



Mi Universidad

LIBRO

Historia del arte

Licenciatura en Arquitectura

Primer Cuatrimestre

Septiembre-Diciembre

Marco Estratégico de Referencia

Antecedentes históricos

Nuestra Universidad tiene sus antecedentes de formación en el año de 1979 con el inicio de actividades de la normal de educadoras “Edgar Robledo Santiago”, que en su momento marcó un nuevo rumbo para la educación de Comitán y del estado de Chiapas. Nuestra escuela fue fundada por el Profesor Manuel Albores Salazar con la idea de traer educación a Comitán, ya que esto representaba una forma de apoyar a muchas familias de la región para que siguieran estudiando.

En el año 1984 inicia actividades el CBTiS Moctezuma Ilhuicamina, que fue el primer bachillerato tecnológico particular del estado de Chiapas, manteniendo con esto la visión en grande de traer educación a nuestro municipio, esta institución fue creada para que la gente que trabajaba por la mañana tuviera la opción de estudiar por las tardes.

La Maestra Martha Ruth Alcázar Mellanes es la madre de los tres integrantes de la familia Albores Alcázar que se fueron integrando poco a poco a la escuela formada por su padre, el Profesor Manuel Albores Salazar; Víctor Manuel Albores Alcázar en julio de 1996 como chofer de transporte escolar, Karla Fabiola Albores Alcázar se integró en la docencia en 1998, Martha Patricia Albores Alcázar en el departamento de cobranza en 1999.

En el año 2002, Víctor Manuel Albores Alcázar formó el Grupo Educativo Albores Alcázar S.C. para darle un nuevo rumbo y sentido empresarial al negocio familiar y en el año 2004 funda la Universidad Del Sureste.

La formación de nuestra Universidad se da principalmente porque en Comitán y en toda la región no existía una verdadera oferta Educativa, por lo que se veía urgente la creación de una institución de Educación superior, pero que estuviera a la altura de las exigencias de los

jóvenes que tenían intención de seguir estudiando o de los profesionistas para seguir preparándose a través de estudios de posgrado.

Nuestra Universidad inició sus actividades el 18 de agosto del 2004 en las instalaciones de la 4ª avenida oriente sur no. 24, con la licenciatura en Puericultura, contando con dos grupos de cuarenta alumnos cada uno. En el año 2005 nos trasladamos a nuestras propias instalaciones en la carretera Comitán – Tzimol km. 57 donde actualmente se encuentra el campus Comitán y el corporativo UDS, este último, es el encargado de estandarizar y controlar todos los procesos operativos y educativos de los diferentes campus, así como de crear los diferentes planes estratégicos de expansión de la marca.

Misión

Satisfacer la necesidad de Educación que promueva el espíritu emprendedor, aplicando altos estándares de calidad académica, que propicien el desarrollo de nuestros alumnos, Profesores, colaboradores y la sociedad, a través de la incorporación de tecnologías en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Visión

Ser la mejor oferta académica en cada región de influencia, y a través de nuestra plataforma virtual tener una cobertura global, con un crecimiento sostenible y las ofertas académicas innovadoras con pertinencia para la sociedad.

Valores

- Disciplina
- Honestidad
- Equidad
- Libertad

Escudo



El escudo del Grupo Educativo Albores Alcázar S.C. está constituido por tres líneas curvas que nacen de izquierda a derecha formando los escalones al éxito. En la parte superior está situado un cuadro motivo de la abstracción de la forma de un libro abierto.

Eslogan

“Mi Universidad”

ALBORES



Es nuestra mascota, un Jaguar. Su piel es negra y se distingue por ser líder, trabaja en equipo y obtiene lo que desea. El ímpetu, extremo valor y fortaleza son los rasgos que distinguen.

Historia del arte

Objetivo de la materia:

Potenciar una enseñanza de la Historia del Arte basada en el razonamiento, en la capacidad de análisis y síntesis, y en la necesidad de saber interrelacionar de contenidos. Proporcionar al alumno conocimientos racionales y críticos de la producción artística a lo largo de la historia y de su manifestación en distintas culturas y a través de los diversos lenguajes artísticos.

INDICE

Unidad I

Introducción a la historia del arte

- I.1. Definición del arte
 - I.1.1. Funciones del arte
- I.2. Arte Prehistórico
 - I.2.1 El arte del paleolítico superior
 - I.2.2 La pintura rupestre franco-cantábrica
 - I.2.3 La pintura levantina del neolítico
 - I.2.4 La cultura megalítica
- I.3. La edad antigua
 - I.3.1. El arte egipcio
 - I.3.2. El arte Mesopotámico
- I.4. Arte Clásico
- I.5. Arte Medieval
 - I.5.1. Arte bizantino
 - I.5.2. Arte paleocristiano

Unidad 2

Siglo XIX

- 2.1. Arte romántico
- 2.2. Clásismo
- 2.3. Realismo
- 2.4. Impresionismo
- 2.5. Simbolismo

2.6. Jules Cheret

2.7. Henry Mary Raimond de Toulouse Lautrec

Unidad 3

Siglo XX

3.1. Arte Noveau

3.2. Fauvismo

3.3. Futurismo

3.4. Expresionismo alemán

3.5. Dadaísmo o la función de repulsa

3.6. Surrealismo

3.7. Constructivismo ruso

Unidad 4

Arte en América

4.1. Arte cinetico (op art y pop arte)

4.2. Arte cinetico (op art y pop arte)

4.3. Muralismo mexicano

4.3.1. Diego Rivera

4.3.2. David Alfaro Siqueiros

4.3.3. José Clemente Orozco

Unidad I

I.1 ¿Qué es el arte?

La pregunta sobre qué es el arte y cuáles son sus funciones ha sido repetidamente formulada y respondida a lo largo de toda la historia, sin que las múltiples respuestas dadas ni el análisis de estas o aquellas obras de arte nos consiga satisfacer con una definición válida universalmente.

I.1.1 Funciones del arte

Como ya veremos en los siguientes capítulos, la función del arte ha ido evolucionando a lo largo de la historia. La primera función de las producciones estéticas de la prehistoria estaba, seguramente, ligada a ritos de magia simpática (de cara a facilitar la caza de los animales por medio de su representación pictórica) o de carácter pre religioso (buscando la protección del animal-tótem representado).

Desde las primeras civilizaciones, el arte servía para promocionar y justificar los valores y creencias del poder político y religioso así como para ensalzar a sus representantes (en el caso de Egipto veremos además la importancia que el arte funerario tiene en una cultura dominada por la creencia en la vida ultraterrena). Esta función, ligada al poder, fue la principal que cumplió el arte hasta el siglo XIX cuando se iniciaron los pasos en dirección a su total autonomía. Hecho que desató, fundamentalmente entre filósofos y artistas, la reflexión sobre la función que la obra artística debe tener.

–Algunos volvieron su mirada hacia la antigua Grecia donde se consideraba que el teatro, la poesía o las demás artes debían servir a un fin moral. Los partidarios de esta idea recogieron la creencia de aquellos filósofos griegos que promovieron la idea de un arte como enseñanza moral que mostrara como podrían y deberían ser las cosas.

– De esta idea podemos derivar otra: la del arte comprometido con su tiempo. La creencia en el poder transformador del arte, en su efectividad como instrumento de denuncia de las injusticias o de propaganda de las ideas de progreso, se fraguó en el siglo XIX

(recordemos ejemplos románticos como *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix). No obstante, su desarrollo se debió al idealismo y voluntad de cambio de las Vanguardias históricas del siglo XX (entre las que podemos señalar el suprematismo o el constructivismo) que impulsaron experiencias pioneras como la Bauhaus.

– Otra idea que podemos señalar es la del valor del arte por el arte. Derivada esta del hecho de llevar al extremo la autonomía de la obra artística, que ahora se justifica en y por sí misma. Algunas corrientes decimonónicas derivadas del Romanticismo, como el Simbolismo, defendieron la obra ensimismada, como producto del deber que tiene el artista como sujeto creativo extraordinario de dedicarse al perfeccionamiento de ésta.

– Otra teoría acerca de su función es aquella que defiende el arte como medio de comunicación. La obra es el instrumento que utiliza el artista para transmitir sus ideas, sentimientos, emociones o estados de ánimo al espectador, reconociendo la capacidad de éste para experimentar como propios los sentimientos ajenos (un ejemplo puede ser el cuadro *el grito* de Munch). Otras veces, sobre todo en las experiencias contemporáneas, se ha buscado que la obra de arte establezca una comunicación no jerarquizada con el espectador, que posibilite a éste, como obra abierta, la elaboración de sus propios significados o conceptos, en oposición a la transmisión de una serie de ideas o conceptos cerrados a un receptor pasivo. En esta línea podemos señalar la conocida frase del cineasta suizo Jean-Luc Godard: “*No busco comunicar algo, busco comunicar con alguien*”.

1.2 Arte prehistórico

El *homo sapiens sapiens* surgió en la tierra hace unos 40.000 años en el Paleolítico Superior y con él, el desarrollo psíquico, social y técnico de la humanidad se aceleró considerablemente. Las relaciones sociales se hicieron más complejas y la conciencia de su propia naturaleza le llevó a desarrollar una compleja red simbólica para comunicarse con sus semejantes, lo que dió como resultado el lenguaje, y con lo trascendente, que haría surgir las creencias mágicas y pre- religiosas.

1.2.1 El arte del paleolítico superior

Las primeras manifestaciones plásticas se dieron en el periodo del Paleolítico Superior llamado Auriñaciense (30000-25000 a. C.). Pero fue en el Solutrense (18000-15000 a. C.) y , sobre todo, durante el Magdalenense (15000-9000 a. C.) cuándo la cultura paleolítica alcanzaría mayor brillantez. Los hombres paleolíticos tallaron figuras de animales en materiales como asta de reno y marfil y hueso de mamut. En ocasiones, estas tallas “decoran” instrumentos de caza como propulsores, pero en otros casos se trata de esculturas de cuya función hablaremos más adelante. Otro tipo son las llamadas Venus, figuras femeninas de pequeño tamaño, en las que se incide en la representación de pechos, vientre y vagina, ya que, sin ninguna duda, se trataba de figuras utilizadas en ritos de fertilidad.

1.2.2 La pintura rupestre franco-cantábrica

Seguramente, la manifestación plástica más conocida del hombre del Paleolítico Superior son las pinturas rupestres franco-cantábricas , así llamadas por encontrarse la mayoría de ellas en el área geográfica que va desde la Dordoña francesa, pasando por los Pirineos y el País Vasco hasta los montes cántabros. Así, podemos destacar las pinturas de Lascaux y Rouffignac en la Dordoña, en el País Vasco y Altamira y El Castillo en Cantabria. Estas pinturas, que casi exclusivamente representan a animales, se encuentran en las paredes de las cuevas que habitaban grupos de cazadores-recolectores per o, mientras éstos hacían vida en el umbral de la cueva que les ofrecía abrigo de los elementos a la vez que luz, las pinturas se realizaban, por lo general, en zonas profundas, sin iluminación natural y , por tanto, no habitadas.

Estas pinturas representaban animales vistos de perfil, aunque en ocasiones aparecen combinados en una misma figura elementos observados desde distintos puntos de vista, quizás para dar una imagen más “completa” del animal representado. Además era frecuente la utilización del relieve de la cueva para sugerir el volumen de un animal. Las representaciones de figuras humanas son muy poco usuales y contrastan con el naturalismo de las pinturas de animales por su esquematismo y convencionalismo.

Los pigmentos eran de origen diverso. La mayoría eran minerales, aunque también se utilizaba el carbón vegetal y la sangre. Se aglutinaban con grasa animal, para facilitar su

adhesión y absorción en la pared. La pintura resultante se aplicaba con los dedos, con tampones de piel, utilizando tiras de piel o cerdas de caballo como rudimentarios pinceles e incluso se pulverizaba soplándola con huesos huecos. También era frecuente dibujar la figura incidiendo o grabando sus líneas en la roca.

Las pinturas, con su naturalismo en la representación de las anatomías, demuestran una capacidad de observación de la realidad muy elevada por parte de sus autores, cosa lógica si tenemos en cuenta que se trataba de cazador es para los cuales era de vital importancia esa percepción.

1.2.3 La pintura levantina del neolítico

Corresponden a un periodo en el que el clima se había dulcificado, aumentando las temperaturas medias e iniciándose los primeros cultivos, lo que transformó la vida nómada de los cazadores-recolectores anteriores en la de unos agricultores, evidentemente sedentarios. Aunque todo esto ocurriese muy lentamente, una cultura agrícola supone una distribución más clara de los roles en el grupo social, con lo que, poco a poco, aparecieron otras industrias como la cerámica y la lítica y otras funciones como la de los guerreros protectores del grupo y la cosecha. La dependencia de esta última de factores externos, hizo que las creencias religiosas se desarrollaran y con ellas los sacerdotes o sacerdotisas que intercedan ante los dioses.

Utilizaban los mismos pigmentos y aglutinantes del Paleolítico y es probable que emplearan plumas de ave como pinceles. Generalmente, describen escenas de caza pero aquí aparece la voluntad narrativa. La figura humana adquiere el protagonismo que no tenía en la pintura paleolítica y su representación se hace siguiendo rígidos, pero estilizados, esquemas geométricos. Una vida sedentaria es más monótona, los ciclos han de repetirse invariablemente y la capacidad de observación no es ya determinante en la supervivencia del clan. Todo esto hará que la plástica de este periodo abandone el naturalismo y se hagan imágenes más repetitivas, estereotipadas y estilizadas.

En otros lugares dónde las sociedades neolíticas alcanzaron una complejidad social mayor veremos cómo la plástica, abandonando toda voluntad de naturalismo, evolucionó hacia decoraciones en las que diferentes motivos geométricos y abstractos se repiten rítmicamente.

1.2.4 La cultura megalítica

En el periodo de tiempo entre 3000 y 1000 a. C., coincidiendo con el desarrollo de las distintas industrias metalúrgicas y a la vez que se dieron las grandes civilizaciones egipcia y mesopotámica, aparecieron los monumentos megalíticos (del griego, *Megas*= grande y *lithos*= piedra). Fue principalmente en Europa Occidental, aunque también existen ejemplos en el norte de África y en Siria.

Los principales monumentos megalíticos son el *menhir*, el *dolmen* y el *cromlech*:

- El **menhir** es una gran piedra larga, toscamente tallada, que se hince verticalmente en el suelo. En Bretaña se encuentra el conjunto de Carnac formado por grandes alineaciones de menhires.
- El **dolmen** está formado por varias piedras grandes, alzadas verticalmente sobre el suelo sobre las que se dispone una gran losa horizontal que crea un espacio interior utilizado como cámara funeraria. El conjunto se recubría de tierra creando un túmulo.
- El **cromlech** es un círculo de piedras erguidas verticalmente. Existen diversas tipologías, desde los pequeños cromlechs de 4 m. de diámetro formados por piedras que sobresalen poco del suelo, tan comunes en Euskal- Herria, hasta formaciones más complejas con dos o más círculos concéntricos e incluso con piedras adinteladas como es el caso del conocido cromlech de Stonehenge en Gran Bretaña. También sus funciones pueden ser diversas y estar asociadas a señalar enterramientos o a ritos solares.

1.2. La edad antigua

1.3.1. El arte egipcio

a) *Marco histórico*

El paso de la Prehistoria a la Historia se produce debido a un cambio importante en el modo de vida del hombre. Éste, durante el Paleolítico, se encuentra en un estado de recolección y de caza que le permite subsistir en un medio difícil. En el Neolítico descubre la agricultura y la ganadería, lo que le abre, en muchos casos, un horizonte ya imparable hacia lo que llamamos primeras civilizaciones. Lo que desencadena este proceso es la aparición de un excedente de riqueza que, generado por la agricultura, se dedica a otras actividades como el comercio y la administración. Se rompe así el equilibrio alcanzado por las sociedades más primitivas y aparece un nuevo enemigo, ya no fundamentalmente el medio físico sino el mismo ser humano, pues pastores y campesinos empiezan a disputarse la tierra disponible. Todo ello acontece casi al mismo tiempo en sitios diferentes como son Egipto, en el valle del Nilo, y Mesopotamia, en los valles del Tigris y del Éufrates.

El arte egipcio está condicionado en primer lugar por su paisaje, en donde el río Nilo y el Sol ofrecen una estructura natural simple y regular. El Nilo, que adquiere un sentido divino, establece un primer eje al disponerse longitudinalmente y atravesar así dos espacios diferentes: el Bajo Egipto, al norte, como tierra amplia y fértil con el Delta, y el Alto Egipto, al sur, como valle más estrecho y seco.

En un país rodeado de desiertos este río garantiza la continuidad de la vida, pues permite la alternancia periódica de épocas de sequía y de inundaciones. De este modo, por medios físicos se configura el esquema básico de todo lo que atañe a la vida egipcia, pues igual que el ciclo anual se repite para asegurar la existencia, también la religión, la sociedad y el arte se aferran al mismo sentido de continuidad.

La preocupación de los antiguos egipcios por alcanzar la inmortalidad se basa en la relación que entablan entre cuerpo y espíritu. Dentro de éste distinguen varias emanaciones, entre las que se encuentra el Ka o parte de la fuerza vital del universo, que está junto al cuerpo en la vida y en la muerte, aunque es después de ésta cuando realmente se manifiesta. Requisito imprescindible para llegar al más allá es que, tras la muerte, el ka encuentre un cuerpo donde alojarse, que puede ser el cadáver momificado o la imagen, ya sea pintada o esculpida. La momificación o embalsamamiento evita que las partes que integran el cuerpo, tanto las materiales como las espirituales, se deshagan.

Si el cuerpo se conserva el alma es inmortal, es decir, el ka puede seguir morando en él y llegar al más allá, donde la vida se imagina igual que la terrena. Por eso, junto al difunto se colocan el rollo de papiro con El Libro de los Muertos, colección de textos religiosos y mágicos que ayudan a realizar con éxito el viaje a ultratumba, como también muchos amuletos y figuritas en forma de momias con objetos cotidianos e inscripciones rituales con la función de realizar los trabajos diarios en el más allá.

El faraón es al mismo tiempo rey y dios, por lo que es digno de adoración, nunca puede ser visto de cerca y su actitud es siempre hierática. Por tanto, él es el responsable de las crecidas del Nilo y de la planificación de la agricultura, como también de la paz y, en definitiva, de la buena marcha de la vida egipcia.

La función del arte egipcio es demostrar que, igual que tras la sequía viene la fertilidad gracias al río Nilo, la vida sigue después de la muerte. Por eso, el arte forma parte del sistema general que constituye la existencia y, como ésta, tiene que reflejar un ritmo constante y eterno que se manifiesta dentro de un orden estático y ortogonal. Todo muestra que el hombre egipcio está al mismo tiempo inmóvil y en marcha hacia la resurrección, en un mundo cerrado que le garantiza su vida en la tierra y en el cielo.

b) Arquitectura

El afán por superar con éxito el trance de la muerte determina que la arquitectura egipcia sea un complemento de la estructura natural del país y exprese el constante peregrinar del hombre. Esto justifica la aplicación de criterios que se han mantenido inalterables a lo largo

de casi tres mil años: la piedra como material preferente, el sistema ortogonal y el espacio axial. Los grandes bloques pétreos, duros y resistentes, se extraen de los acantilados del Nilo, lo que es un primer indicio de la influencia directa del medio sobre lo artístico. En cuanto a la cubrición, se opta por elementos horizontales que se apoyan sobre otros verticales, principalmente la columna, que se inspira en las plantas del loto (lotiforme), del papiro (papiroforme) o de la palmera (palmiforme).

El resultado es un espacio ortogonal, por basarse en el ángulo recto, pero también axial, porque un eje longitudinal establece el caminar constante del hombre hacia lo eterno. Como consecuencia, los interiores se conciben como meros lugares de paso y, por tanto, poco acogedores, pues no invitan a quedarse por invadirse con grandes masas que los restringen notablemente.

Por la conexión directa de la arquitectura egipcia con el paisaje y la religión, sus principales tipologías son las tumbas y los templos. El enterramiento más antiguo y sencillo es la mastaba, que consiste en una estructura baja de ladrillo, a modo de banco, con forma de tronco de pirámide rectangular y muros en talud. En su interior se disponen una capilla para ofrendas y un pozo que, cegado tras el sepelio, conduce a una serie de cámaras subterráneas, como la del sarcófago con el cadáver y el serdab, donde se pintan o esculpen imágenes del difunto. Normalmente, unas mastabas se disponen al lado de otras formando auténticas ciudades de la muerte.

Cuando se superponen varias mastabas de tamaño decreciente surge la pirámide escalonada, ya con unos elementos que serán constantes en esta tipología: sillares de piedra bien cortados, ausencia de fachadas, corredor estrecho en el interior que lleva a la cámara subterránea del muerto, que se tapa tras el entierro, y muchas puertas falsas para los mortales pero visibles para el espíritu, capaz de atravesarlas.

Es entonces cuando por primera vez en la historia de la arquitectura se aplican unos principios fijos, en este caso para recrear la visión egipcia del mundo, como son los de recinto cerrado, recorrido axial y disposición ortogonal. Al mismo tiempo, nace la figura del arquitecto, que en Egipto asume el rango de sacerdote por su importante responsabilidad de

hacer posible la vida en el más allá (Pirámide de Zoser, Saqqara).

La pirámide escalonada da paso a la clásica, que, con un tamaño imponente y con gran solidez, responde a una estructura geométrica pura y simple, con su base poligonal y sus cuatro caras laterales triangulares elevadas hasta coincidir en un vértice axial. Posee dos funciones: una práctica, pues sirve como tumba del faraón, y otra simbólica, pues se refiere al sol (Ra) en su momento de mayor esplendor, cuando equivale a la luz divina (vida eterna), que prevalece por encima de la muerte (sarcófago). Así, sus aristas son los rayos solares que inciden sobre la tierra y permiten que el faraón suba a los cielos como hijo del astro divino. De ahí que se oriente según los cuatro puntos cardinales con mucha precisión y que se disponga paralelamente al río Nilo en su orilla oeste, donde se pone el sol.

Para todo ello se requiere también organizar de manera sistemática unos trabajos de gran envergadura que movilizan a una ingente mano de obra para transportar e izar pesados bloques con la ayuda de rampas. Estas tareas se llevan a cabo desde fines de julio a fines de octubre, es decir, durante los meses que coinciden con la crecida del río, cuando las tierras no pueden cultivarse y el traslado de los materiales es más fácil por la subida del cauce.

La pirámide clásica forma parte de un complejo arquitectónico al servicio del ritual funerario que el faraón necesita para realizar su viaje de ultratumba. Se trata de un recorrido que empieza en el templo del Valle junto al Nilo, donde se purifica y momifica el cadáver, sigue por una calzada recta y larga, más o menos ortogonal con respecto al río, llega al templo funerario, donde se dan culto y ofrendas a los muertos, y termina en la pirámide, que es la meta final (Pirámides de Keops, Kefren y Micerinos, Gizeh).

Aunque en el Imperio Medio se siguen construyendo, las pirámides disminuyen su tamaño y, poco a poco, se sustituyen por los hipogeos, que se imponen completamente en el Imperio Nuevo. Se trata de enterramientos excavados en la roca en los que se distingue claramente entre el sepulcro, oculto en el interior con bastante profundidad, y la capilla, que sale al exterior (Valle de los Reyes). La misma idea se aplica a algunos templos, que en ciertos casos recurren para el acceso a una serie de terrazas conectadas con rampas (Templo de Hatshepsut, Deir el-Bahari). Aquí sigue vigente el sistema ortogonal y axial de las pirámides,

pero las grandes masas de piedra se reemplazan por unidades arquitectónicas que, como vigas y columnas, se repiten.

Junto a la pirámide, el otro tipo arquitectónico característico es el templo, que, por un lado, es la mansión del dios y, por otro, la imagen del mundo. Existen dos clases: el funerario, que pertenece al Imperio Antiguo y se dedica al faraón, y el cultual, para los dioses, que procede del Imperio Nuevo. Sin embargo, ambos se atienen al mismo esquema que, a su vez, parte de unos ideas básicas: orientación hacia dentro, perímetro cerrado por altos muros, secuencia procesional de piezas en torno a un eje y espacio ortogonal.

Todo ello nos remite nuevamente al paisaje egipcio, a su sociedad inmutable y a su religión, donde los sacerdotes son servidores de los dioses y ante los cuales el faraón inclina su cabeza. Por eso, el templo, orientado al este, posee dos partes: una pública, la de fuera, y otra privada, la de dentro.

En el exterior, la puerta se flanquea con dos torres macizas con muros inclinados (pilonos), cuya cara externa mira al oeste. Delante de ellos se sitúan dos obeliscos, que, como pilares muy altos de sección cuadrada y remate piramidal, simbolizan el sol. A partir de aquí arranca una avenida larga con esfinges o carneros y el recinto se protege con una doble muralla. Ya en el interior, el pueblo sólo accede al patio, con columnas y sin techar, donde además contempla los relieves con las victorias del rey, portadoras de la armonía del universo. A continuación, en la sala hipóstila, para audiencias y repleta de columnas, entran sólo los privilegiados, como el rey, los sacerdotes o los funcionarios.

En ella el espacio se constriñe cada vez más, pues el suelo asciende y el techo desciende poco a poco, al tiempo que la luz disminuye al entrar sólo por las puertas y ventanas altas con rejas de la nave central, e incluso a veces a través de pequeñas aberturas en el techo. Estamos ante una imagen reducida del mundo: en la parte inferior, el Nilo y su vegetación como origen de la vida, mientras las enormes y abundantes columnas se refieren a la fertilidad y, por último, las estrellas pintadas del techo aluden al cielo. Tras la pequeña sala con la barca sagrada del dios se sitúa el santuario, justo en el extremo del eje. Allí se guarda la estatua divina, ante la que sólo pueden estar los sacerdotes y los más importantes, como el faraón, quien debe

arrodillarse ante ella (Templo de Horus, Edfu).

c) Escultura y pintura

La imagen desempeña en la tumba y en el templo una función religiosa muy importante, pues hace posible que el ka o doble se mantenga vivo. Así, la figura esculpida o pintada se identifica con la misma persona y es en ella donde el espíritu humano se aloja para siempre. En definitiva, la imagen sigue teniendo un poder mágico tan fuerte como en el arte prehistórico, aunque ya no se pretende la posesión sino la supervivencia.

Para poder desempeñar su cometido funerario, las imágenes egipcias se atienen a un sistema de normas que respeta la tradición y rechaza cualquier novedad. Se trata de un canon de proporciones, que consiste en establecer unas medidas de longitud basadas en la observación del cuerpo humano, teniendo en cuenta que en la realidad la relación entre sus partes prácticamente es constante.

Para ello, pintores y escultores siguen un método de trabajo con dos partes: en primer lugar, dibujan una cuadrícula sobre la pared, roca u hoja de papiro, de manera que el lado de cada uno de sus cuadros es de igual tamaño que el pie de la figura; en segundo lugar, ésta se encaja en la retícula considerando el número fijo de unidades que componen cada parte.

El resultado final es un cuerpo humano dividido en dieciocho unidades desde la planta del pie hasta el nacimiento del pelo en la frente. Sólo modificando el tamaño de la unidad se pueden realizar las figuras más grandes o más pequeñas. Una consecuencia del canon de proporciones es la concepción cúbica de la figura humana, lo que determina su visión de frente o de lado, pero nunca oblicua, por lo que todo se resuelve en un espacio plano y no profundo.

En la pintura y en el bajorrelieve la concepción cúbica de la figura humana conlleva la síntesis del perfil y del frente, algo que nuestros ojos no pueden ver en la realidad pero que el artista egipcio realiza en aras de conseguir la mayor claridad posible.

Es decir, se combinan simultáneamente dos puntos de vista en una sola imagen, con lo que el

efecto resulta forzado y poco natural, pero eficaz para que las imágenes cumplan su objetivo religioso. Como consecuencia, una figura muestra los ojos, los hombros y la mitad superior de su cuerpo de frente, mientras que el rostro, los brazos, las piernas y los pies lo hacen de perfil. Por la misma razón, la figura suele estar sentada o caminando, sin dinamismo y de manera plana, pues nada se ofrece en la tercera dimensión para evitar deformaciones, lo que añadiría confusión y anularía el poder mágico de la obra.

Por ello, el tamaño no refleja la distancia en relación al punto de vista del espectador, sino sólo la importancia de lo representado. También por lo mismo en este espacio plano no se hacen entrecruzamientos, pero sí se superponen escenas en bandas a distinta altura que son paralelas a un fondo neutro, en el que las inscripciones jeroglíficas, basadas en una escritura pictográfica, asignan a cada concepto un signo.

En definitiva, los egipcios desarrollan un sistema completamente intelectual, pues captan la realidad como se piensa y no como se ve, mostrando sólo lo esencial de la manera más ordenada y clara posible. En el largo transcurso de la historia antigua de Egipto, sus reglas se mantienen tajantemente cuando se representa a las clases superiores de la sociedad, empezando por el faraón, pero se relajan un poco cuando se trata de un artesano o un campesino. Sólo durante un breve período, el del faraón Amenofis IV, durante el Imperio Nuevo, esta libertad afecta a los temas oficiales, que incorporan defectos físicos y la vida cotidiana, aunque muy pronto, tras la muerte del rey mencionado, la tradición queda restablecida.

1.3.2. El arte Mesopotámico

Lo que antiguamente se conocía como Mesopotamia forma parte hoy del llamado Oriente Próximo, que comprende países como Jordania, Israel, Líbano, Siria, Turquía, Irak e Irán. También aquí el paisaje es determinante, pues se divide en dos partes: la alta, ocupada por una meseta, y la baja, con una llanura aluvial con los ríos Tigris, al norte, y Éufrates, al sur, que desembocan en el Golfo Pérsico.

a) Arte sumerio

Los sumerios fundan la civilización mesopotámica al asentarse en la región de Sumer, cerca de la confluencia del Tigris y del Éufrates, y al establecer su capital en Ur. De este pueblo pacífico y disciplinado se conoce muy poco por dos razones: primero, porque, al no disponer de piedra, levanta sus edificios primordialmente con ladrillo, con lo que no se han conservado; segundo, porque no cree en la vida eterna como los egipcios. Sin embargo, poseen un sistema político-religioso independiente basado en ciudades-estado que se organizan según un socialismo teocrático.

El templo es crucial en la economía de la ciudad y también la principal tipología constructiva del pueblo sumerio, que él crea y sigue vigente en las demás etapas de la historia antigua de Mesopotamia. Recibe el nombre de *zigurat* y su estructura se deriva de las limitaciones que impone el ladrillo, un material poco resistente. Sus elementos son los siguientes: una torre escalonada de varios pisos con un altar en el nivel más alto, un sistema de rampas o planos inclinados para el acceso y, por último, muros muy gruesos que, reforzados con contrafuertes, protegen el conjunto y ahuyentan a los espíritus malignos.

Enseguida nos viene el recuerdo de la pirámide escalonada egipcia, aunque ésta no es un templo sino un sepulcro y constituye una masa sólida de piedra sin los inconvenientes del ladrillo. Debido a la fragilidad de éste hay que evitar posibles peligros (inundaciones, plagas o viento) alzando los edificios sobre plataformas, auténticas montañas artificiales con carácter sagrado. En ellas se expresa la enorme distancia que separa al hombre del dios, pero también la posibilidad de que éste se manifieste y se acerque al hombre. El sentido religioso de estas altas terrazas en las que se levantan los templos se vincula también con la armonía del universo, pues cada piso se dedica a un planeta y recibe su color simbólico correspondiente (Zigurat de Uruk, actual Warka).

La misión primordial del hombre sumerio de estar al servicio del dios. Mientras que los egipcios no distinguen entre lo humano y lo divino para asegurar la inmortalidad, en Sumer se establece una tajante distancia entre dioses y fieles para reflejar, además, que el destino del hombre es el tormento infernal y no el mundo divino.

Por tanto, su función no es funeraria sino cultural, teniendo en cuenta que la estatua tiene vida propia y que el dios está presente en la imagen. Esto explica el desinterés por las escenas de la vida cotidiana en aras de representar estatuas de dioses, sacerdotes y devotos, con un afán de simplificación formal que lleva al predominio de lo cónico y lo cilíndrico frente a lo cúbico de Egipto, o a la repetición de unas actitudes simétricas, ya sea de pie o arrodillado, con manos unidas bajo el pecho y mirada fija al frente. Como en Egipto, el tamaño sigue siendo una manera de resaltar la importancia de una figura sobre otra, pero esto también se logra con el mayor diámetro de los ojos, que, realzados con incrustaciones de color, constituyen el foco de mayor atracción (Estatuilla del templo de Abu).

b) Arte acadio

Con una lengua diferente y un carácter guerrero, los acadios terminan controlando todo el territorio sumerio y fijan una nueva capital, Accad. Asimismo, introducen un nuevo concepto de gobernante, ya no sólo como sacerdote o servidor del dios, sino, sobre todo, como jefe militar, lo que es consecuencia de la política expansionista que inicia Sargón y continúa Naramsin. La repercusión artística de este cambio se traduce en el desarrollo del relieve, con una función que, a diferencia de Egipto, deja de ser religiosa para hacerse propagandística, pues celebra las victorias y los botines de guerra a través de la derrota de los enemigos. Este nuevo cometido supone una gran novedad que, asimismo, conlleva dos importantes cambios formales.

En primer lugar, el tamaño sigue siendo el criterio para expresar superioridad como en Egipto y Sumer, pero ahora esto se aplica al rey y no a los dioses: si antes se marcaba la distancia entre las divinidades y los mortales, los acadios subrayan la que hay entre el rey y sus súbditos. En segundo lugar, se opta por una escena única que abandona la superposición de bandas al modo egipcio e incorpora el paisaje como fondo (Estela de Naramsin).

c) Arte asirio

El pueblo asirio se consolida como Estado independiente y se extiende hacia el Mediterráneo gracias a reyes como Assurnarsipal II, Sargón II, Sennacherib y Assurbanipal. El punto de partida es la ciudad de Assur, que, situada en la parte superior del Tigris, debe su nombre al

dios mesopotámico así denominado. Se constituye un gran imperio que abarca prácticamente todo el país y que consiste, aproximadamente, en lo que hoy es Irak, Siria, Jordania, Líbano, mucha parte de Palestina y del sur de Turquía, además de Egipto septentrional.

Todo gira en torno a la figura del rey, del que se ensalzan su valentía y su fuerza frente a cualquier adversario. Con esta idea central, el arte asirio asume también el sentido propagandístico de los acadios, si bien lo logra de una forma novedosa y siempre primando lo profano sobre lo religioso. Así se constata en los palacios y, dentro de éstos, en sus artes figurativas.

Un palacio asirio participa de las características comunes de la arquitectura mesopotámica, condicionada por la debilidad de sus aparejos, que en este caso es el adobe. Pero se usa un dispositivo nuevo como son los ortostatos, losas de piedra que se colocan verticalmente en la base de los muros para reforzarlos, pudiendo a veces recibir relieves.

También peculiar es la planta, que, con una disposición oblicua de los elementos, rompe con el eje longitudinal egipcio y cuenta con una sólida muralla y con un *zigurat*, además de muchas salas y patios. Sin embargo, lo más original es la escultura monumental, concretamente las estatuas situadas en las jambas de las puertas de entrada al recinto (*lamassu*) y los relieves que recorren la parte baja de los muros (Palacio de Sargón II, Khorsabab).

Los *lamassu* son toros alados con cabeza humana que, a modo de genios, alejan a los espíritus dañinos para proteger cada punto por donde ingresan todos los que se encaminan ante la presencia del rey. Éste impone así respeto y temor ya desde el exterior, donde cualquiera puede vislumbrar su inmenso poder. Estos animales fantásticos llaman la atención por su enorme tamaño, su meticulosidad en los detalles (plumas de las alas, barba rizada, músculos y venas en patas) y sus tres puntos de vista diferentes.

Si nos situamos frente a ellos parecen estáticos, si lo hacemos de perfil dan la sensación de moverse hacia delante y si adoptamos una posición oblicua apreciamos cinco patas. Este hecho inusitado se debe a la necesidad de adaptar la escultura al edificio, por lo que se elige la forma cuadrangular en lugar de la cilíndrica o cónica de los sumerios (*Lamassu*,

Khorsabad).

El relieve, bastante plano y bajo, es la aportación más significativa de los asirios con respecto al resto de los mesopotámicos que le preceden y al arte egipcio del Imperio Nuevo con el que coincide cronológicamente. Es en esta modalidad escultórica donde mejor cristaliza el afán de glorificar al rey, lo cual se hace con un sentido narrativo, lo que es una auténtica novedad. Dos son los temas prioritarios: las campañas de guerra y las cacerías reales.

En el primer caso, una escena nos lleva directamente a otra para contar las numerosas conquistas de ciudades, con sus asedios, matanzas y capturas de prisioneros (Ejército asirio sitiando una fortaleza, Palacio de Aurnasirpal, Nimrud). En cuanto a la caza, el propósito es transmitir la idea de que, al matar a un animal, el rey se manifiesta como suprema autoridad, con capacidad para eliminar cualquier amenaza (Liberación y muerte de un león, Nínive). Con todo ello, los asirios consolidan la tradición del arte con un fin propagandístico, lo que fue iniciado por los acadios pero ellos desarrollan introduciendo la práctica del relieve con carácter narrativo, con tanta incidencia en el futuro.

1.4.El arte griego

a) Marco histórico

La civilización griega, que transcurre a lo largo de casi mil años, constituye la base del mundo occidental, razón por la que nos resulta más afín a lo que nosotros somos hoy. Ella recibe el legado de Egipto y del Próximo Oriente, pero lo transforma completamente al estar condicionada por diversos factores geográficos, políticos y religiosos. Frente a la amplitud del paisaje egipcio y mesopotámico, donde se desarrollan grandes imperios, la Grecia peninsular y las islas del Egeo constituyen un espacio reducido y además fragmentado en muchas pequeñas islas y valles rodeados de montañas escarpadas.

Este marco físico determina a su vez una organización política propia, ya no con Estados unitarios sino con ciudades-estado o polis, que, independientes y normalmente enfrentadas

entre sí, poseen en común un idioma y una religión, por lo que se engloban en una entidad cultural superior, la Hélade. Convencidos de que son superiores a otras razas con costumbres y lenguas distintas, llamadas por ellos bárbaros, los griegos avanzan a través del Mediterráneo, con lo que insemnan su tradición y forjan la idea de que todo lo suyo es modelo de perfección.

Tanto las condiciones físicas como políticas en Grecia se relacionan estrechamente con las religiosas, dentro de un politeísmo novedoso por el enfoque humano de los dioses. Ahora el hombre es el centro de todo y, por tanto, los dioses son también hombres, aunque más perfectos y eternos, que irradian su poder sobre la tierra. Por sus características peculiares, cada lugar se identifica con un dios que se convierte en su protector.

Debido a la orientación humana de lo divino en Grecia lo religioso decae paulatinamente, pues a través de la mitología el hombre se conoce a sí mismo y explica el mundo de modo racional, con lo que nace la filosofía. El mito proporciona un conjunto de narraciones poéticas en las que las fuerzas naturales se personifican, al tiempo que los sucesos del universo se justifican como voluntad de los dioses, por lo que todo es arbitrario al depender del destino.

Por el contrario, la filosofía defiende que nada es casual sino necesario y que el mundo constituye un todo ordenado y dinámico que es preciso comprender. Surge así también la ciencia como hija predilecta de la filosofía, teniendo especial relieve las matemáticas, pues los números se convierten en la clave para entender el universo, lo que repercute en la Física, en la Astronomía, en la música y también en el arte .

Los grandes cambios que depara el arte griego surgen a partir del descubrimiento de la naturaleza y de la concepción de ésta como armonía numérica basada en la simetría y en la proporción. La primacía del sentido racional lo invade todo, hasta el punto de que cualquier elemento se justifica por el cometido que desempeña. Paulatinamente, se abandonan las normas antiguas aprendidas de los egipcios para experimentar de manera libre con formas inspiradas en lo que se ve, es decir, en la realidad.

Al principio este naturalismo se idealiza en una combinación completamente original que se explica por el afán de reproducir lo celeste en lo humano, si bien luego el acercamiento a lo real es más contundente. Este proceso se realiza a través de las tres etapas que constituyen la historia de la Grecia antigua: la arcaica (siglos VII y VI a.C.), la clásica (siglos V y IV a.C.) y la helenística (siglos III - I a.C.).

b) Arquitectura

La arquitectura griega constituye el punto de partida de la que se va a desarrollar posteriormente en el transcurso de más de dos mil años. Aunque al principio utiliza adobe o madera, después opta por la piedra policromada, sobre todo el mármol, muy fácil de pulir. Como en Egipto, el espacio es axial y ortogonal, pues igualmente se recurre a la cubierta horizontal, aunque no con el mismo significado ni con la misma escala. Los esquemas basados en el ángulo recto ya no reproducen en Grecia el paisaje ni expresan la preocupación por la muerte, sino la inteligencia humana, capaz de organizarlo todo teniendo como referencia al hombre y, por tanto, lejos del sentido colosal de Oriente.

Como consecuencia, el edificio ya no es una ingente y pesada mole pétreo como una montaña, sino una forma que se articula igual que un ser vivo, en el que todos sus elementos mantienen una proporciones recíprocas. El eje que domina este espacio ya no es dominante para marcar un recorrido sin fin como en Egipto, pues su función es ahora lograr una perfecta simetría.

La aplicación del orden ortogonal no sólo se constata en lo arquitectónico sino también en lo urbanístico. Cualquier ciudad griega, planificada o no, se amuralla y se divide en dos zonas: la alta (acrópolis), como foco religioso y simbólico situado sobre una colina fortificada, y la baja, como foco cívico que, en torno a una plaza (ágora) reúne los edificios públicos más importantes y se rodea de un pórtico con columnas que protege de la lluvia y del sol (stoa). Con estos elementos comunes, algunas ciudades se someten al plano en cuadrícula, también denominado hipodámico por atribuirse a Hipodamo de Mileto, quien reconstruye esta ciudad de Asia Menor cuando es arrasada por los persas en el siglo V a.C. El ágora se sitúa entonces en el centro de un armazón sin ejes principales, por lo que todos los lugares poseen la misma

importancia, lo que es muy práctico en una ciudad-estado democrática y en la fundación de nuevas colonias.

Con su espacio axial y ortogonal, la arquitectura griega se localiza en parajes que, según sus peculiaridades, se vinculan a una divinidad u a otra. Surgen así los santuarios, conjuntos de edificios que no siguen un orden geométrico sino aparentemente casual, lo que tiene su razón de ser en el entorno natural que los rodea. Son auténticas ciudades sagradas con templos, senderos, escaleras monumentales y tesoros, estos últimos como pequeños edificios para guardar las riquezas donadas. En este ambiente se realizan los oráculos, donde sacerdotes y pitonisas interpretan las señales de los dioses, y se celebran juegos que, como formas de culto, incluyen tanto pruebas deportivas como certámenes teatrales y musicales.

La tipología principal de la arquitectura griega es el templo, que sirve para guardar la estatua del dios. No está pensado para acoger a los fieles, que no se reúnen dentro de él sino fuera, donde se levantan altares para los ritos religiosos. Así entendido, el templo es el núcleo de la polis y en él importa más el volumen que el espacio interior. La claridad y la lógica determinan una estructura fundada en la proporción y en la simetría, como se refleja en la planta, con tres partes fijas: una sala rectangular (cella o naos) que, con la estatua del dios, constituye el núcleo principal; un pórtico (pronaos) que, como lugar cubierto con columnas, se sitúa delante de la entrada; en el extremo opuesto de ésta e incomunicado con el templo, un falso pórtico (opistodomos) o bien una cámara (ádyton) a la que se accede desde la cella pero no se abre al exterior.

A partir de este esquema se producen variaciones que afectan al número de columnas en el exterior y a su situación. En este último caso, el templo es períptero si las columnas lo rodean en sus cuatro lados, próstilo si se limitan a la fachada principal y anfipróstilo si además se colocan en la parte del opistodomos. En cualquier caso, estas diferencias entre unos templos y otros nunca alteran el principio de regularidad y simetría que alimentan todo el arte griego.

Los mismos criterios se aplican en el alzado, en donde los griegos ofrecen su principal aportación: los órdenes arquitectónicos. Consisten en soluciones que armonizan lo

constructivo y lo decorativo para expresar caracteres humanos individuales. Son importantes por- que han quedado para el porvenir en diferentes épocas y lugares como modelos de perfección, a diferencia de lo que sucedía con la arquitectura egipcia o mesopotámica, cuyas creaciones sólo se encuentran en el medio que les es propio.

Teniendo en cuenta que el edificio se asienta sobre un pedestal, un orden arquitectónico está formado por la columna y el entablamento. La primera es un soporte redondo que, de abajo a arriba, se compone de basa, fuste y capitel. El entablamento, que sostiene la cubierta del edificio, tiene tres secciones horizontales: el arquitrabe en el nivel inferior, el friso en el intermedio y la cornisa en el superior.

Como los griegos utilizan de tres maneras diferentes la columna y el entablamento, se establecen tres órdenes o estilos: el dórico y el jónico, que se desarrollan prácticamente desde el principio, y el corintio, que aparece más tarde.

Según la divinidad a la que se dedique el templo, así se aplica uno u otro, pues el dórico expresa la fuerza varonil, el jónico alude a la gracia femenina y el corintio es una mezcla de ambos que se corresponde con la figura del adolescente.

En un templo dórico la columna carece de basa y el fuste presenta estrías longitudinales unidas en arista viva, al tiempo que en su centro se hincha ligeramente (éntasis). El capitel se compone de tres molduras: ábaco (pieza cuadrangular que sostiene el arquitrabe), equino (almohadón comprimido) y collarino (forma anular). Mientras que el arquitrabe es una simple viga horizontal sin adornos sobre la columna, en el friso alternan metopas (paneles decorados) y triglifos (tres hendiduras sobre las columnas).

En la cornisa, que es un elemento horizontal, sobresalen esculturas monstruosas como las gárgolas, por cuyas bocas se expulsa el agua de la lluvia en los pórticos laterales, y las acroteras, que adornan las esquinas del edificio y el vértice del frontón. Éste es un remate triangular sobre los lados más cortos del templo, que a partir de entonces se convierte en un elemento característico de la arquitectura sacra (Partenón, Atenas).

El orden jónico, originado en la costa de Asia Menor y en las islas orientales del Egeo, es más

ligero y ornamental que el dórico. El templo también se asienta sobre un pedestal, aunque la columna posee basa y un fuste que, sin éntasis, se disminuye ligeramente y se divide con acanaladuras verticales separadas por superficies lisas.

Lo más original es el capitel con volutas, unos adornos en forma de espiral o caracol que sostienen el ábaco. A diferencia del arquitrabe continuo dórico, el jónico se fragmenta en tres franjas estrechas y el friso equivale a una larga banda continua con relieves que se suceden de manera ininterrumpida (Templo de Atenea Niké, Atenas). Su propensión decorativa le lleva a veces a sustituir las columnas por cariátides, esculturas femeninas que actúan como soporte (Erecteo, Atenas). A partir del jónico se desarrolla el corintio, muy similar a él salvo en su capitel con hojas de acanto.

Destacan otros tipos de edificios como la casa y el teatro. La vivienda urbana se desenvuelve hacia dentro, con una planta rectangular y un patio en su centro hacia el que se abren las estancias. Pero es el teatro, después del templo, la contribución griega más importante. Excavado en la pendiente de una colina, que se aprovecha para disponer los asientos, parte de un núcleo circular (orquesta u orquesta) que se destina al coro y se rodea en algo más de su mitad por la grada. En el espacio restante limita con el proscenio, situado a un nivel un poco más alto, y después con la escena, aún más elevada, destinándose ambas partes para los actores (Epidauro).

c) Escultura y pintura

La escultura griega se conoce fundamentalmente a partir de descripciones escritas y de copias hechas en época romana, pues la mayor parte de ella se destruye con el cristianismo, que, al defender el monoteísmo, elimina las imágenes de los dioses paganos. Su función es religiosa en una triple vertiente: cultural, votiva y funeraria.

Las imágenes de los dioses residen en el templo, las estatuas de los vencedores en las competiciones atléticas se erigen en los santuarios y otras pertenecen a los enterramientos.

Los materiales más frecuentes son la piedra policromada (caliza y mármol) y el bronce, con su color dorado natural y las pátinas que lo recubren por la acción del tiempo. Pero también

se usan terracota, madera, oro y marfil. Además se añaden accesorios, como ojos incrustados con piedras de colores, vidrio y marfil, pero también rizos, diademas y coronas de metal. Generalmente, de ellos sólo quedan hoy los agujeros donde se metían o ajustaban, como es el caso de pendientes, collares, lanzas, espadas y bridas.

El tema por excelencia es el cuerpo humano, entendido como el máximo logro de belleza y tratado a partir de la naturaleza para luego idealizarlo, aunque finalmente se llega a un nuevo y más directo contacto con la realidad.

En lo que se refiere a la escultura exenta, este proceso comienza en la época arcaica, en donde abundan los kouros, que son atletas desnudos triunfadores en los juegos, cuyas estatuas se ofrecen a los dioses en el templo. Pertenecientes a las principales familias, representan jóvenes que participan en competiciones deportivas que tienen para los griegos un fin religioso, pues son el modo de conseguir a través de los dioses el don de la victoria.

Por eso, los vencedores encargan sus efigies con un fin conmemorativo. Asumen siempre la misma actitud: caminando, muy erguidos, adelantando la pierna izquierda, pero con los dos pies clavados firmemente en el suelo, los brazos muy pegados a los costados y a veces doblados por los codos, las manos cerradas o pegadas al cuerpo, el pelo como un conjunto de líneas geométricas con un pequeño flequillo sobre la frente, los ojos salientes mirando al frente, la boca con una ligera sonrisa, los hombros anchos, la cintura esbelta y los muslos redondos.

Una estatua así puede resultar muy parecida a las egipcias, pues tiene el mismo carácter cúbico que recuerda el bloque de piedra de donde se ha sacado. Sin embargo, estamos ante algo nuevo, pues el atleta griego está desnudo, es independiente con respecto a la arquitectura y resulta mucho más natural al articularse con detalles hasta entonces inadvertidos, como ciertas uniones (cabeza- cuello y tronco- pelvis) y los ojos, abiertos y más vivos.

Todo esto es posible porque el escultor griego ha empezado a observar por sí mismo cómo es un cuerpo humano real y sus descubrimientos le animan a romper con unas normas que

se llevaban respetando durante muchísimo tiempo. Así inicia un camino que desemboca en el período clásico, donde culmina este afán por crear obras cada vez más convincentes.

Es entonces cuando se alcanza un ideal según las proporciones perfectas del cuerpo humano, que prescinde por completo de la expresión de sentimientos. Este proceso empieza en la primera mitad del siglo V a.C. con la conquista del movimiento, que abandona el estatismo de las figuras arcaicas, que, si bien avanzan una pierna, se mantienen totalmente rectas y quietas.

El recurso para lograrlo es el contrapposto, que consiste en desequilibrar la base de la estatua, de modo que toda ella queda afectada.

Se produce cuando cada pierna asume distinta función: una actúa como sostén, por lo que se adelanta y se dobla por la rodilla, mientras que la otra queda libre para recibir el peso de la primera. Como consecuencia, la parte superior del cuerpo gira, a menudo en dirección opuesta a la pelvis, al tiempo que hombros y caderas se inclinan, y la cabeza también se desplaza en sentido lateral hacia la pierna libre.

El artista no quiere así copiar exactamente el movimiento de una persona, sino hacer que la postura de la figura parezca natural. Sin embargo, el pasado egipcio sigue vigente en la visión simultánea del frente y del perfil, en la composición bidimensional y en la claridad al mostrar la estructura del cuerpo.

En la segunda mitad del siglo V a. C. se perfecciona la representación del movimiento y se consigue un cuerpo humano perfecto. Para lo primero se mantiene el contrapposto, aunque el distinto cometido de las dos piernas es más evidente, pues la libre se lleva muy atrás y sólo toca el suelo con la punta de los dedos. Pero lo realmente novedoso es la incorporación del escorzo, que consiste en añadir algún elemento perpendicular u oblicuo al plano de la figura, como un brazo que se dispara hacia delante para invadir el espacio del espectador, con lo que se consigue más profundidad y también mayor sensación de dinamismo.

Para alcanzar la perfección en la figura humana y, por tanto, unas proporciones ideales se recurre a la geometría, con lo que se establece una relación armónica de las partes, de unas con otras y de cada una con el conjunto, teniendo como unidades el dedo y la cabeza,

medida ésta desde el mentón hasta el arranque del cabello.

De esta forma, se crea una progresión: de dedo a dedo y de todos ellos con la mano y la muñeca, de la mano y la muñeca con el antebrazo, del antebrazo con el brazo y de todas las partes con el todo. En definitiva, el cuerpo se concibe como número y así se fija un canon de proporciones perfectas que conlleva, a su vez, la clara división de los planos corporales. Brazos, piernas, tórax y abdomen se mantienen independientes a través de grandes líneas que se atienen a trazados geométricos generalmente curvos (Doríforo, de Policleto).

Desde aquí se llega al mayor realismo de la escultura helenística, que recurre a lo dramático tanto en las obras exentas (Laocoonte y sus hijos) como en el relieve (Altar de Zeus, Pérgamo), pero también a lo anecdótico (El niño de la oca). Como consecuencia, introduce nuevos géneros como el retrato y logra una fusión de la estatua con el ambiente (Victoria de Samotracia).

La misma ruptura con lo egipcio se lleva a cabo en la pintura griega, comenzando en la cerámica arcaica, con la decoración de vasos que generalmente se destinan a un uso doméstico. En ellos, las figuras mantienen el cuerpo de perfil y los ojos de frente, pero, al mismo tiempo, muestran otras partes con menos rigidez, como los brazos y las manos, y otras que- dan ocultas (Aquiles y Ajax jugando a las damas). Asimismo, se aplica el escorzo, lo que implica que el artista considera el ángulo desde el que observa lo que representa y, por tanto, intenta dar profundidad.

Pero, de igual manera, en este caso la novedad se acompaña de la tradición, pues las figuras conservan todavía restos de lo aprendido en Egipto, como los con- tornos muy nítidos, la presencia de la mayor parte de los miembros en el cuerpo o la síntesis del frente y del perfil (La despedida del guerrero).

Después, en la etapa helenística (siglos II a.C.-I d.C.) las pinturas murales y los mosaicos de pavimento denotan novedades iconográficas, pues ya el hombre deja de ser el tema capital para ser sustituido por otros como la naturaleza, los animales y los objetos inertes, como se revela en el descubrimiento de Pompeya y Herculano en el siglo XVIII, tras ser enterradas

por la lava del Vesubio en el año 79 d.C.

I.5. La edad media

I.5.1. El arte bizantino

a) Marco histórico

Con el término bizantino se designa el Imperio romano de Oriente, que se desarrolla desde fines del siglo IV (395) hasta el siglo XV (1454). Su origen se remonta al año 323, cuando Constantino traslada la capital imperial desde Roma a la ciudad griega de Bizancio, que, fundada en el siglo VII a.C., cambia su nombre por el de Constantinopla (hoy Estambul). Constantino pretende afianzar la unidad política, pero logra el efecto contrario, pues en el año 395 Teodosio divide el Imperio entre sus dos hijos, con lo que el mundo griego queda definitivamente separado del latino.

Mientras las provincias occidentales se desintegran con las invasiones germánicas y ya prácticamente a fines del siglo VI carecen de un poder centralizado, las orientales sobreviven a la misma ofensiva y permanecen como herederas del legado cultural romano, que se funde así con lo helenístico.

Este conservadurismo tiene su razón de ser en el sistema teocrático del Imperio bizantino, que se concibe como reflejo del mundo celestial: si sólo hay un Dios también sólo hay una autoridad, que es el emperador, quien además de afirmar su soberanía tiene que propagar y defender la fe. Por tanto, la división política del Imperio romano tiene como consecuencia el fin de la unidad cristiana, pues se llega a establecer dos Iglesias, la oriental (ortodoxa) y la occidental (católica). Esta última seguirá admitiendo al papa u obispo de Roma como máxima autoridad, manteniéndose independiente de lo civil y transformándose así en una institución universal. Por el contrario, la Iglesia Ortodoxa identificará lo político y lo religioso, siendo el emperador y el patriarca los representantes de Dios en la tierra. Cuando estas dos concepciones religiosas se decantan claramente dentro del cristianismo, lo que ocurre hacia el siglo VI, cambia también la orientación del arte. Pero hasta ese momento el mundo

paleocristiano y el bizantino tienen muchos puntos en común, pues sus objetivos fundamentales son los mismos aunque los resuelvan de modo diferente.

b) Arquitectura

La arquitectura bizantina se vincula directamente con la romana y con la paleocristiana. De la primera adopta algunos elementos, aunque los concibe de otro modo, y con la segunda comparte las mismas funciones litúrgicas, que satisface también con estructuras nuevas. Como en los primeros tiempos del cristianismo, la basílica o templo es la principal tipología, que también aquí tiene que adaptarse a un culto que se ha ido complicado notablemente.

La principal novedad es la planta central con varias naves y cúpula. Esta fórmula rompe con la tradición basilical, que en Occidente será constante durante toda la Edad Media e incluso después. En realidad, en ambos casos se responde a la necesidad de reservar mayor espacio para el clero, pero los procedimientos cambian. Mientras en el esquema occidental parte de la nave mayor se acota con cancelas para independizarla de los espacios lindantes e integrarla así en el altar mayor, en Oriente el edificio se desarrolla a partir de un centro con varias naves, destinando la central a los sacerdotes.

Las zonas adyacentes, como las naves laterales y las tribunas situadas sobre éstas, son para los fieles. A partir de esta idea básica, las soluciones pueden ser variadas: un rectángulo con tres naves y un cuadrado en el centro, con lo que se logra una síntesis muy original entre lo central y lo longitudinal (Santa Sofía, Constantinopla), pero también una cruz griega con tres naves (San Marcos, Venecia) o un octógono con galería (San Vital, Ravena).

La planta central se cubre con cúpula, que, a diferencia de la romana, se concibe ahora de manera original como consecuencia del uso del ladrillo como principal material y de otro sistema de contrarresto. Frente a la pesadez de la piedra y del hormigón, el ladrillo ofrece ligereza y facilidad para adaptarse a cualquier forma.

Por otro lado, la cúpula bizantina no descansa directamente sobre el muro sino sobre pechinas, triángulos curvilíneos que permiten pasar del cuadrado de la planta al círculo de la bóveda a través de cuatro arcos. Ya se usan en épocas anteriores, pero es en Bizancio donde

se perfeccionan y se aplican a espacios muy grandes.

El peso se transmite desde las pechinas a cuatro gruesos pilares que, a su vez, lo llevan a otras cúpulas secundarias que, finalmente, lo canalizan a otras más pequeñas que, colocadas en diagonal, descansan en los muros, que pueden o no reforzarse con contrafuertes.

Esta consideración de la cúpula conlleva un cambio en el muro, que sustituye su función estructural por otra secundaria, pues se comporta como simple relleno. Así surge la disposición más característica del muro bizantino en forma de arquerías de medio punto sobre columnas aisladas, con su típico capitel imposta. Rematado con un ábaco muy desarrollado que aumenta el plano superior de apoyo, este capitel se decora con motivos planos y calados que, al realizarse con la técnica del trépano, dejan agujeros profundos que provocan claroscuros y dan un aspecto de ingravidez, como si se tratara de una fina labor de encaje.

De la planta central con naves y de la cúpula deriva un nuevo espacio, que es dinámico porque se dilata continuamente. Los muros se alejan del centro para dirigirse al exterior como si fueran cuerpos elásticos en los que unas formas penetran en otras y, por tanto, no se delimitan tanto como en Roma. La luz que entra por los numerosos vanos contribuye a esta descomposición espacial, pues oculta unas zonas y resalta otras.

Por eso, si nos situamos debajo de la cúpula parece que el espacio no es uniforme y, seguros sólo de controlar la nave central, nos sentimos incapaces de abarcar el resto, aunque en realidad las piezas van encajando en torno a un eje central y longitudinal que se extiende desde la entrada hasta el ábside. En esta expansión lo sólido pierde consistencia y el espacio se torna en algo misterioso y etéreo, a lo que también contribuye la decoración, ya sea con el capitel mencionado o con los mosaicos de colores brillantes que revisten los muros a base de teselas de vidrio, oro y plata.

Al final, el significado religioso del espacio bizantino es peculiar con respecto al de la Iglesia occidental. El abandono del plan basilical supone desechar la idea de la salvación como un

camino o proceso que culmina en el ábside. En Oriente el esquema central expresa directa y completamente el hecho de la redención como algo cósmico. Por ello, el templo bizantino es la imagen del universo: mientras las partes inferiores representan la tierra, la cúpula equivale al cielo, por ser la zona más alta y más iluminada gracias a las ventanas que se abren en ella y que irradian los rayos divinos hacia abajo.

c) *Pintura*

La pintura bizantina es un reflejo más del absoluto predominio de la religión en la vida social y política del Imperio oriental. Hasta comienzos del siglo VIII la imagen se acepta como instrumento útil de enseñanza igual que en el Paleocristiano, pero a partir de entonces se produce una crisis iconoclasta que dura hasta mediados del siglo IX, lo que supone un cambio rotundo en materia artística.

Esta situación termina en el año 843, cuando los destructores de imágenes son derrotados por los ortodoxos, que a partir de entonces determinan la esencia del arte bizantino, aunque no es hasta el siglo XI cuando se produce el cisma entre las Iglesias de Constantinopla y Roma.

Como consecuencia, las imágenes vuelven a ser admitidas, aunque ahora con un nuevo valor: ya no sólo son didácticas, sino sobre todo sagradas. Esto quiere decir que no se veneran por sí mismas como hacen los paganos, sino que a través de ellas se adora a Dios y a los santos.

De este modo, las pinturas de los templos son un reflejo de lo divino, con el poder de elevarnos al más allá. Por ello se dictan normas iconográficas y formales que sólo se refieren a los mosaicos y a las pinturas, pues la escultura no fue considerada por la Iglesia oriental. Entonces se limita la libertad del artista, ahora obligado a ajustarse a unos temas ya fijados por la tradición antigua y a un estilo idealizado, lo que contribuye a conservar el legado clásico pero, al mismo tiempo, impide que el arte bizantino evolucione como el occidental.

Todo el programa iconográfico de los mosaicos en el templo depende de la concepción de éste como una reproducción de los mundos celestial y terrenal. Las partes superiores como el ábside, la cúpula y las bóvedas se refieren al cielo, mientras que la tierra se manifiesta en la

zona situada entre el suelo y el arranque de los arcos. Los temas más importantes son el Cristo Pantocrátor, la Virgen María, las grandes fiestas cristianas, los santos y el Juicio Final.

Cristo Pantocrátor, que es la figura principal, se sitúa tanto en el centro del ábside como de la cúpula, mirando hacia abajo desde el cielo (Iglesia de Daphni, cerca de Atenas). Así se expresa que Dios, presente en toda la humanidad, es señor y juez de todas las cosas. Este Cristo omnipotente o todopoderoso se representa dentro de un círculo que, llamado mandorla, simboliza lo eterno. Puede estar acompañado por ángeles con profetas que llevan rollos referidos a la Encarnación, por los Padres de la Iglesia y los apóstoles, o también por los cuatro evangelistas o sus símbolos (tetramorfos), que se suelen alojar en las pechinas de la cúpula principal: el león para San Marcos, el toro para San Lucas, el águila para San Juan y el hombre para San Mateo.

También el ábside se destina a María como Madre de Dios, declaración que data del siglo V (Concilio de Éfeso) y que motiva que este tema se consolide ya en el arte paleocristiano. La Virgen, de frente, coloca la mano derecha sobre el pecho y con el brazo izquierdo sostiene al niño que bendice. Así se enfatiza la Encarnación, misterio que justifica desde el punto de vista teológico la imagen humana de lo divino, al tiempo que se expresa la condición de María como gran intercesora de los hombres y, por ello, Reina del Cielo (Santa Sofía, Estambul).

En la nave central se ilustra el ciclo de la salvación con escenas de la vida de Cristo en la tierra y con la secuencia de las fiestas del año cristiano, como la Ascensión o Pentecostés, que pueden ser siete, por los días de la creación, o doce, como símbolo de los apóstoles. Las naves laterales se ocupan con escenas de santos, siempre que no se trate del titular del templo, y sobre la puerta de entrada, justo enfrente del ábside, el Juicio Final. Junto a estos asuntos propiamente religiosos también se incluye al emperador como manifestación visible del poder divino, pues todos tienen que inclinarse ante su presencia igual que él tiene que hacerlo ante Jesús (Justiniano y su escolta, San Vital, Ravena).

Además del mosaico, la pintura bizantina destaca por sus iconos, imágenes sagradas sobre madera fija o portátil con una técnica peculiar. Se parte de una plancha de madera que se recubre con una fina capa de yeso, a la que a veces se aplica una tela de lino. Encima de ella

se dibuja con buril y se aplican los colores con temple, si se deslíen con emulsiones como el huevo, o con encáustica, si para ello se usa la cera fundida.

A diferencia de los mosaicos, los colores son opacos y no brillantes, y además los temas se limitan a Cristo, a la Virgen y a los santos. Su producción data de los siglos VI y VII, cuando se reconoce que las pinturas pequeñas y fácilmente transportables son más accesibles y, por tanto, muy prácticas para transmitir la fe. Esto ocurre sobre todo cuando con el tiempo la liturgia bizantina se complica en exceso, pues al principio sólo un cancel bajo separa el presbiterio de la nave, de modo que los fieles pueden ver la celebración eucarística del altar y también las imágenes del ábside. Pero desde mediados del siglo XIII entre el presbiterio y la nave se alza un muro más alto (templón), que en un primer momento sólo impide a los fieles presenciar gran parte del culto, pero que luego oculta completamente las pinturas de ese lugar sagrado.

Como compensación se dispone una gran pantalla (iconostasio) donde se cuelgan los iconos para que el pueblo los pueda ver y donde tres puertas normalmente cerradas se abren durante la comunión para expresar que el cielo ilumina a la tierra.

1.5.2. El arte paleocristiano

a) Marco histórico

El arte paleocristiano es el realizado por los primeros cristianos aproximadamente durante los cinco siglos iniciales de nuestra era. El cristianismo nace en el Bajo Imperio romano como uno de tantos cultos individuales que garantizan la salvación eterna, en contraposición con el que se rinde públicamente a los dioses que aseguran el bienestar político. Tras la muerte de Jesucristo, San Pablo hace posible su rápido crecimiento y le da un carácter universal. Después, en el año 313, el emperador Constantino hace de él la religión oficial dentro del Imperio romano a través del Edicto de Milán, lo que supone un antes y un después en su historia. Antes de este año los cristianos gozan generalmente en la práctica, aunque no en la ley, de tolerancia, pues mantienen sus posesiones y no han de esconderse para el culto. Luego surgen conflictos con el Estado, pues defienden de manera tajante el monoteísmo y rechazan las demás creencias, incluido el culto imperial.

Sin embargo, la fe se extiende aceleradamente durante los siglos II y III por todo el territorio romano y cala también en los sectores más influyentes de la sociedad, que llegan a abandonar sus cargos públicos. Ésta es una de las principales razones por la que se desencadenan las persecuciones generales, se prohíben las reuniones de las congregaciones y se confiscan sus propiedades.

Sin embargo, esta situación crítica es sólo temporal, pues si la última oleada sangrienta contra los cristianos la promueve Diocleciano en el 305, muy pocos años después, en el 313, Constantino reorganiza la Cristiandad. Esto sucede cuando el Imperio romano y su religión, de la que el emperador es sumo sacerdote, ya han comenzado su decadencia.

b) Las pinturas de las catacumbas

La única contribución cristiana destacada de los tres primeros siglos de nuestra era son las pinturas que se encuentran en las catacumbas. Éstas son cementerios cristianos subterráneos con carácter comunitario que surgen aproximadamente en el siglo II y están vigentes hasta finales del siglo V o principios del VI, cuando se convierten en lugar de peregrinación para después ser olvidadas durante la Edad Media.

Por tanto, su única función es funeraria. No están pensadas para celebrar el culto durante las persecuciones, pues su humedad, su oscuridad y su estrechez no permiten acoger a mucha gente.

Tampoco los cristianos se entierran así para huir del poder político que les acosa, pues para la ley romana cualquier sepultura, sea cual sea la creencia, es sagrada e inviolable. Por otra parte, difícilmente se hubieran ocultado aquí porque los trabajos de excavación y de acarreo de material para su construcción no hubieran pasado inadvertidos. Se localizan en terrenos baratos a lo largo de las vías que parten al exterior, pues las disposiciones romanas prohíben el enterramiento dentro de las ciudades. Favorables sólo a la inhumación por su fe en la resurrección de la carne, los cristianos rechazan la cremación y tampoco consienten compartir las fosas comunes para no contaminarse con los paganos.

Las catacumbas se componen de galerías y cámaras. Las primeras, muy estrechas e

irregulares en su longitud y en su trazado, forman una red de varios pisos (entre dos y cuatro, o incluso cinco) que a veces se entrecruzan y se conectan por rampas o escaleras.

En sus paredes se abren los sepulcros (loculi), que se disponen como tres hileras superpuestas de nichos horizontales en los que el cuerpo descansa de modo longitudinal, en sentido del corredor. Siempre el hueco se cierra con tejas o lápidas de mármol en donde figuran el nombre del difunto y una bendición, pero sólo en las más importantes el nicho se remata con un arco (arcosolio).

Las cámaras (cubicula) son reducidos espacios cuadrados, rectangulares, circulares o poligonales que, como resultado de ensanchar las galerías, se utilizan para enterrar a grupos concretos o para alojar capillas.

Estas cámaras están provistas de bancos para celebrar ceremonias de exequias, en las que los allegados se reúnen alrededor del sepulcro para verter libaciones sobre él a través de una abertura como reminiscencia de una costumbre pagana (Catacumbas de San Calixto, Roma).

Mucho antes que en la escultura y en la arquitectura, los primeros temas cristianos aparecen en las pinturas de las catacumbas, aunque tarde, aproximadamente en el siglo II, debido a que al principio no se admite la imagen de Dios por temor a la idolatría. Realizadas con la técnica del fresco, se localizan en los muros de ciertas zonas de los corredores y en las cámaras, donde unas escenas son independientes de otras. La función de la imagen en estos momentos es sólo funeraria y no doctrinal, aunque la Iglesia supervisa la elección de los asuntos con miras a mantener la unidad de la fe.

El tema central es Cristo como salvador de los hombres en su victoria sobre la muerte. Sin embargo, su figura aún no interesa desde el punto de vista histórico sino sólo simbólico, con motivos gráficos (letras griegas y latinas), animales (pez y cordero) o antropomorfos (Cristo pescador de almas y el Buen Pastor). Surgen así los temas más antiguos del cristianismo, que desde el principio quieren ser fácilmente inteligibles.

Dentro del repertorio gráfico se encuentra el monograma de Cristo, que, llamado crismón, es el resultado de entrelazar las dos primeras letras de la palabra griega Khristos (XP). Suele

flanquearse por la primera y última letras del alfabeto griego, alfa y omega, para indicar que él es el principio y el fin.

Después el monograma griego se sustituye por las abreviaturas latinas J.H.S, que se refieren a Jesucristo. En cuanto a los animales, Cristo se identifica con el pez, pues esta palabra en griego presenta las iniciales de la expresión “Jesucristo Hijo de Dios Redentor” y, además, igual que el pez baja a las profundidades de las aguas Cristo lo hizo a la vida mortal y allí permaneció sin pecado, como señala San Agustín. Si el pez aparece junto a un cesto de pan alude al sacramento eucarístico según el milagro de la multiplicación de los panes y los peces.

Por el contrario, si está al lado de un ancla ambos se refieren a la cruz, una relación que ya estableció San Pablo y que anuncia una esperanza de salvación. Asimismo, Cristo es el Cordero de Dios, que equivale a la muerte y a la resurrección: un cordero sujeta la cruz o el estandarte que indica que ha vencido a la muerte, de modo que un cáliz recoge la sangre que brota de su pecho. Las fuentes de este tema se encuentran en el Antiguo Testamento (Isaías), en el Evangelio de San Juan y en el Apocalipsis.

El pez y el cordero son el punto de partida para las representaciones humanas de Cristo, que, basadas en metáforas bíblicas, no tienen en cuenta aún la realidad. Cristo es también pescador de hombres, por lo que con su anzuelo coge a un pez que es trasunto del alma salvada. Asimismo, es el Buen Pastor, que encuentra al pecador y lo devuelve al rebaño, como se lee en la parábola de la oveja perdida, que, relatada por los Evangelios de Lucas y Juan, pone en boca de Jesús la frase :“Yo soy el buen pastor; el buen pastor da la vida por sus ovejas”.

También en las catacumbas se desarrollan escenas del Nuevo Testamento y, sobre todo del Antiguo, con figuras que anuncian la salvación cristiana. Sea cual sea el tema, siempre estas pinturas tienen como principal objetivo transmitir una idea, la de salvación, por lo que desdeñan reproducir lo real con exactitud. De ahí que las figuras sean planas, lineales e inexpresivas, sin ningún interés por aprovechar los avances helenísticos o romanos para imitar la naturaleza.

c) La basílica y la nueva iconografía cristiana

A partir del año 313 comienza verdaderamente la arquitectura cristiana, con una tipología que a partir de entonces será la principal durante muchos siglos. Se trata de la basílica, que nace como consecuencia de los cambios importantes que Constantino introduce en la Iglesia y que está condicionada por la liturgia cristiana.

La basílica cristiana, que es la casa de Dios y lugar donde celebrar la misa ante una congregación que se reúne bajo la presidencia del obispo y de los presbíteros. Se precisa entonces un gran espacio interior que, además de permitir la reunión, exprese el alto rango que la nueva religión ha alcanzado dentro del Estado. Esto explica que el punto de partida sea la basílica civil romana y no el templo clásico, que, por su carácter pagano y poco práctico para las necesidades cristianas, se rechaza.

En la basílica cristiana se distinguen el interior, con las naves y el presbiterio, y el exterior, con el atrio y el nártex. Dentro el espacio rectangular se divide con una serie de columnas en tres o cinco naves o calles que se destinan a los fieles y se cubren con madera, siendo la central más ancha y alta que las laterales.

En la nave principal, y más cerca del público, se colocan dos ambones, el de la izquierda, que corresponde a la derecha del oficiante y representa la luz de Cristo, para leer el Evangelio, y el de la derecha para las Epístolas. Con el tiempo surgirá el crucero como nave transversal que permite al pueblo acercarse al presbiterio para intervenir más activamente en el culto.

El presbiterio, reservado para el clero, es la zona donde se sitúa el altar mayor. También recibe el nombre de ábside por su forma semicircular. Se separa de las naves por unas gradas con barandilla o reja y un arco de medio punto que expresa el triunfo de la Iglesia, igual que los arcos conmemorativos romanos. Se orienta al este, como los templos paganos, pero ahora considerando el sol como símbolo de Cristo (“Yo soy la luz del mundo”), por lo que el sacerdote da la espalda a los fieles y así todos miran en la misma dirección. En el centro del ábside y contra la pared se encuentra la cátedra del obispo, porque es quien preside la asamblea, y a ambos lados el clero mayor ocupa sus bancos, mientras que el menor se aloja en el coro, un pequeño espacio delante del altar mayor. Si un templo conserva los restos de

un santo éstos se guardan en la cripta, bajo el presbiterio.

Antes de entrar en la basílica se atraviesa el atrio, espacio descubierto que suele contar con una fuente en el centro y pórticos en sus cuatro lados. La galería que linda con los pies de la iglesia se denomina nártex y su función consiste en acoger a los catecúmenos durante la segunda parte de la misa.

La planta rectangular incluye un eje longitudinal simbólico con dos puntos de referencia: la entrada en el lado menor, como punto de partida, y el ábside, enfrente de ella, como destino. Las naves marcan un camino terrenal que equivale a las etapas que conducen a la salvación. Por el contrario, el ábside, donde se celebra la Eucaristía, permite la comunión con Cristo y, por ello, actúa como centro dominante, por lo que se refiere al cielo.

Dentro todo invita a mirar o a dirigirse hacia el altar mayor: desde las columnas y los arcos que, dispuestos simétricamente, se detienen justo delante de él hasta los muros continuos que, con los reflejos de sus mosaicos, contribuyen a hacer de la iglesia paleocristiana un mundo trascendental que se corresponde con la eterna ciudad de Dios.

Para asegurar su fin didáctico la nueva iconografía cristiana recurre a un estilo claro y sencillo que, fijándose sólo en lo esencial, pretende evitar la distracción y ser fácilmente inteligible para captar el mensaje de la Iglesia. Por eso, como en las pinturas de las catacumbas, los artistas cristianos aprovechan de los griegos su representación más convincente del cuerpo humano, pero, a diferencia de ellos, no captan fielmente la realidad, pues lo que quieren transmitir pertenece al ámbito espiritual. Esto explica tanto su estatismo como su inexpresividad, lo que a pesar del tiempo transcurrido vincula el primer arte cristiano, por ejemplo, con el mundo egipcio.

No sólo el estilo se atiene a lo doctrinal, sino también el emplazamiento de las imágenes: así, las naves muestran los episodios que en los dos testamentos llevan a la salvación, mientras que el ábside está presidido por el Señor lleno de majestad. Así se puede ver en los mosaicos paleocristianos que cubren los muros con una novedosa técnica a base de teselas de vidrio – y no de piedra como usan los romanos en el pavimento-, que proporcionan colores brillantes

que atraen al espectador para recibir las enseñanzas de la fe (San Apolinar Nuevo, Ravena).

Unidad II: SIGLO XIX

2.1. El Romanticismo

El Romanticismo es un movimiento artístico de la primera mitad del siglo XIX que, igual que el Neoclasicismo, supone un cambio trascendental en la manera de entender el arte, aunque anteponiendo siempre el sentimiento a la razón, por lo que tiende a romper las trabas convencionales. La obra de arte se convierte en la expresión del único punto de vista de su creador, quien ahora se deja llevar por la imaginación, la intuición, las emociones, la originalidad y, por encima de todo, lo individual.

No se puede entonces hablar de un estilo único, pues coexisten muchos y muy diferentes entre sí, en contraposición a los neoclásicos, que instauran uno solo con validez universal. También frente a ellos surge la idea de la obra de arte total, que borra los límites entre las diversas artes para llegar a su fusión. Nace también un nuevo concepto de artista que, guiado sólo por su vocación, se considera a sí mismo como genio incomprendido que busca voluntariamente la soledad para huir del gusto mediocre de la mayoría.

El protagonismo absoluto de la sensibilidad personal tiene consecuencias importantes: el boceto se valora como plasmación espontánea e inmediata de lo que el artista lleva dentro; se deja patente el “toque” del pintor o del escultor manipulando libremente la materia; por su carácter íntimo, la obra posee un sentido autobiográfico; frente a la jerarquía artística tradicional, ahora la música y la pintura, y dentro de ésta, el paisaje, son los medios más adecuados para manifestar el mundo anímico.

La primacía del sentimiento individual conlleva una nueva consideración de la naturaleza y de la historia. El hombre, ahora débil e insignificante, percibe que forma parte de un universo inmenso y caótico, en el que, a diferencia del mundo clásico, ya no es la medida de todo. Ante ello, su única alternativa es contemplar lo que le rodea, porque sólo así él mismo se espiritualiza y se transforma.

Al mismo tiempo, la vuelta a la autoridad monárquica tradicional en Europa a partir de 1815 genera un interés por estudiar el pasado, sobre todo el medieval, para encontrar las raíces de cada pueblo, lo que también fortalece una religiosidad que había decaído con la Ilustración en el siglo XVIII. Como consecuencia, el individualismo se eleva a su forma colectiva a través del Nacionalismo, donde los distintos pueblos aparecen como individuos de un rango superior, lo que está muy unido a la idea de libertad. En este sentido, muchos artistas apoyan causas políticas, como los grandes movimientos liberales de su época, que, sobre todo, les impulsan a defender su emancipación de las academias y de clientes y mecenas.

El primer pintor romántico importante en Francia es Théodore Géricault (1791-1824), quien trabaja durante los últimos años del gobierno napoleónico y, sobre todo, durante la Restauración de Luis XVIII.

Eugène Delacroix (1798-1863), el típico artista romántico, con un carácter difícil y una constante rebeldía contra los dictámenes académicos. Delacroix deja de abordar la pintura de historia antigua para afrontar asuntos de su época con la misma grandiosidad que se daba a la primera, lo que molestó a los más conservadores. Sus fuentes de inspiración son la literatura (La muerte de Sardanápalo) y los acontecimientos políticos de su época, tanto los referidos a las causas de independencia nacional como a los conflictos revolucionarios (La libertad guiando al pueblo). Sin embargo, su máxima aportación es formal, pues sustituye el dibujo correcto y la imitación de las estatuas clásicas por el color, ahora vehículo de la imaginación, para él mucho más importante que la inteligencia.

Sus tonos fuertes, con reminiscencias de los venecianos y de Rubens, provocan el rechazo del público y de los críticos, aún acostumbrados a las normas neoclásicas, aunque logra el éxito en los certámenes oficiales desde el principio y el Estado compra sus cuadros (La barca de Dante) En vez de contornos precisos, composiciones equilibradas y cuerpos modelados con cuidado a través de la luz y de la sombra, encontramos un dibujo torcido y deslizado, mucho movimiento y pequeñas pinceladas que, aplicadas con rapidez para no perder espontaneidad ni emoción, dan a la obra un aspecto inacabado.

En su búsqueda de la intensidad cromática llega incluso a jugar con la oposición de los

colores complementarios que se exaltan entre sí. Por todo ello, Délaacroix es un punto de referencia muy importante para los impresionistas y los postimpresionistas, especialmente para Vicent van Gogh y Paul Cézanne, así como para los pintores del siglo XX.

De la misma generación de Délaacroix y muy admirado por éste es Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), el más importante paisajista francés del siglo XIX. La nueva libertad que el Romanticismo ofrece en todos los sentidos atañe también a la elección de los temas, por lo que el paisaje deja de ser considerado un género menor para convertirse en el más idóneo para expresar los sentimientos.

Esto implica que, los artistas estudien la naturaleza saliendo al aire libre para copiar directamente motivos y efectos lumínicos como paso previo para pintar luego en el estudio. Aunque donde verdaderamente el paisaje romántico alcanza importancia es en Inglaterra, Corot sobresale en Francia, teniendo en cuenta que aquí esto no supone una escisión con lo establecido, pues la misma Academia Francesa en Roma instituye en 1817 una beca para pintores de “paisajes históricos”. Concretamente, Corot pretende captar la realidad tan fielmente como le sea posible, pero lo que en verdad logra es un espacio pictórico claro y equilibrado.

Esto lo consigue a través del color, que aplica con extensas manchas que transmiten el contraste entre la luz y la sombra, por un lado, y las más sutiles gradaciones tonales, por otro. Por todo ello, renuncia al dibujo y utiliza la arquitectura, fundamentalmente gótica, como componente esencial de su paisaje, contraponiendo sus planos netamente cortados sobre los que incide la luz difusa (La catedral de Chartres).

En Inglaterra, el Romanticismo se manifiesta ya en William Blake (1757-1827), un pintor contemporáneo de Goya que, al igual que éste, se permite plena libertad para verter sus visiones más personales, a veces a modo de pesadillas, aunque con profundas convicciones religiosas, lo que le lleva a renunciar a las disposiciones oficiales de las academias (El anciano de los días). Sin embargo, la más completa expresión de la pintura romántica inglesa es el paisaje que, como en Alemania, recibe un enfoque protestante que da a la naturaleza un carácter divino, como prueba de la bondad de Dios. En este sentido, destaca John Constable

(1776-1837).

Su intención ya no es entregarse a un mundo imaginado, sino ser completamente sincero y pintar sólo lo que ve con sus propios ojos. Esto requiere una atenta observación de la naturaleza para, en definitiva, transmitir su reacción afectiva ante ella. Como consecuencia, rechaza los temas tradicionales y las normas establecidas desde el siglo XVII para la composición de paisajes. Las obras de Constable ya no evocan el pasado sino el presente, ni muestran vistas idealizadas sino reales y además muy conocidas, como el campo inglés, que había atraído muy poco a los artistas anteriores y a los de su época. La vida rústica, con la tierra trabajada y con la presencia del hombre en sus actividades cotidianas, pero sin mostrar cansancio, se traslada al gran formato de manera novedosa, pues recibe la misma importancia que se daba hasta ahora a los temas históricos.

Además de ser original en lo iconográfico, Constable también lo es en su estilo, pues en aras de la verdad sale al campo y realiza esbozos al óleo del natural para fijar los valores atmosféricos, es decir, el color y la luz, lo que implica no definir con precisión los detalles. A través de manchas de colores y de trazos interrumpidos se puede reconocer lo que pinta, gracias a su capacidad de decirlo todo sin definir nada.

Así se adelanta a lo que cincuenta años más tarde harán los impresionistas, aunque ahora su propósito es expresar sus diferentes estados de ánimo en paisajes que sean lo más convincentes posible y que desprendan un sentimiento, presente sobre todo en el contraste entre luces y sombras que se origina en el cielo con las nubes pesadas que lo atraviesan. Su naturaleza serena resulta verosímil y esto, desde luego, impactó de manera positiva cuando sus obras fueron mostradas al público por primera vez (La carreta de heno).

También dentro del paisaje romántico inglés se encuentra Joseph Mallord William Turner (1775-1851), realiza estudios directamente al aire libre, aunque con acuarelas, pero en lugar de ambientes apacibles ofrece otros hostiles que, con su potencial creador y destructor, encierran misterios que agobian al hombre, ahora indefenso frente a lo caótico. Por ello, su técnica, también basada en el color, desencadena fuertes reacciones y constituye un paso decisivo para los impresionistas. Rechazando la pincelada cuidada y el acabado uniforme, el

pigmento se aplica ahora con violencia, a través de restregados y de mucha espátula, para crear formas que se entremezclan y se transforman dentro de una luz que puede llegar a devorarlo todo.

Por ello, sus temas se alejan de lo usual, pues se reducen principalmente al fuego, a la tierra, al agua y al aire, haciendo que lo real se vuelva completamente irreconocible (Tormenta de nieve: un vapor a la entrada del puerto).

Con un trasfondo muy similar al inglés se desarrolla el paisaje alemán, cuyo máximo representante es Caspar David Friedrich (1774-1840), quien se basa en ideas filosóficas y religiosas que remiten a los límites de la razón y al protestantismo. Enlazando con el pensamiento de Kant, que pone en tela de juicio principios de la Ilustración, sus obras expresan emociones que no se pueden transmitir con palabras.

Por otro lado, como Dios está presente en la naturaleza y el hombre confía en su libertad interior para interpretar la Biblia, la figura humana es parte integrante de sus paisajes, pero con pequeñas dimensiones y dándonos la espalda, siempre inmóvil y aislada, con una actitud pasiva que se justifica por su entrega total a la contemplación de un universo que le sobrepasa (Caminante por encima de las brumas).

Por esta doble influencia filosófica y religiosa, Friedrich combina realismo e imaginación, lo que aporta proximidad y distancia al mismo tiempo, con un tono de intimidad y misterio que refleja la duda angustiosa del hombre que se sitúa ante un mundo natural donde ya el orden divino no es tan manifiesto. Esto explica que, a pesar de representar con mucha fidelidad sus elementos, al final resulte un paisaje imaginario que transmite una sensación de calma que remite a la vez al infinito y al pasado.

Por ello también sus temas, que antes no habían acaparado la atención de otros paisajistas, se refieren al mar, a las montañas, a los bosques o a las ruinas góticas entre la niebla, la nieve, la bruma, el crepúsculo o el atardecer (Paisaje de las montañas de Silesia). Para lograr esta mezcla de lo real y lo irreal, Friedrich abandona las reglas aceptadas hasta entonces por el paisajismo, sobre todo en lo que concierne al espacio. Éste suele carecer de primer plano y

rechaza la perspectiva aérea, adoptando un punto de vista alto que no se corresponde con la posición normal de un espectador sobre el suelo, pues parece que está suspendido en el aire.

2.2. El Clasicismo

Al mismo tiempo que se desarrolla la pintura romántica, en Francia Jean-Auguste- Dominique Ingres (1780-1867) opta por un Clasicismo al que se adhiere durante su formación inicial con J.L. David y en su estancia posterior en Italia (1806-1824) una vez conseguido el Gran Premio de Roma en 1801. Aunque su vocación es la pintura histórica, siguiendo los pasos de Poussin y de David, es reclamado sobre todo por sus retratos, de tal manera que prácticamente es el último cultivador de este género antes de que se imponga la fotografía. (Madame Rivière). Como es preceptivo, desde Italia envía a París obras que tienen que ser examinadas por los profesores, aunque no son bien recibidas (La bañista de Valpinçon).

Su éxito comienza a partir de 1824, cuando se confirma como rival del Romanticismo encarnado en Delacroix. Desde entonces, el Clasicismo, que en el siglo XVIII había sido un arte revolucionario, se convierte en algo dogmático y conservador que cuenta con el apoyo del poder oficial. Por ello, Ingres recibe toda clase de honores, pues con Carlos X ingresa en la Escuela de Bellas Artes, con la monarquía liberal de Luis Felipe dirige en Roma la Academia Francesa (1835-1841), el II Imperio le dedica una gran retrospectiva en la Exposición Universal de 1855 y Napoleón III le nombra miembro del Senado (1862).

Pero, en una época netamente romántica, Ingres da a la tradición un tratamiento diferente que le permite realizar una importante contribución. Como clasicista, constituye el antagonismo del romántico Delacroix, pues antepone el intelecto a la emoción y, por tanto, el dibujo al color. Para Ingres lo más importante es la línea, que a su vez genera la forma, que está por encima del significado. Esto implica un total desinterés por el tema y por la expresión de sentimientos, pues busca una perfección técnica que, a través de David, le remonta a Poussin y, de éste, a Rafael.

Con el desnudo femenino aspira a la belleza ideal pero dentro de un contexto oriental muy del gusto de la época (Odalisca). De este modo, Ingres logra algo nuevo: concebir la pintura

como forma pura, ya sin la función de transmitir ideas políticas ni religiosas. Para él, el auténtico protagonista es el dibujo, al que se supedita todo lo demás, como el color, la luz y el claroscuro (El baño turco). Por todo ello, es muy admirado en el siglo XIX, por ejemplo por E. Degas, G. Seurat y P. Gauguin, y en el siglo XX, sobre todo por H. Matisse y P. Picasso.

Esto explica que se convierta en puente entre el neoclásico J.L. David y E. Manet, precursor del Impresionismo, por lo que se le puede considerar como referente fundamental de la pintura contemporánea.

2.3. El Realismo

El Realismo, movimiento pictórico iniciado en 1855, tiene como objetivo afrontar lo real directamente, sin engaño ni fantasía, sin dramatismo ni emociones. Lo real equivale aquí al presente y a lo material, es decir, a lo que puede ser visto y tocado, y nunca imaginado. En ello es patente la influencia del Positivismo, que insiste en usar medios verificables científicamente para explicar los fenómenos naturales, entre los que se incluye todo lo relacionado con el hombre.

Por eso, el realista se atiene a lo que le rodea, sin inventar nada y sin mirar al pasado, pues sólo lo contemporáneo es para él verdadero. De este modo, el Realismo constituye una reacción frente al Romanticismo y un prelude del Impresionismo, pues introduce novedosamente temas que rompen con lo convencional.

Por primera vez el trabajo, con su miseria y su desigualdad social, es lo que más interesa en la pintura, con campesinos y obreros que, sin idealizar y tratados como objetos, son la auténtica razón de ser del cuadro. El origen de esta nueva actitud se encuentra en la Escuela de Barbizon, nombre de una aldea francesa junto a los bosques de Fontainebleau, al sur de París, donde un grupo de artistas se reúne hacia 1848 para observar la naturaleza con ojos limpios según el programa de Constable, que ahora se aplica a las figuras. Sin embargo, su originalidad afecta sólo a lo iconográfico y no a lo formal, pues por el afán de cortar toda posibilidad a la imaginación se justifica el predominio del dibujo, con contornos muy precisos

y colores oscuros, así como la falta de profundidad y el desequilibrio en la composición.

El auténtico pionero del Realismo es Gustave Courbet (1819-1877), responsable de la acuñación de este término para designar el nuevo movimiento. Con una formación autodidacta en el Louvre copiando obras de maestros famosos, aspira a triunfar en el Salón anual, lo que no consigue porque sus obras son rechazadas, exceptuando algún caso (Courbet con perro negro). Los acontecimientos revolucionarios de 1848 le son favorables y en ese mismo año y al siguiente sus obras se aceptan en el Salón (Después del almuerzo en Ornans). Sin embargo, los problemas con el poder constituido comienzan enseguida por dos motivos: uno estético, al romper con el estilo académico que aún imperaba; otro ideológico, por dar la apariencia de transmitir mensajes incendiarios que cuentan con el apoyo de intelectuales socialistas con tendencias republicanas, aunque en realidad él no se propone plasmar sus inquietudes políticas en sus cuadros (Entierro en Ornans).

Su primer enfrentamiento con el arte oficial se produce con ocasión de la Exposición Universal de París de 1855, cuando se le invita a participar con un cuadro pero él rehúsa indignado al tener que presentar un boceto preparatorio de la obra para su aprobación. Ante este incidente, Courbet organiza en ese mismo año una exposición individual que, con el título “Le Réalismo, G. Courbet”, constituye el punto de partida del nuevo movimiento, cuyo objetivo queda patente en el catálogo que el pintor ofrece con esta ocasión: basar el arte en su propia época, es decir, en el presente y en lo que existe, y no en el pasado y en la imaginación como hacen los románticos.

A partir de aquí continúan sus disensiones en París con las autoridades, que no adquieren sus obras, con lo que comienza su declive por cuestiones políticas. Sin embargo, con la defensa de la libertad artística y la lucha contra las convenciones que lleva a cabo durante toda su vida, Courbet introduce la trivialidad en los temas e inicia la práctica de las exposiciones de arte independientes, lo que prepara el camino al Impresionismo.

También dentro del Realismo, Jean François Millet (1814-1875) pone toda su atención en el trabajo rural ya desde 1848 (El cribador), cuando se produce la revolución que sustituye al rey Luis Felipe por un gobierno republicano, y al año siguiente se instala en Barbizon. Pero no

tiene pretensiones políticas, aunque los críticos interpretaron sus cuadros en este sentido: los conservadores los consideran una manifestación de las ideas socialistas, por lo que los menosprecian debido a su tosquedad y a su carácter subversivo; por el contrario, los revolucionarios los ensalzan porque ven en ellos la dignidad de la clase trabajadora. En cualquier caso, Millet consigue en 1864 su primer gran éxito oficial y, a partir de aquí, tiene un reconocimiento unánime. Ya en el siglo XVI P. Brueghel y en el XVII los hermanos Le Nain pintan campesinos, pero el primero con un sentido cómico y los segundos en interiores, no trabajando.

Sin embargo, Millet es el primero que ensalza su labor en toda su nobleza dentro de un ambiente de auténtica calma y silencio, con una, dos o tres figuras concentradas en su tarea, descansando en medio del campo o a punto de retirarse al atardecer (*El Ángelus*). Sus personajes no destacan por su belleza, tampoco expresan sentimientos ni denuncian sus duras condiciones de vida, que, por otro lado, se manifiestan abiertamente.

Sus labradores, sembradores y espigadores se contemplan de manera objetiva, como son, igual que los paisajistas de la Escuela de Barbizon hacen con la naturaleza. La falta de inquietudes progresistas por parte de Millet explica que sus obras sean bien acogidas por la burguesía, que se siente atraída por estos campesinos sumisos como parte de un mundo rural que empieza ya a sentirse amenazado por el desarrollo industrial (*Las espigadoras*).

2.4. El Impresionismo

El Impresionismo, nacido en París entre 1860 y 1870 dentro de la pintura, es también una reacción contra el pasado, pero más rotunda, por lo que enlaza directamente con el siglo XX. El punto de partida es la convicción de que el arte tradicional no es fiable por utilizar medios muy poco naturales. Hasta entonces, los pintores habían trabajado dentro del estudio, donde conseguían el volumen con transiciones graduales de la luz a la sombra. Ahora se rechaza este modo de actuar, pues al aire libre vemos contrastes violentos de luces y sombras, lo iluminado brilla más y la oscuridad nunca es uniforme porque en ella incide la luz

que se refleja sobre los objetos de alrededor.

Como ya hacen antes Courbet y Millet, los impresionistas sólo confían en lo que sus ojos ven y no en las reglas académicas. También se dejan influir por el pensamiento positivista, en el sentido de que el conocimiento tiene que fundarse en lo que percibimos, por lo que sólo atienden a lo que encuentran en su campo visual cuando están pintando. Por ello, y a diferencia del Realismo, su aportación excede lo iconográfico, pues ofrecen una nueva técnica pictórica que se basa en un concepto diferente de lo real: lo que el ojo ve son puntos de color llenos de luz y de atmósfera, elementos cambiantes que motivan el aspecto fugitivo de las formas.

Son ellos los que por vez primera salen del estudio para pintar al aire libre sus impresiones inmediatas con la mayor fidelidad posible, pues lo único que buscan es captar lo momentáneo y lo cambiante. De ahí que su pintura sea muy rápida y sin retoques, con pin- celadas como manchas que prescinden tanto del dibujo como de un acabado uniforme como hasta ahora se había estimado conveniente.

El resultado enfada mucho al principio al público, pues todo el cuadro parece un boceto, algo que otros pintores antes, como Constable, Corot o los de la Escuela de Barbizon, habían empezado a experimentar, pero sólo a modo de estudios preliminares que llevaban más tarde a la obra definitiva. Ahora, en cambio, ésta se presenta en su totalidad como algo indeterminado, porque se trata de no perder la inmediatez de la primera impresión visual.

Todo esto demuestra que la pintura impresionista requiere del público un nuevo comportamiento estético que se justifica en su soporte científico, basado concretamente en los últimos descubrimientos de Chevreul en la primera mitad del siglo XIX sobre los colores puros del prisma (primarios y binarios), la teoría del contraste simultáneo (un color se realza junto a su complementario) y la división del tono o mezcla óptica. Según ésta, los pigmentos ya no se unen en la paleta sino que se aplican directamente, quedando las pinceladas separadas, de manera que sólo cuando las contemplamos a cierta distancia se funden en nuestra retina. Por ejemplo, si se quiere pintar un morado se yuxtaponen una pincelada de rojo y otra de azul.

Toda la base del colorido impresionista está formada por primarios y binarios, lo que explica su luminosidad y la ausencia del negro, que se sustituye por tonos fríos para las sombras. Como lo que interesa es retener la luz y la atmósfera a través del color, el asunto es mera excusa, pues el artista lleva al lienzo simplemente lo que tiene delante, ya sean paisajes, ambientes urbanos o interiores.

Este apego a lo insignificante, sin ningún atisbo social a diferencia del Realismo, molestó también bastante a los críticos, aunque ya antes pintores como Constable y Turner descubrieron que la luz y el aire son más importantes que el tema.

Como ahora el cuadro es un mosaico de manchas coloreadas surge un nuevo espacio pictórico, que carece de profundidad y de volumen, al tiempo que incorpora encuadres diferentes que, derivados tanto de la fotografía como de la estampa japonesa, rompen con lo establecido.

La fotografía proporciona puntos de vista inesperados e inaccesibles para el ojo humano, razón por la que muchos pintores se sirven de ella, aunque con diferentes objetivos: mientras el fotógrafo aspira al máximo detalle el pintor impresionista desea lo inacabado. Por su parte, los grabados japoneses son xilografías que, desde el siglo XVIII, reemplazan los temas orientales por otros populares que se salen de lo acostumbrado y abandonan su representación convencional.

Despreciados por estos motivos en su lugar de origen, tienen gran acogida en Europa, en donde están al alcance de cualquiera cuando llegan a mediados del siglo XIX, una vez que Japón entabla relaciones comerciales con el exterior. No es la primera vez que los artistas occidentales miran a Oriente para inspirarse, pues ya en el siglo XVIII, dentro del Rococó, se fomentan las chinerías en busca de lo fantástico y de lo exótico.

Ahora, en cambio, el móvil es formal, pues lo que realmente impacta es el ángulo japonés, una vista oblicua desde arriba con el horizonte en la parte superior del cuadro, que elimina la corporeidad de las figuras y permite mostrar aspectos insólitos y espontáneos que, en definitiva, se valoran por venir de una tradición que ha quedado a salvo del academicismo.

En definitiva, la nueva técnica impresionista culmina el mismo objetivo apuntado por el Renacimiento: representar la realidad lo más fielmente posible. Los artistas italianos lograron reproducir científicamente el mundo visible con la perspectiva lineal a partir del siglo XV y con la perspectiva aérea desde el siglo XVI, con figuras en el primer caso muy rígidas y en el segundo más naturales. Sin embargo, los impresionistas logran una apariencia plenamente visual en su lucha contra lo académico, que es análoga a la que emprenden los ingenieros con la nueva arquitectura en hierro.

Con estas inquietudes y ante el rechazo oficial, organizan en 1874 una exposición de artistas independientes en el estudio del fotógrafo Nadar, donde un crítico acuña despectivamente el término Impresionismo al referirse a unos pintores para los que una simple impresión justifica un cuadro que no sigue las normas oficiales. Con esta repulsa inicial, los impresionistas no quieren pertenecer al Salón de los Rechazados en París, donde se muestran las obras no aceptadas por el Salón oficial. Esta solución, ideada por el emperador Napoleón III en 1863 ante las protestas del gran número de artistas recusado en ese momento, se mantiene vigente desde 1867 a 1886.

La iniciativa impresionista es, por tanto, novedosa, pues renuncia al reconocimiento estatal, que garantiza la fama y el éxito comercial, a favor de ceder las obras a los marchantes que, a partir ya de la década de 1860, organizan exposiciones de grupo e individuales de pintores jóvenes. Sin embargo, muy pronto el Impresionismo es aceptado por la mayoría y conoce el triunfo, por lo que en el futuro queda como modelo para otros movimientos que pretenden rebelarse con lo anterior.

Édouard Manet (1832-1883) no pertenece al grupo impresionista pero se le considera su precursor. Representa el tercer gran motor de la pintura del siglo XIX en Francia, después de Delacroix y Courbet, aunque vive en la época de este último. Gran parte de su formación la recibe copiando obras en el Louvre, especialmente de Tiziano, Hals, Velázquez y Goya. De este modo, rompe y enlaza al mismo tiempo con la tradición, pues, basándose en los antiguos maestros, se propone ante todo ser sincero. Esto le lleva a plantear el cuadro de un modo distinto en lo que se refiere al estilo y al tema. En el primer caso, su gran novedad es el

abandono del claroscuro, es decir, del modelado a base del paso sutil de la luz a la sombra, pues va directamente del claro al oscuro y viceversa.

Por tanto, en su caso el rayo de luz no incide en las formas para destacar las que sobresalen y dejar en penumbra las entrantes. A este resultado llega tras observar cómo en el aire libre y a pleno luz del día no vemos las cosas con volumen. Por tanto, sus formas se conciben como zonas planas de color en donde la luz, que lo penetra todo, no se distingue de la sombra, pues ésta no es más que una mancha coloreada que se yuxtapone a las otras (El pífano).

Al mismo tiempo, los asuntos son a veces muy atrevidos (Olimpia) e incluso incongruentes (El almuerzo en la hierba), con lo que manifiesta su desdén por el carácter narrativo de la obra de arte y, de este modo, provoca el escándalo entre la opinión pública. En esto consiste, según Manet, ser de su propia época y no, como hacen Millet o Courbet, en dejar constancia de los sucesos y gentes de su tiempo.

Aunque Manet no aceptó ser incluido entre los impresionistas, los criterios que él aplica al cuadro figurativo son trasladados por Claudio Monet (1840-1926) al paisaje. Con dificultades al principio para que sus cuadros sean admitidos oficialmente, poco antes del estallido de la guerra franco-prusiana viaja a Londres (1870-1871), donde estudia las obras de Turner y Constable. A partir de aquí, y de vuelta a Francia, se instala en Argenteuil, rica ciudad industrial a orillas del Sena, donde comienza su etapa completamente impresionista, en la que pinta muchas vistas fluviales desde su famoso estudio flotante.

Se trata de un pequeño barco equipado como taller para observar directamente los cambios que la luz produce en el agua. Así inicia un nuevo modo de pintar que consiste en abandonar el estudio y en situarse delante del natural, lo que es aplaudido por el mismo Manet y seguido por el resto de sus compañeros. Tras participar en la primera exposición independiente del grupo en 1874 (Impresión: amanecer), Monet se traslada primero a Vétheuil y luego a Poissy, para finalmente dedicarse a viajar hasta que fija su última residencia en Giverny (Nenúfares).

La gran aportación de Monet es captar la sensación visual en el paisaje, fundamentalmente

acuático, dando todo el protagonismo a lo efímero y a lo fluido, pero incorporando también elementos propios del ambiente industrial como el ferrocarril y los puentes (La estación de San Lázaro). En sus obras desaparecen los perfiles, pues todo se realiza a partir del color, ya que delante de la naturaleza lo primero que captamos no son las formas de una montaña, de un cielo o de un árbol, sino trocitos coloreados.

Esto es lo que él pinta, pues quiere ser lo más fiel posible a lo que ve. Por ello rechaza también la profundidad, de manera que dispone un punto de vista alto que no sólo elimina el primer término sino también incluso el último. Como lo único que le interesa son las variaciones atmosféricas, las llega a estudiar como un proceso temporal, lo que da lugar a series, que él denomina “instantáneas”. En éstas el mismo tema se concibe en momentos diferentes del día y del año bajo condiciones climáticas diversas (Catedral de Ruan).

De este modo, entre todos los impresionistas -y también entre todos los pintores que le preceden y le siguen– Monet destaca por su gran capacidad para captar las gradaciones cromáticas más sutiles que transmiten las variaciones de luz.

Sus criterios son seguidos por Pierre Auguste Renoir (1841-1919), quien los aplica a la figura humana y no al paisaje (Le Moulin de la Galette). Además, después de pertenecer al Impresionismo es el primero en abandonar en 1878 sus exposiciones para probar suerte en los salones oficiales. Esto sucede sobre todo tras su viaje a Italia en 1881, que le impulsa a seguir el camino de lo bello marcado por Ingres y por Rafael, camino frente al cual el resto de sus compañeros se muestra indiferente o contrario (Grandes bañistas).

Sin embargo, Edgar Degas (1834-1917), que pertenece a la generación de Manet y apoya la mayor parte de sus objetivos, se mantiene un tanto apartado del grupo impresionista. Aunque expone con ellos y comparte la falta de sentimiento y el sentido de la actualidad, sus inquietudes son otras. No le interesa el paisaje sino la vida urbana, con situaciones humanas que suelen pasar inadvertidas. Además, sustituye la pintura al aire libre por la del taller y, en lugar de la sensación visual, a él le preocupa más el pasado, lo que le lleva a fijarse en los grandes maestros. Por eso, frente al absoluto triunfo del color por parte de sus compañeros, él devuelve al dibujo la importancia perdida, teniendo como referencia a Ingres, con lo que

concilia dos dominios que hasta ahora parecían incompatibles: lo académico y lo impresionista.

Con el dibujo retoma también el cuerpo humano, del que le importa sobre todo el movimiento, pues capta todas las actitudes, incluidos los escorzos más complicados y desde todos los puntos de vista. Con un gesto rápido parece atrapar algo de la realidad que se vive a través de formas dinámicas que, sin perder su solidez, ofrecen aspectos muy casuales y se ven desde los ángulos más inauditos. Por eso, en lugar de la naturaleza le atrae lo artificial, como pueden ser los ambientes nocturnos tanto en calles, cafés o locales de espectáculos.

En definitiva, de la vida moderna Degas extrae sus temas, entre los que se encuentra preferentemente la mujer, siempre con posturas informales en sus quehaceres domésticos (Las planchadoras), dentro de la vida bohemia (La absenta), en su aseo personal (Después del baño) o, sobre todo, en sus actuaciones o ensayos como bailarinas (La clase de danza). En cualquier caso, siempre las representa con objetividad, como si ellas no fueran conscientes de que el pintor las observa, lo que les confiere un gran sentido de la realidad, como ocurre también en otro de sus temas favoritos, las carreras de caballos (El desfile). Rechazando la anécdota y la emoción, sólo se recrea en esos movimientos tan cotidianos que pasan desapercibidos y que conllevan posturas un tanto raras e ingenuas, como también puntos de vista altos.

Para captar rápidamente el instante fugaz, a finales de la década de 1870 Degas se decanta fundamentalmente por el pastel, tipo de dibujo con lápiz de color que, después de culminar en el Rococó, él renueva en cuanto a lo iconográfico, pues lo desvincula del retrato al que se limitaba, y también en cuanto a lo técnico, pues conserva el brillo del color típicamente impresionista, que nada tiene que ver con la gama delicada del siglo XVIII.

La misma preocupación por el cuerpo continuamente cambiante explica el interés de Degas por la escultura, que cultiva de una manera privada, pues sus obras en cera no se funden hasta después de su muerte y en vida sólo expone una (La pequeña bailarina de catorce años). Sin embargo, son importantes porque rechazan la tradición al concebir la figura desde varios puntos de vista, lo que nos invita a girar a su alrededor para encontrar vistas sucesivas

diferentes. Además, utiliza materiales reales (tul, seda y pelo humano) y, sobre todo, piensa la imagen no desde fuera, sino desde dentro, es decir, como si aún estuviera buscando su postura estable y, por tanto, con un dinamismo interior.

Las mismas inquietudes escultóricas de Degas se encuentran y culminan en Auguste Rodin (1840-1917), quien, como los impresionistas, adopta la naturaleza como punto de partida. Por esta razón, a veces se le ha considerado como la manifestación escultórica de la pintura del Impresionismo. Sin embargo, Rodin va más allá, pues a partir de la realidad que se percibe él saca los estados anímicos del hombre, que a finales del siglo XIX se sumen en el pesimismo, en la desesperación y en la ansiedad.

Estos sentimientos, que entroncan, por ejemplo, con Van Gogh, le llevan a crear un mundo de imágenes atormentadas que le convierten más bien en el último representante de la tradición, que recoge al asumir la herencia de Miguel Ángel. La lección de éste le anima a desechar los principios académicos y a introducir un método de trabajo no habitual. Permite que sus modelos caminen vestidos o desnudos libremente por el estudio.

Cuando realizan un movimiento que le interesa, les pide que se detengan para que él pueda preparar con el barro el boceto. Este modelo en barro es importante como apunte rápido que apresa lo que se mueve, por lo que considera todas las facetas en el cuerpo humano y así obliga al espectador a conectar unas vistas con otros.

Además del movimiento, a Rodin le interesa la profundidad, que para él consiste en que las figuras nazcan desde su propia masa, surgiendo de dentro afuera, lo que provoca el inacabado deliberado de algunas partes. Es lo contrario al procedimiento académico, que las trata como bajorrelieves, lo que explica que Rodin rechace el único punto de vista y, con él, la postura estática del espectador.

Para ello estudia la luz en función del emplazamiento de la obra, haciéndola incidir en las superficies rugosas y chocando con los perfiles sobresalientes, por lo que se generan profundas sombras (Las Puertas del Infierno). Así Rodin amontona las figuras hasta llegar a disolverlas, de manera que sólo adoptan la posición que determina la pasión que las domina y

cada uno de sus músculos refleja el impulso del alma, con contorsiones muy rebuscadas en las que lo esencial no es la apariencia superficial sino la vida interior (El pensador).

Con todo ello, Rodin ofrece un nuevo concepto de estatua, que, por la tensión acumulada, parece romperse en diversos trozos que, al mismo tiempo, pasan de lo sólido a lo líquido de modo repentino (Balzac). Su interés ya no es copiar directamente la realidad como en el pasado, aunque está unido a éste en cierto modo tanto por la técnica como por su afán de dar a la ciudad monumentos modernos (Los ciudadanos de Calais).

2.5. Simbolismo

El término simbolista procede del ámbito literario. El primero en utilizarlo fue el poeta Jean Moréas en 1885 en su "Manifiesto Simbolista" y posteriormente se aplicó a la nueva pintura ya que las intenciones de los poetas y los pintores eran semejantes.

El Simbolismo es un movimiento literario y de artes plásticas que se originó en Francia en la década de 1880, paralelo al post-impresionismo, y que surgió como reacción al enfoque realista implícito en el Impresionismo. Tanto el Impresionismo, como el idealismo y el naturalismo académico se habían identificado con los problemas contemporáneos, políticos, morales e intelectuales. Los artistas de 1885 disgustados por la incapacidad de la sociedad para resolver estos problemas buscaron nuevos valores basados en lo espiritual. Desean crear una pintura no supeditada a la realidad de su momento, rechazan lo que trae consigo la vida diaria, la aglomeración, la actividad industrial y la degradación.

Se va creando un estado de decepción frente al positivismo y cientifismo imperante y se descubre una realidad más allá de lo empírico. A esto contribuye Schopenhauer, que en su oposición al positivismo, insiste en que el mundo visible es mera apariencia y que sólo adquiere importancia cuando somos conscientes de que a través de él se expresa la verdad eterna. Él defiende no el pintar el objeto en sí mismo, sino para trascender a otros ámbitos a través de la intuición y la contemplación.

Los simbolistas consideran que la obra de arte equivale a una emoción provocada por la experiencia. Tratan de exteriorizar una idea, de analizar el yo. Les interesa la capacidad de

sugerir, de establecer correspondencias entre los objetos y las sensaciones, el misterio, el ocultismo. Sienten la necesidad de expresar una realidad distinta a lo tangible y tienden hacia la espiritualidad. El símbolo se convierte en su instrumento de comunicación decantándose por figuras que trascienden lo material y son signos de mundos ideales y raros. Hay una inclinación hacia lo sobrenatural, lo que no se ve, hacia el mundo de las sombras.

La revelación de Freud acerca de la vida de los sueños y la existencia de una parte irracional en lo humano es aplicada al programa simbolista reivindicando la búsqueda interior. Cultivarán el subjetivismo, el antirracionalismo y aflorará el interés por el cristianismo y las tradiciones diversas. Estudian la ambigüedad, la belleza hermafrodita, lo andrógino, la mujer fatal que destroza cuando ama, lo femenino devorador. La mujer brota del mundo del inconsciente y para huir de la realidad adopta forma de esfinge, de sirena, de araña o de genio alado. Los seres que aparecen en ese mundo de sueño serán incorpóreos.

Prestan especial atención a la forma, pero la ponen al servicio de unos ideales que van más allá de la pura apariencia. Plasman sus sueños y fantasías por medio de la alusión al símbolo y a una rica ornamentación. A veces utilizan colores fuertes para resaltar el sentido onírico de lo sobrenatural. Puede decirse que es una pintura de ideas, sintética, subjetiva y decorativa. Los precursores de esta nueva pintura son Gustave Moreau, Puvis de Chavannes y Odilon Redon.

Gustave Moreau (1826-1898)

Se le puede considerar el precursor del Simbolismo. Se caracteriza por un lenguaje formal de extraordinaria riqueza ornamental y cromática. Trabajó el pigmento con texturas muy gruesas, por lo que la superficie resulta irregular. El mundo de Moreau está poblado de adolescentes andróginos, mujeres fascinantes y perversas y personajes extraídos de la Historia Sagrada que se convierten en eres humanos o mitos clásicos.

En *La aparición* narra la aparición de la cabeza de San Juan Bautista a Salomé. Es una obra de contenido religioso, sin embargo, la figura femenina posee una gran sensualidad y representa a la mujer fatal.

En Edipo y la esfinge introduce un mundo mitológico lleno de significados, se pregunta por la esencia humana. Otras obras son *Piedad*, *Orfeo*, *Hércules y la Hidra de Lerna*, *La danza de Salomé*, *Los unicornios*.

Puvis de Chavannes (1824-1898)

Es el más clásico, las ideas que quiere plasmar se mueven dentro de lo equilibrado, lo tranquilo. La mayor parte de su obra son grandes murales para edificios públicos, hechos al óleo y no a fresco, lo que le obligó a suprimir la tercera dimensión.

Su énfasis sobre lo plano le llevó a las más atrevidas distorsiones, tanto en perspectiva como en la figura. En la década de 1870 realiza *La esperanza*, el título ya indica que no se trata de una simple imagen, sino de una idea. Es un personaje asequible, examinado de forma académica, pero al servicio de una idea. Simboliza la paz y la esperanza con un tema de guerra franco prusiana.

En *Visión antigua* vuelve al mundo mitológico, de ninfas, muestra una naturaleza irreal, idealizada. Transmite paz y sosiego. En *El verano* mantiene la misma idea, figuras inertes al servicio de la idea de calma, relax.

Odilon Redon (1840-1919)

El interés por el inconsciente, lo onírico y lo fantástico se hace patente en su temática. Su obra se puede dividir en dos partes, una en blanco y negro y otra en color. Para él, el negro era el príncipe de los colores. La araña sonriente, El sueño acaba con la muerte o El ojo como un globo extraño se dirige hacia el infinito son algunos ejemplos. Esta última es un precedente claro del surrealismo. El tema del ojo permite la conexión con los surrealistas, aunque también es una actitud simbolista. En sus litografías aparecen metáforas a obras de escritores como Edgar Alan Poe, Baudelaire o Flauvert.

A partir de 1895 surge el color en numerosas pinturas al óleo y pastel. Su obra se hace más brillante y alegre y aparece el estudio de las flores. Por ejemplo, *Ofelia entre las flores*, *Cíclope* u *Orfeo*.

El simbolismo no puede definirse como un estilo unitario, sino como un conglomerado de encuentros pictóricos individuales que supera nacionalidades y límites cronológicos. En esta línea podemos encontrar figuras tan dispares como Van Gogh, Gauguin, Klimt o Munch. El simbolismo derivará en una aplicación bella y cotidiana de profunda raigambre en el arte europeo de finales del S. XIX y principios del S. XX, el Art Nouveau.

2.6. Jules Cheret Creador del Cartel

Por fin en los años centrales al S. XIX, aparece una figura considerada como el padre del Cartel moderno.

Hijo de un tipógrafo, que se formó en talleres litográficos en París y Londres, ciudad ésta en que comienza a diseñar diversas portadas para libros, catálogos, carteles, conoce a un fabricante francés de perfumes de la marca “Rimmel” y éste le encargaría trabajos publicitarios además de ofrecerle ayuda para crear un estudio equipado con la maquinaria más moderna conocida hasta esa época.

La enorme producción, abarcará todo el último tercio del S. XIX, decisivo para que los franceses aceptaran la presencia del cartel callejero, hecho muy poco frecuente en esta época, comenzando a invadir las calles de París. Cheret, que era un gran artista además de pintor, aprende a ser un impresor, creando su primer cartel a un solo color publicitando una pieza teatral: “*La biche au bois*” que interpreta a una joven de veintidós años llamada Sara Bernardt. En 1858, realizará su primer diseño litográfico en color “*Orphée aux Enfers*”. De 1869 a 1888, trabajará en tricromías, posteriormente usará de cuatro a cinco colores en sus composiciones.

Teatros, periódicos, museos... solicitan la obra de Cheret, todos quieren un cartel que inunde las calles de París con el trabajo de este artista, identificado sobre todo por los trabajos realizados en “*Music-Hall*” y diversos cabarets de la ciudad en la “*Belle Epoca*”.

En 1889, con largos trabajos a sus espaldas este artista es condecorado con la *Legión de Honor* al haber generado un nuevo método para el arte, a través de la aplicación de técnicas comerciales.

Una de las grandes causas del gran éxito de CHERET es la presencia constante de la mujer en sus carteles publicitarios, siempre atractiva e insinuante, que invitaba a la posesión del producto anunciado como si ello conllevara el derecho de poseerla a ella también.

En 1891 ha conseguido producir alrededor de 100 carteles editados, lo que supuso una producción casi industrial. Pareciendo la calidad de sus carteles habían bajado el nivel artístico, Cheret, abandonará el terreno comercial para dedicarse a la pintura, óleo y pastel sobre todo.

Realmente, los carteles de Cheret no solo son obras del arte publicitario sino que están consideradas actualmente como obras de arte. Incluso el propio Cheret no consideraba sus carteles como grandes aciertos publicitarios pero sí estaba de acuerdo en que sus obras eran grandes murales en los que había encontrado un lugar de exposición más vivo que el interior de un edificio: *La calle*.

“*Las Chayette*”. Con estas influencias, el anuncio francés tomará un tinte erótico imitado posteriormente por otros países que lo hace distinguirse del inglés, mucho más serio.

En general, los carteles de Cheret son desde el punto de vista compositivo, muy simples, además de plano por los colores elegidos. Resulta muy audaz el hecho de haber situado a la mujer en un primer plano con un protagonismo que hasta ahora no se había hecho. Todas sus composiciones están bajo la unidad estilística del siglo. En el cartel que podemos observar en la zona superior existe una asimetría (al igual que en todas las obras) creando un centro de mira que es la mujer. Es un precursor de la publicidad moderna pues la señora protagonista se presenta engalanada, como principal gancho para que el hombre comprase el producto. El personaje del hombre siempre aparecerá en un segundo plano claro está, para que éste compre el producto atraído de antemano por la figura femenina.

2.7. Henri Marie Raymond Toulouse-Lautrec

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa nació el 24 de noviembre de 1864 en el Hôtel du Bosc, en el centro de Albi. Sus padres eran primos hermanos y ostentaban el título de condes de Toulouse; eran bastante ricos e influyentes en la ciudad pero carecían de poder a escala nacional. Henri era el primogénito, naciendo cuatro años más tarde su hermano Richard-Constantine, que falleció a la edad de un año. La situación familiar no era muy estable debido a la incompatibilidad de caracteres de ambos cónyuges lo que motivó su separación en el mes de agosto de 1868 quedando Henri al cuidado de una institutriz.

A los ocho años, el pequeño Henri se traslada a París con su madre, iniciando sus estudios en el Lycée Fontanes. Ya en estos años inicia su relación con la pintura al elaborar dibujos y caricaturas, recibiendo sus primeras lecciones de René Princeteau, pintor de animales y amigo del conde. En 1874 se empiezan a manifestar las primeras dificultades motrices, lo que obligó su retirada del colegio para ser sometido a tratamiento médico, trasladándose a Albi. La madre del pintor recorrerá todos los especialistas para curar la dolencia del pequeño, sin encontrar una solución.

La enfermedad que padecía Henri era totalmente desconocida en el siglo XIX, denominándose actualmente picnodisostosis, desorden genético provocado por la consanguinidad de los padres que afecta al desarrollo de los huesos. Ésta es la razón por la que Toulouse-Lautrec apenas creció en la adolescencia. A esta dolencia debemos añadir dos fracturas en los fémures de ambas piernas entre mayo de 1878 y agosto de 1879. Desde este momento sus piernas dejarán de crecer, alcanzando una altura de 1,52 metros.

Durante aproximadamente dos años Henri estuvo casi inválido, desarrollándose en el joven un acentuado interés por el arte y la pintura, continuando con su faceta de dibujante. La lectura será su otra gran afición en estos dos largos años de convalecencia. En 1881 Toulouse-Lautrec se traslada a París donde se decide a ser pintor apoyado por su tío Charles y por el maestro Princeteau. Su madre cede, recibiendo las primeras clases en el taller de Princeteau en el invierno de 1882 donde conoce a Jean-Louis Forain.

En abril es aceptado en el estudio de Léon Bonnat, retratista de moda en aquellos momentos, donde Lautrec perfeccionó su dibujo. Pero Bonnat cerró su taller en septiembre de ese movido año 1882, lo que motivó que todos sus alumnos tuvieran que buscar un nuevo

maestro. El elegido es Ferdinand Cormon, en cuyo taller Henri conocerá a Émile Bernard y a Vincent van Gogh.

El joven Lautrec desea continuar por los canales oficiales para obtener el máximo éxito artístico; quiere ser un pintor convencional continuando el Realismo de sus maestros, como se aprecia en las obras de esas fechas: El joven Rauty o Una carretada. El joven Toulouse-Lautrec participa en la división que afectará a los impresionistas en aquellos momentos, alineándose con la pintura de Degas y su temática más urbana para alejarse de los paisajes que interpretaban Monet, Pissarro o Renoir.

El arte de vanguardia también le atrae de manera puntual, probando con el Puntillismo, que no llega a convencerle. Sentirá una especial atracción hacia la pintura de Forain y sus escenas de camerinos, prostitutas, cafés o artistas. De manera definitiva, Lautrec se convertirá en el pintor de la modernidad, abandonando su estilo convencional para formar parte del neoimpresionismo. Las escenas del mundo nocturno y los retratos casi caricaturescos de los personajes de la noche serán sus temáticas favoritas.

Las influencias más notorias son la pintura de Degas, Whistler, la estampa japonesa y Paolo Ucello, creando un estilo personal y fácilmente identificable. Cuando se habla de Toulouse-Lautrec se debe hacer una referencia especial a Montmartre, lugar con cierta reputación de criminalidad y bohemia que acabaría convirtiéndose en el centro de ocio.

En este barrio ya vivía Lautrec desde 1884 cuando compartía vivienda con los Grenier, ubicándose allí los templos de la noche: "Moulin de la Galette", el "Mirliton", "Le Chat Noir", "Moulin Rouge", "Folies Bergère", el circo "Fernando", el "Salon de la rue des Molins"... La relación del pintor con el "Moulin Rouge" será especial al convertirse en uno de sus mejores clientes e interpretar con suma precisión la "fauna nocturna" que se daba cita en el local con todo su elenco de estrellas: La Goulue, Jane Avril, Valentin le Desossé, Cha-U-Kao o Yvette Guilbert.

El local adquirió el lienzo En el circo Fernando para decorar el hall de entrada y fue Lautrec quien diseñó el cartel publicitario del cabaret, sirviendo el vestíbulo del Moulin en numerosas ocasiones como sala de exposiciones para el artista. Como artista de vanguardia, Toulouse-Lautrec no será admitido en el Salón de París al considerar inaceptables sus obras, lo que

Llevará al maestro a buscar todas las vías alternativas posibles para que el público conociera su obra, incluso mediante ilustraciones en los periódicos.

Sus trabajos serán expuestos en solitario, con los grupos de vanguardia o con sus amigos, como en el caso de Van Gogh. Pero posiblemente sean sus carteles y litografías el vehículo que más publicidad dio a su obra, enlazando con el deseo de anunciarse existente en la ciudad en aquellos momentos, surgiendo una amplia serie de estampas de gran belleza en las que parece anticiparse al modernismo.

La relación de Toulouse-Lautrec con las mujeres será una de las facetas más interesantes de su vida. La primera relación conocida es de 1883, cuando contacta con una modelo de 17 años llamada Marie Charlet. Lily Grenier se baraja como un de sus amantes hasta que conoció a Suzanne Valadon, conviviendo por un periodo de dos años hasta que Suzanne intenta suicidarse al no querer Henri tener un hijo con ella. Varias amantes se suceden hasta que elige el anonimato de las prostitutas para establecer relaciones con ellas, llegando a habitar durante una temporada en el Salón de la rue des Molins.

El mundo de la prostitución será uno de los favoritos para el artista, siempre visto con cariño y respeto, mostrando tanto su aspecto más íntimo como el conocido. El lesbianismo también será tratado por Henri de la misma manera, resultando obras colosales como *Las dos amigas* o *L'Abandon*. Su posición económica desahogada le permitió viajar en numerosas ocasiones, visitando Bruselas, Londres, Madrid o diversos puntos de la geografía francesa.

A partir de 1893 se relaciona con los hermanos Natanson y el círculo de *La Revue Blanche*, contactando con la vanguardia literaria y trabajando como decorador para el mundo del teatro, retratando a los miembros más interesantes de este círculo artístico. La vida noctámbula y de crápula que llevaba Henri desde los 25 años motivaría su alcoholismo, sugiriéndose incluso que podría haber contraído la sífilis. En 1897 tiene lugar el primer ataque de "delirium tremens" que le llevará a disparar con un revólver a imaginarias arañas. Al año siguiente alquila una vivienda en el mismo edificio de su madre, preocupada por la salud de su hijo.

En 1898 sufrirá un ataque de manía persecutoria al creerse perseguido por la policía, refugiándose en casa de un amigo. Cada vez bebe más y pinta menos. La crisis más grave se produce en 1899 al sucederse las manías, depresiones y neurosis, acentuadas por el traslado

de su madre a Albi. Henri decide suicidarse con metileno en el prostíbulo de la rue des Molins siendo ingresado en un sanatorio durante una temporada. Su estado de salud será noticia y motiva la subida en el precio de sus obras.

La familia de Lautrec duda de su recuperación y critica sus excesivos gastos por lo que se sugiere que alguien se haga cargo de él. El objetivo será alejarle del alcohol, admitiendo la presencia de un tutor al que burlará continuamente, modificando incluso su bastón de paseo al introducir un vaso y una botella de aguardiente que contravenía la prohibición. En octubre de 1900 se traslada a Burdeos, donde sufre un nuevo ataque en el mes de marzo del año siguiente, una hemorragia cerebral que le afecta las dos piernas.

En abril decide ir a París para organizar sus papeles. El 15 de agosto, en Arcachon, sufre un derrame cerebral que le deja medio cuerpo paralizado. Su madre decide llevarle al castillo de Malromé, cerca de Burdeos, donde ella habita, falleciendo Toulouse-Lautrec en ese lugar el 9 de septiembre de 1901 a las dos y cuarto de la madrugada. Las Obras de Toulouse-Lautrec “El jockey de Longchamps” Es un ejemplo de los numerosos dibujos y pinturas que Lautrec realizó con el tema de caballos. El artista pretendió dotar de fuerza y velocidad a los caballos dibujándolos con cuatro patas en el aire, momento que se produce al galopar. Pretende captar un momento de gran velocidad en movimiento. Moulin Rouge: La Goulue Es el primer cartel realizado por Toulouse-Lautrec y no podía ir destinado a otro lugar que al Moulin Rouge.

Para promocionar el espectáculo empleó a sus dos bailarines principales: Louise Weber, conocida como La Goulue por su glotonería, y Jacques Renaudin, comerciante de vinos durante el día y bailarín nocturno apodado Valentin le Désossé, el deshuesado, por su agilidad. Utilizó las siluetas de los personajes en planos, recortadas sobre un fondo también plano y silueteado. El punto de vista elevado que emplea, siguiendo la danza de la bailarina, será muy común en el artista, que toma como modelo a Degas. Usa recursos procedentes del arte japonés, siluetas y arabescos. Adecua la letra y la imagen, resultando un todo unitario.

El Salón de la Rue de Moulins ,fue la conclusión de una serie de estudios sobre las residentes de un prostíbulo de la Rue des Moulins. En el ambiente de un burdel, recrea posturas indolentes y de descanso que contrastan con la tiesa y hierática regente. Es una composición

muy estudiada, en la que crea un juego de diagonales. A la izquierda queda un vacío, mientras que las figuras se acumulan al centro y a la derecha. Estas obras provocaron gran escándalo por su temática.

Sus mujeres pueden ser feas y dolorosas, pero nunca repugnantes, porque capta la realidad con naturalidad. Su arte reside en decir las peores verdades con un acento ligero. La toilette. Este cuadro es uno de los esbozos para una serie de litografías que tituló *Ellas*. Sus modelos desnudas posan ante él con gran naturalidad. Las dos amigas. Como cronista de la vida nocturna de París, Toulouse-Lautrec no pasa por alto la homosexualidad femenina, tan habitual entre las prostitutas y las mujeres del espectáculo.

En la noche parisina, el lesbianismo era una atracción más, por lo que Henri realiza entre 1894 y 1895 una serie dedicada al lesbianismo, de la que esta obra forma parte. Como buen observador, capta perfectamente la intimidad de sus figuras, empleando para ello un perfecto dibujo con unas líneas muy marcadas y un colorido vivo y alegre, aplicado con rapidez. Podríamos hablar de influencias de grabados eróticos japoneses y de cierta relación con la pintura de Degas. *Miss Dolly* es uno de sus últimos retratos.

Miss Dolly era una camarera y bailarina del café-concert "Le Star". La joven aparece ocupando prácticamente todo el plano de la composición. Con pinceladas precisas y sueltas reproduce la sonrisa de la modelo. Los bucles rubios sobre un fondo de planos geométricos, enmarcan la seductora expresión, restando importancia a toda referencia espacial. El color se manifiesta sobre la importancia de las líneas. El artista ha seleccionado las tonalidades más vivas de la composición para representar el personaje. La luz se destaca en el rostro de la joven, cuya personalidad domina por completo la obra.

Unidad III : SIGLO XX

3.1 Art Nouveau

Desde un punto de vista amplio, el Modernismo es un movimiento artístico que, en el último decenio del siglo XIX y en el primero del XX, se apoya en el desarrollo industrial para romper con el pasado y se manifiesta en diferentes facetas, como la construcción, el urbanismo o la pintura. En un sentido más concreto, se refiere a un estilo o moda que es básicamente decorativo y que recibe distintos nombres según el lugar: Art Nouveau en Francia, Liberty en Italia, Jugendstil en Alemania o Secesión en Austria.

En cualquier caso, el punto de partida es la arquitectura, que pretende terminar con el eclecticismo ya vigente en la primera mitad del siglo XIX. Por influencia del historicismo propio de la época romántica, se mezclan estilos ya consagrados según la circunstancia: por ejemplo, griego para los museos, gótico para las iglesias, renacentista para los palacios o barroco para los teatros. En definitiva, faltan soluciones propias y lo único que se hace es disfrazar las estructuras con adornos superficiales.

En esta recuperación del pasado lo medieval tiene especial relevancia por constituir la raíz nacional de muchos países, por lo que surge el Neogótico, que se contrapone al Neoclásico, con el que convive. Arraiga fundamentalmente en Inglaterra, donde Charles Barry (1795-1860) en lo constructivo y Auguste Welby Northmore Pugin (1812-1852) en lo decorativo identifican lo gótico con la encarnación de las más puras libertades inglesas. Además lo valoran no tanto como estilo sino como procedimiento que, carente de reglas y más guiado por la emoción que por la razón, es la solución más válida para los edificios de piedra o ladrillo (Parlamento, Londres).

En este contexto, se acometen numerosas restauraciones de monumentos medievales que obligan a estudiar sus principios estructurales y, al mismo tiempo, a añadir correcciones que derivan de la arquitectura del momento, lo que determina la diferencia entre una obra gótica y otra neogótica. Estas reconstrucciones son importantes porque a partir de ellas se incentiva una investigación arquitectónica que constituye una de las raíces del Modernismo. Por ejemplo, en Francia Viollet-Le-Duc (1841-1879) deja de referirse al Gótico como un estilo sentimental propio del Romanticismo para ensalzarlo como un claro sistema

arquitectónico, en el que la forma depende de la función, una idea fundamental que alumbró ya las tendencias del siglo XX.

Precisamente, tanto en Europa como en América el Modernismo pretende romper con cualquier referencia histórica, que, por su academicismo, se considera anacrónica en una sociedad basada en el progreso industrial. Por eso surge sólo en aquellos países y ciudades que han alcanzado un cierto nivel en este sentido y que, por ello, cuentan con una burguesía adinerada que, proclive a la libertad, es la auténtica impulsora de esta nueva corriente artística que, desde el principio, tiene un carácter elitista, como el Rococó.

Con éste también comparte su breve existencia, pues a partir de 1910 se constatan los cambios profundos que el desarrollo tecnológico provoca en la sociedad, algunos de ellos negativos, por lo que el optimismo se empieza a disipar. Pero, a pesar de su corta vida, el Modernismo es crucial como fuente de donde surgen las vanguardias que desembocan en el siglo XX.

Para lograr sus conquistas, el Modernismo se sustenta en la arquitectura de los ingenieros, que nace a mediados del siglo XIX a partir de las innovaciones ofrecidas por el desarrollo industrial. De éstas, la primera, de la que derivan las demás, afecta a los materiales, pues ahora se imponen el hierro, el vidrio y el hormigón armado, frente a los tradicionales como la piedra, el ladrillo o la madera. El hecho de utilizar carbón en lugar de leña para extraer el hierro permite su producción industrial, con dos modalidades ya patentes a fines del siglo XVIII: el hierro fundido o colado, que se vierte en moldes, y el forjado o dulce, que se presta a labores decorativas.

Casi al mismo tiempo surge el hormigón armado, que no es una invención moderna en cuanto a material pero sí en cuanto a su aplicación. Ya los antiguos romanos introducen la masa de hormigón (agua, arena, grava y cemento), que ahora, sin embargo, envuelve una red metálica formada por varas o alambres de hierro quedando completamente adherida a ésta, sin riesgos de fisura y con una gran solidez.

Como consecuencia, el edificio se reduce a una especie de jaula formada por pilares y vigas,

que son los elementos tectónicos, mientras que las paredes actúan como simple relleno y se pueden realizar, igual que las cubiertas, en su mayor parte o incluso totalmente con cristal. Las ventajas del hierro y del hormigón armado son varias, pues se producen en grandes cantidades y se transportan fácilmente, lo que se puede hacer con las piezas ya prefabricadas, logrando mayor economía en tiempo y en costes.

Con estos nuevos materiales se fomentan otras tipologías, algunas recuperadas del pasado, como el puente, y otras originales, como factorías, mercados, bloques comerciales, estaciones de ferrocarril y salas para exposiciones universales. Desde que los romanos en la Antigüedad levantaran sus puentes con arcos de medio punto sobre gruesos pilares de piedra y hormigón, esta modalidad arquitectónica decae hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando se retoma debido a las exigencias de las nuevas comunicaciones.

Surgen entonces los puentes de fundición, con sillares huecos de hierro que permiten luces más amplias que los de piedra por su mayor resistencia y por los menores pesos que soportan, aunque son los colgantes los que mejor se adoptan a los grandes espacios y además ofrecen más elasticidad.

El hierro fundido también se aplica en los edificios, tanto en su decoración (rejas, barandillas, verjas y adornos) como en su estructura, estableciendo un esqueleto con elementos horizontales y verticales, con la ventaja de cubrir grandes espacios con fábricas relativamente ligeras y no atacables por el fuego. El resultado es una construcción nunca vista antes, que se inicia en Londres en 1851 gracias a Joseph Patón (1803-1865) con motivo de la primera Exposición Universal, un tipo de acontecimiento que muestra todos los avances del progreso industrial tanto en sus productos como en los edificios que en los que se enseñan (Palacio de Cristal).

Sin ninguna referencia al pasado, se trata de una nueva arquitectura basada en grandes estructuras transparentes y, por tanto, completamente abiertas, culminando así la extensión lograda en el Barroco por el francés Jules Hardouin Mansart y ensalzando la plena confianza en el progreso científico e industrial. A partir de aquí las posibilidades aumentan considerablemente hasta el punto de llegar a levantarse obras sólo con hierro con el fin de

hacer un alarde de la técnica (Torre Eiffel, París). No obstante, junto a estas creaciones insólitas sigue latente un eclecticismo vacío de contenido que aún revive lo renacentista o lo barroco como medio de autoafirmación de la burguesía imperante (Ópera, París).

A partir de estas innovaciones europeas se desarrolla la arquitectura norteamericana, claramente dependiente de ella hasta finales del siglo XIX, cuando el incendio de Chicago en 1871 plantea un grave problema que requiere una solución urgente y eficaz. En este contexto surge el rascacielos, cuya forma clásica se debe a Louis Sullivan (1856-1924), quien lo concibe como un gran bloque con una fuerte estructura de hierro y hormigón que le permite aumentar su altura sin tener que dar grosor ni a los pilares ni a los muros.

Éstos ahora no sostienen nada, por lo que en ellos se abren muchas ventanas corridas o incluso éstas se realizan enteramente con cristal para convertirse en simples pantallas transparentes. Así se satisface la necesidad de concentrar las tareas administrativas y comerciales en una zona céntrica donde el precio de los solares es considerable, lo que es posible también gracias a invenciones técnicas como el teléfono y el ascensor, que facilitan la comunicación vertical. La idea básica de Sullivan es que las formas tienen que adaptarse a la función que desempeñan, por lo que es importante ceñirse sólo a lo esencial y, por tanto, prescindir de la decoración.

Para esto tiene en cuenta la dimensión urbanística de la arquitectura, pues en los espacios interiores se continúa el de la ciudad, ya sea a través de las extensas plantas bajas con establecimientos comerciales, del constante movimiento hacia arriba y hacia debajo de la gente para acceder a los distintos pisos o de las vistas que se disfrutaban a través de su envoltura de cristal (Auditorio y Almacenes Carson, Chicago).

En Europa y América la nueva arquitectura genera también un nuevo tipo de ciudad, la industrial, que se extiende ampliamente para responder al gran crecimiento de la población, por lo que prescinde de la muralla. Sin embargo, presenta ciertos problemas de organización, pues aglomeraciones desordenadas justifican la aparición de normas que regulan su existencia. Nace así el Urbanismo, ciencia que se encarga de distribuir el espacio urbano teniendo en cuenta factores históricos, sociales, económicos y culturales.

Las dos grandes cuestiones por resolver son los barrios obreros y la red ferroviaria. Los primeros se originan por la concentración de mano de obra alrededor de las fábricas, de los yacimientos mineros o de los focos comerciales. Se trata de anillos concéntricos con filas de casas de un solo piso que se construyen con fines especulativos a medida que se van necesitando, sin ninguna planificación. Los trabajadores viven en condiciones ínfimas, apiñados, sin el espacio suficiente para aprovechar el terreno todo lo posible, lo que provoca insalubridad, congestión y fealdad.

Por su parte, la red ferroviaria, iniciativa privada creada a principios del siglo XIX, comporta también la necesidad de una normativa del espacio. Entonces, el tren interviene decididamente en la ordenación del territorio, ya que las autoridades tienen que establecer un acuerdo con las poblaciones urbanas y rurales, así como revisar las leyes de expropiación para asegurarse los terrenos necesarios.

Ante este doble problema se ofrecen propuestas diversas, como las utópicas del inglés Robert Owen (1771-1858) y del francés Charles Fourier (1772-1837). Ellos, en la primera mitad del siglo XIX y en sintonía con el Socialismo reciente, piensan en el interés colectivo, sobre todo en los trabajadores, quienes sólo si viven bien pueden rendir óptimamente. Por ello su idea es construir viviendas que, gestionadas por cooperativas, dan lugar a las primeras poblaciones obreras, que suelen consistir en casas unifamiliares en serie y de pequeño tamaño, pero en contacto con la naturaleza, como propugnaba J. J. Rousseau en el siglo XVIII.

En el polo opuesto a estas iniciativas se encuentra la reforma del centro de París (1853-1869), que, con un carácter más conservador, se debe a Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefecto del Departamento del Sena con Napoleón III.

Preocupado ante todo por cuestiones funcionales como el tránsito rodado, dispone un conjunto de grandes avenidas que atraviesan el trazado medieval, con lo que sus focos más importantes se comunican con los límites exteriores, donde se sitúan el ferrocarril y las carreteras.

Esto supone demoler barrios obreros enteros, que se trasladan así a la periferia, donde se

aíslan y se amontonan, por lo que este problema persiste, teniendo en cuenta que , además, el centro histórico se altera de manera irremediable. El ejemplo de París se aplicará en otras muchas ciudades italianas, alemanas y españolas, como es el caso de Barcelona (Plan de reforma y ensanche de Ildefonso Cerdá). En definitiva, las iniciativas urbanísticas del siglo XIX, sean del signo que sean, anuncian lo que será ya propio del siglo XX, una vez superada la Primera Guerra Mundial, cuando a partir de entonces la arquitectura partirá de la proyección del espacio urbano y no del edificio.

Frente a los resultados negativos del mundo industrial se levantan voces críticas durante la segunda mitad del siglo XIX, como las que desde Inglaterra profieren John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896).

Descontentos con la producción en serie, propugnan una reforma total de las artes y de los oficios que sustituya el trabajo mecánico por el manual, con lo que se enlaza nuevamente con el mundo medieval tanto en la arquitectura, con el retorno al Gótico, como en las artes figurativas, mirando a la época anterior al Renacimiento, como hacen los pintores denominados prerrafaelistas. De ese modo, el artista asume la nueva función de cambiar la sociedad a través de un estilo concreto que permita vivir de otra manera.

Aunque Ruskin y Morris no logran desbancar a la producción industrial, sí le confieren un sentido estético que es decisivo para el nacimiento del Modernismo como estilo. Su difusión es rápida gracias a la revista ilustrada y a las exposiciones internacionales, que a finales del siglo XIX permiten que las obras de arte se conozcan de forma inmediata en todo el mundo. Así se convierte en una auténtica moda que, con su relación positiva con lo industrial, lo abarca todo, desde el edificio y la ciudad hasta el mobiliario y el vestuario, como sucedía con el Rococó. Este carácter integrador es fundamental, pues conlleva, como en el siglo XVIII, un acercamiento entre la consideradas artes mayores (arquitectura, escultura y pintura) y las aplicadas o menores.

El Modernismo es un estilo ornamental, nuevo desde el Renacimiento, pues se desvincula por completo del pasado. La decoración pierde su carácter de añadido para convertirse en estructura e invadirlo todo con plena libertad. Las fuentes de inspiración son la naturaleza,

con sus motivos florales y animales, y el arte del Extremo Oriente, como el japonés, alejado de la tradición occidental. Más importante que el contenido son las formas, que, por su origen natural, resultan blandas y carnosas, con líneas onduladas y gran cromatismo para crear diseños asimétricos y dinámicos.

El resultado es un edificio con carácter orgánico, pues parece crecer como si se tratara de una planta para dar lugar a la ciudad paisaje o jardín, que es viva, agradable, alegre y elegante gracias a la decoración. En realidad, la cuestión se ha desplazado de la construcción al ambiente urbano, que se concibe como una segunda naturaleza, en donde se rechazan los bloques a favor de casas que, con amplios vanos, aseguran la ventilación y la luminosidad. Así lo manifiestan Víctor Horta (1861-1947) en Bruselas (Casa Tassel), Hector Guimard (1867-1942) en París (Entradas al metro), Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) en Glasgow (Escuela de Bellas Artes) o Joseph Maria Olbrich (1867-1908) en Viena (Edificio de la Secesión).

Por encima de todos ellos, Antonio Gaudí (1852-1926) aporta un estilo original en Barcelona, donde logra una arquitectura plenamente determinada por la fantasía, con lo que sus ingredientes fundamentales son la forma, el color y las texturas.

Como consecuencia, el edificio se transforma en algo orgánico, lo que es propio de la arquitectura modernista, pero además con una capacidad especial de moldearse como si de una escultura se tratara para asumir una nueva función de expresar. Para ello Gaudí aboga por la unidad de las artes, pues aún a las tareas del arquitecto, del escultor, del pintor y del artesano en su afán de utilizar, por ejemplo, el mosaico, la cerámica o el hierro colado.

Así demuestra las grandes posibilidades artísticas que existen más allá de la tecnología, que puede repercutir negativamente en el hombre al impedir su imaginación y al aislarlo de la naturaleza. Esto explica su pragmático método de trabajo, basado en la Teoría de la reversión de la catenaria, que consiste en realizar una maqueta funicular para determinar los espacios arquitectónicos sin aplicar fórmulas matemáticas. Se parte de la curva que adopta una cadena suspendida por sus extremos y de la que cuelgan cargas equivalentes a las que debería soportar un arco construido, de manera que a través de un espejo se ve la estructura del

edificio en su posición definitiva.

Así es posible levantar pilares inclinados que se ramifican dando lugar a superficies que combinan parábolas e hipérbolas (Templo de la Sagrada Familia). Sus actuaciones abordan desde lo urbanístico, donde integra las formas artísticas y las naturales (Parque Güell), hasta lo arquitectónico, con viviendas de planta libre que llaman la atención por sus muros ondulantes y sus cubiertas extravagantes (La Pedrera).

3.2. El Fauvismo

El Fauvismo pertenece a un movimiento europeo más amplio, el Expresionismo. Éste tiene dos corrientes que se originan casi al mismo tiempo en 1905 y se desarrollan paralelamente: la francesa con el Fauvismo y la alemana con El Puente (Die Brücke). Ambas comparten su rechazo hacia el Impresionismo, que, con su carácter sensorial, capta lo que se ve en el exterior. Ya dentro del mismo grupo impresionista surge a fines del siglo XIX un afán de superación, por ejemplo, con V. van Gogh o P. Gauguin, quienes forman parte del Postimpresionismo. Con estos referentes, al iniciarse el siglo XX el artista no busca la impresión sino la expresión, que consiste en manifestar lo que lleva dentro, por lo que el proceso se invierte. El punto de partida es también la realidad, pero no la que se registra con los sentidos, sino la que se siente en lo más íntimo.

Por tanto, no se trata, como hacen lo simbolistas, de trascender lo real para introducirnos en un mundo imaginario, sino de comunicar un mundo subjetivo que, en definitiva, alude a la existencia. Éste es un tema capital en pensadores de la época como Bergson y Nietzsche, quienes respectivamente inciden en Francia y Alemania. Este soporte filosófico común explica que, aunque unos y otros tengan bien limitado su campo de acción en sus correspondientes países, su objetivo es el mismo: excluir cualquier referencia al arte del pasado y comprometerse para afrontar la situación histórica presente.

Además de coincidir en estas inquietudes, tanto los expresionistas franceses como los

alemanes constituyen la raíz de nuevas propuestas como el Cubismo, en el primer caso, y El Jinete Azul (Der blaue Reiter), en el segundo.

El Fauvismo, que se desarrolla desde 1905 a 1907, integra a un grupo de pintores que, heterogéneo y sin un programa definido, muestra sus obras en el Salón de 1905, después de otras dos exposiciones conmemorativas de Gauguin en 1903, año de su muerte, y de Cézanne en 1904. Cuando los fauvistas enseñan por primera vez sus obras causan auténtico espanto por su actitud tan subjetiva y por su rebeldía, lo que llevó a un crítico francés a utilizar el término fauve (fiera salvaje) para referirse a ellos.

Nace así el primer movimiento realmente moderno del siglo XX, que, sin embargo, tiene una existencia breve, pues entra en crisis en 1907 con la aparición del Cubismo. Su único afán es crear un arte nuevo para el que están dispuestos a atreverse a todo, sólo pendientes de sí mismos ante su necesidad constante de expresión.

Lo que de verdad sorprendió tanto de los fauvistas fue su manera simple de pintar, con manchas de colores planos y muy intensos, incluso violentos y estridentes, que llegan a despreciar la realidad sólo con el fin de exteriorizar las emociones del pintor. Por eso, se abandonan los juegos entre claros y oscuros, que tradicionalmente aportaban volumen, con lo que la intensidad de la luz es siempre la misma y el espacio carece de profundidad. Además del color importa también mucho el dibujo, que es más que un contorno, pues reduce las formas a sencillos esquemas lineales decorativos, siguiendo el camino de Gauguin.

Así lo demuestra Henri Matisse (1869-1954), principal representante del Fauvismo, que transforma el cuadro en una realidad autosuficiente por ser la expresión de su mundo interior, que continuamente se manifiesta, de manera que pintar es una experiencia que por sí misma ya satisface al artista, lejos de la angustia que pueda provocar el mundo moderno (La alegría de la vida).

3.3. El Futurismo

Al mismo tiempo que se desarrolla el Cubismo lo hace el Futurismo, un movimiento muy unido al anterior que, sin embargo, trasciende lo artístico para convertirse en un fenómeno

ideológico. Nace en 1908 dentro del ámbito literario, concretamente en Milán, gracias al poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944). Éste proclama la necesidad de acabar definitivamente con el pasado, en especial con el clásico, rindiendo ahora un nuevo culto al ruido, a la velocidad y a la energía mecánica, propios de la modernidad. Tras publicarse en París en 1909 el Manifiesto Futurista, en 1910 salta al terreno de la pintura y en 1912 al de la escultura, siempre a partir de la premisa de que el arte debe reflejar el dinamismo del universo.

El punto de partida es el Cubismo analítico, del que se adoptan la descomposición geométrica y las vistas simultáneas. Sin embargo, el resultado no es un espacio estático como el cubista, pues el movimiento y la luz se comportan como fuerzas físicas capaces de deformar los cuerpos como si éstos fueran elásticos, por lo que cambian su aspecto. Como consecuencia, las figuras futuristas son una prolongación de su entorno, del que no se distinguen, y poseen un sentido incompleto, pues sólo son un fragmento de un movimiento continuo, de una acción.

Por tanto, lo que se representa no es lo que se piensa ni lo que se ve, sino lo que acontece en un nivel meramente psíquico, lo que vincula al Futurismo con el Expresionismo.

El pintor y escultor Umberto Boccioni (1882-1916) ofrece un nuevo concepto de estatua, completamente abierta, pues el aire entra en ella, con materiales como cartón, hierro, tela o espejos, entre otros. Así quebranta la tradición escultórica, igual que Picasso por la misma época. Sin embargo, su intención como futurista es captar cómo la velocidad afecta físicamente a la forma del cuerpo humano, que sigue siendo reconocible pero es completamente distinto en relación a cuando está quieto. Pero no sólo se mueve el cuerpo, sino que éste pone en movimiento a la atmósfera, que así ejerce un empuje sobre él. De todo ello resulta la forma aerodinámica, tan presente desde entonces en la producción industrial siempre que se quiere aludir a la cuestión de la velocidad, tanto en vehículos como en objetos. (Formas únicas de continuidad en el espacio).

En su pintura, Giacomo Balla (1874-1958) va más allá al eliminar casi del todo las figuras y también los colores por causa del movimiento rápido, por lo que sus imágenes son

especialmente aptas para expresar la misma idea de velocidad en medios tan diversos como los tebeos o la publicidad (Automóvil de carreras). Aunque el Futurismo termina en 1916, su influencia sigue vigente después de la Primera Guerra Mundial, cuando se identifica con el fascismo.

Aunque no pertenece al movimiento, el escultor rumano Constantin Brancusi (1876- 1957), que fue ayudante de Rodin en París, sí comparte en algún momento con el Futurismo su interés por la energía cinética (Pájaro en el espacio), aunque al principio se encuentra también cercano al Cubismo, por su búsqueda de la estructura geométrica, y al Expresionismo, por su máxima simplicidad formal que recuerda al mundo primitivo (El beso).

3.4. El Expresionismo alemán

Al mismo tiempo que en Francia surge el Fauvismo, también en 1905 en Dresde se forma El Puente, grupo de artistas que, en torno a un programa escrito, está vigente hasta 1911, por lo que coincide al final con el Cubismo analítico y con el Futurismo. También quieren hacer frente al Impresionismo, pero en lugar de incidir tanto en lo formal ponen mayor énfasis en el contenido. A partir de asuntos extraídos de la vida cotidiana, se interesan por los problemas más íntimos del hombre en una época presidida por la ansiedad, la angustia, la culpa, la opresión o el miedo.

De ahí su afán por dar a cada imagen un sentido espiritual propio, al tiempo que manifiestan su desilusión por el desarrollo industrial, según ellos perjudicial para el hombre por frenarle su creatividad.

Los artistas de El Puente prosiguen la labor de otros que, dentro de finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con el Postimpresionismo y con el Modernismo, confiesan su pesimismo frente a la sociedad del momento. Es el caso del noruego Edgard Munch (1863-1944), quien llega al desequilibrio emocional cercano a lo patológico (El grito), y del belga James Ensor (1860-1949), con un humor y un gusto por la anécdota que rayan en lo absurdo, lo extravagante y lo irreverente. (La entrada de Cristo en Bruselas).

A partir de aquí El Puente comienza a desarrollar sus ideas en la pintura, en la escultura y,

sobre todo, en el grabado en madera (xilografía), muy arraigado en la tradición artística alemana. Lo que se valora de la obra gráfica es su técnica artesanal, que no representa una imagen, sino que la crea a través de un proceso manual que comienza excavando sobre la materia dura, sigue manchando de tinta las partes salientes y concluye estampando la matriz sobre el papel. Al final aparecen líneas rígidas y angulosas que se convierten en el motivo dominante de un estilo que, en su rechazo de todo lo establecido, quiere partir de cero, como si el artista no hubiera dibujado, pintado o esculpido antes.

Esto explica que sus obras parezcan poco conseguidas, con cierta torpeza, pero su objetivo no es reproducir lo que se ve, sino sólo expresar. Por eso, se produce un alejamiento de la realidad que afecta tanto a la elección de los colores como a la deformación o distorsión de las formas, llegando a enfatizar el valor de lo feo. No se busca el sarcasmo sino la forma simple que es fruto del trabajo manual, el mismo que da origen al arte de los primitivos, referente tanto de los fauvistas como de los expresionistas alemanes.

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) critica la superficialidad de la burguesía y el ambiente angustioso de la ciudad moderna (Una calle en Berlín). Emil Nolde (1867-1956) revela con el recurso de la máscara el carácter de sus personajes, haciendo así una importante contribución al arte religioso (La Última Cena).

En 1911, cuando El Puente llega a su fin, se funda en Munich El Jinete Azul (Der Blaue Reiter), grupo sin programa escrito que se mantiene hasta 1916 y que toma su nombre del almanaque que, publicado anualmente desde 1912, difunde alguna de sus ideas más destacadas. Esta nueva formación artística, coetánea con el Cubismo sintético, consolida el Expresionismo alemán desde el punto de vista teórico y, como consecuencia, constituye una de las fuentes de la pintura abstracta. A este punto se llega desde una premisa básica: el arte y la naturaleza son mundos completamente diferentes.

Por tanto, el artista no tiene que reproducir lo que está fuera de él, sino sólo dejarse guiar por sus impulsos interiores. En definitiva, la obra se convierte en algo vivo que muestra otra realidad y que logra entre las distintas artes una verdadera síntesis, que es mucho más que una simple combinación, pues, por ejemplo, la pintura puede ser música y viceversa. Así se

llega al concepto de obra de arte total, que, ya apuntada por los románticos, desemboca en la abstracción.

Todas estas ideas son llevadas a la práctica por el pintor ruso Vassily Kandinsky (1866- 1944), principal representante de El Jinete Azul y uno de sus fundadores junto a Franz Marc (1880-1916). En 1910 crea la primera serie de cuadros abstractos y escribe *Lo espiritual en el arte*, publicado en 1912. En este libro explica que la abstracción consiste en abandonar cualquier referencia a la realidad que se observa para satisfacer la necesidad que tiene el hombre de sacar afuera su mundo interior (Primera acuarela abstracta). La nueva orientación que Kandinsky da al arte se consolida en su etapa dentro de la Bauhaus (1922-1933), escuela de arte fundada en Alemania. Es entonces cuando escribe *Punto y línea sobre el plano* (1926), tratado basado en su experiencia docente.

Resalta que lo más importante en la pintura es la composición, es decir, la manera como se disponen unos elementos que, sorprendentemente, poseen una fuerza vital que les es propia y que les capacita para expresar por sí mismos. Estos elementos se reducen a tres: la línea, el color y la forma. Por tanto, se prescinde de las figuras y de los objetos que percibimos con los sentidos, pues de igual mismo modo a la música le bastan los sonidos y no depende de las palabras.

Así surge la pintura pura, que comienza con un solo punto que, si se mueve, genera una línea que, a su vez, produce un plano sobre la superficie pictórica. Las líneas engendran formas que tienen un significado concreto, como también los colores que encierran. Entonces, el color ya no describe el mundo real, pues se libera de la figura o del objeto. Su nueva función consiste en expresar por sí mismo el mundo interior del artista, lo que implica que cada pincelada, por insignificante que parezca, es fundamental para transmitir un mensaje determinado. Para ello, los colores poseen cualidades sensoriales y psicológicas hasta ahora insospechadas, que van más allá de la tradicional división de cálidos y fríos. Por ejemplo, igual que los sonidos, son altos o bajos, con lo que pueden estimular el oído. También provocan en el espectador distintos estados de ánimo, pues mientras el azul y el verde invitan a la calma, el amarillo y el rojo hacen lo contrario.

El resultado es un espacio pictórico completamente nuevo, creado por las mismas formas coloreadas, que lo ocupan todo sin dejar vacío entre ellas, pues se extienden y se contraen de manera continua, impidiendo que haya un punto de vista fijo.

Cuando Kandinsky comienza a realizar sus cuadros abstractos está llevando a sus últimas consecuencias la idea que ya alumbró a los primeros expresionistas alemanes, la de trabajar partiendo de cero. Por eso, él se comporta intencionadamente como un niño, que, a través de unos garabatos, refleja sus sensaciones respecto a todo lo que le rodea, sin necesidad ni capacidad aún de reproducir exactamente lo que ve. Es esta primera experiencia infantil, de carácter estético, la que se quiere recuperar porque así, en definitiva, rescata al hombre, que al llegar a la edad adulta se vuelve racional en un mundo industrializado. Por ello, la pintura abstracta de Kandinsky, que se desarrolla paralelamente al Funcionalismo arquitectónico, se encuentra, sin embargo, en su polo opuesto (Composición VII no 186).

3.5. El Dadaísmo

El Dadaísmo se desarrolla desde 1916 hasta 1922 con motivo de la Primera Guerra Mundial. Surge en Suiza, concretamente en Zurich, lugar de encuentro de quienes huyen de la guerra iniciada en 1914. Allí, el poeta rumano Tristán Tzara (1886-1963) se convierte en su portavoz para protestar contra la sociedad del momento, responsable del mal que se padece. El grupo de artistas así constituido no posee un programa, pero comparte su actitud negativa hacia todos los valores establecidos, también hacia el arte e incluso hacia ellos mismos. Producto de esta postura anárquica es el mismo nombre de Dadá que eligen para identificarse, que alude al balbuceo infantil. No respetan nada del sistema vigente, al que quieren poner en crisis realizando intervenciones absurdas que llegan a escandalizar.

Marcel Duchamp (1887-1966), que pasó los años de la guerra en Nueva York, es el más radical del grupo. Para desvalorizar todo aquello a lo que tradicionalmente se rinde culto emplea dos recursos típicamente dadaístas. Uno consiste en copiar una obra de arte consagrada para alterarla con burla, de manera que con ello no se quiere destruir sino manifestar su rechazo a un público que la venera guiado por el muy discutible buen gusto (Gioconda con bigotes).

El otro procedimiento, aún más provocador, es el ready-made u objeto encontrado. Se trata de elegir al azar un objeto cualquiera, pues sólo por el simple hecho de seleccionarlo se convierte en una obra de arte. Así se pretende dar valor a cosas que habitualmente no lo tienen. El proceso es el siguiente: primero, el artista busca un objeto de uso cotidiano y hecho en serie, pues él no lo realiza, sólo lo presenta para que sea considerado de modo artístico; después, lo separa del contexto que le es habitual y en el que realiza una función práctica; finalmente, lo coloca en otro ámbito en el que no puede ser útil y, por eso, asume un sentido estético. Por tanto, el objeto sigue siendo el mismo, pero sólo por escogerlo, desplazarlo de sitio y asignarle nuevos elementos entra en la esfera de lo artístico (Fuente).

La experiencia del ready-made, que ofrece objetos con los que estamos plenamente familiarizados, explica que Duchamp realice una pintura del todo incomprensible que hace del cristal el material idóneo para hacer de sus reflejos, entre los que se incluye al espectador, otra alternativa al mundo real.

Es otro concepto de pintura, no para deleitar los ojos, sino para que el que la contempla active también su creatividad con el fin de buscar posibles significados que, difícilmente, encontrará. Con ello se desacredita el arte entendido como algo puramente visual y se incorpora lo fortuito, pues, por ejemplo, el resquebrajamiento accidental de la obra puede formar parte del proceso artístico (La novia desnudada por sus pretendientes).

Con todo ello, el Dadaísmo aporta un nuevo enfoque de la obra de arte, del artista y del público. Lo que determina ahora el valor artístico del objeto no es la habilidad manual, sino sólo una actitud diferente frente a la realidad, por lo que se introducen materiales y recursos propios de la producción industrial, como la fotografía o el cine, aunque se usan de manera poco habitual.

Al mismo tiempo, lo que caracteriza al artista es su comportamiento, que despoja a las cosas de su utilidad como única manera de gozarlas con un sentido estético, lo cual implica liberarse de toda norma para concebir su trabajo como un auténtico juego. Por último, el público queda desconcertado, pues en lugar de decir si le gusta o no la obra se pregunta qué es una obra de arte y llega a pensar que se están riendo de él.

En definitiva, el dadaísta niega el arte por pertenecer a un sistema que ha generado la guerra y lo sustituye por la pura acción, con lo que abandona su concepción como productor de objetos. Desde este punto de vista, el Dadaísmo se opone al Cubismo, del que reconoce su carácter innovador pero achaca su racionalismo, al Futurismo, al que critica su postura belicista, y al Funcionalismo, con el que no comparte su filiación con el progreso industrial.

3.6. El Surrealismo

El Surrealismo nace dentro de la literatura en 1924, cuando André Breton (1896-1966) publica en París su Primer Manifiesto, donde expone que su principal objetivo es descubrir el mundo del inconsciente, por lo que es preciso liberarse totalmente de cualquier norma. En ese momento no considera las artes visuales, pero éstas se incorporan plenamente al nuevo movimiento a partir de 1928, cuando se edita *El surrealismo y la pintura*, aunque la primera exposición del grupo se celebra ya en 1925. Incluso desde el campo pictórico repercute en la escultura, como se aprecia, por ejemplo, en Alberto Giacometti (1901-1966), italo-suizo que trabajó en París.

Al Surrealismo se llega a través de la Pintura Metafísica (1913-1919), movimiento italiano que reacciona frente al Futurismo porque concibe el arte como algo desvinculado de la realidad y, por tanto, sin ninguna función ni significado. Con el término metafísica no se alude a una corriente filosófica concreta, sino al hecho de transmitir lo que está más allá del aspecto físico de las cosas. Para ello se recurre al mundo de los sueños, donde es posible liberarse de lo convencional para descubrir debajo de la realidad que vivimos otra distinta. En ésta, figuras y objetos se muestran sin vida y conviven en un espacio incoherente, pues está vacío y sin habitar, y en un tiempo inmóvil.

De este modo, se critica la incongruencia del arte en la época moderna y se ofrece una propuesta completamente nueva, aún más radical que la futurista. Las relaciones misteriosas que se entablan entre unas formas y otras influyen directamente en los surrealistas, aunque en la Pintura Metafísica las figuras humanas suelen sustituirse por maniqués sin rostro ni sexo

en ciudades con plazas desoladas, sombras alargadas o estatuas clásicas. Así se evitan la anécdota y la acción, lo que constituye una ironía sobre la propia existencia, como hace entre 1914 y 1920 Giorgio de Chirico (1888-1978), quien crea imágenes fantásticas que causan mucha extrañeza porque parecen sueños tristes y enigmáticos (Misterio y melancolía de una calle).

Con el antecedente de la Pintura Metafísica, el Surrealismo se basa en las teorías del Psicoanálisis de Freud, que abogan por paralizar los pensamientos racionales del consciente para que los del inconsciente afloren libremente, pues de este modo se conoce una realidad que es mucho más real que la que vivimos cuando estamos despiertos. Por tanto, en el mundo de los sueños hay que explorar todas esas imágenes que se presentan combinadas y descontextualizadas de una manera tan ilógica, pues cuando estamos conscientes las consideramos distintas e irreconciliables.

Si ciertos traumas se pueden solucionar recordando bajo la hipnosis experiencias reprimidas en el inconsciente, el arte, que se realiza con imágenes, es el vehículo más idóneo para liberar el mundo de los sueños de las limitaciones impuestas por la razón y el orden social. En esta lucha contra las costumbres establecidas los surrealistas se basan en el Dadaísmo, aunque carecen de su carácter espontáneo y anárquico. De hecho, muchos dadaístas forman parte del nuevo movimiento a partir de 1924.

Al comienzo, se proclama el automatismo psíquico como principio fundamental, que consiste en expresar directamente el inconsciente, es decir, sin que intervenga la razón y sin que haya ningún interés estético o moral. Se pretende trasladar el sueño en estado puro al cuadro, algo que en la práctica es difícil cumplir completamente, porque siempre es inevitable cierto control. Por ello, más adelante se reconoce que hay que aceptar otras vías que contemplen la intervención de la razón como trampolín para descargar lo que ella esconde.

A partir de aquí, el procedimiento más característico es presentar imágenes absolutamente verosímiles que se combinan en un contexto muy incongruente, inexplicable y absurdo, para lo que se aplican técnicas fotográficas o cinematográficas aprovechando las experiencias dadaístas. Éstas también se tienen en cuenta para los objetos surrealistas, definidos como

objetos de funcionamiento simbólico, pues son imposibles e inútiles porque se sacan de su contexto habitual, como ya se hizo con los ready-made, de los que se diferencian por ser un trasunto del inconsciente.

En cualquier caso, se pretende escandalizar al público, que no puede entender la obra dentro del sentido común, pues las escenas creadas equivalen a las que se sueñan y, por tanto, el artista no tiene conciencia de ellas ni sabe su significado. Aquí radica la autenticidad de la obra surrealista, pues es ella la que en verdad revela lo más interno del hombre. Estamos entonces ante un nuevo concepto de obra de arte, diferente al dadaísta, aunque surge a partir de éste. También el espectador asume una función diferente, pues ahora tiene que estimular su imaginación para intentar descubrir posibles soluciones a los enigmas que se le ofrecen. Es decir, se pide su participación creativa, al mismo tiempo que de manera intencionada su lógica queda completamente desorientada.

Este interés por llamar la atención poderosamente a través de la sorpresa imprevista y de la perversión justifica, entre otras cosas, que el Surrealismo constituya una de las raíces del arte norteamericano después de 1945, sobre todo del Expresionismo abstracto. Esto se explica porque en 1939, cuando se inicia la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de los surrealistas se exilian a Nueva York, donde prosiguen su trabajo. Pero, al mismo tiempo, en su afán de desconcertar se encuentra también el origen de su decadencia, pues llega un momento en que se convierte en un mecanismo fácil para evadirse de la realidad a través de asociaciones incoherentes que rayan en lo morboso.

Si embargo, hasta llegar a este punto el Surrealismo se presenta como una alternativa revolucionaria posible para enfrentar la situación crítica del período de entreguerras, con un deseo de cambio, aunque finalmente su postura es sólo dogmática. En este sentido, su relación con otros movimientos que inmediatamente le preceden, como el Cubismo y el Dadaísmo, es positiva. El primero, que es la base de todo el arte moderno, le aporta la descomposición de la realidad a partir de un proceso mental, mientras que el segundo, con su falta de prejuicios, le brinda nuevas posibilidades técnicas. Sin embargo, el Surrealismo es la antítesis del Racionalismo arquitectónico y del Diseño industrial, pues éstos asumen el arte

como conciencia para intentar reformar poco a poco la sociedad.

Max Ernst (1891-1976) es el surrealista que con más prontitud y mayor fidelidad intenta aplicar el criterio freudiano de liberar directamente el inconsciente a través del arte. Para ello acepta cualquier técnica que potencie siempre la imaginación, ya sea la tradicional o el collage, por ejemplo. Pero él va más lejos al inventar el frottage (frotamiento), que se inspira en el ejercicio infantil de frotar un lápiz sobre un papel, pero apoyando éste en una superficie áspera o con algo de relieve, como puede ser una moneda. Se trata de algo mecánico pero útil porque pone en funcionamiento la imaginación, pues el efecto final no es el simple calco de un objeto real, sino imágenes raras y, al mismo tiempo, sugerentes, que, más que provenir del mundo de los sueños, incitan ellas mismas a soñar.

Desde un punto de vista teórico, el recurso de frotar se puede considerar el equivalente visual de la escritura automática, pues aparentemente es una actividad que no requiere una destreza especial ni tampoco se atiene a un gusto concreto, pues se desenvuelve fuera de la conciencia. Pero, en la práctica, sólo escoger y preparar las superficies sobre las que se va a trabajar, como también mostrar la obra resultante, requieren un control (Jardín para aeroplanos).

Joan Miró (1893-1984) también se ajusta en lo posible al puro automatismo psíquico, por lo que da rienda suelta a una inventiva tan desbordante que el propio Breton reconoce en él al más surrealista del grupo. Al principio, su fantasía se presta a la inocencia y a la alegría del mundo infantil. Sin embargo, después sus imágenes se vuelven misteriosas, lo que se produce en el contexto de la guerra civil española y de la Segunda Guerra Mundial. Miró expresa el drama que suponen estos acontecimientos a través de formas casi abstractas, pero nunca geométricas, pues éstas derivan de la razón.

Son formas que resultan muy evidentes, pero que no encierran ningún significado, se decir, no son símbolo de nada. Lo importante en ellas es que, al rechazar la geometría, asumen un carácter biológico, comportándose como seres vivos que se sostienen, se extienden y se contraen por sí mismo en un espacio inmaterial. De ahí que el arte de Miró se haya calificado como abstracción biomórfica (Cabeza de mujer).

Ya dentro de lo figurativo, René Magritte (1898-1967) ofrece muchas imágenes oníricas con exactitud meticulosa, recreándose en lo absurdo de lo banal para sugerir múltiples interpretaciones a partir también de los títulos de sus cuadros (El doble secreto). También lejos de la abstracción se encuentra Salvador Dalí (1904- 1989), quien se incorpora al grupo fundado por Breton en 1929, aunque en los primeros años de la década de 1930 es expulsado de él por distanciarse de sus ideales políticos (El juego lúgubre). Sin embargo, Dalí nunca dejará de ser surrealista, aunque, eso sí, a su modo. Su gran aportación es el método paranoico-crítico, una alternativa frente al automatismo psíquico.

El término paranoico deriva de paranoia, que es una perturbación mental basada en el delirio, que consiste en tener desvariada la razón. Por tanto, Dalí se comporta sistemáticamente de manera irracional, como si se estuviera delirando, pero controlando en todo momento sus actos. Se trata de plasmar con la mayor claridad posible y de una forma completamente consciente las imágenes oníricas que ha visto, lo que él denomina “fotografías de sueños pintadas a mano”. Esto se logra intentando mantener el sueño en estado de vigilia durante el proceso creativo (El gran masturbador).

Frutos del método paranoico-crítico de Dalí son la imagen doble y el objeto surrealista. La primera consiste en representar un motivo que, sin modificar en nada su forma, es al mismo tiempo otro u otros diferentes (Aparición de un rostro y un frutero sobre una playa). Por su parte, los objetos surgen, igual que sus formas pintadas, del inconsciente, por lo que son casuales y, a diferencia de los dadaístas, nos introducen en un mundo superreal donde asumen una función simbólica (Venus de Milo con cajones). Para todo ello parte del simbolismo freudiano, que él amplía con numerosos temas vinculados a experiencias personales, sobre todo de tipo sexual. En este sentido, se siente especialmente atraído por lo blando y lo duro, de manera que lo blando lo pinta duro y viceversa.

Por eso, lo comestible pasa a un primer plano, fundamentalmente cuando tiene una forma definida, como los crustáceos, con una envoltura dura que protege la masa blanda alimenticia. Lo que se come, blando por naturaleza, se deteriora hasta el punto de llegarse a pudrir, lo que enlaza con lo putrefacto. Este término que, al principio alude despectivamente a todo lo

burgués, también se refiere al tiempo, que, como las hormigas, todo lo devora (Autorretrato blando con beicon asado). De aquí surgen los relojes blandos, que se refieren a un tiempo sin tiempo, es decir a ese tiempo inmóvil que sólo existe en nuestro inconsciente, pues cuando soñamos el tiempo lineal que avanza constantemente ya no importa y, en definitiva, lo único que perduran son los recuerdos. Por eso, los relojes, que son objetos duros, se hacen flácidos hasta el punto de derretirse como el queso, pues no son más que la imagen del espacio-tiempo que la nueva Física de Einstein proclama (La persistencia de la memoria).

Resultado también del método paranoico-crítico de Dalí es la concepción de su propia vida como un auténtico montaje. Después de pasar los años de la guerra civil española sobre todo en Italia, su estancia en Estados Unidos (1940-1948) da un giro a su carrera, que ahora se diversifica en múltiples actividades. Por ejemplo, se dedica a escribir, a ilustrar libros o a diseñar escaparates, joyas o vestuarios. Y, aunque cuando regresa a Europa comienza una etapa que aúna lo científico (Leda atómica) y lo religioso (Madonna de Port Lligat), Dalí sigue siendo principalmente un reclamo por sus apariciones públicas, que, cargadas de ironía y de absurdo, constituyen uno de sus inventos surrealistas más originales.

3.7. Constructivismo ruso

El movimiento constructivista surgió al mismo tiempo que los bolcheviques llegaban al poder tras la Revolución Rusa de 1917, y atrajo a muchos de los artistas que apoyaban las ideas de la revolución.

Tomó prestadas ideas provenientes de otros movimientos como el cubismo, el suprematismo y el futurismo, pero les dio un enfoque totalmente nuevo. Buscaban abolir la expresión artística tradicional, y sustituirla por un nuevo tipo de arte utilitario, que ayudaría a

Durante un viaje a París en 1913, Tatlin, considerado como el precursor del movimiento, tuvo la oportunidad de conocer el taller de Picasso y su trabajo. De vuelta a Rusia, y siguiendo los collagey trabajos en madera del artista español, empezó a trabajar en una serie de obras, *construcciones en relieve*, realizadas a partir de materiales *encontrados*, madera,

papel..., que culminaron en el *Monumento a la Tercera Internacional*, exhibido en 1920 y que se convertiría en el símbolo del movimiento.

En ese mismo año, se publicó el *Manifiesto realista* por los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, en el que proclamaban las ideas del movimiento, y se acentuaron las diferencias ideológicas, sobretodo en relación al papel del artista dentro del nuevo estado comunista.

Malévich y Kandinsky, entendían que el arte no debía subordinarse simplemente a las necesidades utilitarias de la sociedad, mientras que Tatlin y Rodchenko reivindicaban el carácter revolucionario del arte, renunciando a la idea del arte por el arte en favor del diseño industrial y las artes aplicadas al servicio de la nueva sociedad comunista.

Siguiendo estas consignas Tatlin abandonó la escultura para dedicarse a la arquitectura y el diseño industrial, y Rodchenko dejó la pintura por el diseño gráfico y el periodismo fotográfico.

En 1921, con la nueva política económica de Lenin, se organizó la enseñanza de las artes bajo la dirección del Instituto de cultura artística, que puso en práctica las ideas constructivistas a través de los *Vjutesmas*, talleres superiores de arte y técnica, desde donde se promovía el rechazo a lo superfluo y decorativo, reivindicando la funcionalidad.

Tras la muerte de Lenin, en 1924, la política cultural soviética regresó poco a poco a la tradición y alrealismo del siglo XIX.

El constructivismo desapareció en 1932, tras el decreto del Comité central del partido bolchevique en el que se reestructuró el arte, quedando bajo la dirección del partido. Algunos de sus componentes, como Malévich, cayeron en el olvido y la pobreza, otros fueron enviados a campos de concentración en Siberia, Marc Chagall, entre otros, emigró y pudo continuar con su trabajo en occidente, mientras que otros simplemente se adaptaron al realismo socialista.

Unidad IV: Bienales y Trienales

4.1 Tipos de Arte

Arte Pop

El arte pop es un movimiento artístico que nace en 1954. "Se trataba de un arte ciudadano, originario de las grandes ciudades y totalmente alienado de la naturaleza, un arte que usaba imágenes conocidas con un sentido diferente para obtener una nueva estética o para conseguir una visión crítica de la sociedad de consumo". Bajo el nombre de "Pop" suele clasificarse a toda una serie de artistas y tendencias que marcaron época e iniciaron durante la década del 50.

En el caso de Andy Warhol, su producción presenta ciertos ejes temáticos imprescindibles para captar, al menos en parte, el periplo de sus creaciones : por un lado su interés en el

sueño, retomando algunas de las concepciones surrealistas, lo que derivaría, en un nivel contingente, en el crudo desnudamiento del fracaso del sueño americano.

Todo esto en estrecha relación con las discusiones que ganaron relevancia durante el mayo francés: la violencia y la muerte imperantes en el tipo de relaciones que, consciente e inconscientemente, la sociedad de consumo propaga; la triste objetualización del amor y de los afectos en un mundo mecánico ; los símbolos del 'status', los mitos de masas estereotipados, la publicidad de la era tecnológica, el "boom" comercial y el pronto desgaste de los objetos obsoletos.

Como su propio nombre indica "Arte Popular", toma del pueblo los intereses y la temática. Los objetos industriales, los carteles, los embalajes y las imágenes son los elementos de los que se sirve. Es un arte eminentemente ciudadano, nacido en las grandes urbes, y ajeno por completo a la Naturaleza. Utiliza las imágenes conocidas con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo.

Andy Warhol en su Filosofía de B a A y de A a B, recoge muchas de las ideas que subyacen en su concepto de lo "pop". En el Pop-Art, la belleza es susceptible de ser encontrada en cualquier objeto de consumo. Se aceptan desde los materiales nobles hasta los plásticos, papeles, cartones, latas y botellas de coca-cola.

Arte cinético

Al llegar el siglo XX, algunos artistas se interesaron por realizar obras con mayor dinamismo que el que se había logrado hasta ese momento, y comenzaron a pensar en la posibilidad de lograrlo imprimiendo movimiento a las esculturas. Muchos escultores realizaron experiencias artísticas en las que sus obras adquirirían movimiento real, y dieron origen a lo que se conoce como arte cinético.

La expresión arte cinético es adoptada hacia 1954. El arte cinético nace de la idea de agregar, a las tres dimensiones -alto, ancho y profundidad- el movimiento. Pero no se trataba en este caso de que la imagen tuviera la apariencia de moverse, sino que se buscaron los mecanismos para que el movimiento existiera realmente.

El movimiento se desarrolla tanto en el espacio como en el tiempo, por lo tanto se considera que este tipo de esculturas tiene cuatro dimensiones, ya que tomamos el tiempo como la cuarta dimensión.

Al tener movimiento real, las esculturas van cambiando frente al espectador y muestran una variedad de imágenes sucesivas.

Varios artistas plásticos crearon distintos tipos de objetos cinéticos y les dieron movimiento de diferentes maneras. Se encontraron dos caminos para lograr impulsar el movimiento:

- Utilizando medios naturales, principalmente las corrientes de aire;
- Incorporando a las esculturas sistemas magnéticos, mecánicos o eléctricos que las movieran total o parcialmente.

Resumen de las características más importantes:

- El arte cinético se basa en la búsqueda de movimiento, pero en la mayoría de las obras el movimiento es real, no virtual.
- Para realizar la obra el artista se plantea y sigue una estructura rigurosamente planificada.
- Los recursos para crear movimiento son casi infinitos, tales como el viento, el agua, motores, luz, electromagnetismo.
- Busca la integración entre obra y espectador.

Arte óptico

El arte óptico se diferencia del arte cinético porque el movimiento que intenta producir en el espectador es puramente sensorial-óptico, ya que sus obras son totalmente estáticas y la sensación de movimiento es producida puramente por efectos y no por movimiento real de las piezas o parte de la obra.

El arte óptico surge como una variación o interpretación de la abstracción geométrica y se vale de principios científicos y estructuras repetitivas para crear ciertos efectos en el espectador.

Esta tendencia en el arte busca crear en el espectador una sensación de movimiento, gracias a efectos ópticos que desencadenan en el observador una respuesta visual y psicológica ante la sensación percibida. Este tipo de arte es de tipo técnico y en muchas ocasiones impersonal.

El artista de Op Art, utiliza la construcción de perspectivas que el ojo no puede fijar en el espacio; empleando cierto tipo ilusiones ópticas como el efecto Rubin, que permite descubrir formas convexas a partir de figuras que comparten sus contornos; así como también el efecto moaré, propio de la industria de la impresión, que es producido por la incorrecta intersección de líneas de puntos, círculos concéntricos o líneas junto a otras ilusiones como perceptivas de inestabilidad, vibración o confusión.

Aunque el nacimiento de arte óptico como movimiento artístico data de finales de la década del 50, solo hasta mediados de los 60s se conformo como una tendencia formal, luego que el museo de arte moderno de New York (MoMa), organizara una exposición con el nombre de The Responsive Eye en 1965. En esta muestra los principales artistas de este nuevo tipo de arte dieron forma al nuevo estilo.

Características más importantes:

- Se considera al arte óptico como una evolución matemática del arte abstracto.
- Se usa la repetición de las formas simples.
- Los colores que utilizan estos artistas crean efectos vibrantes.
- En algunas obras se genera un gran efecto de profundidad.
- Confusión entre fondo y primer plano, cuando la figura y fondo son reversibles.
- El resultado es el de un espacio tridimensional que se mueve.
- Aunque el movimiento no sea real, el efecto es de total dinamismo.
- En la retina se sienten vibraciones, altibajos, formas que emergen y se retrotraen.
-

Representantes de este movimiento:

Los principales iniciadores de esta tendencia fueron: Víctor Vasarely, Bridget Riley, Frank Stella, Josef Albers, Lawrence Poons, Kenneth Noland y Richard Anuszkiewicz. Posteriormente han destacado otros artistas como: Yaacov Agam (Israel, 1928), Carlos Cruz-Diez (Venezuela, 1923), Piero Dorazio (Italia, 1927 - 2005), Julio Le Parc (Argentina, 1928), Youri Messen-Jaschin (Suiza, 1941), Omar Rayo (Colombia, 1928 - 2010), Bridget Riley (Inglaterra, 1931), Eusebio Sempere (España, 1923 - 1985), Jesús Soto (Venezuela, 1923 - 2005).

4.2. Movimiento Muralista Mexicano

Orígenes del muralismo mexicano

Pueden rastrearse varios acontecimientos culturales vinculados al resurgimiento de la pintura mural mexicana del siglo XX, entre los cuales, situada en una perspectiva que luego se asociaría al florecimiento de dicho movimiento, fue la exposición de 1910 en la Academia de San Carlos, organizada por el pintor Gerardo Murillo, conocido mejor como el Dr. Atl (1875-1964), el nombre náhuatl que adoptó.

El objetivo de la exposición era responder con una propuesta nacionalista a la exposición de pintura española patrocinada por Porfirio Díaz para conmemorar la lucha de México por su independencia del colonialismo español.

Artistas del siglo XIX, como Leandro Izaguirre, Félix Parra, o pintores indígenas como José Obregón y Rodrigo Gutiérrez reflejaron un sentimiento de conciencia nacional en el que la provincia mexicana y el arte popular llegaron a ser tema central. Cabe destacar el papel que desempeñó el grabador José Guadalupe Posada (1852-1913) en el desarrollo de un arte indígena mexicano.

En la exposición del Dr. Atl se reveló el radicalismo del sentimiento nacional en las imágenes de figuras de indígenas contemporáneas. Saturnino Herrán y Jorge Enciso, representaron temas prehispánicos en los cuales la figura del indígena es una alegoría de los valores espirituales y morales de la raza.

El Dr. Atl, considerado precursor ideológico y defensor teórico del muralismo, es una figura inseparable, junto con la de José Vasconcelos, de la historia de los orígenes del muralismo mexicano. El Dr. Atl promovió la visión antiacadémica del arte impulsando el modernismo, que se oponía al objetivismo realista teñido de la filosofía positivista que se impartía en la Academia.

Reclamaba para el arte mexicano una pintura moderna por medio de la revelación de valores universales y espirituales, concepción que encuentra reflejada en los frescos italianos renacentistas. Su influencia en el muralismo derivó primero de su presencia como líder político simbólico y guía, y como director de la Academia de San Carlos, después.

En su discurso de toma de posesión como director de la Academia, el Dr. Atl dijo: “Siendo enemigo de las instituciones académicas, ¿cómo puedo presentar un plano de reforma, sugerir un programa para un sistema que juzgo pernicioso?”.

Además de oponerse a la Academia, clausuró la Escuela de Pintura al aire libre de Santa Anita por la rigidez de sus métodos de enseñanza y por su carácter asocial, contrarios, en ambos casos, al carácter de la Revolución. Su idea era que el artista participara en la lucha revolucionaria.

En *Art and Revolution*, Siqueiros escribió: “le debemos [al Dr. Atl] la primera militancia directa de artistas mexicanos en las filas de la revolución... Es evidente que su participación en la organización de los trabajadores de la capital para formar los batallones rojos fue un incentivo para los ex alumnos de la escuela de Bellas Artes y los estudiantes en huelga de la escuela participaran en la vida política y militar del México moderno”.

En sus inicios la pintura mural fue un movimiento vanguardista. El manifiesto publicado por los muralistas de 1923 pertenece a la tradición de las vanguardias occidentales. En este punto conviene distinguir las diferencias entre el muralismo mexicano y las vanguardias europeas. Mari Carmen Ramírez (1997) propone a Siqueiros como el postulador teórico de un nuevo paradigma de vanguardia artística en México, quien parte de las premisas esenciales de las vanguardias europeas y las invierte en función de las necesidades propias del contexto mexicano.

La postura orientadora de Siqueiros se presenta como una responsabilidad que tiene como finalidad superar las limitaciones de nuestro contexto “excéntrico”, entendido como los

condicionantes que escapan a los postulados centrales del contexto hegemónico europeo. Peter Bürger sitúa el surgimiento de la vanguardia en el marco de la consolidación del capitalismo, de la sociedad burguesa y de la cultura mecanizada. El propósito de las vanguardias es negar la autonomía del arte producto de la sociedad burguesa con su consecuente falta de función social en ella, y reintegrar el arte a su praxis social en donde los objetivos del arte y de la vida coexistan armónicamente.

La diferencia del modelo ex-céntrico mexicano radica en varios factores: la inexistencia de un campo artístico autónomo, la semiprofesionalización de los artistas, la carencia de un mercado de arte burgués y la ausencia de propuestas de ruptura contra los cánones académicos.

Es en la etapa de 1921 a 1925 que el muralismo aplica exitosamente el paradigma de vanguardia excéntrica como un intento de unificar el proyecto modernizador del nuevo estado y su consecuente afán por elaborar un arte nacional y las aspiraciones vanguardistas de los jóvenes pintores.

Según Alfaro Siqueiros, la deuda con el modelo europeo no implica una copia, sino un juego que él denomina “dialéctico-subversivo”, es decir, un juego que acepta y contradice simultáneamente los postulados del modelo original.

Este juego dialéctico, Alfaro Siqueiros lo expresa como una tendencia sincrética, como un deseo de totalidad, de conjugar elementos dispares como son los binomios clasicismo/dinamismo, tradición/modernidad, universal/ local, los cuales generan un modelo híbrido, ya sea conceptual como culturalmente.

La idea de proyectar lo híbrido para configurar un nuevo arte entra en tensión con uno de los pilares fundamentales de las vanguardias postulada por Bürger: la fragmentación.

En el modelo de Alfaro Siqueiros, su deseo de totalidad rechaza la idea de fragmento, valor inherente a la vanguardia europea, y contradice los principios fundamentales del modelo original. Ramírez plantea una contradicción en el modelo de vanguardia excéntrica, dada por la tensión en que oscila Alfaro Siqueiros entre los polos clasicismo y dinamismo. Entre los años 1921 a 1924, su producción se caracteriza por los parámetros del clasicismo, que aplica en el anexo de la Escuela Nacional

Preparatoria con el objetivo de elaborar un arte nacional y revolucionario. A partir de 1932, desarrolla los parámetros del arte dinámico, que se resumen en el mural Retrato de la Burguesía, en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, en 1940. En consonancia con los propósitos de la vanguardia europea, el objetivo que mueve a Alfaro Siqueiros, es abolir la tradición académica ligada a la burguesía, establecer un punto de partida nuevo para el arte y para el futuro.

Siguiendo la tradición original de las vanguardias en elaborar manifiestos, Alfaro Siqueiros escribe el manifiesto Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana, publicado en Vida Americana, en 1921, donde hace sentir la oposición clasicismo/dinamismo: “Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡reintegremos a la pintura y la escultura sus valores desaparecidos, aportándole a la vez nuevos valores! ¡Como los clásicos realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros, volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad, pero no recurramos a ‘motivos’ arcaicos que nos serán exóticos: ¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!” Y expresa el espíritu futurista: “amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones estéticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción, la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden)”.

La paradoja de Alfaro Siqueiros consiste en querer devolverle a la pintura y la escultura los elementos que la caracterizaron tradicionalmente en el pasado burgués, alejándose así de lo que proponían las vanguardias.

Y también, en la forma en que caracteriza al futurismo, que solo podrá servir de ejemplo cuando aporta nuevas fuerzas emotivas, y no cuando intenta “aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable”. Con esta afirmación, está legitimando su fe en el legado artístico de la “tradición” que precedió a la vanguardia, producto de su lectura de Severini relativas al oficio técnico de la pintura, la vuelta al “oficio” del arte representado por la regla y el compás.

El tema del clasicismo en Alfaro Siqueiros está ligado a la necesidad de descodificar una lectura del “universalismo” desde la perspectiva ex-céntrica. A partir de 1932, el contacto con los avances tecnológicos de los Estados Unidos, reactivó su interés por el dinamismo de la vida moderna y corresponde al deseo de articular el arte y el público de masas desde la lucha izquierdista.

Del mismo modo que los futuristas concebían el espectador dinámico, Siqueiros desarrolla el arte dinámico y la idea del mural como espacio escénico polidimensional y espectáculo de masas empleando la técnica del montaje cinematográfico, por medio de Eisenstein. El intento de reconciliar el equilibrio estético, propio del clasicismo, con el amor por la mecánica moderna del futurismo, configura el modelo híbrido de vanguardia ex-céntrica que Alfaro Siqueiros arma en México.

La síntesis de tradición/modernidad implícita en el clasicismo dinámico de Alfaro Siqueiros posee antecedentes en el proyecto de crear un arte nacional ideado por Gamio y Vasconcelos, basado en la fusión de elementos universales (patrimonio cultural europeo) y locales (lo mexicano, considerado como una síntesis de razas, clases sociales y culturas en vías de identidad nacional). Los artistas mexicanos, a diferencia de los europeos, se negaron a romper con la tradición de un pasado riquísimo, el cual había que actualizar desde una posición distinta a la europea.

Alfaro Siqueiros enfoca esta paradoja de modelo de vanguardia ex-céntrica en la obra *Los Elementos*, donde formas estáticas se entrecruzan con formas dinámicas y temáticamente, mezcla una alegoría con referencias a la Capilla Sixtina con símbolos de los elementos que originaron la cultura mexicana.

En contraposición al modelo de la vanguardia europea, en cuanto a lo nuevo opuesto a la tradición, el legado de la tradición mexicana pasaría a ser el elemento “nuevo”: “Tal inversión apunta, así, hacia el perfil transformador que habrá de adquirir la vanguardia mexicana a resultas de sus vínculos con el proyecto nacionalista posrevolucionario. Al sumir creativamente la estructura conflictiva de la sociedad y su dependencia absoluta de modelos externos, la vanguardia que surge de este contexto se convertiría en el inobjetable agente activo de un cambio social.

Un agente transformador capaz de invertir la destructividad de una vanguardia aniquiladora e insociable, como la original en ‘el arte constructivo’ suyo en busca de una utopía artística y social para México”. Otro aspecto de inversión de la vanguardia europea se da en relación con el objetivo didáctico que tiene el muralismo de elaborar el sentido público de un arte dirigido al pueblo.

Alfaro Siqueiros rechaza la postura individualista y autorreferencial de las primeras vanguardias en pos de un arte de contenido humanista vinculado a su praxis política. En el primer Manifiesto del Sindicato Técnico de Pintores, Escultores y Grabadores, redactado por Alfaro Siqueiros en 1922 y publicado un año después en El Machete, escribe: “Proclamamos que en este momento de cambio social de un orden decrepito a uno nuevo [...] el arte no puede ser más la expresión de satisfacción individual que es hoy, sino que debe aspirar a convertirse en un instrumento de lucha, y de educación para todos”.

Realizando un análisis estilístico particular de cada uno de los tres muralistas, es posible reconocer una singular relación entre cada uno de ellos con las distintas vanguardias estéticas del siglo XX. Para Diego Rivera, el referente último es el cubismo, que le confirió el sentido de equilibrio, orden, armonía, y construcción.

En el mural La creación, que pinta en 1922, encargado por Vasconcelos para el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, aplica la simetría y el planismo que observó en los mosaicos bizantinos, cuyo interés provenía del cubismo sintético que practicó entre 1913 y 1917, y se incorpora a la arquitectura armónicamente sin competir con ella y vinculándose a valores clásicos, en donde priman la economía y la racionalidad.

En otros murales de Diego Rivera, como, por ejemplo, Hombre, controlador del universo, de 1934, aparece la admiración por el progreso y la confianza en la máquina, que contribuiría al mejoramiento de la humanidad.

Del expresionismo, si bien es un movimiento que influencia a los tres muralistas, Orozco es su referente último. José Clemente Orozco empezó como caricaturista y es el más cercano a la obra de Guadalupe Posada. En La Trinchera, las formas puntiagudas de las figuras recuerdan a las de los expresionistas alemanes, Kirchner y Heckel.

Sin embargo, pese a que siempre estuvo presente en su obra la expresión precisa de la caricatura, no puede desconocerse otra faceta en su arte, en el cual nos encontramos con imágenes de tal complejidad que, para ser descifradas, requieren del conocimiento del iniciado.

Es así porque son imágenes organizadas en alegorías simbólicas que remiten a un código. “En el caso de la Escuela Nacional Preparatoria, Fausto Ramírez ha demostrado que sus primeros frescos dependen de la teosofía, específicamente del manual Los grandes iniciados, de Schuré”.

La influencia del expresionismo de Dix y Beckman aparece en Rivera, quien realiza una fuerte crítica social al exagerar los defectos de la burguesía y las virtudes del pueblo en los murales realizados en el segundo piso de la Secretaría de Educación Pública (1923-28). A Alfaro Siqueiros se lo suele identificar con el futurismo por el uso de formas geométricas para dinamizar la superficie de sus composiciones, el uso de diagonales, líneas fuerza, curvas y formas abstractizantes.

Y, además, por el empleo de técnicas novedosas y materiales relacionados con la industria del automóvil como, por ejemplo, la piroxilina sobre masonite, que permite que los murales sean transportables y exteriores.

El Muralismo Mexicano es uno de los géneros artísticos más distintivos de América Latina. Tiene su origen en la Revolución mexicana de 1910, paralelamente al movimiento de transformación en México. Sin embargo, no es hasta 1921 cuando inicia formalmente el Movimiento Muralista Mexicano, año en que José Vasconcelos, uno de los principales intelectuales mexicanos, asumió funciones como Secretario de Educación Pública bajo el Gobierno del Presidente Álvaro Obregón, quien comisionó a distintos artistas a pintar una serie de murales en las paredes de la Secretaría Nacional y la Escuela Nacional Preparatoria.

A partir de ese momento, la Escuela Muralista Mexicana comienza adquirir prestigio internacional no sólo por ser una corriente artística, sino por ser un movimiento social y político de resistencia e identidad, con imágenes a través de la diversidad de sus componentes estilísticos que retratan temas como la revolución, la lucha de las clases y al hombre indígena.

Entre sus miembros, destacan David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Rufino Tamayo:

- *David Alfaro Siqueiros (1896–1974).*-Originario de Chihuahua, con solidas convicciones políticas a favor del arte público y monumental. Sus pinturas murales exaltan la vida del pueblo con influencias surrealistas y expresionistas al servicio de un exaltado combate político que lo define.

Entre ellas se destaca “La Marcha de la Humanidad” del Poliforum Cultural Siqueiros de la Ciudad de México, que representa una gran metáfora sobre las luchas del hombre y la mujer a través de la historia; la búsqueda de una mejor sociedad para todos.

- *José Clemente Orozco (1883–1949).*-Célebre muralista originario de Jalisco con formación como pintor autodidacta. Comienza su carrera a través del dibujo y la caricatura de tema social. Desde 1922 participa en México con Siqueiros y Rivera en los comienzos del movimiento muralista.

Se traslada a vivir a EU en 1927 donde pinta importantes murales en diversas instituciones. Regresa en 1934 para seguir su movimiento con murales sobre temas mexicanos, pero sin el fuerte componente político de Rivera y Siqueiros. Uno de los más representativos es “Hombre de fuego”.

- *Diego Rivera (1886–1957).*-Originario de Guanajuato, considerado una de las figuras claves de la plástica mexicana del siglo XX. De 1896 a 1902 estudió en la academia de San Carlos y trabajando en su taller tiene influencia de José Guadalupe Posada. Estudió pintura en Europa a partir de 1907 y regresó a México en 1921 para integrarse con un estilo de formas planas, simplificadas y decorativas en el movimiento muralista que narra la historia social y política de México.

Entre sus murales importantes se encuentran los del Palacio de las Cortes de Cuernavaca, los de Bellas Artes en la Ciudad de México, en Detroit Institute of Arts o el del Rockefeller Center de Nueva York, que es destruido antes de que lo acabe

por tener un retrato de Lenin.

- *Rufino Tamayo* (1899 – 1991).-Originario de Oaxaca. Estudia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Ciudad de México entre 1910 y 1919. Practica una temática alejada del sentido social y político de sus compañeros.

Se interesa en transmitir emociones a través del color y la forma, creando figuras de apariencia monumental sobre fondos de color opaco que ofrecen una especial profundidad. Algunos de sus murales más relevantes, son “Dualidad”, en el Museo Nacional de Antropología y “El nacimiento de la nacionalidad” en Bellas Artes.

Diego Rivera

En el caso de Diego Rivera, lo precolombino aparece a partir de 1923, cuando en la Secretaría de Educación Pública, pinta en el nivel de los primeros escalones, a Xochipilli en un paisaje propio de la costa tropical.

Entre 1929 y 1930, en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, eligió el tema de la historia del estado de Morelos desde la conquista en 1521 hasta el triunfo de la revolución zapatista en pleno siglo XX.

Según la investigación de Stanton Catlin, Rivera se ha basado en distintas fuentes iconográficas. “Catlin hace referencia a tres tipos de fuentes:

a) los códices prehispánicos, en particular La Matrícula de Tributos;

b) los códices posteriores a la conquista, Sahagún, el Lienzo de Tlaxcala y varios más;

c) Además, Catlin analiza aquellas piezas prehispánicas que Rivera pudo haber visto en el Museo de Antropología, así como el modo en que fueron incorporadas a este mural”²⁰.

El autor norteamericano establece una analogía entre Diego Rivera, quien debió estudiar los códices con los pintores del Renacimiento, quienes se basaron en la mitología griega y en los temas bíblicos como fuentes históricas, lo cual convertiría, al muralista mexicano, en “el

inventor de lo clásico-indígena”, ya que existen diferencias en cuanto a las formas de representación de lo indígena con respecto al siglo XIX.

Dichas diferencias estriban en diversas fuentes, estilo y concepción de la historia, así como también en otros soportes materiales y otro tipo de consumo. Un tercer momento relevante en la obra de Diego Rivera aparece en las paredes del Palacio Nacional, en donde el artista realiza una descripción de todas las culturas precolombinas, sus mitos y leyendas, sus artes y oficios. Esta obra fue realizada en dos etapas. La primera se inició en 1929 y culminó hacia 1935.

En dicho periodo se llevó a cabo el tríptico de la escalera, una obra totalizadora que abarca la Conquista, la Independencia, la Reforma y el Porfiriato. Esta obra es considerada una expresión genuina del espíritu nacional, en la que los mexicanos, en el pasado y en el presente, son representados trabajando, luchando, sufriendo, viviendo y muriendo por la liberación nacional y la justicia social.

En el primero de los paneles acerca de la historia de México, Rivera plasmó el mito de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que, bajo la triple advocación de astro, dios y héroe cultural, emblematiza la eterna lucha cósmica entre la materia y el espíritu y que constituía el principio nahua de la dualidad: los dioses y los hombres, el cielo y la tierra, la vida y la muerte. Rivera representa el principio de dualidad mediante el recurso de oponer los cuatro puntos cardinales, en relación siempre con el recorrido del Sol a través del cielo: el poniente (rojo, sede del Señor de las Piedras Preciosas) servía como hogar del Sol; el oriente, en el extremo contrario (blanco, hogar de la Estrella de la Mañana), era el territorio de la luz y de la fertilidad; en el punto opuesto al sur (azul, donde residía la Madre Tierra), ubicado a la izquierda del sol, descansaba el norte (verde, receptáculo de las semillas del maíz en espera del resurgimiento), dominio de la muerte.

Esta modalidad de representar el principio de dualidad indígena en la que se distribuyen sus paneles de acuerdo con los puntos cardinales fue denominada, por Francis V. O’Connor, “simbolismodireccional”.

Diez años después, realiza, en el primer piso del mismo edificio, la representación del mundo antiguo de México. Emplea los mismos recursos formales de estilización e idealización, pero se agudiza la obsesión por el detalle, los colores altos y las proporciones erróneas.

De acuerdo con el autor Renato González Mello (1995), los pintores mexicanos desarrollaron exitosamente lo que Diego Rivera llamó, a mediados de los años veinte, una “iconografía”, en la que empleó para ello un conjunto de imágenes que tenían como antecedentes la literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX.

Esta “iconografía”, que abarca temas como, por ejemplo, la inagotable riqueza natural de México, la convivencia de castas, la representación de la tierra como una mujer fértil, el intercambio entre el campo y la ciudad, las escenas de la Revolución, tuvo éxito debido a dos factores: por una parte, el permanente diálogo entre los pintores, mediante sus obras, en el que se consolidan la significación de las imágenes y por otra parte, el uso de la temática de la mitología liberal y los valores republicanos, tales como: la educación, el progreso, la industrialización, exaltados, a veces, junto a los nuevos valores socialistas.

Ejemplo de ello serían las trilogías simbólicas empleadas por Rivera al representar al campesino, al obrero y al militar, en el segundo piso de la Secretaría de Educación Pública, en 1928, o al obrero, al pedagogo y al científico, que representó Orozco, en 1936, en la Universidad de Guadalajara.

José Clemente Orozco

Orozco no concibe la cultura indígena como tal, a menos que se la integre a la hispanidad, principio dividido en los extremos de la construcción creativa de la ciudad, y de la destrucción arbitraria de la tecnología y la guerra. Lo prehispánico, en la obra de Orozco, aparece como transformado por la Conquista. “En la Preparatoria, el indio es un subhumano rescatado por la piedad del misionero, o es la Malinche dominada por un Cortés de piedra, quien acentúa su papel de conquistador al pisar con gesto aniquilante al indígena”.

En contraste con la mirada idílica y utópica del mundo indígena ofrecida por Rivera, el enfoque de Orozco nos presenta la imagen de la guerra y del sacrificio humano: “La mirada occidental sobre este mundo mítico y primitivo, más que civilizado, es lo que caracteriza la visión de Orozco sobre lo precolombino”.

Rivera enfatiza el pasado indígena como el auténtico paradigma de la identidad nacional, ya que representa, para el pintor, una época en la historia de México en la que la Nación tenía la autonomía sufriendo como para determinar su dirección fuera del alcance del dominio exterior.

Para Rivera, entonces, el mundo precolombino es un fuerte símbolo nacionalista.

En cambio, los paradigmas de Orozco fueron muy diferentes. Para él, las luchas y acontecimientos históricos fueron parte de un solo conflicto en donde las fuerzas del progreso competían con las fuerzas de la reacción en una secuencia circular, en la que ningún fragmento narrativo aislado podía ser dominante. Por ese motivo, Orozco rechazaba las composiciones utópicas, épicas y mitologizantes, características de la producción de Diego Rivera.

Orozco fue el primero de los muralistas en hacer alusión directa a la etapa del colonialismo español. El fresco Cortés y la Malinche, de 1926, en la Escuela Industrial de Orizaba en Veracruz, hoy Centro para la Educación de los Trabajadores, es un ejemplo significativo de la mezcla de razas, producto del colonialismo español y de la subyugación de los indígenas, simbolizado por una figura postrada y desnuda bajo el pie del español.

Otro ejemplo que muestra la subyugación indígena es el fresco Franciscano, de 1926, en la Escuela Nacional Preparatoria en donde es clara la metáfora de las consecuencias de la implantación de la ideología de la conquista religiosa, en el cual la “captura espiritual evocada en el claustrofóbico abrazo del indio desnudo por el franciscano vestido, símbolo del catolicismo español, es un paralelo directo de la mezcla física de razas expresada en la imagen de Cortés y la Malinche”.

En relación con la polémica entre las posturas hispanistas e indigenistas, Orozco “poseía una enorme habilidad para elegir, conceptualizar y expresar temas que están justo en el corazón

de las identidades contradictorias del México moderno”.

Según González Mello (1995), “A diferencia de lo que adujeron después muchos de sus exégetas, Orozco no veía la cultura como un campo libre de conflictos. Todo lo contrario: la cultura era el espacio en el que se dirimían los conflictos”. Bernabé Godoy (año) publicó, en la revista Índice, un artículo donde opone los frescos de Rivera y Orozco a partir de comparar las figuras de indios, en los que aquellos, quienes fueron pintados por Rivera, aparecían como indios “idealizados” frente a los indios “estructurados” de Orozco.

Para Godoy, las “pinceladas precisas, figuras y detalles de color magnífico” de Rivera le quitan humanidad a su pintura, en contraposición con la “crudeza” de los murales de Orozco al mostrar con ironía al “indio engañado por los líderes, sojuzgado por los capitalistas”. Otro elemento que marca una diferencia entre la obra de Rivera y de Orozco, se da en que, en la del primero, no está ausente el principio femenino atribuido casi siempre a la tierra y al agua, mientras que en la obra del segundo, sus héroes son masculinos.

En su mundo no aparece lo femenino, lo hermafrodita o la mezcla, sino solo lo masculino. Durante los siete años que vivió en Nueva York, Orozco se involucró en el Círculo Delfico, cuyo líder era Angelos Sikelianos y su esposa Eva Palmer, quienes pretendían fundar una universidad de Delfos en donde se educaría a una nueva élite mundial. Alma Reed, quien formaba parte del círculo, promovió, en su galería Delphic Studios, obras de artistas afines, algunos de ellos mexicanos. Fue así como surgieron los encargos de pintura mural, todos ellos de universidades. En el Dartmouth College de Hanover (1932- 34), lo prehispánico nos revela un mundo mágico, regido por los astros y los sacrificios.

Pero es un mundo que sucumbe ante la máquina de guerra española, a la modernización y a la incipiente emergencia del capitalismo e imperialismo. En la sección oeste de la planta baja de la Biblioteca, realiza una interpretación del desarrollo de la civilización americana desde sus orígenes, en donde, para el período precortesiano, recurre al héroe mítico, Quetzalcóatl. Allí, describe la llegada del dios que ordena al mundo indígena que deje de lado la codicia, la superstición y el militarismo a favor de la cultura, la civilización, pero este es expulsado, con el triunfo del oscurantismo y la caída de la nación que ha rechazado sus enseñanzas

profetizadas en su partida.

La profecía de Quetzalcóatl anuncia la nueva era, la del hombre blanco, la esclavización del indígena y la etapa del colonialismo español, momento que Orozco describe como una forma de castigo por el rechazo del dios por parte del mundo azteca. Representó, en la otra mitad del muro, la Conquista española como un mundo dominado por enormes piezas mecánicas en donde no hay presencia del espíritu humano.

También plasmó la América moderna, la industrialización. En Anglo América, representa un mundo conformista, en el cual la expresiva monotonía de las figuras se presenta una rígida conformidad y consenso que evade todo cuestionamiento. En contraste, América Hispana, destaca un mundo marcado por el caos, la corrupción y la codicia y, en cuyo centro, surge la figura de Emiliano Zapata como la imagen del rebelde que encarna el idealismo latinoamericano, pero que, sin embargo, es representado siendo apuñalado por la espalda por un general norteamericano.

La educación, tema central de la siguiente secuencia en el muro central norte, es plasmada como una crítica mordaz al método educativo “torre de marfil”, en el cual el conocimiento no puede aplicarse al mundo real exterior, mediante personajes académicos con togas que asisten al nacimiento del falso conocimiento, representado por un esqueleto que está dando a luz un feto calavera. La circularidad y la repetición del tratamiento histórico se refleja en los últimos paneles de la pared oeste. El primero, Sacrificio humano moderno, muestra el equivalente moderno de la civilización americana, el nacionalismo, en lugar del sacrificio ritual del mundo antiguo indígena, donde jóvenes son sacrificados para rendir culto a la nación en el altar del campo de batalla.

El último panel, Migración moderna del espíritu, representa la profecía de Quetzalcóatl quien, en su partida, prometió volver para fundar otra civilización. Recurre a un Cristo monumental que vuelve a la tierra para destruir su cruz como condena de todo lo que se ha hecho en su nombre, como contrapartida del dios Quetzalcóatl que condena al pueblo azteca por adorar falsos dioses.

David Alfaro Siqueiros

En la obra de Alfaro Siqueiros se percibe, con mayor claridad, la influencia del arte prehispánico, en especial del arte azteca, en el empleo de las masas compactas, en la capacidad de síntesis de las imágenes y en su sentido pétreo.

Estas características se observan tanto en obras de caballete, como en *Madre proletaria* y *Madre campesina*, como en el fresco: *El entierro del obrero*, mural inconcluso de la Escuela Nacional Preparatoria de 1923-24.

En este último, se aparta de las formas renacentistas y optó por el aporte formal del arte olmeca y azteca en particular, lo cual se evidencia en la monumentalidad y el carácter fisonómico de las esculturas olmecas: frente amplia, pómulos pronunciados, ojos oblicuos, nariz y labios prominentes. Sin embargo, Alfaro Siqueiros, de los tres muralistas, es quien más se aleja de la representación del pasado para imaginar el futuro.

Muralismo y memoria colectiva

La creación del muralismo, como un arte colectivo y público, se constituye, originalmente, como un espacio de recuperación del legado histórico de México, así como, también, en un espacio de reflexión acerca de sus herencias étnicas, tradicionales y culturales.

La memoria y los actos del recuerdo y del olvido, se entienden como profundamente entrelazados con la actividad personal y colectiva mediante artefactos culturales para la comunicación y la codificación de la experiencia, una de cuyas funciones es fijar la identidad personal y colectiva. La palabra “recuerdo” proviene de “re” que significa volver, y “cor” de corazón. “Volver a hacer pasar por el corazón”.

La memoria, entonces, va ligada a hechos que han tenido una significación afectiva, que han

dejado una huella en el pasado de una persona o de una comunidad. El historiador francés Le Goff sostiene que la memoria colectiva no es solo una conquista, sino que, también, es un instrumento y una mira de poder.

Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos quienes han dominado y dominan las sociedades históricas. Hernán Cortés, conquistador de México, quemó los ídolos de las culturas prehispánicas, y destruyó los símbolos paradigmáticos de su cultura para, de ese modo, posibilitar su olvido, historia e identidad y facilitar la dominación española.

Precisamente, la memoria es un factor principal para conocer y para preservar la identidad, ya sea esta individual o social. La construcción de la memoria colectiva es una praxis social, fundada sobre valores, que se vincula explícitamente con la construcción de identidad, o mejor, de formas identitarias que, aunque cambiantes y heterogéneas, dan cohesión a grupos humanos, a comunidades culturales e, incluso, a las naciones.

Son varios los autores que sostienen que la memoria colectiva se nutre de muchas fuentes. Según el historiador francés Pierre Nora (año) en una sociedad dada pueden identificarse lugares de memoria que condensan y simbolizan acontecimientos o experiencias que son parte de la identidad colectiva. Estos lugares de memoria pueden ser monumentos, museos, plazas públicas, pueblos, libros, símbolos, películas o canciones.

Todos ellos tienen la capacidad de hacernos recordar fechas, luchas o momentos significativos para determinada comunidad. Según Elizabeth Jelin (2000), además de las fechas, existen marcas en el espacio como, por ejemplo, monumentos, placas recordatorias y otras marcas que son las maneras por medio de las cuales los actores oficiales y no oficiales tratan de dar materialidad a las memorias.

Para Hugo Vezzetti (2000), la memoria es una práctica social que no reside en la mente de las personas y que, en tanto consiste en una construcción social, requiere de artefactos materiales, de instrumentos, de soportes públicos como ceremonias, aniversarios, lugares, libros, filmes, monumentos. Señala que la memoria no es un registro espontáneo, sino que es

algo que se produce, se implanta, se construye.

Pero lejos de creer que la construcción se produce en la mente de las personas, cabe destacar la importancia que tienen los marcos, los soportes de la recuperación del pasado, así como, también, que la causa de la memoria depende de la fuerza y de la perdurabilidad de estos soportes y de una acción que sea capaz de renovar su impacto sobre el espíritu público. Así, la idea del trabajo de la memoria se debe tomar en el sentido bien concreto de la materialidad: ese trabajo de la memoria tiene, como condición para su desarrollo, el hecho de que existan actores, iniciativas, esfuerzo, tiempo y recursos.

De lo contrario, los hechos del pasado, comunidades, tradiciones y experiencias se vuelven totalmente insignificantes. En este sentido, debemos tener presente la práctica transformadora del movimiento muralista que, en su producción multiforme y plural, ha implantado la recuperación y la apropiación del pasado en contra de la insignificancia y el acostumbramiento espontáneo.

Frente a la historia escrita, la memoria se apoya en una historia viva que se renueva y perpetúa a lo largo del tiempo. Maurice Halbwachs (1968), quien fuera el introductor del concepto de memoria colectiva, señala que la historia comienza solo en el punto en que acaba la tradición o se descompone la memoria social.

Para Halbwachs, la memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial y, mientras que la historia mira el grupo desde afuera, la memoria colectiva lo hace desde adentro en una duración que no supera la vida humana, es el aquí y el ahora.

Podemos pensar que una comunidad sin memoria colectiva es una comunidad sin identidad dependiente de un discurso externo sobre su cualidad y su pertenencia. Se podría hablar de un mapa de la memoria colectiva como el resultado de acciones, instituciones, formas de implantación.

En esta dirección, cabe destacar diversos soportes de la memoria. Hay, por una parte, hechos traumáticos en la vida de los pueblos, acontecimientos históricos fuertes que

producen una condensación de sentidos, concentradas en imágenes o “escenas”, las cuales pasan a formar parte de un patrimonio imaginario compartido.

Un ejemplo de esto sería el período de la Conquista española y la evangelización, o la Revolución de 1910, hechos tratados de diversas formas por los tres muralistas. Por otra parte, hay soportes desde lo institucional: intervenciones, posiciones públicas, leyes, pronunciamientos, aniversarios que tienden a fijar ciertos temas de la memoria.

Por último, existen soportes materiales dados por la producción escrita, testimonial y narrativa, un soporte intelectual y estético, que posibilitan la reapropiación de diversos relatos.

Bibliografía básica y complementaria:

- AZCARATE Ristori, Jose; Alfonso Emilio Pérez Sánchez; Juan Antonio Ramírez Domínguez. Historia del Arte. Editorial Anaya, 1991.
- CANTU Delgado, Julieta de Jesús. Historia del arte. México. Trillas. 2010
- GOMBRICH, E.H. La historia del arte. Phaidon Press Limited. 2011