinenses *Penny Magazine* (1832) y *The Illustrated London News* (1842) o el parisino *L'Illustration* (1843) representaron hitos importantes en la historia de la prensa ilustrada.

La división del trabajo y la división social se acrecientan y consolidan paralelamente, en el seno de un proceso en el que Marx vería como factor vertebral la idea de una alienación paradójicamente simultánea al increíble aumento de la información. Las nuevas masas de trabajadores sólo tendrían conciencia de las específicas fases de la producción en las que les tocaba intervenir y la dependencia de sus patronos habría de moverse, no sólo ya en el ámbito de lo económico, sino en el del conocimiento que supone el control de los procesos de la producción. También el control de la información, con su dinámica de interpretaciones y eclipses, constituiría un nuevo factor de poder capaz de escorar hacia una visión alienada de la realidad, por parcial o interesada, los horizontes abiertos al conocimiento.

La nueva capacidad de la imagen para llegar a sectores más amplios y diversos de la sociedad, atravesada por la turbulencia ideológica y política de los procesos revolucionarios del siglo XIX, requirió de aquella expresión plástica susceptible de circular a través de la iconosfera impresa una mayor contundencia, economía e inmediatez en su intencionalidad comunicativa. Una imagen que fuera capaz de aludir a las cuestiones rigurosamente contemporáneas mediante una operación plástica en la que la ironía, el humor, la causticidad, la retórica de la exageración o la crítica feroz suscitaran el ingenio, la complicidad o la repulsa del público involucrado de alguna manera en el teatro de los acontecimientos. Surgían así la caricatura, la sátira, el dibujo humorístico, el dibujo político... un vasto territorio de imágenes vehiculadas por la prensa, a través de las que amplios sectores de la ciudadanía vivían la crónica y la exégesis intencionadas de su propio tiempo o encontraban el altavoz incisivo de sus propias ideas y el patíbulo chirriante de las ajenas.



Los orígenes de la caricatura como género de expresión plástica son también remotos y sus realizaciones, a las que el arte no sería del todo ajeno, alcanzan cumbres que nombres como El Bosco, Brueghel, Hogarth, Goya, Grosz o Picasso, hacen ocioso recordar. Tras la Revolución Francesa había adquirido un desarrollo importante, canalizándose por circuitos de difusión más populares. Pero su expansión definitiva se produce paralelamente a la de las capacidades técnicas de la mecanización de la reproducción de imágenes, incorporándose a la iconosfera medio y bajo-cultural, definitivamente, desde el primer tercio del XIX y no abandonándola hasta hoy. Los periódicos satíricos, en los que esta forma de expresión plástica se ha hecho indispensable, se extienden rápidamente por toda Europa. En Francia *Caricature* (1830) o *Charivari* (1832); en Inglaterra *Punch* (1840); en Alemania *Fliegende Blät-*

732. Portada del *New York Illustrated* (1912). A partir de la primera década del siglo XX, las revistas ilustradas habrían de convertirse en un potente vehículo difusor de la conciencia visual de la contemporaneidad del planeta.

J. BRIHUEGA

733. A. Beer, *La hija del pescador* (anterior a 1860). La primera irrupción "dignificada" de la fotografía en el panorama cultural se produjo a través de apropiaciones estéticas. Lo que conocemos como "pictorialismo" fotográfico consistió en la utilización de mecanismos del lenguaje pictórico como composición, gestualidad, entonación, parálisis de la capacidad narrativo-secuencial de la imagen real, etc.



ter (1844) o *Kladeradatsch* (1848); en Austria *Figaro* (1857), en Estados Unidos *Harper's Weekly* (1857) o *Vanity Fair* (1859)... Daumier es uno de los primeros artistas plenamente conscientes de esta nueva condición de la caricatura [730, 731].

A partir de 1850 el periodismo ilustrado inicia su definitiva fase de expansión. Ese mismo año, G. P. Gordon perfecciona la famosa Miverva, una prensa que tiene sincronizadas las operaciones de entintado e impresión (en 1855 el empresario norteamericano Frank pulicará seis revistas ilustradas cuyo conjunto alcanzará la tirada de un millón de ejemplares). En 1863 Mari-

noni concibe una impresora rotativa para bobinas de papel continuas que permite imprimir 6.000 hojas por hora; en 1876, W. Bulloc patenta en Estados Unidos una rotativa de bobina continua que imprime por las dos caras y corta el papel... y así, sucesivamente.

Pero ya en esta época ha hecho su irrupción arrolladora la fotografía, cuyas técnicas pasarán al campo de la impresión industrializada, a partir de 1860 [732] (ese año, T. Bolton logra sensibilizar fotográficamente los tacos de madera para impresión xilográfica, que luego son tallados según las pautas dejadas por la fotografía.

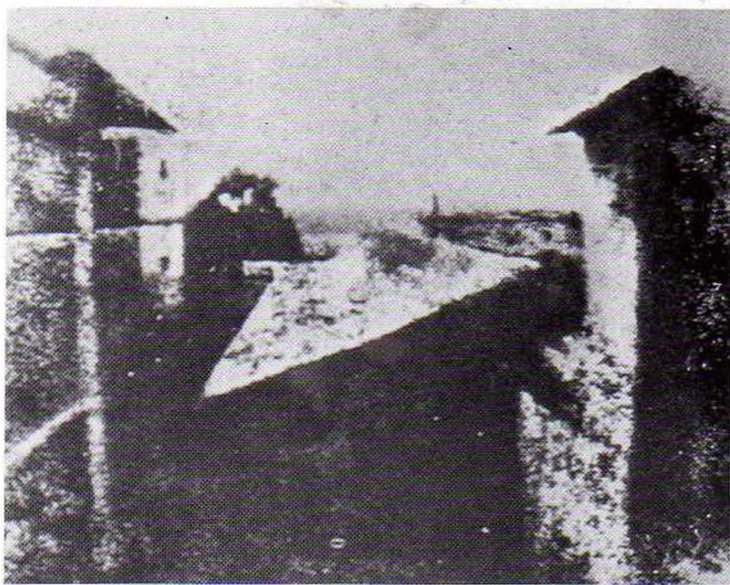
Fotogénesis de las imágenes

La fotografía revolucionó el universo de la comunicación icónica como ningún otro medio de producción de imágenes lo había hecho hasta entonces. Las imágenes por ella conseguidas venían rodeadas de un aura que amalgamaba la conciencia de la mágica verdad de un hecho cuasi "natural" (la luz solar se transformaba en causa) con la de la verdad cognoscitiva de una mimesis objetiva en la que el fotógrafo parecía no poder introducir lo subjetivo en la concepción de dicha imagen. Hoy estamos habituados a interpretar que la fotografía es un acto manipulador. En él, factores como el encuadre, el foco, la iluminación o, en última instancia, la traducción bidimensional del espacio o la congelación del tiempo, son capaces de hacer de ella, no un procedimiento de representación facsimilar, sino un medio de expresión tan artificioso y creativo como cualquier otro. Pero, en sus orígenes, resultaba deslumbrante ese prejuicio de fidelidad legítima entre foto y modelo. Tal vez por ello, cuando desbordó el estadio del puro hallazgo técnico, la primera fotografía intentó emular los recursos retóricos de la pintura para superar un complejo de inferioridad poética del que tardó tiempo en liberarse hasta conquistar su propia identidad como medio autónomo de conocimiento y creación. Es lo que conocemos como la fotografía pictorialista [733].

Por otra parte, la contundencia de la revolución que supuso la fotogénesis de las imágenes fue posible en virtud de las mutaciones experimentadas por una civilización en la que las ciudades estaban creciendo des-

734. N. Niepce, *Punto de vista desde la ventana del Gras* (1826).

Se trata de una de las fotografías más antiguas que se conocen, el umbral mismo de lo que estaba llamado a convertirse en una verdadera revolución comunicativa.



mesuradamente, en la que las consecuencias económicas de la Revolución Industrial hacían que el cuerpo social se compartimentara en grupos descosos de afirmar sus derechos y su identidad, en la que se estaba produciendo una revolución en las comunicaciones y en la que los cimientos de la estructura de la iconosfera estaban ya dispuestos para incorporar cualquier novedad de una manera fulminante. Testimonio veraz del hito histórico, sintonía con la poética del realismo bajo el carisma de la modernidad, crónica periodística del día a día, democratización de la imagen en su retórica y en las posibilidades de su posesión... fueron coordenadas que favorecieron la primera expansión de la fotografía en medio de las fuertes polémicas que suscitaba, entre quienes se negaban a su intrusión en el ámbito de la cultura y quienes vieron en ella un instrumento y un medio de expresión con posibilidades prodigiosas.

Como todos los logros científicos y técnicos del mundo contemporáneo, la invención y perfeccionamiento de la fotografía se desarrolló en medio de una compleja cadena de acontecimientos: la consecución de imágenes reflejas mediante la cámara oscura era conocida desde tiempos remotos pues el Renacimiento está plagado de testimonios al respecto e incluso parece que, en el mundo islámico, ya era utilizada por el astrónomo Alhazan (965-1038) para la observación de eclipses solares; también se conocía desde antiguo la capacidad de ciertos compuestos químicos para reaccionar ante la acción de la luz cambiando de tonalidad, ya que el propio Alberto el Grande (1139-1238) menciona las cualidades del nitrato de plata y los testimonios a este respecto son recurrentes en los siglos sucesivos. Finalmente, en 1802, un informe científico de Humpry Davy confirma que con su compañero Thomas Wedgwood había obtenido imágenes por contacto sobre una superficie de nitrato de plata a finales del siglo XVIII.

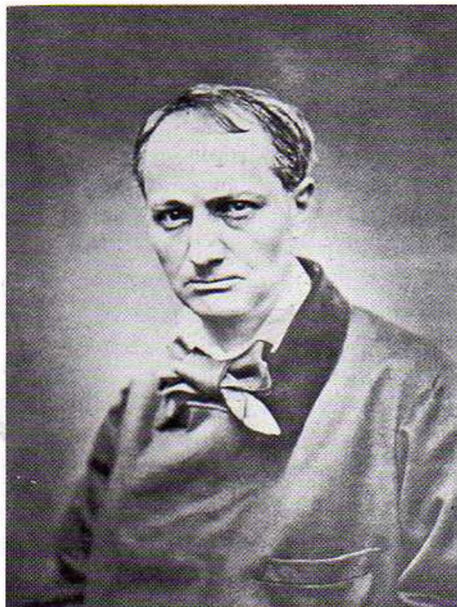
No obstante, habrá que esperar hasta 1816 para que Nicéphore Niepce realice la primera fotografía en negativo sobre papel [734]. En 1829, L. J. Mandé Daguerre logra firmar un contrato con un Niepce económicamente arruinado al que venía solicitando desde hacía tres años. De sus investigaciones sobre aspectos técnicos y viabilidad comercial surge lo que se conoce como



735. Julia Margaret Cameron. *Día de verano* (h. 1865). A pesar de su proximidad cronológica al nacimiento técnico de la fotografía, la actividad de la Cameron revela ya todo el potencial poético que podía desplegar el nuevo medio.

daguerrotipo, un procedimiento relativamente simple que permitía impresionar imágenes muy precisas sobre placas de metal sensibilizado. En 1839, el gobierno francés adquiere la patente del procedimiento y se publica un libro sobre el daguerrotipo que se tradujo a ocho idiomas y alcanzó las treinta ediciones: la fotografía nace, se difunde por el mundo entero y se populariza, de una manera fulminante.

Los sucesivos avances técnicos se produjeron sin descanso. W. H. Fox Talbot realiza en 1834 pequeñas fotos sobre papel sensibilizado mediante diminutas cámaras oscuras. Conocidas las experiencias de



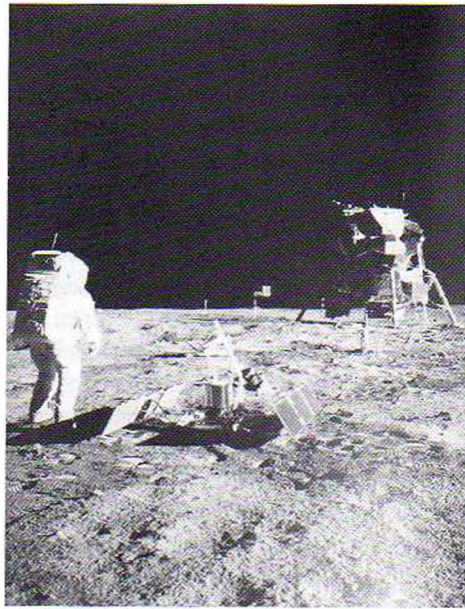
736. Carjat. *Retrato de Baudelaire* (h. 1860). Pocos retratos fotográficos están tan anclados en nuestra memoria histórica como éste. Recogido hasta la saciedad por manuales de historia, literatura o arte, suele reaparecer en nuestra imaginación cada vez que releemos los textos del autor de *Las flores del mal*.

BRIHUEGA



737. Destrucción de la Columna Vendôme durante la Comuna de París (fotografía anónima, 1871) y paseo lunar de Aldrin durante el viaje del Apolo XI (fotografía de la NASA, 1969). Dotada de una incalculable potencia metonímica, la fotografía ha exhibido arrogantemente su papel de fedataria de aquellos hitos que marcan el curso cronológico de la realidad histórica.

Daguerre, en 1839 hace públicas sus investigaciones, que culminan en el procedimiento del calotipo, que patenta en 1841. Aunque de menor nitidez que el daguerrotipo, el uso de papel sensibilizado en el calotipo permite obtener negativo y positivo consecutivamente lo que, unido al menor peso de su aparato, permite abaratar la fotografía, que se extiende aún más a partir de la década de los cuarenta. Se calcula que en 1852 se utilizaron en Francia 130 toneladas de placas fotográficas, lo que da idea de la enorme extensión del uso de la fotografía. En 1849, continuando los trabajos que emulaban la visión bifocal de aparato ocular humano, D. Brewster pone a punto los aparatos necesarios para tomar y visualizar la fotografía estereoscópica, que consume la ilusión de capturar artificialmente la tridimensionalidad de la visión de las cosas. Su éxito sería tan rotundo que, en el año 1863, la London Stereoscopic Company logró vender más de un millón de ejemplares de placas estereoscópicas. En 1850 Scott Archs hace público el método de sensibilización por colodión húmedo que combina la economía del calotipo con la nitidez del daguerrotipo y la posibilidad de un gran número de copias. En 1871 R. L. Maddox lanza la emulsión de gelatina, lo que permite que, tras diversos perfeccionamientos, en 1878, Ch. Harper Bennet realice la primera fotografía "instantánea", capaz de capturar fotográficamente una ima-



gen en movimiento. El descubrimiento, en 1888, del gelatinobromuro sobre celuloide abre las puertas a la fabricación de cámaras portátiles. G. Eastman diseña ese año la famosa Kodak y, en 1895, la Kodak Pocket, con lo que multitudes de ciudadanos se transforman en fotógrafos aficionados, saturando la memoria colectiva de imágenes caseras que acumulan apropiaciones fragmentarias de la realidad, tal y como ocurrirá en nuestros días con la cámara de vídeo doméstica.

Julia Margaret Cameron (1815-1879), Alphonse Nadar (1820-1910) o Alfred Stieglitz (1864-1946) son sólo algunos de los nombres de fotógrafos de esa época heroica que hoy forman parte de la historia del arte contemporáneo y tras los que discurre esa historia de la fotografía como expresión poética que llega hasta nosotros [735, 736]. Roger Fenton (1819-1869), George Barnard (1819-1902) o M. Brady (1823-1919) jalonan los orígenes de la fotografía como documento testificador de la historia inmediata, en la que tiene su origen ese fotoperiodismo a través del que, todavía hoy, conectamos con el pulso del planeta [737].

Obviamente, la idea de imprimir fotografías en la prensa periódica fue un objetivo inmediato. Ya en 1824, Niepce había realizado fotograbados sobre planchas metálicas que podían ser impresos. También hemos mencionado los procedimientos de Bolton para grabar los tacos para xilogra-

fía con ayuda de la fotografía. En 1867, Poitevin consigue normalizar los procedimientos de la fotolitografía. Pero el paso trascendental se dio cuando el *New York Daily Graphic* consiguió publicar, en marzo de 1880, fotografías con semitonos que habían sido dispuestas para la estampación mediante el uso de retículas que traducían sus tonos a ese lenguaje de puntos que todavía hoy conocemos como base del fotograbado. Diez años después estaban sentadas las bases de la tricromía, que posibilitaba la impresión de fotografía en color.

La pintura y la fotografía colisionaron necesariamente. En el fondo de los encarnizados debates que se produjeron se agazapaba el miedo al destronamiento del figurativismo *pompier* que la popularidad de la fotografía podía promover, pero también se materializaba una convergencia entre el poder desmitificador de la "objetividad" fotográfica y la poética del realismo, entre la nueva mirada que la fotografía consagraba en la conciencia cultural colectiva y gran parte de las preocupaciones que guiaron la mirada de los pintores impresionistas.

La ubicuidad del ojo y de las cosas

A lo largo de la Edad Contemporánea se producen hallazgos, adelantos y situaciones, inéditas hasta entonces, que llegan a ensanchar el horizonte de las posibilidades de conocimiento y comunicación casi

ilimitadamente y sin los que no hubiese sido posible ese despliegue de la iconosfera al que hemos ido asistiendo. Se trata de hechos cuya sola recapitulación es esclarecedora desde la óptica de nuestros días, heredera directa de sus consecuencias.

En 1825 se inaugura en Inglaterra el primer ferrocarril (en 1830 en Francia y Estados Unidos, en 1835 en Bélgica y Alemania, en 1838 en Rusia, en 1839 en Italia y Holanda...) y, hacia 1885, Europa está atravesada por más de 190.000 kilómetros de vías férreas y Estados Unidos por más de 200.000 [738]. La posibilidad del desplazamiento de cosas y personas a través del territorio y hacia los diversos escenarios urbanos donde se genera la civilización contemporánea y se custodia la memoria del pasado crece en una proporción geométrica que es, a su vez, la del incremento de las posibilidades del conocimiento directo y del desarrollo industrial y comercial. Por otra parte, con el ferrocarril aparece también una nueva forma de mirar, indisolublemente asociada a la noción de un tiempo que, ahora, se revela adjetivado por la naturaleza del movimiento que proviene del aumento de velocidad. La espacialidad de los continentes se comprime. A partir de 1858, el transporte marítimo cambia de signo al incorporar por primera vez la máquina de vapor de una manera eficaz: las distancias intercontinentales también se acortan al tiempo que se agrandan las posi-



738. El ferrocarril Versalles-París, litografía de mediados del siglo XIX. Las vías férreas estaban llamadas a producir un primer acortamiento de las distancias interplanetarias en términos tempoespaciales y psicológicos. El horizonte del conocimiento se ensancharía aceleradamente pero también el radio de acción de los poderes político y económico.

FACULTAD DE ARQUITECTURA
Depto. de DOC. y B'BLIOTECA



J. BRIHUEGA

739. Automóvil Ford T-Roadster (1926).



Cuando en 1926 comenzó a rodar este Ford T-Roadster (heredero del primitivo modelo T de 1909), la empresa estaba a punto de poner en circulación más de dieciséis millones de unidades: el automóvil, que había nacido en 1885 con los prototipos de la compañía alemana Benz, se convertía ya en elemento esencial de la iconosfera urbana. Hasta entonces, su configuración formal había obedecido, fundamentalmente, a las necesidades de una mecánica compacta y accesible o a servidumbres a viejos atavismos decorativos; a partir de ahora, el automóvil iría transformándose en uno de los objetos predilectos para la experimentación del diseño vanguardista o para la concentración de los reclamos icónico-simbólicos de la oferta y la

demanda. Desde mediados de los veinte, la industria norteamericana concibió sus automóviles bajo los presupuestos de lo que conocemos como el *styling*: sucesivas modificaciones en los aspectos formales externos, tendentes a motivar el mercado y superpuestas, como un atavío, sobre sistemas mecánicos cuya evolución discurría según una dinámica independiente. Modelos de la casa Cadillac como el *de Ville* (1956) o el *Eldorado* (1959), con sus aletas, cromados y aparatosos pilotos, representan ejemplos extremos y muy reveladores de la práctica del *styling*. Europa experimentó una línea de diseño presidida por una concepción integradora de la mecánica y la forma: el *Escarabajo* de Volkswagen (1936), el 2 C.V. de Citroën (1939), el 356 de Porsche (1947) o el *Minor* de Morris (1949) son ejemplos pioneros de sobra conocidos. La historia del diseño de automóviles ha sido densa y continua hasta nuestros días, en los que la extensísima gama de vehículos privados se ha convertido en un sistema de símbolos paradigmático de los rangos socioeconómicos individuales y, bajo la óptica del capitalismo contemporáneo, en el medidor por antonomasia del desarrollo de una determinada sociedad. Como consecuencia, la publicidad comercial concentra sobre el automóvil la mayor densidad simbólica de cuantas ha sido capaz de poner en pie a lo largo de su historia.

bilidades de nuevas formas de colonialismo económico (y político, pues también se construyen nuevas máquinas de guerra) y crecen los flujos migratorios.

En 1880, los hermanos Benz hacen rodar el primer automóvil, iniciando una nueva era que encontrará su curso definitivo a partir de que Henry Ford lance su famoso modelo T, en 1908 (entre 1908 y 1927, la factoría montada por Ford puso en circulación más de quince millones de automóviles): ha nacido el que será ídolo indiscutible de nuestros días y el objeto que acabará concentrando mayor cantidad de mensaje visual y simbólico por centímetro cuadrado [739]. Con ello nos situamos al borde mismo de la última gran revolución de las comunicaciones geográficas: la aviación comercial. El vuelo aerostático empieza a desarrollarse con eficacia desde finales del siglo XVIII y, desde mediados del siglo XIX, empiezan a

aplicarse a los dirigibles distintos tipos de motor. En cuanto a las máquinas más pesadas que el aire, las experiencias con planeadores cobran impulso a partir de la década de los setenta y, a partir de 1890, E. de Clément consigue hacerlos volar incorporándoles ya un motor. El 30 de octubre de 1908, H. Farman realizó el primer vuelo entre ciudades (de Châlons a Reims). Las grandes travesías aéreas empiezan a realizarse a partir de la Primera Guerra Mundial [741].

Pero las comunicaciones no sólo estaban discurriendo por la vía de la presencia física, sino también por un contacto sensorial diferido a través de la distancia. A los primitivos sistemas de comunicación heliográfica o de señales móviles se suman, a partir de 1839, las primeras líneas interurbanas del telégrafo eléctrico, el teléfono en 1876, la telegrafía sin hilos en 1894 y la radio a partir de 1896. Desde 1863 podían

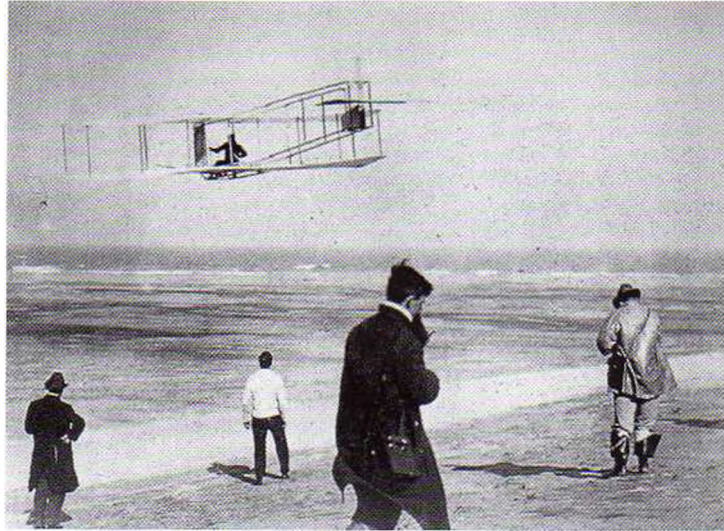
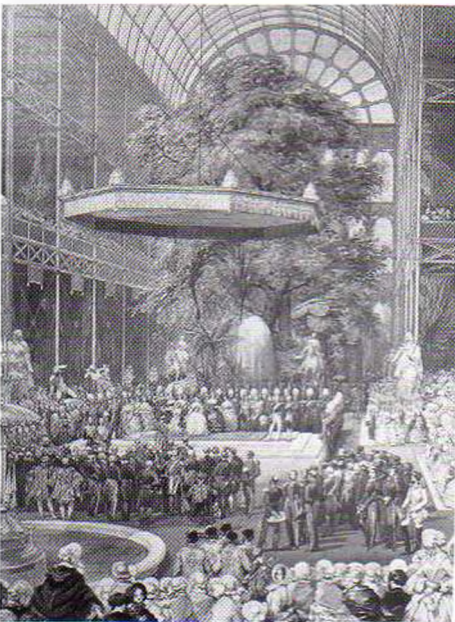
transmitirse imágenes por telégrafo y, en 1902, existe ya la fototelegrafía. Décadas después se produciría la socialización del teléfono móvil y del fax.

El alumbrado de gas, primero, y el eléctrico después, acaban rompiendo definitivamente la espesa barrera que separaba, hasta entonces, la noche y el día en las grandes ciudades: en las décadas siguientes a 1830 se implanta, progresivamente, el alumbrado con gas; en 1879 Edison inventa la lámpara incandescente que, tres años después, ilumina todo un distrito de Nueva York; después de la Gran Guerra casi todas las grandes ciudades quedan provistas de alumbrado eléctrico.

Se va generando así una conciencia y una práctica de verdadera aldea global, en la que el ojo y el oído pueden acceder, físicamente o por la palabra o el signo visual, a cualquier lugar del mundo y en la que, de la misma forma, cualquier objeto, hallazgo o suceso puede desplazarse, física o icónicamente, hasta encontrarse con el ojo del espectador; de noche o de día.

Como consecuencia necesaria de esta nueva dinámica, la vieja feria bajomedie-

740. Inauguración de la Exposición Universal de Londres de 1851 (grabado de la época). El desmesurado tamaño de las catedrales góticas había permitido que una ciudad entera se trasladara, simbólicamente, al interior de un espacio divino. El gigantesco Crystal Palace de Paxton recuperaba aquella función simbólica, adaptándola a las nuevas condiciones en que ahora se estaba moviendo la civilización.



val, verdadero caleidoscopio del conocimiento para aquella primera revolución burguesa. llega a su paroxismo con las exposiciones universales que conmueven al planeta desde 1851. Aunque hoy subsistan, estas exposiciones han sido suplantadas por otros artefactos de la iconosfera como la televisión o la información gráfica en general (pensemos que, por ejemplo, en la última Exposición Universal de Sevilla de 1992, todo lo exhibido era previamente conocido por el público, incluso la propia teatralización arquitectónica de la exposición), pero su primitivo impacto resultó demoledor. Durante el siglo XIX se celebraron numerosas exposiciones universales: 1851 en Lon-

741. El vuelo del aeroplano *Kitty Hawk*, de los hermanos Wright. Gracias a esta toma, realizada por un fotógrafo anónimo en 1911, revivimos el nacimiento de una nueva revolución en las comunicaciones. También al acto de su certificación testimonial, la que está realizando ese segundo fotógrafo que vemos en el ángulo inferior derecho.



742. La Exposición Universal de París de 1889 (litografía de la época). Concentrada en un archipiélago de pequeños edículos, bajo un cielo de hierro fundido, una metonímica Tierra en miniatura podía ser recorrida en una sola mañana.

BRIHUEGA

743. Eadweard Muybridge, análisis fotográfico de los movimientos de un caballo (fotografías publicadas en *La Nature*, 1878). Un paso más hacia la captura icónica de las relaciones entre espacio y tiempo.

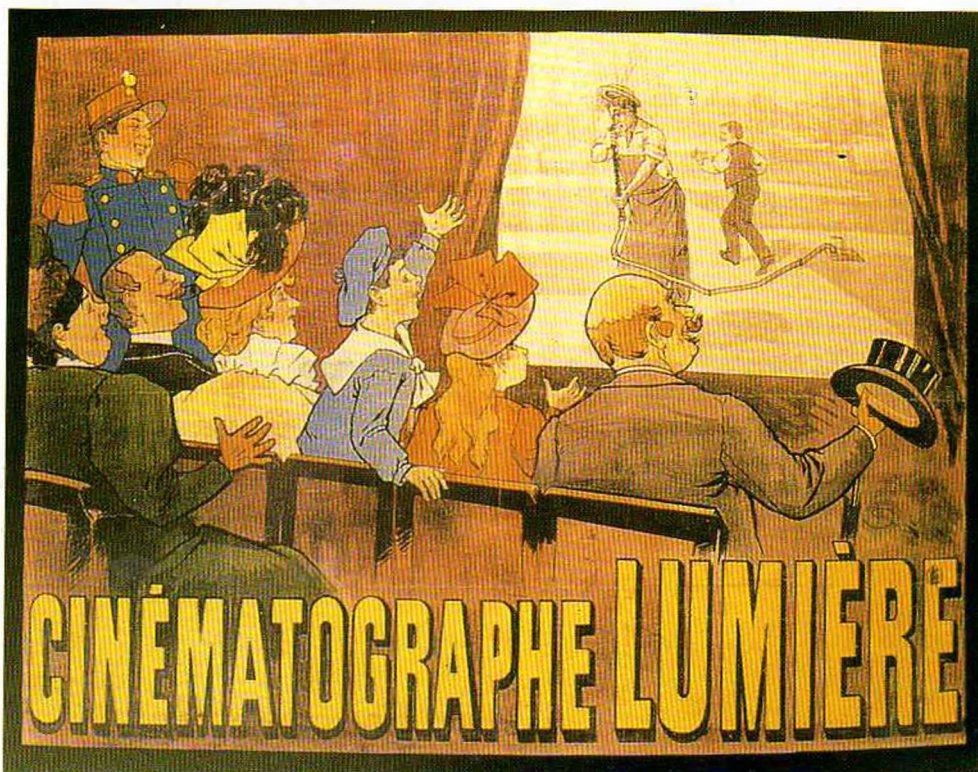


dres; 1853 en Nueva York y Dublín; 1855 en París; 1862 en Londres; 1867 en París; 1871 en Londres; 1873 en Viena; 1874 en Londres; 1876 en Filadelfia; 1878 en París; 1879 en Sidney; 1880 en Melbourne; 1883 en Amsterdam; 1885 en Amberes y Nueva York; 1888 en Barcelona, Copenhague y

Bruselas; 1889 en París; 1893 en Chicago (Exposición Colombina); 1894 en Lyon; 1900 en París. Cultura, hallazgos, máquinas, objetos... o puras extravagancias que, originadas en cualquier lugar, podían ser conocidas inmediatamente por el resto del mundo [740, 742].

Esta dominación tangible del espacio y el tiempo, del movimiento real e imaginario, tendrá su correlato paradigmático en una nueva aportación revolucionaria para la historia de la iconosfera: el nacimiento de la imagen cinética, el nacimiento del cine. Los antecedentes de la proyección de imágenes son también muy antiguos. A fines del xvii ya está documentada la "linterna mágica" del padre Kircher, que proyectaba imágenes inmóviles multiplicando el tamaño de la transparencia; el procedimiento se generalizó en el xviii como curiosidad de salón y, en el xix, se difunde ampliamente como juguete. Por otra parte, la preocupación por analizar y reproducir el cинetismo de las imágenes que capta el ojo humano o por la persistencia fugaz de la imagen en la retina, también venía de atrás. Entre 1831 y 1833, J. Plateau pone en marcha el *Phénakistiscope* y el *Zootrope*, artefactos que son capaces de producir la sensación óptica

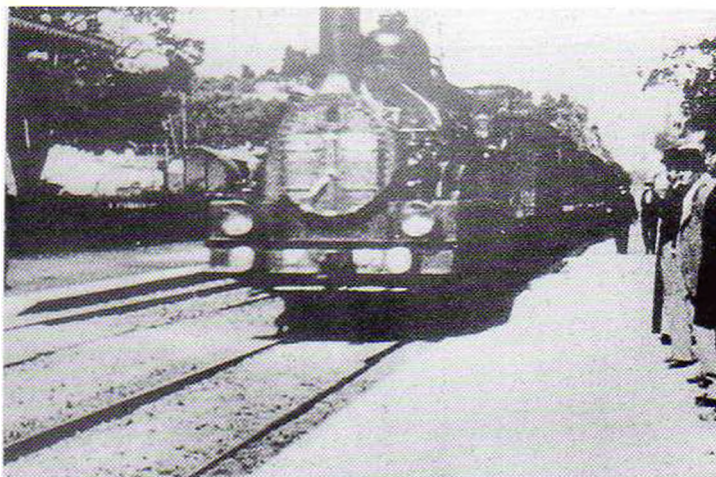
744. Cartel anunciador del cinematógrafo de los Lumière (1896). Técnica, lenguaje y espectáculo, como ecuación matriz de un nuevo medio de comunicación de masas.



de un determinado movimiento al acumular en la retina imágenes dibujadas que fijan las pequeñas fases consecutivas de un movimiento. El descubrimiento de la instantánea fotográfica permite que, en 1872, E. Muybridge realice fotografías que analizan las fases de los movimientos de locomoción [743]. La invención del fusil fotográfico permite a E. J. Marey incorporar al zoótropo los estudios de Muybridge. En 1888 E. Reynaud logra proyectar los efectos de zoótropo sobre la pared.

Todos estos factores convergen en la consecución de diferentes procedimientos y aparatos que, casi simultáneamente, conducen a la invención del cine. En 1894, Edison, que ya ha inventado la película de celuloide, crea el Kinetoscopio, aparato que permite ver ya cine a través de un visor individual. Algo parecido conciben Friese-Greene en Inglaterra o Skladanovsky en Alemania. Sin embargo, la consagración definitiva del cine, como visión colectiva de imágenes que reproducen sobre un muro fragmentos dinámicos de una realidad que en algún momento ha existido, tiene lugar el 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière organizan la primera proyección pública de su Cinematógrafo en el Grand Café de París [744, 745]. La exuberante y densa historia del cine como espectáculo de masas no había hecho sino empezar y sus sucesivos avances, en el orden de la técnica y la consolidación de un lenguaje poderoso y autónomo, se irían produciendo con una velocidad arrolladora. Como un gran manto extendido sobre todo el orbe civilizado, el cine se revelaba como la columna vertebral de una nueva cultura visual de masas, más poderosa e influyente en su alcance sociológico que la pintura, la literatura, el teatro o la ópera. Simultáneamente arte, espectáculo e industria, se mostraba capaz de congregarse en su pantalla todas las posibilidades y niveles del comportamiento cultural: desde la trivialidad más absoluta a la poética más profunda, desde el divertimento más inocuo a la acción ideológica más contundente [746, 747].

Sólo el advenimiento de la televisión, que empieza a generalizarse a partir de la Segunda Guerra Mundial, logrará competir con este gigante de la iconosfera contemporánea al que acabará fagocitando durante el último tercio del siglo xx, como



a la mayor parte de los medios icónicos, acorralándolo en esa lata de conservas para el consumo onanista que es la cinta de vídeo.

La ubicuidad sin límites. La iconosfera ante la irrupción de la imagen electrónica

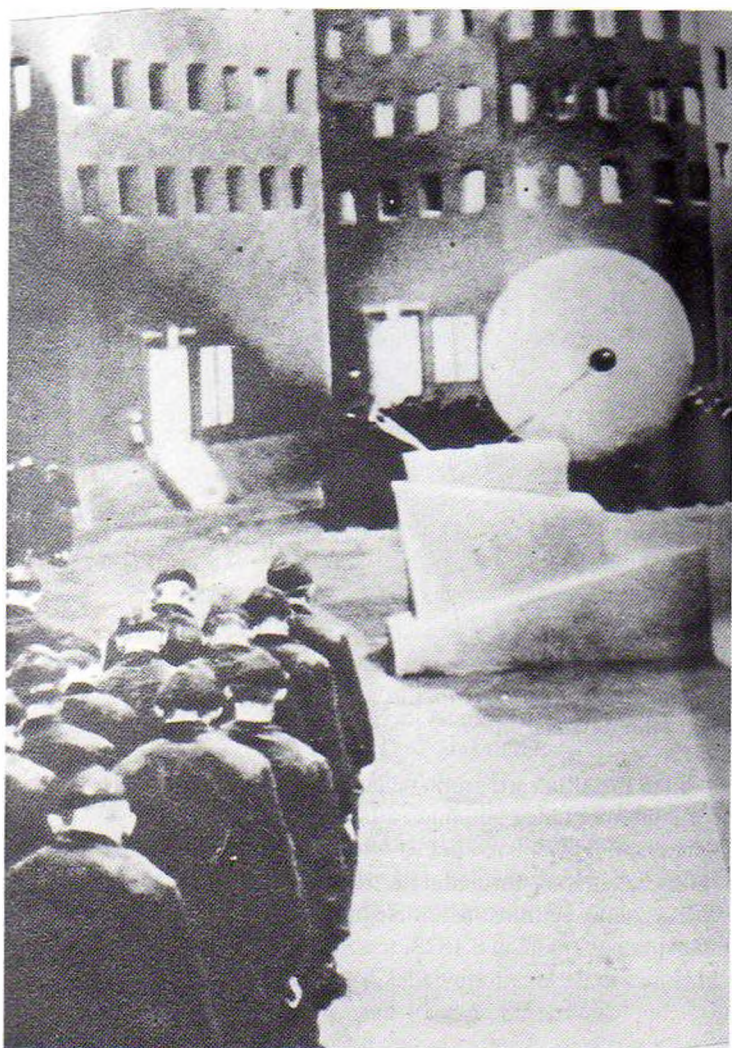
Ya al trazar la cartografía de la iconosfera contemporánea situamos a la televisión en el núcleo mismo del ámbito de los registros-ventana. En realidad, las experiencias sobre la transmisión eléctrica de imágenes se remontan a 1873, tras el descubrimiento de las propiedades fotoeléctricas del selenio. Después de una larga fase de experimentos, la emisión de los primeros programas de televisión se realizó en Inglaterra en 1929. La emisión regular expe-

745. Hermanos Lumière, fotograma de *Llegada de un tren en la estación de La Ciotat* (1895). Los primeros espectadores de esta proyección perdieron momentáneamente los límites entre ficción y realidad y se sintieron aterrizados por el avance frontal de la locomotora.

746. D. W. Griffith, fotograma de *El nacimiento de una nación* (1915). Con Griffith, el cine consolida sus elementos básicos como lenguaje autónomo, los que todavía hoy lo articulan como tal.



J. BRIHUEGA



747. Fritz Lang, fotograma de *Metrópolis* (1926). Esta monumental metáfora del hombre prisionero de los mecanismos productivos de la sociedad industrial afianzó el papel del cine como instrumento de conocimiento crítico de la realidad.

rimental comienza en Estados Unidos en 1933, y se extiende a Francia, Alemania, Gran Bretaña y la Unión Soviética. En 1936, la Alemania nazi ya realiza proyecciones públicas de carácter propagandístico. El verdadero despegue del medio se producirá, irreversiblemente, a partir de 1945, creándose la primera red de Eurovisión en 1953 y las primeras experiencias de Mundovisión en 1962.

Lo que a finales del siglo XIX había empezado como un simple experimento estaba llamado a convertirse en la columna vertebral de la totalidad de la iconosfera, cuyo conocimiento global es, para el ciudadano contemporáneo, algo que parte de un previo e ineludible conocimiento televisivo, ya que su experiencia directa se mueve siempre en un paisaje sectorial, fragmentario y aparentemente poco articulado. Lo que en las transmisiones experimenta-

les de los años treinta fue un simple medio de producción de imágenes cinéticas que trasladaban a los receptores fragmentos de una realidad teatralmente representada en los centros de transmisión, se desarrolló hasta ser capaz de albergar la mayor parte de los medios y formas de conocimiento visual hasta entonces dotados de existencia autónoma: cine, teatro, reportaje, discurso, ópera, documental, espectáculo, informativo periódico, concierto, telenovela, telefilm, publicidad, tertulia, inauguración, desfile, concurso, *reality show*...

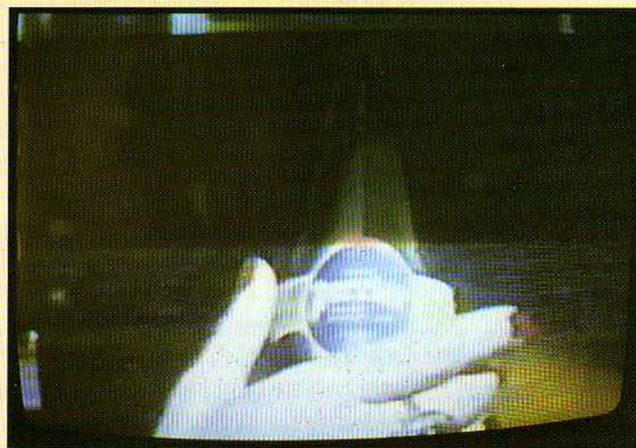
La videograbación permitió el conocimiento de fragmentos de la realidad diferido en el tiempo (el primer magnetoscopio profesional se remonta a 1956; a partir de 1975, empiezan a comercializarse aparatos domésticos, extendiéndose su uso, en progresión geométrica, en los años sucesivos). La conexión internacional facilitó la asistencia de los ciudadanos a cualquier suceso en cualquier lugar del mundo, desde el propio hogar, rodeados de un mágico halo de certidumbre similar al que envolvió a la fotografía en sus primeros tiempos.

La progresiva generalización de la presencia de receptores en el hogar modificó los hábitos de comportamiento en la convivencia y acabó creando la "ilusión" de la posesión de una fuente de verdad que ni el cine siquiera había sido capaz de generar a pesar de la espectacularidad de su irrupción en el escenario civilizado. "Ilusión" porque, posiblemente, ningún otro medio ha sido jamás manipulado tan sutilmente por los poderes establecidos. Y no sólo en sus contenidos, sino a través de la certeza de que su presencia luminosa rellena gran parte del ocio de la ciudadanía, sobre todo, de aquella que habitualmente no utiliza ningún otro elemento de la mediasfera y encuentra en la televisión su fuente de conocimiento primordial [749]. Baste pensar que un discurso político pronunciado ante una reducida audiencia de una localidad perdida puede llegar, en una depurada antología de palabras e imágenes, a la totalidad de un electorado. Baste recordar que, en 1969, todo el planeta acompañó a los astronautas en su primer alunizaje pero también que, en 1991, ese planeta vivió la guerra del Golfo Pérsico como un videojuego sin dolor y sin sangre, de la misma manera que, dosificadamente, recibe a diario sus racio-

nes de dolor y alegría al asomarse al resto del mundo a través de los informativos: a los muertos de la guerra que asoló Ruanda en 1994 sucedían las imágenes cuasi sobrenaturales de las *top-models*, sin más coherencia que una equilibradora yuxtaposición mítica entre paraíso e infierno.

Después vino el universo de la imagen infográfica, con su aplicación al vídeo-arte o al cine en un extremo y las subculturas del videojuego en el otro. Al filo mismo del último lustro del siglo xx, las técnicas de la llamada "realidad virtual" o nuevas redes de comunicación infográfica como INTERNET anuncian una especie de iconosfera de la alteridad que, como en el mito platónico de la caverna, nos promete una "otra realidad" donde las masas podrán consumir sus apetitos en un limbo de inocuidad: aventuras sin riesgo, delitos sin culpa, prostíbulos sin enfermedad, combates sin derrota y sin dolor... Como todos los factores e instrumentos a través de los que hemos visto desarrollarse la iconosfera contemporánea, su instrumentación hacia la alienación estupefaciente de la conciencia colectiva o hacia la lucidez liberadora se decidirá en el juego general de esos poderes que deciden la globalidad de nuestro destino como entes sociales. O en la dirección hacia la que seamos capaces de conducir ese juego [748].

748. B. Leonard. fotograma de *El cortador de césped* (1992). Las posibilidades abiertas por la técnica de la "realidad virtual" utilizadas como elemento de una mitología prospectiva.



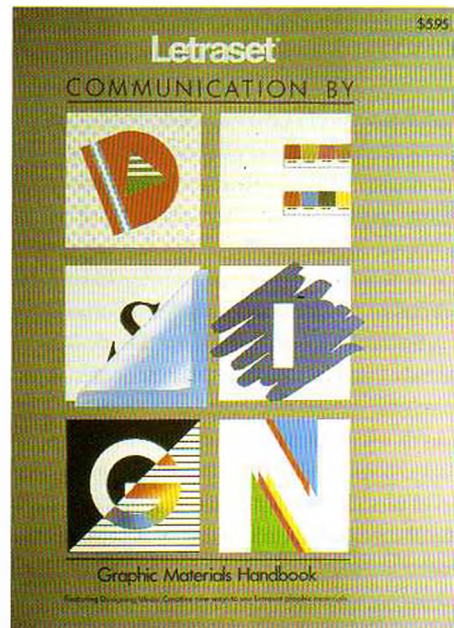
749. Secuencia de un anuncio televisivo de la marca Perrier (1993).

La publicidad constituye uno de los mensajes cuantitativa y cualitativamente más importantes en la programación televisiva. Entre emisor y receptor del mensaje publicitario se establece una especie de farsa convenida a través de la que éste sabe y acepta el hecho de que lo que se le cuenta o sugiere no es una "verdad" dirigida a su raciocinio, sino una argucia retórica destinada a activar la trastienda de su consciente y promover el consumo. De esta forma, la publicidad contemporánea ha pasado a constituirse en una especie de discurso mítico sobre el que el receptor proyecta sus frustraciones y deseos (confesables o no) y en el que, con diversos grados de consciencia, la colectividad que protagoniza la sociedad de consumo puede materializar sus pautas de comportamiento y concepción de la vida social en torno a modelos éticos, emocionales y estéticos. Las imágenes de la ilustración corresponden a la secuencia de un anuncio televisivo de Perrier en el que una mano femenina "masturba" literalmente una pequeña botella de agua que va creciendo de tamaño hasta que, finalmente, lanza su contenido a borbotones. Fue proyectado en la televisión francesa en 1993, aunque solamente durante un día, pues fue retirado por motivos morales. Sin embargo, el "boca a boca" propagó su existencia y palpables contenidos alegóricos con una contundencia que, seguramente, estaba prevista de antemano por los publicitarios. El resultado fue una campaña baratísima y sumamente eficaz.

3. TRES SIMBIOSIS DE LA IMAGEN FIJA Y LA PALABRA ESCRITA

En su momento, la revolución de la imprenta que se desarrolla a partir de los hallazgos de Gutenberg puso en marcha una nueva forma de expresión en la que se aleaban lo literario y lo visual: la tipografía y las artes del libro. Este nuevo medio de comunicación cultural tuvo un espectacular desarrollo en los siglos XVI y XVII, alcanzó su madurez en el siglo XVIII (ya en 1764, Pierre Simon Fournier editó un portentoso catálogo tipográfico que fue uno de los pilares fundamentales para la "normalización" de la expresión escrita impresa) y se renovó con nuevo impulso a lo largo de la segunda mitad del XIX, tras la proyección del movimiento Arts and Crafts de William Morris y del *art nouveau* sobre las artes aplicadas. A partir de entonces, se encaminaría hacia la configuración de una parte de lo que hoy conocemos como diseño gráfico [751].

Al ritmo de su progresivo desarrollo, también la fotografía y el cine (y luego la



751. Portada de un libro de diseño gráfico de la empresa Letraset (1987).



750. Cartel taurino (1780). Este primitivo ejemplar, en el que se incorpora ya la imagen, demuestra la precocidad del cartel taurino en el proceso general que condujo a la moderna cartelística.

imagen electrónica) se convertirían en factores determinantes de esa verdadera revolución de la estructura y sentido de la iconosfera a que nos hemos referido, así como en nuevos medios de expresión visual dotados de una poderosa autonomía en su configuración semiótica y estética. Pero no fueron los únicos, ni tampoco siempre los primeros. Al igual que en el caso de la caricatura (o de la fotografía cuando se incorporó a la prensa), los progresos en las técnicas de reproducción y mecanización de la producción de imágenes y las necesidades que se iban introduciendo en los hábitos de la audiencia suscitaron la aparición de otros medios o modos de comunicación visual capaces de operar, con renovada eficacia, en el paisaje sociocultural que se iba dibujando. De alguna manera, algunos de ellos surgen como adaptaciones de medios

preexistentes a las nuevas etapas en que iba desembocando la iconosfera. Hay tres muy significativos, por el papel fundamental que han desempeñado en la comunicación visual masiva, cuya peculiaridad fue la de configurarse a partir de imágenes fijas asociadas al uso de la palabra escrita: el cartel, el cómic y la fotonovela.

El cartel

El origen del cartel, emparentado con la idea de un ícono o de un mensaje escrito y visible desde cierta distancia que sirve de reclamo publicitario, también se remonta muy lejos en la historia. Dejando aparte el "valor publicitario" de las inscripciones arquitectónicas, los letreros, motivos figurativos o emblemas visuales colgantes, existían ya en la Antigüedad clásica como elemento de señalización de los establecimientos comerciales; en muchos casos, asociados al uso de una expresión escrita que formaba un sistema integrado con la icónica. Se cita siempre como ejemplo ese mosaico de Ostia que servía de "anuncio" a los naveros de Misia o algunos letreros con mensajes comerciales encontrados en edificios de Herculano y Pompeya. A partir de la consolidación de la sociedad urbana bajomedieval, la extensión de estos recursos informativos fue notable, en virtud del desarrollo de la actividad comercial y de la gran diversificación de los oficios. En siglos sucesivos, estas "enseñas" comerciales se multiplicaron por las ciudades europeas hasta tal punto que, en 1762, fueron prohibidas en Francia aduciendo motivos de seguridad vial. Con la Revolución Francesa el cartelismo político cobra auge, contribuyendo a esa veloz difusión de ideas y consignas que el ritmo de los acontecimientos requería. Podrían mencionarse muchos otros antecedentes, como los folletos y carteles anunciadores de espectáculos, etc. Sin duda, el cartel taurino ocupa un lugar relevante entre estos antecedentes: el cartel taurino más antiguo conocido hasta la fecha se remonta a 1737 y, a finales del siglo XVIII, ya se editan combinando la palabra y la imagen [750].

Pero la cartelística, tal y como hoy la concebimos, asociada a la idea de un diseño gráfico consciente de su propia identidad,

sólo despegó de una manera madura y masiva a partir del segundo tercio del siglo XIX, con el perfeccionamiento de las técnicas de imprenta que ya permiten el empleo del color en grandes tiradas. Estas posibilidades técnicas, aleadas con las funciones comunicativas que la nueva sociedad industrial, económica y sociológicamente ya muy tangible, va requiriendo, determinaron sus rasgos fundamentales como medio dotado de un lenguaje propio: el cartel debía ofrecer una lectura visual simple y rápida, lograr un impacto cromático en la atención de un lector que pasaba fugazmente frente a él y brindarle un texto escrito conciso y significativo, fijando con contundencia el mensaje que había motivado su existencia.

Se considera al litógrafo francés Jules Chéret (1836-1933) como el padre de la cartelística moderna. No sólo porque con-

752. Henri de Toulouse-Lautrec, cartel anunciador de un cabaré (1892-1893). Maestro indiscutible del género. Lautrec culminó el esplendor del procedimiento que ya había alcanzado madurez con Chéret.



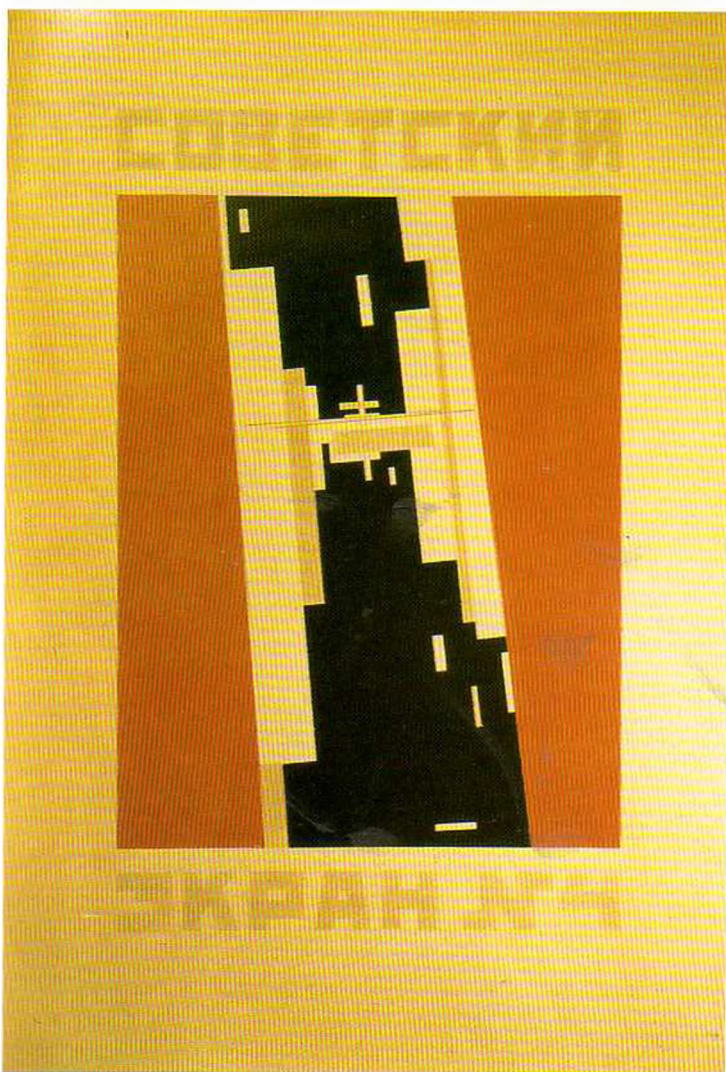
J. BRIHUEGA

solidó las premisas fundamentales del nuevo lenguaje sino porque, a partir de 1866, inundó París con unas imágenes que lograron cambiar radicalmente el paisaje de la ciudad y cristalizaron para siempre la importancia visual de una iconosfera urbana densa y mutante. Nombres como Toulouse-Lautrec, Gavarni, Mucha, Mackintosh, Dudley, Steinlen, Grasset, Feure, Bradley, Simpson, los Beggorstaff Brothers, Erdt, Behrens, Bernhardt... Ramón Casas, van indisolublemente unidos a esas primeras décadas de expansión cartelística que, a partir de 1885, ya se habría generalizado en el resto de Europa [752].

Desde el fin de siglo hasta nuestros días, la estética del cartel ha registrado una evolución tan rica como la que haya podido tener el propio curso del arte del siglo xx, con cuyas sucesivas poéticas se ha sola-

753. Ilya Chashnik, cartel realizado para el grupo UNOVIS (principios de la década de 1920).

Los grupos de la vanguardia soviética partieron de la certidumbre de que el cartel era un medio privilegiado para establecer la conexión entre la cultura y las masas.



754. Joos Smith, cartel para una exposición de la Bauhaus (1923). En su aspiración de fundir lo funcional y lo estético, haciéndolo extensible a todos los resquicios de la vida cotidiana, la Bauhaus dedicó una especial atención al ámbito del diseño gráfico.

pado más de una vez, a pesar de no haber perdido nunca su propia especificidad. La concurrencia dialéctica entre arte y Revolución Industrial, que se hace patente ya con el movimiento Arts and Crafts, había consagrado la idea de que la actividad artística debía desbordar los géneros tradicionales para volcarse sobre un amplio territorio de objetos y soportes susceptibles de albergar las propuestas icónicas de nuevas poéticas. Por ello, el Simbolismo, el *art nouveau*, la *Secession* o la *Deutsche Werkbund*, supusieron esos nuevos impulsos para la cartelística que todavía hoy están grabados en nuestra memoria histórica y en nuestra sensibilidad estética.

Si las necesidades de propaganda política de la Primera Guerra Mundial confirmaron la eficacia del cartel como vehículo de comunicación ideológica de masas, los nuevos horizontes estéticos abiertos por las vanguardias históricas legitimaron su importancia como medio indagador de formas expresivas. Los carteles de Behrens, Kandinsky, Marc, Klee, Schwitters, Kokoschka, Depero o Magritte evidencian desde diferentes posiciones los contactos entre la vanguardia y esta forma de comunicación.

Pero los casos más significativos de con-

fluencia entre el cartel y las vanguardias históricas se encuentran en aquellos movimientos que, como el constructivismo ruso o la Bauhaus, se plantearon un horizonte alternativo que rebasaba la pura especulación interior del arte buscando una proyección sobre diversos ámbitos, ideológicos, estéticos o puramente prácticos, de la vida social. Una buena parte de la actividad plástica de El Lissitzky, Tatlin o Malevich, por citar figuras capitales, se realizó bajo la forma de carteles o con la conciencia de poder servirles de lenguaje. En el caso de la Bauhaus, los propios contenidos del diseño gráfico (a estas alturas indisolublemente unido a la cartelística) conformaron una parte importante de sus enseñanzas [753, 754].

Con la Revolución Soviética, el cartel había alcanzado carta de naturaleza como ese instrumento de lucha cultural del que nunca se desprendería el compromiso político de la cultura artística de la izquierda. El dadaísmo berlinés, la guerra civil española, las revoluciones iberoamericanas o las revoluciones de 1968 constituyen ejemplos paradigmáticos a este respecto. Con el tiempo y al lado de líneas de trabajo muy creativas, en la Europa del Este cristaliza-

755. Cartel de la Resistencia francesa (1941). En la Segunda Guerra Mundial los carteles continuaron protagonizando una forma de comunicación masiva que ya había mostrado su eficacia durante el conflicto de 1914.



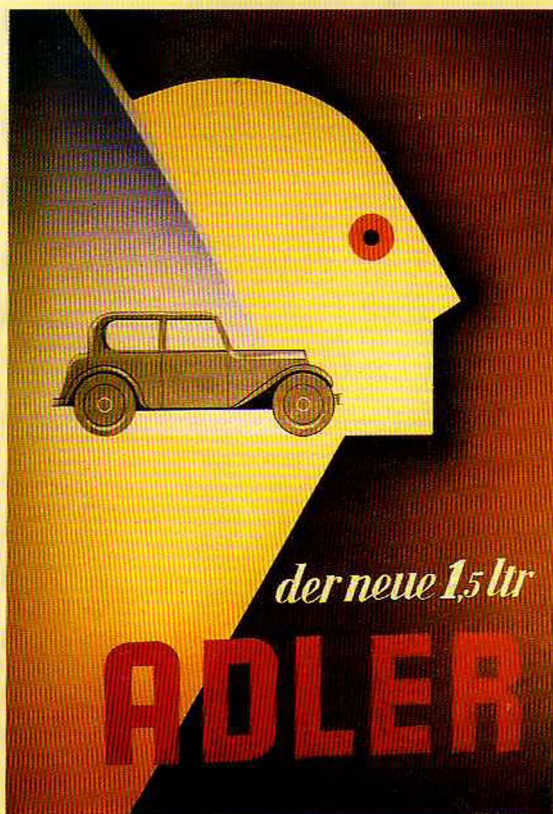
756. Cartel de la Unión Nacional de Estudiantes Fascistas (1929). La capacidad de impacto instantáneo y persuasivo del cartel, lo convirtió en instrumento predilecto de la propaganda ideológica.

ría también una cartelística demagógico-triunfalista, herencia disecada de la cultura visual del estalinismo. Por su parte, el fascismo o el nacionalsocialismo encontraron en el cartel un vehículo privilegiado para su propaganda ideológica. En general y hasta mediados de los años setenta del siglo xx, la propaganda electoral de las democracias de los países occidentales haría un uso masivo de los carteles políticos aunque, después, éstos acabarían "reprodu-



757. Cartel de la China maoísta: *Las gentes de los ríos y las montañas* (1949). Gran parte del ideario y del discurso episódico de la revolución china fue seguido por miles de millones de personas a través de carteles.

J. BRIHUEGA



758. Mooritz Ehrlich, cartel anunciador de un automóvil Adler (princ. de la década de 1930).

La metáfora del objeto-máquina entendida como emblema visible de una nueva era quedó definitivamente asociada a la estética del vanguardismo desde que, en 1909, F. T. Marinetti lanzara su *Manifiesto Futurista*. En él se valoraba la belleza de un automóvil por encima de la de cualquier estatua clásica. Por ello, el cartel anunciador de aquellas máquinas en las que intervenía el diseño —y el automóvil lo era por antonomasia— procuraba poner su lenguaje en una cuidadosa sintonía con los que se iban desarrollando en las distintas manifestaciones del arte de vanguardia. Incluso artistas como Moholy-Nagy o Giorgio de Chirico realizaron carteles anunciadores de coches. Este cartel, diseñado por el alemán Mooritz Ehrlich a principios de los años treinta del siglo xx, anunciaba un nuevo modelo de automóvil Adler, cuya carrocería estaba basada, a su vez, en diseños del arquitecto de la Bauhaus Walter Gropius, que realizó varios trabajos para esta fábrica entre 1922 y 1933. Está concebido de acuerdo con las características coordinadas comunicativas del medio: lectura visual simple y rápida, fuerte impacto cromático y texto escrito conciso y contundente. En consecuencia, el producto y la marca quedan grabados en la memoria sin necesidad de demasiada atención. Pero, además, la simplicidad del lenguaje figurativo, heredero de muchas experiencias pictóricas de vanguardia, del diseño racionalista y de la extendida sensibilidad geométrica del *art déco*, adjetivan el producto en su dimensión de símbolo sociocultural de modernidad. La metáfora del hombre-ave desplazándose a gran velocidad se desprende de la composición y de una clara referencia iconográfica a las pequeñas esculturas que solían colocarse en la delantera del morro de los coches de las grandes marcas: Rolls-Royce, Hispano-Suiza, Voisin, Packard o, por supuesto, Adler.

ciendo” mayoritariamente el lenguaje más tecnocrático o publicitario-comercial del electoralismo norteamericano. De esta forma, tanto los elementos de la ideología o los recursos de la demagogia, como los productos de la economía de mercado o sus sesgadas promesas de conquista de la felicidad, quedaban uncidos a una comunicación publicitaria que encontraba, en el sector de la iconosfera ocupado por el cartel, uno de sus instrumentos más poderosos [755-757].

Durante los años veinte y treinta del siglo xx, la estética del *art déco* supuso un camino fácil para la difusión, en niveles medio o incluso bajoculturales, de algunas de las propuestas de los lenguajes aportados por la vanguardia. Ello favoreció una mentalidad social más permeable a la recepción de las propuestas modernizadoras del diseño gráfico. Cassandre, Leonetto Capieppo o Ponty representan figuras emblemáticas en una cultura cartelística europea de entreguerras en la que el cartel sabe aprovechar las rutas de renovación formal emprendidas por la alta cultura minoritaria y, a la vez, aportar los recursos de su propia autonomía como medio de comunicación de masas [758]. La sociedad nortea-

759. Desde sus orígenes, el cartel mural tendió a saturar los espacios urbanos, consciente de la fugacidad de su eficacia comunicativa (pasquines electorales en una calle de Milán, detalle de un grabado de 1890).





760. "Yacimiento de carteles parietales urbanos". Los estratos más antiguos alcanzan los diez meses de antigüedad (fotografía tomada en Madrid, en octubre de 1994).

americana, por su parte, asimila las lecciones europeas y proyecta las propias. Nombres como Norman Rockwell, Lester Beall o Paul Rand anuncian una identidad que, tras la Segunda Guerra Mundial, se irá haciendo dominante hasta convertirse en el paradigma iconológico de la sociedad de consumo.

A partir de 1945, la expansión del cartel y la explotación de todo su abanico funcional ya no tendrá límite. Tampoco el desarrollo de su lenguaje, unido en la mayor parte de los casos a las posibilidades de la fotografía y el fotomontaje gracias a las técnicas del fotograbado e impresión a gran formato. De una manera más palmaria que nunca, el espacio creativo del cartel se fragmenta escindiéndose, a través de los niveles culturales alto, medio y bajo, en subsistemas integrados con los demás géneros articuladores de la iconosfera. Sin embargo, el cartel tradicional se verá paulatinamente obligado a coexistir con otras fórmulas de reclamo visual que, como el anuncio de gran formato inserto en publicaciones periódicas o, sobre todo, el *spot* publicitario televisivo, se irán haciendo cada vez más dominantes. Domesticado el grueso de la cartelística en esa especie de registro-ventana que es la valla publicitaria (como regis-

tro urbano *ad hoc*, heredera directa de las "columnas de anuncios" que ya existían en París y Londres desde 1840), el viejo cartel tapizador de muros urbanos pasará a soportar la publicidad de productos, servicios, espectáculos o ideas de los circuitos económicos secundarios o de la cultura alternativa, cohabitando con el clandestino *graffiti* y rememorando el estatuto de los primitivos pasquines de carácter ocasional [759-761].

El cómic

La obsesión de las artes plásticas por representar y transmitir, desde una superficie plana, la tridimensionalidad que capta la visión del ojo humano había encontrado su instrumento adecuado en el espacio figurativo gestado en el Renacimiento. De todas formas, quizá sea más antigua aún la preocupación por capturar icónicamente el transcurso del tiempo, por lo que ello supone como posibilidad de expresar la narratividad de que era capaz la literatura y, en última instancia, esa expresión condensada del tiempo y consustancial a las cosas que es el movimiento. Los registros figurativos a través de los que se articula un retablo o la reiteración de un mismo personaje que realiza distintas acciones dentro de la representación de un mismo

761. "Hombre-sandwich" en una calle de Madrid (octubre de 1994). El desempleo ha resucitado las primitivas formas de difusión del cartel.



J. BRIHUEGA

762. Cómec de *Yellow Kid*, publicado en el *New York Journal* del 24-X-1897. Uno de los hitos del nacimiento del cómic.



lugar son sólo muestras de una intención muy presente, por ejemplo, en la pintura medieval. Algo que, a partir de la cultura visual del Renacimiento, originaría un recurrente conflicto entre el espacio y el tiempo figurativos. En el fondo, se trata de recursos expresivos que podríamos rastrear en la historia, alejándonos incluso hasta las culturas del mundo antiguo. En el otro extremo de la Historia, las vanguardias históricas volverían a plantearse, desde nuevos ángulos y con otras intenciones, las relaciones entre el espacio y el tiempo, entre los sentidos, el intelecto, y la persistencia del pasado en la memoria. O incluso su eliminación como parámetros

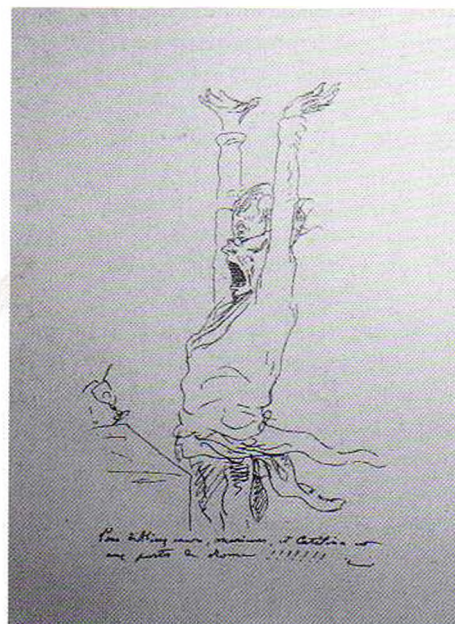
determinantes de la forma.

En realidad, con la primera proyección de su Cinematógrafo en diciembre de 1895, los hermanos Lumière habían logrado domesticar, definitiva y públicamente, los supuestos básicos de esta pretensión. Sin embargo, dos meses después, el periódico *New York World* iniciaba la eclosión de otra forma de expresión visual cuyas imágenes fijas, encadenadas entre sí por una cierta lógica, expresarían fragmentos consecutivos de un tiempo que se sobreentendía continuo y cuyos personajes nos demostrarían que eran capaces de emitir mensajes verbales mediante una especie de rótulos delimitados que, saliendo de su boca, registraba por escrito sus palabras: el *balloon* (el "bocadillo"). Los humorísticos dibujos que empezaron a aparecer en el periódico neoyorquino estaban protagonizados por un personaje llamado Yellow Kid y realizados por R. F. Outcault, en virtud de una iniciativa del magnate de la prensa americana W. R. Earst: había nacido definitivamente el cómic [762]. No se trataba de una aportación súbita, pues al margen de sus antecedentes remotos había otros más cercanos. El siglo XIX había sido el gran siglo de la caricatura y este género, básico para la formas iniciales de expresión del cómic, había tenido la prensa periódica como esce-

763. Caricatura inglesa de 1789, en la que pueden verse los antecedentes del *balloon* (bocadillo).

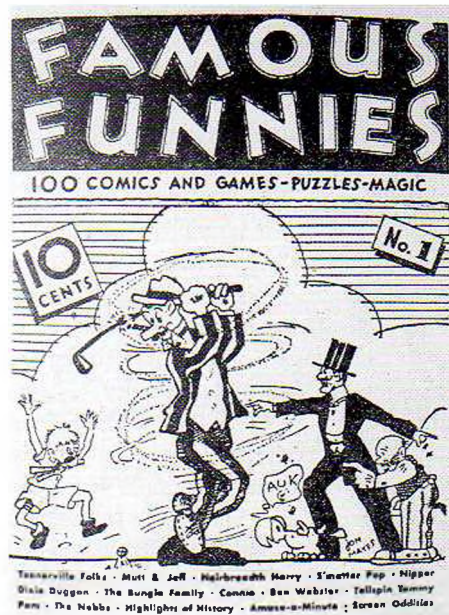


764. Gustavo Doré, dibujo realizado durante las sesiones de la Asamblea Nacional de Versalles de 1871.



nario fundamental, funcionando con frecuencia como simple sección humorística y allanando un espacio comunicativo propio dentro del periódico. Las viñetas en secuencia, acompañadas de un texto explicativo, tenían también una tradición no demasiado lejana en las *images d'épinal* francesas o en las "aleluyas" españolas. A partir de 1829, el suizo R. Töpffer comenzó a editar una serie de álbumes con pequeñas historietas relatadas mediante imágenes en las que el texto iba concatenando el relato. El mismo Gustavo Doré, en su colección de dibujos realizados en Versalles, en 1871, acompañaba unas caricaturas de los diputados de la Asamblea Nacional con frases escritas al pie de la imagen que proponía como pronunciadas por el personaje, sincrónicamente al gesto que reflejaba cada dibujo, creando con ello una especie de relato fragmentario, aunque paradigmático, de una sesión parlamentaria [763, 764]. Pero el artefacto visual que se ponía en marcha con *Yellow Kid* estaba destinado a generalizarse rápidamente y a provocar una complicidad cotidiana y continua con el público.

En poco tiempo, los dominicales de grandes diarios americanos como el *San Francisco Examiner*, el *New York Journal* o el *New York Herald* comenzaron a incluir una página dedicada a estos primeros cómics. Diez años más tarde, aparecen las *daily strips* (tiras de cómic diarias), que supusieron un avance más hacia su popularización y, tras varios ensayos de recopilaciones de estos cómics periódicos, hacia 1929 comienzan a publicarse ya en forma de libro: los *comic-books* [765]. En 1909, Hearst crea en Estados Unidos el *International New Service*, primer *sindicato* antecedente de las actuales agencias de prensa, destinado a centralizar, canalizar y comercializar informaciones y materiales periodísticos. A partir de ese momento, los cómics empezaban también a ser proporcionados por estas agencias, con lo que alcanzarían una difusión más amplia. Como contrapartida, también estarían sujetos a mayores mecanismos de control de sus contenidos ya que, dada su extraordinaria popularidad y capacidad de sintonía con el público, llamaron la atención de los distintos poderes fácticos de una sociedad como la norteamericana en la que estaba generándose una



765. La consolidación del *comic-book*: *Famous Funnies* (1934). Desde entonces hasta hoy, el cómic circula ya como producto autónomo.

nueva concepción ideológica y moral del mundo hecha a la medida de ese hegemonismo internacional, político y económico, que se avecinaba.

Hasta la Segunda Guerra Mundial y sobre todo en Estados Unidos, que seguiría manteniendo el liderazgo en la producción y difusión de este medio icónico, aparecieron cómics que habrían de ser seguidos por ingentes cantidades de lectores del mundo entero. Títulos como *The Gumps* (1917), *Winnie Winkle* (1920), *Little Orphan Annie* (1924), *Dixie Auger* (1929),

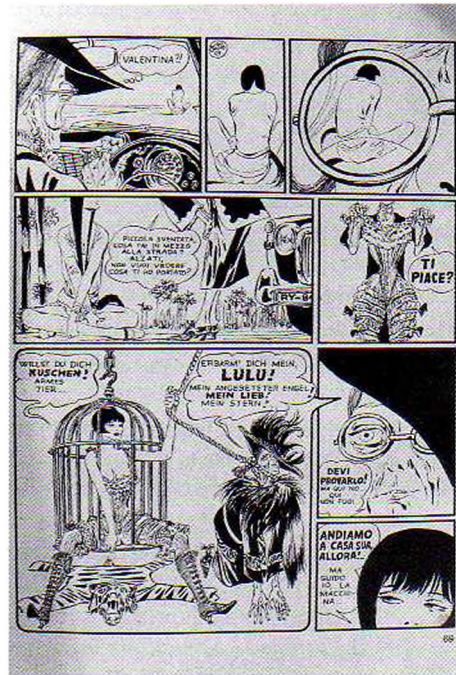
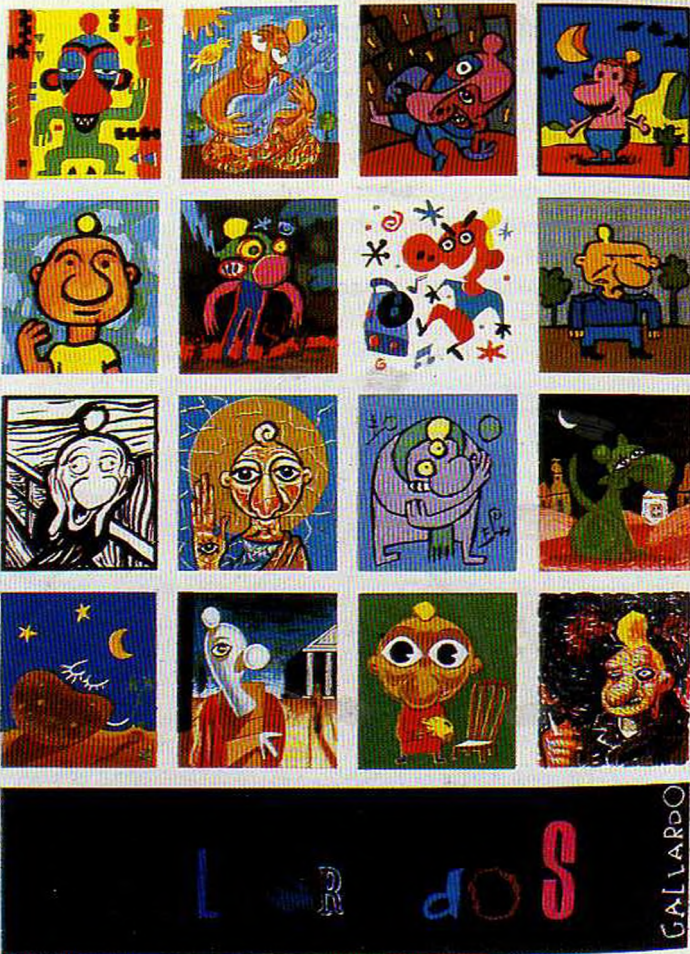


766. Viñeta de *Captain America*, serie surgida en 1941. Poco a poco, el cómic va consolidando una fuerte identidad expresiva en su lenguaje, aprovechando los instrumentos tradicionales de la figuración plástica, incorporando los de la fotografía y el cine y desarrollando recursos de carácter exclusivo.

J. BRIHUEGA

Tintín (1929), *Blondie* (1930), *Tarzán* (1929), *Dick Tracy* (1931), *Mickey* (1931), *Flash Gordon* (1934), *Superman* (1938), *The Phantom* (1936)... ilustran ejemplos de historietas humorísticas, de tema familiar, ilustradoras de arquetipos sociológicos, de aventuras, policiacas, fantásticas, etc.. que conformaron una parte importante de la cultura de masas de toda una época y desarrollaron el impresionante arsenal de recursos semióticos del lenguaje del medio. La Segunda Guerra Mundial impulsará el protagonismo del tema bélico y la carga política del cómic, algo que incluso llegó a interesar a la Casa Blanca, pues el propio Roosevelt auspició la famosa serie *Captain America* (1941) [766], en la que aparecían frecuentes menciones a la situación bélica del momento. Ya en el fascismo italiano (*Dick Fulmine*), el franquismo (*Flechas y Pelayos*, *Roberto Alcázar*) o el militarismo japonés (*Las aventuras de Dankichi*), por poner algunos ejemplos sig-

767. Gallardo, *Los sueños de niño* (1989). La supervivencia del cómic, entre la alta cultura y el *fancine*.



768. Página de *Valentina*, de Guido Crepax (1969). Durante la "década prodigiosa" algunas heroínas acompañaron la consumación de los sueños más íntimos y de no pocas obsesiones insatisfechas.

nificativos, se había impulsado la producción de cómics cargados de trasfondo político, lo que demuestra la atención a la influencia creciente de este medio. Resulta significativo que Umberto Eco haya estudiado, monográficamente, los cómics de la China maoísta.

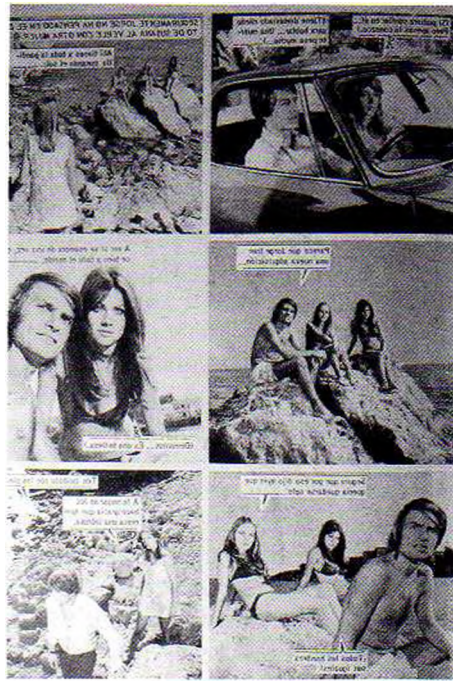
A partir de la posguerra, el argumento, el lenguaje y la difusión del cómic sufren muchas transformaciones. Está generalizado internacionalmente y recorre todos los géneros posibles, desde los ya mencionados hasta las series de horror o abiertamente pornográficas. En los cincuenta se retoma internacionalmente el cómic de talento humorístico desde nuevos presupuestos; es el caso de *Pogo* (1948) *Peanuts* (1950), *Astérix* (1959), *Andy Capp* (1958), *Miss Peach* (1957) y tantos otros. En los sesenta, el interés de numerosos ámbitos intelectuales por los fenómenos de la comunicación de masas acabará induciendo la aparición de un tipo de cómic cuya intención y circulación pasa a ser abiertamente alto-cultural y del que son un buen ejemplo algunos cómics de heroínas como *Barbarella*, *Jodelle* o *Valentina* [768]. A pesar de que ya antes de la guerra estaban articulados

casi todos los recursos del lenguaje del género, el cómic de los sesenta los haría ostensibles, explotando su fecunda vertiente creativa. La aparición de la llamada cultura *underground* multiplica la existencia de nuevas "poéticas" del cómic pero, simultáneamente, también lo va transformando en una cultura de consumo minoritario o incluso marginal.

En nuestros días, el cómic tiene una existencia muy diseminada. Por un lado, subsisten el cómic humorístico en la prensa y, con menos incidencia por el aumento de la audiencia televisiva, el infantil; por otro, el cómic clásico es continuamente reeditado para el consumo de estudiosos, aficionados o nostálgicos; finalmente, hay todo otro gran sector del *comic-book* que se mueve entre una audiencia con una tipología muy compartimentada, algunas de cuyas "tribus" se escoran hacia una órbita próxima a las subculturas del *fancine* o intentan mantenerse en la frontera de una experimentación vanguardista [767].

La fotonovela

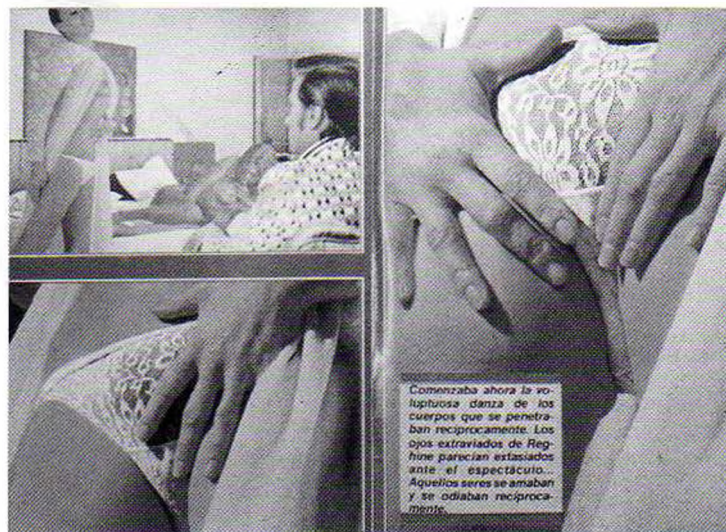
Desde los años cincuenta hasta finales de los setenta del siglo xx, la fotonovela ocupó un lugar cuantitativamente muy importante en la cultura icónica de masas. Aparecida hacia 1947 en la Italia de posguerra, como traslación de obras cinematográficas realizada mediante la combinación de fotografía y texto (algo que, de alguna manera, retomaba experiencias de sinopsis cinematográficas realizadas en la Unión Soviética y en la misma Italia durante los años veinte), pronto se extenderá por toda Europa y luego por América. En su mayor parte, la fotonovela realizó una suplantación icónica de la tradicional novela rosa, de los seriales radiofónicos y, en cierto modo, usurpó una buena parte del público femenino del cómic. Muy poco después de su generalización acabó moviéndose en niveles claramente bajoculturales, descubriendo ese reverso de la civilización que el escaparate de la alta cultura parece eclipsar a veces [769]. De alguna manera, la fotonovela preparaba el camino para fenómenos contemporáneos como el "culebrón" televisivo, cuya creciente difusión



769. Fotonovela italiana de 1971, antepasado inmediato del "culebrón" televisivo. Pasando de mano en mano, alquilándose y realquilándose continuamente, la fotonovela estaba condenada a habitar sobre ese tipo de soporte "mugriento" que ha servido de base a las novelas por entregas, las novelillas del "oeste", las novelas rosas o las publicaciones pornográficas.

redujo a la fotonovela a su práctica desaparición, quedando reservada para cierto tipo de publicaciones pornográficas o para el ocasional ensayo de estéticas *underground* [770]. Este proceso de suplantaciones en la cultura icónica (cómic-fotonovela-culebrón) ha supuesto un creciente menoscabo del requerimiento de facultades imaginativas en el espectador-lector, reduciéndolo progresivamente a un ente cada vez más pasivo en el proceso de la recepción de los mensajes de la cultura de masas.

770. Fotonovela pornográfica comercializada en España hacia 1982.

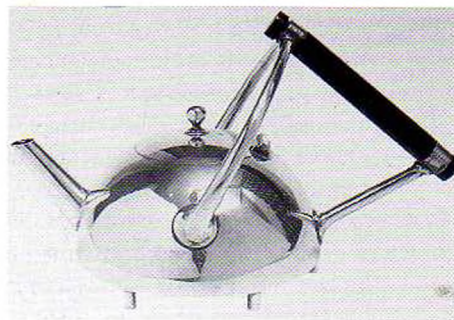


4. LA CONFIGURACIÓN ICÓNICO-SIMBÓLICA DE LOS OBJETOS

División del trabajo y mecanización en la producción de objetos en grandes cantidades fueron consecuencias irreversibles de la Revolución Industrial, en la que empezaba a ser necesario satisfacer las demandas de un creciente universo de consumidores. Debían producirse los objetos de siempre, pero también otros que eran inéditos hasta entonces, fruto directo de los nuevos avances de la técnica, la inventiva, o el comercio. En parte, esta demanda provenía también de las transformaciones que se iban produciendo en los nuevos tipos de hábitat urbano u hogareño (y sus correspondientes pertrechamientos muebles), destinados a cubrir las necesidades materiales y simbólicas de los distintos grupos sociales que esa Revolución Industrial estaba perfilando al ritmo de su implantación. Como era previsible, las sucesivas crisis de



771. Objeto manufacturado por la casa Wedgwood a finales del siglo xviii. La producción en cadena de objetos "bellos" anunciaba ya las condiciones básicas del diseño contemporáneo.



772. C. Dresser, tetera (h. 1881). Partiendo de una inspiración en las depuradas formas de los objetos japoneses, Dresser produjo un diseño premonitor de un gusto que todavía se mantiene en pie.

los valores éticos y estéticos que se iban a desencadenar en la arquitectura y en las artes plásticas eclosionarían, con redobladados argumentos, en el creciente sistema de objetos que empezaron a circundar la vida cotidiana, algunos de ellos puramente ornamentales y asociados a una función emblemática de lo sociocultural, pero otros simultáneamente aliados a sus indispensables funciones pragmáticas.

La conciencia de que era necesario desplegar nuevas formas de producción se despertó en Gran Bretaña, adelantada de esa revolución. Uno de los primeros en buscar soluciones para canalizar un aumento cuantitativo de las necesidades simbólico-ornamentales de la nueva sociedad fue Josiah Wedgwood quien, a mediados del siglo xviii, montó en los Midlands británicos "Etruria", una industria en la que se producían tanto objetos útiles como puramente ornamentales según las nuevas técnicas de división del trabajo [771]. Cuando artistas como Flaxman o Stubbs colaboraron con él, lo hicieron ya como "diseñadores" de diversos proyectos que luego serían ejecutados y reproducidos en serie por los operarios de la fábrica. Durante la época del Despo-

tismo Ilustrado, la organización productiva de algunas manufacturas reales europeas estaba constituyendo otro claro antecedente de una respuesta novedosa frente a necesidades crecientes. La uniformización de los ejércitos, por ejemplo, que requirió vestuarios, armas y pertrechos, rigurosamente sujetos a modelos institucionalmente normalizados, se realizó también de acuerdo a muchos de los principios de esta nueva forma de trabajo. La influencia de la organización militar napoleónica llevaría este proceso hasta sus últimas consecuencias, siendo la industria militar una de las primeras en promover la racionalización a gran escala de los procesos de producción en cadena, basados en el establecimiento de modelos procedentes de un virtual "diseño".

Sería imposible intentar convocar, en poco espacio, ni siquiera los escalones históricos más significativos de este acelerado proceso, central en la configuración de la civilización contemporánea, cuyo desarrollo ha sido aún más exuberante y espectacular que todos aquellos que se han ido mencionando y que empezó a producirse, simultáneamente, en múltiples campos y lugares.

Intricadas paradojas como la del movimiento Arts and Crafts son una prueba inequívoca de la complejidad polémica que vivirá el siglo XIX: mientras apelaba a la recuperación del mito de la artesanidad medieval y a la reconquista de una empatía estética y moral con el objeto cotidiano como bases para una renovación de las artes industriales, estaba sentando los cimientos del diseño moderno, de una sensibilidad capaz de exprimir el jugo de esa belleza pura y brutal que a veces emerge de la funcionalidad y que parece ser aliada natural del concepto de verdad. Algo que, hacia mediados de siglo, despunta ya portentosamente en las famosas y universalmente difundidas sillas que fabricaba en Austria el suizo Michael Thonet o en algunos de los servicios de mesa diseñados en Londres por C. Dresser, en la década de los ochenta [772]. Un siglo, el XIX, que se había iniciado con profundos debates sobre las contradicciones entre arquitectura e ingeniería y sobre la prematura crisis y eventuales destinos de la ciudad industrial. Un siglo que se movería con vertiginosa velocidad entre la crudeza del pragmatismo

situacionista y la fe optimista del pensamiento utópico.

Ya en 1851, la Exposición Universal de Londres había provocado encarnizadas polémicas ante la arrolladora presencia de objetos cuya concepción estética intentaba, desesperadamente, mantener un aura de "componente artística" extravagantemente aleada con las naturalezas objetuales de los nuevos productos. También a partir de esas fechas, la generalización en Europa de la pintura y la escultura *pompier* acorralaría a las artes plásticas en un callejón de irrelevancia sin salida, que sólo creería empezar a ver la luz, con esa revuelta que se inicia con Courbet y desemboca en las primeras alternativas de la vanguardia histórica. El específico proceso seguido por la arquitectura también habría de experimentar situaciones paralelas en este contexto de mutaciones profundas.

773. Página de un catálogo de Montgomery Ward & Co. (1895). Origen de la venta por correo.



J. BRIHUEGA

774. Página de anuncios en una revista bajocultural contemporánea (1983).



Si nos situamos en esa franja histórica en que el siglo XIX se junta con el XX, por ejemplo, encontramos algunas situaciones de apariencia contradictoria pero, en el fondo, hijas de la larga andadura de una misma crisis. El *art nouveau* internacional estaba recogiendo el testigo de parte de las experiencias británicas de renovación de las artes industriales y daría una vuelta de tuerca más hacia la moderna concepción del diseño. Pero junto a las evanescentes joyas de Lalique o a los delicados cristales de Gallé, que parecen salidos de las manufacturas del sueño, los catálogos de la Sears Roebuck nos enfrentan, desde la maraña de sus ilustraciones, con cientos de miles de objetos cotidianos destinados a las funciones prácticas u ornamentales más variadas (la Sears Roebuck & Co. se constituyó en

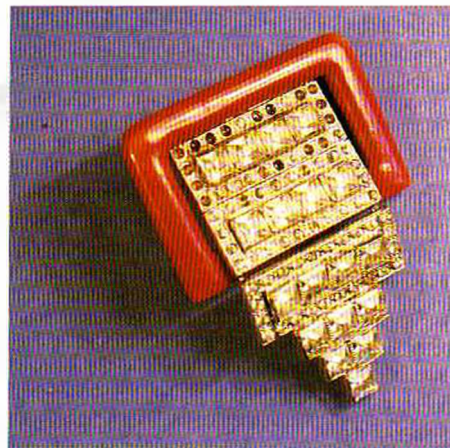
Chicago, en 1893; fabricante y distribuidora de innumerables productos, contaba con redes de distribución propia —incluso ferrocarriles— y fue pionera en ese procedimiento de venta por catálogo que aún se mantiene vigente). Todos estos objetos surgían de un proceso de fabricación industrial: algunos de ellos parecen carecer de la más mínima pretensión formal asociada a la de su función, son útiles puros que se muestran completamente alejados de lo estético y lo simbólico; otros todavía denotan vestigios de una ornamentalidad positiva, acomplejada por tener que coexistir con una utilidad que se siente enemiga de la experiencia estética; otros manifiestan esa coherencia entre función y forma que estaría destinada a seducir a las conciencias más prospectivas y a solidificar nuevos hábitos estéticos en el comportamiento cultural de los universos de consumidores [773, 774].

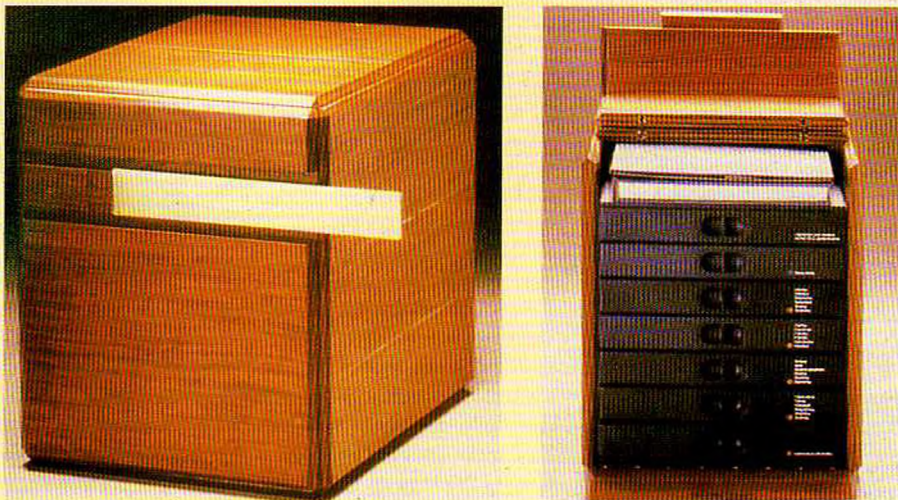
Algo, esto último, que el *art nouveau* sólo logrará realmente cuando sus propuestas se integren en los niveles medio y bajo de la cultura de masas, impregnando con su estética los objetos más triviales: como ocurrirá, tres décadas después, con el *art déco* [775, 776]. Posiblemente sea a partir de la extensión de estos dos estilos en la iconosfera cuando se consagra, en las masas, la necesidad de que los objetos del consumo cotidiano aporten una configuración icónico-simbólica basada en la vinculación

775. Hebilla *art nouveau* (primera década del siglo XX). El *art nouveau* se difundió rápidamente por los niveles medios del universo cultural, como lo demuestra esta hebilla francesa, realizada con materiales baratos, que se comercializaba en las tiendas de mercería.



776. Broche *art déco* (mediados de la década de 1930). La difusión mediocultural del *art déco* fue más extensa aún que la del *art nouveau*. Este broche de pasta, fundición cromada y vidrio, es de manufactura española.





777. André Ricard, estuche para la presentación del libro *Ara Barcelona* (1986).

El Movimiento Moderno imprimió al diseño su definitivo impulso y le habilitó un lugar en el seno de las estructuras de la producción industrial. La cristalización definitiva de esta situación tuvo lugar en los talleres de la Bauhaus, que recogieron una larga herencia que arrancaba del movimiento Arts and Crafts hasta desembocar en esa antesala inmediata del diseño contemporáneo que supusieron algunos de los trabajos de la Deutsche Werkbund. En el ámbito de los objetos, los talleres de la Bauhaus diseñaron muebles, lámparas, vajillas, tapices, etc., que acabaron conformando un aparato conceptual a la vez que una estética susceptible de desembocar en un verdadero "estilo". Funcionalidad, simplicidad, pureza y geometrismo de las formas, evidencia de la verdad de los materiales, capacidad de industrializar la producción de los prototipos... A pesar de los sucesivos procesos de crítica y autocrítica a que se han visto sometidas las pretensiones de la Bauhaus sobre una fusión entre ética y estética en el diseño, sus principios han arraigado profundamente en la teoría y la práctica del diseño desarrollada en las décadas posteriores. Incluso en la penúltima década del siglo xx, en la que se arremetió con virulencia contra todos y cada uno de los fundamentos ideológicos del pensamiento moderno, los principios del diseño racionalista continuaron aflorando, más o menos aleados con otros matices de la sensibilidad. Es lo que ocurre con este estuche para la presentación de un libro diseñado en 1986 por André Ricard para la Oficina Olímpica.

a una estética novedosa, que proviene de la alta cultura (legitimada a través de su uso por las capas más altas de la sociedad) y que es susceptible de ser continuamente renovada: la situación del diseño entre 1980 y 1990 no ha sido muy diferente a este respecto.

Pero, a principios del siglo xx, también empiezan a despuntar algunos diseños, como los de los británicos Voysey y Mackintosh o, muy pronto, los de los alemanes Behrens y Riemerschmid o el belga Van de Velde, que anuncian las nuevas concepciones del diseño que aportará lo que venimos llamando Movimiento Moderno [778].

Será durante el periodo de entreguerras cuando se ajuste definitivamente la "metodología poética" con que la alta cultura se

acercará, en las décadas siguientes, al diseño del universo de objetos que entrañan la cotidianidad contemporánea. Los de muebles y objetos de Rietveld, desde el neoplasticismo holandés, o los de Rhode y Jensen, desde los albores del diseño nórdico, pero,



778. P. Behrens, diseños de hervidores para la AEG (h. 1910). Pueden considerarse ya como pertenecientes al umbral maduro de los ideales del Movimiento Moderno.

050064



FACULTAD DE ARQUITECTURA
Depto. de DOC. y BIBLIOTECA

HISTORIA 445

779. Tony Cragg. *Element Plane* (1983).

Ya desde finales de los años setenta del siglo xx, los fundamentos de la modernidad entraron en crisis. Posmodernidad, transvanguardia, deconstrucción, ironía, desencanto, finisecularidad prematura, revisionismo, revivalismo, etc., constituyeron la panoplia ideológica a través de la que, sobre todo en la década de los ochenta, se procedió a una operación iconoclasta contra los atributos simbólicos a través de los que se había expresado el optimismo histórico de dicha modernidad. En el ámbito del diseño, los principios éticos y estéticos del primitivo racionalismo y de sus sucesivas versiones fueron denunciados como un sistema "estético-teológico" tan artificioso como en el xix lo había sido la estética *Beaux Arts*. El resultado fue una desafiante exhibición de lo contrario, construida por reversión de imágenes. Esta mesa-escultura (*Element Plane*) del británico Tony Cragg (1983) es un objeto producto de este ambiente intelectual, amante de la paradoja entendida como metáfora desmitificadora y constituye un ejemplo que habla por sí mismo. Pero lo que en la alta cultura se estaba revelando como un conjunto de ejercicios de tautología erudita, hijo de una confrontación teórica con el pasado inmediato, se trasladaría a la media y baja cultura y a su consumo por las masas bajo la forma de subproductos miméticos exclusivamente destinados a establecer diversos grados de sintonía con los nuevos dictados de una simple moda.

sobre todo, los que realizaron Breuer, Van der Rohe, Marianne Brandt, Albers, Tumpel, Itten o Bayer, desde la Bauhaus, partían de una concepción totalizadora del arte por la que éste debía impregnar la globalidad del escenario civilizado, devolviéndole

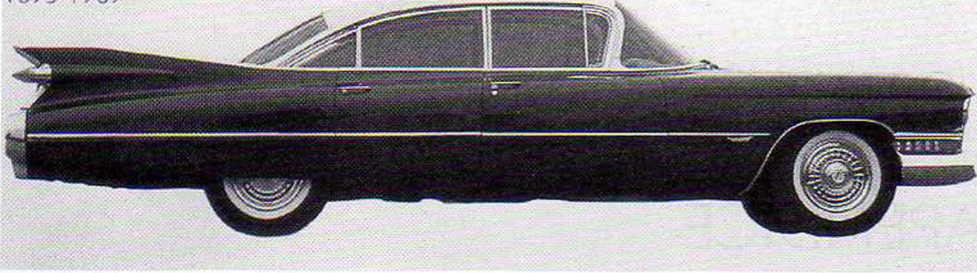
una capacidad de gozo inmune a la pervisión deshonesto de la falsedad ornamentalista. Una actitud que, por un lado, resucitaba el optimismo utopista del más puro pensamiento de la primera modernidad iluminista, o de los primeros esfuerzos por la renovación de las artes industriales pero que, además, lograba condensarlo en objetos cuya tangible capacidad de persuasión funcional, estética y ética, todavía no ha desaparecido de nuestras coordenadas de pensamiento, a pesar de su paso por la trituradora deconstruccionista de la posmodernidad [777, 779]. Con todas sus especificidades, un mismo espíritu presidía los diseños de objetos realizados por Le Corbusier y Aalto a partir de 1927 o por los diseñadores sucesos en los años veinte.

Mientras tanto, Estados Unidos irá desarrollando una sociedad de consumo orgullosa de aceptar objetos cuya configuración formal exprese desacomplejadamente su propia realidad novedosa y expansiva. Nombres como H. van Doren, O. Heller, R. Loewy, H. Dreyfuss o W. Dorwin Teague ilustran este nuevo frente en la concepción de objetos que nacen ya conscientes de su virtual difusión masiva [780]. Pero al hilo

780. Van Doren mostrando al presidente de la Compañía de Básculas Toledo su diseño de la báscula *Plaskon*, fabricada en un primitivo material plástico que aligeraba considerablemente su peso (fotografía de mediados de los años treinta).



1893-1969



782. H. Earl. Cadillac *Eldorado* (1959). La máxima atención para su configuración formal está centrada en la "retórica" aerodinámica de algunos de sus elementos más superfluos.

del desarrollo de esta dinámica, antes de la guerra quedaban también sentadas en Estados Unidos las bases del *styling*, de esa concepción del diseño por la que en éste prima la capacidad de promover el apetito del consumidor por encima de la coherencia ética y estética (o pretendida coherencia) entre forma y función.

Después de la guerra, el hecho de dotar al objeto de una configuración formal icónico-simbólica, se expande como una condición indisociable de la existencia de cualquier producto susceptible de ser consumido. Frente a la masiva generalización del *styling* norteamericano, la Europa de posguerra aporta sucesivos frentes para la regeneración de la poética del diseño. Además de la influyente y expandida renovación del diseño alemán, el finlandés, el italiano, el japonés e incluso el español desarrollaron sucesivas ofensivas provistas, todas ellas,

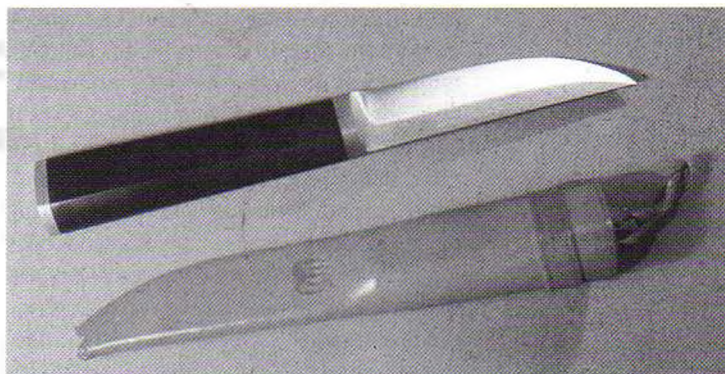
781. Licorera alemana (1965) configurada en torno a los elementos más simbólicamente significativos de los automóviles de la Mercedes Benz.



de sus peculiares sensibilidades [782, 783]. Desde finales de los setenta, la cultura de la posmodernidad tendió a una revisión de los valores fundamentales que venían presidiendo el diseño desde la cristalización del Movimiento Moderno y produjo una nueva internacionalización estilística en la que lo lúdico, la resurrección de los aspectos más frívolos de la historia del diseño reciente o la transgresión irónica de los dogmas poéticos de la modernidad se erigieron como presupuestos fundamentales.

Sin embargo, esto es sólo el curso del diseño en las atalayas de la alta cultura. Desde ellas y en cada una de estas fases, las diversas alternativas poéticas se iban precipitando hasta los niveles bajo y medio de la iconosfera, produciendo una auténtica galaxia de objetos presididos por configuraciones icónicas sucedáneas de aquellas que les servían de patrón. Por cada uno de los hitos representativos de los grandes movimientos de la historia del diseño, millones de objetos parasitarios fueron los que se dedicaron a conformar la sensibilidad y el apetito consumista de la ciudadanía, en una operación regida por parámetros básicos del pensamiento *kitsch*: el que puebla las grandes extensiones de esa cartografía con que empezamos este apartado sobre la iconosfera contemporánea [783].

783. Tapio Wirkkala, *pukko* (cuchillo de caza) diseñado para Hackmann Finland Stainless (finales de la década de 1960). Sin apartarse de la funcionalidad y las formas básicas del puñal tradicional lapón, Wirkkala intenta un proceso de depuración formal casi absoluta.



APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

Walter Benjamin,
Discursos interrumpidos I (1934-1935)

“En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda línea al valor cultural. Pero éste no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural. Atget es sumamente importante por haber localizado este proceso al retener hacia 1900 las calles de París en aspectos vacíos de gente. Con mucha razón se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. Porque también éste está vacío y se le fotografía a causa de los indicios. Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. Exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. Simultáneamente los periódicos ilustrados empiezan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que éstos tienen un carácter

muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes”.

Umberto Eco,
Apocalípticos e integrados (1965)

“La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos periodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa —en el sentido en que la cultura ‘superior’ es aún la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos— identifica en la cultura de masas una ‘subcultura’ con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura ‘superior’.

A poco que reflexionemos, deberá parecernos monstruosa la situación de una sociedad cuyas clases populares obtienen sus oportunidades de evasión, de identificación y de proyecciones, a partir de la transmi-

sión televisada de una *pochade* ochocentista en la que se representan costumbres de la alta burguesía de fin de siglo. El ejemplo es extremo, pero refleja una situación habitual. Desde los modelos estelares del cine a los protagonistas de novelas de amor, incluidas las emisiones de televisión para la mujer, la cultura de masas representa y propone casi siempre situaciones humanas que no tienen ninguna conexión con situaciones de los consumidores, pero que continúan siendo para ellos situaciones modelo”.

Jean Baudrillard,
El sistema de los objetos (1968)

“El consumo no es ni una práctica material, ni una fenomenología. de la ‘abundancia’, no se define ni por el alimento que se digiere, ni por la ropa que se viste, ni por el automóvil de que uno se vale, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino por la organización de todo esto en sustancia signifiante; es la *totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente*. En cuanto

que tiene un sentido, el consumo es *una actividad de manipulación sistemática de signos*.

El objeto-símbolo tradicional (las herramientas, los muebles, la casa misma), mediador de la relación real, o de una situación vivida, que lleva claramente impresa en su sustancia y en su forma la dinámica consciente o inconsciente de su relación, que por lo tanto no es arbitrario, este objeto ligado, impregnado, cargado de connotaciones, pero viviente siempre por su relación de interioridad, de transitividad hacia el hecho o el gesto humano (colectivo pero individual), ese objeto no es consumido. *Para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva signo*, es decir, exterior, de alguna manera, a una relación que no hace más que significar. *Por consiguiente, arbitrario y no coherente con esta relación concreta, pero que cobra su coherencia, y por tanto su sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signo*. Entonces se ‘personaliza’, forma parte de la serie, etc., es consumido, nunca en su materialidad, sino en su diferencia”.

sión televisada de una *pochade* ochocentista en la que se representan costumbres de la alta burguesía de fin de siglo. El ejemplo es extremo, pero refleja una situación habitual. Desde los modelos estelares del cine a los protagonistas de novelas de amor, incluidas las emisiones de televisión para la mujer, la cultura de masas representa y propone casi siempre situaciones humanas que no tienen ninguna conexión con situaciones de los consumidores, pero que continúan siendo para ellos situaciones modelo”.

Jean Baudrillard,
El sistema de los objetos (1968)

“El consumo no es ni una práctica material, ni una fenomenología, de la ‘abundancia’, no se define ni por el alimento que se digiere, ni por la ropa que se viste, ni por el automóvil de que uno se vale, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino por la organización de todo esto en sustancia signifiante; es *la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente*. En cuanto

que tiene un sentido, el consumo es *una actividad de manipulación sistemática de signos*.

El objeto-símbolo tradicional (las herramientas, los muebles, la casa misma), mediador de la relación real, o de una situación vivida, que lleva claramente impresa en su sustancia y en su forma la dinámica consciente o inconsciente de su relación, que por lo tanto no es arbitrario, este objeto ligado, impregnado, cargado de connotaciones, pero viviente siempre por su relación de interioridad, de transitividad hacia el hecho o el gesto humano (colectivo pero individual), ese objeto no es consumido. *Para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva signo*, es decir, exterior, de alguna manera, a una relación que no hace más que significar. *Por consiguiente, arbitrario y no coherente con esta relación concreta, pero que cobra su coherencia, y por tanto su sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signo*. Entonces se ‘personaliza’, forma parte de la serie, etc., es consumido, nunca en su materialidad, sino en su diferencia”.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNICOAT, J. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- BARTHES, R. *Mitologías*. Siglo XXI, Madrid, 1980.
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, Madrid, 1988.
- BAYLEY, S. *Guía Conran del diseño*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- CORNU, G. *Sémiologie de l'image dans la publicité*. Les Editions D'Organisation, París, 1990.
- DORFLES, G. *Símbolo, comunicación y consumo*. Lumen, Barcelona, 1967.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra, Madrid, 1988.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Lumen, Barcelona, 1977.
- GUBERN, R. *El lenguaje de los cómics*. Península, Barcelona, 1972.
- GUBERN, R. *La mirada opulenta*. Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- MOLES, A. *Psychologie du Kitsch*. Denoël/Gonthier, París, 1971.
- RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e Historia del Arte*. Cátedra, Madrid, 1988.
- SATUÉ, E. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aachen, Hans von, III 117
 Aalto, Alvar, IV 296, 297, 304-5, 304, 312, 446
 Abate, Antonio, IV 379, 382
 Abbati, Giuseppe, IV 90, 91
 Abido, I, 136, 138, 147, 153, 158, 162
 Setos I, templo de, I, 162, 162, 163
 Abilgaard, Nicolas Abraham, III 352
 Abu Gorab, I, 137, 151
 Abu Roash, I, 136, 146, 153
 Abu Simbel, véase Tebas
 Abusir, I 136, 147, 148, 151
 Acero, Vicente, III 203, 204, 205
 Acosta, Cayetano de, III 203
 Adam, François-Gerard, III 310, 311
 Adler, Dankmar, IV 36, 37, 37
 Aersten, Pieter, III 118, 120, 121
 Agam, IV 342
 Agüero, Juan Miguel, III 381
 Aguilera, Diego de, III 382
 Aichel, Giovanni Santini, III 191, 192
 Armsworth, H., I 62
 Ajanta, I 380, 381, 381, 382, 382, 409
 Alaka Hüyük, I 213, 213, 214, 214, 215
 Alalakh, I 222, 222, 224
 Alari Bonacolsi «l'Antico», Pier Jacopo, III 42
 Álava, Juan de, III 143
 Albani, Francesco, III 219
 Albers, Josef, IV 343
 Alberti, Leon Battista, II 44, III 18-20, 18-20, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 57, 119, 144-46, IV 176
 Albi, Catedral de, II 228, 228
 Albino, Enrico, IV 31
 Alcobaça, Monasterio de, II 283, 283
 Alechinsky, Pierre, IV 342
 Aleijadinho, O., III 415, 416, 416, 417
 Alemán, Rodrigo, II 327
 Alenza, Leonardo, IV 81
 Alepo, I 222
 Alessi, Galeazzo, III 65, 66, 149
 Alfaro Siqueiros, David, IV 250
 Algardi, Alessandro, III 272, 275, 278-81, 279, 284, 284
 Alighiero e Boetti, IV 366, 367
 Allegrí, Antonio, véase Correggio
 Allori, Alessandro, III 97
 Almonacid, Sebastián de, II 327
 Alpera, I 23
 Altamira, I 3, 6, 7, 9, 9, 10, 13, 14, 15, 15, 16, 17, 19, 19, 59
 Altdorfer, Albrecht, III 113, 115, 117, 117, 131, 131
 Altichiero da Verona, II 296, 297
 Álvarez, Baltasar, III 147, 147
 Amadeo, Giovanni Antonio, II 37, 38
 Amaravati, I 376, 378, 378, 379, 379
 Amiens, Catedral de, II 216, 222, 223, 225, 225, 226, 230, 233, 238, 273, 275, 277
 Ammannati, Bartolomé, III 64, 65, 83, 83
 Ando, Tadao, IV 324, 324
 Andrade, Domingo Antonio de, III 198, 198
 Andre, Carl, IV 364, 364, 381
 Andrea, John de, IV 356
 Angkor, I 418, 419, 420, 420, 421
 Anguier, François, III 284, 284
 Anguier, Michel, III 178, 284, 284
 Angulo, Gaspar de, III 405
 Anselmo, Giovanni, IV 362, 366, 367, 367
 Antolínez, José, III 260, 261
 Antolini, Giovanni Antonio, IV 6, 6
 Antonello da Messina, III 46, 46, 47
 Antonio, Julio, IV 152, 152
 Antunes, João, III, 209, 415
 Anuradhapura, I 414, 416
 Apeles, I 285, 288
 Apolodoro de Damasco, I 345-49, 353
 Appel, Karel, IV 342, 342
 Aquisgrán, Capilla Palatina de, II 120, 121, 121, 128, 134
 Aragües, Fray Juan de, III 397
 Arce, José de, III 291, 300, 300
 Archipenko, Alexander, IV 211
 Arcimboldo, Giuseppe, III 102, 102, 135, 135
 Arciniega, Claudio de, III 382, 384
 Arco de Septimio Severo, véase Roma
 Ardemans, Teodoro, III 200, 201, 206, 207
 Arhem Land, I 59, 59, 60
 Arman, IV 355, 356
 Arnau, Eusebi, IV 134, 148
 Arp, Hans, IV 239, 240
 Arp, Jean, IV 260, 261, 348
 Arrieta, Pedro, III 399, 400, 401, 401
 Arrona, Juan Martínez de, III 385
 Arnúe, Juan de, III 405
 Artschwager, Richard, IV 339, 361, 361
 Asam, Cosmas Damian, III 251, 313, 313
 Asam, Egid Quirin, III 188, 313, 313
 Ashbee, C. R., IV 38
 Asplund, Erik Gunnar, IV 296, 296
 Astorga, Catedral de, IV 142
 Asuka, II 385, 386, 388
 Atenas
 Acrópolis, I 257, 260, 261, 261, 266, 276-79, 276, 279
 Ágora, I 266, 282
 Atenea Nike, templo de, I 278, 279
 Erecteo, I 279, 279, 280, 283, 334
 Linterna de Lisícrates, I 293, 293
 Partenón, I 78, 186, 239, 276-79, 276-278, 298
 Atenodoro, I 343
 Atreo, tesoro de, I 244, 247, 247
 Aulestia, Pedro, III 381
 Autun, Catedral de San Lázaro de, II 193, 204, 271
 Averlino «Filarete», Antonio, II 35, 38, 40, 144
 Ayía Triada, I 242
 Azande, I 74, 78
 Baalbek, I 354, 354
 Babilonia, I 191, 199, 226, 228, 228, 229, 230
 Bada, José de, III 204-6, 204
 Badajoz, Juan de, III 141, 143
 Baerze, Jacques, II 300, 310
 Bähr, Georg, III 189
 Balbás, Jerónimo, III 402, 402, 403, 405
 Baldessari, John, IV 368, 369
 Baldung Grien, Hans, III 115
 Balla, Giacomo, IV 219, 219, 220, 220, 382
 Baltard, Victor, IV 27, 27
 Bambara, I 68, 68
 Bamberg, Catedral de, II 222, 283
 Banco, Nanni di, II 306, III 23, 24
 Bandinelli, Baccio, III 81, 81, 82
 Baptisterio de los Arrianos, Rávena, II 113, 113
 Baptisterio de los Ortodoxos, Rávena, II 18, 18
 Baptisterio de San Juan de Poitiers, II 115, 115
 Barbari, Jacopo de', III 8
 Barcelona, Catedral de, II 226, 250, 251, III 138
 Barna de Siena, II 294
 Barnard, George, IV 424
 Barocci, Federico, III 100
 Barrón, Eduardo, IV 126, 126
 Barry, Charles, IV 14, 15, 30

- Bartholdi, Auguste. IV 130, 132
 Bartolini, Lorenzo. IV 120, 121
 Barye, Antoine-Louis. IV 118, 119, 124, 144
 Baselitz, Georg. IV 375, 378
 Basquiat, Jean Michel. IV 378, 378
 Bassa, Arnau. II 297
 Bassa, Ferrer. II 297, 297
 Bassano, Francesco. III 101
 Bassano, Giovanni Battista. III 101
 Bassano, Jacopo. III 101, 101
 Bassano, Leandro. III 101
 Bataille, Nicolás. II 302, 304
 Batalha, Monasterio de. II 259, 259, 260
 Bautista, Francisco. III 196, 197, 197, 198, 200
 Bayeu, Francisco. III 318, 341
 Bayeu, Ramón. III 342, 345
 Beardsley, Aubrey. IV 39, 102
 Beauneveu, André. II 298, 300
 Beauvais, Catedral de. II 216, 222, 225-30, 226, 238
 Beccafumi, Domenico. III 96
 B Herrera, Francisco. III 384, 385
 B Herrera, Gaspar. III 125, 126, 127
 Becher, Bern. IV 386, 387
 Becher, Hilda. IV 386, 387
 Beer, A.. IV 422
 Begas, Reinhold. IV 132, 133
 Behrens, Peter. IV 280, 280, 281, 288, 290, 434, 445, 445
 Belbello de Pavía. II 304, 305, 306
 Belem, Monasterio de. II 260, 260, 261
 Belem, Torre de. II 261, 261
 Bellini, Gentile. III 46
 Bellini, Giovanni. III 43, 44, 46, 47, 91, 92, 99
 Bellini, Jacopo. III 46
 Bellori, Giovanni Pietro. III 278
 Bellver, Ricardo. IV 126, 127
 Benin. I 53, 54, 67, 67, 68, 74
 Benlliure, Mariano. IV 129, 129, 136, 139
 Berain, Jean. III 206, 318
 Berckheyde, Gerrit. III 248
 Berg, Max. IV 279, 279
 Berlage, Hendrick Petrus. IV 268, 268, 283
 Bermejo, Bartolomé. II 328, 328, 329
 Bernard, Émile. IV 180, 181, 185
 Bernini, Gian Lorenzo. III 81, 85, 165-69, 165, 168, 169, 172, 190, 198, 203, 207, 273-77, 273-77, 278-82, 286-89, 290, 304, 309, 313, 335
 Bernini, Pietro. III 270, 270, 273
 Berruguete, Alonso. III 125, 126
 Berruguete, Pedro. II 327
 Berry, Jean de. II 302, 303
 Besant, Annie. IV 103, 103
 Besozzo, Michelino de. II 305, 306
 Beuckelaert, Joachim. III 118, 120, 121
 Beuys, Joseph. IV 337, 337, 358, 358, 359, 360, 376
 Bewick, Thomas. IV 418, 418
 Bhaja. I 374, 376
 Bharhut. I 373, 374, 375
 Bhubanesvar. I 386, 390
 Biblos. I 27, 28, 223, 224-26, 224, 226, 226
 Bigarny, Felipe. III 139, 139
 Bill, Max. IV 346, 346, 362
 Bitti, Bernardo. III 378, 379
 Blake, William. II 349, 353, 357-59, 357, 358, IV 62-64, 64, 98
 Blay, Miguel. IV 136, 148, 148
 Blechen, Carl. IV 59, 59, 90, 91
 Blondel, François. III 284, 336
 Bobastro, Iglesia de. II 139, 140
 Boccioni, Umberto. IV 221-22, 221-23
 Böcklin, Arnold. IV 100, 190, 248
 Boeto. I 299
 Boffrand, Germain. III 179, 180, 189
 Bofill, Ricardo. IV 321
 Bogardus, James. IV 28, 28, 35
 Bohigas, Oriol. IV 45, 328
 Boito, Camilo. IV 20, 21
 Bolgi, Andrea. III 280, 281
 Bologna, Giovanni. III 84, 84, 85, 85, 270, 271
 Bonampak. I 107
 Bonavia, Giacomo. III 194, 208, 208
 Bonell, Esteva. IV 328-29, 328
 Bonheur, Rose. IV 82
 Bonifás y Massó, Luis. III 315
 Bonnard, Pierre. IV 165, 192, 193
 Bordone, Paris. III 100
 Borgo, Francesco del. III 35
 Borgoña. Juan de. III 114, 115, 137
 Borja, Miguel de. III 196
 Borja, Pedro de. III 196
 Borobudur. I 422, 424, 424
 Borromini, III 165, 168, 168, 169, 170, 172, 191, 202, 203, 279
 Bort, Jaime. III 206, 206
 Botta, Mario. IV 314, 314, 315
 Botticelli, Sandro. III 5, 8, 33, 47-49, IV 95
 Bouchardon, Edmé. III 339
 Boucher, François. III 232, 233, 233, 321, 333, 338, 344
 Boudin, Eugène. IV 169
 Boullée, Étienne-Louis. III 335, 335, IV 2
 Boulogne, Jean, véase Bologna, Giovanni
 Boulogne, Valentin de. III 226, 226
 Bourdelle, Antoine. IV 153, 153
 Bourges, Catedral de. II 222, 225-27, 226, 245-47, 246, 247, 273, 274, 277, 279
 Bouts, Thierry. II 315, 315
 Bracquemond, Félix. IV 67
 Bramante, Donato. III 2, 7, 9, 38, 38, 50, 57-59, 57-59, 60-61, 66, 170, 171, 171, 172, 182, 377
 Brancusi, I 241, IV 259, 259, 348
 Braque, Georges. I 44, IV 195, 197, 204, 204, 205, 206, 207-9, 207, 209, 210, 219, 220, 234, 237, 243, 285
 Breton, André. IV 102, 237, 248, 253, 254, 257, 259
 Brett, John. IV 84, 84
 Brodrick, Luthbert. IV 33
 Broederlam, Melchior. II 300
 Bronzino, Agnolo. III 96-98, 97, 130
 Brosse, Salomon de. III 177, 177
 Brouwer, Adriaen. III 236, 237, 238
 Bruant, Libéral. III 180
 Brueghel, Pieter. III 110, 118-20, 118, 120, 121, 135, IV 421
 Brueghel de Velours, Jan. III 237, 237, 239
 Brunelleschi, Filippo. III 13, 14, 15-18, 15-17, 19, 26, 35, 36, 38, 62
 Buonarrotti, Miguel Ángel, véase Miguel Ángel
 Buontalenti, Bernardo. III 64, 66
 Burckhardt, Jacob. III 3
 Burden, Chris. IV 372
 Buren, Daniel. IV 349, 349
 Burgo de Osmá, Catedral de. II 248, 249, 249
 Burgos, Catedral de. II 245, 246, 246, 247, 248, 248, 249, 254, 284, 284, III 138, 139, 142, 143, 144, 154
 Buring, Gottfried. III 309
 Burne-Jones, Edward. IV 99, 99, 100, 102
 Burri, Alberto. IV 342
 Bussy, Nicolás de. III 307, 307, 315
 Bustelli, Franz Anton. III 320, 320
 Butterfield, William. IV 15, 15, 34
 Bwaba. I 65
 Ca d'Oro. II 244, 244
 Cabanel, Alexandre. IV 79, 123
 Cabrera, Miguel. III 408, 408
 Caere. I 312, 312, 314, 314, 316, 316, 318, 319, 320, 321
 Caffà, Melchiorre. III 281
 Cage, J.. IV 340
 Caillebotte, Gustave. IV 93
 Calatrava, Santiago. IV 325, 325
 Calder, Alexander. IV 259, 260, 261, 261
 Calícrates. I 276, 278
 Calímaco. I 281
 Camaino, Tino de. II 289
 Cambiaso, Luca. III 102
 Cambio, Arnolfo di. II 242, 288, 289, 289, III 10, 13, 13
 Cambridge, King's College. II 237, 237, III 138, 139
 Cameron, Julia Margaret. IV 423, 424
 Campagna, Girolamo. III 78
 Campbell, Colen. III 183
 Campin, Robert. II 310, 310, 311, 311, 312, 314, 315, 317
 Canaletto. III 225, 225, 338
 Canet, Antoni. II 307, 307
 Cano, Alonso. III 198, 199, 199, 202, 256, 257, 299-302, 299, 300
 Canogar, Rafael. IV 342
 Canonica, Luigi. IV 7
 Canova, Antonio. III 350-53, 350-53, IV 10, 72, 111
 Canterbury, Catedral de. II 221, 232, 235, 236, 281
 Capogrossi, Giuseppe. IV 342
 Caracciolo, Battistello. III 218
 Caramel y Lobkowitz, Juan. III 202, 202
 Caravaggio. III 169, 216-20, 217, 252, 253
 Caravaggio, Polidoro da. III 99

- Carbonell, Alonso, III 195
 Carasona, fortaleza de, II 170, 170, IV 19
 Carducci, Achille, III 174
 Carducho, Vicente, III 252, 253
 Carlier, François, III 208
 Carmona, Luis Salvador, III 307, 314, 315, 315
 Camac, I 31, 31
 Carnicero, Alejandro, III 314
 Caro, Anthony, IV 348
 Carpaccio, Vittore, III 47, 47
 Carpeaux, Jean-Baptiste, IV 122, 122, 123, 123, 128, 128
 Carrá, Carlo, IV 220, 221, 247, 248
 Carracci, Agostino, III 219
 Carracci, Annibale, III 219, 219, 220, 220, 227, 330
 Carracci, Ludovico, III 219
 Carreño de Miranda, Juan, III 260, 261
 Carrier, Rosalba, III 223, 224
 Carrière-Belleuse, Albert-Ernest, IV 123, 124
 Carstens, Asmus, III 352
 Carus, Carl Gustave, IV 59
 Casanovas, Enric, IV 152
 Casas, Ramón, IV 434
 Castagno, Andrea del, III 30
 Castillo, José del, III 342
 Catal Hüyük, I 27-29, 27-29
 Cattaneo, Danese, III 78, 79
 Caus, Salomon de, III 154
 Cavallini, Pietro, II 291, 291
 Cavallino, Bernardo, III 219, 219
 Cecioni, Adriano, IV 139, 139, 140
 Cefisodoto el Viejo, I 282, 282, 283
 Cellini, Benvenuto, III 82, 82, 83, 129
 Centula/Saint Riquier, Monasterio de, II 122, 122
 Cerdá, Ildefonso, IV 51
 Cerutti, Giovanni, IV 20
 César, IV 348, 356
 Cesariano, Cesare, III 60
 Cézanne, Paul, IV 150, 161, 167, 171, 172-75, 172-75, 176, 180, 181, 193, 194, 196, 197, 344
 Chaligny, Jean François, IV 5, 5
 Chamberlain, John, IV 348
 Chambers, William, III 181, 336
 Champagne, Philippe de, III 231, 231
 Chandigarh, I 408, 408
 Chantrey, Francis, IV 120, 120
 Chapu, Henri, IV 125, 125
 Chardin, Jean-Baptiste Siméon, III 330, 333, 339-41, 340, 341
 Chartres, Catedral de, II 216, 221-24, 223, 224, 227, 238, 270, 271, 273, 273, 275, 276, 278, 278
 Chassériau, Théodore, IV 79
 Chavín de Huantar, I 92, 93, 94, 94, 95, 112, 113
 Chéret, Jules, IV 433, 433
 Chester French, Daniel, IV 135, 135
 Chia, Sandro, IV 377, 378
 Chichén-Itzá, I 102, 105, 106, 120, 120, 122
 Chidambaram, I 394, 395
 Chillida, Eduardo, IV 348, 348
 Chinchero, I 126, 126
 Chippendale, Thomas, III 319
 Chirico, Giorgio de, IV 190, 247, 247, 248, 248, 249, 255, 436
 Chiusi, I 315, 315
 Chorrera, I 92, 93, 93, 111
 Christo, IV 356, 371
 Chueca, Fernando, III 410
 Churriguera, Alberto, III 193, 201, 201, 314
 Churriguera, Joaquín, III 314
 Churriguera, José Benito, III 193, 201, 201, 314
 Cimabue, II 291, 291
 Cîteaux, Abadía de, II 174
 Ciudad Prohibida, Beijing, II 343, 355, 355, 356
 Clairvaux, Monasterio de, II 174
 Clará, José, IV 150, 152
 Clarasó, Enric, IV 148
 Clegg and Guttmann, IV 384, 386
 Clemente, Francesco, IV 377, 378
 Clemente Orozco, José, IV 443, 443
 Clermont-Ferrand, Catedral de Notre-Dame du Port, II 183
 Clésinger, Auguste, IV 116, 116
 Clitias, I 264, 265
 Close, Chuck, IV 356
 Clouet, François, III 131
 Cluny, Monasterio de, II 174, 174, 179, 180, 204, 226
 Cnoso, I 242, 242, 243, 243, 246, 246
 Coderch, José Antonio, IV 328
 Codussi, Mauro, III 37, 37
 Coecke d'Aelst, Pieter, III 131
 Coello, Claudio, III 194, 260, 260, 261
 Coene, Jacques, II 303
 Cogui, I 23, 24
 Cole, Henry, IV 38
 Colonia, Catedral de, II 225, 238-40, 283, IV 16, 16, 17
 Colonia, Juan de, II 246, 254, 325
 Colonia, Simón de, II 254, 255, 257, 258, 327
 Combarelles, I 10, 13, 14, 16
 Concha, Andrés de la, III 379, 382, 405
 Consemüller, E., IV 403
 Constable, John, III 337, 338, 338, IV 57, 57, 58, 78, 89, 171
 Constantinopla, I 359, 360, II 23, 24
 San Juan de Éfeso, II 23, 24, 25
 San Teodoro, II 32
 Santa Irene, II 21, 22-26, 25, 28, 34
 Santa Sofía, II 5, 22, 23-29, 26, 27, 29, 30, 37, 37, 96
 Santos Apóstoles, II 25, 26, 34
 Santos Sergio y Baco, II 19, 20, 23, 24, 25-26, 28, 29
 Cook, Peter, IV 309, 309
 Copán, I 105, 106
 Cordier, Charles-Henri-Joseph, IV 123, 124, 125
 Corú, templo de Artemis, I 261, 254, 261
 Corneille, Pierre, IV 342
 Comejo, Pedro Duque, III 315
 Cornelius, Peter, IV 94
 Corot, Camille, IV 89, 89, 90, 92, 167, 168, 174, 190
 Correa, Juan, III 406, 406, 407
 Correggio, III 93, 94, 94, 99, 100, 102, 356, IV 66, 69
 Corte, Josse de, III 282, 282
 Cortona, Domenico da, III 141
 Cortona, Pietro da, III 166, 170, 171, 203, 221, 221, 282
 Cortot, Jean-Pierre, IV 118
 Corvey, Abadía de, II 118, 119, 135
 Cosimo, Piero di, III 9, 49
 Cossa, Francesco del, III 44, 44
 Costa, Lúcio, IV 298, 307, 307
 Cotes Wyatt, Mathew, IV 120, 120
 Cotte, Robert de, III 189
 Coubert, Gustave, IV 56, 71, 76, 79, 80, 82-85, 83, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 102, 140, 158, 159, 161, 167, 168, 178, 353, 443
 Coullaut-Valera, Lorenzo, IV 137, 137
 Coustou, Guillaume, III 289, 311
 Coustou, Nicolas, III 289
 Couture, Thomas, IV 79, 79, 190
 Covarrubias, Alonso de, III 142, 153, 154, 156
 Coysevox, Antoine, III 286, 286, 287, 287, 289, 310-12
 Cozens, Alexander, IV 57
 Cragg, Tony, IV 381, 381
 Cranach, Lucas, III 116, 117, 124, 124, 125
 Crane, Walter, IV 38, 39
 Crescenci, Juan Bautista, III 195, 195, 196
 Crivelli, Carlo, III 45
 Cruz, Antonio, IV 329, 329
 Cruz, Jerónimo de la, III 384
 Cucchi, Enzo, IV 377, 378
 Cuenca, Catedral de, II 214, 245
 Cunningham, M., IV 340
 Cúpula de la Roca, II 52, 53, 54, 60, 76, 91
 Custodio Durán, Miguel, III 400, 401, 402
 Cuvilliés, François de, III 189, 189
 Cuyp, Albert, III 247
 Cuyper, Petrus, J. H., IV 20, 20
 Cuzco, I 124, 124, 125, 125, 126, 126
 Catedral de, III 385, 385, 395, 395
 D'Aronco, Raimondo, IV 41, 42
 Dafni, Monasterio de, II 20, 33, 34, 36-38, 36, 37
 Daguerre, J. L. Mandé, IV 423, 424
 Daguerre, Louis, IV 80
 Dahl, Johann Christian, IV 57
 Dahsur, I 156, 159
 Pirámide Roja, I 136, 147, 153
 Pirámide Romboidal, I 136, 147, 153
 Dalí, Salvador, IV 88, 190, 253, 255, 256-58, 256, 257
 Dalmau, Lluís, II 328, 329
 Dalou, Jules, IV 132, 133, 140
 Dandara, Templo de Hathor, I 172, 173, 173
 Danti, Vincenzo, III 83, 84

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Daubigny, Charles, IV 89, 167
 Daumier, Honoré, IV 76, 80, 80, 87, 87, 88, 140, 141, 164, 420, 422
 David d'Angers, IV 113, 113, 115, 138
 David, Gerard, II 316, 317, III 118
 David, Jacques-Louis, III 327, 327, 328, 329, 330, 333, 333, 344-48, 344-49, IV 68-72, 70, 101
 De Kooning, Willem, IV 339, 341, 345, 350
 Dedalsas de Bitinia, I 294, 295
 Degas, Edgar, IV 142, 142, 144, 161, 162-65, 162-65, 166, 167, 171, 180-82, 181, 184, 194, 197, 197
 Deineka, Alexandre, IV 251, 251
 Delacroix, Eugène, IV 57, 66, 71, 71, 73-74, 73, 74, 77-79, 77, 78, 81, 82, 101, 170, 172, 178, 188
 Delaroché, Paul, IV 94, 94, 97
 Delaunay, Robert, IV 210, 210, 231, 232, 233
 Delerm, Jean, II 310, 310, 311
 Delfos, I 256, 256, 258, 264, 281
 Apolo, templo de, I 263, 264
 Tesoro de los Sifnios, I 263, 263
 Delvaux, Paul, IV 258-59, 258
 Demuth, Charles, IV 249, 249
 Denis, Maurice, IV 72, 192, 193, 345
 Depero, Fortunato, IV 382, 382, 434
 Derain, André, I 44, IV 194, 195, 195
 Destorrents, Rafael, II 307, 308
 Díaz de la Peña, Narcisse-Virgile, IV 89
 Dientzenhofer, Christoph, III 190, 190
 Dientzenhofer, Georg, III 185, 186, 189
 Dientzenhofer, Johann, III 190, 190
 Dientzenhofer, Kilian Ignaz, III 191, 191
 Díez, Carlos Cruz, IV 346, 347
 Dine, J., IV 340
 Dioscúrides de Samos, I 298, 299
 Dogon, I 44, 45, 46, 50, 51, 79
 Dolni Vestonice, I 9, 11, 12, 14
 Domènech i Montaner, Lluís, IV 43, 43
 Domenichino, II, III 219, 220, 283
 Domínguez Bécquer, Valeriano, IV 91
 Donatello, III 3, 16, 21-25, 21-23, 26, 39, 39, 41, 41, 45, 73, 271, IV 144
 Doré, Gustave, IV 87, 87, 438, 439
 Dou, Gerrit, III 243, 244, 245
 Dresser, C., IV 442, 443
 Dubuffet, Jean, IV 342, 342
 Duccio, Agostino de, III 39, 39
 Duccio di Buoninsegna, II 294, 294, III 12
 Duchamp, Marcel, I 55, IV 210, 237, 237, 238, 242-46, 242-46, 247, 248, 261, 340, 351, 355, 357
 Duchamp-Villon, Raymond, IV 210, 211, 243
 Dufy, Raoul, IV 195
 Dupré, Giovanni, IV 133, 135, 167
 Duquesnoy, Francesco, III 272, 274, 279-80, 280, 283, 291-93, 293
 Dur Sharukín, véase Jorsabad
 Durand, Jean-Nicolas-Louis, IV 3, 4, 5
 Durero, Alberto, III 109, 109, 110, 110, 113-16, 114, 115, 117, 121-23, 122, 129, 129, 130, 132, 144, 156, IV 94
 Durham, Catedral de, II 204, 215
 Duvet, Jean, III 125, 125
 Dyce, William, IV 94
 Eakins, Thomas, IV 93
 Ebla, I 220, 220, 221, 221, 225
 Eckl, Wilhem, III 149, 149
 Edfu, I 138
 Horo, Templo de, I 172, 173, 173, 174
 Éfeso, Artemisio, I 255, 255
 Biblioteca de Celso, I 353, 353
 Egas, Antón, II 254, 259
 Egas, Enrique, II 254, 256, 259, III 114, 139, 140
 Egidiano, Juan Bautista, III 389, 390
 Egina, templo de Afaya, I 262, 262, 263
 Eiffel, Gustave, IV 24, 25, 25, 28, 29, 29
 Eisenman, Peter, IV 316, 316, 317, 326, 326
 Ekain, I 6, 13, 14
 El Bosco, II 316, 316, III 118, 120-22, 134, IV 253, 421
 El Castillo, cueva, I 11, 13-15, 16, 17, 19
 El Greco, III 111, 112, 125-27, 128, 196, 256, IV 215
 El Tajín, I 100, 101
 Endell, August, IV 41, 42
 Enlène, I 8, 11, 16, 17
 Ensor, James, IV 225, 225, 226, 226
 Epidauró, I 281, 283, 293
 Epígono, I 296
 Ergótimo, I 264, 265
 Eridu, I 27, 183, 184, 197
 Ernst, Max, IV 254, 254, 255
 Escobar, Manuel, III 388, 389, 389
 Escopas, I 286, 299
 Escopas de Paros, I 283
 Esna, I 172
 Espira, Catedral de, II 134, 135
 Estrasburgo, Catedral de, II 238, 239, 282, 283
 Estudio BBPR, IV 308, 308
 Etxe, Antoine, IV 118
 Eufronió, I 265
 Eutíquides, I 292, 292
 Exequias, I 265
 Exeter, Catedral de, II 234, 235
 Fabriano, Gentile da, II 306, III 13, 14
 Fabro, Luciano, IV 366
 Falconet, Etienne-Maurice, III 310, 311, 312, 320
 Fancelli, Domenico, III 112, 112, 129, 139
 Fang, I 43
 Fantin-Latour, Henri, IV 81, 161
 Fanzago, Cosimo, III 281, 282
 Fattori, Giovanni, IV 91
 Fautrier, Jean, IV 342
 Fenton, Roger, IV 424
 Fernández, Gregorio, III 295, 302, 303, 303, 304, 305
 Fernández Alba, Antonio, IV 328
 Fernández de la Vega, Luis, III 295, 304
 Ferrata, Ercole, III 280
 Fidias, I 78, 271, 274-77, 275, 279, 377
 Fiesole, Nino da, III 25
 Figueroa, Leonardo de, III 202, 202, 203
 Filiger, Charles, IV 102
 Fischl, Eric, IV 376, 378
 Flandes, Juan de, II 329
 Flavin, Dan, IV 363, 364
 Flaxman, John, III 349, 349, 351, 352, IV 63, 442
 Florencia, Catedral de, II 242, 289
 Floris, Frans, III 125, 126, 146, 148
 Foley, John Henry, IV 131, 131
 Fontaine, Pierre-François, L., IV 4, 5, 6
 Fontana, Carlo, III 172, 198, 199
 Fontana, Domenico, III 64, 164, 164, 165, 166, 167
 Fontana, Lucio, IV 347, 347, 348, 348
 Förg, Günter, IV 384, 385, 387, 388
 Forlì, Melozzo da, III 47
 Förster, Ludwig, IV 50, 51
 Fortuny, Mariano, IV 140
 Foster, Norman, IV 319, 319, 320, 328, 330
 Fouquet, Jean, II 320, 320, 321
 Fourier, Charles, IV 46, 47, 82
 Fra Angelico, II 306, III 28, 29-31, IV 95
 Fra Bartolommeo, III 95
 Fragonard, Jean-Honoré, III 233, 233, 333, 337, 338
 Francés, Nicolás, II 309, 309
 Francis, Sam, IV 341, 342
 Fray Alberto de la Madre de Dios, III 193, 194
 Frémiet, Emmanuel, IV 123, 124, 124
 Frémin, René, III 313, 314
 Fresnaye, Roger de la, IV 209, 210
 Friedrich, Caspar, David, IV 60-63, 60, 61, 62, 67
 Friesz, Othon, IV 195
 Fuga, Ferdinando, III 174
 Fulda, Iglesia de, II 118, 118
 Füssli, Johann Heinrich, III 354-57, 355, 356, IV 63, 64, 69
 Fuxá, Manuel, IV 134, 136, 139
 Fyt, Jan, III 239, 239
 Gabriel, Jacques-Ange, III 334
 Gaddi, Tadeo, II 294
 Gagarino, I 11, 12
 Gagliardi, Rosario, III 175, 175
 Gainsborough, Thomas, III 250, 250, 331, 332, 338
 Galle, Émile, IV 41
 Gallego, Fernando, II 328, 329
 Galli Bibiena, Giuseppe, III 174, 175, 189, 206
 Gandhara, I 376-79, 376, 377
 Gante, Fray Pedro de, III 371, 378
 García Ferrer, Pedro, III 384, 385
 García Mercadal, Fernando, IV 298
 Gargallo, Pablo, IV 211, 211
 Garnier, Charles, IV 33, 123
 Garnier, Tony, IV 278, 279, 279

- Garutti, Alberto, IV 380, 381
 Gaudi, Antonio, IV 42-44, 44, 45, 148, 271, 271, 282
 Gauguin, Paul, I 43, 45, IV 101, 149, 149, 165, 167, 173, 180-84, 180-84, 186-88, 191-93, 192, 193, 196, 197
 Gaulli "Il Baciccio", Giovanni Battista, III 221, 223
 Gavarni, IV 87, 434
 Gehry, Frank, IV 321, 326, 326, 327
 Gemito, Vincenzo, IV 140, 140
 Gentileschi, Orazio, III 218, 218
 Gérard, François-Pascal, III 348, IV 68, 68, 69
 Géricault, Théodore, IV 56, 56, 57, 61, 71, 73, 75-77, 75-77, 81, 117, 117, 164
 Gerôme, Jean-Leon, IV 68, 94, 123, 127
 Gerona, Catedral de, II 166, 175, 201, 226, 251, 251, 252
 Ghiberti, Lorenzo, II 289, 306, III 3, 4, 15, 21, IV 143
 Ghirlandaio, Domenico, III 47, 48, 49, 73, 86
 Giacometti, Alberto, I 241, IV 260, 261, 261
 Gibbs, James, III 183
 Gil de Hontañón, Juan, II 255, 258, III 143, 144, 147, 150
 Gilbert, Alfred, IV 146, 147
 Gilles de Breton, III 141, 141
 Giorgio Martini, Francesco di, III 33-35, 34, 41, 42, 47, 57, 145
 Giorgione, III 44, 47, 91, 92, 92, 93, 99, 100
 Giotto di Bondone, II 290-94, 292, 293, 295, 295, 296, 297, 312, III 12, 13, 14, 26, 27, IV 162
 Giovanni, Bertoldo di, III 41
 Girard, Claude, III 185, 187
 Girardon, François, III 284, 285, 286, 286, 287, 288, 290, 291
 Girodet, Anne-Louis, III 328, 330, 348, IV 68-71, 69
 Gisbert, Antonio, IV 94
 Gléizes, Albert, IV 208, 243
 Gloucester, Catedral de, II 204, 232, 236, 236, 281
 Gober, Robert, IV 382, 383
 Godin, Jean-Baptiste, IV 47, 47
 Gómez de Mora, Juan, III 193, 193, 194, 195, 195, 196, 198, 199
 Gómez de Transmonte, Juan, III 383, 384
 Gonçalves, Nuno, II 328
 Gönnersdorf, I 11, 11, 18
 González, Julio, IV 259, 260, 260, 348
 González Velázquez, Isidro, IV 7
 González Velázquez, Luis, III 194
 Gossaert, Jan, III 109, 109, 118, 118, 124
 Gottlieb, IV 350
 Goujon, Jean, III 131, 152, 152
 Goya, Francisco de, III 318, 332, 333, 340-43, 341-43, 348, 352, 359-65, 359-65, IV 75, 76, 81, 83, 88, 159, 160, 421
 Gozzoli, Benozzo, III 14, 29, 29, 30
 Graganica, Monasterio de, II 32
 Gran Muralla china, II 353, 353, 355, 356
 Granada, Alhambra, II, 76, 76, 82, 85, 92, 92, 94, IV, 21
 Catedral, II 256, III 141, 381
 Granier, Pasquier, II 317, 318
 Grassi, Giovannino de, II 305, 306
 Graves, Michael, IV 316, 316, 317, 320, 320, 321
 Greuze, Jean Baptiste, III 341
 Grimaldi, I 12
 Gris, Juan, IV 207, 208, 211, 219, 220, 252
 Gropius, Walter, IV 280, 281, 281, 287, 287, 288, 290, 295, 297, 302, 346, 385, 436
 Gros, Antoine-Jean, III 344, 348, 361, IV 70, 70, 71, 75, 77
 Grosz, George, IV 241, 241, 421
 Grünewald, Mattias, III 117, 122, 123
 Guadalajara (México), Catedral de, III 381, 381
 Gualdi, Pedro, III 392
 Guardi, Francesco, III 225, 225
 Guarini, Guarino, III 172, 172, 173, 173, 174, 190, 191, 201, 202, 205, 402
 Guarrazar, tesoro de, II 111
 Guas, Juan, II 256-58, 256, 327, III 137, 154
 "Guercino" (Francesco Barbieri), III 220, 220
 Guerrero y Torres, Francisco, III 413, 416, 417, 418, 419, 418, 419
 Guimard, Hector, IV 39, 40, 41, 103, 271, 271
 Guinzburg, Moisés, IV 286, 286
 Guiza, 150, 151
 Esfinge, I 136, 146, 151, 152
 Pirámides, I 136, 139, 146, 151, 152
 Quefrén, Templo de, I 136, 138
 Günther, Ignaz, III 313, 313
 Gurna, véase Tebas
 Gutiérrez Solana, José, IV 226
 Guys, Constantin, IV 87
 Gwathmey, Charles, IV 316, 317
 Haacke, Hans, IV 374, 374
 Haçilar, I 27, 29, 29
 Hadid, Zaha, IV 326, 327, 327
 Haes, Carlos de, IV 91
 Hagesandro, I 343
 Haida, I 55, 73
 Halley, Peter, IV 381, 382, 388
 Hals, Frans, III 237, 241, 242, 244, IV 160
 Hamilton, Richard, IV 353-55, 401
 Han, II 335, 336, 339-42, 340-43, 348, 349, 349, 354, 358, 359, 370, 385
 Hanequín de Bruselas, II 254, 327
 Hannequín de Brujas, II 302
 Hanson, Duane, IV 356, 356
 Haring, Keith, IV 378
 Hartung, Hans, IV 342, 359
 Hassuna, I 27, 29
 Hatun Cañar, véase Ingapirca
 Hatusa, I 211, 212-15, 212, 213, 215, 215, 218
 Hausmann, Georges Eugène, IV 48, 49, 51
 Hausmann, Raoul, IV 240, 241
 Hawksmoor, Nicholas, III 183
 Heartfield, John, IV 241, 241
 Heda, Willem Claesz, III 248
 Heian, II 387-89, 387-89, 392, 398, 399
 Heliópolis, I 137, 147, 161
 Heluán, I 147
 Hepworth, Barbara, IV 341
 Heracleópolis, I 154, 155, 157
 Heraclio, II 162
 Herculano, I 330, 331, 343
 Héré de Corny, Emmanuel, III 177, 177
 Hermes y Dioniso niño, I 283, 283
 Herrera, Juan de, III 125, 126, 134, 146, 147, 150, 194, 195, 196, 199, 209
 Herrera el Joven, Francisco de, III 198, 260, 260, 261
 Herrera el Viejo, Francisco de, III 254, 255, 255, 404
 Herzog, Jacques, IV 331
 Hesse, Eva, IV 362, 365, 365, 367
 Hieracópolis, I 138, 145
 Hildebrand, Adolf, IV 149, 151
 Hilliard, Nicholas, III 133
 Hiroshigue, Ando, II 399, 400
 Hittorff, J. L., IV 27, 28
 Hobbema, Meyndert, III 246, 247
 Hockney, David, IV 355
 Hodler, Ferdinand, IV 102
 Hoffmann, Josef, IV 272, 274, 275, 277
 Hogarth, William, III 249, 250, 333, 339, 340, 340, IV 421
 Hokusai, Katsushika, II 400, 400
 Holanda, Francisco de, III 146, 146
 Holbein, Hans, III 110, 113, 114, 115, 115, 123, 124, 124, 132, 133
 Holl, Elias, III 148, 148, 156, 187
 Hollein, Hans, IV 321, 322
 Holzer, Jenny, IV 386, 386
 Hooch, Pieter de, III 243, 243
 Hood, Raymond, IV 294
 Hopper, Edward, IV 249, 356
 Horn, Rebecca, IV 372, 373
 Horta, Victor, IV 38, 39-41, 40, 103, 271, 271
 Hosios Lukas, II 36, 38
 Houdon, Jean-Antoine, III 345, 345
 Howard, Ebenzer, IV 49, 50, 270, 270
 Howe, George, IV 294
 Huaca Garagay, I 94, 95
 Huaca Prieta, I 92, 93
 Huerta, Juan de la, II 310, 319
 Huerta, Moisés, IV 152
 Hugh Armstead, Henry, IV 131, 131
 Huguet, Jaume, II 329
 Hunt, William Holman, IV 95, 97, 97, 98
 Hurtado Izquierdo, Francisco, III 204, 205, 205
 Ictino, I 276
 Idalión, I 225, 226
 Imgur Enlil, I 205, 205
 Immendorf, Jorg, IV 376, 378
 Indiana, Robert, IV 353
 Ingapirca, I 123, 123, 126
 Ingelheim, palacio de, II 122, 122
 Inglés, Jorge, II 329

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, III 348, IV 66, 70-73, 70-73, 78, 79, 81, 165, 184, 190
- Inumia, Mateo, IV 152
- Isfahán, II 99, 99, 100
- Isozaki, Arata, IV, 309, 309, 321, 328
- Isturitz, I 9-14, 17, 19
- Jacomart, II 329
- Jacquemard de Hesdin, II 298, 301, 302
- Jaipur, I 400, 401
- Janco, Marcel, IV 238, 239
- Japelli, Giuseppe, IV 10, 11
- Jarmo, I 27, 28, 29
- Jodhpur, Castillo de, I 401
- Johan, Pere, II 306, 308, 328
- Johns, Jasper, IV 350, 350, 351-53, 351
- Johnson, Philip, IV 320, 321
- Jomon, II 399
- Jones, Íñigo, III 181, 182
- Jones, Owen, IV 38, 39
- Jongkind, Johan Barthold, IV 169, 171
- Jordaens, Jacob, III 236, 237, 237
- Jorg, Asger, IV 342
- Jorsabad, I 202, 206, 206, 207, 208
- Juanes, Juan de, III 126, 127
- Judd, Donald, IV 361-64, 363
- Jujol, Josep Maria, IV 43
- Juni, Juan de, III 113, 113, 125
- Juvarra, Filippo, III 172, 173, 173, 206, 207, 207, 208
- Kahlo, Frida, IV 251
- Kahn, Louis, IV 310-12, 310, 311, 314, 318
- Kalakh, I 201-3, 201, 203, 204, 205, 205, 206, 225, 226
- Kamakura, II 390-93, 390-92
- Kanchipuram, I 390, 391, 393, 395
- Kandinsky, Wassily, IV 67, 103, 227, 227, 229-32, 229, 434
- Kapoor, Anish, IV 380, 381
- Kaprow, Allan, IV 340, 357, 358, 358
- Karatepe, I 218, 219
- Karkemish, I 218, 219, 219
- Karli, I 375, 376
- Katadye, I 184, 185
- Kauffman, Angelica, III 355
- Kawara, On, IV 368, 369
- Kelly, Ellsworth, IV 343, 345, 347
- Kent, William, III 336, 336
- Kermario, I 31, 34
- Key, Lieven de, III 148, 148
- Khajuraho, I 384, 386, 388, 391
- Khirokitia, I 27
- Khnopff, Fernand, IV 102, 102
- Kiefer, Anselm, IV 375, 378
- Kirchner, Ernst Ludwig, IV 226, 227
- Kirkeby, Per, IV 378
- Kish, I 184, 185
- Kitaj, Ronald B., IV 355
- Klee, Paul, IV 232, 233, 367, 434
- Kleihsves, Josef Paul, IV 315, 315, 316, 321
- Klein, Yves, IV 347, 348, 352, 352, 354
- Klerk, Michel de, IV, 284, 284
- Klimt, Gustave, IV 99, 103, 103, 191, 191, 192, 272, 275
- Kline, Franz, IV 340, 342, 350, 359
- Klinger, Max, IV 147, 148, 248
- Koch, Gaetano, IV 31, 31
- Koch, Joseph Anton, IV 58, 59, 62, 66, 66
- Kofun, II 385, 385
- Koguryo, II 369-373, 370
- Kokoschka, Oskar, IV 228, 228, 434
- Kollhoff, Hans, IV 331, 331
- Kom Ombo, I 172
- Konarak, I 387, 390
- Kongo, I 78
- Koolhaas, Rem, IV 321, 326, 330, 330
- Koons, Jeff, IV 382, 383, 401
- Koryo, II 377-80, 378, 379, 380, 384, 384
- Kostabi, Marc, IV 378, 379
- Kostenki, I 5, 11, 12, 17
- Kosuth, Joseph, IV 368, 368, 369, 385
- Kotosh, 92, 93
- Kounellis, Jannis, IV 366, 366, 367
- Krier, Leon, IV 315, 315, 321
- Kruger, Barbara, IV 385, 386, 388
- Kupka, Frantisek, IV 229
- Kwakintl, I 46, 48, 53, 64, 69, 75
- La Madeleine, I 11, 13
- La Mouthe, I 3, 13
- La Propicia, I 109, 109
- La Tolita, I 109, 109, 110
- La Venta, I 89, 89, 90, 90, 93
- La Viña, I 11, 12, 13, 17
- Labacco, Antonio, III 60, 61
- Labrouste, Henri, IV 22, 24
- Lafuel, M., IV 32, 32
- Lagash, I 185, 189, 191, 195
- Lambeux, Jef, IV 147, 147
- Lanfranco, III 219
- Laon, Catedral de, II 221, 221, 222, 238, 275
- Las Chimeneas, I 18, 19
- Lascaux, I 6, 7, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 59
- Lassus, J.-B.-A., IV 17-19, 18, 30
- Latour, Georges, III 227, 227
- Latrobe, Benjamin, IV 11, 11
- Laurana, Francesco, III 42
- Laurana, Luciano, III 33, 34, 34, 42, 42
- Laussel, I 13, 14
- Lawler, Louise, IV 383, 387
- Le Baron Jenney, William, IV 36, 37, 37
- Le Blond, Jean Baptiste, III 185, 192, 192
- Le Brun, Charles, III 178, 179, 179, 230, 231, 231, 281, 284, 285, 286, 317, 318, 318
- Le Corbusier, I 408, IV 209, 210, 278, 278, 281, 288-90, 288, 289, 291, 293, 293, 296, 298-302, 300, 301, 306-9, 306, 311, 312, 314, 316, 317, 446
- Le Gros, Pierre, III 309
- Le Mans, Catedral de, II 222, 247, 273
- Le Nain, Antoine, III 227
- Le Nain, Louis, III 227, 227
- Le Nain, Mathieu, III 227
- Le Nôtre, André, III 177, 178, 179, 180, 185, 187
- Le Parc, Julio, IV 347
- Le Sueur, Eustache, III 230, 230
- Le Vau, Louis, III 178-80, 178, 179, 188
- Le Witt, Sol, IV 364
- Leadbeater, Charles, IV 103, 103
- Ledoux, Claude-Nicolas, III 335, 335, IV 2
- Léger, Fernand, IV 207, 208, 208, 234, 234, 238, 385
- Legros el Joven, Pierre, III 281, 281
- Leibl, Wilhelm, IV 91-93, 92
- Leighton, Frederic, IV 79, 79, 146, 146, 147
- Lemercier, Jacques, III 177, 178
- Leócares, I 239, 286
- León, Catedral de, II 239, 245-48, 248, 249, 284, 284, 285, 285
- Leonardo da Vinci, III 2, 5, 26, 38, 39, 40, 43, 48, 49, 50, 57, 57, 71, 71, 85, 86-88, 86, 87, 90, 93, 95, 96, 102, IV 176, 244, 420
- Leoni, Leon, III 79, 80, 80, 129, 133
- Leoni, Pompeo, III 79, 80, 80, 133, 134, 305
- Lescot, Pierre, III 144
- Lespugue, I 12
- Levine, Sherric, IV 383, 383, 387
- Lhasa, I 410, 414
- Libenskind, Daniel, IV 326, 327, 327
- Lichtenstein, Roy, IV 351, 352, 353
- Ligorio, Pirro, III 60, 63, 64
- Lima, Catedral de, III 385
- Convento de San Francisco, III 387-89, 387-89
- Limbouurg, Hermanos, II 300, 301, 302, 303, 310, 311
- Lincoln, Catedral de, II 204, 232, 234, 235
- Lindauer, Gotfried, I 62
- Liotard, Jean-Étienne, IV 164
- Lipchitz, Jacques, IV 211
- Lippi, Filippino, III, 48, 49
- Lippi, Filippo, III 30, 30
- Lisipo, I 288, 288, 289, 289, 292, 299, 300
- Lissitzky, El, IV, 286, 348, 435
- Llimona, Josep, IV 148, 148
- Loarre, Castillo de, II 170, 171, 202
- Loarte, Alejandro de, III 257
- Lochner, Stephan, II 323, 323
- Lodoli, Carlo, III 336
- Lombardo, Antonio, III 43
- Lombardo, Pietro, III 38, 43
- Lombardo, Tullio, III 43, 43
- Lomme, Janin, II 309, 309
- Long, Richard, IV 371, 371, 381
- Longhena, Baldasare, III 171, 172, 198, 282
- Longhi, Pietro, III 224, 224
- Longobardi, Nino, IV 377
- Loos, Adolf, IV 275, 276, 276, 294
- López de Arteaga, Sebastián, III 404, 405
- Lorena, Claudio de, III 229, 338, IV 66
- Lorenzetti, Ambrogio, II 294, III 11, 12, 13
- Lorenzetti, Pietro, II 294, III 11, 12

- Lorenzetto, III 73
 Los Millares, I 32
 Lotto, Lorenzo, III 102, 102
 Louis, Morris, IV 344, 345
 Lubetkin, Berthold, IV 297, 297
 Ludwig, Johann Friedrich, III 209
 Luini, Bernardino, III 102
 Lutyens, Edwin, IV 269, 269, 297
 Luxor, Templo de, véase Tebas
- Ma'ita, I 11, 11
 Macho, Victorio, IV 152
 Machu Picchu, I 126
 Machuca, Pedro, III 139, 140, 141, 143
 Mack, Heinz, IV 348
 Mackintosh, Charles Rennie, IV, 103, 272, 272, 277, 297, 434, 445
 Mackmurdo, Arthur, IV 37, 38
 Maderno, Carlo, III 167, 167, 169, 283
 Maderno, Stefano, III 270, 270
 Madox Brown, Ford, IV 96, 98, 98
 Madrazo, Federico, IV 79
 Madurai, I 395, 396
 Maes, Nicolaes, III 243, 244
 Maestro Bartolomé, III 139
 Maestro Boucicaud, II 311
 Maestro de Covarrubias, II 327
 Maestro de Flémalle, II 311, 312
 Maestro de la Vida de la Virgen, II 324
 Maestro de las Tablas Barberini, III 4
 Maestro de María de Borgoña, II 317
 Maestro de Moulins, II 321
 Maestro del Códice de San Jorge, II 296, 298
 Maestro Francke, II 303, 305
 Maestro Mateo, II 173, 184, 185, 203, 269, 271, 272
 Magritte, René, IV 255, 258-59, 258, 434
 Magunzia, Catedral de, II 185, 185, 205
 Maharashtra, I 383, 384, 385
 Maiano, Benedetto da, III 24, 25, 39, 71
 Maiano, Giuliano, III 36, 37
 Maillol, Aristide, IV 111, 150, 151, 152, 181, 182
 Maíño, Juan Bautista, III 252, 252, 253
 Maitani, Lorenzo, II 288, 289
 Maldonado, Tomás, IV 347
 Malevitch, Kasimir, IV 103, 229, 234, 234, 235, 235, 286, 290, 291, 346, 348, 361, 435
 Malia, I 242
 Malouel, Jean, II 303
 Mamallapuram, I 391, 391
 Man Ray, IV 237-38, 237-39, 240
 Manet, Édouard, IV 79, 83, 83, 85, 85, 86, 92, 98, 100, 158-61, 158-161, 162, 165, 167, 169, 170, 172, 173, 180, 184, 185, 225, 402
 Manetti, Antonio, III 17, 18
 Manfredi, Bartolommeo, III 216, 218, 226
 Mangbetu, I 72, 74
 Mansart, François, III 177, 178, 178
 Mansart, Jules Hardouin, III 176-78, 179, 180, 180
 Mantegna, Andrea, II 324, III 2, 36, 44-46, 45, 93, 94, 117
 Manzoni, Piero, IV 347, 348, 352, 352
 Maori, I 64, 71
 Marburgo, Catedral de Santa Isabel de, II 238, 239
 Marc, Franz, IV 227, 227, 434
 Marchionni, Carlo, III 335
 Marey, Étienne Jules, IV 218, 220, 242, 429
 Mari, I 197, 198
 Maria, Nicola de, IV 377
 Maria, Walter de, IV 370, 371
 Mariani, Carlo Maria, IV 379, 379
 Marinas, Aniceto, IV 137, 137, 139
 Marochetti, Carlo, IV 121, 121
 Marquet, Albert, IV 195
 Martí Alsina, Ramón, IV 90, 91
 Martin, John, IV 62, 63
 Martini, Simone, II 295, 296, 296, 298
 Martorell, Bernat, II 308
 Marville, Jean de, II 300, 301
 Mas d'Azil, I 8, 11, 13, 21, 21
 Masaccio, II 294, 306, III 6, 26, 27, 26, 27, 28, 29, 31
 Masolino da Panicale, II 306, III 14, 14, 27
 Mathieu, Georges, IV 342, 359
 Mathura, I 376-78, 377, 380
 Matta, Roberto, IV 341
 Mattise, Henri, I 45, IV 71, 81, 101, 150, 165, 178, 194-98, 194-98, 206, 217, 232
 Maulbertsch, Franz Anton, III 251, 251
 Mausoleo de Gala Placidia, Rávena, II 18, 18, 111
 Mausoleo de Ismail, II 65, 66
 May, Ernst, IV 292, 292
 Mayapán, I 120, 121, 121
 Maynard, Allen, III 149
 Mazzoni, Guido, III 42
 Medina al-Zahra, II 72, 73, 74, 74, 92
 Medinet Habu, véase Tebas
 Meidum
 Falsa Pirámide, I 135, 137, 153
 Mastaba de Atet, I 141, 143
 Meier, Richard, IV 316, 317, 317, 322, 322
 Meissonier, Jean-Louis-Ernest, III 180, 206, IV 55, 83, 140
 Mélnikov, Konstantín, IV 286, 286
 Memling, Hans, II 316, 318
 Memmi, Lippo, II 296
 Mena, Pedro de, III 300, 300, 302, 302, 303
 Mendelssohn, Erich, IV 282, 283, 283, 297
 Menga, I 31, 33
 Mengs, Anton Raphael, III 340, 351-52, 352, 355
 Mercié, Antonin, IV 127, 128
 Mérida (México), Catedral de, III 380, 381
 Mérida, I 361
 Merz, Gerhard, IV 385
 Merz, Mario, IV 366, 367
 Mesa, Juan de, III 299, 299
 Metsu, Gabriel, III 244, 244
 Metsys, Quentin, III 118
 Metzinger, Jean, IV 208
 Meunier, Constantin, IV 141, 141, 144
 México, Catedral de, III 380, 381-83, 382, 383, 384, 399
 Meyer, Adolf, IV 281, 281, 282
 Mezquita de Abu Dulaf, II 58, 63
 Mezquita de al-Aqsa, II 53, 63
 Mezquita de al-Hakim, II 69, 69, 70, 83, 91
 Mezquita de Bagdad, II 59, 59
 Mezquita de Córdoba, II 55, 63, 63, 71, 133
 Mezquita de Damasco, II 53, 54, 54, 55, 71
 Mezquita de Hasan, II 84, 95
 Mezquita de Ibn Tulun, II 58, 65, 66
 Mezquita de Qayrawan, II 55, 58, 59, 62, 63, 63, 64, 64, 71
 Mezquita de Qutubiyya, II 83, 85, 85
 Mezquita de Quwwat-al-Islam, Delhi, I 389, 390
 Mezquita de Sevilla, II 84
 Mezquita de Tremecén, II 82, 82, 83, 95
 Mezquita de Viernes de Isfahán, II 76, 77
 Mezquita del Cristo de la Luz, Toledo, II 64, 73, 73
 Micenas, I 245, 245, 247, 247
 Michelozzi, Michelozzo, III 18, 18, 24, 38
 Mignard, Pierre, III 230, 231
 Miguel Ángel, III 2, 10, 23, 41, 41, 48, 50, 60-64, 62, 63, 67, 68, 72-77, 74-77, 78-85, 85, 86-88, 87, 90, 92, 94-96, 97, 98, 99-102, 102, 117, 125, 127, 146, 146, 167, 182, 219, 221, 274, 355, 356, 358, 399, IV 66, 117, 122, 122, 131, 144, 181, 192, 197, 197
 Milán, Catedral de, II 228, 243, 243
 Millais, John Everett, IV 95, 95, 97, 97, 121
 Millares, Manuel, IV 342
 Millet, Jean François, IV 82, 88, 88, 168, 185
 Ming, II 342, 342, 344, 346, 348, 352, 355, 356, 359, 360
 Minne, George, IV 152, 153
 Miralles, Enric, IV 328, 329
 Miró, Joan, IV 252, 253, 254, 261
 Mirón de Eleuterias, I 269
 Mitla, I 100, 116
 Mochi, Francesco, III 271, 271, 272, 274, 283
 Mochica, I 110, 111, 111
 Módena, Catedral de, II 157, 157, 195, 205
 Modigliani, IV 71
 Mohenjo Daro, I 369, 369
 Moholy-Nagy, László, IV 343, 436
 Moiturier, Antoine le, II 319, 319
 Momoyama, II 396, 397, 397
 Mónaco, Lorenzo de, II 305, 306
 Mondrian, Piet, IV 103, 229, 232, 233, 233, 235, 285, 344
 Monegro, Juan Bautista, III 134, 196
 Moneo, Rafael, IV 323, 323, 328
 Monet, Claude, IV 67, 161, 166-71, 167-71, 172, 173, 178
 Monne, Jean, III 129, 138
 Monnot, Pierre Étienne, III 281, 309
 Monreale, Catedral de, II 164, 205
 Mont Abu, I 388, 391
 Montañés, Juan Martínez, III 294, 296, 297, 99, 297, 298

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Monte Albán, I 99, 99, 100, 100, 116
 Monte Cassino, Monasterio de, II 174
 Montorsoli, Giovanni Angelo, III 82-84
 Moore, Charles, IV 312, 312, 313, 313
 Moore, Henri, I 241, IV 260, 321, 341
 Mora, Bernardo de, III 302
 Mora, Diego de, III 302
 Mora, Francisco de, III 194-96, 199
 Mora, José de, III 302, 302
 Morages, Pere, II 306, 307
 Morales, Luis de, III 126
 Moreau, Gustave, IV, 101, 102, 189-91, 189, 194
 Morellet, François, IV 346
 Monsot, Berthe, IV 160
 Morlanes, Gil, II 328
 Morley, Malcolm, IV 376
 Moro, Antonio, III 129, 130, 131, 133
 Morris, Robert, IV 361-65, 362, 365, 367, 374, 376
 Morris, William, IV 99, 100
 Moser, Kolo, IV 272, 274
 Moser, Lucas, II 324
 Motherwell, Robert, IV 341
 Moure, Francisco de, III 307, 307
 Müller, Otto, IV 226, 227
 Munch, Edvard, IV 193, 224, 225, 225
 Mur, Ramón de, II 308
 Murillo, Bartolomé Esteban, III 261-62, 262, 263, 404
 Muromachi, II 390, 390, 392, 393, 395, 396
 Muybridge, Eadweard Janes, IV 55, 242, 428, 429
- Nadar, Félix, IV 80, 81
 Napoli, Tomaso María, III 175
 Nara, II 388, 389, 391
 Nash, John, IV 7, 8, 12, 34
 Nasoni, Nicola, III 209, 209
 Nates, Juan de, III 147, 195
 Natoire, Charles-Joseph, III 344
 Nauman, Bruce, IV 362, 364, 365
 Navajo, I 61
 Navarrete el Mudo, Juan Fernández de, III 125, 126
 Navarro Baldeweg, Juan, IV 329, 329
 Nazca, I 111, 112, 113, 113
 Nerelson, Louise, IV 348
 Neumann, Balthasar, III 185, 189, 189, 190
 Neutra, Richard, IV 294, 294
 Newman, Barnett, IV 343, 344, 345, 350, 361
 Niaux, I 3, 10, 10, 13, 14, 17
 Niccolò dell'Arca, III 42, 43
 Nicholson, Ben, IV 341
 Nicias, I 285, 285
 Niemeyer, Óscar, IV 298, 307, 307
 Niepce, Nicephore, IV 422, 423, 424
 Nimes, *Le Maison Carrée*, I 335, 335
 Nimrud, véase Kalakh
 Nínive, I 201, 208, 208
 Nitsch, Hermann, IV 372, 372
 Nobas, Rossend, IV 138, 138
- Nobile, Pietro, IV 10, 11
 Noguchi, Isamu, IV 255
 Nola, Giovanni da, III 73, 73
 Noland, Kenneth, IV 344, 344, 345, 345
 Nolde, Emil, IV 228, 228
 Nootka, I 52, 64, 71
 Norwich, Catedral de, II 176
 Notke, II 323
 Nouvel, Jean, IV 325, 325
 Noyon, Catedral de, II 220, 221, 222
 Nuba, I 57, 65, 65, 66, 66
- O'Keeffe, Georgia, IV 249, 249
 Olbrich, Joseph Maria, IV 272, 272, 274, 275
 Oldenburg, Claes, IV, 351, 354, 355, 364
 Olimpia, Templo de Hera, I 251, 254, 283
 Templo de Zeus, I 271, 271, 272, 272
 Oliitsky, Jules, IV 344
 Olivieri, Juan Domingo, III 314, 315
 Oller, Pere, II 307, 308
 Oms, Manuel, IV 135, 136
 Onslow Ford, Edward, IV 147
 Oppenheim, Denise, IV 370, 370, 371, 372
 Orcagna, Andrea, II 290, 290, 294
 Ordóñez, Bartolomé, III 138, 139
 Orme, Philibert de I, III 110, 111, 111, 131, 144, 145, 146, 151, 388, 397
 Orrente, Pedro de, III 256
 Ortiz, Antonio, IV 329, 329
 Orvieto, Catedral de, II 241, 242, 288, 289
 Osona, Rodrigo de, II 329
 Oteiza, Jorge, IV 346, 346
 Ottmarsheim, Monasterio de, II 134, 135
 Oud, Jacobus Johannes Pieter, IV 292, 292
 Overbeck, Friedrich, IV 93, 93
 Oviedo, Catedral de, II 203, 254, 254
 Ozenfant, Amédée, IV 209, 288
- Pacheco, Francisco, III 254, 255, 257, 297, 298, 404
 Pacher, Michel, II 321, 322, 324, 324, III 117
 Paekche, II 371-73, 371, 386, 392
 Paestum, I 255, 255, IV 3
 Paik, Nam June, IV 360
 Paladino, Mimmo, IV, 377, 378
 Palencia, Catedral de, II 203, III 137, 138
 Palenque, I 102, 103, 104, 104, 105, 105
 Palermo, Capilla Palatina de, II 37, 70, 205
 Palestrina, I 312, 320, 327, 327
 Palladio, Andrea, III 57, 60, 61, 67-69, 69, 70, 171, 172, 174, 182, 183, 334, IV 312
 Palma de Mallorca, Catedral de, II 217, 252, 253, 253, 254
 Palma el Joven, III 101
 Palma el Viejo, III 100, 101
 Palomino, Antonio, III 204, 404
 Pantoja de la Cruz, Juan, III 130, 132
 Paolini, Giulio, IV 367
 Paolozzi, Eduardo, IV 353, 355
 Paret y Alcázar, Luis, III 338
- París, Catedral de Notre Dame, II 216, 220, 221, 222, 222, 224, 226, 227, 229, 238, 247, 248, 273-76, 274, 278, 278, IV, 18, 18, 19
 Parma, Catedral de, II 205
 Parmigianino, III 98, 99
 Parpalló, I 7, 10, 11, 11
 Pasargada, I 232, 234, 234
 Pascual y Colomer, Narciso, IV 30
 Pasiega, I 13, 14, 15, 19
 Pasiteles de Nápoles, I 338
 Patinir, Joachim, III 118, 119
 Pavia, Catedral de, III 36, 38
 Paxton, Joseph, IV 26, 27
 Paz, Antonio de, III 305
 Pech de l'Azé, I 2
 Pech Merle, I 4, 13, 15, 19
 Pelliza da Volpedo, IV 93
 Penk, A. R., IV 378
 Penrose, Roland, I 43
 Peña de Candamo, I 13, 14, 19
 Percier, Charles, IV 4, 5, 6
 Pereda, Antonio de, III 259, 259
 Pereira, Manuel, III 305, 306
 Pereira de Souza Calheros, Antonio, III 416, 418
 Pereyans, Simón, III 379, 379
 Pérez, Silvestre, IV 7
 Pérez Villamil, Jenaro, IV 62
 Pérgamo, I 296-98
 Acrópolis de, I 296
 Altar de Zeus, I 296, 297, 298, 299
 Perrault, Claude, III 176, 178, 179, 334
 Perrault, Dominique, IV 331, 331
 Perret, Auguste, IV 278, 278, 288
 Persépolis, I 231, 232-34, 232, 233
 Perugino, Pietro, III 46, 47, 72
 Peruzzi, Baldassare, III 59, 59, 60, 81, 98
 Petersfels, I 12
 Pforr, Franz, IV 93, 93, 94
 Phillips, Peter, IV 355
 Piano, Renzo, IV 318, 318, 319, 322, 323, 330, 330
 Piazza Armerina, Villa de, I 361, 362
 Picabia, Francis, IV 236, 237-38, 237, 239, 247, 248
 Picasso, Pablo Ruiz, I 43, 44, 45, 70, 241, III 330, IV 179, 191, 196, 197, 204-11, 204-7, 210, 211, 212-17, 219, 219, 220, 222, 234, 237, 243, 249, 254, 259, 260, 260, 285, 298, 341, 348, 421
 Piene, Otto, IV 347, 348, 348
 Pienno da Vinci, III 82, 83
 Piero della Francesca, III 1, 31, 32, 32, 33, 34, 50, 57, IV 176, 204
 Pierre, Jean-Baptiste-Marie, III 344
 Piet d'Ansó, Hans, II 327, 328
 Pigalle, Jean Baptiste, III 311, 320, 345, 345
 Pileta, I 6, 13, 14, 14, 15
 Pilon, Germain, III 125, 131, 132, 283
 Pils, Isidore, IV 80, 82
 Pindal, I 7, 13, 15
 Pinós, Carme, IV 328, 329
 Pinturicchio, Bernardo, III 47, 48

- Piombo, Sebastiano del, III 97, 98
 Piranesi, Giovanni Battista, III 353-54, 353-54
 Pisa,
 Baptisterio, II 184, 205, III 11
 Campanile, II, 184, 185, 205
 Catedral, II 184, 205
 Pisanello, Antonio, II 306, III 14, 14
 Pisano, Andrea, II 289, 289, 290
 Pisano, Giovanni, II 157, 288, 189
 Pisano, Nicolás, II 157, 287, 288-89, 288, III 11
 Pissarro, Camille, IV 166-69, 166, 170, 171, 172, 178, 179
 Pistoletto, Michelangelo, IV 366, 367, 367
 Poblet, Monasterio de, II 250
 Poelzig, Hans, IV 282, 283, 290
 Poitiers, Catedral de Notre Dame-la-Grande, II 176, 180, 204, 277
 Policiclo de Argos, I 272-74, 274, 275, 284, 289, 293, 336, 377, III 78, 75
 Polidoro, I 343
 Polignoto de Tasos, I 269, 270
 Polímedes de Argos, I 258
 Polke, Sigmar, IV 356
 Pollaiuolo, Antonio del, III 39, 40, 40
 Polloch, Jackson, IV 340, 341, 342, 345, 358
 Pompeya, I 328-31, 328-31
 Mosaico de Alejandro, I 290, 291
 Pontelli, Baccio, III 33, 36, 37
 Ponzano, Ponciano, IV 115, 115
 Ponzio, Flaminio, III 167, 167
 Pöppelmann, Mathaeus, III 190, 191, 192
 Pordenone, III 102
 Porres, Diego de, III 397, 413, 413, 414
 Porta, Giacomo della, III 63, 64, 65, 167
 Postal, Ugo, IV 382, 382
 Postma, Herman, III 146
 Potorno, Jacopo, III 96, 96
 Potter, Paulus, III 247
 Pourbus, Frans, III 125
 Poussin, Nicolas, III 227, 228, 228, 229, 278, 278, 285, 286, IV 89, 173, 174
 Powers, Hiram, IV 115, 116
 Pozzo, Andrea, III 191, 201, 203, 204, 206, 221, 222, 222, 251, 309, 392, 399, 403, 408, 414, 414
 Pradier, James, IV 116, 116
 Praga, Catedral de, II 238, 240
 Prambanan, I 423, 423, 424
 Prandtauer, Jakob, III 188, 188
 Praxiteles, I 283-85, 283, 284, 295, 299
 Préault, August, IV 119, 119
 Predmost, I 9, 11, 12
 Primaticcio, Francesco, III 129, 130, 131
 Prud'hon, Pierre-Paul, II 348, IV 68, 68, 69
 Pucelle, Jean, II 279, 280, 302
 Puebla,
 Catedral, III 380, 381, 384, 385, 385
 Convento de Santo Domingo, III 393, 394, 395
 Puget, Pierre, III 282, 282, 288, 289, 289, 315
 Pugin, Augustus, N. N., IV 14, 14, 15
 Pugin, Augustus Welby Northmore, IV 13
 Puig i Cadafalch, José, IV 42, 42, 43
 Puvís de Chavannes, Pierre, IV 102, 189, 189, 190, 193, 196
 Puy, Catedral de, II 180
 Qin, II 339, 340, 344, 353, 357, 358, 359
 Qing, II 342, 344, 345, 346, 346, 351, 352
 Quarton, Enguerrand, II 320
 Queirolo, Francesco, III 309, 311
 Quelin, Artus I, III 290, 292, 293
 Quelin, Artus II, III 292, 292
 Quelin, Artus III, III 292
 Quercia, Jacopo della, III 21, 24, 24
 Querol, Agustín, IV 136, 137
 Quispe Tito, Diego, III 406, 407, 408
 Rabirio, I 341, 341
 Racchi, I 126, 127
 Rafael, III 2, 50, 59-61, 66, 72, 73, 88, 90, 91, 91, 92, 94, 95, 97-99, 111, 117, 219, 227, 356, IV 72, 74, 94, 95, 158, 159, 161, 190
 Rainaldi, Carlo, III 164, 165, 171, 171, 203
 Ramírez, José, III 314, 314
 Ramos, Antonio, III 205, 206
 Rangún, I 417, 419
 Raschdorf, Julius, IV 33, 34
 Rastrelli, Bartolommeo, III 192, 192
 Rauch, Christian Daniel, IV 114, 115
 Rauschenberg, Robert, IV 340, 350-54, 351, 384
 Redon, Odilon, IV 100, 101, 102, 190, 190, 191, 191, 193
 Reims, Catedral de, II 212, 216, 222, 223, 224, 224, 225, 230, 248, 273-76, 275, 276
 Reinhart, Ad, IV 344, 344, 345, 345, 361-63
 Rembrandt van Rijn, III 241-43, 242, IV 160, 188, 228, 417
 Reni, Guido, III 221, 222
 Renoir, Pierre Auguste, IV 161, 165, 165, 166-69, 166, 167, 171, 172, 173, 175
 Renwick, James, IV 16, 16
 Reynolds, Joshua, III 249-51, 249, 343, 343
 Ribalta, Francisco, III 253, 253
 Ribera, José de, III 253, 253, 254, 254
 Ribera, Pedro de, III 195, 200, 200, 201, 201, 218, IV 97, 172
 Ribero Rada, Juan de, III 150, 151
 Ricci, Sebastiano, III 202, 222, 224
 Richardson, Henry H., IV 16, 35, 36, 36
 Richter, Gerhard, IV 347, 356, 356
 Ricd, Benedikt, III 139, 153
 Riemenschneider, Tilmann, II 117, 322, 323
 Rietveld, Gerrit, IV 285, 285, 445
 Riley, Bridget, IV 346
 Rincón, Francisco del, III 302
 Risueño, José, III 302
 Rius, Francesc, IV 328, 329
 Rivera, Diego, IV 250, 251
 Rizi, Francisco, III 260, 261, 295
 Rizzi, Fray Juan, III 401, 402
 Rizzo, Antonio, III 42
 Robbia, Andrea della, III 23, 39
 Robbia, Lucca della, III 22, 25
 Roberti, Ercole de, III 44, 44
 Roberts, David, IV 62
 Robio, Bartomeu de, II 307, 307
 Rodas, I 343
 Rodchenko, Alexander, IV 385
 Rodin, Auguste, IV 143, 144-46, 144, 145, 148, 150, 152, 153, 165, 165, 171, 181, 182, 197, 197
 Rodríguez, Lorenzo, III 402, 402
 Rodríguez, Simón, III 202, 203
 Rodríguez, Ventura, III 208, 208, 209, 314, 314, 319
 Roebing, John A., IV 26, 26
 Roelas, Juan de, III 254, 255
 Rogent, Elías, IV 20, 21
 Rogers, Richard, IV 318, 318, 319, 319
 Roldán ("la Roldana"), Luisa, III 301, 301
 Roldán, Pedro, III 300, 315
 Roma,
 Ara Pacis Augustae, I 190, 336, 336, 338
 Arco de Constantino, I 347, 347, 359
 Arco de Septimio Severo, I 352, 359
 Arco de Tito, I 344, 344
 Basílica de los santos Cosme y Damián, II 113, 113
 Basílica de Majencio y Constantino, I 357, 357, 359
 Basílica de San Juan de Letrán, II 3, 3, 14, 15
 Basílica de San Lorenzo, II 16
 Basílica de San Pedro del Vaticano, II 3, 14, 16, III 38, 59, 61, 63, 383
 Basílica de Santa María la Mayor, II 4, 13, 16
 Basílica de Santa Sabina, II 13, 16
 Batisterio Lateranense, II 17, 18
 Campo Marzio, I 332, 333, 334
 Catacumba de Santa Priscila, II 5, 6
 Catacumba de Vía Latina, II 1
 Catacumbas de Calixto, I 1
 Coliseo, I 340, 340
 Columna de Marco Aurelio, I 352
 Columna Trajana, I 347, 347
 Domus Aurea, I 340, 340, 343, 345, III 49
 Foro de Augusto, I 333, 345, 348
 Foro de Trajano, I 345, 348, 359
 Foros Imperiales, I 332, 333
 Mausoleo de Adriano, I 347
 Mausoleo de Augusto, I 334, 334
 Mausoleo de Santa Constanza, II 15, 16, 17, 17
 Mercados de Trajano, I 346, 346
 Palatium, I 341, 342, 359
 Panteón, I 348, 348, 349, II 117, III 65, 381, IV 10, 279
 Porta Maggiore, I 339, 339
 Santo Stefano Rotondo, II 16, 17
 Teatro de Pompeyo, I 332, 332
 Templo de Júpiter Capitolino, I 313, 313, 317, 327
 Templo de Portuno, I 326, 326
 Termas de Trajano, I 345
 Romano, Gian Cristoforo, III 43, 98, 99
 Romano, Giulio, III 61, 66-68, 67
 Romney, George, III 354
 Rosa, Ercole, IV 132, 133
 Rosales, Eduardo, IV 94
 Rosequist, James, IV 351
 Rosselli, Cosimo, III 47
 Rossellino, Antonio, III 24, 25, 140
 Rossellino, Bernardo, III 24, 25, 35, 35
 Rossetti, Biaggio, III 36, 37, 359

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Rossetti, Dante Gabriel, IV 95, 96, 98-100, 98, 99, 101, 102, 121
- Rossi, Aldo, IV 312, 314, 314, 316, 328
- Rosso, Giovanni Maria, III 97, 129, 130
- Rosso, Medardo, IV 142, 143, 144
- Rotella, Mirmo, IV 355, 356
- Rothko, Suark, IV 339, 343, 344, 345, 350
- Rouault, Georges, IV 81, 101
- Rouffignac, I 5, 6, 13, 14, 17
- Rousseau, Henri "el Aduanero", IV 190, 190, 191, 193
- Rousseau, Théodore, IV 88, 89, 167, 171
- Rovira, Hipólito, III 206, 315
- Rubens, Peter Paul, III 128, 234, 235, 234, 235, 237, 239, 290, 311, 318, 399, 404, 405, IV 69
- Rude, François, IV 117, 117, 118, 118, 119, 121, 122, 123
- Rudolf, Conrado, III 206, 206
- Ruff, Thomas, IV 386, 387
- Ruiz, Hernán, III 143, 151
- Runge, Philip Otto, IV 62, 63, 63
- Rusconi, Camillo, III 309
- Rustici, Giovanni Francesco, III 41, 71, 81
- Saarinen, Eero, IV 305, 305, 326
- Sabatini Francesco, III 207, 208, 209
- Sacchetti, Giovanni Battista, III 206, 207, 207, 208
- Sacconi, Giuseppe, IV 31
- Saenredam, Pieter, III 248, 248
- Sáenz de Oíza, Francisco Javier, IV 328
- Sagredo, Diego de, III 145
- Saint-Benoît-sur-Loire, II 204
- Saint-Denis, Abadía de, II 215, 218, 219, 219, 220, 221, 224, 238, 239, 248, 269, 270, 271, 277, 278, 283
- Saint-Étienne de Caen, II 177
- Saint-Gall, Monasterio de, II 158
- Saint-Gaudens, Augustus, IV 133, 135
- Saint-Germain de Auxerre, II 120, 124, 124
- Saint-Germigny, II 120, 124, 125
- Saint-Guilles du Gard, II 204
- Saint-Martial de Limoges, II 179
- Saint-Martin de Tours, II 180
- Saint-Philibert de Tournus, II 148, 151, 204
- Saint-Pierre de Moissac, II 150, 151, 188, 189, 195, 204
- Saint-Remi, Abadía de, II 224, 224
- Saint-Savin-sur-Gartempe, II 150-51, 158, 204
- Saint-Sernin de Toulouse, II 159, 179, 180, 181, 183, 186, 202, 204, IV 19
- Sainte-Chapelle de París, II 213, 218, 226, 227, 229, 274, 277, 279
- Sainte-Foy de Conques, II 177, 179, 181, 181, 183, 204
- Salamanca, Catedral nueva, II 258, 259, 285, III 142, Catedral vieja, II 202
- Salamanca, Francisco de, III 194
- Salisbury, Catedral de, II 232, 233
- Salish, I 64
- Salviati, Francesco, III 97, 97
- Salzillo, Francisco, III 296, 296, 315, 316
- Samos, I 251, 256, 256
- San Ambrosio, Milán, II 205
- San Apolinar in Classe, Rávena, II 28, 29, 112
- San Apolinar Nuevo, Rávena, II 29, 30, 32, 55, 112, 112, 120
- San Baudelio de Casillas de Berlanga, II, 199, 203
- San Benedetto de Malles, II 124, 125
- San Cebrían de Mazote, II 140, 141
- San Ciriaco de Genode, II 135, 137
- San Esteban, Segovia, II 187, 203
- San Fructuoso de Montelios, II 110, 111
- San Gregorio, Colegio de, Valladolid, II 257, 258
- San Isidoro de León, II 151, 196, 198, 199, 202
- San Juan de Baños, II 109
- San Juan de Duero, II 203
- San Juan de la Peña, II 202
- San Juan de los Reyes, II 255, 256
- San Julián de los Prados, II 129-30, 130, 131
- San Lorenzo de Milán, basílica, II 16, 16, 24, 26, 29, 29
- San Luis de Potosí, Catedral, III 409, 409
- San Marcos de Venecia, II 34, 34, 38
- San Martín de Fromista, II 189, 203
- San Martín de Landshut, II 240, 240
- San Miguel de Escalada, II 141, 141
- San Miguel de Hildesheim, II 134-35, 134, 137, 137, 165, 165
- San Miguel de Lillo/Linio, II 131, 133
- San Millán de la Cogolla, II 141, 141
- San Miniato del Monte, Florencia, II 205
- San Pablo, Valladolid, II 257, 258
- San Pantaleón de Colonia, II 135, 135
- San Pedro de Arlanza, II 203
- San Pedro de la Nave, II 109, 109, 110
- San Pere de Roda, II 151
- San Salvador de Valdediós, II 131, 132, 132
- San Trófimo de Arlés, II 186, 204
- San Vicente, Ávila, II 203
- San Vital, Rávena, II 22, 26, 29, 29, 30, 31, 31, 113
- San Zeno de Verona, II 166
- Sánchez, Alberto, IV 260
- Sánchez, Pedro, III 196, 197
- Sánchez Barba, Juan, III 305-6
- Sánchez Coello, Alonso, III 130, 131, 132
- Sánchez Cotán, Juan, III 257, 257
- Sanchi, I 374, 374, 375, 375, 379
- Sanctis, Francesco de, III 166, 166
- Sangallo, Francesco da, III 97
- Sangallo, Giuliano da, III 35, 36, 36
- Sangallo el Mozo, Antonio da, III 60, 61, 61, 64, 66
- Sangallo el Viejo, Antonio da, III 59
- Sanglada, Pere, II 307
- Sankt-Gallen, Abadía de, II 122, 123
- Sanmichele, Michele, III 66
- Sansovino, Andrea, III 37, 41, 71, 71, 72, 72, 81
- Sansovino, Jacopo, III 67, 68, 68, 72, 72, 73, 78, 81, 83
- Sant Andreu de Sureda, II 149, 150, 201
- Sant Climent de Täüll, II 151, 186, 193, 198, 201
- Sant Cugat del Vallés, II 156, 156, 201
- Sant Genís les Fonts, II 149, 150, 201
- Sant Joan de les Abadeses, II 161, 176, 201
- Sant Martí del Canigó, II 149, 150, 201
- Sant Miguel de Cuixá, II 150, 201
- Sant Quirze de Pedret, II 155, 155
- Sant Vicenç de Cardona, II 151, 176, 178, 201
- Sant'Elia, Antonio, IV 281, 281
- Santa Cristina de Lena, II 133
- Santa Croce de Florencia, II 242, 243
- Santa María de Eunat, II 179, 179, 202
- Santa María de Huerta, II 245, 245
- Santa María de l'Estany, II 175, 201
- Santa María de Lebeña, II 139, 140
- Santa María de Quintanilla de las Viñas, II 109, 109, 110, 111
- Santa María de Ripoll, Monasterio de, II 151, 151, 187, 189, 201
- Santa María de Serrabona, II 152, 152
- Santa María de Täüll, II 151, 189, 192, 192, 200, 201, 203
- Santa María del Mar, Barcelona, II 252, 252
- Santa María del Naranco, II 129, 129, 132, 133, 139, 203
- Santa María la Real de Sangüesa, II 187, 188, 189, 202
- Santa María Novella, Florencia, II 242, 242
- Santa Sofía de Benevento, II 120
- Santa Sofía de Kiev, II 37, 42, 43
- Santes Creus, Monasterio de, II 250
- Santiago de Compostela, Catedral de, II 133, 180-85, 180-83, 200, 203, 269, 271, III 198, 198, 203, 203
- Santiago de Peñalba, II 140, 141
- Santo Domingo de Silos, II 159, 160, 203
- Santo Sepulcro, Jerusalén, II 15, 16, 17, 52, 178, 178
- Santos Julián y Basilisa de Bagües, II 151, 152, 202, 204
- Saqqara, I 145, 146, 148, 150, 151, 153, 156, 161
- Conjunto funerario de Tosortro, I 135, 136, 142, 146, 147, 148, 149, 150, 150
- Mastaba de Anmahor ("Tumba de los Médicos"), I 150
- Mastaba de la princesa Idut, I 150
- Mastaba de Mereruka, I 150
- Mastaba de Ti, I 142, 143, 150
- Pirámide de Mérueres, I 137
- Pirámide de Onos, I 136, 137, 148, 150, 150
- Saraceni, Carlo, III 218, 218
- Sarnath, I 370, 372, 373, 378, 380, 381
- Sarrazin, Jacques, III 283, 283
- Sarto, Andrea del, III 95, 96, 97, 112
- Saura, Antonio, IV 342
- Savoldo, Girolamo, III 102
- Sax, Marçal, II 309
- Scamozzi, Vincenzo, III 70, 183
- Schad, Christian, IV 239, 240

- Schadow, Johann Gottfried, III 352
 Scheeler, Charles, IV 250, 250, 356
 Schinkel, Karl Friedrich, IV 8, 8, 9, 17
 Schlüter, Andreas, III 190, 290, 291, 291
 Schmalix, Hubert, IV 379, 379
 Schnabel, Julian, IV 378
 Schongauer, Martín, II 325, 326
 Schuss, W., IV 400
 Schwitters, Kurt, IV 240, 241, 348, 351, 351, 352, 367, 434
 Scott, George Gilbert, IV 15, 131
 Scott, Samuel, III 338
 Segal, IV 356
 Segantini, IV 102
 Seghers, Daniel, III 239, 239
 Segovia.
 Acueducto, I 353, 353
 Catedral, II 258, 259, III 140, 142, 144
 Semper, Gottfried, IV 32, 33, 268
 Sengai, Gibbon, II 394, 395, 395
 Senlis, Catedral de, II 220, 221, 222, 229, 270, 270, 271
 Sens, Catedral de, II 219-21, 221, 224, 229, 273
 Senufo, I 48, 49
 Senzirli, I 217, 218, 219
 Sepik, I 50
 Serlio, Sebastiano, III 60, 60, 64, 67, 144, 145, 152, 153, 180, 197, 377, 377, 399, 419
 Serra, Pere, II 297, 297
 Serra, Richard, IV 362, 365, 365, 367
 Serrano, Andrés, IV 387, 388
 Sert, José Luis, IV 298
 Sérusier, Paul, IV 192, 192, 193
 Sesto, Cesare de, III 102
 Settignano, Desiderio da, III 23-25, 25, 41
 Seu d'Urgell, Catedral de la, II 186, 201
 Seurat, Georges, IV 39, 86, 93, 170, 171, 176-79, 176-79, 193, 219
 Severini, Gino, IV 219, 219, 220, 220
 Sevilla.
 Alcázar, II 85
 Catedral, II 228, 254, 254, 255, III 151, 151
 Shan, I 64
 Shang, II 334, 335, 336, 337, 338-40, 338-40, 347, 356, 357, 357, 368
 Shaw, Norman, IV 34, 35, 36
 Sherman, Cindy, IV 384, 386
 Shilla, II 371, 372, 372, 373, 375-377, 379, 380, 386, 388, 389
 Siena, Catedral de, II 241, 241, 289, 294
 Sigiriya, I 415, 416, 417
 Signac, Paul, IV 170, 171, 171, 185, 194, 194, 196, 218
 Signorelli, Luca, III 47, 50
 Sigüenza, Cayetano, III 411, 411
 Sigüenza y Góngora, Carlos III, 387, 391, 397, 397, 404, 405
 Siloe, Diego de, III 113, 139, 140, 142, 143, 144, 151, 154, 205, 381
 Siloe, Gil, II 258, 325, 325, 326
 Sioux, I 57, 58
 Sisley, Alfred, IV 166, 167, 168, 170, 171
 Sittow, Miguel, II 329
 Siza, Álvaro, IV 324, 324, 328
 Slodtz, Michel Ange, III 311
 Sluter, Claus, II 298, 299, 300, 301, 310, 319
 Smirke, Robert, IV 8
 Smith, David, IV 348
 Smithson, Robert, IV 365, 367, 370, 370, 371
 Smythson, Robert, III 149
 Snyders, Frans, III 238, 238, 239
 Soest, Conrado van, II 304, 305
 Sohler, Hector, III 141, 142
 Soissons, Catedral de, II 220, 221, 222, 239
 Solá, Antonio, IV 114, 115
 Song, II 338, 344-46, 348, 353, 377, 379, 380, 383
 Song del Norte, II 345, 345, 350-51, 351
 Song del Sur, II 352
 Soria, Arturo, IV 49, 50
 Sota, Alejandro de la, IV 328
 Soto, Jesús Rafael, IV 342, 346, 347
 Soufflot, Jacques-Germain, III 334-35, 334
 Soulages, Pierre, IV 342
 Soutine, Chaim, IV 228, 228
 Spira, Catedral de, II 185, 205
 Spoerni, IV 356
 Spranger, Bartholomeus, III 135, 135
 Squarcione, Francesco, III 44
 Stantina, II 308, 309
 Stanzone, Maximo, III 218, 218
 Stanz, Vinzenz, IV 17
 Steen, Jan, III 244, 245
 Steinbach, Hain, IV 383, 383
 Stella, Frank, IV 344, 344, 345, 346, 362, 364, 376
 Stella, Joseph, IV 249
 Stevens, Alfred, IV 130, 131
 Stieglitz, Alfred, IV 424
 Still, Clifford, IV 341, 361
 Stirling, James, IV 308, 309, 315, 321, 321
 Stonehenge, I 32, 32, 34
 Stoss, Veit, II 322, 323, 323, III 117
 Streda, Jean, II 304
 Struth, Thomas, IV 385, 386
 Stuart, James, III 336
 Suares dos Reis, Antonio, IV 124, 126
 Sullivan, Louis, IV 36, 36, 37, 37, 42, 42, 268, 268, 270, 275, 321
 Suñol i Pujol, Jeroni, IV 126, 127
 Susa, I 231, 233
 Susillo, Antonio, IV 138, 138
 Svirangam, I 395, 395
 Tacca, Pietro, III 271, 272, 304
 Taj Mahal, I 399, II 59, 101, 102
 Talbot, W. H. Fox, IV 423
 Talenti, Francesco, III 10, 13, 13
 Tang, II 343-45, 343, 344, 345, 349, 350, 359, 359, 360, 371, 372, 375, 391
 Tanguy, Yves, IV 255, 255
 Tàpies, Antoni, IV 341, 342
 Tarquinia, I 316, 316, 317, 318, 318, 323
 Tarragona, Catedral de, II 201, 285
 Tassili, I 22, 22, 23
 Tatafiore, Ernesto, IV 377, 378
 Tatlin, Vladimir, IV 286, 286, 435
 Tatti, Jacopo, III 72
 Taut, Bruno, IV 282, 282, 290, 292
 Tawaraya, Sotetsu, II 395, 395
 Tebas, I 165-69, 245, 246, 246
 Abu Simbel, I 162, 163, 164
 Colosas de Memnón, I 163, 165
 Deir el-Bahari
 Templo, funerario de Mentuhotep, I 156, 158
 Templo funerario de Hatshepsut, I 163, 165, 166
 Medinet Habu, I 160, 163, 170
 Deir el-Medina, I 166, 168
 Gurna, I 163
 Karnak, 155, 158, 170
 Templo de Amón-Re, I 154, 155, 161, 161, 162, 162, 163, 166
 Luxor, Templo de, I 161, 161, 162, 162, 165
 Valle de las Reinas, I 164, 166
 Valle de los Reyes, I 162, 166
 Telford, Thomas, IV 24, 25
 Tell Asmar, I 186, 188, 196, 196
 Tell Brak, I 194
 Tell el-Amarna (Ajetatón), I 162, 165, 168
 Ajetatón, hipogeo de, I 163
 Tell Halaf, I 217, 218
 Teniers, David, III 238, 238
 Tenochtitlan, I 117, 117, 118
 Teófilo, II 162
 Teotihuacán, I 96-99, 100, 102, 103, 106, 114
 Terborch, Gerard, III 242, 243
 Terragni, Giuseppe, IV 297, 298, 316
 Tesalónica.
 Arco de Galerio, I 358, 358
 Iglesia de los Santos Apóstoles, II 33
 Mausoleo de Galerio, I 358, 358
 Santa Sofía de, II 23, 25
 Teyjat, I 1, 11
 Tharrats, Joan Josep, IV 342
 Theotocopuli, Jorge Manuel, III 196
 Thorvaldsen, Bertel, III 352, IV 111, 111, 112, 112
 Tiahuanaco, I 111, 112, 112, 113, 113
 Tibaldi, Pellegrino, III 65, 66, 102, 102, 125, 133, 148, 358
 Tiepolo, Domenico, III 223
 Tiepolo, Giovanni Battista, III 189, 189, 223, 224, 339, 340
 Tiepolo, Lorenzo, III 223
 Tikal, I 103, 104, 104, 105
 Tinguely, Jean, IV 348
 Tintoretto, III 100, 101, 127
 Tirinto, I 244, 245, 246
 Tiro, I 224
 Tito Bustillo, I 3, 10, 11, 13, 15
 Tivoli, Villa de Adriano, I 298, 349, 349, 355, 355
 Tiziano, III 44, 47, 92, 92, 93, 93, 95, 100, 101, 127, 128, 129, 130, 133, 356, IV 158, 159, 159
 Tlingit, I 68, 69, 72, 73
 Tobey, Mark, IV 342, 359
 Tohaku, Hasegawa, II 394

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Toledo, Catedral de. II 245-48, 247, 249, 254, 284, III 137
- Toledo, Juan Bautista de. III 134, 147, 195
- Tolosa, Pedro de. III 113, 147
- Tomar, Monasterio de. II 261, 261
- Tomé, Narciso. III, 201, 308, 314
- Toorop, Jan. IV 102
- Torre, Pedro de la. III 197, 198, 200
- Torres del Río, ermita funeraria. II 179, 179, 202
- Torres García, Joaquín. IV 347
- Torrignano, Pietro. III 129, 130
- Toulouse, Iglesia de los Dominicos. II 227, 228
- Toulouse-Lautrec, Henri de. IV 185, 191, 191, 192, 433, 434
- Tours, Catedral de. II 230
- Tres Zapotes. I 89, 90, 93
- Tristán, Luis. III 256
- Trois-Frères. I 3, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19
- Troyes, Catedral de. II 229, 230, 248
- Tschumi, Bernard. IV 326, 327
- Tuba. I 114, 114, 115, 120
- Tulum. I 116, 120, 121, 121, 122
- Tura, Cosmè. III 44
- Turner, Joseph Mallord William. III 338, IV 58, 59, 61, 65-67, 65-67, 74, 77-79
- Twombly, Cy. IV 376
- Ucello, Paolo. III 9, 14, 29, 29, 30, 30
- Udine, Giovanni da. III 98, 99
- Ugarit. I 223, 223, 224
- Ulm, Catedral de. II 238, 240
- Umma. I 185, 189
- Ur. I 185, 187, 189, 191, 196, 197, 197
- Ureña, Felipe. III 403, 404
- Uruk. I 27, 28, 183, 183, 185, 185, 186, 187, 188, 197, 227, 227
- Utamaro, Kitagawa. II 400, 400
- Utzon, Jørn. IV 305, 305
- Uxmál. 102, 104, 107
- Vaccaro, Domingo A.. III 174, 206
- Vaga, Perino del. III 83, 99, 102
- Vahía, Alejo de. II 326, 327
- Valadier, Giuseppe. IV 7, 7
- Valdés Leal, Juan de. III 261-63, 263, 404
- Valle, Filippo della. III 309, 309
- Vallejo, Juan de. III 141-42, 143
- Vallmitjana Barbany, Agapit. IV 126, 129, 129, 138
- Van Alen, William. IV 294, 294
- Van Capelle, Jan. III 247, 247
- Van de Velde el Joven, Willem. III 247, 248
- Van de Velde, Henry. IV, 38, 40, 103, 281, 282, 282, 287, 287, 445
- Van der Goes, Hugo. II 316, 317, 321, III 112
- Van der Rohe, Mies. IV 37, 280, 282, 283, 288, 290-92, 290, 291, 295, 302, 302, 305, 321, 446
- Van Doesburg, Theo. IV 233, 233, 285, 285, 286, 287, 291
- Van Dyck, Anton. III 235-37, 236, 249, 250, 260
- Van Eyck, Hubert. II 311, 312, III 4
- Van Eyck, Jan. II 311, 312, 312, 313, 314, 315, 317, III 4, 109
- Van Gogh, Vincent. I 43, IV 39, 167, 173, 179, 181, 182, 185-88, 185-88, 193, 226
- Van Goyen, Jan. III 245, 246
- Van Heemskerck, Marten. III 110, 110, 111, 115, 1118, 124
- Van Leyden, Lucas. III 124, 125
- Van Orley, Barent. III 118, 124, 129, 131
- Van Ostade, Adriaen. III 244, 245
- Van Ruisdael, Jacob. III 245, 246
- Van Scorel, Jan. III 118, 119, 124
- Van Wyngaerde, Anton. III 155, 155
- Vanbrugh, John. III 183, 183
- Vandelvira, Andrés de. III 113, 143, 150, 150, 151, 151, 156
- Vanvitelli, Carlo. III 310, 310
- Vanvitelli, Luigi. III 174, 174, 207, 310, 310
- Vasarely, Victor. IV 342, 346, 362
- Vasari, Giorgio. II 287, 291, III 1, 2, 10, 25, 48, 64, 95, 97
- Vasconcellos, Constantino. III 388, 388, 389
- Vázquez, Alonso. III 405
- Vedova, Emilio. IV 342
- Vega, Luis de. III 153
- Vela, Vincenzo. IV 139, 139
- Vega y Verdugo, José de la. III 198
- Velázquez, Diego. III 235, 252, 257-58, 257, 258, 272, IV 97, 159, 161, 216, 217, 402
- Venanci, hermanos. IV 126
- Venecia, Palacio Ducal. II 244
- Veneziano, Domenico. III 4, 27, 29
- Venturi, Robert. IV 312, 312, 313, 313, 316, 320, 321, 328
- Vera Cruz de Maderuelo, ermita de. II 191, 195, 203, 205
- Verbrugghen, Hendrik Frans. III 292, 293, 293
- Verbrugghen, Peeter el Joven. III 292
- Verbrugghen, Peeter el Viejo. III 292, 292
- Vergara, Ignacio. III 206, 315
- Vergara el Mozo, Nicolás de. III 196, 199
- Vermeer, Jan. III 242-43, 243
- Vernet, Horace. IV 78
- Vernet, Olande-Joseph. III 338
- Veronés, Paolo. III, 100, 101, 223, IV 164
- Verre, Claus de. II 302, 310, 319
- Verrocchio, Andrea del. III 25, 39, 39, 40, 48, 50, 71, 86
- Veyes. I 312, 312, 317
- Vézelay, Iglesia de la Madeleine de. II 151, 181, 189, 191, 204, 271
- Viallat, Claude. IV 349, 349
- Vien, Joseph-Marie. III 344, 345, 346
- Vigamy, Felipe. II 329
- Vigeland, Gustav. IV 151, 151, 152
- Vignola, Giacomo Barozzi da. III 60, 64, 64, 65, 197
- Vignon, Alexandre, P. IV 5
- Vignon, Claude. III 226, 226
- Vijayanagar. I 394, 395, 395, 396, 396
- Villabrille y Ron, Juan Alonso. III 306, 306
- Villaipando, Cristóbal. III 405, 405, 407
- Villanueva, Diego de. III 208
- Villanueva, Juan de. III 194
- Villard de Honnecourt. II 158
- Villon, Jacques. IV 210, 243
- Viollet-le-Duc, Eugène. II 213, 214, 219, 231, 274, IV 17-20, 18, 19, 21, 24, 30, 33, 268, 278
- Visconti, L.-T.-J.. IV 32, 32
- Vitruvio. II 117, 157, III 7, 19, 28, 33, 37, 49, 60, 68, 133, 140, 145, 146, 149, 152, 195, 387
- Vittone, Bernardo. III 173, 174
- Vittoria, Alessandro. III 78, 78, 79, 79
- Vlaminck, Maurice de. I 44, IV 195, 227
- Volterra. I 321, 322
- Volterra, Daniele. III 100
- Von Carlsfeld, Julius Schnorr. IV 94
- Von Erlach, Johann Bernhard. III 184, 186, 186, 187
- Von Gärtner, Friedrich. IV 10, 10
- Von Hansen, Theophil. IV 33, 33
- Von Hauberriser, G. J.. IV 19, 20
- Von Herkomer, Hubert. IV 93
- Von Hildebrandt, Johann Lukas. III 187, 187
- Von Klenze, Leo. IV 7-9, 9
- Von Marées, Hans. IV 151
- Von Menzel, Adolf. IV 91, 91, 92
- Von Schmidt, Friedrich. IV 17, 20
- Vos, Paul de. III 239
- Vostell, Wolf. IV 356, 359, 359
- Vouet, Simon. III 228, 229-31
- Voysey, Francis, A.. IV 34, 269, 269, 445
- Vries, Adriaen de. III 117, 135, 156
- Vries, Vredeman de. III 148, 149, 399, 399
- Vuillard, Édouard. IV 193, 193
- Vulci. I 322
- Wagner, Otto. IV 267, 267, 272-74, 273, 274
- Wall, Jeff. IV 386, 386
- Walpole, Horace. IV 13
- Warhol, Andy. IV 337, 337, 351, 353, 354, 354, 356, 376, 384, 385
- Watteau, Jean-Antoine. III 231, 232, 232, 339
- Watts, George Frederic. IV 103
- Webb, Phillip. IV 34, 34, 35, 269
- Wedgwood, Josiah. IV 442
- Wedgwood, Thomas. IV 423
- Wei. II 358, 360
- Wells, Catedral de. II 234, 234, 235, 235
- Wentworth, Richard. IV 380, 381
- Wesselman, Tom. IV 353
- Westminster, Abadía de. II 204, 235, 237, 237, 281, 281
- Weyden, Rogier van der. II 311, 312, 314, 315-17, 315
- Whistler, James McNeill. IV 100, 100, 101, 161
- Wilkie, David. IV 78
- Willendorf. I 9, 11, 12

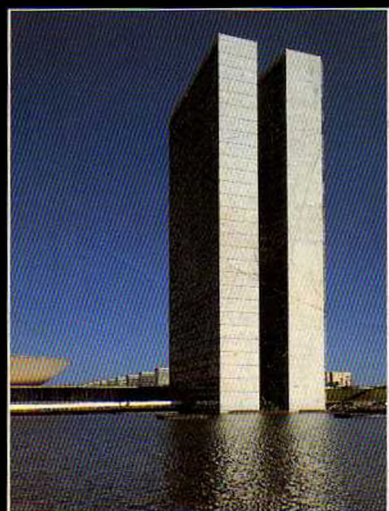
- Winchester, Catedral de, II 204, 232, 236
 Winckelmann, Johann Joachim, I 239, III 329, 331, 332, 335, 354, 355, IV 112
 Witz, Conrad, II 324, 324
 Wolf, Gaspar, IV 59, 59, 62
 Wols, IV 342
 Wood II, John, III 181, 181
 Wood, John, III 181, 181
 Woolner, Thomas, IV 120, 121
 Worcester, Catedral de, II 204, 234
 Worms, Catedral de, II 185, 185, 205
 Wouwerman, Philips, III 247
 Woyo, I 76
 Wren, Christopher, III 182, 182, 183
 Wright of Derby, Joseph, III 343, 343
 Wright, Frank Lloyd, IV 269, 270, 270, 276-77, 276, 277, 285, 289, 290, 293, 293, 294, 295, 295, 296, 302-5, 317
 Wu-Dai, II 350
 Wyatt, James, III 336, 336

 Ximénez Donoso, José, III 194

 Yamato-e, II 394
 Yamazaki, IV 359
 Yaxchilán, I 105
 Yazilikaya, I 214, 215-17, 215, 216
 Yi, II 381, 382, 383, 384
 Yombe (woyo), I 44, 78
 York, Catedral de, II 234, 234, 235, 236
 Yoruba, I 52

 Yoshihara, Jiro, IV 359
 Yuan, II 342, 345, 346, 351, 379

 Zariyet el Aryar, I 136, 146, 151
 Zaragoza,
 Alfajena, II 73, 92, 93
 Seo, II 258, 259
 Zhou, II 337, 339-41, 339, 340, 347, 374
 Zimmermann, Johann Baptist, III 251, 251
 Zimmermann, Dominikus, III 189
 Zorio, Gilberto, IV 362, 366, 367
 Zuccaro, Federico, III 99, 100, 125
 Zuccaro, Tadeo, III 100
 Zuni, I 49, 77
 Zurbarán, Francisco de, III 255, 256, 256, 404, IV 172



La importancia de la historia del arte se ha venido acrecentando en las últimas décadas hasta alcanzar actualmente un desarrollo espectacular. Este proceso ha venido acompañado de una interesante renovación metodológica perceptible en un cambio sustancial de los criterios y de las valoraciones. Desgraciadamente, esto es sólo evidente para los especialistas que manejan una amplia bibliografía, tan densa y profusa a veces como dispersa. Son muy abundantes, en efecto, las revistas especializadas, los catálogos y las monografías de variada naturaleza, y es por eso más difícil que nunca obtener un cuadro completo, coherente y actualizado de toda la historia del arte universal. De ahí la necesidad de suministrar a los lectores interesados y a las nuevas generaciones de estudiantes una nueva obra de referencia de carácter general, maneja-

ble y cómoda, pero de cierta amplitud, bien ilustrada, y que informe de los últimos avances de esta disciplina. Con este propósito se ha concebido la presente HISTORIA DEL ARTE que se publica en cuatro volúmenes y para la cual se ha recabado el concurso de treinta y dos reputados especialistas procedentes de diversas universidades españolas. La personalidad intelectual de estos autores queda a salvo al haber recibido cada uno el encargo de desarrollar asuntos con cierta amplitud y plena coherencia argumental. Un mosaico tal de temas y de orientaciones, dentro de una estructura unitaria y ordenada, es representativo de todo un campo del saber y nos autoriza a presentar esta obra como una especie de canon actualizado de toda la historia del arte, así como un nuevo tipo de manual.

En este cuarto volumen se narra la evolución del arte y la arquitectura en los siglos XIX y XX. Tres módulos independientes se dedican a la arquitectura, la pintura y la escultura decimonónicas; un apartado más analiza los cambios operados en las artes plásticas desde el impresionismo al fauvismo. Las vanguardias históricas —del cubismo al surrealismo—, la arquitectura del siglo XX, y las artes plásticas desde 1945 hasta nuestros días se estudian en otros tres apartados. Por último, el capítulo final analiza las transformaciones acontecidas en el seno del arte contemporáneo como consecuencia de la irrupción de los medios de masas.

Alianza Editorial

3 4 3 2 2 6 3

ISBN 84-206-9484-3

