

TEMA 19.- LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

Los inicios del siglo XX quedaron marcados por la crisis de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), desastre anunciado ya desde finales del siglo XIX, y que conllevó grandes cambios, tanto en el orden político como en el económico y el social. Este gran conflicto bélico obligó a un replanteamiento de la sociedad europea que se concretó en aspectos como:

- Relajación de la moral, de las costumbres y la aparición de nuevas modas.
- Un nuevo papel de la mujer en la sociedad.
- Caída de los grandes imperios (Rusia, Alemania, Austria-Hungría) y remodelación de las fronteras europeas que se habían mantenido casi inalterables desde el Congreso de Viena (1814-1815).
- Gran número de bajas, tanto civiles como militares, lo que provocó cierto desprecio por la vida humana.
- Llegada de las ideas marxistas al poder por vez primera (Revolución Bolchevique, 1917).
- Aparición de una nueva potencia político-militar: los Estados Unidos.

Una vez terminada la contienda, en América del Norte llegaron los llamados “felices años veinte”, acabados de manera repentina y dramática con el crack de la Bolsa de Nueva York (1929). Esta crisis comportó problemas socio-económicos de gran alcance con consecuencias tan funestas como la Gran Depresión estadounidense o el advenimiento del nazismo. El nazismo, que llegó al poder democráticamente, conllevó el rearme alemán y posteriormente provocó grandes horrores, entre los que cabe destacar el holocausto judío y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Terminado este conflicto, el mundo se alineó en dos bloques: el occidental, dominado por los Estados Unidos, y el soviético, liderado por la URSS. Esta nueva situación comportó a la larga la creación de dos grandes estructuras militares vinculadas, respectivamente, a cada grupo de alianzas: la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) en 1949, y el Pacto de Varsovia en 1955.

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.-

Los grandes centros artísticos de la primera mitad del siglo XX estuvieron relacionados directamente con la aparición de los diversos “-ISMOS” o tendencias que configuraron el denso y rico mapa artístico de las llamadas PRIMERAS VANGUARDIAS. Francia, y más concretamente París -ciudad fetiche del arte moderno-, y más adelante la gran metrópoli de Nueva York, se convirtieron en los principales centros de creación artística.

CRONOLÓGICAMENTE, las Primeras Vanguardias SE INICIARON EN 1905, fecha en la cual aparecieron los dos primeros movimientos artísticos, el FAUVISMO y el EXPRESIONISMO, cuyo lenguaje expresivo desafiaba las tradicionales leyes de representación. Tras ellos, se sucedieron otros lenguajes como el CUBISMO (1907), el FUTURISMO (1909), la ABSTRACCIÓN (1910), el DADAÍSMO (1916) y el SURREALISMO (1924) que, paralelos en el tiempo, continuaron con la ruptura de los sistemas de representación establecidos hasta el momento.

El final de todo este proceso de cambio y experimentación se marca con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, momento en el cual muchos artistas europeos huyeron hacia tierras norteamericanas.

LA ÉPOCA DE LAS VANGUARDIAS

Monet en Giverny pintaba inmensos y maravillosos nenúfares azulados. Entre tanto, grupos de jóvenes artistas (casi todos ellos nacidos después del Impresionismo) se afanaban en crear un arte nuevo, un arte que pudiera satisfacer, realmente, al ser humano moderno, al nacido de la civilización industrial.

Aunque muchos de ellos le profesasen una admiración muy sincera, Monet era un hombre del XIX y, por lo tanto, incapaz de ofrecer una pintura coherente con los automóviles, las grandes turbinas, los aviones o los cines. Sólo los jóvenes estaban capacitados y tenían voluntad para hacerlo. Pero no resultaría fácil. Se trataba de una gran empresa, un enorme proyecto de modernización artística para el que sólo contaban con un recurso: su entusiasmo.

Sin apoyos ni dinero, soportando el desprecio y las burlas de quienes los consideraban farsantes, inician un largo camino de doble dirección: por un lado, desmontan pacientemente los valores del arte tradicional, en apariencia inamovibles; y por otro, concretan alternativas en su búsqueda de un arte nuevo.

Al margen de cualquier dogma o principio universal, el arte del período se disgrega en una infinidad de tendencias estética e ideológicamente dispares que, además, se suceden con un vértigo arrollador, solapándose o enfrentándose entre ellas. Comparten, eso sí, un carácter radicalmente innovador. Van por delante del gusto predominante. Son las vanguardias del arte en su eterno proceso de renovación.

Con inusitado descaro comienzan por preguntar: ¿Por qué ponemos en nuestras casas adornos que las hacen más caras y más incómodas? ¿Por qué tengo que pintar las cosas quietas cuando en realidad se están moviendo? ¿Por qué no puedo construir edificios con piezas prefabricadas al igual que se montan los automóviles? ¿Por qué he de reproducir lo que veo despierto y no lo que sueño?

Para quienes se hacen éstas u otras preguntas similares hay una cosa evidente: el arte tiene que evolucionar en la misma medida que lo hace la sociedad. Si no es así, el arte perderá su sentido. Resultaría absurdo pretender mantener inamovibles los principios artísticos cuando el mundo cambia. El arte medieval o barroco fueron válidos en tanto que coherentes con su época. Al arte actual no le podemos pedir lo contrario.

La unidad de acción se rompe por completo al tratar de materializar ese nuevo arte. Aunque las vanguardias son numerosísimas, dos son las posiciones básicas: la que busca la respuesta a sus preguntas en la razón y la que lo hace en la emoción. En última instancia se trata de una prolongación del debate surgido a finales del siglo XVIII entre clasicistas y románticos, aunque ahora planteado de una manera más conceptual y menos formal.

La primera posibilidad, la racionalista, se concreta en vanguardias como el Racionalismo, el Neoplasticismo y, sólo en parte, el Cubismo. Sus seguidores se basan en postulados claramente optimistas; para ellos, la capacidad racional del ser humano es la que ha hecho posible el desarrollo moral y material de la Humanidad, y sus posibilidades para construir un futuro mejor permanecen intactas. La segunda, la emotiva dará lugar al Expresionismo, el Dadaísmo o el Surrealismo. Menos optimistas, estos movimientos

constatan que el pretendido progreso humano sólo ha conducido a la barbarie de la guerra indiscriminada y la autodestrucción.

El debate entre una y otra postura se saldará con un claro triunfo de la primera en el terreno de la arquitectura, en la que el Racionalismo de Le Corbusier se consolidará como lenguaje hegemónico durante una parte importante del siglo. Menos evidente será el resultado en las artes plásticas, pese a que el Expresionismo y el Surrealismo mantendrán una gran vitalidad que sólo la II Guerra Mundial podrá cortar.

Sin embargo, la huella de aquellos jóvenes entusiastas no había de ser borrada por la guerra. Nuestros muebles, nuestras casas, nuestros vestidos y hasta nuestros objetos más cotidianos tienen, en gran parte, su origen en ellos. Resulta muy difícil saber hasta qué punto fueron conscientes de la enorme trascendencia de su arte, hasta qué punto intuía Picasso cuando pintaba, aislada y dolorosamente, "Las señoritas de Aviñón", que estaba inmortalizando la imagen atormentada, dura, violenta y asombrada del siglo que acababa de nacer.

Manifiesto futurista de 1909

«Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad. Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias. No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo [...] un automóvil de carreras, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.»

CARACTERÍSTICAS GENERALES.-

El término vanguardia, significa en el contexto militar un destacamento avanzado que inicia una acción. En el siglo XIX se utilizó dicho término para indicar políticas progresistas y, más tarde, se amplió a procesos culturales. Partiendo de esta idea, SE DENOMINARON PRIMERAS VANGUARDIAS A TODOS LOS MOVIMIENTOS CREATIVOS QUE SE SUCEDIERON DESDE 1905 HASTA 1945, CARACTERIZADOS generalmente POR CUESTIONAR TODO LO TRADICIONAL Y ACADÉMICO, POR BUSCAR LA PROVOCACIÓN sistemática Y POR REALIZAR UNA EXPERIMENTACIÓN CONSTANTE a través de las obras de arte.

Se aceptó la libertad de composición y de interpretación, y en ciertos movimientos no hubo parámetros ni referencias anteriores, destruyendo todo tipo de convencionalismo. Ello se tradujo en la innovación de géneros, formatos, materiales y estilos artísticos.

Las fotografías aérea y microscópica y los montajes fotográficos, en algunos de los cuales se consiguen poéticos efectos de luz o profundidad, desplazan el arte pictórico hacia la interpretación antes que hacia la representación.

EL FAUVISMO

Nacido en 1905, el Fauvismo está considerado el primer movimiento de vanguardia. Su denominación viene de la palabra francesa fauve que significa "fiera", y que define la

aplicación exacerbada y violenta de los colores sobre la tela, rompiendo la tradicional asociación con el objeto representado. Es decir, que por encima de la copia mimética de la realidad, prevalece la visión subjetiva y estética del artista.

Esta autonomía del color con respecto a la forma tiene en sus orígenes ciertos planteamientos propios del Simbolismo, como por ejemplo el concepto de no imitación aplicado por Gauguin o Gustave Moureau, y del Postimpresionismo, como puede ser el uso de gruesos empastes y de la técnica divisionista -empleo del color puro junto al complementario- utilizado por Seurat o Signac.

Características:

- Libertad en el color hasta llegar a la exaltación o la violencia, sin mezclas o matices. El color se independiza del objeto, haciendo un uso arbitrario de éste respecto de la naturaleza, cuyo resultado son rostros verdes, árboles azules, mares rojos, rosáceos o violetas, sus tonos preferidos.
- Extrema simplificación de formas y elementos: los objetos y los contornos se perfilan con pinceladas gruesas, anchas, bastas y se rellenan con manchas de color planas.
- Interpretación lírica y emocional de la realidad con temas agradables, fundamentalmente paisajes o retratos.
- La profundidad desaparece (continuación de los planos únicos de Gauguin).
- Los volúmenes se perfilan con pinceladas fuertes, no con el convencional claroscuro. La ruptura con la perspectiva tradicional es ya un hecho consumado.

Fundamentalmente el Fauvismo supone una reacción contra el Impresionismo en pro del color y del objeto. Así lo justifica teóricamente VLAMINK: "Prendido por la luz, desdeño el objeto. O se piensa en la naturaleza, o se piensa en la luz". Un crítico, Luís Vauxcelles, da el apelativo peyorativo de "fauves" (fieras) a los pintores que en el Salón de Otoño de 1905 se distinguían por su violencia cromática.

El color vuelve a ser el ingrediente principal del cuadro y se utiliza de manera apasionada. DRAIN se entusiasma con las obras de Vlaminck y los dos aplican la pasta directamente del tubo, en la plenitud de su potencia cromática, sin alterarlo con mezclas en el pincel o en la paleta.

HENRI MATISSE. LA LÍNEA VERDE, MADAME MATISSE. 1905. Statens Museum de Copenhague. Óleo sobre lienzo. 42,5 x 32,5 cm. Fauvismo.

En el Salón de Otoño de 1905 los cuadros de Matisse, Derain, Vlaminck y otros fueron instalados juntos en una misma sala, espantando al público y a los críticos que empezaron a denominar al grupo "fauves", las fieras, por la estridencia del color. En esta línea inicial del fauvismo debemos incluir este retrato de la esposa del pintor, subtítulo la Línea Verde por la intensa tonalidad que apreciamos en el fondo.

Henry Matisse estaba destinado a suceder a su padre en el comercio de semillas selectas, pero su delicada salud se lo impidió cuando una apendicitis lo postró durante un año y su madre le regaló una caja de pinturas y aprendió a pintar.

Madame Matisse aparece tocada con un elegante sombrero, girada en tres cuartos y dirigiendo su profunda mirada hacia el espectador. El intenso colorido se convierte en el protagonista, aplicado con largas y empastadas pinceladas que recuerdan al impresionismo. Los colores son arbitrarios, rompiendo con la estructura habitual del color, siguiendo a Cézanne. Así, en el rostro de la dama apreciamos toques de color lila, verde, azul o amarillo. El resultado es una obra cargada de intensidad, en la que la estridencia tonal identifica el estilo fauvista, y especialmente de Matisse.

Matisse representa sensaciones y vivencias a través del vigor cromático y da vida y luz al cuadro mediante contrastes. Emplea el rojo y las tonalidades anaranjadas enfrentándolos a su complementario, el verde, que ocupa la zona central de la cara y el fondo que corresponde a la parte derecha de la cara; la elección de estos colores es arbitraria y no coinciden con la realidad.

Los colores están dispuestos en áreas planas, sobre todo en los fondos, en la mujer hay pinceladas sueltas pero siguiendo un ritmo que da sentido a la imagen. La raya verde se sitúa para separar lo iluminado y lo sombreado, traduciendo la luz a colores, fríos las sombras, cálidos la luz. La contraposición de colores produce un efecto de avance y retroceso de las superficies. A pesar de la intensidad cromática, la obra transmite calma. El artista ha simplificado las formas de su mujer reduciéndolas a lo que es meramente esencial. Su intención era pintar a su mujer tal como él la veía, es decir, plasmar su propia vivencia interior.

A pesar de que se acercaron al arte abstracto, los fauvistas nunca rompieron del todo los lazos con la realidad, de manera que, en sus cuadros, siempre pueden reconocerse las formas y los objetos. Matisse lo dejó bien claro al afirmar “trato de crear un arte que sea comprensible a todo espectador”.

EL EXPRESIONISMO

Este término engloba obras y autores de un amplio período, aunque el país donde esta vanguardia alcanza mayor intensidad es Alemania, adquiriendo dimensión universal en todos los campos de la cultura. Sus rasgos generales se acentúan en periodos de crisis.

Es un arte ligado a una forma de ver la vida propia de los países nórdicos frente a la visión mediterránea, resultante de la introspección y la espiritualidad.

El valor fundamental, la libertad individual de expresión, REFLEJA EL APASIONAMIENTO Y LA VIOLENCIA en temáticas complejas pero con unos nexos comunes: el artista EXPRESA EMOCIONES, queriendo reproducir en el espectador sus sentimientos, ESPIRITUALIZANDO el mundo en que vive, ATACANDO LOS VALORES de una sociedad industrializada de formas autoritarias. Los momentos de tensión, frustración y desgarramiento político provocan en la paleta de estos pintores la expresión de un GRITO DE PROTESTA.

El Expresionismo aglutina en su génesis parte de la filosofía nihilista de Nietzsche, la vigorosidad de algunos cuadros de Van Gogh y la angustia vital que aparece en la obra pictórica del noruego EDVARD MUNCH. Con todo ello, el Expresionismo intentó reflejar, de forma vehemente y crítica, y en ocasiones cruel, la atmósfera socio-política que presagió el advenimiento de la Primera Guerra Mundial y sus terribles consecuencias.

Para lograrlo, e influenciado por el arte negro-africano, el expresionismo utilizó la LÍNEA QUEBRADA, CURVA Y ANGULOSA, así como la ESQUEMATIZACIÓN DE LA FORMA, hecho que imprime a la obra un carácter AGRESIVO y ANGUSTIOSO. Esta agresividad también se transmite a partir del uso de COLORES EXALTADOS y CONTRASTADOS.

En Alemania, las ciudades de DRESDE, MUNICH y BERLÍN, a principios de siglo, son los centros culturales y de contactos artísticos, al igual que PARÍS, donde surgen espontáneamente agrupaciones de artistas independientes que perfilan el expresionismo.

El estudio de pintores como BRUEGHEL, EL BOSCO, EL GRECO y GOYA, o más próximos, VAN GOGH, GAUGUIN y TOULOUSE-LAUTREC, INFLUYEN EN SUS OBRAS: COLORES SIMBÓLICOS, DISTORSIÓN o DEFORMACIÓN EN LA FIGURA, junto con el conocimiento de las artes primitivas que entre 1905 y 1925 son sinónimo de modernidad, innovación y rebelión frente a la moral conservadora vigente, son algunos de sus ideales.

Hasta finales del siglo XIX el arte pictórico había expresado las facetas visibles -físicas y morales- del ser humano, la belleza (el Renacimiento) o el dolor (el Barroco); sólo Goya, excepcionalmente, había destrozado las convicciones con las que se representaban las anatomías para bucear en los misterios del mundo interior. Este camino es seguido aisladamente por algunos pintores de diferentes países, el belga ENSOR, el suizo HODLER, el noruego EDVARD MUNCH, cuya obra "El grito" (1893) es un símbolo de la emoción delirante que se ha introducido en muchas obras de arte.

Dentro de este movimiento de carácter eminentemente germánico, se distinguen varios GRUPOS:

EL GRUPO DE DRESDE:

Surgido en 1905, también conocido como "Die Brücke" (El Puente).

EL GRUPO DE MUNICH:

En Munich surge la segunda oleada expresionista con el grupo "Der Blaue Reiter" (El jinete azul) cuyo protagonista es VASILI KANDINSKY, fundador en 1909 de la Nueva Asociación de Artistas.

MUNCH, EDVARD (1863-1944). EL GRITO. 1893. Óleo sobre lienzo. 91 x 73,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. (Existen alrededor de 50 copias)

Pintor noruego, autodidacta, fue la personalidad más influyente en el nacimiento del movimiento expresionista alemán. Pretendía expresar los sentimientos más profundos del ser humano y conformar la materia pictórica según estos sentimientos.

Hijo de un piadoso médico de enfermos pobres, vio morir de tuberculosis a su madre cuando sólo tenía 5 años y a su hermana mayor cuando tenía 13 años. "La enfermedad, la locura y la muerte eran los ángeles negros que vigilaban mi cuna", escribió. Así pues, Munch pintó como nadie la angustia que caracterizaría la civilización occidental del siglo XX.

Desde que llega a París (a los 22 años) una gran inquietud le hace pasar de Gauguin a Seurat, de Van Gogh a Toulouse-Lautrec. Lleva consigo el sentimiento trágico de la vida que impera en la literatura escandinava, en Ibsen y sobre todo en Strindberg, no cree en la superación del Impresionismo sino en su inversión: de la realidad exterior a la interior.

El color debe quemarse en su misma violencia: no debe significar sino expresar.

Su pintura rechaza los temas neutros del impresionismo y se dedica a la expresión de estados de ánimo intensamente subjetivos, morbosos y turbadores. Su finalidad es explorar el mundo interior de la conciencia humana. *"No podemos pintar eternamente mujeres que cosen y hombres que leen: yo quiero representar seres que respiran, sienten, sufren y aman. El espectador debe tomar conciencia de lo que hay de sagrado en ellos hasta el punto que llegue a descubrirse en su presencia, como si estuviese en la iglesia"*. Sus temas serán, pues, la enfermedad, el alcoholismo, la dolorosa soledad de la adolescencia y la vejez, el ansia de amor insatisfecho, la decepción, la angustia. La profundidad psicológica de estos temas no podía ser expresada con una técnica realista, y por ello utiliza colores puros y distorsiona las líneas de las figuras.

El cuadro más famoso y obra cargada de angustia y terror es El grito. En una litografía sobre el mismo tema realizada dos años más tarde, Munch escribió esta apostilla, que resume el sentimiento generalizado de los expresionistas:

"Una noche anduve por un camino. Por debajo de mí estaban la ciudad y el fiordo. Me quedé mirando el fiordo, el sol se estaba poniendo. Las nubes se tiñeron de rojo, como la sangre. Sentí como un grito a través de la naturaleza. Me pareció oír un grito. Pinté este cuadro, pinté las nubes como sangre verdadera. Los colores gritaban".

La deformación de la figura llega a un límite desconocido para la época. El hombre situado en primer plano con la boca abierta y las manos tapando los oídos para no escuchar su propio e incontenible grito, que es también el grito de la naturaleza, está reducido a una mísera apariencia ondulante en un paisaje de delirio. Aquí también todo está basado en la expresión: dibujo, color y composición. *"Al igual que Leonardo da Vinci estudió la anatomía humana y diseccionó cuerpos, yo intento disecar almas"*.

Los elementos plásticos se supeditan a la marcada expresividad de la obra. El malestar vital del protagonista se exterioriza a través de curvas sinuosas presentes en todo el cuadro; por el contrario, el puente, su baranda en diagonal y las dos figuras humanas que, al fondo, pasean por él, están dibujadas con líneas rectas.

El uso predominante de tonalidades irreales de rojo, azul y negro contribuye a realzar el sentimiento de sufrimiento y la angustia del individuo. El cielo crepuscular llama la atención por su combinación de rojos y naranjas.

Un pobre ser humano emite un grito de angustia que parece transmitirse a todo el entorno, excepto a las dos personas que, en el otro extremo del puente, siguen paseando.

El grito es un reflejo del mundo interior del artista, que entronca con la soledad del ser humano en la civilización moderna.

En unas notas del año 1882, Munch describió la situación que le llevó a pintar el cuadro: *"Iba caminando con dos amigos por el paseo, el sol se ponía, el cielo se volvió de pronto"*

rojo, yo me paré, cansado me apoyé en la baranda, sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego, mis amigos continuaban su marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo, y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza”.

EL CUBISMO

La primera gran vanguardia del siglo XX fue el Cubismo. Su origen hay que buscarlo en el trabajo de dos jóvenes pintores, el español PABLO RUIZ PICASSO (1881-1973) y el francés GEORGES BRAQUE (1882-1963). A partir de 1906 ambos comienzan, de manera independiente aunque coincidente, a buscar nuevas formas de representación plástica que rompan con la tradición. Sus FUENTES de inspiración son muy variadas y van desde Cézanne a las máscaras africanas, pasando por la pintura románica.

No fue un camino fácil. El Cubismo ha sido considerado como la revolución artística más completa y radical desde el Renacimiento. En el siglo XV se había establecido una pintura puramente visual, estática y en la que la profundidad se representa a partir de un único punto de vista. Picasso y Braque proponen una pintura más intelectual que visual, en la que los objetos están representados a partir de puntos de vista diversos pero simultáneos. El resultado son imágenes alejadas de su identificación con la realidad y en las que el espectador debe recorrer visualmente el cuadro en oposición a la imagen única y homogénea de origen renacentista.

Los orígenes del cubismo hay que buscarlos en los intentos de realizar una representación pictórica que tuviera una base científica tal como lo hicieron los puntillistas y, en otro sentido, Cézanne. El punto de partida está en 1907, cuando Picasso pinta “Les Demoiselles d'Avignon” (Las señoritas de Avignon) inspirándose en la escultura ibérica y en máscaras africanas. Lo fundamental es la organización del espacio con base en una trama geométrica que niega la convencional profundidad y tiende a resaltar la idea de simultaneidad.

El cubismo representa la ruptura clara y definitiva con la pintura tradicional: DESAPARICIÓN DE LA PERSPECTIVA (profundidad), UTILIZACIÓN DE UNA GAMA DE COLOR APAGADA (grises, tonos pardos y verdes suaves) INTRODUCCIÓN DE LA VISIÓN SIMULTÁNEA DE VARIAS CONFIGURACIONES DE UN OBJETO (vista de frente y de perfil) con lo cual desaparece el punto de vista único y la referencia a un espacio fijo e inmutable y, finalmente, ATENCIÓN A LA CUARTA DIMENSIÓN (el tiempo) como un factor más de la pintura.

Junto a esto hay que señalar la autonomía del cuadro que afirma su realidad con independencia de posibles referencias naturalistas; esto explica, en una primera fase, la pincelada corta y vibrante, la introducción de collages, etc.

EL CUBISMO ANALÍTICO

Hacia finales de 1909 se inicia esta fase del cubismo que se caracteriza por planos geométricos anchos y simples que quiebran y fracturan el objeto, desmembrándolo en todas sus partes. Ello supone la posibilidad de analizar el objeto partiendo de cada uno de sus fragmentos situados sobre el mismo plano, sin ningún tipo de relieve y con tonos cromáticos ocres y grises.

Parece como si la realidad fuera vista a través de un cristal tallado que la fraccionase por completo. El color se convierte en un elemento superfluo y se limita al mínimo.

No existe ningún tipo de profundidad ni de espacio ilusorio; sólo formas que desmigajan el objeto desde diferentes puntos de vista y nos las presentan sobre la misma superficie.

EI CUBISMO SINTÉTICO

En esta fase del cubismo, el objeto ya no se descompone, sino que se resume (sintetiza) en sus aspectos más esenciales sin ningún tipo de sujeción a las leyes de imitación de la apariencia. La aplicación del COLLAGE ayuda a formar la visión sintética de los objetos. Con la aplicación a la superficie de un cuadro de materiales no pictóricos se pretende demostrar que el cuadro es una realidad tan verdadera como el objeto mismo, con lo cual se confirma la consistencia objetiva e inmediata del cuadro. A partir de ahora el cuadro deja de ser apariencia para convertirse en realidad.

PABLO PICASSO (1881-1973). LES DEMOISELLES D'AVIGNON. (Las señoritas de Avignon). 1907. Óleo sobre lienzo. 243,9 x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.

Después de casi dos semanas de estudios preliminares, pintó esta gran composición que es considerada como el punto de partida del Cubismo. Los cuerpos se tornan macizos y simplificados, compactos. Las caras se convierten en máscaras. Un primitivismo brutal cambia las proporciones. Para explicar el irrealismo de este arte convencional se ha recordado que aquél fue el momento en el que el artista descubrió el opio y lo frecuentó.

Extiende el color en amplias zonas planas para contrastarlo con líneas duras, angulosas: las superficies se convierten en planos sólidos, forman aristas vivas y asumen una consistencia volumétrica. El fondo se acerca a las figuras y se fragmenta en planos duros y puntiagudos como los trozos de un vidrio que se acaba de romper. El arte deja de ser contemplación de la naturaleza y se convierte en clara intervención: el cuadro se convierte en acción.

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

En la tela final sólo hay cinco figuras desnudas. Las cuatro de la izquierda obedecen a un tipo ya conocido. La primera, de tonos encendidos aún por la época Rosa, tanto por la máscara de su rostro, como por el cuerpo geometrizado, de pecho alto y piernas robustas, incluso por la larga cabellera negra y el fondo de tierras de siena. La segunda y la tercera, con los brazos en alto, reproducen un tipo de desnudo muy frecuente entre sus croquis, y presentan unas caras asimétricas que son versiones de su propio "Autorretrato". Al llegar a la cuarta y quinta figura se produce la metamorfosis: se acentúa de manera radical la tendencia a la máscara primitiva. El tema del tipo de nariz, que el pintor designaba como "quart de Brie" (un cuarto de libra de queso), no vacila en resolverlo dibujísticamente, con sombras rayadas, lo que contrasta con las otras figuras, hechas con grandes planos de colores y grafismos lineales sobrepuestos. Además, este rostro dominado por la nariz cortante, presenta, en la quinta figura, la asimetría que deriva de sus autorretratos, evidentemente exagerada.

Picasso no se preocupa por borrar los trazos azules que definen algunas de estas figuras. Esta aparente sensación de inacabado es signo evidente de la experimentación que el artista realiza sobre las formas. La composición rompe radicalmente con las leyes de la perspectiva. Las figuras se sitúan en un marco irreal: no hay luz ni sombras, ni diversidad de planos. La única realidad es la superficie del cuadro.

El uso del color es también totalmente libre: el ocre de los cuerpos podría referirse al color de la tierra y establecer un interesante juego de ritmos de gran expresividad al contrastar con los colores del fondo.

Los contornos están reducidos a configuraciones básicas, como las "V" repetidas en entretiernas, codo, pecho y formas dentadas del fondo. En los rostros destacan las rayas de color verde y azul en un impulsivo intento de descomponer las superficies de las caras. Un nuevo factor, pues, entra en escena: el interés de Picasso por la escultura negra, reflejo de la crisis de la cultura europea. Podemos, pues, afirmar que esta tela es una síntesis estilística del arte primitivo ibérico (cabezas, caras, tórax plano, sensación de bajorrelieve), del arte egipcio, del Greco y de la escultura negra.

A sabiendas de que su cuadro no va a ser comprendido y que pone en riesgo el prestigio del que empieza a gozar en los círculos artísticos, Picasso oculta su cuadro. Hasta 1937 no será expuesto al público y sólo algunos elegidos podrán contemplarlo.

EL FUTURISMO

En enero de 1909 el poeta MARINETTI lanza el Manifiesto de Fundación del Futurismo, que proclama el rechazo del pasado y el advenimiento de una estética nueva, apropiada al mundo de la velocidad y de las máquinas, y a la ciudad moderna.

“Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”; con furor iconoclasta terminaba diciendo: “Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las vilezas oportunistas y utilitarias”.

INSPIRADOS EN EL CUBISMO ANALÍTICO, SE ESFUERZAN EN REPRESENTAR SECUENCIAS MOMENTÁNEAS, casi como INSTANTÁNEAS fotográficas, fenómenos en SIMULTANEIDAD, con gran DINAMISMO. La obra de GIACOMO BALLA “Dinamismo de un perro con correa” es un perfecto ejemplo.

EL DADAISMO

La guerra dispersa los grupos de pintores. Algunos artistas, huyendo de la guerra, se refugian en la neutral Suiza y se congregan en Zurich, en un café bohemio llamado Cabaret Voltaire -que dio nombre a una revista de 1916-. Los primeros manifiestos de sabotaje artístico e incendiarismo, adoptan el lema de Bakunin: “La destrucción también es creación”.

Con la excepción de MARCEL DUCHAMP se trataba de artistas de segunda fila, pero pronto encontraron el apoyo de maestros que, como Picasso, Klee y Kandinsky, pensaban que la destrucción de la guerra había ido tan lejos que debían colaborar en un

movimiento destructor de la pintura, con la esperanza de que la paz traería un mundo nuevo para la raza humana.

En un diccionario abierto al azar encontraron la voz infantil "DADÁ" con que se bautizó al grupo. El término "DADÁ" es intraducible porque no existía antes: no significa nada o lo significa todo a la vez. Pero los "dadaístas" de Zurich son artistas disconformes que utilizan, inspirados en el futurismo, las palabras libres y los ruidosmúsica.

Dadá no es una vanguardia ni una tendencia artística. Dadá propone la destrucción del arte. Rechaza todas sus manifestaciones, desde las más antiguas hasta las vanguardias, a las que acusan de haberse convertido en nuevas academias. Denuncian la falsedad e hipocresía de los críticos, coleccionistas y de los propios artistas que actúan, según los dadaístas, por puro egoísmo económico.

Entre las negaciones del dadaísmo se encuentra el arte mismo, que es rechazado como una parte importante del sistema que ha hecho posible la guerra. Ello se acompaña con su repulsa de la artesanía, de la intención, de la seriedad, etc. Esta actitud permite liberar fuerzas creadoras, apareciendo nuevos medios expresivos: el FOTOMONTAJE, que tendrá gran desarrollo en Berlín, el COLLAGE, la PINTO-ESCUPTURA MATÉRICA, los OBJETOS ENCONTRADOS, etc.

Pero Dadá no es simple negación. En sus diferentes expresiones, desde las acciones celebradas en el Cabaret Voltaire de Zurich a los ready-made de Marcel Duchamp (1887-1968), está el germen de buena parte de la creatividad del siglo XX. Su actitud radical, su apuesta por la vida frente al arte y su marginalidad son idénticas a las que encontramos en los creadores más avanzados casi un siglo después. Las performances, el fotomontaje o la reflexión sobre el objeto, tienen su origen en Dadá. Incluso el arte conceptual, probablemente la gran aportación artística del siglo pasado, sería inexplicable sin el precedente dadaísta.

FRANCIS PICABIA (1879-1953), MAN RAY (1890-1976) o KURT SCHWITTERS (1887-1948) son algunos de los dadaístas más conocidos; pero el gran nombre propio del dadaísmo es el de MARCEL DUCHAMP (1887-1968), un autor imprescindible para entender el arte contemporáneo.

En 1917 se organizó en Nueva York una exposición que, haciendo gala de los nuevos aires de libertad que recorrían el mundo del arte de vanguardia, renunció a la selección previa de las obras que había de acoger. Marcel Duchamp quiso comprobar la veracidad de la propuesta y envió, de forma anónima, un urinario, al que puso por título "Fuente", firmado por un conocido fabricante de sanitarios: R. Mutt. La pieza, pese a la pretendida ausencia de jurado, fue rechazada. Bastó que Duchamp se diera a conocer como su autor para que Fuente resultara readmitida.

La intención de Duchamp con esta actuación consistía en denunciar la falsedad de la propuesta de la vanguardia, convertida en un nuevo academicismo, y poner en cuestión la propia esencia del arte. ¿Por qué una misma pieza firmada por un fabricante no es una obra de arte y firmada por un artista sí lo es? ¿Por qué un objeto expuesto en una tienda no es arte y colocado sobre un pedestal en un museo, sí? ¿Qué es el arte? ¿Existe, realmente, el arte?

Concebida, quizás, como una simple provocación, la Fuente de Duchamp ha sido considerada por una escogida selección de críticos como la obra de arte más influyente de todo el siglo XX. La causa estriba en que en ella se compendia lo que será una nueva manera de entender la creación artística, más basada en el concepto y la reflexión que en la forma y la técnica.

La gran aportación de Duchamp consistió en proponer una creación basada en el DIÁLOGO ENTRE OBJETO Y CONCEPTO, frente a la habitual de carácter exclusivamente visual. En este contexto hay que situar sus READY-MADE, elementos en los que una mínima intervención de asociación, ubicación o disposición implica una total transformación de categoría, pasando de la vulgaridad a la singularidad. “Rueda de bicicleta” o “Fuente” son ejemplos paradigmáticos de READY-MADE.

El READY-MADE es un concepto difícil de definir incluso para el propio Duchamp, que declaró no haber encontrado una definición satisfactoria. Es una reacción contra el arte retiniano, esto es, el arte visual, por contraposición a un arte que se aprende desde la mente. Al crear obras de arte a partir de objetos simplemente eligiéndolos, Duchamp ataca de raíz el problema de determinar cuál es la naturaleza del arte y trata de demostrar que tal tarea es una quimera.

ABSTRACCIÓN

La ABSTRACCIÓN está considerado el movimiento rupturista más grande del siglo XX. Su iniciador fue WASSILY KANDINSKY, quien alrededor de 1910 abandonó conscientemente la figuración, para influir en el alma del espectador a través de la armonía entre la forma y el color.

Posteriormente, aparecieron diferentes corrientes abstractas como el CONSTRUCTIVISMO (1913) y el SUPREMATISMO (1915) rusos, y el NEOPLASTICISMO holandés (1917). Los dos primeros se sustentaron en el uso exclusivo de la geometría - cuadrado, triángulo y círculo- como camino de expresión formal, si bien el Constructivismo insistía en la función utilitaria del arte y el Suprematismo fue siempre el vehículo de las ideas espirituales de KASIMIR MALEVICH.

LA BAUHAUS

Escuela de arte y de arquitectura, fundada por WALTER GROPIUS en Weimar en la primavera de 1919 y clausurada por los nazis en 1933, es considerada el principal centro de diseño durante los años veinte en Alemania.

PINTURA ABSTRACTA

Tras las espantosas experiencias dejadas por la Primera Guerra Mundial, los representantes de esta corriente llevaron las tendencias del expresionismo hacia una PINTURA TOTALMENTE NO FIGURATIVA, es decir, que no reproducía realidades concretas, pero no ya en un intento de copiar al mundo sino de cambiarlo.

La pintura abstracta no posee ninguna unidad ideológica ni programática. Los planteamientos de Kandinsky, del Neoplasticismo o del Suprematismo, no sólo difieren sino que llegan a oponerse. Sólo tienen en común un aspecto: la eliminación de las referencias directas a la Naturaleza. En sus obras no hay figuras ni objetos reconocibles.

Para ellos el cuadro ya no es la ventana abierta a través de la que los pintores nos mostraban el mundo sino un fragmento de muro listo para recibir manchas, líneas y colores.

Este movimiento que ya iba apuntando desde finales del siglo XIX, busca la renovación absoluta de la pintura. Con su cuartel general en París, comienza presentando dos vertientes: una, CROMÁTICA, y otra, GEOMÉTRICA.

La abstracción cromática centra su interés en el color: plasmación de unos colores simplemente, o bien de un estado anímico del pintor a través de una serie de manchas de color que, a su vez, pretenden causar una impresión anímica en el espectador.

La abstracción geométrica centrará su interés en la geometría y el orden, es decir: en la plasmación de esos cromatismos dentro de una ordenación matemática.

Características:

1. Rechazo de toda representación objetiva de la realidad.
2. Valoración de lo subjetivo y lo simbólico.
3. Reducción de la pintura a ella misma: el color se convierte en su método, objeto y materia.
4. Ausencia de contenido evidente.
5. Ausencia de perspectiva o de cualquier convencionalismo de ilusión espacial.
6. Empleo de manchas y trazos con hallazgos aleatorios.
7. Color libre.
8. Concepción gráfico-plástica apoyada en:

La creatividad intuitiva: formas abstractas surgidas de impresiones provocadas por la observación de la naturaleza, de improvisaciones que responden a impulsos emotivos espontáneos con intervención del azar; y composiciones surgidas de emociones internas conscientemente calculadas con ayuda de la razón.

La reducción subjetiva de la realidad: formas abstractas extraídas de la realidad mediante la reducción subjetiva de los contenidos aparentes de las cosas a signos plásticos simbólicos del mundo objetivo, en función de la fantasía y la sensibilidad espiritual.

WASSILY KANDINSKY. AMARILLO, ROJO Y AZUL. 1925. Óleo sobre lienzo. 127 X 200 cm. Pintura abstracta. Centro Georges Pompidou. París.

Wassily Vasílievich Kandinsky (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944) fue un pintor ruso, precursor de la abstracción en pintura y teórico del arte, con él se considera que comienza la abstracción lírica.

Profundamente impresionado por las obras de los fauvistas y de los postimpresionistas, su pintura se hizo más colorista y adquirió una organización más libre. Hacia 1913 comenzó a trabajar en las que serían consideradas como las primeras obras totalmente abstractas dentro del arte moderno: no hacían ninguna referencia a objetos del mundo físico y se inspiraban en el mundo de la música, del que tomaban los títulos.

Kandinsky en "De lo Espiritual en el Arte", habla de una nueva época de gran espiritualidad y de la contribución de la pintura a ella. El arte nuevo debe basarse en un

lenguaje de color y Kandinsky da las pautas sobre las propiedades emocionales de cada tono y color; a diferencia de teorías sobre el color más antiguas, él no se interesa por el espectro sino sólo en la respuesta del alma.

En 1922 se traslada a Weimar (Alemania), donde imparte clases teóricas para la Escuela de la Bauhaus. En 1926 se publica su libro "Punto y línea sobre el plano". Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Una continuación orgánica de su trabajo anterior "De lo espiritual en el arte". Permanecerá en la Bauhaus hasta el año 1933 cuando el Tercer Reich clausura la institución.

El interés de Kandinsky se centró en el orden de los colores, formas y otros elementos lineales, que pretendía corroborar mediante la proposición de problemas sistemáticos y analíticos. El eje de la enseñanza de Kandinsky en la Bauhaus se estructuró de la siguiente manera:

1. Teoría de los colores (color aislado).
2. Teoría de la forma (forma aislada).
3. Teorías del color y la forma (relaciones color-forma).
4. Plano