

E D I C I O N E S A K A L

# EL ARTE MODERNO

DEL ILUMINISMO A LOS MOVIMIENTOS CONTEMPORÁNEOS

Giulio Carlo Argan



A R T E Y E S T É T I C A

Maqueta: RAG

Traducción: Gloria Cué

1.ª edición, 1991

2.ª edición, 1998

Título original: *L'Arte moderna*

© 1988 RCS Sansoni Editore S.p.A.

© Ediciones Akal, S. A., 1991, 1998.

para todos los países de habla hispana

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-0034-2

Depósito legal: M-37.678-1998

Impreso en Orymu, S. A.

Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

Referencias fotográficas:

Alinari: 698. Bencini: 647. Dagli Orti: 540. Faggioli: 398, 401. Nimatallah: 654, 746, 771, 773, 776, 874. Perugi: 438, 475, 572, 573, 574, 651, 652, 688, 720, 789. Rampazzi: 648. Riani: 432. Rizzoli: 6, 43, 46, 57, 61, 63, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 81, 95, 96, 100, 119, 120, 126, 132, 135, 138, 139, 141, 144, 146, 148, 157, 161, 164, 203, 206, 211, 213, 217, 228, 233, 234, 248, 274, 296, 310, 365, 377, 386, 459, 512, 591, 605, 621, 623, 625, 626, 635, 679, 700, 708, 711, 749. Scala: 59. Dirección de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma: 215. Wyatt: 638. Las demás ilustraciones proceden del archivo Sansoni.

Copyright © By SIAE 1988 para las obras reproducidas en los números: 56, 118, 124, 149, 150, 171, 172, 173, 174, 181, 182, 216, 231, 255, 257, 258, 282, 289, 298, 300, 301, 304, 305, 309, 313, 314, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 343, 344, 346, 357, 359, 363, 368, 369, 373, 374, 375, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 393, 395, 396, 397, 418, 419, 420, 421, 422, 440, 442, 445, 448, 449, 450, 452, 453, 455, 457, 458, 460, 462, 467, 472, 473, 474, 478, 479, 499, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 547, 548, 549, 554, 557, 558, 561, 569, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 591, 592, 593, 594, 595, 599, 600, 601, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 635, 636, 638, 639, 645, 646, 647, 658, 659, 660, 661, 667, 668, 669, 670, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 684, 685, 686, 687, 688, 693, 694, 695, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 720, 722, 729, 736, 739, 745, 759, 762, 764, 765, 768, 771, 775, 776, 778, 779, 787, 789, 804, 808, 810, 813, 814, 815, 817, 818, 823, 828, 829, 852, 856, 867, 869, 870, 871, 878, 879, 882, 892, 893, 898, 899, 900, 901, 914, 958, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 974, 975, 979, 980, 981, 983, 986, 987, 988, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999.

# EL ARTE MODERNO

## CLÁSICO Y ROMÁNTICO

Al tratar del arte que se hace en Europa y, posteriormente, en Norteamérica a lo largo de los siglos XIX y XX, aparecen con frecuencia los términos «clásico» y «romántico». Efectivamente, la cultura artística moderna parece estar basada en la relación dialéctica, si no antitética, entre ambos conceptos. Éstos se refieren a dos grandes fases de la historia del arte: lo «clásico» está ligado al arte del mundo antiguo, grecorromano, y a aquello que fue considerado como su renacimiento en la cultura humanista de los siglos XV y XVI; lo «romántico», al arte cristiano de la Edad Media y más específicamente al Románico y al Gótico. Worringer propone además una distinción por áreas geográficas: clásico es el mundo mediterráneo, en donde la relación de los hombres con la naturaleza es clara y positiva; romántico es el mundo nórdico, en el que la naturaleza es una fuerza misteriosa, con frecuencia hostil. Se trata de dos concepciones distintas del mundo y de la vida, relacionadas con dos metodologías distintas, que tienden a ir integrándose a medida que, como consecuencia de las ideologías propias de la Revolución Francesa y de las conquistas napoleónicas, se va perfilando en las conciencias la idea de una unidad europea, cultural e incluso política. Tanto lo clásico como lo romántico son teorizados entre mediados del siglo XVIII y mediados del siguiente: lo clásico, principalmente, por Winckelmann y por Mengs; lo romántico, por los partidarios del renacimiento del Gótico y por los pensadores y literatos alemanes (los dos

Schlegel, Wackenroder, Tieck, para quienes el arte es la revelación de lo sagrado y tiene necesariamente una base religiosa). Teorizar etapas históricas significa llevarlas desde el nivel de los hechos al de las ideas o los modelos: lo cierto es que es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los tratados o las preceptivas del Renacimiento y del Barroco son sustituidos por una filosofía del arte (estética), de mayor nivel teórico. Si existe un concepto del arte absoluto, y este concepto no se formula como norma a poner en práctica, sino como una forma de ser del espíritu humano, no se puede sino tender hacia ese fin ideal, aun sabiendo que no se podrá alcanzar, porque al alcanzarlo se acabaría la tensión y, por tanto, el propio arte.

Al aparecer la estética o filosofía del arte, la actividad del artista deja de ser considerada como un *medio* de conocimiento de lo real, de trascendencia religiosa o de exhortación moral. Con el pensamiento clásico del arte en cuanto mimesis (que implicaba los dos planos del modelo y de la imitación) entra en crisis la idea del arte como dualismo de teoría y práctica, intelectualismo y tecnicismo: la actividad artística pasa a ser una experiencia primaria y no ya deducida, que no tiene otro fin más allá del de su propio hacer. A la estructura binaria de la *mimesis* le sucede la estructura monista de la *poiesis*; es decir, del hacer artístico y, por tanto, por la oposición entre la certeza teórica de lo clásico y la intencionalidad romántica (*poética*).

En el momento mismo en que se afir-

ma la autonomía del arte se plantea el problema de su coordinación con las otras actividades; es decir, de su lugar y su función en el esquema cultural y social de la época. Al afirmar la autonomía y al asumir toda la responsabilidad de su propia acción, el artista no se abstrae de su realidad histórica, sino que manifiesta explícitamente que pertenece y quiere pertenecer a su tiempo y, como artista, aborda con frecuencia temáticas y problemáticas actuales.

La quiebra de la tradición está determinada por la cultura del Iluminismo. La naturaleza deja de ser ese orden revelado e inmutable de la creación para convertirse en el ambiente de la existencia humana; ya no es el modelo universal, sino un estímulo ante el que cada cual reacciona de una forma distinta; ya no es la fuente de todo saber, sino el objeto de la búsqueda cognoscitiva. Está claro que el sujeto trata de modificar la realidad objetiva, tanto en las cosas concretas (especialmente la arquitectura, la decoración, etc.) como en la forma en que se adquiere noción y conciencia de las mismas: aquello que era el valor *a priori* y absoluto de la naturaleza como creación *ne varietur* y modelo de toda invención humana es sustituido por la ideología en cuanto imagen que la mente se hace de cómo quisiera que fuese. El hecho de que el móvil ideológico, que tan a menudo se convierte en explícitamente político, sustituya al principio metafísico de la naturaleza-revelación tanto en el arte neoclásico como en el romántico, demuestra que, a pesar de esa aparente divergencia, ambos entran

1. Dominique Ingres: *Retrato de mademoiselle Rivière* (1805-1806); tela, 1 × 0,70 m. París, Louvre.



dentro del mismo ciclo de pensamiento. La diferencia consiste sobre todo en el tipo de actitud (predominantemente racional o predominantemente pasional) que asuma el artista frente a la historia y a la realidad natural y social. El período que va desde aproximadamente la mitad del 1700 hasta la mitad del 1800 queda subdividido generalmente de la forma siguiente: 1) una primera fase prerromántica, con la poética inglesa de lo sublime y del horror y, paralelamente, con la poética alemana del *Sturm und Drang*, 2) una

fase neoclásica que coincide, en líneas generales, con la Revolución francesa y con el imperio napoleónico; 3) una reacción romántica que coincide con el rechazo burgués a las obtusas restauraciones monárquicas, con los movimientos por las independencias nacionales, con las primeras reivindicaciones obreras que se producen entre 1820 y 1850. Esta subdivisión no puede sostenerse por distintos motivos: 1) ya hacia la mitad del siglo XVIII, el término «romántico» es utilizado como equivalente de «pintoresco» y se

aplica a la jardinería; es decir, a un arte que no imita ni representa, sino que, de acuerdo con las tesis iluministas, actúa directamente sobre la naturaleza, modificándola, corrigiéndola, adaptándola a los sentimientos humanos y a las comodidades de la vida social; digamos, planteándola como ambiente de la vida; 2) la poética de lo «sublime» y del *Sturm und Drang*, algo posteriores a la poética de lo «pintoresco», no son contrarias, sino que simplemente reflejan una distinta actitud del sujeto hacia la realidad: para lo «pin-



2. Anne-Louis Girodet: *La sepultura de Atala* (1808); tela, 2,10×2,67 m. París, Louvre.

3. Bertel Thorvaldsen: *Ganimedes y el águila de Zeus* (1817); mármol. Copenhague, Museo Thorvaldsen.

4. Johann Sonneschein: *Grupo votivo* (1806); terracota. Basilea, Historisches Museum.



toresco», la naturaleza es un ambiente variado, acogedor, propicio, que favorece en los individuos el desarrollo de sentimientos *sociales*; para lo «sublime», es un ambiente misterioso y hostil que desarrolla en la persona el sentido de su propia soledad (y también de su propia individualidad) y de la desesperada tragedia de la existencia; 3) las poéticas de lo «sublime», que son definidas como protorrománticas, asumen como modelos las formas clásicas (como en el caso de Blake y de Füssli) y constituyen, por tanto, uno de los

componentes que conducen al Neoclasicismo; sin embargo, en la medida en que el arte clásico se plantea como arquetipo del arte, los artistas no lo repiten de una forma escolástica, sino que aspiran a la perfección del mismo con una tensión claramente romántica: aquella por la cual el arte no nace de la naturaleza, sino del propio arte, y no sólo implica una idea del arte, sino que es una forma de pensar a través de imágenes, no menos legítima que la de pensar a través de puros conceptos.

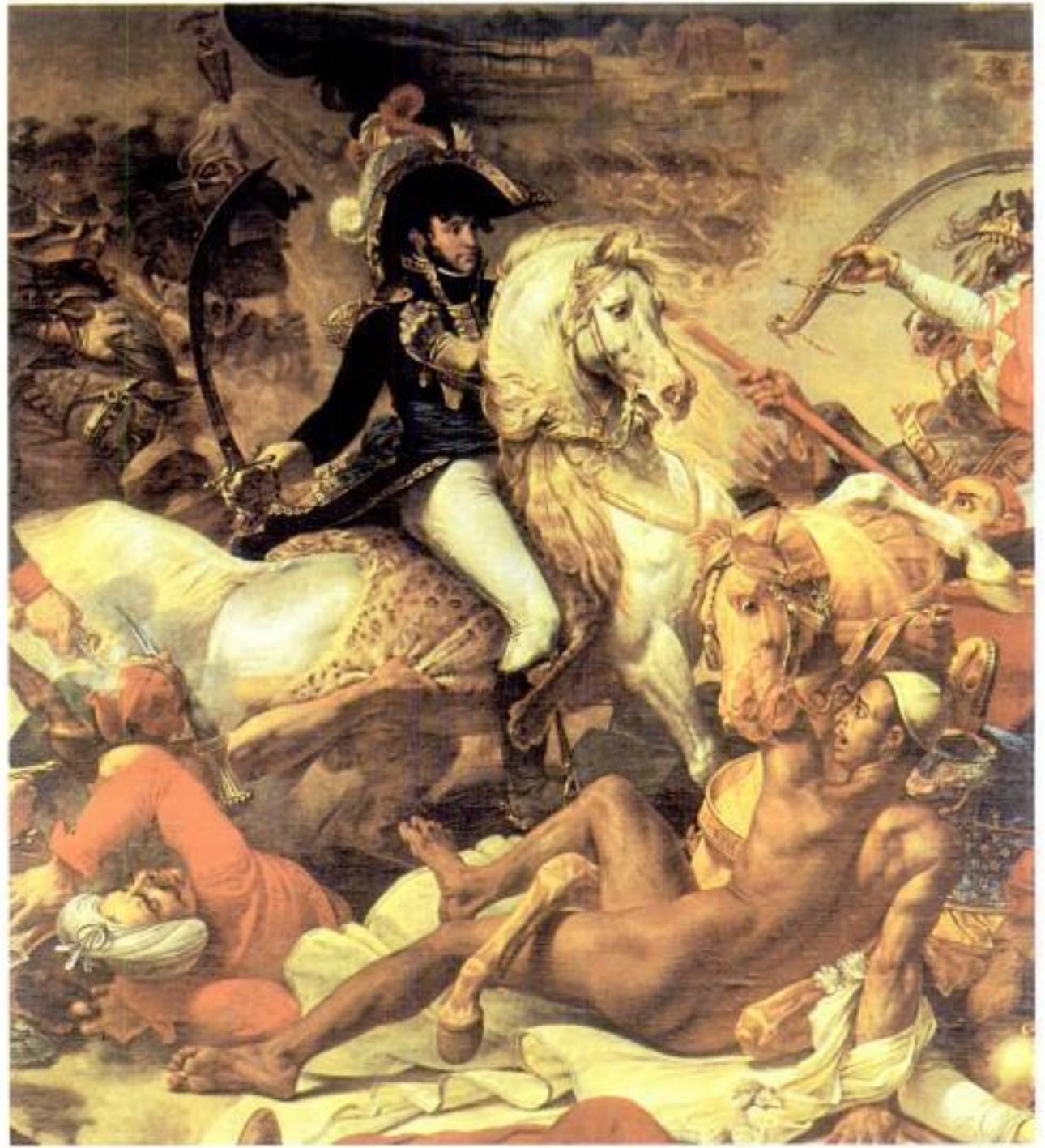
Así entendido, es arte romántico aquel que implica una toma de postura respecto a la historia del arte. Durante todo el siglo XVII se había mantenido viva una tradición «clásica» que no sólo no perdía, sino que incluso ganaba fuerza en la medida en que una imaginación inflamada (como la de Bernini) la plasmaba en formas originales. Con el anti-historicismo propio del Iluminismo, esa tradición se bloquea; el arte griego y romano se identifican con el concepto mismo del arte, puede ser contemplado como supremo

5. Antoine-Jean Gros: *Carga de caballería dirigida por Murat en la batalla de Abukir*, detalle (1806); tela, conjunto, 5,78 × 9,68 m. Versalles, Musée.

6. Vincenzo Camuccini: *El asesinato de César* (1793-98); tela, 4 × 7,07 m. Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte.

7. Jacques-Louis David: *Retrato de madame Récamier* (1800); tela, 1,73 × 2,43 m. París, Louvre.

8. Felice Giani: *Amor despertando a Psiqué* (1794); fresco, Faenza, palacio Zacchia.



5



6



7



8

ejemplo de civilización, pero no tiene una continuidad en el presente y no ayuda a resolver los problemas que se derivan de ese presente. Esa felicidad creativa perdida puede ser evocada y emulada (Canova, Thorvaldsen) o revivida como un sueño (Blake), o bien reanimada mediante la imaginación (Ingres), y también puede ser violentamente rechazada (Courbet). Sin embar-

go, sólo posteriormente, con los impresionistas, desaparecerá definitivamente del horizonte del arte.

El ideal neoclásico no es constante. Ciertamente no puede considerarse neoclásica la pintura de Goya, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX; pero su virulencia anti-clásica responde también a la rabia de ver cómo el ideal racional es rechazado por una

sociedad retrógrada y beata, y ¿cómo no pintar monstruos si el sueño de la razón genera esos monstruos que invaden el mundo? Con la cultura francesa de la Revolución, el modelo clásico adquiere un sentido ético-ideológico, identificándose con la solución ideal del conflicto entre libertad y deber, y al plantearse como un valor absoluto y universal, sobrepasa y minimiza las tradiciones y las «escuelas» nacionales. Este universalismo suprahistórico llega a su punto culminante y se difunde en toda Europa con el imperio napoleónico.

La crisis que se abrirá a su caída propicia, también en la cultura artística, una problemática nueva: una vez rechazada la antihistórica restauración monárquica, las naciones han de encontrar en sí mismas, en su propia historia y en el sentimiento de sus pueblos, las razones de su propia autonomía y el argumento para una coexistencia civil en una raíz ideal común, el cristianismo. Surge así, dentro del marco general del romanticismo, que incluía la caduca ideología neoclásica, el *romanticismo histórico*, que se ofrece como alternativa dialéctica, oponiendo a la derrotada racionalidad la profunda, irrenunciable e intrínseca religiosidad del arte.

Entre los motivos de aquello que podríamos denominar como el fin del ciclo clásico y el inicio del ciclo romántico o moderno (es más, contemporáneo, porque llega hasta nuestros días) destaca el de la transformación de las tecnologías y de la organización de la producción económica, con todas las consecuencias que implica en el orden social y político. Era inevitable que el nacimiento de la tecnología industrial, que ponía en crisis el artesanado y sus técnicas refinadas e individualistas, llevara, en consecuencia, a la transformación de las estructuras y de los objetivos del arte, que había sido el punto culminante y el modelo de la producción artesanal. El paso de la tecnología artesanal, que utilizaba la materia repitiendo los procesos de la naturaleza, a la tecnología industrial, que se basa en la ciencia y actúa sobre la naturaleza transformando —y a veces degradando— el medio ambiente, es una de las principales causas de la crisis del arte. Una vez excluidos del sistema téc-

nico-económico de la producción, del que hasta entonces habían sido protagonistas, los artistas se convierten en intelectuales en estado de perenne tensión con la propia clase dirigente de la que forman parte como disidentes. El artista *bohémio* es un burgués que rechaza la burguesía, de la que desprecia su conformismo, la compraventa, la mediocridad cultural. Los rápidos avances del sistema industrial, tanto en el plano tecnológico como en el plano económico-social, explican el constante y casi afanoso proceso de cambio en las orientaciones artísticas que no quieren quedarse atrás, en las poéticas o tendencias que se disputan el éxito, dominadas por un ansia de reformismo y modernismo.

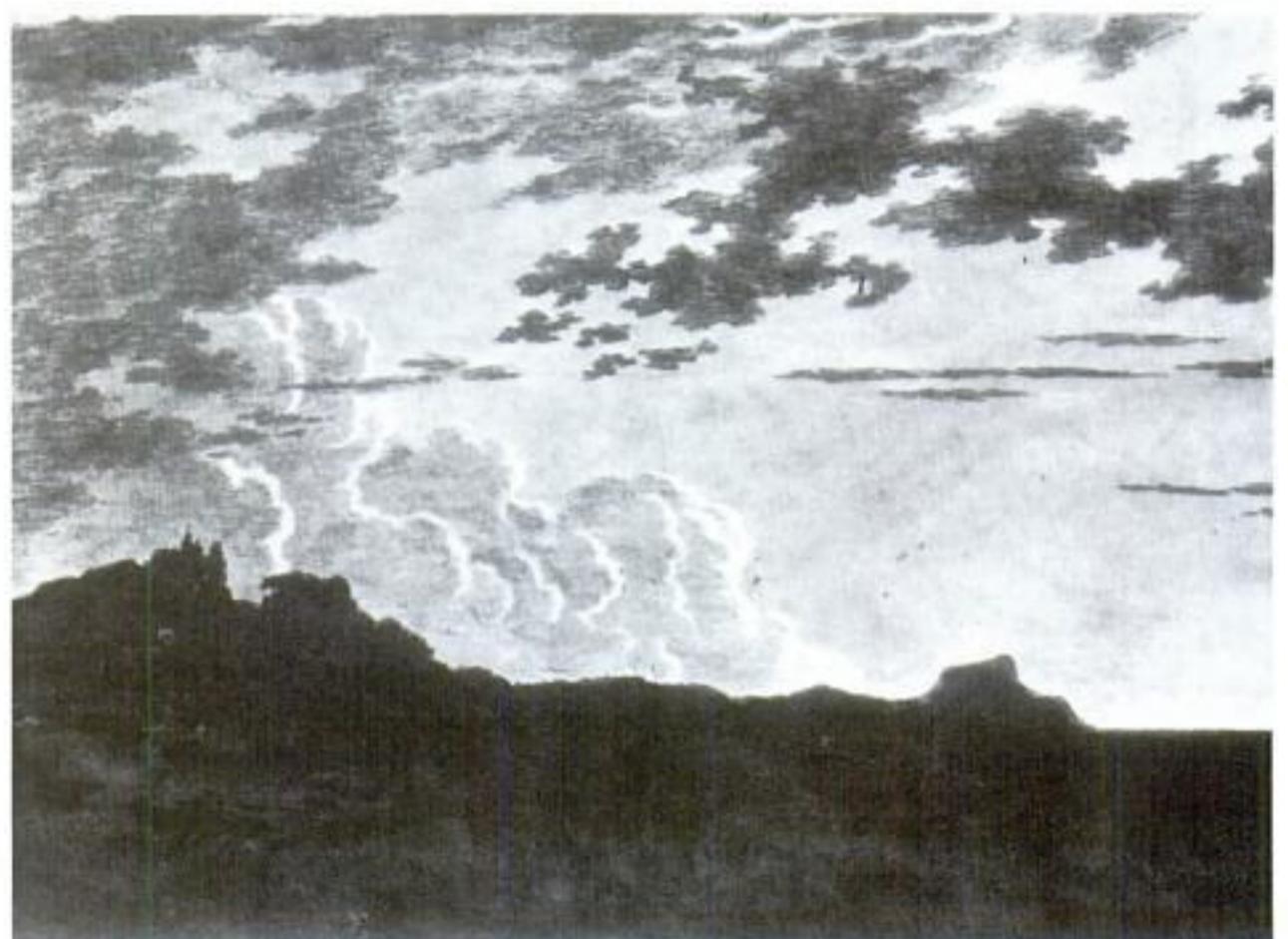
### *Pintoresco y sublime*

Decir que una cosa es bella es un juicio; la cosa no es bella en sí, sino en el juicio que la define como tal. Lo bello ya no es objetivo, sino subjetivo: lo «bello romántico» es precisamente lo bello subjetivo, característico, mutable, que se contrapone a lo «bello clásico», objetivo, universal, inmutable. El pensamiento del Iluminismo no plantea la naturaleza como una *forma* o *figura* creada de una vez para siempre y siempre igual a sí misma, que sólo puede ser representada o imitada. La naturaleza que los hombres perciben con los sentidos, aprenden con el intelecto, transforman con su actuación (de ese pensamiento iluminista nace la tecnología moderna, que no obedece a la naturaleza, sino que la transforma), es una realidad interiorizada que encuentra en la mente todos sus posibles desarrollos, incluso en el orden moral. Al distinguir entre lo «bello pintoresco» y lo «bello sublime» (términos que ya tenían un significado en el campo artístico), Kant distingue en realidad entre dos razones que dependen de dos distintas actitudes del hombre con respecto a la realidad: sobre éstas y sobre la relación entre ellas va a basar de hecho su «crítica de la razón».

Lo «pintoresco» es una cualidad que se refleja en la naturaleza del «gusto» de los pintores, y especialmente de los pintores del período barroco. Quien lo teorizó fue un pintor y tratadista,

ALEXANDER COZENS (c. 1717-1786), preocupado por crear en la pintura inglesa del siglo XVIII, fundamentalmente retratista, una escuela de paisajistas. Sus puntos básicos son los siguientes: 1) la naturaleza es una fuente de estímulos a la que corresponden sensaciones que el artista aclara y comunica; 2) las sensaciones visuales se dan en forma de manchas más claras, más oscuras, de colores variados, que no responde a un esquema geométrico como el de la perspectiva clásica; 3) el dato sensorial es común a todos, naturalmente, pero el artista lo elabora con su propia técnica mental y manual, dirigiendo así la experiencia que la gente tiene del mundo, enseñando a coordinar las sensaciones y las emociones, y desempeñando, además, con la pintura del paisaje, esa función educativa que el Iluminismo del siglo XVIII asignaba a los artistas; 4) la enseñanza no consiste en descifrar, a partir de unas manchas imprecisas, la noción del objeto al que corresponden, lo cual destruiría la sensación primaria, sino en aclarar el significado y el valor de la sensación, tal y como es, para llegar a una experiencia no nocional o particularista de lo real; 5) el valor que los artistas buscan es la variedad: la variedad de las apariencias da un sentido a la naturaleza, al igual que la variedad de los casos humanos se lo da a la vida; 6) ya

no se busca lo universal de lo bello, sino el detalle de lo característico; 7) lo característico no se capta a través de la contemplación, sino de la agudeza (*wit*) o la rapidez mental que permite asociar o «combinar» ideas-imágenes incluso muy distintas y alejadas entre sí. Naturalmente, las manchas varían de acuerdo con el punto de vista, la luz, la distancia. Lo que la «mente activa» capta es, por tanto, un contexto de manchas distintas, pero relacionadas entre sí: la variedad no impide que los múltiples componentes de la visión contribuyan a comunicar un sentimiento de alegría, o de calma, o de melancolía. La poética de lo «pintoresco» facilita el paso de la *sensación* al *sentimiento*: es precisamente en este proceso que va de lo físico a lo moral cuando el artista educador hace de guía para sus contemporáneos. La tesis de la subjetividad de las sensaciones y, por tanto, de la función no ya condicionante, sino sólo estimulante de la naturaleza con respecto al pensamiento, se encuentra ya en la filosofía de Berkeley; con mayor amplitud de análisis, cuando Goethe, a finales del 1700, enuncia su teoría de los colores y asume como objeto de investigación la actividad del ojo en lugar de la de la luz (como hacía Newton), tenderá un puente entre el cientifismo objetivista y el subjetivismo romántico.





9. Alexander Cozens: *La nube*, 0,21 × 0,30 m. Londres, colección Oppé.

10. Heinrich Füssli: *Falstaff en la cesta* (1792); tela, 1,37 × 1,70 m. Zurich, Kunsthaus.

10

La naturaleza no sólo es fuente del sentimiento; también induce a pensar, sobre todo, en la insignificante pequeñez del ser humano respecto de la inmensidad de la naturaleza y de sus fuerzas. Lo «pintoresco» se expresaba tanto en la pintura como en la jardinería, que en definitiva era una forma de moldear la naturaleza sin destruir su espontaneidad; sin embargo, ante unos picos nevados o innaccesibles, o ante una tempestad en el mar, el hombre no puede albergar otro sentimiento que el de su pequeñez. O bien, en un acceso de loca soberbia, puede imaginarse que es un coloso, un semidiós, incluso un dios que se rebela y provoca a las oscuras fuerzas del universo contra el Dios creador. Ya no se trata de una variedad agradable, sino de una pavorosa fijeza; ya no se produce la concordia de todas las cosas en una naturaleza propicia, sino la discordia de todos los elementos en una naturaleza rebelde y enfurecida; ya no hay una sociabilidad ilimitada, sino una angustia ante la soledad sin esperanza.

Las características de lo «sublime» fueron definidas por Burke (*Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, 1757) casi en los mismos años en que Cozens definía las de lo «pintoresco»: éstas son, por

tanto, las dos categorías en las que se basa la concepción de la relación humana con la naturaleza, que se pretende utilizar en sus aspectos domésticos y explotar como fuente cósmica de energías sobrehumanas.

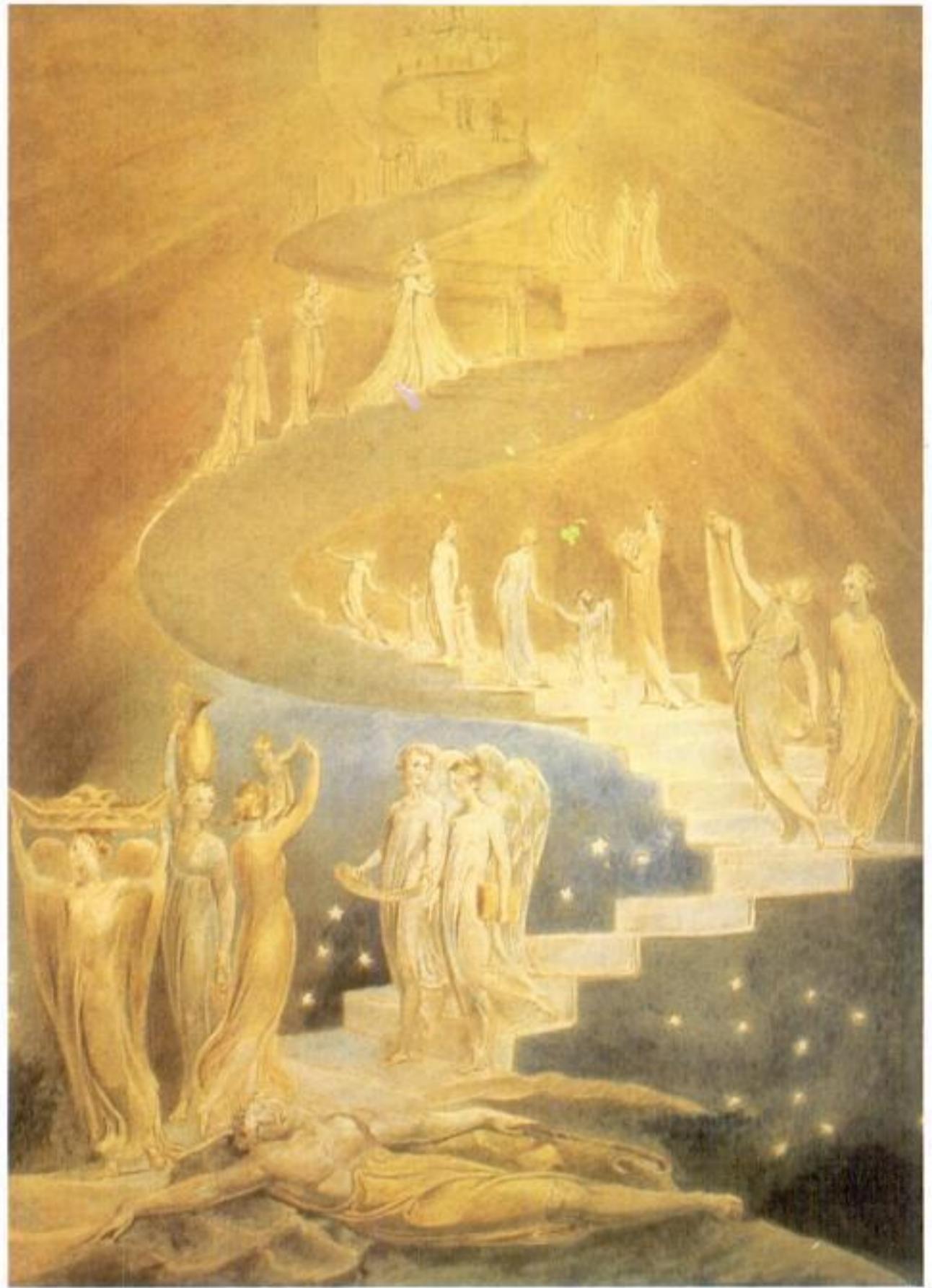
También son distintas las formas de la representación pictórica. Lo «pintoresco» se manifiesta en tonalidades cálidas y luminosas, con toques de vivacidad que ponen en evidencia la irregularidad o el carácter de las cosas. El repertorio es de lo más variado: árboles, troncos caídos, manchas de hierba y charcos de agua, nubes en movimiento en el cielo, cabañas de campesinos, animales pastando, pequeñas figuras. El trazado es rápido, como si no mereciera la pena dedicar demasiada atención a las cosas. En cambio, sí es precisa la referencia al lugar, casi como siguiendo ese gusto por el «turismo» que empezaba a difundirse por aquel entonces. Lo «sublime» resulta visionario, angustioso: se trata de colores a veces oscuros, otras veces exangües; el trazo del dibujo está muy marcado: gestos exagerados, bocas chillonas, ojos muy abiertos, aunque la figura queda siempre enmarcada dentro de un invisible esquema geométrico que la aprisiona y que aniquila su esfuerzo.

Cada una de estas categorías tiene sus

antecedentes históricos: lo bello, casi a punto ya de desaparecer, procede de Rafael; lo «sublime», de Miguel Ángel; lo «pintoresco», de los holandeses. Además de Cozens, padre e hijo, que fueron los pioneros de lo «pintoresco», pertenecen a esta corriente los grandes paisajistas, como R. Wilson y, sobre todo, J. Constable y W. Turner; también se da un estilo pintoresco de tipo social, en consonancia con las tesis de J.J. Rousseau sobre la relación entre sociedad y naturaleza, y tiene su máximo representante en un retratista sensibilísimo (que influyó sobre Goya), T. Gainsborough, intérprete de la sociedad elegante. El mundo oficial, por su parte, tuvo su historiador en otro gran retratista, J. Reynolds, sutil escritor de arte y teórico de lo «bello» rafaeliano, aunque en los últimos años, al ver que se iba implantando la poética neoclásica de lo sublime, se pasó, al menos en teoría, a Miguel Ángel.

Los dos pilares de la poética de lo «sublime» fueron J. H. FÜSSLI (1741-1825) y W. BLAKE (1757-1827). Füssli, suizo de nacimiento y seguidor, en su juventud, del extremismo romántico del *Sturm und Drang*, pasó luego algunos años en Italia estudiando, más que a los antiguos, las obras de Miguel Ángel y de los manieristas. También fue

11. William Blake: *La escalera de Jacob* (1808); acuarela sobre papel, 0,37 × 0,29 m. Londres, British Museum.



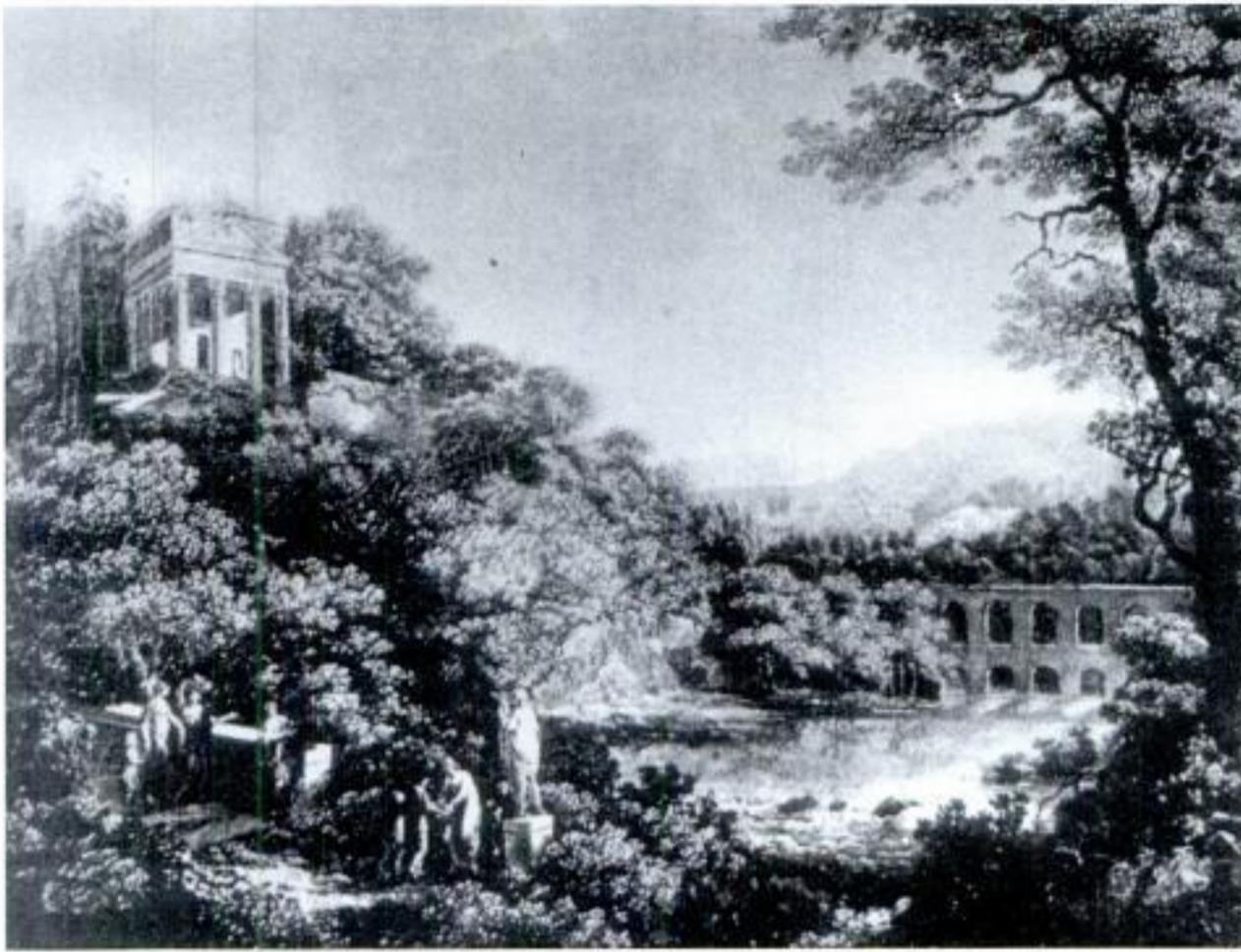
11

escritor y manifestó opiniones sobre el arte antiguo contrarias a las de Winkelmann, tratando de interpretarlo no como un canon, sino como una experiencia ya vivida y a veces dramática. Su idea de lo «sublime» se completa con la exaltación del «genio». El punto de referencia era Miguel Ángel, como ejemplo supremo de artista «inspirado» que es capaz de captar y transmitir mensajes ultraterrenales; sin embargo, en realidad prefería el «genio» extraordinariamente vital de Shakespeare, capaz de pasar de lo trágico a lo grotesco, al de ese otro «genio» de-

miúrgico. Y fue el mayor ilustrador de Shakespeare. Su pintura visionaria, que tiene una elegancia que oscila entre la perfección y la perversidad, contradice intencionadamente la tesis de la racionalidad, en el plano intelectual, y la de la didáctica, en el plano moral. Es una mezcla de dibujo riguroso y de fantasía visionaria: evidentemente, dentro de su romanticismo, la fantasía no era algo arbitrario, sino que estaba sujeta a sus propias leyes, más rígidas incluso que las de la razón.

W. Blake, que es de esa misma época, fue pintor y poeta: como poeta, estaba

ligado a la revelación de Homero, de la Biblia, de Dante, de Milton, y los veía como portadores de mensajes divinos. Cuando se supera el umbral de lo «sublime», las sensaciones se disipan y se entra en contacto directamente no ya con lo creado, sino con las fuerzas sobrenaturales, divinas, de la creación. Las sensaciones, que la tradición empirista había considerado como principios del conocimiento, pasan a ser ilusiones vanas que impiden captar las verdades supremas, expresadas a través de signos y símbolos ocultos. Renuncia al aspecto físico del color y prefie-



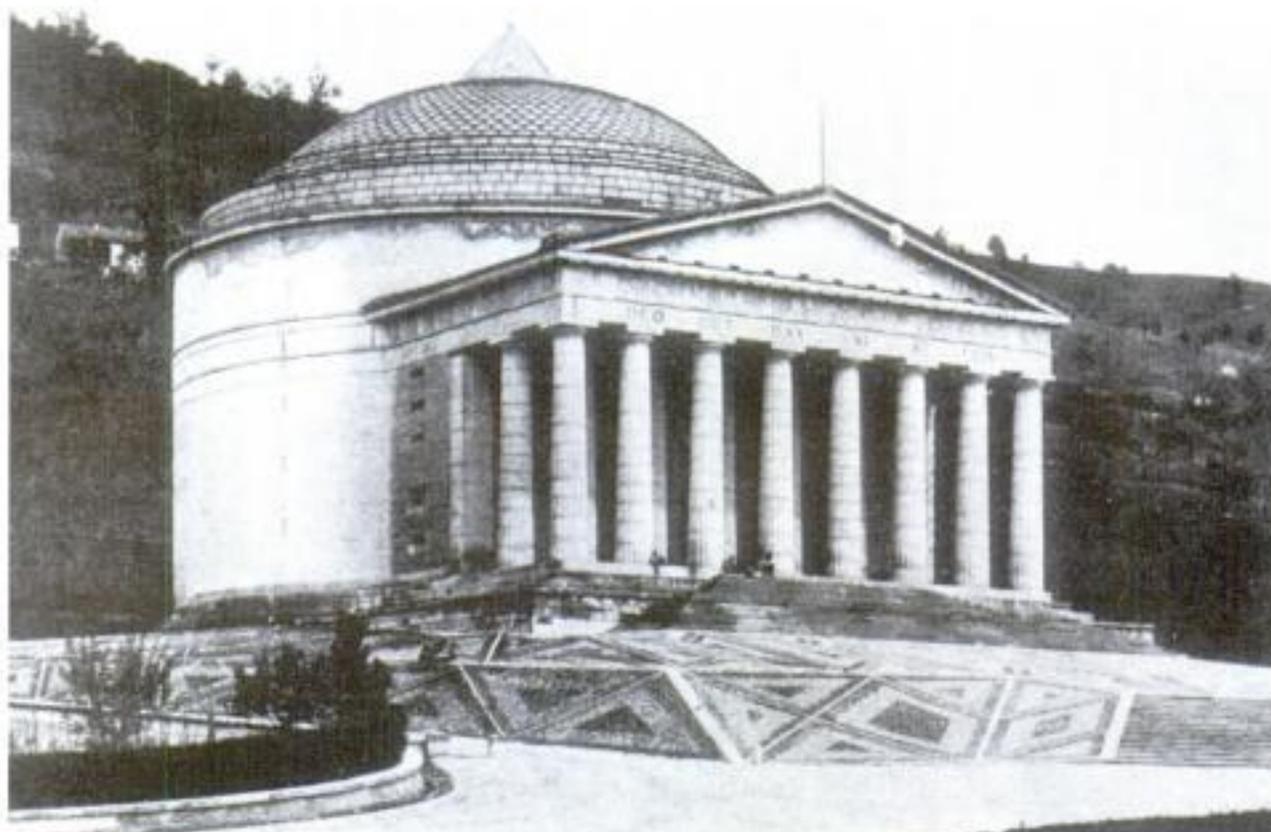
12. Johann Samuel Bach: *Paisaje ideal* (1776);  
tela, 0,46 × 0,58 m. Hamburgo, Kunsthalle.

12

re el dibujo en lugar del trazo. A pesar de ser nítidas y duras, las pinceladas no concretan el aspecto formal de las figuras; por el contrario, lo que indican es precisamente su indefinibilidad, su inmensidad, su engañosa e inmóvil inmanencia. En cuanto poética de lo absoluto, lo «sublime» se contrapone a lo «pintoresco», que es poética de lo relativo. La razón es consciente de sus propios límites terrenales, más allá de los cuales no puede haber más que la trascendencia o el abismo, el cielo o el infierno. Pero sólo desde el punto de vista de la razón puede plantearse el problema de aquello que está más allá de ésta. Al igual que Füssli vive de pesadillas, Blake vive de visiones: tanto en uno como en otro domina el pensamiento del pasado, que, sin embargo, es más mitología que historia. Para Blake la verdad reside en las coincidencias y divergencias existentes entre las mitologías, que únicamente el arte (y, desde luego, no la ciencia) tiene el poder de evocar.

Precisamente al ser concebido como un universal abstracto, el clasicismo es puesto en cuestión. Se admira en Miguel Ángel al genio inspirado, solitario, sublime; al demiurgo que pone en comunicación al cielo con la tierra. Pero ¿qué es el trascendentalismo de Miguel Ángel sino la superación de lo

clásico entendido como perfecto equilibrio entre humanidad y naturaleza? La poética de lo «sublime» exalta en el arte clásico la expresión total de la existencia, y en este sentido es neoclásica. Pero, puesto que considera ese equilibrio como algo que no se mantiene, que se pierde para siempre y que sólo puede ser reevocado, esa concepción pasa a ser ya romántica, es la concepción de la historia como «revival». Es cierto que la poética iluminista de lo «pintoresco» ve al individuo integrado en su ambiente natural, y la poética romántica de lo «sublime» ve al individuo obligado a pagar con la angustia y el terror de la soledad la soberbia de su propio aislamiento; pero ambas poéticas se complementan y, en su contradicción dialéctica, reflejan el gran problema del tiempo, la dificultad de la relación entre individuo y colectividad. Constable y Turner, al borde de lo «pintoresco» y Füssli y Blake, por su parte, al borde de los «sublime», trabajan en los mismos años. La existencia, que ya no puede justificarse en base a una finalidad ultraterrena, ha de encontrar su significado en el mundo: o se vive de la relación con los demás y el *yo* se disuelve en una relatividad sin final, y eso es la vida, o se absolutiza y se corta toda relación con cualquier otro, y eso es la muerte. En el



13. Antonio Canova (con la colaboración de G. A. Selva, P. Bosio, A. Diedo): Templo de Possagno (1819-30).

13

arte moderno, la dialéctica ente ambos términos irá cambiando constantemente de aspecto, pero sustancialmente va a permanecer inmutable. Al igual que hace la sociedad del naciente industrialismo, el arte moderno busca entre el individuo y la colectividad una solución que no anule a ese individuo en la multiplicidad ni a la libertad en la necesidad.

### *El Neoclasicismo histórico*

En todo el arte neoclásico es argumento común la crítica, que pronto pasará a ser condena, del arte inmediatamente anterior; es decir, del Barroco y del Rococó. Al asumir el arte grecorromano como modelo de equilibrio, de medida y claridad, se condenan los excesos de un arte que se basaba en la imaginación y que trataba de excitar la imaginación ajena. Puesto que la técnica estaba al servicio de la imaginación y la imaginación era engaño, la técnica no era sino virtuosismo o incluso truco. La teoría arquitectónica de Lodoli, la crítica de la arquitectura de Milizia, defienden, antes aún que la imitación de los monumentos clásicos, la existencia de una correspondencia lógica entre forma y función, la máxima sobriedad en el aspecto ornamental, el equilibrio y la medida: la arquitectura ya no debe responder a las ambiciosas fantasías de los soberanos,

sino a las necesidades sociales y, por tanto, también económicas: el hospital, el hospicio, la cárcel, etc. Por su parte, la técnica ya no debe ser inspiración, habilidad, virtuosismo del individuo, sino un instrumento racional que la sociedad utiliza para cubrir sus propias necesidades, y que ha de servir a esa sociedad.

La primera «Estética» es de Baumgarten, y aparece en 1735; la problemática que plantea va a tener un amplio desarrollo en la obra filosófica de Kant y especialmente de Hegel. La estética es algo muy diferente de las teorías del arte vinculadas a una praxis y que, por tanto, trataban de dar normas y directrices para la producción artística. La estética es una filosofía del arte, el estudio desde un punto de vista teórico de una actividad mental: de hecho, se puede situar entre la lógica, o filosofía del conocimiento, y la moral, o filosofía de la acción. Evidentemente, también es la ciencia de lo «bello»; pero lo bello es el resultado de una elección, y la elección es un acto crítico, o racional, cuyo objeto último es el concepto. Sin embargo, no puede darse una definición de lo bello en términos absolutos; puesto que es el arte quien lo realiza, sólo se puede definir en cuanto realizado por el arte. Bien es cierto que se puede distinguir entre lo bello del arte y lo bello de la naturaleza, pero ambas formas de belleza están estrechamente relacionadas: puesto que,



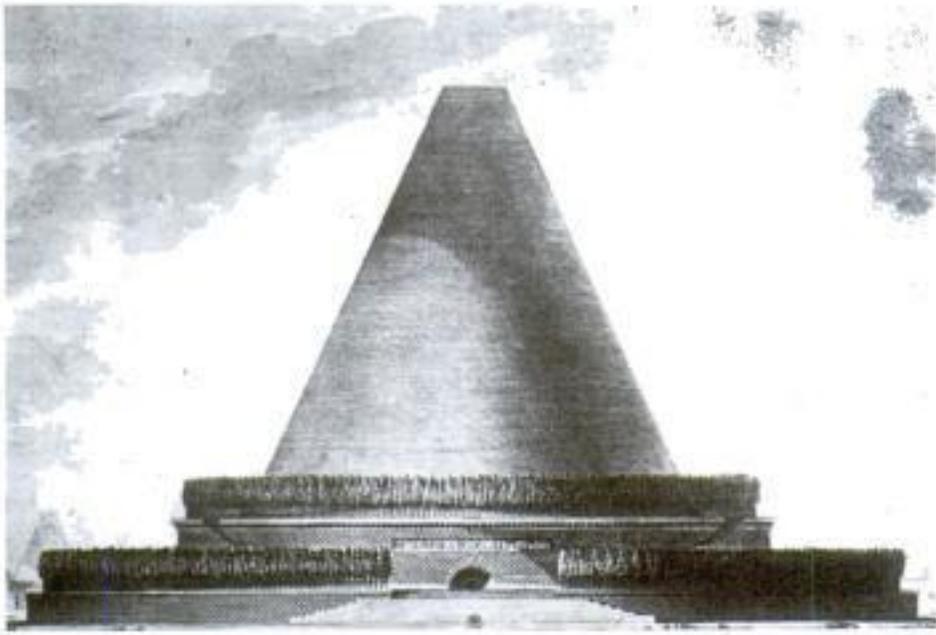
14

por definición, el arte es imitación, no existiría lo bello en el arte si no se imitara la naturaleza; pero, por otro lado, si el arte no enseñara a elegir lo bello entre las infinitas semblanzas naturales, tampoco tendríamos noción de lo bello en la naturaleza. Para Winckelmann, el arte griego del periodo clásico es el que la crítica señala como más próximo al concepto de arte; en consecuencia, el arte moderno que emula al antiguo es el mismo tiempo arte y filosofía del arte. Casi contemporáneamente, Mengs señala otros periodos o momentos de la historia del arte como modelos del arte moderno: lo importante no es tanto elegir un determinado modelo en lugar de otro, sino que la actividad artística se inspire en periodos o momentos del arte abstraídos de la historia y elevados al plano teórico como modelos. En el *Juramento de los Horacios*, David se inspira en la moral de la Roma republicana sin hacer

referencia alguna, a no ser mediante la imaginación, al arte romano de ese periodo.

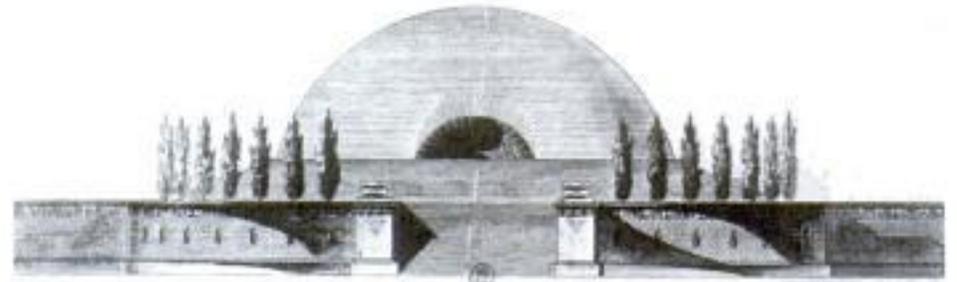
Indudablemente, el que se identifique el ideal estético con «lo antiguo» se deriva también de la urgencia de los problemas suscitados por los rápidos cambios que se están produciendo en la situación social, política y económica, además de los grandes avances de la tecnología industrial. La razón no es una entidad abstracta, ha de regir la vida práctica y, en consecuencia, ha de ordenar la ciudad como lugar e instrumento de la vida social. La creciente complejidad de ésta lleva a idear nuevos tipos de edificios (escuelas, hospitales, cementerios, mercados, aduanas, puertos, cuarteles, puentes, calles, plazas, etc.). En la arquitectura neoclásica, las formas responden a una función y a una espacialidad racionalmente calculadas. El modelo clásico sigue siendo un punto de referencia para una

14. Jacques-Louis David: *Las Sabinas poniendo fin al combate entre romanos y sabinos* (1794-99); tela, 3,86 × 5,20 m. París, Louvre.



15

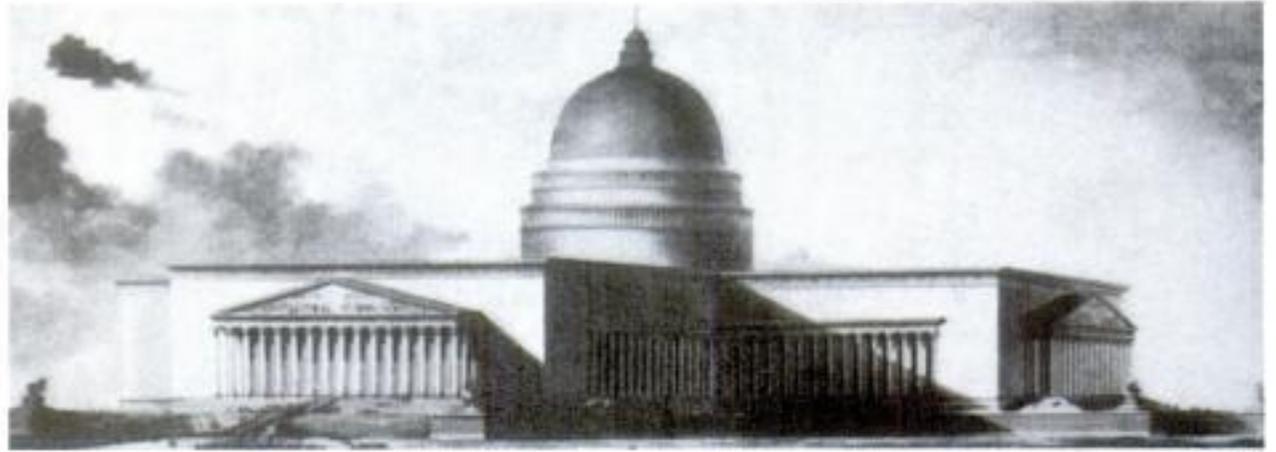
15. Étienne-Louis Boullée: *Proyecto de cenotafio* (1780-1800); grabado, 0,39 x 0,63 m. París, Bibliothèque Nationale.



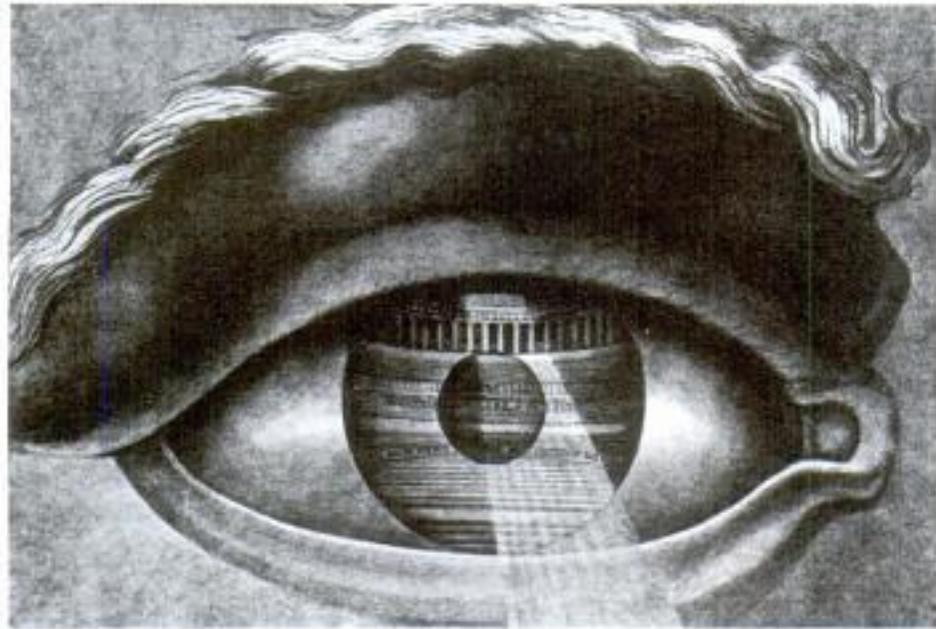
16

16. Pierre-Jules Delépine: *Proyecto de monumento a la gloria de Newton*, grabado. París, Bibliothèque Nationale.

17. Étienne-Louis Boullée: *Proyecto de iglesia metropolitana* (1780-1800). París, Bibliothèque Nationale.



17



18



19

18. Claude-Nicolas Ledoux: *Proyecto para el teatro de Besançon*; dibujo del tratado «L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art des Moeurs et de la Législation» (1804).

19. Claude-Nicolas Ledoux: *Proyecto de horno de leña para la «ville sociale» de Chaux* (1892).

20. Giovanni Antonio Antolini: *Proyecto para la organización del Foro Bonaparte, en Milán* (1806); de un grabado.

21. Giovanni Antonio Antolini: *Planta del Foro Bonaparte, en Milán*.

metodología del planeamiento que se plantea problemas concretos y actuales, pero influye tan poco en la actuación del momento como el «modelo» humano de Bruto o de Alejandro en las decisiones políticas de Robespierre o en la estrategia de Napoleón.

Las excavaciones realizadas en Herculano y Pompeya, dos ciudades romanas que fueron destruidas en el 79 d.C. por una inesperada erupción del Vesubio, contribuyen a transformar, y al mismo tiempo a precisar, ese concepto de clasicismo; las excavaciones ponen al descubierto no sólo los enseres e instrumentos que se utilizaban, sino también las costumbres y aspectos prácticos de la vida cotidiana en esa época. Además, se puede estudiar más directamente la pintura antigua, de la que hasta el momento sólo se habían tenido noticias a través de unos pocos ejemplares y de las descripciones de los literatos. A través de Champollion, durante las campañas de Bonaparte en Oriente se descubre casi con estupor el altísimo nivel alcanzado por la civilización artística del antiguo Egipto: ésta va a ser otro componente de la cultura artística neoclásica, especialmente del «estilo imperio».

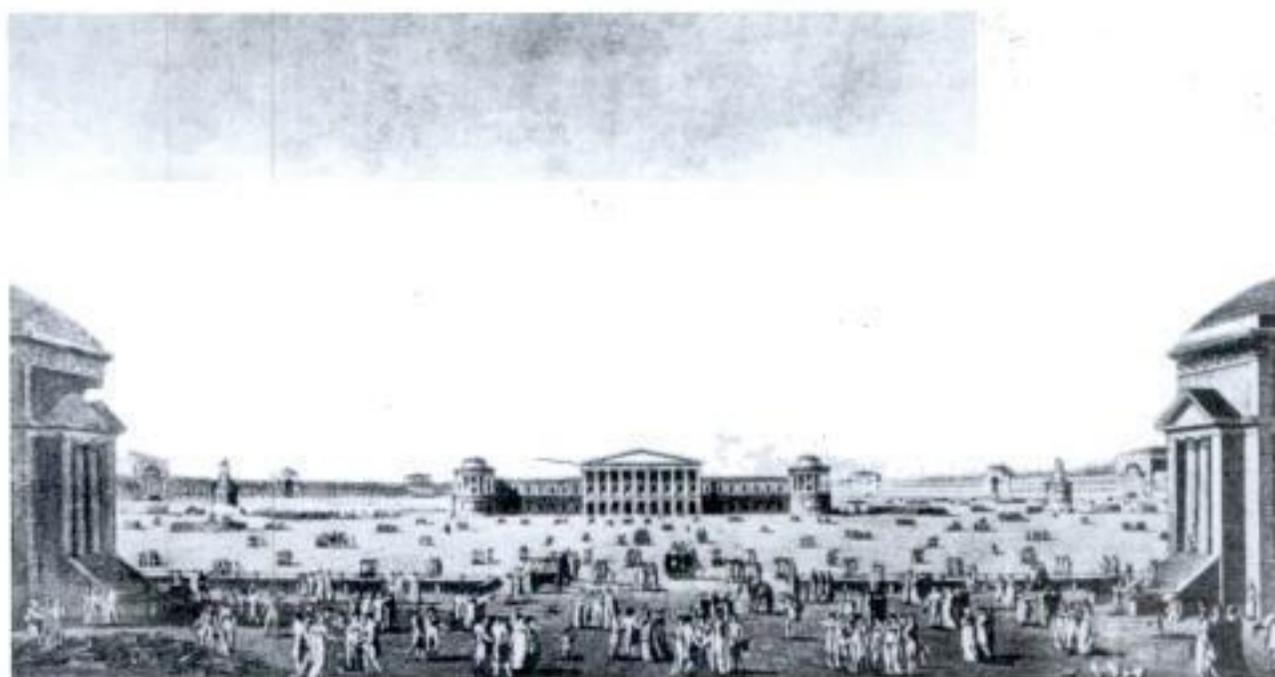
Empieza a abrirse camino la idea de que la ciudad, al no ser ya patrimonio del clero y de las grandes familias, sino el instrumento a través del cual la sociedad realiza y expresa su propio ideal de progreso, ha de tener una disposición y un aspecto racionales. La técnica de los arquitectos y de los ingenieros debe estar al servicio de la colectividad para llevar a cabo las grandes

obras públicas. Los pintores, aunque se interesan por la «perfección» de lo antiguo, parecen estar ante todo preocupados por destacar la modernidad del mismo: priman, por un lado, el retrato, con el que tratan de definir, a un tiempo, la individualidad y la sociabilidad de la persona, y por otro, los cuadros mitológicos, en los que proyectan la «sensibilidad» moderna a través de la evocación de lo antiguo, así como los cuadros históricos, en los que se reflejan sus ideales civiles. Los ebanistas y los artesanos, que contribuyen a difundir en las costumbres sociales la cultura figurativa neoclásica, empiezan a descubrir que la sencillez constructiva de lo antiguo se presta admirablemente a esa producción que ya parcialmente se hace en serie, y en este sentido favorecen el proceso de transformación de la artesanía en industria.

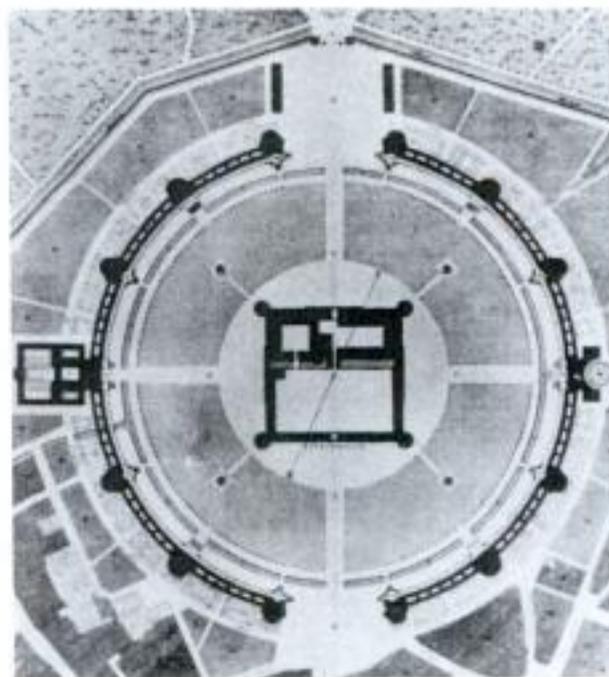
En el campo arquitectónico surge la nueva ciencia de la ciudad, el *urbanismo*. Se intenta que la ciudad tenga una unidad estilística acorde con el orden social. Son pioneros en esa ciencia los denominados arquitectos «de la Revolución»; en primer lugar, BOULLÉE (1728-1799) y LEDOUX (1736-1806), y alcanza su máximo apogeo con el ambicioso sueño napoleónico de transformar no sólo las arquitecturas, sino las estructuras espaciales, las dimensiones, las funciones de las grandes ciudades del imperio: plazas inmensas y calles largas y amplísimas flanqueadas por grandes edificios rigurosamente neoclásicos; en su mayoría, sedes de servicios públicos. En cualquier caso, lo público hubiera debido primar sobre lo

privado, y si el sueño de una ciencia urbanística europea se quedó en gran medida en los papeles de los arquitectos, la culpa fue de la restauración clerical-monárquica y también de la burguesía, que defendieron el principio de la propiedad privada y de la libre disponibilidad del suelo urbano, en general por razones de lucro y especulación. En todo caso, la nueva ciencia urbanística no aparece ligada exclusivamente a la Revolución francesa y a Napoleón, aunque en muchas ciudades europeas se estudiara a principios del siglo pasado una reforma del espacio urbano y de sus estructuras que se remitía a las grandiosas transformaciones de París en tiempos de Napoleón: no sólo todas las naciones, sino casi todas las ciudades europeas, han pasado por una fase neoclásica, en el sentido de que se puso de manifiesto una voluntad de reforma y de adecuación racional a las necesidades de una sociedad que estaba transformándose.

El Neoclasicismo no es un estilo, sino una poética; impone una cierta actitud, incluso moral, ante el arte y, aunque establece determinadas categorías o tipologías, permite a los artistas cierta libertad de interpretación y caracterización. La imagen de ese Milán austriaco, tal y como se deduce de la arquitectura severa y elegante de Piermarini y que se extiende a la moda en el vestir a través de la «modelística» de Albertolli, es sin duda más conservadora que revolucionaria, y lo mismo puede decirse de la Venecia modernizada por Selva; esto queda también demostrado por el hecho de que, cuan-



20



21

22. Giuseppe Valadier: *Diseño de casino de dos plantas con cúpula*.

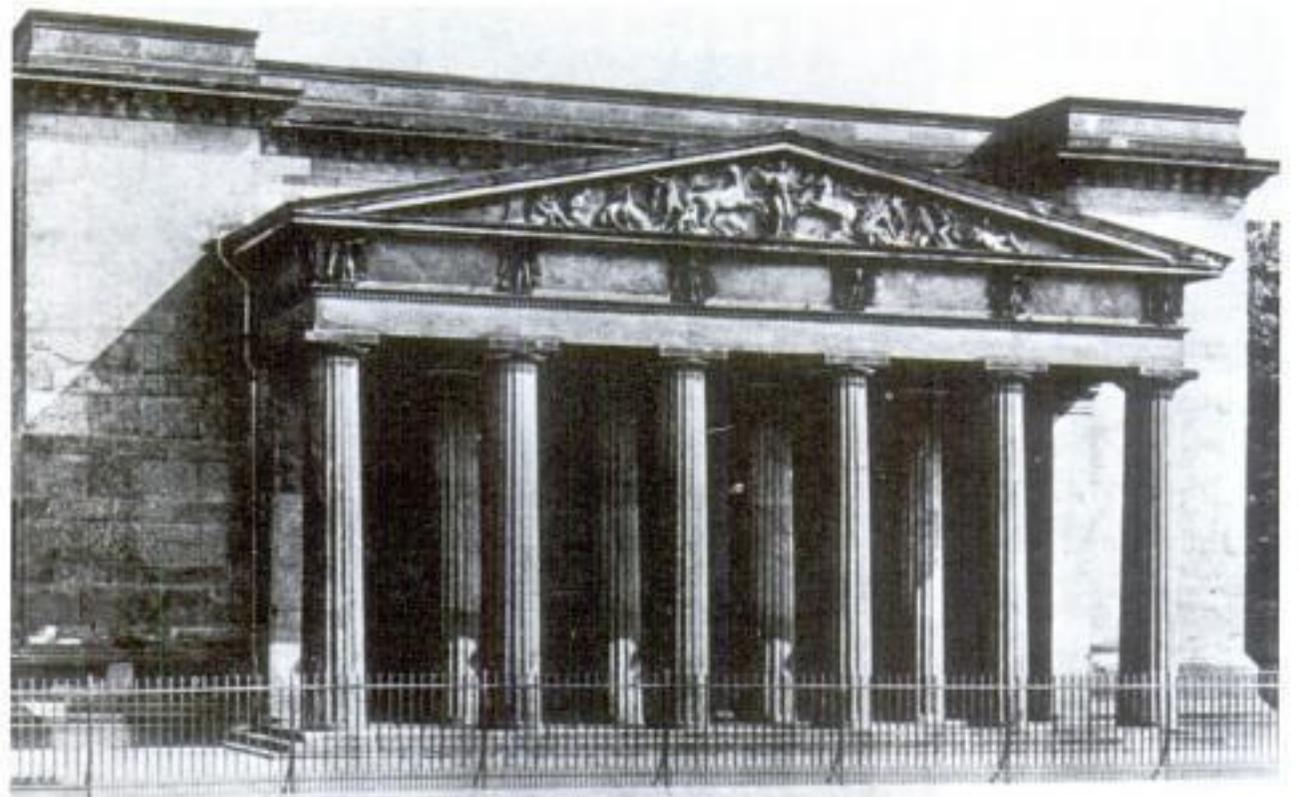
23. Friedrich Schinkel: *Palacio de la Nueva Guardia (1816-18), en Berlín*.

24. Luigi Cagnola: *Arco de la Paz (1807-38), en Milán*.

25. John Soane: *Mausoleo para el conde de Chatham, grabado de «Diseños de Arquitectura», Londres (1793)*.



22



23



24



25



26

26. Robert y James Adam: *Pared en la sala de la Biblioteca de Kentwood House, en Londres (1768); grabado.*

do ANTOLINI (1754-1842) quiso dar a Milán un aspecto «napoleónico», cambió radicalmente la escala de las magnitudes y la articulación de los espacios. Por su parte, la expansión neoclásica de Turín denota más una voluntad de orden y de simetría que una ambición de grandeza. En Roma, VALADIER (1726-1839) refleja el gusto de la naciente burguesía culta al tratar de corregir los denominados excesos barrocos, reduciendo las escalas de tamaño, prefiriendo la elegancia a la fastuosidad y, sobre todo, manteniendo esa proporción (que luego fue brutalmente eliminada, tanto en el siglo pasado como en éste) entre las formas arquitectónicas y los espacios abiertos (los jardines, el Tevere, los alrededores). En Alemania, en Berlín, tal vez sea SCHINKEL (1781-1841) el primer archi-

tecto que entendió su propia función como la de un técnico riguroso que sirve a una sociedad sobre la que, sin embargo, no quiere opinar. Sus principios eran, al mismo tiempo, neoclásicos y románticos; pero tras un viaje a Inglaterra, que entonces era el país más avanzado a nivel industrial, no dudó en hacer obras de tipo neogótico, interesándose por los problemas técnicos que conllevaba ese estilo. La escultura neoclásica tuvo su epicentro en Roma según la distinta interpretación sobre la relación con lo antiguo del veneciano CANOVA y el danés THORVALDSEN.

Canova se había formado en un ambiente en el que el gusto por el color se imponía también en la escultura, y sus primeras obras romanas (monumentos fúnebres de Clemente XIII y

27. Gottfried von Schadow: *Las princesas Luisa y Federica (1795); grupo en mármol, altura, 1,62 m. Berlín, Staatliche Museen.*

28. Jean-Baptiste Carpeaux: *La danza (1865-69); modelo en yeso para el Grupo de la Ópera de París, París, Musée d'Orsay.*

29. Bertel Thorvaldsen: *Las tres Gracias (1821); relieve en mármol. Copenhague, Museo Thorvaldsen.*



27



28



29

Clemente XIV, entre 1783 y 1792) demuestran una gran influencia de la tradición barroca, especialmente de esas vibraciones berninianas de la materia en la luz. Mantuvo una relación con Batoni, cuyo clasicismo era, sobre todo, una moderación civil y laica de los excesos oratorios: era un artista que gustaba mucho a los ingleses, especialmente a Reynolds. Su escritura era una búsqueda del ideal de lo bello a través de lo antiguo, que, sin embargo, no trataba como un frío modelo escolástico, sino como una realidad bella y perdida que hay que reanimar mediante el calor de uno mismo. Se llega a lo bello a través de un proceso de sublimación de aquello que antes era un estado de violenta y dramática emoción. Aun hoy, una parte de la crítica exalta los bocetos de Canova (la mayoría de ellos están en la colección de escayolas artísticas de Possagno) por su modelado impetuoso y accidentado, por los plumazos de tinta y los matices de la luz. Se trata, sin duda, de una estupenda escultura; pero no es lícito juzgar a un artista por la fase preparatoria de su trabajo: aunque los bocetos improvisados sean fascinantes, las verdaderas esculturas de Canova son esas estatuas realizadas en su mayoría por sus colaboradores técnicos, y luego pulidas y patinadas. A través de este proceso que Canova llamaba de «sublime ejecución», la obra escultórica, que surge a

partir de una fuerte excitación del espíritu y de un impulso del genio, deja de ser una expresión individual y se convierte en un valor de belleza, vive en el espacio y en el tiempo «naturales», y comunica a quien la contempla el deseo de trascender el límite individual y elevarse al sentimiento universal de lo bello: el proceso se desarrolla desde el sentido al sentimiento, no al intelecto. A pesar de la fama ya universal del joven Canova (artista predilecto incluso de Napoleón), en el siglo XIX, un crítico alemán, Fernow, contraponen a su belleza viva y palpitante el neoclasicismo teóricamente más riguroso de Thorvaldsen (que trabaja en Roma desde 1797).

Thorvaldsen tampoco copia lo antiguo: lo considera como un mundo de arquetipos. Las figuras mitológicas mismas son arquetipos, y arquetipos son también sus atributos: se propone, por tanto, reconstruir, a partir de las muchas imágenes de Hermes o de Atenas, los «tipos» de Hermes o de Atenas. Rechaza, por considerarla un fácil recurso, esa relación tan sencilla que establecen las estatuas de Canova con el ambiente, con el espacio vital, pero sobre todo con el ánimo de quien las contempla. Un mundo integrado por «tipos» es un mundo sin emociones o sentimientos, carentes de cualquier relación con el mundo empírico, absoluto. Poco importa que lo an-

tiguo haya tenido, en su momento, una realidad histórica: en la poética-filosofía de Thorvaldsen no hay espacio ni tiempo, ni naturaleza, ni sentimientos, sino sólo conceptos expresados en forma de figuras o sólo figuras llevadas a la inmutabilidad y universalidad de los conceptos. Es como la arquitectura de Schinkel, con su cálculo preciso de pesos e impulsos, de llenos y vacíos, de la calidad de los materiales. En el arte neoclásico, sea en arquitectura o en las artes figurativas o aplicadas, es fundamental la concepción y el planeamiento de la obra: un planeamiento que puede ser impulsivo, como en los bocetos de Canova, o friamente filológico, como en Thorvaldsen. El proyecto es el dibujo, el trazo que transforma el dato empírico en el hecho intelectual. El trazo no existe sino en la hoja en que el artista lo plasma; es una abstracción que se da incluso cuando se parte de una estatua antigua que se copia. Naturalmente, en la época neoclásica se da una gran importancia a la formación cultural del artista, que no se lleva a cabo mediante el aprendizaje con un maestro, sino en escuelas públicas especializadas, las academias. El primer paso en la formación del artista es copiar a dibujo las obras antiguas: se pretende que desde el principio el artista evite reaccionar emotivamente ante el modelo, para traducir la respuesta emotiva a términos conceptuales.

30. Silla (finales del siglo XVIII). Castlecoole, Enniskillen (Irlanda), colección conde de Belmore.

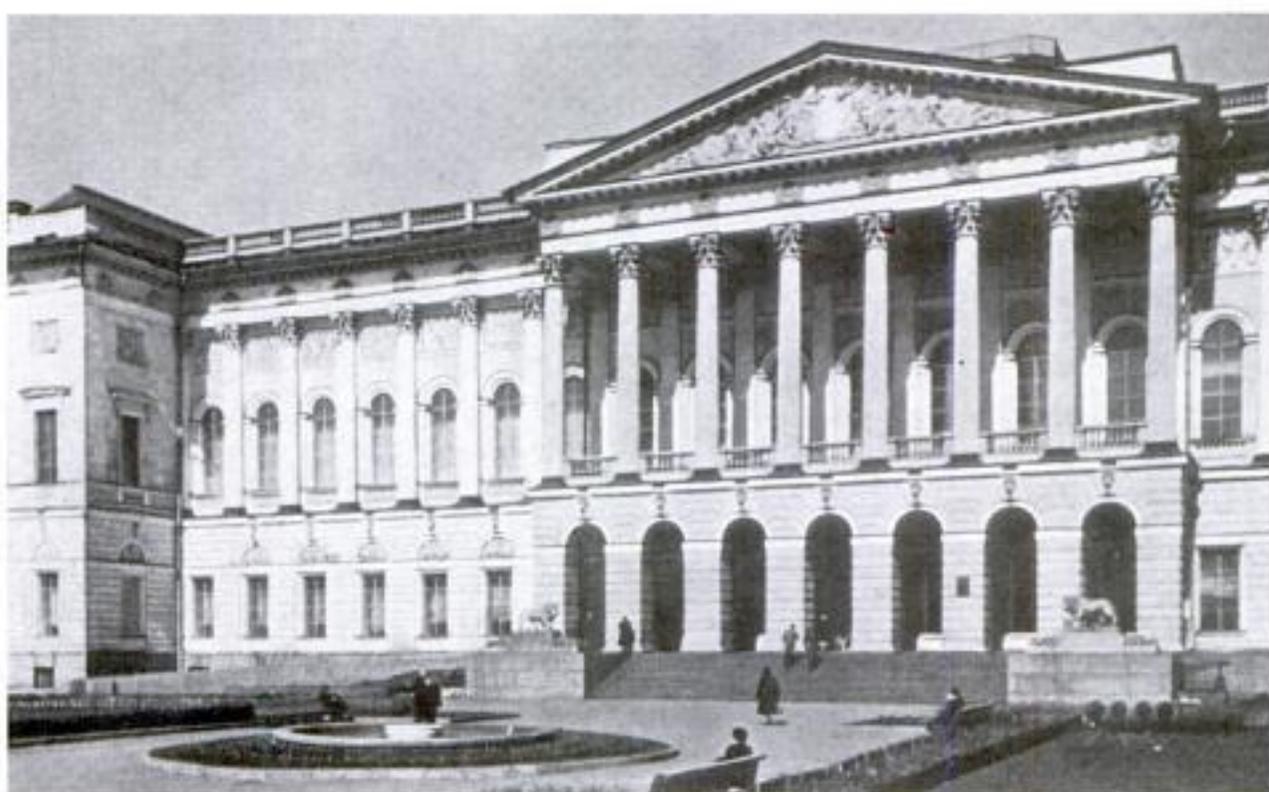
31. Quemador de perfumes (principios del siglo XIX); madera y bronce. Florencia, palacio Pitti.



30



31



32. Domenico Merlini: *Sala de baile del palacio Lazienki, en Varsovia.*

33. Christian Hansen: *Interior de la Vor Frue Kirke (1811-29), en Copenhague.*

34. Carlo Rossi: *Palacio del gran duque Miguel (1819-23), en Leningrado.*

35. Baltimore, *casa en el 107 del West Monument Street (principios del siglo XIX).*

36. Leo von Klenze: *El Walhalla (1830), en Donaustauf.*

### *El Romanticismo histórico*

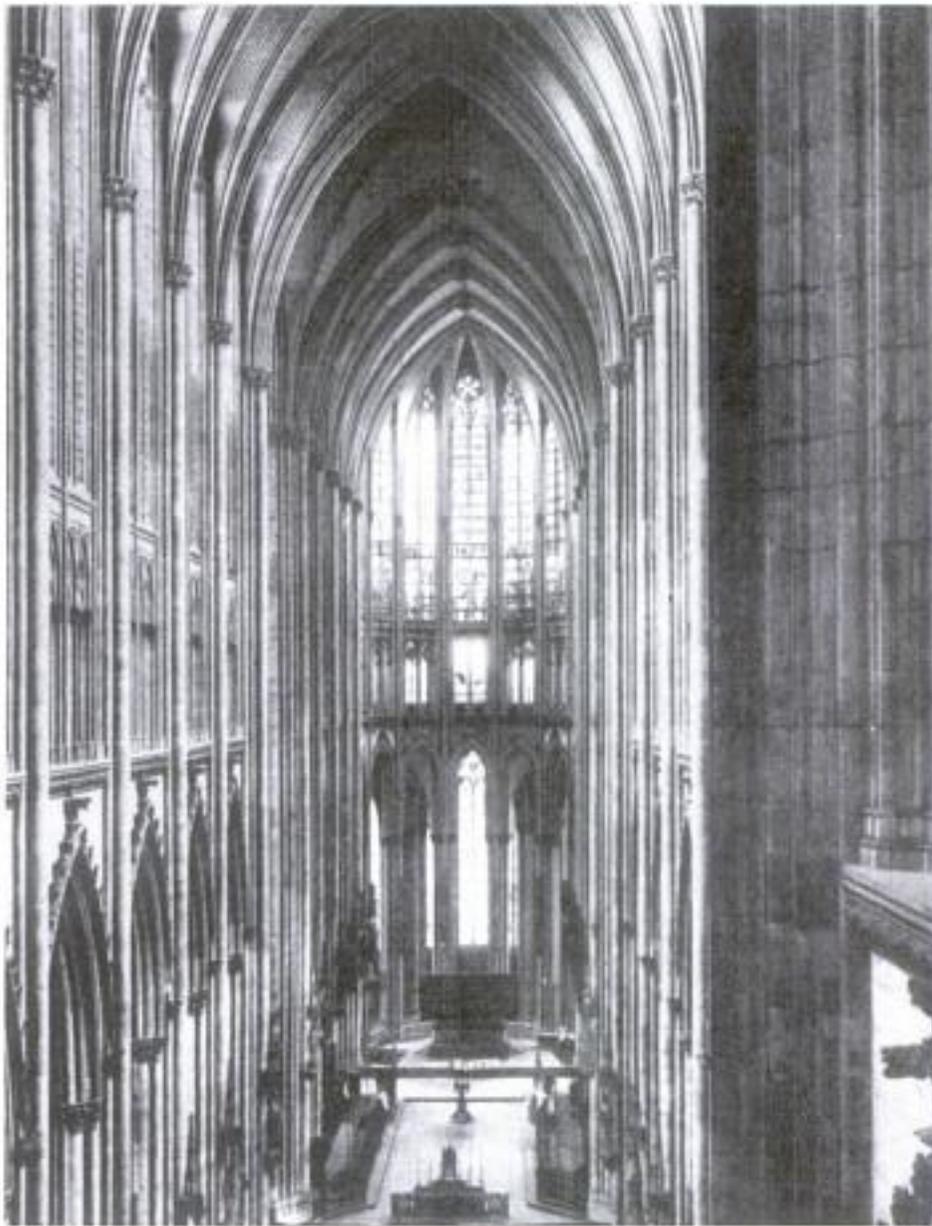
El fin de la epopeya napoleónica también tuvo profundas consecuencias en el arte. Tras la caída del héroe se produjo una sensación de vacío, y los jóvenes se sintieron descorazonados al ver desvanecerse su sueño de gloria (piénsese en Stendhal). El horizonte se restringe, pero se intensifica el sentido dramático de la existencia. El reflujo afecta también a las grandes ideologías de la Revolución. Al teísmo del Ente Supremo se le contraponen el cristianismo como religión histórica; al universalismo del imperio, la autonomía de las naciones; a la razón, que es igual para todos, el sentimiento individual; a la historia como modelo, la historia como experiencia vivida; a la sociedad como concepto abstracto, la realidad de los pueblos como entidades geográficas, históricas, religiosas, lingüísticas. Se vuelve a la idea del arte como inspiración; pero la inspiración no es intuición del mundo ni revelación o profecía de verdades misteriosas, sino un estado de recogimiento y de reflexión, la renuncia al mundo pagano de los sentidos, el pensamiento de Dios. Los grandes exponentes del romanticismo histórico son algunos pensadores alemanes de principios del siglo XIX: los dos Schlegel, Wackenroder, Tieck. Tras su pensamiento religioso está también presente el deseo de revalorizar la tradición cultural germánica, llena de motivos místicos, como alternativa frente al universalismo clasicista. En definitiva, no se trata de una nueva concepción orgánica del mundo que sustituya a otra ya caduca, sino de una profundización en el problema de la relación de los artistas con la sociedad de su tiempo. Para los neoclásicos, el arte era una actividad mental distinta de la racional, y probablemente más auténtica: ahora se empieza a reconocer que el binomio ciencia-técnica es lo que prima, al tiempo que la burguesía inicia su rápido ascenso tras el antihistórico conato de restauración de las viejas monarquías. Y los artistas se muestran hostiles y constantemente polémicos precisamente contra esos burgueses, los únicos que en esa época pueden hacerles encargos.

Por otra parte, el mundo que no sólo es, sino que a toda costa quiere ser mo-

derno, ejerce sobre los artistas una fuerte atracción: no pueden dejar de darse cuenta de que las técnicas industriales, a pesar de su conexión con la ciencia, constituyen una gran fuerza creativa. En su propio interés, es necesario rechazar cuanto en la burguesía hay de estrechez mental, conformismo, compraventa, y al mismo tiempo defender cuanto en ella haya de valentía, genialidad y espíritu de aventura. Es fácil comprender que, en el tipo de organización impuesta por el industrialismo, ya no era posible concebir la técnica como un bien cultural de toda la sociedad: por el contrario, se trataba de la prerrogativa cultural de la clase dirigente, exclusivamente. Posteriormente se llegará a considerar incluso la técnica como un comportamiento expresivo individual.

El deseo de un arte que no sólo sea religioso, sino que pueda expresar el *ethos* religioso del pueblo (efectivamente, los románticos hablan de pueblo, ya no de sociedad) y recuperar el fundamento ético del trabajo humano, que la industria tiende a mecanizar, lleva a la revalorización de la arquitectura gótica, que pasa a ocupar el lugar de la clásica como modelo. La arquitectura gótica es ante todo cristiana; su tendencia a las alturas y su insistencia en la verticalidad manifiestan un deseo de trascendencia; es burguesa porque nace en las ciudades con el refinadísimo artesanado de los siglos XIII y XIV; no sólo expresa el sentimiento popular, sino la historia de las comunidades, porque cada catedral es producto de varias generaciones; por último, la audacia y la complejidad de sus estructuras demuestran visualmente no sólo la variedad y la riqueza de sus decoraciones, sino el alto nivel de experiencia técnica y de buen gusto a que han llegado los artesanos locales. La nueva civilización industrial no sólo ve en la arquitectura gótica un precedente, sino la prueba de una «espiritualidad» que, al menos en teoría, el tecnicismo moderno no debería contradecir, sino ensalzar.

Es precisamente por su tecnicismo espiritualista por lo que la arquitectura gótica no fue excomulgada ni rechazada totalmente por el racionalismo iluminista. La revalorización de lo gótico empieza en Inglaterra a principios del siglo XVIII; el ensayo de Goethe (que



37



38

más tarde pasará a ser clasicista) sobre la catedral de Estrasburgo y la arquitectura gótica es de 1772; a principios del siglo XIX, Hegel incluirá el gótico en su diseño histórico del arte como expresión típica del *ethos* cristiano. Esa revalorización señala, por otro lado, la revancha del arte nórdico contra el clasicismo y el barroco romanos. A principios del siglo XIX, Schinkel no sólo admira la sutil sabiduría constructiva de los arquitectos góticos, sino que no tiene ningún inconveniente en admitir que, si la arquitectura clasicista era la más adecuada para expresar el sentido del estado, la arquitectura gótica expresaba la tradición religiosa de la comunidad.

También se empieza a tener en cuenta el hecho de que, basándose en una nueva concepción de la técnica constructiva y de una nueva relación entre el espacio urbano y el «monumento» (es decir, la catedral), la arquitectura gótica tiene caracteres estructurales y decorativos distintos en Francia, Alemania, Italia, España e Inglaterra; se deduce de ello que, al contrario de lo

que ocurre con el estilo neoclásico, el Gótico refleja la diversidad de lenguas, de tradiciones, de costumbres de los distintos países o, más concretamente (puesto que este concepto va afianzándose cada vez más), de las distintas naciones europeas. Hubo casos en que a las catedrales góticas se les atribuyó un significado no sólo cívico, sino incluso patriótico: con la terminación-restauración de la catedral de Colonia (1840-1880) se pretende dar a entender que ese monumento, colocado sobre el Rin, es el baluarte ideal para defender la nación alemana.

También el neogótico tuvo sus teóricos. En Inglaterra, los dos PUGIN, padre e hijo, elaboraron cuidados repertorios tipológicos de la arquitectura y la decoración gótica deduciéndolos de los edificios medievales, que por primera vez empezaron a ser objeto de estudio, y generalizándolos o, más bien, descaracterizándolos, para obtener modelos fácilmente imitables, incluso a nivel industrial: el palacio de Westminster, sede del Parlamento inglés, es casi un muestrario de la morfología

37. Colonia, interior de la catedral (terminación de 1840-80).

38. Charles Barry y Augustus Pugin: Palacio de la Cámara de los Comunes y torre del Reloj (1840-68), en Londres.

neogótica. Es entonces cuando surge el concepto de «estilo», en cuanto reducción a esquemas de manual de los elementos que se repiten o son más comunes en la arquitectura de una determinada época, dada su banal repetición y antinatural adaptación a funciones y condiciones espaciales absolutamente distintas entre sí (por ejemplo, la aplicación a la sede de una banca de la morfología de una catedral).

Mucho más importante, porque, además, sabe conectar con las nuevas técnicas, es el trabajo teórico e histórico de VIOLLET-LE-DUC (1814-1879), indudablemente el mayor pionero del «revival» del Gótico en Francia. Profundiza en el estudio directo, filológico, de los monumentos góticos; investiga los sistemas constructivos y la concepción del espacio y de la materia que implicaban, y establece principios y métodos para su conservación y restau-

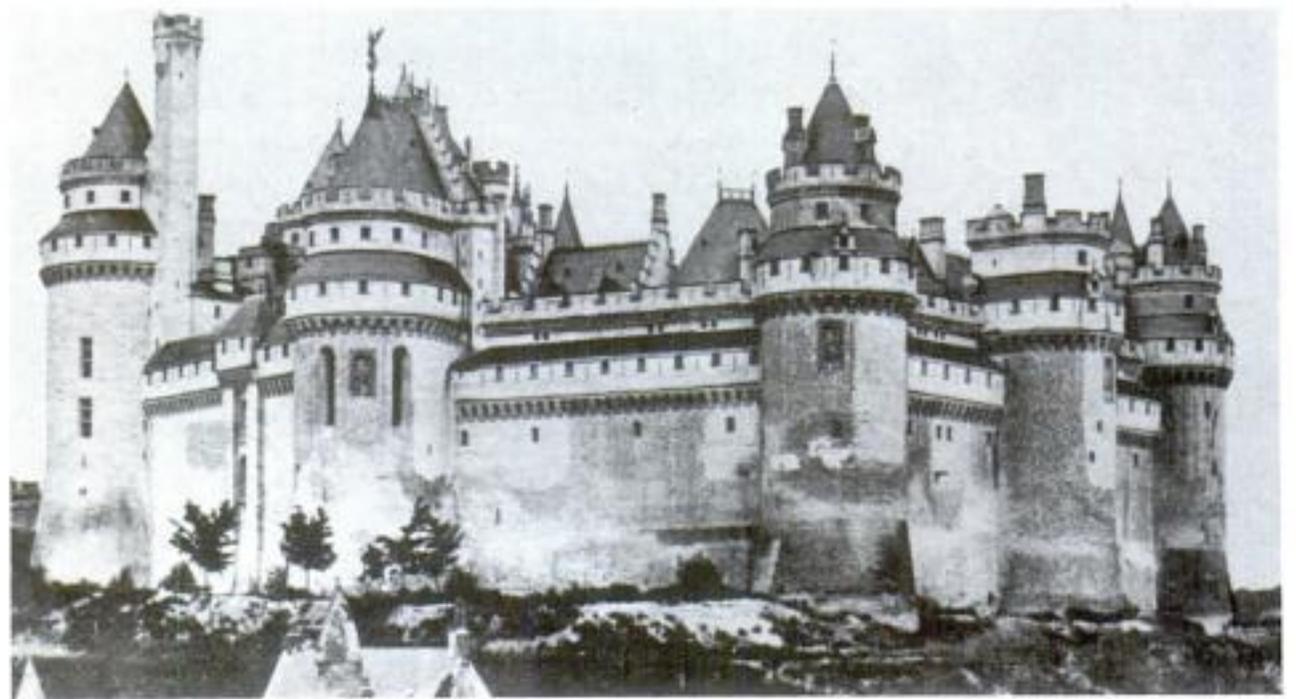
ración. Intuyó que el Gótico era un lenguaje más que un «estilo». Él mismo restauró varios monumentos: lo que él llamaba «restauración interpretativa» se basaba en el convencimiento de que el monumento había de ser siempre (aunque nunca lo era) una construcción unitaria, de la que había que quitar aquello que no entraba dentro de la lógica del esquema. En general, los resultados no eran positivos, porque casi siempre ocurría que el edificio había ido creciendo con el tiempo, era obra de varias generaciones; es decir, que había tenido su propia vida histórica. Viollet-le-Duc, era un ingeniero, además de escritor y restaurador, y como tal se dio cuenta enseguida de las posibilidades que ofrecían los nuevos materiales, empezando por el hierro. Comprendió que el empleo de estos materiales más resistentes y elásticos transformaba la antigua concep-

ción estática en dinámica: con el hierro (y luego con el cemento) sería posible crear espacios arquitectónicos no demasiado distintos de los de la arquitectura gótica, con grandes vanos abiertos entre pilares en tensión y arcos diseñados con enorme audacia. Gracias a Viollet-le-Duc, los monumentos medievales, que empezaban a ser despreciados como muestras de antiguas barbaries, recuperaron una razón de ser en la ciudad moderna; también gracias a Viollet-le-Duc, la arquitectura técnicamente más avanzada, denominada «de los ingenieros», pudo hacerse con un ascendente histórico y dejó de ser considerada una antiarquitectura que sólo valía para hacer puentes y tejados.

En Alemania, GOTTFRIED SEMPER afirma la prioridad de la función y de la finalidad sobre las cuestiones de estilo y el gusto neogótico del «revival».

39. Eugène Viollet-le-Duc: *Castillo de Pierrefonds (1858-67) en las afueras de París.*

40. Ernesto Melano: *Castillo construido para Carlos Alberto de Saboya (después de 1844) en Pollenzo.*



39



40



41

41. Franz Pfors: *La entrada de Rodolfo de Habsburgo en Basilea en 1273* (1810); tela, 0,95 × 1,19 m. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

FRIEDRICH SCHINKEL, tal vez reflejando el pensamiento de Hegel (o tal vez influyendo sobre el filósofo, contemporáneo suyo), plantea que clásico y gótico son dos «géneros» en el fondo de cuyas diferencias está ese común rigor estructural del «diseño» arquitectónico.

El pensamiento de Wackenroder y de los dos Schlegel tuvo un efecto inmediato en el «revivalismo» de los *nazarenos*, un grupo de pintores que se formaron en torno a F. OVERBECK (1789-1869) y F. PFORS en Viena, crearon una hermandad y se establecieron luego en Roma, en un convento situado en el Pincio, con el propósito de recuperar no sólo la inspiración ascética, sino la honestidad del oficio y la expresión pura de los pintores del siglo XV italiano. Aunque el resultado no fue el esperado, lo cierto es que consiguió reafirmar la identidad romántica entre arte y vida, inspiración y fe religiosa, espiritualidad y belleza. De aquel grupo de alemanes procede el *Purismo* italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi), que tenía la clara intención de recuperar la sencillez estilística y el sentido puro de la naturaleza que habían caracterizado a los artistas inmediatamente anteriores a Rafael. El propio Ingres, en Roma, recibe en cierta medida la influencia de ese llamamien-

to a la pureza expresiva. En Inglaterra el movimiento tuvo más fuerza que en cualquier otra parte: a partir de mediados de siglo, y dirigida por D. G. ROSETTI (hijo de un exiliado político italiano), se formó la *Hermandad de los Pre-rafaelistas*, que, como su propio nombre indica, se remitían a una época en la que el arte no tenía nada que ver con el orgullo intelectual del conocimiento, sino que, por el contrario, era la búsqueda de lo sagrado en la «verdad» de las cosas; es decir, el sentimiento de la naturaleza y de Dios a un tiempo. Predica la técnica pura, sin adornos ni artificios, como una práctica religiosa y, al mismo tiempo, una vuelta a la condición social, al oficio humilde, laborioso, y religioso y moralmente sano, de los antiguos artistas-artesanos. Van a encontrar un defensor y al mismo tiempo un teórico en el mayor de los críticos ingleses del siglo, J. Ruskin; el propio Ruskin, y después de él y con más fuerza W. MORRIS, a finales de siglo, descubrieron que esa técnica «religiosa» era la antítesis de la técnica atea y materialista de la industria. El artista ya no es sólo un visionario aislado del mundo, sino un hombre en constante polémica con la sociedad, a la que trata de reconducir a la solidaridad y al esfuerzo común progresista de todos los pue-



42

42. Pietro Tenerani: *Psique desmayada* (1869); mármol, altura, 1,10 m. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

43. Dominique Ingres: *El sueño de Ossian* (1813), tela, 3,48 × 2,75 m. Montauban, Musée Ingres.

44. Camille Corot: *Un campo de trigo en Morvan* (1842); tela, 0,38 × 0,75 m. Lione, Musée des Beaux-Arts.



43

blos y de todos los hombres. Desde ese momento, la protesta religiosa contra el industrialismo y sus técnicas mecánicas, contra su único objetivo, el beneficio económico basado en la explotación del hombre por el hombre, pasa a ser una orientación política más o menos declaradamente socialista.

El debate sobre las distintas ideas del arte sigue estando centrado en Francia. Tras la desaparición de David, máximo exponente de la pintura neoclásica, se va perfilando un claro antagonismo entre el «purismo» rafaeliano de INGRES y la impetuosa genialidad de DELACROIX, guía reconocido del romanticismo artístico, como Víctor Hugo lo es del romanticismo literario. Entre los dos grandes artistas se establece una tensión que dura toda la pri-

mera mitad del siglo, casi como una disputa interminable, aunque no se trata de un enfrentamiento entre lo clásico y lo romántico o lo académico y lo libertario, sino de una divergencia sobre el significado histórico del ideal romántico y la sociedad en que se enmarca. Ingres, que prefiere trabajar en Roma que en París, está tan convencido como su rival de que la pintura no nace de copiar la naturaleza, sino más bien de la interpretación de la historia; es decir, de los maestros. Se remonta desde David a Poussin, desde Poussin a Rafael; pero su historicismo, que pretende ser una superación de la contingencia o catarsis, no es en absoluto un «revival», así como no lo es tampoco el historicismo inquieto de Delacroix, para quien los hechos del pasa-

do, incluso los más remotos, están sucediendo ante sus ojos, y es como si él mismo estuviera participando en ellos. Delacroix pretende ser el pintor de su propio tiempo, como le definirá su gran amigo Baudelaire; pero, al vivir el presente, revive el pasado, lo convierte en algo flagrante. Tiene sus propios antecedentes, que son los artistas más emotivos y dramáticos: Miguel Ángel, Rubens, Goya. Puesto que el pasado es inmóvil, está muerto, no se puede reavivar con el calor de la pasión, sino que hay que reinventarlo, animarlo, agitarlo. Sin duda hay en Ingres algo de académico y en Delacroix algo de retórico; para el primero, el arte es meditación y elección; para el segundo, genialidad y pasión. Pero uno y otro miran, desde dos ángulos distintos, ha-

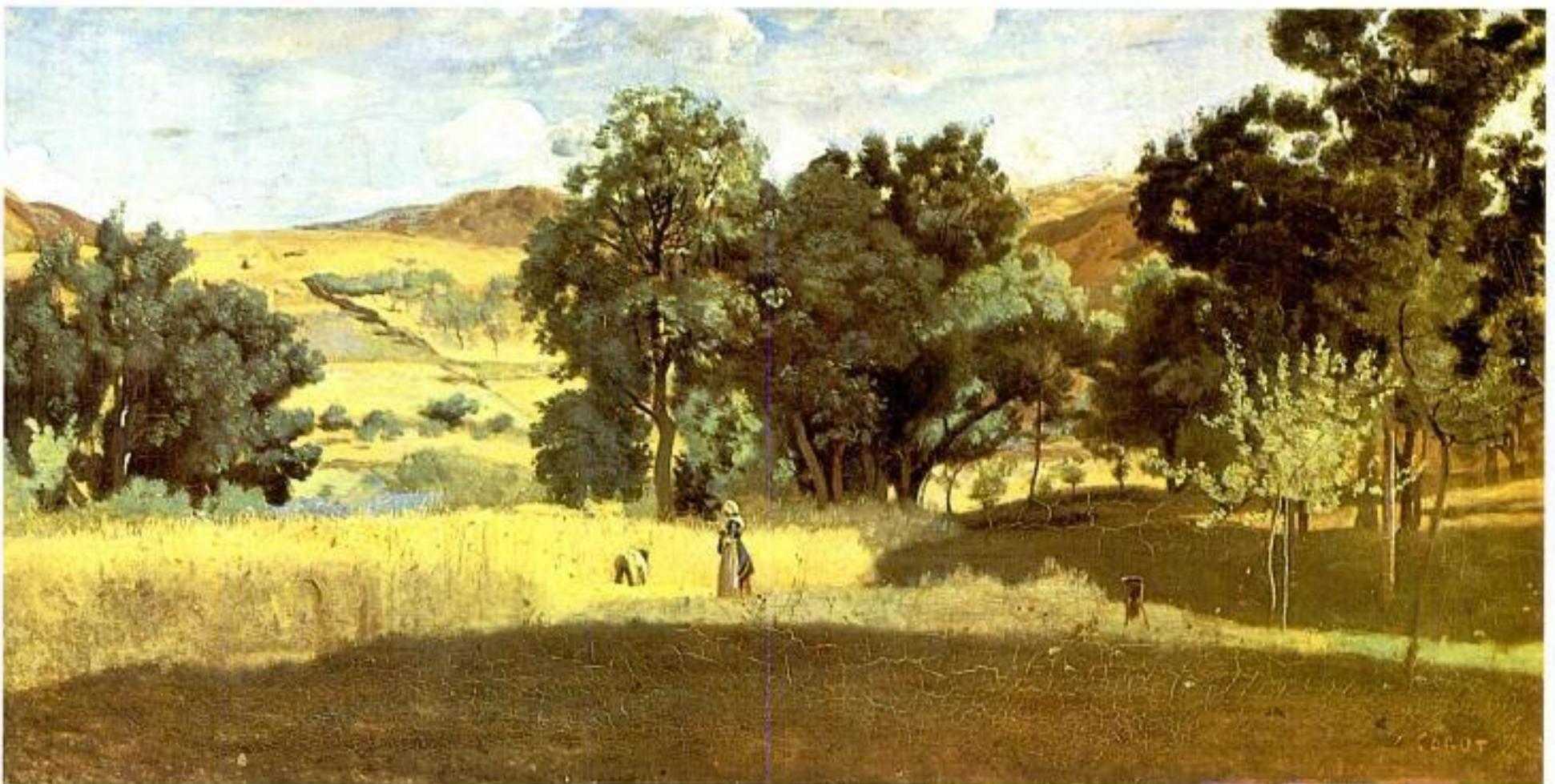
cia ese mundo que está cambiando tan rápidamente. Ingres se mantiene prudentemente al margen de él, Delacroix se arroja impetuosamente dentro de él; pero tanto en uno como en otro es común esa preocupación por la nueva sociedad, en la que el artista ya no está integrado como un componente necesario y como un modelo de comportamiento.

Sin embargo, no se podría entender el contraste existente entre Ingres y Delacroix sin tener en cuenta a esa figura fulgurante y pronto desaparecida de GÉRICAULT: un pintor que parte de la tradición davidiana y ciertamente se rebela ante el clasicismo académico, pero intuye que la verdadera antítesis que ha de resolverse con una síntesis no se establece entre Clasicismo y Romanticismo, sino entre Clasicismo y Realismo. Clasicismo y Romanticismo son dos formas distintas de idealizar, aunque el primero pretenda llegar a la máxima claridad, y el segundo, a la más ardiente pasión. En definitiva, la antítesis justa, radical, se da entre lo ideal y lo real; pero no tiene sentido plantearse afrontar la realidad directamente y sin prejuicios, pues el problema es siempre un problema de cultura y sólo se puede llegar a la realidad cuando no se tienen veleidades de idealizar, de evadirse del momento presen-

te. Más que un romántico, Géricault es un anticlásico y un realista, y aunque no le faltan puntos de contacto con los principios de Delacroix, de hecho su obra es un puente que se tiende entre el trasnochado clasicismo de David y el aún no nacido realismo de Courbet. Junto al problema de la sociedad, de la que sólo se puede constatar la rápida transformación que está sufriendo, sigue, sin embargo, figurando el problema de la naturaleza. ¿Cuál ha de ser la postura del artista moderno ante ella? ¿Qué es lo que «enseña» a ver, puesto que es ésta (como precisa Ruskin) su función específica? No olvidemos que la gran pintura francesa del siglo pasado nace de la conexión con la pintura inglesa, especialmente la paisajista, que se presentó en una gran exposición en París, en 1824. Ciertamente Constable se remite directamente a la poética de lo «pintoresco», de la que se sirve no sólo para señalar la infinita variedad de las semblanzas naturales, sino la infinita variedad de los tonos, de las notas de color. Para él, la naturaleza es un universo totalmente distinto del social: infinitamente variable, pero constante en su variación, hace que resulte enormemente interesante y, al mismo tiempo, tranquilizadora para quienes consiguen, aunque sea por un momento, es-

capar del humo gris de las ciudades industriales. TURNER, en la misma época, también parte de lo «pintoresco», especialmente del gusto por la mancha (*blot*), teorizado por COZENS como magnífico estímulo para la interpretación de la naturaleza: su ideal es la interpretación de la naturaleza como partícipe de los impulsos espirituales, de la sensibilidad, del dinamismo de la sociedad moderna.

La pintura romántica pretende ser expresión del sentimiento; el sentimiento es una disposición de ánimo con respecto a la realidad; al ser individual, es el único contacto posible entre el individuo y la naturaleza, entre lo particular y lo universal; al mismo tiempo, al ser el sentimiento lo más natural que hay en el hombre, no puede haber un sentimiento que no sea sentimiento de la naturaleza. Así piensa el mayor de los paisajistas franceses del siglo XIX, COROT, cuya pintura es bastante menos «sentimental» que «realista» cuando se aparta de los temas paisajísticos para reproducir figuras. De joven, en Italia, Corot estuvo buscando durante un tiempo, paralelamente a Ingres, la máxima claridad y sobriedad de la imagen; más tarde, pasó a considerar la transparencia y la armonía de la imagen paisajística como la proyección de cualidades interiores, de



afinidades electivas, del equilibrio entre el mundo moral de los sentimientos y el mundo natural.

Una intención realista específica, que trata de registrar estrictamente los momentos de coincidencia entre el mundo interior y el exterior, lleva en cambio a THÉODORE ROUSSEAU a tratar de eliminar todos los prejuicios, incluso poéticos, de la representación de la naturaleza: su morfología y su tipología, sus rasgos característicos, son los distintos aspectos «humanos» de la naturaleza. También es realista la intención, aunque al mismo tiempo manifieste una voluntad de pureza lingüística (que hay que remitir al siglo XV toscano), del grupo de los «*impresionistas*» toscanos.

A mediados de siglo, COURBET intenta la vía del realismo integral. En 1847 llega a afirmar que, en su tiempo, el arte ya no tiene razón de ser si no es realista. Pero realismo no significa imitar diligentemente a la naturaleza, sino que incluso el propio concepto de naturaleza debe desaparecer como resultante de opciones idealistas en el exterminado mundo de lo real. Realismo significa abordar frontalmente la realidad, prescindiendo de cualquier prejuicio moral, estético o religioso.

Políticamente, Courbet es socialista y revolucionario (tras los sucesos de la Comuna se ve obligado a abandonar Francia); pero no pone el arte al servicio de la ideología, como sí hace en cambio Daumier con sus litografías agresivas. Courbet considera que la realidad no es para el artista algo distinto de lo que es para los demás: una serie de imágenes captadas por el ojo. Ahora bien, para que estas imágenes tengan sentido para la vida tienen que convertirse en cosas, deben ser rehechas por el hombre. Sólo así serán cosa suya, hechos de su propia existencia. En otras palabras, la realidad no es el modelo que el artista ha de admirar, sino su materia prima. Y aquí Courbet se rebela contra la nueva técnica industrial, que embrutece a los trabajadores y no les ofrece ninguna experiencia de lo real. El tiempo del artista-artesano

se ha acabado; el tiempo del artista intelectual (Delacroix) es una ficción de la cultura burguesa. En cualquier caso, el arte ya no proporcionará más modelos, ya no servirá para mejorar las cosas que produce el hombre, que son calidad de vida para los privilegiados que pueden gozar de ellas. Pero ¿acaso es concebible un mundo en el que las semblanzas pierden todo su significado, un mundo ciego? En un mundo totalmente hecho de cosas, las imágenes también son cosas, y el artista es quien fabrica esas cosas. No las inventa, las construye: les da la fuerza para competir, para imponerse como algo más real que la propia realidad, porque las ha hecho el hombre y no Dios. Pintar significa darle al cuadro un peso, una consistencia mayor que la que tiene lo que se ve: en resumen, hacer aquello que se ve es algo muy distinto que imitar la naturaleza. ¿Cuál es el mecanismo de acercamiento entre la cosa vista, que enseguida desaparece, y esa misma cosa pintada, que permanece? Pues no es sino la hechura, el trabajo manual del artista (Marx lo llamaría fuerza de trabajo.) Y así el trabajo del artista pasa a ser el paradigma del *verdadero* trabajo humano, entendido como presencia activa o incluso identificación del hombre social con la realidad. El artista es un trabajador que no obedece a la iniciativa de un patrón y no sirve a sus intereses, pero que se somete a la lógica mecánica de las máquinas. Es, en definitiva, el *tipo de trabajador libre*, que alcanza la libertad en la praxis de su propio trabajo. Esto explica por qué Courbet, que tenía ideas políticas muy claras, no puso nunca su pintura al servicio de esas ideas. Su compromiso ideológico no condiciona desde fuera su pintura ni se realiza *a través* de la pintura, sino *en* la pintura. Por eso supone la quiebra a partir de la cual se abre una nueva problemática, que no va a consistir ya en preguntarse qué hace el artista *con* la realidad, sino qué hace *en* la realidad, entendiendo por realidad tanto las circunstancias históricas o sociales como la realidad natural.

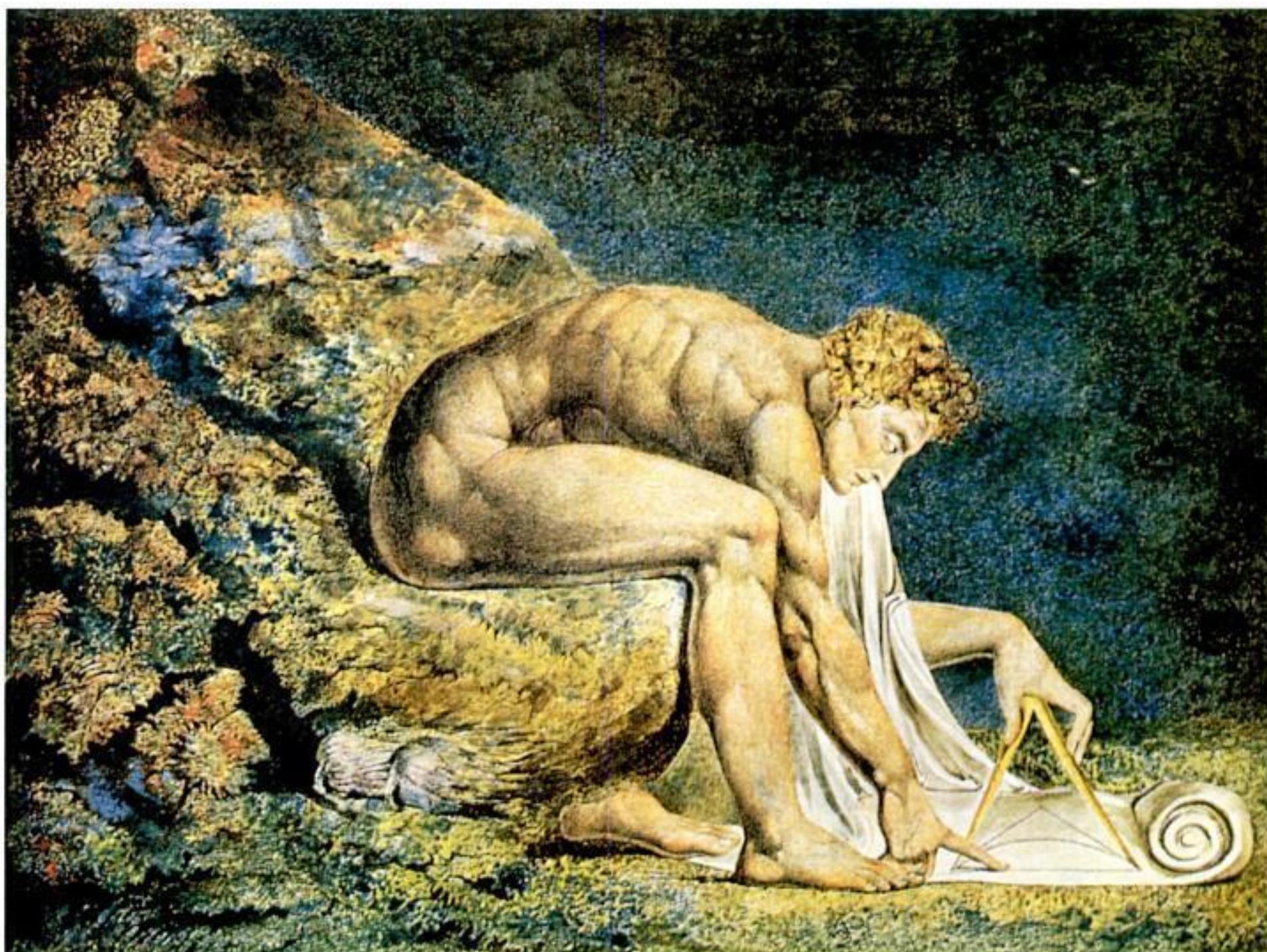
William Blake  
*Newton*

Johann Heinrich Füssli  
*La pesadilla*

Para BLAKE no existen ya «las artes» (pintura, escultura, etc.), sino «el Arte», pura actividad del espíritu, que rehúye de la materia: toda la obra de Blake consiste en dibujos a plumilla, coloreados con tintes de acuarela apagados y transparentes. Para él, el Arte es conocimiento intuitivo no ya de las cosas concretas, sino de las fuerzas perennes y sobrehumanas de la creación. Por tanto, es uno de los pocos iniciados en esa relación misteriosa con lo divino y con lo sagrado; es decir, con el Ser en su totalidad (naturaleza, mito, pasado, presente, futuro). Es la anticiencia, es

síntesis y no análisis, inspiración y no búsqueda, subjetividad y no objetividad. Sin embargo, también la ciencia tiene sus aspectos «sublimes» porque es un esfuerzo heroico, aunque destinado al fracaso, por conocer y poseer lo real. Naturalmente, Blake no «hace el retrato» de Newton, sino que lo representa simbólicamente como un héroe, un titán, tal vez un ángel rebelde que está condenado a la soledad y que busca en vano en la matemática una verdad que está en las cosas, pero que no sabe o no quiere leer. El cielo, que para él es oscuro, porque ni siquiera lo mira; las rocas cargadas de semblanzas que él no ve, aunque esté sentado encima de ellas, son precisamente esa realidad que él descuida para dedicarse a trazar figuras geométricas con el compás. Su cuerpo inútilmente poderoso, al estilo de los que pintara Miguel Ángel, se arquea y recoge sobre sí mismo, forman-

45. William Blake: *Newton* (1795). Londres, Tate Gallery.



do él también una figura geométrica, un cuadrado. En efecto, la mente racional no puede más que doblarse, repetirse, renunciar a volar hacia el sol, a alcanzar la comunión con el Universo. Éstos son también los años de la Revolución francesa, de la que Blake había sido gran admirador en sus primeros tiempos: luego pasó a considerarla un fracaso porque también ella resultó opresiva. Para Blake, el modelo del artista «sublime», casi un demiurgo entre el cielo y la tierra, es Miguel Ángel: su rigurosa defensa de Miguel Ángel le convierte en un opositor al clasicismo de Reynolds, ecléctico, rafae-

liano y defensor de Correggio. Efectivamente, de Miguel Ángel va a recoger esa fuerte tendencia anticlásica; es decir, el antinaturalismo y su inclinación al simbolismo. Blake puede ser considerado el punto de partida de ese gran arco que recorre el Simbolismo romántico, que concluirá a finales de siglo con la «poética» de Mallarmé, la pintura de Redon y el espiritualismo del grupo (casi masónico en su ritualismo) de los rosacruz. También FÜSSLI ve en el arte una actividad totalmente espiritual, antinaturalista: sin embargo, lo «sublime», para él, reside en la profundidad más que en la altura, en el sue-

ño y la pesadilla más que en las visiones trascendentales. El mundo clásico, que para él está muerto, sólo puede ser evocado como un fantasma en violento contraste (aunque también atado por nexos ocultos) con el presente, incluso con la moda de la época. Refuta el espíritu científico en nombre del erotismo, que se expresa más en la fantasía que en la realidad. Füssli y Blake reconocen que la ciencia es el eje de la nueva cultura y la rechazan porque pretenden que el artista sea un ser excepcional, en contacto con todo cuanto la ciencia, sujeta a los límites de su racionalidad, no llega a entender.

46. Heinrich Füssli: *La pesadilla* (1781); tela, 1,01 × 1,27 m. Detroit, Institute of Arts.



Étienne-Louis Boullée  
*Proyecto para el cenotafio  
 de Newton*

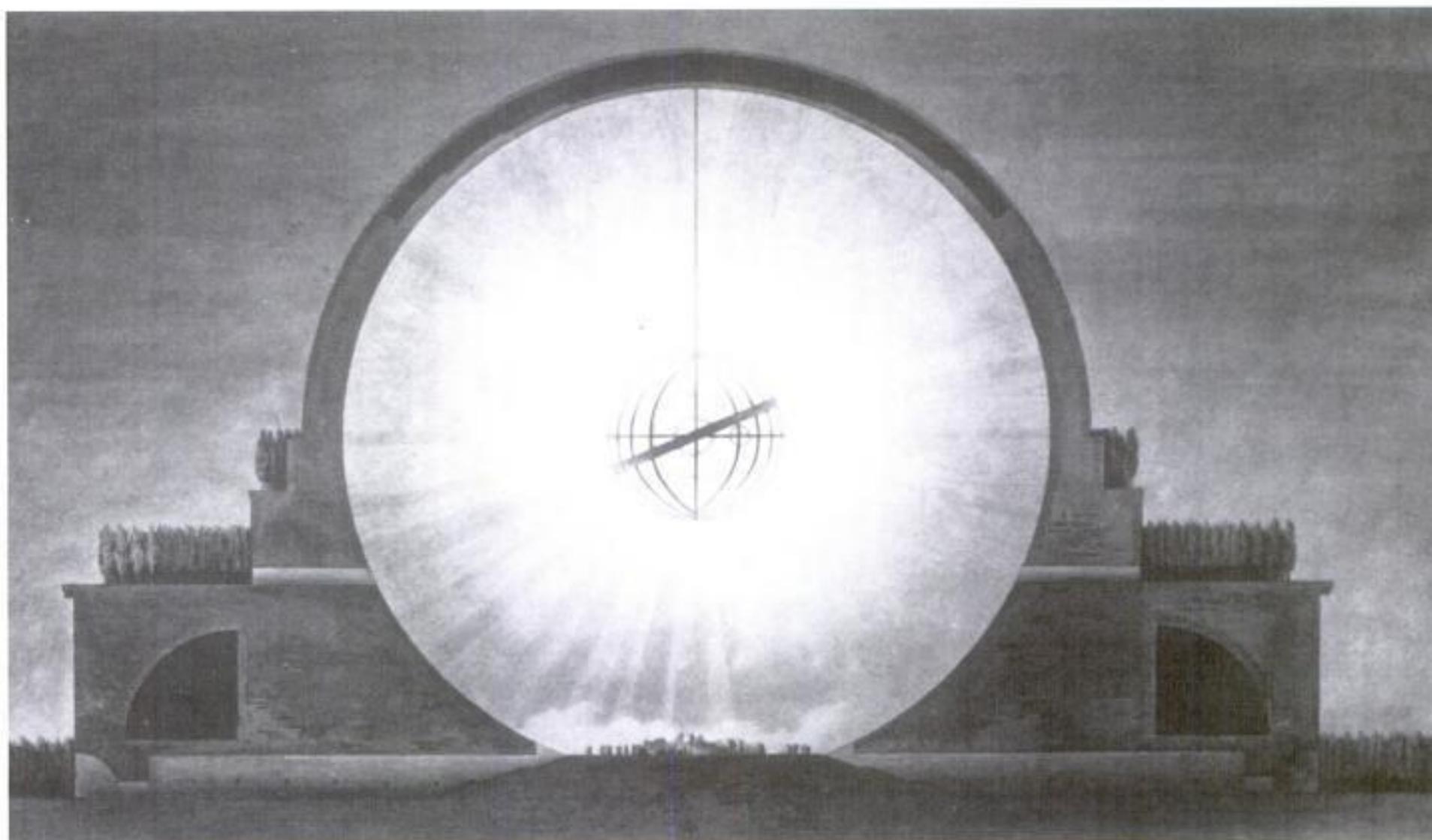
Claude-Nicolas Ledoux  
*Casa de los guardas forestales*

BOULLÉE y LEDOUX, los grandes teóricos de la arquitectura neoclásica, pertenecen al círculo iluminista de la *Enciclopedia*: su reforma de la arquitectura es uno de los componentes del proyecto de renovación cultural que precede a la Revolución francesa. Su compromiso ideológico es paralelo al de David, contemporáneo suyo.

Lo antiguo no es un modelo estilístico, sino un ejemplo moral: el ejemplo de un arte libre de prejuicios religiosos, basado en la conciencia del derecho natural y del deber civil. Al formalismo estilístico del Rococó opone el principio *tipológico*; es decir, la búsqueda de contenidos inherentes a la forma del edificio como *cosa en sí misma*, cuya función específica se encuadra en un sistema de valores: la natu-

raleza, la razón, la sociedad, la ley. La ciudad ya no es el escenario del drama de la vida; es una forma resultante de la coordinación entre distintos tipos de edificios (el Palacio nacional, el Municipio, el Tribunal, el Templo, la Fábrica, la Casa, etc.), cada uno con su propia forma, que expresa un significado-función. Ledoux, que recibe en 1773 el encargo de estudiar la distribución de las instalaciones y los servicios de las salinas de Chaux, proyecta una auténtica ciudad, la primera ciudad industrial: una agregación de unidades típicas, singularmente cualificadas como significado y función en el esquema de un ciclo de producción. Al concebir la arquitectura como definición de *objetos* de construcción (y no ya como representación prospectiva y escenográfica del espacio), Boullée y Ledoux no proyectan ya por plantas y por secciones (referidas necesariamente a una representación del espacio), sino por entidades volumétricas, viendo en esos sólidos geométricos la síntesis entre la idea y la cosa; es decir, la forma típica por excelencia. El *tipo* no es un *modelo*, sino un esquema que lle-

47. Étienne-Louis Boullée: *Proyecto para el cenotafio de Newton* (c. 1780); diseño de «*Architecture. Essai sur l'art*». París, Bibliothèque Nationale.

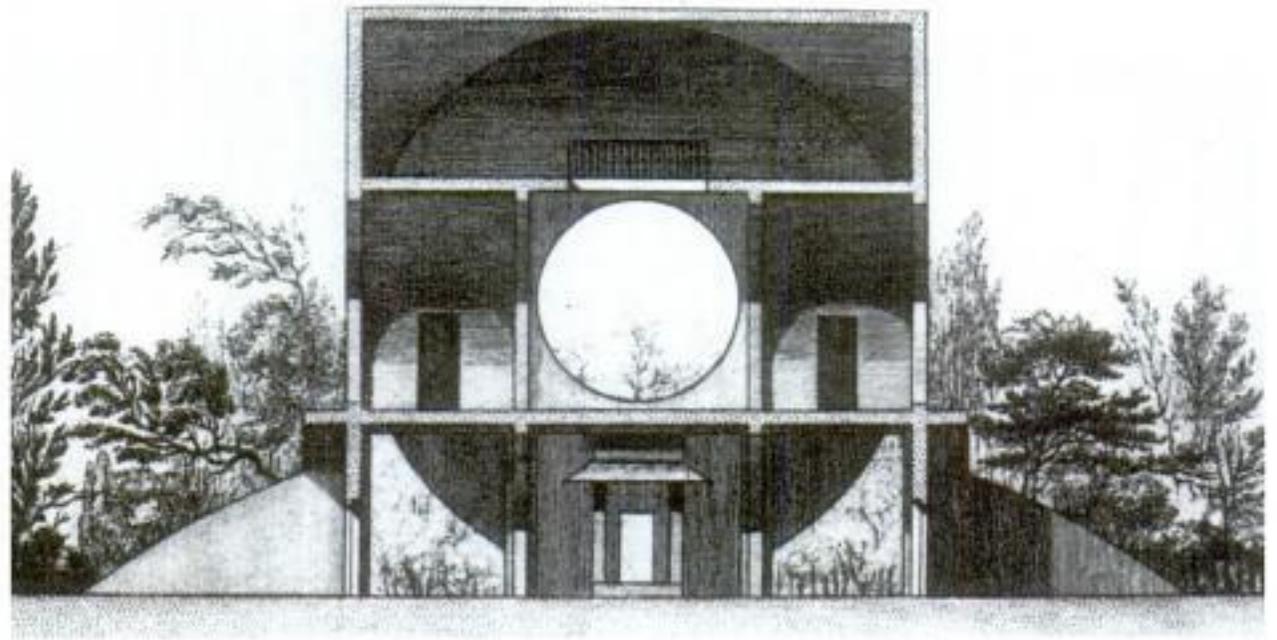


va en sí la posibilidad de variantes de acuerdo con las necesidades contingentes. Tanto Ledoux como Boullée proyectan edificios en forma de esfera: es una esfera la *Casa de los guardas forestales* de Ledoux, y otra esfera, el *Cenotafio de Newton* de Boullée. Una misma forma, cambiando la intención y el mecanismo de su función, sirve para manifestar distintos contenidos. Por tanto, la esfera no lleva en sí misma un contenido simbólico. Su contenido semántico precede a su definición funcional (como lugar de observación y

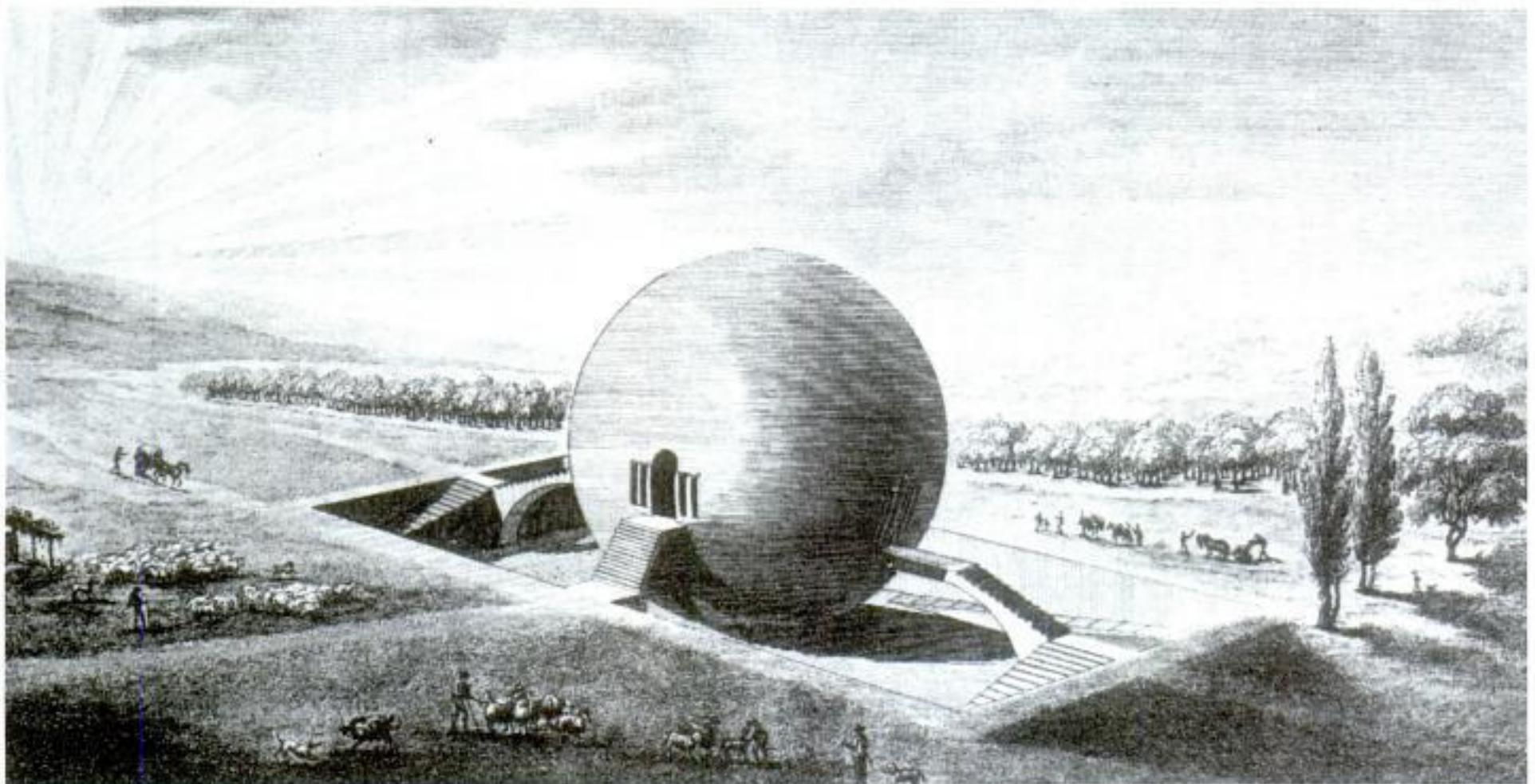
vigilancia) y simbólica (como tumba-monumento); y es inherente a la esfera como forma cerrada y perfecta, universo dentro del universo, por lo que se coloca como apoyo con respecto a un horizonte circular e infinito: como forma típica de la razón y de su centralidad respecto al universo infinito. Toda la arquitectura neoclásica se va a plantear como desarrollo de temas tipológicos; o sea, como búsqueda de una cada vez más precisa cualificación del objeto, cuya posibilidad va implícita en el esquema o *tipo* del propio objeto.

48. Claude-Nicolas Ledoux: *Sección del Laboratorio de los Círculos en la «ville sociale» de Chaux (1777-79).*

49. Claude-Nicolas Ledoux: *Casa de los Guardias forestales en Maupertuis (1780); grabado, París, Bibliothèque Nationale.*



48



49

John Constable

*La esclusa y el molino de Flatford*

William Turner

*Mar en tempestad*

El arte moderno nace de la cultura artística del Iluminismo, cuyos puntos básicos eran los siguientes: 1) el rechazo de la retórica figurativa barroca y de la tradicional función conmemorativa de la figuración alegórica e histórico-religiosa; 2) la búsqueda de una lógica de la representación formal y de una funcionalidad puramente social del arte: en consecuencia, desarrollo de los «géneros» más adecuados para el

análisis de la realidad natural (paisaje) y social (retrato); 3) la autonomía y la especialización profesional de los artistas.

A principios del siglo XIX, dos paisajistas ingleses, JOHN CONSTABLE y WILLIAM TURNER, ponen de manifiesto con sus obras cuáles pueden ser las actitudes del hombre *moderno* con respecto a la realidad natural. Tras la famosa exposición de pintura inglesa que se celebra en París en 1824, la obra de ambos va a tener una influencia decisiva en el nacimiento y en la primera etapa de desarrollo del Romanticismo francés.

El proceso de formación es distinto en ambos pintores: Constable parte del estudio del paisaje realista holandés; Turner, de la tradición del paisaje clásico

50. John Constable: *La esclusa y el molino de Flatford* (c. 1811); tela, Londres, Victoria and Albert Museum.



51. John Constable: *La bahía de Weymouth*; óleo sobre papel, 0,88 × 1,12 m. París, Louvre.

52. William Turner: *Naufragio (1805)*; tela, 1,72 × 2,41 m. Londres, Tate Gallery.



51



52

o histórico de Claude Lorrain y de las concepciones perspectivistas de Canaletto.

Para Constable no hay un espacio universal dado *a priori* e inmutable en su estructura: su espacio está formado por cosas (árboles, casas, aguas, nubes), y éstas son percibidas como manchas coloreadas que el pintor se encarga de plasmar con rapidez utilizando una técnica rápida y decidida, con pincela-

das en relieve de colores nítidos y brillantes.

Para Turner, es la intuición *a priori* de un espacio universal o cósmico la que se concreta y se ofrece a la percepción a través de «motivos» particulares. Constable insiste en distinguir con claridad, en su distinta cualidad, las manchas coloreadas que corresponden a las cosas; sin embargo, su esfuerzo no se centra en deducir de ellas las nociones

de las cosas y, por tanto, en transformar la *sensación* en *noción* (por ejemplo, el rojo de una casa en la descripción de la casa), sino en precisar el valor de las distintas notas de color y de las relaciones que se establecen entre ellas y que conforman, en su conjunto, el espacio. Para Turner, en cambio, el espacio es una extensión infinita, de manera que las cosas quedan envueltas en torbellinos de agua y torrentes de luz y acaban por ser reabsorbidas y destruidas en el ritmo del movimiento universal.

La concepción de Constable no se limita a captar y ofrecer fielmente la impresión que se imprime en el ojo y en la mente: la impresión que se recibe no puede separarse de la reacción afectiva del sujeto, que, siendo también él naturaleza, reconoce en ese espacio su propio ambiente. Por tanto, la suya es

una visión *emocionada*. La concepción de Turner revela un dinamismo cósmico que escapa al control de la razón, pero que puede arrastrar al espíritu humano a un éxtasis paradisiaco o hundirlo en la angustia. Por tanto, él tiene una visión *emocionante*. En el primer caso, es el sentimiento humano (con el fundamento ético que le atribuye el pensamiento iluminista) el que da un sentido al ambiente natural; en el segundo, es este ambiente el que provoca una reacción pasional. Tanto en un caso como en otro, la naturaleza no es concebida como el reflejo del creador en la imagen de lo creado, sino como el ambiente de la vida: un ambiente que puede ser acogedor u hostil, pero con el que siempre se establece una relación activa, no muy distinta de la relación que se establece entre el individuo y la sociedad.

53. William Turner: *Mar en tempestad* (c. 1840); tela, 0,91 × 1,22 m. Londres, Tate Gallery.



## Francisco de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo*

En la España del siglo XVIII, socialmente atrasada y políticamente reaccionaria, los pocos intelectuales dispuestos a abrirse a las ideas del Iluminismo europeo (los «liberales») no constituyen una fuerza política, no pueden sino vivir con una lucidez desgarradora la tragedia de una nación regresiva en medio de una Europa en pleno progreso. GOYA es uno de ellos; para él, Europa es como la brillante ironía con que Tiepolo celebra los fastos de la decadencia de Venecia, es la crítica social de Hogarth. Se interesa, aunque mantiene un cierto escepticismo al respecto, por esa teoría clasicista que Mengs introduce en España y por el optimismo de tipo rusoniano de Gainsborough. En el momento de máximo esplendor artístico español, en la primera mitad del siglo XVII, se habían planteado dos vías: el arte como fanatismo religioso, puro irracionalismo («el Greco»), y el arte como inteligencia preclara, dignidad moral y civil (Velázquez). El arte basado en la razón, propio de Velázquez, había supuesto un punto de partida, o cuando menos un pronóstico, de ese Iluminismo del que ahora la monarquía y el clero excluían a España: para Goya, la razón no es más que el exorcismo con el que evoca y al tiempo intenta apartar a los monstruos del oscurantismo, una superstición laica contra la superstición religiosa. En la primera fase de la obra de Goya, que culmina con los aguafuertes de *Los caprichos* (1799), la razón saca del inconsciente a los monstruos de la superstición y de la ignorancia generados

por el sueño de la razón misma. Goya no es un visionario como lo era el Greco; describe la *imagerie* del prejuicio y del fanatismo con una lucidez propia de Voltaire, aunque no con la ironía del filósofo, sino con un sarcasmo furibundo. La estructura del tema figurativo sigue siendo barroca, pero llevada hasta el límite del desmoronamiento. Goya no pretende redimir con el arte el absurdo histórico y moral; a ese ideal de lo bello que teoriza Mengs, Goya enfrenta la realidad de lo feo. El éxtasis del Greco sacude, se convierte en una pesadilla: el *cauchemar* de que hablará Baudelaire. El artista es testigo de su propia época, y no tiene la culpa de ser un testigo de cargo. Ese expresionismo exasperado, que él enfrenta primero al clasicismo de Mengs y luego al de David, no es una elección libre, sino coaccionada y negativa. Para pertenecer a su tiempo, el artista ha de estar contra su propio tiempo: en este sentido, Goya, que en una Europa ya absolutamente neoclásica parece una monstruosa excepción, va a ser el verdadero origen del Romanticismo histórico. La razón divinizada de la revolución llega también a España, aunque tarde y con las bayonetas francesas, y sólo para implantar un despotismo laico en lugar del de los Borbones y los curas: es el colmo de la desgracia. Entonces Goya se coloca junto a la «nación» española: otro paso más hacia el Romanticismo histórico. Efectivamente, éste va a surgir diez años después con la derrota del universalismo napoleónico; pero, para Goya, Napoleón no ha sido un héroe ni un genio, sino tal vez sólo otro mito, otra superstición. En este sentido, anticipa también esa vocación realista del Romanticis-

54. Francisco de Goya: *¡No te escaparás!* (1799); aguafuerte de los «Caprichos», 0,19 × 0,14 m.

55. Francisco de Goya: *Y no hay remedio;* aguafuerte de los «Desastres de la guerra», 0,13 × 0,15 m.

56. Pablo Picasso: *Masacre en Corea* (1951); 1,10 × 2,10 m. Vallauris, colección Picasso.



54



55



56

mo; pero su realismo no es copia de la realidad, sino lo que queda cuando una ideología se derrumba. No sólo los grandes románticos, como Delacroix, sino también los grandes realistas como Géricault, Daumier o Courbet, van a tener mucho que aprender de Goya (que pasa sus últimos años en Francia, en Burdeos). Al negar la ideología, Goya niega también la historia, que para él es una ideología del pasado porque representa al mundo tal y como se desea que hubiera sido. Incluso la naturaleza, según se presenta a los sentidos, es una ideología: es la realidad como se quería que fuese. Si es auténtico, el realismo ha de ser antinaturalista. El verdadero realismo consiste en sacar fuera todo lo que se tiene dentro, no esconder nada, no seleccionar: es lo que Goya hace en su confesión

general, las pinturas murales de la *Quinta del Sordo* (1820-1822), su casa de las cercanías de Madrid. Se rodea de sus fantasmas porque vive de ellos, que son la única, la auténtica realidad: es un homenaje al Calderón de *La vida es sueño*, y asimismo la prueba de que no hay antítesis, sino auténtica identidad entre el Goya visionario y el Goya realista. (Al igual que no existe antítesis entre el David neoclásico de *El juramento de los Horacios* y el David realista de *La muerte de Marat*.)

*Los fusilamientos* (1808) es un cuadro realista, documenta la despiadada represión contra los movimientos anti-franceses del mes de mayo: igual que hoy se haría un *reportaje* fotográfico sobre las atrocidades en Vietnam. Los soldados no tienen rostro, son muñecos de uniforme, símbolos de un orden

57. Francisco de Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1808); tela, 2,66 × 3,45 m. Madrid, Prado.





58. Francisco Goya: *La romería de san Isidro* (1821-23); detalle de las pinturas murales de la Quinta del Sordo, en Madrid.

58

que, sin embargo, es violencia y muerte (un tema que va a ser retomado por Picasso en su obra *Masacre en Corea*). En los patriotas que mueren no parece haber heroísmo, al menos no en el sentido clasicista de David, sino fanatismo y terror. Es la historia como carnicería, como desastre (pertenecen a ese momento los aguafuertes de *Los desastres de la guerra*). La matanza se lleva a cabo dentro del halo amarillo de una enorme linterna cúbica: «la luz de la razón»; mientras, alrededor está la oscuridad de una noche igual que las otras y, al fondo, la ciudad dormida. Cuando David pinta a Marat asesinado, el desorden del suceso —la agresión, la agonía, la muerte— ya está recompuesto; el crimen no ha sido descubierto aún, pero ya ha comenzado la historia, Marat se ha convertido ya en estatua. En cambio, en el cuadro de Goya no hay nada que se acabe y pase a ser historia: el liberal intenta un ademán heroico, el cura busca una última oración, pero el terror es lo más destacable. La idea por la que mueren ya se ha desvanecido, no queda más que la muerte física. En unos instantes, esos hombres todavía vivos estarán muertos como los que cayeron unos momentos antes, que ya están deshechos en medio de ese horrendo revoltillo de barro y de sangre. Mientras tanto, la ciudad duerme. Ésa es la Historia. Este cuadro atroz fue pintado mientras Ingres pintaba su *Bañista de Valpinçon* y Canova retrataba desnuda a Paulina Bonaparte. Al igual que no hay sitio para la naturaleza ni para la

historia, en la perspectiva desesperada de Goya tampoco hay sitio para lo bello. No son los escrúpulos morales los que, al reproducir un fusilamiento, le impiden detenerse a observar el bonito efecto de la luz o del color. Quiere hacer lo contrario de lo que hace David cuando transforma en estatua a un muerto asesinado: presentar una realidad que no es eterna, sino que queremos que pase, una imagen que procuramos no ver tapándonos los ojos. Es una imagen que lleva en sí su inmediata superación; muy pronto será aún más desesperante. También en este sentido de la transitoriedad de la imagen, de la brevedad del tiempo, Goya es un romántico: la imagen quema como una llamarada. La vida es sueño, pero la muerte no es un despertar, es un sueño sin sueños. La pintura de Goya es aún barroca, pero en el sentido opuesto: es imaginación, pero imaginación trastornada, desesperante. Goya es la antítesis de David, y tal vez es superior como artista: éste es su límite. Retrata solemnemente a la familia del rey, pero deja traslucir en los rostros, porque sabe captarlas, la estupidez y la depravación. Y cuando pinta a una bella mujer, en su atractivo erótico él sólo ve los síntomas de su inminente decadencia. Él, y unos cuantos «liberales» como él, que se mantienen al margen de la vida, se consuelan con el sarcasmo. David cultiva lo *bello*, es un admirador de lo antiguo; pero en 1793, como diputado en la Convención, vota a favor de la condena del rey. Es la otra cara de la medalla de la historia.

## Jacques-Louis David *La muerte de Marat*

Para DAVID, el ideal clásico no es inspiración poética, sino modelo ético. No elude la realidad de la historia a través del mitologismo arcádico, ni la supera con la metafísica de lo «sublime», sino que contempla con firme y controlada pasión esa tragedia que no está en el más allá, sino en la cruda realidad de las cosas. En 1784, al pintar en Roma *El juramento de los Horacios*, niega esa identidad prerromántica entre lo trágico y lo sublime: al igual que Alfieri (y la coincidencia no es casual), piensa que lo trágico no es sublime, sino histórico. Se declara «filósofo», profesa un estoicismo moral cuyo modelo es la ética civil (Plutarco, Tácito): al igual que los arquitectos neoclásicos, que miran al ideal desde el punto de vista de la lógica satisfacción de las necesidades sociales, se plantea como un deber la fidelidad, lúcida, implacable, al hecho. Presenta a Marat muerto: se trata de una oración fúnebre, dura y seca como el discurso de Antonio ante el cuerpo de César en la tragedia de Shakespeare, apremiante como la requisitoria de Saint-Just por la condena de Luis XVI. Hay en su obra un reflejo del clasicismo moral de Poussin o de Philippe de Champaigne y de los trágicos franceses (Corneille y Racine):

paradójicamente, podría decirse que David es el jansenista de la Revolución. No comenta el hecho, se limita a presentarlo, a reproducir ese testimonio mudo e inamovible que son los objetos. Éstos cuentan la infamia del delito y la virtud del asesinado. La bandera en que estaba metido para aliviar sus dolores y en la que escribía sus mensajes al pueblo habla de la virtud del tribuno que trata de dominar el sufrimiento para cumplir su deber. Una caja de madera sin barnizar hace de mesa: expresa la pobreza, la integridad del político. Encima de la caja hay una asignación económica que, aunque escasa, va a mandar a una mujer que tiene el marido en la guerra y no puede dar de comer a sus hijos. Muestra la generosidad del hombre. Abajo, en primer plano, aparecen el cuchillo y la pluma: el arma asesina y el arma del tribuno. En la parte de arriba podemos ver dos escritos completamente distintos: la orden de entregar la asignación a esa ciudadana tan necesitada (la bondad de la víctima) y el falso suplicatorio de la carta de la reacción (la traición de la bondad).

No hay ninguna idealización formal: el lado de la mesa-escritorio, que fija el plano-límite del cuadro, es un eje en el que se ven, con la alucinante evidencia de un *trompe-l'oeil*, las vetas de la madera, los nudos, los agujeros de los clavos; en el papel se pueden leer las



59. Jacques-Louis David: *El juramento de los Horacios* (1784); tela, 3,30 × 4,26 m. París, Louvre.

palabras escritas, la fecha. Sigue manteniendo la antigua costumbre de la pintura del Iluminismo (Hogarth) de determinar el lugar del hecho mediante una serie de presencias significativas, testimoniales; pero ya no hay ese gusto por lo narrativo que daba a la reproducción la duración de una escena teatral, de un capítulo de novela. La definición del lugar, tan precisa en primer plano, va perdiendo precisión a medida que se va más allá: más de la mitad del cuadro está vacía, es un fondo abstracto, carente de indicios de vida. De la presencia tangible de las cosas se pasa a la ausencia más desoladora; de la realidad, a la nada; del ser, al no-ser. El borde de la bañera, la mitad cubierto por una tela verde y la otra mitad por una sábana blanca, es la línea que separa las dos zonas, la de las cosas y la de la nada. El espacio queda definido por la sobria, casi esquemática, contraposición entre horizontales y verticales. En esa exigua zona intermedia muere Marat: David no describe la violencia del asesinato, ni el esfuerzo de la agonía, ni la angustia de la muerte, sino, como filósofo que es, el tránsito del ser a la nada.

Al detenerse de esa forma tan estoica en el momento de la muerte, David parece conectar, a dos siglos de distancia, con Caravaggio: al igual que en la *El entierro de Cristo*, el motivo dominante es el brazo que se abandona, pero en el que aún hay un último aliento de vida; esa parte del cuerpo cuelga sobre la sábana blanca casi coincidiendo con la caída del pliegue de la tela. David conecta con Caravaggio a través de Poussin. También en Poussin está muy presente el tema de la muerte: como tránsito del presente a un pasado sin fin, del drama a la catarsis. Sólo más allá de la vida se recuperaba esa serenidad clásica que, para él, aunaba el sentido pagano o natural y el sentido espiritual o cristiano de la vida. Pero la filosofía de David no es ni pagana ni cristiana, es atea. Para él la muerte no es más que el bloqueo del presente: las cosas sin vidas. Al no haber drama, tampoco hay espacio ni tiempo. En el cuadro hay un decidido contraste entre sombra y luz, pero no hay ninguna fuente de luz que justifique ese contraste como algo natural. La luz es la vida, la sombra la muerte: no se pue-

de pensar en la vida sin pensar en la muerte, y viceversa. También esto entra en la lógica de la filosofía de David. La firmeza y la frialdad del contraste entre luz y sombra da al cuadro una tonalidad uniforme, lívida y apagada, cuyos extremos son la sábana blanca y la tela oscura. En medio de este colorido tan bajo de tono destacan, sobrecogedoras, unas cuantas gotas de sangre: marcan el clímax de esta tragedia sin voces y sin gestos («historia sin acción», decía Bellori de la pintura de Caravaggio). En definitiva, la filosofía de David es la moral del revolucionario: de quien, sabiéndose ya condenado, cree poder condenar a su vez sin infringir la ley moral.

David solía ir a ver a los condenados que eran llevados a la guillotina y retratarlos con unos cuantos trazos de gran intensidad (véase el retrato de *María Antonieta*, el único de esos dibujos que se conserva); de esta semilla va a nacer el realismo de Géricault.

En el cuadro de la muerte de Marat condensa la experiencia y la moral de la época que está viviendo. Marat también es un «ajusticiado», y la injusticia de que es víctima redime las condenas que él mismo pronunció y le absuelve de cualquier acusación de injusticia. ¿Cómo expresa David esa lógica férrea hasta el absurdo? Mediante el espacio del cuadro: horizontales y verticales, plano frontal (la caja) y profundidad ilimitada, que cae a plomo.

Nótese en la figura la relación entre la nariz, que sigue la línea horizontal del borde de la bañera, y las cejas, que siguen las verticales de la caja y el brazo. Nótese también cómo la cabeza se desploma sobre el brazo, y cómo precisamente en el punto de convergencia de este lúcido esquema compositivo está la boca de Marat, que expresa esa última contracción de agonía que se hace rígida y se recompone en la enigmática sonrisa del filósofo; él está viendo cómo se cumple lo que él sabía que sería su propio destino.

Y de esta manera David, utilizando fundamentalmente antiguas técnicas (de Caravaggio a Hogarth), llega a una nueva concepción del cuadro histórico: la historia ya no es un hecho memorable y ejemplar, ni drama ni episodio; es la lógica y, al mismo tiempo, la moral de los acontecimientos.

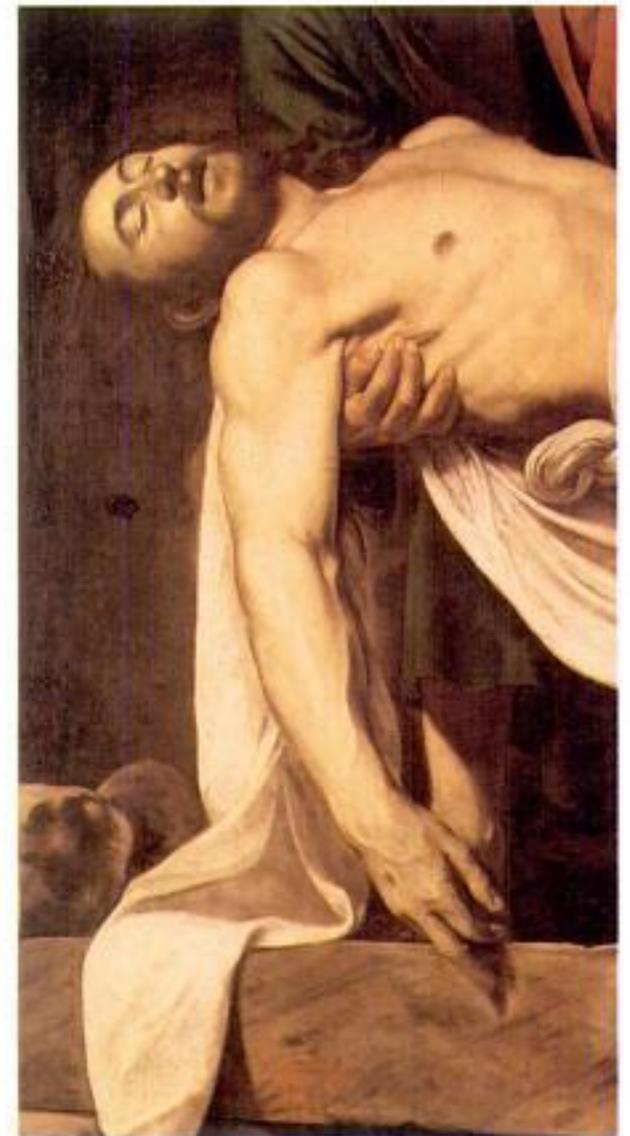
60. *María Antonieta conducida al suplicio* (1793); dibujo a pluma. Copia de David.

61. Caravaggio: *El entierro de Cristo* (1603-1604); detalle, tela, conjunto, 3 × 2,03 m. Roma, Pinacoteca Vaticana.

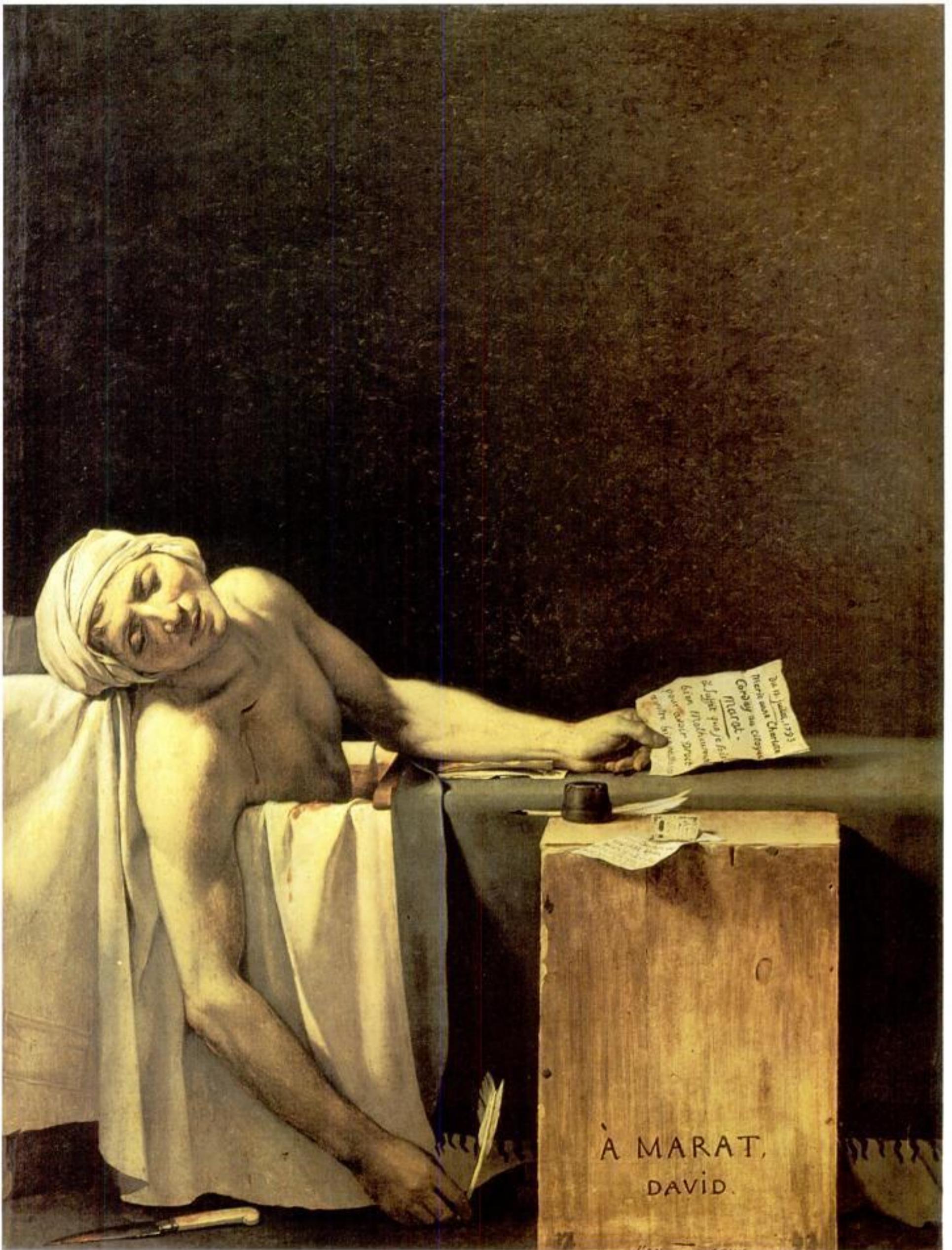
62. Jacques-Louis David: *La muerte de Marat* (1793); tela, 1,65 × 1,28 m. Bruselas, *Musées Royaux des Beaux-Arts*.



60



61



Antonio Canova  
*Monumento de María Cristina  
 de Austria*

El *Monumento de María Cristina*, que está en la iglesia de los Agustinos de Viena, es dos años anterior a la obra de *Los sepulcros* de Foscolo, que puede ser considerada como su paralelo literario. En todo el arte neoclásico se vuelve una y otra vez al tema de la muerte, que de forma espontánea se asocia a la idea de un clasicismo desesperadamente adorado pero irrecuperable. CANOVA se sirve de esta obra para hacer el estudio de un monumento a Tiziano, encargo que recibió en 1794 y nunca llegó a realizar. Al principio de su carrera, Canova esculpió en Roma otros dos grandes monumentos fúnebres, dedicados respectivamente a *Clemente XIV* (1787) y *Clemente XIII* (1792). En ellos retomó y reelaboró críticamente, corrigiéndolo y reduciéndolo, el tipo de monumento sepulcral barroco, al estilo de Bernini: estatuas alegóricas, en la parte baja; el sarcófa-

go, en medio; la estatua del pontífice, en la parte alta. La corrección neoclásica consistía en la reducción del movimentado y pictórico conjunto berniniano a un esquema rígidamente geométrico, piramidal, y en la marcada separación de los planos en profundidad: el basamento, las estatuas alegóricas, la urna, la estatua-retrato. En los proyectos para el monumento a Tiziano desaparece la estatua del difunto, y lo que antes era un esquema compositivo piramidal se materializa en una auténtica pirámide, pero vista de frente, como un triángulo ligeramente inclinado hacia atrás. La pirámide, mera forma geométrica, es también un símbolo mortuario; pero en el proyectado monumento a Tiziano era sólo un plano de fondo tras el sarcófago. En otros términos, era un motivo ideal que hacía destacar el concreto y explícito significado mortuario de la urna.

En el *Monumento de María Cristina* faltan la estatua-retrato (sustituida por un medallón) y el sarcófago. La composición está dominada por la gran pirámide, que tiene un doble significado, objetivo y simbólico. Es una capilla se-

63. Antonio Canova: *Monumento de Clemente XIV* (1783-87); mármol, altura, 7,40 m. Roma, Santi Apostoli.

64. Antonio Canova: *Modelo para el monumento de Tiziano* (1791-95); terracota, 0,70 x 0,69 x 0,20 m. Possagno, Gipsoteca.

65. Antonio Canova: *Monumento de María Cristina de Austria* (1798-1805); mármol, Viena, iglesia de los Agustinos.



63

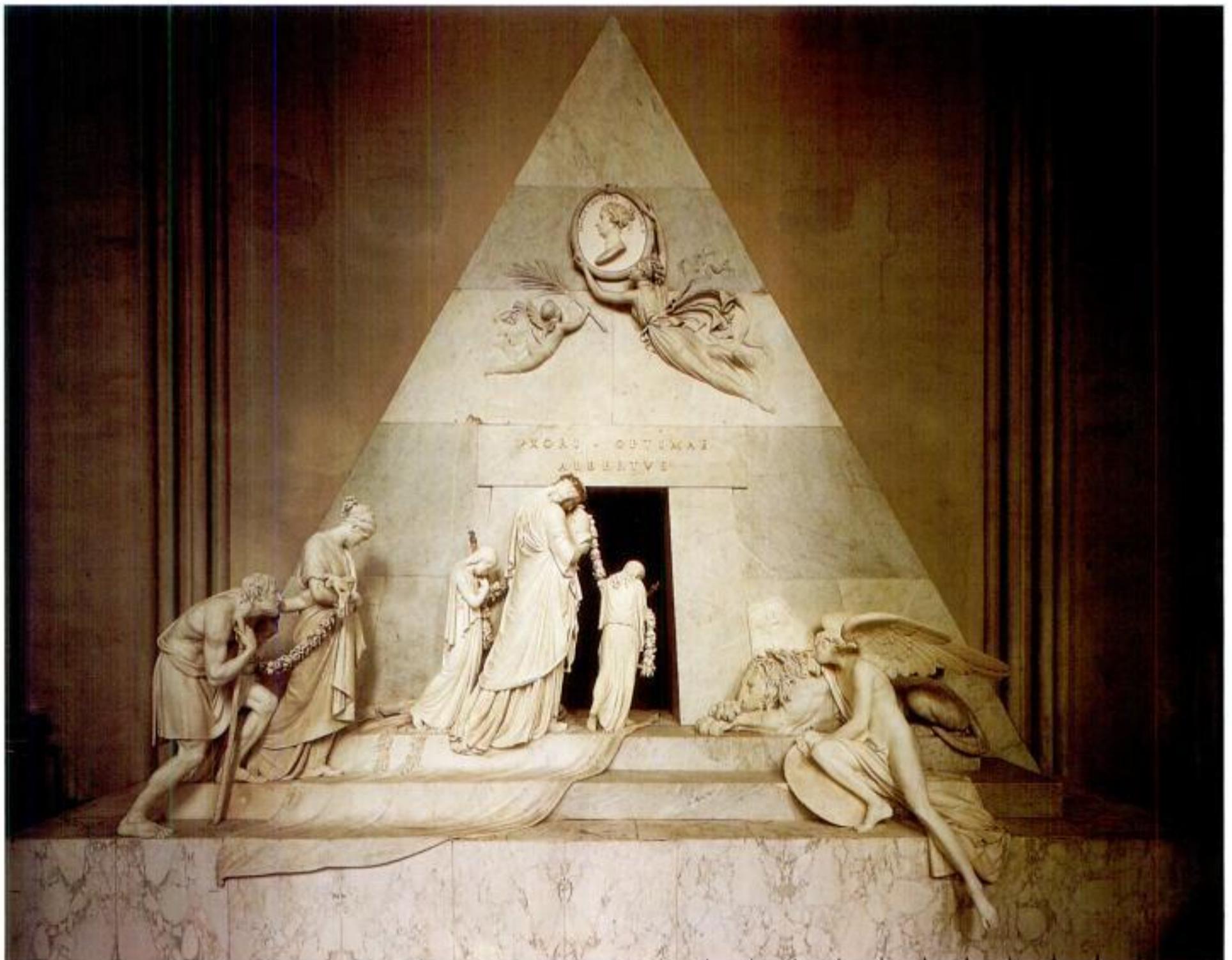


64

pulcral, una tumba; pero, en sentido más amplio, es el símbolo de la muerte y de ultratumba. También, desde el punto de vista formal, el significado es doble: la pirámide es una forma sólida, de tres dimensiones, con una puerta abierta que sugiere el espacio interior; sin embargo, vista de frente, aparece como un plano, una barrera blanca y luminosa, un diafragma que separa la claridad de la vida de la dimensión oscura de la muerte. Son suficientes la simplicidad del símbolo geométrico y el candor brillante del plano para dar a toda la zona inmediatamente anterior a la entrada, por donde va desfilando lentamente el cortejo de los dolientes, el aspecto de un espacio ultraterreno, casi de un recinto sagrado, en el que cada gesto humano tiene la gravedad, la profundidad significativa

de un acto ritual. A través de una síntesis elevadísima, Canova consigue aunar y expresar, en una unidad formal, la concepción clásica y la concepción cristiana de la muerte, la profunda oscuridad del Ade y la luz del paraíso. De este doble significado se deriva la posibilidad de una interpretación doble, aunque no ambigua, de la reproducción. Por un lado, se trata simplemente de un cortejo fúnebre que sube al sepulcro para colocar en él la urna de las cenizas: ésa es la interpretación clásica, pagana. Pero también es un himno a la memoria consoladora, que enlaza con delicadas cadenas de flores a los vivos y a sus muertos; y si vamos un poco más allá, es una reflexión sobre el inevitable recorrido de la humanidad hacia el misterioso umbral de la muerte. Y ésta es la interpretación cris-

tiana. En el espacio, todo aparece inmóvil y claro en la geometría de la proporción; todo transcurre y desaparece en el ritmo del tiempo. Los escalones que conducen a la puerta van marcando el lento desfile del breve cortejo; pero hay una alfombra que une el exterior con el interior, que se extiende como un manto de agua sobre los escalones. La firmeza del espacio se enzarza con la continuidad del tiempo; se rompe la simetría de la composición; a la proporción le sucede el ritmo y la «mansa armonía que lo gobierna». En la abstracta dimensión espacio-temporal, las figuras se suceden subiendo a intervalos regulares, pero rítmicos, que dan a la composición la cadencia lenta y grave de un canto fúnebre: por primera vez vemos un monumento adornado por estatuas libres, colocadas



sin seguir un orden arquitectónico, sino intencionadamente asimétrico. Observémoslas: no son alegóricas o simbólicas; es más, en algunos detalles (el tierno talón de la niña, la piel flácida del viejo) son de una evidencia chocante, conmovedora. Al no estar adscritas o encuadradas en el espacio, sino libres, todas las figuras se caracterizan por su singularidad, y sus distintas edades aluden a los misteriosos designios de la providencia o del hado, que hacen que a veces los niños atraviesen el umbral de la muerte antes que esos ancianos para los que la vida ya no es más que un peso. Pero esto no es una alegoría ni un símbolo, es una reflexión filosófica y, al tiempo, cristiana sobre el misterio de la muerte y de la vida. Este ascenso de la pasión a la ética del sentimiento y del sentimiento al pensamiento constituye el proceso artístico de Canova, y explica perfectamente esa abstracción formal, esa trascendental frialdad que tienen las estatuas acabadas respecto a la inmediatez de los bocetos.

También la simbología de determinadas formas se revela en lo que realmente es: no un símbolo ni un desdoblamiento, sino una sublimación del significado. Por ejemplo, y al margen de las posibles referencias a las pirámides egipcias, la pirámide-tumba tiene un significado inherente a su propia forma. Se apoya en la tierra con toda su base, pero termina en un punto, y ese

punto es el límite entre el ser y el no-ser. Todo es relativo en la vida, todo es absoluto en la muerte; la forma geométrica, absoluta, es la única que puede expresar o revelar la sensación del tránsito de lo relativo a lo absoluto, de la vida a la muerte. Esa pirámide blanca no es un símbolo o un emblema; es el modelo de la forma absoluta al que tienden las formas «relativas» de las figuras. Al estar en relación directa con esa forma absoluta, cada una de las figuras adquiere un sentido de lo absoluto: algo de lo absoluto de la muerte se mezcla con la relatividad de las semblanzas vitales. Pero, si hemos dicho que cada una de las figuras tiene un marcado carácter de naturaleza, ¿en qué consistirá, por tanto, ese tránsito hacia lo absoluto si no en la sustitución de la materia vital por una materia incorruptible, el mármol? Así se explica la importancia que Canova atribuía a lo que él denominaba ejecución sublime, y que dejaba en gran parte en manos de otros, de los «técnicos», para que no conservara la huella del impulso emocional del boceto. En definitiva, el boceto muestra las cosas tal y como son en el sentido, y la estatua, tal y como lo son en el pensamiento; pero para Canova, cuya cultura está basada en los principios del Iluminismo, no puede haber nada en el pensamiento que no haya estado antes en el sentido. Y tampoco puede haber nada en la moral que no haya pasado antes

por el sentimiento. ¿Cuál es entonces el descubrimiento de Canova sobre el valor de la forma? Que la forma no es la representación (la proyección o el «doble») de la cosa, sino la propia cosa sublimada, trasladada del plano de la experiencia sensorial al del pensamiento. Así, Canova realiza en el arte esa misma transformación de la sensación en idealismo que, en el campo filosófico, lleva a cabo Kant, en la literatura Goethe y en la música Beethoven.

El escultor danés BERTEL THORVALDSEN (1770-1844), que trabaja en Roma a principios del siglo XIX, es el seguidor y al tiempo el antagonista de Canova, cuya poética clasicista trata de corregir en el sentido de un «idealismo» formal más rígido. Define la figura estatuaria siguiendo unos cánones o sistemas de proporción, sacrificando movimiento y luz en aras de un exacto contrapeso de los volúmenes. La estatua se plantea de esta manera como una *cosa en sí*, como un *tipo* icónico y plástico en lo relativo a la variación de las condiciones de espacio y de luz. A esa inclinación poética, que hace que Canova se aproxime a Foscolo y a veces a Leopardi, opone Thorvaldsen una actitud «filosófica» que le acerca a David y, en cierto sentido, al tipologismo arquitectónico de Boullée y Ledoux, señalando los «conceptos» que hallan su expresión más justa en la forma plástica y definiendo la autonomía ideal y técnica de la escultura.



66



67



68

## Jean-Auguste-Dominique Ingres *La bañista de Valpinçon*

INGRES fue alumno de David. Pasó mucho tiempo en Roma, primero como becario (1806-1820) y luego como director (1835-1841) de la Academia francesa en Villa Medici, y también estuvo en Florencia (1820-1824). Fue el último de los «italianizantes», aunque, más que a los antiguos, estudió a Rafael, a Bronzino y a Poussin. No era un neoclásico: del Neoclasicismo no aceptaba ni la tendencia revolucionaria, davidiana, ni la moderada, canoviana. Entre su ideal y el ideal romántico de Delacroix había diferencias que llegaron a convertirse en una fuerte y empeñada polémica. No tenía intereses ideológicos ni políticos. De joven, rindió homenaje al «genio de la historia» con algunos estupendos aunque enigmáticos retratos de Napoleón; siendo ya mayor, se interesó más por el «genio del cristianismo», que plasmó en una serie de pinturas religiosas de una frialdad muy calculada. No le interesaba el sujeto, tanto si era clásico como romántico, pues concebía el arte como pura forma. Lo que él entendía por forma se ve claramente en los retratos, su «género» predilecto. No trataba de interpretar los sentimientos, la psicología, el drama del personaje: éste no era para él más que una cosa de la que sólo le interesaba poder definir con lucidez su forma. Sin embargo, no reconducía la apariencia particular a un ideal formal único y constante: sin ser descriptivos ni caracterizados, sus retratos eran extraordinariamente semejantes entre sí. La forma estaba ligada a la realidad, a la singularidad de la cosa; era lo que se ve, con la condición de que se viera bien, con absoluta claridad. En consecuencia, la forma no era una *idea* trascendental e inmutable, sino un *valor* inmanente que el artista descubría, más aún que en la cosa en sí, en la relación entre las cosas. El medio que utilizaba era el *dibujo*: muchos retratos están dibujados sólo al trazo, con lápiz duro, y, sin embargo, en ellos se define al mismo tiempo la figura y el espacio en que está colocada. «El dibujo—repetía— es la honradez del arte»: no se trata de la concepción genial o del

proyecto de la obra, sino de la obra en su integridad; es decir, la línea, el claroscuro, la luz, el color. Al ser algo plenamente cumplido y en sí significativo, la obra de arte no tiene funciones cognoscitivas o morales, no sirve al estado o a la iglesia, ni a la revolución o a la reacción. Lleva en sí su propia razón intelectual y su propia moral. No depende siquiera de un ideal estético determinado, sino que, en todo caso, es el arte el que da lugar a la estética, porque revela el significado que la forma tiene como forma, y no como explicitación de un contenido. *La bañista de Valpinçon* fue pintada en 1808, en Roma, cuando triunfaba la poética de Canova de lo «bello ideal», a la que Ingres no era en absoluto insensible. Para Canova, lo bello ideal estaba en la figura o, más precisamente, en su sublimación hasta su identificación con la idea trascendental de lo bello: el medio apropiado para ello era, por tanto, la escultura, que aislaba la figura de la contingencia de las condiciones ambientales. Ingres considera más apropiado el medio de la pintura que representa naturalmente a la figura junto con el espacio en que está colocada. Para él, lo bello o la forma no residen en la cosa en sí, sino en la relación que hay entre las cosas. Este conjunto de relaciones quedaría claro cuando todos los componentes de la forma (línea, claroscuro, color, luz) fueran un todo unitario, una síntesis. Ya en esta obra juvenil la síntesis queda plenamente lograda. Probemos a aislar los contornos: las piernas parecen demasiado delgadas; la espalda, demasiado amplia; la figura, desproporcionada. Los críticos académicos no perdonarían nunca a su pintor predilecto el haber añadido a su *Odalisca* (1814) una vértebra de más: no entendieron que ese error anatómico era una complacencia erótica, casi como una prolongada y tierna caricia sobre ese bello cuerpo, de igual modo que en la *Bañista* la espalda demasiado ancha prolonga el placer de la luz difusa sobre esa epidermis de alabastro, casi como iluminada desde dentro. De hecho, aunque sean muy netos, los contornos continuados que delimitan la figura están en relación con el claroscuro que se va difuminando imperceptiblemente, desde esa velada sombra en



69

66. Antonio Canova: *Estudio para el Hallazgo del cuerpo de Abel* (1818-22); terracota, 0,22 × 0,80 × 0,18 m. Possagno, Gipsoteca.

67. Antonio Canova: *Boceto para Andrómeda atada a una roca* (1817-22); creta, altura, 0,62 m. Possagno, Gipsoteca.

68. Bertel Thorvaldsen: *Ebe* (1816); mármol, altura, 1,59 m. Copenhague, Museo Thorvaldsen.

69. Dominique Ingres: *Napoleón I en su trono imperial* (1806); tela, altura, 1,63 m. París, Musée de l'Armée.

las piernas hasta esa claridad luminosa, atenuada y difusa, sobre la espalda y los hombros. A su vez, este tenue claroscuro es una modulación luminosa; y la luz, que no procede de una fuente precisa y no cae directamente sobre las formas, surge de la relación del color ligeramente cálido y dorado de la piel con los grises fríos de los planos de fondo, con el verde oliva de la cortina. Intencionadamente, Ingres reduce al mínimo el aparato escénico: no nos cuenta si la mujer se está preparando para ir a bañarse o está saliendo del baño, y el hecho de que el ambiente sea el de una sala de baño sólo se puede deducir del redondel amarillo del grifo del agua y de esa luz fría que, al reflejarse en la bañera que no se ve, inunda el espacio que está más allá de la cortina verde. Un espacio pictórico tan esencial, tan desnudo, que se reduce a unos pocos planos definidos por horizontales y verticales, sólo tiene un precedente: *La muerte de Marat*, de David. Intencionadamente, Ingres comprueba la fuerza de aquella estructura espacial aplicada a un tema o un sujeto completamente distinto, carente de cualquier implicación ideológica o moral. Y, lo que es más importante aún, a un ambiente de tonalidades claras y transparentes, en lugar de tenebrosas. Para alejar toda sugestión emotiva o sensual, Ingres presenta a la bañista de espaldas: sin el mínimo indicio de movimiento, pero sin mantener una inmovilidad estatuaría. La figura, de gran tamaño, está como dilatada y suspendida en ese espacio restringido, inundado de luz plateada, reflejada, enrarecida. No tiene rostro: lo poco que se ve de la cara está velado por la sombra; pero precisamente ahí, junto a la parte más oscura del cuadro, destaca una tonalidad luminosamente más alta: el turbante enrollado en la cabeza, de un blanco que resulta cálido

por el contraste con el rojo de los bordados de la tela. El cuerpo guarda una proporción volumétrica, es casi un cilindro en ese espacio casi cúbico limitado por esas tonalidades frías de los linos extendidos sobre las paredes; sin embargo, la tonalidad transparente y casi dorada de la piel lo dilata, lo pone en relación con todos los tonos del cuadro. Forma plástica y tonalidad de color se identifican: el tono cálido del cuerpo contrasta con el tono frío de la cortina verde en primer plano y de las sábanas extendidas al fondo, pero el mismo contraste-acuerdo se da entre el modelado rígido de la cortina, los planos unidos del fondo y la espalda torneada de la mujer. Y aún más: el modelado continuado del cuerpo queda realzado por esos dos retazos de lino enrollados uno alrededor del codo y otro de la cabeza. ¿Cuál es, en consecuencia, el ideal formal de Ingres? ¿El plano o el volumen? ¿La línea recta o la curva? ¿La forma continua y regular del cuerpo o la forma partida y caprichosa de esos trapos anudados? ¿Es el color o es la luz? Ingres no acepta ningún ideal formal *a priori*: todo lo que se ve, se dibuja, se pinta, puede llegar a alcanzar un valor de forma absoluta: y precisamente lo alcanza cuando el propio *signo* es al mismo tiempo línea y color, volumen y luz. En otros términos, Ingres fue el primero en entender que la forma no es más que el producto de la forma de ver o experimentar la realidad propia del artista: es decir, es el primero que supo reducir el problema del arte al problema de la visión. Y este hecho explica por qué, a pesar del clasicismo de su concepción, su pintura fue objeto de enorme interés por parte de algunos impresionistas como Degas, Renoir y el propio Cézanne, y más tarde, de los expresionistas, especialmente de Seurat; y, por último, de Picasso.

70. Dominique Ingres: *La bañista de Valpinçon* (1808), tela, 1,46 × 0,97 m. París, Louvre.



## Théodore Géricault *La balsa de la Medusa*

En la segunda década del siglo XIX empieza a entrar en crisis el Neoclasicismo, el arte oficial del imperio. GÉRICAULT se aparta bruscamente del clasicismo ya oficial de David. No va a ser el único: Ingres también se aleja, pero en dirección contraria. Ingres conecta con Rafael y con Poussin, y sigue la línea del idealismo clásico-cristiano iniciada por Canova; Géricault conecta con Miguel Ángel y con Caravaggio, vive intensamente la experiencia desesperante de Goya, abre valientemente el filón del *realismo* que, a través de Daumier y de Courbet llegará, con Manet, al umbral del Impresionismo.

Los temas preferidos de Géricault son los siguientes: caballos de carrera y de batalla; soldados y luchas violentas; máscaras revueltas de locos; cabezas de guillotinos. El motivo dominante de su poética es la *energía*, el impulso interior, la furia que no se concreta en una acción definitiva, histórica (nótese que ese mismo motivo está presente en la poética de un gran novelista de la misma época, Balzac). Hay motivos colaterales para ello: la *locura* como dispersión de la energía más allá de la ra-

zón; la *muerte* como brusca ruptura del flujo energético. Éstos son los motivos que de Géricault pasan al mayor exponente del Romanticismo pictórico: Delacroix. Pero el peso del realismo que abruma la conciencia de Géricault es *La balsa de la Medusa*, que empieza a pintar en 1818, dos años después de la tragedia del amotinamiento, el naufragio y la larga odisea de los supervivientes de una fragata francesa cerca de la costa africana. Es, por tanto, un cuadro de historia contemporánea, elaborado en base a un suceso que había impresionado profundamente a la opinión pública: el pintor se hace intérprete del sentimiento popular. Después de tantos cuadros que conmemoraban la epopeya napoleónica, esto cambia radicalmente la propia concepción de la historia: ya no es heroísmo ni gloria, sino desesperación y muerte; no es ya triunfo, sino desastre (Géricault proyectó también un gran cuadro que reproducía la retirada de la armada francesa en Rusia). El historiador de la Revolución, Michelet, vio en la pintura de Géricault una alegoría sobre Francia a la deriva tras la caída de Napoleón: «en esa balsa embarcó toda Francia, toda nuestra sociedad». No hay una intención alegórica, sino la intuición de que un episodio, una situación vista desde la agitación del acontecimiento y desde el choque de impulsos enfrentados, asume un significado que va mucho más allá del hecho: toda la realidad se revela, atroz, en el relámpago que ilumina brutalmente un fragmento de la misma.

El cuadro histórico clásico tenía sus leyes: pocos protagonistas colocados ordenadamente en escena, cada uno con su propia pasión manifestada claramente en su gesto y resuelta en una acción. El modelo es *El juramento de los Horacios* (1784), elaborado por David de acuerdo con principios idénticos a aquellos que, en los mismos años, fijaba Alfieri para el teatro trágico. En cambio, en el cuadro de Géricault había un gentío, un revoltijo de cuerpos apiñados: no estaban esforzándose en una acción común, sino sufriendo todos la misma angustia. Hay un crescendo que parte de cero, de los muertos en primer plano; luego, de los moribundos ya insensibles a todo se pasa a los que languidecen reanimados por

71. Eugène Delacroix: *La barca de Dante* (1822); tela, 1,80 × 2,40 m. París, Louvre.



una loca esperanza. Y se dan dos fuerzas contrarias: la marejada sobre el mástil, con los naufragos que intentan una incierta salvación; la ola que rechaza a los naufragos, el viento que hincha la vela en dirección contraria. Sobre el plano inestable, oscilante, de la balsa, toda la composición está sacudida por dos fuerzas contrarias: la esperanza y la desesperación, la vida y la muerte. Las figuras siguen siendo aquellas, heroicas, de la pintura clásica de la historia: el muchacho muerto es tan bello como Meleagro (pero obsérvese la nota escalofriante, realista, de los pies envueltos en harapos blancos), el padre que le sostiene en sus brazos tiene la compostura solemne de un dios clásico, los otros muertos que están en el suelo parecen gigantes fulminados por Zeus. Esa humanidad que va a ser destruida por un acontecimiento adverso, más fuerte que ella, por esa tempestad en el mar, sigue

siendo una humanidad grandiosa, histórica, ideal: por eso es más trágica su derrota.

Para Géricault, realismo es precisamente la derrota del ideal, la inutilidad y la negatividad de la historia, la hostilidad entre el hombre y la naturaleza, la irrupción de la muerte en los actos de la vida. Rechazar el orden que en el flujo turbio de la pasión (la energía) aísla y distingue a los sentimientos (las fuerzas), dirigiéndolos hacia una acción lúcidamente decidida (la de la historia); captar en el mismo rostro, en el mismo cuerpo, en la misma situación, los elementos contrarios de la grandeza y de la decadencia, de la nobleza y de la depravación, de lo bello y de lo feo; captar, en definitiva, la vida en su contradictoriedad y en su precariedad: primera aseveración de un *realismo* que no es imitación de la naturaleza, sino rechazo *moral* de la concepción clásico-cristiana del arte como catarsis.



72

72. Théodore Géricault: *Retrato de una loca* (1822-23); tela, 0,77 × 0,64 m. París, Louvre.

73. Théodore Géricault: *La balsa de la Medusa* (1818-19); tela, 4,19 × 7,16 m. París, Louvre.



73

## Eugène Delacroix

### *La Libertad conduce al pueblo*

Para DELACROIX, dirigente reconocido de la «escuela romántica», la historia no es ejemplo ni guía de la actuación humana, es un drama que empezó con la humanidad y continúa en el presente. La historia contemporánea es lucha política por la libertad. *La Libertad conduce al pueblo* es el primer cuadro político de la historia de la pintura moderna: exalta la insurrección que, en julio de 1830, puso fin al terror blanco de la restaurada monarquía borbónica. La política de Delacroix y, en general, de los románticos no está clara: lucha contra quienes intentan restaurar los privilegios feudales como si la Revolución no se hubiera producido, pero no

comprende que en la sociedad están madurando nuevas instancias revolucionarias que se están manifestando en la lucha de clases.

Revolucionario en 1830, Delacroix pasa a ser contrarrevolucionario en 1848, cuando la clase obrera se rebela contra la burguesía capitalista que la explota. Como todos los románticos, se declara antiburgués: de hecho, como se ha señalado acertadamente (por parte de Maltese), ataca a la pequeña burguesía sólo por su estrechez de miras, su cultura mediocre, su mal gusto, su ansia por vivir bien. Y, sin embargo, frecuenta asiduamente los salones y goza de los favores de las altas finanzas burguesas. El cuadro que exalta las jornadas de julio contiene un entusiasmo sincero y un significado político ambiguo. Para Delacroix, y en general

para los románticos (no sólo franceses), la libertad es la independencia nacional: también lo va a demostrar en otras obras; así, en *La matanza de Quíos* (1824) y en *Grecia sobre las ruinas de Misolongi* (1827). En la gran tela de 1830, la mujer que ondea el tricolor sobre las barricadas es, al mismo tiempo, la Libertad y Francia. Y ¿quién combate por la libertad? Gente del pueblo e intelectuales burgueses: en nombre de la Libertad-Patria se sella la *union sacrée* entre el pueblo descamisado y los señores con sombrero de copa.

No confundamos esta ambigüedad ideológica con otra cosa, pues es sencillamente un indicio: pero, siguiendo esa huella, se pasa de una ambigüedad a otra. No es un cuadro histórico, no representa un hecho o una situación. Tampoco es un cuadro alegórico: lo





75



76

único alegórico es la figura de la Libertad-Patria. Es un cuadro realista que culmina con una secuela retórica (como tan a menudo ocurre en la prosa de Víctor Hugo). Hasta la figura alegórica es una mezcla de realismo y de retórica: una figura «ideal» que para esa ocasión se ha vestido con los harapos del populacho y, en lugar de la simbólica espada, empuña un fusil de reglamento.

A partir de estos claros indicios es fácil acceder a la fuente, incluso a la letra pequeña del cuadro: *La balsa de la Medusa*, de Géricault. Como en la *balsa*, el plano de apoyo es inestable, construido con vigas inestables (la barricada), y de esta inestabilidad nace y se desarrolla *in crescendo* el movimiento de la composición. Al igual que en la *balsa*, las figuras forman una masa ascendente que culmina en una persona que agita algo: allí, un harapo; aquí, una bandera. Al igual que en la *balsa*, también aquí aparecen en primer plano los muertos tirados; se parecen incluso en sus posturas. Hay hasta una coincidencia en algunos detalles atrozmente realistas: el pubis descubierto de un cadáver, el calzón caído sobre el pie

de otro, el macabro detalle emotivo de los botines blancos en los pies de un soldado muerto. Es también idéntica la forma de sostener y subrayar el gesto culminante, acompañándolo, a la derecha y a la izquierda, con el brazo levantado de otras dos figuras. Vistas las analogías, pasemos a las diferencias. Recalcando el esquema compositivo de la *balsa*, Delacroix le da la vuelta. Invierte la posición de los dos muertos en primer plano, aunque esto no es muy importante; pero también invierte la dirección del movimiento de las masas, que en la *balsa* es desde adelante hacia atrás, mientras que en la *Libertad* avanza precipitándose hacia el espectador, entrándole de frente, dirigiéndose a él con un discurso directo. Esta media vuelta no responde sólo a una necesidad retórica. Ese movimiento de las masas hacia el horizonte, en el cuadro de Géricault, producía una especie de catarsis en el drama: a partir de la violencia realista se formaba una grave coralidad que asumía rasgos de grandeza clásica (por ejemplo, en el viejo con el hijo muerto).

Todo cuanto había de profundamente clásico en el cuadro de Géricault desa-

74. Eugène Delacroix: *La Libertad conduce al pueblo* (1830); tela, 2,60 × 3,25 m. París, Louvre.

75. Eugène Delacroix: *La matanza de Quíos* (1822); tela, 4,22 × 3,52 m. París, Louvre.

76. Eugène Delacroix: *Autoretrato* (1839); tela, 0,64 × 0,51 m. París, Louvre.



77. Eugène Delacroix: *Entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840); tela, 4,10 × 4,98 m. París, Louvre.

77

parece en el cuadro de Delacroix: no hay nada de ese luminismo de Caravaggio sobre los cuerpos fuertemente modelados, casi en bronce, sino que las figuras se perfilan a contraluz sobre el fondo encendido y humeante; aquí no se desatan los cuerpos anudados, sino que las figuras principales se aíslan respecto del confuso emparrado de las demás. Y de la dureza ofensiva de las notas realistas no se asciende a una solemnidad clásica, sino que se desciende a la caracterización social de las figuras para demostrar que muchachos, jóvenes, adultos, obreros, campesinos, intelectuales, soldados legitimistas y soldados rebeldes, todos son pueblo y todos están hermanados por el tricolor. Esta voluntad de caracterizar no procede en Delacroix de las fuentes italianas de Géricault (Miguel Ángel o Caravaggio), sino de la inspiración flamenca de Rubens y de Van Dyck: ello explica por qué la hechura pictórica es tan suelta y no es sólo fluidez discursiva, retórica. Al atenuarse la

tensión plástica-luminista de Géricault, el color también se libera y recupera una posibilidad de timbre y de tono: en el humo que envuelve la escena, la luz llega a las formas por caminos diversos e inesperados, creando halos y disolvencias que aumentan la sugestión emotiva. Está claro, por último, que Delacroix no utiliza el esquema compositivo de Géricault por pereza mental, sino por la necesidad de corregirlo: él sentía que ese esquema, a pesar de su novedad, o retrotraía al pasado, al ideal clásico, o bien se proyectaba en un realismo extremista. Conservando su estructura, pero dándole la vuelta, obligándola a ser la armadura de un argumento distinto, ya explícitamente moderno, imprime a la pintura francesa un impulso que la hace definitivamente cambiar de rumbo. Y, en efecto, precisamente con el romanticismo de Delacroix, el arte deja de mirar hacia lo antiguo y empieza a plantearse el ser, a toda costa, de su propio tiempo.

Lorenzo Bartolini  
*Monumento fúnebre de la condesa Zamoyska*

François Rude  
*Relieve del Arco de Triunfo de París*

A la curva ascendente que en la pintura se produce desde el Romanticismo al Realismo y al Impresionismo se contraponen, en escultura, la curva descendente que desde Canova lleva hasta un academicismo apagado y sin calidad. Nunca como en el siglo pasado (y en el nuestro) se han colocado tantas estatuas en las plazas, en los parques públicos, en los edificios gubernamentales y municipales; pero a esa gran cantidad corresponde casi siempre una escasa calidad. La escultura permanece ajena a la investigación artística de la segunda mitad del siglo: responde a demandas oficiales, pero a ninguna exigencia cultural. Y esta crisis también se advierte en las mayores personalidades. LORENZO BARTOLINI (1777-1850), que se había formado en París con David y gozaba de la estima de Napoleón, a su vuelta a Italia se aleja cada vez más de la temática y de las prescripciones formales del Neoclasicismo y busca una inspiración más naturalista en los escultores toscanos del siglo XV, especialmente en Desiderio de Settignano.

Consigue así una sensibilidad superficial, pero no cambia la estructura, la forma, rigurosamente volumétrica, de los más directos seguidores de Canova o de Thorvaldsen. Adopta esquemas compositivos más movidos, modela las superficies para obtener luces más variadas, disolvencias de sombras, claroscuros difuminados; de esta forma más animada hace surgir puntas apenas esbozadas, contornos más marcados, puntos y deslizamientos de luz entre sombras más suaves. Su opción estilística anticipa la tendencia que, después del dogmatismo formal neoclásico, revalorizará una apuesta nacional (naturalmente, toscana) menos teórica y más histórica. Pero si más tarde los «impresionistas» harán de esta tendencia una auténtica búsqueda lingüística, Bartolini, más que el lenguaje, busca la elocuencia. Si la escultura era la mejor técnica de investigación cuando el objetivo era la forma ideal en el espacio ideal, deja de serlo cuando el objetivo es la representación de lo visible en el plano mediante manchas de luz, de sombra, de color.

En Francia, el escultor del Romanticismo es FRANÇOIS RUDE; pero en sus obras no aflora ninguno de los problemas que preocupan al pintor del Romanticismo, Delacroix. En los relieves del *Arco de Triunfo* sorprende la simetría y las cadencias métricas de la composición neoclásica, pero impone a los grupos no ya una estructura dinámica

78. Lorenzo Bartolini: *Monumento fúnebre de la condesa Sofia Zamoyska* (1837); mármol, longitud 1,85 m. Florencia, Santa Croce.



o de movimiento, sino un crescendo enfático como si de una fanfarria de combate se tratara. Su escultura se convierte en pura oratoria, como si fuera una oda de Víctor Hugo traducida a la piedra. La escultura aparece así

como una «lengua muerta», sólo válida para discursos oficiales y oraciones fúnebres; y, más concretamente, es lengua muerta toda la estatística, porque quienes reanimarán la escultura serán, con Daumier, los pintores.

79. François Rude: *La Marsellesa* (1833-36), relieve del Arco de Triunfo de París.



Camille Corot  
*La catedral de Chartres*

Théodore Rousseau  
*Temporal; vista de la llanura de Montmartre*

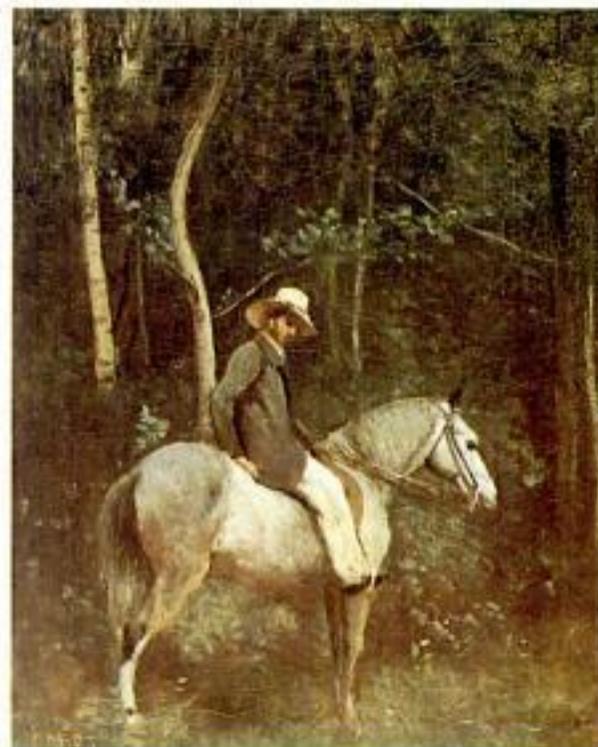
COROT fue el mayor paisajista del siglo XIX; no fueron muchos, pero sí importantísimos, sus cuadros de figuras, en los que el interés del artista se concentra en el puro hecho pictórico, en la construcción de la forma mediante el color, implicando un nuevo sentimiento, casi de afinidad, con una naturaleza que deja de ser la Creación. Corot no participó activamente en los grandes movimientos artísticos de su tiempo; su pintura se desarrolla en la órbita de ellos, pero sigue su propia línea de investigación dirigida precisamente al hecho pictórico, al cuadro, a su coherencia interna, a su estructura. Los paisajes de su primer periodo italiano (1825-1828) son nítidas construcciones de volúmenes en los que la luz parece cristalizarse en el firme soporte de los planos; también las partes de sombra adquieren su calidad como valores tonales; el color, aun vibrando en una atmósfera tersa, define con claridad la estructura del espacio pictórico. Aparece claramente el recuerdo del paisaje heroico de Poussin y de los paisajistas del siglo XVIII; salvo por su distinta temática, la búsqueda de Corot durante este periodo es paralela a la de Ingres. Después de 1830 se advierte en él una flexión romántica que se va acentuando con el tiempo: cadencias musicales en la composición, efectos sugestivos de penumbras y de luces filtradas, colores más vaporosos, velados. El artista parece defenderse de la tendencia a la efusión sentimental con los estudios de figuras, vigorosamente modelados en la materia densa, saturada, del color.

Para Corot, el sentimiento no es impulso pasional, como ocurría en Delacroix; ni choque emotivo, como ocurría en los paisajistas de Barbizon: es comunicación y ensimismamiento de la realidad interior, moral, con la realidad exterior, la naturaleza. Lo que quiere expresar es un entendimiento afectivo, constante y profundo. Inves-

tiga y profundiza en las implicaciones intelectuales y morales del sentimiento, las que Pascal llamaba «razones del corazón», y Goethe, en otro sentido, «afinidades electivas». El mundo no es un espectáculo para admirar, sino que es una experiencia para vivir, y la pintura es una manera de vivirla: en este sentido, el maestro ideal de Corot es Chardin. Para Corot, la naturaleza no es objeto, sino *motivo*: un término que va a tener mucha importancia para toda la pintura del siglo XIX, hasta Cézanne. *Motivo* es solicitud, estímulo: lo que cuenta no es la naturaleza, sino el sentimiento de la naturaleza; y el sentimiento de la naturaleza es el fundamento de la moral (toda la vida de Corot, incluso su práctica cotidiana, estuvo inspirada por un alto sentido moral). Sin excluir una velada intención polémica, la nota patética está a menudo fuertemente acentuada, especialmente en sus obras de madurez: Corot intuye que esa profunda unidad entre hombre y naturaleza, que en un tiempo era espontánea, amenaza con deshacerse porque la sociedad moderna, basándose en su cientifismo, pretende dominar la naturaleza y no *sentirla*. Pero ¿cómo es posible, si sentirla es el único verdadero modo de conocerla? Indudablemente, la pintura de Corot, tan profundamente ligada a la tradición de los paisajistas italianos y holandeses de los siglos XVII y XVIII, puede parecer menos «progresista» que el realismo de los pintores de Barbizon; pero la concepción del arte como experiencia vivida es más moderna: la definición del sentimiento como modo de conocimiento es un paso esencial hacia esa concepción de la sensación como conocimiento que va a ser propia de los impresionistas.

*La catedral de Chartres* (1830) está pintada poco después de su periodo italiano. La arquitectura, especialmente en la primera fase de la pintura de Corot, es un componente esencial de la vista: no sólo sugiere la unidad inseparable entre civilización y naturaleza, sino que con sus planos netamente cortados y contrapuestos constituye el núcleo sólido en el que se condensa, asumiendo una función constructiva, la luz difusa del paisaje. El tema específico de la catedral gótica pudo venir sugerido por Constable, cuya pintura

80. Camille Corot: *Caballero en el bosque* (1850-55); tela, 0,39 × 0,30 m. Londres, National Gallery.





pasó a ser muy conocida en París después de su exposición de 1824 y de la revalorización romántica de la arquitectura gótica: Corot volverá a él en más de una ocasión (*catedrales de Sens, Soissons, Rouen*). Sin embargo, en este cuadro el edificio no está encuadrado perspectivamente, como en los paisajes clásicos, ni tampoco queda reabsorbido en lo «pintoresco» de la vista paisajística, como en Constable. Hay un primer plano árido y vacío (las dos figurillas fueron añadidas por el propio artista mucho después); en primer plano hay una imagen formada por un montón de piedras de construcción y un montículo con un poco de hierba y dos arbolillos. ¿Por qué ese montículo, que limita el campo visual y que no tiene nada de pintoresco? El montón de tierra oscura hace que destaquen el corte nítido y la transparencia de los planos del edificio; la luz concentrada sobre los bloques irregulares pone en relación con el cielo esa volumetría luminosa de la catedral; los dos arbolillos, oscuros sobre el cielo claro, acompañan a esas agujas que se elevan luminosas al fondo. Lo que le interesa al pintor no es disponer los objetos unos junto a otros, aunque sean pictóricamente interesantes (la bella catedral, los árboles, el movimiento de las nubes plateadas en el cielo azulado),

sino definir un espacio pictórico unitario en el que ningún elemento sea más o menos importante que los demás; las zonas de sombra tienen su propia calidad de tono, así como los planos de luz; el cielo no es un fondo único, sino que mezcla un velo azulado en todas las tonalidades; ni siquiera el propio edificio, que el montículo deja en segundo plano, es el protagonista de la vista. En definitiva, es motivo y no sujeto: de tal manera que puede decirse que el dato objetivo (el paisaje) se presenta al artista como *motivo* cuando se presta a ser experimentado o vivido como un espacio unitario, en el que no cabe ninguna graduación de importancia, sino únicamente una perfecta proporción entre todos los valores.

A partir de 1830, aproximadamente, surge y se desarrolla en Francia la escuela paisajística denominada de *Barbizon*, que adopta el nombre de un pueblo próximo al bosque de Fontainebleau, al que se habían retirado algunos pintores jóvenes, dirigidos por THÉODORE ROUSSEAU, con el propósito de renovar la pintura paisajística abandonando todas las convenciones y las reglas, viviendo en el campo, estudiando detenidamente los cambiantes aspectos de la naturaleza. Los principales integrantes del grupo eran los

siguientes: DÍAZ DE LA PEÑA (1808-1876), CHARLES DAUBIGNY (1817-1878), JULES DUPRÉ (1811-1889), CONSTANT TROYON (1810-1865). El movimiento surge en base a la enorme impresión que en el ambiente artístico parisino había suscitado la exposición de los pintores ingleses. Constable, especialmente, aparece como el típico artista «moderno» que aborda la realidad de forma directa, libre de esquemas preconcebidos. Lo más sorprendente es la novedad de su técnica: rápida, amplia, brillante, resolutiva, tan precisa que parece que se distinguen las hojas del árbol allí donde, si se mira mejor, sólo pueden verse manchas coloreadas. Evidentemente, el valor que Constable buscaba no era la precisión, sino la «corrección» de los tonos de color y de las relaciones entre ellos.

Pero ¿cómo explicar que esa mancha, aunque no describiera nada, lo decía todo, incluso la forma de las ramas y de las hojas? Esa mancha nos hace *reconocer* el árbol: no porque proporcione una noción del mismo, sino porque evoca una experiencia que está en nosotros, en nuestra memoria. La mancha, en sí, no proporciona más que la impresión inmediata que se siente ante lo verdadero, en unas determinadas condiciones de lugar, de tiempo, de luz; pero, puesto que la



81. Camille Corot: *La catedral de Chartres* (1830), tela, 0,65 × 0,50 m. París, Louvre.

82. Théodore Rousseau: *Un árbol en el bosque de Fontainebleau* (1840); tela, 0,41 × 0,55 m. Londres, Victoria and Albert Museum.

emoción pone en marcha nuestra memoria, esa percepción, en sí instantánea y superficial, adquiere una profundidad psicológica. Rousseau precisa en qué consiste el conocimiento de la naturaleza que da la emoción; naturalmente, no se trata de un conocimiento objetivo, científico, sino de las «voces de los árboles, la sorpresa de sus movimientos, la variedad de sus formas, incluso la singularidad de las formas en que son atraídos por la luz». No se llega a reconocer a un árbol por la forma en que las hojas se agitan y suenan con el viento o en que reacciona a la luz si no se tiene una familiaridad profunda y continuada con la naturaleza; y esa familiaridad no se adquiere mirándola como si fuera un bello espectáculo, como hacían los pintores clásicos (y el propio Corot), sino viviendo dentro de esa naturaleza. Ésa es la razón del retiro a Barbizon de ese círculo de artistas que se forma

alrededor de Rousseau, en el que cada uno de ellos trata de estudiar por sí mismo su propia y singular forma de «sentir» la naturaleza. A cada elección corresponde un rechazo: lo que los pintores de Barbizon rechazan, con un gesto indudablemente romántico, es el adulterado ambiente de la ciudad. Pero entonces, en la raíz de su realismo (y de cualquier otro) hay un interés social: ¿qué otra cosa puede buscar un artista, en la familiaridad con los árboles y los animales del bosque, más que una sociedad «natural», muy distinta de la sociedad burguesa de la ciudad? Es verdad, lo que se quiere vivir en la pintura es la emoción que se siente en aquel lugar, a aquella hora, en esas determinadas condiciones de luz; pero, si el cuadro recoge y comunica esa emoción instantánea, recoge y comunica a la vez la situación del ánimo que la hace posible, la experiencia de una larga e íntima familiaridad con la naturaleza.

83. Théodore Rousseau: *Temporal; vista de la llanura de Montmartre* (1850); tela, 0,23 x 0,36 m. París, Louvre.





84



85

84. Narcisse Díaz de la Peña: *En el bosque* (1855); tela, 0,50×0,61 m. París, Louvre.

85. Charles-François Daubigny: *Molino en Optevoz* (1852-57); tela, 0,87×1,50 m. Filadelfia, Museum of Art.

Véase este estudio de Rousseau: recoge un singular efecto de luz sobre un claro del bosque, inmediatamente después de un temporal; pero lo que la emoción instantánea revela es la amplitud, la figura, la atmósfera, la espacialidad, en definitiva, de un paraje muy conocido y profundamente amado. ¿Quién podría entender el significado del más mínimo, casi imperceptible, movimiento de los ojos o de los

labios en un rostro humano, si éste no le resultara familiar o querido? Al proponerse estudiar la psicología de los árboles o de las nubes, retomando así dentro de un ambiente cultural romántico un tema fundamental de la poética inglesa de lo «pintoresco», los pintores de Barbizon estudiaban, de hecho, la actitud psicológica del hombre moderno con respecto a la naturaleza. El valor que creen amenazado por

la nueva organización de la sociedad y por las nuevas formas de vida y que, por tanto, se empeñan en salvar, demostrando que es insustituible, es el *sentimiento de la naturaleza*; y aún dicen cómo se genera ese sentimiento: a partir de un movimiento combinado entre la sensibilidad que desencadena la emoción y la memoria que amplía y profundiza la emoción del conocimiento, y también explican los efectos que produce la intuición de ese carácter humano, incluso social, de las cosas naturales. (Recuérdense las notas sobre la psicología de los árboles que aparecen en el *Journal intime* de Amiel.) Con respecto a lo natural, por tanto, no habrá que adoptar una actitud contemplativa, como si estuviéramos esperando un mensaje ultraterreno, sino una actitud práctica y efectiva, como la que se manifiesta hacia las personas y las cosas con las que nos relacionamos a diario. La naturaleza como espacio «social», habitable y habitado, es preferible a la ciudad: éste es un tema que, de la pintura, pasará muy pronto a la arquitectura con el ideal del *cottage* que plantea Ruskin; es decir, de la casa íntimamente ligada al espacio natural. Hasta llegar a las *prairie houses*, a los edificios de Taliesin, a la *casa sobre la cascada* de F.L. Wright. El interés social que está en la base del realismo paisajista de los pintores de Barbizon explica determinadas afinidades y determinados desarrollos de su poética que, si no, resultarían incomprensibles. Una vez transformado el objeto de estudio (la naturaleza en lugar de los hombres), una vez transformada la inclinación del ánimo (de simpatía en lugar de polémica), la actitud de Rousseau hacia la realidad tiene indudablemente puntos de contacto con la de Daumier (que fue amigo suyo); y esa afinidad puede comprobarse en las elecciones de color, basadas en la monocromía, e incluso en la cualidad expresiva de sus signos. Con más razón, no puede resultar sorprendente la relación con el movimiento de Barbizon de un pintor no propiamente paisajista, como FRANÇOIS MILLET (1814-1875), cuya pintura, de evidente intención social, exalta la salud moral, la nobleza natural, la seria laboriosidad de la clase campesina que la sociedad industrial trata de destruir.

## Honoré Daumier *Queremos a Barrabás*

DAUMIER fue dibujante, ilustrador, caricaturista político; colaborador valiente y tenaz (a pesar de las leyes contra la libertad de prensa) de «Caricaturas» y de «Charivari», siempre estuvo dispuesto a atacar la política hipócrita de Luis Felipe y del corrupto aparato legislativo, judicial y burocrático del estado burgués. Amigo de Balzac, también Daumier escribió día a día su *comédie humaine*, pero supo ver mejor que Balzac, en el pueblo víctima, al héroe de la lucha por la libertad contra el poder. Fue también escultor y pintor, aunque sólo recientemente se ha sabido valorar su grandeza en este sentido, tras la experiencia de ese Expresionismo del que él fue el lejano precursor. Sin embargo, no hay un Daumier político y un Daumier artista: Daumier fue el primero en basar el arte en un interés político (viendo en la política la forma moderna de la moral), el primero en utilizar un medio de comunicación de masas, la prensa, para influir en el comportamiento social a través del arte. Para él, la prensa no era sólo un medio de divulgar sus imágenes; era la técnica mediante la cual producía imágenes capaces de llegar a su público y de influir en él.

En la litografía, que en su origen era sólo una técnica de reproducción gráfica, se dibuja con lápices gruesos sobre la plancha con la que se imprimirá el papel; la presión de la prensa y el espesor del papel influyen en la calidad del trazo, en la densidad o en la transparencia de los tonos oscuros. Y las litografías, de las que se tiran y difunden muchos ejemplares, eliminan el prejuicio de la necesaria conexión entre la imagen y un «producto» preciado como es el cuadro y la estatua. Se puede decir que Daumier crea sus imágenes como imágenes litográficas, evitando así toda solución de continuidad entre invención y reproducción: la comunicación es, por tanto, directa, inmediatamente persuasiva, perentoria. Daumier no inventó la caricatura política; la interpretación dramática, moralista, de la historia contemporánea tenía un precedente próximo y elevadísimo en los grabados de Goya.

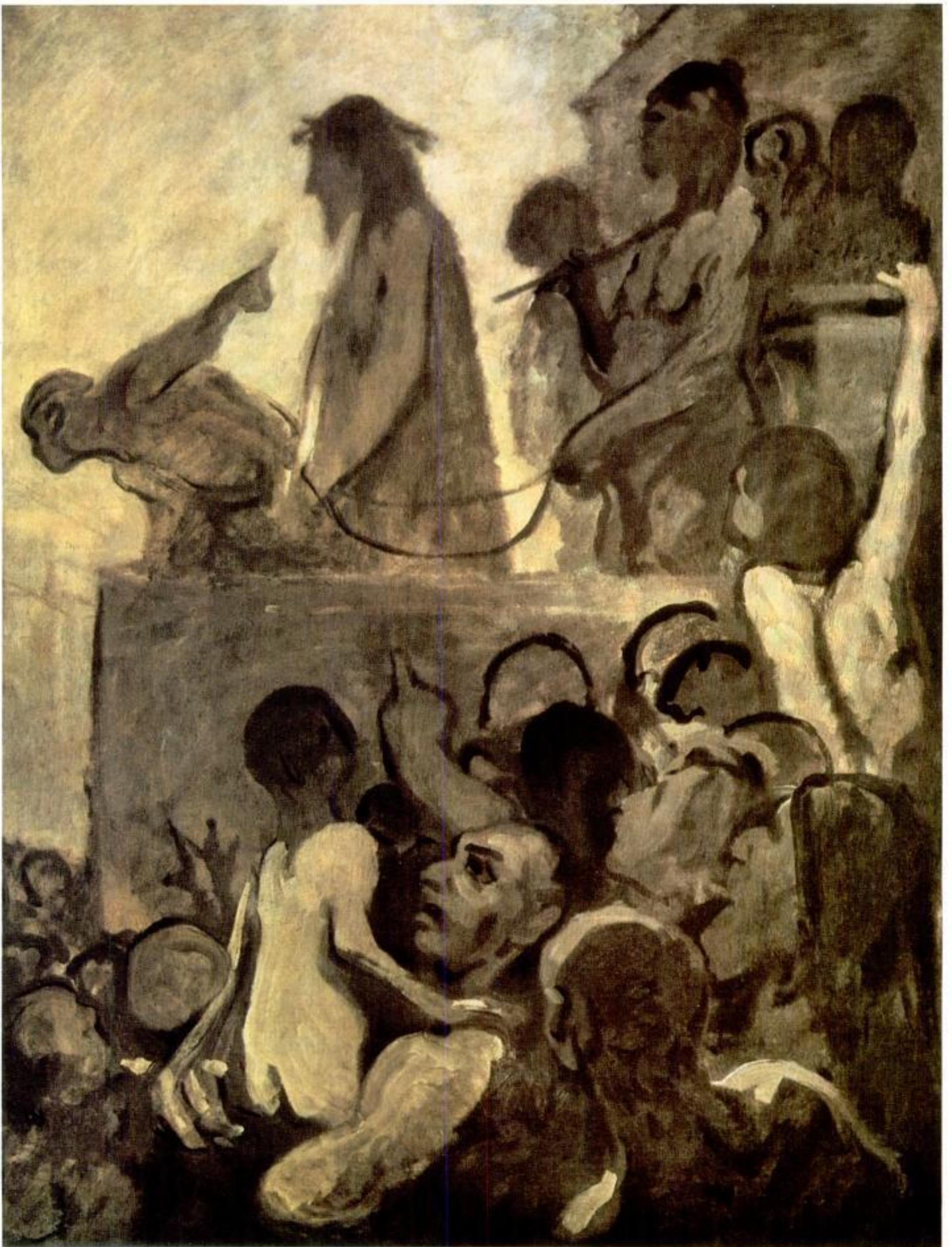
Pero la viñeta va siempre acompañada por un chiste: las figuras y las palabras, por separado, serían incomprensibles.

Dado que una parte de lo que quiere comunicar está expresada con palabras escritas, Daumier descarna e intensifica el signo hasta reducir la *comunicación* a una *solicitud* visual. En otras palabras, Daumier conserva de la representación sólo aquello que puede actuar como estímulo y suscitar en el espectador una reacción moral. Aún más, la imagen no es la representación o la narración de un hecho, sino el juicio que se hace del mismo.

Observemos esta pintura: para demostrar que no es ni quiere ser la representación de un episodio de la pasión de Cristo, bastaría el hecho de que no haya color, de que sea una monocromía. El artista utiliza la pintura al óleo para obtener un efecto similar al de la litografía porque quiere dar a los signos una densidad de materia, una existencia real: es decir, presentarlos como *cosas*, llenas de una fuerza propia, y no como medios para representar cosas. Las figuras no están dispuestas según un orden narrativo que las distribuye en un espacio en el que se produce una determinada acción, sino que tiene lugar una presentación simultánea, sobre el mismo fondo, de dos situaciones: Pilatos, que excita a la muchedumbre contra Cristo, y la muchedumbre excitada, que sigue estúpidamente la arenga demagógica del poder.

La reproducción es la que comúnmente lleva el título de *Ecce homo*: Daumier la denomina *Queremos a Barrabás*, integrando así la imagen con las palabras que grita la muchedumbre. Cuando pinta a gentes del pueblo, Daumier suele darles un aire heroico, una gallardía casi propia de Miguel Ángel, pero aquí no se trata de pueblo, sino de muchedumbre: el pueblo se resiste y se rebela, es la muchedumbre la que cede ante el poder. Por ello es preciso presentar a la muchedumbre como algo amorfo, sin consistencia, impersonal. La deformación de las figuras no está determinada por condiciones concretas de espacio o de luz ni por el deseo de caracterizar caricaturalmente rostros y gestos: se trata de una deformación más moral que física, que quiere poner de manifiesto la blandura, la

86. Honoré Daumier: *Queremos a Barrabás* (c. 1850); tela, 1,60 × 1,27 m. Essen, Folkwang Museum.





87

87. Honoré Daumier: *Ratapoil* (c. 1850); bronce, altura, 0,44 m. París, Musée d'Orsay.

maniobrabilidad de la muchedumbre, y demostrar que es desagradable. Obsérvese al tipo con el niño en brazos: tiene un rostro casi no humano, de rasgos groseros y elementales, como si fuera una máscara de cartón. Ni siquiera es sensible a la luz, que se concentra sobre su frente y en su pómulo como una materia sucia y viscosa. Con su brazo derecho indica Cristo a su niño y lo exhorta a que también él pida la muerte del inocente; pero es únicamente el gesto de una mano sin mano. El niño es la nota más clara, la

que atrae inmediatamente la mirada. En efecto, es una «clave» del cuadro: la muchedumbre es inconsciente, débil, incapaz, como lo es ese monstruillo que dentro de un instante también pedirá, histéricamente, la gracia para el bandido y la muerte para el santo. Comparemos ahora el gesto del hombre de la muchedumbre con el de Pilatos, el hombre del poder, que también señala a Cristo, pero no para pedir, sino para imponer su decisión. Notaremos cómo es precisamente y únicamente la calidad del gesto, firme en un caso y blando en el otro, la que define el distinto significado de los dos gestos. Del mismo modo, algunas figuras de la muchedumbre están sugeridas únicamente por el impreciso y vacío contorno de la cabeza: no son personas, sino presencias indistinguibles del rebaño. Las manchas claras y oscuras no están contenidas por los contornos, no corresponden a efectos de luz y de sombra: dan la sensación de un ambiente opaco y estancado en el que los espesos trazos de los contornos se mueven sin orden ni dirección, como culebras en el fango. En definitiva, Daumier no representa el hecho, sino que expresa visualmente su significado moral: la estúpida e inocente maldad de la muchedumbre que obedece a la torva maldad de los poderosos. ¿Por qué la pintura francesa, que en torno a 1850 se orienta con Géricault, Daumier y Courbet en un sentido realista-expresionista, tomará después de 1860 un camino totalmente distinto con el Impresionismo? Con el fracaso de los movimientos revolucionarios obreros de 1848 se apagan los fermentos de revuelta popular, pero la búsqueda de libertad sigue avanzando por otras vías, en el ámbito mismo de una burguesía culturalmente más avanzada. Daumier pensaba que un fuerte compromiso moral terminaba por influir también en el modo de ver la realidad; los impresionistas piensan que una visión lúcida, sin prejuicios y nueva en la realidad influye sobre el modo de ser y de actuar. Para Daumier, la voluntad moral abría una nueva perspectiva al conocimiento; para los impresionistas, el claro conocimiento de la realidad abre una nueva perspectiva moral.

*La crítica romántica: Baudelaire*

Constantin Guys

*Por la calle*

Honoré Daumier

*El vagón de tercera clase*

Para los románticos, lo bello no es eterno, sino contingente; no ha de ser buscado en la naturaleza (si no es como fondo o escenario de los acontecimientos humanos), sino en la sociedad. La primera oleada romántica se corresponde en Francia con la revuelta de la burguesía y del pueblo, solidariamente enfrentadas a la restauración crónica de los privilegios de casta tras la caída de Napoleón: a la concepción reaccionaria de la historia, como historia de la autoridad y de la legitimación del poder, se opone la concepción liberal de la historia como historia de la libertad; es decir, de la lucha contra la autoridad. A la historia «antigua», que demuestra conceptos (el estado, la ley, el deber, etc.), el historicismo romántico opone la historia de épocas más próximas, que no se presenta como un paradigma, sino como el acto de un drama aún no concluido y del que se participa viviendo intensamente el presente. El tema del presente como historia en acto domina la cultura y caracteriza la crítica de arte del segundo Romanticismo, que se corresponde con la afirmación del poder de la burguesía y con su intento de legitimarlo, no ya con una autoridad hereditaria, sino con la comprensión de las situaciones actuales y con la capacidad para hacerles frente. Al pensar en la historia, el acento deja de ponerse en lo antiguo y se coloca en lo moderno. Dado que lo que legitima el poder no es ya la aristocracia de la sangre, sino la de la inteligencia y la cultura, la alta burguesía culturalmente avanzada se separa de la pequeña y media burguesía culturalmente atrasada: la tacha de «burguesa», lo cual implica mentalidad estrecha y mal gusto y, en boca de los nuevos «aristócratas», el concepto pasa a ser algo insultante. El arte, que el pequeño burgués considera una pérdida de tiempo, es un objeto de interés para el burgués de *élite*: dando la impresión

de que lo entiende, demuestra su propia sensibilidad, su rapidez en captar e interpretar los pensamientos y las aspiraciones de la época, de los que el artista, como intelectual, es portador. En el periodo neoclásico, la crítica de arte era teórica, se basaba en la razón; en el periodo romántico, es literaria. El mayor crítico de arte es también el mayor poeta del siglo: Charles Baudelaire (1821-1867) dirige explícitamente sus observaciones, en los *Salons* (de 1846, 1855 y 1859), a los «burgueses», advirtiéndoles que, ya que poseen la fuerza y el gobierno, han de ser capaces de sentir lo bello, de modo que, al igual que no pueden desprenderse del poder, tampoco podrán desprenderse de la poesía. El Romanticismo es para él «la expresión más reciente y actual de lo bello» y el arte consiste en una «concepción conforme a la moral del siglo» (entendiendo por moral la psicología, los sentimientos, las inclinaciones, las costumbres). Naturalmente, la «moral del siglo» no puede ser objeto de juicio, sino sólo de una interpretación aguda, interesada, participativa, destinada a distinguir lo que está vivo y se mueve de lo que es inerte e insignificante.

La facultad crítica que capta «lo bello en lo moderno» es la sensibilidad y, dado que la naturaleza no es «moderna», lo bello no es una cualidad de la naturaleza, sino de la sociedad, y ha de ser buscado en su parte mejor, que se distingue de la media situándose por encima no sólo de la vulgaridad, sino también de la moral común (tal vez con la droga, el vicio, la perversión). «Lo bello es siempre raro»; los verdaderos «aristócratas del espíritu» son los *dandies*, «seres que no tienen otra dedicación más que la de cultivar la idea de lo bello en su propia persona, la de satisfacer sus propias pasiones, la de sentir y pensar». En otras palabras, el *dandy*, como tipo ejemplar de hombre «moderno», hace un arte de su propia persona, no tiene otro fin, y sólo colocándose por encima de la media pasa a ser un modelo o guía.

De acuerdo con este modelo, el artista no tiene más función que la de satisfacer (o expresar) su propio modo de sentir; pero esto no tendría mayor interés si el suyo fuera el sentir común. El artista tiene el deber de ser una ex-

88. Constantin Guys: *Tres mujeres sentadas* (c. 1860-64); pluma y lavas, 0,27 × 0,35 m. París, Musée Carnavalet.

89. Constantin Guys: *Por la calle* (c. 1860); tela. París, Louvre.



88



89

cepción, de sentir más y de forma distinta a los demás; sólo cuando se coloca fuera de la sociedad está en condiciones de analizar, interpretar y, dentro de los límites de sus posibilidades, orientar y dirigir a la sociedad. Lo conseguirá si repudia todo lo que es repetición, hábito, convención, aburrimiento y adaptación al gusto de la media, y si sabe ser novedoso, no tener prejuicios, ser brillante, inventivo y emotivo. Para Baudelaire, el artista romántico ideal es Delacroix: en él (y no en el retórico Víctor Hugo) ve conjugar los dos aspectos esenciales y recíprocamente integrantes del arte: lo contingente y lo eterno, lo característico y lo bello.

En realidad, ambos aspectos son uno solo: en efecto, lo bello no es una categoría formal en sí misma, sino que aparece en todo aquello que se sale de lo habitual, de lo normal, de la media.

Hasta lo cómico y lo feo, llevados hasta el exceso, se convierten en bello: de aquí el interés de Baudelaire por los dibujantes y los caricaturistas que siguen, describen, comentan día tras día, los acontecimientos políticos, la vida mundana, la crónica de París. Como literato, ve en esas figuras que llegan al público, en la prensa diaria, más un arte para leer que para contemplar; son el signo de la presencia viva de la intervención del artista en la sociedad. CONSTANTINE GUYS es para él el verdadero «pintor de la vida moderna», el artista «hombre de mundo» que vive en medio de la muchedumbre con el gusto por la vida del convaleciente y la curiosidad prensil del niño. Era, en efecto, un dibujante vivacísimo, dispuesto a captar todo, y rápido y eficaz en plasmar no sólo el carácter, sino también la calidad «espiritual», los estigmas de la *élite* social, lo bello como

90. Honoré Daumier: *El vagón de tercera clase* (1862); tela, 0,67 × 0,93 m. Ottawa, National Gallery of Canada.





91. Honoré Daumier: *No te metas* (1834); grabado aparecido en la «Revue Mensuelle», 0,31 × 0,43 m.

91

«clase» o estilo de vida; en una palabra, el «alma bella» de esa burguesía-aristocracia. Y también era capaz de organizar y determinar esta elegancia, porque no rechazaba dibujar figurines de moda (y la moda, impulso acelerador de un comercio que la producción industrial empieza a sobrealimentar, interesaba enormemente a Baudelaire, tanto desde el punto de vista psicológico como sociológico). Baudelaire admiraba en Guys su estilo gráfico, ágil y refinado, pero aún más su *dandysmo*, que no sólo le hacía escoger en la vida social cuanto de más raro y significativo había, sino que le llevaba a despreciar hasta su profesión de artista, empujándole a protegerse bajo el anonimato, evitando así el éxito.

Como el polo opuesto del señorial desinterés de Guys por los aspectos negativos de la realidad social, Baudelaire admira imparcialmente ese compromiso moral, esa dura polémica social de DAUMIER, cuyas opiniones políticas ciertamente no comparte: le admira porque hace un arte que tiene por objeto a la sociedad, y lo hace no como espectador, sino como combatiente, y, sin embargo, consigue hacer

nacer lo bello hasta de la representación de las peores fealdades sociales. Es verdad que distingue entre el Daumier artista y el Daumier político: «Su dibujo está coloreado naturalmente, sus litografías y sus grabados en madera sugieren la idea del color. Su lápiz es mucho más que algo negro destinado a delimitar contornos, pues sugiere el color junto con el pensamiento, y es el signo de un arte superior»; pero, entonces, ¿por qué no comprende a fondo la pintura de Manet, a pesar de que era amigo personal suyo? Evidentemente, porque, con toda su fuerza, la pintura de Manet, aunque fuese una pintura de manchas de color sin contornos descriptivos, estaba más allá de la poética romántica; su color no captaba «lo transitorio, lo fugaz, lo contingente», sino que era el principio de una nueva estructura formal y no tenía referencias aparentes a la sociedad presente. Su interés social, en fin, no estaba en la descripción más o menos penetrante y crítica de los hechos, sino en la nueva función a la que esa nueva estructura, que ya podía llamarse impresionista, habilitaba y destinaba a la pintura.

*La cuestión social*

François Millet  
*El ángelus*

Camille Pissarro  
*Sendero en el bosque en verano*

Desde que con el Iluminismo se afirma la autonomía del arte, se plantea el problema de su función dentro de la sociedad. Durante el periodo neoclásico es una de las fuerzas que concurren para adecuar la sociedad real al modelo ideal descrito por los filósofos. Los románticos sustituyen este modelo abstracto por la sociedad histórica: el pue-

blo constituido en una nación libre en la que hay una sola lengua, una moral, una religión y una sola tradición. Con el realismo, incluso las ideas de libertad y nación pasan a ser ideales abstractos: no es libre ni está unida una nación en la que haya un conflicto entre una clase dirigente que explota y una clase trabajadora explotada. En una sociedad desgarrada como es la sociedad industrial, los artistas no pueden cumplir ninguna función social más que después de haber adoptado, explícita o implícitamente, una postura política.

En el año 1848, fecha del «Manifiesto comunista» y de las grandes luchas obreras, FRANÇOIS MILLET expone un cuadro que representa a un campesino

92. François Millet: *El ángelus* (1858-59); tela, 0,55 × 0,66 m. París, Musée d'Orsay.



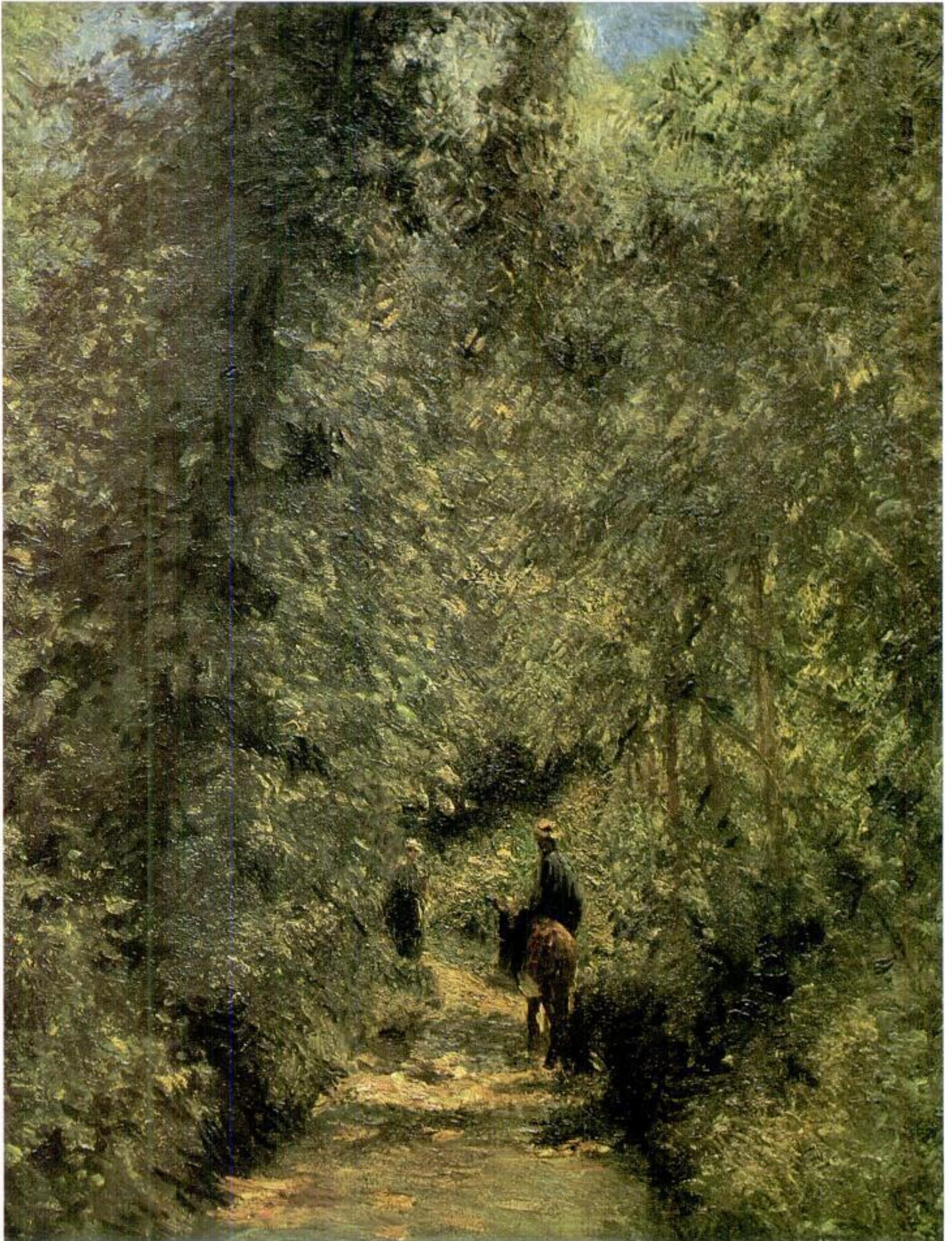
trabajando: la ética y la religiosidad del trabajo rural van a ser los temas dominantes de su obra. Por primera vez se presenta a un trabajador como protagonista de la representación, como un héroe de moralidad. Sin embargo, y aunque sea sincera, la postura política de Millet es ambigua: ¿por qué los campesinos y no los obreros de las fábricas, cuya miseria es aún más negra? Porque el obrero es un ser arrancado de su ambiente natural, devorado por el sistema, acabado; en cambio, el campesino aún está ligado a la tierra, a la naturaleza, a las formas de trabajo y de vida tradicionales, a la moral y a la religión de los padres. Puede verse en el caso de *El ángelus*: un cuadro que cuando se expuso en 1867 tuvo un éxito enorme, pasando muy pronto a estar reproducido en los almanaques y las postales. La burguesía se entusiasma con Millet porque pinta a los campesinos, que son trabajadores *buenos*, ignorantes, que no plantean reivindicaciones salariales ni veleidades progresistas; pero Millet va a expiar su error político dando un paso atrás como pintor. Lleva a cabo una regresión desde el realismo al naturalismo romántico: escoge contenidos «poéticos», se inclina por las penumbras envolventes que unen entre sí figuras y paisajes por sugestivos efectos de luz, por motivos patéticos.

Daumier escoge la acción política. El pueblo, para él, es la clase obrera que lucha contra los gobiernos liberal-burgueses, que hablan de libertad, pero están sometidos al capital. La suya es una acción dura y comprometida, pero aún romántica: la libertad es Francia, Francia es el pueblo, el pueblo es la clase obrera. Si con su populismo Millet da un paso atrás en el Romanticismo, Daumier avanza en él hasta la exasperación: el arte no es una reproducción conmovida, sino el instrumento de una voluntad de lucha.

Con él, el Romanticismo se convierte en el precursor del Expresionismo; y su obra va a ser, a través de Van Gogh, la raíz romántica del futuro Expresionismo.

No es cierto que los impresionistas, preocupados exclusivamente por los problemas del paisaje, no tengan intereses sociales: evidentemente, no mantuvieron una línea política unitaria; pero, al esforzarse por definir qué eran en sí en la pintura, estaban tratando también de definir su razón de ser en la sociedad de su tiempo. Dentro del grupo, el hombre políticamente más comprometido fue CAMILLE PISSARRO, a medio camino entre el socialismo y el anarquismo. Amigo de Monet y de Renoir desde 1865, participó fielmente en todas las manifestaciones y las batallas del Impresionismo. Estuvo próximo a Cézanne, animó a Gauguin y a Van Gogh. En 1886 se sintió atraído por la teoría científica del Neoimpresionismo; se apartó de ella en 1890, cuando comprendió que carecía de un impulso progresista. En su gran modestia, nunca ambicionó ser un genio: sólo trató de ser un trabajador honesto y consciente. Siguió el ejemplo de Courbet, a quien conoció y admiró, en el sentido de perfeccionar el *oficio* de pintor, experimentando todas las técnicas. No trataba de representar a la sociedad, sino de hacer algo útil para ella: demostrando, por ejemplo, que adquirir un conocimiento del mundo, o saber interpretar sus distintos aspectos, no requería ese raro don de la genialidad, sino esfuerzo, experiencia y trabajo. En un momento en que se trataba de relanzar el mito del genio y de la inspiración (el mito wagneriano), el no-genio de Pissarro adquiere una importancia histórica singular: revela cómo los impresionistas rechazaban la excepcionalidad de la misión histórica y afirmaban la normalidad de la función social del arte.

93. Camille Pissarro: *Sendero en el bosque en verano* (1877); tela. París, Musée d'Orsay.



## LA REALIDAD Y LA CONCIENCIA

### *El Impresionismo*

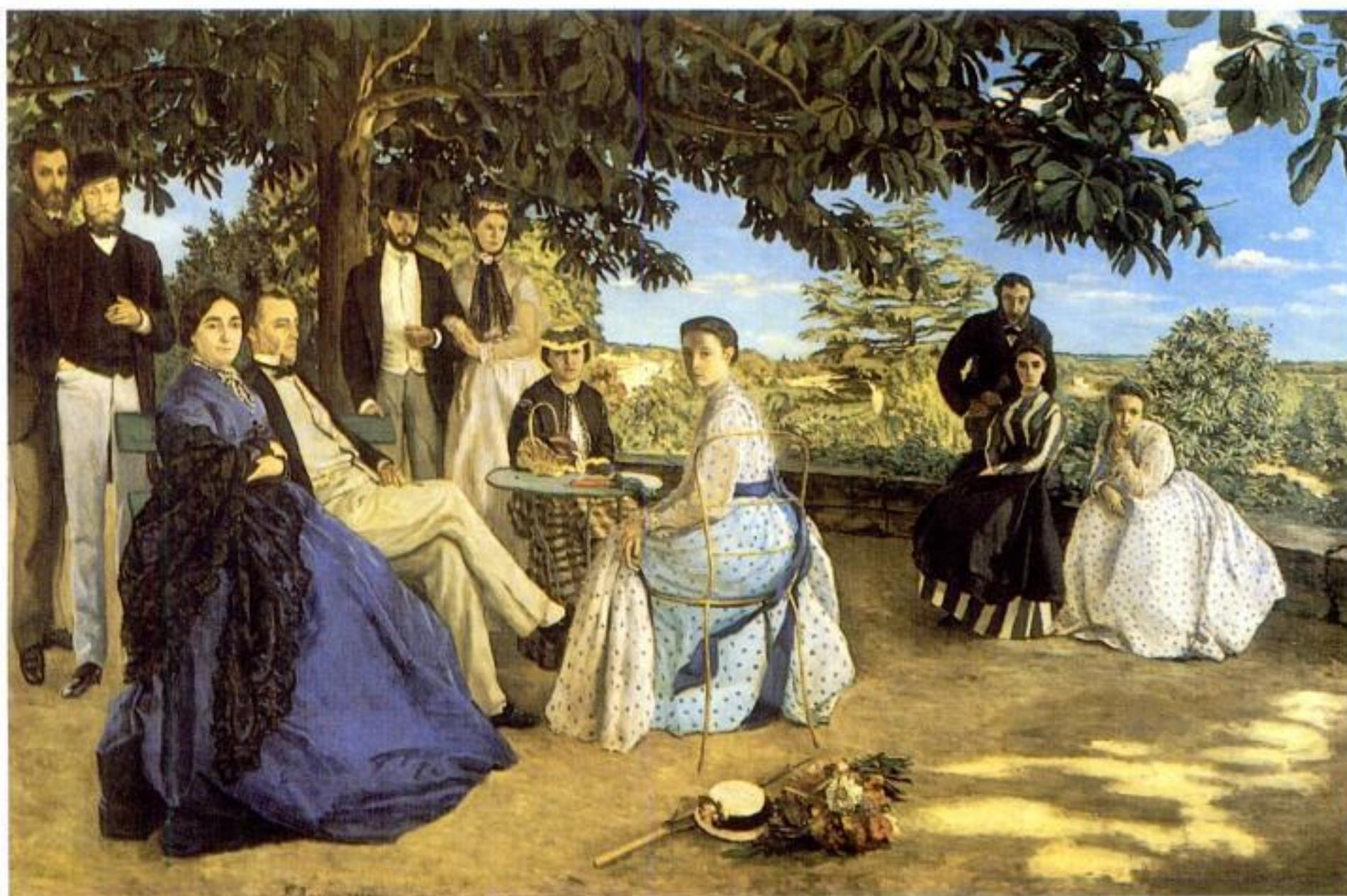
En 1847, Courbet había anunciado su programa: realismo integral, enfrentamiento directo con la realidad, al margen de cualquier poética preconcebida. Era la superación, al mismo tiempo, de lo «clásico» y de lo «romántico» como poéticas dirigidas a mediatizar, condicionar y orientar la relación del artista con la realidad. Con ello Courbet no niega la importancia de la historia, de los grandes maestros del pasado, pero afirma que de ellos no se hereda ni una concepción del mundo, ni un sistema de valores, ni una idea del arte, sino sólo la experiencia de afrontar la realidad y sus problemas con los medios de la pintura. Más allá de la ruptura con las poéticas opuestas y complementarias entre sí de lo «clásico» y lo «romántico», el problema que se planteaba era el de abordar la realidad sin apoyo de esas poéticas, liberar a la sensación visual de cualquier experiencia o noción adquirida y de cualquier actitud preconcebida que pudiese prejuzgar su inmediatez, y al trabajo pictórico, de cualquier regla o costumbre técnica que pudiera comprometer esa reproducción a través de colores. El movimiento impresionista, que quemó decididamente el puente tendido hacia el pasado y abrió el camino a la investigación artística moderna, se formó en París entre 1860 y 1870: se presentó por primera vez al público en 1874 con una exposición de artistas «independientes» que se llevó a cabo en el estudio del fotógrafo Nadar.

Es difícil decir si era mayor el interés del fotógrafo por aquellos pintores que el de aquellos pintores por la fotografía; en todo caso, es cierto que uno de los móviles de la reforma de la pintura fue la necesidad de redefinir su esencia y sus objetivos con relación a ese nuevo instrumento de reproducción mecánica de la realidad.

La definición se remonta al comentario irónico de un crítico sobre un cuadro de Monet titulado *Impresión, amaneciendo*; pero fue adoptada por los artistas, casi como un desafío, en exposiciones posteriores. Las figuras destacables del grupo fueron: MONET, RENOIR, DEGAS, CÉZANNE, PISSARRO, SISLEY. En la primera fase de la investigación participó también un amigo de Monet, J. F. BAZILLE (1841-1870), que murió luchando en la guerra franco-prusiana. MANET no formaba parte del grupo, aunque era considerado como un precursor del mismo; de hecho, este artista de más edad y ya conocido había desarrollado en un sentido esencialmente visual la tendencia realista, apartándose, sin embargo, del integralismo de Courbet y remitiendo a los pintores modernos a la experiencia de esos maestros del pasado tan alejados del clasicismo académico como Velázquez, Rubens y Franz Hals. Rechaza el enfrentamiento brutal con la realidad y en cambio se plantea liberar a la percepción de todo prejuicio o convencionalismo para poder expresarla en su plenitud de acto cognoscitivo. El retorno a la elección de valores, que en cambio Courbet excluía, le

alejaba sin duda del extremismo revolucionario (Courbet se sumará con pasión a la Comuna) y le acercaba en cambio a literatos y poetas (fue amigo de Baudelaire y luego de Mallarmé). A partir del año 1870 se fue acercando cada vez más al Impresionismo, eliminando el claroscuro y los tonos intermedios y resolviendo las relaciones de tonos con relaciones cromáticas.

Tras la primera exposición en el estudio del fotógrafo Nadar hubo otras: las de 1877, 1878, 1880, 1881, 1882 y 1886, que siempre suscitaron reacciones escandalizadas por parte de la crítica oficial y de la gente de orden. Los únicos críticos que entendieron la importancia del movimiento fueron Durret y Duranty, además del escritor, amigo de Cézanne, Emilio Zola, aunque éste con ciertas reservas. No había ningún interés ideológico ni político que cohesionara entre sí a los jóvenes «revolucionarios» del arte: Pissarro era de izquierdas; Degas, conservador, y otros, indiferentes. No tenían un programa concreto. Sin embargo, en las discusiones que mantenían en el café «Guerbois» se habían puesto de acuerdo sobre algunos puntos: 1) su aversión por el arte académico de los *Salons* oficiales; 2) su orientación realista; 3) su desinterés total por el sujeto y su preferencia por el paisaje y la naturaleza muerta; 4) el rechazo de las costumbres de *atelier* a la hora de colocar e iluminar los modelos y de empezar con el dibujo al trazo para luego pasar al claroscuro y al color; 5) el trabajo *en plein-air*, el estudio de las



94

sombras coloreadas y de las relaciones entre colores complementarios. Sobre este último punto es cierta la referencia a la teoría óptica de Chevreul sobre los contrastes simultáneos: sólo en 1886, con el Neoimpresionismo de SEURAT y de SIGNAC, se llegará a un intento deliberado de basar la pintura en las leyes científicas de la visión. Incluso antes de la exposición de 1874 los móviles y los intereses de los distintos componentes del grupo tampoco eran idénticos. Monet, Renoir, Sisley y Pissarro realizan un estudio directo, experimental, de la realidad: dedicándose preferentemente a las orillas del Sena, se proponen reproducir de la forma más inmediata posible, con técnica rápida y sin retoques, la *impresión* luminosa y la transparencia de la atmósfera y del agua con puras notas de color, al margen de cualquier graduación de claroscuro y evitando utilizar el negro para oscurecer los colores en sombra. Al ocuparse exclusivamente de la sensación visual, rehúyen la «poeticidad» del motivo, la emoción y la

conmoción románticas. Cézanne y Degas, en cambio, consideran el estudio histórico tan importante como el de la naturaleza: Cézanne, especialmente, dedica mucho tiempo a estudiar en el Louvre las obras de los grandes maestros, tomando apuntes y haciendo copias de ellas.

Está convencido de que, para poner en claro la esencia de la operación pictórica, hay que reanalizar su historia; pero, puesto que también Monet y los demás persiguen el mismo fin mediante la verificación de las posibilidades técnicas del momento, ambos procesos convergen en un mismo fin: demostrar que la experiencia de la realidad que se realiza con la pintura es una experiencia plena y legítima que no puede ser sustituida por otras experiencias que se realicen. La técnica pictórica es, por tanto, una técnica de conocimiento que no puede ser excluida del sistema cultural del mundo moderno, eminentemente científico. No es que afirmen que, en una época científica, el arte haya de parecer científico: lo que

94. Frédéric Bazille: *La familia del artista* (1868-69); tela, 1,53 × 2,30 m. París, Musée d'Orsay.

95. Claude Monet: *Mujeres en el jardín* (1866-67); tela, 2,05 × 2,55 m. París, Musée d'Orsay.

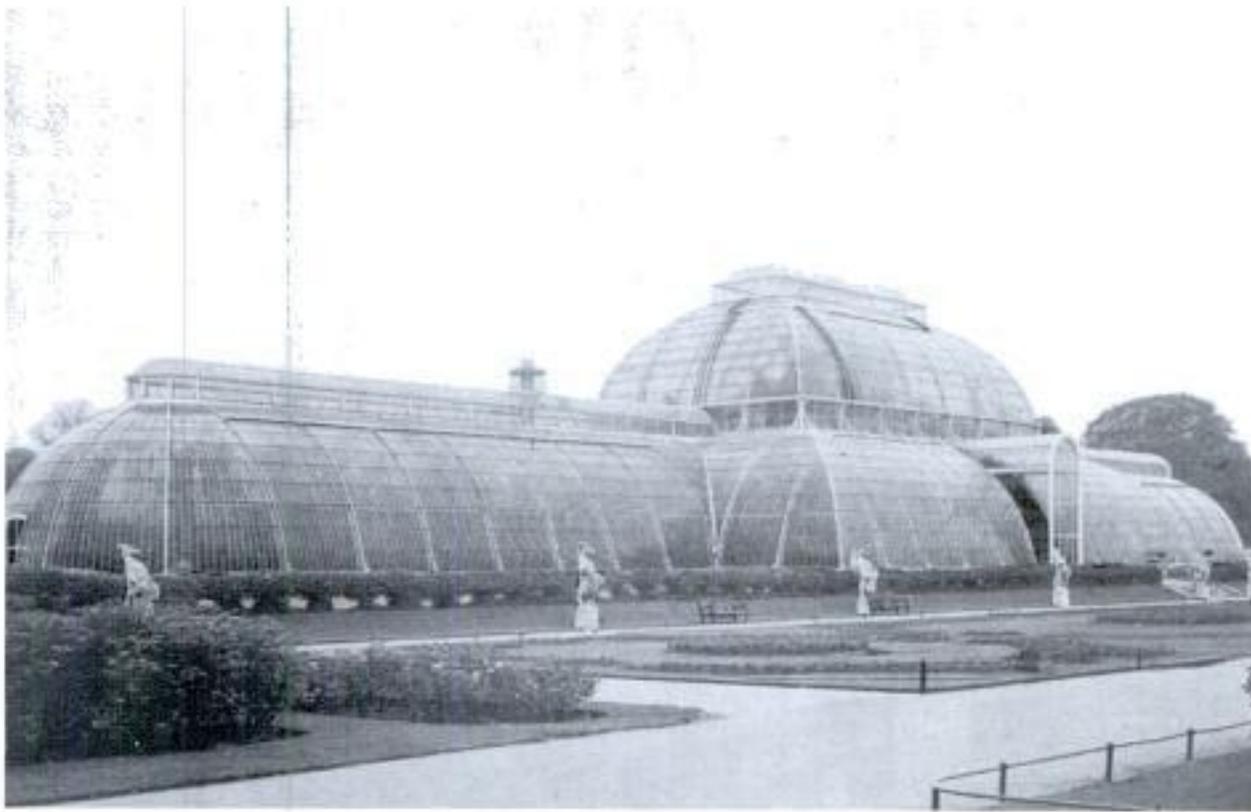
96. Claude Monet: *Campo de amapolas* (1873); tela, 0,50 × 0,65 m. París, Musée d'Orsay.



95



96



97

sí hacen es preguntarse por el carácter y por la función del arte en una época científica, y cómo debe transformarse la técnica del arte para llegar a ser una técnica tan rigurosa como la técnica industrial, que depende de la ciencia. En este sentido, se puede demostrar que la investigación impresionista en pintura constituye el paralelo de la investigación estructural de los ingenieros en el campo de la construcción. Y no sólo puede decirse que la polémica de los impresionistas contra los académicos es similar a la que mantienen los constructores contra los arquitectos-decoradores, sino que se dan claras analogías entre el espacio pictórico de los impresionistas y el espacio constructivo de la nueva arquitectura en hierro. De hecho, en uno y otro caso no se parte de una concepción preconcebida del espacio: el espacio se determina en la obra por la relación entre sus elementos constitutivos.

### La fotografía

El problema de la relación entre las técnicas artísticas y las nuevas técnicas industriales se concreta, especialmente por lo que se refiere a la pintura, en el problema del distinto significado y valor de las imágenes producidas por el arte y de las producidas por la fotografía. Su descubrimiento (1839), el rápido progreso técnico que reduce el tiempo de posar y permite alcanzar la

máxima precisión, los intentos de fotografía «artística», las primeras aplicaciones del medio al registro de movimientos (fotografía estroboscópica, cinematografía); pero, sobre todo, la producción industrial de los aparatos y las grandes transformaciones que determina la aplicación generalizada de la fotografía a la psicología de la visión, tuvieron una profunda influencia, en la segunda mitad del siglo pasado, sobre la orientación de la pintura y sobre la evolución de las tendencias artísticas relacionadas con el Impresionismo.

Con la difusión de la fotografía, muchas prestaciones sociales pasan del pintor al fotógrafo (retratos, vistas de ciudades y de pueblos, *reportajes*, ilustraciones, etc.). La crisis afecta, sobre todo, a los pintores de oficio y va a elevar la pintura, como arte, al nivel de una actividad de *élite*. Si la obra de arte se convierte en un producto excepcional, sólo puede interesar a un público restringido y ha de tener un alcance social limitado; por otra parte, también en el arte la producción de alta calidad deja de tener una función si no sirve de guía a una producción media. La obra de arte deja de ser considerada un bien de consumo normal y pasa a ser considerada un arte incompleto: en consecuencia, tiende a desaparecer. A un nivel más elevado, las soluciones que se plantean son dos: 1) se elude el problema afirmando que el arte es una actividad espiritual que no puede ser



98

97. Decimus Burton y Richard Turner: *Kew Garden, edificio en hierro y cristal (1845-47)*, en Londres.

98. Berthe Morisot: *Jovencita ante el espejo (1875)*; detalle, tela, 0,64 x 0,54 m. París, Galería Durand-Ruel.

sustituida por un medio mecánico (es la tesis de Baudelaire, así como de los simbolistas y de las tendencias afines); 2) se reconoce que el problema existe y es un problema de visión que sólo se puede resolver definiendo con claridad la distinción entre los tipos y las funciones de la imagen pictórica y de la imagen fotográfica (es la tesis de los realistas y de los impresionistas). En el primer caso, la pintura trata de plantearse como poesía o literatura figurada; en el segundo, la pintura, liberada ya de su función tradicional de «reproducir la verdad», se plantea como pintura pura; es decir, aclara cómo con procedimientos pictóricos rigurosos se obtienen valores inalcanzables por otros medios.

La hipótesis de que la fotografía repro-

duzca la realidad *tal y como es* y la pintura *tal y como se ve* no es válida: el objetivo fotográfico repite, al menos en la primera fase de su desarrollo técnico, el funcionamiento del ojo humano. Tampoco se puede afirmar que el objetivo sea un ojo imparcial y que el ojo humano sea un ojo influenciado por los sentimientos o los gustos de la persona: el fotógrafo también manifiesta sus inclinaciones estéticas y psicológicas a la hora de escoger los motivos, de componer e iluminar los objetos, de encuadrar y de enfocar. Desde mediados del siglo XIX hay personalidades de fotógrafos (por ejemplo, Nadar) así como hay personalidades de artistas. No tiene sentido preguntarse si «hacen arte» o no, y no hay ninguna dificultad en admitir que los pro-

cedimientos fotográficos pertenecen al orden estético. En cambio, es erróneo creer que, en cuanto tales, sustituyen a los procedimientos de la pintura: los pintores «de visión», desde Courbet hasta Toulouse-Lautrec, están dispuestos a admitir que la fotografía, al igual que el arte gráfico o la escultura, pueda ser un arte distinto a la pintura. En definitiva, no es el problema teórico lo que tiene interés, sino la realidad histórica de las relaciones recíprocas. Otro aspecto importante de la relación es el enorme crecimiento del patrimonio de imágenes: la fotografía hace ver gran cantidad de cosas que escapan no sólo a la percepción, sino a la atención visual. El Impresionismo, estrechamente ligado a la divulgación social de la fotografía, tiende a competir con

99. Nadar: *Sarah Bernhardt* (1859), fotografía.

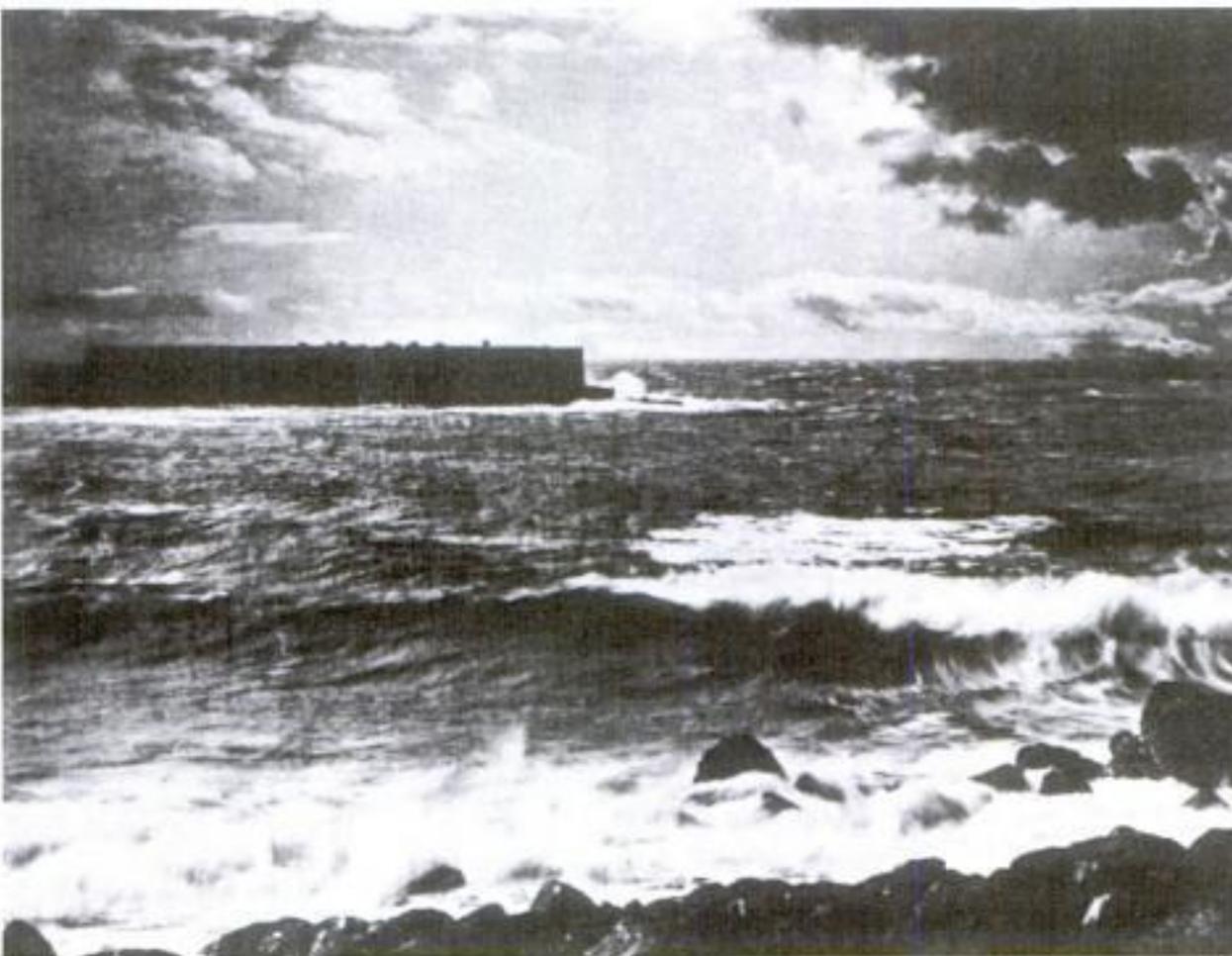


100. Gustave Courbet: *Mar en tempestad* (1869); tela, 1,17 × 1,60 m. París, Musée d'Orsay.

101. Le Gray: *La ola* (1856), fotografía.



100



101

ella, tanto en el acierto de la reproducción como en su instantaneidad o en la ventaja del color. Los simbolistas, por el contrario, rechazan toda relación, reconociendo implícitamente que, como reproducción y representación de la realidad, la pintura queda superada por la fotografía.

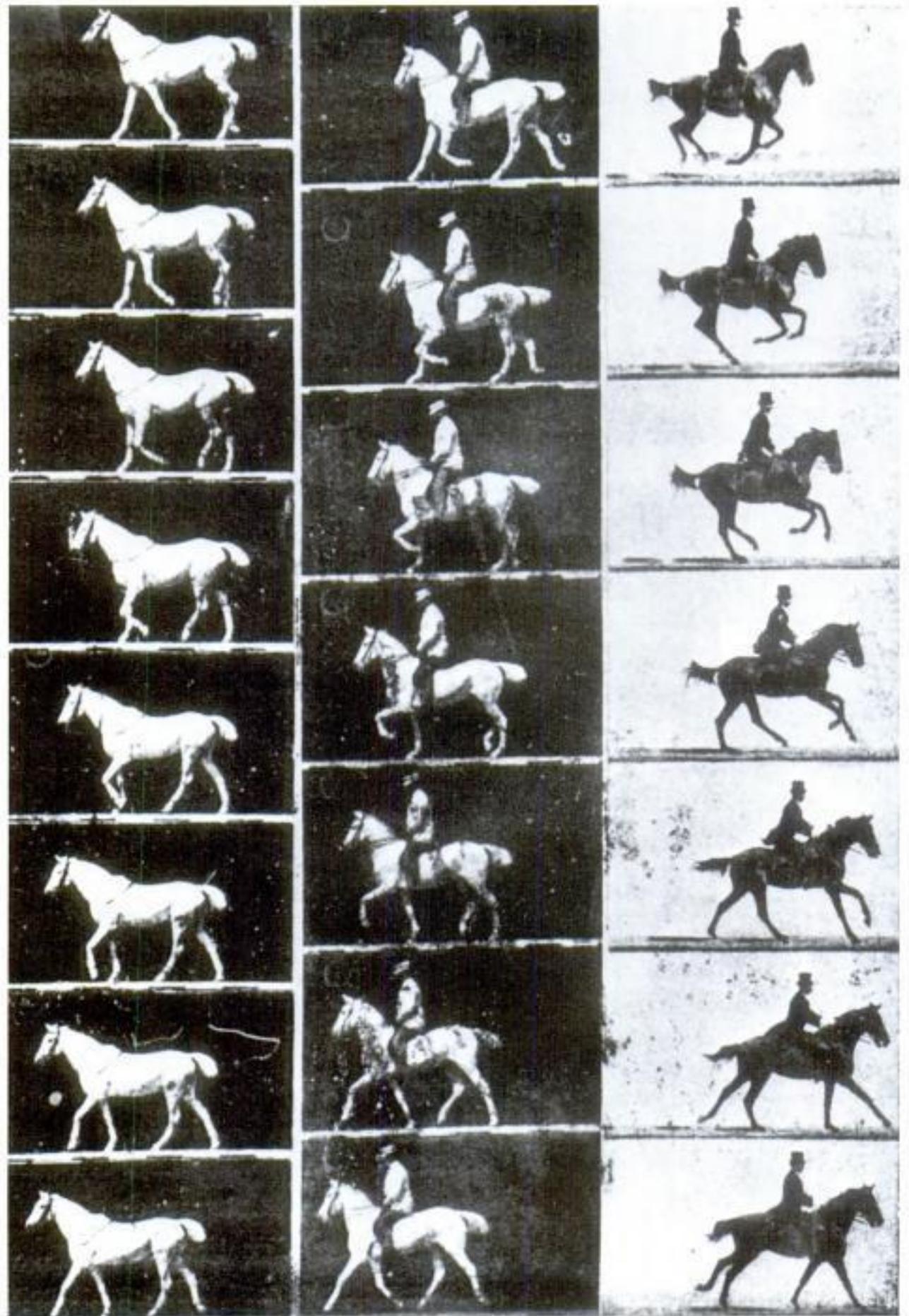
Se suele afirmar que la fotografía dio a los pintores la experiencia de una imagen carente de trazos lineales y for-

mada únicamente por manchas claras y oscuras: la fotografía estaría, por tanto, en la base de la pintura «a manchas»; es decir, de toda la pintura de orientación realista del siglo XIX. Naturalmente, ni David ni Ingres, aunque rindieran culto al dibujo al trazo, sostuvieron nunca que la línea se encontrara en la naturaleza: afirmaban que ninguna representación de la realidad podía ser satisfactoria si no se apoya-

ba en esa noción intelectual de lo real que se realiza en el dibujo. La fotografía proporcionaba una representación satisfactoria sin una delimitación precisa de los contornos: pero también la historia de la pintura, desde los vénetos a Rembrandt y a Franz Hals, desde Velázquez a Goya, abundaba en reproducciones sin un soporte visible de dibujo. Si puede decirse que la fotografía ayudó a los pintores de «vistas» a descubrir su auténtica tradición; y más concretamente, en cuanto que era un puro hecho visual, les ayudó a diferenciar, en las obras de aquellos maestros, esos puros hechos visuales de los demás componentes culturales que hasta ese momento habían impedido valorar esas obras desde la perspectiva de la investigación sobre la visión.

Courbet fue el primero en comprender la clave del problema: siendo realista, no creyó nunca que el ojo humano pudiera ver más y mejor que el objetivo; es más, no dudó en trasladar a la pintura imágenes tomadas de fotografías. Aquello que para él no podía ser sustituido por un medio mecánico no era la visión, sino la *manufactura* del cuadro, el trabajo del pintor. Esto es lo que hace de la imagen no ya la semblanza de una cosa, sino otra cosa distinta y tan concreta como la primera. Proudhoniano e incluso precursor del marxismo, Courbet sólo se interesa por lo que podría llamarse la fuerza-trabajo que fabrica el cuadro: a igualdad de imágenes (por ejemplo, la de una cabra en la nieve), en el cuadro existe una fuerza-trabajo que no existe en la fotografía.

Tampoco se puede afirmar que la pintura capte significados ocultos o trascendentes de la realidad que escapen a la fotografía: la fuerza-trabajo sirve simplemente para *construir* la imagen, para darle una concreción y un peso que la convierten en algo real: con el evidente fin de demostrar que no puede considerarse la imagen artística como algo superficial, ilusorio, más frágil y menos serio que la realidad. De esta manera, distingue entre la imagen *pesada* y la pintura (menos verídica y menos verdadera). Es comprensible que, tras esta aclaración, los impresionistas pudieran utilizar los materiales de imagen que les proporcionaba la fotografía sin plantearse ningún proble-

102. Jules Marey: *Experimentos cronofotográficos* (1887).

102

ma al respecto. La fotografía permite ver infinitas cosas que el ojo humano, más lento y menos preciso, no puede captar; al pasar a formar parte de lo visible, todas esas cosas (por ejemplo, los movimientos de las piernas de una bailarina o de un caballo al galope, así como los universos de lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande que revelan el microscopio y el telescopio) entran a formar parte de la experiencia visual y, por tanto, de la «competencia» del pintor. Degas y

Toulouse utilizaban con frecuencia materiales fotográficos sin plantearse por ello problemas teóricos. En este sentido, es justo afirmar que la fotografía contribuyó a aumentar el interés de los pintores por el espectáculo social. Por su parte, los fotógrafos, aun dejándose llevar de buen grado por el gusto de los pintores en la elección y en la preparación de los sujetos, nunca pretendieron entrar en competencia con la investigación pictórica. Nadar era amigo de los impresionistas, y la

primera exposición de éstos se hizo en su estudio; pero nunca trató de hacer fotografías impresionistas. Era consciente de que la estructura de su técnica era profundamente distinta de la de la pintura y de que el resultado estético que pudiera nacer de su técnica no podía ser un valor de referencia que tomara prestado de la pintura. Las fotografías «artísticas», tan de moda a finales del siglo pasado y a principios del nuestro, son similares a esas perfectas estructuras de hierro o de cemento encima de las cuales los arquitectos «estructuralistas» colocaban mediocres ornamentos que trataban de disimular su funcionalidad. Y así como sólo se llegará a una auténtica arquitectura estructuralista cuando los arquitectos se liberen de la vergüenza de creer que su técnica no es artística, igualmente la fotografía de alto nivel estético sólo se logrará cuando los fotógrafos dejen de avergonzarse de ser fotógrafos y no pintores, dejen de necesitar la pintura para convertir en artística la fotografía y busquen el origen del valor estético en la estructura intrínseca de su propia técnica.

### El Neoimpresionismo

En 1884, GEORGES SEURAT (1859-1891), PAUL SIGNAC (1863-1935), MAXIMILIEN LUCE (1858-1941) y otros se asociaron con el propósito declarado de ir más allá del Impresionismo en el sentido de dar un fundamento científico al proceso visual y operativo de la pintura. A esta tendencia se opusieron, en nombre de las instancias originarias del Impresionismo, Monet y Renoir: se estableció así una diferencia entre un Impresionismo denominado «romántico» y un Impresionismo denominado «científico». El propósito rigurosamente científico se contrapuso, como una antítesis explícita, al espiritualismo igualmente riguroso de los simbolistas. Remitiéndose a las investigaciones de Chevreul, Rood y Sutton sobre las leyes ópticas de la visión y, especialmente, de los «contrastes simultáneos» o de los colores complementarios, los neoimpresionistas instauraron la técnica del puntillismo (*pointillisme*), consistente en la división de los tonos en sus distintos componentes; es decir, en

muchas pequeñas manchas de colores puros combinados entre sí para recomponer, en el ojo del observador, la unidad del tono (luz-color) sin las inevitables impurezas del empaste, que apaga y confunde los colores entre sí. Sin embargo, el carácter científico del Neoimpresionismo no consiste en la referencia a leyes ópticas recientemente verificadas: no se pretende hacer una pintura científica, sino instituir una ciencia de la pintura, plantear la pintura como una ciencia en sí misma. Resultan fundamentales los siguientes aspectos: 1) que el análisis de la visión se lleve a cabo en el procedimiento técnico; 2) que, descomponiendo la sensación visual, se reconozca que no se trata de una simple impresión, sino que tiene una *estructura* y que se desarrolla a través de un *proceso*; 3) que el cuadro sea *construido* con la materia-color y que ésta tenga un carácter funcional, como los elementos móviles de una arquitectura; 4) que el cuadro no sea considerado como una pantalla sobre la que se proyecta la imagen, sino como un campo de fuerzas interactivas que constituyen o conforman la imagen.

Especialmente con Signac, el puntillismo irá poco a poco suavizándose y transformándose en un tejido de toques anchos y planos, auténticos mosaicos de colores, mediante los cuales cada nota cromática encuentra su propio *timbre* con relación al de las notas próximas. El procedimiento amplía las posibilidades de la gama de acordes de colores mucho más allá de los límites que permite el empaste.

Por su carácter técnico-científico, el Neoimpresionismo ha sido uno de los grandes componentes del amplio movimiento *modernista* que, a caballo entre los dos siglos, intenta rescatar la pintura de la condición de inferioridad y de inactualidad a la que la relegaba el desarrollo contemporáneo de las tecnologías científicas de la industria y, especialmente, de la fotografía.

### El Simbolismo

El Simbolismo se plantea como una tendencia paralela y aparentemente antitética al Neoimpresionismo: se configura como una superación de la pura

103. Pierre Puvis de Chavannes. *El verano* (1801); tela, 3,50×5,07 m. París, Musée d'Orsay.



103

visualidad impresionista, pero en sentido *espiritualista*, en lugar de científico. La antítesis se prestaba a ser fácilmente resuelta reconociendo el carácter ideal o espiritual de la ciencia.

Efectivamente, el Simbolismo, que encuentra apoyo en las poéticas literarias contemporáneas y sobre todo en Mallarmé, replantea un problema de contenidos, conectando así con las primeras instancias románticas de Blake y de Füssli, con la pintura literaria de GUSTAVE MOREAU (1826-1898) y con el alegorismo de las evocaciones clásicas de PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898). Aunque sea contrario a la pura visualidad impresionista, el Simbolismo no se contrapone al Impresionismo como conceptualismo o formalismo, sino que trata de transformar los contenidos de igual manera que el Impresionismo trata de cambiar el valor de las formas. El arte no representa, sino que revela a través de *signos* una realidad que está más acá o más allá de la conciencia. Las imágenes que salen de lo más profundo del ser humano se encuentran con aquellas que proceden del exterior: la pintura es como una pantalla diáfana a través de la cual se produce una misteriosa ósmosis, se establece una continuidad entre el mundo objetivo y el subjetivo.

Así como la luz no es visible mientras no la intercepte una pantalla sólida, sólo en el límite entre interior y exterior, entre persona y mundo, se pro-

yecta el flujo de la imaginación en imágenes visibles. Si el Impresionismo tiende a ofrecer sensaciones visuales que sean ya, como tales, actos cognoscitivos, el Simbolismo trata de suscitar reflexiones sobre todo aquello que es incontestablemente real aunque no se vea. No hay, en principio, ninguna antítesis radical con el Impresionismo. A Mallarmé le gustaba definirse como «poeta impresionista y simbolista»; de la misma manera, los neoimpresionistas como Gauguin no excluyen una síntesis de ambas tendencias, sino que la desean. Puvis de Chavannes intenta lograr una interpretación simbólica del arte clásico, evocado como dimensión mítica. En literatura, Flaubert anticipa el Impresionismo en *Madame Bovary* y se aproxima al simbolismo de G. Moreau en *Salammbó*. Hay un enfrentamiento polémico entre el «naturalismo» literario de Zola y el «espiritualismo» de Moréas, el autor del *Manifiesto del Simbolismo* (1886); y un simbolista como REDON, cuando pinta flores, llega a notas de intensidad cromática dignas de Renoir. De hecho, la pintura, al perder su tradicional función social, pasa a ser un instrumento de investigación de la mente humana, de sus contenidos y sus procesos; la sensación visual es un segmento de esa mente, precisamente el consciente, por encima y por debajo del cual están el supraconsciente y el subconsciente.

También el Simbolismo es uno de los

componentes esenciales de la corriente *modernista*, e influye no sólo en la pintura, sino en la arquitectura (Horta, Van de Velde, Gaudí, etc.), en la decoración, en la ropa de vestir. Puesto que cada cosa, natural o artificial, puede asumir para nosotros un significado simbólico, desaparecen los límites a la morfología y a la simbología del arte. Se descarta, por ser demasiado tecnicista, la distinción tradicional entre artes mayores y menores: todo es concebido como originariamente o sustancialmente o potencialmente artístico («Ars una, species mille»). Las nuevas técnicas industriales permiten obtener formas absolutamente distintas a toda la morfología tradicional, cada vez más o menos directamente relacionada con la morfología natural; se atribuye a estas formas, que ya no son explicables como «analógicas» a las formas naturales, el valor de *signos* de una existencia trascendental o profunda, cuya infinidad escapa a la aprehensión de los sentidos y a la reflexión del intelecto, pero que el arte y sólo el arte puede revelar y convertir en fenómenos. La tesis es similar a la de la poética simbolista de Mallarmé: las palabras no valen por su significado habitual o lexicológico, sino por el que asumen en el contexto, como generadoras de imágenes.

Si el Neoimpresionismo está en la base de la investigación estructural de los *fauves* y del Cubismo, el Simbolismo anticipa la concepción surrealista del sueño

como revelación de la realidad profunda del ser, de la existencia inconsciente.

### *La arquitectura de los ingenieros*

La construcción con hierro y conglomerados plásticos no es una invención moderna: el hormigón era conocido por los constructores de la antigua Roma, y en el siglo XVIII se construían con hierro diques, naves y puentes. La sustitución de la leña por el carbón en la extracción del hierro permite su elaboración y su producción a nivel industrial y, casi al mismo tiempo, surgen las primeras manufacturas de cemento. Las condiciones de hecho que llevan a la utilización del hierro y del cemento como materiales de construcción son las siguientes: 1) la producción de estos materiales en grandes cantidades y a bajo costo; 2) la posibilidad de transportarlos fácilmente, incluso en forma de elementos prefabricados, desde las fábricas hasta las obras; 3) sus cualidades intrínsecas de materiales móviles y la posibilidad de cubrir amplios espacios con el mínimo estorbo de apoyos; 4) la economía en el tiempo y en el coste de la producción; 5) el progreso de la ciencia de

la construcción y el cálculo matemático de las cargas y de los impulsos; 6) la formación de escuelas especializadas para ingenieros. Cuando JOSEPH PAXTON (1803-1865), al principio constructor de diques, proyecta y lleva a cabo el *Palacio de Cristal* para la Exposición Universal de Londres de 1851 (la primera de las muchas ferias mundiales dedicadas a celebrar el progreso industrial), no está inventando una técnica nueva, sino que está instaurando un nuevo método de proyección y ejecución. Lo novedoso es el empleo de elementos prefabricados (segmentos metálicos, hojas de vidrio) producidos en serie y transportados hasta pie de obra para ser utilizados. Se ahorra tiempo y dinero: la construcción se reduce a un montaje rápido de piezas prefabricadas, recuperándose el material. Tras ese interés práctico había una idea revolucionaria: utilizar materiales y técnicas de la construcción utilitaria para construir un edificio altamente representativo, hacer arquitectura con los procedimientos de la ingeniería. Aunque no se atreva a reabsorber totalmente la decoración en la estructura, Paxton consigue, a nivel estético, tres resultados esenciales: 1) revalorizar

104-105. Joseph Paxton: *Crystal Palace* (1851), en Londres.



104



105

106. Henri Labrouste: *Sala de lectura de la Biblioteca Nacional (1858-68) de París.*

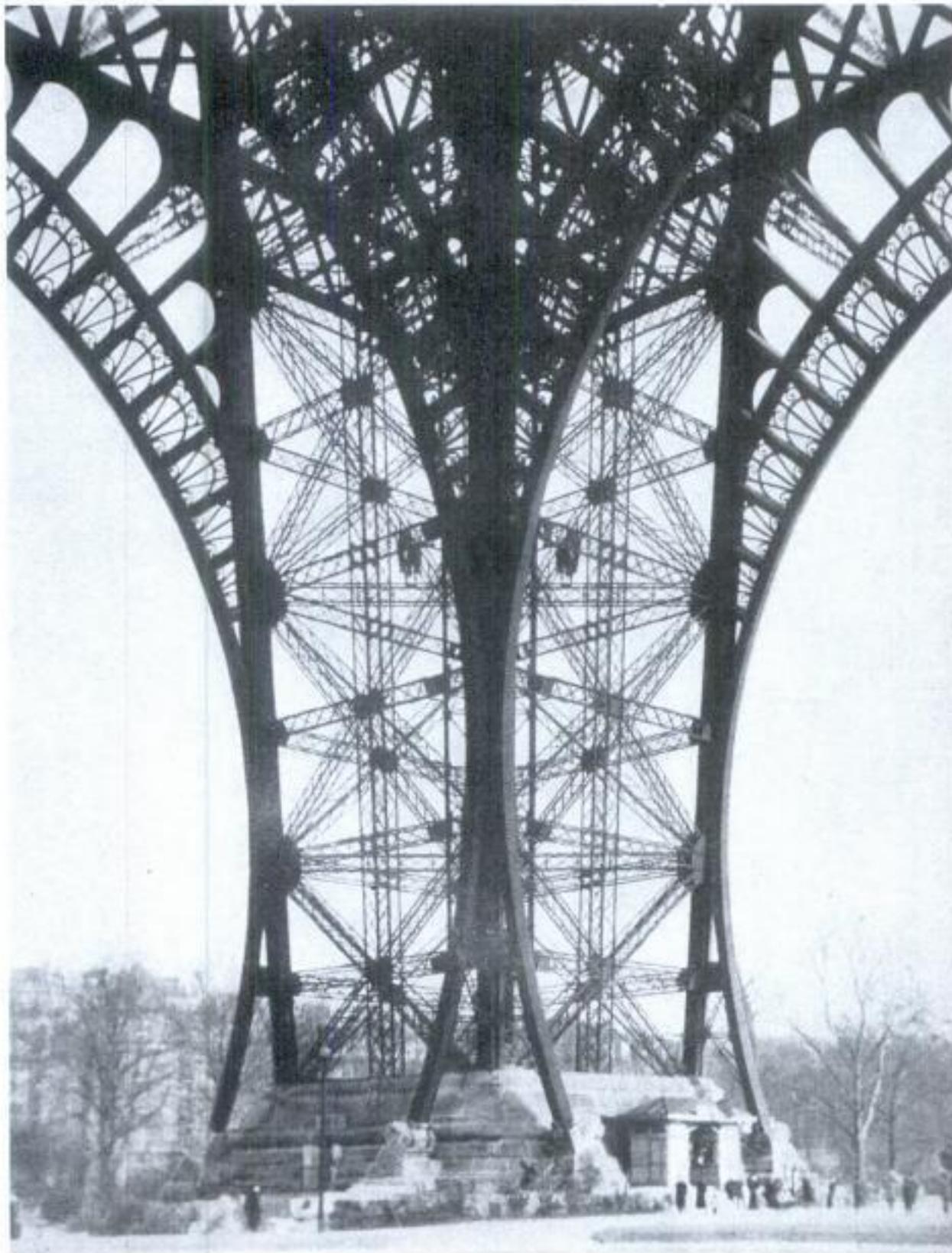
107. Giuseppe Mengoni: *Galería Vittorio Emanuele II (1865-67), en Milán.*



106



107



108

108-109. Gustave-Alexandre Eiffel: *Torre Eiffel* (1887-89), en París; construida en acero, tiene una altura de 300 metros.



109

el desarrollo dimensional, liberando a la geometría de los volúmenes del peso de la masa; 2) conseguir una volumetría transparente, eliminando la distinción entre espacio interno y espacio externo y dando una sensible primacía al vacío (las cristaleras) con relación al lleno (los finos segmentos metálicos); 3) lograr en el interior una luminosidad igual a la exterior.

Las ventajas prácticas del sistema favorecen su difusión: H. LABROUSTE (1801-1875) construye en hierro y cristal el *Salón de la Biblioteca Nacional* de París (1868); G. MENGONI (1829-1877), la importante articulación viaria de la *Galleria Vittorio Emanuele*, en Milán (1865). A pesar de la polémica,

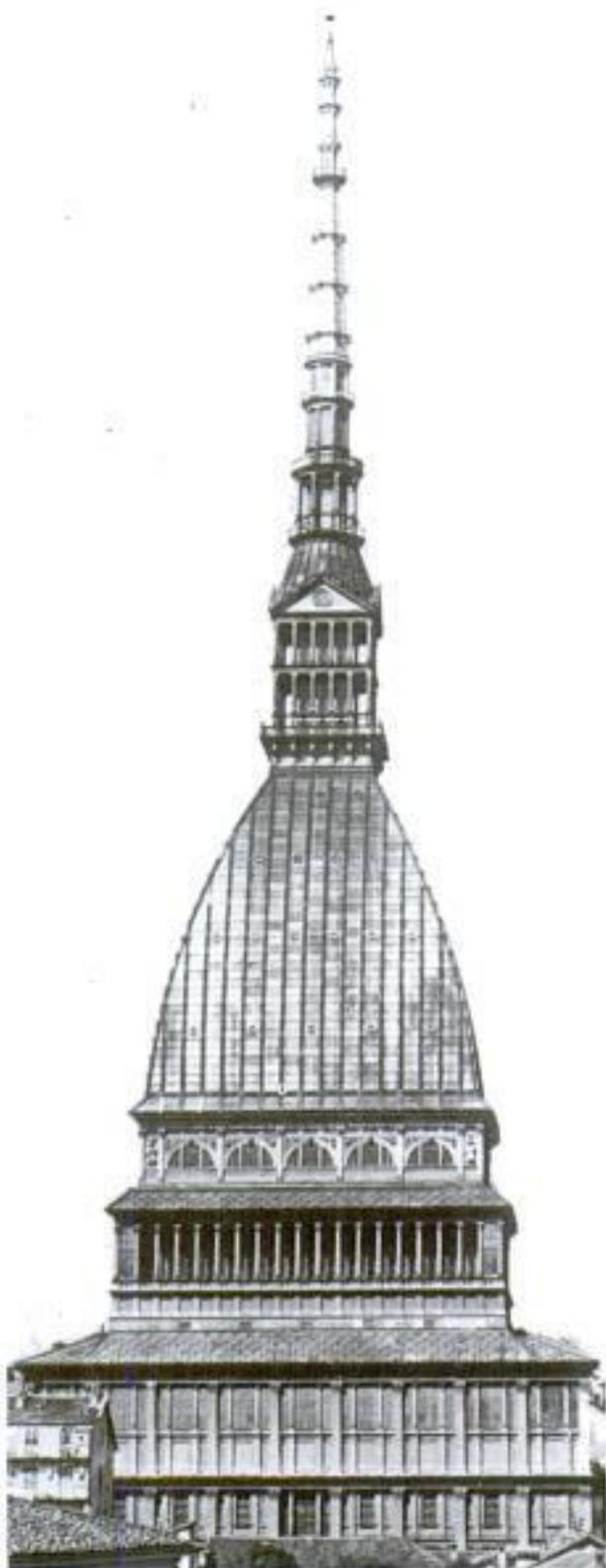
más dura en Francia, entre los pioneros de la funcionalidad técnica y los conservadores de la arquitectura «de los estilos» (es decir, entre estructuralistas y decoradores), se va abriendo camino cada vez más la convicción de que sólo mediante las nuevas metodologías constructivas se puede alcanzar esa configuración dinámica del espacio que corresponde a la sensibilidad, al sentido de la vida de la sociedad moderna.

El triunfo de los técnicos queda consagrado con la construcción de la torre ideada por A. G. EIFFEL (1832-1923) para la exposición de París de 1889; sus más de 300 metros de altura, la curvatura de sus perfiles angulares y la

tensión de sus vigas, que entretejen la estructura metálica, le proporcionan ese impulso que la eleva por encima del horizonte urbano como si fuera una antena gigantesca o un faro simbólico. Se trata de una construcción técnicamente funcional que, sin embargo, no tiene otra finalidad que la de visualizar y magnificar los elementos de la propia estructura: su indudable función representativa (es el *clou* de la Exposición, pero enseguida pasa a ser el símbolo del París moderno, al igual que el coliseo es el símbolo de la Roma antigua, y la cúpula de San Pedro, el símbolo de la Roma católica) se resuelve en representar su propia funcionalidad técnica. Es, en conse-

110. Alessandro Antonelli: *Mole antonelliana*, en Turín. El proyecto es de 1863 y la construcción se inicia en 1878.

111. John Roebling: *Puente de Brooklyn* (1868-83), en Nueva York.



110

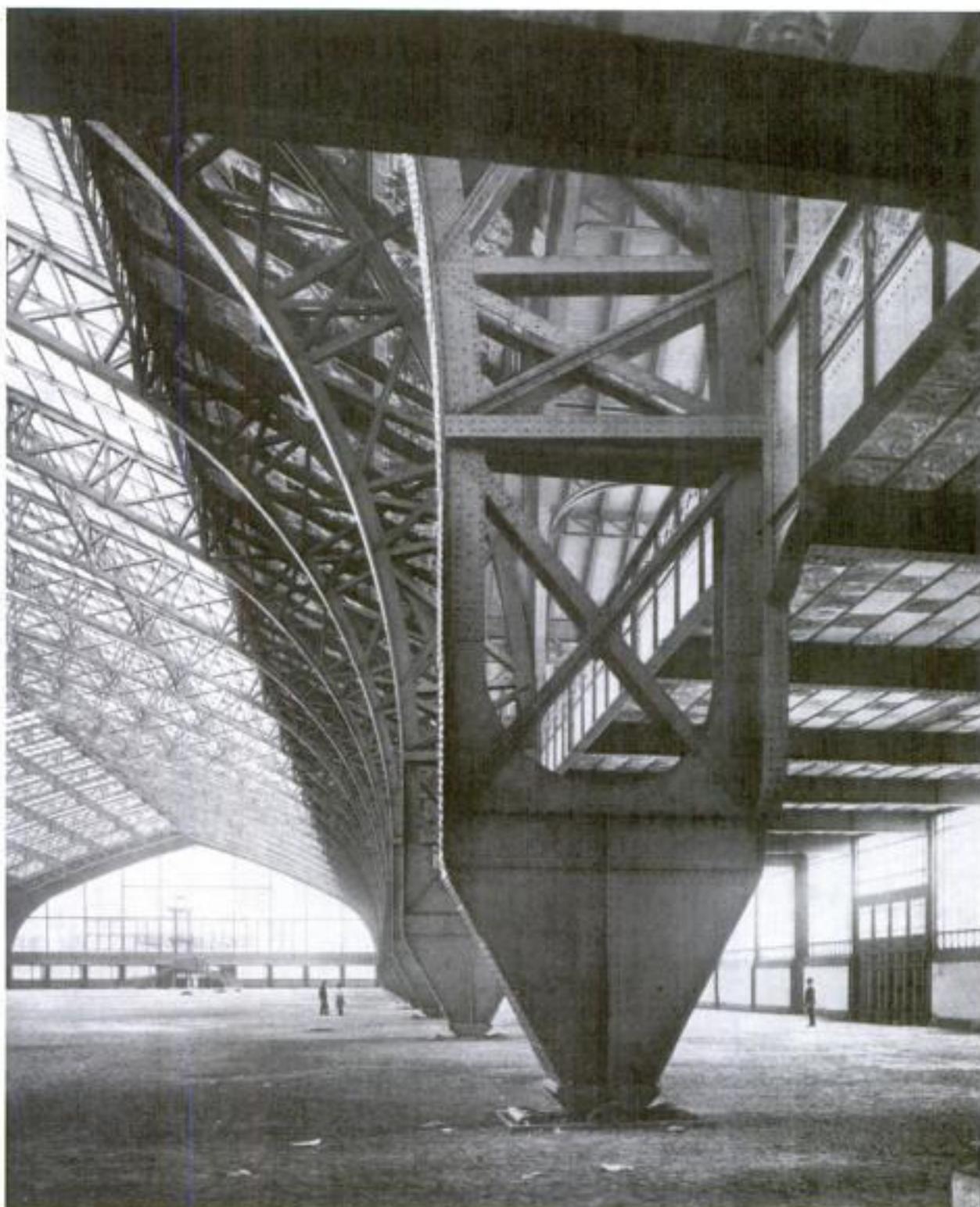
cuencia, un macroscópico elemento de decoración urbana que prevalece decididamente sobre los viejos símbolos de las torres de *Notre-Dame* y de la cúpula de los *Inválidos*; un monumento cuya singularidad estriba en no tener nada de «monumental», puesto que no conmemora ni celebra un pasado, no expresa principios de autoridad ni representa ideologías, sino que ensalza el presente y anuncia el futuro. (Véase, como antítesis, la concepción absolutamente retrospectiva del monumento contemporáneo *Vittoriano* en Roma, que pretende ser el símbolo monumental de la Roma moderna y que, en cierto sentido, lo es porque simboliza de la mejor manera imaginable el obtuso conservadurismo del poder burocrático. Y véase también la *Mole* que levanta en Turín A. ANTONELLI (1798-1888), con una intención urbanística similar a la de la torre Eiffel, aunque con técnicas tradicionales y con un significativo compromiso entre monumentalidad y funcionalidad técnica: es el típico símbolo de una situación urbana paleoindustrial). En la torre Eiffel, precisamente porque no tiene otra función que la de demostrar su propia funcionalidad técnica, se ve claramente cómo la investigación estructuralista es, en el campo de la arquitectura, paralela a la investigación impresionista en pintura. Una estruc-

tura lineal que no interrumpe la continuidad del espacio y desarrolla su entramado «a giorno», a la luz y al aire, es, indiscutiblemente, un caso típico de *plen-air* arquitectónico. Carece de masa y de volumen, está dibujada contra el cielo como un dibujo al trazo sobre una hoja de papel: con trazos más gruesos y más finos, que cualifican de distinta manera la calidad cromática del fondo, igual que los dibujos de los impresionistas. Sin embargo, al mismo tiempo tiene una fuerte carga simbólica, porque sus estructuras y sus formas no obedecen ya al principio naturalista del equilibrio estático de pesos y resistencias y, por encima de todo, ya no quiere ser representativa de la autoridad política o religiosa, sino expresar una ideología progresista en el propio empuje de sus líneas. Es un «proyecto» desmesuradamente engrandecido y «cosificado». Entre la proyección gráfica y la forma construida no hay un proceso, un *iter*: la técnica constructiva del hierro es una técnica tan rápida y directa como la instaurada por los impresionistas. No teme adecuarse a los temas, a los ritmos, a las formas de vida de la ciudad moderna, sino que, por el contrario, trata de hacerlo. Tiene también un explícito, casi descarado, carácter publicitario: también Toulouse-Lautrec sintió la necesidad de hacer pintura (y una pintura tan comu-



111

nicativa como lo es una bandera) con los carteles publicitarios. Precisamente esa linealidad pictórica de Toulouse puede parecerse, por hacer una referencia estilística y salvando las distancias, a la linealidad constructiva de Eiffel. Al no aceptar cualquier imagen preconcebida del espacio con la que la imagen del edificio pueda concordar, Eiffel determina el espacio con los mismos signos de la construcción: y por primera vez, en arquitectura, conviene hablar de signos y no de formas. Paralelismo no equivale a analogía: en el campo de la construcción, el estructuralismo lleva a cabo el mismo tipo de operación que la que cumple, en el campo de la representación, la pintura que parte de las premisas impresionistas y simbolistas, que son complementarias. En cambio, para los arquitectos que salían de la escuela de «bellas artes» había un repertorio de «estilos» pseudohistóricos, combinables de acuerdo con los esquemas del *eclecticismo* y adaptables a cualquier tipología de la construcción. Su arquitectura, siempre al servicio de los poderes institucionales e indiferente a los impulsos vitales de una sociedad de progreso, tiene un paralelo en la pintura de Bouguerau y de Cabanel que triunfa en las Academias y en los Salones oficiales. Había dos niveles muy distintos: el de lo útil y el de lo decorati-



112

112. Victor Contamin y Ferdinand Dutert: *Galería de las Máquinas*, en París; construida en 1889 con ocasión de la *Exposición Universal*, arcada de 108 m.



113. John Fowler y Benjamin Baker: *Puente sobre el Firth of Forth* (1879-90), en Edimburgo; longitud 533 m., altura 45,72 m.

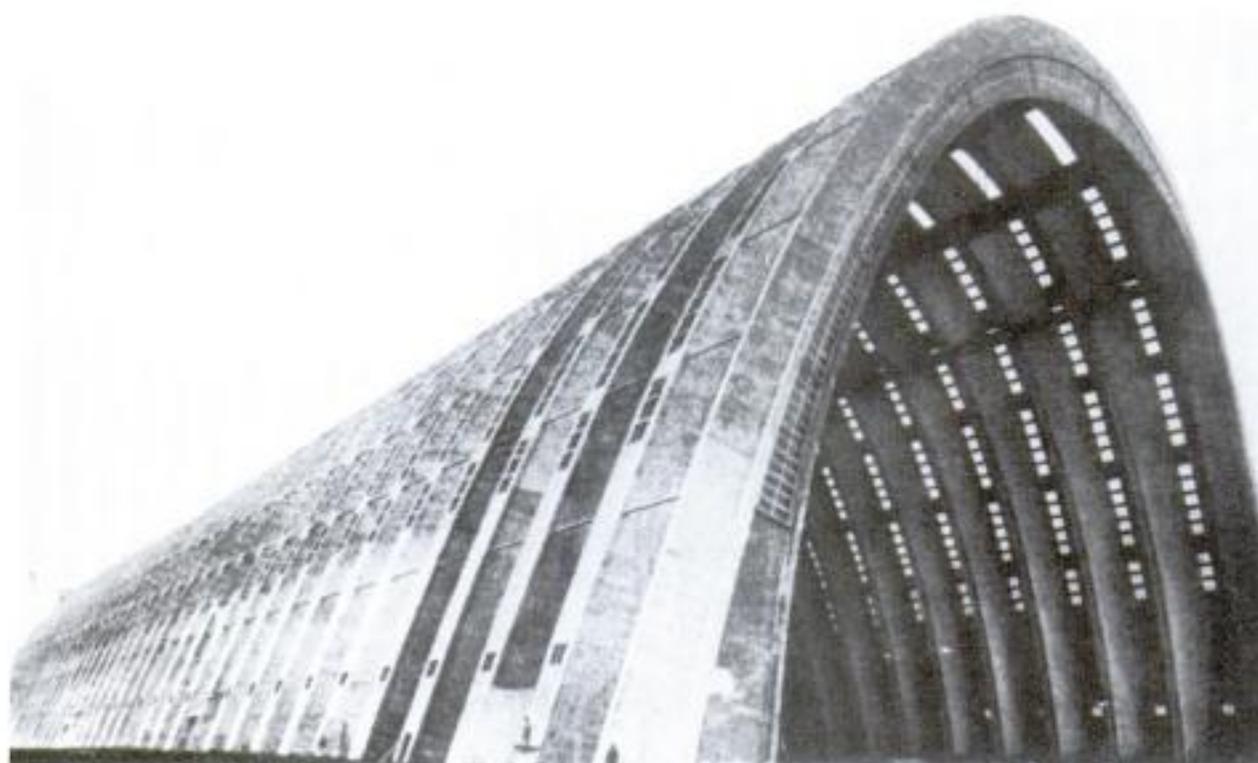
113

114. Robert Maillart: *Puente de cemento armado* (1933) en *Schwarzenburg*.

115. Eugène Fressynet: *Hangar para dirigibles* (1916-24) en *Orly*, destruido en 1944.



114



115

vo. Para la mentalidad de la burguesía, la banca debía parecerse exteriormente a un palacio del Renacimiento, y la casa de campo, a un castillo feudal. Frente a esta hipocresía, los constructores que tienen una preparación científica serían plantear que si el arte es el eclecticismo de los «estilos», la arquitectura renunciará a ser arte y será ingeniería. No existen dos niveles, el de lo artístico y el de lo utilitario: sólo hay una función, que es, al mismo tiempo, la de la estructura del edificio y la de su razón de ser en el espacio urbano. Es un engaño utilizar hierro y cemento para luego ocultarlos bajo una costra «artística»; por otra parte, los nuevos materiales y la nueva ciencia de la construcción permiten defi-

nir nuevas relaciones entre pesos e impulsos. Y, sobre todo, una nueva imagen del espacio, más dinámica. Con el *Art Nouveau* (Horta, Van de Velde, Gaudí), también la decoración pasa a ser tensión, elasticidad, expresión simbólica de una funcionalidad cuyo dinamismo es una característica del mundo moderno. Como en el Gótico, al que se hace referencia, una sola corriente de fuerza se ramifica por todas las nervaduras hasta dispersarse por los miles de arroyos de una decoración ya integrada en las estructuras. La operación consiste sustancialmente en rechazar el concepto unitario de «arte» en el que se engloban las distintas artes y en delimitar en cada una de ellas el campo específico o de la estruc-

tura específica: campo y estructura cuya especificidad no puede ser más que la de las respectivas técnicas. El campo de la pintura es la percepción, y el de la arquitectura es la construcción: la primera se refiere al modo de captar la realidad; la segunda, al modo de intervenir en la realidad, transformándola. Ambos procedimientos son independientes entre sí y no tienen parámetros formales comunes: tienen, sin embargo, un punto de convergencia, porque, al igual que el pintor estructura u organiza en un espacio perceptivo la realidad captada, así los nuevos arquitectos estructuran y organizan en un espacio constructivo el ambiente de la vida. Por último, tanto la arquitectura como la pintura tratan de trans-

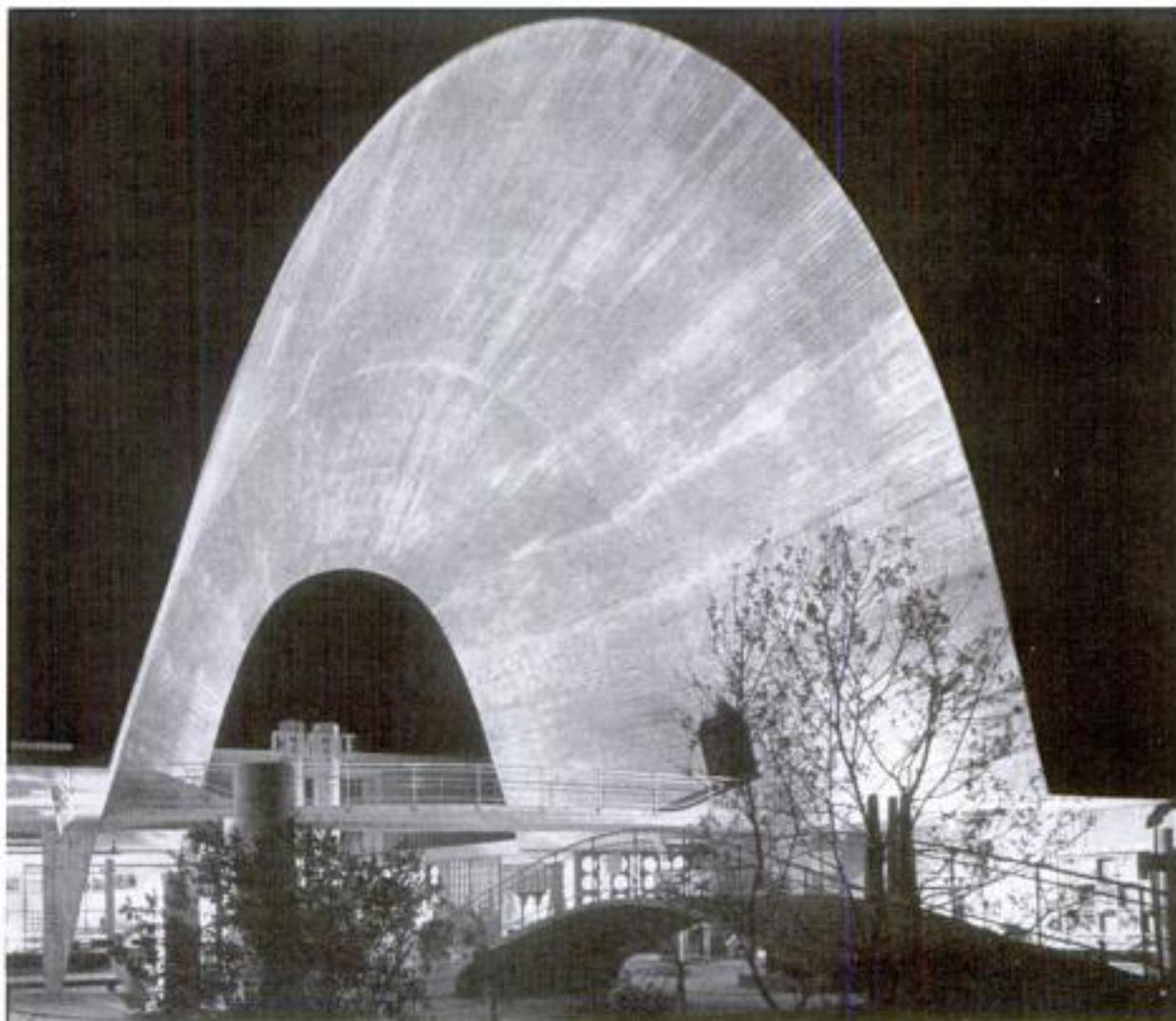
formar la actividad artística, de representativa, en estructurante. También el empleo del hormigón (o cemento, en términos corrientes) dio lugar a largas polémicas: ¿Había de ser considerado como un material en sí, con características propias, o como un sustitutivo económico de la piedra? ¿Había de ser utilizado sólo en sustitución de la albañilería y ser recubierto con un paramento decorativo de otros materiales, o bien había de estudiarse una nueva decoración acorde con la naturaleza del nuevo material? Pero ¿cuál era la naturaleza de ese material que se utilizaba en estado fluido y luego adquiría mayor dureza que la piedra? Aunque era difícil definir la naturaleza de un material artificial, sí podía definirse su técnica; y esta técnica difería radicalmente de la técnica constructiva tradicional porque no consistía en superponer elementos sólidos, sino en colar una materia líquida dentro de formas cóncavas (de madera).

Cuando prevaleció, como era lógico, el concepto de que el hormigón no debía servir sólo de sustrato, sino que era un auténtico material de construcción

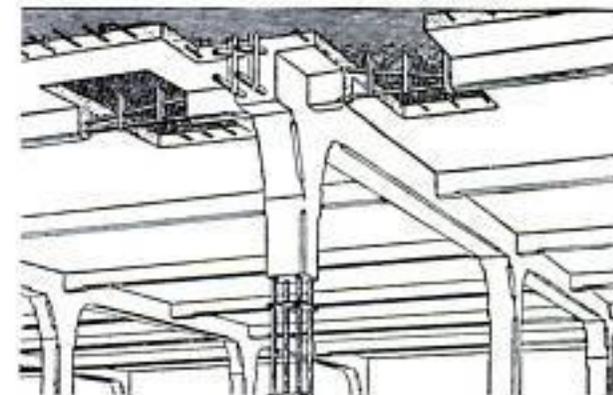
al que debía corresponder una morfología apropiada, el problema pasó a ser un problema estilístico: la forma arquitectónica nace en negativo (las cajas cóncavas) y se presenta luego como una forma compacta y continua, plasmada. Es fácil ver cómo se presta a realizar los motivos formales típicos del *Art Nouveau*: direcciones lineales y plásticas continuas, onduladas, sinuosas, esbeltas. El aparato ornamental se suelda con el aparato básico, resultantes ambos del mismo proceso de «elaboración». La fuerza y la elasticidad de la materia cuajada y la propia técnica de elaboración cambian radicalmente la estructura de la imagen arquitectónica: ya no son masas y volúmenes, sino superficies y ligeros pilares básicos; ya no se produce un equilibrio de llenos plásticos y vacíos persépticos, sino una clara primacía de los grandes vacíos sobre los ligeros y nerviosos apoyos; ya no se trata exclusivamente de arcos verticales y horizontales, sino de líneas oblicuas y curvas parabólicas, de arabescos; ya no hay una distinción entre partes básicas y partes de relleno, sino modulación de la forma en la

propia materia. A finales de siglo, especialmente por obra de FRANÇOIS HENNEBIQUE (1843-1921), pasa a ser de uso corriente el cemento armado mediante armillas de hierro metidas en el empaste: así, no sólo se aumenta la fuerza básica del conglomerado, sino que, además, se combina la flexibilidad lineal del hierro con la modelación plástica del cemento. En las extraordinarias posibilidades de flexión y de tensión del cemento armado y en los progresos de la técnica correspondiente se van a basar los avances del estructuralismo arquitectónico del siglo XX.

La construcción en hierro y cemento es indudablemente la causa principal del rápido proceso de industrialización de la arquitectura, a través de una distinta metodología de proyección y una nueva organización de la obra. Fue enorme la aportación del nuevo orden metodológico y tecnológico al proceso de transformación de la arquitectura en urbanística, así como a la producción constructora en serie y a la edificación de las grandes instalaciones de la ciudad y del territorio.



116



117

116. Robert Maillart: *Pabellón de los Cementos Portland*, en la *Exposición Nacional de Zurich* (1939).

117. *Construcción en cemento armado según Hennebique* (1892). *Construcción con pilares, viga principal, vigas secundarias y plancha.*

Gustave Courbet  
*Muchachas a orillas del Sena*  
 (Verano)

Las poéticas románticas atribuían la máxima importancia al significado dramático o patético del sujeto; COURBET está convencido de que la fuerza de la pintura reside en la pintura y no en el sujeto. Las piezas claves del Realismo, que presenta en 1847, son *Funeral en Ormans* y *El picapedrero*, en las que, más que representar la realidad, se ensimisma en ella.

En 1854 reprodujo en un cuadro famoso (*Buenos días, señor Courbet*) el encuentro con dos amigos en el campo; en 1857 representó a dos muchachas de la ciudad que duermen la siesta bajo los árboles a la orilla del río. Ingres las hubiera presentado como ninfas de las aguas o de los bosques, Delacroix; como las heroínas de una aventura de otros tiempos. Courbet no idealiza ni dramatiza. Las muchachas, con sus vistosos trajes, son más atractivas que bellas; no están en pose, tienen la ropa en desorden, no tienen nada de «espiritual», son perezosas, están pesadas, adormecidas. ¿Se tratará de dos mujeres de vida alegre que se han tomado un día de descanso? Y el paisaje no es más que un trozo de orilla, un prado con algún que otro árbol. Se rechaza todo aquello que se consideraba *a priori* poético: lo bello, lo gracioso, el sentimiento de la naturaleza. Courbet quiere vivir la realidad tal como es, ni bonita ni fea: para lograrlo, no encuentra otro camino que rechazar todos los esquemas, los prejuicios, las convenciones, las inclinaciones del gusto. Para tocar con la mano la verdad, elimina la mentira, la ilusión, la fantasía. Ése es su *realismo*, un principio moral antes que estético: no culto ni amor, ni imitación devota, sino pura y simple constatación de lo verdadero.

Aunque parezca recoger la realidad tal cual es, el cuadro tiene una construcción compleja y novísima. El horizonte está muy alto, casi no hay cielo, más allá de la hierba de la orilla está el esmalte celeste del agua bajo el sol; aquello que hubiera debido ser el fondo y dar espacio y aire a la composición queda ahogado por el espeso follaje de

los árboles. Las hojas que sobresalen están precisadas una por una: no por un gusto por el detalle, sino para dar la sensación de que el aire no se mueve. Más que representar un paisaje con figuras, Courbet ha querido transmitir esa sensación de atmósfera pesada, ese torpor entre sensual y sofocante de la tarde estival, la vida puramente física de las personas y de las cosas: en el prado florido, las dos mujeres, con los vestidos en desorden, son como dos flores carnosas, enormes, excesivamente abiertas. Se las ve desde arriba, con los cuerpos demasiado aplastados contra la hierba, bellas, de una belleza animal (en todo caso), y, al igual que sus formas no se modelan en un espacio envolvente, tampoco los colores de la carne y de los vestidos destacan sobre un fondo aéreo, sino sobre la alfombra verde del prado. Falta, intencionadamente, un centro, un eje ordenador de la visión. El ojo se ve obligado a moverse de un punto a otro, siguiendo la llamada de las notas de color chillón, diseminadas por el abigarrado contexto del cuadro. Busca el horizonte en ese pequeño trozo de cielo, y queda interceptado por la rama que se extiende verde sobre el azul; trata de adivinar las formas o la postura de las figuras, y divaga por ese montón confuso y luminoso de telas; trata de centrarse en los rostros, y se ve obligado a mirar más allá, a los colores rojo vivo de la bolsa. Todo tiene la misma importancia, o no tiene ninguna: no hay ningún motivo para atribuir a las figuras humanas un significado distinto del de los árboles, la hierba, las flores, la barca anclada. Aunque cada cosa se vea y se ofrezca a ser vista con la misma intensidad, la descripción no está detallada: la pintura es ancha y de empaste denso, la escala de colores está limitada a unos cuantos tonos dominantes (blancos, rojos, verdes, marrones). La unidad del plano de apoyo (prado-río) y la falta de una arquitectura en la composición tienen dos finalidades: por un lado, bloquear el desvío de la mirada hacia el horizonte, y por otro, hacer que las notas de color, cada una con su timbre, llamen simultáneamente la atención.

Esta simultaneidad de varias notas de color, la superposición de los significados de que son portadores, no tie-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

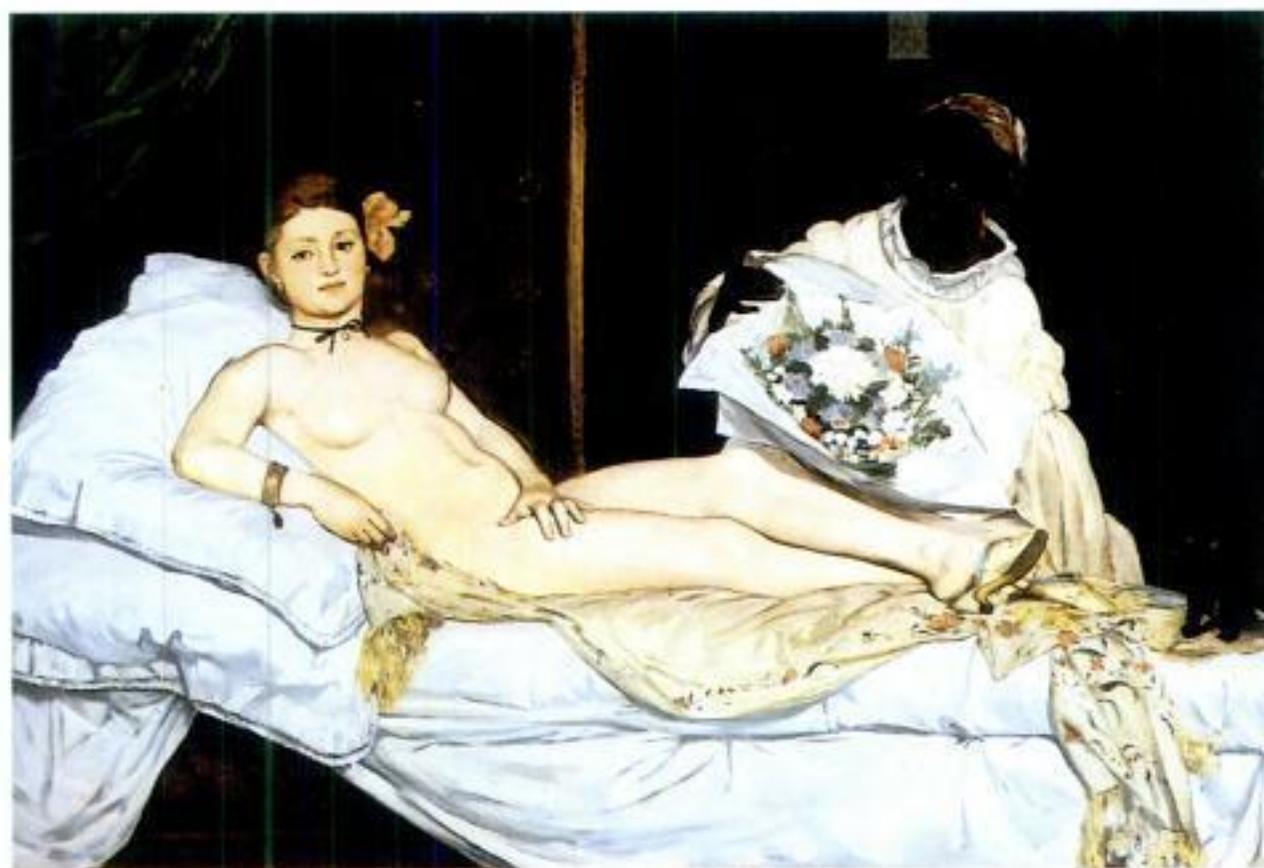
## Édouard Manet *Le déjeuner sur l'herbe*

Once años antes de que se celebrara la famosa exposición de los impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar, ÉDOUARD MANET expuso esta tela en el *Salon des refusés*, una vez rechazada del *Salon* oficial. El público y la crítica se indignaron por la «absurdez» del sujeto (una mujer desnuda conversa en el bosque con dos señores vestidos) y por la textura pictórica, sin claroscuros y sin relieves, hecha a base de zonas de colores planos.

Manet no tenía veleidades revolucionarias ni en política ni en arte. Pertenece a una familia de la alta burguesía, frecuentaba la sociedad elegante, viajaba, era amigo de literatos y de poetas (Baudelaire y, posteriormente, Mallarmé). Se formó como pintor en el estudio de un académico (Couture) y trabajando en el Louvre en las obras de los maestros del pasado: los venetos del siglo XVI (especialmente Tiziano), los holandeses del XVII (Franz Hals), los españoles (Velázquez y Goya). De los contemporáneos, le interesaba, naturalmente, Courbet (el precedente directo del *Déjeuner* y las *Muchachas a orillas del Sena*, de 1857); pero la inverosimilitud del tema del cuadro demuestra que no aceptaba más que en parte, y con reservas, el programa realista de

Courbet. Su propósito declarado era «pertenecer a su propio tiempo», «pintar lo que se ve». Pero eso no significa retratar a la gente, ni narrar la crónica de la propia época: era propio «de la época» (piénsese en Baudelaire) despreciar y prescindir del carácter anecdótico o narrativo de la obra de arte; y la aparente incongruencia del sujeto ayudaba a *ver*, al margen de cualquier convencionalismo narrativo.

No es cierto que a Manet le fuera indiferente el sujeto (al que las poéticas románticas daban una importancia primordial) y sólo se preocupara del brillante efecto del colorido. Estuvo estudiando durante mucho tiempo el tema y la composición del *Déjeuner*. El tema de la «conversación» entre figuras desnudas y vestidas en un paisaje es el mismo que el que aparece en un cuadro veneto perteneciente a la primera parte del siglo XVI (*El concierto campestre*, en aquella época atribuido a Palma el Viejo, y hoy día bien a Giorgione, al joven Tiziano o a Sebastiano del Piombo). La composición reproduce, a partir de un grabado de Marcantonio Raimondi, a un grupo de divinidades fluviales en un *Juicio de París* de Rafael: y no es un motivo casual, porque el motivo dominante, en el *Déjeuner*, es la transparencia del agua en la sombra húmeda del bosque. Por tanto, Manet no se preocupa del sujeto en cuanto acción o episodio (es decir, en



120. Gustave Courbet: *Autorretrato con el perro negro* (1842); tela, 0,46 × 0,56 m. París, Musée du Petit Palais.

121. Gustave Courbet: *El picapedrero* (1849); tela, 0,45 × 0,54 m. Milán, colección privada.

122. Édouard Manet: *Olympia* (1865); tela, 1,30 × 1,90 m. París, Musée d'Orsay.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Alfred Sisley  
*Isla de la Grande Jatte*

Claude Monet  
*Regatas en Argenteuil*  
*La catedral*

En los años que preceden a la primera exposición (1874) de aquellos que serán denominados impresionistas, Monet, Sisley y Renoir suelen trabajar juntos a orillas del Sena, a las puertas de París. Lo que intentan es ofrecer la sensación visual en su inmediatez más absoluta: ése es su objetivo. El método, trabajar *en plein-air* desde el principio hasta el fin. Y el tema a estudiar, las transparencias del agua y de la atmósfera. Renuncian al procedimiento habitual, que consiste en elaborar los bosquejos de lo real en el estudio, aplicando determinadas reglas de composición y de iluminación. Escogen el motivo fluvial porque excluye la estabilidad de los planos persépticos y la iluminación fija, que eran las bases de la perspectiva. Adoptan una técnica rápida, con toques de pincel, evitando fundir los colores en la tela y empastar blanco y negro al color para aclararlo u oscurecerlo. A pesar de estas premisas comunes a ambos, los dos cuadros pintados en 1873 por SISLEY y por

MONET, respectivamente, responden a dos estadios distintos de la investigación: Sisley se queda atrás porque, aunque con la reproducción frontal se propone alcanzar una objetividad rigurosa, no sabe apartarse totalmente del sentimiento de la naturaleza para plantear decididamente la cuestión de la sensación visual.

En su pintura, los árboles desnudos forman una cortina transparente que hace de plano intermedio o de conexión entre la superficie del agua y la profundidad de la atmósfera. En la casa, las partes iluminadas y las partes en sombra se logran utilizando tonos yuxtapuestos (como en Corot); pero en los tonos sigue habiendo una relación de claroscuros. El agua está pintada con pinceladas finas y tupidas, en tres tonos acordes entre sí: el oro viejo del reflejo de los árboles, el celeste y el blanco del cielo. Tres tonos igualmente acordes en la parte de arriba, aunque más movidos. Lo que interesa al pintor es la idea general de que el reflejo de una cosa es menos concreto que la cosa. La idea general le impide resolver la profundidad del espacio en la superficie de la pintura: a través del ralo cortinaje de los árboles, la mirada se pierde en sugestivas lontananzas, poéticas y románticas. A través de la nueva técnica, Sisley busca una naturaleza más auténtica, más sutilmente



129. Alfred Sisley: *La inundación en Port Marly* (1876); tela, 0,60 × 0,81 m. París, Musée d'Orsay.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## Edgar Degas *L'absinthe*

DEGAS, que de joven fue admirador y seguidor indirecto de Ingres, formaba parte del grupo puntero de impresionistas, aunque la investigación de éstos divergiera de la suya, que le iba a llevar, más tarde, a buscar en la escultura el medio más adecuado para realizar la síntesis entre movimiento y espacio que él pretendía. Se sigue diciendo que fue más dibujante que colorista: aunque lo fuera, no por ello fue un anti-impresionista entre los impresionistas, o lo que sería peor, un espíritu ambiguo y contradictorio entre sus impulsos progresivos y sus rémoras conservadoras. Él opone una objeción de fondo al impresionismo de Monet o de Renoir: la sensación justa es un hecho mental antes que visual, y por ello no puede producirse un nuevo modo de ver sin un nuevo modo de pensar. El artista no es un aparato que recibe, una pantalla inmóvil sobre la que se proyecta la imagen inmóvil de la creación: es, en cambio, un ser que tiende a captar la realidad, a hacer suyo el espacio. Por tanto, no cuenta con una estructura determinada y constante, la de la perspectiva geométrica, euclídea, sino que tiene la extensión, la profundidad, el ritmo motor de la acción humana, y así como no hay acción sin espacio, tampoco hay espacio sin la acción humana, sino sólo una extensión inerte y amorfa. No es sólo una cuestión de vista, como sentenciaba Monet: el acto de la inteligencia que pretende ver y coger es también el gesto de la mano, de todo el ser físico y psíquico. El dibujo de Degas es un gesto rápido, prensil, resolutivo, que atrapa algo de lo real y se apropia de ello. No es contemplación: lo que se llama sensación visual es el producto de ese ágil mecanismo de captación, y tiene su estructura; en realidad, lo que llamamos espacio real somos nosotros mismos. No es estático, sino dinámico, y dado que la existencia es un todo, no existe separación entre el sujeto que ve y el objeto visto. En su obra, el espacio está más acá del cuadro; el espacio de la vida se prolonga en el cuadro, se graba en él, acelera la marcha de las líneas hacia el horizonte. De igual modo,

tampoco el gesto que *hace* el espacio puede ser ya un gesto deliberado, consciente, histórico, como el que creaba el espacio privilegiado, perspéctico, de la pintura clásica o «histórica», y que sólo podía ser contemplado como algo ejemplar. Es el acto de un impulso, espontáneo y al mismo tiempo rítmico. Dos temas aparecen con frecuencia en la pintura de Degas: bailarinas del teatro de la Ópera y mujeres en el momento de lavarse o de peinarse. En el primer caso, son cuerpos plasmados por el ejercicio de un movimiento rítmico, esencial; en el segundo, cuerpos que realizan movimientos que ya se han hecho habituales y con ellos plasman el espacio en el que se mueven como peces en el agua. Pero el cuerpo humano no es un ente abstracto, que sea siempre igual: sus actos responden a motivos físicos y psíquicos de los que no siempre, e incluso muy pocas veces, se tiene consciencia.

El espacio de Degas, aunque no sea absolutamente concreto —es decir, existencial—, no es «natural» (no le gustaba pintar paisajes), sino psicológico y social: de ahí el gran interés que tenía por el mundo actual, no-histórico. Pone a punto una técnica no *expositiva*, sino *de captación*: sus colores son áridos y disonantes, sin cuerpo ni esplendor, porque en el dinamismo de la imagen nada ha de ser fijo y consistente. A menudo utiliza el pastel, en el que puede traducir inmediatamente en colores el gesto veloz del dibujo. Se ayuda sin mayores problemas de la fotografía, que revela aspectos o momentos de lo verdadero que escapan a la vista: como la fotografía, la pintura ha de ver y hacer visibles cosas que el ojo no ve y, sobre todo, dar una idea instantánea en la que el ojo y la mente aún no hayan podido separar la cosa que se mueve del espacio en el que se mueve. Pero, así como la fotografía da un instante, la pintura proporciona una síntesis del movimiento y, por ello, la pintura no puede ser sustituida por la fotografía. Fue de los primeros que estudiaron las estampas japonesas: y no porque le gustara lo exótico, sino por la novedad de ese sistema de figuración que, al eliminar la corporeidad del volumen y del color, fundía en el mismo gesto-signo el movimiento de los cuerpos y del espacio. En su madurez fue escul-



137

137. Edgar Degas: *Bailarina* (c. 1886); bronce. París, Musée d'Orsay.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Paul Cézanne

*El asno y los ladrones*

*La casa del ahorcado en Auvers*

*Jugadores de cartas*

*La montaña Sainte-Victoire*

La biografía de CÉZANNE, carente de grandes acontecimientos, ayuda a comprender su pintura, que concluye la parábola del Impresionismo y será el elemento del que nacerán las grandes corrientes de la primera mitad del siglo XX. Cézanne renuncia a tener una vida propia para poder hacer su obra o, aún más, convierte su obra en su propia vida. Siendo lo suficientemente rico como para poder vivir de sus rentas, se aisló en su casa de Provenza: muy pronto renunció también a sus esporádicos viajes a París, y no mantuvo más que contactos excepcionales

con los amigos que más estimaba, Monet, Pissarro y Renoir. Y ni siquiera a ellos les permitía interferir en su trabajo; trabajaba infatigablemente, con método, consciente de la enorme importancia de lo que hacía y sintiéndose siempre insatisfecho. Si en ocasiones deseaba el éxito que le era negado, no ponía el menor empeño en obtenerlo. No aspiraba a crear obras monumentales, obras maestras, y su esfuerzo cotidiano estaba compensado por el descubrimiento de pequeñas verdades que demostraban lo acertado de su búsqueda. Concibió la pintura como una investigación pura y desinteresada, similar a la del científico o a la del filósofo, aunque distinta en el método: como la búsqueda de una verdad que no puede ser alcanzada si no es con esa meditación factual en pos de lo cierto que, para él, era pintar. Estaba ya cerca de la muerte cuando el mundo se dio cuenta de la inigualable

grandeza de su pintura. Se formó sin maestros, tratando de averiguar, dibujando y pintando el núcleo expresivo, la estructura profunda de los pintores del pasado, sobre todo italianos (Tintoretto, Caravaggio) y españoles («el Greco», Rivera, Zurbarán), así como de los modernos (Delacroix, Courbet, Daumier). Y tal vez de este último más que de los demás: y no por sus contenidos políticos y sociales, sino por su forma de construir la imagen modelándola duramente en la materia pictórica. En las distintas temporadas que pasó en París a partir de 1861, frecuentó a los pintores que luego se llamarían impresionistas; expuso con ellos en la primera exposición, la de 1874, y en la tercera, la de 1877, pero sus obras de aquel periodo no muestran excesivo interés por el programa renovador de los impresionistas. Probablemente también debido a la influencia de Zola, de quien era amigo desde la





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Después de haber hablado de cono y de esfera, añade: «Para nosotros los hombres, la naturaleza se da más en la profundidad que en la superficie, y de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones luminosas, representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de tonos azulados para hacer sentir la atmósfera». Vibraciones luminosas son aquellas que propagan los objetos envueltos por la atmósfera, por lo que todavía estamos en la relación objeto-espacio: en su proceso formativo, la conciencia lleva a cabo esta distinción en la sensación que recoge, mezclados, los tonos cálidos de los objetos iluminados y los tonos fríos de la atmósfera. Pero tras la distinción se produce la síntesis, porque el espacio es la representación global del conjunto de los objetos: y así, en la pintura de Cézanne, la estructura es el tejido colorístico que resulta de la división del color local en sus componentes cálidos y fríos (rojos, amarillos y azulados) y de su combinación en el ritmo constructivo de las pinceladas. Finalmente, la pintura de Cézanne no parte de ninguna concepción espacial *a priori*: el espacio no es una abstracción, sino que es una construcción de la conciencia o, más precisamente, la construcción de la conciencia a través de la experiencia viva de la realidad (la sensación). Por tanto, el pintor no representa la realidad *como es*, ni como la vemos bajo el variado estímulo de los sentimientos, sino la realidad *en la conciencia* o el equilibrio absoluto que finalmente se alcanza entre la totalidad del mundo y la totalidad del yo, entre la infinita variedad de las semblanzas y la unidad formal del espacio-conciencia. Y, por tanto, el Impresionismo integral no es más que el clasicismo integral.

Diciendo que para el hombre la naturaleza está en la profundidad, Cézanne en absoluto vuelve a la tradicional concepción perspéctica, aunque indudablemente se opone a la reducción inicial de la profundidad a la superficie de los impresionistas. Dado que trataba de conseguir la unidad del espacio (en tanto que unidad de la conciencia), evidentemente, no podía concebir la profundidad como algo fuera de una superficie, ni la superficie como un plano que interseccionara la

profundidad. La profundidad es una y continua, y no una perspectiva delante de la cual el artista se coloca para contemplarla quedando fuera de ella, como hace un espectador en el teatro. No puede haber distanciamiento entre el espacio de la vida, o del artista que pinta, y el espacio del cuadro. Es una exigencia que todos los artistas, desde Delacroix en adelante, descubren y tratan de resolver de modos distintos: a veces, dejándose involucrar por la espacialidad atmosférico-colorista del cuadro (Monet, Renoir y, más tarde, Bonnard); otras, llevando a la tela y más allá de la tela el espacio de la vida (Degas, Toulouse-Lautrec). Los primeros se interesaban, sobre todo, por la realidad humana o social, y como tal presentan la naturaleza-ambiente.

Estamos otra vez ante el problema de lo subjetivo y de lo objetivo, de la primacía alternativa del impulso romántico sobre el equilibrio clásico, o viceversa. En Cézanne no hay ruptura entre la realidad interna y la externa: la conciencia está en el mundo, y el mundo, en la conciencia; el yo no conquista el mundo y no es conquistado por él. No se trata sólo de equilibrio paralelo, es identidad. Por eso el suyo no es un clasicismo histórico, sino clasicidad pura, como la de Fidias o la de Giotto, los únicos grandes «clásicos». Pero esta clasicidad absoluta no es alcanzada mediante la abstracción respecto de la experiencia vivida, del presente, y, por tanto, no da lugar a ninguna nostalgia por las formas del pasado; y nunca podría haber sido alcanzada sino tras haber superado y agotado la experiencia del Romanticismo, como Cézanne, más a fondo que ningún otro, hizo en el primer periodo de su carrera.

Pero ¿cómo conciliar la actualidad de Cézanne con su aparente indiferencia hacia los problemas sociales, típicos de su tiempo? Encerrado en su estudio, alejado del mundo, no piensa más que en la pintura, y ni siquiera le roza la sospecha de que en el problema general de la realidad pueda aislarse un problema social. Un solo cuadro (que tiene más de una versión) parece rozar este tema: *Jugadores de cartas* (1890-92). Es un motivo que habrían podido tratar Daumier, Courbet, Millet y hasta el Van Gogh de su primer periodo, el



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

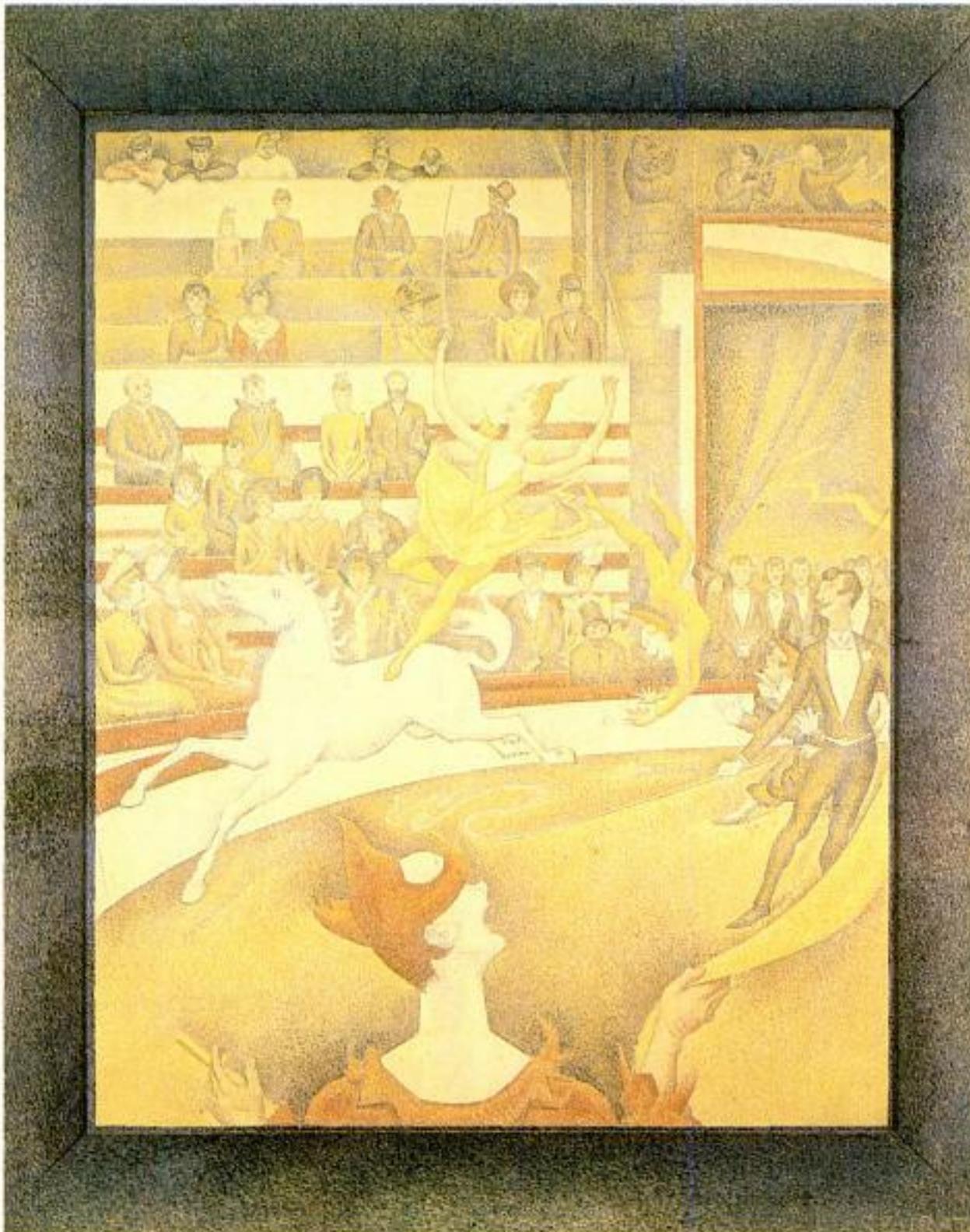
Georges Seurat  
*Un domingo de verano  
 en la Grande Jatte*

Paul Signac  
*Entrada del puerto de Marsella*

En la segunda mitad del siglo XIX, la fisiología y la psicología de la percepción son objeto de intensa investigación científica: es importante determinar el funcionamiento de los procesos mediante los cuales se produce la experiencia de lo real y verificar su fiabilidad. Los estudios experimentales de Helmholtz (1878) y de Rood (1881) desarrollan los descubrimientos de Chevreul sobre el contraste simultáneo y

sobre los colores complementarios publicados en 1839 y que habían servido de fundamento científico al Impresionismo. Estudiando los fenómenos de la visión, Sutter, en 1880, sostiene que el arte ha de encontrar un nivel de entendimiento con la ciencia, centro vital de la cultura de la época. Al mismo tiempo, un joven pintor, SEURAT, empieza a elaborar y a experimentar su teoría de la pintura, basada en la óptica de los colores, que se corresponde con una nueva técnica científicamente rigurosa.

El problema central es la división del tono: dado que la luz es la resultante de la combinación de varios colores, (y la luz blanca lo es de todos ellos), el equivalente de la luz en pintura no ha de ser un tono unido, ni obtenerse



146. Georges Seurat: *El circo* (1890), inacabado; tela, 1,85 × 1,52 m. París, Musée d'Orsay.



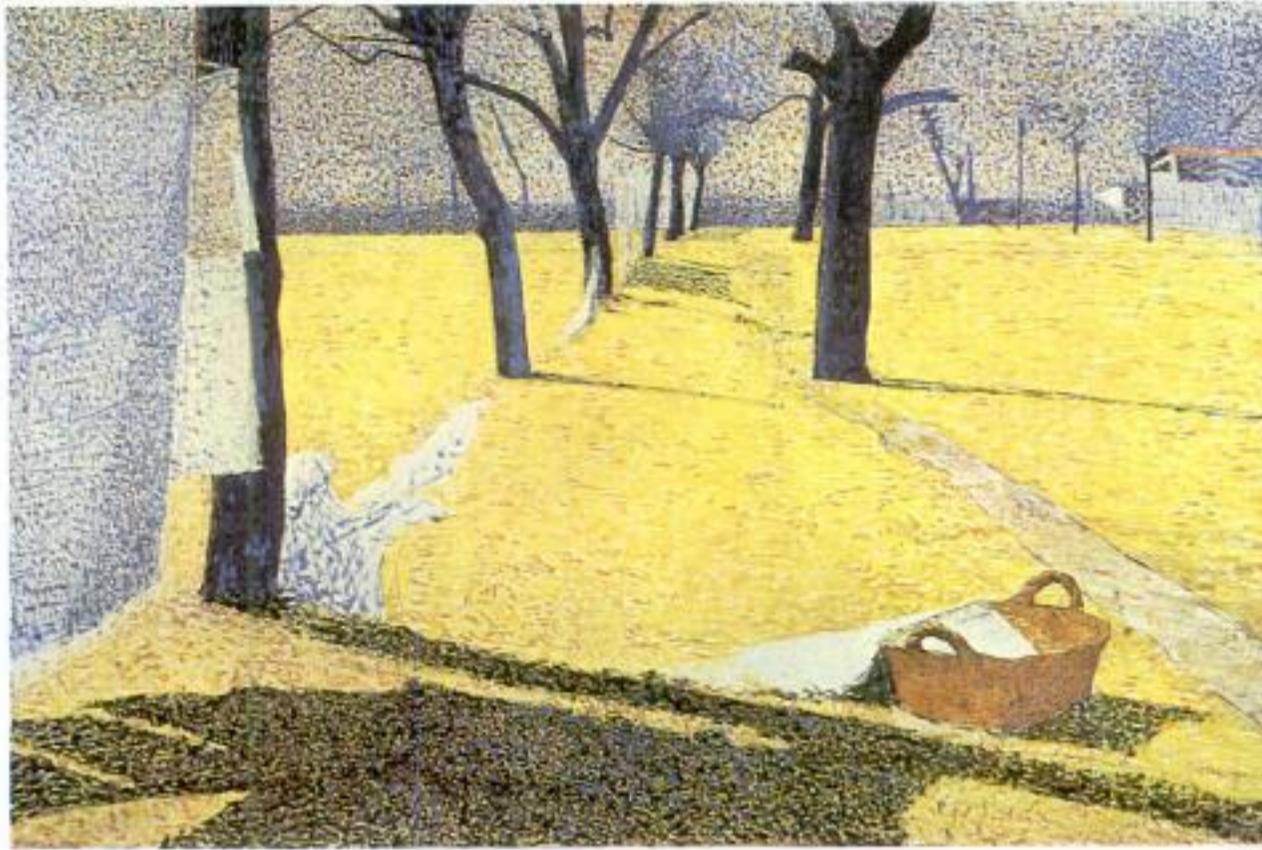
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



151. Giuseppe Pellizza da Volpedo: *Ropa al sol* (1905); tela, 0,87 × 1,31 m. Milán, colección privada.

151

clídea: al no ser un vacío, sino una masa de luz, tiende a expandirse, a actuar como un globo de sustancia atomizada y vibrante.

En este espacio-luz, los cuerpos sólidos son formas geométricas, curvas, moduladas en base al cilindro y al cono; tienen un desarrollo volumétrico al que no se corresponde un peso de masa; están formados por ese mismo polvo multicolor que llena el espacio; no interrumpen la vibración de la luz. Ya no hay una vuelta a la geometría perséptica del espacio y a la concreción física de las cosas; el espacio que Seurat reduce a la lógica geométrica es el espacio empírico de los impresionistas, pero transformado en espacio teórico. Este nuevo espacio tiene sus proporciones, que, sin embargo, se expresan en relaciones de luz y de color y no en magnitudes y distancias. La tonalidad general, aunque el «motivo» sea un paisaje fluvial bajo el sol de una tarde de verano, no es brillante: la pintura no debe reproducir el esplendor de la luz absoluta (que llevaría al blanco puro), sino encontrar la armonía universal de la luz absoluta a un menor nivel de intensidad, con el fin de que sea posible distinguir las tonalidades de los colores. Lo que Seurat llevó a cabo es, por tanto, una media proporcional, cromático-luminosa; es decir,

un equilibrio, una espacialidad o una arquitectura interna de la percepción global que ninguna investigación científica podría lograr: en efecto, a Seurat no le interesa tanto la física de los colores o la fisiología del ojo cuanto la economía racional de la visión.

Llegados a este punto, hemos, sin embargo, de preguntarnos si se debe aún hablar de la *ciencia* o si sería mejor hablar de la *ideología* de Seurat: en efecto, lo que nos presenta es la imagen de un mundo en el que todo —la naturaleza y la sociedad— está condicionado e incluso configurado por la ciencia. En otros términos, es la imagen de un ambiente plasmado por la mentalidad científico-tecnológica del hombre moderno: una nivelación de la sociedad y de la naturaleza, pero al nivel de la sociedad y no al de la naturaleza. Esta gente en excursión dominical es también muy seria: no tiene nada que ver con las *midinettes* de Renoir y las bailarinas de Degas.

Y esa naturaleza, en la que los troncos son cilíndricos, y el follaje, esférico, y en la que ni una gota de viento encrespa el agua del río, es también demasiado educada: hasta el extremo de hacer suponer que el espectáculo de tanto orden haya sido una de las causas de la furia desesperada con la que muy pronto Van Gogh se lanzará sobre la

naturaleza, tratando de sacudirla con su propia pasión. Hay, sin embargo, alguna incongruencia intencionada y significativa: la señora que pasea al mono con correa, un tipo que toca la trompeta, la acicalada señora pescando con caña, por no hablar de las levitas, de los sombreros hongos, de los enormes miriñaques. Está claro que se trata de una sociedad de maniqués y de autómatas. Sólo falta el pájaro mecánico que se asome entre las hojas pizando durante toda la escena: lo pondrá más adelante René Clair en un famoso film que será la sátira y no (como aquí) la compuesta ironía de la serísima, respetable, moderadamente moderna burguesía inustrial.

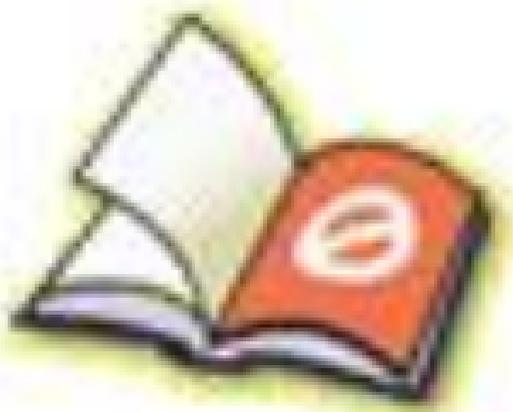
Signac desarrolló el *puntillismo* en más amplias y esfumadas tesituras colorísticas, y sus cuadros están punteados como los mosaicos tardo-antiguos. Trata de alcanzar nuevas gamas y timbres interpolando notas disonantes, rompiendo la línea melódica del color. Y más que a recomponer ópticamente la unidad tonal, tiende a suscitar en la superficie pintada oscilaciones y vibraciones dinámicas que se transmiten al espectador: por ello su concepción del cuadro como estímulo visual es una premisa esencial de los *fauves*, para los que el cuadro sería una realidad viva y autónoma y no ya una representación.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

en la pared que toman vida. La memoria no proporciona detalles y pone los colores en sordina: la marcha de los contornos es simple, el color se distiende en zonas anchas y planas, sin esplendor ni vibración. La emoción, remota en el tiempo, madura en la memoria (y, por consiguiente, en el tiempo de la existencia), deja emerger su



155

154. Paul Gauguin: *Te Tamari No Atua; Natividad* (1896); tela, 0,96 × 1,28 m. Munich Bayerische Staatsgemäldesamlungen.

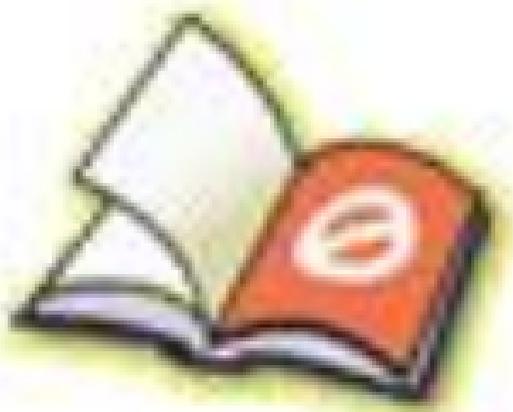
155. Paul Gauguin: *To Ma Tete; Mujeres tabitianas sentadas en un banco* (1892); tela, 0,73 × 0,92 m. Basilea, Kunstmuseum.

significado profundo, se convierte en pensamiento.

Dado que la imagen ocupa un espacio y un tiempo interiores, no puede haber efectos de luz; en realidad, la luz no incide, sino que emana de las cosas mismas: el contraste del cuerpo aceitunado y del vestido turquesa con el amarillo claro del lecho-nimbo. Azul y amarillo son complementarios: sumados, dan verde; y verdes son las sombras de la manta; verdes y azules, los tonos dominantes del fondo. Evidentemente, Gauguin construye el sistema de signos que nos proporciona para su percepción según las estructuras de percepción definidas por los impresionistas y por Cézanne. Por ello, Gauguin no contrapone como poética la imaginación frente a la sensación visual, que sería prosaica: en su pensamiento, la imaginación no está en contra de la conciencia de la realidad o

más allá de ella, sino que es una extensión de la conciencia, y por ello también comprende la vida vivida, el pasado. Ciertamente, también Cézanne se planteaba el problema del pasado, de las razones en las que se funda la conciencia como conciencia del presente; pero lo resolvía históricamente, buscando en el arte del pasado las premisas necesarias de aquel presente que se reproducía en la sensación. Gauguin no busca en el pasado las razones lógicas, sino los motivos profundos del ser presente; si la claridad de la historia es la causa, la vaguedad del mito es el motivo, y si la causa se verifica en el efecto, el motivo se traduce en un empuje irracional (pero no por ello inconsciente), en energía vital. Por ello la pintura de Gauguin tuvo en la formación de la corriente de los *fauves* la misma importancia que la de Cézanne tuvo en la formación del Cubismo.

154



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



158

158. Vincent Van Gogh: *Los girasoles* (1889); tela, 0,95 × 0,73 m. Amsterdam, Stedelijk Museum.



159

159. Vincent Van Gogh: *Calle con cipreses y estrellas* (1890); tela, 0,92 × 0,73 m. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

que abordar. Como precursor del pensamiento de los existencialistas, Van Gogh parece reflexionar así: la realidad (el señor Roulin o el café de Arles, los campos de trigo o los girasoles) es algo *distinto* de mí mismo, pero sin ese *otro* yo no tendría conciencia de mi ser, no sería. Cuanto más *otro es lo otro*, cuanto más distinto e incommunicante sea, tanto más *yo seré yo*, y tanto mejor descubriré mi identidad, el sentido-no-sentido de mi ser en el mundo. Y tanto más el mundo manifestará a la conciencia angustiada su propia discontinuidad y fragmentariedad.

Por lo dicho hasta ahora, queda claro que Van Gogh aprendió todo de los impresionistas en cuanto a la influencia recíproca entre los colores; pero estas relaciones no le interesan como

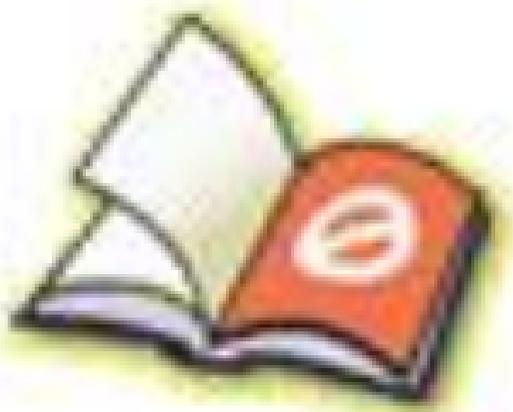
contrastes visuales, sino como relaciones de fuerza (atracción, tensión, repulsión) en el interior del cuadro. Por efecto de esas relaciones y contrastes de fuerza, la imagen tiende a deformarse, a distorsionarse, a romperse: por el acercamiento estridente de los colores, por la fragmentación de los contornos, por el cerrado ritmo de las pinceladas, que convierten al cuadro en un contexto de signos animados por una vitalidad febril, convulsa. La materia pictórica adquiere una consistencia autónoma, desesperada, casi insoportable: el cuadro no representa, es.

¿Dónde está, por tanto, lo «trágico» en el retrato del cartero Roulin? No está en la figura, que posa tranquila, sin drama alguno; tampoco en los colores, que son chillones, casi festivos. Lo trá-

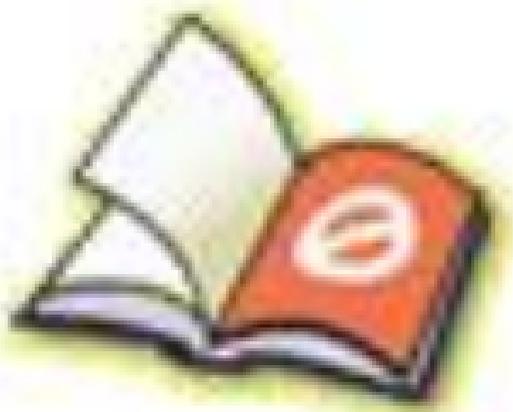
gico es ver la realidad y verse en la realidad con tan lúcida y perentoria evidencia. Es trágico reconocer nuestro límite en el límite de las cosas y no poderse librar de él. Frente a la realidad, es trágico no poderla contemplar, sino tener que hacer cosas y hacerlo con pasión y con furia: luchar para impedir que su existencia se imponga y destruya la nuestra. Como habría dicho Pavese, el arte se convierte entonces en el «oficio de vivir»: oficio de la vida que Van Gogh contrapone desesperadamente al trabajo mecánico de la industria, que no es vida. No ha abandonado, por tanto, la polémica inicial, sino que la ha llevado a un nivel más profundo, en el que no está en juego sólo el contenido, el sujeto, la tesis, sino la sustancia, la existencia del arte.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

dejar al descubierto su ritmo interno y vital, como ocurre con una hoja cuya superficie carnosa se destruye para recuperar el intrincado tejido de sus nervios. Sobre el nuevo valor de la percepción sensorial descubierto por los impresionistas, Cézanne descubre un pensamiento, casi una filosofía; Van Gogh, una moral desesperada; Seurat, una nueva ciencia. Toulouse analiza la sensación como estímulo psicológico, y pasa desde el nivel del individuo al de la sociedad, porque nada es en *sí mismo*, todo es relación. Por eso su búsqueda conecta con otra de su tiempo, la del *Art Nouveau*; es decir, el arte que tiende a insertarse en la sociedad, a interpretarla, a colocarse al unísono con el ritmo de su existencia.

Sin embargo, la obra pictórica y gráfica de Toulouse hace una objeción al Impresionismo: buscar lo «bello» en la plenitud de la luz y en el esplendor del color no es sustancialmente distinto

que buscarlo, como hacía Ingres, en la pureza de las proporciones y de la forma plástica. Es siempre contemplación de la naturaleza, superación de la realidad. Pero si el hombre puede separarse de la naturaleza para contemplarla, la sociedad no se contempla y no puede ser ni bella ni fea: se vive dentro de ella, y en su interior sólo se puede comunicar con los otros, que, al igual que nosotros, forman parte de ella. El arte no sólo se identifica con la vida, sino con una forma más intensa, más lúcida crítica, incluso irónica, de vivir la vida: es un modelo de cómo estar en el mundo no pasivamente, sino de modo animado y brillante. Y en esta renuncia definitiva al arte-contemplación y su sustitución por el arte-comunicación se halla el motivo de la extraordinaria «actualidad» de Toulouse, que Picasso, en los comienzos de su obra, fue el primero en descubrir.

162. Henri de Toulouse-Lautrec: *Loie Fuller en el Folies Bergères*; estudio para litografía en color (1893); óleo sobre cartón, 0,63 x 0,45 m. Albi, Musée Lautrec.

163. Henri de Toulouse-Lautrec: *La Goulue* (1894); litografía.

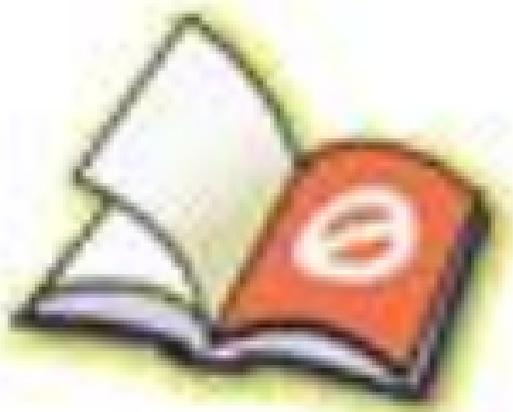


162

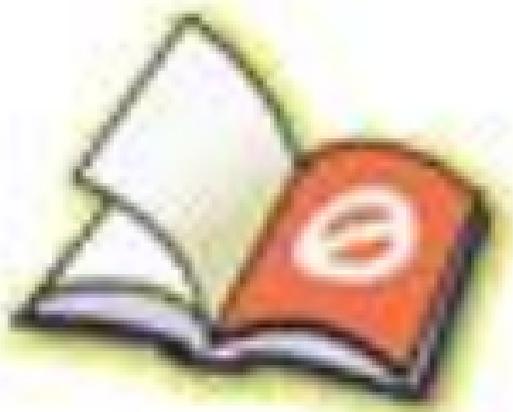


FD

163



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Odilon Redon  
*Nacimiento de Venus*

Gustave Moreau  
*La aparición*

A la corriente realista que, desde Courbet a Cézanne, lleva adelante una búsqueda cognoscitiva, se contraponen la corriente espiritual del Simbolismo, que tiene menos fuerza, pero es más sugerente y fluida. A través de THÉODORE CHASSERIAU (1819-1856) y GUSTAVE MOREAU, desciende del idealismo formal de Ingres; separa lo «bello» de los aspectos visibles de la naturaleza, pero buscando en la naturaleza misma, por encima, por debajo o más allá de sus aspectos, una «belleza» que sólo es revelada a las «almas bellas», a los artistas. Se une así a la poética de lo «sublime», a la deliberada arbitrariedad fantástica de Blake y Füssli, a la transfiguración del paisaje de Turner; y se refina a través de la sensibilidad alarmada, entre el éxtasis y la pesadilla, de la poesía de Baudelaire y, a través de ella, de la prosa poética de Poe. Pero no quiere desfigurar o desmaterializar el arte; el proceso es el contrario: pretende traer a la realidad, hacer presente y visible algo que se considera que pertenece únicamente al espíritu. Ciertamente, lo importante es percibir, y no es preciso que lo percibi-

do se corresponda con un objeto real. Afirmando la unidad y la eternidad del espíritu, niega la idea de progreso que la corriente realista acepta como inherente a su concepción del arte como búsqueda; la idea de búsqueda es sustituida por la de la continua aspiración a la trascendencia. Por ello excluye la transformación radical de los procedimientos del arte, del que en cambio se pretende un avanzado refinamiento que lleve hasta la extenuación. Rechaza también la distinción neta entre las artes, la estructuralidad específica de cada una de ellas: la pintura ha de ser poética y musical, la pintura y la música han de ser pictóricas. Dado que esa aspiración a la trascendencia no acaba ni siquiera en Dios, la inspiración del artista no desciende de las alturas, sino que emana de la vida, de la trascendencia recíproca y de la sublimación final de los sentidos («*métamorphose mystique de tous mes sens fondus en un*», dice Baudelaire) y es precisamente este continuo movimiento espiritual, esta sucesión de ecos o «correspondencias» (pero también la visión «concreta» de los impresionistas es correspondencia de notas cromáticas) lo que permite captar en la realidad no ya las semblanzas ciertas y visibles, sino el ritmo de una transmutación misteriosa y secreta. Más que la sustitución de símbolos por semblanzas, se pretende interpretar las semblanzas como simbólicas de la armo-

nía universal: por ello, el Simbolismo no se erige en antítesis del Impresionismo, sino como superación del mismo; es decir, como la exploración de un mundo que, aun estando más allá de lo sensible, presupone su existencia. «Tiene el techo un poco bajo»; así lo consideraba ODILON REDON (1840-1916), el mayor protagonista del Simbolismo: un artista que durante mucho tiempo trabajó por separado, prefiriendo el dibujo, la acuarela o el pastel a la pintura al óleo, demasiado sólida y brillante, y que hasta 1886 no fue descubierto por los literatos simbolistas del grupo de Mallarmé. Admiraba el diseño antiguo (especialmente el de Leonardo), que no se quedaba en la apariencia de las cosas, sino que penetraba más allá, indagaba su escritura secreta, el eterno misterio de la vida. Tras la práctica de este ejercicio (que también Blake llevaba a cabo), entraba como en un raptó de éxtasis, se le abrían visiones de ensueño; y la fantasía no era arbitraria, sino revelación de una realidad infinitamente más amplia que la que llega a los sentidos y sobre la cual la razón construye su sistema. Del análisis pasa a la síntesis; del grafismo minucioso, a las grandes manchas de color encendido o evanescente, que parecen formarse y deshacerse como nubes al viento. Sobre los fondos vaporosos, indistintos, las notas de color asumen timbres y vibraciones sonoras: las flores podrían ser mariposas,



167. Théodore Chasseriau: *Tepidarium* (1853).  
París, Musée d'Orsay.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## Pierre Bonnard

## La «toilette» matutina

En el periodo en que se formó Bonnard, las dos tendencias dominantes eran el Neoimpresionismo, con sus teorías científicas sobre la división del tono, y el Simbolismo, con sus aspiraciones espiritualistas.

Una tercera corriente que, a través de PAUL SÉRUSIER, descendía de Gauguin y que tomó el nombre *Nabis* (en hebreo, «profetas»): no sólo pretendía hacer una síntesis de las corrientes más avanzadas, sino establecer una estrecha colaboración entre artistas y literatos. Su punto de encuentro fue la «Revue Blanche» (para la que Bonnard hizo una serie de litografías en 1893), que puede considerarse el órgano del «modernismo» francés. El teórico de los *nabis* fue MAURICE DENIS (1870-1945), defensor de la espiritualidad católica del arte, pero también de su necesidad de concretarse en objetos (el cuadro no es más que una superficie coloreada) a través de los cuales se entra en el mundo moderno, oponiendo al materialismo de la máquina la libertad de la imaginación. Se explica así su acercamiento, tras el breve periodo de los *nabis*, al prerrafaelismo inglés y luego su propuesta de un arte sacro moderno.

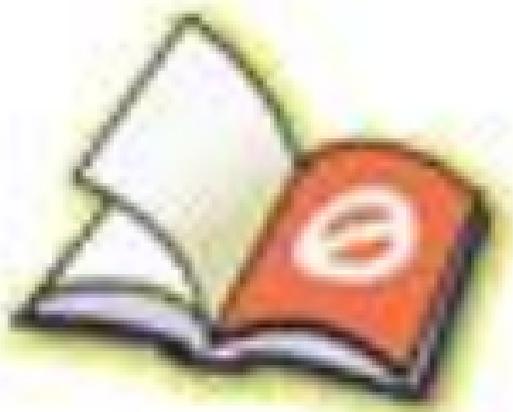
También Vuillard parte del sintetismo de Gauguin; pero, a través de la poética de Mallarmé, trata sobre todo de componer el cuadro como un tejido de notas cromáticas que se corresponden, de cerca y de lejos, con una marcha típicamente musical. Fue sobre todo un pintor de interiores, preocupado por captar todas las variaciones y vibraciones de los colores en un espacio restringido y familiar. A través de Vuillard, con quien compartió algún tiempo su estudio, Bonnard estuvo en contacto con el círculo artístico-literario de Mallarmé, y más que ningún otro profundizó en la búsqueda de la afinidad profunda o estructural (y no sólo de la analogía temática) entre pintura y poesía.

Aunque siempre estuvo atento a los acontecimientos artísticos, nunca en su larga carrera se dejó atraer por teorías o programas: con él la tradición impresionista de Monet y Renoir sobrevive a la revuelta de los *fauves* y a la revolución cubista, hasta conjugarse con la corriente *tachista* o *informal* que se desarrollará en Francia tras la segunda guerra mundial.

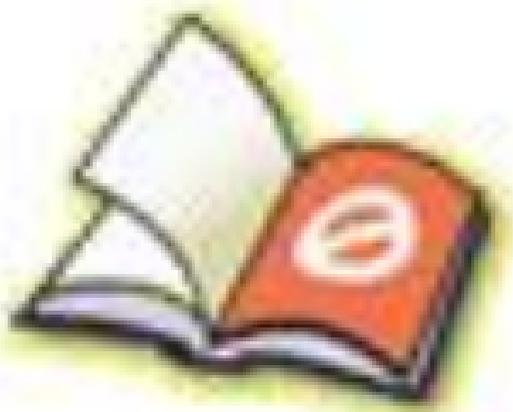
Ningún artista da mejor que Bonnard la medida de la enorme influencia que sobre toda la cultura y el arte francés de las primeras décadas del siglo XX tuvo el pensamiento filosófico de Hen-



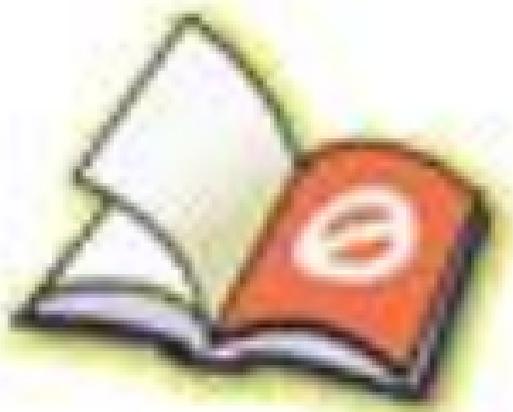
171. Maurice Denis: *Homenaje a Cézanne* (1900); tela, 1,80 × 2,40 m. París, Musée d'Orsay.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



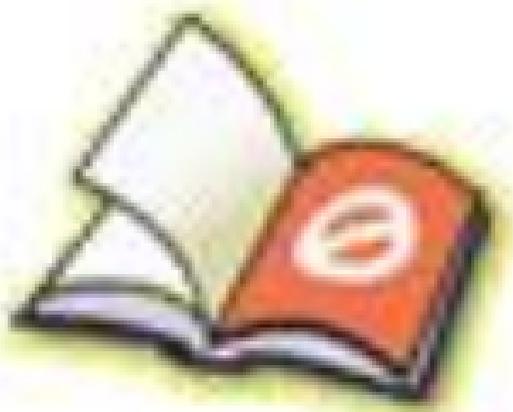
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Auguste Rodin  
*Monumento a Balzac*

Medardo Rosso  
*Impresión de niño ante  
las cocinas económicas*

La escultura no representa el objeto, sino que lo reproduce en una materia distinta y lo traspone a una dimensión metafísica: la historia, la alegoría, el mito. Por ello Hegel la definía como un arte clásico; es decir, ligado a un ciclo ya cerrado. La arquitectura y la pintura han evolucionado, en sentido técnico, hacia la modernidad (el estructuralismo constructivo de los ingenieros, el pictórico de los impresionistas); la escultura se ha deteriorado porque ha sabido distanciarse de su raíz clásica. AUGUSTE RODIN y MEDARDO ROSSO son dos grandes escultores, pero no llegan a reestructurar la forma plástica como hizo Degas, que utilizó la escultura únicamente para comprobar cómo se sostenía la imagen fuera de la «ficción» de la pantalla bidimensional de la pintura. Están frenados por la idea de la dignidad literaria de la materia y de la técnica estatuaria del monumento (en el caso de Rodin) y del antimonumento (en Rosso). No es exacto decir que hayan trasladado a la escultura la visión cromático-luminosa de los impresionistas: moviéndose en direcciones distintas a partir de una premisa común, trataron de superar la contradicción entre forma cerrada y espacio abierto abriendo la forma. Rodin supera el equilibrio clásico con una monumentalidad exaltada, pindárica. Hace explotar la estatua en coladas de masas licuefactas sostenidas por imprevistas, y a veces espasmódicas tensiones lineales; el núcleo plástico implica al espacio circunstante en efectos de golpes y disoluciones de luz a lo largo de planos deslizantes, fragmentados. Esa superación de los límites se hace sublimación; y más que volver a los impresionistas, exaspera el no-acabado de Miguel Ángel. Pero, como se ve en el monumento de *Los burgueses de Calais* o en la *Estatua de Balzac*, cambia más la concepción del monumento que la de la escultura. Y, para lograrlo, se ve obligado a mezclar a





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



182



183

genes. El sonido adquiere su valor de las pausas y de la ausencia de un significado *dado* de las palabras; de aquí la necesaria *ambigüedad*, en base a la cual las palabras adquieren un significado *nuevo*. En el sistema de Mallarmé, las distintas artes no forman una unidad: cada una de ellas expresa con sus propios medios (en la situación actual de su desarrollo) una experiencia total del universo, estableciéndose, además, *correspondencias* entre ellas. Al igual que la poesía, la pintura también ha de ser *pintura pura*, y ha de utilizar *todos* los medios de su actual estadio: eso excluye el pluralismo de las corrientes (de ahí el «sintetismo» de Gauguin) y facilita la fusión entre los *visuales* puros (epígonos del Impresionismo) y los *simbolistas*. Véase este cuadro de VUILLARD. La técnica se deriva del *pointillisme* neoimpresionista, pero sin implicaciones científicas: los to-

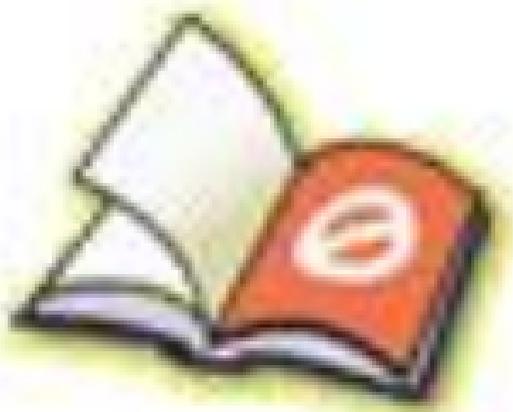
ques de color no recomponen la luz natural, sino que sugieren, con distintas frecuencias de vibración, la *atmósfera* incluso social del ambiente. Ambigüedad: cada toque es una nota cromática, y a la vez el arabesco de los paños; destaca sobre un fondo que también es *pausa* (en el sentido a que se refiere Mallarmé); es una vibración luminosa más intensa o más suave, pero también es un dibujo distinto al del adorno del tejido. El «motivo» mismo (la señora con el niño) sólo emerge en un segundo momento, como si se condensara ese revolotear de toques volantes. Son evidentes, tanto en la perspectiva tensa como en la figura, las influencias de Toulouse, Monet, Van Gogh: ya no hay contraste entre *idea* y *experiencia*, la pintura se hace elaborando la experiencia de la pintura, así como la literatura se hace *sobre* la literatura.

182. Édouard Vuillard: *Autorretrato con su hermana* (c. 1892); tela. Nueva York, Museum of Modern Art.

183. J. McNeill Whistler: *Muchacha de blanco* (1862); Washington, National Gallery.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



186

se, por analogía, neoguelfa: con la diferencia de que el pilar unitario no era Roma, donde el débil movimiento *purista*, siguiendo a los nazarenos alemanes, había intentado inútilmente llegar a un compromiso entre la tradición neoclásica académica y el misticismo romántico reducido a conformismo devoto.

En la Italia septentrional, los sentimientos liberales seguían un curso muy distinto al de la Roma de los papas. El veneciano FRANCESCO HAYEZ (1791-1882), que a partir de 1820 empezó a trabajar y a ejercer la enseñanza en Milán, fue el jefe reconocido de una escuela romántica italiana que, en definitiva, se limitó a traspasar a la pintura el género literario de la novela histórica. Estudió en Roma en el ambiente neoclásico de Canova y de Camuccini, y posteriormente estableció contacto con nazarenos y puristas;

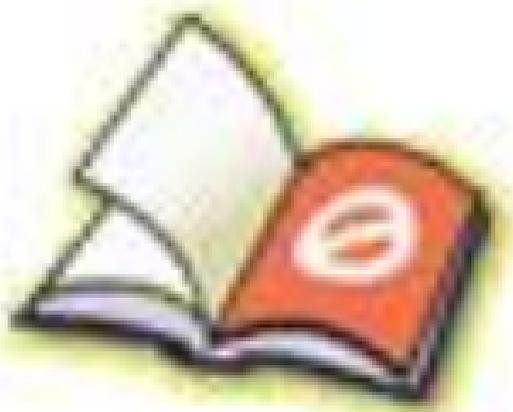
pero, debido a sus principios laicos, se apartó de ellos para seguir directamente el retratismo y la pintura histórica de Ingres, que ya se orientaba en sentido romántico (*El sueño de Ossian*, de 1813).

De aquí parte la investigación de Hayez dirigida a combinar el tema de la historia medieval o romance (por tanto, vagamente nacional) con la corrección del dibujo de Ingres, tal vez acentuado por la sonoridad de las tintas de la nota patética; como si se hubiera podido crear un «estilo italiano moderno» mezclando un poco de Venecia y un poco de Roma, un poco de Tiziano y un poco de Rafael. En lugar de animar al artista a enfrentarse decididamente con la dramática realidad de la historia, ese estilo así elaborado contribuye a huir de esa realidad: por ejemplo, a declararse antiaustriaco al contar la conmovedora historia de las

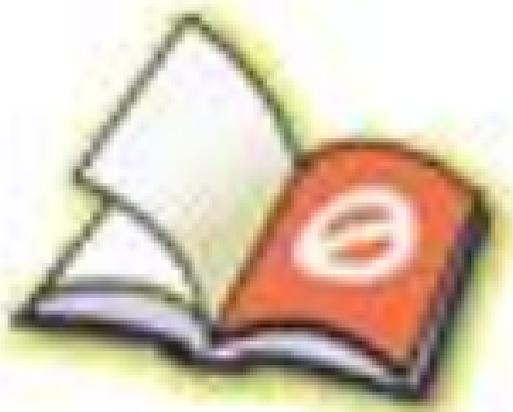
186. Francesco Hayez: *Las Vísperas sicilianas* (1846); tela, 2,25 × 3 m. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



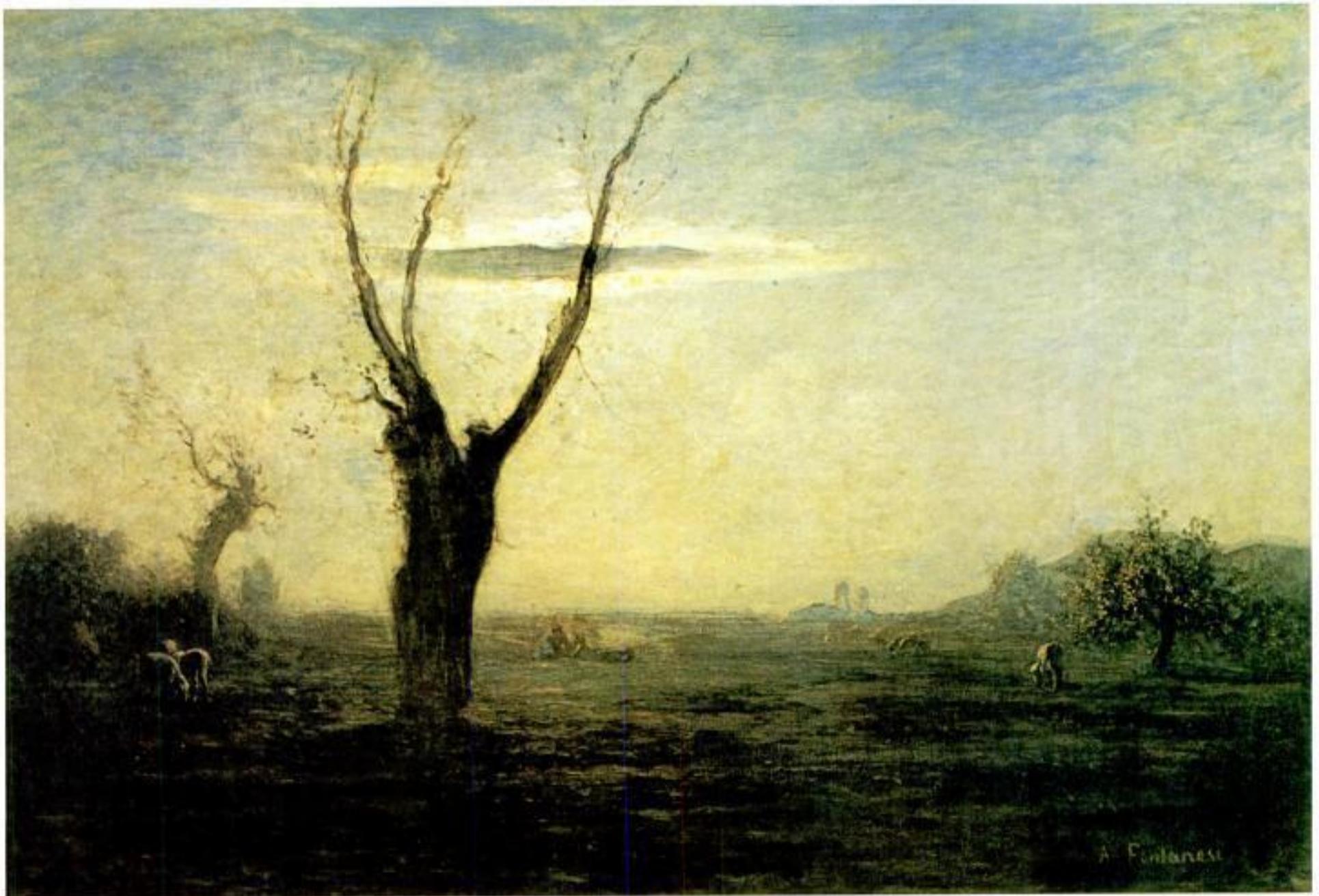
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



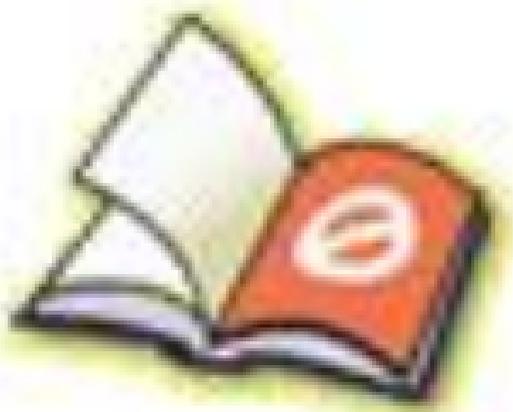
191



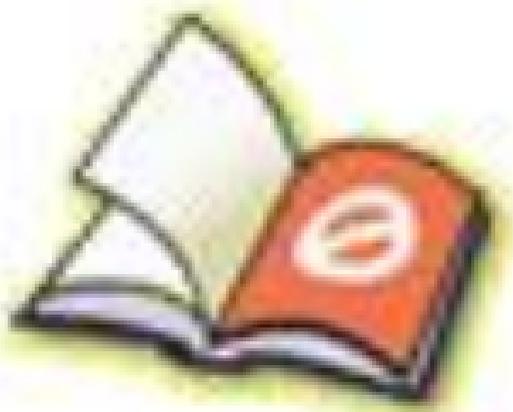
192

191. Federico Zandomenighi: *Mendigos en las escaleras del convento del Ara-Coeli, en Roma* (1872); *detalle*; tela, conjunto, 0,76 × 1,67 m. Milán, *Questura Centrale*.

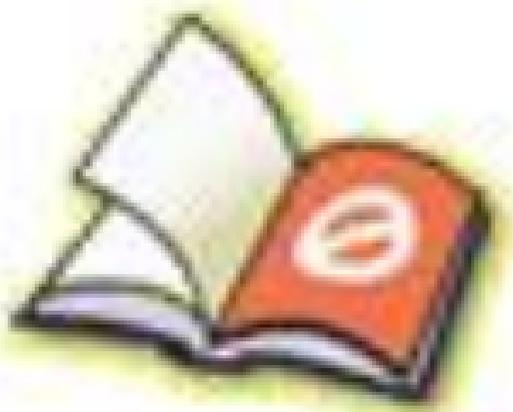
192. Antonio Fontanesi: *Abril* (1873); tela, 1,68 × 2,58 m. Turín, *Galleria Civica d'Arte Moderna*.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



200

200. Domenico Morelli: *Tasso lee su poema a Eleonora de Este* (1863); tela, 1,85 × 2,66 m. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

201. Domenico Morelli: *Las tentaciones de san Antonio* (1878); tela, 1,38 × 2,25 m. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



201

propio campo de investigación elegido: la realidad no es una cuestión a abordar, sino un problema en el que profundizar. Parte del supuesto de que los animales son más naturales y, por tanto, más interesantes que los hombres: hay ya entonces un repertorio concreto de datos que el artista se propone analizar con un trabajo de interpretación y de comentario. Se trata de captar la aspereza o la suavidad del pelo, la naturaleza de un movimiento, mediante manchas o toques de color. Son tipos o nociones que se precisan o se verifican: el asno y la cabra pasan a ser *aquel* asno o *aquella* cabra, que se mueven en *aquel* ambiente, y cuyo pelo reacciona a la luz de *aquella* manera.

En definitiva, no se trata de un descubrimiento, sino de una verificación: no es realismo, sino verismo. Ésta es la diferencia fundamental entre Courbet y Palizzi; el verismo de Palizzi resulta siempre anecdótico porque el pintor sabe que sólo está recogiendo y enfocando un fragmento de la realidad, un caso concreto.

En Nápoles, en esos mismos años, DOMENICO MORELLI (1826-1901) lanza un programa aparentemente opuesto: la pintura ha de representar «figuras y cosas no vistas, sino imaginadas y verdaderas al mismo tiempo». Rechaza la limitación que impone el «género» y apunta hacia la reforma, en sentido romántico, de la composición histórico-

religiosa. A Morelli se le hubiera podido objetar fácilmente que su pintura podía ser sustituida por la fotografía de un «sujeto» previamente colocado en actitud teatral o dramática, con el vestuario y la decoración propios de la época, e iluminado artificialmente para que resultara más emotivo. En definitiva, la reforma de Morelli se refiere más al argumento que a la reproducción pictórica, a la que sólo se le exige que sea rápida y eficaz para que el «fotograma» resulte más impresionante.

Morelli recoge bastantes procedimientos de composición y de iluminación de la pintura napolitana del siglo XVII y, a veces, de Tiepola, del que admira



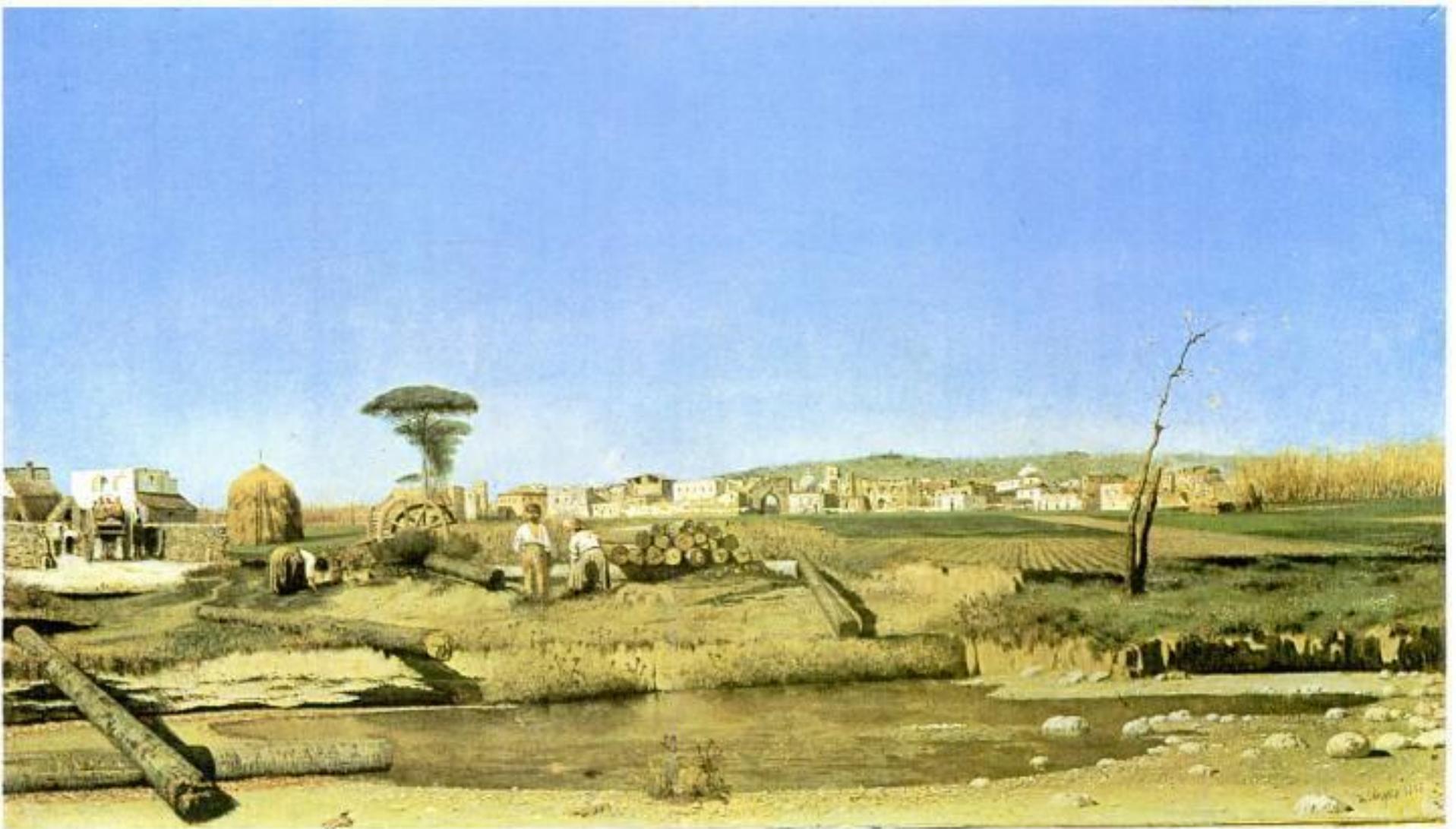
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



210

y preparar a la unidad italiana. Dentro del grupo eran toscanos GIOVANNI FATTORI (1825-1908), S. DE TIVOLI (1826-1892), C. BANTI (1824-1904), R. SERNESI (1838-1866), T. SIGNORINI (1835-1901), O. BORRANI (1834-1905); era romano G. COSTA (1827-1903); V. D'ANCONA era marquesano (1825-1884); veronés, V. CABIANCA (1827-1902); napolitano, G. ABBATI (1836-1868). Hubo otros que asimismo estuvieron en contacto con los «macchiaioli», aunque menos directamente: por ejemplo, D. Morelli, E. Dalbono, G. de Nittis, G. Toma, todos ellos meridionales.

Efectivamente, los «macchiaioli» intentan plantear una acción común con esos grupos de artistas napolitanos, y tal vez porque ya entonces el «problema meridional» se presentaba como el problema crucial de la unidad italiana. Entre los años 1865 y 1867, CECIONI, que era, además, un crítico muy lúcido, estuvo trabajando en Nápoles y formó allí, con De Nittis, De Gregorio y Rossano, una escuela de paisajismo (denominada de *Resina*) planteada sobre los mismos principios que la poética de los «macchiaioli». Los teó-

ricos, críticos y polemizadores de los «macchiaioli» fueron Ceccioni, Signorini y DIEGO MARTELLI: éste fue el primero que habló en Italia del Impresionismo francés (ya en 1879), movimiento al que consideraba paralelo y casi afín al de los «macchiaioli», aunque mucho más fuerte.

Puede decirse que el movimiento de los «macchiaioli» es precedente pero no precursor del Impresionismo; es más, tiene poco en común con éste. La poética de los «macchiaioli» es una poética decididamente realista que, en todo caso, concuerda con el realismo de Courbet y con los paisajistas de Barbizon, aunque con una clara referencia a la tradición local y una inclinación hacia lo anecdótico. En base a su orientación realista, la poética de los «macchiaioli» se opone al Romanticismo moderado y purista de los pintores académicos como BEZZUOLI, CISERI o USSI, defendiendo, al igual que Palizzi hace en Nápoles, la necesidad de remitirse al estudio directo de lo verdadero. El principio de la «mancha» no es propio únicamente de los «macchiaioli»: en rigor, también son pintores «de mancha» los lombardos Cre-

210. Giuseppe de Nittis: *Paisaje* (1866); tela, 0,42 × 0,76 m. Nápoles, Museo di Capodimonte.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



214

espacio (como en *Mujeres en el jardín*, de Monet), sino que llenan un espacio dado, no mueven el espacio imponiendo su propio ritmo, sino que se mueven a lo largo de los recorridos a los que les obliga un espacio dado e inmutable. Y puesto que, al moverse, aparecen como mutables respecto a una realidad que no cambia, su presencia sólo es episódica: en la hipótesis de que la armadura perséptica desapareciera, la solidez cromática se disolvería en vapores de color (como en *Cremona* o *Ranzoni*).

El resultado del impulso renovador de los «macchiaioli» fue distinto del que en las animadas discusiones del café «Michelangiolo» se proponían alcanzar los pioneros del movimiento: una vez perdida la esperanza de hacer del toscano el lenguaje pictórico italiano, a los seguidores de los «macchiaioli» no les quedaba más salida que la apología del folclore y del dialecto (FERRONI, GIOLI, CANNICCI, TOMMASI). La amarga prueba de que el reformismo veleidoso de las dos «escuelas» de Nápoles y de Florencia no podía conducir a una renovación radical la van a dar precisamente los artistas que decidirán dejar la provincia por la capital y que se irán a trabajar a París. DE NITTIS (1846-1884), que se trasladó a París en 1867, tuvo el honor de ex-

poner en 1874 en la histórica exposición de los impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar, aunque sólo fuera para atenuar su tono escandaloso; sin embargo, las experiencias parisina y londinense tuvieron para él un interés más mundano que artístico. El veneciano FEDERICO ZANDOMENIGHI (1841-1917), que de joven estuvo en relación directa con los «macchiaioli» y fue amigo de Diego Martelli, se estableció en París en 1874 y trabajó junto a los impresionistas, sobre todo con Degas: repetía los motivos, imitaba los cortes en la composición y los colores chillones y fríos, pero sin entender la novedad estructural de esa pintura. GIOVANNI BOLDINI (1842-1931) se formó en Florencia con los «macchiaioli», demostrando un talento precoz y brillante; en 1870 trabajó en Londres y luego en París, convirtiéndose en el retratista de moda, de gran inspiración y elegancia, pero incapaz de ver en el arte de los impresionistas, de los que fue gran amigo, más que una técnica «moderna» al servicio de un virtuosismo gráfico-cromático sorprendente y fascinante por su ligereza; pero no supo ver la conexión entre esa nueva pintura y una historia que no era la suya, sino (como querían los Goncourt) la del XVIII libertino de Watteau, Fragonard, Tiepolo y Guardi.



215



216



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



223

223. Lovis Corinth: *Paisaje de Intal* (1921); tela, 0,64 × 0,88 m. Berlín, Staatliche Museen, Nationalgalerie.



224

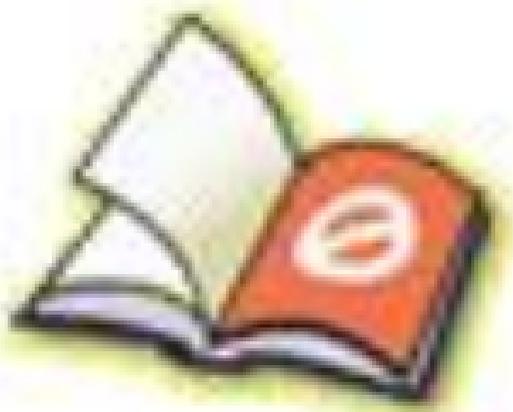
224. Adolf von Hildebrand: *El jugador de bolos*; mármol.

de un racionalismo orgulloso ni de un irracionalismo pasional, sino de un sentimiento simultáneo de lo divino, de la naturaleza y de la comunidad. Ya a finales del siglo XVIII, W. H. Wackenroder (y, al igual que él, Tieck y los Schlegel) ve en el arte una inspiración divina que se manifiesta en formas simples y claras producidas por una técnica honesta e intrínsecamente moral, como la de los artistas medievales (un tema muy similar al que, en Inglaterra, van a tratar Ruskin y los prerrafaelistas). De ahí procede la «hermandad» artística de los nazarenos (1810), que es más interesante por su programa que por sus resultados y que se forma en Roma en torno a F. OVERBECK (1789-1869) con el propósito de dar vida a una pintura religiosa inspirada en los maestros del siglo XV y de la primera parte del siglo XVI (Perugino y el joven Rafael); luego se convirtió en el modelo del Purismo italiano de Tenerani, de Mussini, de Minardi.

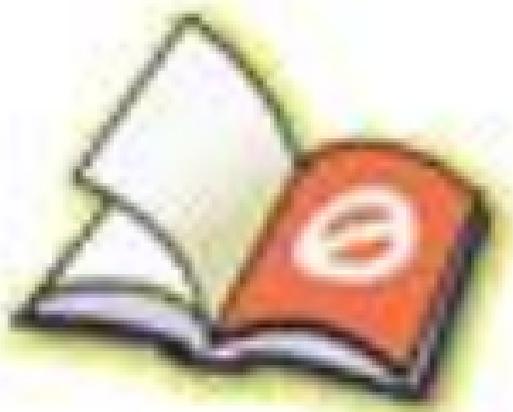
La investigación sobre la teoría del arte se desarrolla en la segunda mitad del siglo con las teorías denominadas de la *Einfühlung* (empatía, simpatía simbólica) y de la *visibilidad pura*. La pri-

mera ve en el arte la expresión del sentimiento de la realidad mediante formas simbólicas deducidas de la propia realidad (por ejemplo, vertical = aspiración a la trascendencia, elevación; horizontal = efusión, expansión): por consiguiente, el arte es identificación del yo con el mundo, la obra no es más que un trámite, un mensaje. La segunda, encabezada por K. Fiedler (1841-1895), tuvo una gran influencia sobre la crítica y la historiografía del arte, así como sobre el desarrollo del arte moderno en Alemania: y resulta significativo que a la formación de esta teoría hayan contribuido un pintor, HANS VON MARÉES (1837-1887), y un escultor, A. HILDEBRAND (1847-1921). El fundamento del arte es la percepción, con la reacción motriz que suscita (pintar, esculpir, etc.). La naturaleza, tal y como ha sido estudiada y descrita por la ciencia, es algo totalmente distinto a la naturaleza percibida y representada por el artista: las leyes del arte son, por tanto, exclusivamente, las leyes de la visibilidad. En consecuencia, en una obra de arte sólo hay que tener en cuenta las *formas* (líneas, volúmenes, colores) con que se ofrece a

la percepción. La teoría de Fiedler parecía hecha a propósito para explicar el Impresionismo y, ciertamente, sirvió para darlo a conocer en Alemania; sin embargo, el Impresionismo mantiene con la realidad objetiva una relación que la teoría de la visibilidad no considera necesaria porque, sean cuales sean las premisas, lo que se da como percepción estructurada es únicamente la forma que se percibe en la obra. Únicamente su estructura puede ser investigada: y ésta no es *reproducción*, aunque sea interpretativa, sino *producción creativa*. La teoría de la visibilidad no tuvo una influencia inmediata sobre la orientación del arte alemán: ni siquiera Marées y Hildebrand, que la apoyaron con importantes escritos teóricos, captaron su importancia; por otra parte, los artistas que se interesaron por el Impresionismo, como M. LIEBERMANN (1847-1935) y L. CORINTH (1858-1925) se fijaron superficialmente en su color brillante y en su factura rápida; sin darse cuenta de que la novedad del Impresionismo residía en su estructura, buscaron sus precedentes históricos en la pintura «nórdica» de los holandeses del siglo XVII. Fueron,



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EL MODERNISMO

En el término genérico de *Modernismo* se incluyen aquellas corrientes artísticas que, en la última década del siglo XIX y en la primera del XX, se proponen interpretar, avanzar conjuntamente y secundar el progresivo esfuerzo económico-tecnológico de la civilización industrial. Las tendencias *modernistas* tienen en común: 1) la decisión de hacer arte conforme al propio tiempo y la renuncia a referirse a los modelos clásicos, tanto en la temática como en el estilo; 2) el deseo de reducir la distancia entre las artes «mayores» (arquitectura, pintura, escultura) y sus «aplicaciones» a los distintos campos de la producción económica (construcción de viviendas, decoración, vestimenta, etc.); 3) la búsqueda de una funcionalidad decorativa; 4) la aspiración a lograr un *estilo* o *lenguaje* internacional y europeo; 5) la voluntad de interpretar la *espiritualidad* que (con un poco de ingenuidad y un tanto de hipocresía) decía inspirarse en el industrialismo. Por ello en las corrientes *modernistas* se mezclan, a menudo confusamente, motivos materialistas y espiritualistas, técnico-científicos y alegórico-poéticos, humanitarios y sociales. Cuando, hacia 1910, el entusiasmo por el progreso industrial sea sucedido por la conciencia de la transformación que éste producía en las estructuras mismas de la vida y de la actividad social, dentro del modernismo se formarán las vanguardias artísticas que tenderán no sólo a modernizar o poner al día, sino a revolucionar radicalmente las modalidades y las finalidades del arte.

### *Urbanismo y arquitectura modernista*

La disciplina que estudia las ciudades y planifica su desarrollo, el *urbanismo*, se formó en el siglo pasado y en el actual: en cuanto ciencia moderna resultante de la convergencia de varias disciplinas (sociología, economía, arquitectura), no ha de ser confundida con la antigua arquitectura urbana. Nació de la necesidad de abordar con método los graves problemas provocados por los cambios que en el fenómeno urbano se habían producido a causa de la «revolución industrial» y sus consiguientes transformaciones de la estructura social, de la economía, de las formas de vida. Lo que hasta entonces aparecía como una cuestión esencialmente cuantitativa (el rápido incremento demográfico) se presenta entonces como un problema cualitativo, de estructura: los primeros urbanistas comprenden que la ciudad preindustrial no puede adecuarse a las exigencias de una sociedad industrial. Lo que aún hoy impide la formación de ciudades estructuralmente modernas es el contraste entre una tendencia conservadora, que se plantea el problema en términos cuantitativos y propone y lleva a cabo soluciones de compromiso, y una tendencia reformadora que ve el problema en términos de estructura y propone soluciones rigurosas. La tendencia reformadora es la de los urbanistas; la conservadora, la de los gobernantes, casi siempre ligados a los intereses de la especulación del suelo y de los inmuebles urbanos. La historia del

urbanismo es, por tanto, la historia del conflicto entre una ciencia dirigida hacia el interés de la comunidad y la coalición entre los intereses y los privilegios privados; es decir, una historia de programas que no se han llevado a la práctica y de intervenciones parciales. Aun hoy, a los urbanistas se les pide proponer y proyectar, mientras que el poder decisional sigue en manos de los políticos y de los burócratas. En sus orígenes, la investigación urbanística tenía un carácter humanitario: trataba de sacar a la naciente clase obrera de su situación de extrema postulación moral y material, de tremenda explotación en que, durante el siglo pasado y a principios del nuestro, los patrones y especuladores le obligaban a vivir. Pero no menos importante era la necesidad de responder, mejor o peor, a las necesidades de vivienda de las masas de población que, tras abandonar el campo, buscaban trabajo en las industrias de las ciudades, formando un inmenso proletariado urbano que no cabía en las estructuras de las viejas ciudades burguesas. Por otra parte, en estas ciudades se extinguían gradualmente las viejas clases sociales y las actividades tradicionales de la comunidad (artesanado, pequeño y mediano comercio, etc.). Ya en la primera mitad del siglo XIX, el inglés OWEN y el francés FOURIER proponen la construcción de unidades de viviendas para obreros en gestión cooperativa. Poco a poco, los propios empresarios van comprendiendo que las maquinarias cada vez más perfeccionadas requieren las mejores cualificaciones laborales y



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



255. Auguste Perret: *Casa en la calle Franklin, 25 bis (1903), en París.*

256. Antonio Gaudí: *Sagrada Família (1884-1926), en Barcelona.*



255

256

mirada, ser visto». Era la nueva teoría de los valores visuales aplicada a la ciudad. Sin embargo, también Perret emplea las técnicas más modernas, convencido de que podían hacer justicia al eclecticismo de los «estilos» y conducir a una arquitectura moderna que, aun librándose de la tradición, conservara la esencia de una «constructividad» originaria, eterna y moderna.

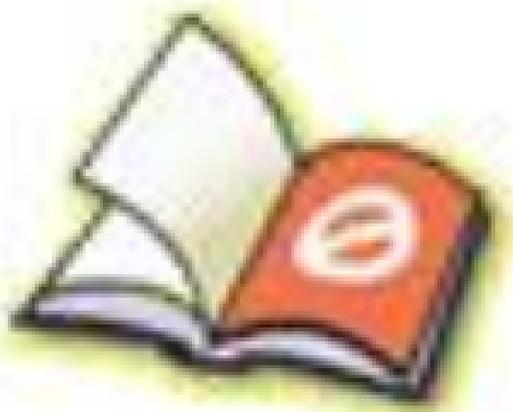
La única ciudad española en la que se estaba verificando un inicio del desarrollo industrial era Barcelona. Gaudí advierte el contraste entre el impulso modernista y la tradición española y, como católico convencido, no se propone describir la psicología, sino interpretar la *vocación* urbana. El tem-

plo de la *Sagrada Família*, en el que trabaja desde 1891 hasta su muerte, quiere expresar la devoción que sube desde el conjunto de la ciudad hasta Dios. «Se eleva desde una base neogótica y, a través de los portales *Art Nouveau*, termina en pináculos de estilo cubista» (Collins), y con sus agujas, sus galerías, sus vericuetos practicables, parece querer acoger a toda una comunidad en movimiento, como si fuera un inmenso hormiguero. Al igual que las catedrales góticas, debe revelar en sus cambios de forma la sucesión de generaciones y de estilos: visto en su conjunto, el edificio aparece como algo que se deshace o que se forma, tiene un ciclo temporal. Se diría que fue

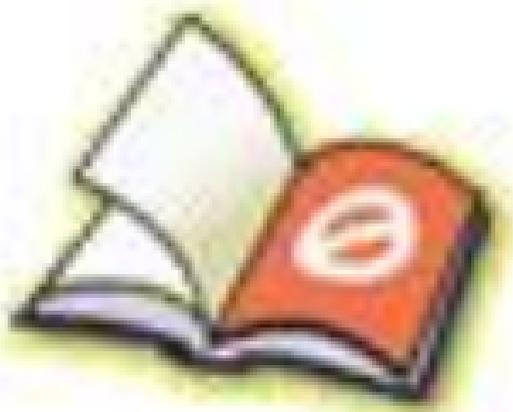
concebido para nunca ser concluido, para que cada generación pueda seguir construyéndolo. En cambio, se fija en el espacio con esas masas de torres, con sus aplicaciones plásticas y coloristas. Las soluciones técnicas, aunque fueran descubrimientos audacísimos, no tienen relevancia: la técnica es sólo el instrumento, la mecánica de la práctica ascética. Gaudí es violentamente contrario al racionalismo de la civilización industrial: como contraposición al mismo, el arte es irracionalidad pura, su técnica es la técnica de lo irracional. Sin embargo, no es símbolo, pues el símbolo es intelectualista. Su arquitectura no quiere ser religiosa, sino sagrada: no revela a Dios, sino que le



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



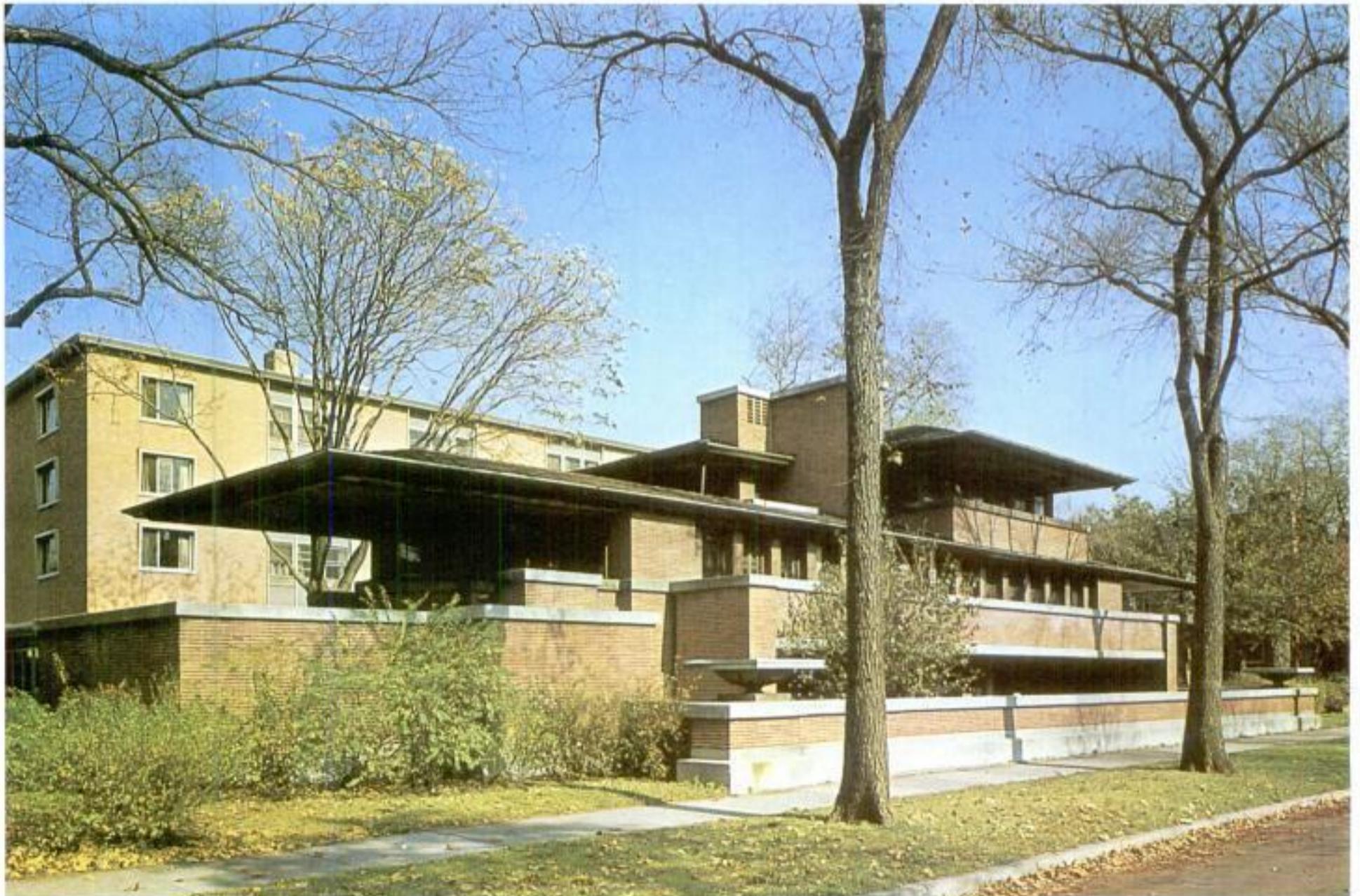
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

cuentra (o cree reencontrar) un saludable contacto con la naturaleza. Las «zonas residenciales» juegan el papel de las antiguas campiñas.

F. L. WRIGHT (1869-1959) no estudió en Europa; opinaba que no se podía aprender en abstracto la arquitectura, que es un hecho de la vida y que ha de *nacer* espontáneamente de unas circunstancias, un tiempo y un lugar concretos y específicos. Se forma junto a Sullivan; pero siente enseguida la necesidad de abordar la cuestión en sus raíces, de redefinir la primera y esencial relación del hombre con el mundo. Su primer campo de investigación no es el *building*, sino el *cottage*, pero éste no es un refugio más o menos agreste después del trabajo en la ciudad, sino que es una realidad urbana y natural a un tiempo. Al igual que rechaza *a priori* toda tipología o morfología históricas, rechaza el esquema *a priori* de las ciudades. Ya en las primeras casas privadas de Wright, en 1895, la forma no se mimetiza con el paisaje: tiene fuertes estructuras horizonta-

les y verticales, una plástica compacta con netas contraposiciones de planos, una decoración abundante y ostentosa, pero que no se superpone, sino que se encaja en los volúmenes y que a veces es incluso portante. Si en el exterior se acentúa la «manufactura», en el interior aparecen paredes y pilares de ladrillo, de gruesas piedras a la vista: la geometría de la obra humana se impone a la naturaleza, la naturaleza entra en la vida humana. La planta no resulta uniformada por esquemas de distribución habituales, sino que es libre, está determinada por la necesidad que el hombre siente de vivir en espacios más anchos o más estrechos; la estructura consta de núcleos plásticos articulados desde los que surgen los planos de los muros. No existe una relación con un espacio geométrico y abstracto, sino con el lugar concreto: en la medida de lo posible, Wright utiliza los materiales de la zona. Con sus relaciones de verticales y horizontales, de planos y de volúmenes, el edificio define las líneas estructurales del lugar,

las precisa: es «ese lugar concreto» pero reestructurado por el hombre para convertirlo en un lugar de la vida. Por ello mismo la «manufactura» está tan acentuada: la naturaleza es el material con el que los hombres fabrican espacios. Más tarde Wright escribirá páginas encendidas contra la «megalópolis» industrial; proyectará una ciudad ideal (*Broadacre city*) en la que cada habitante tiene asegurado el contacto directo, personal, físico, con la realidad natural. Detesta la ciudad como forma histórico-política de concentración del poder, condena el rascacielos como expresión del poder económico americano, al igual que la cúpula de San Pedro es la expresión del poder religioso de la iglesia romana. Sin embargo, la matriz de toda su larga y prodigiosa actividad de arquitecto es urbanística, incluso pan-urbanística: el ideal que le mueve es el de una arquitectura tan fuerte en su propia realidad formal que llega a *urbanizar* los bosques, las cascadas, los desiertos. Ya no proyecta a escala de ciudad, sino de territorio.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



273

273. Jan Toorop: *El canto de los tiempos* (1893); 0,32 × 0,59 m. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



274

274. Gustav Klimt: *Las tres edades de la mujer* (1908); tela, 1,80 × 1,80 m. Roma, Galleria Nazionale de Arte Moderna.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



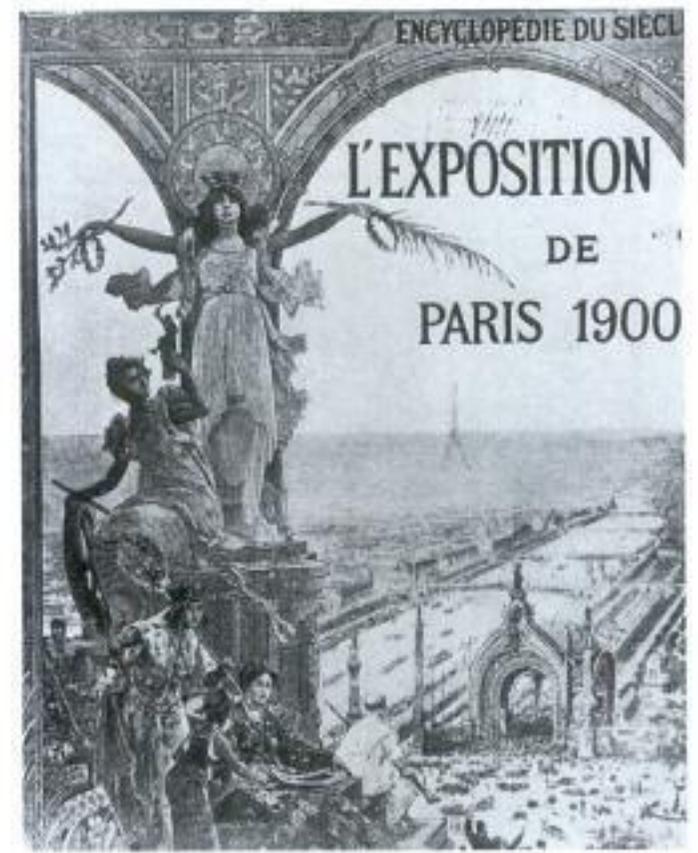
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



286



287

producción industrial? Es una contribución que, contraponiendo el trabajo creativo con el mecánico, hace manifiesto y tangible, hasta en las formas de las cosas que forman el ambiente de la vida, el abismo insuperable entre la clase dirigente y la clase obrera. Es significativo cómo el encendido socialismo de Morris va poco a poco decolorándose a lo largo del proceso histórico del *Art Nouveau*, hasta terminar siendo un vago y utopista humanitarismo: como siempre, la burguesía capitalista neutraliza a su oposición apropiándose de sus argumentos ideológicos y desvitalizándolos. Visto en su conjunto, el *Art Nouveau* no expresa en absoluto la voluntad de recualificar el trabajo de los obreros (como esperaba Morris), sino el intento de utilizar el trabajo de los artistas en el marco de la economía capitalista. Por eso el *Art Nouveau* nunca tuvo el carácter de un arte popular, sino más bien el de un arte de *élite*, casi cortesano, del que graciosamente se conceden al pueblo sus subproductos: su constante referencia a lo que puede considerarse un ejemplo de arte integrado en las costumbres dominantes, el *rococó*, y su rápida disolución cuando el endurecimiento de los conflictos sociales lleva a la primera guerra mundial, rechaza con hechos concretos el equívoco utopismo social en el que se basaba.

### La pintura del Modernismo

En la época del *Modernismo*, que discurre a caballo de los dos siglos, la figura psicológica, social y profesional del artista es muy discutida, lo cual es un indicio ostensible de la crisis de su función concreta en la sociedad. Los grandes investigadores como Cézanne o los innovadores como Van Gogh siguen siendo ignorados, pero no por culpa de los «académicos», que en todas partes están en horas bajas: la sociedad moderna, que presume de ser avanzada, quiere artistas avanzados, pero no le gusta el arte que crea problemas. Gobiernos, municipios y bancos se convierten en mecenas, encargan grandes decoraciones de «estilo moderno» para sus edificios. Las grandes exposiciones-ferias, que celebran el progreso industrial, son ocasiones de éxito social para los arquitectos, pintores y escultores y alientan la búsqueda de la calidad estética en los productos industriales. Dado que la rica burguesía industrial carece de un interés real por el arte, del que se ocupa únicamente por motivos de prestigio social, utiliza el mercado como intermediario: algunos comerciantes intuitivos y con gusto, como el francés Vollard, preceden a menudo a la crítica en el descubrimiento de nuevos valores. Saben que artistas ignorados o despreciados por la crítica oficial (que, por otra par-

282. Alphonse Mucha: *Medea* (1898); litografía, 2,08 x 0,77 m. París, Bibliothèque du Musée des Arts Decoratifs.

283. Aubrey Beardsley: *J'ai baisé ta bouche*, de la «*Salomé*» de Oscar Wilde (1893); grabado.

284. Émile Gallé: *Vasija con imitaciones de amatista* (1889-95).

285. Pierre Roche: *Loie Fuller* (1893); bronce, altura, 0,94 m. París, Musée des Arts Decoratifs.

286. Exposición universal de París de 1889. París, Union Centrale des Arts Decoratifs, colección Maciet.

287. Luigi Loir: Frontispicio del número de «*L'Encyclopédie du siècle*» para la Exposición Universal de París de 1900.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



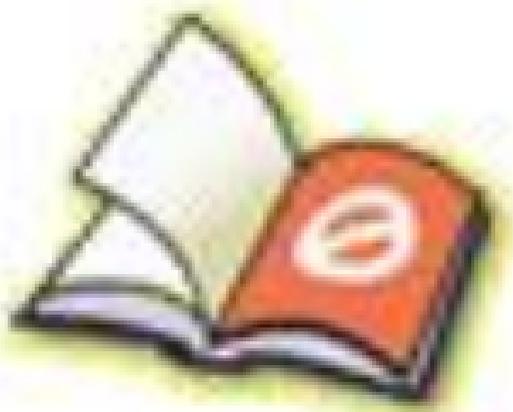
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



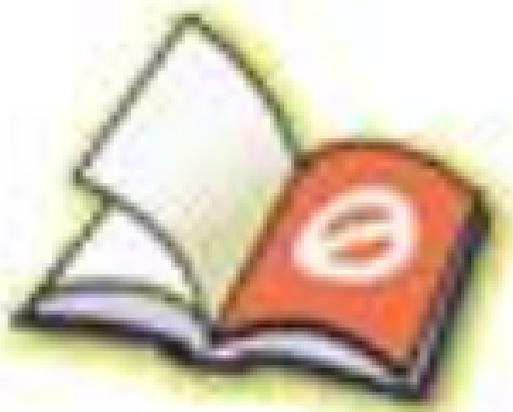
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



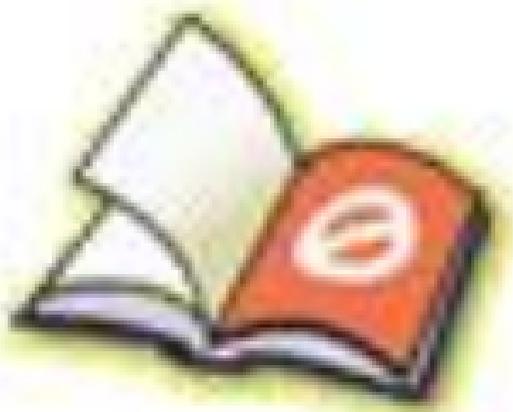
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



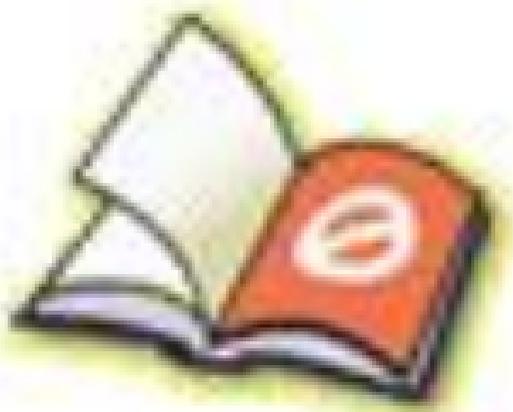
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



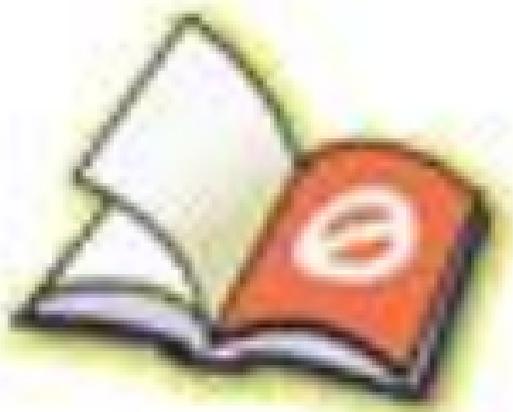
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



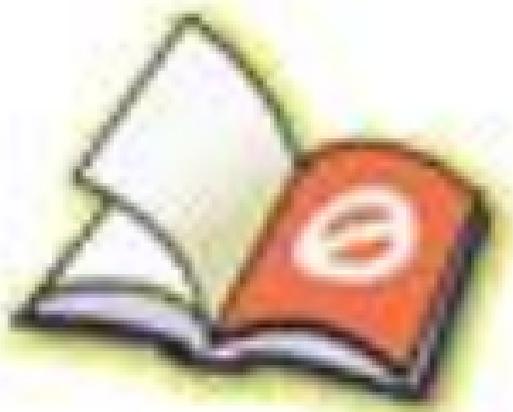
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



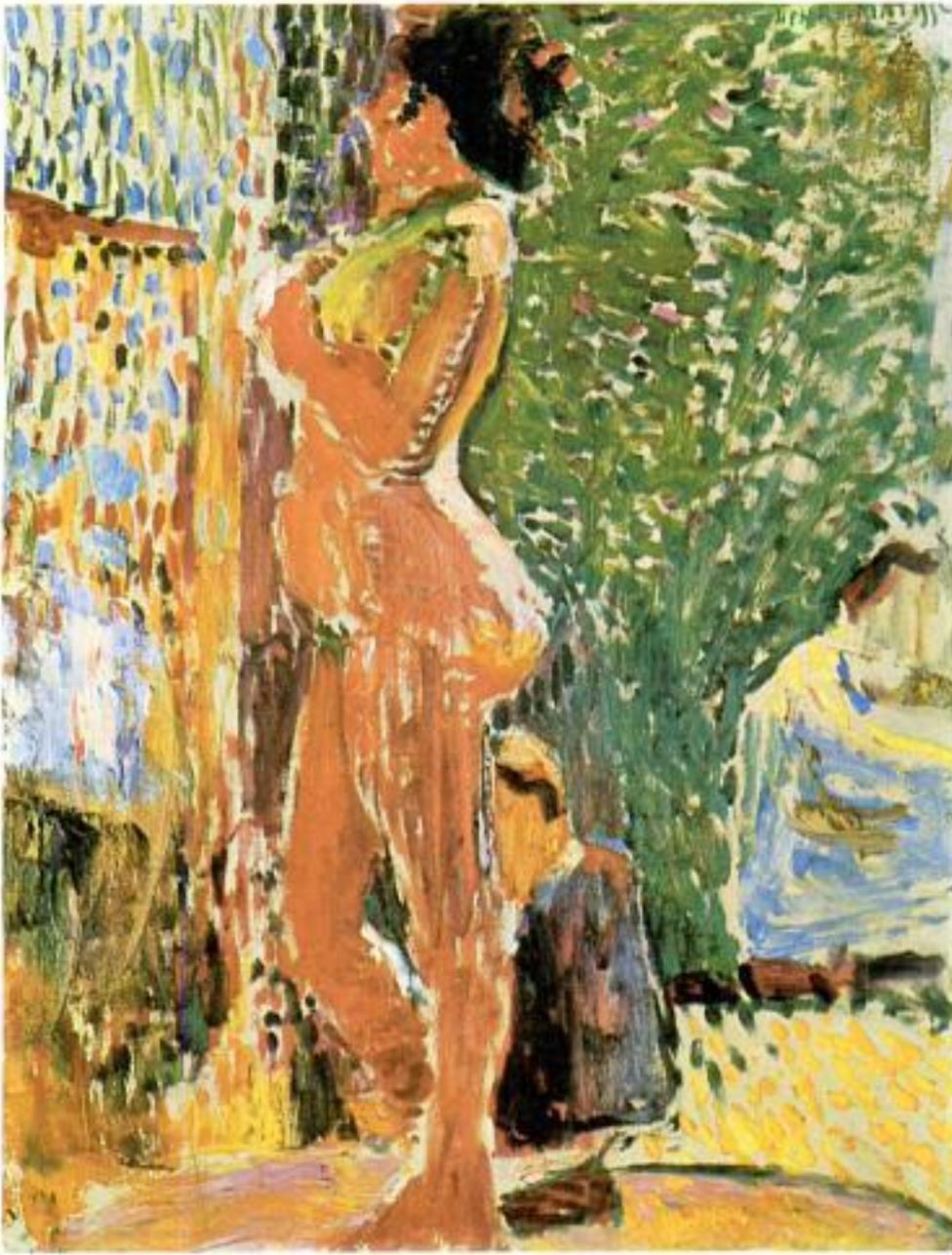
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



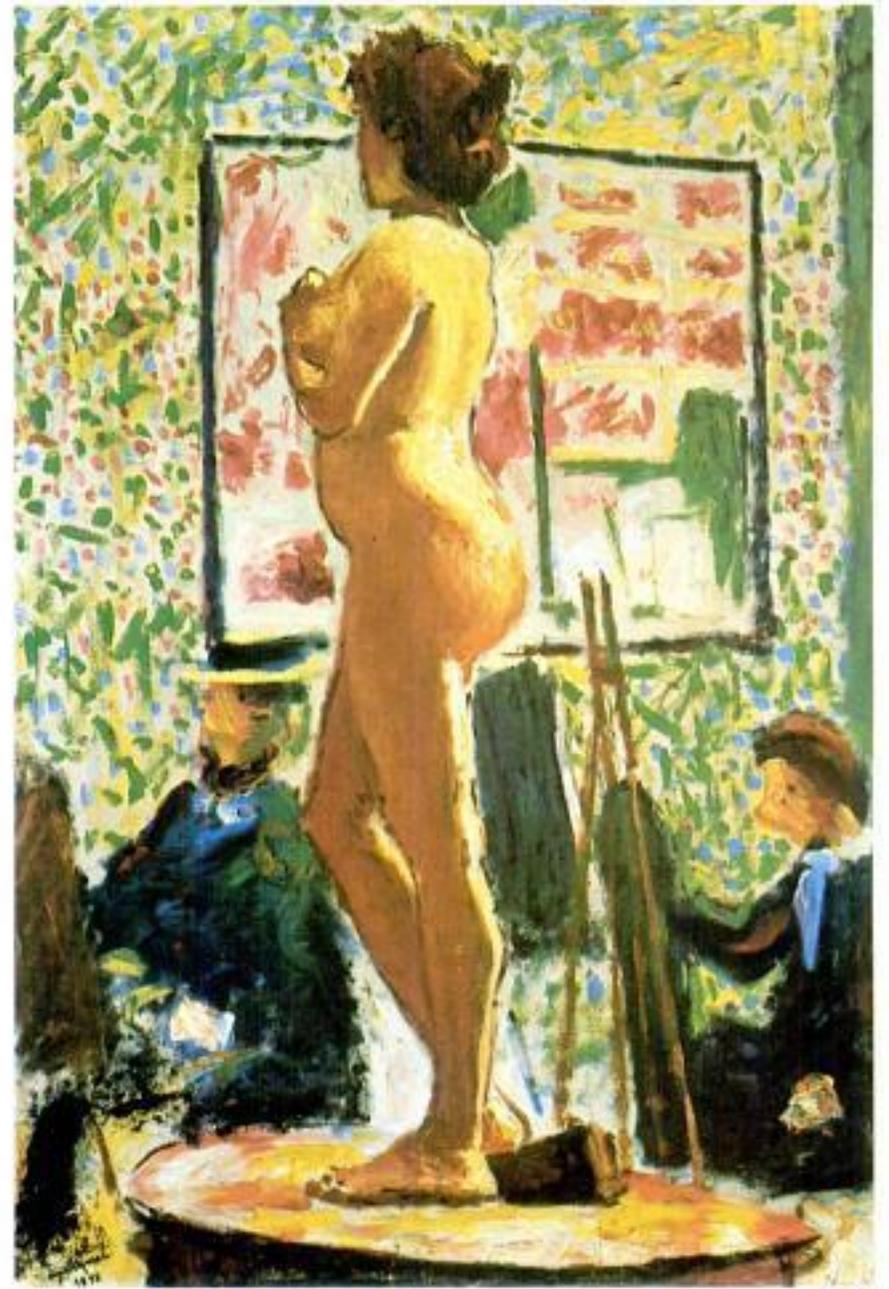
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



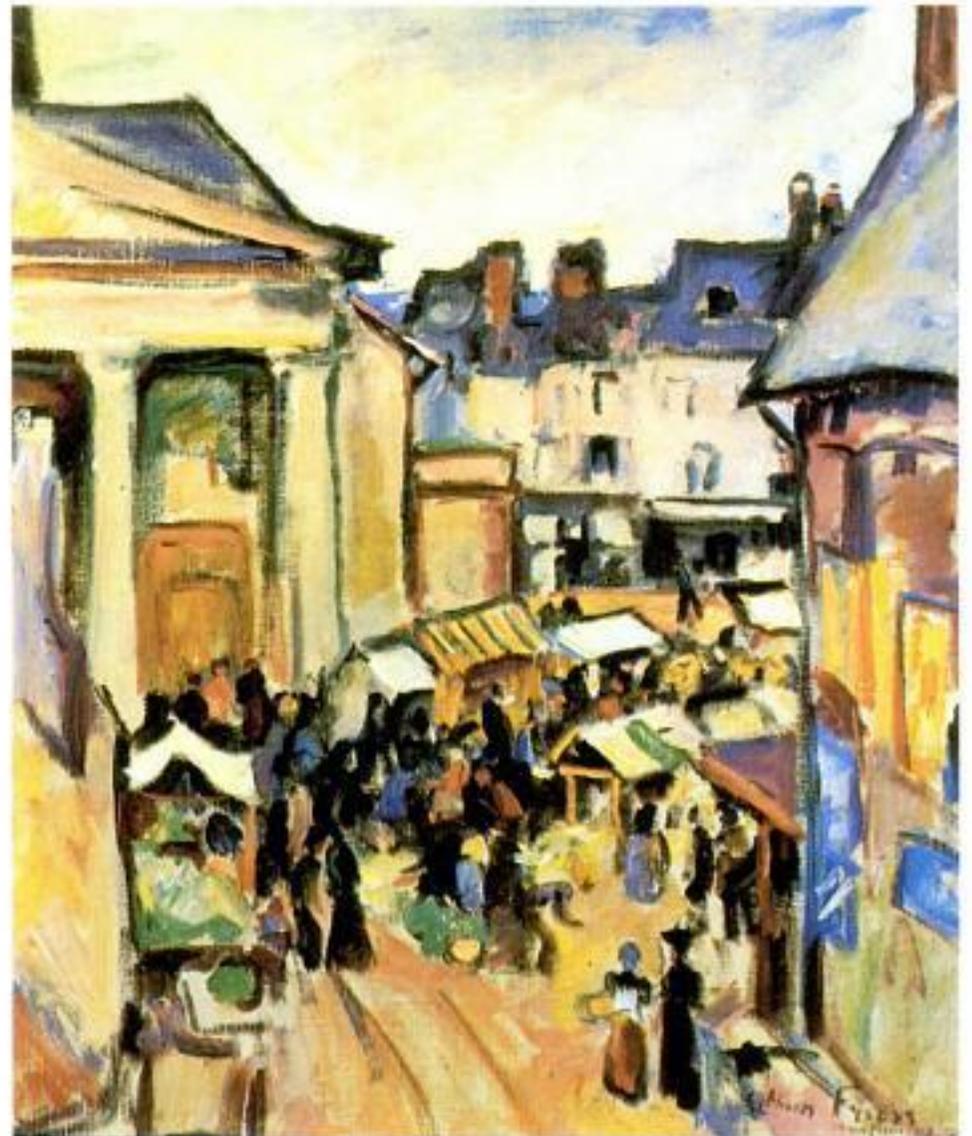
322



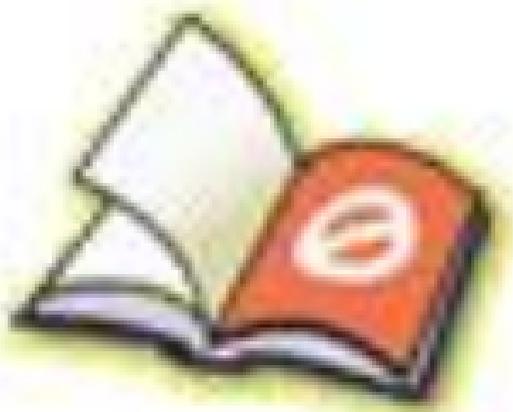
323



324



325



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



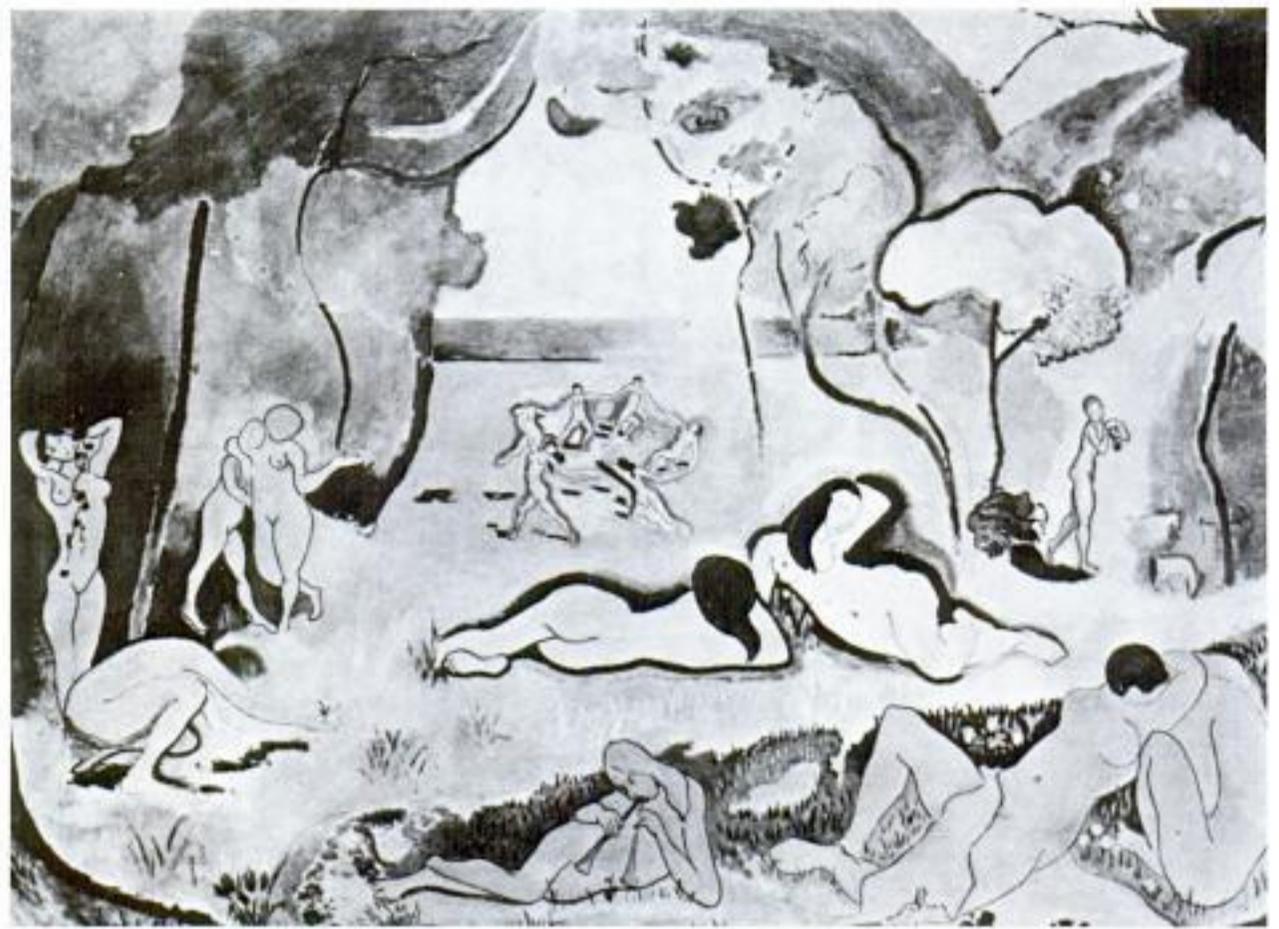
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

330. Henri Matisse: *La alegría de vivir* (1906); tela, 1,75 × 2,40 m. Merion (Estados Unidos), The Barnes Foundation.

331. Paul Cézanne: *Las grandes bañistas* (1898-1906); tela, 2,08 × 2,49 m. Filadelfia, Museum of Art.



330

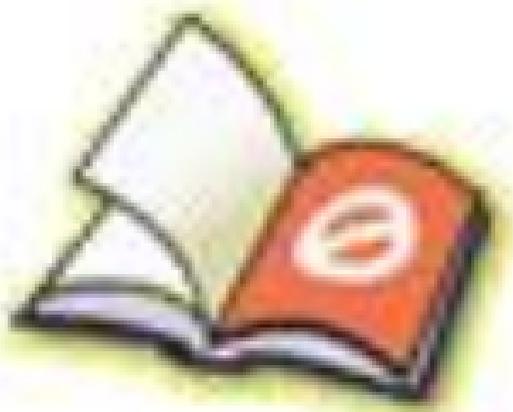
en la que no existe distinción entre los seres humanos y la naturaleza, en la que todo se comunica y se asocia, en la que las personas se mueven libremente, como si estuvieran hechas de aire; en la que la única ley es la armonía universal, el amor. Con un gesto que puede maravillar, Matisse recupera la gran decoración clasicista de Puvvis de Chavannes, pero la libera del empachoso clasicismo histórico o neohumanístico, la abre a un clasicismo universal. ¿Es decoración? Evidentemente, el arte está hecho para decorar: pero no el templo, ni el palacio real o la casa señorial, sino la vida de los hombres. Pero Matisse llega a este lirismo puro a través de la crítica histórica. Retoma el tema clásico y «mediterráneo» de *Las grandes bañistas* de Cézanne y lo combina con el del mitologismo primitivo, oceánico, de Gauguin. Elimina de la visión cezanniana todo aquello que aún era profundidad de espacio, solidez plástica de los cuerpos; incluso evita la continuidad de la superficie, porque el plano es todavía una delimitación del espacio. Y más allá del propio Cézanne, reencuentra así el color terso, transparente, brillante, del Impresionismo; pero ya no está condicionado por la viveza de la sensación visual. Dado que la imagen ya no es un «reflejo» de la cosa, tiene la

misma realidad que la cosa. En el universo de las imágenes no existen las alegorías, las metáforas, los símbolos; dado que nada tiene un significado definido, no puede haber transposición de significados. Ni siquiera puede haber distinción entre bello y feo, que sólo puede aplicarse a las cosas según el dolor o el placer que causen al hombre, pero no a las imágenes, que están más allá de cualquier posibilidad de juicio. Al igual que Gide, Matisse saborea todas las *nourritures terrestres*, pues escoger implicaría renunciar.

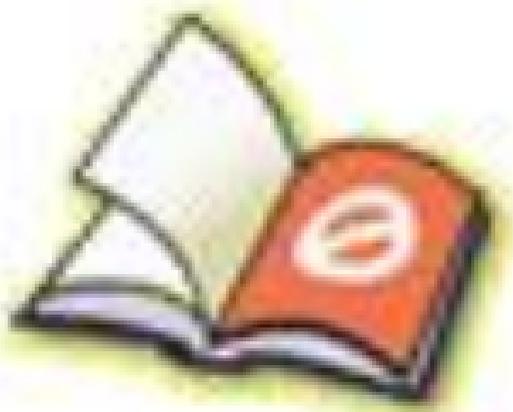
Parece difícil conciliar la clasicidad, el impresionismo universal de Matisse con su condición de expresionista. Pero la expresión de la alegría no es menor expresión que la del dolor de vivir; y se puede expresar la alegría de vivir sin representar la vida. Matisse no lleva al cuadro el equilibrio, la simetría de la naturaleza. Su proceso es totalmente *aditivo*: cada color sostiene, empuja, acentúa a los demás en un *crescendo* sin fin. En el contexto cada color es mucho más de lo que sería aislado, como tinta pura; y el cuadro no está terminado hasta que cada color no ha alcanzado el límite de la gama y encaja con los otros al máximo de su valor. Son zonas planas, luminosas, expandidas; la frontera entre las zonas no es límite, sino reforzamiento, de

manera que cada color colorea consigo mismo todo el espacio, sumándose a los demás; las líneas no son contornos, sino arabescos coloreados que garantizan la circulación, la irrigación colorística de todo el tejido pictórico. Es un discurso sin verbos ni sustantivos, sólo de adjetivos: pero no es retórico, porque los adjetivos no elogian las cosas (que no están), sino que son efusión del espíritu. Si hay música sin palabras, ¿por qué no podría haber pintura sin cosas? Queda entonces claro que el clasicismo de la pintura de Matisse no es más que la superación de un romanticismo de fondo, el vuelco polémico de la melancolía romántica. Más allá de Cézanne, el artista de quien Matisse se siente idealmente más próximo no es Ingres, sino Delacroix: será Picasso, su gran antagonista, quien vuelva a poner sobre la mesa la cuestión Ingres. Pero Picasso, como hemos visto, es un moralista, no puede evitar el gesto autoritario del juicio; ha de distinguir y escoger entre bello y feo, entre bien y mal.

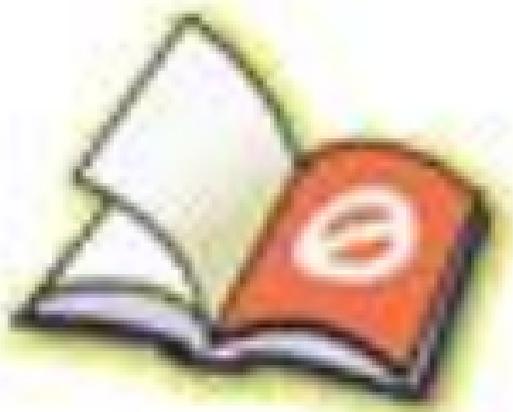
Fue la imprevista, subversiva pero indudablemente calculada irrupción de Picasso lo que en 1907 provocó la crisis de los *fauves*. Hasta aquel momento había permanecido al margen de la situación: se había limitado, con el refinamiento intelectual de su pintura, a



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

339. Egon Schiele: *Autorretrato* (1912); lápiz, acuarela y ténpera sobre papel, 0,50×0,31 m. Colección privada.

340. Egon Schiele: *Mujer tumbada* (1914); lápiz y ténpera, 0,48×0,31 m. Por concesión de la Galleria Galatea, de Turín.



forma deseadamente dificultosa, excesiva, sin matices? En el origen del lenguaje no hay palabras que *tengan* un significado, sino únicamente sonidos que *asumen* un significado. Y el expresionismo alemán quiere ser precisamente una búsqueda en torno a la génesis del acto artístico: sobre el artista que lo realiza y, consiguientemente, sobre la sociedad a la que el artista se dirige.

Si al principio no está el Verbo (la representación), sino la acción, el primer problema será el hacer, la técnica. Para los impresionistas, al igual que para los clásicos, la técnica era el medio con el cual se representaba una imagen. Pero si la acción ha de ser creativa, ni siquiera la imagen, bien sea óptica o mental, puede existir antes que la acción: la imagen no es, sino que se hace, y la acción que la hace implica un modo de hacer, una técnica. Es éste un punto fundamental que explica la orientación ideológica típicamente populista del movimiento. La técnica no es nada que se invente ni nada personal, es trabajo. Y siendo ante todo trabajo, el arte no está ligado a la cultura especulativa o intelectual de las clases dirigentes, sino a la cultura práctico-operativa de las clases trabajadoras. Si, además, el arte lleva a cabo la aspiración creativa del trabajo humano, con mayor motivo se diferenciará del trabajo mecánico, que depende de la racionalidad o de la lógica de la cultura intelectual; en otros términos, si el trabajo industrial responde a leyes racionales, el trabajo del artista, en cuanto momento supremo de la cultura del pueblo, es necesariamente no racional. Por tanto, nace de la experiencia de una larga praxis que ha terminado convirtiéndose en actitud moral.

Así se explica la importancia predominante que atribuyen al grafismo, y especialmente a la xilografía, incluso en relación con la pintura y la escultura: no se puede entender la estructura de la imagen pictórica o plástica de los expresionistas alemanes si no se busca su raíz en los grabados de madera. La técnica de la xilografía es arcaica, artesanal, popular; está profundamente enraizada en la tradición de la ilustración alemana. Más que una técnica en el sentido moderno de la palabra, es una forma habitual de expresar y de comu-

nicar mediante la imagen. Y esta identidad entre expresión y comunicación es importante. La expresión no es un mensaje del arcano que el artista anuncie proféticamente al mundo, sino una comunicación entre un hombre y otro. En la xilografía, la imagen se consigue horadando una materia tenaz, que resiste a la acción de la mano y del hierro; luego, cubriendo con tintas las partes relevantes; finalmente, presionando con el torno la matriz sobre el papel. Estas operaciones manuales, que implican actos de violencia sobre la materia, dejan sobre la imagen trazas de los parsimoniosos intentos del signo de la rigidez y de la angulosidad de las líneas, de los evidentes rastros de las fibras de la madera. No es una imagen liberada en la materia, sino que se imprime en ella en un acto de fuerza. Conserva este mismo carácter en la pintura, en donde se une a la pasta densa e incrustada del color al óleo o a la mancha dispersa de la acuarela y también en la ausencia de matices o procesos, en la violencia brutal de los colores y, asimismo, en la escultura, donde se une con el bloque compacto de la madera cortada con cincel o de la piedra astillada a martillazos. El color en la pintura o el bloque (casi siempre de madera) en la escultura no son un medio o un lenguaje para manifestar imágenes, sino materia que bajo la ruda acción de la técnica se convierte en imagen.

Dado que la obra materializa directamente la imagen, el pintor no está obligado a escoger los colores según un criterio de verosimilitud: puede pintar sus figuras en rojo, en azul o en amarillo, al igual que el escultor puede hacerlo en madera, en piedra o en bronce. Es un proceso de atribución de significados a través del color, un proceso análogo a aquel otro mediante el cual en la *imaginería* popular el diablo es rojo o verde, y el ángel es blanco o azul. Este atributo implica un juicio, una actitud moral o afectiva respecto del objeto al que se aplica; y dado que el juicio se percibe conjuntamente con el objeto, aparece como *deformación* o distorsión del objeto. La deformación expresionista, que en algunos artistas llega a ser agresiva y ultrajante (por ejemplo, en Nolde), no es una deformación óptica, sino que está



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



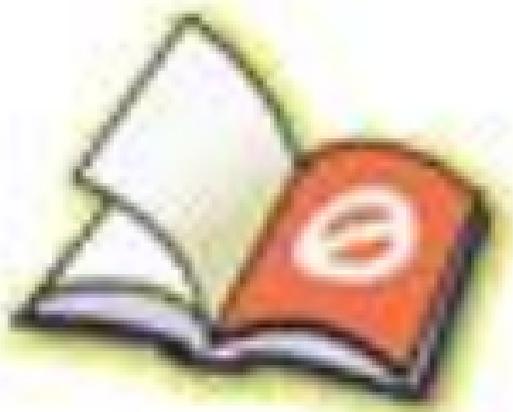
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



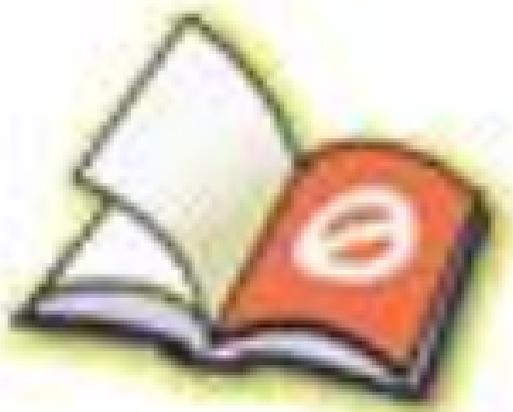
350. Hans Scharoun: *Edificios de la Siemensstadt (1929) en Berlín.*

351. Hans Scharoun: *Viviendas económicas (c. 1913) en Berlín.*

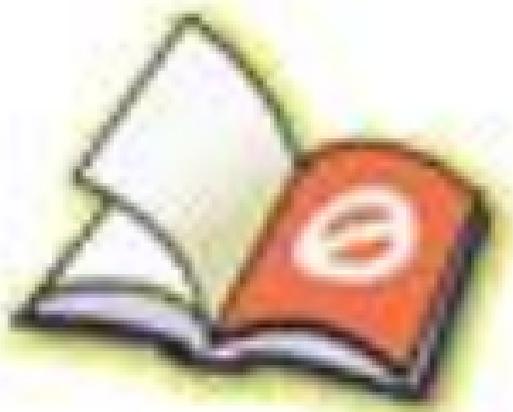


350

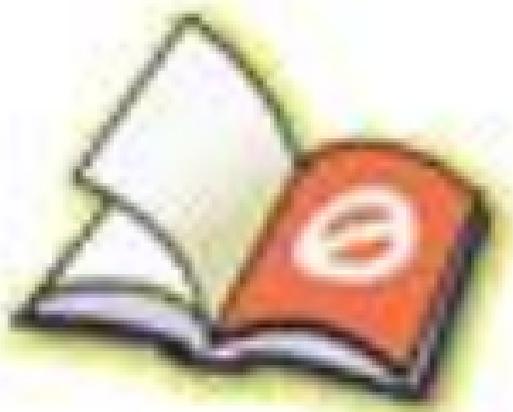
351



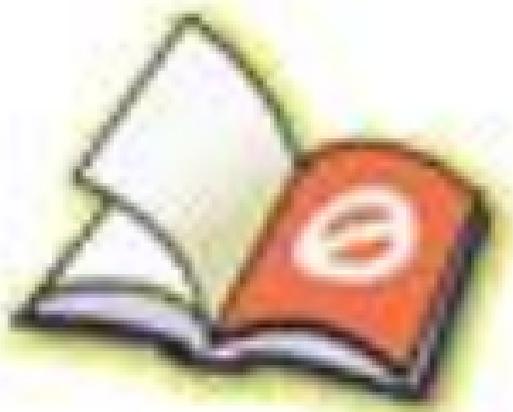
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



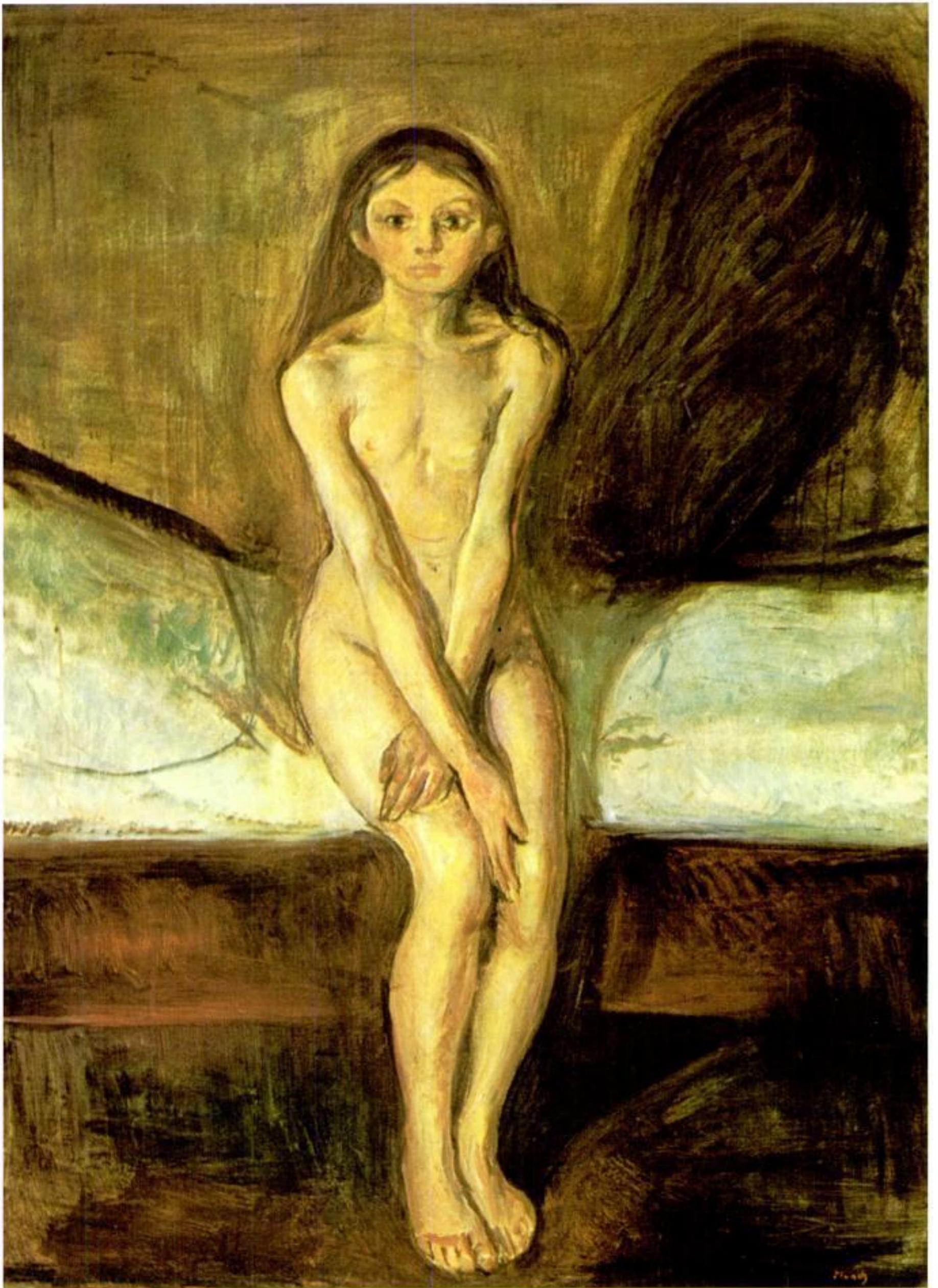
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

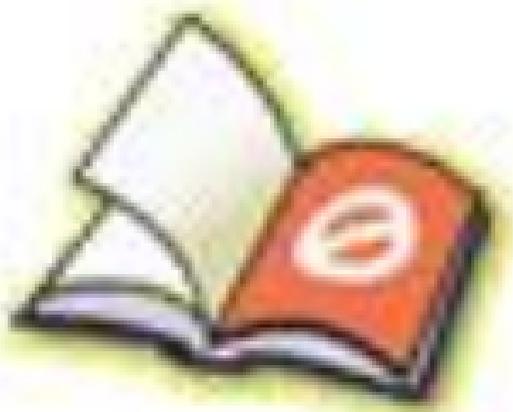


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

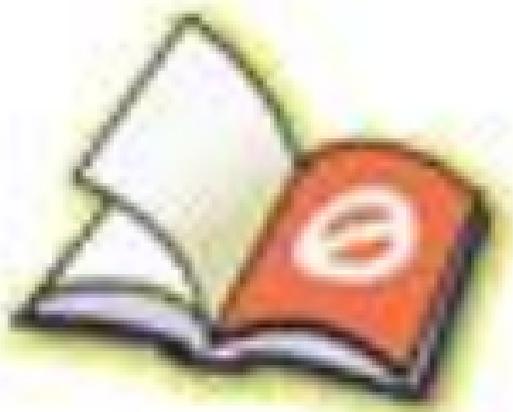


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

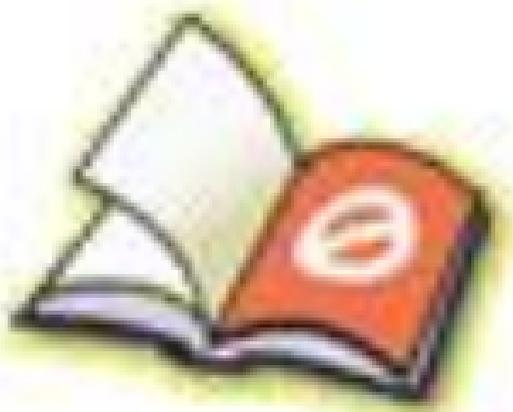




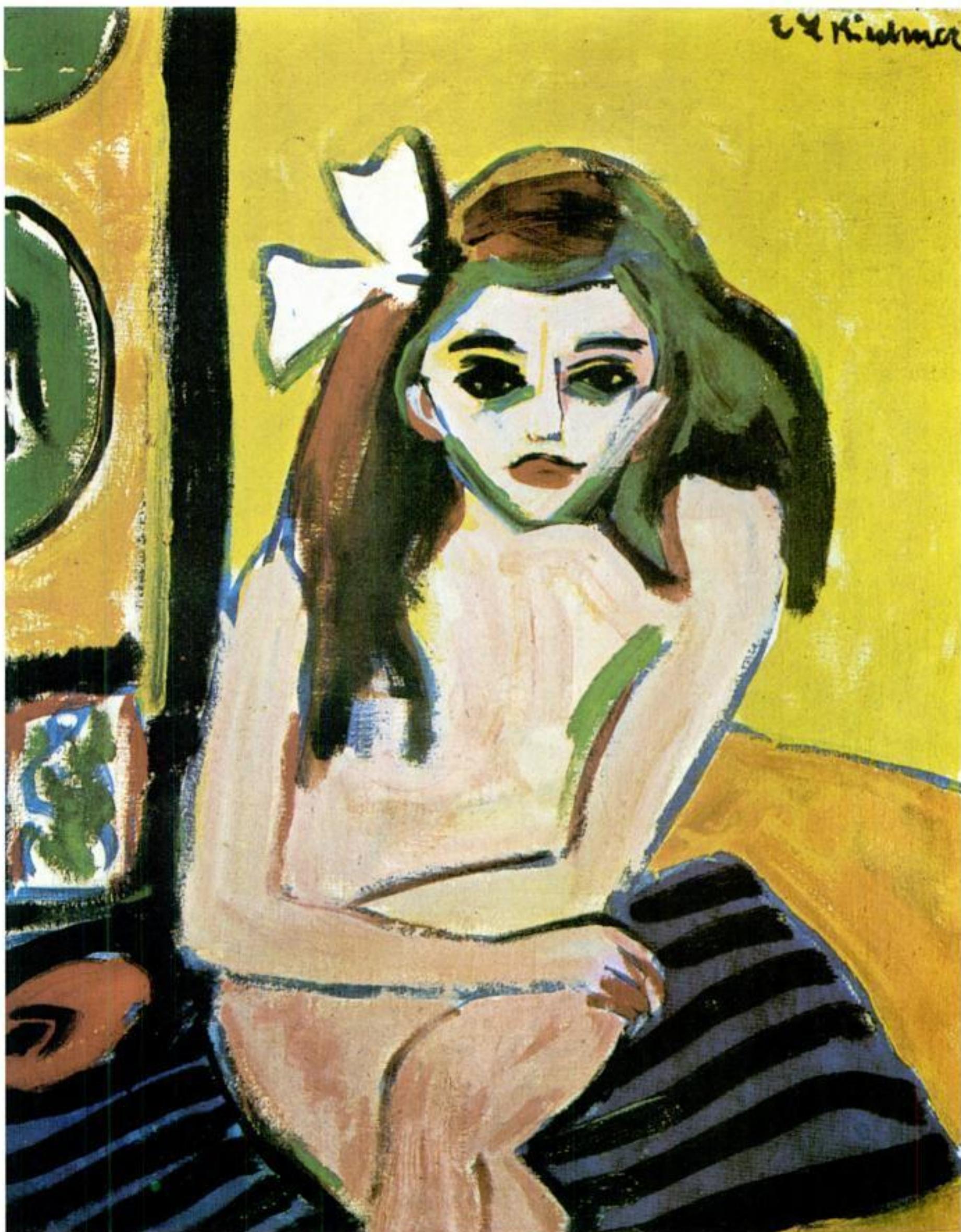
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

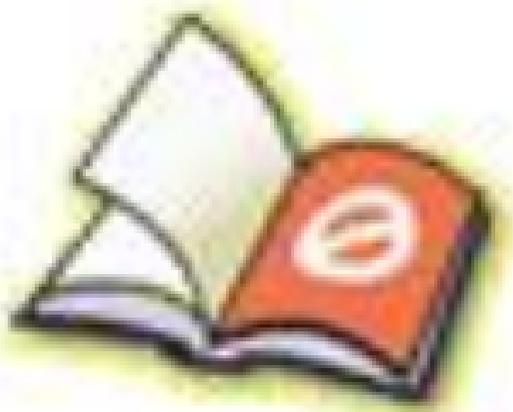


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

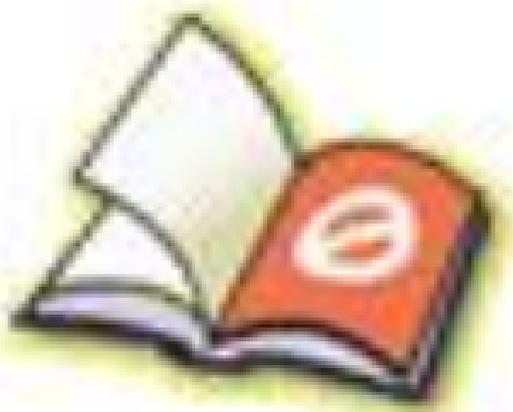


370

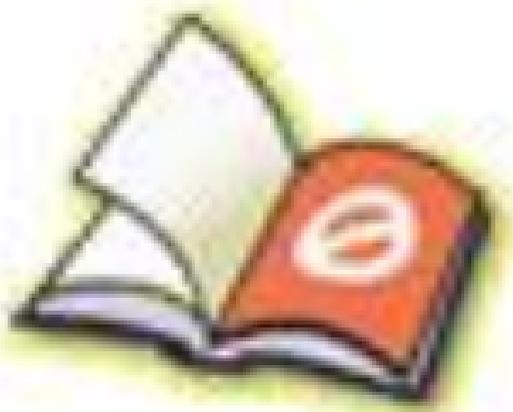
370. Ernst Ludwig Kirchner: *Marcela* (1910);  
tela, 0,71 × 0,61 m. Estocolmo, Nationalmuseum.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Emil Nolde

*Rosas rojas y amarillas*

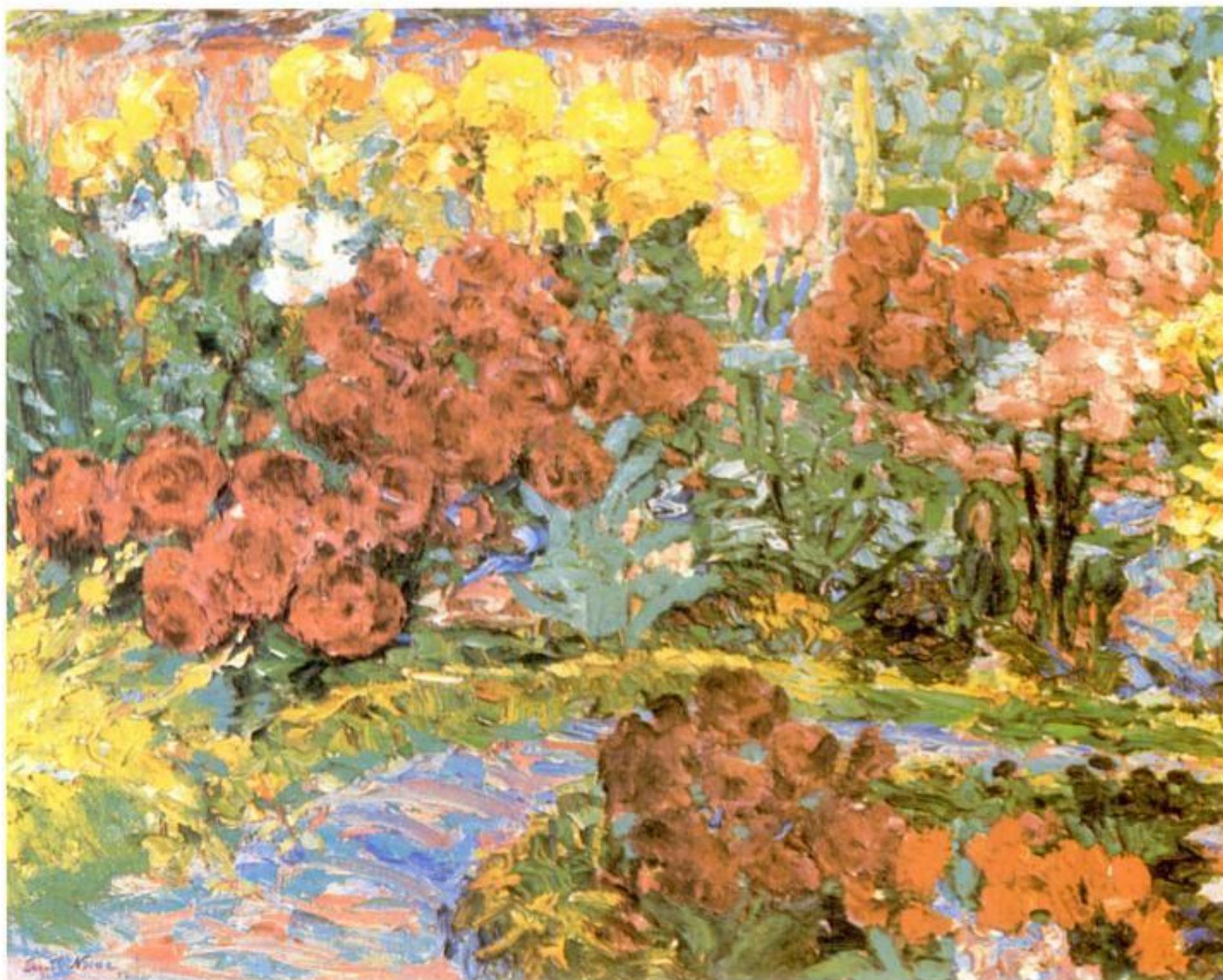
Oscar Kokoschka

*Chamonix, Mont Blanc*

NOLDE es uno de los más comprometidos expresionistas alemanes: tiene claros intereses religiosos y morales y, en sus cuadros con figuras, la deformación alcanza a veces la violencia de la invectiva y del grito. Y, sin embargo, es uno de los expresionistas que más se acercan a los impresionistas, debido a la necesidad de fijar sus impulsos interiores en imágenes perceptibles inmediatamente, que no requieren esfuerzo alguno de interpretación. Este

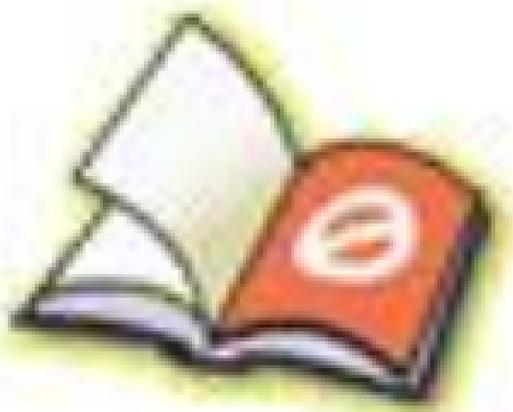
cuadro es casi un homenaje a Monet. Pero, en las obras que Monet pintó en los primeros años del siglo XX, la sensación visual tiende a idealizarse en forma de visión poética; ésta se condensa y se exaspera en los cuadros de Nolde. Como fruto de una furia reprimida, las flores se hacen más rosas y más amarillas, y la hierba, más verde. El empaste de los colores es denso, oscuro y brillante al mismo tiempo, como si resplandeciese en la oscuridad. Todos los timbres están forzados, como si quisieran prevalecer sobre los demás. Las pinceladas siguen la marcha de los pétalos de las rosas, de los hilos de hierba, como si a partir de la sensación visual quisieran reconstruir no tanto la noción de la cosa como la cosa misma. La deformación de Nolde no es una re-

376. Emil Nolde: *Rosas rojas y amarillas* (1907); tela, 0,64 × 0,82 m. colonia, Wallraf-Richartz Museum.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

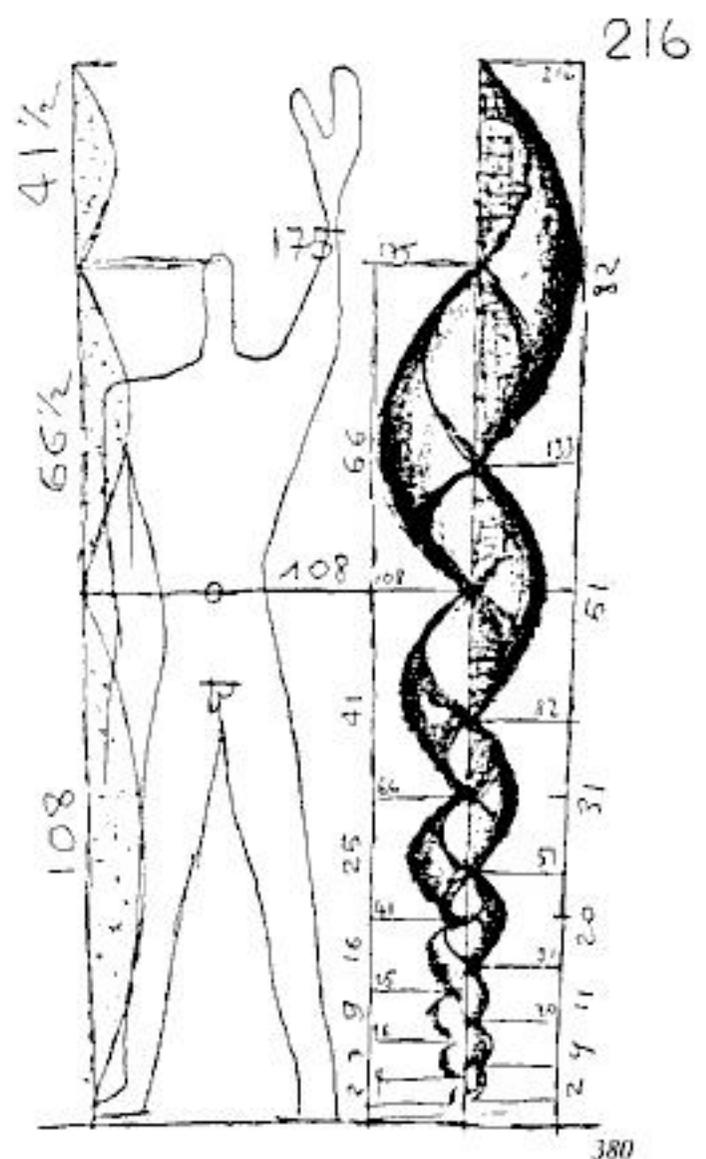
ponen de moda), su oposición, contrariamente a lo que ocurría en el pasado, no nace de un apego real a las tradiciones: cada vez que en nuestro siglo se oye hablar de la necesidad de defender la «tradición clásica» de la arquitectura, se puede estar matemáticamente seguro de que quien lo hace no habla de buena fe y que lo que quiere defender es el derecho a la explotación especulativa indiscriminada frente al deber de utilizar funcionalmente el suelo y el aparato urbano. El clasicismo, adoptado como arquitectura oficial por el fascismo en Italia y por el nazismo en Alemania, en absoluto se fundamenta en la arquitectura clásica, e incluso presupone una total ignorancia de la misma. Por tanto, la lucha por la arquitectura moderna fue una lucha política más o menos enmarcada en el conflicto ideológico entre fuerzas progresistas y reaccionarias: lo prueba el hecho de que, allí donde las fuerzas reaccionarias tomaron el poder y sofocaron a las fuerzas progresistas (el fascismo en Italia, el nazismo en Alemania, el predominio de la burocracia estatal frente al empuje revolucionario en la URSS), la arquitectura moderna fue reprimida y perseguida. La arquitectura moderna se desarrolló en todo el mundo sobre la base de algunos principios generales: 1) la prioridad de la planificación urbanística sobre la proyección arquitectónica; 2) la máxima economía en el uso del suelo y en la construcción, a fin de poder resolver, aunque sólo fuera a nivel de un «mínimo existencial», el problema de la vivienda; 3) la *racionalidad* rigurosa de las formas arquitectónicas, entendidas como las deducciones lógicas (efecto) de exigencias objetivas (causas); 4) el sistemático recurso a la tecnología industrial, a la estandarización, a la prefabricación en serie; es decir, la progresiva industrialización de la producción de bienes relativos a la vida cotidiana (diseño industrial); 5) la concepción de la arquitectura y de la producción industrial cualificada como factores condicionantes del progreso social y de la educación democrática de la comunidad.

Dentro de estos principios, que podemos considerar como la ética básica o la deontología de la arquitectura moderna, aparecen distintos planteamien-

tos problemáticos y distintas direcciones como consecuencia de las diversas situaciones objetivas, sociales y culturales. Podemos así distinguir: 1) un racionalismo formal, que tiene su centro en Francia y a cuya cabeza está Le Corbusier; 2) un racionalismo metodológico-didáctico, que tiene su centro en Alemania, en la *Bauhaus*, a cuya cabeza está W. Gropius; 3) un racionalismo ideológico, el del constructivismo soviético; 4) un racionalismo formalista, el del Neoplasticismo holandés; 5) un racionalismo empírico en los países escandinavos, que tiene a su máximo representante en A. Aalto; 6) un racionalismo orgánico americano, que cuenta con la personalidad dominante de F. L. Wright.

1) Al igual que Picasso, de quien se puede considerar su paralelo en la arquitectura, LE CORBUSIER (1887-1965) no fue sólo un gran artista, sino también un magnífico agitador cultural, una inagotable fuente de ideas, un faro. Teórico, polemista batallador y brillante, propagandista incansable, arquitecto y escritor (ocupa un puesto relevante en la literatura artística contemporánea), convirtió el problema del urbanismo y de la arquitectura en uno de los grandes problemas de la cultura de nuestro siglo. Hay quien opina que su obra arquitectónica carece de una coherencia unívoca, porque ¿qué relación puede existir entre la Villa Savoye y la capilla de Ronchamp? Existe una relación, aun cuando Le Corbusier, al igual que Picasso, cambiara más de una vez de estilo. La coherencia está en su conducta, y ésta, ante todo, es política, en el sentido más alto de la palabra: una gran iluminada y generosa política del urbanismo y de la arquitectura.

Como él mismo declara, el fundamento del racionalismo de Le Corbusier es cartesiano; su desarrollo es iluminista al estilo de Rousseau. El horizonte es el mundo, pero el centro de la cultura mundial es, para Le Corbusier, Francia. Considera que la sociedad es fundamentalmente sana, y que su vinculación con la naturaleza es originaria e inevitable: el urbanista-arquitecto tiene el deber de facilitar a la sociedad una condición *natural* y, al tiempo, *racional* de existencia, pero sin detener el desarrollo tecnológico, pues el destino



380. Le Corbusier. Representación del «modulor».



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

que obtuvieron enormes beneficios en ella y que ahora achacan la culpa de la derrota al derrotismo de la clase obrera, invocando el rearme y un estado fuerte que desencadene una nueva guerra de revancha; por otro está el pueblo, que ha soportado todo el peso de la guerra y que es el único que ahora padece las consecuencias de la derrota. Los intelectuales piden y llevan a cabo una rigurosa autocritica de la sociedad y también de la cultura alemana: se había exaltado en exceso el mito de la nación, del estado ético, de la misión de dominio y de guía asignada por el destino a la raza alemana y a sus exponentes nibelungos. Es ahora preciso oponer a ese racionalismo político, que lleva a la exasperación de las contradicciones sociales y a la violencia, un racionalismo crítico que haga dialécticas las contradicciones y que las resuelva por el camino de la lógica y no de la espada. El hecho de que el funcionalismo arquitectónico alemán se encuadre en esta situación histórica viene confirmado por el dato de que naciera del expresionismo del *Grupo de Noviembre* (1918), que reflejaba, a un tiempo, la conciencia del desastre y el ansia no de una revancha brutal, sino de un renacimiento de las ideas. El propio W. GROPIUS (1883-1969), que muy pronto se colocará a la cabeza del racionalismo alemán, participó en esa crisis del utopismo expresionista; y lo que aparece como un frío rigor de su programa es en realidad la defensa lúcida frente a la conciencia del desorden y de la desesperación de la catástrofe histórica.

Al igual que Le Corbusier, Gropius ha de ser entendido en su doble aspecto de artista y de animador cultural. Pero si Le Corbusier es un volcán de ideas, Gropius es el firme sostenedor de una idea, de un programa, de un método. Le Corbusier dicta leyes, lanza proclamas, discute, argumenta, convence; Gropius, en 1919, funda y dirige una escuela ejemplar, la primera escuela «democrática». Le Corbusier hace una política estrictamente suya, la política de la razón, que lleva naturalmente a la sociedad a construir y no a destruir; Gropius analiza la situación y toma su propia opción, coordinando su programa de acción con el de una corriente específica: la socialdemocracia.

Como arquitecto, Le Corbusier entra en competición con los grandes pintores de su tiempo, porque el ideal clásico de la forma es universal; a veces se acerca a Braque, luego a Gris, más tarde a Picasso; Gropius no cree en la universalidad del arte y por ello convoca a su alrededor, en la *Bauhaus* de Weimar, a los artistas más avanzados (Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten), logra su colaboración, los convence de que el lugar del artista es la escuela y de que su tarea social es la enseñanza. Y ello tiene un motivo claro: su objetivo inmediato es el de restablecer entre el arte y la industria productiva aquella ligazón que unía al arte con la artesanía; el arte es, pues, uno de los dos datos del problema, y no habla de un arte abstracto, sino de aquel que hacen los artistas más avanzados, de cuya presencia y compromiso, por tanto, la escuela no puede prescindir.

La *Bauhaus* fue una escuela democrática en el pleno sentido de la palabra: y precisamente por ello, el nazismo, apenas llegó al poder, la eliminó en 1933. Se basaba en el principio de la colaboración, de la búsqueda común entre maestros y alumnos, muchos de los cuales pronto se convirtieron en docentes. Además de ser escuela democrática, era escuela de democracia: el concepto en el que se basaba era que una sociedad democrática (es decir, funcional y no jerárquica) es una sociedad que se autodetermina; es decir, que se forma y desarrolla a partir de sí misma, que organiza y orienta su propio progreso. El progreso es educación y el instrumento de la educación es la escuela; por tanto, la escuela es la semilla de la sociedad democrática. *Bauhaus* significa «casa de la construcción»; ¿por qué una escuela democrática es una escuela de la construcción? Porque la forma de la sociedad es la ciudad y, construyendo la ciudad, la sociedad se construye a sí misma. En consecuencia, en el vértice de todo ello está el urbanismo, porque toda acción educativa educa para hacer la ciudad y para vivir como ciudadanos; es decir, civilmente. Vivir civilmente significa vivir racionalmente, planteando y resolviendo en términos dialécticos todas las cuestiones. La racionalidad ha de enmarcar los actos grandes y pequeños



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



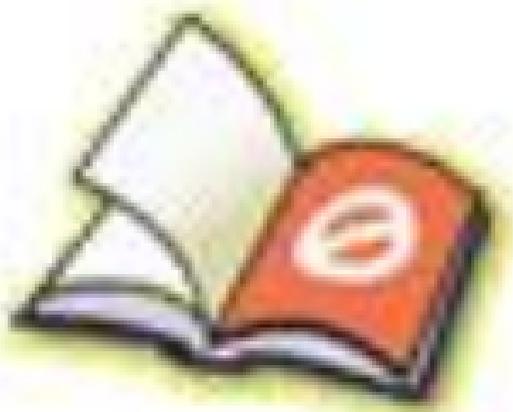
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

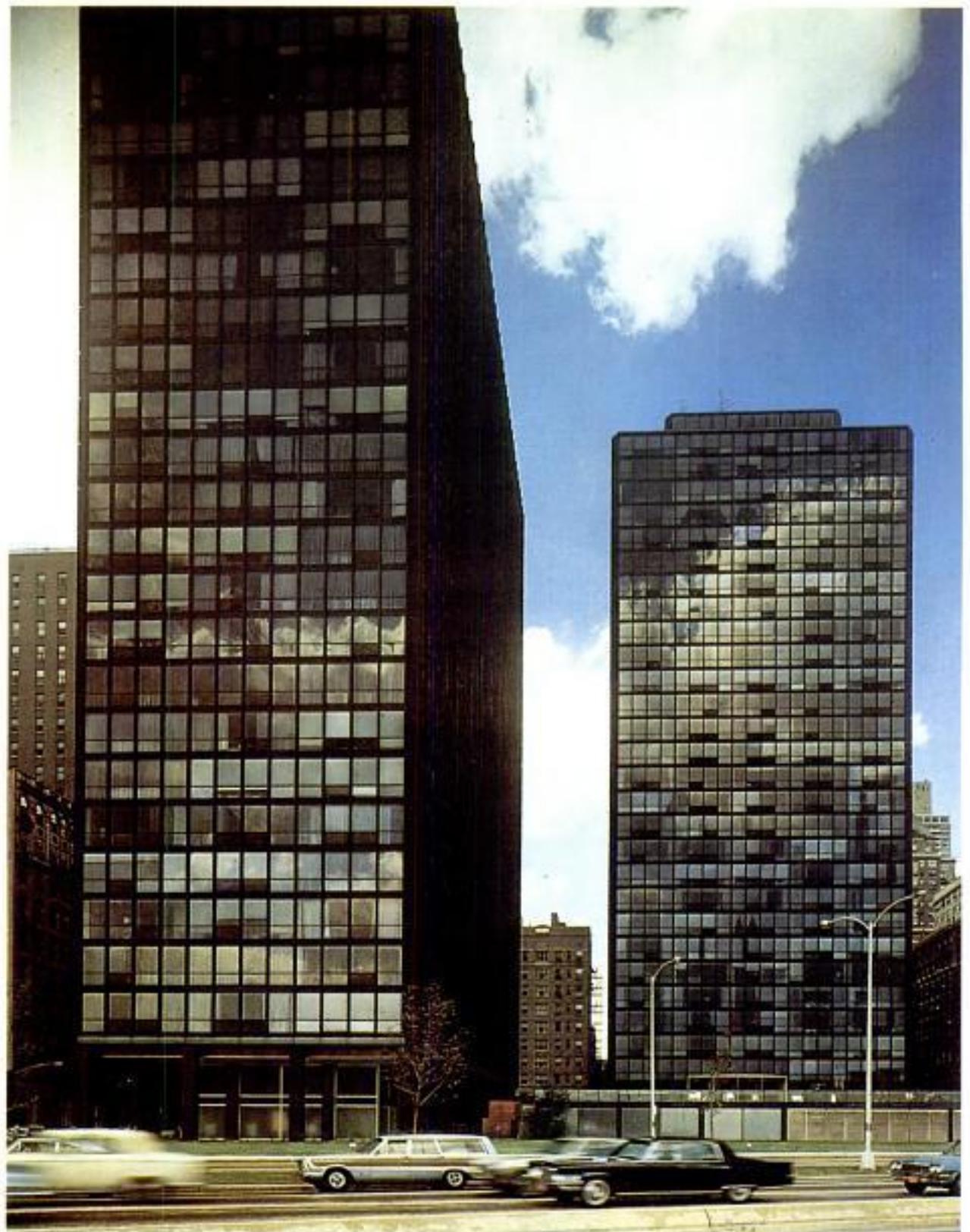


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

ideológica: Gropius, socialista en Alemania, dejó de serlo en Norteamérica. El otro gran protagonista del racionalismo alemán es L. MIES VAN DER ROHE (1886-1969), un arquitecto unido a Gropius por un extraño complejo de afinidad y de aversión. Al igual que Gropius, fue alumno de Behrens; por invitación de Gropius, toma la dirección de la *Bauhaus* en 1930 y, al igual que éste, en 1937 dejó Alemania y llevó a cabo todo el resto de su obra en Estados Unidos. Contrariamente a Gropius, no se plantea problemas sociales y no tiene intereses urbanísticos directos. Piensa probablemente que las grandes ciudades están destinadas a desaparecer, y no las tiene en cuenta; sus rascacielos serán los primeros elementos de la ciudad futura, formada por enormes prismas transparentes con grandes vacíos entre unos y otros. Empieza a proyectar rascacielos como envoltorios de cristal alrededor de un alma estructural ya desde 1920 y como pura búsqueda formal. En aquella época en Europa se consideraba todavía el rascacielos como un elemento característico del folclore urbano americano. A Mies, en cambio, la parece la salida lógica de la ideología del *Grupo de Noviembre*: una «casa de vidrio», nítida como un cristal y alzándose hasta el cielo. También para él el racionalismo es una utopía lógica, una utopía-hipótesis que la técnica del mañana sabrá realizar. El rascacielos es el tema central de todo su proceso de investigación; cuando no proyecta grandes alturas, las proyecta mínimas, en extensión; edificios a ras de tierra, anchas cubiertas planas sobre bajas paredes de cristal, con sus estructuras portantes colocadas en el interior, coincidentes con las divisiones, las separaciones del espacio habitado. Dada su vinculación a la experiencia neoplástica, que para él fue decisiva, no admite más que dos ejes estructurales: el vertical y el horizontal, y una sola entidad formal, el plano. El espacio natural no existe, sólo sirven sus términos extremos: el suelo y el cielo, el uno y el infinito. No tiene, por tanto, ningún interés por el ambiente natural, social o doméstico: en su racionalismo idealista, la obra de arte es un absoluto, no puede estar en relación con nada. Tampoco los hombres para quienes se hace la



405

arquitectura tienen una existencia propia: son los puntos los que hacen la superficie y los números los que hacen la serie aritmética. La arquitectura no secunda ni proyecta su vida: la prescribe, como si fuera un imperativo categórico. La racionalidad es un deber antes que una forma de pensar.

La personalidad de Mies puede parecer enigmática, incluso contradictoria, y, más allá de su extraordinaria lucidez expresiva, dramática. En cuanto que lleva el credo racionalista hasta sus últimas consecuencias, su arquitectura, más que futurista, puede parecer del más allá. A nadie se le habría ocurrido colocar en medio de una ciudad uno o varios paralelepípedos de más

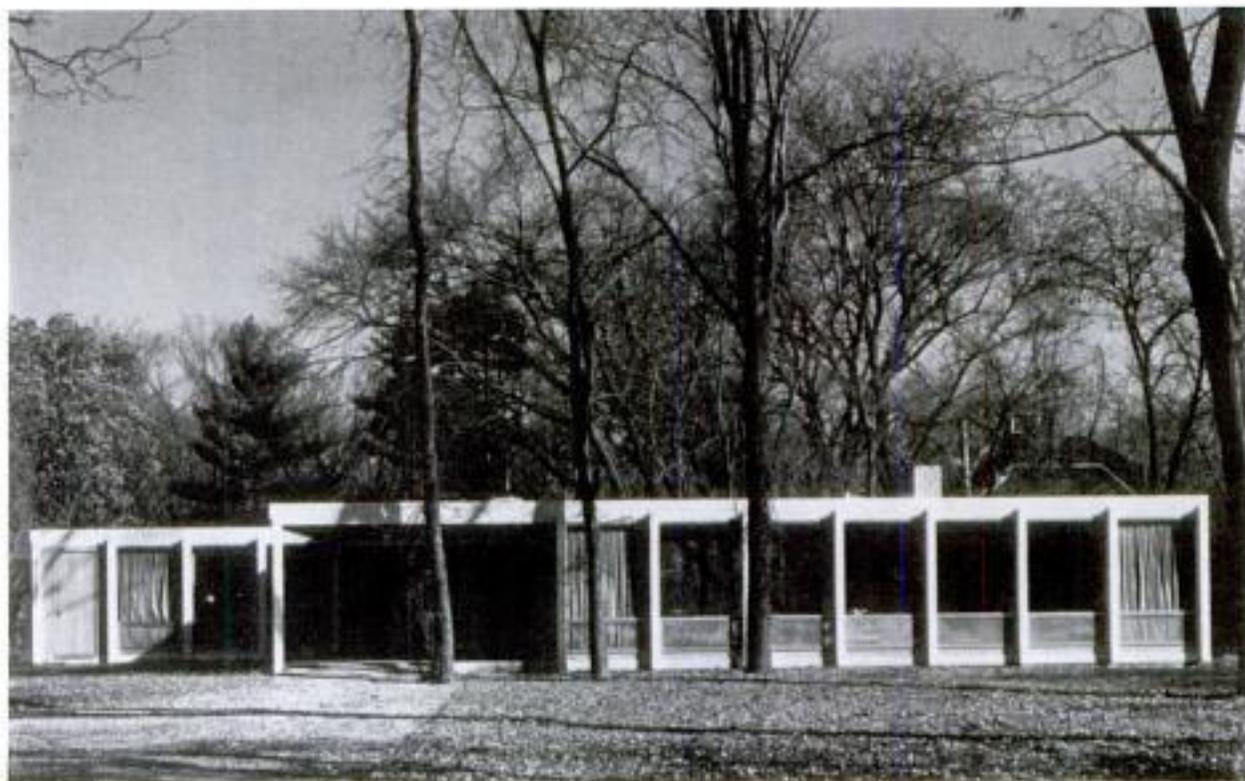
de cien metros de altura, transparentes, cuadriculados como si fueran papel milimetrado: y sin esos grandes cuerpos de apoyo, esas masas escalares, esos pilares poderosos y tranquilizadores mediante los cuales los constructores americanos trataban de hacer psicológica y visiblemente aceptables, de ambientar sus dolomitas arquitectónicas. Sin embargo, y aunque siempre concibiera sus rascacielos como la repetición en serie de elementos estandarizados que no podían ser construidos más que con técnicas industriales avanzadas, Mies se negó siempre a convertirse en un técnico industrial, al igual que siempre rechazó hacerse un sociólogo-urbanista. Siempre quiso ser un

arquitecto en el sentido tradicional del término: un artista, un poeta que reta a la ciencia y a la técnica de su tiempo y la domina, la obliga a su pesar a producir belleza. Al igual que Goethe, que se siente muy próximo espiritualmente a su maestro ideológico, el neoclásico romántico Schinkel, está convencido de que, si la poesía y la ciencia son verdad y la verdad es racional, también la poesía ha de ser racional. La grandeza de Mies no consiste sólo en que siguiera siendo poeta practicando la tecnología. Practicando la tecnología de la producción en serie descubrió que la serialidad no excluye el ritmo, y que la nueva proyección lo es de ritmos seriales. Obviamente, el ritmo no está únicamente determinado por factores cuantitativos: si así fuera, el batir del metrónomo sería la música perfecta. Al igual que en la música lo hace la calidad de las notas, en arquitectura es la calidad de las formas la que establece un ritmo a partir de su repetición social. Éste es un gran paso adelante respecto de la perfecta metodología proyectística de Gropius. Y puesto que más allá del proyecto no hay más que producción mecánica de elementos y su montaje, la obra del arquitecto se realiza con el proyecto; por lo que éste no es un hecho preliminar de la arquitectura, sino que es, integralmente, la arquitectura misma, una arquitectura que podríamos llamar *infinita*. Se explica así el enigma de la aparente ambigüedad de Mies, artista y

científico, místico y racionalista: si la forma artística es la forma teóricamente repetible hasta el infinito, la forma del edificio es una forma situada en el límite entre lo finito y lo infinito, una forma que con su doble valor de realidad y abstracción se sitúa en el último término, en el horizonte extremo de la conciencia, y lo define. El trasplante del racionalismo alemán a Estados Unidos, debido a la persecución nazi, fue el motor de una crisis que obedecía a profundas razones. Gropius, que en Alemania había luchado valerosamente por un urbanismo y una arquitectura democráticos, en América toma como democracia perfecta la difusión del bienestar económico, el avance tecnológico, la libertad de opinión y una menos ostentosa injusticia social. Deja de lado las ideologías, que considera armas inútiles, y se dedica desde su cátedra a instruir a técnicos profesionalmente intachables y políticamente neutros, que es lo que el sistema demanda. En colaboración con Breuer, que había sido alumno de la *Bauhaus*, sacrifica el rigor de la investigación al éxito profesional; junto con Wachsmann desarrolla una metodología técnica de la prefabricación, que, si bien acelera el necesario proceso de industrialización de la construcción, libera al proyectista de toda preocupación social. En efecto, el grupo cooperativo que forma con sus amigos americanos es una organización de óptimos especialistas al servicio del capi-

tal y de los empresarios inmobiliarios: desgraciadamente, así lo demuestra su gran rascacielos, construido en el centro de Nueva York, que si bien satisface los intereses de poderosos grupos financieros, agrava peligrosamente la ya crítica situación urbanística de la ciudad.

Aparece así, retrospectivamente, el defecto existente en la base ideológica del racionalismo de Gropius: aun siendo una reacción humana, civil, frente a la prepotencia autoritaria del capitalismo, no consigue, sin embargo, llevar hasta el fondo el análisis; es decir, a descubrir que el totalitarismo era no ya la degeneración, sino la consecuencia ineluctable del sistema. Mies, que nunca profesó un credo ideológico, fue en cierto sentido más coherente, ya que había manifestado desde sus primeros estudios sobre el tema del rascacielos su inclinación hacia el mito americano y, una vez en Norteamérica, siguió firmemente ligado a su «sentimiento europeo» de la forma. Sin embargo, el mismo rigor racionalista que en la proyección le llevó a sustituir la repetición serial por la composición terminó por desplazar la racionalidad al plano de la abstracción: en definitiva, la racionalidad ya no plantea ni resuelve los problemas concretos de la existencia, sino que se conforma con realizarse a sí misma. Surge así otro aspecto de la crisis, contrario al del profesionalismo; es decir, la metafísica o la utopía del racionalismo



405. Ludwig Mies van der Rohe: *Esplanade Apartments* (1956), en Chicago.

406. Ludwig Mies van der Rohe: *Casa MacCormick* (1952), en Elmsburst (Ill.).



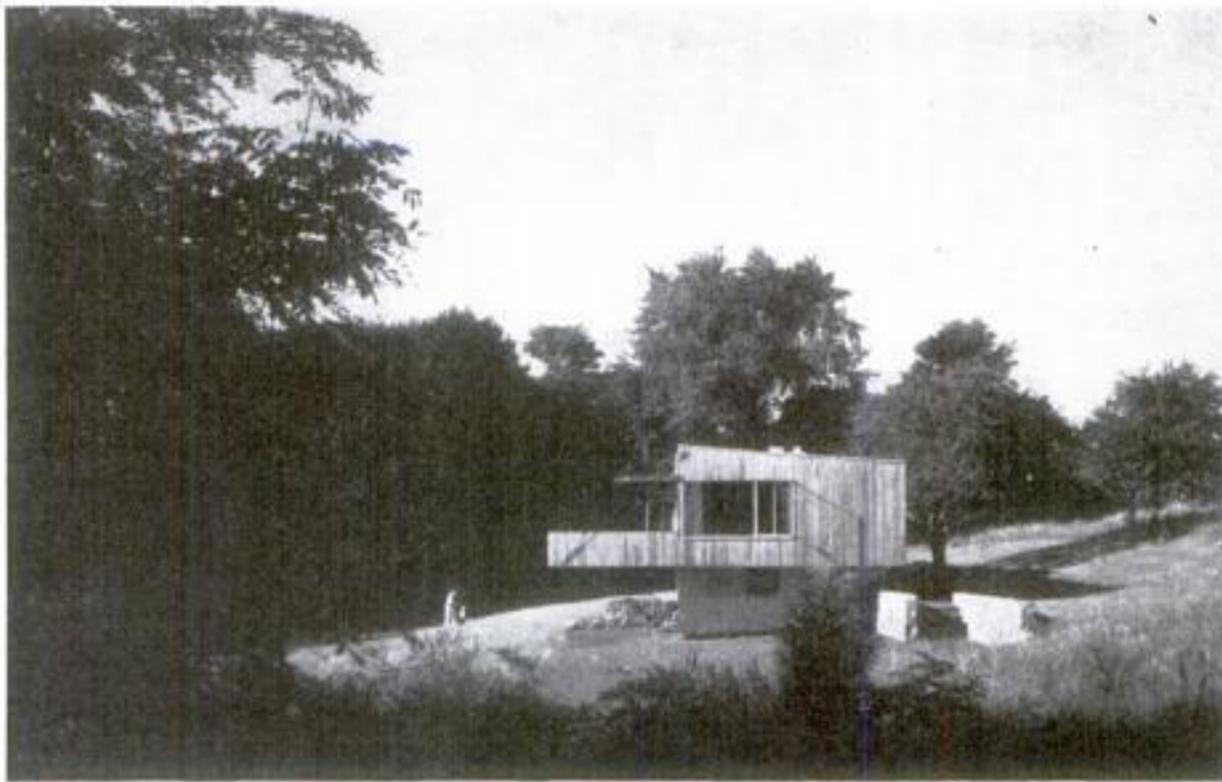
407



408

con la consiguiente identidad entre metodología y tecnología.

La crisis afecta a todas las premisas teóricas, programáticas y didácticas de la *Bauhaus*: en primer lugar, a la tesis fundamental sobre la necesidad de sustituir una experiencia estética *difusa* por la concentración del valor estético en una categoría privilegiada de bienes (las obras de arte), mediante la proyección urbanística de construcción industrial. Es significativo que este aspecto de la crisis se manifestara precisamente en la obra de BREUER (1902-1962), que indudablemente fue el mayor *diseñador* surgido de la *Bauhaus*. Desde que, en 1925, inventara los muebles de tubo metálico, había establecido una nueva tipología, una nueva tecnología y una nueva funcionalidad del mueble. Por eso no era sólo un hallazgo genial. Había comprendido que el problema del mueble era ciertamente un problema arquitectónico, pero que no había que resolverlo en términos de «pequeña arquitectura». La cuestión tenía un aspecto práctico-económico: en casas reducidas al «mínimo existencial», los muebles no pueden ser demasiado grandes, que ocupen todo, pesados. Los muebles de tubo metálico son ligeros, casi inmateriales; son económicos porque pueden ser producidos fácilmente en serie y están hechos con materiales poco costosos pero no vulgares, y no admiten adornos. La cuestión tenía también un aspecto psicológico-sociológico: si la relación tradicional entre la persona y la casa ha cambiado, también lo ha hecho la relación con la decoración de la casa. El mueble ha dejado de ser una especie de monumento doméstico para convertirse en un objeto útil, manejable, simpático. Por eso, para resolver el problema del mueble, Breuer se remite al linealismo intensamente expresivo de Kandinsky y de Klee: a Kandinsky, porque en el mueble siempre se refleja una intuición del espacio, y a Klee, porque el mueble es una especie de «personaje», una imagen que hay que interpretar, aunque sea sólo con el uso que de ella se hace. El mueble metálico de Breuer era, por tanto, la primera gran victoria del «diseño industrial». Y, sin embargo, en Norteamérica, Breuer lleva a cabo un proceso de retroceso; desde el *diseño*, vuelve a una arquitectura



409

407. Ludwig Mies van der Rohe: Silla «Barcelona» (1929), con ocasión de la Exposición Internacional de Barcelona; estructura metálica.

408. Marcel Breuer: Sillón «Wassili» (1926); tubo metálico cromado y tela blanca.

409. Marcel Breuer: Casa Breuer (1947) en New Canaan (Conn.); balcón sobresaliente y techo-solarium.

410. Marcel Breuer y Associated Architects: Tren «Flying Cloud» (1955).

411. Konrad Wachsmann: Estructura formada por un elemento de construcción estándar.

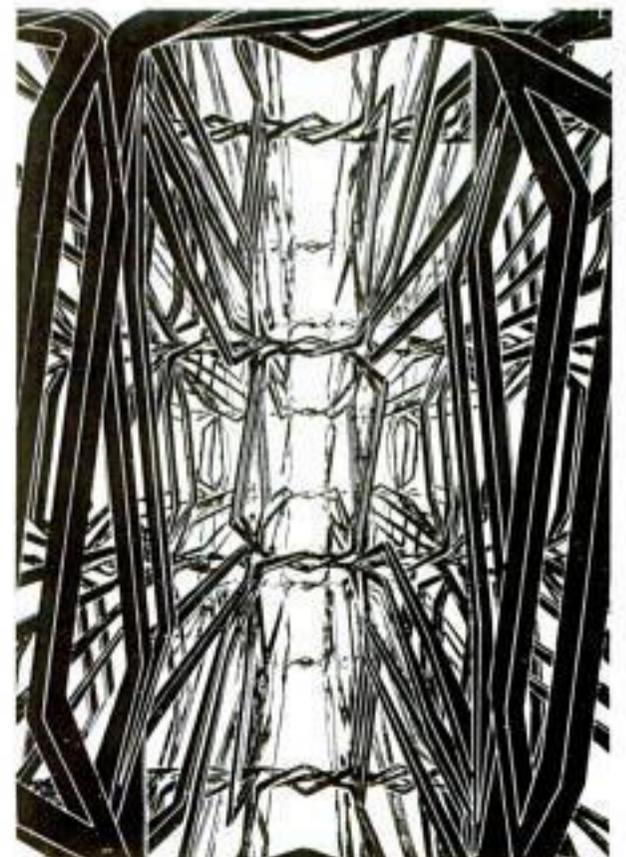


410

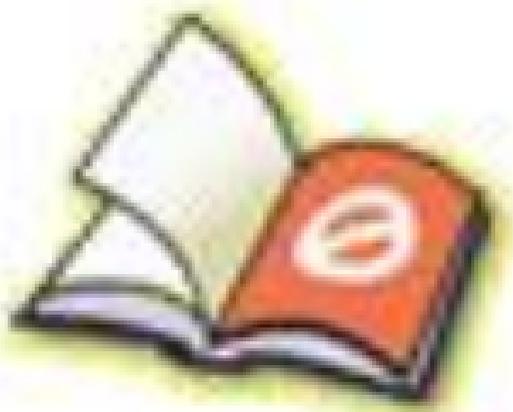
tradicional, aunque fuera formalmente moderna. Para la rica clientela norteamericana construye casas, villas que son bellísimos *objetos* arquitectónicos, que están magníficamente ambientadas en el paisaje, que son extraordinariamente cómodas y agradables. Sin embargo, son piezas únicas, «arte de lujo»: un arte que utiliza las técnicas industriales, cada vez más refinadas y precisas, pero que, de hecho, vuelve a ser artesanal.

Es sintomático que el protagonista del otro aspecto de la crisis del racionalismo, K. WACHSMANN (nacido en 1901), fuera también un colaborador directo de Gropius: juntos estudiaron un plan de producción de casas prefabricadas con paneles estandarizados y producidos industrialmente.

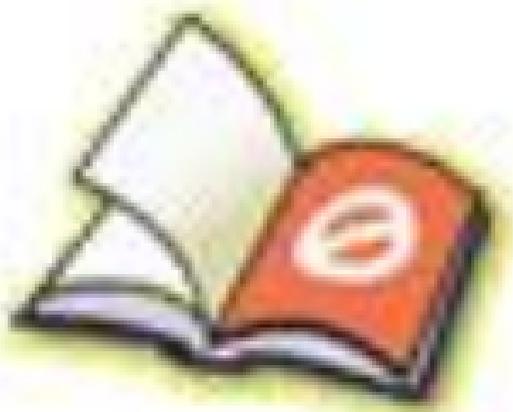
Por su cuenta, Konrad Wachsmann llevó a cabo una investigación esencialmente teórica destinada a determinar lo que podríamos llamar el *átomo constructivo*: uno o, como máximo, dos elementos (un segmento y una junta nodal) con los cuales es posible hacer cualquier combinación constructiva. Evidentemente, la determinación de los elementos precede a cualquier intención proyectística; dado que el montaje *in vitro* es simple y rápido, como lo es en el juego del «mecano», la proyección se identifica con la construcción; en teoría, también se identifica con el desmontaje y la recuperación de materiales que pueden ser utilizados para otras construcciones. Son las premisas del racionalismo llevadas hasta sus últimas consecuencias, hasta



411



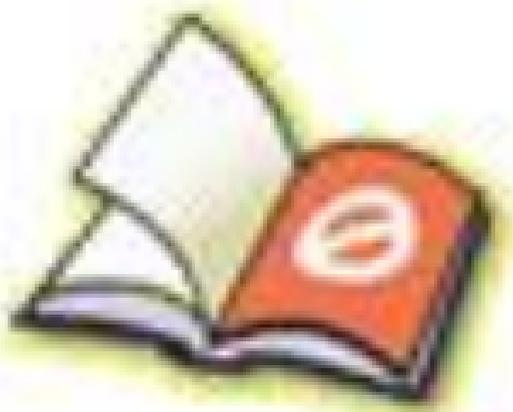
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



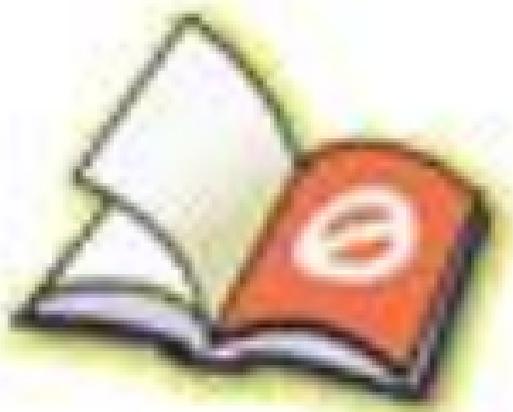
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



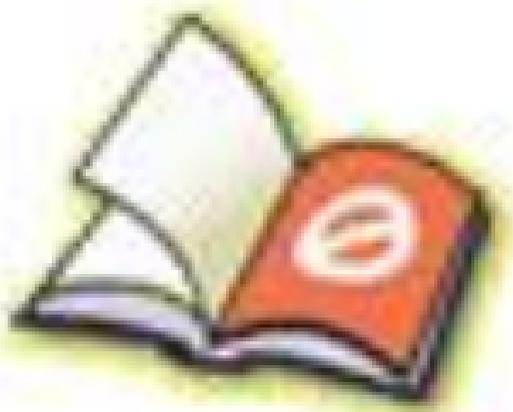
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



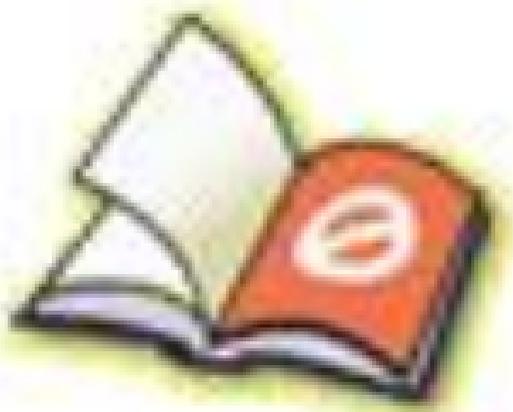
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



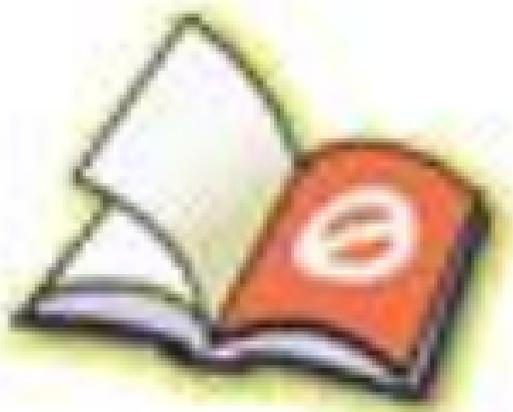
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



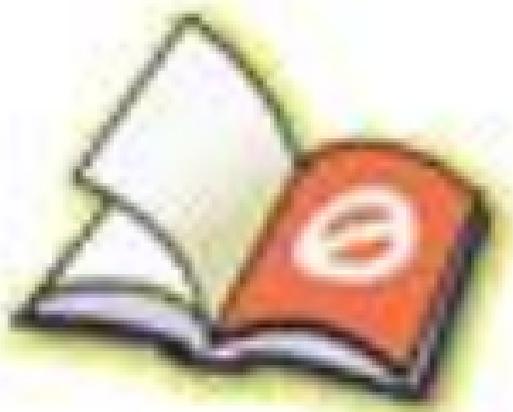
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



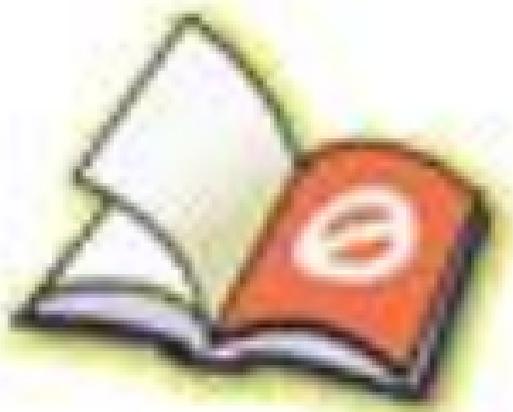
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



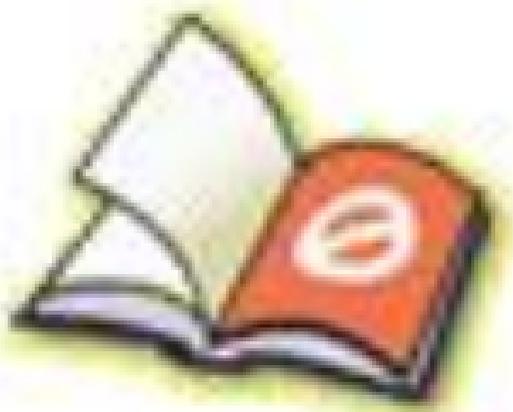
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



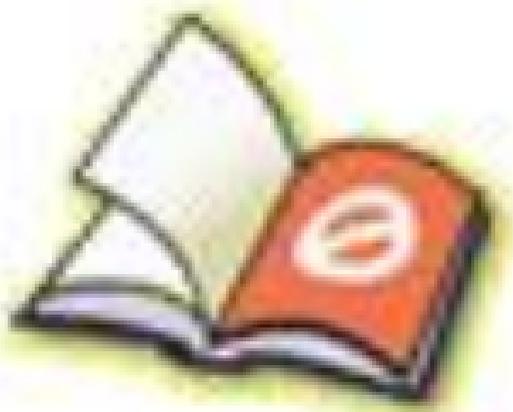
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



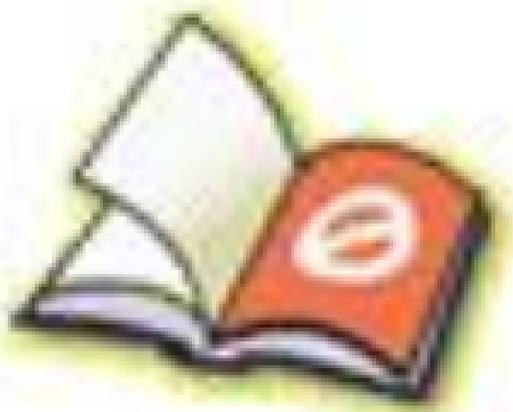
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

violentemente, casi como indicando que el arte moderno, al que está dedicado el edificio, está en contradicción con la regularidad uniforme de la ciudad. Y precisamente por eso rompe, además, ese tejido uniforme con la extraordinaria belleza plástica de su forma cilíndrica y espiral.

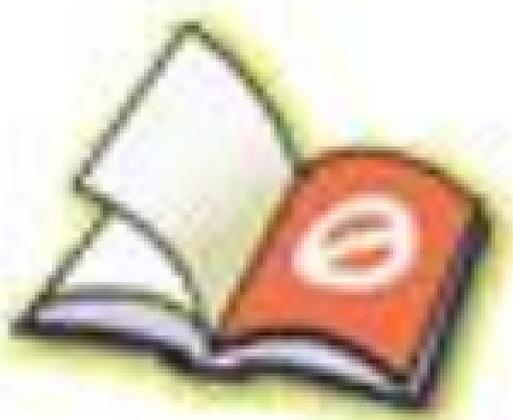
En nuestro siglo es muy importante la relación que se establece entre la arquitectura europea y América. Los primeros arquitectos europeos que eligen como campo de operaciones Estados Unidos (es decir, el país tecnológicamente más avanzado) son los siguientes: en 1920, el suizo W. LESCAZE (1896-1967); en 1923, R. NEUTRA (1892-1970), austriaco, alumno de Loos; ese mismo año, E. SAARINEN (1910-1961), finlandés. La conjunción entre el geometrismo racionalista y el estructuralismo orgánico se manifiesta especialmente en Neutra, cuyo trabajo en California contribuyó a crear una floreciente «escuela californiana» y a determinar la tipología de la «casa de campo civil» y, más en general, de la residencia de las clases ricas. Fue el arquitecto predilecto de ese efímero mundo del cine de Hollywood. La persecución nazi obligó a emigrar a Norteamérica a arquitectos y artistas de primera magnitud: Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Monholy-Nagy, Albers. Muchos de ellos habían sido destacados exponentes del racionalismo y, una vez desaparecida la razón política de su polémica, empezaron a pensar que no había ninguna contradicción entre su ideal democrático y el de Wright, ni tampoco entre el principio racional y el orgánico. La relación orgánica que va a establecerse, de 1937 a 1945, entre el pensamiento europeo de Gropius o de Mies y el pensamiento norteamericano de Wright es uno de los episodios más destacados en la historia de la cultura occidental del siglo XX. Y esa convergencia va a ser especialmente manifiesta en el terreno urbanístico. El principio de la descentralización urbana mediante la creación de «comunidades orgánicas» independientes de la gran ciudad, social y administrativamente, pasa a ser el canon de la urbanística moderna, al menos teóricamente.

En un sentido más amplio, se puede afirmar con toda seguridad que

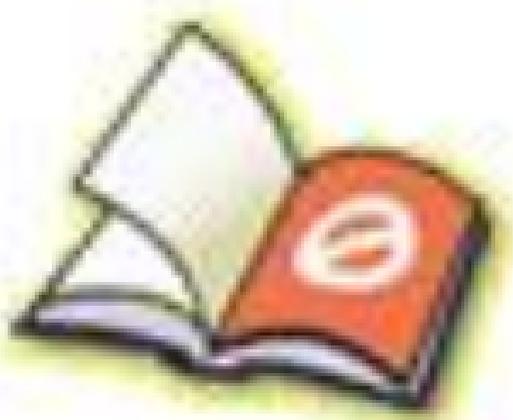
Wright abre el ciclo histórico del arte norteamericano. Su arquitectura ha marcado la orientación del mismo en la misma medida que la arquitectura de Brunelleschi marca la orientación de todo el arte (y no sólo de la arquitectura) del siglo XV. Casi todos los temas de investigación del arte moderno norteamericano, que se irá imponiendo en el mundo tras la segunda guerra mundial, aparecen ya más o menos prefigurados en la arquitectura de Wright: 1) la concepción del espacio como *creación humana*, dimensión de la existencia que la propia existencia determina al convertirse en acto; 2) la concepción del arte como *gesto*, con lo que se afirma simultáneamente la existencia inseparable del sujeto y de la realidad; 3) la asunción de la imagen artística de materiales o elementos sacados directamente de la realidad; 4) la tensión entre operación artística y operación tecnológica; 5) el poder que el artista se atribuye de imponer a las cosas un significado distinto del que normalmente se les asigna y de hacer de la obra de arte un acto que intensifica y aumenta el valor de la existencia. También en este sentido se puede decir que la obra de Wright es el primer y grandioso síntoma de la aparición, dentro de la sociedad americana, de fuerzas que tratan de contrarrestar el peligro de que esa sociedad pase a estar dominada por el fetichismo del consumo como resultado de la tecnocracia capitalista.

### *Pintura y escultura*

La función de una máquina es el trabajo que produce, el funcionamiento es el movimiento coordinado de sus mecanismos. A partir del Expresionismo, el arte deja de ser la representación del mundo: se convierte en una acción que se realiza, y tiene una función que depende, naturalmente, del funcionamiento, del mecanismo interno. En la época del funcionalismo (aproximadamente desde 1910 hasta la segunda guerra mundial) hay varias corrientes que tratan de definir la relación entre funcionamiento interno y función social de la obra de arte. La exigencia de desarrollar la funcionalidad del arte entra dentro de la tendencia general de la sociedad a cumplir



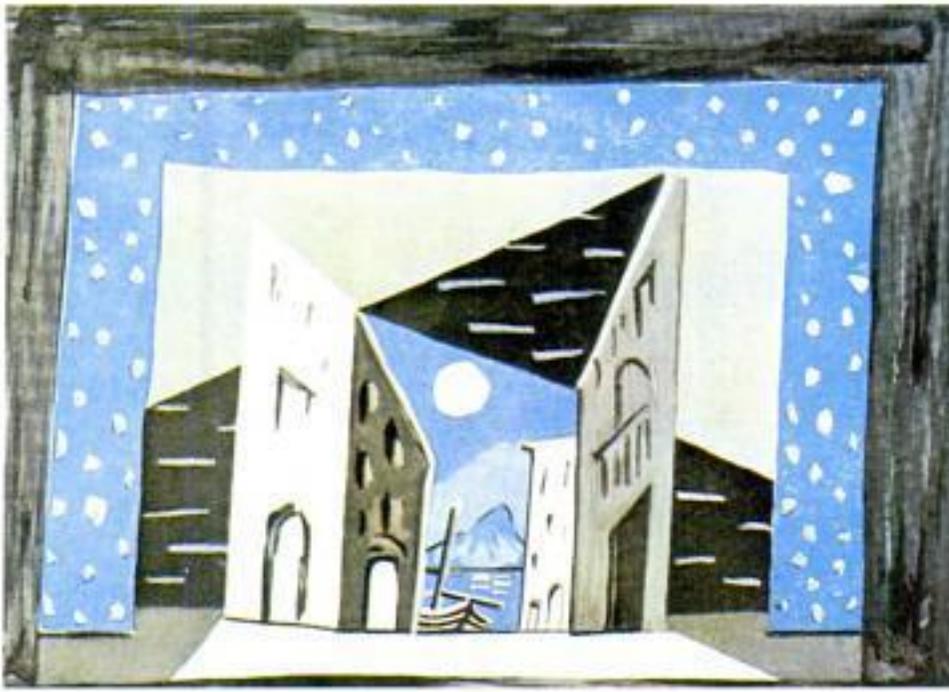
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



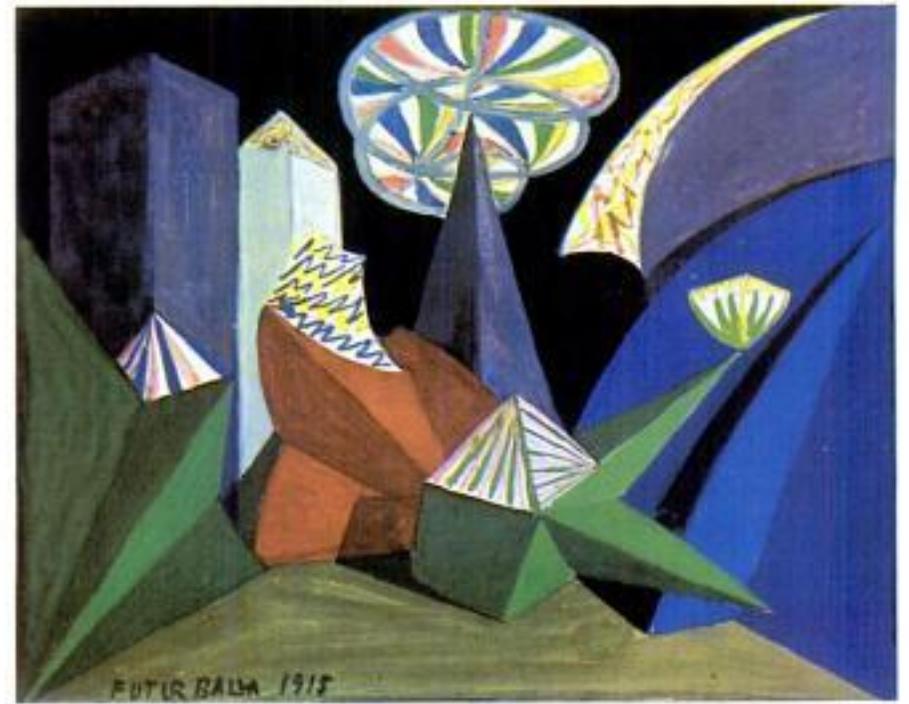
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



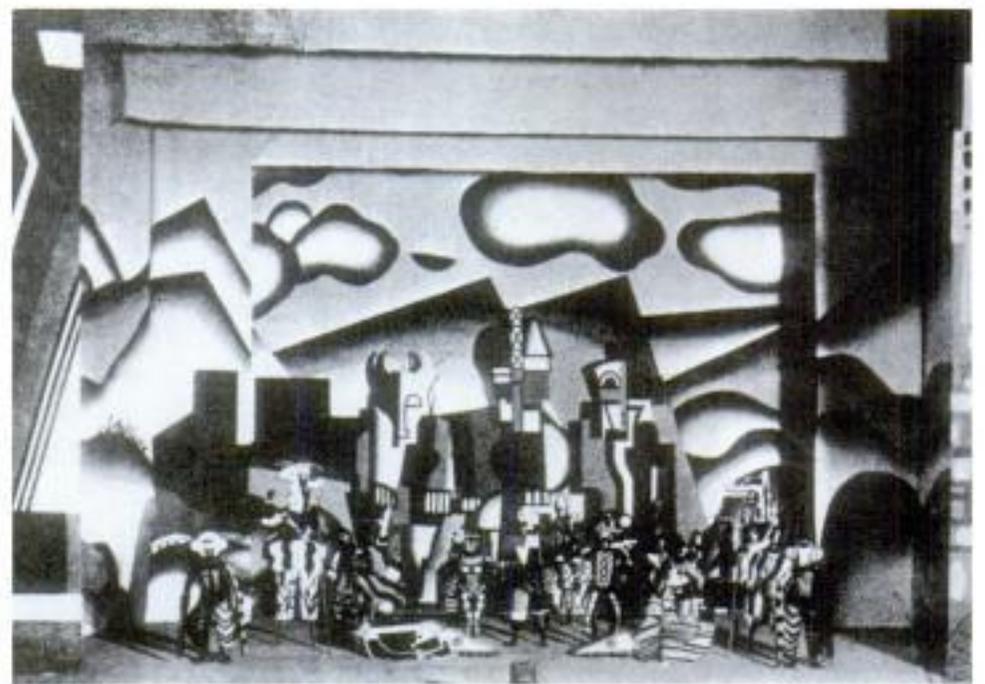
445



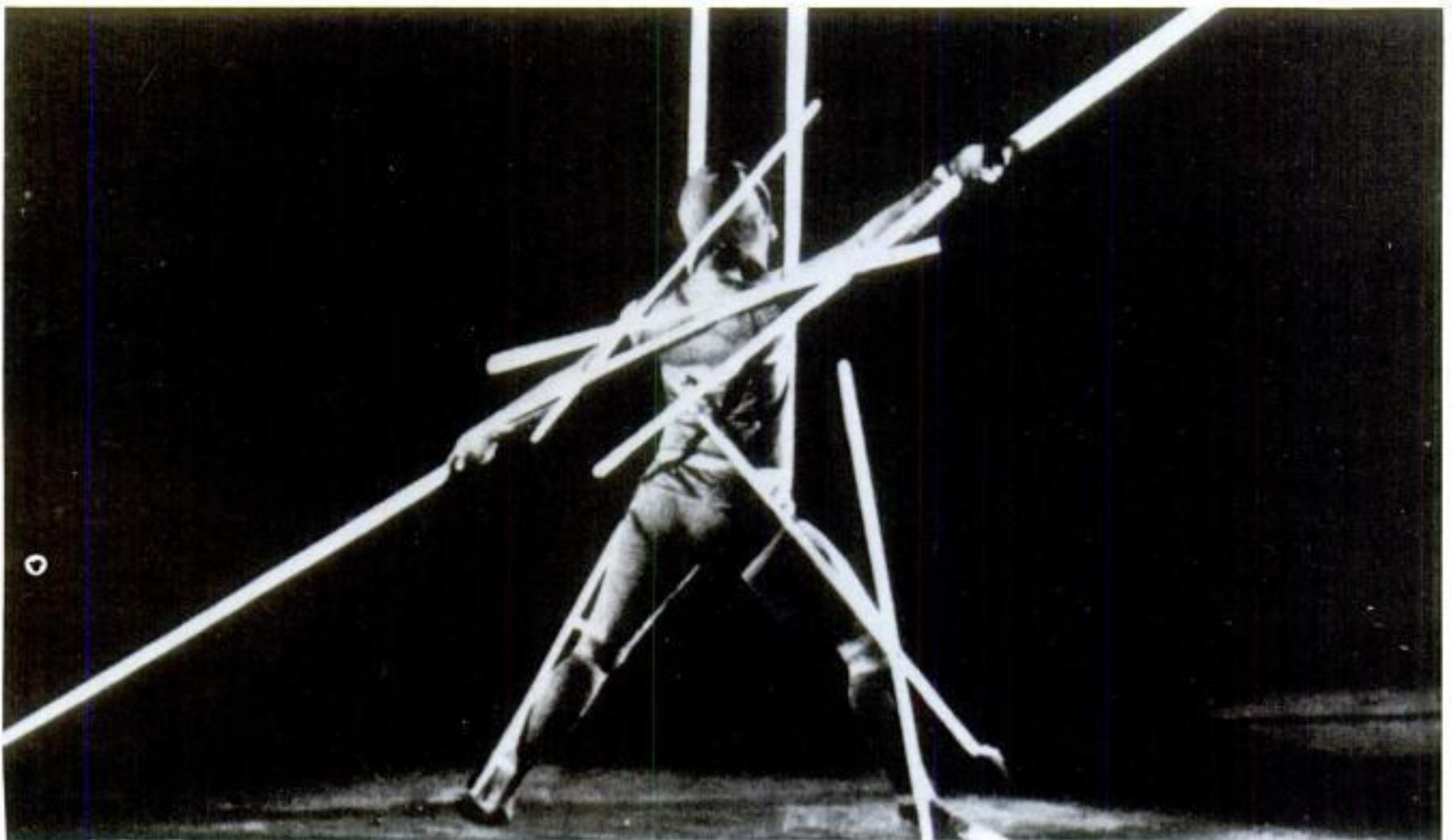
446



447



448



449



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



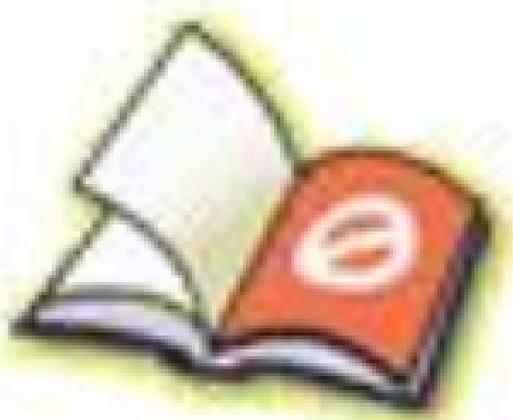
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



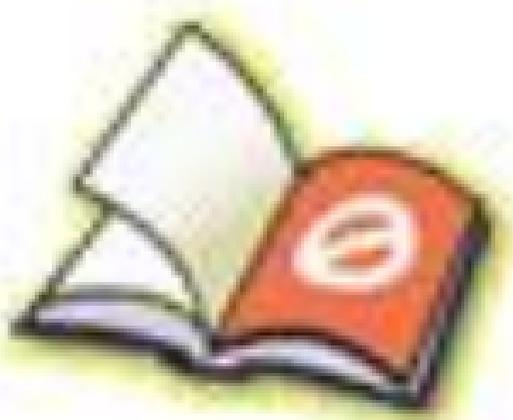
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



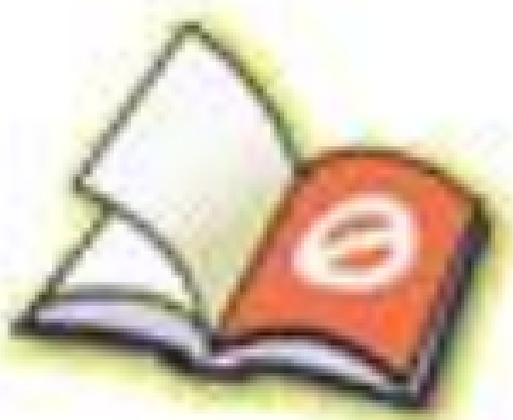
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



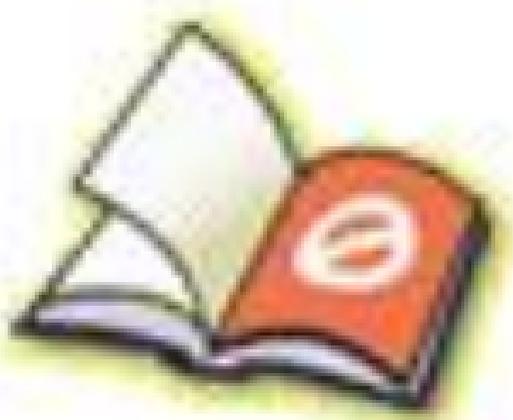
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



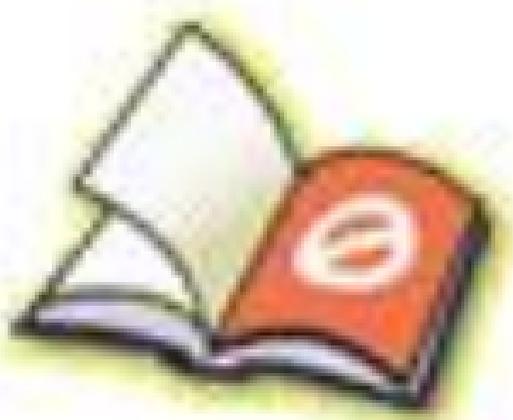
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



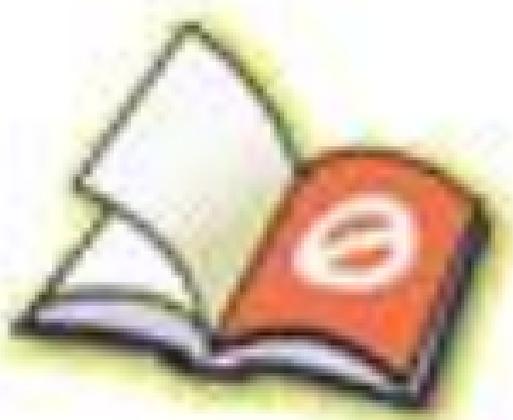
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

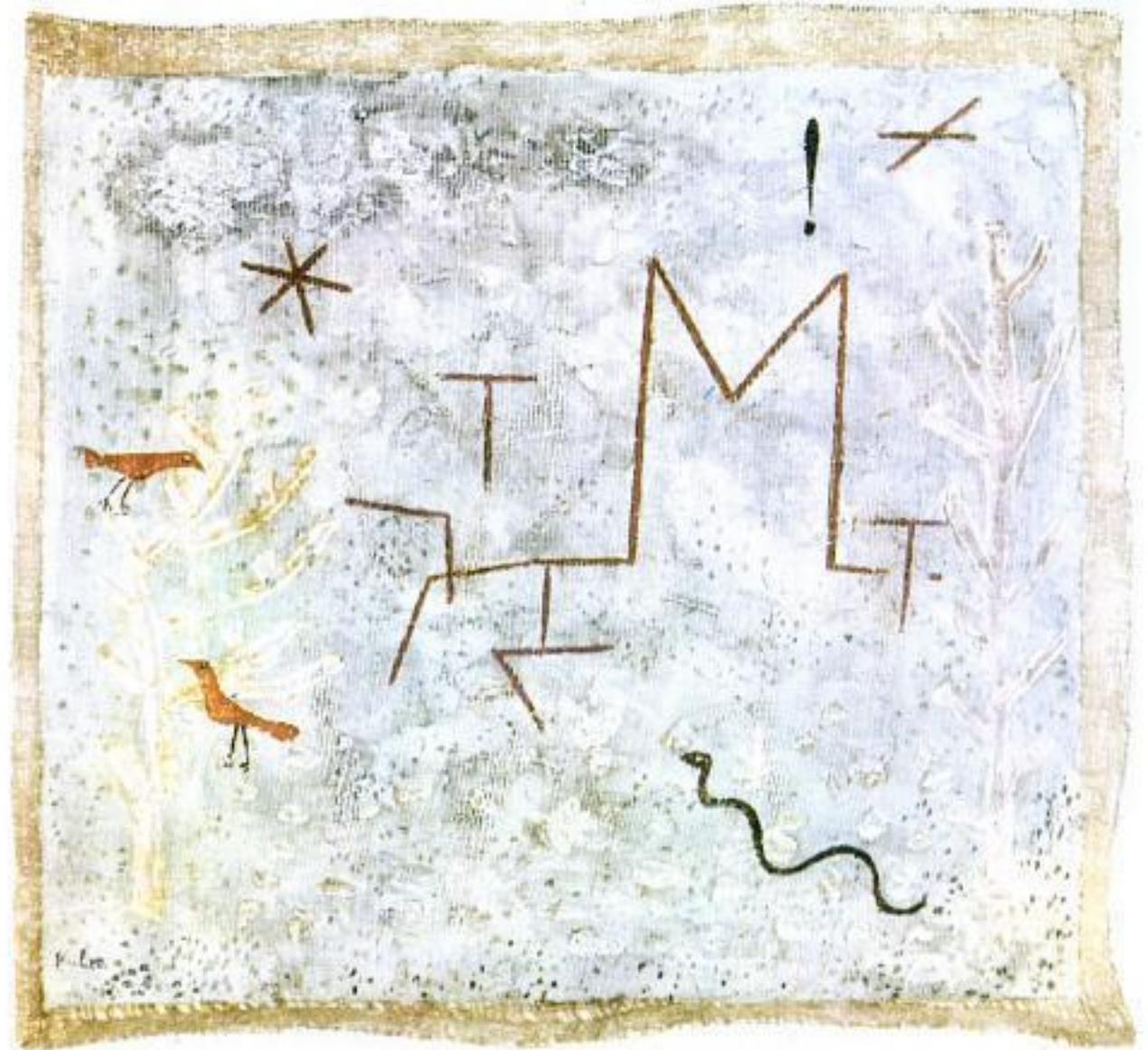


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

475. Paul Klee: *Puerta de jardín M.* (1932).

476. Paul Klee: *Ejemplos libremente figurados de la medición artificial de aumento o disminución:*  
 a) base de arriba: *Lluvia*, dibujo a pluma (1927);  
 b) base de en medio: *Pagodas sobre el agua*, dibujo a pluma (1927); c) base de abajo: detalle del dibujo a pluma *Ciudad de las Catedrales* (1927).  
 De «Teoría de la forma y de la figuración», ed. 1956.

477. Paul Klee: *Funambulista* (1923); litografía.



475

vivo de la existencia de quien «lo disfruta» (es ahí cuando se afirma el principio de la fuición frente al de la contemplación de la obra de arte) y no le comunica su propio impulso de movimiento: no es un modelo, sino un estímulo. En 1910, y no sólo por el gusto de la experimentación, Kandinsky se libera de todos los aparatos, de todos los sistemas de representación que había utilizado en su precedente actividad figurativa. Es evidente que quiere ponerse en la situación de quien desconoce totalmente las formas de resolver y de proceder en el arte, de quien no posee el *código*. El cuadro no es una transmisión de formas, sino una transmisión de fuerzas: es la existencia del artista la que entra en relación directa con la de los demás. La pintura que Kandinsky hace entre 1910 y 1920 no exige más que una cierta destreza del ojo y de la mano, una capacidad de trazar el movimiento adecuado sin dudar y confundirse: y no son precisamente éstas las cualidades que el trabajo industrial desarrolla o debería desarrollar en el individuo, cuando, por el contra-

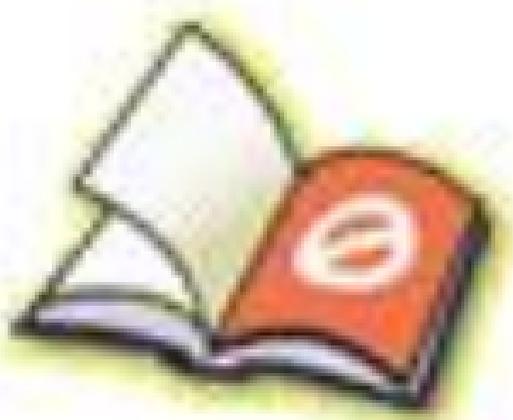
rio, lo mortifica y reprime? La conciencia a la que Kandinsky dirige sus estímulos visuales no es una conciencia en absoluto o en abstracto: es la conciencia típica del hombre moderno, y esta conciencia no repercute sobre la acción, es acción consciente. Se llega, pues, a esta conclusión: el descubrimiento sensacional de Kandinsky consiste en haber eliminado el arte como disciplina o doctrina institucionalizada, histórica, y en haberlo sustituido por la pura *operación estética*, por la forma estética como modelo de existir y de actuar.

A menudo se considera que la época de las *Improvisaciones* es la más libre, la más creativa de la obra de Kandinsky, y que su posterior época de enseñanza en la *Bauhaus* es un periodo de repliegue en el que el artista renuncia a producir el signo en estado naciente y recurre a morfemas fácilmente reconocibles, como círculos, triángulos, rectas, curvas, espirales. Es el típico prejuicio romántico en virtud del cual donde no hay orden no hay arte. Ahora bien, esa investigación geométrica puede haber

sido favorecida por el deseo de orden y de claridad que es propio de todo el arte europeo de la primera posguerra, pero constituye el desarrollo necesario de la poética de las *Improvisaciones*. A partir de la fase de la *tabula rasa*, en la que aún no hay forma ni imagen, sino sólo una viva agitación de embriones de signos, Kandinsky pasa a considerar una fase más adulta, en la que la conciencia está ya llena de símbolos formales que, sin duda, han perdido su significado originario, pero que precisamente por eso siguen estando disponibles como *significantes*. La problemática de Kandinsky se hace cada vez más específicamente lingüística: no se crea de la nada un lenguaje cada vez que se tiene algo que decir, sino que la estructura del lenguaje cambia constantemente porque las viejas y ya inexpressivas palabras son recuperadas a lo largo del flujo de la existencia. Triángulos, círculos, rectas, curvas y espirales son «imágenes conceptuales» que se convierten en fenómenos en cuanto aparecen en *ese* tamaño, en *ese* color, en *ese* punto de cuadro, en *esa* relación



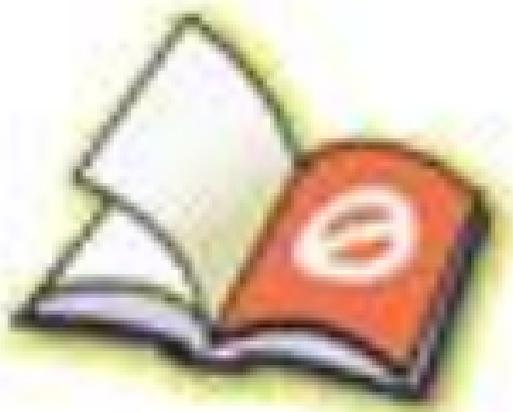
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



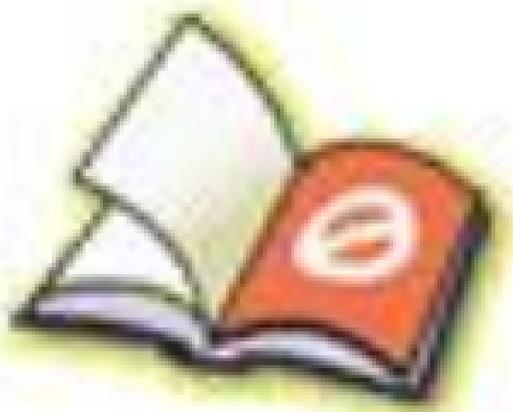
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



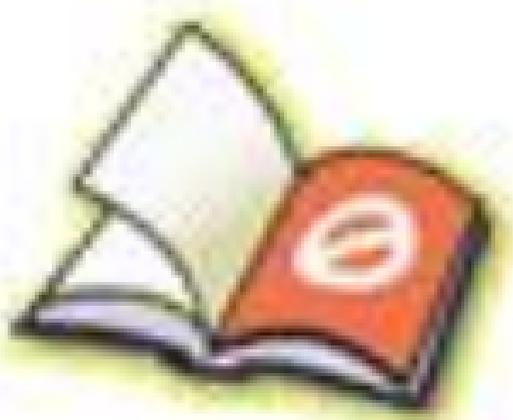
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



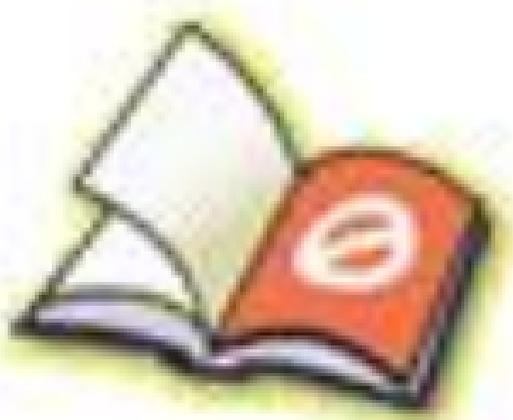
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



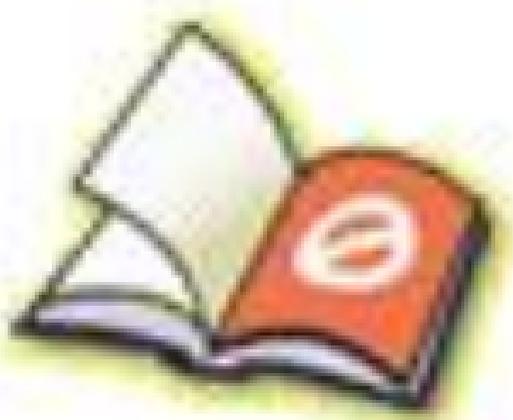
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



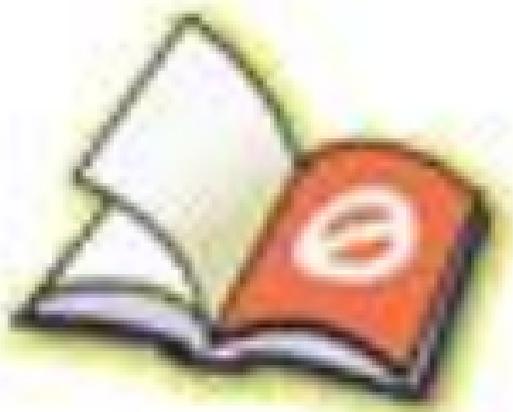
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

507. Pablo Picasso: *Las Meninas* (1957); tela, 1,94 × 2,60 m. Colección privada.

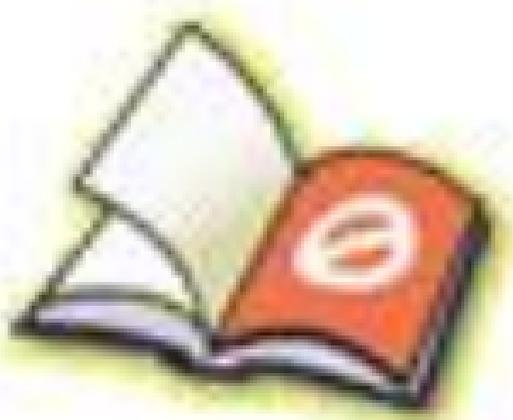
508. Diego Velázquez: *Las Meninas* (1636); tela, 3,18 × 2,76 m. Madrid, Museo del Prado.

*Bauhaus*, con sus maestros y sus estudiantes, sus programas y sus métodos, sus cursos regulares, su instrumental técnico. Pero en una sociedad burguesa, que es siempre una sociedad mercantil, el mercado es más importante que la escuela y, en cierto sentido, es también escuela, porque la sociedad burguesa se basa en la ley de la oferta y la demanda, de la producción y el consumo. Además, el mercado parisiense se dirigía a una sociedad que ya existía, mientras que la *Bauhaus* lo hacía a un proyecto de sociedad futura. Se explica así que la llamada *École de Paris* haya tenido una influencia mucho mayor que la *Bauhaus* en la formación e irradiación del arte moderno, a pesar de que en la segunda trabajaran y enseñaran artistas de primera magnitud como Kandinsky y Klee. No hay que infravalorar la función cultural del mercado, pues en nuestro siglo ha sido determinante. Naturalmente, la mercancía es la obra de arte, la cual, por tanto, ha de tener un valor en sí mismo y no sólo como agente educativo; pero lo es, sobre todo, el artista. Los marchantes compiten en descubrir y lanzar a artistas de talento: el patriarca de los marchantes parisinos, Vollard, comprendió a Cézanne (y no sólo a Cézanne) cuando críticos y artistas (salvo pocos amigos) lo consideraban un iluso y un fracasado. Por mor de la objetividad, hay que reconocer que el mercado ha influido sobre la crítica mucho más que ésta sobre el mercado. El sistema mercado-coleccionismo organiza la actividad de los artistas, pero no limita su libertad expresiva. El arte es considerado como la única actividad no programable en una sociedad de actividades programadas; la originalidad de la invención artística aparece como un recurso vital para una sociedad que constantemente quiere cambiar tipos y productos. Sosteniendo que la vocación artística es un don de la naturaleza y que lo único que puede hacer la escuela es acabar con ese don, se alienta a los artistas a tentar el éxito de igual modo que se tienta la fortuna en los juegos de azar. La *École de Paris* es una especie de nueva *bohemia*: pintores y escultores procedentes de todos los países del mundo viven de esperanza y mueren de hambre admirando a los pocos

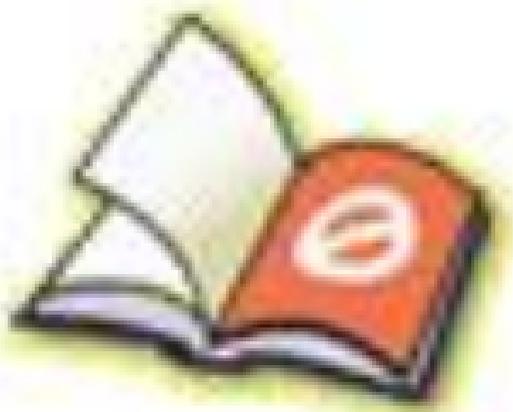
«divos» a los que el éxito ha sonreído. En definitiva, París fue para los pintores y escultores lo que Hollywood será para el cine: de hecho, fue muy importante la vinculación que se estableció entre París y Estados Unidos a través de la escritora y coleccionista Gertrude Stein.

No se discute que el arte fuera internacional, como afirmaban los teóricos de la *Bauhaus*: en los grandes cafés de Montparnasse, en los que la *École de Paris* celebra sus sesiones nocturnas, hay italianos, españoles, rusos, rumanos, búlgaros, americanos, negros. Pero, en definitiva, más que internacional, la *École de Paris* es cosmopolita; lo que sí es internacionalista es el programa de la *Bauhaus*. No se busca una unidad de lenguaje y todos los lenguajes son admitidos por igual. Los numerosos intentos hechos para delimitar y caracterizar a la *École de Paris* sólo han conseguido desfigurar su aspecto más significativo: el de un gran emporio en el que todas las corrientes y tendencias son admitidas y se combinan, con la única condición de que sean «modernas». El hecho históricamente más significativo es precisamente que la tradición del Impresionismo deje, en ese ámbito, de ser una tradición francesa, y la del Expresionismo, una tradición alemana. Finalmente, la antítesis entre *École de Paris* y *Bauhaus* es la antítesis entre dos imágenes de Europa: la de cómo de hecho es, en pleno éxito del capitalismo, y la de cómo la titubeante utopía socialista desearía que fuera.

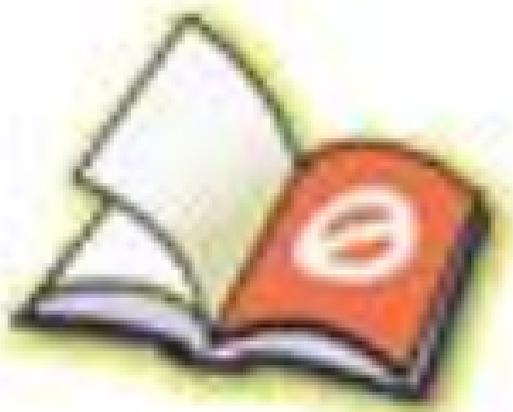
Naturalmente, la *École de Paris* no sigue una línea política: la condición fundamental de la libertad del arte era su independencia respecto de cualquier directriz política y religiosa, así como de cualquier tradición nacional. A su pesar, asumirá un carácter político cuando no sólo la libertad artística sino cualquier forma de libertad, sea suprimida en algunos países europeos, como Italia, España, Alemania, Rusia. El artista de la *École de Paris* se convertirá entonces automáticamente en el defensor de la libertad y no sólo del arte; y los artistas incapaces de soportar la oficialidad académica de los regímenes totalitarios buscarán sosiego en la hospitalaria y liberal París. Los tres grandes nombres de la *École*



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



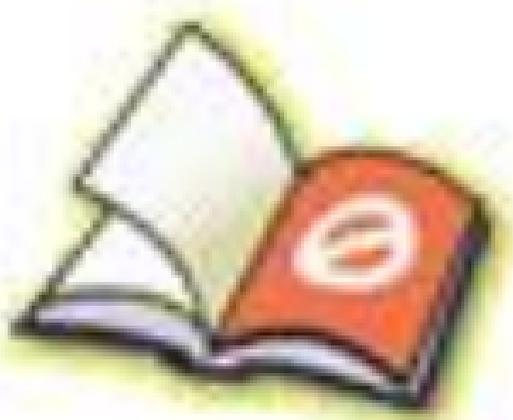
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



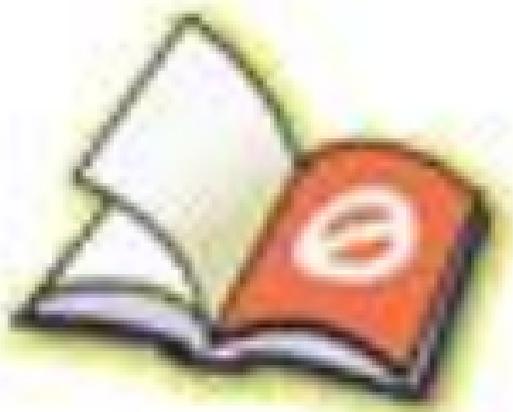
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



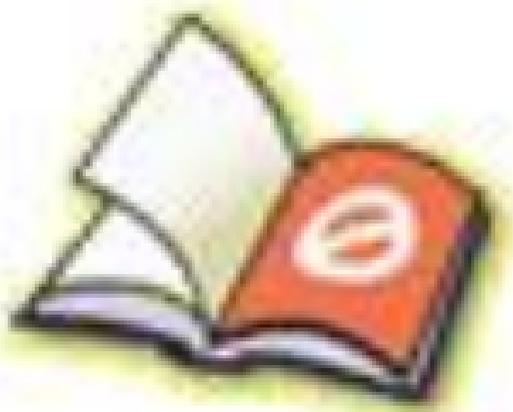
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



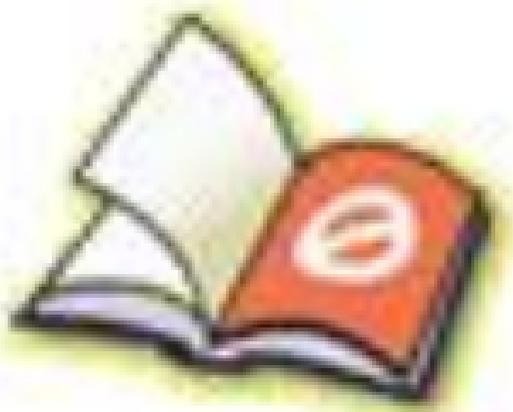
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



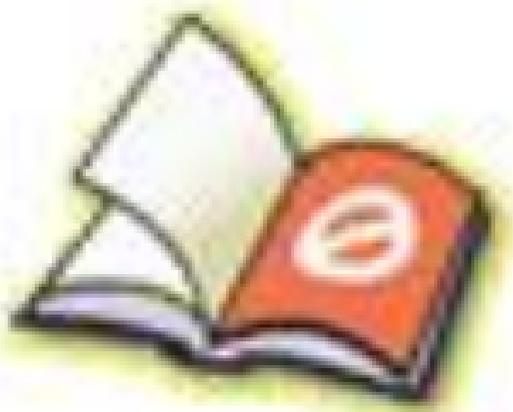
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



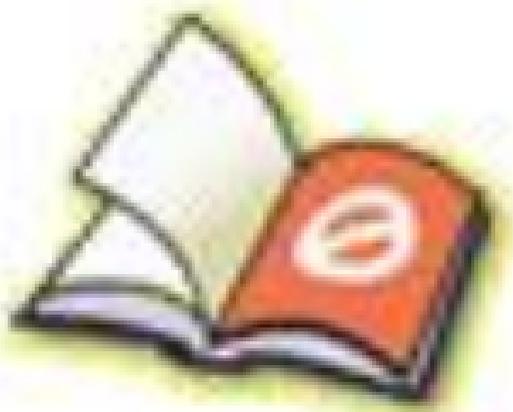
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



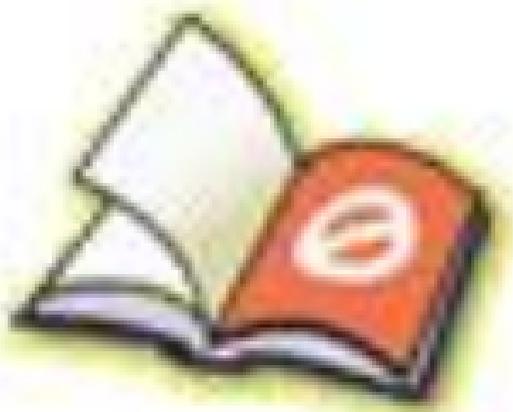
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



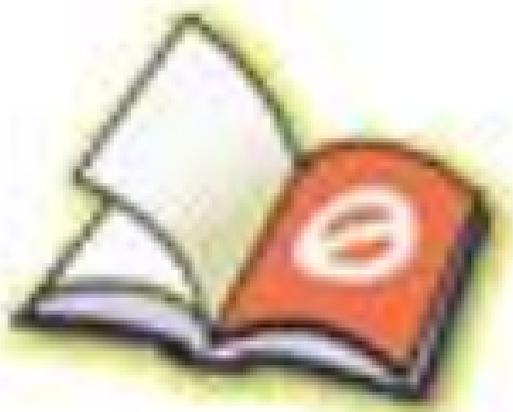
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



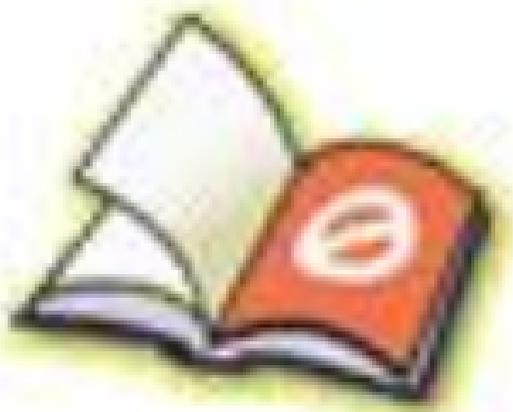
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



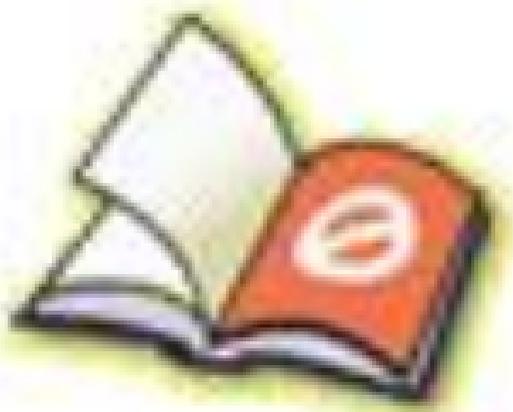
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



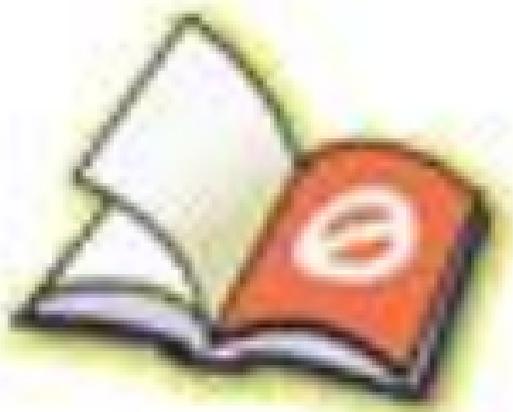
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



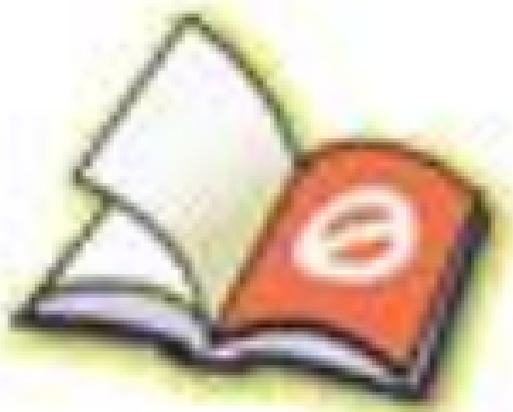
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



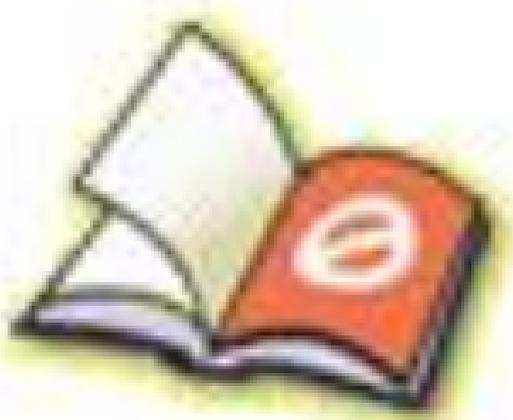
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



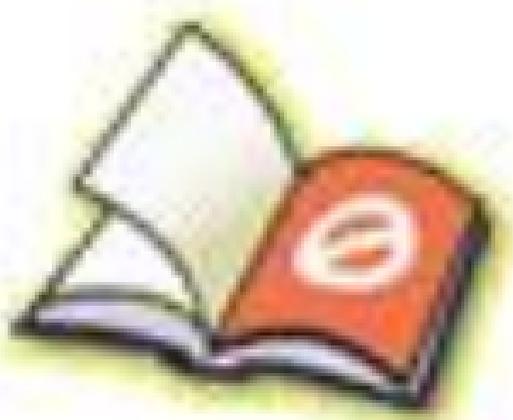
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



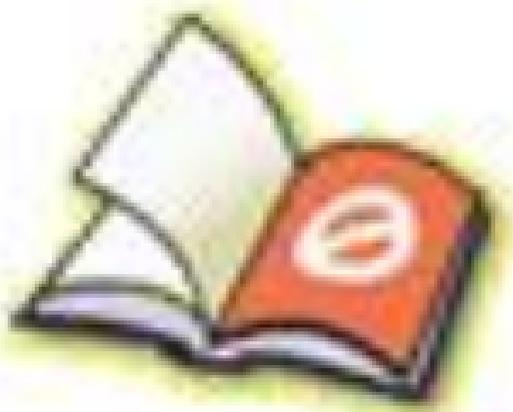
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



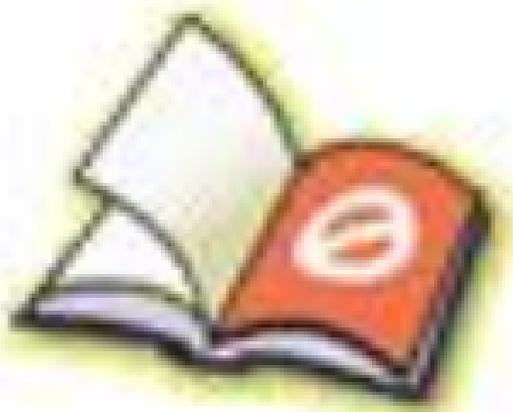
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



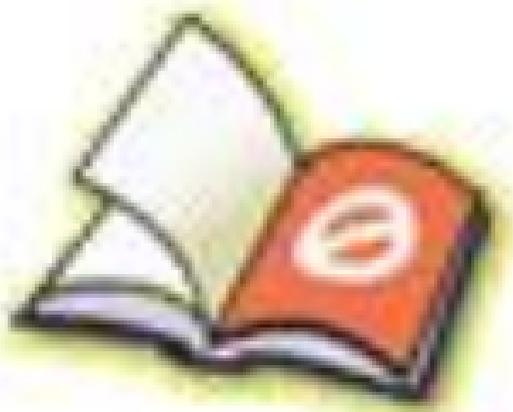
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



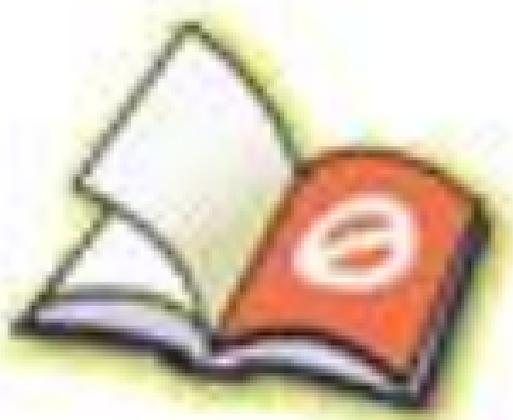
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



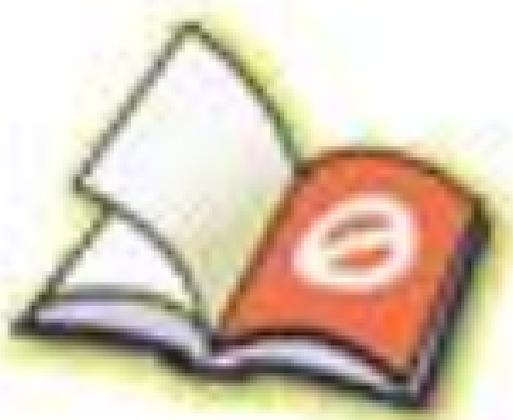
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



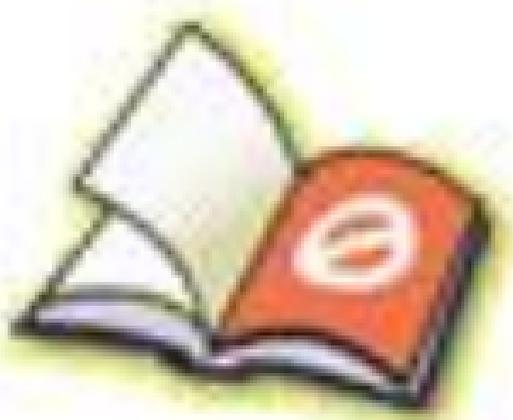
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



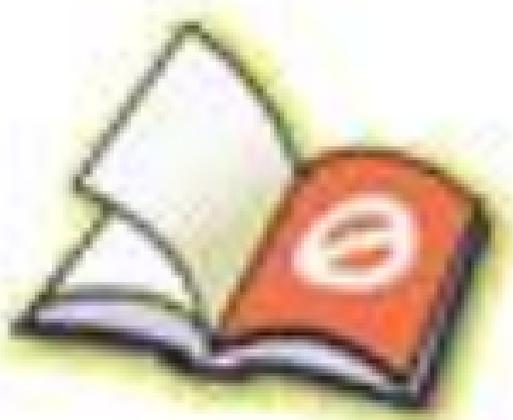
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



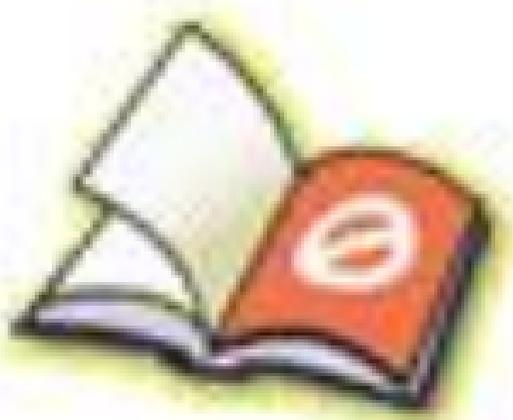
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



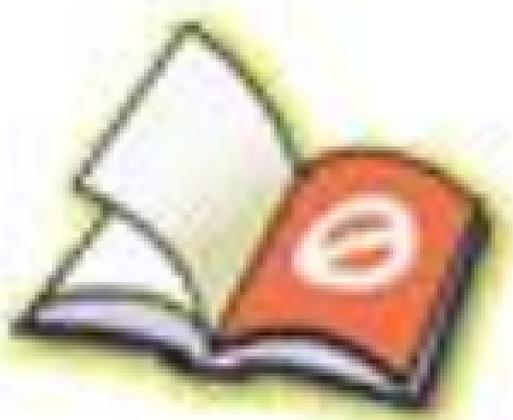
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



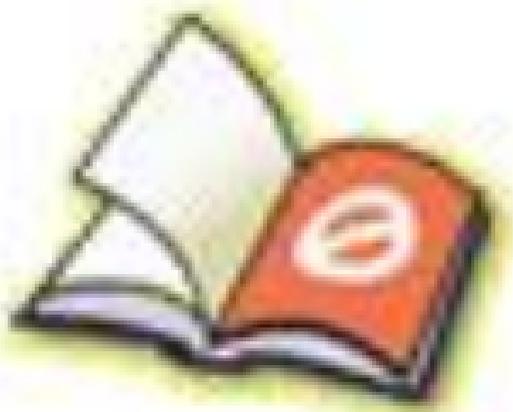
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



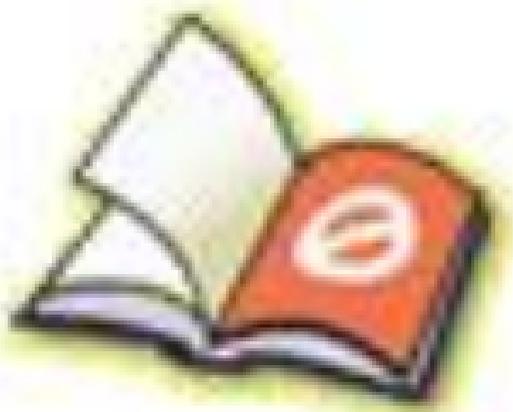
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



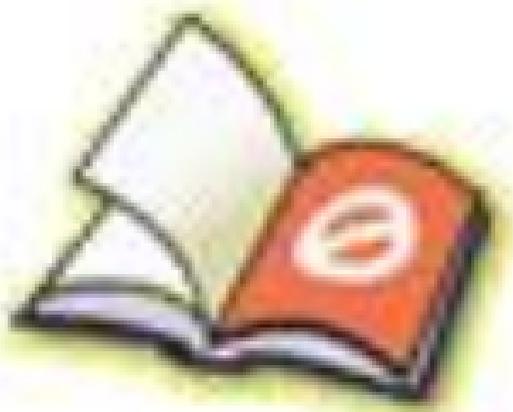
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



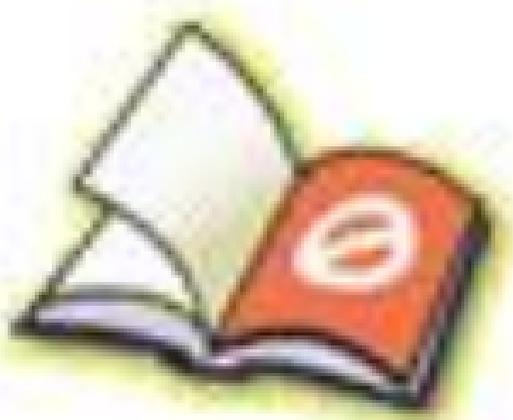
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



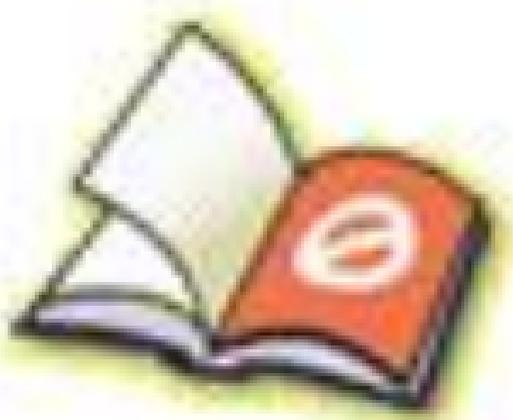
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



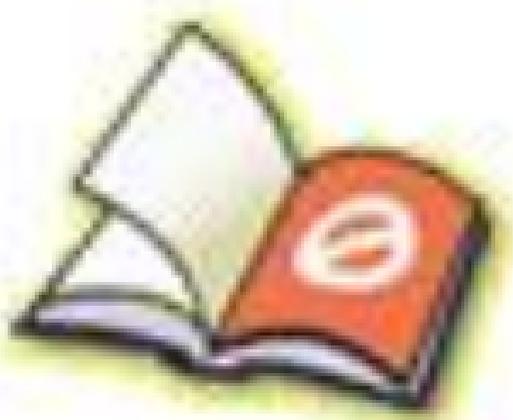
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



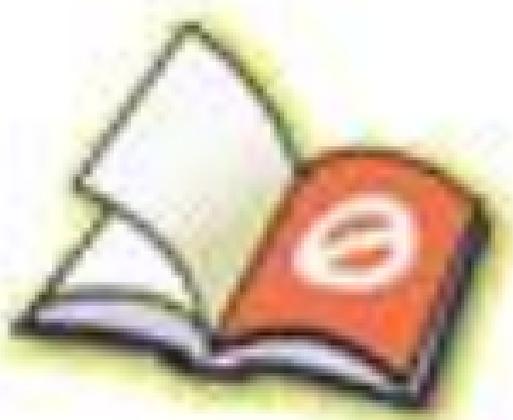
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



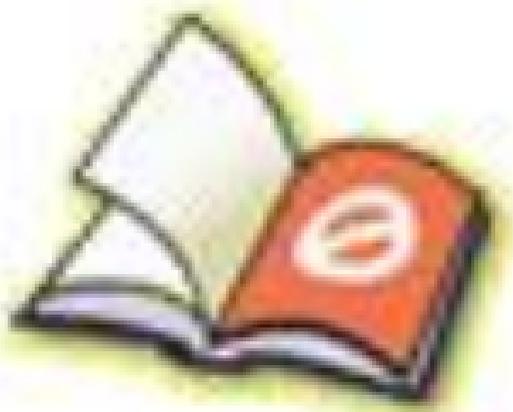
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



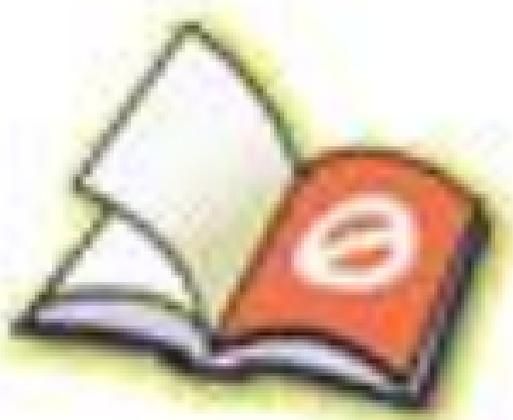
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



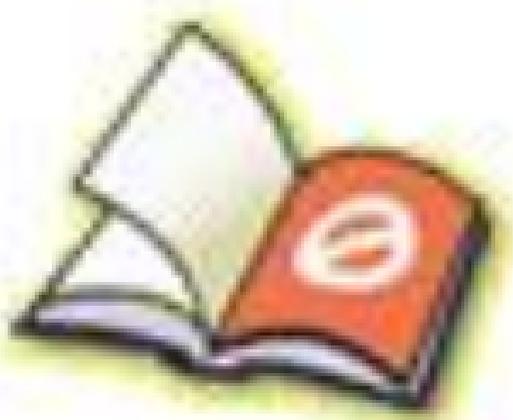
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



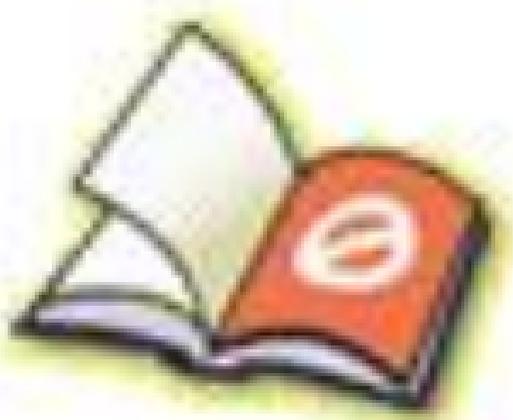
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



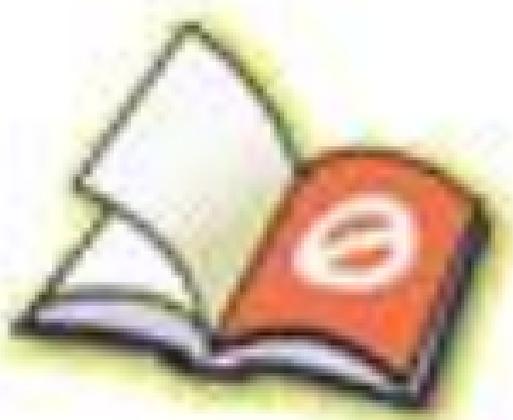
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



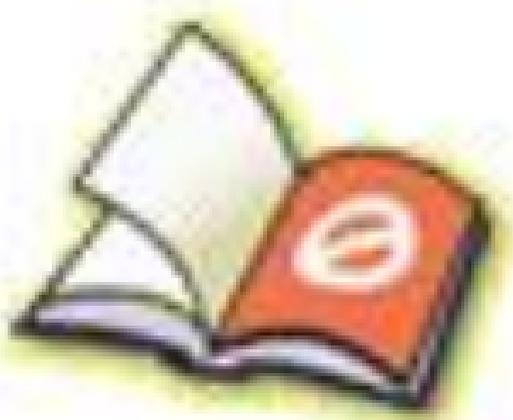
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



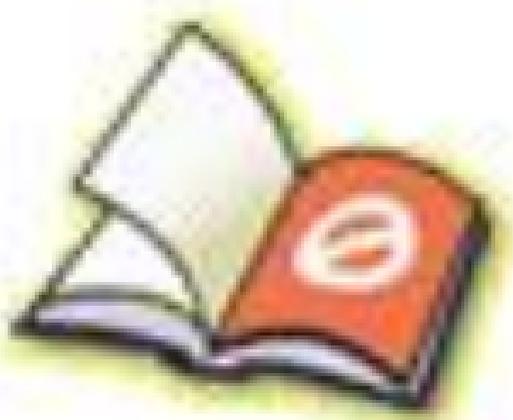
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



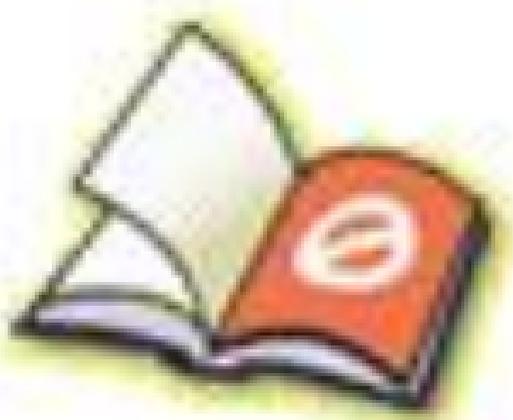
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



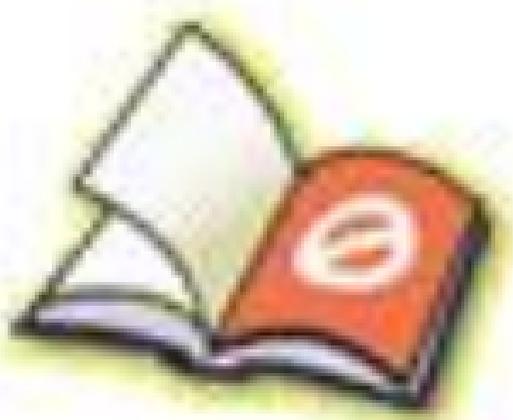
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



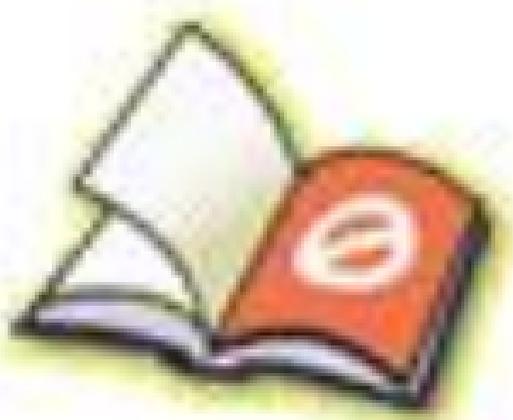
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



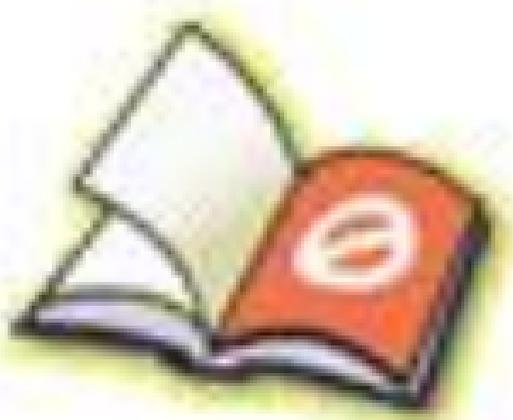
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



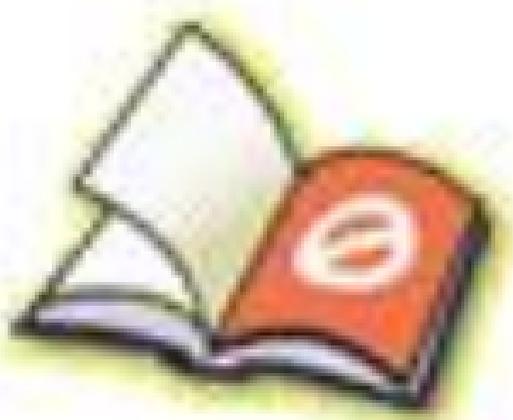
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



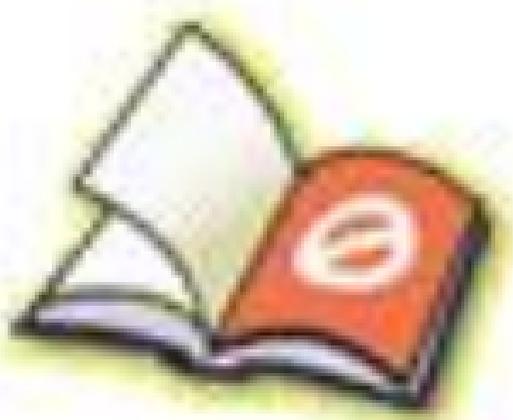
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



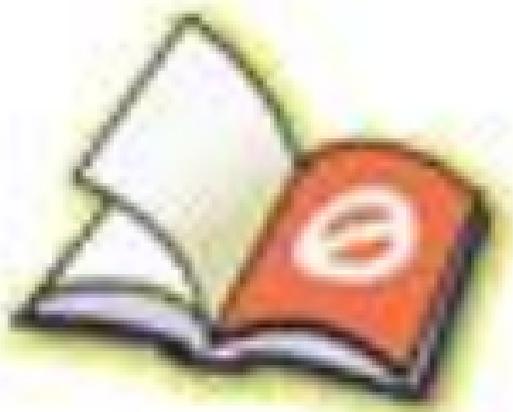
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



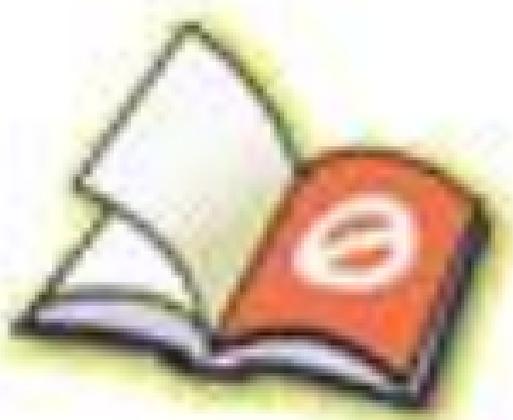
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



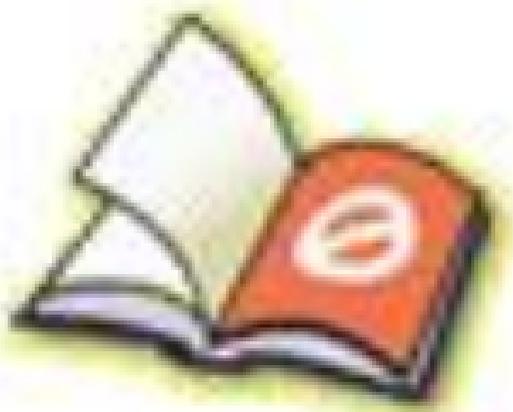
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



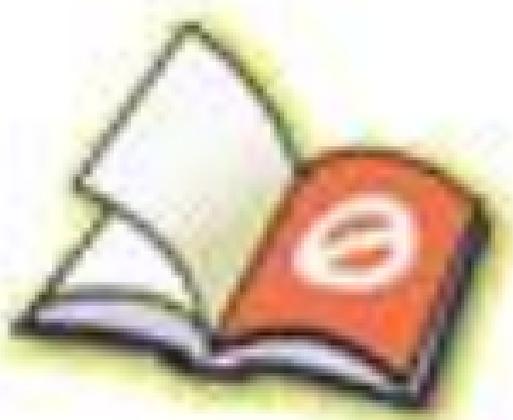
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



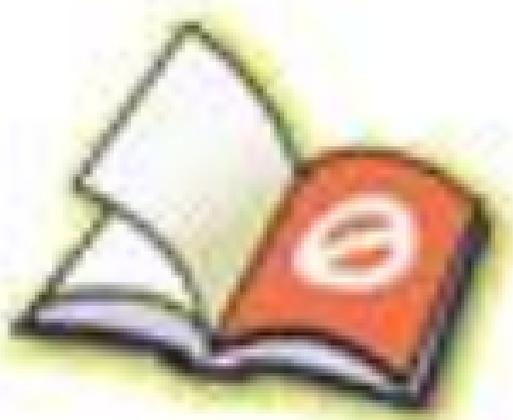
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



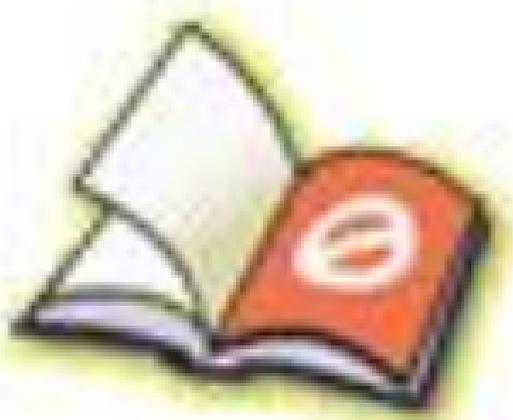
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



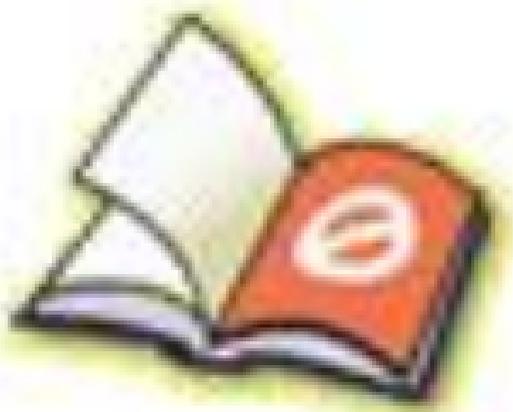
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



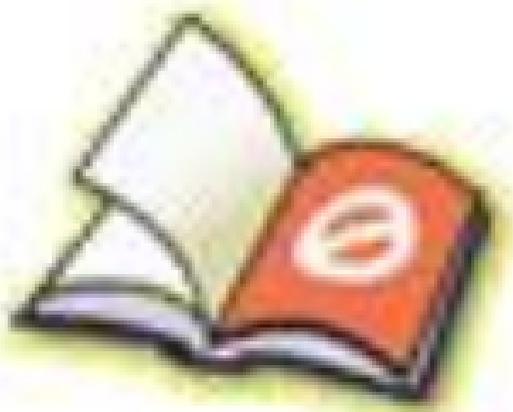
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



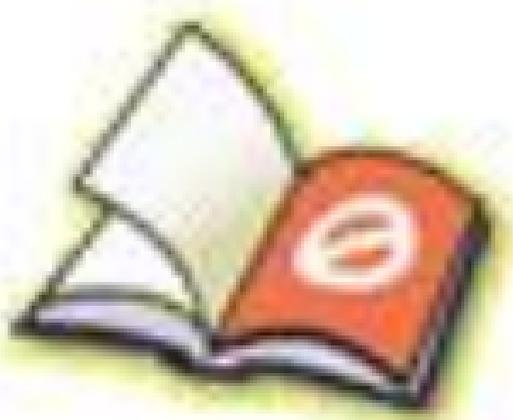
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



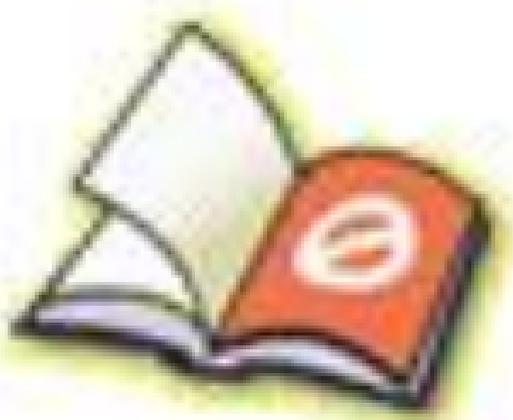
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



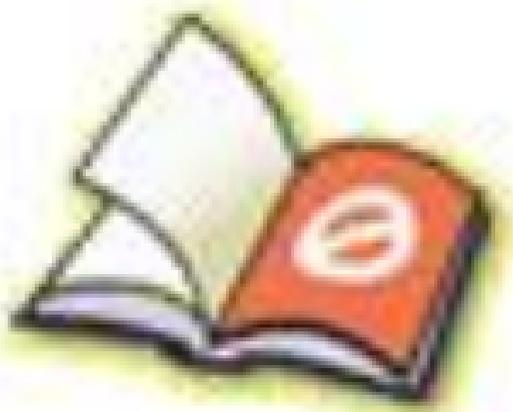
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



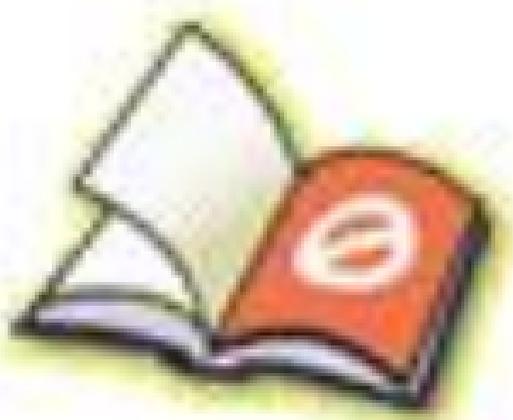
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



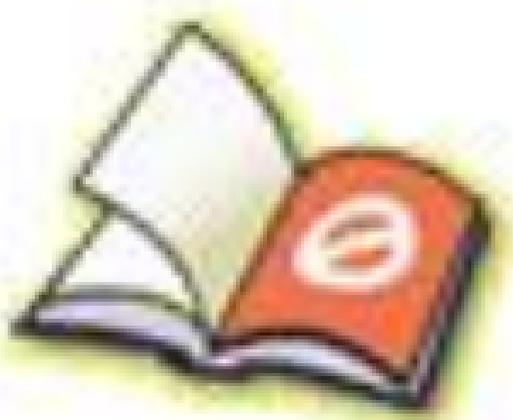
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



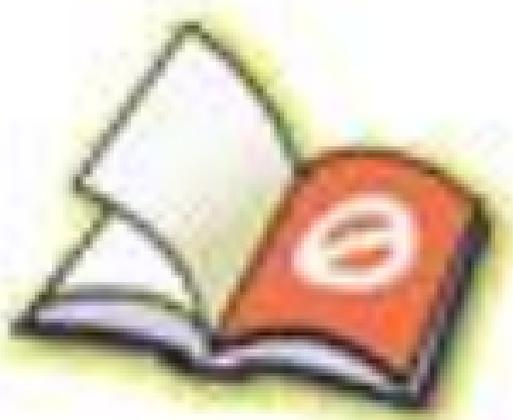
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



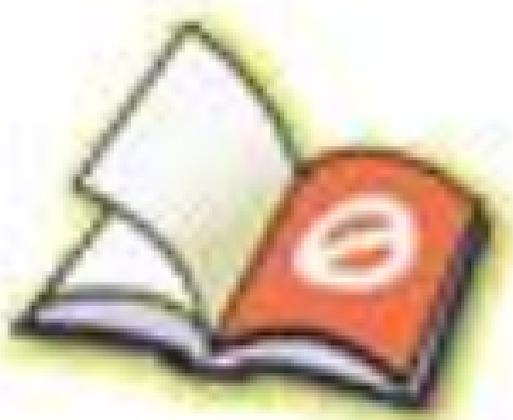
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



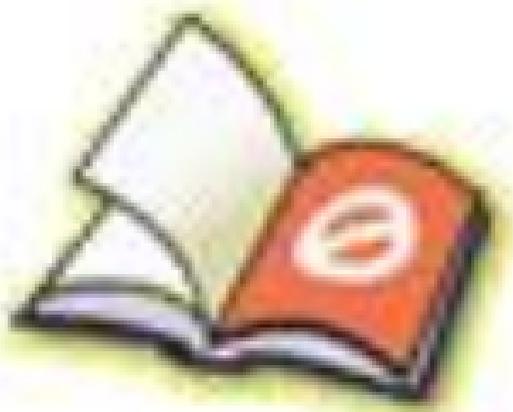
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



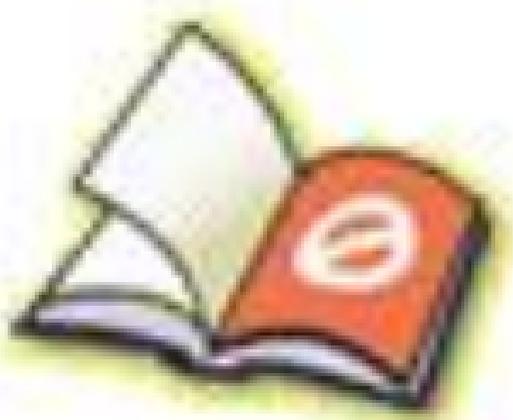
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



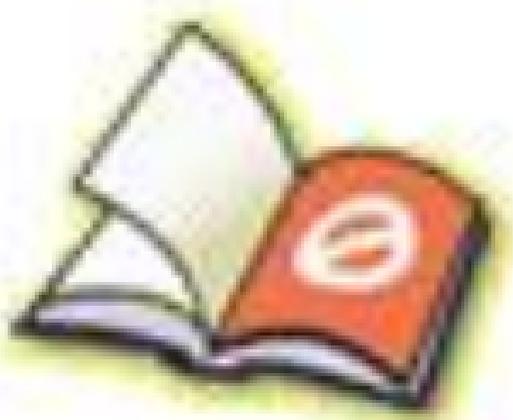
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



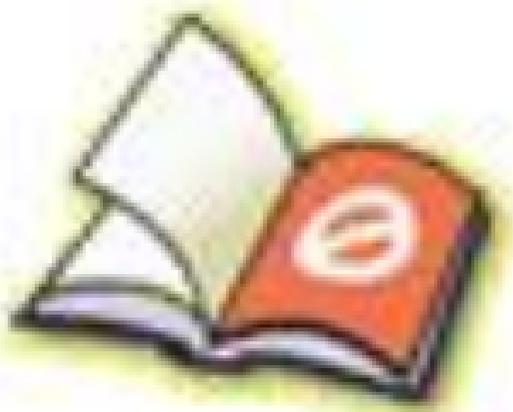
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



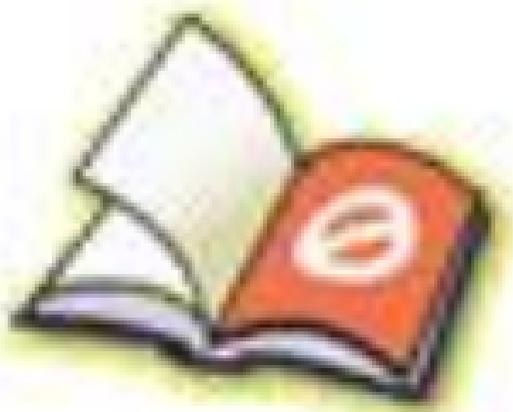
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



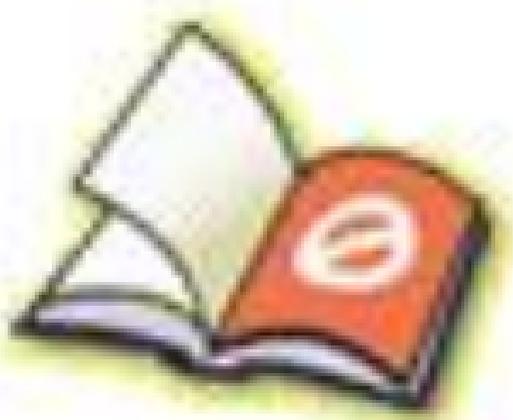
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



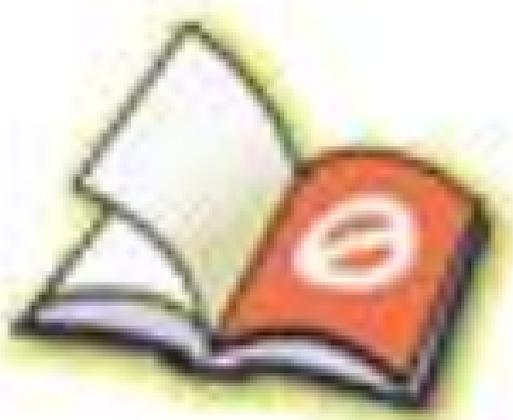
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



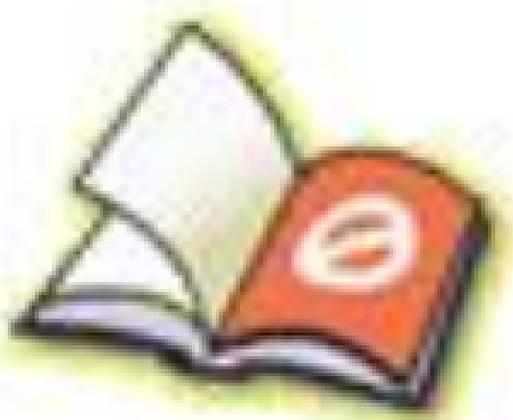
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



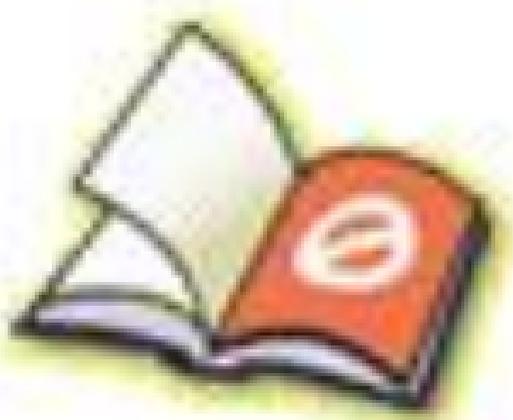
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



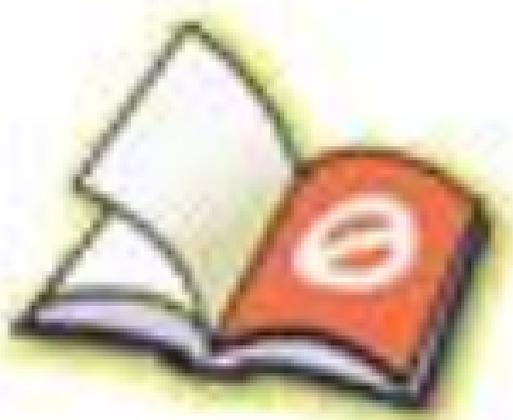
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



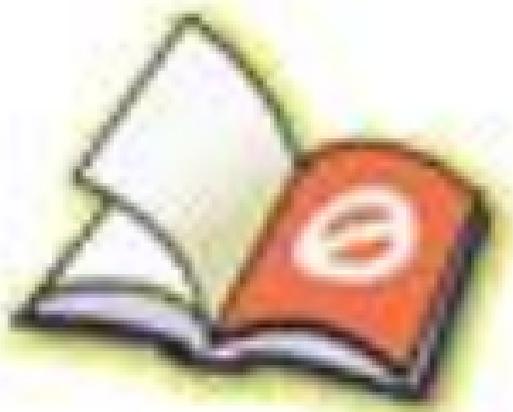
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



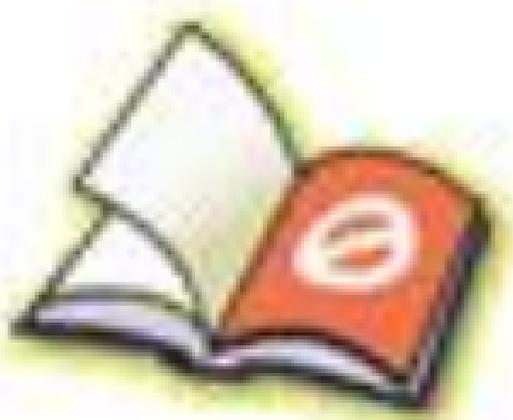
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



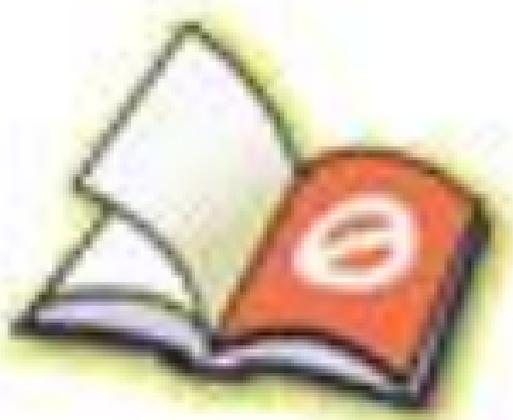
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



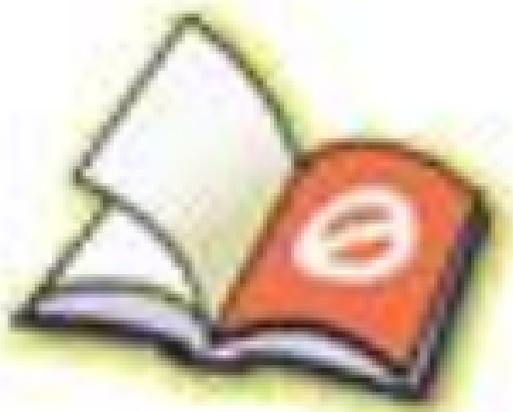
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



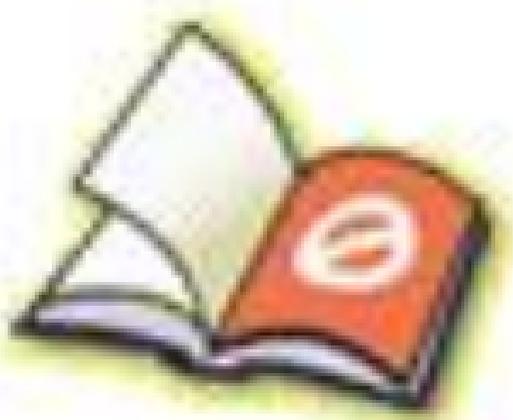
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



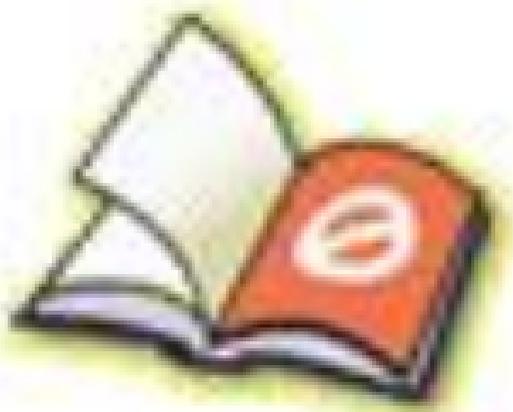
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



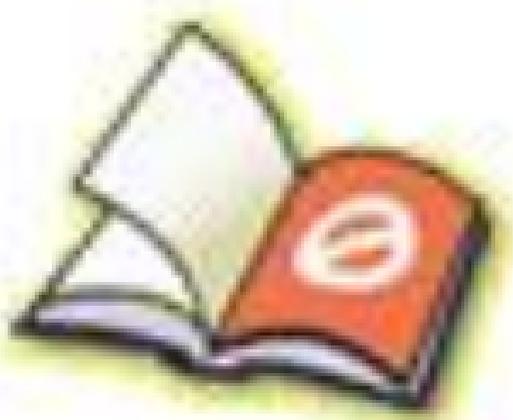
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



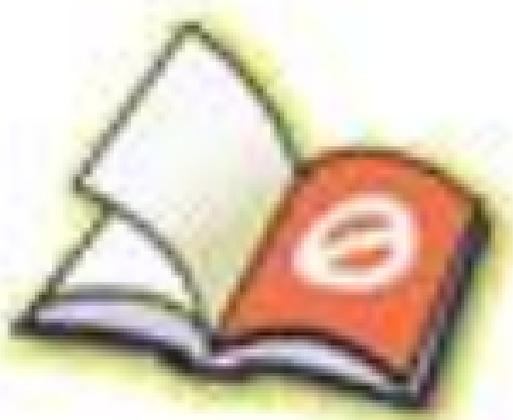
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



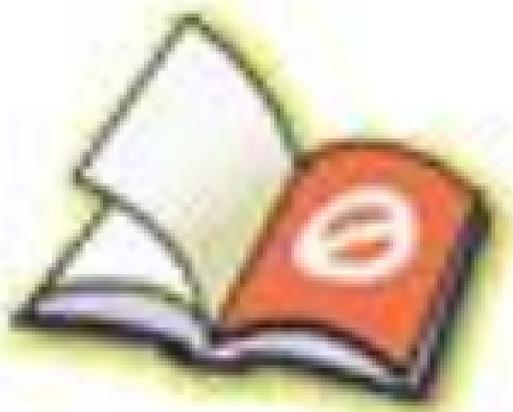
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



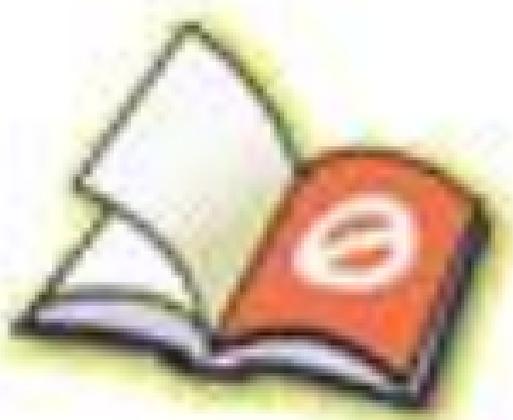
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



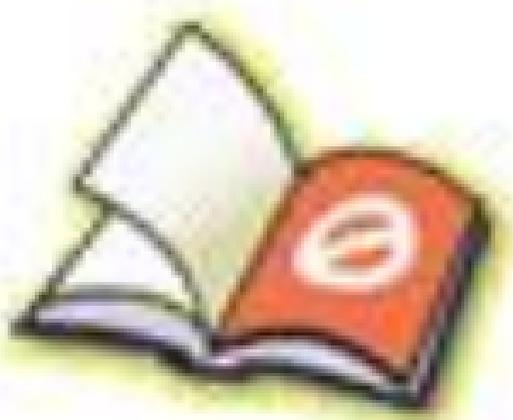
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



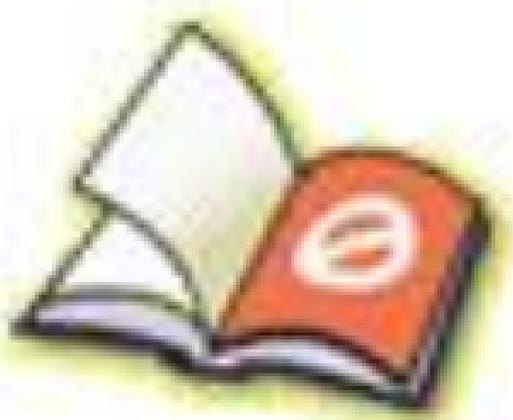
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



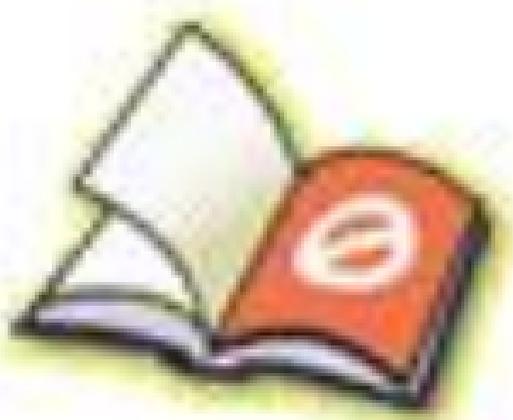
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



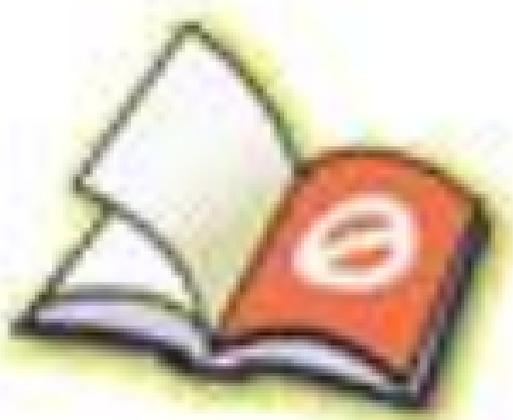
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



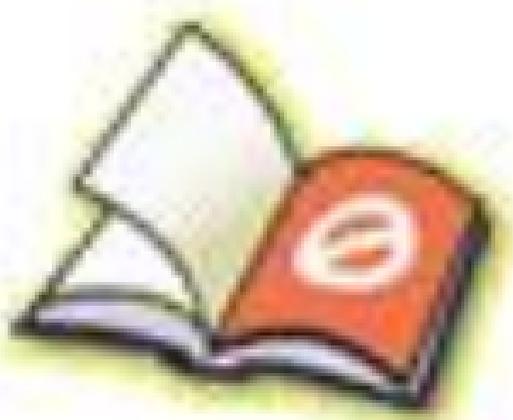
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



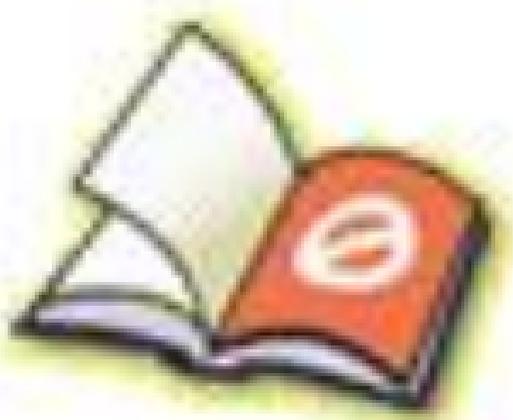
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



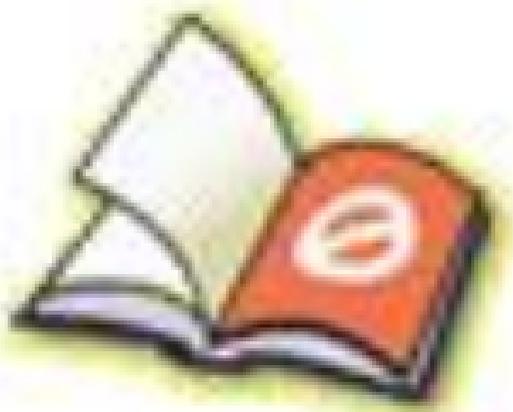
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



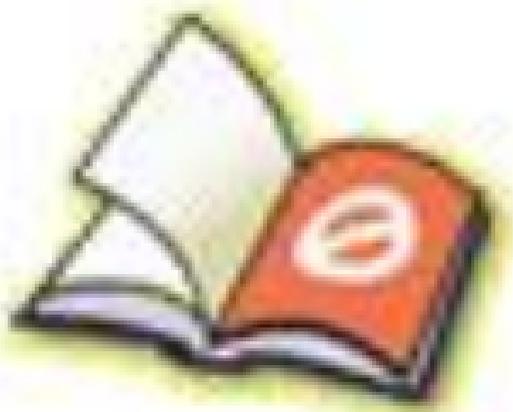
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



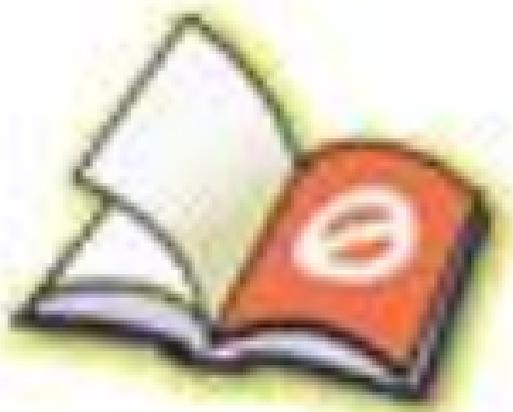
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



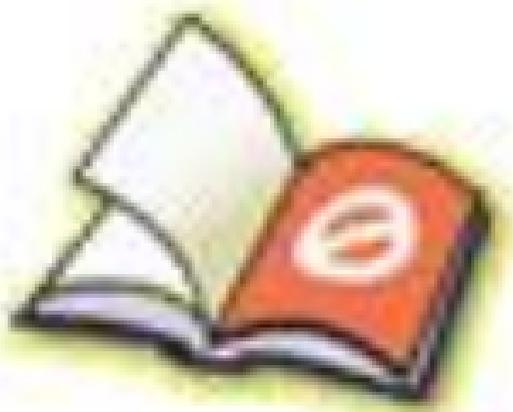
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



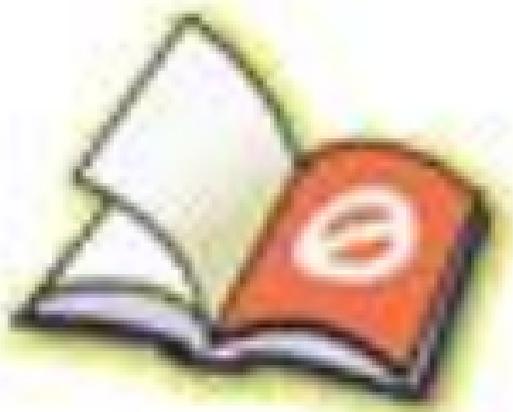
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



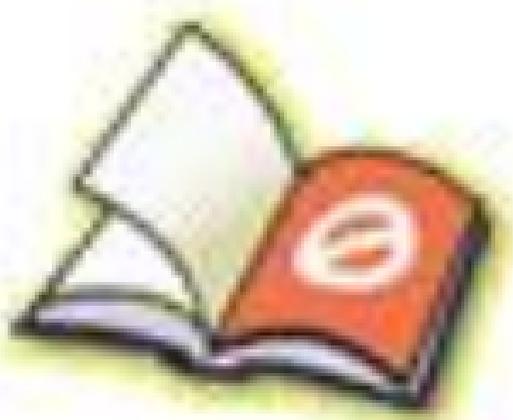
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



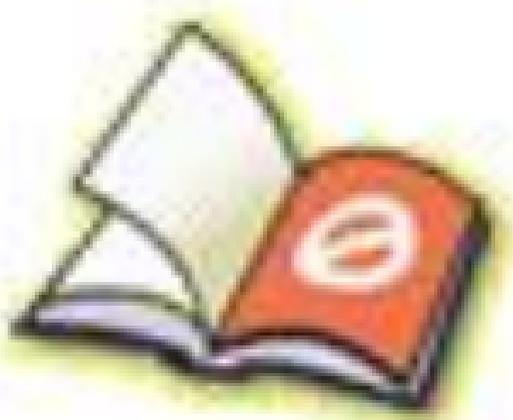
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



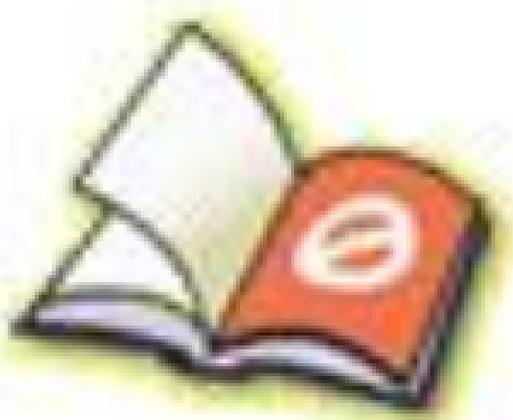
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



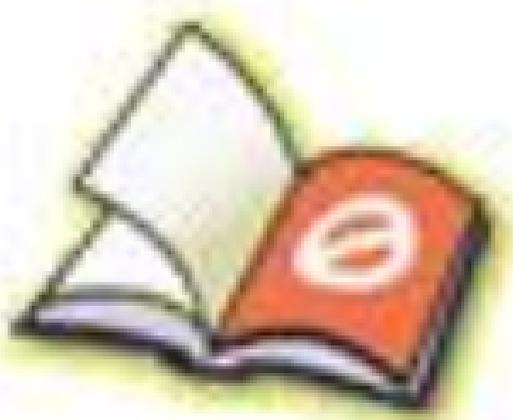
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



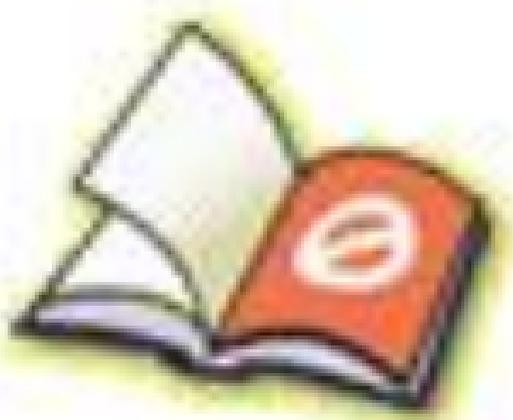
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



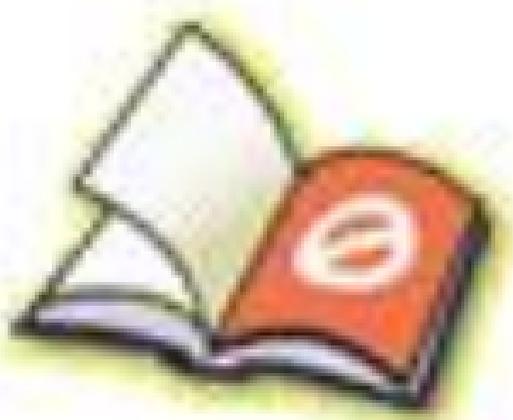
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



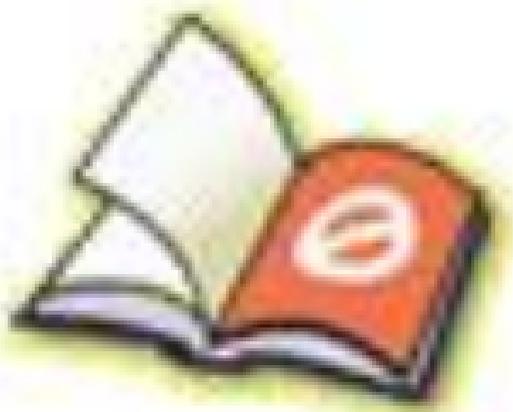
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



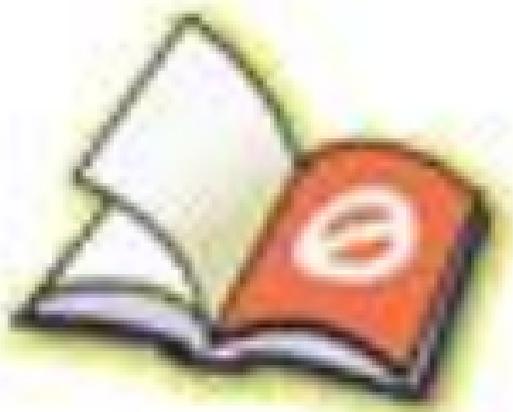
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



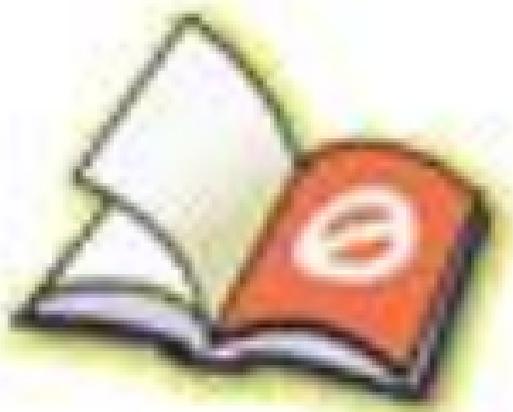
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



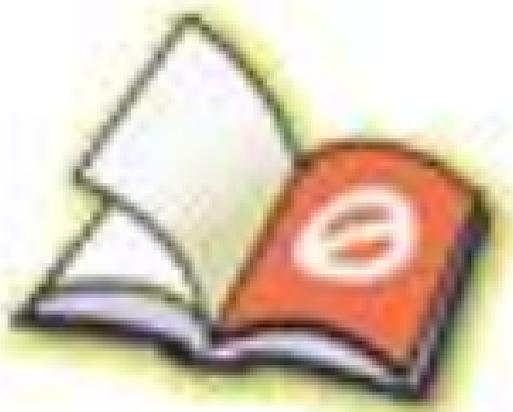
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



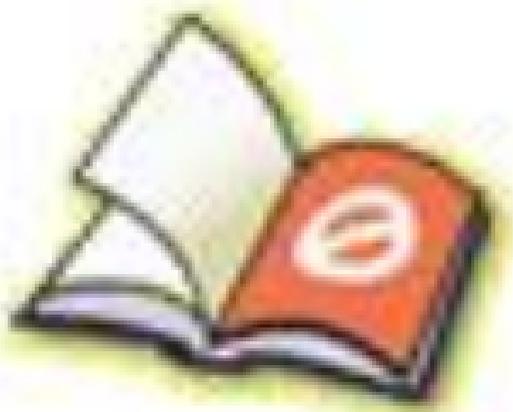
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



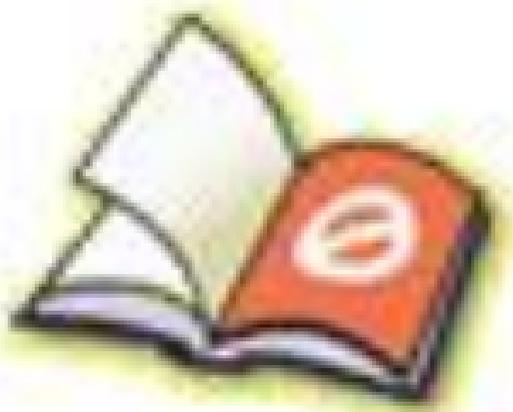
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



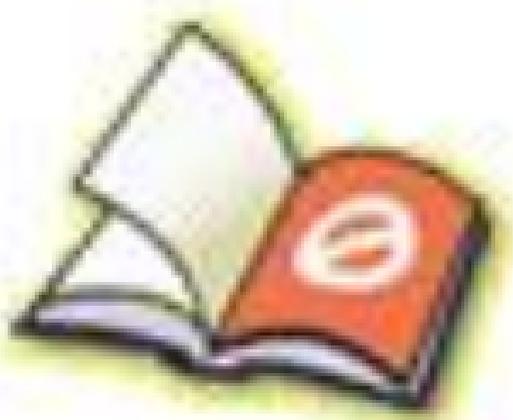
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



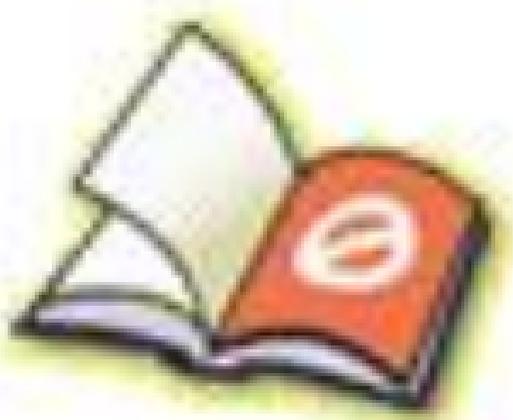
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



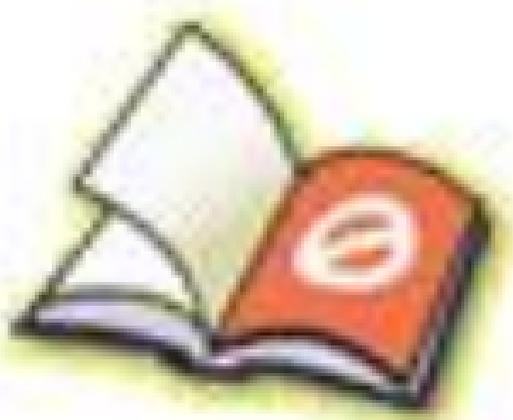
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



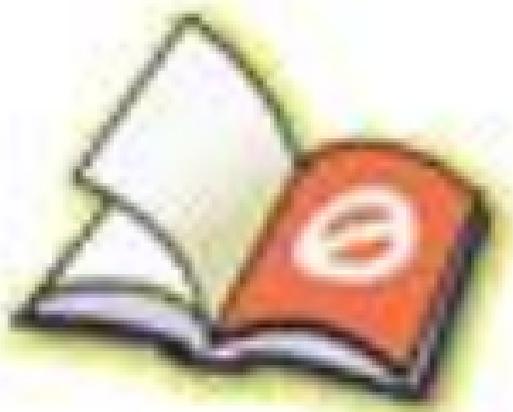
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



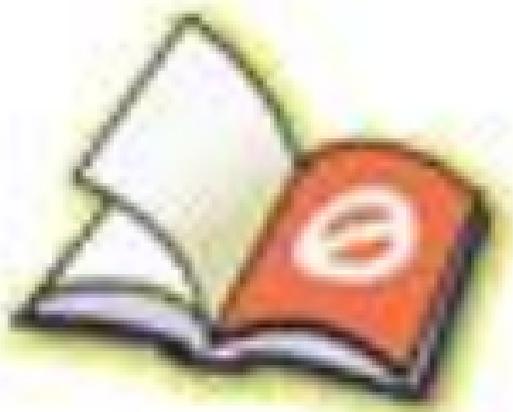
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



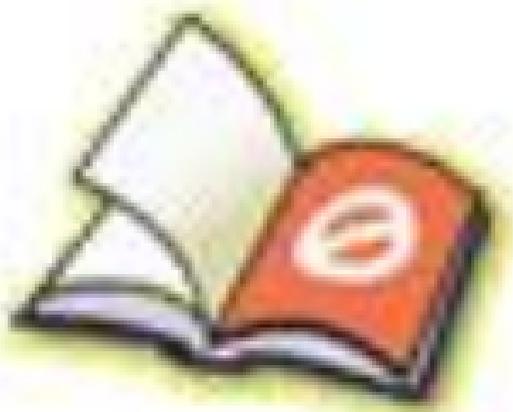
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



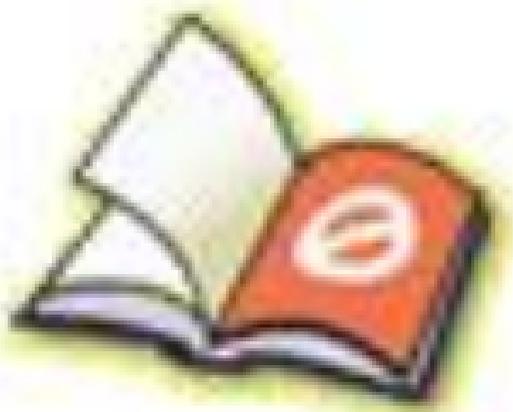
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



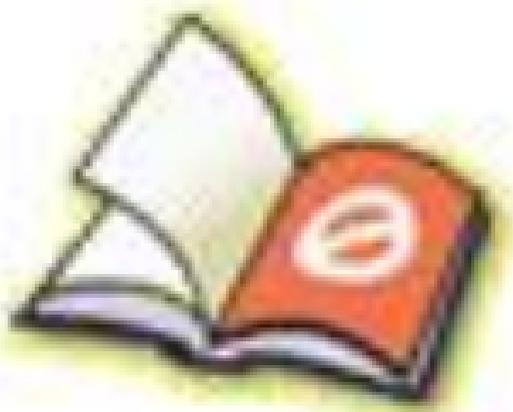
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



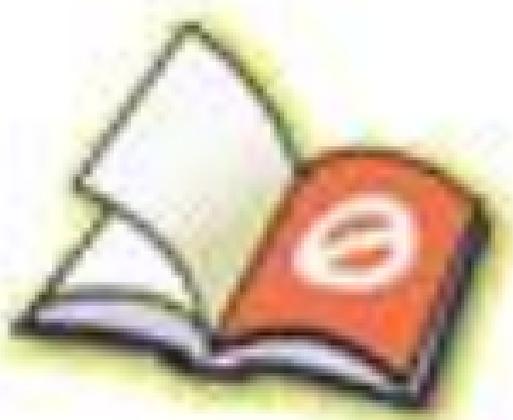
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



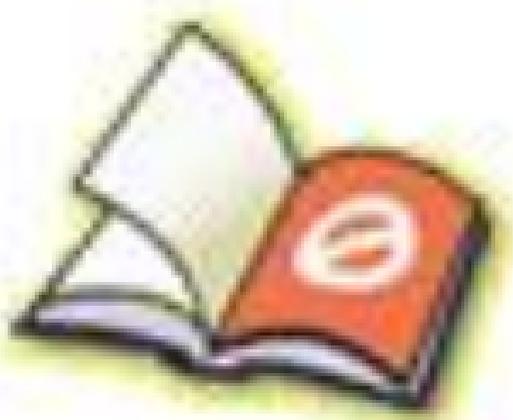
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

---

# ÍNDICE DE ARTISTAS, MOVIMIENTOS Y TÉRMINOS

---

*Los números en cursiva corresponden a la numeración de las ilustraciones*

- Aalto, Alvar Hugo Henrik**  
(Kuortane, Finlandia, 1898 - Helsinki, 1976), [249](#), 272, 273, 275, 279, 376, 378, 379, 427, 430, 612, 613, 614, 615.
- Aalto Marsio, Aino** (véase **Marsio Aalto, Aino**)
- Abbati, Giuseppe**  
(Nápoles, 1836 - Florencia, 1868), 157, 208.
- Abstraction creation*  
336.
- Action-painting*  
467, 468, 484, 489, 495, 523, 573, 574.
- Adam, James**  
(Londres, 1730-1794), [26](#).
- Adam, Robert**  
(Edimburgo, 1728 - Londres, 1792), [26](#).
- Afro (Basaldella)**  
(Udine, 1912 - Zurich, 1976), 346, 490, 594, 564.
- Albers, Josef**  
(Bottrop, Ruhr, 1888 - New Haven, Connecticut, 1976), [253](#), 279, 474, 477, 524, 565, 566, 730, 958.
- Albertolli, Giocondo**  
(Bedano, 1742 - Milán, 1839), [15](#).
- Albini, Franco**  
(Robbiate, Como, 1905 - Milán, 1977), 308, 492, 494, 930, 950.
- Alechinsky, Pierre**  
(Bruselas, 1927), 496, 722.
- Alfano, Carlo**  
(Nápoles, 1932), 594.
- Alviani, Getulio**  
(Udine, 1939), 822.
- Andre, Karl**  
(Quincey, 1935), 540, 882.
- Angelico, Giovanni da Fiesole, llamado «el Beato Angélico»**  
(Vicchio di Mugello, c.1400 - Roma, 1455), 247.
- Antolini, Giovanni Antonio**  
(Castelbolognese, 1754 - Milán, 1842), [15](#), [20](#), [21](#).
- Antonelli, Alessandro**  
(Ghemme, Novara, 1798 - Turín, 1888), [80](#), 110.
- Anuskiewicz, Richard**  
(Erie, Pennsylvania, 1930), 823.
- Appel, Karel**  
(Amsterdam, 1921), 496, 771.
- Appiani, Andrea**  
(Milán, 1754 - Florencia, 1817), 146.
- Arbus, Diane**  
(Nueva York, 1923-1971), 532.
- Archipenko, Aleksander**  
(Kiev, 1887 - New York, 1964), 283, 323, 426, 438.
- Arman (Armand Hernández)**  
(Niza, 1928), 512, 577, 817, 818.
- Armitage, Kenneth**  
(Leeds, 1916), 500, 783.
- Armory Show (1913)*  
300, 400, 479.
- Arp, Hans**  
(Estrasburgo, 1887 - Basilea, 1966), 322, 324, 325, 328, 332, 336, 379, 426, 500, 521, 535, 601.
- Art Nouveau*  
[82](#), [83](#), 116, [127](#), 134, 140, 168, 174, 175, 179, 181, [183](#), 188-195, 203, 206, 208, 210, 215, 297, 370.
- Arte conceptual*  
540.
- Arte povera*  
535, 536, 594.
- Arte programada*  
522.
- Asnova, grupo*  
266.
- Asplund, Erik Gunnar**  
(Estocolmo, 1885-1940), 274, 428.
- Assemblage*  
514, 577.
- Aulenti, Gae**  
(Palazzolo della Stella, Udine, 1927), 949.
- Bach, Johann Samuel**  
(Berlín, 1749 - Roma, 1778), [12](#).
- Bacon, Francis**  
(Dublín, 1909), 336, 449, 450, 451, 514, 515, 546, 697, 819.
- Baillie Scott, Mackay Hugh**  
(Isle of Man, 1865 - Londres, 1945), 236.
- Baj, Enrico**  
(Milán, 1924), 868.
- Bakema, Jakob B.**  
(Groningen, 1914), 912, 913.
- Baker, Benjamin**  
113.
- Baldessari, Luciano**  
(Rovereto, 1896-1982), 931.
- Balla, Giacomo**  
(Turín, 1871 - Roma, 1958), 289, 293, 310, 311, 400, 403, 405, 406, 446, 466, [643](#), [644](#).
- Ballocco**  
(Milán, 1913), 480.
- Bandini**  
594.
- Banfi, Gianluigi (Estudio B.B.P.R.)**  
(Milán, 1910 - Mauthausen, 1945), 934, 940, 941.
- Banti, Cristiano**  
(Santa Croce sull'Arno, 1824 - Montemurlo, Siena, 1904), 157.
- Barbiano di Belgioioso, Ludovico (Estudio B.B.P.R.)**  
(Milán, 1909), 934, 940, 941.
- Barbizon, Escuela de*  
[53](#), [55](#), [56](#), [57](#), 150, 154, [159](#).
-

- Barlach, Ernst**  
(Wedel, Holstein, 1870 - Rostock, 1938), 223. 337.
- Barry, Charles**  
(Londres, 1795-1860), 38.
- Bartolini, Lorenzo**  
(Savignano, 1777 - Florencia, 1850), 51, 146. 78.
- Baruchello, Gianfranco**  
(Roma, 1924), 594.
- Barye, Antoine-Louis**  
(París, 1769-1865), 100.
- Batoni, Pompeo**  
(Lucca, 1708 - Roma, 1787), 17.
- Battaglia, Carlo**  
540.
- Bauhaus*  
249, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 262, 277, 298, 300, 303, 313, 314, 322, 327, 328, 335, 355, 358, 365, 375, 376, 378, 411, 413, 440, 469, 471, 475, 476, 477, 493, 517, 562, 564, 565.
- Baumeister, Willi**  
(Stuttgart, 1889-1955), 498, 507. 774.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb**  
(Berlín, 1714 - Frankfurt, 1762), 12.
- Bayer, Herbert**  
(La Haya, 1900), 393.
- Bazaine, Jean-René**  
(París, 1904), 490. 753.
- Bazille, Jean-Frédéric**  
(Montpellier, 1841 - Beaune-le-Rolande, 1870), 68, 162. 94.
- Beardsley, Audrey Vincent**  
(Brighton, 1872 - Mentone, 1898), 200. 283.
- Beckmann, Max**  
(Lipsia, 1884 - Nueva York, 1950), 226, 232. 346, 363.
- Behrens, Peter**  
(Hamburgo, 1868 - Berlín, 1940), 168, 184, 230, 256, 259. 231, 257, 258.
- Berlage, Hendrik Petrus**  
(Amsterdam, 1856-1934), 181, 182, 268. 251.
- Bernard, Émile**  
(Lille, 1868 - París, 1941), 202. 300.
- Bernini, Gianlorenzo**  
(Nápoles, 1598 - Roma, 1680), 5.
- Bertone, Giuseppe**  
953.
- Beuys, Joseph**  
(Kleve, 1921), 540.
- Bezzuoli, Giuseppe**  
(Florencia, 1784-1855), 159.
- Bianchini, Antonio**  
(Roma, 1803-1844), 23.
- Biasi, Alberto (Grupo N)**  
(Padua, 1937), 838.
- Biggi, Gastone (Grupo Uno)**  
(Roma, 1925), 824.
- Bill, Max**  
(Winthertur, 1908), 476. 727.
- Birrolli, Renato**  
(Verona, 1905 - Milán, 1959), 348, 490. 568, 754.
- Bissier, Julius**  
(Friburgo, 1893 - Ascona, 1965), 507, 562, 564. 800, 957.
- Bissière, Roger**  
(Villeréal, 1888 - Boissière), 508. 805.
- Blake, William**  
(Londres, 1757-1827), 5, 7, 9, 10, 11, 27, 28, 76, 131, 170, 336, 447. 11, 45.
- Blaue Reiter, der*  
134, 213, 226, 281, 285, 294, 295, 296, 393, 411, 490.
- Blechen, Karl**  
(Kottbus, 1798 - Berlín, 1840), 165.
- Boccioni, Umberto**  
(Reggio Calabria, 1882 - Sorte, Verona 1916), 141, 196, 232, 289, 291, 293, 297, 310, 311, 400, 403, 405, 406. 459, 640, 641, 642.
- Böcklin, Arnold**  
(Basilea, 1827 - San Domenico di Fiesole 1901), 168, 196, 238, 322. 225, 290.
- Body-art*  
538.
- Boetti, Alighiero**  
(Turín, 1940), 494.
- Böhm, Dominicus**  
(Jettingen, 1880-1955), 430.
- Boldini, Giovanni**  
(Ferrara, 1842 - París, 1931), 163, 196, 321. 216, 289.
- Bonalumi, Agostino**  
(Vimercate, Milán, 1935), 594.
- Bonington, Richard Parkes**  
(Nottingham, 1802 - Londres, 1828), 152.
- Bonnard, Pierre**  
(Fontenay-aux-Roses, 1867 - La Cannel 1947), 94, 107, 116, 135, 136, 138, 175, 203, 342, 498, 568. 172, 173, 174, 305.
- Bonzagni, Aroldo**  
(Cento, Ferrara, 1887 - Milán, 1918), 196.
- Boriani, Davide (Grupo Uno)**  
(Milán, 1936), 831.
- Borrani, Odoardo**  
(Pisa, 1834 - Florencia, 1905), 157.
- Borromini, Francesco**  
(Bissone, Canton Ticino, 1599 - Roma, 1667), 210.
- Bosch, Hieronymus**  
(Bois-le-Duc, 1450-1516), 200.
- Botticelli, Sandro**  
(Florencia, 1445-1510), 170.
- Bouguereau, Guillaume-Adolphe**  
(La Rochelle, 1825-1905), 82.
- Boullée, Étienne-Louis**  
(París, 1728-1799), 15, 29, 30, 42, 15, 17, 47.
- Bracquemond, Félix**  
(París, 1833-1914), 98, 175.
- Bragaglia, Anton Giulio**  
(Piglio, Frosinone, 1890 - Roma, 1960), 289, 311. 468, 469.
- Brancusi, Constantin**  
(Pestisani Gorj, Rumania, 1876 - París, 1957), 301, 317, 319, 332, 425, 426, 427. 513, 667, 668, 669, 670.
- Braque, Georges**  
(Argenteuil, 1882 - París, 1963), 215, 222, 247, 253, 282, 283, 286, 289, 315, 316, 350, 388, 389, 392, 393, 396, 398, 418, 429. 321, 626, 627, 635, 636.
- Breuer, Marcel**  
(Pécs, Hungría, 1902-1962), 259, 261, 262, 279, 300, 370, 378. 390, 408, 409, 410.
- Breughel, Pieter «el Viejo»**  
(Brabante Septentrional, c.1530 - Bruselas 1569), 200, 436.
- Brinkman, Johannes Andreas**  
(Rotterdam, 1902-1949), 270. 424.
- Bronzino, Angelo Allori, llamado el**  
(Florencia, 1503-1572), 43.
- Brown, Ford Madox**  
(Calais, 1821 - Londres, 1823), 170, 173.
- Brücke, Die*  
213, 214, 215, 222, 223, 226, 239, 246, 484, 490.
- Brunelleschi, Filippo**  
(Florencia, 1377-1446), 280.
- Bryen, Camille**  
(Nantes, 1907), 470, 508. 804.
- Buchheister, Carl**  
(Hannover, 1890-1964), 507.
- Burljuk, David**  
(Karkov, 1882 - Nueva York, 1967), 301.
- Burne-Jones, Edward**  
(Birmingham, 1833 - Londres, 1898), 173, 200. 237.
- Burri, Alberto**  
(Città di Castello, 1915), 500, 577, 578, 580, 594. 777, 972, 973.

- Burton, Decimus**  
97.
- Cabanel, Alexandre**  
(Montpellier, 1823 - París, 1889), [82](#).
- Cabaret Voltaire*  
325.
- Cabianca, Vincenzo**  
(Verona, 1827 - Roma, 1902), [147](#), [209](#).
- Cagnola, Luigi**  
(Milán, 1762 - Inverigo, 1833), [24](#).
- Calame, Alexandre**  
(Vevey, 1810 - Mentone, 1902), 150.
- Calder, Alexander**  
(Filadelfia, 1898 - Nueva York, 1976), 420, 445, 447, 448, 585, [693](#), [694](#), [695](#).
- Calò, Aldo**  
(San Cesario di Lecce, 1910), [849](#).
- Campendonck, Heinrich**  
(Krefeld, 1889 - Amsterdam, 1957), [360](#).
- Campigli, Massimo**  
(Firenze, 1895 - Saint-Tropez, 1971), 321, 343, [520](#).
- Camuccini, Vincenzo**  
(Roma, 1771-1884), [147](#), [6](#).
- Canaletto, Giovanni Antonio Canal, llamado el**  
(Venecia, 1697-1788), [32](#), 450.
- Canali, Antonio**  
(Firencia, 1930), [936](#).
- Candela, Félix**  
(Madrid, 1910), [924](#).
- Cannicci, Niccolò**  
(Firencia, 1846-1906), [163](#).
- Cannilla, Franco**  
(Caltagirone, 1911), [850](#).
- Canova, Antonio**  
(Possagno, 1757 - Venecia, 1822), [7](#), [17](#), [18](#), [36](#), [40](#), [41](#), [42](#), [43](#), [46](#), [51](#), 146, [147](#), 343, [13](#), [63](#), [64](#), [65](#), [66](#), [67](#).
- Capogrossi, Giuseppe**  
(Roma, 1900-1972), 346, 509, 581, 583, [807](#), [976](#).
- Caravaggio, Michelangelo Merisi, llamado el**  
(Caravaggio, 1573 - Porto Ercole, 1610), [38](#), [46](#), [50](#), [103](#), [61](#).
- Carnevali, Giovanni, llamado «el Piccio»**  
(Montegrino, Varese, 1840 - Cremona, 1873), 149, 150, [187](#).
- Caro, Anthony**  
(Londres, 1924), [865](#).
- Carpaccio, Vittore**  
(Venecia, c.1465-c.1525), 170.
- Carpeaux, Jean-Baptiste**  
(Valenciennes, 1827 - Courbevoie, 1875), [28](#).
- Carrá, Carlo**  
(Quargnento, Alejandría, 1881 - Milán, 1966), 196, 289, 293, 310, 339, 340, 341, 364, 456, 458, 464, 466, [460](#), [548](#), [709](#), [710](#), [711](#).
- Carrino, Nicola (Grupo Uno)**  
(Taranto, 1932), [851](#).
- Casorati Felice**  
(Novara, 1886 - Turín, 1963), 340, [549](#).
- Cassinari, Bruno**  
(Piacenza, 1912), 348, [570](#).
- Castañeda, Enrique**  
924.
- Castellani, Enrico**  
(Castelmassa, Rovigo, 1930), 594, [847](#).
- Castiglioni, Achille**  
(Milán, 1918), [945](#), [946](#).
- Castiglioni, Enrico**  
(Busto Arsizio, 1914), [933](#).
- Castiglioni, Piergiacomo**  
(Milán, 1913), [945](#), [946](#).
- Cecioni, Adriano**  
(Fontebuoni, Firencia, 1836 - Firencia, 1886), [159](#).
- Cencetti, Luigi**  
(Firencia, 1933), [936](#).
- Cercle et Carré, grupo abstractista*  
422.
- Ceroli, Mario**  
(Castelfrentano, Chieti, 1938), [886](#).
- César (Baldaccini)**  
(Marsella, 1921), 504, [795](#).
- Cézanne, Paul**  
(Aix-en-Provence, 1839-1906), [44](#), [53](#), [66](#), [68](#), [69](#), 94, 98, 102, [103](#), 104, 105, 106, [107](#), 109, 110, 116, [119](#), 122, [127](#), [131](#), 134, [195](#), 202, 213, 214, 218, [220](#), 222, 223, 281, 282, 287, 293, 301, [314](#), 340, 341, 342, 344, 348, 375, 384, 385, [386](#), 388, 393, 398, 400, 427, 463, 466, 482, 566, [141](#), [142](#), [143](#), [144](#), [145](#), [331](#).
- Chadwich, Lynn**  
(Londres, 1914), 500, [781](#).
- Chagall, Marc**  
(Vitebsk, Rusia, 1877 - Saint-Paul-de-Vence, 1985), 301, 304, 317, 346, 371, 375, 393, 430, 432, 433, 434, 436, 454, [509](#), [677](#), [678](#), [679](#), [680](#).
- Chamberlain, John**  
(Rochester, Indiana, 1927), 504, [796](#).
- Champaigne, Philippe de**  
(Bruselas, 1602 - París, 1674), [37](#).
- Chardin, Jean-Baptiste-Siméon**  
(París, 1699-1779), [53](#).
- Chassériau, Théodore**  
(Samana, Santo Domingo, 1819 - París, 1856), [131](#), [167](#).
- Chessa, Gigi**  
(Turín, 1898-1935), 344.
- Chiaristi*  
344.
- Christo (Javacheff)**  
(Sofía, 1935), 514, 538, [820](#), [891](#).
- Ciseri, Antonio**  
(Ronco, Ticino, 1821 - Firencia, 1891), [159](#).
- Cloisonnisme*  
496.
- Cobra, grupo*  
496.
- Colla, Ettore**  
(Parma, 1899 - Roma, 1969), 503, 584, 585, [791](#), [982](#).
- Collage*  
283, 328, 330, 389, 441, 498, 514, 530, 540, [577](#).
- Combine-painting*  
577.
- Comic strips (comics)*  
533, 598.
- Consagra, Pietro**  
(Mazara del Vallo, 1920), 493, 503, [784](#).
- Constable, John**  
(East Bergholt, Suffolk, 1776 - Londres, 1837), [9](#), [11](#), [25](#), [31](#), [32](#), [33](#), [55](#), 93, 149, 170, [50](#), [51](#).
- Contamin, Victor**  
(París, 1840 - Vesinet, 1893), [112](#).
- Conti, Primo**  
(Firencia, 1900), 291.
- Cooper, Peter**  
[241](#).
- Corinth, Lovis**  
(Tapiiau, 1858 - Zandvoort, Holanda, 1925), [167](#), [223](#).
- Cornille (Cornelis van Beverloo)**  
(Lieja, 1922), 496, [770](#).
- Corot, Jean-Baptiste-Camille**  
(París, 1796-1875), [25](#), [53](#), [55](#), [56](#), [91](#), 93, 150, 152, [44](#), [80](#), [81](#).
- Corpora, Antonio**  
(Túnez, 1909), 490.
- Correggio, Antonio Allegri, llamado el**  
(Correggio, c.1489 - 1534), 149.
- Corrente, movimiento*  
348.
- Corsi, Carlo**  
(Niza, 1878 - Bolonia, 1966), 342, [551](#).

**Costa, Giovanni, llamado Nino**  
(Roma, 1826 - Marina de Pisa, 1903), 157.

**Costa, Toni (Grupo N)**  
(Padua, 1935), 832.

*Constructivismo ruso. Constructivistas*  
249, 256, 265, 266, 281, 300, 203, 304, 310,  
329, 335, 475, 498, 503, 517.

**Courbet, Gustave**  
(Ornans, 1818 - Vevey, 1877), 7, 25, 26, 35,  
46, 60, 66, 68, 72, 73, 84, 86, 87, 100, 103,  
104, 107, 108, 131, 154, 155, 159, 175, 200,  
315, 100, 119, 120, 121.

**Couture, Thomas**  
(Senlis, 1815 - Villers-le-Bel, 1879), 87.

**Cozens, Alexander**  
(San Petersburgo, c.1700 - Londres, 1786),  
8, 9, 25, 149, 154, 2.

**Crane, Walter**  
(Liverpool, 1845 - Londres, 1915), 174, 336,  
242.

**Cremona, Tranquillo**  
(Pavía, 1837 - Milán, 1878), 149, 150, 159,  
160, 163, 188.

**Crespi, Giuseppe Maria**  
(Bologna, 1665-1747), 150.

**Cruz-Diez, Carlos**  
(Caracas, 1923), 837.

*Cubismo, Cubistas*  
77, 106, 119, 122, 128, 134, 136, 203, 213,  
218, 221, 222, 227, 242, 243, 251, 281, 282,  
283, 285, 286, 289, 293, 294, 295, 296, 297,  
301, 311, 315, 322, 323, 324, 328, 330, 334,  
340, 350, 371, 372, 387, 388, 392, 393, 398,  
414, 423, 425, 429, 434, 436, 438, 443, 449,  
490, 517.

*Cubismo analítico*  
282, 285, 334, 400, 410, 434.

*Cubismo órfico*  
393.

*Cubismo sintético*  
285.

*Dadá, Dadaísmo, Dadaístas*  
256, 269, 281, 285, 313, 315, 322, 324, 325,  
326, 328, 329, 332, 400, 475, 479, 511.

**Dalbono, Edoardo**  
(Nápoles, 1841-1915), 159.

**Dalí, Salvador**  
(Figueras, 1904), 330, 334, 468, 566, 539.

**D'Ancona, Vito**  
(Pesaro, 1825 - Florencia, 1884), 157.

**Daubigny, Charles-François**  
(París, 1817-1878), 55, 93, 85.

**Daumier, Honoré**  
(Marsella, 1808 - Valmondois, 1879), 26,  
35, 46, 52, 57, 58, 60, 61, 64, 66, 103, 104,  
107, 120, 150, 218, 432, 86, 87, 90, 91.

**David, Jacques-Louis**  
(París, 1748 - Bruselas, 1825), 13, 24, 25, 29,  
34, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 46, 51, 73,  
146, 7, 14, 59, 60, 62, 683.

**Davis, Stuart**  
(Filadelfia, 1894 - Nueva York, 1964), 482,  
739.

**De Carlo, Giancarlo**  
(Génova, 1919), 935.

**De Carolis, Adolfo**  
(Montefiori dell'Aso, Ascoli Piceno,  
1874 - Roma, 1928), 198.

**De Chirico, Giorgio**  
(Volo, Tessaglia, 1888 - Roma, 1978), 322,  
339, 340, 341, 441, 456, 460, 464, 547, 706,  
707, 708.

*Décollage*  
514, 596.

**Degas, Edgar**  
(París, 1834-1917), 44, 68, 69, 74, 96, 99,  
100, 102, 107, 115, 116, 126, 139, 163, 175,  
202, 348, 384, 137, 138, 139, 140.

**De Gregorio, Marco**  
(Resina, Nápoles, 1829-1875), 159.

**De Kooning, Willem**  
(Rotterdam, 1904), 482, 484, 487, 742, 743,  
744.

**Delacroix, Eugène**  
(Charenton-Saint-Maurice, 1798 - París,  
1863), 24, 25, 26, 35, 43, 46, 48, 49, 50, 52,  
53, 63, 84, 86, 98, 100, 103, 104, 107, 146,  
149, 220, 344, 438, 71, 74, 75, 76, 77.

**Delaunay, Robert**  
(París, 1885 - Montpellier, 1941), 266, 283,  
285, 293, 295, 296, 299, 324, 336, 371, 393,  
395, 400, 418, 429, 434, 436, 590, 450, 628,  
629, 630, 631.

**Delaunay Terk, Sonia (véase Terk  
Delaunay, Sonia)**

**Delépine, Pierre-Jules**  
16.

**Del Pezzo, Lucio**  
(Nápoles, 1933), 594.

**Del Piombo, Sebastiano**  
(Venecia, 1485 - Roma, 1547), 87.

**Delvaux, Paul**  
(Antheit, 1897), 334, 537.

**De Maria, Walter**  
(Albany, California, 1935), 880.

**Denis, Maurice**  
(Granville, 1870 - París, 1945), 135, 202,  
203, 171, 301.

**De Nittis, Giuseppe**  
(Barletta, 1846 - Saint-Germain-en-Laye,  
1884), 159, 163, 210, 215.

**Depero, Fortunato**  
(Fondo, Val di Non, 1892 - Rovereto,  
1960), 289, 311, 467, 499.

**De Pisis, Filippo**  
(Ferrara, 1896 - Milán, 1956), 321, 518.

**Derain, André**  
(Chatou, 1880 - París, 1954), 215, 239, 242,  
286, 324, 368, 369.

**Desiderio da Settignano**  
(Settignano, Florencia, c.1428 - Florencia,  
1464), 51.

**De Staël, Nicolas**  
(San Petersburgo, 1914 - Antibes, 1955),  
490, 759.

*De Stijl*  
267, 268, 269, 281, 313, 322, 328, 360, 368,  
371, 378, 493, 498, 526.

**De Tivoli, Serafino**  
(Livorno, 1826 - Florencia, 1892), 157.

**Díaz de la Peña, Narcisse-Virgile**  
(Burdeos, 1807 - Mentone, 1876), 55, 84.

**Dine, Jim**  
(Cincinnati, 1935), 529, 530, 872.

*Dissemblage*  
514.

**Diulgheroff, Nicolaj**  
(Kustendil, 1901), 310, 497.

*Divisionismo*  
112, 152, 293.

**Dix, Otto**  
(Gera, 1891 - Singe, 1969), 226, 345.

**D'Olivo, Marcello**  
(Udine, 1921), 937.

**Donatello**  
(Florencia, c.1386 - 1466), 247.

**Dorazio, Piero**  
(Roma, 1927), 493, 510, 594, 762, 808.

*Dripping*  
489.

**Dubuffet, Jean**  
(Le Havre, 1901 - París, 1985), 318, 499,  
508, 567, 569, 570, 596, 776, 962, 963.

**Duchamp, Marcel**  
(Blainville, 1887 - Neuilly, 1968), 285, 286,  
293, 311, 322, 324, 326, 327, 329, 364, 371,  
400, 402, 405, 414, 429, 469, 475, 479, 483,  
489, 511, 536, 541, 585, 528, 529, 530, 592,  
638, 639.

**Duchamp-Villon, Raymond**  
(Damville, 1876 - Cannes, 1918), 283, 310,  
336, 444.

**Dudok, Willem Marinus**  
(Amsterdam, 1884 - 1974), 272, 275, 425,  
426.

**Dudreville, Leonardo**  
(Venecia, 1885 - Ghiffa, 1975), 289.

**Dufy, Raoul**  
(Le Havre, 1877 - Forcalquier, 1953), 215,  
221, 326.

- Duiker, Johannes**  
(La Haya, 1890 - Amsterdam, 1935), 270, 376.
- Dupré, Jules**  
(Nantes, 1811 - Isle-Adam, 1889), [55](#).
- Durero, Alberto**  
(Norimberga, 1471-1528), 165.
- Dutert, Ferdinand**  
(Douai, 1845 - París, 1906), [112](#).
- Dyce, William**  
(Aberdeen, 1806 - Streatham, 1864), 170.
- Dyck, Anton van**  
(Amberes, 1599 - Londres, 1641), [50](#).
- Dzamonja, Dusan**  
(Strumica, 1928), 470. [721](#).
- École de París*  
226, 313, [314](#), 315, 317, 318, 319, 320, 323, 330, 344, 346, 429, 440, 454.
- Eiffel, Gustave-Alexandre**  
(Digione, 1832 - París, 1923), [79](#), [80](#), [81](#), [108](#), [109](#).
- Einfühlung, Teoría de la*  
[167](#), 295.
- Empaquetages*  
514.
- Endell, August**  
(Berlín, 1871-1925), [280](#).
- Ensor, James**  
(Ostenda, 1860-1949), 200, 201, 202, 212, 213. [298](#), [319](#).
- Epstein, Jakob**  
(Nueva York, 1880 - Londres, 1859), 336.
- Equipo* [57](#)  
522.
- Ernst, Max**  
(Brühl, Colonia, 1891 - París, 1976), 324, 330, 331, 441, 468, 489, 566. [533](#), [534](#).
- Espacialismo*  
583.
- Estructuras primarias*  
524, 529, 535.
- Estudio B.B.P.R.*  
934, 940, 941.
- Expresionismo, Expresionistas*  
[58](#), [66](#), 110, 122, 164, 184, 200, 202, 213, 214, [224](#), 227, 236, 242, [245](#), 246, [253](#), 277, 279, [280](#), 293, 294, 297, 310, [314](#), 375, 430, 432, 452, 484.
- Expresionismo abstracto*  
495.
- Estève, Maurice**  
(Culan, Cher, 1904), 490.
- Fabro, Luciano**  
594.
- Falange, La (1902)*  
294.
- Faruffini, Federico**  
(Sesto San Giovanni, Milán, 1831 - Perugia, 1869), 150.
- Fattori, Giovanni**  
(Livorno, 1825 - Florencia, 1908), 157, 160, 161, 162. [204](#), [206](#), [211](#).
- Fautrier, Jean**  
(París, 1898 - Châtenay-Malabry, 1964), 218, 498, 499, 567, 568, 570. [775](#), [960](#), [961](#).
- Fauves*  
[77](#), [115](#), [119](#), [135](#), 203, 206, 213, 214, 215, 218, 219, 221, 222, 225, 239, 242, 277, 281, 286, 293, 219, 385, 386, 388, 400, 430, 433, 434, 449, 454.
- Fazzini, Pericle**  
(Grottammare, Ascoli Piceno, 1913), 346. 566.
- Feininger, Lyonel**  
(Nueva York, 1871-1956), [253](#).
- Ferrazzi, Ferruccio**  
(Roma, 1891), 291.
- Ferroni, Egisto**  
(Lastra a Signa, Florencia, 1835 - Florencia 1912), [163](#).
- Fidias**  
(Atenas II, mitad del siglo V a. C.), [107](#).
- Figini, Luigi (Grupo 7)**  
(Milán, 1903-1984), 306.
- Fillia (Luigi Colombo)**  
(Revello, 1904 - Turín, 1936), 310. [496](#).
- Finsterlin, Hermann**  
(Munich, 1887), 230.
- Floreal, estilo*  
179.
- Fomin, Ivan Aleksandrovic**  
(Orel, 1872 - Moscú, 1936), 267.
- Fontana, Lucio**  
(Rosario de Santa Fe, Argentina, 1899 - Comabbio, Varese, 1968), 313, 422, 461, 509, 511, 580, 581, 583, 594. [501](#), [806](#), [977](#), [978](#).
- Fontanesi, Antonio**  
(Reggio Emilia, 1818 - Turín, 1882), 150. [192](#).
- Forma Uno (1947)*  
493.
- Fourier, François-Marie-Charles**  
(Besançon, 1772 - París, 1837), [176](#), [177](#).
- Fowler, John**  
(Wadsley Hall, 1817 - Bournemouth, 1899), 113.
- Fragonard, Jean-Honoré**  
(Grasse, 1832 - París, 1906), [163](#).
- Francis, Sam**  
(San Mateo, California, 1923), 481. [853](#).
- Frasca, Nato (Grupo Uno)**  
(Roma, 1931), [827](#).
- Frette, Guido (Grupo 7)**  
306.
- Frei, Otto**  
(Siegmar, 1925), 474.
- Freyssinet, Eugène**  
(Objat, 1879 - Saint-Martin-Vesubie, 1962), [115](#).
- Friedman, Yona**  
(Budapest, 1923), [909](#).
- Friedrich, Caspar David**  
(Greifswald, 1774 - Dresde, 1840), 165. [217](#).
- Friesz, Othon**  
(Le Havre, 1879 - París, 1949), 215. [222](#). [325](#).
- Frottage*  
330.
- Fuller, Richard Buckminster**  
(Milton, Massachusetts, 1895 - Los Angeles, 1983), 264, 474. [412](#).
- Füssli, Johann Heinrich**  
(Zurich, 1741 - Londres, 1825), [5](#), [9](#), [11](#), [27](#), [28](#), [76](#), [131](#), 170. [10](#), [46](#).
- Futurismo, Futuristas*  
140, 146, 152, 196, 227, 289, 291, 293, 295, 297, 301, 308, 310, 311, 313, 320, 322, 324, 339, 342, 393, 400, 403, 422, 423, 434, 466, 475.
- Gabo, Naum (Naum Pevsner)**  
(Briansk, 1890 - Middlebury, 1977), 265, 301, 304, 322, 336, 414, 416, 417, 503. [655](#), [656](#), [657](#).
- Gainsborough, Thomas**  
(Sudbury, 1727 - Londres, 1788), [9](#), [34](#), 90.
- Gallé, Emile**  
(Nancy, 1846-1901), [281](#), [284](#).
- Gamberini, Italo**  
(Florencia, 1918), 306.
- Gardella, Ignazio**  
(Milán, 1905), 308. [491](#), [494](#).
- Gargallo, Pablo**  
(Maella, 1881 - Reus, 1934), 288, 323. [440](#).
- Garnier, Tony**  
(Lyon, 1869 - La Bédoule, 1948), 178. [245](#).
- Gaudí, Antoni**  
(Reus, 1852 - Barcelona, 1926), [76](#), 181, [183](#), 184, 206, 208, 210, 212, 232, 432. [256](#), [310](#), [311](#), [312](#), [315](#), [316](#), [317](#), [318](#).
- Gaudier-Brzeska, Henri**  
(Saint-Jean de Braye, 1891 - Neville-Saint-Vaast, 1915), 336. [542](#).
- Gauguin, Paul**  
(París, 1848 - Islas Marquesas, 1903), [66](#), [76](#), [82](#), 112, 116, 117, 118, [119](#), 120, 128, 129, 130, [135](#), 142, [143](#), 175, 184, 201, 202, 203,

213, 218, 219, [220](#), 236, 238, 281, 386, 393.  
*152, 153, 154, 155, 299.*

**Gaul, Winfred**  
(Düsseldorf, 1928), 507. *802.*

**Géricault, Théodore**  
(Rouen, 1791 - París, 1824), [25](#), [35](#), [38](#), [46](#),  
[47](#), [49](#), [50](#), [60](#), [72](#), [73](#).

*Gesamtkunstwerk*  
210.

*Gestalt*  
256.

*Gestaltung*  
256, 300.

**Ghiberti, Lorenzo**  
(Florencia, c.1381 - 1455), 247.

**Ghirlandaio, Domenico Bigordi,**  
**llamado el**  
(Florencia, 1449-1494), 170.

**Giacometti, Alberto**  
(Stampa, Grigioni, 1901 - Coira, 1966),  
500, 515, 584, 585. *779, 979, 980, 981.*

**Giani, Felice**  
(San Sebastiano Monferrato, 1758 - Roma,  
1823), [8](#).

**Gigante, Giacinto**  
(Nápoles, 1806-1876), 154. *198.*

**Gilardi, Piero**  
594.

**Ginsburg, Moisey**  
(Moscú, 1892-1946), 265.

**Gioli, Francesco**  
(Settimo, Pisa, 1846 - Florencia, 1922), [163](#).

**Giorgione**  
(Castelfranco Veneto, c.1477 - Venecia,  
1570), [87](#), *126.*

**Giotto**  
(Vespignano, Mugello, c.1266 - Florencia,  
1337), [107](#), 340, 458, 464.

**Girodet, Anne-Louis**  
(Montargis, 1767 - París, 1824), 2.

**Goetz, Karl Otto**  
(Aquisgrán, 1914), 507.

**Goldberg, Bertrand**  
(Estados Unidos), 922.

**Golosov, Aleksandrovic Pantelejmon**  
(Rusia, 1882-1944), 266.

**Goncharova, Natalia**  
(Ladrymo, Rusia, 1881 - París, 1962), 297,  
301, 393. *479.*

**Gonzales, Julio**  
(Barcelona, 1876 - París, 1942), 503. *789.*

**Gorky, Arshile**  
(Hayotz Dzore, Armenia turca, 1905 - Sher-  
man, Texas, 1948), 383, 482, 483, 484, 487,  
489, 495, 565, 566, 575. *740, 741, 959.*

**Goya y Lucientes, Francisco de**  
(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos,  
1828), [7](#), [9](#), [24](#), [34](#), [35](#), [36](#), [46](#), [58](#), [73](#), [87](#),  
90. [54](#), [55](#), [57](#), [58](#).

**Gozzoli, Benozzo**  
(Florencia, c.1420 - Pistoia, 1497), 170.

**Grandi, Giuseppe**  
(Ganna, 1843-1894), 149, 150. *190.*

**Greco, Domenico Theotokopoulos,**  
**llamado el**  
(Creta, 1541 - Toledo, 1614), [34](#), [103](#), 184,  
206, 208, 227, 246, 346, 385, 450.

**Griffa, Giorgio**  
540.

**Grignani, Franco**  
(Pieve Porto Morone, Pavia, 1909), 477.  
*821.*

**Gris, Juan**  
(Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, 1927).  
[253](#), 285, 289, 316, 350, 392, 396, 398, 429.  
*451, 632, 633, 634.*

**Gropius, Walter**  
(Berlín, 1883 - Boston, 1969), 178, 230,  
[249](#), [253](#), 254, 256, 258, 259, [260](#), [261](#), [263](#),  
265, 278, 279, [280](#), 313, 336, 355, 356, 358,  
360, 361, 364, 365, 367, 376, 423, 472. *388,*  
*389, 390, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 578,*  
*579, 580, 581, 582, 583, 584, 596, 598, 894,*  
*895.*

**Gros, Antoine-Jean**  
(París, 1771-1835), [5](#).

**Grosz, George**  
(Berlín, 1893 - Nueva York, 1959), 226,  
344. *344.*

*Groupe de Recherches d'Art Visuel*  
522.

**Grubicy de Dragon, Vittore**  
(Milán, 1851-1920), 152.

*Grupo Archigram*  
910.

*Grupo Cero*  
522.

*Grupo de Noviembre (véase Novembergruppe)*

*Grupo N*  
522.

*Grupo Z*  
306.

*Grupo T (Arte programada)*  
522.

*Grupo Uno*  
522.

**Guardi, Francesco**  
(Venecia, 1712-1793), 150, [163](#), 321.

**Guarini, Guarino Camillo**  
(Módena 1624 - Milán 1683), 210.

**Guimard, Hector**  
(París, 1867 - Nueva York, 1942), 179. *246,*  
*269.*

**Guttuso, Renato**  
(Bagheria, Palermo, 1912 - Roma, 1987),  
346, 493. *567.*

**Guys, Constantin**  
(Flessinga, 1805 - París, 1892), [61](#), [63](#), [64](#),  
*88, 89.*

**Hackert, Jacob Philipp**  
(Prenzlau, 1737 - San Piero di Careggi, Flo-  
rencia, 1807), 152.

**Hains, Raymond**  
(Saint-Brieuc, 1926), 514.

**Hals, Frans**  
(Amberes, c.1580 - Haarlem, 1666), [68](#), [73](#),  
[87](#), 90.

**Hamilton, Richard**  
(Londres, 1922), 439. *867.*

**Hansen, Christian**  
(Copenhague, 1756-1845), [33](#).

*Happening*  
526, 539.

*Hard edge*  
481, 523, 524, 566.

**Hartung, Hans**  
(Lipsia, 1904), 487, 495, 571, 573, 580. *764,*  
*765, 966, 967.*

**Hausmann, Georges-Eugène**  
(París, 1809-1891), 177.

**Hayez, Francesco**  
(Venecia, 1791 - Milán, 1882), [147](#), 150,  
156. *186.*

**Heckel, Erich**  
(Döbeln, 1883 - Rudolfszell, 1970), 222.  
*334, 362.*

**Hennebique, François**  
(Neuville-Saint-Vaast, 1843 - París, 1921),  
[83](#), *117.*

**Hildebrand, Adolf von**  
(Marburgo, 1847 - Munich, 1921), [167](#),  
[224](#).

*Hiper-realistas*  
531.

*Hochschule für Gestaltung (Ulm)*  
476.

**Hodler, Ferdinand**  
(Berna, 1853 - Ginebra, 1918), 198. *191*

**Hochme, Gerhard**  
(Greppin, Alemania, 1920), 507, 580. *801.*

**Hoffmann, Josef**  
(Pirnitz, 1870 - Viena, 1956), 228.

**Hogarth, William**  
(Londres, 1697-1764), [34](#), [38](#), 379, 447, 515.

- Holbein, Hans, «el Viejo»**  
(Augusta, c.1470 - Isenheim, 1524), 165, 315.
- Homer, Winslow**  
(Boston, 1836 - Scarborough, 1910), 478, 733.
- Hopper, Edward**  
(Nyack, 1882 - Nueva York, 1967), 479, 530, 734.
- Horta, Victor**  
(Grand, 1861 - Bruselas, 1947), [76](#), [82](#), 181, 206, 212, [249](#), 250, 267, 278, 279.
- Howe, George**  
(Worcester, Massachusetts, 1886 - Cambridge, Massachusetts, 1955), 437.
- Hunt, William Holman**  
(Londres, 1827-1910), 170.
- Impresionismo, Impresionistas*  
[51](#), [53](#), [60](#), [68-71](#), [72](#), [75](#), [76](#), [82](#), 94, 96, [99](#), 100, [103](#), 104, 105, [107](#), 110, [111](#), 116, 117, 122, 126, [127](#), [131](#), 134, 146, 152, [159](#), 160, 162, 164, [167](#), 174, 200, 201, 202, 213, 214, 215, [220](#), 223, 226, 227, 236, 246, 285, 287, 293, 310, [314](#), 321, 340, 372, 384, 385, 393, 430, 433, 478, 568.
- Indiana, Robert**  
(New Castle, Indiana, 1928), 859.
- Induno, Domenico**  
(Milán, 1815-1878), 160.
- Informal*  
[135](#), 470, 477, 493, 495, 498, 522.
- Ingres, Jean-Dominique**  
(Montauban, 1780 - París, 1867), [7](#), [23](#), [24](#), [25](#), [36](#), [43](#), [44](#), [53](#), [73](#), [84](#), 96, 98, [99](#), 100, 102, 126, [127](#), 146, [147](#), [220](#), 315, 429. *1*, [43](#), [69](#), [70](#), [123](#).
- Isgro, Emilio**  
540.
- Itten, Johannes**  
(Swarzenegg, Suiza, 1888 - Zurich, 1967), [253](#).
- Jawlensky, Alexei von**  
(Kuslowo, 1867 - Wiesbaden, 1941), 295.
- Jeanneret, Pierre**  
(Ginebra, 1896), 316, 593, 594, 595.
- Jofan, Boris M.**  
(Rusia, 1891), 267, 304.
- John, Augustus**  
(Tenby, Gales, 1878 - Fordingbridge, Hampshire, 1961), 336.
- Johns, Jasper**  
(Allendale, South Carolina, 1930), 481, 527, 529, 531, 720, 870, 871.
- Johnson, Philip Cortelyou**  
(Cleveland, Ohio, 1906), 516.
- Jorn, Asger**  
(Vejrún, Dinamarca, 1914-1973), 496, 773.
- Judd, Donald**  
(Excelsior Springs, Missouri, 1928), 862.
- Jugendstil*  
168, 174.
- Kahn, Louis**  
(Isla de Osel, Estonia, 1901 - Nueva York, 1974), 472, 474, 524, 723, 724, 725, 908, 923.
- Kallmann, Gehrart (Movimiento New Brutalism)**  
(Estados Unidos), 918, 919.
- Kandinsky, Wassili**  
(Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944), 134, 247, [253](#), 256, [262](#), 285, 293, 294, 295, 296, 297, [298](#), 299, 301, 304, [314](#), 315, 322, 332, 358, 395, 407, 408, 410, 411, 413, 429, 461, 475, 482, 507, 472, 473, 474, [645](#), [646](#), [647](#).
- Kantor, Tadeusz**  
(Wielopole, Polonia, 1915), 470.
- Kaprow, Allan**  
(Atlantic City, 1927), 885.
- Katavalos, William**  
(Japón, 1924), 904.
- Kelly, Ellsworth**  
(Newburgh, 1923), 480, 523, 737, 855.
- Kemény, Zoltan**  
(Banica, Rumanía, 1907 - Zurich, 1965), 504, 794.
- Kiesler, Frederick**  
(Viena, 1896 - New York, 1965), 905.
- Kikutake, Kijonori**  
(Japón, 1928), 917.
- Kirchner, Ernst Ludwig**  
(Aschaffenburg, 1880 - Davos, 1938), 222, 236, 239, 242, 332, 358, 370, 371, 372.
- Kitay, Roland**  
(Cleveland, 1932), 539.
- Klee, Paul**  
(Münchenbuchsee, Berna, 1879 - Muralto, Locarno, 1940), 134, 247, [253](#), 256, [262](#), 277, 294, 295, [298](#), 299, 300, [314](#), 315, 335, 341, 358, 361, 393, 411, 413, 420, 434, 461, 462, 504, 507, 564, 475, 476, 477, [648](#), [649](#), [650](#), [651](#), [652](#).
- Klein, Yves**  
(Niza, 1928 - París, 1962), 511, 580, 818.
- Klenze, Leo von**  
(Hildesheim, 1784 - Munich, 1964), [36](#).
- Klimt, Gustav**  
(Baumgarten, 1862 - Viena, 1918), 168, 181, 182, 199, 200, 212, 226, 294, 226, 274, 296.
- Kline, Franz**  
(Wilkes-Barre, Pennsylvania, 1910 - Nueva York, 1962), 486, 487, 496, 535, 746.
- Klinger, Max**  
(Lipsia, 1857 - Grossjena, 1920), 168, 227.
- Knau, Josef (Taller del Metal de la Bauhaus)**  
391.
- Knowles, Edward (Movimiento New Brutalism)**  
(Estados Unidos), 918, 919.
- Kokoschka, Oskar**  
(Pöchlarn, 1886 - Villeneuve, 1980), 201, 226, 227, [245](#), 246, 247, 342, 377, 378.
- Kounellis, Jannis**  
(Atenas, 1936), 536, 594, 889.
- Kubin, Alfred**  
(Leitmeritz, 1877 - Zurckledt, 1959), 201, 226, 295, 341.
- Kupka, Frantisek**  
(Opocno, Bohemia, 1871 - Puteaux, 1957), 457.
- Labrouste, Henri**  
(París, 1801 - Fontainebleau, 1875), [79](#), 106.
- Lacasa**  
437.
- Ladovsky (Grupo Asnova)**  
266.
- La Fresnaye, Roger de**  
(Le Mans, 1885 - Grasse, 1925), 287, 456.
- Lalique, René**  
(Ay, 1860 - París, 1945), 271, 272.
- Land Art*  
538.
- Larco, Sebastiano Silva (Grupo 7)**  
(Valparaíso, 1901), 306.
- Larionov, Michel**  
(Tiraspol, Bessarabia, 1881 - Fontenay-aux-Roses, 1964), 285, 297, 301, 393, 478.
- Laurens, Henri**  
(París, 1885-1954), 283, 443.
- Le Baron Jenney, William**  
(Fairhaven, Massachusetts, 1832 - Los Angeles, 1907), 185, [260](#).
- Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)**  
(La Chaux-de-Fonds, Giura, 1887 - Cap-Martin, 1965), 178, [249](#), 251, 252, [253](#), 265, 274, 289, 350, 354, 358, 363, 364, 367, 376, 378, 380, 398, 418, 423, 432, 474, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 593, 594, 595, 898, 899, 900, 901.
- Ledoux, Claude-Nicolas**  
(Dormans, 1736 - París, 1806), [15](#), [29](#), [30](#), [42](#), [18](#), [19](#), [48](#), [49](#), 722.
- Le Fauconnier, Henri**  
(Hesdin, 1881 - París, 1946), 287, 454.
- Lega, Silvestro**  
(Modigliana, Forlì, 1826 - Florencia, 1895), 162, 213.

- Léger, Fernand**  
(Argentan, Orne, 1881 - París, 1955), 286, 289, 301, 358, 418, 419, 420. [448](#), [452](#), [658](#), [659](#)
- Le Gray**  
101.
- Leonardo da Vinci**  
(Vinci, 1452 - Amboise, 1519), [131](#), 326.
- Leoncillo (Leonardi)**  
(Spoleto, 1915-1968), 346, 503. 788.
- Le Parc, Julio**  
(Mendoza, Argentina, 1928), 836.
- Lescaze, William**  
(Ginebra, 1896-1967), 279. 437.
- Levi, Carlo**  
(Turín, 1902 - Roma, 1975), 344. 558.
- Levi-Montalcini, G.**  
488.
- Levine, Jack**  
(Boston, 1915), 531.
- Lewis, Wyndham**  
(Amherst, 1884 - Londres, 1957), 336. 541.
- Libera, Adalberto (*Grupo 7*)**  
(Villa Lagarina, Trento, 1903 - Roma, 1963), 306.
- Liberty*  
174.
- Lichtenstein, Roy**  
(Nueva York, 1923), 531, 533, 535, 598, 600. [871](#), [994](#), [995](#), [996](#).
- Licini, Osvaldo**  
(Monte Vidon Corrado, Ascoli Piceno, 1894-1958), 313, 423, 460, 461. [504](#), [715](#), [716](#).
- Liebermann, Max**  
(Berlín, 1847-1935), [167](#), 168, 199. 222.
- Lipchitz, Jacques**  
(Druskeniki, Lituania, 1891 - Capri, 1973), 283, 323, 426. [441](#).
- Lissitzky, Lazar, llamado el**  
(Polsinoc, Smolensk, 1890 - Moscú, 1941), 266, 304, 328, 475. [416](#), [417](#), [484](#), [485](#), [486](#).
- Ljubetkin, Berthold**  
(Rusia, 1901), 364, 367. 597.
- Lodoli, Carlo**  
(Venecia, 1690 - Padua, 1761), [12](#).
- Loir, Luigi**  
(1845-1916), 287.
- Lombardo, Sergio**  
(Roma, 1939), 594.
- Loos, Adolf**  
(Brno, Checoslovaquia, 1870 - Kalksburg, 1933), 206, 208, 212, 246, 279. [313](#), [314](#).
- Lorenzetti, Carlo**  
(Roma, 1934), 848.
- Lorrain, Claude**  
(Chamagne, Vosges, 1600 - Roma, 1682), [32](#).
- Lo Savio, Francesco**  
(Roma, 1935 - Marsella, 1963), 522. 830.
- Louis, Morris**  
(Baltimore, 1912 - Washington, 1962), 481. 738, 861.
- Lubarda, Peter**  
(Lubotin, Montenegro, 1905), 470.
- Luce, Maximilien**  
(París, 1858-1941), [75](#).
- Lynn, Jack**  
(Estados Unidos), 474.
- Maccari, Mino**  
(Siena, 1898), 344, 531. 557.
- Macchiaioli*  
[26](#), [51](#), 156, [159](#), 160.
- Macke, August**  
(Meschede, Westfalia, 1887 - Perthes, Champagne, 1914), 295, 299. 470.
- Mackintosh, Charles Rennie**  
(Glasgow, 1868 - Londres, 1928), 181, 336. 248, 270, 275.
- Mackmurdo, Arthur Heygate**  
(Londres, 1851 - Wickham Bishops, 1942), 174. [238](#), [239](#), [240](#).
- Mafai, Mario**  
(Roma, 1902-1965), 346. 563.
- Magnasco, Alessandro**  
(Génova, 1667-1749), 150, 227.
- Magnelli, Alberto**  
(Florencia, 1888 - Meudon, 1971), 320. 519.
- Magritte, René**  
(Lessines, Bélgica, 1898 - Bruselas, 1967), 334, 441. [538](#), [684](#), [685](#).
- Maillart, Robert**  
(Berna, 1872 - Ginebra, 1940), [114](#), [116](#).
- Maillol, Aristide**  
(Banyuls-sur-Mer, 1861 - París, 1944), 203, 215, 221. 309.
- Malevich, Kazimir**  
(Kiev, 1878 - Leningrado, 1935), 265, 267, 286, 301, 303, 304, 322, 375, 414, 416, 433, 434, 454, 475, 522, 539, 562. [480](#), [481](#), [483](#).
- Mancini, Antonio**  
(Roma, 1852-1930), 156.
- Manessier, Alfred**  
(St.-Ouen, 1911), 490. 752.
- Manet, Édouard**  
(París, 1832-1883), [46](#), [64](#), [68](#), 86, [87](#), 89, 90, 98, 100, 104, 116, 124, 175, 315. [122](#), [127](#), [128](#).
- Manolo (Manuel Martínez Hugué)**  
(Barcelona, 1872 - Caldas de Montbuy, 1945), 283. 439.
- Mantegna, Andrea**  
(Isla de Carturo, Padua, 1431 - Mantua, 1506), 170.
- Manuelli, Colombo**  
(Perugia, 1935), 842.
- Manzoni, Piero**  
(Soncino, Cremona, 1933 - Milán, 1963), 511, 594. [811](#), [812](#).
- Manzú, Giacomo**  
(Bergamo, 1908), 348. 571.
- Manzú, Pio**  
(Bergamo, 1939-Turín, 1969), 947.
- Marc, Franz**  
(Munich, 1880 - Verdún, 1916), 295, 393, 434. 471.
- Marcoussis, Louis (Markus, Louis)**  
(Varsovia, 1883 - Cusset-Allier, 1941), 455.
- Marées, Hans Von**  
(Elberfeld, 1837 - Roma, 1887), [167](#)-[221](#).
- Marey, E. Jules**  
(Beaune, 1830 - París, 1904), 102.
- Mari, Enzo**  
(Milán, 1932), 834, 934.
- Marin, John**  
(Rutherford, 1870 - Cape Split, 1953), 479. 735.
- Marinetti, Filippo Tommaso**  
(Alejandría, 1878 - Bellagio, 1944), 289, 291, 310.
- Marini, Marino**  
(Pistoia, 1901 - Forte dei Marmi, 1980), 343, 344, 348. 556.
- Markelius, Sven**  
(Estocolmo, 1889-1972), 274. 429.
- Marquet, Albert**  
(Burdeos, 1875 - París, 1947), 215. 323.
- Marsio Aalto, Aino**  
(1898?-1949), 430.
- Martelli, Diego**  
(Florencia, 1839-1896), [159](#), [163](#).
- Martini, Arturo**  
(Treviso, 1889 - Milán, 1947), 291, 332, 343, 344, 348. 555.
- Martini, Simone**  
(Siena, c.1284 - Avignon, 1344), 429.
- Masaccio**  
(San Giovanni Valdarno, 1401 - Roma, 1428), 340, 344, 458.
- Masson, André**  
(Balagny, 1896 - París, 1987), 332, 419, 468, 482, 487, 566, 571, 573. [964](#), [965](#).
- Mastroianni, Umberto**  
(Fontana Liri, 1910), 503. 785.
- Mathieu, Georges**  
(Boulogne-sur-Mer, 1921), 586, 588. [984](#), [985](#).

**Matisse, Henri**

(Le Cateau, 1869 - Cimiez, 1954), 136, 206, 215, 218, [220](#), 221, 242, 243, 244, 289, 295, 315, 316, 317, 344, 375, 386, 387, 430, 432, 479, 487. [320](#), [322](#), [330](#), [373](#), [374](#), [375](#).

**Matta, Robert Sebastián**

(Santiago de Chile, 1912), 483, 489. [750](#).

**Matté Trucco, Giacomo**

(Turín, 1869-1934), 306. [487](#).

**Mattiacci, Eliseo**

(Cagli, Pesaro, 1940), 594.

**Mavignier, Almir**

(Río de Janeiro, 1925), [825](#).

**Maxwell Fry, Edwin**

(Liverpool, 1899), 258, 336, 367. [598](#).

**Mazzacurati, Marino**

(Galliera, 1908 - Parma, 1969), 346.

**McKinnel, Noel**

(Estados Unidos), [918](#), [919](#).

**Melano, Ernesto**

Castillo en Polezo (desp. 1840), [40](#).

**Melli, Roberto**

(Ferrara, 1885 - Roma, 1958), 291, 346.

**Melnikov, Konstantin Stefanovic**

(Moscú, 1890-1974), 266, 267. [415](#).

**Melotti, Fausto**

(Rovereto, 1901 - Milán, 1986), 313, 422, 461. [503](#).

**Mendelsohn, Erich**

(Olsztyn, 1887 - San Francisco, 1953), 230, 232, 265. [352](#), [353](#), [354](#), [413](#).

**Menghi, Roberto**

[954](#).

**Mengoni, Giuseppe**

(Fontanelice, Bolonia, 1829 - Milán, 1877), [79](#), [107](#).

**Mengs, Anton Raphael**

(Aussig, Bohemia, 1728 - Roma, 1779), [3](#), [13](#), [34](#).

**Menzio, Francesco**

(Tempio Pausania, 1899 - Turín, 1979), 344.

**Merlini, Domenico**

(Castello di Valsolda, 1731 - Varsovia, 1797), [32](#).

**Metafísica, Pintura**

281, 289, 310, 322, 332, 339, 340, 341, 422, 423, 456, 458, 464, 466.

**Meyer, Hannes**

(Basilea, 1889 - Crucifijo de Saboya, 1954), 399.

**M.I.A.R. (Movimiento Italiano para la Arquitectura Racional)**

306.

**Michaux, Henri**

(Namur, 1899 - París, 1984), 318. [803](#).

**Miguel Ángel**

(Caprese, 1475 - Roma 1564), [9](#), [10](#), [11](#), [24](#), [28](#), [46](#), [50](#), [139](#), 146, 170, 196, 438.

**Michelucci, Giovanni**

(Pistoia, 1891), 306. [489](#), [490](#), [493](#), [932](#).

**Michetti, Francesco Paolo**

(Tocco Casauria, Pescara, 1851 - Francavilla al Mare, Chieti, 1929), 156.

**Mies van der Rohe, Ludwig**

(Aquisgrán, 1886 - Chicago, 1969), 259, [260](#), [261](#), 264, 266, 279, [280](#), 359, 360, 361, 363, 376, 417, 566. [405](#), [406](#), [407](#), [585](#), [586](#), [587](#), [588](#), [589](#), [590](#), [907](#).

**Migneco, Giuseppe**

(Messina, 1908), 348.

**Milanese, Fabrizio**

(Génova, 1929), 936.

**Milizia, Francesco**

(Oria, Otranto, 1725 - Roma, 1798), [12](#).

**Millais, John Everett**

(Southampton, 1829 - Londres, 1896), 170, 233.

**Millares, Manolo**

(Las Palmas de Gran Canaria, 1926), 500.

**Millet, François**

(Gruchy, 1814 - Barbizon, 1875), [57](#), [65](#), [66](#), 108, 120. [92](#).

**Minardi, Tommaso**

(Faenza, 1787 - Roma, 1871), [23](#), [167](#). [219](#).

**Minimal art**

524.

**Mirko (Basaldella)**

(Udine, 1910 - Cambridge, Massachusetts, 1969), 346. [565](#).

**Miró, Joan**

(Montroig, Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983), 212, 331, 332, 379, 418, 419, 420, 448, 461, 468, 487, 489, 566. [660](#), [661](#).

**Modernismo**

168, [176](#), 178, 179, 182, [183](#), 184, [195](#), 196, 199, 200, 203, 206.

**Modern style**

174, 336.

**Modigliani, Amedeo**

(Livorno, 1884 - París, 1920), 319, 323, 425, 427, 429, 454, 464. [514](#), [515](#), [671](#), [672](#), [673](#), [674](#).

**Moholy-Nagy, Laszlo**

(Bacsorsod, 1895 - Chicago, 1946), [253](#), 279, 475, 476, 562, 564. [394](#), [726](#), [955](#), [956](#).

**Mondrian, Piet**

(Amersfoort, Utrecht, 1872 - Nueva York, 1944), 200, 268, 269, [314](#), 315, 317, 322, 336, 341, 363, 368, 371, 372, 374, 375, 433, 461, 462, 463, 466, 495, 517, 522, 573, 592, 593, 594, 598. [591](#), [605](#), [606](#), [607](#), [608](#), [609](#), [610](#).

**Monet, Claude**

(París, 1840 - Giverny, 1926), [66](#), [68](#), [69](#), [75](#), [91](#), 92, 93, 94, [95](#), 96, 98, [99](#), [103](#), 105, [107](#), 112, [135](#), [143](#), 162, [163](#), 202, [245](#), 318, 434, 498, 568. [95](#), 96, [131](#), [132](#).

**Moore, Henry**

(Castleford, Yorkshire, 1898 - Much Hadham, Hertfordshire, 1986), 332, 336, 379, 426, 445, 447, 500, 515. [544](#), [689](#), [690](#), [691](#), [692](#).

**Morandi Giorgio**

(Bolonia, 1890-1964), 291, 340, 341, 342, 463, 464, 466, 577. [550](#), [717](#), [718](#), [719](#).

**Morandi, Riccardo**

(Roma, 1902), 928.

**Moreau, Gustave**

(París, 1826-1898), [76](#), [131](#), 430. [169](#).

**Morellet, François**

(Cholet, Francia, 1926), [840](#).

**Morelli, Domenico**

(Nápoles, 1826-1901), [155](#), 156, [159](#), 200, 201.

**Moretti, Gaetano**

(Milán, 1860-1938), 268.

**Morisot, Berthe**

(Bourges, 1841 - París, 1895), 98.

**Morris, Robert**

(Kansas City, 1931), 863, 884.

**Morris, William**

(Walthamstow, Essex, 1834 - Londres, 1896), [23](#), 98, 172, 173, 174, 179, 181, [195](#), 275, 447. [243](#).

**Motherwell, Robert**

(Aberdeen, Washington, 1915), 496. [768](#), [852](#).

**Mucha, Alfons**

(Ivancice, Checoslovaquia, 1860 - Praga, 1939), 282.

**Müller, Otto**

(Liebau, 1874 - Breslavia, 1930), 223. [338](#), [356](#).

**Munari, Bruno**

(Milán, 1907), 476. [728](#), [841](#), [943](#).

**Munch, Edvard**

(Løten, Noruega, 1863 - Ekely, 1944), 168, 175, 200, 201, 202, 212, 213, 215, 236, 238, 242, 318. [297](#), [355](#), [365](#), [366](#), [367](#).

**Mussini, Luigi**

(Berlín, 1813 - Siena, 1888), [23](#), [167](#).

**Nabis, Pintores**

[135](#), 179, 202, 203.

**Nadar (Gaspard-Félix Tournachon)**

(París, 1820-1910), [68](#), [72](#), [75](#), [87](#), 100, [163](#), [99](#).

**Naïfs, Pintores**

128, 318.

- Naumann, Bruce**  
(Fort Wayne, Indiana, 1941), 883.
- Nay, Ernst Wilhelm**  
(Berlín, 1902 - Colonia, 1968), 490, 757.
- Nazarenos*  
[23](#), [147](#), [167](#).
- Neofuturismo*  
310.
- Neoimpresionismo*  
[66](#), [69](#), [75](#), [76](#), [77](#), 94, 112, [135](#), 152, 393.
- Neoplasticismo*  
[249](#), 256, 267, 380.
- Nervi, Pier Luigi**  
(Sondrio, 1891 - Roma, 1978), 927.
- Neue Sachlichkeit, Corriente de la*  
226.
- Neutra, Richard**  
(Viena, 1892 - Wuppertal, 1970), 279.
- Nevelson, Louise**  
(Kiev, 1900), 504, 792.
- Newman, Barnett**  
(Nueva York, 1905-1970), 481, 523, 566, 854.
- Nicholson, Ben**  
(Denham, 1894-1976), 336, 449, 450, 514, 545, 696.
- Nigro, M.**  
477, 480.
- Niwiskij, Ignatij**  
(Moscú, 1881), 447.
- Nizzoli, Marcello**  
(Regio Emilio, 1895 - Milán, 1969), 942.
- Noguchi, Isamu**  
(Los Angeles, 1904), 790.
- Noland, Kenneth**  
(Asheville, North Carolina, 1924), 523, 589, 590, 591, 856, 988.
- Nolde, Emil**  
(Nolde, 1867 - Seebüll, 1956), 222, 225, [245](#), 247, 344, 335, 357, 376, 379.
- Nouveau Réalisme*  
512, 515.
- Novocento, Movimiento*  
313, 320, 340, 342, 343, 344, 422, 423.
- Novelli, Gastone**  
(Viena, 1925 - Milán, 1968), 594.
- Novembergruppe*  
227, 230, [253](#), 258, [260](#), 359.
- Nueva Figuración*  
514, 515.
- Nuevo Realismo (véase Nouveau Réalisme)*
- Nueva Asociación de Artistas (1909)*  
294.
- Obrist, Hermann**  
(Kilchberg, Zurich, 1863 - Munich, 1927), 265.
- Ochitovic**  
(Rusia), 265.
- Olbrich, Joseph Maria**  
(Troppau, 1867 - Düsseldorf, 1908), 168, 181, 182, 229, 247, 276.
- Oldenburg, Claes**  
(Estocolmo, 1929), 529, 531, 873, 874.
- Opalka, Stephen**  
(Polonia), 470, 540.
- Op(tical) Art*  
475, 517, 529, 576.
- Órfico, motivo*  
301.
- Orgánica, Arquitectura*  
277, 278.
- Oriani, Alfredo**  
496.
- Orozco, José Clemente**  
(Zapotlán, Méjico, 1883 - Ciudad de Méjico, 1949), 452, 700, 701.
- Oud, Jacobus Johannes Pieter**  
(Purmerend, 1890 - Wassenaar, 1963), 178, 268, 269, 270, 421, 422, 893.
- Overbeck, Friedrich**  
(Lubeck, 1789 - Roma, 1869), [23](#), [167](#), [220](#).
- Owen, Robert**  
(Newtown, 1771-1858), [176](#), 177.
- Ozenfant, Amédée**  
(Saint-Quentin, 1886 - Cannes, 1966), 251, 289, 316, 321, 340.
- Pace, Achille**  
(Termoli, Campobasso, 1923), 826.
- Pagano, Giuseppe**  
(Parenzo, Istria, 1896 - Mauthausen, 1945), 307, 308, 310, 488, 494.
- Pagliani, Eleuterio**  
(Casale Monferrato, 1826 - Milán, 1903), 150.
- Palanti, Giancarlo**  
494.
- Palizzi, Filippo**  
(Vasto, Chieti, 1818 - Nápoles, 1899), 154, [155](#), [159](#), 199.
- Palizzi, Giuseppe**  
(Chieti, 1812 - París, 1888), 154.
- Palma, Jacopo, «il Vecchio»**  
(Serina, Bergamo, c.1480 - Venecia, 1528), [87](#).
- Paolini, Giulio**  
(Génova, 1940), 540, 541, 594.
- Paolo Uccello**  
(Pratovecchio, 1397 - Florencia, 1475), 161, 463.
- Paolozzi, Edoardo**  
(Edimburgo, 1924), 866.
- Parmigianino, Francesco Mazzola, llamado el**  
(Parma, 1503 - Casalmaggiore, 1540), 149.
- Pascali, Pino**  
(Bari, 1935 - Roma, 1968), 536, 594, 887, 888.
- Pascin, Jules**  
(Widdin, 1885 - París, 1930), 323, 346, 522.
- Pasmore, Victor**  
(Chelsham, 1908), 515, 732.
- Paulucci, Enrico**  
(Génova, 1901), 344, 490.
- Paxton, Joseph**  
(Milton, Bryan, 1803 - Londres, 1865), [77](#), [79](#), [104](#), [105](#).
- Pechstein, Max**  
(Zwickau, 1881 - Berlín, 1955), 333, 359.
- Pellizza da Volpedo, Giuseppe**  
(Volpedo, 1868 - Milán, 1907), 152, [151](#), 196.
- Penone, Giuseppe**  
594.
- Peressutti, Enrico (Estudio B.B.P.R.)**  
(Pinzano del Tagliamento, 1908 - Milán, 1976), 934, 940, 941.
- performance*  
536.
- Perilli, Achille**  
(Roma, 1927), 493, 594, 763.
- Permeke, Constant**  
(Amberes, 1886 - Ostende, 1952), 343, 554.
- Perret, Auguste**  
(Exelles, 1874 - París, 1954), 182, 255.
- Persico, Edoardo**  
(Nápoles, 1900 - Milán, 1936), 307, 344.
- Perugino, Pietro Vannucci, llamado el**  
(Città della Pieve, c.1450 - Fontignano, Perugia, 1523), [167](#).
- Petrelli, Gianfranco**  
(Florencia, 1935), 936.
- Pettoruti, Emilio**  
(La Plata, 1894-1973), 454.
- Pevsner, Anton**  
(Orel, 1886 - París, 1962), 265, 301, 304, 317, 322, 414, 416, 417, 447, 503, [653](#), [654](#).
- Peyrí, Antoni**  
924.
- Pforr, Franz**  
(Frankfurt, 1788 - Albano, Roma, 1812), [23](#), [41](#).
- Piacentini, Marcello**  
(Roma, 1881-1960), 306.
- Picabia, Francis**  
(París, 1878-1953), 311, 324, 479, 523, 524.

- Picasso, Pablo**  
(Málaga, 1881 - Mougins, 1973), [36](#), [44](#), [127](#), 128, 129, 130, 196, 218, [220](#), 221, 247, [249](#), 252, [253](#), 277, 281, 282, 283, 285, 286, 289, 299, 301, 315, 323, 334, 335, 348, 350, 354, 375, 379, 384, 385, 386, 388, 389, 392, 393, 398, 400, 418, 420, 427, 429, 437, 438, 440, 447, 454, 479, 482, 487, 490, 570, 598. [56](#), 118, 124, 329, 445, 507, 540, 621, 622, 623, 624, 625, 681, 682.
- Pierelli, Attilio**  
(Sasso di Serra San Quirico, 1924), 843.
- Piermarini, Giuseppe**  
(Foligno, 1734-1808), [15](#).
- Piero della Francesca**  
(Borgo Sansepolcro, c.1420 - 1492), [115](#), 161, 247, 450, 458.
- Pignon, Édouard**  
(Bully-les-Mines, 1905), 490. 751.
- Pirandello, Fausto**  
(Roma, 1899), 346.
- Pisani, Vettor**  
536, 594.
- Pissarro, Camille**  
(Saint-Thomas, Antillas, 1830 - París, 1903), [65](#), [66](#), [68](#), [103](#), 104, 93.
- Pistoletto, Michelangelo**  
(Biella, 1933), 536, 594, 890.
- Pitloo, Antonio**  
(Arnheim, 1791 - Nápoles, 1837), 152. 197.
- Poelzig, Hans**  
(Berlín, 1869-1936), 184, 230. 259, 349.
- Pointillisme*  
[75](#), 112, [115](#).
- Poliakoff, Serge**  
(Moscú, 1906 - París, 1969), 490. 760.
- Pollini, Gino (Grupo 7)**  
(Rovereto, 1903), 306.
- Pollock, Jackson**  
(Cody, Wyoming, 1912 - Long Island, 1956), 383, 454, 484, 486, 487, 489, 507, 535, 574, 575. 748, 749, 968, 969.
- Pomodoro, Arnaldo**  
(Morciano di Romagna, 1926), 510, 594. 809.
- Pont-Aven*  
202, 203.
- Pop(ular)- Art*  
467, 527, 529, 530, 531, 535, 539.
- Portinari, Candido**  
(Brodosqui, São Paulo, 1903 - Rio de Janeiro, 1962), 454.
- Posada, José Guadalupe**  
(Aguascalientes, 1851 - Ciudad de Méjico, 1913), 699.
- Poussin, Nicolás**  
(Les Andelys, 1594 - Roma, 1665), [24](#), [37](#), [38](#), [43](#), [46](#), [53](#), 315, 439.
- Pozzati, Concetto**  
(Vo' Vecchio, Padua, 1935), 594.
- Prampolini, Enrico**  
(Modena, 1894 - Roma, 1956), 289, 311. 461, 500.
- Praxiteles**  
(Siglo IV a. C.), 141.
- Predaval, Giangiacomo**  
494.
- Prerrafaelistas, Hermandad de los*  
[23](#), 98, 144, [167](#), 170, 171, 173, 175, 199.
- Previati, Gactano**  
(Ferrara, 1852 - Lavagna, 1920), 152, 196. 193.
- Pugin, Augustus Welby Northmore**  
(Londres, 1812-1852), [21](#) [38](#).
- Puntillismo (véase Pointillisme)*
- Pura visibilidad, Teoría de la*  
[167](#).
- Purista, Movimiento*  
[23](#), [147](#), [167](#), 251, 256, 289, 316, 321, 340, 449.
- Puvis de Chavannes, Pierre**  
(Lyon, 1824 - París, 1898), [76](#), [220](#), 384. [103](#).
- Radice, Mario**  
(Como, 1900), 313, 422. 505.
- Rafael**  
(Urbino, 1483 - Roma, 1520), [9](#), [23](#), [24](#), [43](#), [46](#), [87](#), 96, 98, 146, [147](#), [167](#), 170, 340, 439, 467.
- Raggi, Ercole**  
(Faenza), 146.
- Rayismo*  
285, 297, 300, 301, 393.
- Raimondi, Marcantonio**  
(Bologna, c.1489 - c.1534), [87](#) 125.
- Ranson, Paul-Élie**  
(Limoges, 1862 - París, 1909), 203. 307.
- Ranzoni, Daniele**  
(Intra, 1843-1889), 149, 150, [159](#), [163](#). 189.
- Raphaël Mafai, Antonietta**  
(Kovno, Lituania, 1900 - Roma, 1975), 346.
- Rauschenberg, Robert**  
(Port Arthur, Texas, 1925), 383, 481, 500, 527, 529, 577, 595, 596. 869, 991, 992.
- Rava, Carlo Enrico (Grupo 7)**  
306.
- Ray, Man**  
(Filadelfia, 1890 - París, 1976), 324, 325, 326, 441, 468, 475. 526, 527, 686, 687, 688.
- Raysse, Martial**  
(Golfe-Juan, Niza, 1936), 815.
- Racionalismo (en arquitectura)*  
[249](#), 272, 273, 275, 313.
- Racionalismo constructivista*  
338.
- Ready-made*  
326, 327, 475.
- Realismo socialista*  
493, 496.
- Redon, Odilon**  
(Burdeos, 1840 - París, 1916), [28](#), [76](#), [131](#), 134, 236, 238. 168, 170.
- Reggiani, Mauro**  
(Nonantola, 1897-1980), 313, 422. 506.
- Reinhardt, Ad**  
(Bufalo, 1913 - Nueva York, 1967), 539. 892.
- Rembrandt van Rijn**  
(Leida, 1606 - Amsterdam, 1669), [73](#), 467.
- Renoir, Auguste**  
(Limoges, 1841 - Cagnes, 1919), [44](#), [66](#), [68](#), [69](#), [75](#), [76](#), [91](#), 96, 97, 98, [99](#), 100, 102, [103](#), [107](#), [115](#), [135](#), 201, 202, 221, 568. 133, 134, [135](#), 136.
- Resina, Escuela de*  
[159](#).
- Reynolds, Joshua**  
(Plympton-Earl's, Devon, 1723 - Londres, 1792), [9](#), [18](#), [28](#), 90.
- Rho, Manlio**  
(Como, 1901-1957), 313, 422. 502.
- Ribera, José de, llamado «el Españolito»**  
(Játiva, 1590 - Nápoles, 1652), [103](#).
- Ricci, Leonardo**  
(Roma, 1918), 936.
- Richardson, Henry Hobson**  
(St. James Parish, Louisiana, 1838 - Boston, 1886), 185, 186, 479. [261](#).
- Richier, Germaine**  
(Grans, Provence, 1904 - Montpellier, 1959), 500. 780.
- Richter, Hans**  
(Berlín, 1888 - Locarno, 1976), 326, 475.
- Rietveld, G. Thomas**  
(Utrecht, 1888-1964), 269, 368, 370, 378. 423, [603](#), 604.
- Riley, Bridget**  
(Londres, 1931), 477. 835.
- Rivera, Diego**  
(Guanajuato, 1886 - Ciudad de Méjico, 1957), 452, 454. 702.
- Roche, Pierre**  
(París, 1855-1922), 285.
- Rodchenko, Alexander**  
(San Petersburgo, 1891-1956), 304.
- Rodin, Auguste**  
(París, 1840 - Meudon, 1917), [139](#), 140, 196, 319, 405, 426. 175, [176](#), 177, 288.

- Roebling, John**  
(Estados Unidos), 111.
- Rogers, Ernesto Nathan** (*Estudio B.B.P.R.*)  
(Trieste, 1909 - Milán, 1969), 308. 934, 940, 941.
- Rohlf, Christian**  
(Niendorf, Holstein, 1849 - Hagen, 1938), 364.
- Romano**  
494.
- Rosai, Ottone**  
(Florencia, 1895 - Ivrea, 1957), 291, 344. 560.
- Rosenquist, James**  
(Grand Forks, 1933), 530, 531. 877.
- Rossano, Federico**  
(Nápoles, 1835-1912), 159.
- Rosselli, Alberto**  
(Palermo, 1921), 951.
- Rossetti, Dante Gabriele**  
(Londres, 1828 - Birchington-on-Sea, 1882), 23, 170, 171. 234.
- Rossi, Carlo**  
(Nápoles, 1775 - San Petersburgo, 1849), 34.
- Rossi, Gino**  
(Venecia, 1884 - Treviso, 1947), 319, 320. 516.
- Rosso, Medardo**  
(Turín, 1858 - Milán, 1928), 139, 140, 149, 348, 426. 178, 179, 180.
- Rosso, Mino**  
(Castagnole Monferrato, 1904 - Turín, 1963), 310. 498.
- Rotella, Mimmo**  
(Catanzaro, 1918), 514, 595, 596. 814, 993.
- Rothko, Mark**  
(Dvinsk Letonia, 1903 - Nueva York, 1970), 477, 481, 487, 511, 524, 566, 574, 575, 576. 747, 970, 971.
- Rouault, Georges**  
(París, 1871-1958), 218, 317, 430, 432. 511, 675, 676.
- Rousseau, Henri, llamado «el Aduanero»**  
(Laval, 1844 - París, 1910), 128, 129, 130, 281, 286, 296, 393, 438, 466. 164, 165, 166.
- Rousseau, Théodore**  
(París, 1812 - Barbizon, 1867), 26, 53, 55, 56, 57, 68, 82, 83.
- Roussel, Ker-Xavier**  
(Chêne, 1867 - L'Étang-la-Ville, 1944), 203. 306.
- Rubens, Peter Paul**  
(Siegen, 1577 - Amberes, 1640), 24, 50.
- Rude, François**  
(Dijon, 1784 - París, 1855), 51, 79.
- Rudolf, Paul**  
(Elkton, Kentucky, 1918), 925.
- Runge, Philip Otto**  
(Wolgast, 1777 - Hamburgo, 1810), 165. 218.
- Ruskin, John**  
(Londres, 1819 - Brantwood, 1900), 23, 25, 98, 144, 167, 170, 172, 175, 179, 275, 447.
- Russolo, Luigi**  
(Portogruaro, 1885 - Laveno, 1947), 196, 289. 458.
- Saarinen, Eero**  
(Kirkonummi, Finlandia, 1910 - Birmingham, Michigan, 1961), 279. 915.
- Sabatelli, Luigi**  
(Florencia, 1772 - Milán, 1850), 146.
- Safdie, Moshe**  
(Israel), 926.
- Sant'Elia, Antonio**  
(Como, 1888 - Monfalcone, 1916), 289, 291, 306, 308, 310. 464, 465.
- Santomaso, Giuseppe**  
(Venecia, 1907), 490, 594. 755.
- Santoro, Pasquale**  
(Ferrandina, Matera, 1933), 833.
- Sapper, R.**  
948.
- Sargent, John**  
(Florencia, 1856 - Londres, 1925), 336, 479.
- Sassu, Aligi**  
(Milán, 1912), 348. 569.
- Savinio, Alberto (Andrea de Chirico)**  
(Atenas, 1891 - Roma, 1952), 441, 460. 712, 713, 714.
- Scarpa, Carlo**  
(Venecia, 1906 - Sendai, Japón, 1978), 938, 939.
- Schadow, Gottfried von**  
(Berlín, 1764-1850), 27.
- Scharoun, Hans**  
(Bremen, 1893-1970), 230. 350, 351.
- Scheggi, Paolo**  
(Florencia, 1940 - Roma, 1971), 844.
- Schiavone, Andrea Meldolla, llamado el**  
(Sebenico, 1522 - Venecia, 1563), 150.
- Schiele, Egon**  
(Tulln, 1890 - Viena, 1918), 225. 339, 340.
- Schinkel, Friedrich**  
(Neuruppin, 1781 - Berlín, 1841), 17, 18, 21, 23, 168, 260, 359. 23.
- Schlemmer, Oscar**  
(Stuttgart, 1888 - Baden-Baden, 1943), 256. 395, 396, 397, 449.
- Schmidt-Rottluff, Karl**  
(Rottluff, Sajonia, 1884 - Berlín, 1976), 223. 261, 336.
- Schöffler, Nicolas**  
(Kalocsa, Hungría, 1912), 476. 729.
- Schreiber, Siegfried**  
(Bertsdorf, 1928), 410.
- Schultze, Bernard**  
(Schneidemühl, 1915), 507. 798.
- Schwitters, Kurt**  
(Hannover, 1887 - Ambleside, Inglaterra, 1948), 324, 328, 329, 514, 529, 577, 595. 531, 532.
- Scialoja, Toti**  
(Roma, 1914), 500, 594.
- Scipione (Gino Bonichi)**  
(Macerata, 1904 - Roma, 1933), 346, 348. 562.
- Scuola Romana* (1927)  
346.
- Secesión*  
168, 181, 199, 208, 294.
- Secesión de Berlín* (1893)  
168, 199.
- Secesión de Munich* (1892)  
168, 199, 223, 294.
- Secesión de Viena* (1897)  
181, 182, 184, 199, 246, 294.
- Segal, George**  
(Nueva York, 1925), 530. 875, 876.
- Segantini, Giovanni**  
(Arco, Trento, 1858 - Schafberg, Engadina, 1899), 152, 196. 194, 195.
- Seis Pintores de Turín, Grupo de los* (1929)  
344.
- Selva, Giannantonio**  
(Venecia, 1751-1819), 15.
- Semeghini, Pio**  
(Quistello, Mantova, 1878 - Verona, 1964), 344. 559.
- Sernesi, Raffaello**  
(Florencia, 1838 - Bolzano, 1866), 157. 207.
- Serpan, Jaroslav**  
(Praga, 1922), 508.
- Sert, José Luis**  
(Barcelona, 1902-1983), 437.
- Sérusier, Paul**  
(París, 1864 - Morlaix, 1927), 135, 203. 302, 303.
- Seuphor, Michel (Fernand Louis Berckelaers)**  
(Amberes, 1901), 422.
- Seurat, Georges**  
(París, 1859-1891), 44, 69, 75, 98, 111, 112, 113, 115, 122, 124, 127, 152, 201. 146, 147, 148.

- Severini, Gino**  
(Cortona, 1883 - París, 1966), 310, 316, 320, 430, 432, 462, 517.
- Shahn, Ben**  
(Kovno, Rusia, 1898 - Nueva York, 1969), 479, 736.
- Signac, Paul**  
(París, 1863-1935), [69](#), [75](#), [111](#), 112, [115](#), 122, 128, 152, 218, [149](#), [150](#).
- Signorini, Telemaco**  
(Florencia, 1835-1901), 157, [159](#), 162, 205, 212.
- Simbolismo*  
[75](#), [76](#), [77](#), 98, 112, 128, [131](#), 134, [135](#), 141, 201.
- Simonetti**  
937.
- Singier, Gustave**  
(Warneton, 1909), 490, 761.
- Siqueiros, David Alfaro**  
(Chihuahua, Méjico, 1898 - Ciudad de Méjico 1974), 452, 454, 487, 705.
- Sironi, Mario**  
(Sassari, 1885 - Milán, 1961), 342, 344, 553.
- Sisley, Alfred**  
(París, 1839 - Moret-sur-Loing, 1899), [68](#), [69](#), [91](#), 92, 93, [129](#), [130](#).
- Sitte, Camille**  
(Viena, 1843-1903), 182.
- Smargiassi, Gabriele**  
(Vasto, Chieti, 1798 - Nápoles, 1882), 154.
- Smith, Antony**  
(South Orange, Nueva York, 1912), 864.
- Smith, David**  
(Decatur, Indiana, 1906 - Bennington, 1965), 503, 787.
- Smith, Richard**  
(Letchworth, 1931), 858.
- Smithson, Robert**  
(Passaic, 1938 - Texas, 1973), 881.
- Soane, John**  
(Whitchurch, 1753 - Londres, 1837), [25](#).
- Soffici, Ardengo**  
(Rignano sull'Arno, 1879 - Vittoria Apuana, Lucca, 1964), 289, 291, 310, 436.
- Soldati, Atanasio**  
(Parma, 1896 - Milán, 1953), 313, 422, 423, 461, 665, 666.
- Soleri, Paolo**  
(Turín, 1919), 911.
- Somaini, Francesco**  
(Lomazzo, Como, 1926), 786.
- Sonderborg, Kurt Rudolf Hoffmann**  
(Sonderborg, 1903), 507, 799.
- Sonnenschein, Johann**  
(Stuttgart, 1749 - Berna, 1828), [4](#).
- Soto, Jesús Rafael**  
(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923), 829.
- Sottsass, Ettore Jr.**  
(Innsbruck, 1907), 952.
- Soulages, Pierre**  
(Rodez, 1919), 487, 496, 580, 766.
- Soutine, Chaim**  
(Smilovich, 1894 - París, 1943), 226, 317, 323, 346, 429, [343](#), [510](#).
- Spazzapan, Luigi**  
(Gradisca d'Isonzo, 1890 - Turín, 1958), 344, 561.
- Spoerri, Daniel**  
(Galati, Rumanía, 1930), 514, 816.
- Stella, Frank**  
(Malden, Massachussets, 1936), 860.
- Stieglitz, Alfred**  
(Hoboken, New Jersey, 1864 - Nueva York, 1946), 324, 325, 468.
- Still, Clifford**  
(Grandin, North Dakota, 1904), 496, 592, 594, 767, 989.
- Strand, Kerry**  
845.
- Stuck, Franz von**  
(Tettenweis, 1863 - Munich, 1928), 196, 199, 294.
- Sturm und Drang*  
[4](#), [9](#), 165, 246.
- Sullivan, Louis Henry**  
(Boston, 1856 - Chicago, 1924), 186, [187](#), 275, [263](#).
- Suprematismo*  
266, 281, 300, 301, 303, 414, 475, 562.
- Surrealismo*  
134, 256, 281, 322, 329, 330, 332, 334, 335, 336, 375, 419, 441, 443, 444, 454, 460, 472, 487, 489, 529, 566, 571, 575.
- Survage, Léopold**  
(Wilmanstrand, 1879 - París, 1968), 323.
- Sutherland, Graham**  
(Londres, 1903 - Mentone, 1980), 336, 515, 543.
- Tachisme, Tachiste*  
[135](#), 522, 573.
- Tamayo, Rufino**  
(Oxaca, 1899 - Méjico, 1966), 454, 703, 704.
- Tange, Kenzo**  
(Imibari, 1913), 896, 897, 920, 921.
- Tanguy, Yves**  
(París, 1900 - Woodbury, Connecticut, 1955), 334, 536.
- Tápies, Antoni**  
(Barcelona, 1923), 500, 577, 580, 778, 974, 975.
- Tatlin, Wladimir**  
(Karkov, 1885 - Moscú, 1953), 265, 266, 301, 303, 414.
- Taut, Bruno**  
(Königsberg, 1880 - Estambul, 1938), 230, 347, 348.
- Tecton, Grupo*  
367.
- Tenerani, Pietro**  
(Torano, Rieti, 1789 - Roma, 1869), [23](#), [167](#), [42](#).
- Terk Delaunay, Sonia**  
(Giradisce, Ucrania, 1886 - París, 1979), 283, 525.
- Terragni, Giuseppe (Grupo 7)**  
(Meda, Milán, 1904 - Como, 1942), 306, 308, 422, 423, 495, [662](#), 663, 664.
- Thonet, Michel**  
(Boppard, Coblenza, 1796 - Viena, 1871), 370, 602.
- Thorn Prikker, Jan**  
(La Haya, 1868 - Colonia, 1932), 295.
- Thorvaldsen, Bertel**  
(Copenhague, 1770-1844), [7](#), [17](#), [18](#), [42](#), [51](#), [3](#), [29](#), [68](#).
- Tieck, Christian Friedrich**  
(Berlín, 1776-1851), [3](#), [20](#), [167](#).
- Tiépolo, Giambattista**  
(Venecia, 1696 - Madrid, 1770), [34](#), 98, 150, [155](#), [163](#), 321.
- Tilson, Joe**  
(Londres, 1928), 857.
- Tinguely, Jean**  
(Friburgo, 1925), 504, 793.
- Tino di Camaino**  
(Siena, c.1285 - Nápoles, 1337), 429.
- Tintoretto, Jacopo Robusti, llamado el**  
(Venecia, c.1518-1594, [103](#).
- Tiziano Vecellio**  
(Pieve di Cadore, c.1490 - Venecia, 1576), [40](#), [87](#), [147](#), 126.
- Tobey Mark**  
(Centerville, Wisconsin, 1890 - Basilea, 1976), 484, 486, 564, 586, 745, 983.
- Toma, Gioacchino**  
(Galatina, Lecce, 1836 - Nápoles, 1891), 156, [159](#), 202, 203.
- Tommasi, Ludovico**  
(Livorno, 1866-1941), [163](#).
- Toorop, Jan**  
(Poerworedjo, Java, 1858 - La Haya, 1928), 198, 273, 292, 293.
- Torres García, Joaquín**  
(Montevideo, 1874-1949), 323, 422, 454.
- Tosi, Arturo**  
(Busto Arsizio, 1871 - Milán, 1956), 342, 552.

- Toulouse-Lautrec, Henri de**  
(Albi, 1864 - Malromé, 1901), [72](#), [74](#), [81](#), [107](#), 116, 120, 124, 126, [127](#), 128, [143](#), 175, 179, 201, 203, 213, 218, 236, 242, 384. [160](#), [161](#), [162](#), [163](#).
- Troyon, Constant**  
(Sèvres, 1810 - París, 1865), [55](#).
- Turcato, Giulio**  
(Mantua, 1912), 594. [813](#).
- Turner, Richard**  
97.
- Turner, William**  
(Londres, 1775-1851), [9](#), [11](#), [25](#), [31](#), [32](#), [33](#), [131](#), 150, 152, 170, 200, 336, 447, 450. [52](#), [53](#).
- Twombly, Cy**  
(Lexington, 1929), 594.
- Uncini, Giuseppe (Grupo Uno)**  
(Fabriano, 1929), [846](#).
- Ussi, Stefano**  
(Florencia, 1822-1901), [159](#).
- Utrillo, Maurice**  
(París, 1883 - Dax, 1955), 317, 318, 319. [512](#).
- Utzon, John**  
(Copenhague, 1918), [914](#).
- Valadier, Giuseppe**  
(Roma, 1762-1839), [17](#), [22](#).
- Vallotton Félix**  
(Lausanne, 1865 - París, 1925), 203. [308](#).
- Valores plásticos* (1920)  
310, 340, 344.
- Van den Broek, Johannes Hendrik**  
(Rotterdam, 1898-1978), [912](#), [913](#).
- Van der Vlugt, L. C.**  
(Rotterdam, 1894-1936), 270. [424](#).
- Van de Velde, Henry**  
(Amberes, 1863 - Oberagen, 1957), [76](#), [82](#), 168, 181, 199, 206, 212. [232](#), [244](#), [266](#), [277](#).
- Van Doesburg, Theo**  
(Utrecht, 1883 - Davos, 1931), 266, 267, 268, 269, 270, 313, 328, 360, 368, 371, 380. [418](#), [419](#), [420](#), [599](#), [600](#), [601](#).
- Van Dongen, Kees**  
(Delfshaven, 1877 - Munich, 1967), 215, 222. [328](#).
- Van Eesteren, Cor**  
(Amsterdam, 1897), 269, 270. [418](#), [419](#).
- Van Gogh, Vincent**  
(Groot Zundert, 1853 - Auvers-sur-Oise, 1890), [66](#), 108, 110, 112, [115](#), 116, 120, 122, [123](#), 124, [127](#), [143](#), 175, 184, [195](#), 201, 202, [213](#), 214, 215, [218](#), 236, [314](#), 318, 348, 433, 487, 515. [156](#), [157](#), [158](#), [159](#).
- Vantongerloo, Georges**  
(Amberes, 1886-1966), 269, 380.
- Van Wittel, Gaspare**  
(Amersfoot, 1653 - Roma, 1736), 152.
- Vardanega, Gregorio**  
(Possagno, 1923), [839](#).
- Vasarely, Victor**  
(Pecs, Hungría, 1908), 477, 517, 589. [828](#), [986](#), [987](#).
- Vedova, Emilio**  
(Venecia, 1919), 487, 496, 592. [594](#), 769, [990](#).
- Velázquez, Diego**  
(Sevilla, 1599 - Madrid, 1660), [34](#), [68](#), [73](#), [87](#), 90, 315, 450, 451, 515. [508](#), [698](#).
- Vermeer, Jan**  
(Delft, 1632-1675), 463.
- Verna, Claudio**  
540.
- Veronese, Paolo**  
(Verona, 1528 - Venecia, 1588), 98.
- Veronesi, Luigi**  
(Milán, 1908), 422, 476, 480. [731](#).
- Vesnin, Aleksander**  
(Rusia, 1883-1959), 266.
- Vesnin, Leonid**  
(Rusia, 1880-1933), 266.
- Vesnin, Viktor**  
(Rusia, 1882-1950), 266.
- Viani, Alberto**  
(Quistello, Mantua, 1906), 500. [782](#).
- Viganò, Vittoriano**  
(Milán, 1919), [929](#).
- Villon, Jacques (Gaston Duchamp)**  
(Damville, 1875 - Puteaux, 1963), 287. [453](#).
- Viollet-le-Duc, Eugène**  
(París, 1814 - Lausanne, 1879), [22](#), [39](#).
- Vlaminck, Maurice de**  
(París, 1876 - Rueil-la-Gadelière, 1958), 215, 222, 346. [327](#).
- Vorticismo*  
336.
- Voysey, Charles Francis Annesley**  
(Hessle, Yorkshire, 1857 - Winchester 1941), 336.
- Vuillard, Édouard**  
(Cuiseaux, 1868 - La Baule, 1940), 94, [135](#), 142, [143](#), 203. [181](#), [182](#), [304](#).
- Wachsmann, Konrad**  
(Frankfurt, 1901), 259, [261](#), [263](#), 474, 509. [402](#), [403](#), [404](#), [411](#).
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich**  
(Berlín, 1773-1798), [3](#), [20](#), [167](#).
- Wagner, Otto**  
(Viena, 1841-1918), 168, 181, 182. [230](#), [252](#), [253](#), [254](#).
- Warhol, Andy**  
(Filadelfia, 1930 - Nueva York, 1987), 531, 533, 535, 598, 600. [879](#), [997](#), [998](#), [999](#).
- Watteau, Antoine**  
(Valenciennes, 1864 - Nogent-sur-Marne, 1721), 98, [163](#).
- Webb, Philip**  
(Oxford, 1831 - Worth, Sussex, 1915), 173. [235](#).
- Werkbund*  
184, 222, 258, 359.
- Werner, Theodor**  
(Tubingen, 1886), 490. [756](#).
- Wesselmann, Tom**  
(Cincinnati, 1931), 532.
- Whistler, James Abbot McNeill**  
(Lowell, Massachussets, 1834 - Londres, 1903), 142, 144, 175, 200, 450, 479. [183](#), [184](#), [185](#).
- Wilson, Richard**  
(Penegoes, Gales, 1713 - Colomondie, 1782), [9](#).
- Winckelmann, Johann Joachim**  
(Stendal, Prusia, 1717 - Trieste, 1768), [3](#), [10](#), [13](#).
- Winter, Fritz**  
(Altenbögge, 1905-1976), 490. [758](#).
- Wols (Wolfgang Schulze)**  
(Berlín, 1913 - París, 1951), 134, 504, 507. [797](#).
- Wright, Frank Lloyd**  
(Richland Center, Wisconsin, 1869 - Phoenix, Arizona, 1959), [57](#), [187](#), 233, [249](#), 258, 268, 269, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, [280](#), 380, 382, 447, 472. [264](#), [431](#), [432](#), [433](#), [434](#), [435](#), [436](#), [616](#), [617](#), [618](#), [619](#), [620](#), [902](#).
- Yonas, Walter**  
(Estados Unidos), [906](#).
- Zadkine, Ossip**  
(Smolensk, 1890 - París, 1967), 426. [442](#).
- Zandomenighi, Federico**  
(Venecia, 1841 - París, 1917), [163](#), [191](#), [214](#).
- Zanuso, Marco**  
(Milán, 1916), [948](#).
- Zdanov, Andreij**  
(1896-1948), 305.
- Zurbarán, Francisco**  
(Fuente de Cantos, 1598 - Madrid, 1664), [103](#).

---

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

---

**Aalto, Alvar**

Biblioteca de Vipuri (1927-35), 427.  
Biblioteca de Vipuri, sala de lectura (1927-37), 614.  
Massachusetts Institute of Technology en Cambridge, planta (1947), 615.  
Sanatorio de Paimio (1929-31), 611, 612.  
Sillón en madera de abedul curvada (1935), 613.

**Aalto, Alvar, A. Marsio**

Plan regulador de Rovaniemi (1945), 430.

**Abbati, Giuseppe**

Claustro (c.1860), 208.

**Adam, Robert, y James**

Sala de la biblioteca de Kenwood House, en Londres (1768), [26](#).

**Afro**

Pintura, sin título (1957), 564.

**Albers, Josef**

Introitus, 730.  
Study to Told (1960), 958.

**Albini, Franco**

La Rinascente de Roma (1957-61), 930.  
Museo del Tesoro de San Lorenzo, en Génova (1957), 492.  
Silloncito «Luisa» (1955), 950.

**Albini, Franco, y otros**

Propuesta para el barrio Sempione, en Milán (1938), 494.

**Alechinsky, Pierre**

Alice crece... (1961), 772.

**Alviani, Getulio**

Superficie y textura vibrátil (1962), 822.

**Andre, Karl**

Montón de piedras (1968), 882.

**Antolini, Giovanni Antonio**

Planta del Foro Bonaparte, en Milán (1806), [21](#).  
Proyecto para la organización del Foro Bonaparte, en Milán (1806), [20](#).

**Antonelli, Alessandro**

Mole antonelliana, en Turín (1863), 110.

**Anuskiewicz, Richard**

Calor (1968), 823.

**Appel, Karel**

El búho (1953), 771.

**Archipenko, Aleksander**

Caminando (1912), 438.

**Arman**

Accord majeur (1962), 817.  
Retrato de Sonny Liston (1963), 818.

**Armitage, Kenneth**

El bosque (1965), 783.

**Arp, Hans**

Hombre-botella (1928), 521.  
Méthamorphose-coquille-cygne-balance-toi (1935), 535.

**Arp, Hans, y Th. Van Doesburg**

Cine-restaurant L'Aubette, en Estrasburgo (1927-28), 600, 601.

**Asprund, Erik**

Crematorio de Estocolmo (1935-40), 428.

**Aulenti, Gae**

Sillón «Sgarsul» (1961), 949.

**Bach, Johann Samuel**

Paisaje ideal (1776), [12](#).

**Bacon, Francis**

Estudio de figura para una Crucifixión (1944), 546.  
Estudio [n.º 1](#) del retrato de Inocencio X de Velázquez (1961), 697.  
Hombre con gorra (c.1941-42), 489.

**Baillie Scott, Mackay Hugh**

Proyecto para una casa en Midlands (1906), 236.

**Baj, Enrique**

General (1963), 868.

**Bakema, Jacob B., y J. H. Van den Broek**

Centro comercial de Rotterdam (1952), 912, 913.

**Baker, Benjamin, y J. Fowler**

Puente sobre el Firth, of Forth, en Edimburgo (1870-90), 113.

**Baldessari, Luciano**

Pabellón de la Breda en la feria de Milán (1952), 931.

**Balla, Giacomo**

Automóvil de carreras (1913), [643](#).  
Boceto para «Feu d'Artifice», de Stravinsky (1915-17), 446.  
Compenetración iridiscente [n.º 2](#) (1914), 466.  
Dinamismo de un perro con correa (1911), [644](#).

**Barlach, Ernst**

El vengador (1914), 337.

**Barry, Charles, y A. Pugin**

Palacio de la Cámara de los Comunes y torre del Reloj, de Londres (1840-68), [38](#).

**Bartolini, Lorenzo**

Monumento a la condesa Sofia Zamoyska (1837), [78](#).

**Baumeister, Willi**

Montaru (1954), 774.

**Bayer, Herbert**

Portada de la revista «Bauhaus», [n.º 1](#) (1929), 393.

**Bazaine, Jean**

El puerto de Dieppe (1948), 753.

**Bazille, Frédéric**

La familia del artista (1868-69), 94.

**Beardsley, Audrey**

J'ai baisé ta bouche, de la «Salomé» de Oscar Wilde (1893), 283.

**Beckmann, Max**

La noche (1918-19), 346.

---

- Los desilusionados II (1922), 363.
- Behrens, Peter**  
Höchster Farbwerke en Frankfurt (1920-24), [231](#).  
Lámpara para las oficinas de A.E.G. en Berlín (1909-10), 257.  
Oficinas A.E.G. de Berlín (1909), 258.
- Berlage, Hendrick Petrus**  
Palacio de la Bolsa en Amsterdam (1898-1903), interior, 251.
- Bernard, Émile**  
Tapiz (1888), 300.
- Bertone, Giuseppe**  
Chevrolet Corvair Testudo (1963), 953.
- Biasi, Alberto**  
Cinerretículo espectral n.º 1 (1963), 838.
- Biggi, Gastone**  
Continuo [78](#) (1962), 824.
- Bill, Max**  
Construcción originada por un corona circular (1942-44), 727.
- Birolli, Renato**  
Incendio en las Cinco Tierras (1955-56), 754  
Los poetas (1935), 568.
- Bissier, Julius**  
Cuadro del 3 de febrero 1959 (1959), 800.  
[25](#) de septiembre de 1963 (1963), 957.
- Bissière, Roger**  
El bosque (1955), 805.
- Blake, William**  
La escalera de Jacob (1808), [11](#).  
Newton (1795), [45](#).
- Boccioni, Umberto**  
Antigracioso (1913), [640](#).  
Desarrollo de una botella en el espacio (1912), [641](#).  
Formas únicas en la continuidad del espacio (1913), [642](#).  
Los estados de ánimo n.º 1. Los adioses (1911), 459.
- Böcklin, Arnold**  
La isla de los muertos (después de 1880), 290.  
Ulises y Calypso (1883), 225.
- Boldini, Giovanni**  
Mademoiselle Lanthelme (1907), 289.  
Retrato de James Whistler (1897), [216](#).
- Bonnard, Pierre**  
Comedor en el jardín (1934), 174.  
Desnudo en el baño (1937), 172.  
La pequeña lavandera (1896), 305.  
La «toilette» matutina (1914), 173.
- Boriani, Davide**  
Habitación estroboscópica (1963-67), 831.
- Boullée, Étienne-Louis**  
Proyecto de cenotafio (1780-1800), [15](#).  
Proyecto de iglesia metropolitana (c.1780-1800), [17](#).  
Proyecto para el cenotafio de Newton (1780), [47](#).
- Bragaglia, Anton Giulio**  
Dactilografía, estudio de fotodinámica (1911), 469.  
Violonchelista, estudio de fotodinámica (1911), 468.
- Brancusi, Constantin**  
El beso (1910), 513.  
El pájaro en el espacio (1940), 669.  
La columna infinita (1937), 668.  
La maiastra (1912), 667.  
La musa dormida (1910), 670.
- Braque, Georges**  
El puerto de Amberes (1906), 321.  
La mesa del músico (1913), [635](#).  
Naturaleza muerta con despensa: Café-bar (1919), [636](#).  
Naturaleza muerta con el as de trébol (1911), 626.  
Naturaleza muerta sobre una mesa (1929), 627.
- Breuer, Marcel**  
Casa Breuer en New Canaan, Conn. (1947), 409.  
Sillón «Wassili» (1926), 408.
- Breuer, Marcel, y Ass. Architects**  
Tren Flying Cloud (1955), 410.
- Breuer, Marcel, y W. Gropius**  
Casa Gropius en Lincoln, Mass., 390.
- Brinkman, Johannes, y L.C. van der Vlugt**  
Oficinas Van Nelle en Rotterdam (1928-1930), 424.
- Bryen, Camille**  
Diseño (1962), 804.
- Burne-Jones, Edward**  
El rey Cophetua y la pequeña mendiga (1884), [237](#).
- Burri, Alberto**  
Combustión plástica (1965), 973.  
Hierro grande (1958), 777.  
Saco B (1953), 972.
- Burton, Decimus, y R. Turner**  
Kew-Garden en Londres (1845-47), 97.
- Cabianca, Vincenzo**  
La salida de la embarcación (1861), 209.
- Cagnola, Luigi**  
Arco de la Paz, en Milán (1807-38), [24](#).
- Calder, Alexander**  
Móvil, 695.  
Móvil (1958), 693.  
Universo (1934), 694.
- Calò, Aldo**  
Escultura (1967), 849.
- Campendonck, Heinrich**  
Interior con dos nudos (1918), 360.
- Campigli, Massimo**  
Las amazonas (1928), 520.
- Camuccini, Vincenzo**  
El asesinato de César (1793-98), [6](#).
- Candela, Félix, con A. Peyrí y E. Castañeda**  
Palacio de los Deportes en la Ciudad de Méjico (1966-68), 924.
- Cannilla, Franco**  
Escultura n.º 6 (1964), 850.
- Canova, Antonio**  
Boceto para Andrómeda atada a una roca (1817-22), [67](#).  
Estudio para la Recuperación del cuerpo de Abel (1818-22), [66](#).  
Modelo para el monumento de Tiziano (1791-95), [64](#).  
Monumento a Clemente XIV (1783-87), [63](#).  
Monumento a María Cristina de Austria (1798-1805), [65](#).  
Templo de Possagno (1819-30), [13](#).
- Capogrossi, Giuseppe**  
Superficie [8](#) (1951), 807.  
Superficie 124 (1961), 976.
- Caravaggio**  
El entierro de Cristo (1603-04), [61](#).
- Carnevali, Giovanni, llamado «il Piccio»**  
Agar y el ángel en el desierto (1863), [187](#).
- Caro, Antony**  
Escultura XXII (1967), 865.
- Carpeaux, Jean-Baptiste**  
La danza (1865-69), [28](#).
- Carrá, Carlo**  
El ídolo hermafrodita (1917), 709.  
La amante del ingeniero (1921), 711.  
La habitación encantada (1917), 710.  
Los funerales del anarquista Galli (1911), 460.  
Tras el atardecer (1927), 548.
- Carrino, Nicola**  
Constructivo [69](#) (1969), 851.
- Casorati, Felice**  
La espera (1921), 549.
- Cassinari, Bruno**  
Hombres y no hombres (1945), 570.
- Castañeda, Enrique, con F. Candela y A. Peyrí**  
Palacio de los Deportes en Ciudad de Méjico (1966-68), 924.
- Castellani, Enrico**  
Superficie plateada (1968), 847.
- Castiglioni, Achille, y Piergiacomo**  
Lámpara de mesa con luz indirecta (1963), 945, 946.
- Castiglioni, Enrico**  
Escuela profesional en Busto Arsizio (1963-64), 933.

- Ceroli, Mario**  
China (1966), 886.
- César**  
Compresión (1960), 795.  
El asno y los ladrones (1869-70), 141.  
Jugadores de cartas (1890-92), 144
- Cézanne, Paul**  
La casa del ahorcado en Auvers (1873), 142.  
La montaña Sainte-Victoire (1904-1906), 145.  
Las grandes bañistas (1898-1906), 331.  
Manzanas y galletas (1879-82), 143.
- Chadwick, Lynn**  
Animal, 781.
- Chagall, Marc**  
Á la Russie, aux ânes et aux autres (1911), 679.  
Autorretrato con siete dedos (1912), 678.  
El violinista verde (1923), 509.  
Los tres acróbatas (1956), 680.  
Yo y el pueblo (1911), 677.
- Chamberlain, John**  
Juguete (1961), 796.
- Chasseriau, Théodore**  
Tepidarium (1853), 167.
- Christo**  
Mesa con objeto empaquetado (1964), 820.  
Proyecto para el «empaquetage» del valle del Gran Hogback (1970-71), 891.
- Colla, Ettore**  
Gran espiral (1922), 791.  
Oficina solar (1964), 982.
- Consagra, Pietro**  
Planos suspendidos (1966-67), 784.
- Constable, John**  
La bahía de Weymouth, 51.  
La esclusa y el molino de Faltford (c.1811), 50.
- Contamin, Victor, y F. Dutert**  
Galería de las Máquinas (Exposición Universal, París, 1889), 112.
- Cooper, Peter**  
Silla mecedora (c.1860), 241.
- Corinth, Lovis**  
Paisaje de Inntal, 223.
- Corneille**  
Tumulto de un nuevo otoño (1961), 770.
- Corot, Camille**  
Caballero en el bosque (1850-55), 80.  
Campo de trigo en Morvan (1842), 44.  
La catedral de Chartres (1830), 81.
- Corsi, Carlo**  
Salida al jardín 551.
- Costa, Toni**  
Dinámica visual (1964), 832.
- Courbet, Gustave**  
Autorretrato con perro negro (1842), 120.  
El picapedrero (1849), 121.  
Mar en tempestad (1869), 100.  
Muchachas a orillas del Sena. Verano (1875), 119.
- Cozens, Alexander**  
La nube, 9.
- Crane, Walter**  
La casa que Jack construyó; tapicería (1875), 242.
- Cremona, Tranquillo**  
La melodía (1874), 188.
- Cruz-Díez, Carlos**  
Fisicromía n.º 401 (1968), 837.
- Dalí, Salvador**  
La Venus con cajones (1936), 539.
- Daubigny, Charles-François**  
Molino en Optevoz (1852-57), 85.
- Daumier, Honoré**  
El vagón de tercera clase (1862), 90.  
No te metas (1834), 91.  
Queremos a Barrabás (c.1850), 86.  
Ratapoil (c.1850), 87.
- David, Jacques-Louis**  
El juramento de los Horacios (1784), 59.  
La muerte de Marat (1793), 62.  
Las Sabinas poniendo fin al combate entre romanos y sabinos (1794-99), 14.  
Retrato de Madame Récamier (1800), 7.  
683.
- David, Jacques-Louis (copia de)**  
María Antonieta conducida al suplicio (1793), 60.
- Davis, Stuart**  
Oh! En São Paulo (1951), 739.
- De Carlo, Giancarlo**  
Residencia estudiantil en Urbino (1963-1966), 935.
- De Chirico, Giorgio**  
El mal genio de un rey (1914), 547.  
Héctor y Andrómaca (1917), 706.  
Las musas inquietantes (1916), 708.  
Plaza de Italia. Melancolía otoñal (1915), 707.
- Degas, Edgar**  
Bailarina (c.1886), 137.  
Clase de baile (1874), 138.  
L'absinthe (1876), 139.  
Mujer jabonándose en la bañera (c.1893), 140.
- De Kooning, Willem**  
Luz en agosto (c.1946), 742.  
Mujer (1949), 743.  
Puerto sobre el río (1960), 744.
- Delacroix, Eugène**  
Autorretrato (1839), 76.  
Entrada de los cruzados en Constantinopla (1840), 77.
- La barca de Dante (1822), 71.  
La libertad conduce al pueblo (1830), 74.  
La masacre de Quíos (1822), 75.
- Delaunay, Robert**  
Formas circulares, Luna n.º 3 (1913), 631.  
La torre Eiffel (1910), 629.  
La torre Eiffel (1910-11), 450.  
Saint-Séverin (1909), 630.  
Una ventana (1912), 628.
- Delépine, Pierre-Jules**  
Proyecto de monumento a la gloria de Newton (1780), 16.
- Delvaux, Paul**  
La mujer con la rosa (1936), 537.
- De Maria, Walter**  
Lighthouse Field (1971-77), 880.
- Denis, Maurice**  
Homenaje a Cézanne (1900), 171.  
Las musas (1893), 301.
- De Nittis, Giuseppe**  
Carreras en el Bois de Boulogne (1881), 215.  
Paisaje (1866), 210.
- Depero, Fortunato**  
Bailarina ídolo (1917), 467.  
El maquinismo babélico (1930), 499.
- De Pisis, Filippo**  
Ramo de flores (1932), 518.
- Derain, André**  
Barcazas (1900), 368.  
L'Estaque, tres árboles (1906), 324.  
Mujer en camisón (1906), 369.
- De Staël, Nicolas**  
Desnudo tumbado (1955), 759.
- Díaz de la Peña, Narcisse**  
En el bosque (1855), 84.
- Dine, Jim**  
Zapato (1961), 872.
- Diulgheroff, Nicolaj**  
Proyecto de un faro (anterior a 1931), 497.
- Dix, Otto**  
Trinchera en las Landas (1934-36), 345.
- D'Olivo, Marcello, y Simonetti**  
Hotel Manacore en el Gargano (1962), 937.
- Dorazio, Piero**  
Sobre todo encanto (1950), 762.  
Sous paroles (1963), 808.
- Dubuffet, Jean**  
L'interloqué (1954), 962.  
Piedra de vida (1952), 963.  
Texturología XX (1958), 776.
- Duchamp, Marcel**  
Fontana (1917), 530.  
La casada puesta al desnudo por sus solteros, (1915-23), 639.  
L.H.O.O.Q., «ready-made» rectificado (1919), 529.

- Desnudo descendiendo una escalera [n.º 1](#) (1911), 592.  
Desnudo descendiendo una escalera [n.º 2](#) (1912-1916), [638](#).  
Rueda de bicicleta (1913), 528.
- Duchamp-Villon, Raymond**  
El caballo (1914), 444.
- Dudok, Willem**  
Escuela Minchelers en Hilversum (1935), 426.  
Municipio de Hilversum (1924-30), 425.
- Dufy, Raoul**  
Barco con banderolas (c.1906), 326.
- Dutert, Ferdinand, y V. Contamin**  
Galería de las máquinas (Exposición Universal, París, 1889), 112.
- Dzamonja, Dusan**  
Escultura, 721.
- Eiffel, Gustave**  
Torre Eiffel, en París (1887-89), 108, 109.
- Endell, August**  
Atelier Elvira, en Munich (1897), [280](#).
- Ensor, James**  
Entrada de Cristo, en Bruselas (1888-89), 319.  
La caída de los ángeles rebeldes (1888), [298](#).
- Ernst, Max**  
Euclides (1945), 534.  
Jardín para aviones (1936), 533.
- Fattori, Giovanni**  
Autorretrato (1894), 206.  
Avanzadilla (1868-70), 211.  
La rotonda de los Baños Palmieri (1866), 204.
- Fautrier, Jean**  
Desnudo (1954), 960.  
Rehén (1942), 775.  
Zig-zag (1959), 961.
- Fazzini, Pericle**  
La sibila (1947), 566.
- Fillia y A. Oriani**  
Proyecto de iglesia futurista en Turín (anterior a 1931), 496.
- Fontana, Lucio**  
Concepto espacial (1959), 978.  
Concepto espacial: espera (1963), 977.  
Concepto espacial: espera (1965), 806.  
Escultura (1934), 501.
- Fontanesi, Antonio**  
Abril (1873), 192.
- Fowler, John, y B. Baker**  
Puente sobre el Firth of Forth, en Edimburgo (1879-90), 113.
- Francis, Sam**  
Negro brillante (1958), 853.
- Frasca, Nato**  
Pintura 1962 (1962), 827.
- Freyssinet, Eugène**  
Hangar para dirigibles en Orly (1916-24), [115](#).
- Friedman, Yona**  
Plan de infraestructuras de Túnez (1958), 909.
- Friedrich, Caspar**  
El naufragio del «Esperanza» (1821), 217.
- Friesz, Othon**  
Domingo en Honfleur (1907), 325
- Fuller, Richard Buckminster**  
Cúpula geodésica en la Exposición Universal de Montreal (1967), 412.
- Füssli, Johann Heinrich**  
Falstaff en la cesta (1792), [10](#).  
La pesadilla (1781), [46](#).
- Gabo, Naum**  
Construcción en el espacio. El cristal (1937), [655](#).  
Monumento del Bijenkorf, en Rotterdam (1954-57), [656](#), [657](#).
- Gallé, Émile**  
Cabecero en forma de mariposa (1904), 281.  
Vasija con imitaciones de amatista (1889-1895), [284](#).
- Gardella, Ignazio**  
Dispensario antituberculoso de Alejandría (1935-38), 491.
- Gardella, Ignazio, y otros**  
Proyecto para el barrio Sempione, en Milán (1938), 494.
- Gargallo, Pablo**  
Pequeña máscara (1911), 440.
- Garnier, Tony**  
Proyecto de la «Cité industrielle» (1901-1904), [245](#).
- Gaudí, Antonio**  
Casa Milá, en Barcelona (1905-10), 310, 311, 312.  
Parque Güell, en Barcelona (1900-14), 315, 316.  
Parque Güell, en Barcelona (1900-14), detalle del portón, 317.  
Parque Güell, en Barcelona (1900-14), detalle de fuente, 318.  
Sagrada Familia, en Barcelona (1884-1926), 256.
- Gaudier-Brzeska, Henri**  
Oiseaux dressés (1914), 542.
- Gauguin, Paul**  
El Cristo amarillo (1889), 153.  
Jarrón con motivo bretón (c.1888), 299.  
La bella Angèle (c.1889), 152.  
Te Tamari No Atua; Natividad (1896), 154.  
To Ma Tete; Mujeres tahitianas en un banco (1892), [155](#).
- Gaul, Winfred**  
Señalética (1965), 802.
- Géricault, Théodore**  
La balsa de la Medusa (1818-19), [73](#).  
Retrato de una loca (1822-23), [72](#).
- Giacometti, Alberto**  
Autorretrato (1963), 980.  
El bosque (1950), 779.  
Figura (1956), 981.  
Hombre y sol (1963), 979.
- Giani, Felice**  
Psique despertada por Amor (1794), [8](#).
- Gigante, Giacinto**  
Costa de Sorrento (1842), 198.
- Giorgione y Tiziano**  
El concierto campestre (c.1510), 126.
- Girodet, Anne-Louis**  
La sepultura de Atala (1808), 2.
- Goldberg, Bertrand**  
Garaje para coches en Marina City, Chicago (1961), 922.
- Goncharova, Natalia**  
Composición (c.1913), 479.
- Gonzales, Julio**  
Bailarina (1933), 789.
- Gorky, Arshile**  
El hígado es la cresta del gallo (1944), 741.  
Jardín en Sochi (1941), 959.  
Noviazgo (1947), 740.
- Goya, Francisco de**  
La romería de San Isidro (1821-1823), [58](#).  
Los fusilamientos del 3 de mayo (1808), [57](#).  
¡No te escaparás! (1799), [54](#).  
Y no hay remedio, [55](#).
- Grandi, Giuseppe**  
Monumento a las Cinco Jornadas de Milán (1883-91), 190.
- Grignani, Franco**  
Estructuración centrífugo-centrípeta (1965), 821.
- Gris, Juan**  
Homenaje a Picasso (1912), 451.  
Naturaleza muerta con botella y cuchillo (1912), [633](#).  
Naturaleza muerta con frutero y botella de agua (1914), [634](#).  
Naturaleza muerta gris (1912), [632](#).
- Gropius, Walter**  
Barrio Dammerstock en Karlsruhe (1929), 894, 895.  
Barrio Siemensstadt en Berlín (1929-1931), 401.  
Bauhaus de Dessau (1925-26), 578, 579, 580, 581.  
Bauhaus de Dessau, casa del director (1925-26), 582.  
Bauhaus de Dessau, casa de los profesores (1925-26), 583, 584.  
Oficinas Fagus (1911-12), 398.  
Proyecto de Totaltheater (1926), 388, 389.  
Proyecto para el Palacio de los Soviets en Moscú (1931), 596.

- Gropius, Walter, y M. Breuer**  
Casa Gropius en Lincoln, Mass. (1937), 390.
- Gropius, Walter, y E. Maxwell Fry**  
Escuela de Impington (1932), 598.
- Gropius, Walter, y K. Wachsmann**  
Packaged House System (1942), 402, 403, 404.
- Gropius, Walter, y H. Meyer**  
Edificio para Oficinas en la Exposición de la Werkbund en Colonia (1914), 399.
- Gros, Antoine-Jean**  
Carga de caballería en la batalla de Abukir (1806), [5](#).
- Grosz, George**  
Funcionario del Estado para las pensiones de mutilados (1921), 344.
- Grupo Archigram*  
Plug-in City, Proyecto de megaestructura urbana (1976), 910.
- Guimard, Hector**  
Castel Beranger, en París (1902), el portón, 269.  
Entrada del metro en París (1899-1904), 246.
- Guttuso, Renato**  
Fusilamiento en el campo (1939), 567.
- Guys, Constantin**  
Por la calle (c.1869), 89.  
Tres mujeres sentadas (c.1860-64), 88.
- Hamilton, Richard**  
Interior (1965), 867.
- Hansen, Christian**  
Interior de la Vor Frue Kirke, en Copenhague (1811-29), [33](#).
- Hartung, Hans**  
Acuarela (1922), 966.  
Composición (1950), 967.  
T. 1957-12 (1957), 765.  
T. 1974-25 (1947), 764.
- Hayez, Francesco**  
Las vísperas sicilianas (1846), 186.
- Heckel, Erich**  
Dos mujeres (1910), 362.  
Paseo por el Grünewaldsee (1911), 334.
- Hennebique, François**  
Esquema de construcción en cemento armado, 117.
- Hildebrand, Adolf von**  
El jugador de bolos, [224](#).
- Hodler, Ferdinand**  
Euritmia (1895), [191](#).
- Hochme, Gerhard**  
Borkenbild (1958), 801.
- Hoffmann, Josef**  
Palacio Stoclet, en Bruselas (1905-11), 228.
- Homer, Winslow**  
La corriente del Golfo (1899), 733.
- Hopper, Edward**  
Domingo por la mañana temprano (1930), 734.
- Horta, Victor**  
Casa Solvay, en Bruselas (1894-99), 250, 267.  
Hotel Aubecq, en Bruselas (1899-1903), 278.  
Hotel Tassel, en Bruselas (1893), 279.  
Casa del Pueblo, en Bruselas (1897), [249](#).
- Howe, George, y W. Lescaze**  
Savings Fund Society Building, en Filadelfia (1931-32), 437.
- Indiana, Robert**  
The Black Diamond Yeld (1963), 859.
- Ingres, Dominique**  
El baño turco (1863), [123](#).  
El sueño de Ossian (1813), [43](#).  
La bañista de Valpinçon (1808), [70](#).  
Napoleón I en su trono imperial (1806), [69](#).  
Retrato de mademoiselle Rivière (1805-1806), [L](#).
- Jeanneret, Pierre; Le Corbusier**  
Proyecto para el Palacio de los Soviets en Moscú (1931), 593, 594, 595.
- Johns, Jasper**  
Campo (1963-64), 870.  
Fool's house (1962), 720.  
Tres banderas (1958), 871.
- Johnson, Philip C.**  
Casa Johnson, en New Canaan (1949), 916.
- Jorn, Asger**  
Personajes (1954), 773.
- Judd, Donald**  
Sin título (1965), 862.
- Kahn, Louis**  
Laboratorios de investigación de la universidad de Filadelfia (1957-61), 923.  
Plan de reestructuración para el centro de Filadelfia, 723, 724 725.  
Proyecto de estructura tridimensional (1954), 908.
- Kallmann, Gerhardt, con N. McKinnel y E. Knowles**  
Ayuntamiento de Boston (1962-68), 918, 919.
- Kandinsky, Wassili**  
De «Punto y línea sobre el plano» (1925), 473.  
En equilibrio (1942), [647](#).  
Esbozo para el Almanaque del Blaue Reiter (1911), 474.  
Improvisación n.º 26 (1912), 472.  
Primera acuarela abstracta (1910), [645](#).  
Puntas en el arco (1927), [646](#).
- Kaprow, Allan**  
Happening The Forest (1962), 885.
- Katavalos, William**  
Proyecto de ciudad flotante, 904.
- Kelly, Ellsworth**  
Azul y verde (1968), 855.  
Verde, azul y rojo (1964), 737.
- Kemény, Zoltan**  
Líneas en fuga 2, 794.
- Kiesler, Frederick**  
The endless House (1959), 905.
- Kikutake, Kijonori**  
Izumo-Taisha-Chonoya, la gran arca Izumo (1964), 917.
- Kirchner, Ernst Ludwig**  
Bailarina (1913), 372.  
Bailarina (1914), 332.  
Desnudo de mujer (c.1906), 371.  
Marcela (1910), 370.  
Portada de «Die Brücke» (1909), 358.
- Klee, Paul**  
Calle principal y calles laterales (1929), [650](#).  
De «Teoría de la forma y de la figuración» (1956), 476, [649](#).  
Funambulista (1923), 477.  
La última nieve (1927), [648](#).  
Puerta de jardín M. (1932), 475.  
Puertoflorecente (1938), [651](#).  
Vegetal analítico (1932), [652](#).
- Klein, Yves**  
IKB 184 (1957), 810.
- Klenze, Leo von**  
El Walhalla, en Donauf (1830), [36](#).
- Klimt, Gustav**  
Las tres edades de la mujer (1908), 274.  
Manifiesto de la I Exposición de la Sección Vienesa (1898), 226.  
Sonia Knips (1898), 296.
- Kline, Franz**  
Sin título (1960), 746.
- Klinger, Max**  
La durmiente (c.1900), 227.
- Knau, Josef**  
Tetera y licorera (1924), 391.
- Knowles, Edward, con G. Kallmann y N. McKinnel**  
Ayuntamiento de Boston (1962-68), 918, 919.
- Kokoschka, Oskar**  
Chamonix, Mont-Blanc (1927), 377.  
La esposa del viento (1914), 342.  
Piedad (1908), 378.
- Kounellis, Jannis**  
Doce caballos vivos (1969), 889.
- Kubin, Alfred**  
El pez azul, 341.
- Kupka, Frantisek**  
Colocación en verticales (1911-12), 457.

- Labrouste, Henri**  
Sala de lectura de la Bibliothèque Nationale de Paris (1858-68), 106.
- La Fresnaye, Roger de**  
El hombre sentado (1913), 456.
- Lalique, René**  
Collier (1900), 271.  
Plato en plata con ópalos (1900), 272.
- Larionov, Michel**  
Rayismo (1911), 478.
- Laurens, Henri**  
El boxeador (1920), 443.
- Le Baron Jenney, William**  
Home Insurance Building, en Chicago (1883-85), 260.
- Le Corbusier**  
Capilla de Notre. Dame. du. Haut, en Ronchamp (1950-53), 575, 576.  
Esquema constructivo de la Maison Dom-ino (1914), 381.  
Estudio para el plan urbanístico de Montevideo (1929), 383.  
Estudio para el plan urbanístico de São Paulo, de Brasil (1929), 384.  
Figuración del modulator, 380.  
Naturaleza muerta (1922), 577.  
Palacio del Parlamento en Chadigarh, en el Punjab (1951), 898.  
Palacio del Secretariado en Chandigarh, en el Punjab (1951), 900, 901.  
Plan Voisin (1925), 382.  
Plano para la ciudad de Chandigarh, en el Punjab (1951), 899.  
Proyecto de pabellón para la Ciudad Universitaria de París (1930), 387.  
Proyecto de una ciudad de tres millones de habitantes (1922), 385.  
Unité d'Habitation en Marsella (1946), 386.  
Villa Savoye, en Poissy (1928-31), 572, 573, 574.
- Le Corbusier y P. Jeanneret**  
Proyecto para el Palacio de los Soviets en Moscú (1931), 593, 594, 595.
- Ledoux, Claude-Nicolas**  
Casa de los Guardias Forestales en Maupertuis (1780), 49.  
Laboratorio de los Círculos en la «ville sociale» de Chaux (1777-79), 48.  
Proyecto de horno de leña para la «ville sociale» de Chaux (1892), 19.  
Proyecto para el teatro de Besançon (1804), 18.  
Vista en perspectiva de la «ville sociale» de Chaux (1774-79), 722.
- Le Fauconnier, Henri**  
Paisaje de Meulan Hardricourt (1912), 454.
- Lega, Silvestro**  
Bajo el emparrado (c.1866), 213.
- Léger, Ferdinand**  
Composición con tres figuras (1932), 659.  
Elementos mecánicos (1918-23), 452.
- Escena para «Skating-rink» de Rolf de Marée (1922), 448.  
Mujeres en un interior (1922), 658.
- Le Gray**  
La ola; fotografía (1856), 101.
- Leoncillo**  
Corte rojo (1961), 788.
- Le Parc, Julio**  
Círculo en contorsión (1966), 836.
- Lescaze, William, y G. Howe**  
Savings Fund Society Building, en Filadelfia (1931-32), 437.
- Levi, Carlo**  
Héroe chino (1930-31), 558.
- Levi-Montalcini, G., y G. Pagano**  
Pabellón de Italia en la Exposición de Lieja (1930), 488.
- Lewis, Wyndham**  
Edith Sitwell (1923-35), 541.
- Lichtenstein, Roy**  
As I opened Fire (1964), 995.  
Chuleta (1962), 996.  
El templo de Apolo (1964), 994.  
Muchacha ahogada (1963), 878.
- Licini, Osvaldo**  
Amalazunta sobre fondo verde (1956), 716.  
Ángel rebelde sobre fondo amarillo (1950), 715.  
Castillos en el aire (1932), 504.
- Liebermann, Max**  
Paseo de los papagayos (1902), 222.
- Lipchitz, Jaques**  
La bailarina (1913-14), 441.
- Lissitzky, El**  
Con la cuña roja, golpea los blancos (1919), 485.  
Portada para «Neues Bauen in der Welt» (1929), 417.  
Proyecto de rascacielos (1924), 416.  
Proyecto para la Tribuna Lenin (1920), 486.  
Tatlin trabajando en el Monumento a la Tercera Internacional (1920), 484.
- Ljubetkin, Berthold**  
Proyecto para el Palacio de los Soviets en Moscú (1931), 597.
- Loir, Louis**  
Frontispicio de la «Encyclopédie du Siècle» (1900), 287.
- Loos, Adolf**  
Casa Müller, en Praga (1930), 314.  
Casa Steiner, en Viena (1910), 313.
- Lorenzetti, Carlo**  
Esculturas (1966), 848.
- Lo Savio, Francesco**  
Articulación de superficie horizontal (1960), 830.
- Louis Morris**  
Columna de fuego (1961), 861.  
Gamma Delta (1959-60), 738.
- Maccari, Mino**  
La Sinfonía del Valor, de «Il Selvaggio» (1931), 557.
- Macke, August**  
Mujer con chaqueta verde (1913), 470.
- Mackintosh, Charles Rennie**  
Escuela de Bellas Artes en Glasgow (1896-1909), 248.  
Joya (1902), 270.  
Escuela de Bellas Artes en Glasgow; la biblioteca (1907-1909), 275.
- Mackmurdo, Arthur H.**  
Frontispicio para «Wren's City Churches» (1883), 239.  
Portada para «The Hobby Horse» (1893), 240.  
The Cromer Bird (1884), 238.
- Mafai, Mario**  
Demoliciones (1936), 563.
- Magnelli, Alberto**  
Ronda oceánica (1937), 519.
- Magritte, René**  
El doble secreto (1928), 538.  
La condición humana II (1935), 685.  
Madame Récamier (1965-67), 684.
- Maillart, Robert**  
Pabellón de los Cementos Portland en la Exposición de Zurich (1939), 116.
- Maillol, Aristide**  
La noche (1902), 309.
- Malevich, Kazimir**  
Composición suprematista (1914), 483.  
Elementos fundamentales del Suprematismo (c.1913), 481.  
Rosa cubista (1913), 480.
- Menessier, Alfred**  
Les lavandes (1959), 752.
- Manet, Édouard**  
El balcón (1868), 128.  
Le déjeuner sur l'herbe (1863), 127.  
Olympia (1865), 122.
- Manolo**  
Mujer sentada (1912), 439.
- Manuelli, Colombo**  
Estructura (1965), 842.
- Manzoni, Piero**  
Acromo (1962), 812.  
Lana de vidrio (1960), 811.
- Manzú, Giacomo**  
Tortura con prelado (1942), 571.
- Manzú Pio**  
Cronotime (1968), 947.
- Marc, Franz**  
Dos gatos (1912), 471.

- Marcoussis, Louis**  
Naturaleza muerta con ajedrez (1912), 455.
- Marées, Hans von**  
Dos amigas, 221.
- Marey, Jules**  
Experimentos cronofotográficos (1887), 102.
- Mari, Enzo**  
Cenicero-papelera (1964), 944.  
Estructura [n.º 495](#) (1959), 834.
- Marin, John**  
Fantasías en la zona del puente de Brooklyn (1932), 735.
- Marini, Marino**  
Caballo y caballero. El milagro (1955), 556.
- Markelius, Sven**  
Sala de conciertos en Helsinki (1932), 429.
- Marquet, Albert**  
Desnudo en el estudio denominado «Fauve» (1898), 323.
- Marsio Aalto, Aino, y A. Aalto**  
Plan regulador de Rovaniemi (1945), 430.
- Martini, Arturo**  
Mujer nadando bajo el agua (1941), 555.
- Masson, André**  
El hilo de Ariadna (1938), 965.  
Los caballeros (1927), 964.
- Mastroianni, Umberto**  
Aparición alada (1957), 785.
- Mathieu, Georges**  
Cast (1964), 984.  
Fiesta y procesión por la victoria naval de Lepanto (1959), 985.
- Matisse, Henri**  
Desnudo en el estudio (1898), 322.  
Icaro (1944-47), 374.  
Jarrón con peces rojos (1914), 375.  
La alegría de vivir (1906), 330.  
La danza (1910), 373.  
Paisaje en Collioure (1906), 320.
- Matta, Robert Sebastian**  
Escuchad la vida (1941), 750.
- Matté Trucco, Giacomo**  
Oficinas de la FIAT en Lingotto, en Turín (1919-23), 487.
- Mavignier, Almir**  
Vibraciones sobre blanco-rosa (1962), 825.
- Maxwell Fry, Edwin, y W. Gropius**  
Escuela de Impington (1930), 598.
- McKinnell, Noel, con G. Kallmann y E. Knowles**  
Ayuntamiento de Boston (1962-68), 918, 919.
- Melano, Ernesto**  
Castillo en Polezo (desp. a 1840), [40](#).
- Melnikov, Konstantin**  
Bocetos para el pabellón de la URSS en la Exposición de París (1925), 415.
- Melotti, Fausto**  
Composición abstracta [n.º 16](#) (1934), 503.
- Mendelsohn, Erich**  
Almacenes Schocken en Chemnitz, Berlín (1928), 352.  
Dibujo de la torre Einstein en Postdam, 354.  
Maqueta para un establecimiento textil en Leningrado (1925), 413.  
Torre Einstein, en Postdam (1919-23), 353.
- Menghi, Roberto**  
Contenedor en plástico, 954.
- Mengoni, Giuseppe**  
Galería Vittorio Emanuele, en Milán (1865-67), [107](#).
- Merlini, Domenico**  
Sala de baile del palacio Lazienki, en Varsovia, [32](#).
- Meyer, Hannes, y W. Gropius**  
Palacio para oficinas en la Exposición de la Werkbund en Colonia (1914), 399.
- Michaux, Henri**  
El silo (1960), 803.
- Michelucci, Giovanni**  
Bolsa Merci, en Pistoia (1952), 493.  
Iglesia de la autopista del Sole, en Florencia (1960-64), 932.
- Michelucci, Giovanni, y otros**  
Estación de Santa María Novella, en Florencia (1933), 489, 490.
- Mies van der Rohe, Ludwig**  
Casa McCormick en Elmhurst (1952), 406.  
Esplanade Apartments en Chicago (1956), 405.  
Fotomontaje sobre plástico de un rascacielos de cristal (1920-21), 587.  
Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, en Berlín (1926), 585.  
Proyecto para un rascacielos de cristal (1919), 586.  
Proyecto para una sala de congresos en Chicago (1953), 907.  
Seagram Building, en Nueva York (1958), 588, 589, 590.  
Silla «Barcelona» (1929), 407.
- Millais, John Everett**  
Ofelia (1852), 233.
- Millet, François**  
El ángelus (1858-59), 92.
- Minardi, Tommaso**  
Autorretrato en la buhardilla (c.1813), 219.
- Mirko**  
León de Damasco (1950-57), 565.
- Miró, Joan**  
La clase de esquí (1966), 660.  
Mujeres y pájaro al claro de luna (1949), 661.
- Modigliani, Amedeo**  
Cabeza (1910), 515.  
Cariátides (1913-14), 514.  
Desnudo rojo (1917), 671.  
Jeanne Hébuterne sobre una silla (Lewci) (1918-1919), 674.  
Léopold Zborowski (1918), 673.  
Retrato de Léopold Zborowski (1916), 672.
- Moholy-Nagy, Laszlo**  
Composición QXX (1923), 956.  
Composición (1923), 955.  
Frontispicio del «14 Bauhaus Bücher» (1929), 394.  
Modulador de luz y de espacios (1922-30), 726.
- Mondrian, Piet**  
Broadway boogie-woogie (1942-43), 591.  
Composición de ajedrez con colores oscuros (1919), 607.  
Composición en rojo, amarillo y azul (1927), 608.  
Diseño para el Victory boogie-woogie (1943), 606.  
Escenografía para «L'Éphémère est éternel», de M. Seuphor (1926), 610.  
New York City (1942), 609.  
Victory boogie-woogie (1943-44), 605.
- Monet, Claude**  
La catedral (1894), 132.  
Las amapolas (1873), 96.  
Mujeres en el jardín (1866-67), [95](#).  
Regatas en Argenteuil (1872), [131](#).
- Moore, Henry**  
Figura tendida (1939), 544.  
Figura tumbada (1938), 692.  
Figura tumbada (1945-46), 691.  
Grupo de familia (1945-46), 690.  
Refugiados en una galería subterránea (1941), 689.
- Morandi, Giorgio**  
Gran naturaleza muerta metafísica (1918), 717.  
Naturaleza muerta (1919), 719.  
Naturaleza muerta con frutero (1916), 718.  
Paisaje sobre el Savena (1929), 550.
- Morandi, Riccardo**  
Central atómica en Garignano (1959-62), 928.
- Moreau, Gustave**  
La aparición (c.1875), 169.
- Morellet, François**  
Esfera, tramas (1967), 840.
- Morelli, Domenico**  
Las tentaciones de san Antonio (1878), 201.  
Tasso lee su poema a Eleonora de Este (1863), 200.
- Moretti, Gaetano**  
Central eléctrica en Trezzo de Adda (1906), 268.
- Morisot, Berthe**  
Jovencita en el espejo (1875), 98.

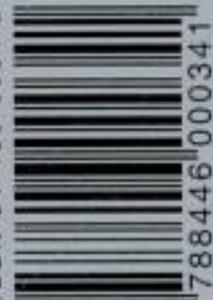
- Morris, Robert**  
Sin título (1965), 863.  
Sin título (1968), 884.
- Morris, William**  
Pimpernel, papel de decoración (1876), 243.
- Motherwell, Robert**  
Elegía por la República Española (1953-54), 852.  
Pancho Villa muerto y vivo (1943), 768.
- Mucha, Alphonse**  
Medea (1898), 282.
- Müller, Otto**  
Pareja en la playa (1914), 338.  
Tres cabezas de muchacha (1921), 356.
- Munari, Bruno**  
Lámpara tubular (1964), 943.  
Máquina inútil (1956), 728.  
Negativo-positivo (1956), 841.
- Munch, Edvard**  
Ansiedad (1894), 297.  
Cuatro muchachas sobre el puente (1905), 366.  
El grito (c.1893), 365.  
Melancolía (1896), 355.  
Pubertad (1895), 367.
- Nadar**  
Sarah Bernard; fotografía (1859), [99](#).
- Naumann, Bruce**  
La última parte de mi nombre repetida catorce veces (1967), 883.
- Nay, Ernst Wilhelm**  
Ontario azul (1959), 757.
- Nervi, Pier Luigi**  
Salón de las Exposiciones en Turín (1948-1949), 927.
- Nevelson, Louise**  
Dawn's Wedding Mirror (1955), 792.
- Newman, Barnett**  
Vir Heroicus Sublimis (1950-51), 854.
- Nicholson, Ben**  
Feb. 2853 (1953), 696.  
Sevenbark (1955), 545.
- Niwinskij, Ignatij**  
Boceto para «Turandot» de Carlo Gozzi (1921), 447.
- Nizzoli, Marcello**  
Máquina para coser «Mirella» (1957), 942.
- Noguchi, Isamu**  
Kouros (1944), 790.
- Noland, Kenneth**  
Empíreo (1960), 988.  
Zona tropical (1964), 856.
- Nolde, Emil**  
La leyenda de santa María Egipcíaca (1912), 335.  
Los Reyes Magos (c.1913), 357.  
Máscaras y dalias (1919), 379.  
Rosas rojas y amarillas (1907), 376.
- Obrist, Hermann**  
Mampara (1895), 265.
- Olbrich, Joseph Maria**  
Fuente en el jardín del Palacio de Exposiciones en Darmstadt (1907), 276.  
La casa del artista en Darmstadt (1901), 229.  
Palacio de la Secesión en Viena (1898-1899), 247.
- Oldenburg, Claes**  
Mesa con comida, 874.  
Model Colossal Monument (1967), 873.
- Oriani, Alfredo y Fillia**  
Proyecto de iglesia futurista en Turín (antes de 1931), 496.
- Orozco, José Clemente**  
Benito Juárez, 700.  
Zapatistas (1931), 701.
- Oud, Jacobus J. Pieter**  
Barrio Kiefhoek, en Rotterdam (1925), 893.  
Barrio Tusschendijken, en Rotterdam (1918-20), 422.  
Colonia Kiefhoeck, en Rotterdam (1925-1930), 421.
- Overbeck, Friedrich**  
José vendido por sus hermanos (1816-17), [220](#).
- Pace, Achille**  
Itinerario 109 (1963), 826.
- Pagano, Giuseppe, y otros**  
Propuesta para el barrio Sempione en Milán (1938), 494.
- Pagano, Giuseppe, y G. Levi-Montalcini**  
Pabellón de Italia en la Exposición de Lieja (1930), 488.
- Palizzi, Filippo**  
Camino con cura, 199.
- Paolozzi, Edoardo**  
Wittgestein at Cassino (1963), 866.
- Pascali, Pino**  
El dinosaurio (1966), 887.  
El mar (1965), 888.
- Pascin, Jules**  
Muchacha sentada con flores (c.1929), 522.
- Pasmore, Victor**  
Desarrollo azul en tres movimientos (1969), 732.
- Paxton, Joseph**  
Crystal Palace en Londres (1851), 104, 105.
- Pechstein, Max**  
Autorretrato con pipa (1920), 359.  
Naturaleza muerta (1913), 333.
- Pellizza da Volpedo, Giuseppe**  
El Cuarto Estado (1901), 196.  
Ropa al sol (1905), [151](#).
- Perilli, Achille**  
Praga 1947 (1947), 763.
- Permeke, Constant**  
Los dos hermanos marineros (1923), 554.
- Perret, Auguste**  
Casa en la rue Franklin, en París (1903), 255.
- Pevsner, Anton**  
Construcción dinámica (1947), [654](#).  
Construcción para un aeropuerto, [653](#).
- Peyri, Antoni, con F. Candela y E. Castañeda**  
Palacio de los Deportes en Ciudad de México (1966-68), 924.
- Pfarr, Franz**  
La entrada de Rodolfo de Habsburgo en Basilea en 1273 (1810), [41](#).
- Picabia, Francis**  
Escenografía para «Relâché» (1926), 524.  
Udnie (1913), 523.
- Picasso, Pablo**  
Bañistas (1937), 540.  
Boceto para el ballet «Polichinela» de Stravinsky (1920), 445.  
Guernica (1937), 682.  
Las Meninas de Velázquez (1957), 507.  
Le déjeuner sur l'herbe, de Manet (1961), 124.  
Las señoritas de Avignon (1907), 622.  
Los saltimbanquis (1905), 621.  
Masacre en Corea (1951), [56](#).  
Mesa con copa (1922), 624.  
Muchachas a orillas del Sena, de Courbet (1950), 118.  
Naturaleza muerta española (1912), 625.  
Pobres a la orilla del mar (1903), 329.  
Retrato de Ambroise Vollard (1909-10), 623.  
Sueño y mentira de Franco (1937), 681.
- Pierelli, Attilio**  
Monumento Inox [4](#) (1966), 843.
- Pignon, Édouard**  
El hombre y el olivo (1950), 751.
- Pissarro, Camille**  
Sendero en el bosque en verano (1877), 93.
- Pistoletto, Michelangelo**  
Los visitantes, 890.
- Pitloo, Antonio**  
Vista de Ischia, 197.
- Poelzig, Hans**  
Salzburger Festspielhaus (proyecto de 1920), 349.  
Torre de Posen (1910), 259.
- Poliakoff, Serge**  
Composición (1956), 760.
- Pollock, Jackson**  
Blue Poles (1953), 749.  
Macho y hembra (1924), 969.  
Ojos en el calor (1946), 748.  
Senderos ondulados (1947), 968.

**E**l presente volumen, que constituye al mismo tiempo una historia general y un ensayo crítico sobre el desarrollo y desarrollos del arte moderno, desde el clasicismo y el romanticismo francés hasta los años ochenta, se articula materialmente sobre dos grandes ejes: una síntesis histórica por períodos, con atención a las corrientes y problemas centrales que los conforman y un gran análisis pormenorizado de ciertas obras representativas de los artistas considerados.

Con este doble esfuerzo complementario Giulio Carlo Argan, uno de los mayores eruditos y pensadores –en materia de arte– de nuestro siglo, logra estructurar un modelo coherente en el que el debate sobre los problemas estéticos de nuestro tiempo constituyen un verdadero sistema conceptual.

Tras la publicación de los volúmenes correspondientes a *Renacimiento y Barroco*, espléndida aportación del mismo autor a la Historia general del arte italiano (volumenes ya aparecidos en esta colección), esta segunda edición en España de *El Arte Moderno* constituye, por su importancia y por su renovación y puesta a punto de la obra, un verdadero acontecimiento, pues, en efecto, este texto, recientemente actualizado por el autor, reaparece ahora notablemente ampliado, tanto en los textos como en las abundantes reproducciones fotográficas, la mayor parte de ellas en color.

ISBN 84-460-0034-2



9 788446 000341

