



Ningún otro libro sobre el arte moderno y contemporáneo presenta de manera tan autorizada y concisa las ideas que son la base de las diversas y radicales evoluciones de los últimos cien años. En esta edición, un ensayo importante, "Posmodernismo y el arte de la identidad", no sólo trae la historia del arte moderno hasta el presente, sino que también introduce el regreso al significado cotidiano de arte que puede haberse perdido y lo hace a través de cuestiones que surgieron en la representación del género, la sexualidad y el sida. En otros ensayos de algunos de los escritores más aclamados en todo el mundo, los extraordinarios desafíos del arte del siglo xx se presentan y tratan con una lucidez, una inteligencia y una exactitud objetiva incomparables. "Una introducción útil y misericordiosamente sin jerga a un tema muy complejo" (Richard Cook). "Un libro clave para todos los interesados en el arte del siglo xx" (Lynne Cooke).

La historia del arte, los movimientos artísticos modernos, los principales pintores y escultores, la ópera, la fotografía, el teatro, la moda... Todo está recogido en la colección El Mundo del Arte, un clásico de la edición difundido en el mundo entero. Cada volumen es una síntesis clara y rigurosa elaborada por un especialista mundialmente conocido. Con numerosas ilustraciones y un precio muy asequible El Mundo del Arte es un instrumento de formación artística -para aficionados, estudiantes y profesores- único en el mercado.

Ediciones Destino
Thames and Hudson

168160
ISBN 84-233-3240-3



9 788423 332403



60

CONCEPTOS DEL ARTE MODERNO

CONCEPTOS DEL ARTE MODERNO

EDICIONES DESTINO

CONCEPTOS DEL ARTE MODERNO

Del fauvismo al posmodernismo

NIKOS STANGOS

139 ilustraciones

EDICIONES DESTINO
THAMES AND HUDSON

INDICE

7	Prefacio Nikos Stangos
13	Fauvismo Paul Gauguin
33	Expresionismo Edvard Munch
53	Cubismo Pablo Picasso
83	Purismo Piet Mondrian
89	Orfismo Wassily Kandinsky
101	Futurismo Umberto Boccioni
111	Vorticismismo Piet Mondrian
115	Dada y surrealismo Marcel Duchamp
143	Suprematismo Kazimir Malevich
147	De Stijl Theo van Doesburg
165	Constructivismo Vladimir Tatlin
173	Expresionismo abstracto Mark Rothko
211	Arte concreto Günther Rambow
223	Pop art Robert Rauschenberg
227	Op art Bridget Riley
243	Minimalismo Judd
255	Arte conceptual Joseph Kosuth
271	Postmodernismo y el arte de la identidad Cindy Sherman
295	Las ilustraciones
403	Lista de ilustraciones
411	Bibliografía
417	Índice de nombres

ÍNDICE

Prefacio	<i>Nikos Stangos</i>	7
Fauvismo	<i>Sarah Whitfield</i>	13
Expresionismo	<i>Norbert Lynton</i>	33
Cubismo	<i>John Golding</i>	53
Purismo	<i>Christopher Green</i>	83
Orfismo	<i>Virginia Spate</i>	89
Futurismo	<i>Norbert Lynton</i>	101
Vorticismo	<i>Paul Overy</i>	111
Dadá y surrealismo	<i>Dawn Ades</i>	115
Suprematismo	<i>Aaron Scharf</i>	143
De Stijl	<i>Kenneth Frampton</i>	147
Constructivismo	<i>Aaron Scharf</i>	165
Expresionismo abstracto	<i>Charles Harrison</i>	173
Arte cinético	<i>Cyril Barrett</i>	211
Pop art	<i>Edward Lucie-Smith</i>	223
Op art	<i>Jasia Reichardt</i>	237
Minimalismo	<i>Suzi Gablik</i>	243
Arte conceptual	<i>Roberta Smith</i>	255
Posmodernismo y el arte de la identidad	<i>Christopher Reed</i>	271
Las ilustraciones		295
Lista de ilustraciones		403
Bibliografía escogida		411
Índice de nombres		417

Título original: *Concepts of Modern Art*
Traducción: Hugo Mariani

Cubierta: Paul Klee, *Senecio*, 1922

© 1974 Penguin Books Ltd
© 1994 Thames and Hudson Ltd, London
© Ediciones Destino, S. A., 2000
Provença, 260. 08008 Barcelona
www.edestino.es
© de la traducción, Hugo Mariani, 2000
Primera edición: septiembre 2000
ISBN: 84-233-3240-3
Impreso por C. S. Graphics, Singapur
Impreso en Singapur- Printed in Singapore

taringa!

Por lo tanto, es necesario desarrollar un contradiscurso en relación con la práctica y las teorías de representación del arte contemporáneo. El significado total de la pintura en el siglo XX no surgirá antes de que se adopte tal contradiscurso. Sugeriría que deben tratarse al menos seis cuestiones esenciales. En primer lugar, es necesario romper de una vez por todas con el enfoque de la pintura del siglo XX basado en «movimientos» cronológicos. El legado teleológico nunca podrá superarse mientras sus formas y procedimientos históricos sigan estando fetichizados. En segundo lugar, necesitamos comprender el complicado papel simbólico del «artista» como se ha construido a partir del siglo XVIII, no como una subespecie del profesional-especialista, sino como un tipo de persona distinta, alguien que supuestamente da acceso a la «verdad» de nuestra «naturaleza», la medida de la identidad individualista en su extremo máximo. En tercer lugar, necesitamos conocer mucho más acerca de la regulación y la liberalización de la sexualidad y la fantasía sexual en las sociedades patriarcales. En este sentido, el modernismo aparece como un lugar de perpetua lucha entre las inútiles definiciones de lo lícito y lo ilícito, lo representable y lo irrepresentable. En cuarto lugar, necesitamos comprender las maneras en que los diferentes aparatos históricos del arte construyen regímenes de imágenes en el nombre de características nacionales, raciales y de género. En otras palabras, ¿cómo articula el modernismo algunas diferencias sociales mientras hace caso omiso de otras? En quinto lugar, necesitamos cuestionar la rígida jerarquía de prácticas significativas que se mencionan en los programas de estudio de los estilos modernistas, así como en épocas anteriores fue necesario cuestionar la jerarquía de los géneros. Por último, necesitamos problematizar de manera elocuente la completa separación modernista de lo verbal y lo visual, junto con la imagen de la conciencia humana que tal separación presupone. No obstante, nada de este trabajo puede desarrollarse hasta que los historiadores del arte estén preparados para pensar con más intensidad acerca de la naturaleza y los efectos de la ideología, que es el *sine qua non* en todo trabajo progresista en los estudios figurativos.¹

En los veinte años transcurridos desde que este libro se publicó por primera vez en su forma original (más tarde actualizada), muchas evoluciones transformadoras han tenido lugar en nuestro conocimiento y nuestra

comprensión acerca de las maneras en que consideramos, pensamos y escribimos sobre el arte. Desde el punto de vista de mi comprensión actual, mis breves comentarios introductorios en el original y las ediciones subsiguientes me parecen ahora tan en desacuerdo que quizá debería admitir que el título de este libro es inapropiado ya que en este momento debo cuestionar las palabras «conceptos» y «arte moderno» como, en el mejor de los casos, imprecisa, en el peor, como engañosa y confusa. Aunque mi comienzo original sentencia que «el propósito de este libro es ofrecer al lector general los principales conceptos y evoluciones del arte desde más o menos 1900 hasta el presente», en algunos aspectos todavía es válido, necesita ser modificado. El hecho es que el lector debe tener claro que la «historia del arte moderno» que este libro propone se presenta en términos de movimientos artísticos cronológicos convencionales indiscutidos, históricamente relacionados, pero no condicionados, más bien que de manera legítima en términos de los «conceptos» que se esconden detrás de ellos o les sirven de base. Además, la designación de «arte moderno» en este libro, que comienza con el fauvismo y acaba con el posmodernismo, también necesita una aclaración porque de inmediato surgen preguntas como qué significa «moderno», si es una denominación cronológica o algo así, una rúbrica que contiene un montón de presuposiciones ideológicas y programáticas, abiertas u ocultas. Los intentos por desenmarañar el uso y abuso de «moderno», y mucho menos «modernidad», varía mucho tanto en términos de datación como de significado y contenido, además de en términos de cómo puede identificarse lo «moderno» pictórica o estilísticamente, si es que existe alguna posibilidad de hacerlo. ¿Es una cuestión de *qué* se propone representar una obra de arte, o de *cómo* hacerlo? Después de todo, ¿es cierto que «a lo largo de la historia del arte el estilo ha sido uno de los indicios más eficaces para la existencia de una verdad eterna en la obra de arte»?²

Los «movimientos» artísticos han intentado hacer un relato histórico del arte en el siglo xx, aunque distorsionando y simplificando las etiquetas (como hacen todas las etiquetas), pero todos contienen una orientación conceptual. La mayor parte de la gente considera que los movimientos artísticos del siglo xx sirven para cristalizar conceptos fundamentales. Con frecuencia estos movimientos son concurrentes, lo que es otra razón de que una historia de desarrollo lineal, basada en presuposiciones de progreso, sea engañosa, incluso distorsionada: el arte de este siglo se caracte-

rizó por una riqueza, una complejidad, una contradicción y una reflexión en sí mismo enormes comparado con el arte de los siglos anteriores. Es discutible si un predominante punto de vista historicista del arte occidental en el siglo xx que intente informar y dar cuenta de las diversas manifestaciones del arte no sería de hecho una grosera reducción, una distorsión de su exuberante diversidad y contradicción. En este sentido, la idea de un relato «coherente» del arte del siglo xx parecería una negación del propio carácter del arte en este siglo, una reincidencia en el historicismo y los principios categóricos simples que ignoran, de hecho distorsionan, la individualidad de las ideas contradictorias que impulsaron las evoluciones que llamamos «arte moderno». En consecuencia, lo que comunica esta colección de ensayos es la creencia de que no hay una historia universal, sino muchas «historias» del arte occidental del siglo xx, cada una de las cuales puede escribirse desde un punto de vista distinto, no privilegiado, cada uno válido, cada uno quizás extraordinario en su propia contribución, con tal de que no se convierta en dogma, es decir, que no asuma cubrir la única y verdadera historia.

Por lo tanto es importante que el ensayo ahora encargado para esta edición revisada sobre «Posmodernismo y el arte de la identidad» ofrezca un poderoso desafío a la *raison d'être*, la sabiduría cuestionable, de la distribución de los ensayos de este libro. El posmodernismo no es un movimiento, sino más bien una descripción de la clase de intereses y metodologías que formaron parte del arte una vez que se descubrió que los conceptos fundamentales —o dogmas— del modernismo en su totalidad eran quizás otra cosa que lo que parecían ser. Esto precipitó la muerte de los principios secretos, y entonces desvelados, del modernismo: la separación de arte y vida, el énfasis en la forma contra el contenido, la creación de nuevos cánones que excluían todo lo que no podía suscribirse a los principios rígidos o formalistas o a otras líneas de partido tiránicas. De este modo, ahora se ha revelado que el modernismo no es por completo la fuerza de liberación que se pensó que era. En cambio, se lo considera el responsable, entre otras cosas, de la negación del significado figurativo, la fijación en la autenticidad y la originalidad, en especial de la experiencia estética,³ la negación de la intención y la expresión en lo puramente visual, la distinción entre el arte verbal y el visual mediante la «partición [del] campo estético en discretas zonas de competencia específica»,⁴ la creencia en la autonomía absoluta de la obra de arte.

Es conveniente pensar que alrededor de comienzos del siglo xx las evoluciones en apariencia constantes y pausadas en el arte occidental aparecieron de repente para hacerse añicos. De hecho, las raíces del modernismo se encuentran más o menos a mediados del siglo xix, en las críticas de arte de Baudelaire, en Gustave Courbet y el realismo, las representaciones de la «modernidad» —por ejemplo de la vida contemporánea, de lo fragmentario—, en el desafío a las instituciones y los cánones de arte establecidos, en volverse en contra de la distinción entre arte «elevado» y «bajo», en identificar una afinidad con la política belicosa contemporánea y en inventar la idea de «vanguardia». Las tendencias que el realismo puso en movimiento alcanzaron un punto alto a fines del siglo xix en Francia, en un contexto urbano nuevo y cada vez más dominante, en obras que se caracterizaban por describir en primer lugar las cuestiones de la modernidad.⁵ A fines del siglo xix se originaron los debates, que todavía continúan, acerca de la representación, la política de la representación, sus mecanismos, que significa contenido como opuesto a forma.

Los cambios acelerados de comienzos del siglo xx, el planteamiento de dudas acerca de los sistemas de valores dominantes, la rápida sucesión de percepciones, puntos de vista, significados y, por lo tanto, la apertura al planteamiento de dudas e investigación de cada supuesto —muy parecido a hoy en día— sin duda reflejaron un cambio similar en los puntos de vista del mundo en su totalidad. Los cambios sociales, políticos y económicos igualaron a las evoluciones filosóficas y científicas y el colapso de los sistemas y los valores tradicionales y autoritarios, no en su pérdida actual de poder, sino en su seguridad en sí mismos y su supervivencia a largo plazo. En las artes, desde todas partes se desafió la tradición del pasado —o al menos una incondicional adhesión a ella—. El cuestionamiento y rechazo del pasado equivalieron a una verdadera revolución militante, que se expresó de manera conveniente en su caracterización como vanguardia. En cuanto al uso indiscriminado de la denominación de «vanguardia» hasta hoy en día, es importante señalar que «las vanguardias históricas [la cursiva es mía] fueron explosivas, expansivas y transgresoras; cada límite era una frontera que había que cruzar, una barrera que había que destrozar, una prohibición que había que quebrantar. De aquí su exigencia de destruir el marco... Las vanguardias históricas pidieron la disolución de las artes como institución (en cuanto a su constitución como

una esfera de actividad separada, su autonomía) y la reintegración de lo artístico en la práctica social. No obstante, a fines de la década de 1960 se hizo evidente que esta exigencia había sido, en el mejor de los casos, prematura, y que, en el peor, la práctica de la vanguardia había sido refrenada con demasiada facilidad. La política cultural de fines de la década de 1960 fue de contención cultural,⁶ o sea, la absorción y la neutralización de la transgresión en un contexto cultural comercialmente dominado que podía, y lo hizo, transformarla en valor de mercancía.

El arte de comienzos del siglo xx, que meditó sobre actitudes similares en la sociedad, se convirtió en una explosiva fuerza liberadora contra la opresión de suposiciones y jerarquías establecidas aceptadas hasta entonces. La idea de la historia como progresión que se despliega en el tiempo y de evolución en el tiempo se redujeron de extensiones largas, lineales, pausadas y constantes a arrebatos y fragmentos cortos, rápidos, múltiples y simultáneos, o al menos eso pareció. Donde hasta entonces era costumbre considerar las artes en términos de categorías amplias de clasificaciones *a posteriori*, o lo que los historiadores del arte llamaban estilos, al menos como se ve de lejos, entonces desarrollaron en términos de «movimientos» lo que parecía sucederse unos a otros con una aceleración cada vez mayor hasta que llegaron a convertirse en tan efímeros como para ser casi imperceptibles, excepto para los especialistas. Los conceptos y una preocupación por la teoría y las ideas, que a menudo precedieron, condicionaron y predefinieron la naturaleza del objeto de arte en sí (si no en términos temporales, al menos sí en conceptuales), comenzaron a surgir como constituyentes principales de la actividad artística. Más aún, los límites de la categorización entre los medios se volvieron cada vez más confusos.

Los movimientos artísticos fueron deliberados, intencionados, dirigidos y programados desde el comienzo. Estuvieron acompañados de declaraciones, manifiestos y una plétora de documentos. Cada uno se lanzó de manera deliberada para llamar la atención sobre un punto: los artistas y a menudo los críticos, y los artistas como críticos, construyeron plataformas para lanzar movimientos, para proclamar conceptos. El papel del crítico, el teórico, se volvió en especial importante en el proceso de dar forma y validez a una nueva actividad artística (véase, por ejemplo, «Expresionismo abstracto»). Al mismo tiempo, debe señalarse que los distintos movimientos no contuvieron necesariamente, en algún significado

exclusivo, algo de los artistas principales: un ejemplo evidente sería Picasso, que entró y salió de los movimientos o sólo los trascendió, o Léger, que, cosa irónica, apenas está representado en este libro.

Los nuevos ensayos incluidos al final de esta edición revisada difieren en términos significativos de los anteriores: esto constituye una interposición para la, de otro modo, estructura convencional del libro. No sólo no es acerca de otro «movimiento moderno», sino que también constituye una crítica del enfoque en conjunto. Y, como un aspecto de la crítica posmodernista, dilucida el feminismo y otras respuestas al arte que se basan en cuestiones de identidad, o sea las cuestiones que el modernismo había excluido por considerarlas irrelevantes para el arte y que comenzaron a definir una nueva práctica de arte en las décadas de 1970 y 1980.

NIKOS STANGOS, 1993

Notas

1. Watney, Simon, «Modernist Studies: The Class of '83», *Art History*, vol. 7, n.º 1, marzo de 1984, p. 109.
2. Owens, Craig, *Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture*, «Honor, Power, and the Love of Women», Berkeley, Los Ángeles, Oxford, 1992, p. 151.
3. Crow, Thomas, «The Return of Hank Herron», en *Endgame - Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Catálogo de la exposición, Institute of Contemporary Art, Boston, 1986.
4. Owens, Craig, ob. cit., «Towards a Theory of Postmodernism - Earthwords», p. 46.
5. «... la teoría establecida del modernismo tuvo dos momentos principales de cristalización a lo largo de este siglo: el primero, que se desarrolló del cubismo, alcanzó su clímax a comienzos del siglo XX, en los textos de los primeros pintores abstractos, pero no expresionistas [...]. Sucedió justo antes de lo que hoy en día se llama "vuelta al orden", que se caracterizó por una academización mundial de la práctica artística (período a la manera de Ingres de Picasso, el período de Niza de Matisse, la transformación del futurismo en *pittura metafisica* [pintura metafísica], *Neue Sachlichkeit* [nueva objetividad] y realismo socialista). La "vuelta al orden" tuvo muchos aspectos diferentes, pero su característica principal es un regreso general a las maneras tradicionales de la representación, un rechazo global de la naturaleza experimental del arte de vanguardia de la década anterior: tiene mucho en común con las prácticas corrientes del posmodernismo neoconservador [...]. El segundo momento de cristalización de la teoría modernista data del período de posguerra y lo constituye la crítica formalista estadounidense, o sea, los escritos de Clement Greenberg y sus seguidores.» Bois, Yve-Alain, «Critical Evaluation», *Art Criticism*, vol. 3, n.º 3, Universidad Estatal de Nueva York en Stony Brook, 1987, p. 58.
6. Owens, Craig, ob. cit., «From Work to Frame», pp. 128-129.

FAUVISMO

SARAH WHITFIELD

Durante un breve período, 1904-07, Henri Matisse, André Derain y Maurice Vlaminck, junto con un pequeño grupo de condiscípulos, desarrollaron un estilo de pintura que les valió el nombre de *les fauves* (las fieras). Su aparente libertad de expresión mediante el uso de colores puros y la exageración del dibujo y la perspectiva deslumbró y desconcertó a quienes veían sus obras por primera vez. Durante unos pocos años fue el grupo de pintores más experimental que trabajaba en París. No obstante, de todos los movimientos artísticos del siglo XX, fue el más pasajero y quizás el menos definible. Van Dongen, un miembro de este grupo imprecisamente definido, negó la existencia de «toda clase de doctrina». «Uno puede hablar de la escuela impresionista —dijo—, porque ellos mantenían ciertos principios. Para nosotros no había una cosa así, sólo pensábamos que sus colores eran un poco apagados.» Puede que no haya sido una doctrina común, pero supimos por sus cartas, notas y, por supuesto, sus propias obras, que Matisse, Derain y Vlaminck tenían creencias e ideas firmes acerca de la pintura en esos tiempos, pero eran muy individuales y personales para cada pintor, y que sólo las compartían durante breves períodos. Lo que desde luego es verdad es la falta de dirección que experimentaron los condiscípulos que expusieron con Matisse y los otros y cuyas obras se consideraron parte del fauvismo. En muchos casos el momentáneo entusiasmo que mantuvo a estos pintores con optimismo en lo alto y les permitió el máximo de libertad, los abandonó cuando el arte evolucionó y maduró. Los restos que se derivaron justifican la conclusión insatisfactoria del fauvismo a medida que se desvaneció en inseguros avances a tientas en busca de nuevos medios de expresión. Matisse fue con toda claridad el pintor principal, si no el líder; se le reconoció como tal debido a la innegable superioridad de su obra y su categoría, pero no hizo intento alguno por crear un movimiento. Casi sin querer abrió nuevas posibilidades visuales a los pintores más jóvenes y, al intentar llevarlas a cabo, formaron un grupo poco compacto. Desde 1905 participaron juntos en dos de las principales exposiciones de arte moderno celebradas todos los años en París, el Salon des Indépendants y el Salon d'Automne y, en consecuencia sus

contemporáneos consideraron que sus obras eran parte de un movimiento. Apollinaire, por ejemplo, se refiere a ellos como tales al describir el fauvismo como «una especie de introducción al cubismo».

Sin embargo, las principales obras fauves las pintaron Matisse, Derain, Vlaminck y, durante un breve tiempo, Braque. Resulta evidente que hay dificultades para agrupar a cuatro artistas muy individuales e independientes bajo un mismo apartado, en especial porque contribuyeron con diferentes cualidades al estilo que conocemos como fauvismo. En ocasiones se unieron; Derain trabajó con Vlaminck en Chatou y con Matisse en Collioure, y en 1901 Matisse reconoció en la obra de Derain y de Vlaminck un propósito similar al suyo. No obstante sus diferencias son siempre muy visibles a lo largo de los años, y en 1907 ya se había hecho evidente que eran independientes.

Matisse entró en el taller de Gustave Moreau en 1895. Allí, ya matriculados, estaban cinco estudiantes que más tarde iban a exponer como fauves: Rouault, Marquet, Manguin, Camoin y Puy. Este taller desempeñó un papel muy importante en la formación de las carreras de estos pintores, pues, a diferencia de otros talleres relacionados con la École des Beaux Arts, donde los principios académicos se aplicaban estrictamente, Moreau alentó mucho a sus alumnos a poner en duda su propia obra, incluso a reaccionar contra ella y, por encima de todo, a ejercer su independencia. Matisse recordó más tarde el efecto de la influencia de Moreau: «no nos situaba en los caminos correctos, sino fuera de ellos. Trastornaba nuestra complacencia. Con él cada uno podía adquirir la técnica que correspondía a su propio temperamento». Abrió sus ojos y sus mentes a las obras del Louvre, incitándolos a que las consideraran posibles y que formaran sus propias opiniones. Esta actitud liberal no sorprende cuando uno se da cuenta de que la extraña mezcla de imágenes místicas y románticas que obsesionó a los escritores simbolistas de las décadas de 1880 y 1890 encontró expresión visual en las visiones elaboradas e incrustadas de Moreau. Expuso en el Salon, pero se ganó la antipatía de la mayor parte de sus contemporáneos y conoció lo que era seguir un recorrido solitario. Sus temas a menudo estaban tan alejados de la realidad como lo estaba la vida que llevó Des Esseintes, el héroe «decadente» de la novela de Huysmans *Al revés*, a través del cual Huysmans transmitió su muy personal interpretación del arte de Moreau. A pesar de las precauciones de Moreau por lo contrario, estas extraordinarias pinturas tuvieron un efecto considerable en sus alumnos. El profundo sentido reli-

gioso de Rouault estaba en armonía con las propias convicciones de Moreau, y tomó un gran cariño a la obra de su maestro. Estos estudiantes eran más conscientes del alcance de esta obra que cualquiera del público o, de hecho, que muchos de los contemporáneos de Moreau. Ellos podían ver cómo él experimentaba en los esbozos al óleo preliminares, que no eran sólo mucho más libres y más apasionantes que la obra acabada, sino además diferentes. Los colores son más puros y la pintura está aplicada con mayor profusión, de manera que el tema se vuelve casi sumergido y sin importancia. Sus métodos a menudo eran muy poco ortodoxos; por ejemplo, derramaba la pintura directamente del tubo, y en sus acuarelas dejaba que la pintura chorreara y se extendiera. Quizá fueron estos destellos de originalidad técnica los que llevaron a Rouault a hacer la reveladora observación acerca del énfasis que Matisse ponía en el papel de la pintura decorativa, al decir que lo había heredado del exuberante uso de la textura del propio Moreau. Una observación similar podría hacerse acerca de las obras posteriores de Rouault. La muerte de Moreau en 1898 lanzó a sus alumnos a un entorno menos comprensivo.

Matisse se matriculó en un taller donde el pintor académico Cormon exigía a sus estudiantes que hicieran caso estricto del principio. Las pinturas de Matisse en ese momento eran avanzadas para la época; sus estudios de figuras muestran una poderosa cualidad tridimensional expresada en fuertes pinceladas de color. Ninguna de estas pruebas de una mente independiente interesó a Cormon y pidió a Matisse que se marchara. Las pinturas de Rouault en esta época no eran distintas de las de Matisse; sus paletas eran fuertes y estridentes y ambos eligieron perfilar mucho sus figuras para crear una solidez más convincente. No obstante, en cuanto al temperamento, estaban muy separados. La creciente amistad de Rouault con el propagandista católico, Léon Bloy, es un ejemplo de la dirección que su obra iba a tomar. Quizá se vio como el intérprete visual de este fanático cruzado cuya prosa sensacionalista tenía la intención de avivar la conciencia pública contra las auténticas pobreza y explotación de la época. Cuando pintó *El señor y la señora Poulot*, una ilustración para una novela de Bloy, el escritor se opuso con violencia a ella. Quizá malinterpretó el elemento de distorsión que Rouault usó para dramatizar los personajes como una caricatura vulgar de sus propias intenciones, o puede ser que sólo se sintiera ofendido por lo que consideraba una pintura en exceso horrible. Moreau había profetizado a

Rouault una carrera solitaria al reconocer que no sólo estaba apartado por completo de una carrera del Salon, sino que tenía muy poco en común con sus condiscípulos excepto el deseo de usar la pintura y la distorsión para medios expresivos. Pero su compromiso profundamente religioso y social no encontró respuesta en sus obras; a este respecto su obra es más comparable a la que Picasso estaba haciendo a comienzos de la década de 1900. No obstante, antes el público lo consideró un pintor fauve porque había expuesto con los demás. Por otra parte, Matisse y su amigo Marquet prefirieron salir a las calles y hacer impresiones basadas en hechos de la vida en torno de ellos en una serie de esbozos rápidos. Es evidente que Marquet fue muy experto en esto, pues Matisse admiraba mucho sus habilidades como dibujante. Pintaron las calles de París, los puentes, el río, de hecho los mismos temas que los impresionistas habían escogido en las décadas de 1860 y 1870, pero los trataron de manera por completo nueva. Las pinturas que Matisse hizo de Notre-Dame tienen poco que ver con los efectos atmosféricos que más tarde buscaron Pissarro y Monet; las amplias zonas de pintura y la reorganización del espacio indican la nueva interpretación de la realidad que los fauves iban a iniciar poco después.

En Chatou, en las afueras de París, dos pintores jóvenes estaban experimentando de manera similar con el paisaje. Uno de ellos, André Derain, asistió a clases en un pequeño taller de París donde el pintor Eugène Carrière corregía los trabajos de los estudiantes. Allí también se matriculó Matisse después de su breve encuentro con Cormon. Matisse era once años mayor y un pintor mucho más experimentado que Derain y, como es natural, éste admiraba su obra y se benefició de su enfoque más intelectual de los experimentos pictóricos. Pero el mismo Matisse señaló que se había sorprendido al ver lo similares que eran sus intenciones, la manera en que tanto Derain como su compañero de Chatou, Maurice Vlaminck, se esforzaban por conseguir efectos de color puro. En cuanto al carácter, Vlaminck era el opuesto exacto de Derain. Procedía de un ambiente más libre, y a los dieciséis años de edad había dejado su casa para ganarse una vida precaria como corredor ciclista y como violinista en clubes nocturnos y cabarés. Su acercamiento a la pintura fue por completo espantoso, nunca asistió a una escuela de arte ni recibió enseñanza formal alguna, no obstante su conocimiento de la pintura y la literatura contemporáneas era considerable. Por otra parte, Derain procedía de una familia de clase me-

dia que lamentaba la carrera que había elegido su hijo hasta que Matisse, que nunca se sometía a la imagen popular de un artista, los visitó y los convenció del talento de Derain. Éste presentó Vlaminck a Matisse en 1901, en la exposición retrospectiva de Vincent van Gogh celebrada en la Goupil Gallery. Los dos pintores más jóvenes recordaron más tarde el colosal impacto que esta muestra había tenido en ellos, pero sus pinturas de ese período nada reflejan de ese entusiasmo. El abismo que puede verse más tarde que separa su obra de la de Matisse tiene sus raíces en la subjetiva y apasionada admiración que Vlaminck sentía por Van Gogh y la preferencia más objetiva de Matisse por las pinturas más frías de Gauguin. «Las pinturas de Gauguin siempre me parecieron crueles, metálicas y en general carentes de emoción —escribió Vlaminck—, siempre está ausente en su propia obra. Todo está allí excepto el pintor mismo.» Una crítica que ilustra con toda claridad lo que Vlaminck buscaba en la pintura. Pero si no fuera por las cartas que Vlaminck y Derain intercambiaron en 1901-04, el período que Derain pasó en el servicio militar, uno podría suponer que nunca habían visto pintura alguna de Van Gogh hasta varios años más tarde. La justificación de esto podría ser que ninguno de ellos estaba todavía dedicado a la pintura como carrera.

La indecisión y las serias dudas de Derain acerca de su propia habilidad se aprecian con toda claridad en estas cartas, así como también su inclinación a hacerse escritor. Vlaminck, a pesar de su tendencia a intentar minimizar su intelecto, era extremadamente instruido y es probable que desempeñara un papel importante en la formación de los gustos literarios de Derain. Ambos admiraban mucho a Zola, de hecho ciertos pasajes de las cartas de Derain que describen la vida en el acuartelamiento podrían proceder en línea recta de una de las novelas de Zola. Vlaminck, de hecho, llegó a publicar varias novelas, que él mismo describía como «*pis que du Mirbeau*». También durante estos primeros años se convirtió en un activista político menor, papel que no compartió Derain. Como muchos de sus contemporáneos de fines de la década de 1890, Vlaminck estuvo al margen del levantamiento anarquista que sacudió París con lanzamientos de bombas y muchos otros disturbios. Colaboró con artículos para periódicos y revistas anarquistas, pero nunca llegó a implicarse más a fondo. Era evidente que las posibilidades de la anarquía encajaban muy bien con su temperamento desigual y enseguida despertó su entusiasmo; de hecho,

cuando escribe acerca de sus primeros objetivos artísticos, su lenguaje tiene un sonido político distinto. Este rápido entusiasmo fue lo que demostró tanto su fuerza como su debilidad. Durante unos pocos años, tanto él como Derain estuvieron muy al corriente de las limitaciones del color local y, aún más importante, las limitaciones de su propia visión. Años más tarde, recordando el pasado, Vlaminck escribió:

Mi entusiasmo me permitió tomarme toda clase de libertades. No quería seguir una manera de pintura convencional; quería revolucionar los hábitos y la vida contemporánea... liberar la naturaleza, eximirla de la autoridad de las viejas teorías y el clasicismo, a los cuales odiaba tanto como había odiado al general o al coronel de mi regimiento. No estaba lleno de celos ni odio, pero sentía un vivo deseo de recrear un mundo nuevo visto a través de mis propios ojos, un mundo que fuera por entero mío.

Este genuino deseo indujo a Vlaminck a pintar algunas de las mejores obras de toda su carrera y el fauvismo, pero tanto él como Derain, delante de los otros, sentían que el impacto inicial comenzaba a flaquear, parecían encontrar cada vez más difícil prolongar un entusiasmo que se había vuelto, al menos para ellos, artificial. Este entusiasmo decreciente reveló en Derain la confusión de un hombre atrapado en un estilo que resultaba inadecuado para su temperamento. Su mente era demasiado disciplinada para contentarse con las consecuencias del color usado sólo como un agente expresivo, y entonces estaba, también, más firmemente ligado a la tradición. Pero, primero, ¿cómo se produjo en realidad el fauvismo?

Cuando Derain fue liberado del servicio militar en 1904, Matisse estaba trabajando en *Luxe, calme et volupté* [ilustración 1], una pintura que establecería su posición de autoridad entre los pintores más jóvenes. Fue casi un manifiesto de lo que iba a ser el fauvismo. Desde el punto de vista superficial, parece una variación sobre un tema familiar hecha por los neoimpresionistas, empleando la técnica puntillista de Seurat y dogmatizada en el libro de Signac *De Eugène Delacroix al neoimpresionismo*; la yuxtaposición de puntos o pequeñas pinceladas de colores primarios colocadas con mucho orden en el lienzo. En ese verano de 1904 Matisse estaba en Saint-Tropez, donde Signac tenía una casa, no lejos de donde vivía otro neoim-

presionista, Henri-Edmond Cross. De hecho, esta teoría era evidente, pero Matisse no era un pintor joven vulnerable a los estilos de otros pintores: ésta es una interpretación muy libre de las intenciones de Signac que transmitirían tanto entusiasmo por las *Bañistas* de Cézanne como por las escenas tahitianas de Gauguin. Es una síntesis de lo que los postimpresionistas tenían para ofrecer, libremente manipulado en un ejercicio personal. Para nosotros ahora parece domesticado comparado con lo que iba a seguir, pero para el círculo de pintores alrededor de Matisse, en particular Othon Friesz y Raoul Dufy, fue una revelación. «Delante de este cuadro comprendí todos los principios nuevos; el impresionismo perdió su encanto para mí mientras contemplaba este milagro de imaginación realizado por medio del dibujo y color», recordó Dufy. Matisse había usado el color de manera más subjetiva que nunca (aunque, por supuesto, varios pintores mayores habían usado la pintura con más libertad e intrepidez durante casi dos décadas), pero fue el dibujo lo que sorprendió a la mayoría de la gente. Las formas de los desnudos están simplificadas de manera drástica, de modo que adquieren una función sólo decorativa; uno los percibe más como formas que como cuerpos femeninos. La pintura en conjunto parece cuestionar la tradición del paisaje; todo en ella desempeña más un papel decorativo que descriptivo. El árbol, el bote y la línea de la costa se ven como dibujos lineales que unifican la superficie del cuadro en un solo plano espacial. Anticipa la creencia de Matisse en la función sobre todo decorativa del arte que expresaría verbalmente varios años más tarde. También revela las grandes facultades imaginativas como colorista, la sutil combinación de rosa, amarillos y azules es bastante inesperada y evoca la atmósfera lírica de la escena que le habían inspirado los versos de un poema de Baudelaire:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

El título del poema *L'invitation au voyage* sugiere el escapismo que con tanta avidez buscaron los escritores románticos y que comenzó su curiosa tradición propia a través de las pinturas desde Delacroix hasta Gauguin y que en efecto obsesionó a la generación de pintores de las décadas de 1890 y 1900. Esta pintura, como *La alegría de vivir*, a la cual siguió poco después, muestra lo sorprendentemente próximo que Matisse estaba a las corrientes

tes literarias de la época en su intento por crear una tierra imaginaria, o un estado de ánimo, donde todo es como Baudelaire lo proponía.

Luxe, calme et volupté creó un gran escándalo cuando se expuso en el Salon des Indépendants en 1905. Aunque la mayoría de los críticos no eran todavía capaces de comprender con exactitud lo que Matisse trataba de hacer, la mayor parte de ellos reconocieron sus dotes como pintor. Signac puso su sello de aprobación al comprar la pintura y llevarla de nuevo a Saint-Tropez. Por supuesto, Derain estaba entre los pintores jóvenes que contaban con Matisse para que abriera el camino, y en el verano siguiente se reunió con Matisse en Collioure, en la costa, donde pintaron las obras que al poco tiempo provocaron el apodo de los fauves. Fueron meses en particular fructíferos para ambos pintores. Derain comenzó a experimentar con la técnica del puntillismo y sus pinturas se hicieron más ligeras en cuanto a color y a toque. La pincelada muy pequeña que la técnica exigía alentó un método más delicado y muy pronto fue capaz de sugerir aire y luz por medio de dejar zonas del lienzo sin pintar, de manera que el fondo blanco se convierte tanto en parte de la composición como la pintura y crea una sensación de espacio fluctuante. Las acuarelas pintadas durante este período son quizá las más ambiciosas y delicadas que había intentado hasta entonces. La técnica más fluida liberó tanto su imaginación como su pincel y durante un tiempo igualó el maravilloso logro de Matisse de usar sólo los elementos esenciales en la línea y el color para lograr su propósito. No obstante, mucho debe de haberse beneficiado de esta experiencia de colaboración, pues a fines de julio escribía a Vlaminck:

Al trabajar con Matisse me di cuenta de que debía erradicar todo lo que tuviera que ver con la división de los tonos. Él sigue, pero yo estaba del todo harto y ahora apenas la uso. Es bastante lógica en una pintura de armonía luminosa. Pero sólo perjudica a las cosas que deben su expresión a desarmonías deliberadas.

Es, de hecho, un mundo que porta las semillas de su propia destrucción cuando se lo lleva al límite. Muy pronto voy a regresar a la clase de pintura que envié a los Indépendants, que, después de todo, es la única lógica desde mi punto de vista y concuerda con mis medios de expresión.

Su rechazo de la teoría del neoimpresionismo, la división de los tonos, está por completo de acuerdo con esta desconfianza general de las teorías del arte. Muchos años antes había escrito a Vlaminck: «Nuestra carrera disfruta de una cualidad que puede convertirse en conflicto, el cultivo del principio y nuestra limitación por parte de él». No obstante, no fueron sólo las teorías de Seurat y Signac lo que preocupaba a estos pintores en Collioure. Durante su estancia pudieron estudiar las obras de Gauguin que conservaba Daniel de Monfried, un íntimo amigo de Gauguin, en su casa no muy lejos de Collioure. Éstas eran relativamente desconocidas en la época y a partir de ellas Matisse y Derain habrían sido capaces de ver cómo Gauguin prescindía de la perspectiva convencional y se concentraba en reunir toda la superficie del cuadro y convertirla en una unidad decorativa. Habrían visto, también, lo poco que su elección de los colores debía al aspecto natural y cuánto a la propia imaginación de Gauguin.

Cuando volvieron a París enviaron sus trabajos al Salon d'Automne y allí, en compañía de sus amigos presentaron al público su primera experiencia del fauvismo. Derain expuso sus paisajes, rebosantes de rojos, verdes y amarillos chillones, realizados con un descuido total del acabado que los críticos deploraron. Su franca falta de detalles y los colores brillantes, pero arbitrarios, que les daban su frescura y espontaneidad únicas le valieron la condena de la mayor parte de los críticos. Pero fue Matisse quien soportó lo más duro del inevitable furor. El retrato de su mujer con un inmenso sombrero se consideró que era de un inexplicable mal gusto, una caricatura de la feminidad. Incluso los críticos más perspicaces sintieron que Matisse se había extralimitado... reconocían sus dotes como pintor, pero consideraban que su recién encontrada libertad del color y la libre interpretación de los temas familiares eran una prueba de absoluta excentricidad. Rimbombante como este cuadro es en cuanto al color y la ejecución, no resulta tan llamativo como el siguiente retrato que Matisse hizo de su mujer [ilustración 3]. Incluso para nuestros ojos, más de sesenta años más tarde, el impacto es todavía colosal. El poder del color no está disminuido y la llamativa línea verde que resalta la nariz todavía genera emoción. La estudiada yuxtaposición de los colores, el anaranjado y el verde por ejemplo, ahora quizá la damos por sentada, tan difundida fue la influencia de Matisse en esta dirección, pero si uno puede por un momento vaciar su mente de la pintura reciente y tratar de recordar antes

de 1905, comenzará a compartir el impacto puro de este tratamiento. Ya Matisse había ido más allá que Gauguin y Van Gogh en la intensidad de la expresión, pero, como Cézanne, hizo que sus colores trabajaran y volvieran a trabajar uno encima del otro, aunque el efecto es más exagerado. El anaranjado y el verde a cada lado de la cara dan una sensación de profundidad artificial, el anaranjado levantando el fondo a la modelo, de modo que sentimos que no hay un espacio entre éste y la cabeza, mientras que el verde retrocede, lo que produce un efecto espacial por completo contradictorio. La clase de notoriedad que resultó de esta exposición tuvo sus propias ventajas, de pronto, estos pintores se dieron cuenta de que los consideraban los más avanzados de París. Algunos hicieron contratos con marchantes, Derain y Vlaminck encontraron un cliente inestimable en Ambroise Vollard. Éste resultó en especial ventajoso para Vlaminck, pues significó que pudo dedicar todo su tiempo a pintar. De Matisse se encargó la familia Stein, Leo, su hermano y su cuñada Michael y Sarah, y su hermana Gertrude. Leo Stein compró el primer retrato de mala fama de Madame Matisse, pero incluso él tenía sus reservas. «Era la mancha de pintura más horrible que había visto —escribió más tarde—. Lo habría arrebatado en ese mismo momento si no hubiera necesitado unos pocos días para sobreponerme al disgusto de tener que colgarlo en la pared.»

Las pinturas de Vlaminck, aunque en apariencia cercanas a las de Derain, se concibieron de manera por completo distinta. Fue el único del grupo que no tuvo paciencia, no empleó la formación de la escuela de arte ni la teoría del color, aunque había aprendido mucho debido al estudio de la pintura de todos los períodos. Su pasión por la obra de Van Gogh puede haber surgido de un reconocimiento, como él pensaba, de los impulsos primitivos que motivaron las revueltas líneas del empaste y los colores estridentes, porque en esa época las ideas falsas y las leyendas que rodeaban la enfermedad de Van Gogh eran muy confusas. Vlaminck parece haber tratado, con toda intención, de intentar trabajar con la intuición de un primitivo (aunque bastante sofisticada) y pasar por alto las maneras de ver convencionales. Sus fuentes visuales se encontraban no tanto en las obras postimpresionistas, que llenaron de entusiasmo a sus amigos, sino en contextos por completo inexplorados, como las litografías en color coleccionadas de los paquetes de achicoria y la escultura africana. Describe sus pinturas de este período como sigue: «Intensifiqué todos los valores de los tonos y los trans-

porté a una orquestación de color puro cada cosa que sentía. Soy un salvaje compasivo, lleno de violencia. Traduje lo que veía de manera instintiva, sin método alguno, y transmití verdad, no tanto artística como humanamente. Apreté y arruiné tubos de aguamarina y bermellón...». Pasó a anunciar que «La escuela del fauvismo nació debido a mi encuentro casual con André Derain». Incluso si este argumento no fue del todo creíble, su conocimiento del arte africano aportó un estímulo estético muy definitivo a la pintura y la escultura. Vlaminck reivindicaba que él había sido el primero en «descubrir» la escultura africana en 1904; si lo hizo o no, no es algo crucial aquí, lo importante es que tanto Matisse como Derain se volvieron sensibles por igual a este tipo de arte, aunque fue sólo Matisse quien comenzó a coleccionar en serio escultura primitiva. En conjunto, el interés de Derain y Vlaminck se mantuvo en un nivel apreciativo; no alteró de modo radical su estilo de pintura, como hizo con Picasso unos pocos años más tarde. No obstante, fue una expresión de la aversión de Vlaminck a la teoría y las estéticas formales y su imperativa necesidad de reaccionar contra la ortodoxia. De todos modos, hubo otros elementos de arte no europeo en el fauvismo, que se evidencian con más claridad en la obra que Matisse estaba haciendo a partir de 1906. En marzo de ese año visitó Argelia y volvió con una buena colección de cerámica y tejidos locales. Es evidente que los brillantes colores no diluidos y los dibujos audaces le atrajeron y comenzó a usarlos en naturalezas muertas, como su *Naturaleza muerta con cebollas rosa* [ilustración 5]. Una anécdota relacionada con esta pintura muestra cómo Matisse intentaba mantener la simplicidad de la decoración que veía en estas vasijas. Trató de encajársela a Jean Puy, también un pintor fauve, como la obra del cartero de Collioure, pero Puy no la aceptó... de inmediato reconoció que era una pintura de Matisse. Hay una deliberada ingenuidad en la manera de presentar el tema, pero, como vio Puy, para lograr esta simplicidad se necesitaba un grado muy sutil de organización. Las zonas planas de pintura con poco o nada de modelado y las siluetas de las jarras enfatiza la función sobre todo decorativa de la obra. Es casi como pensar que eran piezas de diseño textil. Esta reducción de los elementos esenciales, al rebajar el número de elementos pictóricos con que se trabaja, es una evolución crucial en la carrera de Matisse y que quizá puede rastrearse hasta sus primeros contactos con el arte no europeo y el primitivo. Pero fue el único pintor entre los fauves que reaccionó de manera tan positiva ante estas nuevas influencias; años más

tarde Othon Friesz definió su idea de lo que el fauvismo era, una idea muy alejada de lo que Matisse aspiraba. Friesz escribió: «[el fauvismo] no fue sólo una actitud, un gesto, sino una evolución lógica, un medio necesario mediante el cual podemos imponer nuestra voluntad en la pintura mientras todavía permanecemos dentro de los límites de la tradición». No obstante, algunos, como el propio Friesz, estaban limitados por esta misma dependencia de la tradición, en tanto que Matisse y, hasta cierto punto, Derain y Vlaminck fueron capaces de improvisar sobre los temas de la tradición, reconocer las ideas preconcebidas. Quizás éste es el grado de asimilación de la tradición que nos hace conscientes del abismo que separa a estos tres pintores del resto de los fauves siguientes (Braque no estaba pintando todavía sus obras «fauves»). Por supuesto esto sería engañoso para descartar la obra de aquellos otros pintores a los cuales Vauxcelles calificó de *fauvettes* (fierecillas); en los años 1905-07 hay algunos paisajes y retratos muy magníficos de Marquet, Valtat y Van Dongen, pero siempre existe la sensación de que sus colores fuertes y vibrantes, que se reconocían como el tema del fauvismo, demasiado a menudo servían para disimular, no siempre de manera eficaz, los maravillosos paisajes y escenas de figuras sólidamente construidas del siglo XIX que se escondían debajo. Su adopción de una técnica de pintura nueva no fue siempre lo bastante radical como para compensar la falta de imaginación y visión. Incluso la reproducción en blanco y negro del número del 4 de noviembre de 1905 de *L'Illustration* [ilustración 2] muestra cómo los dos paisajes de Manguin y Puy parecen casi reaccionarios en comparación con las obras de Rouault, Matisse y Derain. Podían continuar hasta muy lejos, y para muchos eso ya era demasiado lejos, pero las ideas y las intenciones fundamentales que Matisse se esforzara por conseguir simplemente no estaban en su vocabulario.

El año 1906 fue de triunfo para los fauves. El movimiento alcanzó su clímax en el Salon des Indépendants, donde Matisse, como antes, dominó la exposición. Expuso sólo una pintura, *La alegría de vivir* [ilustración 4], que va mucho más allá que su obra de 1905. Aunque, en retrospectiva, tendemos a considerar la importancia de este lienzo en relación con *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, pintado al año siguiente, que parece desafiar de manera directa todo lo que Matisse había hecho hasta entonces. Un aspecto de Matisse del que la pintura de Picasso hace que nos demos cuenta es su afinidad con las tradiciones literarias de las décadas de 1880 y 1890.

Así como *Luxe, calme et volupté* había surgido de los escritos de Baudelaire, *La alegría de vivir* depende del hedonismo que con tanta frecuencia se encontraba en ciertos poetas simbolistas. Matisse era un producto de la época simbolista, al fin y al cabo era la época en que había crecido, y uno con frecuencia recuerda estas raíces durante los comienzos de la carrera. Lo que es muy extraordinario es cómo usa esta tradición, con demasiada frecuencia propensa a la anemia, para proclamar una idea muy radical y positiva de la pintura. Uno sólo tiene que compararla con cualquiera de los temas de *Bañistas* que pintó Denis, que también surgió de la misma generación, para apreciar la importancia de lo que Matisse ha hecho. Picasso, por supuesto, formó parte de un nuevo grupo literario que encabezaban Apollinaire, Máx Jacob y André Salmon, ninguno de los cuales compartió este respeto por los simbolistas. No cabe duda de que *La alegría de vivir* no es una pintura fauve, al menos no en el sentido de las obras de 1905; es un paso más allá, indica la solución de Matisse del problema de adónde y a qué estaba conduciendo el fauvismo. (Aunque está planteada la pregunta de si Matisse alguna vez lo consideró un problema, a diferencia de los otros fauves.) Es una pintura hermosamente controlada, cada línea, cada espacio contribuye a la expresión de calma y tranquilidad... nada hay superfluo. El estado de ánimo de lánguida sensualidad es un equivalente visual perfecto de la imaginación de Baudelaire, que los suaves verdes y rosa y las flexibles contorsiones de las parejas que se abrazan transmiten de manera admirable. Todo es tan ingrátido como es posible, incluso los tambaleantes árboles del fondo parecen tan inestables como el estado de ánimo que expresan. Uno siente con mucha intensidad que la obra de Matisse es el resultado de años de investigación y estudio paciente, pues dispone tal orden y precisión en sus composiciones que nada puede haber sido dejado al azar. Dos años más tarde publicó una definición muy lúcida de sus propósitos:

Lo que busco, por encima de todo, es la expresión [...]. La expresión, según mi manera de pensar, no consiste en la pasión reflejada en una cara ni demostrada mediante un gesto violento. La disposición total de mi cuadro es expresiva. El lugar que ocupan las figuras y los objetos, el espacio vacío alrededor de ellos, las proporciones, todo desempeña un papel. La composición es el

arte de distribuir de manera decorativa los distintos elementos a disposición del artista para la expresión de sus sentimientos. En un cuadro cada parte será visible y desempeñará el papel que se le ha otorgado, ya sea principal o secundario. Todo lo que no es útil en el cuadro es perjudicial. Una obra de arte debe ser armoniosa en su totalidad; pues los detalles superfluos podrían, en la mente del espectador, invadir los elementos esenciales.

Sin duda, una afirmación así y las obras que la precedieron serían inimaginables sin el ejemplo de Gauguin y Seurat, ambos aspiraban a composiciones simplificadas pero formales. Al igual que Gauguin, Matisse creía que la armonía del color debía estar dirigida hacia los mismos principios que los que regulan la música: «No puedo copiar la naturaleza de manera servil —escribió—. Debo interpretarla y someterla al espíritu del cuadro. Una vez que he encontrado la relación de todos los tonos, el resultado debe ser una armonía de tonos viva, una armonía no distinta de la de una composición musical». Y, en efecto, esta pintura sugiere una interpretación visual de una composición de Debussy. Su manejo de la pintura tiene sus raíces firmemente plantadas tanto en las aspiraciones poéticas de Gauguin como los análisis cuasicientíficos de Seurat. Es tanto visionaria como analítica, una combinación impresionante que es el resultado de años de estudio. En un nivel, estas armonías de línea y color apaciguan los sentimientos, pero, en otro, esta misma armonía resulta inquietante. La simplicidad y la aparente facilidad de realización provocan una reacción en cadena de preguntas. Por ejemplo, ¿cómo se las arregla para sugerir y negar una sensación de espacio al mismo tiempo?; aunque quizás esta clase de curiosidad la insinúan más las obras realizadas después de 1908 que las que pertenecen a sus llamados años fauves. El comentario de Picasso acerca de Cézanne, «Es la ansiedad del hombre (desasosiego) que nos afecta», bien podría invertirse para estar de acuerdo con Matisse, porque esta falta de ansiedad es la que es absorbente. Son también su percepción y su imaginación, cualidades que usamos de manera muy similar a como lo hizo Cézanne. Su profunda admiración por Cézanne fue el resultado de una comprensión favorable de cómo veía las cosas alrededor de él. Ambos disfrutaban dando sacudidas al sentido ortodoxo de realidad y jugueteando con la credulidad del espectador. En las pinturas

que Matisse estaba haciendo alrededor de 1900-02, su técnica, la propia aplicación de la pintura de hecho se acerca mucho a las últimas pinturas de Cézanne. *Las bañistas*, en la National Gallery, Londres, una obra asombrosa, incluso para Cézanne, es más sorprendente en el uso del color, la distorsión de las figuras y las ambigüedades espaciales que cualquier otra obra fauve, y sin duda Matisse aprendió de manera más consistente de él que de cualquier otro pintor de esa generación. En *Le Luxe*, de 1907, por ejemplo, Matisse una vez más intentó una nueva interpretación de este tema de figuras en un paisaje, pero aquí extrae las figuras de su contexto con resultados perturbadores; algo que resuelve con más precisión en pinturas posteriores como *Taller rojo* y *Ventana azul*. El tamaño de *Le Luxe*, refuerza la intención decorativa de la obra de Matisse y, en este sentido, puede considerarse un preludio a los dos grandes paneles *La danza* y *La música* pintados en 1909-10 para un encargo por completo decorativo. La creciente convicción de Matisse de que su obra debería desempeñar un papel decorativo parece hacerse eco de las intenciones de varios de sus contemporáneos, por ejemplo Pierre Bonnard y Maurice Denis.

Aunque fue Denis quien había declarado en 1890: «hay que recordar que un cuadro antes de ser un caballo de batalla, un desnudo o alguna anécdota... es, en esencia, una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden», correspondió a Matisse comprender este concepto en potencia revolucionario. Las pinturas tranquilas y modestas de Denis, a menudo de naturaleza religiosa, apenas comenzaron a explorar las posibilidades que esta afirmación implica; de hecho, la interpretación de Matisse de un arte decorativo estaba muy lejos de las intenciones propias de Denis. No obstante, las pinturas de éste, junto con las de otros pintores nabis que exponían en París en los primeros años del siglo XX, quizá tuvieron mayor impacto que el que por lo general se les reconoce. Durante la década de 1890 y hasta los primeros años de la de 1910 todos ellos trataban de revivir las pinturas a gran escala que a menudo adquirieron la forma de paneles decorativos para clientes particulares. Éstas no eran tan sólo pinturas de caballete agrandadas; en ellas Bonnard y Vuillard en especial estaban abordando un problema pictórico nuevo de emplear los descubrimientos impresionistas en los efectos de luz y un modelo de superficie organizado con sumo rigor.

Para Derain y Vlaminck 1906 también fue un año de éxito. En Chatou, Vlaminck pintaba de manera más copiosa que nunca. Consideraba que la

pintura era el único agente expresivo, derramada directamente del tubo en las revueltas líneas del empaste que caracteriza su obra. Alentó al espectador a tomar conciencia de la materia pictórica como una parte del cuadro, de modo que estos paisajes ya no son tan sólo registros del río y el campo alrededor de Chatou, sino, primero y sobre todo, vehículos de expresión. Aunque, al leer los comentarios de Vlaminck sobre su propia obra, uno puede esperar pinturas más radicales y explosivas, quizás un estilo más cercano al grupo alemán Die Brücke, que en esa época trabajaba en Dresde. El uso de la pintura y el dibujo de Vlaminck sugiere la palabra expresivo, pero ¿comunica en realidad una idea expresiva particular además de un disfrute evidente de los colores brillantes? Su espontáneo deleite con las obras de Van Gogh ignoró las razones detrás de los experimentos de los postimpresionistas con colores arbitrarios y definiciones de espacio; fueron, después de todo, los resultados de estas investigaciones del poder emotivo del color lo que le impactaba, más bien que las ideas detrás de ellos. Este uso del color fue liberador y estimulante para todos los fauves, no sólo para Vlaminck, y en gran parte es verdad decir que no necesitaban más justificación para pintar como lo hicieran que el verdadero placer visual del color puro. No obstante, el radicalismo de Vlaminck no se extendió más allá de la superficie. Su elección de los temas y sus composiciones tenían un sólido precedente en el impresionismo y, de hecho, su método de distribuir los elementos de la composición es muy cercano al impresionismo de Pissarro. Ésta no es la obra de «un salvaje compasivo», como él podría haber creído, sino de un estudiante rebelde de los impresionistas.

Si la deuda de Vlaminck con el impresionismo fue en su mayor parte inconsciente, Derain, hacia fines de 1905 o comienzos de 1906, estaba haciendo un replanteamiento deliberado de un proyecto que había realizado Monet, una serie de pinturas del río Támesis que le había encargado Vollard. Durante este tiempo en Londres Derain realizó algunos de sus más destacados ejemplos de fauvismo. Reaccionó con perspicacia ante las variables cualidades de la luz y las gradaciones de la niebla y la bruma que se cernía sobre el río, aunque éstas no eran tan sólo respuestas impresionistas replanteadas, sino reinterpretadas de un modo característicamente subjetivo. «No importa lo lejos que nos apartemos de las cosas con el fin de observarlas y trasponerlas en nuestros momentos de ocio, nunca es lo bastante lejos —escribió Derain—. Los colores se convierten en cargas de

dinamita. Se suponía que arrojaban luz. Fue una hermosa idea en su novedad, que todo podía elevarse por encima de lo real.» La idea de trascender lo que hay delante de él, por encima de la realidad, quizás establece la distancia que estaba tomando del siglo XIX. Igual que para Vlaminck, para Derain el color es el tema de sus pinturas, y es a través de este medio que intenta saltar por encima de las trampas de la representación. En estas pinturas del Támesis sus colores con poca frecuencia han sido tan poderosos y estridentes, aunque evita toda nota de discordia, los «contrastes» y las «cargas de dinamita» están controlados a la perfección.

Mientras que el trabajo de Matisse alrededor de 1907 muestra consistencia con lo que había hecho antes, Derain parece repudiar de manera deliberada sus obras fauves. La cronología exacta de su obra alrededor de 1906-07 es incierta, lo que no resulta sorprendente cuando se lo ve experimentando con varios estilos diferentes, al parecer de manera simultánea. Una pintura como *La danza* [ilustración 7] está muy lejos en cuanto a su concepción de sus escenas del Támesis, aunque es probable que las pintara más o menos por la misma época. Derain trabajó en varios temas similares y en ellos uno ve con toda claridad las dos corrientes de tema que aparecen en la pintura fauve. Por un lado, un intento de interpretar la naturaleza de manera subjetiva mientras que se mantiene un tenue vínculo con el naturalismo como Derain había estado haciendo en sus paisajes y escenas de río y, por la otra, las escenas descaradamente líricas que Matisse había iniciado en *La alegría de vivir*, y que exigían abundantes recursos imaginativos. A partir de la dificultad de *La danza*, parece que Derain encontró su estilo particular de pintura mucho más fácil; desde luego, no fue una transición sencilla de hacer, porque su obra anterior no lo había preparado para abordar temas imaginarios. Quizá debido a la evidente dificultad a que se enfrentaba, estas pinturas de figuras están entre sus obras más intrigantes. Esta misma dificultad es en parte deliberada, los extraños gestos de retozar de las figuras que se mueven a través de la superficie del cuadro son todos parte de los entornos primitivos en los cuales Derain los ha colocado. Aunque este primitivismo es un poco tímido, para él no es una reflexión de un estilo de vida como lo era para Gauguin, sino más un acto, una actitud asumida. Es probable que compartiera la curiosidad que Vlaminck y Matisse tenían por la escultura primitiva, pero sólo investigó estas nuevas formas de una manera casual. Como lo corroboran las figuras

de esta escena, son más una idea generalizada del primitivismo que el resultado de un interés más profundo. Este aspecto del tema se mezcla inquietantemente con el tradicional de las *Bañistas* del cual deriva; la figura desnuda sentada en el fondo nada tiene que ver con el ritual que se está desarrollando delante de ella. Las insinuaciones de exotismo se contradicen con el sofisticado estilo Art Nouveau con que está tratado el lienzo. Es una obra decorativa, pero no lo bastante monumental como para disipar la sospecha de modelado, es quizás un poco «a la moda». Pero contradicciones como éstas son las que constituyen la parte intrigante de esta pintura, en cierto modo porque son peculiares de Derain en su intento por encontrar una alternativa para su otra obra. Matisse, por supuesto, nunca se encontró ante esta dicotomía. No hay una ruptura verdadera entre sus naturalezas muertas o sus paisajes y las otras obras fuertemente líricas que realizó en la misma época; de hecho se relacionan mucho las unas con las otras. Parece existir poca duda de que Derain buscaba una salida del atolladero del fauvismo mediante estos temas de figuras, al ver en ellos una manera de construir una realidad más sólida y tangible que la que conseguía a través de fugitivos efectos de color por sí mismo. Una breve comparación entre *La danza* y *Le Luxe* de Matisse muestra lo extensa que se había hecho la distancia entre estos dos pintores en muy poco tiempo. Resulta sorprendente recordar que sólo un año antes se hablaba de ambos como pintores fauves, y en ese momento parecía haber muy poco que los uniera. En esa época, 1907, Picasso y Braque sugerían nuevas posibilidades visuales por medio de su búsqueda en lo que poco después se convertiría en el cubismo, y Derain, como es natural, se mostró de acuerdo con sus objetivos, aunque nunca se comprometió con el cubismo como movimiento. En su libro *Los pintores cubistas*, Apollinaire dice que «la nueva estética [el cubismo] se elaboró por primera vez en la mente de André Derain», una afirmación que debe conciliarse con la reconocida desconfianza de la teoría que mostró Derain. De hecho Apollinaire se niega a elaborar esta afirmación al decir «... sería muy difícil hoy en día escribir con discernimiento de un hombre que con tanta obstinación se mantiene apartado de todo y de todos». Además de compartir el deseo de Picasso y Braque de cuestionar no sólo la representación de los objetos, sino nuestra manera de incluso ver y contemplar esos objetos, Derain compartía el entusiasmo de ellos por Cézanne, de cuya obra se había

hecho una muestra poco frecuente en una exposición retrospectiva organizada en 1907, el año de su muerte. Es probable que viera cómo Braque había hecho la transición desde sus breves experimentos con el fauvismo en 1906 a los fuertes paisajes monocromos de 1908, pero para Braque esta transición no fue la decisión deliberada a que se enfrentaba Derain, ésta parece haberse llevado a cabo de manera bastante lógica. Después de todo, nunca había estado comprometido con un estilo de la manera en que Derain lo había estado durante unos pocos años. Las escasas obras fauves de Braque en las cuales experimenta con ligeras pinceladas de color puro eran muy próximas en cuanto a técnica y expresión a lo que Matisse y Derain habían hecho en Collioure. En ellas lograba efectos de luz y espacio de una frescura y espontaneidad incomparables que son una de las alegrías del fauvismo. Pero, como declaró más tarde, fue un período necesario de experimentación que liberó su imaginación y lo ayudó a deshacerse de muchas preconcepciones; siempre la consideró una etapa de transición, y quizás es así como deberíamos ver el fauvismo. Nunca fue un movimiento con objetivos que pudieran realizarse, como lo fue el cubismo, sino un proceso intermitente de experimentos con posibilidades que habían sugerido los pintores postimpresionistas. Con demasiada frecuencia sólo repetían lo que estos artistas ya habían dicho, con voces más altas, más estridentes, pero pinturas como el retrato de Matisse de su mujer o las acuarelas de Collioure de Derain justifican la conmoción. «Cuando los fauves habían cesado de rugir —escribió Apollinaire— nadie siguió, salvo los tranquilos burócratas, que rostro por rostro se parecían a los oficiales de la rue Bonaparte de París. Y el reino de los fauves, cuya civilización había parecido tan poderosa, tan nueva, tan asombrosa, de pronto adquirió el aspecto de una aldea desierta.»

EXPRESIONISMO

NORBERT LYNTON

Toda acción humana es expresiva; un gesto es una expresión intencionalmente expresiva. Todo arte es expresivo —de su autor y la situación en que trabaja—, pero alguno tiene la intención de conmovernos mediante los gestos visuales que transmite, y quizá poner en libertad emociones y mensajes con carga emocional. Este arte es expresionista. Mucho del arte del siglo xx, en especial en Europa central, ha sido de esta clase y se le ha colocado la etiqueta de «expresionismo» (como también a tendencias comparables en literatura, arquitectura y música). Pero nunca existió un movimiento llamado expresionismo.

Ni, por supuesto, es este aumento del poder expresivo propio del arte del siglo xx. De manera especial, los períodos de crisis parecen producir artistas que canalizan las ansiedades de su época en su trabajo. Una vez que la personalidad de un artista se admite como un factor que determina el carácter de una obra de arte, como sucedió de manera creciente durante el Renacimiento, el arte pudo funcionar de manera más y más abierta como medio de autorrevelación. En el contexto del individualismo moderno esto podía llevarse a los extremos, pero la única innovación verdadera que el expresionismo moderno pudo mostrar fue el descubrimiento de que las composiciones abstractas podían servir al menos con tanta eficacia como los cuadros de tema. Se descubrió que el tema, que había servido como vehículo para los gestos expresivos (en cierta medida como el oportuno azúcar que recubre la píldora del significado), podía abandonarse por completo. Se demostró que el poder expresivo de las formas y los colores, las pinceladas y la textura, el tamaño y la escala era suficiente.

Esta última evolución recibió el estímulo de la conciencia de los artistas, de manera creciente a partir de comienzos del siglo xix, de que afectaba directamente el carácter de la música. En ella había una forma de creatividad que comunicaba sin sacar provecho de la narración ni la descripción, sin siquiera apelar a reflejos asociativos. *Ut musica, pictura*. El romanticismo también permitió un conocimiento creciente, a menudo impulsado por el nacionalismo, de la libertad que disfrutaban los artistas extraacadémicos de los siglos anteriores. Algunos de éstos podían consi-

derarse precursores, pues ofrecían tradiciones alternativas a las de los académicos.

El arte de Durero, Altdorfer, el Bosco y otros en vísperas de la Reforma está marcado por cualidades expresionistas y, en particular, por una ansiedad apocalíptica que apela con firmeza al siglo XX. Su contemporáneo Grünewald, pintor del famoso retablo de Isenheim de alrededor de 1515, ha despertado admiración e imitación directa en nuestra época. Un libro, publicado en Múnich en 1918, retrocedió aún más en el tiempo al ofrecer iluminaciones alemanas de los siglos VIII al XV como ejemplo para los expresionistas modernos y su público: su título, traducido, es *Miniaturas expresionistas de la Alemania de la Edad Media*. El mismo público, en esa época, podía recurrir a un conjunto cada vez mayor de literatura sobre arte popular, arte no europeo, muchas clases de arte primitivo y el arte de niños y dementes, todos lectores familiarizados con alternativas al idealismo clásico.

Pero incluso las tradiciones del arte occidental centradas en el clasicismo, tan fuertemente alimentadas en Italia y Francia que otros países reivindicaban con efecto retroactivo haber tenido sus genios nativos disimulados por modas extranjeras, contenían elementos que sustentan el expresionismo. La tradición veneciana de la iluminación intensa, los colores vivos y las pinceladas personales, a veces apasionadas, fue, en cierta medida, una tradición expresionista. De ella derivan pintores como el Greco (cuya excesiva fama se remonta a comienzos del siglo XX) y Rembrandt. Incluso en el centro de Italia, donde se definió la teoría clásica y las academias ayudaron a propagarla, generaciones de hombres menores imitaron la urgencia personal que había llevado a Miguel Ángel a la vehemencia y la distorsión, pero los rendimientos disminuyeron con rapidez. Ambos ejemplos, el de los medios pictóricos sobrecargados y el de la distorsión de la figura y la composición son importantes para el expresionismo.

El barroco estaba interesado por la respuesta del público. En la medida en que, al servicio de la Iglesia y la Corona, el arte tenía la intención de confirmar fe y lealtades, los métodos expresionistas se usaron para fines impersonales. El barroco explotó la especial eficacia para esto de la *Gesamtkunstwerk*, la obra compuesta, en la cual muchas artes colaboraban para un fin, algunas veces en formas que pudieron transmitirse

a siglos posteriores. Pero también fue una época de grandes artistas individuales. Las cualidades abiertamente emocionales del arte de Rubens lo convirtieron en un modelo ideal para los sucesores que no estaban dispuestos a adoptar las disciplinas más frías del clasicismo; no mucho después de su muerte se había convertido a Rubens en el involuntario adalid del modernismo y la independencia. Mientras tanto, la escuela holandesa desarrolló nuevos tipos de pintura sin la ayuda del prestigio académico. Su interés en lo que podía llamarse tema de bajo contenido —como el paisaje y la naturaleza muerta— es un factor importante en la exploración del siglo XIX de la expresión a través de la manera más bien que del tema. El uso que Rembrandt hizo del color, el claroscuro y el pincel, de la línea y el contraste en sus dibujos y aguafuertes, del tema incluso, fue subjetivo hasta un punto sin precedentes. A medida que su fama creció, desde alrededor de 1800, el conocimiento de su carrera nos ha permitido representárnoslo como el original independiente moderno, el genio que la sociedad rechazó porque él conocía su naturaleza y luchó mucho contra ella.

En el siglo XVIII la Ilustración valoró el orden por encima del individualismo, pero esto se invirtió con la llegada del romanticismo. Goya, Blake, Delacroix, Friedrich fueron colaboradores sobresalientes de la campaña de introspección, y hasta cierto punto de la puesta en duda de la sociedad, que se extendió a todos los campos del arte. En Turner esta esencia se combinó con un intenso amor por las energías de la naturaleza y las de la pintura en el lienzo. Se propuso y discutió el concepto moderno de creación artística enraizado en fuerzas inconscientes personales y suprapersonales; nació la paradójica convención de que el individualismo no contenido podía producir verdades universales. Restablecido de manera particularmente intencionada por David, el clasicismo se volvió idiosincrásico y cada vez más abstracto en manos de Ingres y otros. Fue en el clasicismo de Ingres, no en el romanticismo barroco de Delacroix, que el primitivismo hizo su primera contribución estilística importante.

El renovado romanticismo de fines del siglo XIX se convirtió en la base principal del expresionismo moderno. El rechazo de Gauguin a la civilización europea y su alabanza de una existencia alternativa en la forma y el color emocionales; el repentino cambio brusco de Ensor de la pintura bella a una técnica intencionadamente impactante en la cual

presentar temas impactantes; el uso de Munch de imágenes alucinatorias en las cuales dar forma pública a las miserias privadas; la apasionada, aunque controlada, deformación de la naturaleza y la intensificación del color natural de Van Gogh con el fin de crear un arte con mucha fuerza comunicativa... éstos fueron los modelos principales para los pintores del siglo XX que buscaban medios expresivos. El ejemplo de Rodin, que pudo transmitir emoción con gran energía mediante las superficies y las poses forzadas de sus figuras, ofreció una base similar para la escultura moderna. Mientras tanto la cámara fotográfica había hecho del naturalismo puro un lugar común. El Art Nouveau, alrededor del cambio de siglo, se tomó notables libertades con las apariencias normales para explorar las capacidades expresivas, además de las decorativas, de la línea, el color y la forma, mientras que los psicólogos trataban de explicar cómo nuestros afectos responden a tales elementos. El apoyo y el incentivo también llegaron desde muchas otras direcciones: el mundo de la sensibilidad sufriente y anormal que se puede captar en los libros de Dostoievski; la manera y los contenidos agresivos de las obras de Ibsen y Strindberg; la dura visión prometedora de Nietzsche de un mundo sin Dios y la provocativa retórica en que la ofrece («el que sería un creador [...] primero debía ser un destructor y hacer añicos los valores»), a partir de los movimientos místicos de los últimos cien años y, en particular, la teosofía y Rudolf Steiner.

El expresionismo prosperó de manera más abundante en la Alemania moderna. El movimiento Sturm und Drang de fines del siglo XVIII había sido un intento pionero por romper el dominio de la cultura mediterránea en la gente del norte, y los expresionistas alemanes de comienzos del siglo XX estaban impregnados de su literatura e ideas. Tanto en lo político como en lo social, la Alemania moderna había sido el más alterado de los países europeos, con ciudadanos de derecha y de izquierda que usaban métodos extremos en sus batallas por la supremacía y guerras desastrosas para aumentar las miserias que habían ocasionado la industrialización y la urbanización demasiado rápidas.

El mundo del arte alemán estuvo, y está, fragmentado por el hecho del federalismo alemán. La vida cultural de cada ciudad principal tiende a estar en cierto modo separada de las otras, con las cuales también compite. Después de 1900 Berlín se convirtió cada vez más en el punto focal de todas las

artes, pero Múnich también era un centro de importancia internacional, y no mucho más atrás estaban Colonia, Dresde, Hannover. Cada una tenía su establishment académico, que equilibraba las oportunidades que cada una podía ofrecer a la vanguardia. De este modo, Berlín, con toda claridad el punto de encuentro y exposición, tarde o temprano, para cualquier movimiento nuevo, era también el baluarte de la reacción artística y con firmeza se mantuvo así debido a la implicación personal del káiser. Tras su renuncia al trono, en 1918, el colapso general del gobierno en Alemania debilitó mucho la posición del arte oficial y los grupos y los movimientos se multiplicaron con abundancia. Mientras tanto la prensa se interesó provechosamente en las aventuras y las escaramuzas culturales, y hubo incluso mecenas para dar algún apoyo a los nuevos artistas. Los funcionarios de Alemania se sentían muy entusiastas por denunciarlos como subversivos. Esto los obligó a alianzas que no siempre surgían de un profundo compromiso político por su parte, y dio al expresionismo el carácter de un movimiento de protesta política, aunque de hecho muy pocas de las obras consideradas expresionistas hicieron comentarios políticos. Esto también garantizó a los artistas un público interesado entre la gente de izquierda. Donde los gobiernos locales eran progresistas, esto pudo ayudarlos a colocar sus obras en las colecciones, para lo que los artistas de vanguardia de otros países tenían que esperar décadas. Los cambios en el equilibrio político pudieron producir cambios repentinos en la política cultural. Las galerías y los periódicos estaban en condiciones de ofrecer apoyo partidario a los artistas y los grupos, pero por toda Alemania los artistas también trabajaban como sus propios empresarios y llevaban sus obras de arte ante el público mediante organizaciones y publicaciones colaboradoras.

El expresionismo está asociado en especial a dos grupos de artistas informales: el de Dresde, que se llamaba a sí mismo Die Brücke (El puente), formado en 1905 y disuelto en 1913, y los artistas de Múnich que exponían gracias al patrocinio de un almanaque titulado *Der Blaue Reiter Almanac* (El jinete azul), del cual apareció un solo número, en 1912. Con ellos por lo general se agrupaban otros artistas; como Kokoschka de Viena y Feininger, el germanoestadounidense. Algunos de los artistas que trabajaban a comienzos de siglo en Worpswede, cerca de Bremen —en particular Paula Modersohn-Becker—, a veces se consideran pioneros de esta ola de expresionismo. El movimiento fauve en París, asociado a Matisse,

Derain, Vlaminck y otros (expusieron juntos por primera vez en 1905), es en varios aspectos una manifestación relacionada y es probable que haya tenido en los alemanes una influencia mayor que la que se habían planteado permitirse. La guerra de 1914-18 puso fin a la carrera de algunos principales expresionistas y dejó una Alemania muy diferente, y después de 1918 la primacía histórica en arte por lo general se concedía al movimiento Dadá, en particular efectivo en Berlín durante los primeros años de posguerra, los ensayos de arte e industria de la Bauhaus y al movimiento contra el expresionismo de la década de 1920 que se llamó *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad). De este modo el clímax de la pintura expresionista llegó antes de la guerra, aunque la actividad expresionista en literatura y (lo que hubo de ella) en arquitectura llegó después de ésta.

La historia, por supuesto, es mucho más complicada que lo que este resumen pretende. Por encima de todo, debe decirse de nuevo que nunca hubo un movimiento ni un grupo que se anunciara como «expresionista» y definiera sus objetivos como expresionistas. La etiqueta llegó más tarde, en 1911, cuando la exposición de la Secesión de Berlín incluyó una galería de obras designadas como de *Expressionisten*, todos ellos de París: Matisse y los fauves, además de Picasso en su manera precubista. En 1914 la etiqueta se puso a los artistas de Die Brücke y otros. Hubo una inclinación a aplicarla a una serie de tendencias internacionales a partir del impresionismo, y se pensó que era antiimpresionista. De modo que el libro *Expressionismus* de Herwarth Walden, publicado en 1918, está subtítulo «el viraje decisivo en el arte» y trata de los movimientos modernos en general. Lo que él y otros esperaban encontrar en el arte nuevo que apoyaban, para contrastarlo tanto con el realismo y el hueco idealismo del siglo, fue lo que llamaron *Durchgeistigung*, la carga de toda acción con un significado espiritual, un alma. La palabra expresionismo tendía a significar nada más preciso que subjetivismo antinaturalista. Puede argumentarse que esta tendencia general es característica de la cultura alemana, en todo caso de la cultura alemana en momentos de estrés, cuando su unión con el helenismo titubea. «Los alemanes en realidad son individuos extraños —dijo Goethe a Eckermann en 1827—. Se hacen difícil la vida buscando innecesariamente ideas y pensamientos profundos en todas partes y los ponen en todas las cosas. Tan sólo tenga el valor de entregarse a las primeras impresiones [...] no piense siempre que todo debe ser insustancial si

carece de una idea o un pensamiento abstractos.» El propio impresionismo nunca prosperó en Alemania.

Los hombres jóvenes de Die Brücke no tenían intenciones estilísticas. Llegaron juntos en 1905: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) y Fritz Bleyl (1880-1996). Kirchner había pasado varios meses estudiando pintura en Múnich, eran todos estudiantes de arquitectura. Al pasar del diseño al arte se estaban moviendo en la dirección opuesta a la que apoyaban muchos de los líderes del Art Nouveau y el Jugendstil, pero sus intenciones eran similares en un aspecto: dirigirse a un público más amplio. Carecían de teorías. Lo que tenían para ofrecer era juventud e impaciencia. Sus cuadros, grabados y, ocasionales esculturas recuperaban parte del vigor que había perdido el arte alemán desde que el Renacimiento llegó del norte. Carecían de programa. «Todos —escribió Kirchner en un manifiesto de 1906—, todos tienen que ver con nosotros, todo el que, directamente y sin disimulo, expresa aquello que lo lleva a crear.» Ellos esperaban que todas las clases de artistas se unieran, aunque no nos da la impresión de que esperarían interés y amistad de parte alguna: estaban, casi por definición, sin alianzas ni asociaciones. Conocían algo de los fauves; admiraban a Munch y poco a poco descubrieron a Van Gogh; llegaron a interesarse con pasión por el arte africano y otros artes primitivos. Pero lo único que compartían fue un deseo de actuar con energía y valentía. De modo que tenían la esperanza de acabar con un público incapaz de responder al arte cortés y anémico de las academias. Otros pocos se unieron al grupo durante períodos de distinta duración: Nolde, Pechstein y Otto Müller fueron los más conocidos.

Se considera que Emil Nolde (1867-1956) es el pintor más enérgico de entre ellos, su calidad de miembro sólo duró unos pocos meses, entre 1906 y 1907. De origen campesino, de Schleswig, en el extremo norte de Alemania, su visión del mundo estaba marcada por un pesimismo nórdico que parecía malhumorado al lado del entusiasmo de Kirchner, Schmidt-Rottluff y Heckel (Bleyl contribuyó poco y abandonó el grupo en 1909). Sus retratos, interiores, paisajes con desnudos y artistas de cabaré, por todos los desafíos que ofrecen a las nociones de lo cortés y lo astuto y las implicaciones sociales de un arte así, son declaraciones afirmativas e incluso sugieren un estilo arcádico moderno. Trabajaron a menudo con

colores vivos y una forma por completo primitiva, y al principio no hay en su obra signo alguno de comentario social directo, ni siquiera de ansiedades personales. En 1911 los tres se trasladaron a Berlín, donde Max Pechstein y Otto Müller se unieron al grupo. Allí la obra de Kirchner cambió de manera considerable, se volvió más nerviosamente agitada y gótica en la manera y, en general, perdió mucho de su calidez. Puede ser que su relativo aislamiento en Dresde haya sido la fuente de su fuerza. Entonces estos pintores antes aficionados se encontraron a sí mismos en el torbellino del arte y la política del arte alemanes. A partir de entonces se los vio en plena forma en su obra gráfica, en especial sus xilografías, en deuda tanto con los grabados alemanes del período de la Reforma como con la reanimación que Gauguin y Matisse hicieron del medio como una manera de expresión personal.

En 1913, cuando Die Brücke se disolvió, se estaba atacando a la obra expresionista con opiniones conservadoras como que «pone en peligro a la juventud alemana» y como «mamarrachos de lunáticos». Wilhelm von Bode, famoso director de los museos de Berlín, temía que los expresionistas trabajaban «no por un deseo inocente de crear, sino con la ambición de ser reconocidos a toda costa». El impresionismo todavía era para muchos el enemigo jurado de la decencia artística; este arte más insensato que había llegado para reemplazar al impresionismo era aún peor y confirmaba sus temores. En 1910 Nolde, Pechstein y otros habían formado un grupo disidente de la Secesión de Berlín con el fin de poner de relieve su oposición al irresoluto impresionismo de Max Liebermann y sus amigos. Ésta fue la Neue Sezession; Kirchner y sus amigos se unieron a ella al llegar a la capital.

Otra organización surgió en esta época: el periódico y editorial *Der Sturm* de Herwarth Walden comenzó en 1910, y su galería de arte del mismo nombre abrió en 1912. *Der Sturm* se convirtió en la principal fuerza que dio publicidad a las tendencias de vanguardia alemana y de Europa central, pero Walden logró más que eso: llevó a Alemania exposiciones de arte extranjero que influyeron en los intereses alemanes y fueron sintomáticos. Su primera exposición, en marzo de 1912, combinaba una muestra individual del austriaco Oskar Kokoschka con una muestra colectiva de los pintores de Der Blaue Reiter de Múnich. Al mes siguiente Walden realizó la exposición futurista de Italia que hace poco ha hecho su debú en París; en Berlín estos trabajos atrajeron mucha más atención y

se vendieron varias obras. Los meses restantes de 1912 se dedicaron a muestras de arte gráfico francés moderno; pinturas rechazadas de la exposición Sonderbund de Colonia, los «expresionistas franceses», pintores belgas incluido Ensor, la Neue Sezession de Berlín y una muestra individual de Kandinsky, Campendonck (asociado con Der Blaue Reiter), Arthur Segal y otros. (La exposición Sonderbund de Colonia, de mayo a septiembre de 1912, fue en sí misma un importante acontecimiento de vanguardia, puesto que incluía obras vanguardistas de toda Europa, como dieciséis Picasso, cinco de ellos de 1910-11, una sala para Cézanne y otra para Gauguin, y no menos de ciento ocho pinturas y diecisiete dibujos de Van Gogh; las pinturas rechazadas fueron en gran parte obras de Der Blaue Reiter, pero en su mayoría de artistas representados en la exposición con otras obras.) Ese mismo año el periódico *Der Sturm* publicó, entre otras cosas, manifiestos futuristas, extractos de *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky, el ensayo *Realidad y pintura pura* de Apollinaire y *Los orígenes de la pintura contemporánea* de Léger. Al año siguiente se hicieron exposiciones de obras del escultor ruso Archipenko, Robert Delaunay, Klee, los cubistas franceses, Franz Marc, el futurista italiano Severini y otros, además de una gran muestra titulada el Primer Salón de Otoño Alemán (*Erste Deutsche Herbstsalon*, tomando prestado el nombre de la exposición independiente de París que Matisse y otros establecieron en 1903): constaba de 366 piezas de más de ochenta artistas que trabajaban en Estados Unidos, Alemania, Francia, Italia, Rusia, Suiza, España, etc. De este modo Walden llevó a Berlín todo lo que pudo del modernismo internacional, y su público estaba mejor informado acerca de las evoluciones recientes que lo que podía estarlo cualquiera en París o Milán, y mucho menos Londres o Nueva York. Su abanico de intereses incluía la poesía, el drama poético y la música, campos a los cuales contribuyó personalmente. Sus actividades, complementadas por las de otros particulares y centros alemanes, convirtieron a Alemania en un lugar de gran interés para la vanguardia europea durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial.

El más controvertido de entre los artistas individuales que respaldó fue, sin duda, Oskar Kokoschka (1886-1980). El Art Nouveau vienés tendió a apoyar el escapismo y la decadencia, y el joven Kokoschka había empleado gestos violentos para liberarse de su abrazo. Disfrutó dibujando para sí mismo la ira del público vienés que habían despertado tanto sus

escritos como sus cuadros. Hoy en día nos resulta un poco difícil ver algo radical en sus retratos nerviosamente elegantes de esos años. Sus dibujos tienen una agudeza (comparable a la de Schiele) que tiene más énfasis expresionista, pero su contribución directa al mundo más amplio del expresionismo reside en sus obras. *Asesino, esperanza de las mujeres* (representada en 1909) y *La zarza ardiente* (representada en 1911) son hitos en la historia temprana del teatro expresionista. Kokoschka llegó a Berlín en 1910, con la ayuda del arquitecto y escritor Adolf Loos, y allí encontró no sólo a una cantidad de artistas rebeldes, sino también a un famoso marchante, Paul Cassirer, que enseguida se interesó por su obra, y a un amigo y más tarde promotor en Herwarth Walden. Su retrato de Walden, pintado ese mismo año, es una de sus obras más bellas.

Kokoschka grabó su nombre en el mundo como el expresionista por excelencia. Ésta es como mínimo tanto una cuestión de personalidad como de producción, y cierto crédito debe darse a la oportunidad y las circunstancias. Viena ofrecía el equilibrio perfecto entre incultura holgazana y brillantez intermitente que el joven necesitaba para desarrollar su sentido de misión. Su origen checo parece haberlo protegido de la ironía reconvertida que impide a los vieneses verse como héroes. En Berlín, en el Café Grössenwahn (megalomanía) pudo conocer a artistas y escritores de fervor comparable y allí también consiguió destacar, libre del racionalismo de Berlín. El destino añadió historias como la tormentosa relación amorosa con Alma Mahler, viuda del compositor, a quien Kokoschka alabó en su pintura *Novia del viento* (1914); incluso las heridas que sufrió en la guerra, una bala en la cabeza y el *Liebestod* de una bayoneta rusa clavada en su cuerpo, parecen tributos del cosmos a su hijo predilecto. Más tarde los nazis confirmaron la opinión de Viena acerca del joven al denunciarlo como degenerado, y adoptó públicamente el epíteto en su *Autorretrato de un artista degenerado* (1937). Su arrogación de unicidad —como hombre además de como artista, como víctima además de como creador— es arquetípica. Él podría haber dicho lo que la poetisa Else Lasker-Schüler escribió a Walden, su segundo marido: «*Ich bin nie mit anderen Menschen zu messen gewesen*» («Nunca me ha sido posible sopesarme en términos de otros seres humanos»).

Muchos expresionistas hicieron valer esta clase de individualismo en distintos grados y con distinta justificación. Si el expresionismo de hecho

significa algo, significa el uso del arte para transmitir una experiencia personal. La explotación de la personalidad parece ser esencial para él, lo que exige una cierta cantidad de conciencia por parte de estos artistas no dotados de personalidades propias muy notables. Esto nos ayuda a ver por qué no pudo haber estilo, ni grupo, ni movimiento que encarnara de manera apropiada al expresionismo; y también aclara una distinción principal entre los expresionistas. Artistas como Kirchner, Kokoschka, Nolde, etc., parecen haber confiado en una expresión de la propia personalidad más o menos inmediata con la creencia de que, si era lo bastante franca, se comunicaría enseguida a un espectador sin prejuicios. Otros artistas sintieron la necesidad de poner a prueba sus medios y sus necesidades y poco a poco ajustar un lenguaje en el cual formular su mensaje personal.

Los artistas de Der Blaue Reiter eran de esta segunda clase. *Der Blaue Reiter Almanac* fue el nombre del almanaque que apareció en Múnich en mayo de 1912. Sus directores fueron Kandinsky y Marc, y ellos, «el consejo de redacción de Der Blaue Reiter», también organizaron dos exposiciones en Múnich, inauguradas en diciembre de 1911 y febrero de 1912. Ellos dos y sus amigos pintores más íntimos —Macke, Javlsensky, Klee, Gabriele Münter y Marianne von Werefkin— son los artistas que hoy en día se considera que formaron el grupo Der Blaue Reiter. Las exposiciones los incluían, pero también abarcaron una gran parte del arte europeo moderno.

Vasili Kandinsky (1866-1944) había llegado a Múnich desde Moscú con el fin de hacer un comienzo tardío de su carrera como artista. Se encontró en una ciudad de naturalismo lírico y Jugendstil, y en sus primeras pinturas combinó ambas cosas. Poco a poco, debido a la influencia de los primitivismos ruso y bávaro, y siguiendo el ejemplo del fauvismo (que había estudiado de primera mano en París), Kandinsky redujo el naturalismo en su arte y amplió mucho su fuerza líricamente expresiva. Los colores vivos y las pinceladas un tanto fervientes le resultaron lo bastante comunicativas como para depender cada vez menos del tema. Al principio había tendido a temas que ahora nos parecen de un romanticismo un tanto empalagoso, pero en 1910 fue capaz de ser lo bastante poético para conmover a través de pinturas de paisajes simplificados, y en ese mismo año hizo su primer experimento con arte por completo abstracto: su famosa acuarela abstracta en la cual las manchas de color y los gestos

del pincel tienen la intención de transmitir el significado de la obra directamente al espectador. Éste tiene que encontrar la manera de entrar en la composición antes que leerla. Durante los años siguientes Kandinsky desarrolló aún más este arte sin tema, no evitando por obligación todo indicio de figuración, sino poniendo el énfasis en la total expresividad de su cuadro y a veces mediante el uso de técnicas de semiimprovisación para lograr la mayor inmediatez posible.

Franz Marc (1880-1916) intentó un paso comparable desde un arte orientado al objeto a uno de expresión artística. El papel que la música desempeñaba en la vida creativa de Kandinsky, que lo llevaba al análisis teórico además de alentarle en su búsqueda de la expresión directa, en el caso de Marc lo desempeñaron los animales. En sus ojos veía una inocencia que el hombre había perdido, una identidad con los ritmos de la naturaleza de la cual el hombre había sido apartado, y los pintó como imágenes simbólicas y también como objetos de contemplación a través de la cual llegar a la ilustración. Los pintó sin cesar: primero más o menos a la manera impresionista, luego más a la manera de iconos con colores poco naturales y una puesta en escena hierática y, más tarde, durante la influencia de Delaunay, en una estructura más o menos geométrica. Nunca muy radical ni enérgico, sostenido por observaciones conmovedoras, pero no profundamente suscritas, sobre la vida y el arte, y quizás un poco adornado por el lamentable hecho de su muerte en la guerra, Marc tiene la distinción de ser un artista moderno popular.

El ejemplo de Delaunay fue de especial importancia también para August Macke (1887-1914) y Paul Klee (1879-1940). Kandinsky y Javlensky se apoyaron en el arte emocional bastante abierto del fauvismo; Marc, Macke y Klee encontraron en Delaunay una clase de cubismo poético y constructivo. Cuando Kirchner y otros recibieron la influencia del cubismo, de él aprendieron los medios de ruptura y tirantez sobre todo de la forma y la composición, mientras que estos artistas de Der Blaue Reiter valoraban a Delaunay por sus armonías de color y estructura. Lo veían como un constructor y, por eso, el hijo directo de Cézanne.

Kandinsky, Marc y algunos de los otros habían sido miembros de la recién formada «Sociedad de Artistas Nuevos» de Múnich, pero renunciaron en 1911 debido a su rechazo a aceptar la entrada de Kandinsky en la abstracción. Para entonces Kandinsky y Marc ya estaban planeando su *Der*

Blaue Reiter Almanac. Iba a ser una compilación de artículos para aclarar sus propias actitudes, presentar obras de la misma opinión en otros lugares y otros medios, e ilustrar el lugar de estas actividades dentro del contexto más amplio de la creatividad humana. No sólo «bello arte» civilizado, sino también arte primitivo y diseño. No sólo arte como el deporte de la civilización, sino arte como vehículo de las esperanzas y los miedos humanos, arte religioso. No sólo arte, sino también música, poesía, drama y demás. No sólo obra alemana, sino de Rusia, Francia, Italia, todas unidas por el deseo de encontrar nuevos medios de expresión mediante los cuales transmitir la esencia interior de la humanidad.

Der Blaue Reiter Almanac contiene ensayos de Kandinsky, Marc y Macke, de Arnold Schönberg y otros sobre música, de David Burliuk sobre arte ruso y de Erwin von Busse sobre Delaunay. Hay ilustraciones que muestran una variedad de arte primitivo, desde el arte popular bávaro hasta figuras de sombras chinescas egipcias, arte sofisticado de muchos períodos del este y el oeste, y obras modernas de artistas de Der Blaue Reiter y otros, incluidos Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Rousseau, Matisse, Picasso, Delaunay y Arp (que en esa época estaba trabajando en Múnich). Hay encartes de música de Schoenberg, Berg y Webern. El libro está dedicado a la memoria de Hugo von Tschudi, que había muerto en 1911 tras dirigir las Galerías Bávaras de Múnich. Con anterioridad había dirigido la Galería Nacional de Berlín, hasta que un violento altercado con el káiser por su compra de arte francés del siglo XIX lo llevó a renunciar en 1938. El motivo específico de su renuncia fue, al parecer, la insistencia del káiser en que Delacroix no podía dibujar ni pintar.

El nombre de Wilhelm Worringer (1881-1965) a menudo se invoca en relación con la entrada de Kandinsky en la abstracción, las actitudes generales que mostró y sus collages de Der Blaue Reiter. En 1907 presentó y en 1908 publicó una tesis doctoral titulada *Abstracción y empatía: una contribución a la psicología del estilo*. En 1911 editó otra obra influyente, *Problemas formales del gótico*. En estos libros distinguía entre la actitud saliente ante la característica natural del arte clásico y la tendencia a la abstracción notable en los artefactos del hombre del norte, que vive en un medio más hostil. Su análisis sirvió para hacer a los septentrionales más conscientes del carácter extranjero de las tradiciones meridionales, y aunque estaba más interesado por el pasado lejano, sus conclusiones parecieron proyectar

salidas radicales para estas tradiciones. No obstante parece que Kandinsky y Marc no tenían conocimiento del apoyo de Worringer. En febrero de 1912, cuando estaban planeando un segundo volumen del *Der Blaue Reiter Almanac*, Marc escribió a Kandinsky: «He estado leyendo *Abstracción y empatía* de Worringer... una mente aguda que bien podríamos utilizar. Un pensamiento con una maravillosa disciplina, tenso y frío, incluso muy audaz», lo que implica que ninguno de los dos había conocido el libro ni al autor con anterioridad. Parecería que los elementos comunes en Worringer y ellos pertenecían a esa época y a ese lugar, en parte con motivo del papel especial de Múnich como centro destacado del Jugendstil, y en parte por medio de las enseñanzas del maestro de Worringer en la Universidad de Múnich, el profesor Theodor Lipps.

El pensamiento de Kandinsky reflejaba en particular muchas de las ideas e insinuaciones de su época. Su origen ruso y ortodoxo alentó en él una inclinación a lo oculto, había vivido en París, donde había absorbido varias influencias creativas, incluida la del filósofo Bergson. Estaba interesado por la teosofía y asistió a las conferencias que Rudolf Steiner dio en Múnich. Enfrentado a las evoluciones en la ciencia y la tecnología, eligió el camino opuesto al que habían recorrido los futuristas y los constructivistas: volvió la espalda al mundo material, o al menos buscó reparar el desequilibrio que había causado el énfasis del mundo en el progreso material por medio de confiar el arte al mundo del espíritu. Su libro, *De lo espiritual en el arte*, escrito en 1910 y publicado en diciembre de 1911, aunque fechado en 1912, tuvo un éxito importante. Dos ediciones posteriores aparecieron en 1912. En los últimos días de diciembre de 1911, partes de éste se leyeron y discutieron en el Congreso de Artistas Rusos de San Petersburgo. En 1914 aparecieron extractos en *BLAST* de Wyndham Lewis y una traducción íntegra al inglés se publicó el mismo año en Londres y Boston. En 1924 una traducción japonesa apareció en Tokio, ha habido muchas más ediciones, incluidas traducciones al francés, el inglés y el español.

Kandinsky buscó conectar la cuestión visual del arte directamente con la vida interior del hombre. La abstracción no era esencial para esto, sino más bien la adaptación de los medios pictóricos al impulso emocional o espiritual dentro del artista. En lugar de reforzar los falsos valores de una sociedad materialista, el arte usado de esta manera ayudaría a la gente a reconocer sus propios mundos espirituales.

La «primera exposición del consejo de redacción de *Der Blaue Reiter*» fue similar en su propósito al almanaque: ofrecer un lugar de reunión para todos aquellos esfuerzos, en palabras de Kandinsky, «tan evidentes hoy en día en todos los campos del arte, cuya tendencia básica es extender los límites previos de las posibilidades de expresión en arte». Además de las obras de *Der Blaue Reiter* incluía varias obras extranjeras, entre ellas cuadros de los hermanos rusos Burliuk, Delaunay y Henri Rousseau (dos pinturas, que Kandinsky había adquirido poco antes). Ésta fue la primera exposición de Delaunay en Alemania; en 1913 había tenido una individual en la galería *Der Sturm* en Berlín. La segunda de *Der Blaue Reiter* se limitó al arte gráfico e incluyó piezas de extranjeros invitados como Picasso, Braque, Delaunay, Malévich, Lariónov y Gonchárova. En los años 1912-14 se exhibieron pinturas de grupos de *Der Blaue Reiter* expuestas en varias ciudades alemanas, en especial Berlín y Colonia. La conferencia de Apollinaire sobre el orfismo en *Der Sturm*, en 1912, reforzó la identificación de sí mismos de los artistas de *Der Blaue Reiter* con un movimiento internacional de arte constructivo, pero lírico.

Luego llegó la guerra. Macke y Marc perdieron la vida. Kandinsky regresó a Moscú y muy pronto se vio envuelto en revoluciones políticas y culturales que afectaron a su arte. Klee, siempre aislado, se encerró aún más en sí mismo. «Cuanto más espantoso se vuelve este mundo, como en estos momentos, más abstracto se vuelve el arte», escribió en 1915, imitando a Worringer. Sin embargo otros muchos artistas se desplazaron en la dirección contraria. Mientras que la experiencia de la guerra llevó a muchos a desvincular su arte de la lucha por el modernismo y volver a las cómodas tradiciones estéticas, algunos artistas alemanes pasaron a usar su arte como un medio de protesta. La mayor parte de ellos llegaron del arte descriptivo del semiimpresionismo alemán. Adoptaron las maneras enérgicas del expresionismo de *Die Brücke*, además de recursos simbólicos que se remontan a los tiempos de Durero, con el fin de declarar de modo contundente su repugnancia ante los acontecimientos del momento. Muchos de estos artistas muy pocas veces se oyen mencionar hoy en día; en conjunto sus diatribas carecen de las cualidades artísticas que les hubieran dado un valor permanente. Pero a partir de entonces, hasta que el totalitarismo acabe, el arte de protesta de esta clase continúa mientras otros movimientos surgen y desaparecen alrededor de él.

Se tiende a agrupar todo el arte alemán de los años de posguerra con etiquetas como dadaísmo, nueva objetividad y elementalismo (uso elementalismo para indicar los varios movimientos que llegaron a estar vigentes en Alemania desde 1920 que se interesaban por la explotación de la forma geométrica como tal, durante la influencia del radicalismo ruso y holandés). Estas etiquetas, o los nombres irreflexivos que se les conceden, interfieren de manera excepcional en cualquier interpretación apropiada de lo que los artistas estaban haciendo. En Alemania, en particular, las divisiones que éstos implican no existieron y resulta extraño pensar que existieran en ese momento. Los artistas alemanes de opiniones contradictorias colaboraron a través de asociaciones y grupos, moviéndose con libertad entre ellos, y se sintieron en libertad para cambiar sus alianzas y no concedieron demasiada importancia a sus declaraciones de antes. De este modo el inmenso y claramente preciso ataque al expresionismo publicado en el almanaque Dadá de 1920, no impedía a los artistas relacionados con el Dadá alemán actuar como expresionistas. El arte de George Grosz (1893-1959) no podría haber existido sin el ejemplo de las artes gráficas de Die Brücke y Der Blaue Reiter. Si la intención de Dadá fue desafiar a la sociedad poniendo en evidencia la inutilidad de la cultura, entonces Grosz no fue en realidad un dadaísta. Utilizó su arte para denunciar la corrupción de la estructura social en que vivía, y su método fue una exageración seminaturalista de situaciones en que esta corrupción se convertía en descarada; lo que suena muy a expresionismo. Los fotomontajes de John Heartfield (1891-1968), en cuanto al carácter, eran más similares al expresionismo alemán que al cubismo, del cual en teoría derivan. La nueva objetividad de mediados de la década de 1920 intentó ofrecer un regreso al naturalismo en oposición al arte que se suponía oscuro del expresionismo, aunque este arte ya no parecía de manera particular oscuro y era, si fue algo, una parte de la escena del arte ya demasiado convencionalmente aceptado. El mejor de los pintores relacionados con la nueva objetividad fue Max Beckmann (1884-1950). Se había apartado del impresionismo debido al impacto de la guerra. Sus pinturas de alrededor de 1920 son, sin duda, obras de protesta, pero el poder de su imaginación, que funciona a través de un estilo complejo que es una amalgama de influencias modernas y antiguas, las elevó por encima de las necesidades del momento. Son imágenes de la existencia humana en medio de ex-

traordinarias presiones internas y externas. En un libro de 1925 titulado *Postexpresionismo* (*Nach-Expressionismus*), Franz Roh propuso la etiqueta de realismo mágico para la variedad de obras seminaturalistas reunidas como nueva objetividad en una exposición en Mannheim ese mismo año. No obstante, resultaría difícil trazar una línea firme entre la obra de Beckmann, Otto Dix y otros y las obras figurativas de Die Brücke. El nuevo agrupamiento hizo hincapié en el rechazo del arte abstracto, tanto la abstracción lírica de Klee y Kandinsky como el elementalismo en apariencia más radical llevado de los Países Bajos y Rusia.

Poco se necesita decir de la escultura alemana bajo este título. Tanto las figuras dignificadas, aunque patéticas, de Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) y las figuras más campechanas y con características medievales de Ernst Barlach (1870-1938) muy bien podrían ser parte del movimiento nueva objetividad, aunque en su mayoría pertenecen a la década anterior. La expresión a través de algún grado de distorsión, aunque sin pérdida de armonía y sin abandonar las honradas tradiciones de la escultura, parece ser el límite de este arte, y escultores un poco menos famosos (como Georg Kolbe, 1877-1947) de la misma generación aguantaron bien dentro del mismo límite.

Alguna arquitectura alemana (y holandesa) se ha descrito como expresionista. Es difícil encontrar una definición útil del expresionismo arquitectónico, pero al mismo tiempo no puede haber dudas de que ciertos arquitectos remarcaban su individualidad de maneras que parecen más o menos comparables a las de los artistas expresionistas. Erich Mendelsohn (1887-1953) es el ejemplo más destacado de esto: un hombre cuyos esbozos son visionarios y cuyos edificios realizados tienden a tener un carácter monumental y expresivo. La guerra y la inmediata posguerra dio a los arquitectos más oportunidades para soñar grandes sueños que para realizarlos. Mendelsohn tuvo la fortuna de que le encargaran, en la Torre de Einstein de 1920-21, diseñar un edificio funcional que al mismo tiempo sirviera para alabar la grandeza de un científico. De manera similar, Hans Poelzig (1869-1936) tuvo la suerte de que Max Reinhardt le pidiera que transformara un almacén y una glorieta en el Grosses Schauspielhaus (1919); de nuevo una oportunidad de dar realidad física a alguna parte de los proyectos fantásticos que tenían que permanecer en el papel. En 1919 una exposición en la galería de J. B. Neumann, la «exposición de arquitec-

tos desconocidos», reunió esbozos y maquetas por lo general de clase visionaria. Puede no haber habido una coherencia estilística, y en general la influencia del Jugendstil era todavía muy fuerte, pero los objetos expuestos prometían un nuevo mundo arquitectónico de luz y color, alegría y entusiasmo; una réplica, quizás, a los retozos a orillas del lago que prometían muchos cuadros de Die Brücke. Uno de los organizadores, el arquitecto Bruno Taut (1880-1938), durante 1920-22 publicó un periódico, *Frühlicht* (alba, amanecer; al principio fue un suplemento para una revista de arquitectura, luego una publicación independiente), que reunió ilustraciones y artículos de la misma clase. Es evidente que los números posteriores de *Frühlicht* (1921-22) se ocuparon cada vez más de problemas prácticos y proyectos realizables. Alguna continuación del diseño visionario expresionista puede encontrarse en los decorados de escenarios y estudios del teatro y el cine alemanes de comienzos de la década de 1940. En todos los aspectos, aparte las bellas artes, los años 1918-23 marcan el clímax del expresionismo.

También fue en 1919 que Walter Gropius (1883-1969) inauguró la Bauhaus en Weimar. Ésta iba a hacerse famosa como la escuela que inició la enseñanza y la práctica del diseño industrial y arquitectónico moderno, pero al comienzo también estuvo marcada por el signo del existencialismo. Gropius había participado en la exposición de la galería de Neumann y también había colaborado en *Frühlicht*. El grupo que reunió en Weimar constaba casi de manera exclusiva de pintores y los más importantes —Feininger, Klee, Kandinsky— son expresionistas, pero de la clase constructiva, la clase de Der Blaue Reiter. Esto se aplica también al pintor que dominó la escuela durante los primeros cuatro años, Johannes Itten (1888-1967). Itten, de origen suizo, había dejado los estudios científicos para dedicarse a la pintura después de examinar el Der Blaue Reiter en Múnich y el cubismo en París. Entonces había estudiado en Stuttgart con Adolf Hölzer, que basaba su enseñanza en el poder eficaz del color y la forma, como separados del tema. En 1916 Itten abrió una escuela de pintura privada en Viena. Él constituía todo el cuerpo docente, y sus estudiantes eran muy distintos en cuanto a habilidades e inclinaciones, y, de esta manera, Itten descubrió lo que se conoció como el curso básico o de fundamento, un curso inicial diseñado para familiarizar al estudiante con el carácter de los materiales que maneja y las potencialidades de los medios del arte. Gropius lo llevó a Weimar para que diera un curso similar en la Bauhaus. Itten, retrospectivamente,

subrayó otra función de su curso, «el descubrimiento personal del individuo como personalidad creativa». Esto suena de manera muy similar al primer paso hacia ser un expresionista. Lo que sabemos de los ejercicios que ponía a sus alumnos, además de su propio trabajo en pintura y tipografía, muestra con toda claridad que preconizaba un arte de expresión, tanto a través de los medios abstractos del arte como del tema y el énfasis dramático. Resistió el intento de Gropius, de 1922-23, de conducir la Bauhaus desde la expresión de la propia personalidad artística hacia un compromiso objetivo en el diseño con una utilidad social, y a comienzos de 1923 se le pidió que abandonara la escuela.

Los dos pintores más famosos de Der Blaue Reiter, Klee y Kandinsky, continuaron enseñando allí: Klee hasta 1930, y Kandinsky desde fines de 1922 hasta el cierre de la escuela en 1933. Con este propósito ambos tuvieron que intentar algunas formulaciones de su comprensión del arte y la creatividad. Entonces las enseñanzas de Klee se habían publicado en parte como *The Thinking Eye* (editado por Jürg Spiller). El texto didáctico de Kandinsky, *Punto, línea y superficie*, se publicó como uno de los «Libros de la Bauhaus» en 1926. Es un intento por codificar el valor sensual y emocional de los colores y las formas de manera de permitir al artista controlar los medios expresivos a su disposición. La propia obra de Kandinsky, en la década de 1920, perdió mucho de su carácter impetuoso y se volvió más controlada y, parecería, más duraderamente eficaz. Su libro, o quizá tan sólo su título, tiene la distinción de haber inducido a los maestros de arte de generaciones posteriores a adoptar, de manera errónea, un punto de vista más simplista y mecánico que el que un curso básico supondría.

Sería posible seguir adelante y señalar grandes y pequeños afloramientos de expresionismo en el arte y el diseño subsiguientes. ¿Hasta qué extremo son expresionistas Rouault, Chagall, Soutine, Sutherland? Es probable que se los vea más como expresionistas que como parte de la tendencia más amplia que autoriza el término. En otro nivel de argumento uno podría desear demostrar que un artista tan evidentemente contrario al expresionismo como Mondrian estuvo dominado por una necesidad apasionada por encontrar el vehículo más concentrado y mínimo mediante el cual comunicar su más recóndito conocimiento de la vida y la naturaleza y que esto también es una clase de expresionismo. A partir de la

Segunda Guerra Mundial ha habido una sucesión de olas expresionistas, en escultura tanto modelada como construida, además de en pintura, figurativa y abstracta. Fue, en cierta medida, la tendencia estadounidense conocida como expresionismo abstracto lo que nos hizo volver la atención a la generación de Kandinsky.

CUBISMO

JOHN GOLDING

Es difícil construir fronteras alrededor de los períodos en la historia del arte, pero en el caso del cubismo es posible decir que el comienzo del movimiento lo anunció, como un cataclismo, *Las señoritas de Aviñón* [ilustración 17], que Picasso concibió hacia fines de 1906 y abandonó en su estado actual durante el año siguiente. Hoy en día es una pintura perturbadora y atrevida... hace sesenta años debió de haber parecido nada menos que increíble. De hecho consternó y desconcertó a los más entusiastas partidarios de Picasso. Braque, un pintor joven inteligente e imparcial, se mostró por completo horrorizado cuando lo vio por primera vez, aunque algunos meses más tarde su gran *Bañista* (ahora en la colección de un marchante de París) iba a demostrar de manera conclusiva que, a pesar de su reacción original, *Las señoritas de Aviñón* había alterado el curso entero de su evolución artística.

Incluso antes de empezarla, Picasso parece que se había dado cuenta de que no iba a ser una obra corriente. Fue el lienzo más grande que hasta ese momento había emprendido, y dio el paso sin precedentes de haberlo revestido antes de comenzar —un procedimiento por lo general reservado para la restauración y conservación de las grandes obras del pasado—. El poeta André Salmon, un íntimo amigo de Picasso en esos tiempos, nos ha dejado un relato del estado de ánimo de Picasso: «Estaba perturbado. Giró sus lienzos de cara a la pared y abandonó sus pinceles [...] durante largos días y noches dibujó, dando expresión concreta a las imágenes que lo obsesionaban y reduciéndolas a sus elementos esenciales. Pocas veces resultó tan dura una tarea, y fue sin su anterior exuberancia juvenil que Picasso empezó un gran lienzo que iba a ser el primer fruto de sus investigaciones». Otros relatos contemporáneos sugieren que Picasso estaba insatisfecho con la pintura y que parecía que la consideraba inacabada. Y, no obstante, a pesar de sus evidentes inconsistencias y cambios de estilo, *Las señoritas de Aviñón* había llegado a parecer, como todas las más grandes obras de arte, espléndidamente inevitable. El hecho de que ahora no podríamos imaginarla alterada en modo alguno sirve para subrayar que, al dictar sus propias leyes, creó nuevos cánones de belleza estética, o, para decirlo de otra manera, destruyó las distincio-

nes tradicionales entre lo bello y lo horrible. Si el fauvismo había pertenecido tanto al siglo XIX como al XX, esta pintura anunció una nueva era en arte. Sigue siendo el momento crucial en la carrera de Picasso, y el más importante documento pictórico individual que el siglo XX ha producido.

Sin embargo, *Las señoritas de Aviñón* no es una pintura cubista. Tanto el tema, con sus perturbadoras insinuaciones eróticas (en su origen el cuadro iba a incluir dos figuras masculinas vestidas entre las mujeres desnudas), como la técnica, con su uso expresionista de la pintura, a menudo salvaje, iban a resultar extraños para la estética cubista. Si fue progresista de manera extraordinaria también resume de modo inevitable los éxitos pasados de Picasso. Su obra de los años precedentes a menudo había estado muy cargada de emoción; influida por las preocupaciones sociales, la literatura y una gama inmensa de fuentes visuales. El cubismo, por otra parte, era por encima de todo un arte formalista, preocupado con la revaluación y la nueva invención de procedimientos y valores pictóricos. Esta evolución estuvo, se verá, por completo libre de influencias externas. Tenía vínculos con la literatura contemporánea, pero evitó toda alusión literaria. El enfoque de los dos creadores originales del movimiento, Picasso y Braque, fue, es verdad, intuitivo, y uno a menudo siente una corriente oculta de entusiasmo, pero estaba también muy pensada e informada por una gran cantidad de contenido intelectual; y, hablando en general, el cubismo iba a ser un arte calmo y reflexivo. Pero si los cubistas tuvieron que rechazar lo que *Las señoritas de Aviñón* representaba, con sus revolucionarias renovaciones estilísticas planteó los problemas pictóricos que el cubismo iba a resolver.

Las fuentes a las cuales Picasso recurrió para crear esta notable obra se han discutido y analizado con mucha frecuencia. Sin el logro de Gauguin, por ejemplo, tal obra nunca habría llegado a existir. En las formas angulares y alargadas y los violentos toques de luz blancos hay un reflejo del interés de Picasso por el Greco. Hay elementos tomados de la pintura de vasijas griegas, la escultura arcaica y el arte egipcio. Hay una referencia directa a las convenciones faciales de la escultura ibérica en las cabezas de las dos figuras centrales. Pero si se contempla la pintura como un preludio al cubismo, uno debe centrar la atención en las dos influencias principales que tomaron parte en la creación de *Las señoritas de Aviñón*, pues éstas fueron las mismas dos formas de arte que iban a condicionar la evolución temprana de este movimiento.

En primer lugar, el prototipo más cercano para este tipo de composición de mujeres desnudas y sólo en parte cubiertas con ropajes se encuentra en la obra de Cézanne; de hecho, la figura sentada en el ángulo inferior derecho, con sus extraordinarias deformaciones, en su origen estaba basada en una figura que aparece en un pequeño Cézanne propiedad de Matisse. Por último, los rasgos cezannescos en *Las señoritas de Aviñón* (que estaban aún más marcados en los estudios que condujeron a la obra) iban a ser cubiertos por otras influencias, más fuertes, pero no sería inapropiado ver la pintura como una especie de homenaje al maestro de Aix. Cézanne había sido una influencia en los pintores contemporáneos desde el comienzo del siglo, pero esta pintura es la que lo convierte en un artista honorario del siglo XX, y fue en los años siguientes a su realización que la reputación de Cézanne como la figura más grande y más influyente del siglo XIX se establece con firmeza.

Y todavía más importante desde el punto de vista de la subsiguiente evolución de Picasso como artista es el hecho de que mientras trabajaba en *Las señoritas de Aviñón* entró en contacto con la escultura africana. La cara con una máscara de la «señorita» en el extremo izquierdo y, sobre todo, las caras deformadas y acuchilladas casi con salvajismo de las dos figuras a la derecha aportan pruebas de su impacto en él. Resulta difícil encontrar ejemplos particulares de arte negro que pudieran haberlo influido, pues en muy poco tiempo reunió una gran colección y sus figuras de los años siguientes tienen la cualidad de toda la escultura africana. Y si en *Las señoritas de Aviñón* la deuda con el arte africano era sobre todo visual y emocional, Picasso, de manera intuitiva, recurría a ella en un nivel más profundo y más intelectual. Aunque la pintura cubista iba de vez en cuando a reflejar la influencia de ciertas convenciones estilísticas africanas, fueron los principios subyacentes a este arte llamado «primitivo» los que iban a condicionar las estéticas de uno de los estilos intelectualmente más sofisticados y más austeros de todos los tiempos. En primer lugar, en oposición al artista occidental, el escultor negro enfoca su tema de manera mucho más conceptual; para él las ideas acerca del tema son más importantes que la representación naturalista, con el resultado de que es conducido a formas que son, a la vez, más abstractas y estilizadas, en un sentido más simbólico. En efecto, Picasso parece haberse dado cuenta casi de inmediato de que éste era un arte que tenía la clave para el deseo de jóvenes pintores del siglo XX de emanciparse de las apariencias

visuales, ya que era un arte a la vez figurativo y antinaturalista. Esta comprensión iba a animar a los cubistas, en los años venideros, a realizar un arte que fuera mucho más abstracto que todo lo que lo había precedido, y que al mismo tiempo fuera un arte realista, que tuviera que ver con la representación del mundo material que lo rodeaba. En segundo lugar, Picasso vio que la descomposición racional y a menudo geométrica de la cabeza humana y el cuerpo que tantos artistas africanos empleaban podía proporcionarle el punto de partida para su propia revaluación de su tema.

Si Picasso abordó el arte negro en un nivel más profundo que sus contemporáneos fue porque durante algún tiempo se había sentido insatisfecho con el tradicional enfoque occidental de la pintura de formas u objetos. En *Las señoritas de Aviñón* tenemos, aunque de una manera tentativa y un tanto torpe, un nuevo enfoque del problema de representar volúmenes tridimensionales sobre una superficie bidimensional. En esto reside la suprema originalidad de la pintura. En las cabezas de las tres figuras en la mitad izquierda de la composición, las intenciones de Picasso están expuestas de manera cruda y esquemática: las cabezas de las dos figuras centrales se ven de frente y, sin embargo, tienen la nariz de perfil, mientras que la cabeza de perfil tiene un ojo visto de frente. Pero en la figura sentada a la derecha, la parte más importante de la pintura y la última que pintó, esta clase de síntesis óptica está aplicada de manera más imaginativa a la totalidad de la figura para producir una de las imágenes más revolucionarias y más irresistibles de todo el arte. La figura está colocada en lo que en concreto es una vista de tres cuartos de perfil desde atrás (con el pecho y el muslo visibles entre la pierna superior y el brazo), pero con lo que equivale a un atentado físico Picasso ha partido y doblado el cuerpo por debajo del eje central de la columna vertebral y la pierna y el brazo distantes han sido llevados alrededor y hacia arriba en el plano del cuadro, lo que sugiere también una visión distendida y extendida hacia fuera vista directamente desde atrás; la cabeza, también, ha sido retorcida para que mire directamente al espectador. Durante quinientos años, desde comienzos del Renacimiento italiano, los artistas se habían guiado por los principios de la perspectiva matemática o científica, de modo que los artistas veían su tema desde un punto de vista único y estacionario. Aquí es como si Picasso hubiera caminado 180 grados alrededor de su tema y hubiera sintetizado su impresión en una sola imagen. La ruptura con la

perspectiva tradicional dio por resultado, en los años siguientes, lo que los críticos contemporáneos llamaron visión «simultánea»: la fusión de varios puntos de vista de una figura u objeto en una sola imagen.

Y esto no es todo. Si se nos dice más acerca de una figura que lo que podríamos haber aprendido al verla desde un solo punto de vista, la manera en que ha sido desplegada o acercada hacia nosotros tiene también el efecto de hacernos conscientes de la lisura de la superficie en que el pintor está trabajando, y esta sensación está además reforzada por el hecho de que los ropajes alrededor de las figuras se han tratado de la misma manera angular y labrada en facetas que las figuras mismas. Las mujeres desnudas quedan circunscritas de manera inextricable en un flujo de formas o planos que se inclinan hacia delante y hacia atrás a partir de una superficie bidimensional para producir en gran parte la misma sensación que una escultura en bajo relieve. Durante todo el siglo XIX los pintores se habían vuelto cada vez más ansiosos por respetar la integridad del plano del cuadro, y es prueba de la ambición y las complejidades del cubismo que, en tanto que sus pintores buscaban dar al espectador un inventario cada vez más completo de las propiedades formales de sus temas, ellos dieron nuevas dimensiones a estas preocupaciones. Puesto que una de las mayores inquietudes de los cubistas fue unir el tema con sus entornos de manera que todo el complejo pictórico esté en todo momento retrocedido o relacionado con el lienzo al cual el artista había estado enfrentado al principio.

La escultura y el arte negro de Cézanne fueron las dos influencias principales en la formación de un estilo que era, de otro modo, en extremo autosuficiente. El arte negro iba a condicionar de manera directa el aspecto de la obra de Picasso en el año y medio después de la pintura de *Las señoritas de Aviñón*, y de nuevo más tarde en las primeras etapas de su evolución hacia un procedimiento más «sintético»: pero su legado al cubismo fue, en un último análisis, la de una nueva perspectiva estética, una fuerza intelectual. Y el arte de Cézanne fue el que de manera más inmediata tuvo la respuesta a los problemas que *Las señoritas de Aviñón* había planteado. En estos grandes lienzos Picasso se había acercado a Cézanne de manera anárquica, uno podría decir casi agresiva; y se dejó a artistas más moderados, más metódicos, plantear a las pinturas de Cézanne las preguntas que estaban esperando ser planteadas. Este artista fue, por supuesto, Georges Braque, y lo hizo fuera de su colaboración con Picasso que el cubismo había originado. A ambos pin-

tores los presentó el poeta Apollinaire muy poco después de que Picasso hubiera terminado de trabajar en *Las señoritas de Aviñón*, y durante los años siguientes trabajaron juntos en una colaboración de intimidad sin precedentes. «C'était comme si nous étions mariés», señaló una vez Picasso;² y es verdad que entre ellos existió un matrimonio espiritual y artístico. Ninguno de los dos podría haber llevado a cabo una revolución de la magnitud del cubismo sin la ayuda del otro. Por otra parte, a medida que nos distanciamos del movimiento, se hace cada vez más posible distinguir la contribución individual de cada artista.

Picasso abordó el cubismo por medio de un interés en la forma tridimensional. De las obras de su período «negroide» una vez dijo que cada figura podría realizarse con facilidad en términos de escultura exenta;³ sus ocasionales esculturas experimentales realizadas en 1907 y los años siguientes testifican que concebía la forma cubista en términos escultóricos. El enfoque de Braque era más pictórico, más poético; de manera significativa, de todos los principales pintores cubistas sólo él conservó un interés por las propiedades evocadoras de la luz. Y fue el técnico, quien a través de una investigación paciente iba a resolver muchos de los problemas pictóricos que surgían en la creación de este estilo en extremo complicado. De la manera más inmediata creó un nuevo concepto de espacio que iba a complementar el nuevo tratamiento de la forma de Picasso. Y las sensaciones espaciales que trató de evocar estaban, se dio cuenta, latentes en los cuadros de Cézanne, justo como Picasso había sentido que las misteriosas distorsiones de la forma de Cézanne sugerían un nuevo lenguaje de volúmenes.

Lo primero de Cézanne que fascinó a los cubistas fue el hecho de que los objetos en su pintura transmitían una asombrosa sensación de solidez, a la vez que violaban todos los sistemas tradicionales de procedimiento ilusorio. Lo que su arte tenía en común con la escultura negra era que éste explicaba e informaba sin engañar. Las jarras, los cuencos y las manzanas son tan sólidos que casi parecen tangibles, pero también permanecen «pintados» de manera destacada, y al examinarlos descubrimos que de manera casi invariable están distorsionados o abstraídos; podría ser justo decir que Cézanne abstrajo la forma en la medida en que Van Gogh y Gauguin habían reducido el color y el espacio. La preocupación de Cézanne por lograr una sensación de solidez y estructura en su pintura lo llevó, en primer lugar, a reducir los objetos a sus formas básicas más simples: sus «conos, cilindros y esferas».

Luego sus deseos de explicar más a fondo la naturaleza de estas formas lo condujo a contemplar a cada una en su posición más informativa. Al inclinar un objeto hacia el espectador nos dice cómo lo ve desde arriba y de frente, algunas veces parece bordear los objetos de manera que vislumbremos también una visión lateral. Cézanne, lo sabemos, regresó a sus temas una y otra vez, y parece muy probable que su obsesiva fascinación por los objetos lo llevó inconscientemente a colocarse por encima de ellos, cambiando un poco su posición en cada nueva sesión de pintura, de modo que en ciertos pasajes encontramos la misma clase de síntesis óptica que Picasso había logrado de modo consciente y violento en la «señorita» sentada. El hecho de que tan a menudo se encontrara mirando desde arriba sus objetos también tuvo él efecto de limitar su profundidad y presionar el espacio pictórico sobre el plano del cuadro.

En el verano de 1908 Braque hizo una peregrinación a L'Estaque, el lugar predilecto de Cézanne, donde realizó una serie de paisajes y naturalezas muertas, las pinturas que, cuando más tarde ese mismo año se exhibieron en la galería de Kahnweiler, iban a valerle al cubismo su nombre. En estas obras el color y la inmediatez de su anterior manera fauve habían sido sacrificadas para conseguir una clase de pintura más conceptual, disciplinada y geométrica. La influencia de Cézanne es fuerte, pero siguiendo el ejemplo que había establecido Picasso en *Las señoritas de Aviñón*, Braque aplicó los métodos de composición y las inconsistencias de Cézanne en su uso de la perspectiva para nuevos fines. Las formas habían sido simplificadas con mucho rigor, y en los paisajes se había adoptado en particular una serie de recursos para negar la sensación de retroceso que está casi por necesidad implícita en el tema. Los edificios, las rocas y los árboles estaban amontonados unos encima de otros en lugar de dispuestos uno detrás del otro, y por lo general llegaban a la parte superior del lienzo de manera que no se deja que el ojo se escape en un ilimitado espacio más allá. El retroceso atmosférico y el tonal están negados de manera deliberada, y se da a los objetos que se suponen más alejados del ojo el mismo valor que a los que están en primer plano; no hay una única fuente de luz, y los claros y los oscuros están yuxtapuestos con arbitrariedad. A intervalos los contornos de las formas están rotos, de manera que el espacio de alrededor y entre ellos parece surgir hacia el espectador.

El espacio, Braque insistiría una y otra vez, era su principal obsesión pictórica. En una de sus más relevantes y lúcidas declaraciones: «en la naturaleza hay un espacio táctil, un espacio que casi puedo describir como manual» y, de nuevo, «lo que más me atraía y que fue el principio rector del cubismo fue la materialización de este espacio que yo percibía». ⁴ El rechazo de la perspectiva tradicional del punto de vista único fue tan esencial para la materialización de las sensaciones espaciales que Braque buscó transmitir como para el deseo de Picasso de transmitir una multiplicidad de información en cada objeto pintado. Con el abandono de un espacio ilusorio, los objetos de una pintura y el espacio alrededor de ellos podía, como se ha visto, desplegarse hacia la superficie del cuadro. Para Braque las zonas de espacio «vacío», lo que uno podría llamar el «vacío del Renacimiento», llegó a ser tan importante como los temas mismos. En sus primeras pinturas cubistas, y de hecho en toda su obra subsiguiente, el propósito de Braque era acercar este espacio al espectador, invitarlo a explorarlo, a tocarlo ópticamente. El análisis en términos de planos o facetas muy intrincados que Picasso iba a aplicar a sus formas tridimensionales en sus lienzos, Braque lo aplicó a los espacios que los rodeaban. Tanto el uso de un punto de vista variable como la comprensión de un uso táctil del espacio habían estado implícitos en los lienzos de Cézanne. Pero la diferencia entre su obra y la de los primeros cubistas no radica tan sólo en el hecho de que ellos llevaron sus descubrimientos más lejos, sino que fue intencionado. Cézanne, sospecha uno, a menudo no fue consciente de las distorsiones pictóricas que su visión implicaba. Picasso y Braque, aunque trabajaron de manera intuitiva, fueron conscientes de que habían roto con el pasado. De modo significativo, en tanto que el color había sido el punto focal y la base del arte y la técnica de Cézanne, los cubistas en ese momento abandonaron el color en favor de una paleta casi monocroma, en el caso de Picasso porque el color parecía secundario para las cualidades escultóricas de sus temas, en el de Braque porque sentía que podría «perturbar» las sensaciones espaciales con las cuales había llegado a obsesionarse. ⁵

Picasso quizás tenía un carácter demasiado impetuoso y violento para llegar a un acuerdo con las extremas sutileza y complicación del arte de Cézanne; de hecho estaba más entusiasmado con su descubrimiento del arte africano. Casi no puede haber duda de que cuando, a fines de 1908 y comienzos de 1909, Picasso volvió a la obra de Cézanne, fue, en su mayor

parte, debido al ejemplo de Braque. Los monumentales desnudos de fines de 1908, que marcan el clímax de su fase «negroide», muestran sus primeros análisis «racionales» o de inspiración africana de los volúmenes suavizados con un enfoque más empírico, más pictoricista. El estriado negroide de las formas, que Picasso usó para modelar el cuerpo, quedó unido, de manera casi imperceptible, a una técnica cezannesca de rayados o pinceladas más pequeñas y paralelas que exploran el terreno por encima y alrededor de los volúmenes. Sin embargo, en estos desnudos el uso del punto de vista variable sólo está implícito; y es comprensible que después de haber hecho, en *Las señoritas de Aviñón*, un movimiento o un descubrimiento de la clase más revolucionaria, sintiera la necesidad de retirarse durante un tiempo para reunir sus recursos y asimilar sus descubrimientos. Y es en la serie de naturalezas muertas y paisajes, comenzada en la rue des Bois en agosto de 1908 y continuada entrado el invierno, la más cezannesca de todas las pinturas, que Picasso trabaja hacia un arte más conscientemente en contra de la perspectiva en el cual cada objeto representado sintetiza varios puntos de vista; de este modo el cuenco de un frutero se verá desde arriba, su base desde un punto de vista más elevado y su pie en una posición más baja, a la altura del ojo. Por último, seguro de sus premisas, Picasso regresó a un tratamiento más revolucionario de la forma humana. Un desnudo de 1908-09, se ve de tres cuartos de perfil, de frente, pero la lejana nalga y una parte de su espalda, que deberían estar ocultas a la vista en una representación naturalista, están giradas en el plano del cuadro hacia la derecha de la figura, mientras que la pierna lejana está curvada de manera poco natural y obligada a subir a la superficie del cuadro a la izquierda; la cabeza está dividida en dos y combina un perfil puro con un distendido de tres cuartos, visto casi de frente. Mientras que en *Las señoritas de Aviñón* somos por completo conscientes de las distorsiones pictóricas que Picasso empleó, ahora nos enfrentamos, de la manera más sencilla, a un nuevo idioma formal.

Pero es en la serie de pinturas de figuras que Picasso realizó durante el verano de 1900 en Horta del Ebro, en España, que el nuevo concepto cubista de forma alcanza su expresión más completa y más lúcida, en concreto porque son estas obras las que muestran el más perfecto matrimonio de los principios derivados del arte africano con las lecciones más pictoricistas aprendidas de Cézanne. Es como si cada cabeza y cada cuerpo representado hubiera sido girado por completo delante de nuestros

ojos para dejar detrás una imagen compuesta estática de una complejidad y una fuerza sin precedentes. En su regreso a París pasó una de las cabezas de Horta del Ebro a bronce; e incluso esta escultura, bella como es, nos dice poco más acerca del tema que su predecesor pictórico. De hecho, el sentido de «integridad escultórica» transmitido en las imágenes pictóricas de Picasso de este período hace que la escultura en sí parezca, por el momento, redundante. Fue sólo en la última fase del cubismo sintético, cuando la pintura otra vez había llegado a ser más plana y más relajada, que las construcciones experimentales de Picasso en madera, hojalata y cartón establecen las bases para una escuela de escultura de verdad cubista.

Durante cierto tiempo los críticos han distinguido entre dos etapas principales en el arte cubista: una temprana «analítica» y más tarde una «sintética»; una distinción que en su origen se aplicó al arte y los escritos de Juan Gris, el tercero del triunvirato de grandes pintores cubistas. Pero si uno acepta esta distinción, es casi igual de importante subdividir el cubismo analítico de Picasso y Braque en un período formativo temprano, muy caracterizado por la influencia de Cézanne y, en el caso de Picasso, el arte africano, y una evolución posterior que puede etiquetarse como período «clásico» o «heroico», que estuvo marcado por una ruptura adicional y más decisiva con los aspectos naturales. Puesto que algunas de estas pinturas al principio resultan difíciles de «leer», algunas veces se hace referencia a ésta como la etapa «hermética» del cubismo. De hecho, fue un momento de aplomo y equilibrio perfectos, que duró más o menos dos años, desde mediados de 1910 hasta fines de 1912.

Las innovaciones técnicas y estilísticas que marcaron esta nueva evolución en el cubismo analítico pueden rastrearse con más facilidad, quizás, en la obra de Braque, aunque el período de colaboración más intensa entre los pintores ya había empezado, de modo que cada descubrimiento individual debe verse como el resultado de un intercambio y un estímulo mutuos. Como fauve Braque había sido sobre todo un paisajista, y el paisaje siguió desempeñando un papel importante en su primera manera cubista. Pero a fines de 1909 se convirtió, y continuaría siéndolo por encima de todo lo demás, en un pintor de naturalezas muertas. Fue en estos arreglos de instrumentos musicales, copas, abanicos y periódicos, los objetos de la experiencia cotidiana, que de inmediato evocan una sensa-

ción táctil a través de sus valores asociativos, que Braque sintió que podía controlar y explicar mejor los avances y retiradas del espacio cubista. Incluso en sus primeras pinturas cubistas Braque había visto y desarrollado una técnica de romper en ocasiones los contornos de su tema con el fin de dejar que el espacio circundante fluyera al plano del cuadro; no obstante, en estas obras todavía sigue siendo posible para el espectador reconstruir el tema en su totalidad naturalista. Su obra de 1910 lo muestra yendo a tientas hacia un nuevo tipo de procedimiento de composición mediante el cual la pintura se compone en términos de una cuadrícula más suelta, más lineal o un andamiaje de líneas verticales, horizontales y diagonales que interactúan (sugeridas, en parte, por el tema), del cual están suspendidos planos y facetas semitransparentes que interactúan. Fuera de este complejo de elementos de la composición el tema surge sólo con mucha lentitud para perderse de nuevo en la activación espacial global de la superficie, de manera que se establece una especie de diálogo entre los objetos representados y la serie continua en que están empotrados. Es probable que Braque hablara de estas obras cuando dijo: «Era incapaz de introducir el objeto hasta después de haber creado el espacio pictórico».⁶

El arte de Picasso se estaba moviendo casi en la misma dirección que el de Braque, pero es característico que su entusiasmo con las posibilidades de un idioma técnico nuevo lo impulsaron a empujarlo hacia sus conclusiones más extremas; y en el verano de 1910 realizó algunas obras que se aproximaron mucho a la abstracción total. Esta serie de pinturas transmite una gran sensación de urgencia, pero, si como nos dice Kahnweiler,⁷ Picasso estaba insatisfecho con ellas, sin duda debía de haber sido porque sentía que la experimentación formal lo estaba apartando de la realidad pictórica particular que trataba de evocar. «Nuestros temas —dijo poco más tarde— deben ser una fuente de interés»;⁸ y las imágenes en esta serie en particular, es verdad, sólo pueden «leerse» con dificultad; algunos de los temas no pueden reconstruirse sin la ayuda de dibujos y esbozos anteriores más realistamente legibles. Picasso enseguida se dio cuenta de que el valor de las nuevas técnicas residía en el hecho de que le permitían mayor libertad en la transmisión de los principios evolucionados a lo largo de los años anteriores; diferentes puntos de vista y aspectos de un objeto podían superponerse unos encima de otros de manera más libre y caligráfica y, en consecuencia, fusionados en una sola imagen «simultánea».

El arte tanto de Picasso como de Braque durante la etapa clásica del cubismo deriva su carácter del muy cuidadoso equilibrio entre representación y abstracción que buscaron mantener. Ambos artistas estaban afligidos cuando los críticos y los espectadores tendieron a ignorar o pasar por alto el aspecto figurativo de su obra. De hecho es verdad que no sólo sus declaraciones de la época, sino toda su obra posterior, que usó los descubrimientos del cubismo para realizar un nuevo estilo, a menudo muy antinaturalista, pero siempre sin la menor duda figurativo, confirmó las intenciones realistas del movimiento. A partir de entonces sus intenciones fueron subrayadas por la iconografía del cubismo, que se estableció desde el principio y que se enriqueció, pero nunca se alteró en lo fundamental, a medida que el movimiento maduraba. Desde el comienzo los pintores habían rechazado todo contenido literario o anecdótico, y evitaron todas las formas de simbolismo. Se volvieron hacia los temas que estaban más a mano, a objetos que formaban parte de los mecanismos y la experiencia de sus vidas cotidianas, a objetos que estaban, para usar una frase de Apollinaire, «impregnados de humanidad»;⁹ registraron con afectuosa objetividad la vida del taller y el café de los artistas. Pero también es verdad que su preocupación por los problemas puramente pictóricos implicados en la evolución de un nuevo enfoque del espacio y la forma había llevado su obra a los umbrales desde los cuales muchos de sus contemporáneos iban a atravesar al entrar en la abstracción pura.

Y como los medios del cubismo parecían estar volviéndose cada vez más abstractos, los pintores comenzaron a hacer uso de una serie de recursos intelectuales y pictóricos que no sólo añadieron una nueva riqueza a la cualidad de la superficie de sus pinturas, sino que también sirvieron para reafirmar el realismo de su visión. De este modo en todos, salvo los lienzos más herméticos de Picasso, nos damos cuenta de la presencia de un sistema de claves o indicios que nos permiten reconstruir el tema: un mechón de pelo, una hilera de botones y una cadena de reloj y tomamos conciencia de la presencia de una figura sentada; una abertura acústica y la cuerda de una guitarra nos permiten detectar la presencia (si no la imagen total) de un instrumento músico de la tela de la composición en que está tejido. Las letras estarcidas que aparecen por primera vez en la obra de Braque de 1911, que más tarde se convertirían en una característica tan importante y distintiva de la pintura cubista, cumplen en gran parte la

misma función. De este modo, el nombre de un músico o el título de una canción se usa sólo en conjunción con un tema musical: la palabra «BAR» puede evocar un escenario atmosférico para un arreglo de una botella, una copa y un naípe.

En el sentido que estas claves pictóricas y las letras estarcidas actúan como piedras de toque para la realidad, son un preludio para innovaciones técnicas más importantes que Picasso y Braque hicieron en 1912, cuando comenzaron a incorporar tiras de papel y otros fragmentos de materias en sus pinturas y dibujos. De manera más evidente que incluso las letras, estos trozos de periódico, cajetillas de cigarrillos, papel pintado o tela están relacionados con nuestra vida cotidiana; los identificamos sin esfuerzo, y puesto que forman parte de nuestra experiencia del mundo material que nos rodea, tienden un puente entre nuestros modos de percepción habituales y el hecho artístico según nos lo presenta el artista. En propias palabras de Braque, introdujo sustancias extrañas en sus pinturas debido a su «materialidad»;¹⁰ y con esto se refería no sólo a sus valores físicos y táctiles, sino también a la sensación de certeza material que evocan. De hecho, Aragon recuerda haber oído a Braque hablar de los fragmentos de papel que pronto serían asimilados en sus dibujos como sus «certezas».¹¹

Es indicativo de las diferencias en cuanto al temperamento y el talento entre los dos pintores que Picasso haya sido el descubridor del *collage*, que puede describirse como la incorporación de cualquier materia extraña en la superficie de la pintura, mientras que Braque fue el inventor del *papier collé*, una forma específica de collages, en que las tiras o los fragmentos de papel se aplican a la superficie de una pintura o fragmento. Las implicaciones intelectuales y estéticas son más amplias y en potencia más perturbadoras; hay, por ejemplo, un elemento de impacto mayor al identificar un trozo de esterilla de silla empotrado en la superficie pintada de un lienzo que en darse cuenta de que el revestimiento de madera detrás de una naturaleza muerta no es un fondo pintado sino un papel cortado y pegado. Y desde el comienzo el uso de Picasso de las técnicas y los materiales nuevos iba a ser más extravagante y atrevido que el de Braque y Gris; pues mientras que en su obra los fragmentos de collage se usan de manera lógica y en su mayor parte naturalista, Picasso disfrutó al utilizarlos de manera paradójica, convirtiendo una sustancia en otra y extrayendo de las formas significados inesperados por medio de combinarlos de maneras nuevas. En una obra de Braque

o Gris el papel pintado para simular el grano de la madera tenderá a incorporarse en la pintura, por ejemplo, de una mesa o una guitarra, objetos hechos de madera. Picasso, por otra parte, convierte un trozo de papel pintado floreado en un mantel, un trozo de periódico en un violín.

Los collages y los lienzos con mucha textura de 1913-14 de Picasso son quizá las mejores y más evidentes ilustraciones de la obsesión de los cubistas con el «*tableau-objet*», es decir, con el concepto de la pintura como un objeto perfilado, construido o una entidad con vida propia, no repitiendo ni imitando el mundo exterior, sino recreándolo de manera independiente. En una conversación con Françoise Gillot, Picasso una vez dijo:

El propósito del *papier collé* era dar la idea de que diferentes texturas pueden entrar en una composición para convertirse en la realidad en la pintura que compite con la realidad de la naturaleza. Tratamos de deshacernos de un «*trompe l'oeil*» [trampantojo] para encontrar un «*trompe l'esprit*» [trampaespíritu] [...]. Si un trozo de periódico puede convertirse en una botella, esto nos proporciona algo en qué pensar también con respecto tanto a los periódicos como a las botellas. Este objeto desplazado ha entrado en un universo para el cual no estaba hecho y donde mantiene, en cierto modo, su extrañeza. Y en esta extrañeza era en lo que queríamos que la gente pensara, porque somos muy conscientes de que nuestro mundo se está volviendo muy extraño y no exactamente tranquilizador.¹²

El aspecto sombrío y perturbador del talento de Picasso, que está remarcado por la última frase de esta declaración, se había puesto muy poco en evidencia durante los años anteriores. La intensidad de la disciplina implícita en la creación de un nuevo idioma formal había implicado la supresión de ciertos aspectos de su personalidad artística. Su agudeza mordaz y su capacidad para la iconoclastia iban a dar un énfasis nuevo y un tanto diferente a parte de su obra (en particular las piezas de figuras). Incluso podría ser verdad decir que mientras continuaba trabajando en un idioma cubista puro, su obra en ocasiones está inspirada por una estética que era extraña a un movimiento que hasta el momento había sido experimental, pero también clásico en su preocupación por lograr una sensa-

ción de equilibrio y armonía. Por ejemplo, las composiciones de figuras estáticas y piramidales de los años anteriores tienen analogía con la de Corot, que a su vez había vuelto a Rafael en busca de inspiración.¹³ Esta nueva corriente oculta en el arte de Picasso fue lo que en los años futuros le granjearía las simpatías de los surrealistas. No resulta sorprendente que en la década de 1920 André Breton, el portavoz del movimiento, diera a Picasso una franca bienvenida al rebaño, mientras que expresaba grandes reservas acerca de lo que sentía eran las limitaciones del talento de Braque.

El uso de Braque del *papier collé* refleja de manera natural muchas de las mismas preocupaciones que el uso de Picasso, aunque el elemento de la alquimia pictórica, tan característica de la obra de Picasso, está menos marcada. El suyo era un temperamento muy filosófico que más tarde en la vida iba a llevar su pensamiento y su arte a un realismo de especulación abstracta que en otros tiempos rayó en el misticismo. Pero su cubismo se mantuvo sin que lo molestaran las nuevas corrientes intelectuales que comenzaban a afectar a Picasso, y como uno podría esperar de un artista tan contenido y resuelto en cuanto a su enfoque, los nuevos legados pictóricos estaban de acuerdo con una extensión de sus preocupaciones espaciales. De las letras estarcidas dijo: «me permiten distinguir entre objetos que están situados en el espacio y objetos que no lo están».¹⁴ En otras palabras, al escribir a través de la superficie del cuadro Braque está enfatizando su lisura y diciéndonos que cualquier espacio que existe detrás de las letras no es un espacio ilusorio, sino un espacio del pintor diseñado para hacer tangibles los vacíos espaciales en el mundo material de alrededor. Los *papiers collés* se explicaron mediante experimentos en escultura de papel, que se emprendieron con el fin de encontrar una manera de lograr una sensación de relieve sin recurrir a las formas tradicionales de ilusionismo pictórico; de manera que un trozo de papel recortado con la forma de una guitarra, sujetado en su base a un trozo de papel pintado y curvado hacia fuera, se mantendrá apartada de él, lo que evita el uso de una sombra pintada. En la práctica esta clase de relación se hizo cada vez más rica y compleja y, en ocasiones, deliberadamente ambigua. Algunas pinturas cubistas están pintadas de manera ilusoria para imitar *papiers collés*; al prescindir de la necesidad del ilusionismo para incorporar fragmentos de la realidad exterior en sus pinturas los cubistas se otorgaron el placer intelectual de reemplazar estos fragmentos por trampantojos. O, en otras palabras,

algunas veces pintaron pinturas de pinturas que distribuyeron con técnicas y procedimientos tradicionales. Pero la idea original detrás de los *papiers collés* y las construcciones de papel fue muy simple, y el resultado lógico del abandono inicial de los pintores de la perspectiva ilusoria.

El *papier collé* proporcionó también la solución a un problema que había preocupado a los cubistas durante algún tiempo: volver a la introducción del color en la pintura cubista. En la medida en que los pintores intentaban representar sus temas de manera despreocupada y poco emotiva, sus intenciones eran realistas: pero los medios que habían desarrollado eran muy antinaturalistas. Fue evidente que los colores también debían usarse de manera que dieran vida al deseado equilibrio entre abstracción y representación pictóricas; un minucioso examen de muchos de los lienzos de la etapa clásica de Picasso muestra que trató de volver a introducir el color de una manera casi naturalista (grietas en la pintura de la superficie muestran, por ejemplo, que algunas de las figuras de 1912 en su origen estaban pintadas con colores rosa subidos y carnosos) sólo para pintarlo de nuevo en el característico monocromo cubista. Un simple ejemplo será suficiente para mostrar cómo el *papier collé*, y las formas pintadas planas derivadas de él, liberaron el color de las convenciones del naturalismo, mientras que le permitieron desempeñar un papel fundamental en las propiedades de representación del complejo pictórico. Por medio de dibujar una botella en un trozo de papel verde, el papel llega a relacionarse con ella: nos informa del color de la botella y le da a ésta una sensación de peso y volumen; por analogía, se convierte en la botella. Pero debido a que sus contornos no se corresponden con el objeto dibujado en él, sigue siendo una zona plana y abstracta de color, que la forma de la botella no modifica y actúa de modo independiente en la composición y las armonías coloristas de la pintura. Si mentalmente desplazamos el trozo de papel verde a un lado, la botella sigue existiendo, pero de manera debilitada y menos informativa (ya no conocemos su color), mientras que el trozo de papel se convierte, de nuevo, sólo en un elemento pictórico abstracto. «La forma y el color no sólo se funden con los otros —dijo Braque una vez—, es una cuestión de su interacción simultánea.»¹⁵

Lo más importante de todo, mientras Picasso y Braque estaban manipulando las tiras de papel coloreado y otros elementos del collage, concibieron un procedimiento por completo nuevo. Los lienzos, entonces se dieron cuenta, podían construirse por medio de reunir una serie de estas

formas abstractas, o en términos de superponer unas pocas zonas de composición audaces que ellos sugerían. Estas formas podían ordenarse juntas para sugerir un tema (y el tema podía entonces particularizarse más aún mediante la incorporación de claves o indicios anteriores), o si no los temas podían superponerse en la subestructura pictórica abstracta. En las pinturas de la etapa cubista clásica el fracaso de la composición de la superficie estuvo condicionado por la naturaleza del tema; la superficie del cuadro se realizó entonces de manera más abstracta y el tema de nuevo se valió del complejo formal y espacial a través de los medios ya descritos. Entonces el proceso fue más simple y más audaz y los resultados legibles con más inmediatez. Un trozo de papel marrón o una zona grande y plana de pintura marrón pueden convertirse en una guitarra si se da la forma apropiada a uno de sus contornos, o si en él se dibuja una guitarra; un plano de composición blanco se transforma en una hoja de música cuando se dibujan en él los signos apropiados, y así sucesivamente. En las primeras etapas del cubismo los pintores habían empezado con una imagen más o menos naturalista que luego fragmentaron y analizaron (y así en cierta medida abstrajeron) a la luz de los nuevos conceptos cubistas de espacio y forma. Entonces el proceso se invirtió: a partir de la abstracción los artistas prepararon el terreno para la representación. Se había logrado la transformación de un procedimiento «analítico» a uno «sintético».

En muchos aspectos el collage fue el resultado lógico de la estética cubista y después de su descubrimiento los métodos de trabajo de estos dos creadores comenzaron a diferenciarse, aunque su amistad se mantuvo tan estrecha como siempre. Y el cubismo sintético de Picasso fue de un orden un tanto diferente del de Braque. Éste tendió a ir pasando con lentitud de la abstracción a la representación, encontrando su tema en una subestructura pictórica abstracta de planos espaciales entrelazados, o uniéndoles un tema. Los lienzos de este período están apenas pintados y en muchos de ellos es posible ver marcas de alfileres en los rincones de los principales elementos de la composición, indicación de que la composición se estableció primero en términos de superponer tiras de papel que se sujetaron al lienzo, se contornearon con lápiz y luego se quitaron y se realizaron con pintura; más tarde estas formas sugirieron un tema a Braque o si no superpuso sus imágenes encima de ellos. Picasso, por otra parte, tendió a formas abstractas de *assemble* [ensamblado] para crear una ima-

gen; su método es más directo y en cierto sentido más físico e inmediato. Para Picasso éste fue un período de interés renovado en el arte africano, y un análisis de los principios fundamentales de las máscaras ceremoniales de ciertas tribus a lo largo de Costa de Marfil sirve por igual para describir su nuevo proceso creativo. De este modo, para el arte negro, dos conchas circulares o dos ganchos cilíndricos pueden llegar a representar ojos, un trozo de madera vertical puede convertirse en una nariz, uno horizontal en una boca, y así sucesivamente, mientras que el rectángulo al cual se fijan estos elementos se convierte en la estructura fundamental de la cabeza humana. O, en otras palabras, se puede hacer que las formas abstractas y no figurativas asuman un papel figurativo mediante su disposición simbólica o su colocación sugerente en relación con los otros. Del mismo modo Picasso agrupa y manipula unas pocas formas planas, de colores y volúmenes diferentes, para sugerir o convertirlas en la figura de un hombre, una cabeza o una guitarra. En ese momento las formas recurrentes en sus pinturas y construcciones con frecuencia están hechas para servir a más de un propósito; por ejemplo, una curva doble puede estar hecha para evocar el costado de una guitarra o para sugerir el costado y la parte posterior de una cabeza humana girada en el plano del cuadro. En la obra de Braque la subestructura y el tema superpuesto están fusionados y actúan de manera recíproca, pero es posible concebir a cada uno existiendo independiente del otro, aunque de manera deliberada. En el cubismo sintético de Picasso los elementos abstractos están unificados para formar un todo figurativo del cual se convierten en indisolubles.

De manera más evidente que en las pinturas, las construcciones de madera, papel y hojalata que se conservan de Picasso se basan en los mismos principios del *«assemblage»*, según la técnica de reunir y manipular elementos muy dispares, algunos de ellos con un fuerte carácter *«ready-made»*. Estas construcciones del período inmediatamente anterior a la guerra fueron en muchos aspectos las más inventivas y estimulantes de todas las esculturas cubistas, y fueron las obras que establecieron las piedras angulares para una escuela de escultura cubista, de la cual Laurens y Lipchitz iban a ser los principales exponentes. Pero fueron las características que el cubismo sintético de Picasso tenía en común con el de Braque, más bien que las que los separaban, las que condicionaron el desarrollo de la escul-

tura cubista. Si transportáramos mentalmente las formas planas y como trozos de sus lienzos cubistas sintéticos a tridimensionales, jugando en diagonal y atravesándose las unas en las otras, las imágenes resultantes se aproximarían mucho a los primeros experimentos en tiempo de guerra de sus colegas escultores poco más jóvenes. Otro aspecto importante e influyente de la escultura cubista, el reemplazo de lo sólido por lo vacío y de lo vacío por lo sólido, puede encontrarse no sólo en las construcciones de Picasso, sino en las pinturas contemporáneas de ambos. De modo que Braque recorta la forma de una pipa de un trozo de periódico, tira la forma de la pipa e incorpora el periódico en una naturaleza muerta de manera tal que nos damos cuenta de la pipa por su ausencia. En una construcción de Picasso la abertura de la caja de resonancia puede ser una forma positiva, cilíndrica o cónica, que se proyecta hacia nosotros, en lugar de un espacio negativo, vacío. De manera similar, en los desnudos de Lipchitz, Laurens y Archipenko (una figura más periférica), un pecho estará representado por una forma saliente y convexa, mientras que el otro será una forma cóncava ahuecada en el torso o tan sólo un agujero abierto a través de él. No obstante, a pesar de esta amplia influencia, la escultura cubista nunca rivalizó en cuanto a importancia con la pintura cubista.

Hasta aquí poca mención se ha hecho de Juan Gris, el tercer gran creador cubista, y la consideración de su obra se ha reservado adrede hasta ahora porque su enfoque muy independiente y siempre muy intelectual sirve de muchas maneras para subrayar y aclarar los logros del movimiento, y porque es en su arte que los principios del cubismo sintético llegan a sus conclusiones más puras y más lógicas. Si Picasso fue el revolucionario, cuyo talento, similar al de Miguel Ángel, había trastornado los valores tradicionales, y si Braque fue el artesano y el poeta del movimiento, Gris fue su portavoz y la personificación de su espíritu hasta su muerte.

Gris, que de todos modos era un poco más joven que Picasso y Braque, no comenzó a pintar de manera seria hasta bastante más tarde, y sólo en 1912 surgió como un artista maduro y por completo cubista, con su variante muy personal de pintura más lineal y más abstracta que la que Picasso y Braque habían desarrollado durante los dos años anteriores. Pero en tanto que en la obra de ellos esta nueva técnica había llevado a una clase de pintura más fluida y sugerente, en la cual penetraron y encerraron

las formas y el espacio circundante, el arte de Gris se cristaliza de inmediato en algo mucho más descriptivo y programático. Cada objeto de sus naturalezas muertas está dividido en dos a lo largo de sus ejes vertical y horizontal, y cada uno de los segmentos resultantes está examinado desde un punto de vista diferente. A continuación el objeto se vuelve a juntar para producir una imagen que es por sistema analítica y más literal que cualquier cosa en la obra de Picasso o Braque. Gris nunca descartó el color en la misma medida en que ellos lo hicieron, y el uso que hace de él es una vez más naturalista y descriptivo. En sus pinturas no hay una fuente de luz única, pero dentro de las zonas individuales también usa la luz de manera naturalista para producir una sensación de modelado.

En los años inmediatamente después de la guerra, cuando el cubismo estaba empezando a conseguir aceptación entre un número más grande de personas, se escribió bastante acerca de una figura legendaria llamada Maurice Princet, un matemático aficionado versado en las teorías recientes acerca de la cuarta dimensión. No se sabe con certeza si Gris lo conoció, pero sus especulaciones (inducían sospechas al mirar las pinturas de Picasso y Braque) merecen citarse, porque nos dan alguna idea de los términos en que Gris bien puede haber discutido sus primeras obras cubistas. Se considera que Princet planteó esta pregunta a sus amigos pintores:

Tú puedes representar una mesa mediante una forma trapezoidal, producir una sensación de perspectiva y crear una imagen para que corresponda a la mesa que ves. Pero ¿qué ocurriría si decidieras pintar la mesa como una idea (*«le table type»*)? Tendrías que elevarla en el plano del cuadro y la forma trapezoidal se convertiría en un rectángulo perfecto. Si la mesa está cubierta de objetos que también tienen la perspectiva distorsionada, habría que aplicar a cada uno el mismo procedimiento correctivo. De este modo, la abertura ovalada de una copa se convertiría en un círculo perfecto. Pero esto no es todo: visto desde otro ángulo intelectual la mesa se convierte en una tira horizontal de unos pocos centímetros de grosor y la copa en una silueta con la base y el borde por completo horizontales. Y así sucesivamente...¹⁶

Si este argumento describe hasta cierto punto el procedimiento temprano de Gris, es una prueba de su estatura como un artista que su profunda seriedad y su preocupación por los efectos pictóricos salva a sus primeras pinturas de convertirse en ejercicios tan sólo académicos y documentales.

En el momento en que Picasso y Braque habían desarrollado un idioma sintético puro, Gris, mediante su propia definición de los términos, estaba todavía trabajando de manera analítica. Es decir, que todavía estaba comenzando con una idea preconcebida de su tema y una imagen naturalista, la cual analiza y abstrae a conciencia de acuerdo con los principios de la «visión simultánea». Más tarde, Gris iba a volverse contra su obra anterior y, de hecho, contra toda su producción de antes de la guerra. Sentía que los objetos de sus pinturas eran demasiado naturalistas, demasiado próximos a los prototipos del mundo material. Y es verdad que en comparación con los objetos, incluso de las pinturas más tempranas de Picasso y Braque, los temas de Gris parecen mucho más literales y particularizados; con frecuencia uno tiene la sensación de que fueron derivados de modelos identificables.

Las semillas de la manera sintética posterior de Gris se encuentran en sus dibujos llamados «matemáticos», los estudios preparatorios para pinturas realizadas a partir de 1913; éstos fueron los dibujos que Gris, hacia el final de su vida, pidió a su mujer y su marchante que destruyeran, quizá porque sentía que hacían que su proceso creativo pareciera demasiado frío y esquemático. Los ejemplos que han sobrevivido son de hecho de considerable belleza, y han desconcertado a los eruditos precisamente porque a pesar del hecho de que con toda claridad han sido realizados con la ayuda de instrumentos geométricos (reglas, escuadras y compases) parecen ajustarse a sistemas matemáticos o de perspectiva no consecuentes. No obstante, los dibujos son importantes en cuanto que indican un deseo de sistematizar el procedimiento cubista, y porque al trabajar con relaciones geométricas libres Gris toma conciencia de la posibilidad de lograr una composición armoniosa en términos abstractos puros.

Sin duda este sentimiento debió de haber sido reforzado por la larga serie de *papiers collés*, que dan cuenta de la mayor parte de su producción durante 1914, y que son los ejemplos más elaborados y complejos de la técnica que se iba a realizar en el idioma cubista. Gris, al igual que Braque, dijo que había llegado al collage debido a la sensación de certidumbre que

le daba. Uno sospecha que con esto quería decir que los fragmentos del collage le daban la sensación de un contacto continuado con el mundo material alrededor de él, y también que los trozos de papel «hechos a medida» con mucho cuidado que había incorporado en sus pinturas le daban una sensación de precisión y autoridad mayores. Puesto que su obra nunca alcanzó los grados de abstracción de las de Picasso y Braque, él necesitaba verificar su visión por medio de insertar en su arte elementos cuya realidad concreta fuera menos fuerte. Y para él la importancia del *papier collé* en el fondo residía en el hecho de que las propiedades abstractas del medio reforzaban su deseo de un arte de mucha mayor perfectibilidad formal.

Desde el año 1921 hasta su muerte en 1927 Gris formuló sus ideas en una serie de ensayos de gran claridad y profundidad, con mucho, lo más importante de lo escrito intenta explicar las preocupaciones del cubismo en las etapas más tardías del movimiento. La pintura, para Gris, entonces constaba de dos elementos interactivos por completo separados. En primer lugar estaba la «arquitectura», con la que quería decir la composición o subestructura abstracta de una pintura, concebida en términos de formas coloreadas planas (las formas que en principio le sugerían sus experimentos geométricos y las tiras angulares de *papier collé*). Esta «arquitectura coloreada plana» fue el *medio*. El fin, por otra parte, fue el aspecto figurativo de los lienzos o su tema; esto algunas veces estuvo sugerido por la propia arquitectura coloreada plana, pero en otras ocasiones podía estar impuesta en ella. Hay pocas dudas acerca de a cuál de los dos aspectos de la pintura dio primacía Gris, tanto en la secuencia técnica de la construcción de la pintura como por sí misma: «No es el cuadro X que se las arregla para estar en correspondencia con mi tema —escribe—, sino el tema X que se las arregla para estar en correspondencia con mi pintura».¹⁷ El tema, no obstante, era importante y, de hecho, vital, porque sentía que a medida que las formas abstractas se convertían en objetos, ellos del mismo modo se volvían particularizados y, por lo tanto, más poderosos, y porque el tema daba a la pintura una dimensión añadida; comparaba la pintura abstracta con una tela cuyos hilos se extienden sólo en una dirección.

Este procedimiento de trabajar de la abstracción a la representación Gris lo definió ante todo como «deductivo» y, más tarde, como «sintético». La diferencia entre un enfoque sintético como lo contrario a uno analítico lo aclaró en su famosa comparación de los métodos de Cézanne y los suyos.

Cézanne convierte una botella en un cilindro [...]. Yo hago una botella, una botella particular, a partir de un cilindro. Cézanne trabaja desde la arquitectura, yo trabajo lejos de ella. Ésta es la razón de por qué compongo con abstracciones y hago mis ajustes cuando estas formas coloreadas abstractas asumen las formas de objetos. Por ejemplo, yo hago una composición con un blanco y un negro, y hago ajustes cuando el blanco se ha convertido en un papel y el negro en una sombra.¹⁸

Más tarde modificó esta declaración en un aparte revelador: «Lo que quiero decir es que ajusto el blanco de manera que se convierte en un papel y el negro de manera que se convierte en una sombra». En otras palabras, el tema modifica la estructura abstracta, una subestructura calculada con más frialdad.

Si los dibujos de Gris no pueden analizarse en términos estrictamente matemáticos no geométricos, el procedimiento técnico detrás de las pinturas es aún más misterioso. Con todo, sus deseos de dar certeza a su método siguieron siendo empíricos; era un artista antes de ser un teórico, y los incontables pequeños ajustes que son visibles en casi todas sus pinturas atestiguan el hecho de que no estaba dispuesto a aceptar soluciones ya hechas para los problemas de la composición. Pero mientras que el cubismo de Picasso y Braque, a pesar de su alto contenido intelectual y su posterior sofisticación, siguió siendo legítimo para las doctrinas de instinto e intuición de comienzos del siglo XX, suavizadas por el sentido de la disciplina mediterránea, el enfoque intelectual de Gris de los problemas formales relaciona su cubismo sintético con la obra de artistas como Mondrian, Malévich y Lissitzky, con su creencia platónica en la perfectibilidad de la forma.

Al igual que un montón de artistas, Gris siempre estuvo convencido de que sólo sus últimas obras eran las de verdad válidas, y mientras el término «sintético» llegaba a adquirir para él una cualidad como de talismán, tendió a aplicarlo sólo a sus producciones más recientes. Pero su evolución hacia la manera sintética puede rastrearse en su obra a partir de 1913. Primero hubo el conocimiento de la posibilidad de lograr una composición en términos abstractos. A continuación, en su obra de 1915, los objetos en sus pinturas llegan a ser representados de manera más libre, menos

literal; en ese momento son productos de su mente y no representaciones de objetos concretos. Por último, en 1916 los temas se vuelven muy vinculados a la ruptura arquitectónica de los lienzos, y el deseado equilibrio entre abstracción y representación se ha alcanzado. Incluso antes de la guerra había sido Gris quien había explicado el cubismo a las figuras menores del movimiento; Metzinger, Gleizes y Herbin habían sentido su influencia. Entonces Laurens y, por encima de todo, Lipchitz, que estaban transformando el cubismo en un estilo escultórico, se dirigieron a él en busca de orientación. En 1915 su arte había dejado una profunda impronta en Matisse, y después de la guerra los puristas jóvenes reconocieron su deuda con él. Incluso Picasso y Braque le rindieron tributo en algunos de sus lienzos de la posguerra. Quizá, no es exagerado decir que durante un breve tiempo él fue una de las más importantes influencias individuales en el arte europeo.

Si la naturaleza intransigente y la, en efecto, en ocasiones un poco didáctica del arte de Gris lo convirtieron en la figura ideal para transmitir los principios del cubismo a muchas de las figuras menores implicadas en el movimiento, la pureza de su enfoque también sirve, por comparación, para demostrar cómo otros artistas importantes e influyentes que estaban en principio clasificados como cubistas, de hecho tan sólo habían adoptado o adaptado ciertos aspectos del estilo para sus propios fines individuales. Como movimiento, el cubismo estalló sobre el público del Salon des Indépendants de 1911. No obstante, puesto que ni Picasso, ni Braque ni Gris expusieron en la célebre y controvertida *salle 41* la imagen del cubismo que al principio recibió el público fue muy engañosa, aunque en los años siguientes, a medida que un círculo más amplio de pintores y críticos comenzó a apreciar sus descubrimientos, éstos comenzaron a ser estimados como las características distintivas del estilo. De los pintores que expusieron en la original *salle cubiste*, Delaunay y Léger fueron sin duda los más importantes y, de los dos, Léger fue, a su vez, quizá la personalidad artística más fuerte. Por otra parte, es probable que por la misma razón de que su temperamento era más vivo, pero algo más superficial, Delaunay representó las tendencias revolucionarias más al día de la facción cubista del Salon des Indépendants, en tanto que su obra expuesta (una de la serie de la torre Eiffel) fue la única que mostró un rechazo total y consciente

de la tradición, perspectiva de punto de vista único, con ciertas innovaciones resultantes en el tratamiento de la forma y el espacio. Durante los años siguientes, mientras se hacía más familiar con la obra de Picasso y Braque, el aspecto de su pintura se volvió, al menos en lo superficial, cada vez más cubista. Su serie de *Ventanas*, comenzada en 1912, la más hermosa y característica de su obra, puede, con cierta justificación, verse como variantes brillantemente matizadas de cubismo clásico. Pero su iconografía nunca ha sido de verdad cubista, y en las *Ventanas* el tema, como tal, casi ha dejado de existir o de importar; o, para decirlo con otras palabras, la luminosidad y las relaciones espaciales que evoca la interacción de zonas de color prismático puro ya se ha convertido en el tema de su arte. Por último, su deuda con el cubismo reside en especial en el hecho de que los procedimientos de la composición del cubismo analítico sugirieron una nueva manera de organizar o romper la superficie del cuadro. Y antes del estallido de la guerra en 1914 este aspecto del cubismo había influido de manera directa o indirecta en casi todos los pintores jóvenes importantes que trabajaban en Europa, desde Mondrian y Malévich hasta artistas de temperamentos tan opuestos a ellos como Chagall, Gonchárova y Lariónov, y desde los futuristas italianos hasta figuras de Der Blaue Reiter como Klee, Marc y Macke.

La relación de Léger con el cubismo fue más profunda y más fuerte que la de Delaunay, aunque de nuevo muy pocas de sus obras podrían llamarse de verdad cubistas. Estuvo muy influido por el cubismo analítico de Picasso, pero su enfoque de los temas siguió siendo mucho más preciso, más inquisitivo: en sus lienzos las figuras y los objetos están con frecuencia simplificados y desarticulados, pero la dislocación de la forma obtenida no es tanto el resultado de un intento por analizar su estructura como el deseo de imbuirla de una sensación de vigor y movimiento mayores. Del mismo modo aceptó los métodos de composición cubistas clásicos derivados del abandono de los sistemas de perspectiva tradicionales como un medio de animar las superficies de sus pinturas, mientras conserva, en la mayor parte de sus obras, fuertes elementos de la perspectiva. Su preocupación por los valores formales puros se unió a su pasión por la vida contemporánea y todas las cosas dinámicas y vitales, convirtió su obra en el puente ideal entre el arte de los cubistas y el de los futuristas con su insistencia en la velocidad y la máquina... con la «sensación dinámica misma».¹⁹

De todos los movimientos que tomaron inspiración del cubismo, el futurismo fue el único que estaba en condiciones de impactar en el cubismo. La influencia del movimiento italiano ya podía verse en la exposición «Section d'or» de 1912, la más concentrada e importante de las demostraciones cubistas tempranas. Las exposiciones de los dos hermanos Duchamp, Jacques Villon y Marcel Duchamp, que había entrado hacía muy poco en la órbita cubista, en particular mostraron fuertes analogías con ciertos aspectos del futurismo. Villon iba a volver más tarde a un idioma cubista puro, pero Marcel Duchamp, cuya obra en esos momentos ya podía describirse como protodadaísta en cuanto a su espíritu, pronto rechazó tanto el cubismo como el futurismo en favor de la creación de su propia mitología personal con sus fuertes tendencias intelectuales. Por otra parte, puede argumentarse que fue en las pinturas de Léger de la inmediata posguerra donde los principios tanto del cubismo como del futurismo habían sido asimilados y unidos a un enfoque más racional, nórdico, a una estética urbana y de la máquina, lo que fue más positivo en el futurismo, desde un punto de vista visual alcanzó su expresión más completa. Pero es una prueba de la genuina y continuada comprensión de Léger del cubismo que los principios de composición y el uso del color en estas obras se derivaría entonces de procedimientos sintéticos más bien que analíticos. Muy pocas de las otras figuras en su origen relacionadas con el cubismo se abrieron paso a través de todo acercamiento a un idioma de verdad sintético, quizá porque nunca habían estado sometidos por completo a la intensa disciplina de las etapas anteriores y, por lo tanto, eran incapaces de hacer frente a la mayor libertad de expresión implícita en las posteriores. A su manera el cubismo, sintético iba a ser tan importante para la evolución de la pintura de después de la guerra como el cubismo analítico lo había sido para la pintura de antes de la guerra: pero su influencia fue más difusa, menos puramente visual y, por lo tanto, más difícil de sujetar. Sin embargo, las formas planas, independientes y de colores vivos que caracterizan gran parte de la pintura realizada en Europa justo después de 1918 están relacionadas de manera más que superficial con las ya encontradas en el cubismo de justo antes de la guerra.

La obra de Gris evolucionó con lentitud y firmeza a través de los años de la guerra, el desarrollo de Picasso, por otra parte, se volvió cada vez más agitado y polifacético. Se encontró aislado de sus amigos tanto por la distan-

cia como por el hecho de que había llegado a establecerse por completo, desde los puntos de vista económico y artístico. Los días de existencia bohemia y comunal que habían dejado su sello en la pintura y la estética cubistas de los primeros tiempos habían acabado para él, para siempre. Durante 1914 había habido un fluir constante de pinturas alegres y de vivos colores, tan decorativas que un crítico se sintió impulsado a usar el término «rococó» para describirlas, pero en los años siguientes se volvió a un estilo más simple, más monumental. Fue el período en que las implicaciones visuales, como lo contrario a las intelectuales del *papier collé*, fueron digeridas con más facilidad; los lienzos entonces constaban de unas pocas formas coloreadas audaces, planas, superpuestas o entrelazadas para producir un efecto de economía casi arquitectónica; los colores tendían a ser sombríos y elegantes. Más tarde, después de su asociación con los Ballets Rusos de Diaghilev, que comenzó en 1917, hubo un renovado interés por las posibilidades decorativas del cubismo, y las dos corrientes en su arte, la arquitectónica y la decorativa, se fundieron a comienzos de la década de 1920 para producir obras maestras como las dos versiones de *Tres músicos* ahora en el Museum of Modern Art de Nueva York y en el Philadelphia Museum of Art. No obstante, en términos generales, los logros más importantes que Picasso tuvo en la pintura de figuras después de la guerra los realizó en su nuevo estilo neoclásico, mientras que tendía a reservar el cubismo para sus ensayos en naturalezas muertas: éstas alcanzaron su clímax en la monumental serie de naturalezas muertas antes de la de ventanas abiertas realizada en 1924.

Braque, que había servido en el frente y resultado herido, dudó un poco antes de recuperar su sentido de la dirección, pero su serie de *Les guéridons*, una serie de grandes pinturas verticales de naturalezas muertas vistas sobre mesas a todo lo largo, son, de muchas maneras, la culminación de la etapa sintética de su cubismo. Y en estas pinturas y las naturalezas muertas más pequeñas que las rodeaban, Braque por primera vez dio rienda suelta a un aspecto sensual de su talento que había sido, al menos en parte, suprimido desde sus primeros experimentos en el fauvismo. La construcción todavía es cubista sintética, pero su complejidad está disimulada y atenuada por los fluidos contornos curvilíneos que se hallan contrapuestas con tanta modestia y discreción contra la angulosidad de la estructura subyacente a ellas. Del mismo modo los marrones y grises que dominan en gran parte del cubismo anterior a la guerra están enriquecidos y animados por colores gamuza,

sienas, ocre y suaves verdes aterciopelados. La severidad, el contenido intelectual y la disciplina tan evidentes en el cubismo anterior a la guerra de Braque invita a un análisis de su medio y sus intenciones artísticas; por otra parte, el efecto de estas pinturas es tan inmediato que ya no estudiamos las etapas mediante las cuales se lograron estos fines.

El año 1925 es el que de verdad marca el fin de la época cubista. Gris, es verdad, siguió siendo cubista hasta su muerte, pero su salud empeoraba y su producción disminuía. Durante la década de 1920 la obra de Braque se estaba volviendo demasiado personal para encajar en alguna categoría estilística rígida. Y en 1925 Picasso pintó su *Tres bailarinas* (ahora en la Tate Gallery), que en su violencia, y la sensación de neurosis obsesiva que produce, lleva a Picasso al surrealismo y señala el camino para algunas de las grandes pinturas estadounidenses experimentales de la década de 1940. Alrededor de 1920 se vendió *Las señoritas de Aviñón* y en 1925 se lo fotografió para publicarlo en un periódico surrealista. Durante los años anteriores Picasso, en sus grandes y muy hermosas *Maternidades* neoclásicas, había llegado tan cerca de la conformidad burguesa como era posible para un artista de su temperamento, y es tentador pensar que cuando volvió a considerar *Las señoritas de Aviñón* y realizó este nuevo hito en su arte, estaba revaluando el logro cubista y reuniendo las fuentes para nuevas tentativas.

El cubismo fue un arte de hacer experimentos que se había mantenido tranquilo sólo durante un breve momento, en 1911. Con valentía había confrontado y producido una nueva clase de realidad. Había desarrollado una clase de figuración por completo original y antinaturalista, que al mismo tiempo había dejado al descubierto los mecanismos de la creación pictórica, y en el proceso había avanzado un largo trecho hacia la destrucción de barreras artificiales entre abstracción y representación. Sigue siendo el movimiento fundamental del siglo xx.

1967

Notas

1. *Le jeune peinture française*, París, 1912, p. 42.
2. Relatado al autor en una conversación privada.
3. González, Julio, *Picasso sculpteur*, *Cahiers d'Art*, París, p. 189.
4. Vallier, Dora, *Braque, la peinture et nous*, *Cahiers d'Art*, París, 1936, p. 189.

5. *Ibid.*, p. 16.
6. *Ibid.*, p. 16.
7. *Der Weg zum Kubismus*, Múnich, 1920, p. 27.
8. Declaración a Marius de Zayas, publicada en *The Arts*, Nueva York, 1923, bajo el título *Picasso Speaks*.
9. Apollinaire, Guillaume, *Les peintres cubistes*, París, 1913, p. 36.
10. Vallier, Dora, ob. cit., p. 17.
11. Aragon, Louis, *La peinture au défi*, prefacio al catálogo de una exposición de collages en la Galerie Goemans, París, marzo de 1930.
12. Gillot, Françoise y Lake, Carlton, *Life with Picasso*, Londres, 1965, p. 70.
13. La imponente exposición de piezas de figuras de Corot organizada en el Salon d'Automne de 1909 puede, de hecho, haber influido a los cubistas tanto formal como iconográficamente; por ejemplo, el motivo de la figura femenina sosteniendo o tocando un instrumento músico es recurrente en la obra de Corot.
14. Vallier, Dora, ob. cit., p. 17.
15. En una entrevista de Alexander Watt, *The Studio*, noviembre de 1961, p. 169.
16. Citado por René Huyghe, en *La naissance du cubisme, histoire de l'art contemporain*, París, 1935, p. 80.
17. Gris, Juan, *Notes on my Paintings*, publicado por primera vez en *de Querschmitt*, n.º 1 y 2, Frankfurt, 1925, pp. 77-78. Reimpreso en D. H. Kahnweiler, *Juan Gris*, Londres, 1947, pp. 138-39.
18. Notas en *L'Esprit nouveau*, n.º 5, París, 1921, p. 534.
19. La frase aparece en el *Technical Manifesto of Futurist Painting (Futurist Painting; Technical Manifesto)*, 11 de abril de 1910.

El purismo llegó después del cubismo y se lanzó en 1918, con un libro titulado *Después del cubismo*. Sus autores, Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), declararon que el cubismo había acabado por no reconocer su propia importancia ni la de la época de la posguerra: «el arte agitado de una época agitada»;¹ el purismo reivindicó que tomaría al cubismo para sus propias conclusiones, las de una época de orden cooperativa y constructiva. Fue un momento muy emotivo, que tuvo una vida breve (siete años) y sólo a través de la arquitectura de Le Corbusier alcanzó una gran fama internacional. Las pinturas puristas se expusieron, dentro de su tiempo de vida, tan lejos de París como Praga, pero el mayor impacto de la posguerra en pintura y escultura llegó de De Stijl, el constructivismo y el surrealismo. Los años culminantes del movimiento fueron los de los primeros sermones parisienses de Theo van Doesburg sobre De Stijl, y de André Breton y Tristan Tzara (1920-25). Al mismo tiempo, contra esa competición, el purismo fue capaz de ofrecer una alternativa genuina e independiente tanto para los cubistas de la posguerra de la escuela de París como para De Stijl.

La claridad y la objetividad fueron centrales para el tema purista, el arte se movía «vers le cristal».² Aunque Ozenfant y Jeanneret hicieron sus declaraciones, la insistencia repetitiva de profetas ofreciendo revelación, *Después del cubismo* fue una declaración de creencia apasionada, y la mayor parte de su opinión editorial de su revista *L'Esprit nouveau* (1920-25) se transmitió con fuerza de manifiesto. Su empresa final *La pintura moderna* (1925) agudizó esa fuerza. Lo que Cocteau apodó «La llamada al orden», Ozenfant y Jeanneret lo hicieron con fervor, un sentimiento de propósito revolucionario y una apreciación total de las tácticas de guerrilla cultural.

No obstante, el dinamismo de las publicaciones puristas se inmoviliza cuando uno confronta las ideas que representan y la exactitud tranquila de las obras puristas [ilustraciones 28 y 29]. El movimiento parece calculado para crear oposición. Muchos de esos ideales estéticos modernos que la opinión popular menos quería están allí: la belleza de la eficacia funcional, la importancia del intelecto, la insignificancia de los individuos, el valor de la precisión. Todos se encontraban detrás de De Stijl y el constructivismo,

además del purismo, pero combinados con ellos, en *L'Esprit nouveau*, es una hostilidad extrema que resulta ajena a aquellos movimientos y que antagoniza con la opinión informada: las abstracciones elementales de De Stijl hacen que las botellas y las jarras de las naturalezas muertas puristas parezcan tímidas; Matisse es increíblemente tranquilo, los puristas son tan sólo tranquilos. Aunque poco riguroso para el informado, el movimiento parecía extremo para el desinformado: es, después de todo, puritano y restrictivo de la misma manera que De Stijl. La certeza dogmática detrás de su campaña por el orden, sólo sirve para enfatizar, por medio de las reacciones igual de dogmáticas causadas, la naturaleza de más de una fuerza directriz en la naturaleza humana. Los que creen en el instinto, en una apasionada declaración del poder de la razón, sólo ven una negación del instinto, mientras que los que creen en la razón, en una apasionada declaración del poder del instinto, sólo ven una negación de la razón. Resulta difícil ganar una simpatía general por el purismo porque es muy fácil verlo por lo que no es: una villa de Le Corbusier con demasiada rapidez despierta el Borromini que hay en nosotros, una naturaleza muerta de Ozenfant, el Rubens que hay en nosotros. Sólo cuando hemos aceptado lo que el purismo no es, con comprensión antes que con pesar, podemos empezar a ver lo que es y disfrutarlo.

Eso era puritano, pero Ozenfant y Jeanneret no eran aguafiestas: distinguían entre alegría y placer y predicaban por el fin del placer en el arte, la supremacía de la alegría: el placer, creían, está desequilibrado, la alegría está equilibrada, el placer agrada, la alegría eleva, el placer satisface los apetitos, la alegría satisface la necesidad de orden en la vida, el placer satisface caprichos pasajeros, la alegría satisface algo constante en nosotros. Su objetivo era dar al arte una base invariable, y en este sentido fueron clásicos. En el arte hay, nos dice el purismo, un factor esencial al cual todos aspiramos. Este factor es el Número: la manera en que se nos muestra el orden de la división numérica en la estructura de nuestros pensamientos, nuestros trabajos y los trabajos de la naturaleza: la proporción. El pasado y el presente están concebidos como una pirámide: en lo alto se encuentran todos juntos Poussin, Ingres, Corot, Pericles, Eiffel, Platón, Pascal, Einstein, etc.: la implicación es que Poussin, si hubiera vivido para ver las pinturas de *L'Esprit nouveau*, las habría admirado, así como los puristas admiraban las suyas, que la cualidad del gran arte, la gran vida y el gran pensamiento no cambia, que la pirámide tiene el mismo vértice en cada época y cada esfera.

Tal pensamiento jerárquico implica una certeza análoga con el humanismo renacentista. Para Daniele Bárbaro, pensador aristotélico y contemporáneo de Palladio, las leyes de la armonía en la proporción representaban las verdaderas leyes de la vida, por lo tanto, la ciencia, que explora estas leyes y las artes que ellas usan, se ocupa de la certeza. Ozenfant y Jeanneret dirigían su arte a un punto definitivo, pero no reclamaban que en él estaba revelada alguna Verdad objetivamente válida. Ozenfant era inflexible: no podemos, dice, estar seguros de que el orden que nos revela la razón —es decir, la ciencia— existe separado de nosotros, es más que una reflexión de la estructura de nuestras propias mentes y sentidos.³ Pero podemos estar seguros de que este orden que se encuentra siempre en nuestro entorno y nuestras acciones satisface una genuina necesidad humana: la necesidad de nuestras mentes de concebir equilibrio y nuestros sentidos para percibirlo. La ciencia y el arte son pruebas de la constancia de esta necesidad: el Partenón y las ecuaciones de Einstein cumplen ambos la misma función humana. Bajo esta luz, el funcionalismo se convierte en una nueva extensión del humanismo renacentista con el énfasis en la proporción, basada en un apartarse de Dios para entrar en la esfera del Hombre solo. Las proporciones que dan al hombre belleza en su pensar, en su escuchar y en su ver se piensa que están directamente relacionadas con el orden de su cuerpo, la estructura de sus órganos de los sentidos y de su mente, pero ya no están relacionadas con Dios.

Ozenfant y Jeanneret presentan todo junto el funcionalismo en la ingeniería, en el diseño industrial, en la arquitectura y la pintura en términos humanistas, y en sus raíces se encuentra la noción de «*Sélection Mécanique*».⁴ El punto de partida para esta noción es el mismo que el del Renacimiento, el cuerpo humano: en sí mismo se cree que revela el orden que el hombre busca. Cada órgano es el resultado de una adaptación constante a las necesidades funcionales: «Uno es capaz de comprobar una tendencia hacia ciertas características idénticas, que responden a funciones constantes». La tendencia es hacia una economía de esfuerzo cada vez mayor, puesto que la armonía entre forma y función está perfeccionada. Del cuerpo humano Ozenfant y Jeanneret pasaron a aquellos objetos que los hombres hacen nada más que para sus necesidades funcionales, y encuentra también que ciertos «*objets types*» han sido perfeccionados para responder a necesidades constantes: copas, botellas, etc. «Estos objetos se asocian con el organismo y lo completan», están en

armonía con el Hombre. La arquitectura, la ingeniería, el diseño industrial, están todos preocupados con necesidades humanas constantes —para las viviendas, los utensilios, las comunicaciones—, de este modo, la conclusión lógica es que un enfoque funcional a ellos es humanista: las proporciones de un arte humanista son las proporciones que determinan la necesidad humana. No obstante, con función Ozenfant y Jeanneret quieren decir más que con utilidad, también quieren decir función estética, porque entre las necesidades básicas del hombre, para ellos, como hemos visto, está la necesidad de arte. Jeanneret expuso su posición de este modo: un ingeniero presenta ideas alternativas para un puente, cada una es tan eficaz como las otras, y sólo se convierte en un artista cuando escoge la más claramente armoniosa en cuanto a sus proporciones. El arte no es útil, pero es necesario, ésta es la razón de por qué las pinturas se pintan y las construcciones se construyen como «arquitectura» y no como «máquinas para vivir en ellas».

La máquina fue importante para el purismo, pero con un papel de apoyo más que de conducción: representaba una respuesta, siempre nueva, para una constante necesidad humana de orden. El arte, por otra parte, representaba una respuesta, nunca nueva para la misma necesidad humana. Cada máquina nueva desbancaba a una vieja y será desbancada por otra: ninguna obra de arte podría ser desbancada por otra. El arte, se nos ha dicho, está basado en una estructura fisiológica invariable del ojo, la mente y el cuerpo como respuesta a forma, línea y color.⁵ La ciencia y la máquina se basan en la cambiante fábrica de conocimiento. La máquina podía crear *L'Esprit nouveau* —una nueva conciencia de precisión y complejidad dentro del viejo tema del orden—, pero nunca podía ser una obra de arte, estando en el plano técnico sola, porque nunca puede ser un valor constante en una tecnología que avanza.

Los puristas elaboraron una gramática y una sintaxis de la sensación como la base del arte.⁶ Forma, línea y color se ven como los elementos de un lenguaje que no cambia de una cultura a otra porque está basado en reacciones ópticas invariables. Los puristas son estrictos hacedores de reglas: su foco está en los factores constantes. Por consiguiente, el color (visto como un factor de superficie) está subordinado a la forma, cuya integridad puede destruir con facilidad, como, por ejemplo, en el impresionismo. La forma misma está categorizada como primaria o secundaria, capaz de un efecto constante, libre de asociaciones secundarias, o no: un cubo lleva el mismo significado «plástico» para todos, mientras que una línea en espiral puede hacer que un

hombre vea una serpiente y otro un remolino. Las formas primarias están establecidas como las bases para la composición, disciplinadas por el predominio siempre estable de la vertical y la horizontal; y la composición se define como elaboración secundaria en un tema formal primario.

Un desarrollo tan completo de un lenguaje formal y un énfasis tan fuerte en los ideales abstractos de armonía y precisión, podrían parecer que conducen a algún lugar muy diferente de las botellas y las guitarras de las pinturas puristas: una pintura estrictamente arquitectónica parece, en principio, el resultado más lógico... una versión elaborada pero sorda de De Stijl. No obstante, la insistencia del purismo en el viejo tema de los cubismos analítico y sintético no es compromiso; es, también, el resultado de una estricta investigación de los medios y los fines del arte. El tema de sus naturalezas muertas ata el humanismo de Ozenfant y Jeanneret en un todo completo, poniendo su pintura en contacto directo con el mundo práctico de la ingeniería y los «objets types», tendiendo un puente entre las esferas prácticas y las estéticas. Un arte que no hace más que trabajar sobre temas formales primarios era, para los puristas que escribían en *L'Esprit nouveau*, nada más que ornamental; carecía de algo que ellos definieron en *La pintura moderna* como «una emoción intelectual y afectiva» que se esperaba del arte.⁷ A esa emoción, Jeanneret la llamó «pasión» en los artículos en que estaba basado su libro de influencia internacional *Hacia una nueva arquitectura*. «Pasión» era la habilidad del artista para atrapar el orden de manera intuitiva en el desorden de su entorno, encontrar arte en el mundo material de los objetos de la naturaleza y los hechos por el hombre. El científico podía construir debajo de la superficie caótica de la naturaleza un sistema de leyes intrincado y equilibrado; el artista estaba tan dotado que por medio de la intuición podía descubrir objetos en el mundo exterior que demostraban tal sistema exteriormente en su forma. Las botellas y las guitarras de las pinturas puristas son, por lo tanto, objetos en que se ha encontrado el orden. Las cualidades de ese orden son claras, pues los objetos de las pinturas puristas son, por supuesto, «objets types». Son las cualidades de un funcionalismo humanista; las cualidades que proceden de la absoluta eficacia: precisión, simplicidad y armonía de la proporción.

Desde el punto de vista de los puristas había una banalidad acerca del «objet type» que lo coloca por encima de la figura humana como el tema del gran arte; la figura humana a la cual se apela con tanta facilidad para senti-

mientos particulares: el «*objet type*», tan común que resultaba difícil distinguirlo, libre de toda asociación literaria posible, nunca podía apelar a tales sentimientos, es difícil codiciar una botella. De esta manera, el «*objet type*» une el énfasis formal generalizado esencial en el arte al mundo material sin peligro de distracción, y es en el análisis final del enfoque purista del objeto que se demuestra de manera conclusiva la independencia del purismo tanto de De Stijl como del cubismo. Ozenfant y Jeanneret descartan la abstracción pura por su falta de «pasión», así como descartan el realismo fotográfico de Meissonier por su falta de estructura y dan una nueva claridad al método cubista de cambiar el análisis del punto de vista. Al igual que el cubismo ideal que sigue las reglas de *Sobre el cubismo* de Gleizes y Metzinger de 1912, cambian el punto de vista con el fin de pasar de un aspecto «esencial» de un objeto a otro, desde, digamos, la base circular de una copa [ilustración 28] hasta su perfil ahusado, hasta su parte de arriba circular, traduciéndola así en un tema formal simple. Se mantiene un gran asimiento en el punto de partida del «*objet type*» y de esta manera el orden práctico de la eficacia funcional se une al orden estético: el método cubista pierde todo rastro de ambigüedad, se convierte en el instrumento de una filosofía tan global como De Stijl, pero independiente de él.

Notas

1. Ozenfant, Amédée y Charles-Edouard Jeanneret, *Después del cubismo*, 1918.
2. *L'Esprit nouveau*: fundado en 1920 por Ozenfant, Jeanneret y el poeta Paul Dermée. Se realizaron en total veintiocho números. Entre los colaboradores figuraban Maurice Raynal, Waldemar George, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Jean Lurçat, Léonce Rosenberg, Ivan Puni y muchos otros.
3. *L'Esprit nouveau*, n.º 19, 1923, Ozenfant, «Ce mois Passé», subtítulo «Ce qui vaut d'être fait». *L'Esprit nouveau*, n.º 24, 1924, Ozenfant, «Certitude, n.º 1». *L'Esprit nouveau*, n.º 27, 1925, Ozenfant, «Certitude, n.º 2».
4. *L'Esprit nouveau*, n.º 4, 1920, Ozenfant y Jeanneret, «Le purisme», pp. 373-76.
5. *L'Esprit nouveau*, n.º 18, 1923, Ozenfant y Jeanneret, «L'Angle droit».
6. *L'Esprit nouveau*, n.º 1, 1920, Ozenfant y Jeanneret, «Sur la plastique». *L'Esprit nouveau*, n.º 4, 1920, Ozenfant y Jeanneret, «Le purisme».
7. *L'Esprit nouveau*, n.º 4, 1920, Ozenfant y Jeanneret, «Le purisme».

ORFISMO

VIRGINIA SPATE

El orfismo puede definirse con brevedad como una tendencia a la pintura abstracta o —como se le llamó en esa época— «pura» que se puso de manifiesto en París entre fines de 1911 y comienzos de 1914.¹ Como movimiento, fue la creación del poeta Guillaume Apollinaire, que lo bautizó así en la exposición «Section d'or» de octubre de 1912. Intentaba categorizar las varias tendencias del cubismo (definidas de manera muy imprecisa) y usó la expresión «cubismo órfico» para definir a un grupo de pintores que se estaban apartando del tema reconocible.

El orfismo nunca recibió una atención seria, en gran parte porque la definición de Apollinaire era tan ambigua y las diferencias entre los pintores que nombraba —Robert Delaunay, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia y, quizá, Frank Kupka— son al menos tan evidentes como sus similitudes.² Sólo Picabia y Delaunay aceptaron la designación, y Delaunay trató de restringirlo a su clase de pintura. La respuesta negativa de los pintores llevó, con el tiempo, a que Apollinaire admitiera que su clasificación «no reclama ser definitiva como para los artistas mismos».³ No obstante, Apollinaire sí discernía los comienzos de algo que era real: un arte que solía prescindir del tema reconocible y que confiaba en la forma y el color para comunicar significado y emoción (así como Orfeo había hecho a través de las formas de música pura).

Quizás una razón más importante para el abandono del orfismo ha sido un determinismo demasiado rígido aplicado a la historia del arte abstracto en general. Se había basado en la suposición de una progresión más o menos ininterrumpida e inevitable hacia la abstracción considerada casi el clímax del arte occidental: los orfistas que no lo hicieron —como Mondrian, el héroe de la abstracción— siguieron un sendero firme hacia la abstracción, o quienes eran «menos abstractos» que lo que en apariencia reivindicaban, habían sido implícitamente condenados por sus normas. Sin embargo, ninguno de los primeros practicantes de la abstracción se puso en camino para «llegar a ser abstracto»: buscaban expresar ciertos estados de conciencia que los atraían hacia la abstracción, pero esto no excluye el interés por expresar otras cosas para las cuales una imagen

reconocible sería más apropiado. De hecho, el término «pintura pura» (que Apollinaire usó como sinónimo de orfismo) no significa por necesidad una pintura por completo no figurativa: significaba pintura que tenía su propia estructura interna independiente de los recursos estructurales naturalistas. Esta descripción es lo bastante amplia como para permitir la variedad de expresión encontrada en el orfismo, que abarca desde el poderoso carácter físico de las obras de Léger (*Mujer de azul*) a la ambigua inmaterialidad de la de Picabia (*Danzas en la fuente II*) [ilustración 35]. Como veremos, esta gama de expresión corresponde a una amplia gama de significados.

A pesar de las diferencias estilísticas, en el otoño de 1912 las pinturas de Delaunay, Picabia y Léger habían alcanzado grados de pureza equivalentes... todavía representaban imágenes reconocibles, pero las rompían en dinámicas estructuras no figurativas. Kupka había alcanzado esta etapa con anterioridad. A fines de 1911 fue el primero en lograr una estructura por completo no naturalista en la serie *Discos de Newton* [ilustración 33] y a fines del verano de 1912, después de meses de estudios, completó la enorme *Amorfa, fuga en dos colores* [ilustración 34], que se expuso en el Salon d'Automne y quizás influyó en la percepción de Apollinaire de la nueva tendencia. Delaunay, Picabia y Léger alcanzaron esta etapa en la primavera y el verano de 1913 con pinturas compuestas de formas de peso uniforme que flotan con libertad en un espacio indefinido y con tonos no «más pesados» instalados en la base y sugieren gravedad o la presencia de una zona espacial en que las figuras o los objetos pueden existir. De esta manera justifican que Apollinaire los hubiera descrito como «un nuevo mundo con sus leyes específicas propias».⁴ No obstante, Léger y Delaunay también pintaron obras más figurativas y, entre fines de 1913 y comienzos de 1914, Picabia estaba orientándose hacia una explicación más explícita de los procesos sexuales y de la máquina de una manera que presagiaba el surrealismo (como en *Veo en mi memoria a la querida Udnie*, Museum of Modern Art, Nueva York). De este modo, antes del estallido de la guerra, hubo un período de poca actividad en la tendencia francesa hacia la abstracción que terminó casi por completo durante la guerra. Si uno sigue los giros y cambios en términos de una respuesta a las presiones específicas en una sociedad específica en un momento específico, puede apreciar mejor que era la lucha del artista por expresar ciertas formas de

conciencia más bien que alguna dedicación teórica a la abstracción que hizo que desarrollaran formas no figurativas.

Cada orfista respondía a una sensación de que la «conciencia moderna» era del todo diferente de la que la había precedido; como Delaunay lo señaló: «Históricamente, en realidad hubo un cambio de comprensión de la técnica, de los modos de ver».⁵ Cada uno buscaba alternativas al arte figurativo porque encontraban que lo figurativo mantenía la mente en la esfera conceptual, la cual querían trascender. Los cambios en la vida contemporánea hicieron que los orfistas concibieran el mundo como compuesto de fuerzas dinámicas en lugar de objetos estables en un espacio estático y finito. Creían que este cambio estaba acompañado de un cambio en la conciencia, que consideraban dinámico —expansivo y global o profundo y concentrado en sí mismo—. Este cambio de conciencia fue central para su evolución, pues descubrieron que si representaban el mundo exterior —aunque lo hacían de manera tan dinámica— perdían su sentido de la continuidad de su propia conciencia. Buscaban un contacto más profundo con la conciencia a través del acto de la creación, desarrollando modos de pintar en los cuales podían separar sus mentes de lo exterior y absorberlos ellos mismos en el mismo proceso de creación de la forma; un proceso que les dio un sentido de su propio ser interior y de su relación con el mundo exterior.

El interés de los orfistas por el funcionamiento de la conciencia los apartó de la pintura de las manifestaciones exteriores de la vida humana: prescindieron de la figura humana o la rompieron en un dinamismo de línea y color; reemplazaron la emoción humana específica por algo más tenue y escurridizo. Este rechazo del humanismo tuvo lugar en otras artes contemporáneas y puede compararse con la filosofía contemporánea, por ejemplo en el intento profundo, casi poético de Bergson por penetrar en el corazón de la conciencia no conceptual.

Estos cambios tienen mucho que ver con las evoluciones científicas contemporáneas; por ejemplo, la teoría atómica de la materia y los nuevos conceptos de tiempo, espacio y energía por último lograron el largo trabajo de desplazar la idea del ser humano como único, el centro y el clímax de la creación. La respuesta artística dominante a estos descubrimientos fue abandonar la condición de distinto del ser humano y buscar fusión en las formas que se extienden por todos los seres; una tendencia que forta-

leció el cambio tecnológico contemporáneo, por ejemplo, la vertiginosa velocidad de los transportes modernos. Más fundamentales son los cambios en la sociedad contemporánea: el fortalecimiento de los movimientos de masas en las ciudades con rápido crecimiento industrial alentó el desarrollo de intentos artísticos y literarios para expresar la conciencia de estar sumergido en la experiencia colectiva. Es digno de mención —en el contexto de la aceleración de la industrialización y los conflictos que en poco tiempo iban a llevar a la guerra de masas— que todos esos movimientos culturales tendían a minar la voluntad individual, la fusión del yo con una fuerza más grande, más poderosa, indeterminada, casi mística.

Esto es verdad de todos los orfistas; aunque diferían en la *naturaleza* de la fuerza a la cual buscaban entregar sus conciencias separadas: Kupka a una fuerza de vida mística, Delaunay y Léger al dinamismo de la vida moderna, Picabia a su dinamismo físico interior.

Kupka proporcionó un vínculo esencial entre el simbolismo del siglo XIX y la abstracción antisimbolista. Como fue típico de los simbolistas, tuvo un conocimiento de increíble diversidad —que abarcaba desde la ciencia moderna hasta el misticismo oriental— que fusionó en una síntesis que debe mucho a los procedimientos sintéticos de la teosofía. Al igual que Kandinsky y Mondrian (cuyas obras podían también verse en París), Kupka encontró la confirmación de la creencia mística en la ciencia moderna; por encima de todo en el descubrimiento de que la materia no es inerte, pero está impregnada de energías que animan a todos los seres. La relación entre estos tres artistas no es fortuita; eran mayores que Delaunay y Léger y se formaron en la década de 1890 y comienzos de la de 1900 en partes de Europa (Kupka estudió en Praga y Viena) donde la disciplina de ver y la de estructurar no estaban tan enraizadas como en París; donde el simbolismo era más fuerte y más genuinamente visionario y donde el impulso a la abstracción era más radical que en París. En las obras tempranas, los tres artistas trataron de expresar la intuición mística a través de imágenes naturalistas, más tarde a través de símbolos específicos de forma, línea o color abstractos como están codificados en *De lo espiritual en el arte* y como lo justifican las creencias teosóficas que con tanta intensidad afectaron a todos ellos. No obstante, en cada caso, el proceso mismo de la pintura hizo que cada artista se diera cuenta de que podía confiar en sus formas para comunicar significado sin tener que traducirlo al lenguaje

alternativo de símbolos *verbales* (como Kandinsky sugería en su libro). Kupka descubrió su «forma personal» a través de su explotación serial de un número limitado de temas. Al igual que todos los pintores interesados por la vida moderna, él estaba obsesionado por la imagen de movimiento. Exploró los movimientos de los objetos que dan vueltas en el espacio y el movimiento secuencial con base en la tierra. En ambos casos encontró ciertas formas —el círculo y el plano vertical— que se repetían con tal insistencia que llegó a atribuirles un profundo significado.⁶ Por ejemplo, creía que el significado personal que encontró en las formas circulares (que aparecían de manera espontánea incluso en garabatos casuales y más o menos clara en sus obras naturalistas-simbolistas) se confirmó por su recurrencia no sólo en otras formas de arte visual —que es probable que incluyeran las imágenes contemplativas de Oriente—, sino también en las creencias y la ciencia, la literatura y la filosofía contemporáneas. Poetas como Apollinaire, Cendrars y Barzum hicieron una analogía entre la estructura molecular de la materia y el sistema solar; usaron la imagen de la dispersión circular de la luz como metáfora para el poder de la mente con el fin de expandirse para abarcar a todos los seres. Imágenes similares utilizó Bergson en su intento de iluminar el proceso mediante el cual la conciencia evolucionó (en particular en *La evolución creadora* de 1907). De este modo la evolución de la forma se convirtió para Kupka en un medio de revelar el contenido de su conciencia interior en formas que despertaban asociaciones de significado universal como la evolución de la vida; en términos de sexualidad humana considerada una fuerza de la vida y en términos de la génesis de la materia misma. Creía que toda vida consiste en una esencia sola —que se divide en las formas específicas que conocemos— y buscó un medio de regresar a la unidad original. Tales asociaciones fueron muy explícitas en algunos de los estudios para *Amorfa, fuga en dos colores*, pero durante la larga génesis de la obra Kupka quitó todas las referencias específicas de la imagen inmensa, de manera que uno pueda contemplarla como podría contemplar un recurso meditativo oriental que vacía la mente de lo específico y hace que uno se dé cuenta del movimiento de la conciencia. En términos del misticismo, que Kupka encontró significativo, este movimiento podía concentrarse en lo infinitamente pequeño o expandirlo hasta absorber a todos los seres (por ejemplo, en los textos del vedānta, que había leído, pudo haber encontrado lo

siguiente: «Oculto en el corazón de todos los seres está el Atman, el espíritu, el yo; más pequeño que el más pequeño de los átomos, más grande que los espacios inmensos».⁷

Como fue característico de la joven generación de pintores, Léger y Delaunay, influidos por el énfasis antisimbolista en la sensación de los impresionistas y Cézanne, dejaron de lado las influencias literarias de los simbolistas y los sistemas míticos. Lo mismo es verdad de Picabia, pero él siguió influido por el énfasis de los simbolistas en la experiencia interior. Tanto Léger como Delaunay tenían un sentido de lo moderno más claro. Compartían con los cubistas del Salon como Gleizes y Metzinger, con quienes habían tenido una relación íntima en 1911-12, una sensación de que el mundo moderno era de tal complejidad que no podía materializarse en estructuras que mostraran sólo objetos finitos en un momento dado y trataron —en obras como *La ciudad de París* [ilustración 30] de Delaunay y *Boda* (Musée National d'Art Moderne, París) de Léger, pintadas entre fines de 1911 y comienzos de 1912— de expresar el asimiento simultáneo de la mente de un número infinito de objetos, pensamientos, sensaciones y estados de ánimo. Usaron las maneras de los cubistas de sugerir «la vida de las formas en la mente», para usar la frase de Metzinger.⁸ Como resultado de pintar estas obras, reconocieron que no podían materializar la «nueva conciencia» con sólo mezclar objetos y partes de objetos y de inmediato empezaron a pintar temas más simples, como *Mujer de azul* de Léger y *Ventanas simultáneas* [ilustración 31] de Delaunay. Estas obras todavía eran próximas al cubismo (lo que justifica la descripción de Apollinaire del «cubismo órfico»), pero la estructura del color de Delaunay comenzó a eliminar la estructura gravitacional y centralizada y a mezclar las sensaciones del objeto en su movilidad incesante. En dos ensayos escritos ese verano Delaunay desarrolló una razón fundamental para la «pintura pura»:⁹ el reconocimiento del tema mantiene la mente en el mundo de los objetos finitos, la distancia y el tiempo medibles y la comprensión verbal; sólo una construcción pictórica pura que pudiera implicar por completo el ojo y la mente en su movilidad continua podría dar a la mente la intuición de su concentración simultánea en sí misma y la expansión para «abarcarse el mundo entero».

Delaunay interrumpió su exploración de este arte con su siguiente principal pintura del Salon, *El equipo de Cardiff* (Musée de l'Art Moderne de la

Ville de Paris), expuesto en los Indépendants de 1913; un compendio de imágenes modernas (deportes, carteles, torre Eiffel, aeroplano). Éste fue un patrón regular en su obra; en las pinturas expuestas a un público más amplio en los Salons utilizó imágenes reconocibles (véase por ejemplo *Homenaje a Blériot* [Kunstmuseum, Basilea] expuesto en los Indépendants en 1914), mientras que reservaba las imágenes abstractas, en las cuales exploraba estados mudos del ser, para sus amigos, un pequeño círculo de admiradores y pequeñas exposiciones en Berlín destinadas a un público que sentía que era más comprensivo que los parisienses. Que las exigencias del Salon eran importantes lo sugiere el hecho de que Léger comenzó a trabajar en sus pequeñas «pinturas puras» experimentales, los *Contrastes de formas*, después de recibir una oferta de contrato por parte de Kahnweiler, quien se había sentido impresionado por *Mujer de azul* en el Salon d'Automne de 1912. Sólo Kupka y el heroico y testarudo Picabia (que tenía medios privados y era menos susceptible que el también afortunado Delaunay) expusieron importantes obras no figurativas en los Salons de antes de la guerra.

Es probable que Delaunay comenzara la serie *Sol, Luna. Simultáneos* [ilustración 32] en la primavera de 1913.¹⁰ Fueron sus primeras pinturas no figurativas, en las cuales por fin rompió con las estructuras del cubismo basadas en el objeto. Como en el caso de Kupka, los movimientos circulares que entonces convirtió en la estructura básica de sus pinturas pueden encontrarse en las más tempranas, que poco a poco van asumiendo un papel dominante; el significado interior de esta configuración formal atrajo otros significados, otras asociaciones que fueron internalizadas en el acto de la pintura. En estas pinturas —como Léger en sus *Contrastes de formas*— Delaunay improvisó directamente sobre el lienzo, de manera que se vio envuelto en las «exigencias» hechas por el material que la estructura misma parecía estar generando. En este proceso Delaunay alcanzó este estado de ser que generalizó como característico de la «conciencia moderna»; creía que la generación circular de la luz era el principio fundamental de todos los seres (en esto fue como Kupka, pero encontró la confirmación de su creencia en términos del todo modernos; por ejemplo, se vio influido por el uso que los poetas hacían de la radio en lo alto de la torre Eiffel que emitía ondas invisibles alrededor del mundo como una metáfora de la expansión de la conciencia humana).¹¹ El ensimismamiento en el mundo tan concentrado de la pintura fue un medio de tomar

conciencia de este primer principio. Mucho más sincero, Léger creía que la esencia de lo moderno se encontraba en el dinamismo universal. Este dinamismo se manifestó en términos de un conflicto de fuerzas por completo diferente de la armonía de Delaunay, que creó estructuras de *color* en un entretejido muy denso y una complejidad modulada, mientras que Léger abrumó la especificidad de los objetos en chocantes contrastes de color, línea y tono. La experiencia tan sensacional que expresó también puede encontrarse en la poesía de su amigo, Blaise Cendrars:

Le paysage ne m'intéresse plus
Mais la danse du paysage
La danse du paysage
Paritatitata
Je tout-tourne.¹²

La movilidad circular, las oscilantes ambigüedades de la estructura de *Udnie, muchacha estadounidense (Danza)* [ilustración 36] de Picabia están estilísticamente relacionadas con las estructuras de *Amorfa, fuga en dos colores, Sol, Luna. Simultáneos* y *Contrastes de formas*. Los métodos de Picabia de improvisar sobre un esqueleto lineal están relacionados con los que emplearon Léger y Delaunay; no obstante, tenía interés por usar estos métodos para registrar invisibles estados emocionales o de ánimo. En el crucial período del verano y el otoño de 1912 estuvo influido por las evocaciones de Duchamp de los estados del ser que invocaban los recuerdos y las fantasías sexuales (como en *El Rey y la Reina rodeados de desnudos veloces y El paso de virgen a novia*, ambos en el Philadelphia Museum of Art). Apollinaire evocó de manera muy sugestiva los procesos de Duchamp cuando escribió en *Los pintores cubistas*:

Todos los hombres, todos los seres que han pasado por nosotros han dejado huellas en nuestra memoria y estas huellas de vida tienen una realidad que uno puede escudriñar [...]. Estas huellas adquieren juntas una personalidad cuyo carácter individual uno puede indicar mediante una operación puramente mental.

Picabia visitó Nueva York a comienzos de 1913, donde estuvo en contacto con artistas e intelectuales interesados en las ideas de Freud. Allí pintó una serie de acuarelas sobre el tema de Nueva York y un encuentro sexual con una bailarina a la cual, dijo, él improvisó como una música, permitiendo que la forma se generara a sí misma y de este modo registrara sus escurridizos estados de ánimo. Habló de «un estado de ánimo [...] que se acerca a la abstracción», con lo que indicaba los procesos mentales que operan durante los procesos de creación.¹³ Cuando volvió a París usó esos procedimientos en sus principales obras no figurativas: *Udnie, muchacha estadounidense (Danza)* y *Edtaonisl, Ecclesiastic* (Art Institute of Chicago). La experiencia del espectador de estas obras está relacionada con la experiencia de uno mismo de las obras no figurativas de los otros orfistas: la absorción en las estructuras móviles inducirían «un estado de ánimo que se acerca a la abstracción» en el cual uno podría intuir las experiencias subconscientes —y por descontado no verbales— que habían movido a Picabia. No obstante, el escéptico Picabia no reclamó tales experiencias como místicas.

Lo que uno experimenta con estas obras es por completo diferente de lo que está involucrado en el reconocimiento de las formas específicas, no obstante abstraídas. Por ejemplo, si uno compara las obras de Delaunay *Ventanas simultáneas* con *Sol, Luna. Simultáneos* puede ver que incluso la rudimentaria torre Eiffel exige una clase de atención diferente de la siempre cambiante conciencia de la integridad de la pintura de 1913 que uno tiene. La presencia de la torre cristaliza una serie de «indicios» que interpretamos en términos de gravedad y de nuestra ubicación en relación con el mundo exterior, de modo que como espectador uno no puede «medir» la distancia a que se encuentra de lo que está representado, no puede «conocer» su escala. La participación en la estructura no hace que uno pierda una sensación de «otredad» de la pintura. De este modo uno es obligado a retroceder a un conocimiento de la propia conciencia (compárese de nuevo con *Ventanas simultáneas*, donde uno pierde esa sensación al especular sobre la realidad de los objetos-indicios). Todos los orfistas eran conscientes de que la naturaleza de esta conciencia de ellos mismos era poco específica y estaba desconectada de la emoción o el concepto específicos, y todos creían que era en ella donde podrían encontrar el significado de su arte.

En la época en que Picabia expuso su *Udnie, muchacha estadounidense* (Danza) en el Salon d'Automne de 1913, Apollinaire había perdido el interés por el orfismo, aunque otros críticos habían tomado la palabra y los hermanos Delaunay estaban extendiendo su significado a sus propias maneras. La mujer de Robert, Sonia Delaunay-Terk, había abandonado su fuerte pintura fauve durante los años cruciales, 1909-13, y había comenzado a hacer objetos como un cubrecama, encuadernaciones y cojines. Quizá debido a su influencia, Robert comenzó a afirmar que había descubierto los principios esenciales de la construcción del color que podía aplicarse a todas las formas de artes visuales desde la pintura hasta las ropas y el diseño de interiores. Aunque esta idea quizá fue influyente (fue el primero de los intentos del siglo XX por deducir un entorno total ideal a partir de un descubrimiento pictórico), no fue central para el orfismo, la creación de la forma abstracta para contemplación. Robert Delaunay también se rodeó de discípulos, incluidos su mujer —cuya anterior personalidad pictórica había sufrido tres años de inactividad— y los estadounidenses Patrick Henry Bruce y Arthur B. Frost. En octubre de 1913, otros dos estadounidenses, Stanton MacDonald-Wright y Morgan Russell, lanzaron su movimiento del color abstracto que llamaron «sincronismo». En su catálogo reivindicaban que era diferente del orfismo, pero con toda claridad dependía de la serie *Discos de Newton* de Kupka y *Sol, Luna. Simultáneos* de Robert Delaunay. No obstante, fue importante en la introducción de la idea de la pintura de color abstracta a gran escala en Estados Unidos. Estas tendencias eran más cercanas a la obra de Delaunay que a la de los otros orfistas y de esto (y la decidida propaganda de Delaunay) resultó la errónea y persistente creencia de que el orfismo fue en esencia creación de Robert Delaunay. No obstante es verdad que Delaunay tuvo más influencia que los otros orfistas; su idea sobre el color influyó a Chagall y, en Alemania, a Klee, Marc y Macke.

Al leer los periódicos contemporáneos que contienen reseñas de la obra de los orfistas y las pequeñas revistas con que estaban más relacionados, uno se siente inquieto al darse cuenta del gran abismo entre sus preocupaciones y la vida contemporánea. La prensa estaba llena de las crisis que una y otra vez llevaban a Europa al borde de la guerra; sin embargo, los orfistas continuaron expresando que se sentían encantados con el mundo moderno, sin una sola alusión a los irresolubles conflictos

que darían por resultado la *débâcle* (sólo Picabia expresó pesimismo y fue de una clase por completo personal). En París, la compleja sociedad del arte era en apariencia autosuficiente y los artistas de los cuales he hablado habían heredado la sensación de los simbolistas de que ellos tenían ideas inaccesibles para la sociedad en que vivían. Creían que el arte naturalista —que contó con el apoyo del público— era inadecuado para tratar con la vastedad y la complejidad, los nuevos estados de la conciencia del mundo moderno. Como los simbolistas, se volvieron hacia su interior y se obsesionaron con la naturaleza de sus propias conciencias. La pintura se convirtió para ellos en un acto de autoidentificación (para el momento en que, en palabras de Delaunay, «l'homme s'identifie sur terre»).¹⁴ No les interesaba examinar la naturaleza específica de la existencia en la sociedad moderna, sino ser absorbidos en fuerzas más grandes que humanas que animaban la vida, o responder a esas urgencias subconscientes que, aunque experimentadas a través del yo, parecían proceder de más allá del yo.

A pesar de sus inconsistencias, los orfistas atraparon la *raison d'être* del arte abstracto: para el artista, confirmación de su ser a través del acto de pintar; para el espectador, conocimiento a través de olvidarse de sí mismo, aunque consciente de la absorción en la «otredad» de la pintura. El orfismo se mantuvo en la suposición de que el acto de ver, en la medida en que crea conciencia, es en sí mismo significativo y que la pintura que exige esta visión «pura» no es tan sólo decorativa. Apollinaire atrajo la atención hacia uno de los aspectos esenciales del nuevo arte cuando escribió, en 1913, que fue «no simplemente la expresión arrogante de la especie humana»;¹⁵ fue antiintelectual y antihumanista puesto que no se interesó por la conducta ni el pensamiento humanos. Se interesó por una conciencia que trascendía las represiones racionales para buscar unidad «con el universo».

1980

Notas

1. La terminología de la abstracción es compleja. He usado la palabra «abstracto» para indicar la tendencia general hacia las obras de arte cuya estructura es —con variables grados de pureza— independiente del mundo natural. «No figurativo» se usa para obras que son por completo independientes.

2. El mejor relato de la compleja génesis del término está en la edición de *Les peintres cubistes* de Apollinaire, editado por L.-C. Breunig y J.-Cl. Chevalier, París, 1965.
3. *Mercur de France*, 1 de marzo de 1916.
4. Apollinaire, Guillaume, *Croniques d'art*, ed. L.-C. Breunig, París, 1960, p. 56.
5. Delaunay, Robert, *Du cubism à l'art abstract*, ed. P. Francastel, París, 1957, p. 80.
6. Kupka habló de estas ideas en un libro que estaba escribiendo en ese período, publicado sólo en checo en 1924. Hay varias versiones manuscritas.
7. Los *Upanishads*, traducción de J. Mascaro, Londres, 1965.
8. Metzinger, Jean, *Note sur le peinture*, 1910, traducción de R. F. Fry, *Cubism*, Londres, 1966.
9. «La lumière» y «Réalité, peinture pure», en Delaunay, Robert, *Du cubism à l'art abstract*, pp. 146-49, 154-57.
10. La puntuación del título es de Delaunay. Las razones para datar estas obras en 1913 se dan en el Apéndice C de mi libro *Orphism* (Oxford, 1979).
11. Véase Barzum, H.-M., «Apothéose des forces», 1913, citado en Spate, Virginia, *Orphism* (nota 85 del capítulo sobre Delaunay).
12. Cendrars, Blaise, «Ma danse», *Du monde entier: poésies complètes: 1912-1924*, París, 1967.
13. Citado en Spate, Virginia, *Orphism* (nota 72 del capítulo sobre Picabia).
14. Véase Delaunay, Robert, *Du cubisme*, p. 186. Véase también Spate, Virginia, *Orphism* (nota 58 del capítulo sobre Picabia).
15. Apollinaire, Guillaume, *Croniques d'art*, p. 298.

FUTURISMO

NORBERT LYNTON

En ciertos aspectos el futurismo fue único entre los movimientos de arte modernos. Fue italiano. Se originó en una inspección de la civilización y encontró expresión primero en las palabras; más bien que surgir de alguna insatisfacción con los idiomas del arte heredados y a partir de una ambición por crear un idioma nuevo, comenzó con una idea general y encontró expresión artística sólo con dificultad. En cierto modo fue el rechazo más radical y ruidoso de todas las tradiciones, las instituciones y los valores consagrados. Propagó sus ideas con mucha rapidez a través de Europa, desde Londres hasta Moscú, y fue efímero: un episodio meteórico, la verdadera importancia del cual se ha subestimado. Escogió su propio nombre —a diferencia de movimientos como el fauvismo y el cubismo, que recibieron sus apodos de los críticos antagonísticos— e hizo un gran esfuerzo por demostrar su propia razón fundamental de manera literaria: la moderna tradición de manifiestos de artistas se derivó en principio de aquí.

El poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) inventó el movimiento. En el otoño de 1908 escribió un manifiesto que apareció primero como un prefacio a un volumen de sus poemas, publicado en Milán en enero de 1909. No obstante, fue su aparición en francés en la primera página de *Le Figaro* del 20 de febrero del mismo año lo que le dio esa especie de impacto que fue más tarde y que, por lo general, se considera el nacimiento del futurismo.

Marinetti había dudado entre dinamismo, electricidad y futurismo como el nombre para el movimiento. Las alternativas sugieren dónde reside su interés. Más consciente que la mayor parte de los escritores y artistas del floreciente mundo del poder tecnológico, quería que las artes demolieran el pasado y celebraran las delicias de la velocidad y la energía mecánica. Escribió en su manifiesto:

Declaramos que el esplendor del mundo se ha visto enriquecido por una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras, su carrocería adornada con grandes tubos que parecen serpientes de aliento explosivo... un coche rugiente que parece funcionar con metralla, es más hermoso que la *Victoria de*

Samotracia [la famosa escultura helenística en el Louvre] [...]. Ahora la belleza sólo existe en la lucha. Una obra que no tenga carácter agresivo no puede ser una obra maestra. [...] Queremos glorificar la guerra —la única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las bellas ideas por las cuales uno muere y el desprecio a las mujeres. Querramos destruir los museos, las bibliotecas y las academias de todas las clases, y hacer la guerra al moralismo, al feminismo y a todas las bajezas oportunistas y utilitarias. Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o los amotinamientos, las resacas multicolores y de muchas voces de la revolución en las capitales modernas. Cantaremos a la incandescencia nocturna y vibrante de arsenales y astilleros, resplandecientes con violentas lunas eléctricas, las voraces estaciones que devoran sus serpientes humeantes [...] las locomotoras de anchas coberturas protectoras que piafan por los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo tranquilo de los aeroplanos, sus hélices restallando en el viento como banderas y que parecen dar su aprobación con aplausos como una multitud entusiasta. Lanzamos al mundo desde Italia nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria, con el cual hoy fundamos el *futurismo*, porque queremos liberar esta tierra del fétido cáncer de profesores, arqueólogos, guías y anticuarios.

Hay más del mismo estilo. La vehemencia de Marinetti es proporcional a su impaciencia ante el desarrollo nacional incompleto de Italia, la enorme carga de una tradición grandiosa que presionaba en la cultura italiana más inhibitoria que en otros países —Italia había contribuido muy poco a las evoluciones del siglo XIX—, y quizá también ante la confusión de su propia mente y la de sus amigos que llegaban de una bastante repentina confrontación con una variedad de tendencias contradictorias en la literatura y el arte modernos. En la primera década del siglo Italia había tomado conciencia, a través de nuevas revistas y exposiciones, del impresionismo, el postimpresionismo, el simbolismo, variedades del Art Nouveau, etc. Una manera de superar la confusión era abrirse camino por medio de proponer una nueva visión del mundo que reemplazara a todas ellas.

Sentimientos muy similares se expresaron poco más o menos en las mismas palabras en un manifiesto dirigido a «los artistas jóvenes de Italia». Lo realizaron tres pintores: Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947) y Carlo Carrà (1881-1966) bajo la supervisión directa de Marinetti. Fechado el 11 de febrero de 1910, aunque escrito en los últimos días de febrero, y hecho público por primera vez al declamarlo Boccioni desde el escenario del Teatro Chiarella en Turín el 8 de marzo, el *Manifiesto de los pintores futuristas* exigía con firmeza un arte nuevo para un mundo nuevo y denunciaba todo ataque a las artes del pasado. El carácter de este nuevo arte quedaría más claro en otro manifiesto, el *Manifiesto de las técnicas de la pintura futurista* de Boccioni, publicado como un folleto a comienzos de abril:

Todo se mueve, todo cambia, todo se transforma rápidamente. Una figura nunca está inmóvil delante de nosotros, sino que aparece y desaparece sin cesar. Mediante la persistencia de las imágenes en la retina, las cosas en movimiento se multiplican y distorsionan, sucediéndose unas a otras como vibraciones en el espacio por el cual pasan. De este modo, un caballo al galope no tiene cuatro patas: tiene veinte y su movimiento es triangular. [...] A veces, en la mejilla de la persona con quien estamos hablando en la calle, vemos un caballo que pasa a la distancia. Nuestros cuerpos entran en los sofás en que nos sentamos, y los sofás entran en nosotros, como también el tranvía que circula entre las casas entra en ellas, y éstas a su vez se lanzan sobre él y se funden con él. [...] Queremos volver a entrar en la vida. La ciencia de hoy en día debería rechazar su pasado para corresponder a las necesidades materiales de nuestro tiempo. De la misma manera el arte, al rechazar su pasado, debe corresponder a las necesidades intelectuales de nuestro tiempo.

Boccioni aportó muy poco en cuanto a las instrucciones específicas de cómo iba a incorporarse esta multiplicidad de sensaciones en un cuadro, pero hizo hincapié en que una base esencial era el sistema del divisionismo del color que hacía un cuarto de siglo habían desarrollado los neoimpresionistas.

Iba a pasar cierto tiempo antes de que los pintores futuristas, pronto aumentados por Giacomo Balla (1871-1958) y Gino Severini (1883-1965),

encontraran el vehículo pictórico para sus ideas. Cuando Boccioni expuso cuarenta y dos obras en Venecia en julio los críticos las recibieron bastante bien, sin que les parecieran particularmente revolucionarias; de hecho, un comentarista señaló el amplio abismo que había entre las fuertes palabras de Boccioni y sus cuadros moderados. En ese momento el conocimiento de los futuristas del arte de vanguardia al norte de los Alpes era insignificante. A falta de precursores más aventureros admiraban los cuadros de Segantini y Previati, e incitaban su imaginación mediante la lectura de Nietzsche y Bakunin. Sus pinturas de esta época demuestran su interés por el tema urbano y de preferencia violento, y hubo algunos experimentos interesantes (en particular de Boccioni, Carrà y Russolo) al pintar la luz eléctrica, pero sus métodos eran por completo los de la década de 1890. Mientras tanto Marinetti y ellos, junto con una creciente variedad de otros que se adherían a las creencias futuristas básicas, como el músico Pratella, propagaron eficazmente sus teorías a través de publicaciones y apariciones personales. En una conferencia de 1911 Boccioni formuló el concepto de los pintores en estas palabras: «No queremos representar la impresión óptica ni analítica, sino la experiencia física y total», sin duda la más perspicaz definición, al menos, de sus propias intenciones, subrayando su divergencia de los intereses en esencia visuales de muchas evoluciones modernas. Pasó a hablar de la posibilidad de formas temporales de pintura, como poder realizarla con proyectores y gas coloreado.

La primera exposición importante de pinturas futuristas se realizó en Milán y se inauguró el 30 de abril de 1911. Boccioni, Russolo y Carrà enviaron cincuenta obras a una exposición abierta (que incluía también una muestra de arte infantil). Seguía siendo todavía el tema más bien que el idioma lo que era nuevo. Temas como *Escaramuza en la galería de Milán* (Boccioni), *Un tren en movimiento* (Russolo) y *Funerales del anarquista Galli* (Carrà) son marcadamente futuristas, pero se presentaron de maneras más o menos tradicionales. La incisiva crítica que de sus pinturas hizo Ardengo Soffici, publicada en la revista *La Voce* de Florencia, también tenía mucho que ver con la violencia: Marinetti, Carrà y Boccioni cayeron sobre Florencia y atacaron a Soffici mientras estaba sentado en la terraza de un café. Después de que la policía había enviado a los invasores a la estación de ferrocarril a la mañana siguiente, la redacción de *La Voce* apareció en el andén para acelerar su partida y la policía tuvo que volver a intervenir en la batalla resultante. El resultado, cosa sorprendente, fue la amistad entre Soffici y la mayoría de sus colegas con los futuristas, pero esto

no dio mayor sustancia al arte futurista. Severini, que durante algún tiempo había estado trabajando en París, en ese momento había llegado a Milán e insistido en que era esencial para Boccioni y los otros familiarizarse con las evoluciones recientes. Convencieron a Marinetti de que les financiara el viaje y así Boccioni, Russolo y Carrà siguieron a Severini a París para una visita de quince días. Severini les presentó a Picasso, Braque y otros y les mostró algunas de las galerías. Los tres visitantes se sintieron muy impresionados por lo que vieron, en especial Boccioni, que, ya íntimo de Severini, se quedó unos días más después de la partida de sus amigos.

De regreso en Milán trabajaron con fervor y bravura reorientando sus esfuerzos de acuerdo con lo que habían aprendido, en especial acerca del cubismo, que en ese momento era casi por completo desconocido fuera de París. Pusieron menos fe en el poder del nuevo tema y se esforzaron por complementar su divisionismo del color con una fragmentación formal de una clase cubista. Pintaron nuevos cuadros y repintaron algunos viejos, y con sorprendente velocidad y temeridad reunieron una exposición para presentarla en el mismo París. Se inauguró en la Galerie Bernheim-Jeune el 5 de febrero de 1912 y después viajó por toda Europa. En marzo estaba en la Sackville Gallery de Londres; en abril y mayo se expuso en la galería de Der Sturm en Berlín, donde un banquero compró veinticuatro cuadros de los treinta y cinco de la muestra. La exposición pasó a Bruselas (mayo-junio), y la colección futurista del banquero se vio más tarde en Hamburgo, Amsterdam, La Haya, Múnich, Viena, Budapest, Frankfurt, Breslau, Zúrich y Dresde. Estos tours, respaldados como estuvieron por publicaciones y conferencias, iban a significar el acto de proselitismo más notable que el arte moderno ha presenciado. Se extendió hasta 1913-14. La colección del banquero se expuso en Chicago; Marinetti dio conferencias con gran éxito en Moscú; y hubo varias demostraciones y presentaciones futuristas de varias clases en Italia y otros lugares. Como resultado el futurismo encontró discípulos y partidarios eficaces en otros países y sus ideas básicas se aplicaron a una gama cada vez mayor de asuntos. Una francesa, Valentine de Saint-Point, a pesar del rechazo original de las mujeres en general de Marinetti, se unió al movimiento, escribió el *Manifiesto de las mujeres futuristas* («En lugar de poner a los hombres bajo el yugo de necesidades miserables y sentimentales, conduce a tus hijos, a tus hombres, a superarse. Tú los creaste. Tú puedes hacer todo con ellos. Debes héroes a la humanidad. ¡Proporcionáselos!») y lo continuó con un *Manifiesto del placer*. Otros escribieron nuevas declaraciones de opiniones futuristas

en política, literatura, música, pero más importante que éstas, desde el punto de vista del arte, fue el apoyo que el movimiento logró de los principales críticos y poetas de vanguardia, activos en los principales baluartes del arte moderno; en junio de 1913 Apollinaire escribió su ensayo *La antitradición futurista*, publicado en la revista *Lacerba*, Florencia, en septiembre del mismo año. Expuso de manera muy gráfica los odios y amores del futurismo y los medios por los cuales el mundo cultural podía renovarse y acabó con un deseo de *merde* sobre las cabezas de casi todos, desde los críticos hasta los gemelos siameses vía Dante y Bayreuth y bendiciendo a una lista de gente que unía a artistas como Picasso, Delaunay, Kandinsky y Matisse a los propios futuristas.

¿Qué ofrecía el futurismo al mundo? Sus puntos de vista básicos, que equivalían a una insistencia en que el crecimiento de la tecnología y los concurrentes avances en la sociedad y el pensamiento requerían expresión en nuevas e intrépidas formas de arte, no eran únicos, pero nunca se habían presentado con tanta vehemencia. Más aún, era un movimiento artístico que anteponía idea a estilo, con lo que desafiaba no sólo los valores artísticos tradicionales, sino también las ambiciones estéticas de la mayor parte del arte de vanguardia. Las pinturas futuristas pusieron a prueba y demostraron la posibilidad de usar el arte como medio de capturar aspectos no visuales, así como también visuales, de un entorno reconocido como dinámico más bien que estático. También, al usar colores vivos unidos a las formas rotas cubistas, alentaron a los cubistas menores de París a apartarse del idioma más o menos monocromo de Picasso y Braque, y puede que también hayan empujado a estos dos hacia la manera menos limitada y más extrovertida del cubismo sintético. Algunas veces sus composiciones ofrecieron alternativas viables para los arreglos centralizados de los cubistas, y hay unas pocas obras futuristas que, al describir un movimiento específico, convierten la zona de la pintura en una sección sólo de lo que debe parecer un movimiento continuado: la acción pasa a través del cuadro y no hay centro.

Pero es peligroso generalizar demasiado acerca de las producciones de los futuristas: variaban tanto en sus intereses como en sus habilidades. La obra de Balla, por ejemplo, tiende con más facilidad a la abstracción. Aunque fue el pintor del famoso *Perro atraillado* (1912; Goodyear Collection, Nueva York), el futurismo más fiel siempre acabó por imitar los estudios fotográficos de movimiento que Muybridge y otros habían hecho en las últimas décadas del siglo XIX, una gran proporción de su obra está dedicada a encontrar evaluacio-

nes más o menos intuitivas de movimiento a través de dibujos abstractos. En una serie de pinturas titulada *Interpenetraciones iridiscentes* (alrededor de 1913-14) pasó del movimiento de las cosas a la movilidad o la inestabilidad óptica de contrastar tonos y colores, un aislado predecesor del op art de la década de 1960. Carrà permaneció muy próximo al cubismo, el analítico y el sintético, hasta que, durante la guerra, se pasó a una especie poética de realismo y más tarde estuvo apegado a los gigantes de los comienzos del Renacimiento. Severini también, más comprometido en París que los otros, estaba profundamente unido al cubismo, pero durante un tiempo combinó planos cubistas con anotaciones de color divisionistas para cuadros que parecían abstractos, pero tenían títulos explicativos como *Bailarina + mar*. Varias de las pinturas de Russolo exploran lo que hemos aprendido a llamar ondas expansivas como símbolos de movimiento y energía, pero su contribución a la historia fue menos como pintor que como compositor revolucionario. Tenía el propósito de crear una música que se ajustara a una época de poder mecánico por medio de inventar varias máquinas y componer piezas para ellos como *La ciudad despierta* y *Cita de aeroplanos y automóviles*. En Italia se dieron conciertos de esta música que provocaron la predecible furia de los críticos y del público, y en junio de 1914 el primer concierto de música de ruidos fuera de Italia se realizó en el Coliseum de Londres.

Boccioni fue sin duda alguna el artista más dotado de todos ellos, e incluso el más inventivo. Sus pinturas variaban mucho. A veces, en cuadros como la escena nocturna *Fuerzas de una calle* (1911-12, Hängi Collection, Basilea), parece dar perfecta expresión a los temas básicos del futurismo: metrópoli, luz, energía, movimiento y ruido mecánico, búsqueda del placer urbano, todo fundido en una experiencia visual. También hizo investigaciones en temas más limitados, como la interpretación de figuras solas e inmóviles y sus entornos. En su gran tríptico titulado *Estados de ánimo* (n.º 1: *los adioses*, n.º 2: *los que parten*, n.º 3: *los que se quedan*, 1911-12) fusionó su interés futurista por los trenes, las multitudes, el movimiento y múltiples sensaciones en una obra poética de notable fuerza épica.

No obstante, incluso más impresionante es la aventura triunfal de Boccioni en la escultura. En marzo de 1912 visitó de nuevo a Severini en París. Esa vez pensaba en la escultura. Conoció a Archipenko, Brancusi, Villon y otros, y poco después escribió su *Manifiesto de la escultura futurista*, que se antedata al 11 de abril de 1912.

Sublevado por la jungla de estatuas y monumentos de bronce y de piedra con que la escultura parecía estar sofocándose, y también por la tradición de Grecia y Miguel Ángel detrás de ella, exigió renovación total:

Permitidnos liberarnos del destino y permitidnos proclamar el DESCARTE ABSOLUTO Y FINAL DE LA LÍNEA FINITA Y DE LA ESTATUA DE FORMA CERRADA. PERMITIDNOS RASGAR EL CUERPO Y PERMITIDNOS INCLUIR SUS ENTORNOS EN ÉL [...]. De esta manera una figura puede tener un brazo cubierto y el otro desnudo, y las líneas variables de un florero pueden perseguirse unas a otras con toda libertad entre las líneas de un sombrero y un cuello. De este modo los planos transparentes de un cristal, una lámina de metal, alambres, la iluminación eléctrica exterior e interior indican los planos, las direcciones, los tonos y los medios tonos de una nueva realidad.

Para este fin todas las clases de materiales podían llevarse a la escultura: «Sólo necesitamos unos pocos: cristal, madera, cartón, hierro, cemento, crin, cuero, tela, espejo, luz eléctrica, etc.». Menciona la posibilidad de empotrar motores para dar movimiento real a las esculturas.

Sus esculturas fueron casi tan revolucionarias como sus palabras. Ya en junio-julio de 1913 realizó una exposición en la Galerie La Boétie de París. Aprovechó la oportunidad para dar a conocer su manifiesto en una introducción de catálogo y pronunciar una conferencia (en mal francés). Varias piezas se han perdido y sólo se conocen a través de fotografías. Algunas de ellas usan mucho la misma clase de interpenetración de objetos distintos (cabeza, ventana, marco, luz) que encontramos en la pintura futurista. Otras, como *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913; en realidad una estatua de un hombre avanzando a zancadas, y no del todo distinto de la denigrada *Victoria de Samotracia*) y *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912) de Marinetti, muestran un intento en esencia escultórico por abrir la forma con el fin de revelar las energías implícitas en su estructura y fusionarlas con el espacio circundante. La obra más impresionante es *Caballo + jinete + casa* de madera y cartón (1914), una escultura coloreada de aspecto abstracto cuya forma abierta y espacial pertenece al mundo del constructivismo.

Aún queda otra extensión de la creatividad futurista que hacer constar. En 1914, en la persona de Antonio Sant'Elia (1888-1916), la arquitectura

entró en la escena futurista. Un *Manifiesto de la arquitectura futurista*, del 11 de julio de 1914, presentó sus ideas, que estaban también expresadas de manera más gráfica en una gran cantidad de dibujos imaginativos, algunos de los cuales se expusieron con el título de *La ciudad nueva*. Con una visión que sugiere la ciencia-ficción —que no es decir que fuera poco práctica o impracticable— Sant'Elia propuso una nueva clase de metrópoli, diseñada sin miradas hacia atrás a estilos históricos, pero de acuerdo con los nuevos materiales e invenciones estructurales de ingeniería para reunir nuevas concentraciones de población en una época de transporte rápido. Sus dibujos sugieren una sensación de forma que debe mucho a la influencia del Art Nouveau y éste tiene el apoyo de su rechazo (en el *Manifiesto*) de las líneas perpendiculares y horizontales, formas pesadas estáticas y su demanda de una arquitectura de «cemento armado, hierro, cristal, tejidos y todos los sustitutos de la madera, el ladrillo y la piedra que permiten las mayores elasticidad y luminosidad».

La guerra de 1914-18 significó el fin del futurismo. «La única higiene del mundo» se llevó a Sant'Elia y Boccioni en 1916. Los artistas futuristas que quedaban se pasaron a estilos y actitudes más tradicionales. Marinetti realizó sus ideales políticos a través de ayudar al fascismo a adquirir fuerza en Italia. Algunos jóvenes partidarios del movimiento, como Prampolini, fueron capaces de introducir aspectos del futurismo en la década de 1930, pero varios intentos por restaurar el futurismo después de 1915 tuvieron poco impacto.

Sin embargo, su influencia fue fundamental y su importancia duradera. Puesto que el futurismo estuvo muy implicado con el cubismo, sus conquistas también fueron conquistas para el cubismo. Sin la actividad de los italianos, el cubismo nunca habría podido desempeñar un papel tan grande en el arte moderno. Ecos más específicos del futurismo pueden encontrarse en una variedad de artistas y movimientos: vorticismismo en Londres (en 1914 Marinetti y el vorticista británico C. R. W. Nevinson colaboraron en un manifiesto, *Arte británico vital*), algunas formas de expresionismo en Alemania, pintura y tipografía de vanguardia en Moscú alrededor de 1913-15, arquitectura de la década de 1920 en los Países Bajos, Alemania y Francia. El futurismo literario de Maiakovski debió mucho al de Marinetti, aunque sus ideas políticas eran muy opuestas, y el arte revolucionario de la Unión Soviética, en especial la arquitectura, en varios aspectos es la satisfacción de lo que los hombres de Milán habían intentado.

A menudo se olvida entre los gritos de deleite faltos de sentido crítico ante el reciente «renacimiento» de la pintura y la escultura británicas que los artistas británicos hicieron una importante contribución al movimiento moderno antes de la Primera Guerra Mundial, aunque este holocausto, con justicia, enseguida le puso fin. No todos estos artistas estaban formalmente asociados al movimiento vorticista, aunque casi todos ellos se dejaron ver con los vorticistas en algún momento y estaban en contacto con ellos.

En retrospectiva, el vorticismismo pareció estar dominado por la personalidad de Wyndham Lewis, no porque fuera el mejor pintor, sino porque, como hábil polemista, fue su mejor publicista. En 1956 la Tate Gallery de Londres celebró una exposición titulada «Wyndham Lewis y el vorticismismo», en la cual «otros vorticistas» fueron relegados a una posición inferior. Otro sobreviviente, William Roberts, protestó con todo derecho en algunos panfletos virulentos.

Wyndham Lewis no era el más importante de los artistas abstractos que trabajaban en Gran Bretaña alrededor de 1914, pero la publicación de la revista *BLAST*, que dirigía Lewis, fue uno de los principales acontecimientos del arte británico en esa época. Sólo se publicaron dos números. Uno en el verano de 1914, «ese enorme periódico de color pardo rojizo», como lo describió Lewis, que podía verse sostenido por los protagonistas, como niños aferrados a su libro de cuentos, en la recreación cómica de Roberts de cincuenta años después, *Los vorticistas en el café de la torre Eiffel*, ahora en la Tate Gallery de Londres. El segundo y último número, más delgado y con una portada en blanco y negro, apareció en 1915.

Muchas de las obras de Lewis, Roberts, Edward Wadsworth, Frederick Etchells y otros, que se reprodujeron en *BLAST*, han desaparecido y éste es el único documento que queda de ellas. *BLAST* se imprimió en papel esponjoso con tinta muy negra y tipo tosco. En un ensayo sobre «El futuro del libro», en 1926 el artista y diseñador ruso El Lissitzky escribió que *BLAST* era uno de los precursores de la nueva tipografía que estaba revolucionando el diseño gráfico en las décadas de 1920 y 1930 y que todavía sigue en uso (ahora con frecuencia desvalorizada y carente de sentido).

Éste y el rotulado de Edward Johnston para el Metro en 1917 fueron las últimas contribuciones más importantes de Gran Bretaña al movimiento moderno del diseño y anticiparon las innovaciones tipográficas de De Stijl, la Bauhaus y los diseñadores Rodchenko y Lissitzky.

Muchas de las obras de estos primeros artistas abstractos británicos, en particular las de Wadsworth y Lewis, parecen como si hubieran sido inspiradas por la técnica de la fotografía aérea desarrollada poco tiempo antes. En esto anticiparon la obra de Malévich, cuyas pinturas y dibujos suprematistas se piensa ahora que datan de 1915. No es seguro que Malévich conociera la obra de ellos; aunque si Lissitzky pudo ver *BLAST*, también pudo Malévich, pero esto quizá fue en una fecha posterior. Las semejanzas de las obras vorticistas y suprematistas es probable que se deban al hecho de que ambos tuvieron la influencia del cubismo y el futurismo, la fotografía, y los desarrollos recientes en la tecnología de la ingeniería y la arquitectura.

Ezra Pound, que por entonces era un amigo íntimo de Lewis y que dio su nombre al movimiento, en un artículo de la época escribió en qué difería el vorticismo del futurismo: «El futurismo descende del impresionismo. Es, en la medida en que es un movimiento artístico, una especie de impresionismo acelerado. Es un arte de propagación, o de superficie, como lo opuesto del vorticismo, que es profundo».

El futurismo es en esencia una aceleración de imágenes sucesivas, vistas al mismo tiempo, a través de planicies poco profundas, como también lo era el «cubofuturista» *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp. El vorticismo extendió esta aceleración en la profundidad, con lo que creó una perspectiva intensa y que irrumpe: un vórtice. Pound escribió: «La imagen no es una idea. Es un nudo o un amontonamiento radiante. Es lo que puedo, y por fuerza debo, llamar un VÓRTICE, desde el cual, a través del cual y en el cual las ideas están constantemente precipitándose. Con decoro, uno sólo puede llamarlo VÓRTICE. Y de esta necesidad procede el nombre de "vorticismo"».

Con el fin de que *BLAST* no pasara inadvertida, la publicación del primer número se celebró con una Cena Blast —la ocasión está recordada en la pintura de Roberts en la Tate Gallery— y una Fiesta Blast en la «Cueva del Vellochino de Oro», un club nocturno que regentaba Madame Strindberg, la segunda mujer del dramaturgo, en el cual, según Edgar Jepson, «se interpretaban el trote turco y el abrazo del conejillo». Éste y artículos aparecidos en *BLAST* como las listas de «Blast» y «Blesses»^{*1} —en las cuales individuos e

instituciones eran condenados o alabados— es evidente que estaban destinados a atraer la máxima publicidad, pero por debajo de la ampulosidad y la autopropaganda, la explosión y el bombardeo, el movimiento fue un serio intento por establecer un estilo moderno viable en Gran Bretaña que quizá podría haber tenido éxito si no hubiera sido por la guerra.

BLAST contenía (en los manifiestos de Lewis) algunas de las críticas más inteligentes del cubismo y el futurismo escritos jamás. Wadsworth colaboró con una reseña, con extensos extractos traducidos del libro *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky. Las pinturas del período de Wadsworth son más racionales y frías que las de Lewis. Anticiparon, en cierto modo, el estilo que Kandinsky iba a adoptar después de la guerra, en la Bauhaus, pero que en ese momento sólo había formulado en teoría en sus escritos. La obra de Lewis es más dinámica, organizada de manera menos concisa que la de Wadsworth, muy enérgica y cerebral, con la misma clase de energía brutal, un poco inhumana, que se encuentra en su primera novela, *Alquitrán*. En las reproducciones de las pinturas y los dibujos de Lewis, cuando uno hojea las gruesas y esponjosas páginas de *BLAST* se tiene una repentina sensación de vértigo, de estar arrojándose a un abismo de espacio. Pound, al acuñar el nombre de vorticismo, había captado con toda exactitud el sentimiento de la obra de Lewis —sólo en este sentido tuvo Lewis razón al afirmar, muchos años más tarde, que él era el único vorticista—. (En su introducción al catálogo de la Tate Gallery en 1956 Lewis escribió: «Vorticismo, de hecho, fue lo que yo hice, y dije, en un período determinado».)

Algunos de los dibujos y las pinturas de Frederick Etchells están muy próximos a los diseños de Charles Rennie Mackintosh (más o menos del mismo período o poco más tarde) para el interior de la casa Bassett-Lowke en Northampton (1915-16). El propio Etchells se pasó a la arquitectura después de la guerra. Hizo la primera traducción al inglés de *Hacia una nueva arquitectura* y diseñó el primer edificio de oficinas modernas en Londres para Crawfords, en High Holborn (todavía de pie).

El mismo vigoroso amaneramiento decorativo (que los diseñadores del Art Déco explotaron mucho más tarde, en la década de 1920) puede verse en la obra de Roberts del mismo período. Uno de éstos, un dibujo a lápiz titulado *San Jorge y el dragón*, se reprodujo en el *Evening News* en abril de 1915 y provocó cierta conmoción. Roberts entonces sólo tenía diecinueve años.

David Bomberg tenía algunos más de veinte. Nunca fue formalmente un vorticista, aunque estuvo relacionado con ellos. Sus primeras obras como *El baño de barro* y *En la prisión* y la serie de litografías para los Ballets Rusos (no publicadas hasta 1919, pero hechas antes de la guerra) están entre lo más logrado de la obra abstracta o casi abstracta que se realizó en Gran Bretaña en esa época, y la mayor parte de su mejor obra parece haber sobrevivido a la de los otros pintores. Sólo estuvo en el límite del vorticismismo y su obra era más libre, más lírica (aunque muy intensa) en cuanto al color. Aunque en sus primeras obras está la fuerte diagonalidad característica del vorticismismo, estuvo más interesado por conservar la lisura de la superficie del plano. No hay vertiginosas irrupciones de las formas en el espacio como en la obra de Lewis, y en menor grado que la de Wadsworth, Roberts y Etchells.

La perforadora de Epstein, en que la figura similar a una máquina estaba en su origen montada en una taladradora mecánica de verdad y las últimas obras de Gaudier-Brzeska, el joven escultor francés que trabajó en Londres y que murió en el frente en 1915, muestran la fuerte influencia de las ideas vorticistas, que dieron por resultado una energía brutal y dinámica. La brutalidad por lo general no es una cualidad admirable en arte, menos aún que en la vida, y con él por lo general va una correspondiente sentimentalidad. (Esto es verdad tanto en la obra de Gaudier como en la de Epstein, aunque no en la de Lewis.)

Esta brutal energía fue característica del vorticismismo. En el mejor de los casos los vorticistas lograron una fuerte visualización del precipitado vuelo de Europa hacia la barbarie mecánica, una toma de conciencia del embrutecimiento del hombre a causa de su irresponsable control del entorno que falta en el arte idealizado del cubismo y el arte que el futurismo hizo romántico. Ésta y la aceleración de las formas en la profundidad fueron las significativas contribuciones del vorticismismo al arte del siglo xx.

Notas

* *Blast*, explosión; *Blesses*, palabra usada en inglés para desear buena suerte. (N. del T.)

1. Esta idea se tomó de Apollinaire; y un poco se expurgó. Donde los vorticistas tenían «Blast», Apollinaire tenía «Merde».

DADÁ Y SURREALISMO

DAWN ADES

A comienzos de febrero de 1916 Hugo Ball, un poeta y filósofo alemán, refugiado en Suiza desde la guerra, fundó el Cabaré Voltaire en un bar llamado Meierei en un «bastante poco respetable barrio de la muy respetable ciudad de Zúrich». El Cabaré Voltaire fue un cruce entre un club nocturno y una sociedad de arte, planeado como «un centro para el entretenimiento artístico»² donde los artistas y los poetas jóvenes eran invitados a llevar sus ideas y colaboraciones, leer sus poemas en voz alta, colgar sus cuadros, cantar y bailar, tocar música, etc. En febrero Ball escribió en su diario:

El lugar estaba lleno a rebosar; muchos no pudieron entrar.

A eso de las seis de la tarde, cuando todavía estábamos ocupados martillando y colgando carteles, apareció una delegación de cuatro hombres de aspecto oriental con carpetas y cuadros bajo los brazos e hicieron cortésmente varias reverencias.

Se presentaron: Marcel Janco el pintor, Tristan Tzara, Georges Janco y un cuarto, cuyo nombre no entendí. Arp también estaba allí, y llegamos a entendernos sin muchas palabras...³

A fines de febrero el Cabaré estaba ocupado con muchas actividades y fue evidente que necesitaban un nombre para cubrir lo que se había convertido en un nuevo movimiento. Al parecer el nombre lo encontraron Ball y Huelsenbeck por casualidad cuando estaban hojeando un diccionario de alemán-francés: «tomemos la palabra dadá —dije—, está hecha justo para nuestro propósito. El primer sonido del niño expresa el carácter primitivo, el comienzo desde cero, lo nuevo en nuestro arte».⁴ El Cabaré duró seis meses; una entrada de las Crónicas de Zúrich de Tzara dice:

26 de febrero - LLEGA HUELSENBECK - ¡bang! ¡bang! bangbangbang... Noche de gala - poemas simultáneos en 3 lenguas, ruido de protesta música negra... ¡¡diálogo de!! invención ¡DADÁ! ¡¡última novedad!!! síncope burgués, música BRUITISTA, última furia, canto de las canciones de protesta de Tzara - el gran tambor - luz roja...⁵

Al año siguiente se animó una nueva temporada dadaísta con la apertura de la Galería Dadá, y la aparición del periódico *Dada*, que Tzara organizó, dirigió y distribuyó con mucho vigor. A pesar de la guerra, ejemplares de éste llegaron, entre otras personas, a Apollinaire en París. Cuando la guerra acabó, los dadaístas originarios de Zúrich se dispersaron y continuaron sus actividades en otros lugares, sobre todo en Colonia y París.

Dadá fue bautizado en Zúrich, pero la velocidad con que el nombre se extendió en cuanto acabó la guerra a otros países y otros grupos de personas indica que sus actitudes y actividades ya existían. Fue en esencia un movimiento internacional: de los dadaístas de Zúrich, Tzara y Janco eran rumanos, Arp alsaciano, Ball, Richter y Huelsenbeck alemanes. No estuvo limitado a Europa. En Nueva York el expatriado francés Duchamp y Picabia realizaron revistas protodadaístas, «391» y *Rongwrong*, durante la guerra, y reunieron a un grupo de jóvenes estadounidenses insatisfechos alrededor de ellos, incluido Man Ray.

Como dijo Breton: «Dadá es un estado de ánimo». ⁶ Este estado de ánimo ya era endémico en Europa antes de la guerra, pero la guerra le dio un significado y una urgencia nuevos a la insatisfacción que ya sentían muchos artistas y poetas jóvenes. En 1920 Huelsenbeck escribió: «Estamos de acuerdo en que la guerra la inventaron distintos gobiernos por las razones más autocráticas, sórdidas y materialistas». ⁷ La guerra fue la agonía mortal de una sociedad basada en la avaricia y el materialismo. Ball veía a Dadá como un réquiem para esta sociedad, y también el comienzo primitivo de una nueva. «El dadaísta lucha contra los dolores de muerte y las borracheras de muerte de estos tiempos [...]. Sabe que este mundo de sistemas se ha hecho pedazos y que la época que exigía pago al contado ha organizado una venta de saldos de filosofías de descreídos.» ⁸ El arte mismo dependía de la sociedad; la burguesía había producido a los artistas y los poetas y, por lo tanto, se esperaba que fueran sus «peones a sueldo» y que el arte sólo sirviera para conservarla y reforzarla. El arte estaba tan intrincadamente vinculado al capitalismo burgués como las complejas imágenes de este pasaje de Tzara lo indican: «¿es el propósito del arte hacer dinero y engatusar a una simpática burguesía? Los ritmos suenan con la asonancia del dinero en circulación y la inflexión se extiende a lo largo de la línea de la barriga de perfil. Todos los grupos han llegado a esta compañía de crédito después de montar sus corceles en varios cometas». ⁹ Se había convertido en una transacción comer-

cial, tanto en sentido literal como metafórico, los artistas eran mercenarios en cuanto al espíritu, los poetas «banqueros del lenguaje». Se había convertido también en una especie de válvula de seguridad moral, que permitía que continuara un dudoso patriotismo: «Ninguno de nosotros siente mucho aprecio por la clase de coraje que se necesita para disparar por la idea de una nación que, en el mejor de los casos, es un cartel de comerciantes en pieles o especuladores con cueros, en el peor una asociación cultural de psicópatas que, como los alemanes, se van de viaje con un libro de Goethe en la mochila, para ensartar franceses y soviéticos en sus bayonetas». ¹⁰

La revuelta dadaísta implicaba una compleja clase de ironía, porque dependían de la condenada sociedad y la destrucción de ella y su arte significaría la destrucción de ellos mismos como artistas. De modo que Dadá existió con el fin de autodestruirse.

«ARTE» —palabra repetida mecánicamente— reemplazada por DADÁ, PLESIOSAURO, o pañuelo

LOS MÚSICOS DESTROZAN SUS INSTRUMENTOS

LOS CIEGOS ocupan el escenario

El arte es una PRETENSIÓN animada por la
TIMIDEZ de la taza del urinario, la *histeria* nacida
de *El Taller* ¹¹

Jacques Vaché, que murió de una sobredosis de opio en 1918 sin haber oído hablar de Dadá, comprendió a la perfección la ironía del estado de ánimo: «Además, el ARTE por supuesto no existe [...] aunque: nosotros hacemos arte - por eso y no por otra cosa - Bien - ¿qué quiere usted hacer al respecto?

»De manera que no nos gusta el Arte ni los artistas (abajo Apollinaire) [...]. Del mismo modo, puesto que es necesario descargar un poco de ácido o lirismo antiguo, permitid que se haga de manera abrupta y rápida, pues las locomotoras van deprisa». ¹² Pero los dadaístas siguieron produciendo cosas, a pesar de que a menudo eran como caballos de Troya u objetos antiarte.

El estado de ánimo dadaísta se expresa muy bien si uno yuxtapone el *Regalo* de Man Ray, una plancha corriente con una hilera de tachuelas de estaño pegadas en la base, con la idea de Duchamp para un «Ready-made recíproco - usa un Rembrandt como tabla de planchar». ¹³

Picabia dijo: «Las únicas cosas de verdad horribles son Arte y antiarte. Dondequiera que aparezca el arte, la vida desaparece». Con el descrédito de la obra de arte llegó el cultivo del *gesto*. Dadá fue un estilo de vida. Ball escribió: «La bancarrota de las ideas ha destruido el concepto de humanidad en sus estratos más profundos, los instintos y los antecedentes hereditarios ahora están emergiendo patológicamente. Puesto que no hay arte, la fe religiosa o política parece adecuada para contener este torrente, allí queda sólo el *cuento* y la actitud sangrante».¹⁴ Dadá reivindicaba como sus héroes a Vaché, que una vez interrumpió una representación de *Las tetas de Tiresias* de Apollinaire amenazando disparar al público con su pistola, y cuyo suicidio fue un gesto final, y a Arthur Cravan, el poeta por completo incompetente que se convirtió en una leyenda duradera sobre la fuerza con hazañas como desafiar a un combate al campeón de los pesos pesados del mundo, Jack Johnson, o llegar a dar una conferencia sobre arte moderno a un público elegante de Nueva York borracho y desnudándose en el estrado. En 1918 se puso en camino hacia México desde Estados Unidos en un bote de remos, y nunca se lo volvió a ver. Los gestos de Dadá abundan: por ejemplo el escándalo que organizó Duchamp cuando presentó un orinal que llamó *Fuente* en la Exposición de los Independientes de Nueva York con el seudónimo de R. Mutt, y cuando se negaron a exponerlo renunció a formar parte del jurado.

El efecto de estos gestos era por completo desproporcionado en relación con la cantidad de energía que los dadaístas invertían en ellos. Era como si Dadá tuviera una vida propia, pues no había una verdadera unidad entre los dadaístas. Sus exposiciones, por ejemplo, eran notables por su total incoherencia. No hay algo como un *estilo* Dadá. Los dadaístas continuaban realizando arte (o lo que se debe a un proceso de ósmosis que más tarde se vuelve arte), pero cada uno siguiendo su propia dirección. Dadá tuvo un carácter un poco distinto, también, en sus diferentes lugares. No obstante, uno quizá puede distinguir dos clases de énfasis en Dadá. En un lado estaban los que como Ball y Arp buscaban un arte nuevo para reemplazar un esteticismo gastado e irrelevante, y en la otra los que como Tzara y Picabia intentaban la destrucción mediante la burla, y también estaban preparados para explotar la ironía de su posición por medio de tomar el pelo al público acerca de su identidad social como artistas. Picabia tuvo un enorme éxito en París como artista dadaísta.

En Zúrich, Dadá más o menos abrió paso a un movimiento artístico nuevo, prosiguiendo experimentos con el «nuevo medio», el collage, y en un nuevo lenguaje para la poesía. Arp más tarde escribió:

En Zúrich en 1915, al perder interés por los mataderos de la guerra mundial, nos volvimos hacia las Bellas Artes. Mientras que el trueno de las baterías retumbaba en la distancia, pegamos, recitamos, versificamos, cantamos con toda el alma. Buscamos un arte elemental que podría, pensamos, salvar a la humanidad de la locura de estos tiempos.¹⁵

Las veladas en el Cabaré Voltaire se estaban haciendo cada vez más ruidosas y provocativas, Arp y otros dadaístas como Hans Richter y Marcel Janco buscaban, en privado y en sus distintas maneras, un arte elemental y abstracto. Arp quería que el arte fuera anónimo y colectivo, y con Sophie Taeuber, su futura mujer, hicieron collages y bordados basados en simples formas geométricas. Las revistas Dadá estaban llenas de sorprendentes xilografías. Arp también comenzó sus relieves de madera, como el *Retrato de Tzara*, cuyas formas más fluidas y orgánicas prefiguran sus relieves y esculturas posteriores, pero las cuales con frecuencia estaban toscamente unidas con clavos. De manera deliberada evitó la pintura al óleo, que le parecía abrumada con la tradición y conectada con la exaltación de sí mismo que hacía el hombre. Dadá significaba algo muy particular para Arp:

Dadá pretendía destruir las decepciones razonables del hombre y recuperar el orden natural e irrazonable. Dadá quería reemplazar la tontería lógica del hombre de hoy en día por lo ilógicamente insensato. Ésta es la razón de por qué aporreamos con todas nuestras fuerzas el gran tambor de Dadá y pregonamos las alabanzas de la insensatez. Dadá hace un enema a la Venus de Milo y permite que Laocoonte y sus hijos se liberen después de miles de años de lucha con la buena salchicha Pitón. Las filosofías han perdido valor para Dadá, por lo tanto son un viejo cepillo de dientes abandonado, y Dadá las entrega a los grandes líderes del mundo. Dadá denunció las infernales astucias del vocabulario oficial del saber. Dadá está a favor de lo insensato, lo que no significa tontería. Dadá es insensato como

la naturaleza. Dadá está a favor de la naturaleza y contra el arte. Dadá es directo como la naturaleza. Dadá está a favor del sentido infinito y el significado definitivo.¹⁶

No resulta sorprendente que, aunque más tarde se pasó a los círculos surrealistas, siempre siguiera estando de acuerdo con Dadá.

Arp era poeta además de artista, y se unió al ataque al lenguaje que Dadá comenzó y que el surrealismo iba a seguir, aunque a su manera. Richter describe que Arp un día destrozó un dibujo y dejó que los trozos cayeran para formar un nuevo dibujo; estaba dejando que el azar entrara en sus composiciones (véase nota 26), y al mismo tiempo realizando espontáneos dibujos a la tinta de fluir libre que tiene mucho que ver con el dibujo automático de los surrealistas [ilustración 54]. También introduce el azar en sus poemas, «destrozando» frases de manera que no hay una coherencia lógica, aunque están muy lejos de carecer de sentido: «animales risueños echan espumarajos junto a los tuestos de hierro los balanceos de las nubes apartan a los animales de sus granos»,¹⁷ y algunas veces introduce palabras o frases tomadas al azar de un periódico: «El prodigio del mundo envía tarjeta de inmediato aquí es una parte de un cerdo todas las 12 partes puestas juntas pegadas sobre plano darán la clara vista de lado de una plantilla muy barata todo comprar» (*Weltwunder*, 1917). Tzara, cuyo *Veinticinco poemas* mantuvo un flujo torrencial de imágenes salvajes, aún fue más lejos y recomendó como receta para el poema dadaísta cortar frases de un periódico, luego agitarlas en una bolsa e ir sacándolas al azar. «El poema se parecerá a usted», dijo refiriéndose a la idea de que el azar puede ser una acción tanto personal como deliberada y consciente. He tratado estos experimentos con cierta extensión porque tienen relación directa con el futuro del surrealismo. El automatismo, tan vinculado con el azar, fue una parte fundamental del surrealismo; y en el primer *Manifiesto surrealista* Breton analiza el «poema de periódicos» como una actividad surrealista. No obstante, como veremos, mientras que el surrealismo iba a organizar estas ideas en un grupo de reglas y principios, en Dadá sólo fueron parte de un gran estallido de actividad que estaba destinado a provocar al público, destruir las nociones de buen gusto tradicionales y llevar a la liberación de las constricciones de la racionalidad y el materialismo.

Hugo Ball fue aún más lejos que los demás en su búsqueda de un nuevo lenguaje para la poesía. Era un hombre extraño, desgarrado entre el compro-

miso político directo y la acción, y un anhelo por retirarse del mundo y seguir una vida ascética. Nunca se ha definido de manera adecuada su papel en Dadá. Sus primeros vínculos con el expresionismo alemán, *Der Blaue Reiter* y *Der Sturm*, son evidentes en los programas del *Cabaré Voltaire*; eran vínculos que compartían con Arp y Richter, que todavía pintaban cuadros muy expresionistas. Pero empezó a volverse contra la arrogante confección de la frase, y sintió que la expresión de uno mismo, aunque la idea perduró, tenía poco en común con el espíritu de Dadá. Explicó su nuevo lenguaje en *Flucht aus der Zeit*:

Hemos desarrollado la plasticidad de la palabra hasta un punto que será difícil que se pueda superar. Este resultado se logró a expensas de la frase racional construida con lógica [...]. La gente puede sonreír si lo desea; el lenguaje nos agradecerá nuestro esfuerzo, incluso si no llegaran a ser resultados muy visibles. Hemos cargado la palabra con fuerzas y energías que nos hicieron posible redescubrir el concepto evangélico de la «palabra» (logos) como un mágico complejo de imágenes.¹⁸

A comienzos de 1917 se dedicó una velada entera a que Ball leyera su poema fonético en la *Galerie Dada*. Vestido con una especie de pilar cilíndrico de cartón azul brillante, de modo que no podía moverse, hubo que subirlo a la plataforma, donde comenzó a recitar, con ritmo pausado y majestuoso «gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori...». El público se reía y aplaudía, pensando que era otra de las bromas a su costa, a la cual estaban por completo dispuestos a unirse. Él continuó recitando, y a medida que iba llegando al clímax su voz adquirió la entonación de un sacerdote. Fue una de las últimas apariciones de Ball en Dadá. Otros dadaístas, como Raoul Hausmann en Berlín,¹⁹ desarrollaron el poema fonético hasta una forma por completo abstracta, que Schwitters usó en su famoso *Ursonate*. Otros experimentos incluyeron el «poema simultáneo», que consistía en Tzara, Huelsenbeck y Janco leyendo a la vez tres poemas banales en alemán, francés e inglés con sus voces más altas. (La simultaneidad fue un legado, como lo fue el «bruitismus», de los futuristas.) Pero el misticismo de Ball estaba cada vez más fuera de lugar en Dadá. Le faltaba el amable pero irónico humor que permitió a Arp mantener su equilibrio dentro de Dadá, y al final se retiró. «Me he examinado con mucho cuidado —dijo— y nunca podría dar la bienvenida al caos.»

Escribo un manifiesto y nada quiero, no obstante digo algunas cosas, y en principio estoy en contra de los manifiestos, y también en contra de los principios. Escribo este manifiesto para demostrar que la gente puede realizar al mismo tiempo acciones contrarias mientras toma una bocanada de aire fresco; estoy en contra de la acción...

Si grito:

Ideal, ideal, ideal

Conocimiento, conocimiento, conocimiento

bumbum bumbum, bumbum.

He dado una bella versión fiel de progreso, ley, moralidad, y todas las otras bellas cualidades que diferentes hombres muy inteligentes han tratado en muchos libros, sólo para concluir que cada uno baila a su propio bumbum.

El *Manifiesto Dadá de 1918* de Tzara, agresivo y nihilista, en realidad marca el inicio de una nueva etapa para Dadá. Este manifiesto fue lo que sedujo a Breton y ganó su adhesión al grupo *Littérature* de París, y parece que estuvo inspirado por la llegada de Picabia a Zúrich, cuya revista itinerante «391», que apareció a partir de 1917 en Barcelona, Nueva York, Zúrich y París, contenía los más virulentos ataques a casi todas las cosas. El negro pesimismo de Picabia, combinado con su personalidad magnética y enérgica, dominó Dadá durante el resto de su existencia.

Picabia perfeccionó la presentación del objeto dadaísta como un gesto teatral. Las «obras» dadaístas por lo general eran, dada su naturaleza, transitorias, y con frecuencia se realizaban para los entretenimientos/demostraciones que actuaban como cebos para el público. Con frecuencia resultaba muy sorprendente la gran diferencia que había entre estas obras construidas con un propósito y el arte que los dadaístas realizaban en su taller. Las máscaras de Janco, por ejemplo, no tienen el menor parecido con sus relieves de yeso fríos y cubistas. «No he olvidado las máscaras que usted usó para hacernos las demostraciones de Dadá. Eran terroríficas, la mayor parte de ellas pintarrajeadas de rojo sangre. A partir de cartón, papel, crin, alambre y tela usted hacía sus lánguidos fetos, sus sardinas lesbianas, sus ratones extáticos.»²¹ Por el contrario, Richter describe el efecto cómico que Arp

lograba al reproducir su morfología a una escala enorme, pintando los decorados para una de sus veladas: «Comenzamos por los extremos opuestos de tiras de papel inmensamente largas de más o menos un metro ochenta y cinco centímetros de anchura, pintando enormes formas abstráctas negras. Las de Arp parecían pepinos gigantes. Seguí su ejemplo, y pintamos kilómetros de plantaciones de pepinos antes de al fin encontrarnos en el medio».²¹ La distinción entre sus demostraciones y sus exposiciones se hizo cada vez menor, con manifiestos y poemas que se leían en las exposiciones y pinturas que se regalaban a sus animadores. En la primera matinée dadaísta en París en junio de 1921 Picabia dirigió uno de los momentos culminantes de la tarde. Después de mostrar pinturas de Gris, Léger y De Chirico, Breton sacó una pintura de Picabia (que nunca estaba presente en momentos así), llamada *El mundo doble*, que consistía en sólo unas pocas líneas negras sobre el lienzo con inscripciones como «Haut» (arriba) en la parte inferior, y «Bas» (abajo) en la parte superior, «fragile» (frágil), y por último, en la parte inferior, en enormes letras rojas L.H.O.O.Q. (*Elle a chaud au cul* [Ella tiene calor en el culo]).²² Cuando el público entendió este obsceno juego hubo un alboroto tremendo y, antes de que pudieran recuperar el aliento, otra obra se sacó rodando a la plataforma, esa vez una pizarra con unas pocas inscripciones y el título *Arroz en la nariz*, que enseguida Breton borró frotándolo.²³ De hecho, los dadaístas usaban sus obras como un actor usa los accesorios. Otra de las pinturas de Picabia, *El ojo cacodilato*, resume la actitud dadaísta ante el arte. Dado que el valor de una pintura depende de la firma del artista, Picabia invitó a todos sus amigos literatos y artistas, incluidos los dadaístas, a cubrir sus lienzos con sus firmas, y esto es todo lo que compone la pintura.

La presentación de objetos transitorios, temporales o por completo carentes de sentido en una exposición era incluso más provocativa. Cosa común hoy en día, en 1920 era suficiente para que el jefe de policía de Colonia tratara de entablar una acción judicial a los dadaístas acusados de fraude por cobrar una entrada para una exposición de arte en la cual de hecho nada había de eso. Ernst respondió: «Nosotros dijimos con toda claridad que era una exposición dadaísta. Dadá nunca ha reivindicado tener algo que ver con el arte. Si el público confunde ambas cosas, no es culpa nuestra». Esta exposición, que habían planeado Ernst, Johannes Baargeld y Arp, recién llegado de Zúrich, se celebró en un pequeño patio al que se llegaba a través de los lavabos de la Bräuhaus Winter. El día de la inauguración

ción una muchacha pequeña vestida con un traje de comunión blanco y recitando poemas obscenos recibía a los asistentes. La exposición contenía una gran cantidad de objetos «disponibles». Una escultura de Ernst tenía atada un hacha con la cual se invitaba al público a destruirla. *Fluidoskeptrick der Rotzwitha van Gandersheim* de Baargeld, una muestra de muchos objetos surrealistas, consistía en un pequeño tanque de vidrio con agua coloreada de rojo (¿manchada de sangre?), con una bella cabeza de cabellos flotando, una mano humana (de madera) sobresaliendo del agua y un reloj despertador en el fondo del tanque. Fue destruida en el curso de la muestra. La exposición se cerró mientras las autoridades investigaban una demanda por obscenidad, pero, irónicamente, todo lo que pudieron encontrar fue un grabado de Adán y Eva de Durero, y la exposición se reabrió.

En *Jesucristo rastacuero* Picabia escribió: «Ustedes buscan una emoción que ya se ha sentido, así como les gusta recoger un viejo pantalón de la tintorería que parece nuevo mientras no lo mire de muy cerca, aunque ellos no se den cuenta. Las verdaderas obras de arte modernas no están hechas por artistas, sino tan sólo por los hombres». ²³ La no superioridad del artista como creador fue una de las pre-ocupaciones fundamentales de Dadá. Unido a esto está todo un complejo de ideas, que cada dadaísta interpretó de distinto modo. Cualquiera puede hacer poesía y pintura; ya no existe la necesidad de un estallido particular de *emoción* para realizar algo, el cordón umbilical entre el objeto y su creador está roto; no hay una diferencia fundamental entre un objeto hecho por el hombre y uno hecho por la máquina, y la única intervención *personal* posible en una obra es la *elección*.

Duchamp exploró estas ideas más que cualquier otro. En 1914 «designó» el primero de sus ready-mades, un portabotellas [ilustración 55]. Siguieron otros a lo largo de un período de varios años, incluida una percha para sombreros y una pala de nieve (*En anticipación de un brazo roto*). «Un punto que me interesa mucho establecer es que la elección de estos ready-mades nunca estuvo dictada por un deleite estético. La elección se basaba en una reacción de *indiferencia* visual, con, al mismo tiempo, una total falta de buen o mal gusto, de hecho una anestesia total.» ²⁴ El propósito de un objeto expuesto sin gusto, ni bueno ni malo, es desorientar al espectador. Aunque estos objetos manufacturados producidos en serie han adquirido una especie de bautismo en el arte a través de haber sido ilustrados muchas veces en los catálogos de exposición y los libros sobre arte moderno, todavía siguen siendo muy desconcertantes.

«No hay acertijo, no hay clave. La obra existe, la única *raison d'être* es existir. Nada representa, salvo el deseo del cerebro que la concibió.» ²⁵

Por medio de tratar de evitar el gusto, que equipara con hábito, Duchamp realiza obras cuyo aspecto es muy distinto del de cada una de las otras, aunque se encuentran los mismos temas y pre-ocupaciones: y de manera deliberada introdujo el *azar* en sus obras. ²⁶ Sus últimas pinturas al óleo, en 1912, *La novia* y *El paso de virgen a novia* sugieren con mucha sutileza los órganos humanos traducidos a máquinas o diagramas para máquinas, y engendraron cientos de dibujos de «máquinas», en especial los de Picabia [ilustración 56]. El *Gran cristal, la novia desnudada incluso por sus solteros*, con su iconografía en extremo compleja es la culminación de su carrera «pública» como artista. Representa una máquina de amor, que, puesto que nunca «funciona», frustra para siempre los deseos de sus protagonistas. Ilustra a la perfección el modo en que sus pinturas de máquinas y las de otros dadaístas son justo lo contrario de la estética de la máquina futurista: son por completo irónicas en cuanto a su actitud. Después de 1923 Duchamp siguió el consejo que había dado a los artistas jóvenes y pasó al ocultamiento. Al renunciar de manera manifiesta a toda actividad artística, excepto para diseñar en ocasiones exposiciones surrealistas, pareció haber llevado a Dadá a su conclusión lógica. ²⁷

Dadá en Berlín debe tratarse brevemente por separado, porque pertenece en concreto a la situación política en Alemania desde 1917, cuando la desilusión con la guerra iba en aumento, a lo largo de los duros años de la posguerra, cuando se frustraron las esperanzas de un Estado comunista. En Berlín Dadá tomó su forma más evidentemente política.

Cuando Huelsenbeck regresó a Berlín desde Zúrich en enero de 1917, cambió un «muy hermoso idilio pagado de sí mismo» por una «ciudad de estomagueros apretados, de hambre enorme y cada vez mayor». Encontró el extraño fenómeno de un pueblo acosado y agotado que se volvía hacia el arte en busca de confort: «Alemania siempre se convierte en la tierra de los poetas y los pensadores cuando está por completo acabada como la tierra de los jueces y los carniceros». ²⁸ Fue natural que se volvieran hacia el expresionismo, porque éste ofrece el escape más claro de la realidad horrible y aspira a «la espiritualidad, la abstracción y la renuncia a toda objetividad». Dadá enseguida identificó esta actitud como su enemigo inmediato. Todo lo que Dadá realizó en Berlín es notable por su violenta y agresiva

insistencia en la realidad. «El arte más elevado será el que en su contenido consciente presente los problemas del día multiplicados por mil, el arte que han hecho añicos las explosiones de la semana pasada, que está para siempre tratando de reunir a sus miembros después del estallido de ayer» (del primer Manifiesto Dadá alemán). Su invención del fotomontaje, una adaptación del collage, tomó un camino por completo diferente del de otros collages dadaístas como los de Max Ernst, que tendían a una desorganización poética de la realidad. El fotomontaje, al usar el material visual del mundo alrededor de ellos, del medio familiar, se convirtió en sus manos en un arma políticamente penetrante. George Grosz, Hannah Höch, Raoul Hausmann y John Heartfield lo usaron. Los fotomontajes posteriores de Heartfield proporcionan una aplastante acusación de Hitler y el militarismo capitalista.

Para asegurarse de que nadie podía todavía confundir Dadá con «idea cultural progresista», Hausmann y Huelsenbeck trazaron un programa de acción, «¿Qué es dadaísmo y qué significa en Alemania?», que exigía «la unión revolucionaria universal de todos los hombres y mujeres creadores e intelectuales sobre la base del comunismo radical» y «la inmediata expropiación de la propiedad (socialización) y la alimentación comunal de todos...». No obstante, sólo Heartfield era miembro del Partido Comunista, y exigencias como la «introducción del poema simultáneo como rezo del Estado comunista», y «la inmediata regulación de todas las relaciones sexuales de acuerdo con los puntos de vista del dadaísmo internacional a través del establecimiento de un centro sexual dadaísta» nada hacían para tranquilizar a los comunistas acerca de su seriedad, mientras que los ciudadanos respetuosos de las leyes los consideraban agitadores bolcheviques. No obstante, varios de ellos estuvieron implicados en la Revolución de noviembre y, cuando ésta fracasó, siguieron firmes en su oposición, manteniendo su identidad como dadaístas mucho después de que el movimiento hubiera muerto en otras partes.

Surrealismo

El surrealismo nació de un deseo de acción positiva, comenzar a construir de nuevo a partir de las ruinas de Dadá. Pues Dadá, al negar todo, había acabado por negarse a sí mismo («el verdadero dadaísta está en contra de Dadá»), lo que llevó a un círculo vicioso del que era necesario salir. Esto lo sintieron de

manera más aguda el grupo de franceses jóvenes concentrados alrededor de André Breton. La inclinación de Breton a formular teorías siempre había chocado con el nihilismo de dadaístas como Picabia, como uno puede ver si compara uno de sus manifiestos, «Dadá es un estado de ánimo [...]. El pensamiento libre en cuestiones religiosas no parece una iglesia. Dadá es pensamiento libre artístico»,²⁹ con, por ejemplo, el *Manifiesto caníbal* de Picabia,

Están todos acusados, pónganse de pie...

Qué están haciendo aquí, aparcados como ostras serias...

Dadá nada siente, es nada, nada, nada.

Es como sus esperanzas, nada.

Como su paraíso, nada.

Como sus artistas, nada.

Como su religión, nada.

Fue Breton quien de modo definitivo puso fin a Dadá al organizar una serie de acontecimientos desmoralizadores como el juicio simulado, en 1921, de Maurice Barrès, el patriota y hombre de letras. La grieta entre las filas de los dadaístas se reveló cuando Tzara declinó cooperar y con alegría sabotó todo el asunto al rechazar responder con seriedad a las preguntas que Breton le planteó con gravedad como «presidente» del tribunal. Pensado como parte de una campaña de terrorismo contra los miembros principales de la sociedad francesa, el juicio careció por completo de humor y en realidad pertenece a la prehistoria del surrealismo. En 1922 Breton anunció planes para un Congreso Internacional con el fin de determinar «la dirección del espíritu moderno», en el cual representantes de todos los movimientos modernos, incluidos el cubismo, el futurismo y Dadá, iban a estar presentes; y, de este modo, al inscribir a Dadá, como lo hizo, en la historia del arte, Breton de hecho lo mató.

La relación entre el surrealismo y Dadá fue muy complicada, porque en muchos aspectos eran muy similares. En cuanto a la política, el surrealismo heredó la burguesía como su enemigo, y continuó, al menos en teoría, su ataque a las formas de arte tradicionales. Artistas con anterioridad asociados a Dadá se unieron a los surrealistas, pero es imposible decir que la obra de Arp, Ernst o Man Ray, por ejemplo, se volvió surrealista de la noche a la mañana. El surrealismo era, como de hecho lo fue, un sustituto para Dadá; como Arp dijo: «Expuse con los surrealistas porque su actitud rebelde ante

el "arte" y su actitud directa hacia la vida eran sensatas como Dadá.³⁰ La diferencia radical entre ellos residía en la construcción de teorías y principios en lugar del anarquismo de Dadá.

Pero pasaron dos años antes de que el surrealismo estuviera en efecto formado como un movimiento, y esos años, de 1922 a 1924, llegaron a conocerse como «*période des sommeils*». Los futuros surrealistas, incluidos Breton, Éluard, Aragon, Robert Desnos, René Crevel, Max Ernst, ya estaban explorando las posibilidades del automatismo y los sueños, pero el período estuvo marcado por el uso del hipnotismo y las drogas. En un artículo titulado «*Entrée des médiums*», de 1922, Breton describe el entusiasmo que sintieron cuando descubrieron que durante un trance hipnótico algunos de ellos, en especial Desnos, podían realizar sorprendentes monólogos, escritos o hablados, llenos de imágenes vívidas que, reivindicaba, serían incapaces de hacer en un estado consciente. Pero una serie de incidentes perturbadores, como un intento de suicidio colectivo de un grupo entero de ellos mientras estaban en trance hipnótico, llevó al abandono de estos experimentos, y en el primer *Manifiesto surrealista* Breton evitó toda discusión acerca de ayudas «mecánicas» como drogas o hipnotismo e hizo hincapié en el surrealismo como una actividad natural, no inducida.

En 1924 la Agencia de Investigación Surrealista estaba establecida. Se publicó el *Manifiesto surrealista* de Breton, y apareció el primer número de la revista *La révolution surréaliste*. Se generó una atmósfera de expectante regocijo, y muchos más escritores y artistas jóvenes se sintieron atraídos por el nuevo movimiento. Entre éstos estaba Antonin Artaud, que más tarde fundó el revolucionario Théâtre Alfred Jarry, y a quien se puso al cargo de la Agencia de Investigación Surrealista, que Breton describió como «Una posada romántica para ideas inclasificables y revueltas continuadas».³¹ En su «Carta a los rectores de las universidades europeas» Artaud expresa sus más amplios deseos de libertad, de escape de las cadenas de una existencia banal y también su esencial optimismo.

Más allá de donde la ciencia llegue alguna vez, allí donde las flechas de la razón se rompen contra las nubes, existe este laberinto, un punto central donde todas las fuerzas del ser y los nervios fundamentales del Espíritu convergen. En este laberinto de paredes en movimiento y siempre cambiantes, fuera de todas las formas de pensamiento conocidas, nuestro Espíritu se

mueve, esperando sus movimientos más secretos y espontáneos; aquellos con el carácter de revelación, un aire de haber llegado desde otros lugares, de haber caído del cielo [...]. Europa se cristaliza, poco a poco se momifica bajo las envolturas de sus fronteras, sus fábricas, sus tribunales de justicia, sus universidades. La culpa miente con sus anticuados sistemas, su lógica de dos más dos igual a cuatro; la culpa miente con ustedes, rectores [...]. El último acto de creación espontánea es un mundo más complejo y revelador que cualquier metafísica.³²

Al reconocer el poder del «acto de creación espontáneo» el surrealismo quitó el veto que Dadá había impuesto al arte y la necesidad de la irónica posición de Dadá; devolvió al artista su *raison d'être* sin imponer al mismo tiempo un nuevo juego de reglas estéticas. Pero el llamamiento de Artaud a la ruptura de las fronteras no se conoció durante mucho tiempo, pues el surrealismo no llegó a ser de hecho internacional hasta 1936, mientras tanto siguió siendo en gran parte un movimiento francés centrado en París.

El *Manifiesto surrealista* anunció el surrealismo como un movimiento literario, sólo mencionó la pintura en una nota a pie de página. Reivindicaba, no obstante, abarcar el espectro entero de la actividad humana, con el objeto de explorar y unificar la psiquis humana, incluyendo zonas de la vida hasta entonces negadas como los sueños y el inconsciente. El *Manifiesto surrealista* fue tanto la culminación de los dos años anteriores como el anuncio de algo por completo nuevo. Dio la siguiente definición de surrealismo:

SURREALISMO, n. m. Puro automatismo psíquico a través del cual se intenta expresar, verbalmente o por escrito, el verdadero funcionamiento del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda estética o pre-ocupación moral.

ENCICL. *Filos.* El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación hasta ahora negadas, en la omnipotencia del sueño y el desinteresado juego del pensamiento. Aspira a la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos y la sustitución de ellos en la resolución de los principales problemas de la vida.³³

Breton afirmaba que la fuente de su interés por el automatismo era Freud. Se había preparado como estudiante de medicina, trabajado en la Clínica Charcot a las órdenes del neurólogo Babinski y pasado parte de la guerra en un hospital de Nantes (donde había conocido a Vaché). En el *Manifiesto* de los años inmediatamente después de la guerra dice: «Por completo ocupado con Freud como todavía estaba en ese tiempo y familiarizado con sus métodos de análisis que yo había tenido alguna ocasión de practicar con pacientes durante la guerra, decidí obtener de mí mismo lo que uno trata de obtener de los demás, un monólogo pronunciado tan rápido como pudiera, en el cual la mente crítica del sujeto no debería admitir juicio alguno, que, en consecuencia, no está estorbado por reticencia alguna y que debería ser lo más exacto posible al *pensamiento hablado*».³⁴ Junto con Philippe Soupault realizó páginas de escritura de esta manera, las cuales, cuando se pusieron a leerlas y compararlas, los dejaron muy asombrados por «la considerable elección de imágenes» producidas, «de una calidad tal que no habríamos sido capaces de realizar ni siquiera una sola en la escritura normal».³⁵ Las imágenes, la vivacidad y la emoción en sus escritos era muy similar; las diferencias en los textos se derivaban de las diferencias en sus predisposiciones, «los de Soupault son menos estáticos que los míos». Los surrealistas siempre insistieron en que el automatismo revelaría la naturaleza verdadera e individual de todo el que la practicara, de manera mucho más completa que cualquiera de sus creaciones conscientes. De modo que el automatismo fue el medio más perfecto de llegar al inconsciente y sacarlo a la luz. Los textos que Breton y Soupault habían escrito se publicaron en *Littérature*, en 1919, bajo el título *Les champs Magnétiques* (Los campos magnéticos), y éstos, cinco años antes del *Manifiesto*, podrían llamarse las primeras obras surrealistas.

El primer *Manifiesto* fue un mosaico de ideas: la definición de surrealismo destaca el automatismo, pero una larga sección está dedicada a los sueños, que Freud había revelado que eran una expresión directa de la mente inconsciente, mientras la mente consciente relajaba su control durante el sueño.³⁶ No obstante, sería un error pensar que, debido a sus aparentes orígenes en la teoría psicoanalítica, un espíritu de investigación científica presidió los primeros años del surrealismo. A pesar del homenaje ofrecido a Freud, es evidente que el uso que hicieron de sus técnicas de asociación libre y la interpretación de los sueños era, en muchos aspectos, contraria a sus intenciones. «Corresponde ahora al hombre pertenecerse a él mismo por completo, o sea mantener en un estado anárquico, cada día más poderoso, el grupo de sus deseos.»³⁷ Alentar

de manera deliberada los deseos revoltosos del hombre es burlarse del psicoanálisis de Freud, que pretendía curar los trastornos mentales y emocionales del hombre con el fin de permitirle ocupar su lugar en la sociedad y la vida, como dijo Tzara, en un estado de normalidad burguesa. Tampoco estaban demasiado interesados en la *interpretación* de los sueños, se contentaban con dejar que se sostuvieran ellos mismos. Freud una vez rechazó colaborar en una antología de sueños que organizó Breton con el argumento de que no podía ver lo que una colección de sueños sin las asociaciones y los recuerdos de infancia de quienes los soñaron podía quizá decirle a alguien. Lo que los surrealistas vieron en ellos fue la imaginación en su estado primitivo y una expresión pura de «lo maravilloso».

Aunque no lo reconoce en el *Manifiesto*, el automatismo también debe mucho a los médiums y su «escritura automática», y esto es traicionado cuando Breton subraya la *pasividad* del sujeto: «en nuestro trabajo nos convertimos en los receptáculos mudos de tantos ecos, modestos *recursos de grabación*».³⁸ Tanto Ernst como Dalí iban a destacar su pasividad delante de la obra, comparándose a sí mismos con médiums. No obstante, cuando los surrealistas hablan del «más allá» no tienen la intención de implicar lo sobrenatural, como los mensajes de los muertos de los médiums, sino cosas que están más allá de los límites de la realidad inmediata, pero que podemos revelárnoslas mediante nuestro inconsciente o nuestros sentidos en un estado de sensibilidad aumentada.

Un largo pasaje del *Manifiesto* está dedicado a la «imagen surrealista». La metáfora es natural para la imaginación humana, pero este potencial sólo puede lograrse con la actuación plena del inconsciente. Entonces, las imágenes más sorprendentes se producen de manera espontánea. «El lenguaje fue dado al hombre para que lo usara de manera surrealista.» La imagen surrealista nace de la yuxtaposición fortuita de dos realidades distintas y de la chispa encendida por su encuentro depende su belleza, cuanto más diferentes son los términos de la imagen, más brillante será la chispa. Esta clase de imagen, creía Breton, podía no ser premeditada; el ejemplo más perfecto, que empezaron a hacerlo para rivalizar y se convirtió en su lema, fue «tan hermoso como el encuentro casual en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas».³⁹

Breton admitió que su propia imaginación era sobre todo *verbal*, pero reconoció la posibilidad de las imágenes visuales de esta clase. De hecho ya

existían en los collages de Ernst, y en 1921 Breton escribió un prefacio a una exposición de Ernst en el cual las describía en términos muy similares a los que más tarde usó para describir las poéticas imágenes surrealistas.⁴⁰ Estos collages dadaístas ya prometían el osado *dépaysement* de la serie de grabados posterior de Ernst *La mujer 100 cabezas* [ilustración 57] y *Una semana de bondad*, que de verdad corresponden al surrealismo.

Las artes plásticas son, en cierto sentido, auxiliares del surrealismo, cuyos intereses principales eran la poesía, la filosofía y la política, aunque en realidad fue a través de ellas que llegó a ser conocido por un público amplio. En las artes visuales el surrealismo fue uno de los más voraces de todos los movimientos modernos al incluir en sus filas el arte de los médiums, los niños, los lunáticos, los pintores naïves junto con el arte primitivo, que reflejaba su creencia en su propio «primitivismo integral». Jugaban a juegos de niños, como los «cadáveres exquisitos», en que cada participante dibuja una cabeza, un cuerpo o unas piernas y luego dobla el papel, de modo que su contribución no puede verse. Las extrañas figuras que resultaban proporcionaron inspiración a Miró para sus pinturas.

Pierre Naville, uno de los primeros directores de *La révolution surréaliste*, negaba que una cosa como las pinturas surrealistas pudiera existir: «Todos saben ahora que no hay *pintura surrealista*. Ni las líneas de lápiz asignadas a la aleatoriedad del gesto, ni la reconstrucción de imágenes de sueños, ni las fantasías imaginativas, por supuesto, pueden describirse así.

»Pero eran *espectáculos*.

»Recuerdo el placer de los ojos: ésta es la estética entera».⁴¹ Breton respondió a esta acusación en una serie de artículos que aparecieron en *La révolution surréaliste*, desde 1925, analizando a Picasso, Braque y De Chirico, además de los pintores que fraguaron los vínculos más fuertes entre surrealismo y pintura, Max Ernst, Man Ray y Masson. Cuando los artículos aparecieron publicados como un libro *El surrealismo y la pintura*, en 1928, añadió a Arp, Miró y Tanguy. Breton no trata de definir la pintura surrealista como tal: enfoca la cuestión de diferentes maneras, evaluando la relación de cada pintor por separado con el surrealismo. Evita toda discusión verdadera de estética, aunque con bastante vaguedad inscribe su argumento en el contexto de la cuestión de «imitación» en el arte, diciendo que sólo estaba interesado en una pintura en la medida en que era una ventana que miraba a algo, y que el modelo del pintor debería ser «puramente interior». Más tarde, en *Génesis*

artística y perspectiva del surrealismo (1941), define el automatismo y el registro de los sueños como dos caminos abiertos para el surrealismo.

Los pintores relacionados con los surrealistas, de hecho, tuvieron éxito al mantener un mayor grado de independencia de la personalidad dominante de Breton que los escritores surrealistas, quizá porque la pintura no era el campo propio de Breton. Pudieron *usar* las ideas surrealistas sin que éstas los sumergieran y, en efecto, encontraron muy estimulante la atmósfera generada por el surrealismo.

Ernst fue quizás el más próximo a los poetas surrealistas, en particular a Paul Éluard, y siguió las evoluciones teóricas surrealistas con interés. En 1925 descubrió el frottage, que describe como «el verdadero equivalente de lo que ya se conoce como *escritura automática*».

Estaba parado por la obsesión que mostraba a mi entusiasmada mirada las tablas del suelo sobre las cuales mil fregados habían profundizado sus acanaladuras. Más tarde decidí investigar el simbolismo de esta obsesión, y con el fin de ayudar a mis facultades meditativas y alucinantes hice una serie de dibujos a partir de las tablas, por medio de colocar al azar hojas de papel que empecé a frotar con negro. Al echar una ojeada a los dibujos así obtenidos [...] me sorprendió la repentina intensificación de mis capacidades visionarias y la sucesión alucinante de imágenes contradictorias superpuestas, una encima de otra.⁴²

Este método, mediante el cual el autor asiste como «espectador al nacimiento de su obra», desvía el control consciente y evita cuestiones de gusto o habilidad. No obstante, estos frottages de lápiz, que usan otras texturas además de la madera, son de una belleza extraordinaria y sutil, una combinación del «ver» pasivo, que describió Ernst, y posterior composición cuidada y delicada. Están llenos de juegos visuales, como en *Hábito de hojas* [ilustración 59], donde un frotado del grano de una madera se convierte en una enorme hoja con nervaduras, equilibrada entre los troncos de dos «árboles» que también están frotados de tablones de madera.

Para Miró y Masson el automatismo iba a ofrecer, de diferentes modos, una dirección por completo nueva a su obra. Los dos pintores tenían talleres contiguos en París y un día de 1923 Miró preguntó a Masson si uno debería ir a ver a Picabia o a Breton. «Picabia ya es el pasado —respondió Masson—,

Breton es el futuro.» Masson adoptó el principio del automatismo de todo corazón, y los dibujos a la pluma y la tinta que comenzó en el invierno de 1923-24, justo después de conocer a Breton, están entre los productos más notables del surrealismo. La pluma se mueve con suavidad, sin la idea consciente de un tema, trazando una red de líneas nerviosas, pero sin vacilar, del cual emergen imágenes que algunas veces se recogen y elaboran y otras se dejan como sugerencias. De estos dibujos, los de mayor éxito tienen una integridad que procede de la resolución inconsciente de las referencias sensoriales y de la textura, además de las visuales. Parecen tener la cualidad orgánica que Breton había advertido en las frases que le llegaban de manera espontánea, cuando estaba a medio despertar, una cualidad que describe con mayor amplitud cuando trata el automatismo en *Génesis artística y perspectiva del surrealismo*:

En términos de investigación psicológica moderna, sabemos que hemos sido llevados a comparar la construcción de un nido de pájaro con el comienzo de una melodía que tiende hacia una cierta conclusión característica. Una melodía impone su propia estructura, en tanto que distinguimos los sonidos que pertenecen a ella y los que les son extraños [...]. Sostengo que tanto el automatismo gráfico como el verbal —sin daño para las profundas tensiones individuales que éste es capaz de manifestar y en cierta medida resolver— es la única manera de expresión que satisface por completo al ojo y el oído al lograr *unidad rítmica* (tan reconocible en el dibujo o el texto automático como en la melodía o el nido) [...]. Y añado que el automatismo puede entrar en la composición con ciertas intenciones; pero se corre un gran riesgo de apartarse si el automatismo cesa de fluir *subterráneo*. Una obra no puede considerarse surrealista a menos que el artista se esfuerce por alcanzar el panorama psicológico entero, del cual la escrupulosidad es sólo una pequeña parte. Freud ha demostrado que allí prevalece, en esta profundidad «insondable», una total ausencia de contradicción, una nueva movilidad de los bloqueos emocionales causados por la represión, una intemporalidad y una sustitución de la realidad psíquica por la realidad exterior, todo sometido al principio del placer solo. El automatismo lleva directo a esta región.⁴³

Las reivindicaciones que Breton hace para el automatismo están exageradas aquí porque intentaba restablecerlas a expensas de la «otra ruta ofrecida al surrealismo, la llamada fijación de las imágenes de sueños en trampa-tojo»,⁴⁴ de la cual (dijo) Dalí había abusado y estaba en peligro de desacreditar el surrealismo. De hecho, salvo los dibujos de Masson y algunas de sus pinturas «de arena», hay pocas obras por completo automáticas; y ¿cómo va uno a evaluar de todos modos el grado de automatismo en un dibujo o una pintura? Se desarrollaron varios métodos de incitar el inconsciente que implicaban una clase más mecánica de automatismo y tenían la ventaja de prescindir de la destreza manual. Éstos incluían el frottage de Max Ernst y la decalcomanía, un invento de Óscar Domínguez. Se extendía una aguada negra sobre una hoja de papel, y encima se presionaba con suavidad otra hoja y luego, con mucho cuidado se levantaba justo antes de que la pintura se secara; el resultado debía ser «inigualable en su poder de sugerencia»; fue «el viejo muro paranoico de Da Vinci llevado a la perfección».⁴⁵

Masson descubrió que una adhesión tan rígida a los principios del automatismo a ningún lado lo llevaría, y en 1929 lo abandonó en favor de un regreso a un estilo cubista más ordenado. No obstante, Miró, al igual que Ernst, hicieron un uso triunfante del automatismo para liberar sus pinturas del estilo anterior muy figurativo, un legado del cubismo que, como para ellos representaba «arte establecido», Miró se volvió furioso contra él («destruiré sus guitarras»). Breton dijo que, «debido a su automatismo puro» Miró podía «pasar como el más surrealista de todos nosotros».⁴⁶ «Comienzo a pintar —dijo Miró— y a medida que pinto el cuadro comienza a imponerse, o insinuarse, bajo mi pincel. La forma se convierte en un símbolo para una mujer o un pájaro mientras trabajo [...]. La primera etapa es libre, inconsciente. —Pero añadió—: la segunda etapa está calculada con mucho cuidado.»⁴⁷ A partir de entonces, durante unos pocos años Miró alternó pinturas en las cuales el automatismo es dominante, como *El nacimiento del mundo*, que comenzó extendiendo aguada «al azar» con una esponja o con trapos sobre arpillera con una imprimación muy ligera y más tarde desarrollado por medio de improvisar líneas y manchas planas de colores encima, y lienzos como *Personaje arrojando una piedra* con sus formas geomórficas y su lenguaje de signos. Estas pinturas posteriores derivan de una de las primeras que hizo después de entrar en contacto con los surrealistas, en la cual la fantasía de pronto es puesta en libertad, *El campo labrado* [ilustración 61]. Un paisaje poblado de

extrañas criaturas está dominado a la izquierda por una que es una fusión de hombre, toro y arado, a la derecha por un árbol del que brotan una oreja y un ojo. No fue sólo la mayor libertad técnica lo que el surrealismo ofreció a Miró a través del automatismo, sino la libertad para explorar sin inhibición sus sueños, sus fantasías infantiles y seguir la rica vena de inspiración que encontró en el arte popular catalán, el arte de los niños y las pinturas del Bosco.

La distinción entre automatismo y sueños adherida, por ejemplo, a *La révolution surréaliste*, cuyas secciones por separado están dedicadas a textos automáticos y el relato de sueños, no se aplica con toda rigidez a la pintura surrealista. Las pinturas, los relieves y las esculturas de Arp tienen afinidad tanto con el automatismo como con los sueños: habla acerca de sus «obras plásticas soñadas». Su flexible morfología se presta de manera natural a juegos visuales, que confían en analogías, como la mano que es también un tenedor, las yemas que también son pechos y que proliferaron en su obra durante la década de 1920, cuando estaba en estrecho contacto con los surrealistas.

La categoría de las obras surrealistas conocidas como «pinturas de sueños» son en realidad aquellas en que predomina una técnica ilusionista; no tienen por qué ser registros de sueños. Las pinturas de Tanguy, por ejemplo, son como sueños, pero no registros de sueños, más bien exploraciones en un paisaje interior [ilustración 62]. Sin embargo, muchas pinturas surrealistas tienen características de lo que Freud llama «trabajo de sueño», por ejemplo la existencia de elementos contrarios uno al lado del otro, la condensación de dos o más objetos o imágenes, el uso de objetos que tienen un valor simbólico (que por lo general enmascaran un significado sexual).

Un pequeño grupo de pinturas de Max Ernst, que data de 1912-14 y que incluye *Elefante Célèbes*, *Edipo rey*, *Piedad* y *Revolución nocturna*, tienen la claridad y la franqueza que puede proceder de que sean registros de sueños o imágenes de sueños. Muy influidas por De Chirico, son imágenes enigmáticas pero irresistibles, que imponen la visión o el sueño del pintor en el mundo, que alteran nuestro sentido de la realidad de manera tan eficaz, pero no tan violenta, como sus collages. No se nos ofrecen para que las interpretemos, aunque en los títulos se dan indicaciones en cuanto a su posible «significado». Las pinturas de Dalí, por otra parte, son una dramatización deliberada de su propio estado psicológico, que con tanta fuerza le incitaron sus lecturas sobre psicología, que algunas veces parecen ilustraciones para el estudio de un caso de Freud o Krafft-Ebing.

Dalí vio su oportunidad, el realismo ilusionista como una clase de antiarte, libre de «las consideraciones plásticas y otras "tonterías"». ⁴⁸ Se unió a los surrealistas en 1929, en una época en que los conflictos personales y políticos estaban desgarrando el movimiento. Desde entonces, durante unos pocos años le proporcionó un foco nuevo, no sólo en pintura, sino también a través de otras actividades como el filme *Un perro andaluz* (1929) que hizo con Buñuel. Pero en 1936 la manera cínica en que se hacía publicidad, combinada con su total indiferencia política en un momento en que los surrealistas se movilizaban por una acción positiva, demostró ser demasiado perjudicial y fue purgado del movimiento.

Las pinturas de Dalí alardean su obsesivo miedo al sexo, que conduce al onanismo y la amenaza de castración. (Hizo una serie de pinturas de Guillermo Tell, cuya leyenda él interpreta como un mito de la castración.) La obra no proporciona una clave para su inconsciente, pues él mismo ha hecho todo el trabajo de interpretación, y a nosotros se nos ofrece una descripción consciente y quizá discutible. Si uno compara las pinturas de De Chirico de antes de 1917, que ejercían una fuerte atracción para todos los surrealistas, con las de Dalí, ve la diferencia entre el simbolismo sexual inconsciente de las torres y las arcadas en la obra de De Chirico que refuerzan su cualidad enigmática y alucinante y el simbolismo muy obvio de Dalí, por ejemplo la imagen recurrente de la cabeza de mujer que también es una jarra, una referencia al tópico freudiano del símbolo contenedor de la mujer.

Dalí decía que la única diferencia entre él y un loco era que él no estaba loco. La paranoia que reivindicaba fue la responsable de que sus imágenes dobles tuvieran poco o nada que ver con la paranoia médica. La actividad criticoparanoica fue una adaptación del método del frottage de Ernst, que había puesto en marcha las capacidades visionarias de los artistas. Implicaba la habilidad de ver dos o más imágenes en una configuración, por ejemplo, en *Mercado de esclavos con el busto de Voltaire desapareciendo* [ilustración 63] las cabezas de personas de color negro con gorgueras también son los ojos del busto del filósofo. El método se basa en el «repentino poder de asociaciones sistemáticas propio de la paranoia», y fue «un método espontáneo de conocimiento irracional». ⁴⁹ «Yo creo —dijo Dalí— que el momento está cerca cuando por un procedimiento de pensamiento paranoico activo será posible sistematizar la confusión y contribuir al total descrédito del mundo de la realidad.»

Las pinturas de Dalí son perturbadoras, pero no en realidad trastornadoras como las de Magritte. Las de Magritte están sujetas a controversias; cuestionan las suposiciones de uno acerca del mundo, acerca de la relación entre un objeto pintado y uno real, y establecen analogías imprevistas o yuxtaponen cosas por completo inconexas en un estilo adrede inexpresivo de una espoleta lenta. No tienen un significado en el sentido de que un argumento es resoluble. En *La condición humana I* [ilustración 64], por ejemplo, un caballo situado delante de una ventana sostiene lo que parece ser un cristal, porque en él está una continuación exacta del paisaje que se ve a través de la ventana. Sin embargo, el «cristal» sobresale por encima del lado de la cortina, y se demuestra que no es transparente, sino, de hecho, una pintura sobre lienzo. De modo que es una pintura dentro de una pintura y aunque el ilusionismo es del todo brutal una poderosa tensión se establece entre nuestro reconocimiento de la fidelidad del paisaje del lienzo con la del paisaje «verdadero» y el conocimiento de que ambos sólo están pintados. Matisse desarrolla muchas y muy complejas variaciones sobre esta clase de idea.

La actividad surrealista en la esfera de la pintura del «más allá» es muy diversa, pero el campo más extenso y más rico para la invención fue el objeto surrealista, que dominó la Exposición Internacional del Surrealismo de París en 1938. Esta exposición marcó el apogeo del surrealismo antes de la guerra. Aspiraba a la creación de un entorno total, y el resultado fue magníficamente desorientador. El efecto fue, para adaptar la frase de Rimbaud, el de una tertulia en el fondo de una mina.⁵⁰ Duchamp, que organizó el decorado, colgó del techo doscientos sacos de carbón; hojas muertas y hierba cubrían el suelo alrededor de una piscina rodeada de cañas y helechos, un brasero de carbón ardía en el centro y en los rincones había enormes camas de matrimonio. A la entrada a la exposición se encontraba *Taxi lluvioso* de Dalí, un vehículo abandonado con hiedra creciendo encima de él, y los maniquíes del chófer y una pasajera histérica dentro, sobre los que llueve y se deslizan caracoles vivos. Una «calle surrealista» conducía a la sala principal y estaba bordeada de maniquíes femeninos «vestidos» por Arp, Dalí, Duchamp, Ernst, Masson, Man Ray y otros. En el interior, además de muchas pinturas, objetos surrealistas como la taza y el platillo de desayuno forrados de piel de Meret Oppenheim, y *Nunca*, de Óscar Domínguez, un inmenso gramófono con un par de piernas asomándose de la bocina y una mano de mujer volviendo a poner el fonocaptor.

La guerra dispersó a los surrealistas de París. Muchos de ellos, incluidos Breton, Ernst y Masson, se marcharon a Nueva York, donde continuaron las actividades surrealistas, con lo que ayudaron a sembrar las semillas de los movimientos estadounidenses de posguerra como el expresionismo abstracto y el pop art y atrajeron a su órbita a Roberto Matta y Arshile Gorky. Regresaron a Francia después de la guerra, pero el surrealismo ya no era el movimiento artístico más predominante, aunque no moriría mientras Breton viviera; éste, su primer inspirador, murió en 1966, pero muchas de las ideas detrás del surrealismo todavía tienen fuerza generativa. Puesto que el término «surrealismo» ahora se emplea tanto que ha pasado a ser corriente, más o menos como sucedió con «romántico», sería útil recordar el propósito del surrealismo: «Todo sugiere que existe un cierto punto de la mente en que vida y muerte, lo verdadero y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, las alturas y las profundidades dejan de percibirse como contradictorios. Ahora es en vano que uno quiera buscar algún otro motivo para la actividad surrealista que la esperanza de determinar este punto».⁵¹ No aspiraba a la oposición de los estados en apariencia contradictorios, por ejemplo de la vida de los sueños y la de la vigilia, sino a su resolución en un estado de sobre-realidad (realidad del más allá), y esto es lo que logró lo mejor del surrealismo visual.

Notas

1. Richter, Hans, *Dada, Art and Anti-Art*, Londres, 1965, p. 13.
2. Anuncio de prensa del 2 de febrero de 1916, *ibíd.*, p. 16.
3. Ball, Hugo, *Flucht aus der Zeit*, Múnich, 1927 (trad. en *Transition*, n.º 25, París, 1936).
4. Huelsenbeck, Richard, *Dada Lives!*, 1936, en Motherwell (ed.), *Dada Painters and Poets*, Nueva York, 1951, p. 280. Tzara discute este relato, pues reivindica que él encontró el término, así como el significado, que de diversas maneras sugería la palabra francesa para caballito mecedor, o la rumana (da, da) para sí.
5. En Motherwell, *ibíd.*, p. 235, publicado por primera vez en Berlín, *Dada Almanach*, 1920.
6. Breton, André, «Dada Manifesto», *Littérature*, mayo de 1920, n.º 13.
7. Huelsenbeck, Richard, *En Avant Dada: A History of Dadaism*, 1920, en Motherwell, *ibíd.*, p. 21.
8. Ball, Hugo, *ob. cit.*
9. Tzara, Tristan, *Dada Manifesto 1918*, publicado por primera vez en *Dada 3*, Zúrich, diciembre de 1918.
10. Huelsenbeck, Richard, *En Avant Dada*, *ob. cit.*
11. Tzara, Tristan, «Proclamation without Pretension», *Seven Dada Manifestos*, París, 1924.
12. Vaché, Jacques, *Lettres de guerre*, París, 1919. Esta cita es de una carta a Breton, del 18 de

- agosto de 1917. No dejó otras obras, y su mito se debió en su mayor parte a la promoción de Breton.
13. Duchamp, Marcel, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, versión tipográfica de las notas de Duchamp en *La caja verde* de Richard Hamilton, Londres, 1990. (Las notas datan de 1912-13.)
 14. Ball, Hugo, ob. cit.
 15. Arp, Hans, «Dadaland», *On My Way*, Nueva York, 1948, p. 13.
 16. Arp, Hans, «I become more and more removed from aesthetics», ibid., p. 48.
 17. Arp, Hans, *Die Wölkenpumpe*, Hannover, 1920.
 18. Ball, Hugo, ob. cit.
 19. Hausmann evitaba las palabras enteras, sólo usaba letras para crear lo que llamó un ritmo de sonidos para hacer poemas «letristas».
 20. Arp, Hans, «Dadaland», ob. cit.
 21. Richter, Hans, ob. cit., p. 77.
 22. Picabia también escribió L.H.O.O.Q. en la *Mona Lisa* con barba de Duchamp.
 23. Picabia, Francis, *Jesus-Christ Rastaquouère*, París, 1920, p. 44.
 24. Duchamp, Marcel, declaración a *The Art of Assemblage: A Symposium*, Museum of Modern Art, Nueva York, 9 de octubre de 1965.
 25. Buffet, Gabrielle, citado por Picabia en *Jesus-Christ Rastaquouère*, ob. cit., p. 44.
 26. Es interesante comparar el uso del azar de Duchamp, donde es un medio de evitar el orden lógico y el gusto personal, con el de Arp, donde, como un aspecto del automatismo, adquiere un significado más místico, «Yo [...] me dediqué a una ejecución automática. La llamé "trabajar de acuerdo con la ley del azar", la ley que contiene a todas las otras, y es insondable, como la causa principal de la cual toda la vida brota y que sólo puede experimentarse mediante un abandono total al inconsciente». («And so the circle closed», *On My Way*, ob. cit., p. 77.)
 27. Sólo después de la muerte de Duchamp en 1968 se reveló que había estado trabajando durante más de veinte años en una obra principal, *Dado que: 1.º La caída de agua, 2.º El gas de alumbrado*, 1946-66, que consiste en una habitación, a la cual el espectador no puede entrar y donde está un desnudo (maniquí) y un paisaje intensamente iluminado, todo es una complicada ilusión, imposible de describir en un espacio tan breve.
 28. Huelsenbeck, Richard, *En Avant Dada*, ob. cit.
 29. Breton, André, «Dada Manifesto», ob. cit.
 30. Arp, Hans, carta a M. Brzekowski, 1927, en *L'art contemporain*, n.º 3 (¿1930?).
 31. Aragon, Louis, *Une vague de rêves*, impresión privada, París, 1924.
 32. Artaud, Antonin, en *La révolution surréaliste*, n.º 3, 1925. La mayor parte de este número estuvo dedicada a la alabanza de los valores y las ideas orientales.
 33. Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, París, octubre de 1924, en *Manifestes du surréalisme*, París, 1962, p. 40.
 34. Ibid., p. 36.
 35. Ibid., p. 37.
 36. *La interpretación de los sueños* de Freud se publicó en 1900.
 37. Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, ob. cit., p. 31.
 38. Ibid., p. 42.
 39. Ducase, Isidore conde de Lautréamont, *Chants de Maldoror* (canto sexto), París, 1868-74.
 40. «Es la maravillosa facultad de conseguir dos realidades muy separadas sin apartarnos de la esfera de nuestra experiencia, de unir las y dibujar una chispa a partir de su contacto; de reunir dentro del alcance de nuestros sentidos figuras abstractas dotadas de la misma intensidad, el mismo relieve, que las otras figuras; y de desorientarnos en nuestra propia memoria por medio de privarnos de un marco de referencia; es esta facultad lo que por el momento sostiene Dadá.» Reimpreso en *Beyond Painting* (véase nota 42).
 41. Naville, Pierre, en *La révolution surréaliste* n.º 3.
 42. Ernst, Max, *Beyond Painting* (trad. de Dorothea Tanning), Nueva York, 1948, p. 7.
 43. Breton, André, *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism*, 1941, *Le surréalisme et la peinture*, nueva ed., París, 1965, p. 68.
 44. Ibid., p. 70.
 45. Breton, André, «D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)», 1936, en *Le surréalisme et la peinture*, ob. cit., p. 127.
 46. Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, ob. cit., p. 37.
 47. Citado en Sweeney, James, «Joan Miro: Comment and Interview», *Partisan Review*, Nueva York, febrero de 1948, p. 212.
 48. Dalí, Salvador, «L'Âne pourri», *Le surréalisme au service de la Révolution*, París, 1930, vol. 1, n.º 1, p. 12.
 49. Dalí, Salvador, *The Conquest of the Irrational*. Reimpreso en *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942, p. 418.
 50. «Me acostumbré a la alucinación simple, veía con claridad una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores compuesta de ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago...», Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno*, citado por Ernst en *Beyond Painting*, ob. cit., p. 12.
 51. Breton, André, *Deuxième Manifeste du Surréalisme*, París, 1930, en *Manifestes du surréalisme*, ob. cit., p. 154.

SUPREMATISMO

AARON SCHARF

El suprematismo no es tanto un movimiento en arte como una actitud mental que parece reflejar la ambivalencia de la existencia contemporánea. Fue casi una realización individual, y Kasimir Malévich su espíritu de guía. Apareció alrededor de 1913 en Rusia. La intención de Malévich era «expresar la cultura metálica de nuestro tiempo»; no por imitación, sino por creación. Despreciaba la iconografía tradicional del arte figurativo, sus formas elementales se diseñaron tanto para romper las respuestas condicionadas del artista a su entorno como para crear nuevas realidades «no menos significativas que las realidades de la naturaleza misma».

La geometría de Malévich se basaba en la línea recta, la forma supremamente elemental que simbolizaba la ascendencia del hombre por encima del caos de la naturaleza. El cuadrado, que nunca se encuentra en la naturaleza, era el elemento suprematista básico: el fecundador de todas las otras formas suprematistas. El cuadrado fue un repudio al mundo de las apariencias y al arte del pasado. En 1915, con otros lienzos igual de fundamentalistas, su pintura de un cuadrado negro sobre un fondo blanco se expuso por primera vez en Petrogrado, entonces la capital de Rusia. Pero no era tan sólo un cuadrado y Malévich estaba enfadado con la intransigencia de los críticos que fallaron al captar la verdadera naturaleza de esa forma imponente. ¿Vacío? Él insistió en que no era un cuadrado vacío. Estaba lleno de la ausencia de cualquier objeto; estaba lleno de vida.

Además, las más sutiles implicaciones del suprematismo no residen en las pinturas, sino en los pequeños dibujos de elementos suprematistas [ilustración 65], que Malévich hizo entre 1913 y 1917. No los negros, sino grises, se sombrearon de manera cuidadosa y deliberada con un lápiz. El cuadrado y sus permutaciones: la cruz, el rectángulo, tenían la intención de mostrar los signos de la mano —una afirmación de la mediación humana— y esto es central para la filosofía del suprematismo. Pero a pesar de que las formas geométricas tenían el propósito de transmitir la supremacía del espíritu sobre la materia, también era esencial que demostraran otra cualidad. «¿Por qué he ennegrecido mi cuadrado? —preguntó Malévich—. Porque es el acto más humilde que la sensibilidad humana puede hacer.»

Entonces, ¿qué importancia tienen los campos blancos vacíos en los cuales revoloteaban las formas suprematistas? [ilustración 66]. Representan el ilimitable alcance del espacio exterior; más aún, del espacio interior. El azul del cielo, el azul de tradición, ese toldo coloreado que obstruye su visión de la infinitud debía, creía Malévich, ser arrancado con violencia. «He roto la frontera azul de los límites del color —proclamó—. He emergido en el blanco. A mi lado, camaradas pilotos nadan en esa infinitud. He establecido el semáforo del suprematismo. ¡Nadad! El libre mar blanco, infinitud, se extiende delante de vosotros.» Este trascendentalismo cósmico imita el lenguaje metafísico de Vasili Kandinsky y las especulaciones teosóficas de Madame Blavatsky cuyos espíritus germinales cobran mucha importancia detrás de Malévich.

Malévich creía que el arte había nacido para ser inútil. Nunca debería buscar satisfacer necesidades materiales. El artista debe mantener su independencia espiritual con el fin de crear. Y aunque, al igual que muchos de sus compañeros en Rusia, Malévich dio la bienvenida a la Revolución de 1917, nunca suscribió la creencia de que el arte debía servir a un propósito utilitario, engranado a la máquina y a ideologías sociales y políticas. Se oponía a la subordinación de los artistas al Estado del mismo modo que rechazaba la obediencia a las apariencias naturales. El artista debía ser libre. El Estado, protestaba, crea una estructura de realidad que se convierte en la conciencia de las masas. De este modo, quienes apoyan el organismo del Estado moldean la conciencia del individuo. Al rechazar toda clase de arte propagandístico, sostenía que quienes sucumbían al poder que reglamenta, eran llamados leales partidarios del Estado. Quienes conservaban su individualidad, sus conciencias subjetivas, eran considerados sospechosos y tratados como peligrosos.

Repudiaba todo matrimonio de conveniencia entre el artista y el ingeniero. La Revolución rusa incrementó mucho esa idea, que había echado raíces en Europa en las primeras dos décadas del siglo XX. Artistas y científicos, insistió, crean de maneras del todo diferentes. Y mientras que las verdaderas obras creativas son intemporales, las invenciones de la ciencia y la tecnología son transitorias. Si el socialismo, advirtió, confía en la infalibilidad de la ciencia y la tecnología, le espera una gran decepción. Las obras de arte son manifestaciones de la mente subconsciente (o sobreconsciente, como lo llamaba él) y esa mente es más infalible que la

consciente. A pesar de la explícita expresión de estos puntos de vista, Malévich siguió trabajando y enseñando en la Unión Soviética, aunque con importancia menguante, hasta su muerte en 1935, cuando fue enterrado en un ataúd que él había cubierto con formas suprematistas.

A la luz de las declaraciones de Malévich es evidente que no sólo hizo que el suprematismo reflejara la esencia material del mundo hecho por el hombre, sino que también comunicó un anhelo por el misterio inexplicable del universo. Aunque reducidas a simples formas geométricas, las composiciones de Malévich algunas veces parecen ser casi referencias literales a objetos reales: aeroplanos en vuelo, grupos arquitectónicos como si se vieran desde lo alto. En obras como *Composición suprematista que expresa la sensación del telégrafo sin hilos* (1915) los puntos y las rayas del código internacional se emplean directamente. Sobre la *tabula rasa* colocó formas que comunican sensaciones acerca del universo y el espacio: impresiones de sonidos, *Composición de elementos suprematistas combinados que expresan la sensación de sonidos metálicos* (1915), la atracción magnética, de voluntades místicas y ondas místicas, *Composición suprematista que transmite la sensación de una «onda» mística procedente del espacio exterior* (1917).

Su pintura más famosa, *Composición suprematista: blanco sobre blanco* (h. 1918), un cuadrado inclinado sobre un fondo blanco se ha interpretado de varias maneras [ilustración 67]. En realidad no sabemos lo que Malévich intentó representar, pero en el contexto de su obra y considerando sus propias declaraciones, no resulta demasiado arriesgado asumir que pretendía transmitir algo como la emancipación final: un estado de nirvana, la declaración última de la conciencia suprematista. El cuadrado (¿la voluntad del hombre, el hombre quizá?) se despoja de su materialidad y emerge con infinitud. Un vestigio casi imperceptible de la presencia del suprematismo (la presencia de él) es todo lo que queda.

Junio de 1966

algo después pasó en Laren con en contacto diario con Schoenmaekers. Para la entrada directa del otro «grupo» tenemos al arquitecto Robert van't Hoff, que, después de haber estado en Estados Unidos antes de la guerra, volvió en su Huis ter Heide en 1916, una notable villa de cemento armado con unas construcciones según sus propios diseños en un estilo wrightiano derivado de la arquitectura. Con gran éxito en Schoenmaekers en Van't Hoff iban a desarrollar papeles significativos en el movimiento después de 1917. Para entonces habían cumplido sus propósitos. Las ideas que ambos habían estado planteando y desarrollando en conjunto las iban a implementar y transformar después de la guerra en la época central del movimiento, es decir, Mondrian, Van Doesburg y Rietveld.

Otras dos figuras pertenecían bien a desarrollados papeles catalizadores, pero durante bastante este período de la intensidad posterior. Uno fue el pintor holandés George Vantongerloo y el otro el arquitecto holandés Bart van der Leek. Sus contribuciones chocan parecen haber sido bastante fuertes, sin ellas, uno seguramente se preguntaría los artistas de De Stijl de la línea principal, habrían sido capaces de desarrollar su relación estrecha con una coherencia tan inmediata o tan fuerte de sus uniones. Después de 1917, a un estilo maduro de 1923 en un solo ser más. Es evidente por ejemplo que la línea abstracta de Van Doesburg de una serie de 1918-17 debe haber sido una de las Leek, mientras que la estructura de Vantongerloo, mientras de 1919 [ilustración 69], con claridad muestra en forma general la estructura de ideas que Van Doesburg y Van Der Leek iban a utilizar en sus proyectos de 1923 de la Casa de los Artistas y la Casa de los Escultores.

La crisis y el desarrollo programático del movimiento De Stijl que se produjo en tres etapas. La primera, de 1916 a 1921, es tentativa y en esta se centra en los Países Bajos con alguna participación exterior. La segunda, de 1921 a 1925, va a consistir en un período de madurez y desarrollo internacional, mientras que la tercera, de 1925 a 1931, debe convertirse en un período de transformación y desintegración final. La propia posición de Mondrian con respecto a la evolución de De Stijl es una importante piedra de toque al determinar los caracteres de cada una de estas etapas. Como consecuencia de esta actitud estética y muy seria Mondrian siempre fue capaz de mantener un cierto aislamiento de la inmediatez del mundo alrededor de él. Fue Mondrian, ya inclinado a la

DE STIJL La evolución y la disolución del neoplasticismo: 1917-31

KENNETH FRAMPTON

«El arte es sólo un sustituto mientras la belleza de la vida es todavía deficiente. Desaparecerá a medida que la vida gane equilibrio.»

Piet Mondrian

El movimiento De Stijl o neoplasticismo, que duró como fuerza activa apenas catorce años, desde 1917 hasta 1931, en esencia puede caracterizarse en la obra de tres hombres, los pintores Piet Mondrian y Theo van Doesburg y el arquitecto Gerrit Rietveld. Los otros siete miembros del grupo original, bastante nebuloso, de nueve que se formó bajo el liderazgo, en 1917 y 1918, de Van Doesburg, los artistas Van der Leek, Vantongerloo y Huszar y los arquitectos Oud, Wils y Van't Hoff y el poeta Kok, todos se van a ver en retrospectiva como figuras catalizadoras, pero bastante marginales que, aunque desempeñaron papeles esenciales, en realidad no realizaron obras, ni reales ni teóricas, que a la larga se convirtieran en centrales para el estilo maduro del movimiento. Al comienzo fue, en todo caso, una unión poco firme, que se vinculó formalmente por la aparición mutua de la mayoría de estos artistas como firmantes del primer manifiesto de De Stijl, publicado bajo la dirección de Van Doesburg en el primer número (del segundo año) de la revista *De Stijl*, que apareció en noviembre de 1918. Este grupo estaba en constante estado de cambio y al menos un miembro de la fundación, Bart van der Leek,¹ se desligaría de él antes de transcurrido un año de su fundación, y otros, como Rietveld, se reclutaron en los años siguientes como reemplazos.

El movimiento De Stijl nació de la combinación de dos textos de modos de pensamiento relacionados. Éstos fueron, en primer lugar la filosofía neoplatónica del matemático doctor Schoenmaekers, que publicó en Bussum, en 1915 y 1916 respectivamente, sus influyentes obras tituladas *La nueva imagen del mundo* (*Het Nieuwe Wereldbeeld*) y *Los principios de las matemáticas plasticistas* (*Beeldende Wiskunde*) y, en segundo lugar, los conceptos «recibidos» de Hendrik Petrus Berlage² y Frank Lloyd Wright.

Como el historiador del arte holandés H. L. C. Jaffé ha declarado, debe reconocerse que fue Schoenmaekers quien casi formuló los principios plásticos y filosóficos del movimiento De Stijl cuando, en su libro *La nueva imagen del mundo*, se refirió a la preeminencia cósmica de lo ortogonal como sigue: «los dos contrarios completos fundamentales que dan forma a nuestra Tierra son: la línea horizontal del poder, que es la del curso de la Tierra alrededor del Sol, y la vertical, que es el movimiento profundamente espacial de los rayos que se originan en el centro del Sol...»³ y de nuevo más adelante en la misma obra escribió del sistema de colores primarios de De Stijl: «Los tres colores principales son, en esencia, amarillo, azul y rojo. Son los únicos colores que existen [...]. El amarillo es el movimiento del rayo [...]. El azul es el color contrastante al amarillo [...]. Como color, el azul es el firmamento, es la línea, la horizontalidad. El rojo es la unión del amarillo y el azul [...]. El amarillo radia, el azul “entra” y el rojo flota».

Esto es muy diferente de la *Weltanschauung* de Frank Lloyd Wright que de manera pragmática enfatiza la horizontal como la «línea de domesticidad», la línea contrastante de la llanura contra la cual «los centímetros en altura obtienen una fuerza tremenda». No obstante, Wright también evoca un mundo del todo homogéneo hecho por el hombre cuando en su texto introductorio al primer volumen de Wasmuth sobre su obra escribió: «... es por completo imposible considerar el edificio una cosa y su mobiliario otra [...]. Los aparatos de calefacción, la instalación de la luz, las mismas sillas y mesas, los armarios y los instrumentos músicos, donde casi son del edificio mismo», y, más tarde, del papel del arte en relación con la arquitectura, «de este modo hace de un lugar de vivienda una completa obra de arte en sí misma, tan expresiva y hermosa y más íntimamente relacionado con la vida que cualquier cosa de arquitectura o pintura [...]. Ésta es la moderna oportunidad estadounidense».⁴

La idea de Wright de una arquitectura así ya se había diseminado por Europa mediante la publicación en alemán de los dos famosos volúmenes de Wasmuth sobre su obra en los años 1910 y 1911. De este modo, dos polos relacionados pero independientes del pensamiento, como están resumidos en los escritos de Schoenmaekers y Wright, se encontraron a disposición del público en 1915. La aparición de las primeras composiciones de Matisse estrictamente poscubistas, que consisten casi en exclusiva en líneas horizontales y verticales rotas [ilustración 70], casi coinciden con el regreso del artista de París a los Países Bajos en julio de 1914 y con una época que

algo después pasó en Laren casi en contacto diario con Schoenmaekers. Para la entrada directa del otro «polo» tenemos al arquitecto Robert van't Hoff, que, después de residir en Estados Unidos antes de la guerra, realizó en su Huis-ter-Heide, en 1916, una notable villa de cemento armado temprana, construida según sus propios diseños en un estilo wrightiano derivado⁵ [ilustración 73]. Cosa paradójica, ni Schoenmaekers ni Van't Hoff iban a desempeñar papeles significativos en el movimiento después de 1917. Para entonces habían cumplido sus propósitos. Las ideas que ambos habían engendrado y demostrado enseguida las absorbieron y transformaron después de la guerra las figuras centrales del movimiento, es decir, Mondrian, Van Doesburg y Rietveld.

Otras dos figuras periféricas iban a desempeñar papeles catalizadores, pero efímeros, durante este período de la inmediata posguerra. Uno fue el artista belga George Vantongerloo y el otro el irascible pionero abstractista holandés Bart van der Leek. Sus contribuciones ahora parecen haber sido cruciales, pues, sin ellas, uno seriamente se pregunta si los artistas de De Stijl de la línea principal habrían sido capaces de desarrollar su estética característica con una convicción tan inmediata; o sea pasar de sus inicios a tientas de 1917 a su estilo maduro de 1923 en tan sólo seis años. Es evidente por ejemplo que la famosa abstracción de Van Doesburg de una vaca de 1916-17 debe mucho a Van der Leek, mientras que la escultura de Vantongerloo, *Interrelación de masas* de 1919 [ilustración 69], con claridad anticipa en formas generales la estética de masa que Van Doesburg y Van Esteren iban a utilizar en sus proyectos de 1923 de la Casa de los Artistas y la Casa Rosenberg.

La estética y el desarrollo programático del movimiento De Stijl puede dividirse en tres etapas. La primera, de 1916 a 1921, es formativa y en esencia se centra en los Países Bajos con alguna participación exterior; la segunda, de 1921 a 1925, va a considerarse un período de madurez y difusión internacional; mientras que la tercera, de 1925 a 1931, debe considerarse un período de transformación y desintegración final. La propia posición de Mondrian con respecto a la evolución de De Stijl es una importante piedra de toque al determinar los caracteres de cada una de estas etapas. Como consecuencia de esta actitud estoica y muy seria Mondrian siempre fue capaz de mantener un cierto aislamiento de la inmediatez del mundo alrededor de él. Fue Mondrian,⁶ ya inclinado a la

teosofía, quien avanzó en Laren, en 1914, el vínculo inicial entre el «movimiento que va a ser» y las ideas de Schoenmaekers.⁷ De modo similar fue de nuevo Mondrian quien estableció la fructífera conexión con Bart van der Leek en Leiden, en 1916; un artista que de inmediato había ejercido una gran influencia tanto en él como en Van Doesburg. Una vez más fue Mondrian quien rompió con De Stijl y Van Doesburg en 1925 a causa de la modificación arbitraria que este último hizo del formato ortogonal que había ordenado Schoenmaekers.

1916-21

Aparte la villa Huis-ter-Heide de Robert van't Hoff, acabada en 1926, la pintura, la escultura y la polémica cultural son las que en su mayor parte determinan e informan de De Stijl durante su primera etapa, o sea hasta 1921. A pesar de su temprana colaboración⁸ con Van Doesburg, J. J. P. Oud, que llegó a ser arquitecto de viviendas de la ciudad de Rotterdam en 1918, a la precoz edad de veintiocho años, nunca fue, ahora debe reconocerse, un asociado total al movimiento; ni en lo formal, debido a su abstención del primer manifiesto, ni en lo intelectual, como arquitecto, en su propia obra posterior. Una fuerte predilección por la simetría o los sistemas simétricos repetidos es evidente en la obra de Oud hasta 1921, cuando cortó todos los vínculos públicos con el movimiento. La excepción a esto que se cita con frecuencia es su proyecto de la Fábrica Purmersand de 1919, donde una plétora de elementos asimétricos están torpemente colocados sobre una fachada asimétrica distinta. Jan Wils, por su parte, el tercer arquitecto miembro del grupo de 1917 y firmante del manifiesto, continuó trabajando en un estilo wrightiano igual de lúgubre hasta que abandonó el movimiento a fines de 1921. De modo que, en un sentido estricto, no hubo arquitectura De Stijl hasta 1920, cuando hizo su primera aparición tentativa en los diseños de interiores de Gerrit Rietveld. De hecho fue sobre todo Rietveld, influido por Van Doesburg y (aunque indirectamente) Mondrian, quien desarrolló por primera vez la estética arquitectónica del movimiento como una totalidad.

En los años 1915 y 1916 Mondrian estaba en Laren, en frecuente contacto con Schoenmaekers. Durante este período casi no realizó pintu-

ra en absoluto, pero en cambio escribió su ensayo teórico básico titulado *Neoplasticismo en pintura*, que apareció por primera vez como «De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst», en 1917-18 en el primero de los doce números de la revista *De Stijl*, y que más tarde fue revisado y publicado dos veces, en francés y en inglés. Primero como «Le néoplasticisme», en 1920, y luego como «Plastic Art and Pure Plastic Art», en 1937.⁹ En 1917 Mondrian se encontraba intelectualmente en un nuevo punto de partida, en el cual su obra comprende una serie de composiciones que consisten en planos rectangulares coloreados que flotan [ilustración 73]. En ese momento había abandonado para siempre la paleta pictoricista y la técnica de su período poscubista de 1912-13 y también la nerviosa linealidad entrecortada y el formato elíptico de su estilo «plus-minus» u «océánico»¹⁰ de 1913 a 1914 [ilustración 70]. En 1917, tanto Mondrian como Bart van der Leek llegaron a formulaciones separadas de lo que cada uno de ellos consideró que era un orden por completo nuevo y «plástica pura»,⁹ con Van Doesburg siguiendo a tientas sus pasos. No obstante, Mondrian en esa época todavía estaba preocupado por la generación de desplazamientos espaciales poco profundos, a través de la superposición literal y fenomenal de planos coloreados¹¹ (azul, rosa y negro), mientras que sus dos colegas, Van der Leek y Van Doesburg, estaban más preocupados por la estructuración del plano de la pintura. Esto lo lograron mediante una ordenación geométrica oculta de estrechas barras de color (rosa, amarillo, azul y negro) colocadas dentro de un campo blanco dominante. La «vaca» abstracta de Van Doesburg data de este período, al igual que su *Ritmo de una danza rusa* [ilustración 75], de un año más tarde, es decir, 1918; ambas obras están influidas por Van der Leek. Ésta es lo contrario de la propia *Composición geométrica n.º 1* [ilustración 74] de Van der Leek y la *Composición en azul, A* [ilustración 73] de Mondrian, que son obras neoplasticistas definitivas paralelas del año anterior.

El año 1917 es también el de la famosa Silla rojo-azul¹² que diseñó Gerrit Rietveld [ilustración 76]. Esta simple pieza de mobiliario, sin duda derivada, como tipo, de la cama-silla plegable victoriana, proporcionó la primera oportunidad para una proyección de la estética neoplasticista apenas formada en tres dimensiones «verdaderas». En su forma, las barras y los planos de las composiciones de Van der Leek y Van Doesburg se realizan por primera vez como elementos articulados y desplazados en el espacio.

Lo notable con respecto a esta silla, además de su articulación abierta, es el uso exclusivo que se hace de los colores primarios en conjunción con un marco lineal negro; una combinación que, con gris y negro añadidos, iba a convertirse en la escala de colores canónica del movimiento De Stijl.¹³ Es sorprendente que Rietveld, el «forastero», haya sido el primero en establecer este esquema de color neoplasticista, así como que ni Van Doesburg ni Mondrian estuvieran limitándose a los colores primarios en esa fecha. Al parecer, Bart van der Leck fue el único pintor que trabajaba sólo con colores primarios en esa fecha. Con esta silla Rietveld demostró por primera vez una organización espacial arquitectónica abierta que no sólo era apropiada para un programa cultural más amplio del movimiento, sino también una estética manifiestamente libre de la influencia de Wright. Todavía predicaba una *Gesamtkunstwerk*, pero por completo libre de las «formas-fuerzas»¹⁴ biológicas del simbolismo sintético del siglo XIX; que procede de la expresividad del gesto y la textura de fines del Art Nouveau tardío.

Sin duda pocos, si es que alguno, de los collages inmediatos de Rietveld habrían sido capaces de prever el completo potencial estético de las modestas piezas de mobiliario «elemental» que realizó entre los años 1918 y 1920, el aparador, el coche de niño, la carretilla etc. Aunque las así llamadas piezas elementales estaban construidas casi por completo de elementos rectilíneos puros sin ensamblar (es decir, de palos y planos de madera articulados sólo sujetos con clavijas) ninguno de ellos siquiera comienza a seguir el sistema coordinado del todo tridimensional que iba a ser de inmediato evidente en el diseño de Rietveld para el estudio del doctor Hartog, realizado en Maarssen en 1920 [ilustración 78]. En esta obra cada pieza de mobiliario, incluida la instalación de la luz colgante, estaba por completo «elementalizada»,¹⁵ y el efecto fue sugerir de inmediato una serie infinita de planos en el espacio, tanto horizontal como verticalmente. A partir de este diseño hasta la reconocida obra maestra del movimiento, la Casa Schröder construida en Utrecht en 1924, De Stijl fue (con el estímulo de Van Doesburg) nada más que un adicional paso atrás. Este paso fue la llamada Silla de Berlín [ilustración 80] la cual, pintada en tonos de gris, se diseñó en 1923. Ésta fue la primera pieza de mobiliario por completo asimétrica de Rietveld y anunció una serie entera de piezas asimétricas durante los dos años siguientes; una mesa auxiliar, un armario

con estantes, una lámpara de mesa de cristal. Como Theodore Brown ha observado, Rietveld había «literalmente esbozado el modelo de la construcción del espacio de la Casa Schröder» en su Silla de Berlín de 1923.¹⁶ En la obra de Rietveld la evolución del estilo arquitectónico neoplasticista se percibe de manera casi directa. Hay cuatro piezas genéricas, y éstas, clasificadas en secuencia de evolución, son la Silla rojo-azul de 1917, el estudio del doctor Hartog de 1920, la Silla de Berlín de 1923 y la Casa Schröder de 1924.

A fines de 1921, la composición original del grupo De Stijl se alteró de manera radical. Para entonces Van der Leck, Vantongerloo, Van't Hoff, Oud y Kok ya habían renunciado. Inmediatamente después del armisticio Mondrian había vuelto a establecerse en París. Rietveld había iniciado su práctica en Utrecht, mientras que por su parte Van Doesburg había comenzado a hacer proselitismo en el extranjero para el «estilo» en su estado aún no desarrollado. La sangre nueva que se introdujo en De Stijl en 1922 reflejó la orientación internacional de posguerra de Van Doesburg. De los nuevos miembros de ese año sólo uno era holandés, el arquitecto Cor van Eesteren. Los otros eran ruso y alemán respectivamente; el arquitecto El Lissitzky y el cineasta Hans Richter. Debido a una invitación de Richter, Van Doesburg viajó por primera vez a Alemania en 1920, y de esta visita surgió una invitación oficial de Walter Gropius para asistir a la Bauhaus el año siguiente. Esta segunda visita, en 1921, engendró un escándalo local, las repercusiones del cual se han hecho legendarias.

En cuanto Van Doesburg llegó a Weimar tomó una línea de ataque contra el enfoque individualista, expresionista y místico que prevaleció en la Bauhaus en esa época; sujeta como entonces estaba a la abrumadora presencia didáctica de Johannes Itten. Enfrentado a una predecible recepción hostil, Van Doesburg abrió su propio taller al lado de la escuela, donde daba cursos de pintura, escultura y arquitectura. La respuesta de los estudiantes parece haber sido inmediata y entusiasta y Gropius se vio obligado a adoptar una actitud y repartió un edicto que prohibía a todos los estudiantes asistir a los cursos de Van Doesburg. Éste escribió al poeta Anthony Kok:

He puesto todo patas arriba en Weimar. Es la Academia más famosa, ¡que ahora tiene a los profesores más modernos!

Cada día hablo allí a los alumnos y en todas partes desparamo el veneno del espíritu nuevo. En breve el «estilo» aparecerá de nuevo, más radical. Tengo cierta cantidad de energía y ahora sé que nuestras ideas triunfarán: sobre todo y todas las cosas.¹⁷

A pesar de la sanción de Gropius, la lucha continuó incesante durante 1922 y entrado 1923, cuando después de realizar una importante exposición en el Landes Museum de Weimar, Van Doesburg partió, con Cor van Esteren, a establecer un nuevo centro de trabajo en París.¹⁸ No obstante, el impacto de las ideas de Van Doesburg en la Bauhaus, en el estudiantado y la facultad por igual, fue inmediato y notable. Un diseño de la Bauhaus tras otro, después de la visita de Van Doesburg testifica su influencia, e incluso Gropius, que en esas circunstancias se había visto obligado a sentirse inquieto por tanto carisma, diseñó, en 1923, una luz colgante [ilustración 77] para su propio taller, que tenía una innegable afinidad con el mobiliario de Rietveld diseñado para el doctor Hartog [ilustración 78]. Más importante, no obstante, para la evolución de De Stijl fue el encuentro de Van Doesburg (una vez más sin duda por mediación de Richter) con su colega, el artista gráfico, pintor y arquitecto El Lissitzky.

1921-25

Como resultado de este encuentro la segunda etapa de la evolución de De Stijl desde 1921 hasta 1925 estuvo cada vez más sujeta a la penetrante influencia de la perspectiva elementalista de Lissitzky. Aunque Jaffé se mostraba más inclinado a atribuir este cambio en la orientación de la entrada, en ese entonces, de Van Esteren en De Stijl, todas las pruebas sugieren que tanto Van Doesburg como Van Esteren cayeron bajo la influencia de Lissitzky, pues sólo Cor van Esteren parece en esa fecha haber sido un diseñador bastante conservador. En 1920 Lissitzky ya había desarrollado, en Vitebsk, con su mentor suprematista, Malévich, su propia noción de una arquitectura elementalista.¹⁹ Esta conjunción de dos conceptos arquitectónicos muy similares, pero no idénticos, *elementalismo suprematista* y *elementalismo neoplasticista*, cada uno desarrollado con inde-

pendencia del otro, es, en efecto, un incidente pasado por alto de crucial importancia para la historia del arte aplicado del siglo xx. La obra de Van Doesburg, en cualquier caso, nunca fue la misma después de su primer encuentro con Lissitzky en 1921. No se necesitan más pruebas que los dibujos que él y Van Esteren comenzaron a hacer al año siguiente: construcciones arquitectónicas axonométricas o hipotéticas, en las cuales los principales elementos planos engendran un montón de planos secundarios que como nebulosas parecen flotar en el espacio alrededor de sus centros de gravedad respectivos [ilustración 83]. Estas obras sin duda pueden verse sólo como una respuesta directa de De Stijl al desafío del estilo espacialmente evocador del proun¹⁹ que El Lissitzky inventó en 1920. Van Doesburg estaba tan cautivado por este estilo que de inmediato trató de incorporarlo en el espectro de pensamiento de De Stijl. De modo que Lissitzky se convirtió en miembro de De Stijl en 1922, y Van Doesburg volvió a publicar en esta ocasión en *De Stijl* 6-7 el famoso cuento tipográfico para niños *Historia de dos cuadrados*. Además el diseño de la cubierta «constructivista»²⁰ de Van Doesburg para la revista *De Stijl* después de 1920 [ilustración 71] está en marcado contraste con las cubiertas de Huszar del período 1917 a 1920 [ilustración 68]. Este cambio representa un giro consciente desde un logotipo xilográfico negro a la presentación de una estética «elemental» más adecuada para sobreimprimir y una técnica de composición moderna corrientes.

En 1923 Van Doesburg y su colaborador más reciente, el arquitecto holandés Cor van Esteren, se las arreglaron para cristalizar públicamente el estilo arquitectónico del neoplasticismo a través de una exposición de su trabajo conjunto que se realizó en la Galerie de l'Effort Moderne de Léonce Rosenberg en París. Esta muestra tuvo un éxito inmediato y en consecuencia se organizó en otras partes de París y más tarde en Nancy. Incluía, además de los estudios axonométricos antes mencionados, su proyecto de la Casa Rosenberg (maqueta y planos) y, además, otras dos obras seminales, su estudio para el interior de un vestíbulo de universidad [ilustración 84] y su proyecto para una Casa de los Artistas.

Al mismo tiempo en los Países Bajos, Huszar y Rietveld colaboraron en el diseño de una pequeña habitación para construirla como parte del Grosse-Berliner Kunstausstellung; Huszar diseñó el entorno y Rietveld el mobiliario, incluida la importante Silla de Berlín. Por supuesto, al mismo

tiempo Rietveld estaba trabajando con Madame Schröder en el diseño y los detalles de la Casa Schröder [ilustraciones 79 y 81]. Debe señalarse que esta casa fue un esfuerzo de colaboración; la clienta, la señora Trus Schröder-Schräder más tarde se convirtió en miembro de De Stijl.

Con esta repentina producción de obra, casi por completo arquitectónica, se cristalizó el estilo neoplasticista-arquitectónico. Sus principios generales se reconocían de inmediato. Una disposición asimétrica dinámica de elementos por completo articulados; la explosión espacial de todos los rincones interiores en la medida de lo posible; el uso de zonas rectangulares coloreadas en bajo relieve para estructurar y modular los espacios interiores, y, por último, por supuesto, la elección de colores primarios para producir acentuación, articulación, retroceso, etc. La Casa Schröder de 1924, construida al final de una hilera de casas suburbanas del siglo XIX, era en muchos aspectos un edificio sacado directamente de *16 puntos de una arquitectura plasticista (Beeldende)* de Van Doesburg publicado en la época de su conclusión.²¹

El piso superior y el nivel de la sala de estar principal de esta casa de dos pisos, con su plano «transformable al arbitrio del dueño», ejemplifican en esencia los puntos principales (n.ºs 7-16) de Van Doesburg en que declara que la nueva arquitectura es primero y ante todo una arquitectura dinámica de construcción *esquelética abierta*; libre de paredes que estorban y acarrean carga y de aberturas opresivas en tales paredes que parecen aberturas estrechadas sin necesidad. Su principal punto n.º 11 dice:

La nueva arquitectura es *anticúbica*, es decir, que no trata de bloquear los diferentes compartimientos de espacio funcionales en un cubo cerrado. Más bien lanza los compartimientos de espacio funcionales (así como aleros, volúmenes de balcones, etc.) centrifugamente desde el centro del cubo. Y por medio de estos medios, *altura, anchura, profundidad y tiempo* (es decir, una entidad cuatridimensional), enfoca una expresión plasticista del todo nueva en espacios abiertos. De este modo la arquitectura adquiere un aspecto más o menos flotante que, por así decirlo, funciona en contra de las fuerzas gravitacionales de la naturaleza.

En todos los aspectos evidentes la Casa Schröder cumplía la especificación de dieciséis puntos de Van Doesburg; era *elemental, económica, funcional y sin precedente*. Del mismo modo podía verse como *no monumental y dinámica*; como *anticúbica* en cuanto a su forma y *antidecorativa* en cuanto a su color. Sin embargo, por muy ingeniosamente que consiguiera parecer de otra manera, de hecho, tanto por razones técnicas como económicas, al final se realizó como una estructura de ladrillo y madera de construcción y no como el sistema técnico-esquelético que postuló Van Doesburg.

1925-31

La tercera etapa de actividad de De Stijl a partir de 1925 es de desarrollo neoplasticista acompañado de desintegración. Al principio hubo una desavenencia dramática entre Mondrian y Van Doesburg acerca de la introducción que el último hizo de la diagonal en sus obras de 1924. Este conflicto provocó que Mondrian renunciara al grupo²² y la nominación subsiguiente de Brancusi para reemplazar a Mondrian, como el más viejo de la «causa». Pero era evidente que la unión inicial del grupo en ese momento se había vuelto viciada por completo; a pesar de la actividad polémica de Van Doesburg, y quizás incluso debido a ella, pues fue el propio Van Doesburg quien se había visto afectado por los conceptos constructivistas antiarte del ala izquierda, en la cual las fuerzas sociales y los medios de producción técnica se consideran formas espontáneamente determinantes, independientes de toda preocupación por las formas «ideales» de una armonía universal, es decir, por el mundo formal de un *Gesamtkunstwerk*, a la cual todas las otras formas secundarias deben suscribirse. Van Doesburg tenía la presciencia suficiente, en cualquier caso, para darse cuenta de que una *Gesamtkunstwerk* ideal semejante sólo podía conducir a una cultura arbitraria y artificialmente delimitada; cerrada por completo a los objetos de producción «banal» de la vida cotidiana. Una cultura así en cualquier caso a la larga resultaría antipática para las programáticas preocupaciones de De Stijl (suscritas incluso por Mondrian) para la unificación de arte y vida.

Van Doesburg parece haber aceptado, al menos en su propia obra, una insinuación de Lissitzky para este dilema.²³ Ésta fue para separar, uno de

otro, los varios modos de operación y las consecuentes formas técnica y artísticamente engendradas en las varias escalas del entorno construido. De modo que el mobiliario, los accesorios, los instrumentos y los utensilios, que la sociedad construye en general «espontáneamente», podían aceptarse como objetos tipo ready-made de la cultura; mientras que en un macronivel, el espacio que contiene a tales objetos todavía requería ser adaptado y ordenado mediante un acto estético consciente. Van Doesburg formuló este punto de vista en términos extremados (para él) de antiarte un poco inconsistentes, en su ensayo (escrito con Van Esteren) titulado *Hacia una construcción colectiva*, publicado en 1924, en el cual los autores hablan de lograr una solución más objetiva, técnica e industrial para el problema de la síntesis arquitectónica. Aquí uno lee, en el punto séptimo del informe del manifiesto que acompaña al texto: «Hemos establecido el verdadero lugar del color en la arquitectura y declaramos que la pintura, sin la construcción arquitectónica (es decir, la pintura de caballete) ya no tiene razón de existir».²⁴ Ésta fue la polémica que iba a informar el último trabajo importante de Van Doesburg, el impactante interior que iba a diseñar y realizar para el Café L'Aubette en Estrasburgo en 1928.

Rietveld tuvo poca relación profesional directa con Van Doesburg después de 1925. No obstante, su obra evolucionó en una dirección muy comparable, que se aparta poco a poco del «elementalismo» de la Casa Schröder y la secuencia de la silla de respaldo de barrotes horizontales diseñada entre 1917 y 1925, hacia soluciones más objetivas que surgen de las nuevas técnicas. Mientras que la causa del apartamiento de Van Doesburg de los cánones del neoplasticismo fue intelectual, la de Rietveld fue básicamente técnica. Rietveld comenzó en esta dirección al rediseñar los asientos y los respaldos de sus modelos posteriores de sillas de respaldo de barrotes horizontales, no sólo porque esas superficies eran más cómodas, sino porque poseían una mayor fuerza estructural intrínseca. Esta partida condujo, como es natural, a la técnica del laminado de la madera y desde allí no había más que un paso, una vez inhibida la técnica ortogonal neoplasticista, para hacer una silla a partir de una simple plancha de madera contrachapada moldeada, y esto lo logró en dos versiones en 1927, una con un submarco de metal tubular y la otra sin él.

La arquitectura de Rietveld después de 1925 siguió una evolución paralela. La Casa Schröder, con la excepción de un intento erróneamente

concebido construido en Wassenaar en 1927, no iba a repetirse. No obstante, ese año también realizó una pequeña Casa de los Chóferes de dos pisos en Utrecht de tamaño bastante similar [ilustración 82]. Esta casa es el producto del mismo determinismo tecnológico que su silla de madera contrachapada curvada. Ciertos puntos de la arquitectura plasticista de Van Doesburg pueden tenerse en cuenta porque todavía están presentes, pero la mayoría de ellos no lo están. A pesar de su pronunciada asimetría está lejos de ser anticúbica. Es una caja cerrada definitiva. Su estructura de hecho es esquelética, pero ninguno de sus planos parece flotar en el espacio. No usa colores primarios. La superficie negra, en lugar de pintada, está estarcida con una plantilla de pequeños cuadrados blancos. Este acabado imparte una superficie neutra homogénea de «técnica» a las planchas de cemento del que está fabricada la piel exterior. Aparte las tiras de acero verticales y horizontales colocadas a intervalos calculados para sostener esos módulos de cemento en su lugar, no hay otra diferenciación para la simple masa cúbica. No obstante estar bien proporcionada, es una arquitectura de técnica objetiva, más bien que una demostración de equilibrio universal neoplasticista.

El Café L'Aubette de Estrasburgo [ilustración 87] (en la actualidad destruido) comprende una secuencia de dos grandes habitaciones públicas, además de espacios auxiliares localizados dentro de un almacén existente del siglo XVIII. Estas habitaciones las diseñó y realizó Van Doesburg, en asociación con Hans Arp y Sophie Taeuber-Arp durante los años 1928 y 1929. Van Doesburg parece que decidió el tema general, de las superficies de las paredes adaptadas mediante bajos relieves, mientras que cada artista, por turnos, diseñaba una habitación. Con la excepción del mural bidimensional de Arp en la «caveau-dancing», en todos los casos se usaron paneles en bajos relieves para dividir las zonas de pared interiores. En cada habitación el color, la luz y el equipamiento estaban integrados en la composición total. El esquema de Van Doesburg fue en efecto una revisión de su proyecto para un vestíbulo de universidad que había concebido como una «distribución» antiperspectiva suprematista de los elementos del De Stijl tradicional. La habitación Aubette de Van Doesburg estaba inundada de líneas divergentes de un relieve diagonal, que desde las paredes cruzaban todo el techo. De importancia crucial, no obstante, fue su mobiliario, pues en él no había piezas «elementalistas» en absoluto. Las

sillas eran productos de madera curvada a la Thonet hechos para el diseño de Van Doesburg. El detalle a todo lo largo era abierto y simple. Las conexiones de las barandillas tubulares de metal, por ejemplo, no estaban articuladas, sino soldadas en un plano, mientras que la iluminación principal consistía en bombillas desnudas fijadas en un simple tubo de metal colgado del techo. De este diseño Van Doesburg iba a escribir: «Las huellas del hombre en el espacio (de izquierda a derecha, de adelante atrás, de arriba abajo) se han vuelto de fundamental importancia para la pintura en la arquitectura [...]. En esta pintura la idea no es conducir al hombre a lo largo de una superficie de pared pintada, con el fin de permitirle observar el desarrollo pictórico del espacio desde una pared a otra, sino que el problema es evocar el efecto simultáneo de pintura y arquitectura».²⁵ Éste fue el enfoque proun-raum *par excellence* de Lissitzky, en el cual todo el complejo logra integración a través de un tratamiento estético diferenciado que concuerda con el objeto a diversas escalas; una ley se aplica al espacio en general y otra al equipamiento.

El Café L'Aubette, acabado en 1928, es la última obra arquitectónica neoplasticista de verdadera importancia. Después la mayor parte de los artistas que todavía estaban asociados a De Stijl, incluido Van Doesburg, fueron cayendo bajo la influencia de la «nueva objetividad» antiarte que derivó de las preocupaciones del socialismo internacional y que estaba sobre todo interesada por el logro técnico de un orden social nuevo. Por lo tanto, la propia casa de Van Doesburg construida en Meudon [ilustraciones 85 y 86] durante los años 1929 y 1930 apenas cumple algunos de sus polémicos dieciséis puntos de una arquitectura plasticista. Es sobre todo una casa-taller utilitaria de almacén de cemento armado enlucido y construcción de bloque, recuerda un poco el tipo de vivienda artesana que Le Corbusier proyectó a comienzos de la década de 1920. Para las ventanas Van Doesburg eligió usar las de guillotina industriales francesas corrientes y para el interior diseñar sus propios muebles hechos con un propósito de acero tubular [ilustración 86].²⁶

En 1930 el ideal neoplasticista de un mundo de armonía universal se había desgastado, en primer lugar por la inconsistencia y la controversia polémica interna, y más tarde por el impacto de la presión cultural externa. Como ideal estaba en ese momento una vez más reducido a su punto de partida, a sus orígenes en el dominio de la pintura abstracta, a su con-

finamiento como reino, dentro de los marcos del propio *art concret* de Van Doesburg, colgado de las paredes de su taller en Meudon. No obstante, la preocupación consciente de Van Doesburg por un orden universal se mantuvo sin modificar, pues en su última polémica *Manifiesto sobre el arte concreto* de 1930 escribió: «Si los medios de expresión se encuentran liberados de toda particularidad, están en armonía con el fin último del arte, que es hacer realidad un lenguaje universal».²⁷ Sin embargo, cuánto de ese medio de expresión iba a ser liberado en el caso de una arte aplicada, como el mobiliario, el equipamiento, etc., no quedó claro.

Theo van Doesburg falleció en un sanatorio en Davos, Suiza, en 1931 a la edad de 48 años y con él murió el espíritu en movimiento del neoplasticismo.²⁸ Del grupo De Stijl holandés original sólo Mondrian continuó activo, para seguir adelante y demostrar, en el dominio de la pintura, el tenso equilibrio de su visión singular, austera y no obstante rica.

1968

Notas

1. A pesar del interés inicial por la arquitectura de las vidrieras de colores, Bart van der Leek se opuso a la unión prematura de la arquitectura y la pintura y, por esta cuestión, al poco tiempo se distanció del movimiento. En el primer número anual de la revista *De Stijl* escribió: «Para todo arte, por separado y por sí mismo, sus propios medios de expresión son suficientes. Sólo cuando estos medios de expresión de cada arte hayan sido reducidos a pureza [...] de manera que cada arte haya encontrado su esencia como entidad independiente, sólo entonces será posible una comprensión mutua, una relación, en la cual la unidad de las diferentes artes se manifestará a sí misma». Véase Jaffé, H. L. C., *De Stijl 1917-1931*, Amsterdam, 1956, p. 170.
2. Berlage había estado bajo la influencia de Wright desde la publicación del segundo volumen de Wasmuth en 1911. Según Reyner Banham en *Theory and Design in the First Machine Age*, Nueva York, 1960, p. 143, fue a partir de Gottfried Semper, vía De Groot y su alumno Berlage, que los artistas neoplasticistas se apropiaron del término «De Stijl» (el estilo). Por su parte los artistas de De Stijl eran, como uno podía esperar, muy conscientes de evocar «estilo» como un concepto casi metafísico cuando escribieron en su revista en 1919: «El objeto de la naturaleza es el hombre, el objeto del hombre es el estilo [...]. La idea de estilo como abolición de todos los estilos crea así una plasticidad elemental, es sensible, espiritual y anticipada a su época». Para el texto completo en inglés, véase *De Stijl Catalogue* 81, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951, pp. 7 y 8.
3. Véase Jaffé, H. L. C., ob. cit., pp. 58 y 60.
4. Véase Frank Lloyd Wright on *Architecture*. Escritos escogidos editados por Frederick Guthrie, Nueva York, 1941, pp. 59-76. Los textos están tomados de *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlín, 1910.
5. El Templo de la Unidad de 1906 de Frank Lloyd Wright fue evidentemente un modelo

- formal para la Huis-ter-Heide. Theodore M. Brown en su estudio *The Work of G. Rietveld Architect*, Utrecht, 1958, cita a Rietveld manifestando que en 1918 los propietarios de Huis-ter-Heide le pidieron que hiciera muebles «wrightianos» de imitación para su interior. Por otra parte, los estudios plasticistas de Van't Hoff de esta fecha se parecen mucho a los estudios arquitectónicos de Malévich de comienzos de la década de 1920.
6. Michael Seuphor, en su *Piet Mondrian Life and Work*, Nueva York, 1956, cita a Albert van den Briel especificando que Mondrian había sido definitivamente atraído hacia el movimiento teosófico holandés de 1905, cuando regresó de su estancia en Brabant Septentrional a Amsterdam.
 7. Véase el ensayo de Baljeu, Joost, «The Problem of Reality with Suprematism, Proun, Constructivism and Elementarism», *The Lugano Review*, 1965/1, pp. 105-24. Según Baljeu, Schoenmaekers a su vez había sido influido por el matemático L. E. J. Brouwer, que en 1905 escribió un libro titulado *Vida, arte y misticismo*.
 8. Esta colaboración tuvo lugar en el Noordwijkerhout Sanitorium de Oud, realizado en 1917. Van Doesburg fue responsable del embaldosado de los suelos entre otros detalles de interior.
 9. La palabra neoplasticismo procede del holandés *nieuwe beelding* que primero acuñó Schoenmaekers en su libro *La nueva imagen del mundo (Het nieuwe Wereldbeeld)*, Bussum, 1915). *Beelding* se traduce con connotaciones algo más amplias en alemán como *Gestaltung*. «Le néoplasticisme» lo publicó por primera vez en 1920 la Gallery Léonce Rosenberg, París. «Plastic Art and Pure Plastic Art» se publicó por primera vez en 1937 en *Circe* (un informe internacional de arte constructivo), Londres, editado por J. L. Martin y N. Gabo. Mondrian tituló este ensayo «Arte figurativo y arte no figurativo». Lo que Mondrian pretendía mediante una nueva arte plástica pura está mejor expresado en sus propias palabras:

Poco a poco el arte está purificando sus medios plásticos y así sacando a la luz la relación entre ellos (es decir, entre arte figurativo y no figurativo). De este modo, en nuestros días, aparecen dos tendencias principales: una mantiene la figuración, la otra la elimina. Mientras que la primera emplea formas más o menos complicadas y particulares, la segunda usa formas simples y neutras o, en el fondo, la línea libre y el color puro [...]. El arte no figurativo termina con la antigua cultura del arte [...] la cultura de la forma concreta se está acercando a su fin. La cultura de las formas determinadas ha comenzado.

10. El término «estilo oceánico» parece doblemente apropiado. En primer lugar por los títulos dados a sus obras: *El mar*, *Malecón y océano*, etc., y en segundo lugar la propensión de Mondrian a un «sentimiento oceánico» en el sentido freudiano. Como señala Joffé, la inspiración para estas obras oceánicas fue «el mar y el malecón en Scheveningen», *De Stijl* 1917-1931, ob. cit., p. 43.
11. En las obras de este período, algunos desplazamientos espaciales se producen a través de colores salientes y colores entrantes; en otras este movimiento está reforzado mediante planos coloreados literalmente superpuestos.
12. H. L. C. Jaffé data la silla sin duda alguna como de 1917; T. M. Brown como de 1918, añade o quita un año. Parece psicológicamente improbable que Rietveld hubiera hecho estas piezas wrightianas después de diseñar esta obra; en cuyo caso 1918 sería la fecha más probable.
13. Ésta es la escala de color que Van Doesburg iba al final a clasificar en conjuntos contrarios paralelos, en el conjunto «positivo», rojo, azul y amarillo, y en el conjunto «negativo», negro, gris y blanco. Para el texto completo (fechado el 1 de noviembre de 1930)

véase el último número de la revista *De Stijl*, enero de 1932, dedicado a Theo van Doesburg, pp. 27 y 28.

14. Van de Velde fue el principal teórico de una estética Jugendstil sintética y simbólica, en la cual las formas plásticas complejas se consideraban los vehículos expresivos de las fuerzas interiores. De aquí su famoso aforismo: «Una línea es fuerza [...] deriva su fuerza de la energía del hombre que la extrae». Véase Tannebaum, Libby, «Henry van de Velde: A Re-evaluation», en *Arts News Annual XXXIV - The Avant-Garde*, editado por T. B. Hess y J. Ashberry, Nueva York, 1968, pp. 135-47.
15. El elementalismo es una estética de formas desmaterializadas en el espacio que logró aceptación general como idea a comienzos de la década de 1920 debido sin duda en parte a la actividad polémica y creativa (proun) de Lissitzky. El manifiesto alemán *Aufruf zur Elementaren Kunst*, que declaró que el arte elemental estaba «construido sólo a partir de sus elementos propios» y libre, a diferencia del suprematismo, de connotaciones filosóficas, apareció en el número de octubre de 1912 de *De Stijl* firmado por Hausmann, Aro, Puni y Moholy-Nagy. Quien primero demostró esta estética fue Frederick Kiesler, en su forma más «desmaterializada», en su *Ciudad en el espacio* expuesta en 1925. Van Doesburg discutió el elementalismo por primera vez en el número de *De Stijl* de 1926, en un artículo titulado «Pintura y plástica», en el cual desarrolló la noción de elementalismo como un sistema antiestático de composición contrario; un sistema que iba a demostrar en sus diseños para el Café L'Aubette.
16. Véase Brown, T. M., ob. cit., p. 42.
17. *De Stijl Catalogue 81*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951, p. 45.
18. Para un relato bastante completo de este episodio véase Zevi, Bruno, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Milán, 1953, capítulo 1.
19. Kasimir Malévich rebautizó la escuela que recibió de Chagall en 1919, en Vitebsk *UNOVIS*, una abreviatura de «afirmación de lo nuevo en arte». Ésta, en manos de Malévich, se convirtió en una escuela suprematista y de ella Lissitzky derivó el nombre *PROUN* para su obra de arte suprematista-elementalista sintética; de este modo *PRO + UNOVIS*, es decir, por el nuevo arte. Más tarde caracterizó esta obra sintética en su libro *Die Kunstismen*, que editó con Arp en 1925, como la «estación de intercambio entre pintura y arquitectura».
20. «Constructivista» aquí hace referencia a las artes gráficas de las revistas como el periódico soviético *LEF* que Rodchenko diseñó en 1923. Véase Gray, Camilla, *The Great Experiment - Russian Art 1853-1922*, Londres, 1962, pp. 231-33.
21. Véase Brown, T. M., ob. cit., pp. 66-69. El punto n.º 11 anticipa las aspiraciones que tanto Kiesler como Lissitzky estaban a punto de expresar públicamente, de una arquitectura elementalista libre de la tiranía de la gravedad y las constricciones de los cimientos de estructuras de albañilería macizas. Véanse la declaración de Frederick Kiesler, «L'architecture élémentarisée», en *De Stijl* VII 79/84, 1927, p. 101, y Lissitzky, El, *Rissland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Viena, 1930.
22. Véase Jaffé, H. L. C., ob. cit., p. 27. Mondrian escribió a Van Doesburg al marcharse: «Después de la gran mejora (?) del neoplasticismo que aportaste, cualquier colaboración es casi imposible para mí [...]. Por lo demás *sans rancune*».
23. Véase Lissitzky-Kuppers, Sophie, *El Lissitzky (Life, Letters, Texts)*, Thames and Hudson, 1968, p. 361 para la descripción de Lissitzky de su propio proun-raum diseñado para el Grosse-Berliner Kunstausstellung de 1923 publicada por primera vez en la revista G. «La nueva habitación no necesita ni desea cuadros; no es de hecho un cuadro, está transpuesto en superficies planas [...] Cuelgo un cristal de la pared, no tiene pintura detrás, sino un dispositivo periscópico que me muestra lo que en realidad está sucediendo en cualquier momento dado, en color verdadero y con movimiento real. El equilibrio que busco conseguir en la habitación debe ser elemental y capaz de cambiar, de manera que no puede ser perturbado por un teléfono o una pieza de mobiliario de un despacho corriente.»

24. Para el texto completo véase *De Stijl* VI, 6 de julio de 1924, pp. 89-92.
25. Véase Jaffé, H. L. C., ob. cit., p. 174.
26. Véase catálogo: *Theo van Doesburg 1883-1931*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, diciembre de 1968, ilustración B69.
27. Véase Jaffé, H. L. C., ob. cit., p. 175.
28. Como T. M. Brown ha escrito: «Un estudio minucioso de la década de 1920 en los Países Bajos fuerza la pregunta de si un punto de vista "Stijl" de hecho existió fuera de la fértil imaginación de Van Doesburg», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 19 (1986), p. 214.

CONSTRUCTIVISMO

AARON SCHARF

Para muchos críticos el arte moderno era anarquía, anarquía era comunismo, y la mutilación de las apariencias naturales —como la mutilación de la estructura social existente— era anárquica y comunista. El *New York Times*, por ejemplo, reimprimió un artículo sobre el tema en su edición del 3 de abril de 1921. Los rojos en el arte, como en la literatura, los cubistas y los futuristas y sus nocivos retoños «derribarían o destruirían todos los estándares reconocidos del arte y la literatura mediante los métodos bolcheviques». El arte moderno francés está saturado de influencia bolchevique, se quejó otro escritor. E incluso otro de que los políticos del arte «rojo» de París, Berlín y Moscú estaban «insanamente decididos a arrancar de raíz incluso el recuerdo de lo grande del pasado, por miedo a que el proletariado vulgar pueda desarrollar un deseo aristocrático por [...] la majestad de las civilizaciones del pasado aristocrático».

Por supuesto, desde los tiempos de David, los artistas, izquierdistas, estaban en muchos casos motivados tanto por aspiraciones sociales y políticas como por otras sólo formales. Pero hasta la aparición del constructivismo, ningún movimiento en la evolución del arte moderno había sido de manera tan total una expresión de la ideología marxista ni tenido una conexión tan íntima con un organismo comunista revolucionario. El constructivismo era, en efecto, «rojo»; a pesar de las rectificaciones con que de manera muy comprensible los proponentes del arte de vanguardia se defendían contra el fanatismo de los críticos que no se molestaron en explicar con más detalle las distinciones más sutiles, por separar las más delicadas hebras que componían el complejo tejido del arte moderno.

El constructivismo nunca tuvo la intención de ser un estilo abstracto en arte, ni siquiera un arte *per se*. En su esencia, fue primero y sobre todo la expresión de una convicción muy motivada de que el artista podía contribuir a aumentar las necesidades físicas e intelectuales de la sociedad en su conjunto entrando en una relación directa con la producción de la máquina, la ingeniería arquitectónica y los medios gráficos y fotográficos. Para conocer las necesidades materiales, expresar las aspiraciones, organizar y sistematizar los sentimientos del proletariado revolucionario... éstos eran sus propósitos: no un arte político, sino la socialización del arte.

Con frecuencia el constructivismo fue abiertamente propagandístico en su naturaleza: algunas veces mediante la colocación de formas geométricas en la clase de contexto literario que convertía esas formas en representaciones, o casi representaciones, de objetos reales; algunas veces, como en el diseño de un cartel, el fotomontaje o las ilustraciones de libros o revistas, fragmentos de la imagen de la cámara proporcionaban las necesarias y muy concretas referencias a la realidad.

En *Golpea a los blancos con la cuña del rojo* de El Lissitzky, un cartel callejero hecho alrededor de 1920, las formas simples transmiten la colisión de las dos fuerzas antagónicas en la Unión Soviética revolucionaria, no con la descripción narrativa del arte tradicional, sino con la rígida legibilidad y el incipiente simbolismo tan apropiados para la función del cartel. En sus ilustraciones para un encantador libro infantil publicado en 1922 por entregas llamado *La historia de dos cuadrados* [ilustración 88], el contexto convierte las formas elementales en configuraciones figurativas. Dos cuadrados, uno negro y otro rojo, se lanzan hacia la Tierra (un círculo rojo) en la cual se encuentra un conjunto arquitectónico (cubos y rectángulos). Ellos sólo ven caos abajo (formas geométricas en desorden). ¡Crash! El cuadrado rojo desparrama el montón y en un cuadrado negro el rojo establece el orden y vigila todo mientras que el cuadrado negro, en ese momento más pequeño, se aleja en el espacio. Es difícil saber cuántos niños (y adultos) en el recién nacido Estado socialista se sintieron intrigados por este ingenuo pero lúcido simbolismo. Pero el uso de tales formas, que reflejan una gran simpatía por el mundo tecnológico, es por completo coherente con los principios tipográficos de la economía óptica y la intrínseca expresividad de las formas y las disposiciones tipo y, por supuesto, con la idea del constructivismo.

Para los constructivistas había nacido un nuevo mundo y creían que el artista o, mejor, el diseñador creativo ocuparía su lugar junto al científico y el ingeniero [ilustración 89]. Ésta fue una idea nueva. En el siglo XIX y comienzos del XX arquitectos como Louis Sullivan y sus alumnos Frank Lloyd Wright, Henry van de Velde y el futurista estadounidense Antonio Sant'Elia entre otros habían propuesto, de manera similar, que no era el artista, sino el ingeniero quien entonces se encontraba en las fronteras del nuevo estilo. Elogiaron las formas simples. Creían que los edificios y los objetos debían estar libres de excrecencias ornamentales y las tonterías del pasado. Defendían el edificio desnudo, la pureza inherente en las formas elementales. Decían que los mate-

riales industriales nuevos y la máquina contenían en su interior una belleza especial propia. Este primitivismo arquitectónico estaba reflejado de manera admirable en la obra de Alexander Rodchenko, quien desde 1905 realizó diseños sólo con la regla y el compás [ilustración 90], más tarde se lanzó con entusiasmo al esfuerzo constructivista. Para estos artistas las formas geométricas, las zonas uniformes de color puro, tenían un orden racional en cuanto a ellos, y era orden lo que querían imponer en la sociedad.

Queremos «no hacer proyectos abstractos, sino tomar problemas concretos como punto de partida», escribió Alexei Gan, uno de los teóricos del movimiento. La conveniencia social y la importancia utilitaria, la producción basada en la ciencia y la técnica, en lugar de las actividades especulativas de los artistas anteriores, eran los principios más importantes del cubismo. Un nuevo orden social trae por necesidad nuevas formas de expresión, creían ellos, y el constructivismo se basa en el trabajo organizado y la aplicación del intelecto. Entonces, ¿estaba el constructivismo por completo fuera del arte? Iconoclastas, rechazaban la preocupación burguesa por la representación y la interpretación de la realidad. Repudiaban la idea del arte por el arte. La dirección materialista de su obra, creían ellos, debía descubrir estructuras formales nuevas y lógicas, las cualidades innatas y la expresividad de los materiales. Y en la fabricación de las cosas útiles para la sociedad la misma objetividad de los procesos revelaría más adelante nuevos significados y nuevas formas.

Lo que estos artistas proponían estaba de acuerdo con la controversia de Marx de que el modo de producción de la vida material determina los procesos de vida social, política e intelectual. Los constructivistas creían que las condiciones esenciales de la máquina y la conciencia del hombre de manera inevitable crearían una estética que reflejaría su época. Los teóricos constructivistas se apoderaron de dos palabras muy potentes para demostrar su proceso de creación dialéctica: tectónica y factura. Tectónica: la idea global, la concepción fundamental basada en el uso social y los materiales oportunos, la unión de contenido y forma; factura: la realización de las propensiones naturales de los materiales mismos, sus peculiares condiciones durante la fabricación, su transformación. Con toda probabilidad, la moderna panacea acerca de la «integridad de lo material» ganó ímpetu a partir de la terminología de los dialécticos constructivistas.

Como aspiraban a la unificación del arte y la sociedad, los constructivistas expurgaron de sus mentes y sus vocabularios las arbitrarias clasificaciones que

por tradición habían impuesto en el arte una escala jerárquica que daba la supremacía a la pintura, la escultura y la arquitectura. La idea de las «bellas artes» como superior a las llamadas «artes prácticas» ya no era válida para ellos. Entonces, como era de esperar, los constructivistas como Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander Rodchenko (1891-1956) y El Lissitzky (1890-1941) trabajaron en muchos campos. Tatlin enseñó fabricación en madera y metal y, en el Instituto de los Silicatos, cerámica. Sus diseños industriales incluyeron ropas de obreros funcionales. También estaba interesado por el cine, durante varios años hizo diseños para el teatro, y experimentó con planeadores. Rodchenko trabajó durante mucho tiempo en tipografía, diseño de carteles y muebles e ilustraciones de revistas, y además se distinguió en el campo de la fotografía y el filme. Lissitzky también estuvo involucrado en muchos sectores, sobre todo en la arquitectura y el diseño de interiores. Muebles, ilustración y composición de revistas lo ocuparon durante gran parte de su vida. De modo similar, otros artistas asociados al constructivismo aplicaron sus talentos en una multiplicidad de maneras.

La pintura y la escultura no se descartaron del todo. Según los principios del realismo constructivista no eran fines en sí mismos, pero formaban parte de los procesos a través de los cuales la arquitectura o los productos realizados se lograban por completo. La concepción de Lissitzky del *proun* lo pone de relieve. *Proun* es una abreviatura de la frase que significa algo como «objetos de nuevo arte». En esencia este paradigma de realismo constructivista tenía la intención de transmitir la idea de evolución creativa, comenzando con el plano plano y los enlucidos más o menos ilusorios (una especie de plan de los arquitectos o los diseñadores), seguido por la fabricación de maquetas tridimensionales, luego, por último, la total realización en la construcción de objetos utilitarios. *Proun* era nada más que un método de trabajar, en total armonía con los medios tecnológicos modernos. A través de estos procesos de formación, todos los elementos esenciales de la forma: la masa, el plano plano, el espacio, la proporción, el ritmo, las propiedades naturales de los materiales particulares utilizados, además de las exigencias hechas por la función última del objeto, deberían llegar a la realización del objeto final mismo. Sin duda, la formación temprana de Lissitzky como ingeniero y arquitecto fue instrumental en la resolución de esta idea. De hecho, de manera explícita asocia el procedimiento con el que seguían los ingenieros y los arquitectos.

Debido a las características formales de estos diseños y la adhesión a algunas de las actitudes de Malévich, en ocasiones se clasifica a Lissitzky como suprematista.

Yo pienso que esto es falaz. La propensión a las diagonales en su obra gráfica no lo convirtieron en un suprematista más que sus perentorias horizontales convirtieron a Mondrian en un constructivista. Esto está indicado con toda claridad en sus escritos. Su principio rector para la arquitectura fue que el espacio estaba hecho para la gente, no la gente para el espacio: «ya no queremos una habitación para que sea nuestro ataúd pintado para nuestros cuerpos vivos». Su interés por los problemas materiales de la existencia se refleja en sus especulaciones sobre el futuro. Para mitigar el creciente problema de las enormes acumulaciones de libros, por ejemplo, imaginó bibliotecas electrónicas.

Con el éxito de la Revolución de Octubre en 1917, estos artistas, con inmenso entusiasmo, se lanzaron a la tarea de crear un arte del proletariado, un arte que participara, como ellos decían, en las oportunidades de esa Revolución. En 1918, para celebrar su primer aniversario, se hizo una gigantesca reconstrucción del asalto al Palacio de Invierno en Petrogrado (la capital hasta ese año) que organizó Nathan Altman con un reparto de miles de personas: actores formados que debían ser evidentes pero, en reflejo de la concreta realidad que apoyaban los constructivistas, con no actores, los ciudadanos corrientes de Petrogrado que, por haber estado envueltos en ese acontecimiento histórico lo representaron a partir de la experiencia directa. La enorme plaza no sólo estaba decorada con representaciones a escala heroica de obreros y campesinos y elogios figurativos al victorioso Ejército Rojo, sino también con triángulos, segmentos de círculos, rectángulos y otras formas elementales macizas.

Quizás el símbolo más apropiado de la unificación de la pintura, la escultura y la arquitectura con la información y la propaganda del órgano del Estado fue la extravagante síntesis de Tatlin, diseñada entre 1917 y 1920, el *Monumento a la III Internacional* [ilustración 91]. Este complejo iba a construirse con la forma de una espiral maciza que con gran eficacia transmitía el dinamismo de la era del espacio... una estocada sanguinaria a un futuro desconocido pero prometedor. El Empire State Building, acabado en 1931, tiene 381 metros de altura, la pretendida para la estructura soviética se dice que era al menos ésa. En el interior colgaría un cilindro, un cubo y una esfera que contendrían vestíbulos, oficinas y, en lo más alto, un centro de información... todo girando a distintas velocidades: uno de los ejemplos más tempranos de escultura cinética; arquitectura cinética, sería más adecuado. Mediante la utilización de casi todos los medios técnicos de comunicación —incluido un aparato de proyección especial para lanzar imágenes a las nubes— boletines

informativos, proclamas gubernamentales y eslóganes revolucionarios se emitirían a diario, cada hora, al pueblo. La torre de Tatlin fue una estupenda declaración de fe en una sociedad comunista. Pero, salvo una gran maqueta de madera, nunca se llegó a construirla.

Después de la Revolución, los planos para nuevas estructuras arquitectónicas basadas en principios constructivistas fueron mucho más numerosos que los que en realidad se construyeron. Exaltados por las visiones utópicas, los arquitectos y los diseñadores soviéticos buscaron literalmente dar una forma nueva a la nueva sociedad. No para construir, decían ellos, sino para reconstruir. A menudo, como declaración simbólica, sus diseños con todo descaro pasaban por alto los requisitos elementales de la función y ahora se conservan, sobre el papel, inspirados elogios al mundo nuevo... nada más [ilustración 92]. Los más bien pocos que se llevaron a cabo: clubes de obreros, viviendas comunales, escuelas, fábricas y edificios de exposiciones, se realizaron con mucha angustia y frustración. Quizá sea una ironía poética que el edificio constructivista más conocido que se conserva en la actualidad sea el Mausoleo de Lenin en Moscú. Para sumar a las desventajas económicas de la joven Unión Soviética, su atraso industrial era de siglos, no décadas. Historias increíbles se han contado acerca de la pobreza tecnológica que, bien entrada la década de 1930, paralizó muchos de los nuevos intentos en la manufactura y la construcción arquitectónica. A menudo, para esos edificios modernos, en los solares, en lugar de planchas de madera, se entregaban troncos y se cortaban, no con sierras circulares ni cepillos eléctricos, sino con azuelas. El legado técnico, muy primitivo, de la Rusia zarista impidió durante mucho tiempo la realización de tales ideas avanzadas. La torre de Tatlin, si se hubiera podido construir, habría sido con las mayores dificultades. De este modo, los altos ideales y la geometría emblemática del constructivismo no reflejan tanto la ciencia y la tecnología de la Unión Soviética como la de Occidente. Lissitzky, al escribir en Moscú en 1929, lo aclaró: «la revolución técnica en Europa occidental y Estados Unidos ha establecido los cimientos de la nueva arquitectura». Se refería en concreto a los grandes complejos urbanos de París, Chicago y Berlín.

En gran parte debido a esta debilidad, en 1918 se inició un intensivo programa de formación del artista-diseñador. Aparecieron nuevas escuelas, Talleres de artes superiores y formación profesional, llamados *vkhUTEMAS* (de Vishe KhUdozhestvenny Tekhnicheskoy Masterskoy), y la propia utilización de

tal abreviatura, bastante común en la Unión Soviética, es en cierta medida una demostración etimológica de su simpatía por la tecnocracia moderna. Muchos de los constructivistas dieron clases o cursaron estudios en los *vkhUTEMAS*. Naum Gabo no hace mucho describió el programa de estudios y la insistencia con que los estudiantes se enredaban en discusiones ideológicas; una parte de su formación que, sostiene, tenía en el fondo más importancia que las enseñanzas mismas que allí se impartían. El programa para estas escuelas lo organizó al principio Vasili Kandinsky. Basado sobre todo en la amalgama de ideas expuestas en su libro *De lo espiritual en el arte*, el suprematismo y los conceptos incipientes del constructivismo conocidos como «cultura de los materiales», más tarde se convirtió en el prototipo para partes del curso de la Bauhaus alemana. En la Unión Soviética, no obstante, pronto fue desacreditado. La pintura y la escultura libres se prohibieron, al igual que las enseñanzas de los análisis un tanto metafísicos de Kandinsky sobre el color y la forma, y el curso se reorganizó con el énfasis puesto en las técnicas de producción más bien que en el diseño artístico. Desilusionado, Kandinsky y Gabo pronto abandonaron la Unión Soviética para trabajar en otros países donde sus ideas, que enfatizaban el contenido espiritual del arte, fueran aceptadas con más soltura.

Las batallas ideológicas entre quienes tenían inclinaciones suprematistas y quienes se mantenían decididamente en los principios constructivistas se libraron no sólo con palabras, sino con el arma del arte mismo. En 1916 Malévich prendió fuego a una salva de trapezoides con su *Suprematismo destructor de la forma constructivista*. Su *Blanco sobre blanco* (h. 1918) fue una afrenta para Rodchenko que contraatacó ese mismo año (el año que se iniciaron los *vkhUTEMAS*) con *Negro sobre negro*. Esta pintura simbolizaba la muerte de todos los -ismos en arte, en especial el suprematismo. Trotski y Lunacharski habían apoyado el constructivismo, pero con la NEP (la Nueva Política Económica de Lenin) en 1921, se cuestionó con gran seriedad la inutilidad del constructivismo. No obstante, esos artistas —y Malévich— continuaron trabajando en la Unión Soviética, aunque a la larga su influencia se desvaneció.

El vacío que en la pintura de caballete dejaron la supresión de la Academia de Petrogrado (que había patrocinado el régimen zarista), el rechazo del suprematismo y la negativa del constructivismo a tener que ver con el cuadro-pintura, lo llenaron, durante la década de 1930, los ilustradores y los pintores naturalistas organizados como la AKhR (Asociación de Artistas de la Revolución), más tarde como la OST (Sociedad de Pintores de Caballete) y,

aún más tarde, por otros: artistas, realistas socialistas que convencieron a las autoridades de que ellos también tenían un papel importante en la construcción de una sociedad igualitaria.

Entre los pocos sobrevivientes de ese grupo revolucionario de constructivistas está Naum Gabo, que todavía defiende los principios del «realismo constructivista», como él lo llamaba. Pero Gabo nunca estuvo por completo de acuerdo con las ideas centrales del constructivismo, y aunque ha sido crítico con el dogmatismo de Malévich, no obstante en esencia se encuentra más próximo a sus ideas y a las de Kandinsky que a los conceptos utilitarios de los constructivistas. Gabo defiende el uso constructivista que el artista hace de las formas elementales y las herramientas y las técnicas del ingeniero. Pero las líneas, las formas y los colores, cree, poseen sus propios significados expresivos independientes de la naturaleza. Su contenido se basa, no directamente en el mundo exterior, sino en las fuentes procedentes de los fenómenos psicológicos de las emociones humanas; algo que los constructivistas nunca pudieron aceptar. Dice que es por medio de acrecentar la vida espiritual de uno que el acto creativo contribuye a la existencia material. La «idea constructiva» no tiene la intención, insiste, de unir arte y ciencia, ni de *explorar* las condiciones del mundo físico, sino *sentir* esa verdad. Esto, dirían los constructivistas y sus seguidores, fue romanticismo puro y el sofisma del arte abstracto. El constructivismo, para dar al término su significado original, repudia el concepto de «genio»: intuición, inspiración, expresión de la propia personalidad. El constructivismo es didáctico, lo orienta más la fisiología que la psicología, está íntimamente relacionado con la ciencia y la tecnología, es concreto.

Junio de 1966

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

CHARLES HARRISON

«¿Qué pasa con la realidad del mundo cotidiano y la realidad de la pintura? No son las mismas realidades. ¿Qué es esta cosa creativa que usted ha luchado por conseguir y de dónde procedió? ¿Qué referencia o valor tiene, fuera de la pintura misma?» Ad Reinhardt (en un grupo de discusión en Studio 35, 1950).

Como etiqueta para las diferentes obras de una generación o una comunidad de artistas en particular, centrada en Nueva York desde la década de 1940 y durante al menos diez años, el término «expresionismo abstracto» es engañoso, pues abarca por un extremo la obra de Willem de Kooning, que raras veces es «abstracta» y, por la otra, la de Barnett Newman, que tiene un marcado carácter expresionista. No obstante, el término ha logrado volverse corriente y, por lo tanto, puede asumirse que su uso es bastante neutro.¹

Uno quiere establecer una visión del expresionismo abstracto que sea ampliamente heurística más bien que dogmática; que atienda a una necesidad para una comprensión confiable de las inquietudes formales y técnicas de los pintores y sus relaciones con el arte anterior, sin negar al mismo tiempo la posibilidad de hacerse una idea de las nociones más generales y «metafísicas» de los pintores de la importancia de sus acciones y sus afirmaciones. Uno necesita también mantener cierta exactitud respecto a un mundo que permitió la coexistencia, y hasta ciertos niveles la compatibilidad, de caracteres y características muy distintas: tanto Newman como De Kooning; tanto pintura «abstracta» como de figuras; tanto seriedad profunda como gran vulgaridad; tanto lo inexpresivo como lo sublime.

En un estudio tan breve de un tema tan amplio es necesario ser selectivo y encontrar algunas bases desde las cuales llevar a cabo la selección. Mi enfoque del tema, por lo tanto, se basa en la convicción de que la calidad y la originalidad del arte de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman y Mark Rothko establece su precedencia por encima de otros artistas que ahora por lo general se incluyen en estudios de grupo: William Baziotes, Bradley Walker Tomlin, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Richard Pousette Dart, Franz Kline y Philip Guston.² Espero que el texto que viene a continuación sirva como alguna justificación de esa convicción. He considerado a Arshile

Gorky y Hans Hofmann figuras significativas involucradas en la noción de pintura estadounidense de la «primera generación», pero no centrales.

También he basado mi interpretación del expresionismo abstracto como un fenómeno histórico en la intensidad particular del arte de fines de la década de 1940, cuando cada uno de los cinco artistas que he seleccionado establecieron estilos distintos, individuales y «maduros». ³ (En 1950 Rothko tenía 47 años, De Kooning y Still 46, Newman 45 y Pollock sólo 38.) Ofrezco esta concentración en los últimos años de la década de 1940, un poco de manera tentativa, como una justificación adicional para la escasa atención prestada a Robert Motherwell, cuya serie de *Elegías a la República Española* derivaron a gran escala durante los comienzos de la década de 1950 a partir de obras pequeñas de 1948 y 1949, y para Franz Kline, cuya primera pintura en blanco negro a gran escala (*Cardenal, Wotan, jefe*) datan de 1950. Tengo más fe en la omisión de Ad Reinhardt. Por todas las cualidades de su obra más temprana, sus magníficas pinturas negras lo distinguen como un pintor de la década de 1960.

El espacio no ha permitido una consideración extensa de los «orígenes» o los «antecedentes».

Las principales evoluciones del arte europeo del siglo XX, de hecho a los ojos de los estadounidenses, fueron el cubismo y el surrealismo. En las actitudes críticas convencionales —en su mayor parte dominadas por una tendencia formalista— estas evoluciones se han considerado antitéticas si no mutuamente excluyentes. El cubismo y sus derivados se han considerado en esencia «visuales» e interesados por el «espacio del cuadro»; la relación que existe entre el mundo real de las tres dimensiones y el mundo en esencia ilusorio y bidimensional del lienzo (la preocupación «apropiada» de la pintura). Sus antagonistas han considerado que el surrealismo es un movimiento artístico viciado por la literalidad y la teatralidad (es decir, en esencia no «visual» o anti-«visual»), y sus protagonistas que es un medio para la liberación del espíritu y la «revolución de la conciencia»; una noción que con mucha facilidad se relaciona con un sentido de implicación en condiciones de opresión social/política/cultural y de esperanzas de cambio.

Robert Motherwell, al menos, veía su propia obra en términos de «una dialéctica entre lo consciente (líneas rectas, formas diseñadas, colores cargados, lenguaje abstracto) y lo inconsciente (líneas suaves, formas oscurecidas, automatismo) resuelta en una síntesis que en conjunto difiere de los dos». ⁴ Las afirma-

ciones de Motherwell a menudo tienen una elegancia atípica del expresionismo abstracto, pero la sugerencia implícita aquí de que los procedimientos formales y espontáneos no son dominios necesariamente irreconciliables resultó apropiada para los expresionistas abstractos en conjunto. Los artistas a menudo han tendido a confundir a sus críticos manteniendo intereses que en apariencia son incompatibles desde un punto de vista ideológico. El artista quizás había tendido a trabajar en un nivel «más profundo», donde la implicación en la tecnología de la pintura le proporciona un idioma que el crítico no puede «traducir». De hecho esto era verdad en Nueva York en la década de 1940.

Entre los conceptos «extremos» de cubismo y surrealismo había importantes puntos en los cuales varias potenciales fuentes de influencia en las obras de pintores individuales admirados se volvieron compatibles como ejemplos de una posibilidad o un problema «profundo» general. Ciertas obras, de un período bien representado en las colecciones estadounidenses de entreguerras, de Picasso, por ejemplo (*El taller*, 1927-28, Museum of Modern Art, Nueva York), Miró (*Interior holandés I*, 1928, Museum of Modern Art, Nueva York), Léger (*La ciudad*, 1919, Philadelphia Museum; con anterioridad en la Gallatin Collection, Nueva York), Matisse (*Bañistas junto al río*, 1916-17, Art Institute of Chicago; con anterioridad en la Valentine Gallery, Nueva York) y, más localmente, Stuart Davis se volvió compatible para los pintores estadounidenses como «material de fuente» en el contexto de su uso del espacio de «caja agrandada» del cubismo sintético. Las características principales de tales pinturas son un abandono de la iluminación «naturalista» y las relaciones moduladas entre los elementos formales en favor de las formas planas, en general de contornos bastante duros, desplegadas en relaciones espaciales, por lo común muy condicionadas por las relaciones de color, en el contexto de una composición que sólo permite la lectura de un espacio «consistente» cuando el espacio está encerrado; el espacio está por entero lleno de formas y planos (como en el de Léger), o hace referencia a un espacio como caja de verdad (como en los interiores de Picasso y Miró) o se identifica con la superficie misma del lienzo —de modo que evita funcionar en referencia a un espacio «real» en particular— mediante la aplicación de un fondo pintado, suave pero opaco, que cubre toda la superficie (como en el Matisse y en varios Miró de las décadas de 1920 y 1930).

Alrededor de 1942-44 muchos de los pintores estadounidenses, aunque sus temas eran diferentes y desiguales, los disponían en un espacio «encerrado» en esencia cubista sintético: Motherwell (*Pancho Villa muerto y vivo*, 1943), De

Kooning (pintura sin título, h. 1944, Eastman Collection), Pollock (*Hombre y mujer*, 1942, *Guardianes del secreto*, 1943), Baziotes (*El paracaidista*, 1944), Tomlin (*Entierro*, 1943). La importante variación está entre un método de ordenación que depende de un empujar y tirar de formas «poscollage» planas (Tomlin en un extremo) y un intenso desorden de éstos en nombre de un automatismo «pictográfico» (Pollock en el otro). Algunas de las primeras pinturas pictográficas de Gottlieb de fines de la década de 1940 también recuerdan el espacio cubista tardío, aunque aplanado debido a la influencia de las pinturas compartimentadas de Torres-García de fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930 y las propias pictografías de Paul Klee. El excepcional *Autorretrato* de Clyfford Still de 1945 también relata, sin embargo, como en las obras de Pollock de la misma época, que el poder de las imágenes mantiene una prioridad por el contenido por encima de la «organización espacial» que, a la larga es —como lo fue para Pollock— decisivamente perjudicial para el medio de composición cubista.

Hans Hofmann y Arshile Gorky, por supuesto, trabajaron con el espacio «interior» cubista sintético unos diez años antes, y sus pinturas de mediados de la década de 1930 proporcionan un punto clave de la transición entre la obra de los europeos y la de los estadounidenses. Gorky había llegado a Estados Unidos en 1920 procedente de Armenia, Hofmann en 1933 de Múnich.

La convicción de Gorky de la importancia de los cuatro grandes europeos, Miró, Matisse, Picasso y Léger, de hecho parece haber precedido a la de sus contemporáneos De Kooning, Gottlieb, Newman, Rothko y Still (los seis habían nacido entre 1903 y 1905) y de los más jóvenes, Pollock, Motherwell y Kline (nacidos entre 1910 y 1915); pero había realizado un largo aprendizaje de los estilos del cubismo tardío y el surrealismo, mientras que la evolución de los estadounidenses a través de series de preocupaciones europeas del siglo xx fue de una rapidez sorprendente una vez que se inició a comienzos de la década de 1940. Sólo en 1947, el año antes de su suicidio, el año que Pollock realizó su pintura de chorreado de toda la superficie y el año después de la exposición individual de Still en «Arte de este siglo», Gorky logró un estilo de verdad independiente que reconciliaba, como Pollock hizo de manera más absoluta y más radical, lo que antes era irreconciliable: dibujo, como una actividad de generación de imágenes, y pintura como una actividad que implicaba la afirmación de la lisura del lienzo plano (*Agonía*, *Los esposales II*, *Año tras año*, *El límite*, *Los oradores*, todos de 1947). Una nueva clase de lo pictórico, libre de una función de representación como el dibujo no estaba, fue en su mayor parte el medio para esto.

En su propia obra, y a lo largo del progreso de sus admiraciones, desde Cézanne, vía Picasso y el Kandinsky transicional, hasta Miró e incluso Duchamp, guiado en los últimos años por Roberto Matta,⁵ Gorky ejemplificó la relación que se estaba desarrollando entre los estadounidenses y la pintura europea. El debate en cuanto a si debería considerarse «el último surrealista o un pionero de la nueva pintura estadounidense» es mejor dejarlo sin resolver. La caracterización que Rubin hace de él como un «pintor transicional»⁶ parece apropiada, en la medida en que no se la utiliza para rebajar el logro y la independencia de sus últimas pinturas.

Hans Hofmann, mucho mayor que Gorky (él había nacido en 1880), era el único cualificado para transmitir a una generación más joven las preocupaciones centrales del arte europeo de comienzos de la década de 1920. Creció en Múnich en la época en que allí estaba en plena actividad la Secesión. Estuvo en París de 1904 a 1914, durante los episodios del fauvismo y el cubismo, y había sido amigo íntimo de Robert Delaunay. En 1915 abrió una escuela de bellas artes en Múnich, donde unos pocos años antes se habían formulado los principios del arte abstracto de Kandinsky, y donde, durante la guerra, Hofmann almacenó muchas de las pinturas de Kandinsky del crucial período transicional. El año que cerró su escuela de Múnich, Hofmann enseñó en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, donde Pollock se matriculó, y en 1934 abrió la Escuela de Bellas Artes de Nueva York de Hans Hofmann.

Estaba empapado de la experiencia de primera mano del cubismo, el fauvismo y el expresionismo y sus distintas extensiones. Clement Greenberg, que asistió a las conferencias de Hofmann y estaba profundamente afectado por sus enseñanzas y conversación, ha escrito: «Se podía aprender más acerca del color de Matisse de Hofmann que del propio Matisse», y «nadie en este país, entonces ni a partir de entonces, comprendió el cubismo tan a fondo como Hofmann».⁷

La principal preocupación de Hofmann, que transmitió con mucha energía y gran claridad a sus alumnos, era por la unidad color/forma en que el espacio pictórico iba a volverse «plástico» a través de la aceptación, mediante el proceso de colorear, de la función de «colocación» que antes debe llenarse mediante el proceso del dibujo. De este modo sintetizó aspectos de las teorías cubista y fauvista y preparó, en una medida considerable, un armazón para la «pintura de color» de posguerra en general y para la «abstracción pospictórica» en especial.⁸

Hofmann expuso en ocasiones con los expresionistas abstractos durante la década de 1940, pero en cuanto a generación (era, por ejemplo, 32 años mayor

que Pollock), origen (tenía 52 años cuando visitó por primera vez Estados Unidos) y obra, rehúye la integración completa con ellos. Su pintura, por todas sus cualidades en plena forma, y toda su inmensa variedad, siguió siendo europea en un sentido específico. Hay pruebas de una consistente búsqueda de la «sustancialidad» y un intenso apego a la composición como un proceso de evidente relación de las partes⁹ que proclama algunas fuertes lealtades europeas.

Entre los alumnos de Hofmann a fines de la década de 1930 se encontraba Lee Krasner, con quien Pollock iba a casarse en 1945. Ella le presentó a Hofmann en 1942. Greenberg había atribuido al ejemplo y la influencia de Hofmann el hecho de que «la “nueva” pintura estadounidense en general se distinguiera por la nueva animación de la superficie»,¹⁰ pero resulta muy difícil no pensar que esta animación de la superficie no se habría podido lograr sin él. Al fin y al cabo, había muchas fuerzas trabajando para ese fin.

La coincidencia de las preocupaciones del cubismo tardío en los pintores europeos más avanzados ofreció un contexto crucial de influencia para los estadounidenses. Un necesario contexto antinómico lo proporcionó el aspecto del surrealismo europeo que implicaba la combinación de técnicas «automáticas»¹¹ con un interés por el tema primitivo y «arquetípico». La aplicación que los estadounidenses hacían de la noción de automatismo, en comparación, fue amplia, de modo que en este contexto tantas fuentes de influencia dispares resultaron compatibles como en el contexto de las versiones del espacio cubista tardío. (Y, por supuesto, en gran parte de la obra de Picasso y Miró los dos eran en potencia compatibles.) Además, puesto que los pintores estadounidenses se sentían más atraídos por un punto de vista de las imágenes del «inconsciente», el «subconsciente» y el «preconsciente» jungianos más bien que freudianos,¹² no les resultó imposible reconciliar un interés por las técnicas de la espontaneidad con un interés por los temas «heroicos» o «épicos». Tendían a ver que ambos implicaban la producción de «arquetipos». En el caso de Pollock, por ejemplo, esto implicaba una reconciliación de las imágenes exploratorias de sí mismo y las técnicas de Miró y Masson con las imágenes declarativas y las técnicas de los muralistas mexicanos —de manera notable Orozco— por cuya obra se sentía impresionado desde una etapa anterior. El Picasso de la década de 1930 —el del *Guernica*— resume las posibilidades inherentes en esta conjunción, como el Picasso de la década de 1920 —el de *Tres bailarinas*— parecía resumir la posibilidad de la existencia de temas «fuertes» en el espacio cubista tardío. Pollock, en

particular, parece haber estado obsesionado por el *Guernica*.¹³ Muchos de los pintores de Nueva York veían a Picasso como más o menos omnipotente. «En la WPA [...] acostumbramos practicar una clase clandestina de dibujo automático [...] Stuart Davis y Léger fueron muy influyentes en esos momentos. Pero Picasso era Dios. Picasso nos influyó a todos» (Peter Busa).¹⁴

En la década de 1940 —y en especial alrededor de 1944-46— hubo demasiada compatibilidad entre las consecuencias de la persistente influencia cubista de implicación en las estrategias surrealistas para «liberar el control consciente sobre los procedimientos de la composición».

Robert Motherwell era, en una medida considerable, el portavoz de los aspectos teóricos del surrealismo europeo, en el que había recibido una concienzuda educación, de manera especial de Seligmann, Matta y Paalen. Por cuenta propia explicó el surrealismo a Pollock, Gorky y Rothko.¹⁵ Estaba muy informado en estética e historia del arte y ya en 1941 había sido introducido en el círculo de inmigrantes surrealistas en Nueva York, que incluía a Tanguy, Masson, Duchamp, Ernst y Breton. Se convirtió en un temprano e íntimo asociado de Roberto Matta, un joven pintor suramericano entonces interesado por revivir las estrategias en su mayor parte abandonadas en la década de 1930. Motherwell conoció a Baziotes y Pollock en 1942, y durante un tiempo, a fines de ese año, hicieron visitas regulares al taller de Peter Busa,¹⁶ donde discutieron, entre otras cosas, la necesidad de encontrar «nuevas imágenes del hombre» (Matta)¹⁷ y las potencialidades de las técnicas automáticas.

Al igual que Pollock, Motherwell estaba interesado por abrirse camino a través de las versiones del espacio del cuadro del cubismo sintético hacia una pintura más grande con una superficie «activa»; pero sus medios eran menos perjudiciales, más «conscientes del arte» que los de Pollock. Desde 1943 estuvo, por ejemplo, dedicado al collage, no simplemente, uno sospecha, como una extensión de su gama de enfoques de la superficie de la pintura, sino como un medio de sugerir un mundo de relaciones plásticas, investido de asociaciones particulares que podía hacer compatibles el legado de los tipos de composición cubistas y las técnicas de yuxtaposición surrealistas sin un daño real de pérdida de control. Era como si el automatismo fuera para él algo en esencia teórico que él nunca puso en práctica con mucha eficacia. En comparación, digamos, con la obra de Pollock, a la cual él parece haber estado próximo a comienzos de la década de 1940, la de Motherwell carece de osadía y espontaneidad. Donde Pollock estaba cambiando los términos de

referencia de una tradición, Motherwell seguía siendo «artístico» en relación con los modelos europeos. En su obra de la década de 1950, a medida que las formas se vuelven simplificadas y la escala se aumenta de manera considerable, la tendencia es hacia lo retórico más bien que a lo grandioso.

Quizá la noción de automatismo —en esencia una noción literaria y estratégica al fin y al cabo— fue en realidad menos efectiva que la urgencia de las necesidades que la noción, entre otras, estaba destinada a servir. En términos generales, Hans Hofmann no sentía mucha simpatía por el surrealismo, al menos hasta mediados de la década de 1940, cuando parece que la obra de pintores más jóvenes lo impulsaron a reconsiderarlo;¹⁸ y sus preocupaciones eran por lo general formalistas, es decir, interesadas por la composición como estructura y la superficie como tensión en lo profundo; aunque en obras sustanciales de comienzos de la década de 1940, como *Efervescencia* de 1944, la pintura encharcada y chorreada sirve para poner en libertad la superficie más allá del punto en que las reminiscencias de las formalidades cubistas pueden servir para perpetuar asociaciones con las particularizaciones del espacio en el mundo material. Estas obras preceden en varios años a las pinturas chorreadas que cubren toda la superficie de Pollock y sirven para remarcar que el automatismo surrealista, aunque puede haber servido sin duda a una función necesaria al aflojar el asimiento del espacio del cuadro cubista, no era necesariamente la única manera en que podía conseguirse. El motivo negativo —la necesidad de «evadir» el marco cubista de referencia al mundo—¹⁹ en sí mismo sugiere fines que implican los mismos medios. En la obra de Pollock, el «automatismo» (la ideología del *grafismo* como reconocimiento de uno mismo) y el extremo pictoricismo (medio «aformal» de alejarse de los fines opresivamente formales) llegan a significar una y la misma cosa.

Un estudio de las imágenes arquetípicas, agresivas, animales, sexuales y míticas de la obra de Pollock a comienzos de la década de 1940 —más o menos desde, digamos, *Hombre y mujer* de 1942, a través del *Mural* del Guggenheim de 1943, *Ceremonia nocturna* de 1944, vía aguadas y dibujos a la pluma de 1946 muy evocadores de Miró en un extremo y Masson en el otro, hasta las pinturas de los *Sonidos en la hierba* de 1946— revela un fuerte ímpetu por alejarse de la explotación de específicas (a través de «desintegrar») imágenes solas (*Pasífae* y *La loba* de 1943) vía la aglomeración de imágenes tipo (el *Mural* y *Gótico* de 1944) hacia un reconocimiento de la prioridad de los

procedimientos sobre los resultados de la generación de imágenes. Es en estos términos que los progresos de Pollock desde una dependencia considerable de las imágenes compatibles pero de segunda mano (*Guernica*, etc.) hacia un modo general de expresión de sí mismo de ningún modo es traicionada; lo que puede verse como el logro de un grado de «realización de sí mismo».

En 1945 Pollock se trasladó de Nueva York a East Hampton, Long Island. Como Ellen Johnson ha señalado, a partir de esta fecha los títulos místicos de comienzos de la década de 1940 dan la impresión de dejar paso a los títulos que evocan el mundo natural. Parece razonable suponer que esto refleja al menos un cambio de actitud por parte de Pollock hacia la posible gama de temas accesibles a su pintura. Yo sugeriría que los procedimientos de integración con la pintura de la cual Pollock hablaba²⁰ refleja, insinúa o depende de una creciente sensación de integración en algunos contextos más amplios de su vida durante los años 1949-50. La naturaleza del logro de las pinturas de estos años lo sugieren. (Pollock cambió el título de su magnífico *N.º 31, 1950*, se dice, para llamarlo *Uno*, porque sentía que él y el cuadro eran uno.)

En las pinturas «que cubren toda la superficie» de Pollock de 1946, por ejemplo *Sonidos en la hierba*, *Sustancia brillante* y *Ojos ardientes*, las imágenes, si no reconocibles, todavía están reconociblemente allí; pero la actividad sobre la superficie —que parte de la pintura, es decir, que de manera categórica se afirma al ocupar un espacio literal en una superficie sin duda alguna vista como plana— cada vez más vela, o aleja o abruma las imágenes establecidas como resultado de las etapas de la pintura anterior, menos espontáneas. A medida que el «paso» de la pintura se aceleraba —a medida que lograba «entrar en la pintura» de manera más completa— Pollock parece haber encontrado el verdadero procedimiento de aplicación de la pintura cada vez más expresivo; no un medio de representar, sino el medio verdadero para la vida mimética, dentro de la pintura, de la importancia en que la forma representada iba a ser encarnada.²¹

El resultado es muy denso (aunque muy rico) tanto en cuanto al color como a la textura; en comparación, las pinturas de *Sonidos en la hierba* son pequeñas, y parece como si en realidad no hubiera sitio suficiente en ellas que permita un panorama completo para la clase de expansión que de manera inevitable acarrea el proceso «evolutivo» antes esbozado. No era tan sólo una cuestión de espacio inadecuado entre los cuatro bordes del lienzo: no había sitio suficiente entre la superficie del lienzo y la fuente de movimiento que el pincel iba a trazar en él, es decir (para esta época), el hombro del pintor.

Esta sensación de «falta de sitio para pintar» bien puede haber sido, de manera directa, una consecuencia de esa cualidad de verdadera violencia física que Pollock llevó a la actividad de la pintura (según, en concreto, para Motherwell, un testigo ocular de los procedimientos de Pollock cuyo testimonio, por otra parte, me muestro poco dispuesto a mencionar).²²

Aunque la solución de Pollock al problema de reconciliar su técnica con las necesidades y preocupaciones fue muy individual, no se enfrentó solo a la situación. Parece que hubo un problema general a mediados de la década de 1940. Matta, al parecer, experimentó un giro en las prioridades de las preocupaciones existenciales al reconocimiento de la necesidad de un «espacio» nuevo en el cual hacer que estas preocupaciones se manifesten: «En un momento los artistas comenzaron a discutir no ya quiénes somos y qué nos sucede y cómo nos cambia nuestra pintura, sino que comenzaron a hablar con sus manos, tratando de describir el espacio como lo hace una bailarina».²³

El abandono del lienzo sobre el caballete o la pared y colocar un lienzo más grande en el suelo fue una evolución que puede haber servido a Pollock para solucionar una necesidad que también tenían otros pintores. Pero el cambio muy bien puede haberle parecido motivado por consideraciones en esencia prácticas y particulares —la necesidad de «más sitio»— por muy radicales que fueran las implicaciones de la acción y por muy dramáticas que fueran sus consecuencias dentro de la obra de Pollock y más allá.

Sospecho que Pollock pudo haberse sentido motivado, al aumentar tanto el tamaño de los lienzos como la zona de trabajo, por el deseo de abrir un poco la pintura; con el fin de evitar una situación en la cual un período bastante prolongado y satisfactoriamente intenso de trabajo en una pintura estaba destinado a dar por resultado una superficie demasiado elaborada y demasiado densa para admitir una mimesis de este tipo.

La adopción de la técnica de chorrear y rociar y de pinceles secos, palos y paletas de albañil como herramientas también pueden en gran parte justificarse en términos prácticos: estos medios permitían a Pollock mantener una posición bastante erguida, apartado del suelo y el lienzo. Esta postura de pintar a la longitud del brazo no podía mantenerse para una pintura en el suelo como puede hacerse delante de un caballete o una pared. El punto de equilibrio para Pollock llegó a ser sus caderas, no, como antes, los hombros; el ritmo natural —y Pollock fue un pintor «rítmico» desde el comienzo— se hizo, cosa que era inevitable, más expansivo, incluyó movimientos más largos y más

amplios de la mano que controla la aplicación de la pintura. Consiguió más dominio del lienzo. Los dictados de la gravedad y la aumentada fluidez de la pintura aseguraron que una pintura realizada de esta manera sería más propensa a los efectos «accidentales» que, en nombre del automatismo, Pollock se había preocupado por explotar desde al menos 1936 (el año de su participación en el taller experimental de Siqueiros) como un medio de «liberar» tanto el procedimiento como las imágenes de las actitudes cohibidas hacia la tecnología de la pintura.

La solución de los problemas técnicos y físicos —de «enfoque»— supusieron soluciones para problemas fundamentales de expresión. Éstos eran problemas particulares propios de la expresión de sí mismo de Pollock, pero la manera en que expresó sus preocupaciones sirvieron para dar a sus pinturas status de instancias de esas preocupaciones que sentía en común con sus contemporáneos, con los otros expresionistas abstractos y, en mayor o menor medida, con todos los que compartían o podían compartir sus intuiciones en cualquier grado. Ésta fue una de esas notables conjunciones de radicalismo técnico con ideológico que, cuando se produce, marcan los momentos de verdadera revolución en la historia del arte.

En la obra de Hofmann a partir de 1940 (una pintura pequeña al óleo sobre madera contrachapada, *Primavera* de 1940, es quizá la primera), la pintura chorreada y derramada es desplegada de una manera y con unos fines que no son distintos de los de Pollock. La particularidad de las relaciones en profundidades ilusorias —el «empujar y tirar» de las superficies de Hofmann— es lo que separa estas obras de las del hombre más joven. El automatismo de los surrealistas (en particular Masson), los experimentos con pintura chorreada de Ernst, y los experimentos dirigidos en el taller de Siqueiros han sido todos mencionados con mayor o menor frecuencia como fuentes para la técnica de Pollock. Al final lo que importa no es cómo pintó Pollock, sino cómo fue para él pintar de esa manera, es decir, a qué fines se estaba sirviendo en esos momentos y mediante esa técnica.²⁴

Desde luego no era anarquista en su especialidad. (Busa: «Pollock fue un pintor natural. Podía nadar en él y salir creando los efectos líricos organizados con gran belleza. Pollock tenía el conocimiento más articulado de su medio...». Matta: «Estaba *muy* interesado por la pintura».)²⁵ La cuestión es que donde para Hofmann la técnica del chorreado y derramado era en esencia un aspecto y una función de la composición en lo abstracto, donde para Masson era un medio

para la invención y el «descubrimiento» de la forma, donde para Ernst era quizás importante como una «partida», para Pollock esta actividad implicaba el modelado mismo de la forma pictórica. Fue su medio de sintetizar, de resumir su enérgico vocabulario de arquetipos y mitos y criaturas y dar a esa síntesis vida mimética en su pintura; una vida, es decir, «en el momento de pintar».²⁶ Así y todo podemos ver los lienzos que cubren toda la superficie entrelazados de Pollock de 1949-50 como que representan una nueva clase de espacio pictórico según el cubismo analítico,²⁷ pero no podemos ser intuitivamente conscientes —si respondemos con comprensión y sin prejuicios («formalistas» o «literarios» o cualesquiera otros)— de las huellas de la vida del contenido de la pintura en general y del contenido de las pinturas de Pollock en particular. En determinadas pinturas (las primeras de toda la superficie cubierta de 1947, como *Bajo cinco brazas de agua* y *Catedral* y algunas otras obras de comienzos de la década de 1950) estas huellas son visibles «cerca de la superficie»; insinuaciones, como biomorfos en ámbar, de otra vida atrapada en otro momento, que llevan una poderosa sensación de lo particular en la experiencia que no es menos específico por ser imposible traducirlo en otros términos que los que gobiernan nuestro medio de percibirlo (es decir, por ser muy idiomáticos).

Por supuesto, no es adecuado describir el procedimiento de Pollock tan sólo como una cuestión de encarnación en estos términos. El problema de animar la superficie del lienzo había que resolverlo en los términos de los recursos disponibles en ese momento. La comparativa «inocencia» histórica del arte de esta técnica sin la menor duda ayudó a que Pollock se liberara de ciertos enfoques de la realización de la pintura heredados (como se esbozó antes) y lo habilitaron a despojarse de los aspectos de segunda mano de su vocabulario de motivos; pero nada podía liberarlo de las exigencias epistemológicas «más profundas» de la pintura en el siglo XX; en particular hizo frente —como cada uno de los expresionistas abstractos a su manera— a la específica gama de problemas involucrados en el choque entre, por una parte, el complejo legado de la función ilusoria de la pintura (un punto de partida para toda la pintura importante hasta 1947) y, por la otra, la entonces incontrovertible condición de artificial de la pintura como un objeto y de su superficie como una que ya no podía mantener la ilusión narrativa.

Lo que hizo que estos problemas fueran tan intensos para los expresionistas abstractos no fue tanto una ambición por hacer pinturas abstractas y «aplanar» aún más la superficie del cuadro, como una convicción de que la realización

de gran arte implicaba la encarnación de contenidos significativos. El problema no era tanto a cómo iban a verse sus pinturas (abstractas), sino cómo encontrar un vehículo y cómo encontrar espacio para las clases específicas de tema ante el aparente agotamiento de los recursos que habían sustentado las tradicionales funciones figurativas de la pintura. Cuando un grupo de expresionistas abstractos fundó una escuela en 1948 la llamó, a sugerencia de Newman «Los temas del artista».²⁸ Según Motherwell, el nombre «tenía la intención de enfatizar que nuestra pintura no era abstracta, que estaba llena de tema».²⁹ Si uno va a encontrar una caracterización por lo general viable de las preocupaciones compartidas de los expresionistas abstractos durante la década de 1940, sólo puede ser en términos de intereses compartidos con satisfacción. Las pinturas de Pollock de 1947-50 necesitan verse en términos que tuvieran en cuenta algún conocimiento de éstas.

En las obras más elegantes de Pollock de 1950 —como *Ritmo otoñal* (N.º 30, 1950), *Uno* (N.º 31, 1950) y N.º 32, 1950— los procedimientos de la composición rítmica de una técnica cada vez mayor de sostenimiento de sí misma de hecho parece declarar una prioridad holística para la pintura en su aspecto no referencial; pero incluso aquí «incidentes» individuales se separan y asumen una función particular a medida que uno se concentra más en ella. Uno siente que la cualidad «resuelta» de estas pinturas representa un logro conseguido con muchas dificultades en un contexto más amplio que el de la simple superficie del lienzo; y parece que esa respuesta sólo puede explicarse en términos de una intuición de la presencia de algunos indicadores de «estados» capaces de resolución. Estos «estados» resultan difíciles de caracterizar en términos que no sean aquellos en que están encarnados, es decir, los términos «visuales»; pero quizá no sea del todo irracional suponer que la «gama emocional» —la implicación de inagotables e intranquilizadores compromisos en los problemas existenciales— que transmiten las imágenes de la obra de Pollock de antes de 1947, continuaría para caracterizar su medio y su motivación para la expresión de sí mismo después de esa fecha. En estas grandes e implacables pinturas las imágenes mismas están «caracterizadas por ausencia».

Es significativo que la siguiente serie de obras importantes —los lienzos de esmalte negro de 1951-52— recapitulan gran parte de las imágenes específicas de antes de 1947 (y, de manera más evidente, de dibujos a la pluma y la tinta de comienzos de la década de 1940). Aquí hay que hacer una analogía, creo, con las condiciones bajo las cuales Braque y Picasso usaron el collage para reintroducir

la figuración en 1912-13, con lo que se proveyeron de una dirección alternativa para la que les había sugerido (a ellos y a muchos pintores posteriores de verdadera habilidad, Pollock entre ellos) la acumulación de abstracción del cubismo analítico de 1910-11. Me siento inclinado a pensar que los más grandes pintores de este siglo («pintores» en concreto, no necesariamente «artistas» en general) han sido los que tuvieron razones para no estar dispuestos a ver la abstracción absoluta como un coto vedado necesario para su arte.³⁰ Es importante recordar que a comienzos de la década de 1950 tanto Pollock como De Kooning estaban pintando composiciones importantes de figuras a gran escala; en el momento de escribir estas páginas, De Kooning todavía está pintando figuras; Pollock murió en 1956 cuando sólo tenía 44 años.

Ha sido un dogma de la crítica modernista/formalista extrema que las obras de Pollock posteriores a 1950 por lo general representan una decadencia después del punto culminante de los tres años anteriores.³¹ Entre las pinturas que serían menospreciadas durante esta crítica programática figuran varias que sin duda están entre los logros supremos y más intensos del arte del siglo XX: *Polos azules* de 1952, *Retrato y un sueño* y *El color gris del océano* de 1953 y muchas otras. Estas pinturas no parecen haber abierto radicales posibilidades nuevas para el arte figurativo (ni, en modo alguno a corto plazo ni evidente, lo hicieron los autorretratos últimos de Rembrandt), pero esto no implica que tengan que ser retrógradas en la historia del arte. Verlas como tales implica una lectura de Pollock que lo consideraría en esencia un innovador de estilos de abstracción. Tal consideración parece contradecir los hechos conocidos acerca de los puntos de partida de Pollock y depender de una perspectiva selectiva bastante triste de la obra. Sospecho que la idea de que hay una (fuerte) necesidad de abstracción en la pintura, la cual este punto de vista implica, es a su vez un resultado y una función de una limitada —a largo plazo quizá destructivamente limitada— esfera del arte.

Pollock siguió siendo una figura, en comparación con las demás, aislada. No perteneció a uno solo de los grupos de artistas, ni ideológico, ni social, ni de cualquier otra clase, de los que comenzaron a formarse a partir de 1948 como un significado de comunidad desarrollada. En 1945, el año de su segunda exposición individual en «Arte de este siglo» se había trasladado de Nueva York a East Hampton. En 1948, en su primera exposición individual en la Betty Parsons Gallery (su quinta individual en Nueva York) Pollock expuso por pri-

mera vez sus pinturas chorreadas que cubren toda la superficie. En el mismo año Willem de Kooning realizó su primera exposición individual, en la cual expuso la serie de obras en blanco y negro que había comenzado dos o tres años antes.

De hecho, De Kooning había sido famoso y admirado entre los pintores desde mediados de la década de 1930. A fines de la misma formó parte de un grupo de amigos que incluía a Gorky, Stuart Davis, el escultor David Smith y el pintor, escritor y hombre de muchas otras cualidades, el influyente John Graham. La asociación con Graham fue importante para De Kooning, al igual que para Pollock, de quien Graham se hizo amigo a fines de la década de 1930. Los escritos de Graham, que abarcan tanto una tecnología poscubista como una participación en los mitos, el primitivismo y la teoría del inconsciente, convirtieron en instancia en una fecha anterior la posibilidad de la compatibilidad entre la abstracción formal y las imágenes míticas.

Las pinturas en blanco y negro son sus obras más «expresionistas abstractas», al emplear, como hizo, las técnicas de composición del automatismo y unas imágenes «resonantes» compatibles con los intereses «místicos» de mediados de la década de 1930 (los títulos incluían *Viernes negro*, *Orestes* y *Charca oscura*); pero en esencia De Kooning estaba interesado por los problemas más centrales para la tradición cubista que para la surrealista de la pintura del siglo XX. Por supuesto, en 1940 las dos corrientes no siempre eran fáciles de distinguir. Picasso, en particular, había estado preocupado por inyectar posibilidades para una mayor expresividad en los contextos sugiriendo que los problemas formales estaban allí para ser resueltos. Pinturas como *Tres bailarinas* de 1925 sugieren la posibilidad de temas emotivos «fuertes» en el espacio poscubista; pero el precio pagado es el restablecimiento de justo las características de decorado teatral de la pintura de perspectiva que el cubismo había suplantado. Y desprovisto de la función narrativa del arte anterior, la tendencia de tales pinturas es hacia la retórica. Las figuras se convierten en títeres; Picasso fue el titiritero *par excellence*.

Las ambiciones de De Kooning estaban en conflicto en este momento: cómo implantar un volumen particular por completo sensual dentro del marco convencional del lienzo sin abandonar —como Picasso se vio obligado a hacer (negando a Cézanne en nombre del desenmascaramiento de uno mismo)— la evidente resolución de la pintura y el dibujo en cuanto a la superficie plana. En 1910-11, cuando el cubismo analítico estaba en su momento tanto más complejo como más hermético, Braque y Picasso recurrieron a codificaciones —mástiles de violines, aberturas acústicas de guitarras, imágenes de marcas de

botellas, etc.— para hacer convencional el «hecho» de que un cierto «espacio» estaba ocupado por un volumen específico. Los expresionistas abstractos, con la excepción de Gottlieb y Motherwell (un europeo honorario) a mediados de la década de 1940, estaban poco dispuestos a emplear tales ingenios sinópticos, como lo eran, para frecuentar el espacio «profundo».

Thomas Hess había caracterizado a De Kooning como viejo y leal compañero, poco dispuesto a buscar síntesis para asuntos en apariencia antitéticos.³² De hecho, la mayor parte de la tensión inherente en todas las obras de De Kooning deriva de la naturaleza irresoluta entre tales antinomias como imagen y fondo, pintura y lienzo, colorear y dibujar, ilusión y lisura y entre la instantaneidad espontánea de la percepción —respuesta, visión, mirada, vislumbre, etc.— por una parte, y la interminable complejidad de intercalarlas y encajarlas en las otras. En su buena voluntad por «suspender» el tema pintado en los procesos de su formulación, De Kooning se encuentra próximo a Pollock. Al lado de las obras de madurez de estos dos, incluso las pinturas de Kline se veían acabadas y serenas.

En estas pinturas de figuras de alrededor de 1938 a 1945 (desde *Dos hombres de pie*, digamos, a *Ángeles rosa*) e incluso de manera más contundente en la gran serie de *Mujeres* que comenzó en 1950,³³ De Kooning recapituló un problema que había observado Cézanne y que los cubistas no habían resuelto, sino sólo camuflado: cómo permitir o crear equivalencia para esos objetos o espacios o formas cuya presencia, visión binocular y habilidad locomotora nos permite confirmar en el mundo real, sacado o desustanciado en el inevitable proceso selectivo de transferir a una superficie bidimensional. Cézanne pudo no pintar la pared detrás de la *Mujer con cafetera*, pero parece haber estado muy preocupado por «hacer sitio» para ella, por muy poco profundo que fuera el espacio a su disposición y por muy sustancial que fuera la figura en él encerrada. De Kooning se plantea problemas similares para la reconciliación de realidades que compiten: 1) el mundo representado, la figura en un espacio dado; 2) la lisura del lienzo y la naturaleza de la pintura. En la pintura, la ilusión, por convención, siempre ha servido para mediar entre las dos; es una condición de la segunda que sirve a la primera. La naturaleza de De Kooning es no reconciliar. Él permite que el fondo invada la figura, que la figura absorba el fondo. La ontología de la pintura sigue siendo provisional en un sentido que implica algo más que la equivocación que asociamos al uso de ilusión.

Parece como si el mismo secado de la pintura, la congelación literal de la imagen, empujara las escalas muy por encima de la satisfacción de De Kooning.

Su mitología está repleta de historias de pinturas deliberadamente entregadas húmedas para las exposiciones, de estratagemas usadas para el proceso de secado, de continua cancelación y reajuste de pinturas en apariencia «acabadas» («resueltas»).

Esta «suspensión» se evidencia con más rapidez en las pinturas de una figura sola, pero quizás encuentra su expresión más intensa en las obras de 1946-50 que son conglomeraciones casi abstractas de formas sugerentes (desde las primeras pinturas en blanco y negro, *Luz de agosto*, etc., a través de *Ática* y *Excavación*). Estas pinturas densas y notables parecen haberse originado de elementos y procedimientos casi automáticos —letras y números pintados con libertad, fragmentos de figuras cortadas y pegadas, yuxtaposiciones de collages, etc.— que son integrados y absorbidos a medida que la pintura progresa, no sólo como motivos formales, sino como aspectos de una asíntota de alguna posición última. Como producto final de este proceso de acumulación, absorción e incluso cancelación, la pintura encierra no sólo, como las obras de Pollock de 1946, la «historia» de su contenido, sino las propias tensiones todavía animadas en las luchas de motivos procedentes de un mundo de motivos por ocupar un lugar importante en el restringido mundo del lienzo. *Ática* de 1949 y *Excavación* de 1950 resisten la comparación con cualquier otra pintura del siglo XX.

En la dicotomía dibujo/pintura, la escala de la pintura cubista en el fondo favorece al dibujo. (Quizá su gran escala fue una razón de por qué *Las señoritas de Aviñón* nunca pudo ser «acabada».)³⁵ De Kooning aumentó la escala del lienzo hasta un punto en que una pincelada con una brocha de pintor de brocha gorda se lee como la cosa más próxima a una «línea», y estuvo a favor de los procedimientos de pintura incluso en contextos donde parecía haber una función de delineado. El resultado es suspender el proceso de identificación en una confusión de modalidades. En ausencia de otros indicios —como el sombreado o el uso de la perspectiva—, el dibujo (en esencia un proceso monocromo) es una cuestión de plano y alzado. Establecer la coexistencia de los dos en la misma superficie (como hizo Juan Gris, por ejemplo, en sus obras de 1912-16) no es ofrecer un equivalente para la función de generación del espacio de la pintura. La pintura es un proceso que en esencia se ocupa de la colocación de tono y color en el lienzo y, de este modo, implica al espectador en modalidades de «percepción del espacio» (gradaciones de «modelado»). Incluso después de la introducción del collage en 1912, los cubistas en realidad no podían hacer frente a las modalidades espaciales que el color incluye sin recurrir a fuertes siluetas y

formas planas, en esencia características de las funciones del «dibujo». (De aquí, en su mayor parte, el cubismo sintético. El orfismo de Delaunay pareció ofrecer una alternativa, pero sólo por medio del «abandono» también de la sustancialidad.)

Hay también un abrumador aspecto apasionado en los temas y artimañas de De Kooning, un aspecto que notablemente está ausente en, por ejemplo, los retratos cubistas de Picasso de 1910 e incluso las pinturas cubistas de desnudos. (Véase *Figura desnuda* de Picasso en la Albright Knox Gallery, Buffalo, Nueva York, una de las mayores de todas las pinturas cubistas, a la que De Kooning sin duda debía de conocer muy bien; en esta pintura hay una anulación casi total de los tonos y matices color carne; que en absoluto transmite la sensación de ser «humana».) El cubismo nunca pudo hacer frente de manera adecuada a las formas esféricas; la curva de una guitarra o una copa, incluso una nalga de perfil, podían representarse mediante una línea; pero los hombros, las sienes y los pechos fueron siempre puntos de crisis en la pintura cubista. Muchas de estas crisis están recapituladas en la obra de De Kooning de comienzos de la década de 1940; *Vidriero*, por ejemplo, de alrededor de 1940 es «el resultado de cientos de dibujos acerca de cómo pintar un hombro»,³⁶ y la pintura sigue sin estar integrada. Pero a las mujeres, las mujeres sentadas de comienzos de la década de 1940 y con más majestuosidad la gran serie de 1950-53, les da un tratamiento por encima de tales problemas incidentales. Sus grandes pechos globulares desafían la estructura cubista y hacen saltar los límites del dibujo cubista, como si nos desafiara a ver las materias palpables de las cuales están hechas como meros aspectos de un continuo de formas y planos.

La absorción por parte de la pintura de las funciones del dibujo parece ser la que hizo esto posible; de hecho, aunque los pechos de las mujeres están pintados, nunca están modelados. Cada uno está puesto allí, de modo característico, con una gran curva del pincel. En la obra de madurez de De Kooning el «modelado» se convierte en una función generalizada y práctica de la pintura, no en una función de representación local y específica. Ante su obra después de *Excavación*, no resulta sorprendente que una degradación del nivel de De Kooning entre los expresionistas abstractos haya llegado a ser una prioridad tan crucial para los exponentes de la ideología de la «forma sin contenido» de fines de la década de 1950.³⁷

Durante la mayor parte de la década de 1940 De Kooning y Pollock parecen haber sido, entre los expresionistas abstractos, las figuras hacia las

cuales se orientaron en su mayor parte los críticos y artistas más jóvenes.³⁸ Sirvieron para representar las reivindicaciones rivales entre sus intérpretes,³⁹ aunque De Kooning, al menos, no parece haber estado gobernado por un sentimiento de rivalidad (véanse sus afirmaciones a menudo citadas de que fue Pollock quien «rompió el hielo» por los otros). De manera significativa, la primera exposición individual de Clyfford Still en Nueva York, en «Arte de este siglo» en 1946, al menos un contemporáneo interesado, Peter Busa, la vio como una clase de posibilidad fuera de las alternativas que ofrecían De Kooning y Pollock: «En mi libro, la mano tranquila de Still creó la distancia crítica que necesitábamos; desde los gestos antiarte, desde el surrealismo, desde la pintura francesa y desde la pintura de De Kooning también. Incluso la *suya* fue una actitud muy diferente de la de Pollock».⁴⁰

En 1946 la obra de Still ya estaba muy reconocida y de una manera que al parecer debía poco a la pintura francesa. De hecho ningún otro pintor estadounidense en ese año podría haber hecho una exposición tan consistente y tan consistentemente individual. Greenberg ha señalado afinidades con Turner y Mondrian en el uso de «color completo o muy valorado».⁴¹ Estas afinidades particulares también pueden expresarse en términos de un borde dentado y «seco», tanto de forma como de pincelada o cuchillada de verdad, aunque estas características son tan fáciles de encontrar en la pintura de Ryder o incluso en ciertas obras de expresionistas-cubistas estadounidenses de comienzos del siglo xx como en las pinturas de los europeos. Lo importante es que ya en 1944 Still había identificado su arte —y a él mismo como artista— con una particular tradición por completo no mediterránea de romanticismo «heroico» o «sublime»; una cualidad mucho más «alemana» que «francesa»: Nietzsche más bien que Valéry, Rilke más bien que Mallarmé. Gottlieb y Rothko expresaron una orientación similar en sus escritos de 1943-47,⁴² pero sólo en 1947 las pinturas de Rothko mostraron una diferencia relevante, y más tarde en el caso de Gottlieb. Rothko y Newman eran demasiado personales y en el fondo demasiado autosuficientes para haber dependido mucho del ejemplo de Still; pero, sin la menor duda, la obra de Still impresionó antes que la de ellos, y ésta puede haber parecido añadir justificación a sus desarrollos de una estrategia de los mitos.

A mediados de la década de 1940, si no mucho antes (Still siempre ha sido en extremo «inaccesible» y muy poco se ha publicado acerca de su trabajo y su vida tempranas), la obra de Still era tan fría que puede haber parecido posible que procediera de algún sentido de confrontación cohibida con los

problemas poscubistas. (Es significativo que al menos un artista estadounidense erudito de una generación mucho más joven, Don Judd, haya hecho una asociación implícita entre «fragmentación cubista» y «racionalismo europeo».⁴³ Incluso durante la década de 1940 se sospechaba que el cubismo era una fuente para las «racionalizaciones» del arte concreto o geométrico.) Still también parece haberse entregado antes que cualquiera de los otros pintores a la noción de la importancia particular de la pintura del tamaño de la pared. La notable 1944-N n.º 1 tiene 266,70 cm de altura y 234,95 cm de anchura; aparte el *Mural* de Pollock, pintado para un espacio particular, hay pocas obras de mediados de la década de 1940 que se aproximen siquiera a este tamaño y, de hecho, ninguna de Rothko, Newman ni Gottlieb. Ya no era insinuante ni intransigente en la época de su primera exposición en Nueva York:

Los ansiosos hombres encontraron comodidad en la confusión de los artistas que caminaban al lado de ellos. Los valores implicados, no obstante, no permitían la paz, y el resentimiento mutuo es profundo cuando se descubre que la salvación no puede comprarse. No estamos sometidos a un acto incalificable, ni ilustrando antiguos mitos de pretextos contemporáneos. Uno debe aceptar la responsabilidad total por lo que hace. Y la medida de esa grandeza está en lo profundo de su perspicacia y su valor al realizar sus propios puntos de vista. Las exigencias de comunicación son tan presuntuosas como irrelevantes...⁴⁴

Las pinturas de Still desde 1945 han sido notables por la coherencia de sus características básicas: planos dentados colocados asimétricamente que están entretejidos con «fondos» de un modo tal que ninguno se opone a los otros ni los oprime; una superficie de pintura escamosa que cubre todo el lienzo por lo general aplicada con una espátula; una evidencia de colores «orgánicos» o «exuberantes»: no rosa ni rojos suaves, muy pocos verdes; un predominio de profundos marrones tierra, castaños resonantes, amarillos ácidos, blancos cretáceos, azules oscuros opacos, y una gama de grises y negros.

Ésta es una gama cromática por completo no mediterránea; la antítesis misma de la de los cubistas y muy alejada incluso de la de Matisse; si está cerca de alguna cosa es de algunos de los paisajes de Emil Nolde... y esa afinidad no hace más que sugerir un enfoque común del color en términos de potencia-

idades afirmativas y simbólicas más bien que descriptivas y narrativas. El uso del color de Newman y Rothko podría caracterizarse como en esencia no referencial en términos similares y para fines similares. De hecho la evolución antinaturalista en el color de estos tres pintores fue un medio importante de liberarse de las clases y las consideraciones del tema animado y corriente en la pintura europea y sus tradiciones.⁴⁵ Éste implicaba una libertad consecuente para encarnar el tema de un nivel diferente en un contexto en esencia menos circunstancial. Ante la evidencia de la obra desde mediados de la década de 1940, Still parece, sin la menor posibilidad de duda, haber sido el líder en esto.

Hasta 1946 Still trabajó «lejos de Occidente y solo». En una introducción a la exposición individual suya en «Arte de este siglo» en Nueva York en 1946, Rothko expresó su admiración por la creación del otro hombre de «nuevas réplicas para reemplazar los viejos híbridos mitológicos que han perdido su pertinencia en los siglos transcurridos». Las pinturas de Still son notables al evitar por una parte cualquier asociación evidente con las contingencias específicas del mundo material y, por la otra, cualquier estructura subyacente como testigo para una metafísica ensayada. Su postura como pintor implica una afirmación arrogante de su visión de la epistemología de los aspectos más fácticos del arte.

Ese pigmento en el lienzo tiene una manera de iniciar reacciones convencionales para necesidades que la mayor parte de la gente no recuerda. Detrás de estas reacciones se encuentra un cuerpo de historia que se ha convertido en dogma, autoridad y tradición. Desprecio la hegemonía totalitaria de esta tradición, rechazo sus presunciones. Su seguridad es una ilusión, banal y sin valor. Su sustancia no es más que polvo y archivadores. El homenaje que se le brinda es una celebración de la muerte. Todos nosotros compartimos la carga de esta tradición sobre nuestras espaldas, pero yo no puedo considerar un privilegio ser el portador del féretro de mi espíritu en su nombre.⁴⁶

El aspecto de las pinturas de Still es consistente con su decisión a negar condescendencia «al fundamento colectivista de nuestros tiempos» y evitar la incorporación en la omnívora «mente totalitaria». Permanecieron de manera definitiva «fuera». Sus superficies densas, opacas y dentadas desafían nuestro intento por «entrar» (en el sentido en que imaginariamente podemos conce-

bir «penetrar» la superficie de la pintura de Rothko). En un contexto por completo desprovisto de patetismo, su arte refleja una condición de «solidaridad», «no asociación» y «alteridad». Rothko lo cita con el propósito de que su pintura era «de la Tierra, lo Maldito y lo Recreado».

Al igual que Still, Barnett Newman parece haberse sentido inquieto en la década de 1940 con la herencia del arte europeo. La posibilidad de independencia se volvió real para él en el momento que parece haber sentido que una línea recta no necesitaba evocar un mundo euclidiano, «no objetivo»; que una división intransigente de la superficie podía en efecto servir para encarnar temas «subjetivos» de manera no intransigente; que él no estaba, de hecho, destinado a elegir entre la «abstracción» y un mundo de temas.

A comienzos de la década de 1940 Newman se privó de la pintura. Durante ese tiempo parece que intentó —a menudo en escritos— comprender el amplio desarrollo del arte en términos de sus temas y explicar la aparente esterilidad de «contenido» presente. Veía al postimpresionismo, con su énfasis puesto en los problemas de representación, como «una escuela de pintores de naturalezas muertas con una crítica de *Nature Morte* de todas las cosas». ⁴⁷ Concluyó que la fuerza motriz para la realización del arte era el terror (ante lo «incognoscible») y que el reconocimiento del terror era la tragedia (el conocimiento de lo «incognoscible»; la conciencia de la inutilidad de la acción ante la ignorancia y el caos. Al igual que Rothko, Newman parece haber leído tanto a Esculapio como a Nietzsche, con lo que asimiló un concepto educado de la tragedia en una conciencia profundamente afectada por las tradiciones del misticismo judío. ⁴⁸ Y en 1945, al igual que Rothko y Gottlieb dos años antes, de manera muy expresa y clara relató una preocupación general por la encarnación del tema significativo para una respuesta específica a las condiciones y las consecuencias de la guerra.

... En tiempos de violencia, las predilecciones personales por las delicadezas y las formas de color parece irrelevante. Toda expresión primitiva revela la constante conciencia de las fuerzas poderosas, la inmediata presencia del terror y el miedo, un reconocimiento de la brutalidad del mundo natural además de las eternas inseguridades de la vida. Un hecho desafortunado de hoy en día es que muchos sentimientos están siendo experimentados por mucha gente en todo el mundo, y para nosotros un

arte que encubre o evade estos sentimientos es superficial y carece de sentido. Por esta razón insistimos en el tema, un tema que abarca estos sentimientos y les permite expresarse. (Gottlieb.) ⁴⁹

... La guerra, como predijeron los surrealistas, nos ha robado nuestros terrores ocultos, pues el terror sólo puede existir si las fuerzas de la tragedia son desconocidas. Ahora conocemos el terror que nos espera. Hiroshima nos lo mostró. Ya no estamos ante un misterio. Después de todo, ¿no fue un muchacho estadounidense quien lo hizo? El terror de hecho se ha vuelto tan real como la vida. Lo que ahora tenemos es una situación trágica más bien que de terror. (Newman.) ⁵⁰

La noción de «acción en el caos» —«una tragedia de acción en el caos que es la sociedad» (Newman)— impregna la ideología expresionista abstracta.

Cuando Newman volvió a pintar en 1944 fue, al comienzo, en términos de un procedimiento espontáneo para la generación de imágenes potentes. «... Mi idea era que con un movimiento automático, uno podía crear un mundo.» ⁵¹ Las pocas obras que sobreviven de los años 1944-45 incluyen intensas pinturas al óleo y al pastel con motivos orgánicos, muy «genéticos» más bien que en concreto sexuales. La primera raya vertical, «reservada» mediante una pincelada de tinta sobre una línea enmascarada, o sea estableciendo «superficie» y «vacío» al mismo tiempo, aparece en una pequeña obra monocroma sobre papel de 1945. A partir de entonces las pinturas de Newman se volvieron, como consecuencia, más «generalizadas», más «arquetípicas» en su forma, más extremas en su no figuración y más expresivas e individuales en su color. Sus pinturas al óleo de 1945-47 se basan en formas circulares (con asociaciones potenciales que abarcan desde la vulva y el vacío hasta la semilla y el sol) (*Vado pagano*, 1946), o en verticales («grieta», «senda», «rayo de luz», «hombre», etc.) (*La orden*, 1946), o en combinaciones de las dos (*Momento genético*, 1947). Hasta fines de 1947 las verticales, ya sea dibujadas con aspereza y pintadas de manera categórica aparecen contra campos asociativos y con textura o en su contexto.

El *terminus, post quem* del estilo maduro de Newman está marcado por un pequeño óleo, *Onement I* de 1948, en el cual una raya roja cadmio claro de empaste, colocada sobre cinta de pintor, está casi centrada verticalmente sobre un campo rojo cadmio oscuro apenas pintado. La pintura fue el resultado de un «accidente». Newman estaba probando el rojo más vivo sobre la cinta de

pintor antes de quitarla. La decisión de no quitar la cinta y no «pintar» el fondo sin modelar fue, sin duda, no imaginada con anticipación y, además, parece haber requerido un largo período. Durante algunos meses Newman no realizó una nueva pintura.⁵² La meditación ante «nuevas» posibilidades, nuevas afirmaciones, fue la característica de los pintores expresionistas abstractos en su mejor momento, y un contraataque tanto a las nociones surrealistas como neoplásticas de la función de intuición. (Esta «meditación» aparece parodiada en las pinturas de Kline en que una gran pincelada «espontánea» es retocada a lo largo de los bordes.) Los primeros lienzos verticales de Newman a escala «humana», como *Abraham* y *Concordia*, datan de 1949. En los años 1949-51 Newman realizó algunas de las más grandes pinturas del siglo.

Las divisiones verticales de las composiciones de Newman le proporcionaron una decisiva solución a las limitaciones y las equivocaciones del espacio cubista tardío sin llevarlo a las no formalidades casi surrealistas. Las rayas verticales repiten los bordes que enmarcan y de este modo establecen una relación en la cual se da identidad al límite literal y material de la pintura —su borde verdadero— como una función de la composición más que tan sólo como una condición de la composición. Además de reiterar los bordes que enmarcan, las verticales de Newman reiteran la importancia de la verticalidad explícita en un contexto que admite la herencia de una tradición, una tradición de etapas anteriores en la cual tales relaciones explícitas —tal «geometría»— tenía importancia simbólica; o, como mínimo, servía para subrayar el contenido metafísico, no anecdótico, en pinturas con tema figurativo. (Véase por ejemplo la crucifixión de la *Maestà* de Duccio. Las tres cruces alargadas, cada una dirigida en un alineamiento vertical preciso con el borde que enmarca, con cada travesaño en una horizontal precisa, establece una relación de identidad entre el tema pintado y la superficie pintada en la cual está implícita la función ideal de la pintura como objeto.) En la pintura con contenido narrativo/figurativo esas convenciones de asociación eran vitales como significante de una función no referencial trascendente. La interrelación entre tema y objeto así establecida es un medio más seguro desde un punto de vista epistemológico —más educado— de convertir en instancias aspectos «trascendentales» de la pintura como objetos que el más imaginativo concepto hegeliano de la ilusoria superficie pintada como un «algo otro» (algo «no literal») creado. Es en parte en términos de esta interrelación de significado que las pinturas de Newman colocan la reivindicación del status de «sublime». Entonces que los impulsos por naturalizar que habían suplantado a la geometría anterior

estaban privados de su *raison d'être* —el mundo de cosas y seres a ser delineados «naturalmente»— Newman pudo resucitar la importancia de la geometría —invocar ese aspecto de la tradición— en un contexto que estaba desprovisto de narración y que desalentaba la asociación con cualquier metafísica encapsulada. (Ésta es la antítesis del neoplasticismo, la geometría neoplatónica, de Mondrian.) Nada de esto tiene la intención de demostrar una «influencia» directa ni sugerir que hay algo místico inherente respecto a las funciones de las verticales de Newman; sólo que, dada una visión tan amplia de la historia del arte como el propio Newman era evidente que estaba preocupado por adquirir, sus funciones pueden considerarse en algunos aspectos convencionales.

En 1943, en una emisión radiofónica y en una carta al *New York Times* (en la cual colaboró Newman)⁵³ Mark Rothko y Adolph Gottlieb proclamaron su compromiso con los «símbolos eternos», su «afinidad con el hombre primitivo», su convicción del poder expresivo del mito y su insistencia en la primacía del tema.

En las pinturas pictográficas (muy influidas por la obra del uruguayo Joaquín Torres-García) que data de comienzos de la década de 1940 hasta alrededor de 1952, Gottlieb dispuso motivos individuales —bultos abstractos, rasgos humanos y formas en gran parte derivadas de las culturas indias norteamericanas— en una estructura más o menos compartimentada. Colores grises y tierras secas sirven para «localizar» el espacio de la pintura sin recurrir al espacio «profundo» ni a los planos poscubistas. «Es un método primitivo —escribió en 1945—,⁵⁴ y una necesidad primitiva de expresar, sin aprender cómo hacerlo por las maneras convencionales [...] nos coloca al comienzo de la visión.»

En las últimas de estas pictografías, elementos más «neutrales» y más «pictoricistas» —zonas secas, esfumadas, pinceladas suaves y gruesas y símbolos como flechas y signos más— quedan entretejidos como «compartimientos» y emergen «contenidos». Hay una considerable afinidad con las obras de los últimos años de Klee. Las superficies de las pictografías se vuelven cada vez más pictoricistas, en comparación menos anecdóticas, y prefiguran la serie *Estallidos* que Gottlieb comenzó en 1957. Pero la obra de Gottlieb en conjunto nunca trascendió lo anecdótico como lo hicieron las de Rothko y Newman de fines de la década de 1940. Siempre hay una fuerte dependencia un tanto «francesa» de las características de factura desplegadas: una textura o un color o una forma o

un motivo contra otro; a partir de 1948 Rothko y Newman nunca lograron de manera tan consistente una completa «sensación de la cosa entera».

Rothko había experimentado con el automatismo a comienzos de la década de 1940, al igual que muchos otros, y como Pollock a mediados de la década de 1940 se sintió atraído por Miró. En las obras de Rothko de 1945-46 hay una reminiscencia de las de Miró de la década de 1920 en las cuales las formas esquemáticas y caligráficas están empotradas en un fondo «suave», «profundo» y «opaco» por encima del cual al mismo tiempo flotan. Las divisiones con rigor horizontales de las acuarelas de Rothko de mediados de la década de 1940, como *Ensueño geológico* de h. 1946, funcionan como lo hacen los horizontes de los paisajes de Miró de mediados de la década de 1920 como un medio de dividir la pintura lateralmente en zonas, con lo que elude, como Newman con medios comparables, el problema de recesión de todos los bordes que enmarca de cuatro lados. (Este problema ha sobrevivido al cubismo.) En la obra de madurez de Rothko estrechas relaciones tonales a través de las divisiones horizontales entre grandes zonas de color rectangulares sirven de manera similar para evitar que el centro de la pintura «retroceda en la profundidad» en relación con las esquinas. Al «sacar la pintura entera» hasta los bordes y los rincones, Rothko, Newman, Pollock y Still lograron un grado de integración en sus imágenes que ha estado más allá incluso que Braque y Picasso en su mejor momento. Hess registra que una vez Newman describió su *Abismo euclidiano* de 1946-47 como «mi primera pintura donde llegué al borde y no me caí». ⁵⁵

El momento decisivo en la evolución de Rothko llegó en las pinturas al óleo de 1947, cuando su elección del color fue por fin liberada de las consideraciones de los vestigios de las funciones descriptivas. El matiz del «espacio suave» de sus acuarelas de antes de 1947 se tragó sus biomorfos y asumió la organización de la superficie.

En el momento de la transición en sus pinturas de la abstracción «biomórfica» a la de «campo de color», Rothko escribió de «las formas en los cuadros» como «intérpretes [...] creados a partir de la necesidad de un grupo de actores que son capaces de moverse con dramatismo sin desconcierto y realizar gestos sin sentir vergüenza», y de la necesidad de «actos cotidianos» que pertenezcan a «un ritual aceptado como referente a un realismo trascendente». ⁵⁶

La interpretación del inconsciente (crudamente) jungiana más bien que freudiana en la obra de Pollock, Newman, Rothko y Gottlieb reflejaba ciertos aspectos de la ambición que ellos compartían. Cuando escribían, escribían

de «rituales» más bien que de «relaciones». No estaban tan preocupados por llamar la atención hacia lo patético del aislamiento y la inseguridad en las relaciones del hombre con el hombre como por encarnar la prioridad del «acto estético» por encima de lo «social». ⁵⁷ De aquí, en gran parte, su implicación —enfática a comienzos de la década de 1940, menos consciente de sí misma después de alrededor de 1948— en la mitología arcaica, la antropología romántica y el arte primitivo; ⁵⁸ de aquí también su posterior desplazamiento hacia una posición más «absoluta». Sin duda, para Newman y Rothko la proclamada implicación con lo primitivo y la mitología fue en parte una estrategia diseñada tanto para elevar en nivel de sus pinturas por encima de las banales contingencias de las trivializaciones de la vida social como para protegerse de ellas. La misantropía de Still puede considerarse que tiene una función similar. «Con nosotros el disfraz debe ser completo. La identidad familiar de las cosas tiene que ser pulverizada con el fin de destruir las asociaciones finitas con las cuales nuestra sociedad cada vez más encierra todos los aspectos de nuestro entorno.» (Rothko, 1947.) ⁵⁹

Ellos esperaban, en ciertos aspectos, ser solitarios (como, en un sentido verdadero, lo fueron) ⁶⁰ y sabían que su obra reflejaría esto. La negociación entre pintura y espectador estaba concebida como en esencia privada e íntima; las pinturas con las «medidas del hombre» que Rothko y Newman pintaron desde 1949 estaban diseñadas para verlas desde cerca ⁶¹ en un contexto que alentaba el silencio y el ensimismamiento. «... Me doy cuenta de que históricamente la pintura de grandes cuadros es pintar algo de verdad grandioso y pomposo. No obstante, la razón de que los pinte —pienso que esto se aplica a otros pintores que conozco— es porque quiero ser personal y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarse usted mismo fuera de la experiencia, buscar una experiencia como una vista de estereoscopio o con un cristal reductor. Sin embargo usted pinta el cuadro más grande, usted está en él. No es algo que usted domine.» (Rothko, 1951.) ⁶² «Pinto cuadros grandes porque quiero crear un estado de intimidad. Un cuadro grande es una transacción inmediata: lo mete a usted dentro.» (Rothko, 1958.) ⁶³

Este «ensimismamiento» implícito del espectador por parte de la pintura, en particular en el caso de Rothko, para quien la noción era muy crucial, también sugirió que el espectador estaba involucrado en una especie de abandono al vacío: un abandono de un eventual sentido de sí mismo; es decir, que la pintura, además de ser una afirmación «heroica» en sí, también servía como

un medio de personificar en el espectador, incluso de imponer en él, el estado de soledad que en primer lugar ofrece la afirmación necesaria, difícil y «heroica» para el pintor. Muchos títulos de Newman justifican esto: *El nombre, El camino, La entrada, Justo aquí, Aquí*. Rothko y Newman «caracterizan» al espectador como un hombre de pie solo delante de la pintura.

«El hombre original, vociferando sus consonantes, lo hacía así con gritos de pavor e ira ante su trágico estado, ante su propio conocimiento de sí mismo y ante su propio desamparo delante del vacío.» (Newman.)⁶⁴ «Para mí los grandes logros de los siglos en que los artistas aceptaron lo probable y lo familiar como sus temas fueron los cuadros de la figura humana única; sola en un momento de inmovilidad total.» (Rothko, 1947.)⁶⁵

Es necesario ser capaz de ver todo esto en más de un nivel: una ambición «heroica» y «elevada» en un contexto de alienación desesperada, pero también estrategias de elevamiento, ironía desde detrás de la máscara de la tragedia,⁶⁶ sofisticación en el contexto de «extremidad». *Abismo euclidiano* de Newman, con su invocación del concepto del «vacío», es también legible, en un nivel menos exaltado, como un medio de referencia derogatoria a la vacuidad y arcaísmo de la geometría de Mondrian: es una pintura muy «literaria». Una serie de pinturas de Newman, las catorce estaciones del *Via Crucis* de 1958-66, tiene un subtítulo genérico *lamá sabactaní*, la versión hebrea del grito de Cristo desde la cruz: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?».⁶⁷ Esto es consecuente con la preocupación de Newman por la afirmación heroica o trágica en total soledad. Otra serie más reciente se titula *¿Quién teme al rojo, el amarillo y el azul?*, que convierte en instancia la crítica irónica de Newman del dogma y la elevación del significado y las problemáticas en la tecnología de la pintura.⁶⁸

La noción de importancia en el nivel «superior» se hace más creíble en el contexto de las ironías del «inferior». No se nos exige que suspendamos el escepticismo por completo. Podemos estar seguros de que cualquiera que sea el nivel en que la noción de lo sublime de Newman operaba, de hecho no era en el que alienta la seudoreligiosidad acerca de los procedimientos de la pintura. Como pintores, los expresionistas abstractos, incluso Pollock, de manera más enfática Pollock, eran casi por completo prácticos y prosaicos. Si algo los protegió de lo patético en la búsqueda de lo «trágico», sin duda fue esto.

Hay épocas en que las metafísicas parecen haberse usado casi como para mantener acorralados a los tecnólogos del culto a la pintura; una estrategia común entre los artistas. Una pintura como *Vir heroicus sublimis* [ilustración 96]

de Newman de 1950-51 mantiene la alta ambición del artista sin disfrazar en modo alguno la precisión y la suavidad del dibujo y la pintura.

Las pinturas de Newman señalan sus operaciones en niveles elevados en términos de formalidades evidentes más bien que metafísicas evidentes: escala, después de 1949 se realizan pocas obras de menos de 182 cm de altura (hay un grupo excepcional de obras muy estrechas de 1950); la saturación y el notable equilibrio del color, notables en términos de la tensión no convencional puesta en las relaciones extremas entre una zona de color y otra; las extremidades en el dibujo, la rectitud y la aspereza de los bordes, la estrechez y la anchura de las zonas, la simetría y la asimetría de la colocación. Las pinturas de Newman son «extremas» en conjunto en el sentido en que parece coherentemente preocupado por explotar los mínimos y los máximos: cómo de estrecha puede ser una zona y todavía «sostenerse» desde la distancia de visión apropiada; cómo de grande puede ser un contraste tonal o la complementariedad de color y sostenerse sin desintegrar el todo; cómo de simple puede ser una pintura en «medios» y mantener una gran complejidad de «efecto», etc.

La cantidad de variables es sorprendente dentro de lo que podría parecer una morfología tan reducida. En un gran grupo de obras de entre 1949 y 1952, no hay dos pinturas que tengan algo que se aproxime a las mismas calidades de superficie. En el nivel más alto de la producción de Newman la gama es inmensa; digamos, entre *Catedral* (una pintura «profunda», en su mayor parte azul purpúreo) y *Vir heroicus sublimis* (una pintura «plana», en su mayor parte roja), ambas de 243 cm de altura y 548 cm de anchura (26,75 m²) y ambas acabadas en 1951. Son pinturas muy distintas.

Alrededor de 1949 Newman escribió un «Prólogo para una nueva estética»: «¿Cuál es todo el clamor acerca del espacio? [...] Mis pinturas no se interesan por la manipulación del espacio ni por la imagen, sino por la sensación de tiempo...».

Las pinturas de Rothko alientan una sensación de «misterio» percibido más de lo que lo hace Newman, en gran parte porque hay una mayor ilusión de transparencia y translucidez en la superficie. Es corriente responder a las superficies de ese tipo; éste es un aspecto de lo «ritual aceptado como referente a un reino trascendente». Es importante recordar que este espacio ilusorio tiene su origen —no en términos específicos, sino generales— en el contexto «líquido», «metamórfico» de las pinturas de Rothko de antes de 1947; es un «mundo» propio, o al menos sirve como referencia a «otro» mundo. La alter-

nativa de Rothko al «*tableau vivant* de la incomunicabilidad humana»,⁶⁹ lo que las pinturas de tema evidente parecían ofrecer en 1947 no era celebrar las alegrías de los otros —en estos términos habría sido idealista, engañoso e irrelevante—, sino un medio alternativo de comunión en un contexto que tenía en cuenta las consideraciones de la mortalidad (como el contexto, digamos, de la obra de Mondrian no hizo). «Un claro interés por la muerte. Todo arte tiene que ver con insinuaciones de mortalidad.»⁷⁰

Si algo parecido a una insinuación de mortalidad puede derivarse de las pinturas de Rothko —como creo que se puede, en un contexto «convencional»—, no es en términos «religiosos», sino en términos de esa sensación de «abandono al vacío», de permitirse ser absorbido al «interior», el «espacio ilusorio» de la pintura, que es una verdadera condición de la condición de espectador que establece las características formales de la pintura misma una vez que aceptamos la posibilidad de una relación «mutua». En términos de nuestras realidades cotidianas y contingentes, la orientación apropiada para una pintura de Rothko —la clase y el grado de concentración que exige— es equivalente a un estado de «no ser». Ésta es quizás una asíntota de una orientación ideal más bien que un «estado logrado», pero de acuerdo con las convenciones de respuesta a la pintura nuestra intuición puede servir para «cubrir» el abismo entre las dos.

Los «velos» de color están esfumados uno sobre otro —frío sobre cálido, cálido sobre frío, más frío sobre más cálido, más cálido sobre más frío, etc., u oscuro sobre claro, etc.— hasta el punto en que los «niveles» de ilusión se vuelven inseparables en una superficie total «suave», «translúcida», y en esencia «profunda». Como la suma total de estas modalidades, la «identidad» de la pintura es imposible de encapsular.

A medida que la obra de Rothko evolucionó hasta el momento de su muerte hubo una tendencia en sus tonalidades a hacerse más tenebrosas, sus matices más profundos y más oscuros, y sus motivos —las presencias a menudo vestigiales «dentro» del lienzo, zonas que no alcanzan del todo el borde en punto alguno— se vuelven más integrados de manera inextricable en el «campo» o más equívocamente relacionadas con él. Las circunstancias de la condición de espectador que las pinturas de Rothko implican parecen, a medida que la obra evoluciona, incluir una acumulación de silencio y un progresivo oscurecimiento de la luz del mundo «real» mediante el cual las vemos.

La abstracción de comienzos del siglo xx —la de Kandinsky, Malévich y Mondrian— ha estado sustentada por el idealismo y una creencia en una «era venidera de gran espiritualidad».⁷¹ Los años de entreguerras, lo mismo en Europa que en Estados Unidos, causaron desilusión a algunos, acabaron con muchos sueños para las perspectivas del «arte» y la «cultura» y, al menos en Europa, surgió un idealismo por completo de otra clase. ¿O fue tan diferente? Al menos uno de los expresionistas abstractos hizo una asociación explícita entre una clase de idealismo y la otra. En un simposio de 1941 titulado «¿Qué significa el arte abstracto para mí?», De Kooning describió un arte de «armonía espiritual» en términos que sugerían que consideraba a sus protagonistas en un proceso de huida de las dolorosas realidades de la vida: «Su propio sentimiento de forma en cambio fue un sentimiento de comodidad. La belleza de la comodidad. La gran curva de un puente era hermosa porque la gente podía cruzar el río con comodidad. Componer en curvas como ésa, y ángulos, y hacer obras de arte con ellas sólo podían hacer feliz a la gente, sostenían, pues la única asociación era de comodidad. Que millones de personas hubieran muerto en la guerra desde entonces, a causa de la idea de la comodidad, es algo más».⁷²

Es duro para nosotros, incluso ahora, ver el arte abstracto europeo a la desilusionada luz mediante la cual algunos artistas estadounidenses lo vieron (y aún lo hacen). Después de todo, muchas de nuestras aspiraciones más elevadas y más queridas se apoyan en las nociones europeas del significado del arte abstracto. Pero para los artistas estadounidenses, interesados a comienzos de la década de 1940, como la mayor parte de los europeos no lo estaban, por los problemas más importantes del arte principal, suprematismo, neoplasticismo, arte concreto, arte absoluto, purismo, etc., si en realidad no estaban de acuerdo con el totalitarismo, de hecho no respondieron a las circunstancias en que estaban preocupados para encarnar sus aprehensiones y sus afirmaciones. Incluso en Europa podemos llegar a considerar a los progenitores de nuestro arte abstracto primitivos de una clase, hombres cuya conciencia del mundo protegida como lo es la de un niño, quienes de este modo tenían el privilegio de encarnar las aspiraciones de un mundo desmaterializado, un conocimiento no sofisticado.

En 1948 Barnett Newman expresó un punto de vista más evolucionado del problema de la representatividad en el arte no figurativo: «La pregunta que se

nos plantea es ¿cómo, si estamos viviendo en un tiempo sin una leyenda ni mitos que puedan llamarse sublimes, si nos negamos a admitir cualquier exaltación en las relaciones puras, si nos negamos a vivir en lo abstracto, podemos estar creando un arte sublime?». ⁷³ En la medida en que es apropiado ver aspectos del expresionismo abstracto en términos de una recapitulación y la evolución en el cubismo de 1911-12 (salvo Greenberg), sugeriría que los expresionistas abstractos estaban interesados, entre otras cosas, por la necesidad de remontar el cubismo a través de sus extensiones hasta el momento en que el arte dejó de ser capaz de recurrir a un mundo de objetos entero, por ejemplo hasta más allá del idealismo ofuscador de Malévich, Mondrian y Kandinsky.

Los artistas abstractos europeos de algún modo se las arreglaron para derivar, a partir de su inhabilidad para reconocer el sentido de la relación cambiada y llena de tensión del hombre con el mundo material, una creencia optimista en el futuro que se caracterizaría por la «espiritualidad» de todas las relaciones. El expresionista abstracto, enfrentado a una condición más desarrollada de la misma alienación del hombre procedente del mundo que él antes había pintado, nada vio por lo que sintiera una relación con la cual poder afirmar su propia existencia y su propia mortalidad.

El argumento de que la ciencia es realmente abstracta, y que la pintura podía ser, como la música, y que, por esta razón, uno no puede pintar un hombre apoyado en una farola, es por completo ridículo. El espacio de la ciencia —el espacio del físico—, por ahora estoy harto de él. Sus lentes son tan gruesas que visto a través de ellas el espacio se hace más y más melancólico. Todo lo que tiene es miles y miles de millones de trozos de materia, caliente o fría, que flotan alrededor en la oscuridad de acuerdo con un gran diseño carente de propósito fijo. Pienso de las estrellas que, si pudiera volar, las alcanzaría en unos pocos días anticuados. Pero las estrellas de los físicos las uso de botones, abotonando las cortinas de la vacuidad. Si extendiendo mis brazos hacia el resto de mí mismo y me pregunto dónde están mis dedos... ése es todo el espacio que necesito como pintor. ⁷⁴

Notas

1. Una posición más partidista dentro de la crítica estadounidense está representada por la etiqueta de la «action painting» de Harold Rosenberg, y la «pintura "tipo estadounidense"» (es decir, pintura por completo no europea) de Clement Greenberg. El ensayo de Rosenberg «The American Action Painters» (primero publicado en *Art News* en 1942 y reimpresso en la primera colección de ensayos de Rosenberg, *La tradición de lo nuevo*) ofrecía una intensa y temprana posición a favor de la empresa y una afirmación de la compatibilidad entre el poeta y los pintores por lo cual los últimos debían en general haber estado agradecidos; pero esta prosa teatral, a medida que ganaba ímpetu, tendía a dejar atrás las exigencias del sentido. «"American-Type" Painting» se publicó por primera vez en la *Partisan Review* en la primavera de 1955 y se reimprimó en sus ensayos completos *Arte y cultura*. Sus escritos mantienen un nivel consistentemente alto de responsabilidad ante el verdadero aspecto formal de las pinturas, pero su creciente devoción por una «lógica modernista» de la historicidad (en particular después de la década de 1950, y quizás en parte como reacción contra el rabioso existencialismo de Rosenberg) lo llevó a una interpretación de chaleco de fuerza. (En un excelente artículo publicado en *Artforum* en septiembre de 1965, Philip Leider, entonces director del periódico, esboza la naturaleza del argumento entre las dos posiciones, en parte en relación con las preocupaciones de los críticos más jóvenes, en especial Michael Fried.)

A medida que la influencia de la crítica de Rosenberg disminuía, la posición de los modernistas se fortalecía, en particular en la obra de los críticos más jóvenes influidos por Greenberg. Los elementos formales de la pintura expresionista abstracta se enfatizaron de manera retrospectiva en la crítica estadounidense más diligente de la década de 1960 (es decir, la crítica modernista, peyorativamente caracterizada como «formalista»), hacia la exclusión de la mayor parte de lo que se necesita para proporcionar una pintura bien desarrollada, sobre todo en interés de una generación siguiente de pintores poco interesados por el «contenido» o el «tema», cuyas pinturas requerían que se las viera en términos de desarrollos en esencia formales más allá del expresionismo abstracto. La escuela «rival» está caracterizada de manera despectiva como «literal» y en lo ideológico deriva en parte de los aspectos de la obra de Jasper Johns y, de modo más sustancial, de la obra y los escritos del «escultor» Robert Morris. Tal crítica se considera que toma su punto de partida de una reacción ante la «literalidad» y lo «evidente» de los procedimientos de la aplicación de la pintura y de la superficie pintada en el expresionismo abstracto, en especial en la obra de Jackson Pollock. (En «Literalism and Abstraction», un artículo de Frank Stella publicado en *Artforum*, abril de 1970, Leider esboza la evolución de las ideologías rivales a partir de la obra de Pollock.) Las cuestiones importantes que afectaban a los enfoques críticos del expresionismo abstracto han estado en peligro de perderse de vista bajo un embrollo de acusaciones, desde un campo de vanguardismo agresivo y un materialismo degradado y degradante, y desde el otro de estética elitista y ontología ingenua.

A pesar de la prueba abrumadora de los escritos y las declaraciones registradas que existen de los propios pintores expresionistas abstractos, la prioridad que daban a los intereses por el «contenido» y el «tema» no fue respetada por los espectadores de su obra hasta hace bastante poco tiempo. Los estudios más recientes, quizás en parte como respuesta a la progresiva publicación de documentos originales de las décadas de 1940 y 1950, han tendido un poco a restablecer el equilibrio, o al menos a proporcionar material para hipótesis alternativas. El catálogo para la importante exposición del Los Angeles County Museum, «Escuela de Nueva York: la pintura de la primera generación de las décadas de 1940 y 1950», en 1965, incluyó extractos de escritos y declaraciones de todos los artistas participantes y contenía la primera bibliografía realmente detallada del movimiento (que compiló Lucy Lippard). Una versión actualizada de este catálogo

- la ha publicado Thames and Hudson como *The New York School*. El estudio del expresionismo abstracto de Irving Sandler, que se publicó hace poco, ha hecho mucho por reajustar el panorama global en términos de historia sustentada y documentación original (*Abstract Expressionism; The Triumph of American Painting*, Nueva York y Londres, 1970). Los escritores sobre el tema, en especial quienes no tienen acceso regular al material original, se encuentran obligados durante algún tiempo a estar en deuda con las investigaciones de Sandler. Quien escribe estas páginas no es una excepción.
2. La exposición del Los Angeles County Museum incluía a Baziotes, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Guston, Hofmann, Kline, Motherwell, Newman, Pollock, Pousette-Dart, Reinhardt, Rothko, Still y Tomlin. Sandler dedica capítulos individuales a Gorky, Baziotes, Pollock, De Kooning, Hofmann, Still, Rothko, Newman, Gottlieb, Motherwell y Reinhardt, y estudia a James Brooks, Bradley Walter Tomlin, Franz Kline y Philip Guston como «pintores del gesto tardío».
 3. «"Cuando la revolución se convirtió en institución", cuando la vanguardia se convirtió en arte oficial, supongo que le pusieron la fecha de 1950.» Ad Reinhardt (de una charla pronunciada en el ICA, Londres, 28 de mayo de 1964, publicada en *Studio International*, diciembre de 1967).
 4. De una afirmación en Janis, Sidney, *Abstract and Surrealist Art in America*, Nueva York, 1944.
 5. Véase Schwabacher, Ethel, *Arshile Gorky*, Nueva York, 1957: «Gorky con frecuencia observaba [...] la obra de un maestro a través de los ojos de otro [...] iba a ver a Duchamp a través de los ojos de Matta».
 6. Rubin, William, «Arshile Gorky, Surrealism, and the New American Painting», en *Art International*, febrero de 1963.
 7. Greenberg, Clement, «The Late Thirties in New York» (1957), impreso en *Art and Culture*, Boston, 1963.
 8. El término «abstracción pospictórica» lo acuñó Clement Greenberg como el título de una exposición colectiva que él mismo seleccionó para el Los Angeles County Museum en 1964. Por lo general se aplica a la obra de Morris Louis, Jules Olitsky, Kenneth Noland y Helen Frankenthaler, y algunas veces en general para la «escuela de Washington» de la década de 1960.
 9. «Una forma en relación con otras formas hace la "expresión".» Hofmann, en una discusión de expertos, de «Artists' Sessions at Studio 35» (1950), publicada en *Modern Artists in America*, Nueva York, 1951.
 10. Greenberg, Clement, *Hofmann*, París, 1981.
 11. Para los surrealistas, «automatismo» significaba cualquier procedimiento empleado como medio de evitar el «control» de la composición; el término podía aplicarse a las técnicas de Arp en las piezas de esparcir trozos de papel desgarrados o de cuerda, los manchones de tinta de Pollock, los frottages y las decalcomanías de Ernst y los juegos surrealistas de «cabezas, cuerpos y colas», los cadáveres exquisitos (en que Motherwell participó). Para los surrealistas estas técnicas eran en esencia estratégicas; una vez que una «imagen» había sido identificada, o aislada una textura interesante, se volvían a emplear los controles conscientes y sofisticados con el fin de explotarla. Para Pollock el «automatismo» fue más una característica de un «ritmo» mantenido durante toda la pintura.
 12. «... he sido jungiano durante mucho tiempo [...] la pintura es un estado del ser [...]. La pintura es el descubrimiento de uno mismo.» Pollock, entrevistado por Selden Rodman, junio de 1956, publicado en *Conversation with Artists*, Nueva York, 1957. Cuando Pollock comenzó a psicoanalizarse en 1939, lo hizo con un psicoanalista jungiano.
 13. Véase Krauss, Rosalind, «Jackson Pollock's Drawings», en *Artforum*, enero de 1971: «Durante los trece meses de su psicoanálisis en 1939-40 Jackson Pollock realizó, para discusión entre él y su psicoanalista [...], 69 páginas de dibujos [...]. Las imágenes de casi la mitad de estas hojas están directamente relacionadas con el *Guernica*. En una

conversación el doctor Henderson ha dicho que estos dibujos eran representaciones de sueños que Pollock realizaba en concreto para sus sesiones de psicoanálisis... más bien que dibujos hechos con independencia de la terapia y llevados a las sesiones para facilitar el proceso de asociación. ¿Tenemos entonces que pensar que en la vida de los sueños de Pollock de 1939-40 estaba relacionada con el *Guernica*?». Estos dibujos se expusieron en el Whitney Museum de Nueva York en 1971.

14. De «Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43», Peter Busa y Roberto Matta entrevistados por Sidney Simon, *Art International*, verano de 1967.
15. Véase «Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43», Robert Motherwell entrevistado por Sidney Simon, *Art International*, enero de 1967.
16. Véase «Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43». Baziotes, un viejo amigo de Matta, había conocido a Pollock, De Kooning, Kamrowski y Busa en el «Proyecto», el esquema que organizó la Administración del Progreso del Trabajo (WAP) para emplear artistas durante la Depresión. Los pintores trabajaban en encargos públicos o en la «división de pintura de caballete». El empleo regular con la WAP alentó a muchos pintores de «a media jornada», De Kooning entre ellos, a verse como profesionales.
17. De «An interview with Matta», realizada por Max Kozloff, publicada en *Artforum*, septiembre de 1965.
18. En 1947 su pintura *Furia II* se incluyó en una exposición sobre el tema del «cuadro ideográfico» que Barnett Newman organizó para la Betty Parsons Gallery.
19. Greenberg cita a Hofmann con el propósito de que durante quince años «dibujó obsesivamente» con el fin de «hacer pasar un mal rato al cubismo». Greenberg, Clement, *Hofmann*, ob. cit.
20. «Cuando estoy en mi pintura, no soy consciente de lo que en ese momento hago. Es sólo después de un breve período de "conocer" que veo en qué he estado. No me da miedo de hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida en sí misma. Trato de dejar que salga. Es sólo cuando pierdo contacto con la pintura que el resultado es una porquería. De otra manera es pura armonía, un fácil toma y daca, y la pintura sale bien.» Pollock, Jackson, de una declaración publicada en *Possibilities*, invierno 1947-48.
21. «Jackson siempre lo supo: si usted le dio el significado suficiente cuando lo hizo, significará todo eso.» Franz Kline, de una entrevista con Frank O'Hara: «Franz Kline talking», *Evergreen Review*, otoño de 1958.
22. Véase, por ejemplo, el relato de Motherwell acerca del trabajo de Pollock en un collage para una exposición en «Arte de este siglo», en 1943, en Arnason, H. H., «On Robert Motherwell and his Early Work», *Art International*, enero de 1966. Motherwell describe a Pollock escupiendo, enfureciéndose y llorando.
23. Véase «Concerning the Beginnings of the New York School», ob. cit.
24. «Mi pintura es directa [...]. El método de pintar es el originado de una necesidad. Quiero expresar mis sentimientos más bien que ilustrarlos. La técnica es sólo un medio de llegar a una afirmación. Cuando pinto tengo una noción general de en qué estoy. Puedo controlar el fluir de la pintura: no hay accidentes, del mismo modo que no hay comienzo ni fin.» Pollock, de su propia narración para el filme *Jackson Pollock*, de Hans Namuth y Paul Falkenberg, 1951. (Impreso en Robertson, Bryan, *Jackson Pollock*.) Compárese con la nota 20; la sensación de aumento de su confianza es quizás una medida de la creciente facilidad de Pollock en sus técnicas escogidas.
25. De «Concerning the Beginnings of the New York School», ob. cit.
26. Véase nota 20.
27. Para una afirmación más rotunda véase Greenberg Clement, «"American Type" Paintings»: No considero exagerado decir que la manera de Pollock de 1946-50 recogió el cubismo analítico en el momento en que Braque y Picasso lo habían dejado cuando,

- en sus collages de 1912 y 1913, se apartaron de la abstracción total hacia la cual el cubismo analítico parecía dirigirse.
28. La escuela «Los temas del artista» la fundaron William Baziot, David Hare, Motherwell y Rothko en el otoño de 1948. Still estuvo involucrado en la planificación inicial, pero no dio clases. Newman se unió a la facultad a comienzos del segundo curso.
 29. Robert Motherwell entrevistado por Max Kozloff, *Artforum*, septiembre de 1965.
 30. «Fue con suma desgana que descubrí que la figura no podía servir a mis propósitos [...]». Pero llegó un momento en que ninguno de nosotros podía usar la figura sin mutilarla.» Mark Rothko, citado por Dore Ashton en un artículo en el *New York Times*, 31 de octubre de 1958.
 31. «... desde 1951 en adelante su obra muestra la fuerte tendencia a [...] volver al dibujo tradicional a expensas de lo óptico [...]. Estas [...] obras es probable que marquen la decadencia de Pollock como artista principal.» Fried, Michael, de su ensayo introductorio al catálogo de la exposición «Tres pintores estadounidenses» (Noland, Olitski, Stella) en el Fogg Art Museum, Universidad de Harvard, 1965.
 32. Véase Hess, Thomas, *Willem de Kooning*, catálogo de la exposición organizada por el Museum of Modern Art, Nueva York y expuesta en la Tate Gallery, Londres, 1968.
 33. Las series *Mujer I* a *Mujer VI* se expusieron en la tercera exposición individual de De Kooning en la Sidney Janis Gallery de Nueva York, en marzo de 1953.
 34. Véase Hess, Thomas, ob. cit. Hess cita a Nietzsche: «... El eterno y funesto "demasiado tarde" [...]». La melancolía de todo lo que está *acabado*».
 35. El pintor Walter Darby Bannard ha escrito algunos artículos muy resueltos sobre las relaciones de la superficie y la escala entre la pintura cubista y la expresionista abstracta, véase, por ejemplo, «Cubism, Abstract Expressionism, David Smith», *Artforum*, abril de 1969; «Willem de Koonings», *Artforum*, abril de 1969; «Touch and Scale: Cubism, Pollock, Newman and Still», *Artforum*, noviembre de 1971.
 36. Hess, Thomas, ob. cit.
 37. Hess, Thomas, ob. cit., hace una lista de los cambios en el juicio de Greenberg acerca de De Kooning. Véase su nota 11.
 38. Véase la entrevista de Max Kozloff con Friedel Dzubas en *Artforum*, septiembre de 1965.
 39. De hecho la opinión que Rosenberg tenía de De Kooning es tan central para su noción de «action painting» como la que Greenberg tenía de Pollock para su noción de «pintura de tipo estadounidense».
 40. De «Concerning the Beginnings of the New York School», ob. cit.
 41. Véase Greenberg, Clement, «"American-Type" Painting» y también su ensayo «After Abstract Expressionism», publicado por primera vez en *Art International*, octubre de 1962.
 42. Véase Gottlieb y Rothko, carta conjunta al director del *New York Times*, 13 de junio de 1943; Gottlieb y Rothko emisión radiofónica, «The Portrait and the Modern Artist», WNCY, Nueva York, 13 de octubre de 1943; Rothko, «The Romantics were prompted», *Possibilities*, invierno 1947-48; declaración de Gottlieb en *Tiger's Eye*, diciembre de 1947.
 43. Véase «Questions to Stella and Judd», entrevista de Bruce Glaser, *Art News*, septiembre de 1966; Judd, Don, «Complaints Part 1», *Studio International*, abril de 1969.
 44. Still, afirmación tomada de *15 Americans*, editado por Dorothy C. Miller, Museum of Modern Art, Nueva York, 1952.
 45. En el contexto del uso del color en el expresionismo abstracto, uno puede encontrar un fundamento común en el antinaturalismo de Still, Newman y Rothko, en la «vulgarización» de De Kooning —una importación del mundo de la reproducción comercial en la cual trabajó durante una parte de su aprendizaje— y en la afirmación de Pollock del nivel de la pintura como materia primero y sobre todo. El propio color de Pollock, en tanto contrario a su manera de aplicación, en raras ocasiones se considera un factor principal en reseñas de su obra de después de 1946; no obstante obras como *Lucifer* (1947) y *Polos azules* (1952) dependen de usos y funciones importantes de color tanto como cualquiera de las obras abstractas. La obra de Frank Stella me parece que debe mucho a este aspecto de la de Pollock.
 46. Still, loc. cit.
 47. Newman, Barnett, «The Problem of Subject Matter», h. 1944, ensayo con anterioridad inédito citado en la introducción de Thomas Hess al catálogo de la exposición de Barnett Newman, Tate Gallery, Londres, 1972.
 48. En la introducción al catálogo de la Tate Gallery, Hess proporciona información considerable y en su mayor parte convincente para justificar las interpretaciones cabalísticas de muchos temas y títulos de Newman. Parece muy difícil sobrestimar la importancia que tuvo para Newman su cultura judía.
 49. Gottlieb, emisión radiofónica, 1943.
 50. Newman, Barnett, «The New Sense of Fate», ensayo con anterioridad inédito de 1945, citado por Hess, ob. cit. En su ponencia de 1951, «What Abstract Art Means to Me», De Kooning también se refirió a la bomba: «Hoy en día algunas personas piensan que la luz de la bomba atómica cambiará el concepto de pintura de una vez y para siempre. Los ojos que de hecho vieron la luz se derritieron de verdadero éxtasis. Durante un instante todo el mundo fue del mismo color. Convirtió a todo el mundo en ángeles. Una verdadera luz cristiana, dolorosa, pero indulgente».
 51. Citado por Hess, ob. cit.
 52. Newman pintó *Onement I* el día de su cumpleaños, el 29 de enero de 1948. *Onement II*, su siguiente obra, la pintó entre octubre y diciembre de 1948. Según Hess, Newman completó veinte pinturas entre octubre de 1948 y diciembre de 1949.
 53. Véase nota 42.
 54. Gottlieb, Adolph, *Untitled Edition - MKR's Art Outlook*, n.º 6, Nueva York, diciembre de 1945.
 55. Citado por Hess, ob. cit. La fuente original es una entrevista con David Sylvester. En ella Newman afirmó la importancia que para él tenía esta pintura en particular, en parte en términos de la calidad de no asociativo que tenía su fondo pintado.
 56. Rothko, Mark, «The Romantics were prompted», ob. cit.
 57. Véase, Newman, Barnett, «The First Man was an Artist», en *Tiger's Eye*, octubre de 1947: «Sin duda el primer hombre fue un artista. Una ciencia de la paleontología que exponga sus proposiciones puede escribirse si se construye sobre el postulado de que el acto estético siempre precede al social [...]. Es importante tener presente que la necesidad del sueño es más fuerte que cualquier necesidad utilitaria. En el lenguaje de la ciencia, la necesidad de comprender lo incognoscible se produce antes que cualquier deseo por descubrir lo desconocido». Véase también Rothko, Mark, «The Romantics were prompted»: «... la figura humana solitaria no es capaz de levantar sus miembros en un simple gesto que pueda indicar su interés por el hecho de la mortalidad y el insaciable apetito de la experiencia omnipresente ante estos hechos. Ni puede superarse la soledad...».
 58. Estas implicaciones están bien sustentadas y bien documentadas: Gottlieb comenzó temprano a coleccionar arte primitivo, y él y Rothko hicieron varias referencias a la «inmediatez» de los mitos y las imágenes primitivas, arcaicas y antiguas, de manera notable en la emisión radiofónica de 1943; Newman publicó artículos en 1946 sobre la pintura india de la Costa Oeste (introducción a una exposición en la Betty Parsons Gallery, Nueva York) y sobre el arte en los Mares del Sur (en *Ambos Mundos*; el ensayo era una reseña de una exposición en el Museum of Modern Art, Nueva York); impreso por primera vez en inglés en *Studio International*, febrero de 1970.
 59. Rothko, Mark, «The Romantics were prompted», ob. cit.
 60. «La mayor parte de las personas que conozco, simplemente se rieron de sus [de Rothko] pinturas. No las tomaron en serio en absoluto. Él y Barnett Newman fueron ridiculizados.» Friedel Dzubas, entrevistado por Kozloff, loc. cit. Ni Rothko ni Newman

fueron puestos en primer plano como lo fueron con frecuencia Pollock y De Kooning en 1950. Se omitió a Newman de la muestra «15 estadounidenses» del Museum of Modern Art en 1952 y, cosa aún más sorprendente, de la muestra itinerante del mismo museo, «Arte moderno en Estados Unidos», que llegó a la Tate Gallery en 1956. Tan sólo en 1959, cuando las obras de antes de 1953 se expusieron en French and Co., Newman se convirtió en un pintor bien considerado en Nueva York. Realizó muy pocos trabajos durante fines de la década de 1950.

61. De acuerdo con Barbara Reise («The Stance of Barnett Newman», *Studio International*, febrero de 1970), Newman «pidió» una distancia de visión menor «en una nota clavada con una chincheta a la pared de su primera exposición individual».
62. De una declaración en *Interiors*, marzo de 1951.
63. De extractos de una conferencia pronunciada en el Pratt Institute en 1958, que apuntó Dore Ashton y se publicó en *Cimaise*, diciembre de 1958.
64. De Newman, Barnett, «The First Man was an Artist», ob. cit.
65. Rothko, Mark, «The Romantics were prompted», ob. cit.
66. «Ironía: un ingrediente moderno. Una forma de modestia y examen de conciencia en la cual un hombre puede por un momento escapar a su destino.» Rothko, en una lista de «ingredientes» de una «receta» para el arte, conferencia en el Pratt Institute (véase nota 63).
67. Véase la afirmación de Newman que acompaña la exposición de estas figuras en el Guggenheim Museum, Nueva York, en 1966, y el relato de una «conversación» pública con Thomas Hess en la misma ocasión, ofrecido en Hess, Thomas, *Newman*, ob. cit.
68. Véase la afirmación de Newman que acompaña a una reproducción de ¿Quién teme al rojo, al amarillo y al azul? I, en *Art Now: New York*, marzo de 1969: «¿Por qué ceder ante esos puristas y formalistas que han puesto una mortaja al rojo, al amarillo y al azul, que transforma estos colores en una idea que los destruye como colores?».
69. Véase Rothko, Mark, «The Romantics were prompted», ob. cit.
70. Extractos de la conferencia pronunciada en el Pratt Institute. Véase nota 66. Al menos dos de las obras de Newman tienen que ver con la muerte: la sombría *Abraham*, pintada en 1949 después de la muerte de su padre, y la obra en blanco y negro *Brillante en adelante (a George)*, pintada en 1961 y dedicada al hermano del artista que murió a comienzos de ese año.
71. La frase es del propio Kandinsky, de *De lo espiritual en el arte*.
72. De Kooning, Willem, «¿Qué significa el arte abstracto para mí?», una de las tres ponencias presentadas al simposio en el Museum of Modern Art, Nueva York, febrero de 1951; publicado en el *Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, primavera de 1951.
73. De «The Sublime is Now», *Tiger's Eye*, diciembre de 1948. La noción de lo sublime fue crucial para Newman, Rothko y Still, quienes a menudo emplearon la palabra. En 1963 Still escribió en una declaración que acompañaba una exposición de pinturas en la Universidad de Pennsylvania: «¿Lo sublime? Una consideración muy importante en mis estudios y obra desde mis primeros días de estudiante. En esencia resulta muy difícil de captar o definir...». En un artículo citado con mucha frecuencia sobre «Lo abstracto sublime» (*Art News*, febrero de 1961), Robert Rosenblum escribió de «Cómo los conceptos más heréticos de la pintura abstracta estadounidense moderna tienen que ver con la pintura de la naturaleza visionaria de hace un siglo». Véase también Alloway, Lawrence, «The American Sublime», en *Living Arts*, 2, I.C.A., Londres, 1963; McCaughey, Patrick, «Clyfford Still and the Ghotic Imagination», en *Artforum*, abril de 1970; Levine, Edward L., «Abstract Expressionism: The Mystical Experience», en *Art Journal*, otoño de 1971.
74. De Kooning, Willem, «¿Qué significa el arte abstracto para mí?», ob. cit.

ARTE CINÉTICO

CYRIL BARRETT

Arte cinético significa arte que implica movimiento. (La palabra procede del griego, *kinesis*, movimiento, *kinetikos*, móvil.) Pero no todo arte que implica movimiento es «cinético» en el sentido preciso en que el término se usa cuando hablamos de arte cinético. Desde los primeros tiempos los artistas han estado interesados por representar el movimiento, el movimiento del hombre y los animales: caballos galopando, atletas corriendo, leones saltando sobre su presa, pájaros volando, etc. En otras palabras, han estado interesados por la representación del movimiento, o, para ser más exactos, de los objetos en movimiento. Pero el artista cinético no está interesado por representar el movimiento: está interesado por el movimiento en sí mismo, por el movimiento como parte integrante de la obra.

Esta distinción entre movimiento representado y verdadero no es suficiente para distinguir el arte cinético de otras formas de arte que implican movimiento. No todas las obras que se mueven se consideran «cinéticas», ni todas las obras «cinéticas» se mueven. En el sentido preciso en que el término se usa, una obra de arte cinético debe tener otras cualidades específicas además de moverse: el movimiento debe producir una clase particular de efecto que se tratará dentro de un momento. Por otra parte, no es esencial que la obra misma tenga que moverse. Los efectos propios del arte cinético pueden realizarse mediante el movimiento del espectador delante de la obra o mediante que el espectador sostenga y manipule la obra. Incluso puede darse el caso, como en el op art, de que ni la obra ni el espectador se muevan, e incluso así el efecto puede ser cinético. Pero esto es discutible, y lo trataré en su lugar adecuado. Basta con decir aquí que una obra del op art, tanto si se lo considera una rama del arte cinético o no, no representa movimiento: da una impresión de movimiento verdadero. De este modo, en el arte cinético se produce algún movimiento verdadero; en el op art la obra misma parece moverse; en representaciones de objetos en movimiento sólo el objeto representado parece estar en movimiento.

Estas distinciones pueden aclararse más si se considera la génesis del arte cinético. Los manifiestos futuristas contenían el germen de la idea del arte cinético:

No podemos olvidar [...] que la furia de un volante o la turbina de una hélice son todos elementos plásticos y pictóricos que un futurista debe tener en cuenta en la escultura.

Boccioni, *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, 1912.

Declaramos que el esplendor del mundo se ha visto enriquecido por una nueva belleza: la belleza de la velocidad [...]. Un coche rugiente que parece funcionar con metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.

Manifiesto futurista, 1909.

El movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos.

Manifiesto futurista, 1910.¹

Pero mientras que ellos celebraban la belleza del movimiento con palabras, en su arte los futuristas hacían poco más que *representarlo* de manera pictórica. La única diferencia entre, digamos, una publicación deportiva y *Perro atrallado* de Balla o *Dinamismo de un ciclista* de Boccioni es que la publicación deportiva captura una fase momentánea en el movimiento del caballo, mientras que Balla y Boccioni lo presentan en una cantidad de fases como podrían aparecer si se las superponen en una sola placa fotográfica.²

No obstante, algunos futuristas representaban el movimiento de otra manera, más indirecta. En lugar de representar un objeto en movimiento representaban un objeto como aparecería para un observador en movimiento: una calle como vista desde un avión volando bajo o desde un coche a alta velocidad. En esto los futuristas sólo estaban desarrollando una idea que se encontraba latente en la obra de Cézanne y explícita en el cubismo, a saber, la de representar un objeto como aparece cuando se lo ve desde el punto de vista del espectador que camina alrededor de él y no desde el punto de vista de un observador fijo. Pero esto todavía es sólo una *representación* de movimiento. El movimiento en sí no entra en la composición de una obra. En un sentido técnico, no es arte cinético.

La idea del arte cinético se hizo realidad por primera vez en la Unión Soviética inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial.³ Aunque una cantidad de artistas —Tatlin, Rodchenko, Gabo y Pevsner— estaban investigando la idea al mismo tiempo, su expresión más clara y contundente se encuentra en el *Manifiesto realista* que Gabo y Pevsner publicaron en 1920. En él criticaban al

futurismo (que había despertado considerable interés en la Unión Soviética) por los defectos ya mencionados: «Es evidente para todos que el simple registro gráfico de una serie de instantáneas momentáneas de un movimiento *detenido* no recrea el movimiento en sí».⁴ Luego, en un lenguaje no muy distinto del de los manifiestos futuristas, denunciaban el arte del pasado y proclamaban un arte nuevo y dinámico, el arte de los «ritmos cinéticos». «Renunciamos al error egipcio de tres mil años de antigüedad en el arte que consideraba que los ritmos estáticos eran los únicos elementos del arte pictórico. Nosotros afirmamos otro elemento del arte pictórico, los *ritmos cinéticos*, como las formas básicas de nuestra impresión del tiempo real.»⁵ Gabo ampliaría esta afirmación treinta años después, cuando escribió: «La escultura constructiva no es sólo tridimensional; es cuatridimensional, en la medida en que estamos tratando de introducir en ella el elemento del tiempo. Con tiempo quiero decir movimiento, ritmo: el movimiento verdadero además del ilusorio que se percibe a través del flujo de líneas y formas en la escultura o la pintura. En mi opinión, el ritmo en una obra de arte es tan importante como el espacio, la estructura y la imagen».⁶

Gabo y Pevsner concibieron una forma de escultura en la cual el movimiento tendría un lugar igual que la estructura, el espacio y la imagen, pero no iba a ser un lugar predominante. No pretendían sustituir la escultura tradicional por alguna forma de ballet mecánico. No renunciaron a la característica esencial y distintiva de la escultura: la construcción en el espacio.

Lo que repudiaron fue la *masa*. Los ingenieros, señalaron ellos, habían demostrado que la fuerza de los cuerpos no dependía de la masa: la prueba es la viga en T. Pero los escultores aún no se habían dado cuenta o no habían sacado provecho de esto. «Ustedes, escultores de todas las formas y todas las tendencias, todavía adhieren al antiguo prejuicio de que el volumen no puede ser separado de la masa. Pero nosotros podemos tomar, por ejemplo, cuatro superficies planas y a partir de ellas construir con toda exactitud el mismo volumen que se puede obtener de cuatro toneladas de masa.»⁷ Entonces, una manera de construir volumen sin masa era trazarlo por medio de superficies planas o una red de alambre, como Gabo y Pevsner hicieron en sus «construcciones». El resultado, no obstante, es estático, aunque una sugerencia de movimiento puede transmitirse ópticamente mediante la torsión de las superficies y la tensión de los alambres. George Rickey ha descrito de manera apropiada estas clases de construcciones como «celebraciones estáticas de acontecimientos cinéticos». Otro modo de producir el mismo efecto es por medio del movimiento.

Para ver que esto es así, uno sólo tiene que coger un trozo de cuerda por un extremo con un peso atado en el otro y girarlo con rapidez. A medida que adquiere velocidad comienza a parecer sólido, como un cono. La cuerda en movimiento traza una cierta zona de espacio, crea una forma o imagen en el espacio, y toma las características esenciales de la escultura. Esto es, del mismo modo que fue un paradigma, un arquetipo del arte cinético. Una obra móvil de arte cinético crea una forma en el espacio por medio del movimiento. No es esencial que la forma se vea sólida: es suficiente que el objeto en movimiento trace y defina una cierta zona en el espacio y que alguna forma o imagen emerja como un resultado del movimiento.

La primera obra que cumplió estos requisitos fue *Construcción cinética* de Gabo de 1920.⁸ Consiste en una barra de metal que vibra movida por un motor; a medida que lo hace se forma una sencilla ondulación. Es esbelta y translúcida como un vaso frágil y etéreo. Gabo tenía la esperanza de progresar desde este humilde comienzo hasta formas cinéticas más complejas, pero no se sintió contento con el motor eléctrico, un tanto voluminoso como fuente de energía. En 1922 hizo un dibujo, *Diseño para una construcción cinética*, que nunca se realizó. Y, más tarde, debido a la falta de medios técnicos para realizar sus proyectos, volvió a las construcciones estáticas.

Pasó casi una década antes de que se realizara la siguiente obra importante de arte cinético, fue *Máquina de luz* o *Modulador de luz-espacio*, de László Moholy-Nagy. Aunque Gabo no parece haber advertido el hecho, la luz desempeñó un papel importante en la producción del efecto escultórico de su *Construcción cinética*. La reflexión de la luz procedente de la superficie de metal fue lo que creó la impresión de solidez. Moholy-Nagy tenía plena conciencia de la importancia de la luz en la construcción cinética. La luz no sólo explota las partes metálicas de su máquina, también le añade un nuevo elemento escultórico. Así como las partes en movimiento trazan y definen ciertas zonas del espacio, la luz barre y abarca el espacio circundante a la máquina, envuelve el entorno. Esta idea de un uso «escultórico» de la luz y de un arte «ambiental» fue una de las más fructíferas en todo el campo del arte cinético y es la que con más intensidad se emplea en la actualidad.

Moholy-Nagy también hizo una importante contribución en el aspecto teórico. En un manifiesto publicado junto con Alfred Kemeny en 1922 analiza el efecto del arte cinético en el espectador. Delante de una obra de arte cinético el espectador ya no es un observador pasivo ni receptivo: se convierte en un

socio activo «con fuerzas que se desarrollan de *motu proprio*». En el arte cinético la composición no está dada toda de una vez. El espectador tiene, por decirlo así, que reunirla y construirla. Pero Moholy-Nagy considera que su obra consistía tan sólo en ingenios experimentales y convincentes. Preveía una época en que el espectador participaría en la formación de la obra misma. En esto Moholy-Nagy también anticipó algunas de las evoluciones más recientes: la participación del espectador.

El movimiento del arte cinético, como lo conocemos hoy en día, puede decirse que se remonta a Alexander Calder más bien que a Gabo o Moholy-Nagy. Calder solucionó el problema de la fuerza motriz de una manera que era al mismo tiempo simple, elegante y obvia: usó el movimiento del aire, por lo que no necesitó ocultar su fuente de energía ni tratar de convertirla en una parte integrante de la obra. A comienzos de la década de 1930 comenzó a hacer lo que llamó «móviles». Éstos, en su forma por completo desarrollada, consistían en planchas de metal planas, pintadas de negro o blanco o con los colores primarios, rojo, amarillo y azul. Las planchas estaban suspendidas de varillas y articuladas de manera que podían moverse con libertad en cualquier dirección. Cuando una corriente de aire las ponía en movimiento, daban vueltas despacio y a velocidades variables y establecían un contrapunto de movimiento. Pero aunque los «móviles» de Carter están de acuerdo con la concepción de Gabo de la escultura cinética, las ideas de Gabo no parecen haber influido en él. Calder llegó al arte cinético por medio de la realización de juguetes. Su uso de los colores primarios parece remontarse a Mondrian y las formas que adquieren las planchas de metal —y de hecho el espíritu alegre de los «móviles»— a Miró.

Durante mucho tiempo Calder fue el único artista que realizó un trabajo consecuente con el arte cinético. Lo consideraban un poco excéntrico. Después de todo, el arte cinético no es pintura ni escultura como tradicionalmente se entendía. Parece carecer de seriedad; su lugar adecuado, podían pensar algunos, era la juguetería. Pero desde la Segunda Guerra Mundial, y en particular desde la década de 1950, el arte cinético ha llamado la atención de artistas serios. Pero sería un intento vano resumir todo lo que se ha hecho en los últimos veinte años. Por lo tanto, consideraré sólo las direcciones principales en que los artistas trabajaron y, para hacerlo más fácil, agruparé sus trabajos en cuatro rubros: 1) Obras que implican movimiento verdadero; 2) Obras estáticas que producen su efecto «cinético» mediante el movimiento del espectador; 3) Obras que implican la proyección de luz, y 4) Obras que requieren la participación del espectador.

1. *Obras que se mueven.* Las obras que de verdad se mueven pueden distinguirse por la energía motriz empleada. Desde la década de 1920 la tecnología ha avanzado lo suficiente para posibilitar a los artistas el uso de una amplia variedad de máquinas de energía eléctrica. Pero algunos todavía confían en fuentes de energía naturales. Kenneth Martin y George Rickey, al igual que Calder, usan el movimiento del aire: Martin para lograr un movimiento en espiral ascendente continuo de tiras de metal que se curvan; Rickey para producir movimientos rítmicos contrastados con hebras altas y delgadas que se mueven de un lado para otro como la hierba alta agitada por la brisa. Otros artistas emplean fuerzas naturales junto con energía eléctrica. Takis usa el magnetismo. Su *Ballet magnético* consiste en una gran bola de metal blanco que, al ser una y otra vez atraída y rechazada por una bobina magnética, es obligada a representar una danza errática alrededor de ella.

De los que usan la energía de un motor eléctrico, algunos, como Pol Bury, ocultan la fuente de energía. Otros, como Schöffer, Krämer y Tinguely la convierten en parte de la obra. La segunda opción es más satisfactoria en la medida en que se elimina el elemento de mistificación. Pero hasta ahora las «máquinas» no han resultado en conjunto satisfactorias como obras de arte cinético, es decir, el movimiento se hace para que sirva a un propósito en particular y no se presenta como algo de interés por derecho propio ni como un «elemento escultórico» en el sentido antes explicado. Las obras de Krämer son en realidad ballets mecánicos. Tinguely está más en la tradición dadaísta, se ríe de la era de la máquina y del ARTE mismo —ha construido, de manera no del todo afortunada, algunas máquinas «autodestructivas»— y, aunque ha realizado una cantidad de composiciones que se mueven de manera por completo satisfactoria, lo hacen en un solo plano más bien que en el espacio (como si se pusiera un Arp en movimiento). El principal interés de una obra de Bury es la misteriosa vida con que ha dotado los imprevisibles movimientos de un grupo de clavos, alambres o pequeñas clavijas de madera.

2. *Obras que implican movimiento por parte del espectador.* En 1920 Marcel Duchamp demostró, por medio de su *Placa de cristal rotatoria*, que si un disco plano pintado con círculos concéntricos se hace girar con rapidez producirá la apariencia de un objeto sólido. En otras palabras, un objeto en movimiento puede experimentar una transformación óptica tan radical como para parecer que es algo por completo diferente. Muchos artistas han explorado las posibilidades artísticas de este fenómeno óptico. Soto lo ha hecho, por ejemplo, en

sus «estructuras de vibraciones» y «metamorfosis». «Lo que siempre me ha interesado —dice— ha sido la transformación de los elementos, la desmaterialización de la materia sólida. En cierta medida esto siempre ha interesado a los artistas, pero quiero introducir el proceso de transformación en la propia obra. De este modo, a medida que uno observa, la línea pura se transforma, por ilusión óptica, en vibración pura, lo material en energía.»⁹ Soto logra este efecto por medio de colocar algún objeto —una estructura de alambre, por ejemplo— delante de un fondo de muaré. A medida que el espectador se mueve delante de la obra, el fondo de muaré rompe la línea de la estructura del alambre, de manera que aparece como una serie de puntos pequeños flotando en el espacio.

Lo más sorprendente acerca de la obra de Soto es que sus elementos son simples y corrientes y, no obstante, el efecto que producen cuando se combinan es muy misterioso y complejo. «Por separado —como Soto dice— estas cosas son nada, pero juntas sucede algo muy extraño [...] la combinación de elementos simples y neutros revela un mundo entero de nuevos significados y posibilidades.» Al igual que Turner y los impresionistas, el propósito de Soto es disolver la forma en color y luz para realizar, como él dice, «un mundo abstracto de relaciones puras, que tiene una existencia diferente del mundo de las cosas [...]. Mi propósito es liberar la materia hasta que llegue a ser tan libre como la música; aunque uso música, no en el sentido de melodía, sino en el de relaciones puras.»¹⁰ Una pieza de música no es una «cosa», ni siquiera una combinación de cosas: es la relación entre los sonidos. Del mismo modo, una obra de Soto no es una cosa, un objeto, sino la relación de elementos ópticos que aparece como un resultado del movimiento: «es puramente óptico, sin sustancia óptica». Como la música, canta.

Aunque los propósitos a que Soto aspira tienen mucho en común tanto con los de un pintor como con los de un escultor, sus obras son tridimensionales. Las de otros artistas como Vasarely, Agam, Cruz-Díez o Asís son más pictóricas. En cada caso las formas se alteran a medida que el espectador se desplaza por delante de ellas, como si uno estuviera mirando un filme abstracto. Algunas veces, como en el caso de las *fisicromías* de Cruz-Díez, los colores cambian así como las formas; que pueden abarcar desde un rojo subido cuando se lo mira desde un extremo y un azul subido desde el otro. Tanto Agam como Vasarely lograron sus efectos por medio de diseñar en hojas de plexiglás o algún material semejante colocadas una enfrente de la otra. Asís, por otra parte, consigue sus efectos —por lo general una especie de dibujo de muaré— por medio de la ilusión óptica, en general colocando una hoja perforada delante de un fondo de

puntos que se corresponden en su tamaño con las perforaciones. Aunque estas obras cobran interés debido a su dibujo cambiante, no dependen del movimiento de la manera en que lo hacen las de Soto y otros artistas cinéticos que hemos considerado. En cualquier momento es posible fijar una fase determinada de la composición y contemplarla como uno haría con un relieve pintado. No obstante, el hecho sigue siendo que, cuando uno se mueve, la composición se altera de una manera por completo diferente de la de un relieve «estático».

A esta altura resulta necesario decir algo acerca del op art, que, como ya hemos señalado, algunas veces se le da el nombre de arte cinético. Se lo ha clasificado así porque da una fuerte *impresión* de movimiento. La obra parece expandirse y contraerse, avanzar y retroceder; algunas partes dan la impresión de que giran, dan saltos por el lienzo, aparecen y desaparecen. Esto, no obstante, no implica movimiento real, ni por parte de la obra ni por parte del espectador. Por consiguiente, una característica esencial del arte cinético, como lo concibieron Gabo y Pevsner —la construcción de alguna forma o imagen en el espacio mediante el movimiento— está ausente. El espacio en que las formas parecen moverse es por completo ilusorio, a diferencia del espacio en que operan las obras de Soto o Asís, que es en parte ilusorio y en parte real. Por lo tanto, hay una causa para excluirlo de la categoría de arte cinético. Puede argumentarse que trazar una línea entre lo que hacen Soto y Asís y lo que hacen los artistas op es arbitrario; los dos se fusionan en uno. Pero esto no es verdad. Aunque ambos pueden producir sus efectos por medio de la ilusión, los artistas op producen la impresión de *movimiento por medio de la ilusión*, mientras que los artistas cinéticos hacen justo lo contrario: producen *ilusión por medio del movimiento*. Los artistas op confían por entero en el medio pictórico: la interrelación de colores y líneas. Los artistas cinéticos, por otra parte, confían en el movimiento como un elemento transformador. Difieren tanto en el método como en la intención. Llamar a ambos «cinéticos» sería ocultar diferencias importantes entre ellos.

3. *Obras que implican luz*. El uso de la luz puede dividirse más o menos en el *pictórico* y lo que llamaré el *escultórico*, o sea, luz proyectada en el espacio.

El uso escultórico de la luz, en el sentido estricto, es aquel en que se usa para definir zonas de espacio. Por lo general aquí hay tres cosas involucradas: la fuente de luz, el rayo de luz, o aura de luz, si no está enfocada, y las superficies iluminadas; éstas pueden incluir partes de la obra o, si está en un espacio cerrado, las paredes circundantes. Este uso de la luz tiene el efecto de atraer al espectador dentro de la órbita de la obra misma. Crea un entorno artístico.

Pero el centro de atención puede variar. En la obra de Nicholas Schöffer, por ejemplo, la atención está dirigida más a las superficies iluminadas de las partes metálicas pulidas de la obra que al movimiento de la luz alrededor de las paredes. En ciertas obras de Von Graevnitz, Pienes y Le Parc el foco de interés principal es el movimiento de la luz. La ambición de Pienes es hacer monumentales proyecciones de luz en el exterior. «Mi mayor sueño —dice— es proyectar luz en el inmenso cielo nocturno, poner a prueba el universo mientras conoce a la luz.»¹¹ Por otra parte, el uso del neón, por ejemplo como lo empleó François Morellet, permite al artista trazar zonas del espacio por medio de la fuente de luz misma, es decir, sin proyección.

En algunos aspectos la luz es el medio más eficaz de presentar visualmente ritmos y diseños. Es el más «desmaterializado» de todos los elementos que están a disposición del artista. Como en las obras de García-Rossi y Don Mason demuestran con la iluminación al azar de barras de neón es posible producir los más sutiles cambios de ritmo y clima. Las ondas de luz menguan y fluyen en el corazón mismo de cada barra, como si nacieran por un breve tiempo y luego murieran en completo silencio.

Pero la luz no está «desmaterializada» en sí misma; también tiene un efecto de «desmaterialización» en los objetos con los cuales entra en contacto. Mientras un espectador se mueve delante de un *Relieve de luz* de Mack, la luz reflejada desde las tiras de metal pulido comienzan a parpadear y vibrar, y los objetos parecen disolverse en la luz que vibra. En algunas de las obras de Martha Boto la luz proyectada a través de discos de metal giratorios dan la impresión de que uno está mirando galaxias que giran o polvo de plata. En las *Reflexiones líquidas* de Liliane Lijn la luz es capturada por gotitas de agua que actúan como lentes y la aumentan, la reflejan y la proyectan. Los elementos más simples pueden transformarse de manera increíble por medio de la luz en movimiento.

Todas estas obras implican el movimiento de la luz en el espacio y, por lo tanto, entran dentro del concepto de arte cinético ya esbozado. Pero hay otras obras, como las de Malina y Healey, que resultan más difíciles de clasificar de esta manera. La luz se mueve, pero no en el espacio, sino que es proyectada en una pantalla desde atrás. Esto es lo que yo quiero decir con el uso pictórico de la luz: pintar con luz.¹² En principio este uso de la luz no es distinto del que se realiza en el cine. Pero si uno quiere extender el término arte cinético para abarcar incluso los filmes —al menos los filmes abstractos como los que hizo Egging en la década de 1920— corre el riesgo de confundir dos conceptos distintos. No

obstante, puede argumentarse que, a diferencia del filme o la televisión, uno puede, al menos de una manera vaga, discernir las partes en movimiento que producen las imágenes en la pantalla de un Malina o Healey. Por lo tanto involucran el movimiento real en el espacio, concuerdan con la definición. De manera similar, los videorrotos de Peter Sedgley, en los cuales la luz ultravioleta se proyecta sobre discos giratorios cubiertos con círculos concéntricos de diversas pinturas fluorescentes de colores pueden, del mismo modo, considerarse objetos cinéticos.

4. *Obras que implican la participación del espectador.* En un manifiesto publicado en 1963, el Groupe de Recherche d'Art Visuel, del cual formaban parte Le Parc, Morellet y García-Rossi, escribió: «Queremos poner al espectador en una situación que él inicie y transforme. Queremos desarrollar en él una capacidad aumentada para la percepción y la acción».¹³ Y hablando de su *Laberinto*, decían: «Está dirigido con toda intención a la eliminación de la distancia entre el espectador y la obra de arte. A medida que esta distancia va desapareciendo, más grande se vuelve el interés de la obra misma, y menor la importancia de la personalidad de quien la hizo».¹⁴ Por tradición el espectador ha desempeñado un papel más o menos pasivo, aunque no por completo. Ha admirado las obras de arte como el producto de la imaginación de otro, como algo enfrente de él, distinto de él. Ahora, se sugiere, puede entrar en una relación más íntima con la obra por medio de convertirse en socio de su producción. La participación de un espectador puede abarcar desde la limitada actividad de poner una obra en movimiento y detenerla hasta, de hecho, construirla. Los *Animales* de Lygia Clark ofrecen un ejemplo en particular bueno a este respecto.

Estas obras están hechas de hojas de metal articuladas que pueden manipularse y así hacerles asumir varias formas. Cada parte de la obra está relacionada de manera funcional con todas las otras, como en un organismo, y el movimiento de las partes sigue una secuencia definida. La obra tiene vida propia: no se establecerá en cualquiera y cada una de las posiciones que quien lo manipule desee. De esta manera, al manipular la obra, él es consciente de cierta determinación dentro de ella. Como dice Lygia Clark, se establece una nueva relación entre el espectador y la obra. Esta nueva relación se hace posible debido al movimiento independiente de la obra en respuesta a la acción de quien la manipula. Esto también cambia el papel del artista. Éste ya no ofrece una obra acabada, sino más bien una serie de posibilidades, un programa, una situación a partir de la cual una obra puede desarrollarse.

El uso de la luz ofrece incluso mayores posibilidades para la participación del espectador. Como ya se ha dicho, éste entra en la obra misma: ella lo rodea. Su atención está por completo concentrada debido a la oscuridad que lo rodea y la luz asalta sus sentidos. Uno obtiene esta concentración de sus facultades en el cine y el teatro. Pero en un entorno de objetos de luz cinético como el *Laberinto* del Groupe de Recherche d'Art Visuel las percepciones del espectador todavía están más aumentadas por el hecho de que no sólo puede activar las obras, sino también moverse dentro de ellas.

Hay otra característica del arte cinético que debe mencionarse. La repetición exacta del movimiento, por muy compleja que sea, se vuelve monótona. Pero también tiene que evitarse el movimiento por completo al azar, pues carecería de significado o forma: sería caótico. Debe ejercerse algún control. Éste, por lo general, se logra por medio de encontrar alguna relación entre los elementos de la obra que permanecen constantes a lo largo de cada variación del movimiento. La cantidad de maneras en que esta relación se realiza puede ser indefinida. Por lo general se reduce a una cuestión de azar que la realización se produzca en un momento en particular. Pero, debido a que hay una relación subyacente, el movimiento tiene un modelo.

En este capítulo he tratado de dar una definición del término «arte cinético», pero, al igual que como sucede con tantos otros términos artísticos, como futurismo, expresionismo abstracto y pop art, no es posible dar una definición firme. Es inevitable que se use en todas las clases de diferentes modos. Esto puede resultar desconcertante para el no iniciado, pero no necesita llevar a una confusión total puesto que se han hecho determinadas distinciones. Hay obras que implican movimiento en el espacio, ya sea por parte de la obra misma o por parte del espectador, si éste manipula la obra o no, y esto de manera ideal debería involucrar alguna transformación óptica de los elementos de que consta la obra. Esto es arte cinético en lo que llamo el sentido estricto, es decir, el sentido en que lo entendieron los primeros teóricos. Después hay obras que dan una impresión de movimiento sin implicar movimiento real (op art), obras que implican movimiento verdadero, pero bidimensional —relieves que se mueven y filmes— con o sin una ilusión de movimiento en el espacio, y, por último, las representaciones estáticas de movimiento, como en las pinturas futuristas. Si uno quiere llamar a cualquiera o a todas éstas arte cinético, muy bien, pero al menos deberían conservarse las distinciones.¹⁵

El movimiento del arte cinético, que empezó a destacar a fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 y llegó a su clímax alrededor de la época de la exposición «Lumière et Mouvement» de París en 1967, comenzó a declinar como movimiento de interés central alrededor de la época de la exposición en la Tate Gallery en 1970 y, aunque continúa como movimiento, ha sido, al igual que el cubismo, absorbido en el sistema artístico; muchos de sus practicantes se han pasado a otras cosas, como el environmental art y manifestaciones de distintas clases.

1970

Notas

1. Taylor, Joshua C., *Futurism*, Nueva York, 1961, p. 134.
2. Cf. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, 1880.
3. *Rueda de bicicleta* de 1913 de Duchamp —una horquilla delantera y la rueda de una bicicleta invertidas colocadas sobre un taburete— no es arte cinético en el sentido técnico, aunque la rueda se podía mover. Tampoco se pretendía que se la considerara una obra de arte y, de hecho, en esa época, no tenía la intención de presentar el movimiento como un objeto de contemplación estética. Dos futuristas, Balla y Depero, en 1915 hicieron objetos en movimiento, *Complessi Plastici Mobili* y *Complessi Motonumoristici* respectivamente —el segundo incluye quizás el primer uso de un motor— son al menos pioneros del arte cinético si no de los artistas cinéticos en el sentido más preciso. Pero todavía queda tanto por investigar que sería imposible hacer afirmaciones categóricas acerca de la prehistoria del arte cinético.
4. *Manifiesto realista*, impreso en ruso en *Gabo*, Londres, 1957, p. 151. Traducido por Camilla Gray.
5. *Ibid.*
6. «Russia and Constructivism», en *Gabo*, ob. cit., p. 160.
7. *Manifiesto realista*, ob. cit.
8. No considero que la maqueta de Tatlin para un *Monumento a la III Internacional* sea una obra de arte cinético. Aunque las partes se mueven, su movimiento es imperceptible, puesto que requieren un año, un mes o un día para completar sus revoluciones.
9. *Signals*, I, 10, noviembre-diciembre de 1965, p. 13.
10. *Ibid.*
11. *Zero One*.
12. El uso pictórico de la luz tiene una larga historia. En el siglo XVIII Castel construyó un «clavicordio ocular» que iba a demostrar el equivalente visual de la música. A partir de entonces se han hecho muchos experimentos de este tipo. Scriabin consiguió tener éxito al fabricar una pieza de música para acompañamiento de color. El órgano de color de más éxito lo hizo Thomas Wilfred en 1919.
13. Citado en *Image*, invierno de 1966, p. 21, en una traducción de Reg Gadney y Stephen Bann.
14. *Ibid.*
15. Puesto que escribí este artículo en 1967, he modificado mis puntos de vista. Para un análisis más completo de este tema véase mi *Op Art*, Londres, 1970, pp. 123-24 y 145.

POP ART

EDWARD LUCIE-SMITH

Como mucho, el pop art tiene de diez a doce años. El término lo usó por primera vez el crítico británico Lawrence Alloway, en 1954, como una etiqueta conveniente para el «arte popular» que había creado la cultura de la gente que se deja influir por la publicidad y tiene muy poco sentido crítico. Alloway extendió el término en 1962 para incluir la actividad de artistas que estaban tratando de usar la imagen popular en un contexto de «bella arte». Desde entonces ha habido una cantidad de etiquetas en competencia, pero ésta es una de las que prendió, a pesar (en ocasiones) de las protestas de los propios artistas.

Por lo general se acepta que la primera obra verdadera de pop art que se hizo en Gran Bretaña fue el collage de Richard Hamilton *Sencillamente, ¿qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?* Se realizó para una exposición llamada «Esto es el mañana», celebrada en la Whitechapel Art Gallery en 1956. El primer gran impacto que causó el pop art en el público británico fue en la «Exposición de contemporáneos jóvenes» de 1961, que incluía obras de David Hockney, Derek Boshier, Allen Jones, Peter Phillips y R. B. Kitaj, y estableció a una generación entera de artistas jóvenes. En el mismo año Peter Blake hizo su primera exposición en el Institute of Contemporary Art.

La evolución del pop art en Estados Unidos no es tan fácil de trazar. Creció, a pasos de una lentitud sorprendente, a partir del predominante estilo expresionista abstracto, y muchos de los pintores pop estadounidenses continúan mencionando a Willem de Kooning, uno de los gigantes del expresionismo abstracto, como la principal influencia en su obra. El año importante parece haber sido 1955, que estuvo marcado por la aparición de Robert Rauschenberg y Jasper Johns en la escena del arte de Nueva York. En 1958 Johns realizó su primera exposición individual, y el crítico neoyorquino, Leo Steinberg, describe de este modo su reacción ante lo que vio: «Los cuadros de De Kooning y Kline, me parece, de repente se revolvieron en una olla con los de Rembrandt y Giotto. De la misma manera, de repente todos se convirtieron en pintores de la ilusión». A pesar de esto, la escena del arte de Nueva York en conjunto no sintió el impacto del pop art hasta los primeros meses de 1961.

Es necesario expresar los hechos con esta franqueza porque el pop art ha tenido una historia curiosa... su recepción fue algo por completo distinto de la que habían concedido a los estilos modernistas que lo precedieron. Hubo, es verdad, un breve período de incubación. Durante los cinco primeros años o así, el pop fue más o menos «clandestino». Y cuando emergió hubo un momento de retroceso, incluso de rechazo. Esto sucedió en particular en Nueva York, debido a razones históricas. El expresionismo abstracto se había establecido en Estados Unidos como el primer estilo desarrollado en el país que había logrado preeminencia internacional. Entonces, como Mario Amaya señala en su libro sobre el pop art, los nuevos pintores «parecían estar echando a puntapiés por la ventana la totalidad de los logros estadounidenses». Harold Rosenberg, uno de los críticos estadounidenses más convincentes e inteligentes, trató de acabar con el nuevo movimiento enseguida. «Una buena parte del impacto —dijo— era atribuible al hecho de que resulta fácil hablar del arte ilusorio, en contraste con la abstracción, cuya retórica se ha vuelto a emplear hasta que estuvo casi exhausta.» Para él el pop art era sólo «una contribución a la crítica del arte». A pesar de estas dudas y estas protestas, el pop art obtuvo mucho éxito en lo material. Logró comunicar con el público, los coleccionistas lo acogieron. Los principales artistas pop se establecieron, incluso se hicieron ricos, en un tiempo asombrosamente breve.

A pesar de la indecisión inicial que ya he descrito, hasta el momento el pop art ha tenido un gran impacto, y ha arraigado con más firmeza en Estados Unidos que en cualquier otra parte. La causa básica quizá puede inferirse de una afirmación que un estudiante aportó al Royal College of Art en Londres para un documento colectivo llamado «Un modelo compuesto del proceso crítico». «El pop art —dijo—, a pesar del entorno del consumidor y su mentalidad: convierte la fealdad en belleza.» Uno podría añadir otra frase del mismo documento: «La actitud del artista hacia él eleva el tema al status de contenido». La pintura estadounidense de los años de la posguerra había sido muy nacionalista en cuanto a sus actitudes. Los líderes del mundo del arte estadounidense con frecuencia han expresado sentimientos de impaciencia hacia lo que estaba sucediendo en Europa; los pintores estadounidenses más eminentes son competitivos hasta el encarnizamiento, y a menudo muestran un desprecio abierto por la obra de sus rivales europeos. El pop art, como surgió de los experimentos de la década de 1950, fue un instrumento ideal para enfrentarse al entorno urbano estadounidense. El elemento de agresión, que el pop art conservaba del

diseño comercial de difícil venta, tuvo un atractivo especial para los pintores estadounidenses, a quienes, de hecho, les resultó fácil convencerse de que el estilo que entonces practicaban tenía una extracción estadounidense muy concreta, y que los indios de los estancos, las veletas campechanas, los «primitivos estadounidenses» ya tan admirados y coleccionados en Estados Unidos, suministraban una clase de *fiat* o *imprimatur* oficial para lo que ellos trataban de lograr. Una importante exposición llamada «Pop art y la tradición estadounidense» organizada en el Milwaukee Art Centre en abril de 1965 suministró una confirmación muy elocuente para este punto de vista.

Sin embargo, esto no es negar que el pop art tuvo también una ascendencia europea. Sus raíces van a encontrarse en Dadá, y los viejos dadaístas no han tardado en reconocer el parecido, aunque sin gran entusiasmo. En su libro, que es una autoridad, sobre el movimiento Dadá, Hans Richter cita una carta que le había escrito Marcel Duchamp: «Este neo-Dadá, que ellos llaman neorrealismo, pop art, assemblage, etc., es una salida fácil, y vive a expensas de lo que Dadá hizo. Cuando descubrí los ready-mades pensé desalentar la estética. En neo-Dadá han tomado mis ready-mades y ha encontrado estética bella en ellos. Les lancé mi portabotellas y el orinal a la cara como un desafío y ahora los admiran por su belleza estética».

Duchamp, en su consternación, había encontrado la diferencia además del parecido. Me parece que uno de los aspectos enigmáticos del pop art y el que con más urgencia necesita una explicación es su aparente frialdad, su ausencia de compromiso con el tema que representa. A primera vista, hay un restablecimiento de las técnicas dadaístas, los artilugios dadaístas, pero con nada de la filosofía dadaísta detrás de ellos. Debe recordarse que Dadá fue específicamente antiarte, algo que había surgido como oposición a una situación ya existente; por consiguiente, esta situación lo moldeó. Lo que los artistas pop hicieron —al menos en su etapa temprana y exploratoria— fue encontrar algo positivo en estos gestos de oposición, algo sobre lo que pudieran construir. El aparente descaro del pop art no debe inducirnos a pensar que es poco erudito, ni su aparente despreocupación a considerarlo no comprometido. El pop es, entre otras cosas, un movimiento erudito y muy cohibido. Jasja Reichardt, en su relato acerca de la evolución del pop en Londres, en parte a través de una serie de mítines celebrados en el I.C.A., describe las desapasionadas discusiones, las investigaciones eruditas de viejos tebeos occidentales y las revistas de ciencia-ficción. Quienes asistieron a estas discusiones estaban interesados, por completo

de manera seria y legítima, por lo que podemos llamar arqueología de los mitos producidos en serie y el diseño popular. Las preocupaciones de los artistas pop destacados que trabajaban en Gran Bretaña con frecuencia habían extendido mucho más allá las preocupaciones que se les atribuían. Richard Hamilton, ya mencionado aquí como uno de los creadores del estilo, hizo una reconstrucción muy cuidadosa del *Gran cristal* de Duchamp para la exposición retrospectiva de la obra de éste que se celebró en la Tate Gallery en 1966. Hamilton es reconocido en todas partes como uno de los expertos más importantes en la historia del movimiento Dadá. R. B. Kitaj, un pintor estadounidense radicado en Gran Bretaña, es famoso por su realización de las notas del catálogo. En una ocasión estas notas remitían al espectador a cosas como el *Journal of the Warburg Institute*, un periódico muy erudito que en ningún aspecto puede compararse con una tira cómica de Batman.

De hecho, cuando uno llega a describir una pintura pop típica, pronto descubre que no hay tal cosa. La idea de estilo se disipa: el pop art, por lo general, carece de estilo y es hostil a las categorías. Permítaseme dar algunos ejemplos para demostrarlo. En Estados Unidos los artistas pop más notables incluyen no sólo a Johns y Rauschenberg (que se mantienen un poco aparte y son quizá clasificados con más exactitud como precursores que como participantes), sino también a Andy Warhol, Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg y James Rosenquist. Cada uno de ellos difiere de manera bastante considerable de los otros. Warhol, por ejemplo, quería eliminar por completo la idea de la obra de arte hecha a mano. Muchos de sus cuadros se basan en imágenes fotográficas transferidas directamente sobre el lienzo por medio de estarcidos. Harold Rosenberg habla con tono despreciativo de las «columnas de etiquetas de sopas Campbell en una reiteración narcótica, como chistes carentes de humor contados una y otra vez». Un crítico más amable, en el prefacio a un catálogo de la retrospectiva de Warhol celebrada en el Philadelphia Museum of Art en 1965, dice que «su lenguaje pictórico consiste en estereotipos». El prefacio reivindica que «la obra de Warhol nos hace de nuevo conscientes de objetos que han perdido su reconocimiento visual a lo largo de la constante exposición. Echamos una mirada nueva a cosas familiares para nosotros, aún desarraigadas de sus contextos corrientes y reflejadas en los significados de la existencia contemporánea». Lichtenstein, Jim Dine y Oldenburg están todos relacionados con Warhol mediante sus imágenes y preocupaciones estilísticas, aunque se dedicaron a la

tarea de crear conciencia de los «significados de la existencia contemporánea» de maneras por completo diferentes. Lichtenstein pinta ampliaciones muy aumentadas en un estilo tomado prestado de las tiras cómicas; incluso los puntos del proceso de impresión están reproducidos con suma meticulosidad. Dine es más conocido por sus combinaciones de objetos reales y superficies pintadas con total libertad: cortacésped, lavabo, accesorios de baño colocados contra un fondo de texturas pictoricistas. Oldenburg es un fabricante de objetos, antes que un pintor, y estos objetos siempre tienen algo sorprendente acerca de ellos, en cuanto a tamaño, material o textura. Oldenburg crea hamburguesas gigantes, por ejemplo, de tela y yeso y accesorios de baño de vinilo rellenos de kapok. Indiana y Rosenquist son de nuevo diferentes. Indiana es un pintor de símbolos gigantes y amenazadores. «COMER», nos advierte, «MORIR». Rosenquist usa imágenes enormes, pero en fragmentos. Las varias partes se vuelven a reunir para hacer un diseño que es casi abstracto. En muchos aspectos lo que Rosenquist hace no está lejos de lo que ya hacía en la década de 1920 el pionero modernista estadounidense, Stuart Davis. Éste, que estuvo sobre todo influido por el cubismo sintético, es, de hecho, uno de los antepasados del pop art estadounidense. Algunos de sus mejores cuadros están basados en banales diseños de embalaje, y los críticos estadounidenses a menudo han citado la manera en que trata este material como una clase de validación *post hoc* para lo que los pintores pop estaban tratando de hacer.

A pesar de lo diferentes que son los principales artistas pop estadounidenses entre sí, no obstante, hay una diferencia definible entre ellos y sus colegas británicos; aunque es sin duda verdad que el pop art británico debe mucho al estadounidense. Las primeras obras de pintores como Peter Phillips y Derek Boshier fueron un himno romántico desinhibido a una civilización mitad real mitad imaginada, un mundo maravilloso, máquinas de pin-ups y tragaperras. David Hockney, también, mitologiza Estados Unidos; ha realizado prolongadas visitas a Los Ángeles, desde donde enviaba sorprendentes y entusiasmados reportajes pictóricos de las cosas que allí encontraba. En términos de estilo, el pop británico es incluso más difícil de clasificar que el estadounidense. Richard Hamilton, por ejemplo, tiene un rigor, una falta de efervescencia y una agudeza sardónica que lo aparta del resto. Sus realizaciones tienden a diferir de manera radical entre ellas porque cada una es la encarnación de una idea, y se ha permitido que la idea misma domine la forma material. Si colocamos *Hugh Gaitskell como un famoso Monstruo del Mundo del Cine* junto a su

fotografía alterada de figuras en una playa (que tiene el aspecto de una ampliación de un dibujo de Henri Michaux), nada hay en el manejo, la textura ni la estructura que nos diga que son obras de la misma mano. Lo único que las une es la continuidad del proceso intelectual. Eduardo Paolozzi, con toda claridad uno de los pioneros del pop británico (y desde hace poco colaborador de Jim Dine en la realización de una serie de collages), en ciertos aspectos, escapa a la clasificación como «artista pop» en el sentido en general aceptado. Sus esculturas más recientes, hechas de metal cromado y muy brillosas, tienen una superficie pop, pero no contenido pop. R. B. Kitaj, que he mencionado con anterioridad, es, como Richard Hamilton, un artista con premeditación «instruido». Él, como Hamilton, trabaja con una lentitud casi increíble. Los tres artistas que acabo de mencionar me dan la impresión de que representan un aspecto hermético, casi diría rabínico del pop, que se encuentra muy alejado de su imagen usual en la mente pública.

Allen Jones es otro artista que difiere un poco de la imagen aceptada. Es un ecléctico que trata de crear un compromiso entre las imágenes pop y la tradición principal del arte moderno. En sus esquemas de color y el manejo de la pintura, por ejemplo, muestra que ha aprendido la lección de Matisse. Está interesado por la metamorfosis de imágenes de una manera que me recuerda a los surrealistas más académicos. Una «Medalla de mujer» llegará a ser un lienzo no rectangular, en forma de una medalla y su cinta, hecho de pieñas que emergen de unas bragas de seda. Los resultados tienen un fino encanto que ha convertido a Jones en uno de los pintores pop británicos de más éxito por lo que al público se refiere.

Otros inconformistas del pop son Joe Tilson, Patrick Caulfield y Anthony Donaldson. De hecho la calificación de inconformistas es casi para definir el movimiento del pop art en Gran Bretaña. Kitaj y Paolozzi han influido mucho en Tilson. Sus creaciones más originales son sus relieves de plástico moldeados al vacío. Aquí las unidades se crearon en serie, pero la manera en que eran agrupadas podía variar; el resultado fue una clase de arte donde cada objeto combinaba las cualidades de lo «hecho en serie» y lo único, cualidades que el pop art, por su propia naturaleza, siempre trata de combinar. Las impasibles naturalezas muertas y los paisajes de contornos duros de Caulfield tienen mucha más personalidad que la mayor parte de la obra de Tilson, pero también mucha menos variedad. Parecen ser un comentario sobre las maneras vulgares de mirar, más bien que sobre las vulgares maneras de representar.

Donaldson representa aún otra tendencia: el deseo de hacer un híbrido del pop art y la abstracción de contornos duros. Los cuadros de Donaldson usan, por ejemplo, siluetas de bailarinas de strip-tease como unidades abstractas que se repiten en el diseño. Y los colores son los pálidos de plásticos baratos. No obstante, el impacto general es el de una pintura abstracta.

Lo que todos estos artistas tienen en común no es, desde luego, un lenguaje estilístico, por completo desarrollado y preparado para cualquier clase de comunicación, la clase de lenguaje estilístico que poseían los pintores del Alto Renacimiento. En cambio, encontramos una respuesta casi demasiado sensible a la atmósfera predominante. Lo que los pintores que he estado analizando reflejan, lo que comparten, es el tono y las imágenes de la megalópolis, la «vida de la mayoría», de los hombres encerrados en las ciudades y aislados de la naturaleza.

Por consiguiente, cuando uno habla del pop art no está analizando un movimiento artístico, como el cubismo que fue un movimiento artístico, sino un acontecimiento que se extiende más allá de los límites convencionales de un ensayo de esta clase, y que, por esta cuestión, sólo tiene que ver con la noción de «arte» de manera muy marginal. No es casual que haya florecido sobre todo en Inglaterra y Estados Unidos, y de manera más notable en Nueva York y Londres. Sin duda, ha habido pintores pop en otras partes: Alain Jacquet en Francia, Alberto Moretti en Italia, Fahlstrom en Suecia. Pero el observador inglés o estadounidense, al contemplar el pop art creado en otras partes, se siente inclinado a encontrar algo *voulu* en él. No parece brotar con una franqueza tan simple del entorno.

De hecho, el contexto requerido para la creación del pop art es el estilo de vida pop o, más bien, el propio pop art es un subproducto de ese estilo de vida, una cristalización que se produce casi por azar. Es sólo en este sentido que uno puede usar la palabra «estilo» para referirse al pop. En todos los otros aspectos, como he dicho, carece de estilo. Lo que estoy sugiriendo es que la actividad principal del artista pop, su justificación, no es tanto para producir obras de arte, como para dar sentido al entorno, aceptar la lógica de lo que lo rodea en todo lo que hace. El descubrimiento de esta lógica, su forma y su dirección se convierte en la principal tarea del artista. Warhol, en muchos aspectos el más misterioso y el más enigmático de todos los artistas pop, es un ejemplo extremo, una vez dijo: «La razón de que esté pintando de esta manera es que quiero ser una máquina. Todo lo que hago, y lo hago como una máqui-

na, es porque eso es lo que quiero hacer. Pienso que sería terrible si todo el mundo fuera del mismo modo». La objetividad fría se ha convertido en una identificación que es igual de fría. Los «filmes underground» anteriores de Warhol fueron otra afirmación de estas actitudes: un examen minucioso de lo banal conduce a la larga a la identificación con lo que es mostrado. No obstante Warhol es, en muchos aspectos, una clase de chamán moderno. Una lata de sopa Campbell se firma, y se convierte en un Warhol, una obra de arte. Ha tenido lugar una polarización; el artista se las ha arreglado para alinearse con las fuerzas que gobiernan el mundo en que vive. Al volverse como todos los demás, se ha convertido en único. Y esto le permite (más o menos) entregarse por completo al mundo del arte.

Antes de tomar una decisión acerca del pop art es esencial probar y explorar algunas de las condiciones que lo engendraron, y esto significa plantearse algunas preguntas radicales. ¿Qué es, por ejemplo, la «cultura pop» que se supone que suministra al pop art su fuente de material? Como casi todas las cosas de nuestra sociedad, la cultura pop es el producto de la revolución industrial y la serie de revoluciones tecnológicas que la sucedieron. Si se unen la moda, la democracia y la máquina, una parte de lo que resulta es la cultura pop. En los tiempos en que todo se hacía a mano, la moda servía a una variedad de fines. Uno de éstos, más importante, creo yo, que el de satisfacer el deseo por la novedad, o el de aumentar la atracción sexual, fue el de actuar como un demarcador social. La moda comenzó en lo más alto de una estructura social por completo rígida, y poco a poco se fue filtrando hacia abajo, volviéndose menos elaborada y menos elegante a medida que lo hacía. La elaboración y el estilo fueron, de hecho, casi lo mismo y mucha gente no tenía tiempo ni dinero para ser elegante en absoluto. La máquina cambió esta situación. Produjo más dinero y más tiempo libre, y al mismo tiempo impuso una lógica propia. Si el hombre quería cosas hechas a máquina; era esencial, desde el punto de vista económico, que éstas se hicieran en cantidad. Se descubrió que la moda suministraba un ímpetu poderoso donde la máquina estaba involucrada. Las cosas se pasaban de moda con mucha más rapidez que la que se gastaban. La moda aceleró el proceso de sustituir, y ayudó a mantener la industria en funcionamiento. Al mismo tiempo el proceso de democratización condujo al sentimiento de que todo el mundo tiene derecho a ser elegante si lo desea.

La cultura pop, por lo tanto, es parte de un proceso económico que cabe la posibilidad de que continúe desarrollándose. La moda se hace de inmediato disponible para los más amplios mercados posibles. Saca partido de ideas visuales con alarmante apetencia. El sello de la moda ya no es la elaboración, sino la novedad y el impacto. Richard Hamilton, al definir las cualidades que consideraba deseables en el arte, quería que fuera pasajero, popular, de bajo coste, fabricado en serie, joven, ingenioso, sexy, con truco, atractivo y Gran Negocio; todas las cosas que la moda popular ya es.

La cultura pop implica un cambio en las actitudes hacia el objeto. Los objetos ya no son únicos. Sabemos que de la mayor parte de las cosas que usamos se han fabricado miles e idénticas, cada una indistinguible de las demás. Tendemos a valorar las cosas no por ellas mismas, sino por el cometido que desempeñan. Muchos objetos —una máquina de escribir, un teléfono, una aspiradora, un televisor— son cosas en las cuales pensamos de manera casi por entero abstracta, en términos de los servicios que proporcionan. Las obras de arte también están sintiendo los efectos de estas actitudes: se están convirtiendo en representaciones o funciones, más bien que en cosas. El pop art comparte esta característica con otros estilos contemporáneos: op art y arte cinético, por ejemplo. Un cuadro pop es un acontecimiento congelado: tropieza con nosotros instantáneamente, y entonces ha cumplido su cometido. Nunca necesitamos volver a mirarlo, es desechable.

Un ejemplo llamativo de esta tendencia al arte «desechable» lo constituye el happening. Es una obra de arte que implica la interacción de gente y cosas en una escena o una situación dadas. Una vez oí a Marshall McLuhan definirlo como «una situación todo de repente sin argumento». Los pintores pop de Nueva York fueron los creadores del happening; Dine y Oldenburg se mostraron en especial activos en organizarlos. La intención es producir un contexto emocional, y cuando esta catarsis se ha acabado, la obra de arte se ha acabado. Ha cumplido su propósito y desaparecido.

Hay una característica del happening de la que se ha comentado poco: el hecho de que, aunque implica gente y objetos, en esencia son acontecimientos abstractos, que tienen más o menos la misma relación con una representación teatral convencional que una pintura abstracta moderna la tiene con un Rubens o un Teniers. Me aventuraría a proponer el punto de vista de que la gran mayoría de las pinturas pop son en esencia abstractas.

Pero para volver al pop art mismo; a comienzos de la década de 1960 mucha gente le dio la bienvenida como el cambio completo de una tendencia, una repentina e inesperada victoria de última hora que la figuración había conseguido sobre la pintura abstracta. Quizá no deberían haberlo hecho, tendrían que haber estudiado sus orígenes más a fondo y, en particular, los comienzos del pop art en Estados Unidos. Ya he mencionado la influencia que ejerció De Kooning. El suyo es un arte en el cual las figuras emergen desde un flujo abstracto de pintura; y estas imágenes, en especial la famosa serie de *Mujeres*, a menudo tienen un sabor pop. Las pinturas de Johns y Rauschenberg también son significativas aquí. Las pinturas más famosas de Johns son las *Dianas* y las *Banderas*. En cada caso se nos ofrece algo que es a la vez y al mismo tiempo abstracto y reconocible. Como Mario Amaya dice: «el espectador se enfrenta al problema de ver algo *exactamente* igual a como es en realidad, sólo en términos de pinceladas trabajadas con mucha sensibilidad». En la obra de Johns, como en la de De Kooning, se permite a la pintura convertirse en algo, más que obligarla a representar algo; la imagen es, por así decirlo, inherente a la pintura, pero es en la pintura que concentramos sobre todo la atención: miramos un Johns poco más o menos de la misma manera que miramos los cuadros de Pollock de los últimos tiempos, donde no hay imagen en absoluto.

Rauschenberg es bastante distinto, sus imágenes, muchas y diferentes como son, impresionan al espectador por ser citas o ilustraciones insertadas en medio de un discurso abstracto. Las cosas —objetos reales o imágenes estarcidas— que se encuentran en la obra de Rauschenberg no son imágenes a las que se nos invita a mirar directamente, sino cosas por las que la vista se desliza, puntuaciones en el flujo de la pintura. Rauschenberg, dadas estas características, apunta a lo que el pop art iba a hacer, sin estar por completo comprometido con su carácter.

Por ejemplo, uno de los primeros descubrimientos que hacemos cuando comenzamos a mirar pinturas pop con más cuidado es que muy poco de ellas nos llega de primera mano, como el producto de la observación directa del propio artista. Sus elecciones están hechas a partir de imágenes que ya han sido, por así decirlo, procesadas: no una muchacha viva, sino una pin-up de una revista; no una lata verdadera o un embalaje verdadero, sino una lata o un embalaje vistos en un anuncio a todo color o un cartel. Esos objetos, a los que les *hacemos* adquirir primera mano en los cuadros pop, por lo general, están

presentes en sus propias personas: el lavabo, el cortacésped, las diversas prendas de vestir con que nos encontramos en los cuadros de Jim Dine; los vaciados en yeso de personas rodeadas de muebles verdaderos que encontramos en los entornos que crea el artista estadounidense George Segal. Lo que a menudo parece interesar al pintor pop es el hecho de que el objeto está despersonalizado y es típico más bien que individual; la imagen idéntica repetida hasta la monotonía, que con tanta frecuencia se encuentra en el arte pop, constituye una prueba. Con raras excepciones —como Peter Blake y Larry Rivers— el pop art evita lo particular. Y esto, de hecho, es lo que un pintor abstracto como Mondrian hace. Si elegimos aceptar la paradoja de su abstracción, el pop art se vuelve mucho más fácil de interpretar de manera satisfactoria.

Hay tres artistas, en particular, que contribuyen a demostrar mi punto de vista. Dos son las excepciones que acabo de mencionar: Peter Blake y Larry Rivers. El tercero es un pintor de origen británico, pero domiciliado durante mucho tiempo en Estados Unidos, Richard Smith. Tanto Blake como Rivers me parece que son enfáticamente figurativos, pero se involucraron en el contexto del pop art. Además de esto, la cualidad que tienen en común es la nostalgia. La nostalgia de Blake es algo que se ha reconocido y analizado con bastante generosidad. Establece la base para la comparación que mi colega el crítico David Sylvester una vez hizo entre el pop art y los prerrafaelistas. Cuando Blake pinta un cuadro de un luchador, y rodea la imagen de indicios y objetos simbólicos, está pagando tributo, no a la realidad presente, sino a algo del pasado, quizás incluso a una personalidad del pasado. Una fantasía que puede parecer demasiado bruta y cruda, colocada en el presente, está distanciada con mucho cuidado. Hay ironía en la ternura acariciadora de la pintura; esta ternura es inapropiada para el tema, pero no para el estado de ánimo del pintor. Larry Rivers, un estadounidense, con frecuencia logra que lo dejen al margen de las discusiones del pop art. Está considerado un inconformista de la escena del arte, un pintor con dotes brillantes, pero en el fondo un poco frívolo. No cabe la menor duda de sus dotes: Rivers maneja la pintura de manera más hermosa que cualquiera desde Manet. Y aquí, pienso, es donde entra la nostalgia. Rivers se vuelve, no hacia objetos que evoquen el pasado, sino hacia una manera de ver el pasado en conjunto. Trata de tomar la visión de un Manet y transportarla entera al siglo XX. Interpreta objetos por completo «contemporáneos», como una cajetilla de cigarrillos Camel, con el toque disolvente que Manet

conservó para sus muchachas jóvenes. Uno debe recordar, cuando habla de la nostalgia de Rivers, que para un pintor estadounidense, un gran impresionista como Manet es el pasado; tiene la autoridad de la historia, y la tiene de una manera que cabe la posibilidad de que los europeos no la vean. También es significativo que Rivers esté siempre cuestionando su propia técnica del arrojito. Hay una serie de pinturas suyas llamada *Partes del cuerpo*; en una de éstas, que muestra un espléndido desnudo, todos los rasgos anatómicos están rotulados con mucho cuidado, en francés y con letras mayúsculas de molde en negrita. Las palabras y las líneas negras que conducen a ellas parecen un intento por sujetar algo que es condenadamente evasivo, algo que, en cualquier momento, podría desvanecerse como un fantasma. El arte enérgico de recreación que exige la pintura de verdad figurativa parece no interesar a los pintores pop salvo a estos dos, y no es una coincidencia que éstos parezcan ser los únicos miembros de la escuela equipados con una imaginación casi por entero centrada en la imaginación histórica (Kitaj usa acontecimientos históricos, pero de una manera del todo contemporánea).

La obra de Richard Smith se dirigió hacia el extremo opuesto. En ella hay algo que puede reconocerse como pop, que aún es casi por completo abstracto. La retrospectiva de Smith de 1966 en la Whitechapel Gallery ilustró esta evolución hasta ese momento. En su obra temprana, las pinturas realizadas entre 1960 y 1962, Smith era un pintor abstracto que había encontrado su inspiración en el embalaje moderno. Tomó las formas y los colores (los rosa y los verdes sintéticos) y con ellos hizo un cuadro donde la referencia figurativa específica casi se ha desvanecido. Después de esto vino una etapa en la cual usaba lienzos encima de un bastidor de forma no rectangular, de modo que la pintura se proyectaba desde la pared. Las referencias al embalaje todavía permanecían, pero la pintura, por así decirlo, se convirtió en el embalaje. Por último, estos lienzos de forma no rectangular se volvieron por completo abstractos: las zonas de color se hicieron más definidas, menos pictóricas, y los elementos pop parecieron desaparecer. La obra de Smith en ese momento está casi asimilada a la del grupo «Estructuras primarias» de Estados Unidos. No obstante, estas obras posteriores, tan agradables para los puristas, creo, habrían sido imposibles sin la experiencia inicial del pop art y, detrás de él, la cultura pop.

Smith niega que su obra reciente sea escultura, pero gran parte de ella está tan cerca de ser tridimensional que proporciona un puente conveniente a

otro tópico: la cuestión de la influencia del pop art en la escultura. Pero sucedió algo muy interesante, cosas diferentes parecieron haber sucedido en Inglaterra y Estados Unidos. En este último, una cierta cantidad de escultura se asimiló al movimiento del pop art. Es una cuestión discutible si los objetos de Oldenburg se consideraban escultura o no, y lo mismo podría plantearse acerca de los entornos de Segal o los más violentos y menos literales cuadros vivos de Kienholz. Marisol, una artista ingeniosa y de talento que hace esculturas de madera, realizó una serie de autorretratos que volvían, por un lado, a los indios de los estancos y, por la otra, a la obra del difunto Elie Nadelman. Como tradición, la obra de Nadelman representa el extremo opuesto exacto, digamos, de Henry Moore. Luz, gracia, eclecticismo, proporcionaba algo sobre lo que construir, pero no mucho contra lo que reaccionar.

En Gran Bretaña, el pop parece haber proporcionado una especie de vía de escape para una nueva generación entera de escultores. Estos artistas —Philip King, por ejemplo, y William Tucker y Tim Scott— no son escultores pop en sentido alguno del término. Pero su obra, de colores muy vivos, a menudo hecha con plásticos, muestra muchas huellas de la sensibilidad pop. Además, a menudo da la impresión de que tiene la misma clase de relación con el diseño de la exposición comercial que las pinturas pop tienen con los tebeos y los anuncios publicitarios. Como Richard Hamilton especificó con mucha originalidad, esta escultura es joven, ingeniosa, sexy, atractiva y todo lo demás. Llevaba las marcas de la sensibilidad específicamente urbana, en guerra, casi, con la naturaleza.

El pop no fue la única influencia que se veía en funcionamiento en la escultura británica. Igual de importante fue una corriente que llegó de Estados Unidos; la influencia del difunto David Smith. Fue su poderosa personalidad como escultor, que perfilaba cuanto tenía más a mano, la que parece que detuvo la evolución hacia cualquier escuela de escultura pop en Estados Unidos y que dirigió a los escultores hacia ideales más austeros. La consecuencia es que, activos como los estadounidenses están hoy en día en el campo de la escultura, resulta difícil encontrar algún equivalente preciso de los artistas británicos que acabo de mencionar. En Estados Unidos hay, por un lado, lo que uno puede llamar el «objeto pop», con frecuencia hecho por un hombre que es por encima de todo un pintor, como Roy Lichtenstein. Por otra parte está la obra austera y con toda intención poco comunicativa de escultores como Don Judd y Robert Morris, que son quienes hicieron lo que ahora se ha

etiquetado como «Estructuras primarias». Éstos parecen reflejar un rechazo puritano a participar, a montarse en el tiovivo de la cultura pop. De hecho llegaron a manifestar un reproche, destinado a los artistas que se habían dejado seducir por las trivialidades del pop. A pesar de esto, hay una afinidad entre los nuevos puritanos estadounidenses y la obra de sus más exuberantes contemporáneos británicos. Tanto la aceptación del pop como su rechazo parecen producir más o menos el mismo resultado: una clase de escultura que evita las referencias a la naturaleza.

La reacción contra el pop art comenzó hace mucho, pero está teniendo lugar en el contexto que el propio pop art proporcionó, o, más bien, que fue el primero en explorar. Puesto que uno de los puntos principales que estableció el pop art es que no inventemos nuevos juegos de condiciones, nosotros tan sólo los reconocemos. Si el pop art fue (como parece haber sido) el primer arte con total deliberación no hecho para durar, la implicación es clara. La pasión por la obsolescencia no era una excentricidad: llegó a afirmar que, a partir de entonces, no habría arte duradero alguno. Todo lo relativo al pop art era, y es, transitorio y provisional. Al abarcar estas cualidades los artistas pop sostienen un espejo ante la sociedad misma.

OP ART

JASIA REICHARDT

El término óptico o retinal se aplica por lo general a las obras bi- o tridimensionales que tanto exploran como explotan la falibilidad del ojo. Las únicas otras generalizaciones pertinentes aquí son que todo op art es abstracto, en esencia formal y exacto, y que puede verse como una evolución a partir del constructivismo y la esencia de la reivindicación de Malévích por lograr «la supremacía de la sensibilidad pura en el arte». Además, cabe la posibilidad de verla como una tendencia que ha estado influida por las ideas desarrolladas en la Bauhaus, así como las de Moholy-Nagy y Josef Albers. El organizador de la exposición «El ojo sensible» (la primera exposición internacional con predominio de pinturas ópticas, celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York en febrero de 1965), William Seitz, que ha documentado el op y otros idiomas que tenían una estrecha alianza desde 1962, se ha referido al op art como un generador de respuestas perceptuales. En esencia posee la cualidad dinámica que provoca imágenes y sensaciones ilusorias en el espectador, ya sea que éstas ocurran en la estructura física real del ojo o en el cerebro mismo. De esto uno puede deducir que el op art tiene que ver, de manera fundamental y significativa, con la ilusión.

Aquí, no obstante, uno tiene que ser más específico dado que todo arte está involucrado con la ilusión en alguna medida. La ilusión explota la capacidad del espectador de completar imágenes en el ojo de la mente sobre la base de la experiencia previa. Es, además, el proceso mediante el cual la imaginación es estimulada a derrotar la lógica del lienzo bidimensional. Es el caso, por ejemplo, del trampantojo. El término op art, sin embargo, se aplica a ese tipo de ilusión donde los procesos normales de ver son puestos en duda, sobre todo a través del fenómeno óptico de la obra.

Como nombre, op art se ha venido utilizando en general desde el otoño de 1964. Surgió durante un período en particular fructífero de movimientos recién nombrados, se aplicó de modo bastante impreciso a obras que exploraban las relaciones cromáticas o ambiguas y, de hecho, a cualesquiera pinturas que tuvieran que ver con lo que Albers describió como «la discrepancia entre el hecho físico y el efecto físico». Acuñado en Estados Unidos, se hizo referencia a él en forma impresa en la revista *Time* (octubre de 1964)

y dos meses más tarde se la describió en *Life*. En 1965 ya era un término corriente que hacía referencia tanto en Inglaterra como en Estados Unidos a las telas estampadas con osados dibujos en blanco y negro, despliegue de ventanas y objetos por lo general utilitarios. Un aspecto único del movimiento fue su casi simultánea llegada en ambos frentes: el esotérico y el popular.

Los antepasados del op art como un idioma de arte perceptual, lo que lo lleva a los límites posibles dentro del campo de la representación, son los impresionistas y los postimpresionistas (Seurat es el ejemplo más evidente), que emplearon como modo de expresión la mezcla óptica de tonos y colores, rechazando el método de mezclar en la paleta y permitiendo que el ojo mezcle los puntos de color a cierta distancia. Las formas indeterminadas en sus pinturas se resuelven cromática, además de figurativamente, cuando el espectador retrocede hasta una posición adecuada. Mientras que la técnica puntillista era tan sólo un enfoque creativo para pintores como Seurat, Signac, Pissarro y Cross en la década de 1880, los aspectos técnicos del op art están entregados a un concepto ahora familiar en la pintura moderna, donde esta técnica de hecho se ha convertido en el tema y, en el fondo, el único contenido de la pintura. De modo que, estas cualidades, la técnica y el tema son del todo indivisibles.

Las influencias más directas en la evolución del movimiento del op art, que más o menos se remonta a 1960 en la forma de numerosas líneas individuales de investigación en particular en Francia e Italia, se van a encontrar en las obras y las teorías de Josef Albers y Victor Vasarely. Albers, que enseñó en la Bauhaus, el Black Mountain College y Yale, donde dio sus famosas clases sobre el color, siempre ha hecho hincapié en que cualquier obra que implica el uso del color es un estudio empírico de las relaciones. La afirmación en sí misma no es en absoluto revolucionaria; Ruskin también se refería al color como el todo en relación con lo que se coloca junto a él, mientras que considera que la forma es absoluta. Albers, no obstante, ha explorado este campo quizá más a fondo que cualquier otro artista vivo y ha demostrado todos los matices de relatividad e inestabilidad del color y el tono a través de varias interacciones en su serie de pinturas llamada *Home-naje al cuadrado*. Ha demostrado lo engañoso que un color puede ser, cómo es posible hacer que diferentes colores parezcan idénticos y tres colores puedan leerse como dos o, a la inversa, como cuatro. El arte de Albers es el

arte de la sensación pura, y aunque en cuanto a lo visual no es tan sorprendente ni tan perturbador como, digamos, las pinturas en blanco y negro de Bridget Riley ni las ilustraciones dadas como ejemplos en los manuales sobre psicología y fisiología de la percepción, las características esenciales de lo que ahora se menciona como arte óptico o retinal, son en gran medida parte de su obra.

Vasarely ha estado creando lo que puede describirse como estímulos del ojo en blanco y negro desde 1935. Entre éstos estaban sus composiciones de tableros de ajedrez con piezas de ajedrez, y pinturas de temas como tigres o cebras que actúan como vehículos para diseños rayados. En todas las pinturas a partir de entonces ha empleado la ambigüedad y la desorientación ópticas a través del uso de ritmos sincopados y dibujos geométricos. Las construcciones en blanco y negro, coloreadas, y en época más reciente tridimensionales, son la expresión de la idea que Vasarely tenía de lo que debía ser la relación entre la obra y el espectador. Él cree que «experimentar la presencia de una obra de arte es más importante que comprenderla». El concepto intelectual de comprensión se vuelve irrelevante en un terreno del arte que está involucrado con la sensación hasta un grado tal que crea un efecto casi físico en el espectador. Vasarely está comprometido en la despersonalización del acto del artista; siente que las obras de arte deben volverse disponibles para todos y descarta su unicidad. Con el fin de describir su propio campo de actividad, le ha aplicado el término «arte cinético»: una forma de arte que se basa en la ilusión multidimensional. Mientras que el arte cinético, como nosotros lo conocemos, implica, en el sentido estricto, el uso del movimiento mecánico, el «arte cinético» de Vasarely está relacionado con el movimiento ilusorio o virtual. Este término también puede considerarse relevante para la obra de Yaacov Agam, en particular sus pinturas polimorfas o sus superficies onduladas con dibujos que se funden y cambian a medida que uno camina delante de ellos, además de las obras de Cruz-Díez y J. R. Soto, donde alguna ilusión de movimiento tiene lugar mientras el espectador está en movimiento y la obra permanece inmóvil.

Como etiqueta, op art es incómoda para los artistas a cuya obra se aplica. No es un arte programático en la medida en que su aspecto crucial implica una técnica más bien que una ideología. Pocas de las teorías fundamentales están suministradas por los artistas mismos, y además es imposible hacer alguna delineación exacta de dónde comienza y termina con toda precisión

el movimiento. Algunas obras cinéticas, por ejemplo, donde se hace uso de efectos de luz y una cierta ambigüedad espacial, a menudo tocan la frontera del op art. El Groupe de Recherche d'Art Visuel de París trabaja no sólo con movimiento mecánico, sino también con la ilusión de movimiento. El ejemplo clásico del uso de ambos tipos de movimiento son los rotorrelieves de Duchamp de 1935: discos con dibujos circulares que producen la ilusión de movimiento cuando se los coloca en el plato giratorio de un tocadiscos. En el otro extremo de la escala, también en la frontera del op art, están las pinturas que son ambiguas de manera tan formal que uno pasa de una lectura a la otra, por ejemplo las composiciones de figura/fondo intercambiables de Ellsworth Kelly. Aquí la simplicidad de las formas y el específico uso del color permite que el espectador las vea unas veces como figura y otras veces como fondo. Las pinturas de Kelly, como las de Peter Sedgley y los cuadros de diseños de Larry Poons y Richard Anuszkiewicz explotan la impresión falsa engendrada mediante el uso de colores complementarios y producen una poderosa imagen secundaria. Aunque estas pinturas parecen pertenecer de manera tan natural al movimiento op art, uno debe recordar que Kelly pintó sus composiciones de figura/fondo cromáticas ya en la década de 1950, en el momento en que se analizaban diferentes aspectos de su obra y no tanto los ópticos. Esto también es verdad, por supuesto, para artistas como Vasarely, Max Bill, Soto y Karl Gerstner entre muchos otros, cuyas búsquedas individuales de pronto en 1964 se alinearon con una tendencia que hacía muy poco que había sido denominada.

El número de artistas que trabajan en el idioma del op art es muy limitado, y entre los que entrarían en esta muy estrecha categoría están los que exploran efectos como los dibujos del muaré (las relucientes formas onduladas). Esto resulta de la superposición inexacta de dos o más grupos de líneas paralelas u otras estructuras repetitivas. Los efectos casi mágicos de las líneas ondulantes con ilusión de profundidad y movimiento los han utilizado J. R. Soto, Gerald Oster, John Goodyear, Ludwig Wilding y Mon Levinson.

Las obras de mayor dinamismo óptico, dejando a un lado las construcciones tridimensionales como los cuadros de lentes de Karl Gerstner y las cajas de cristales de efectos ilusorios de Leroy Lamis y Robert Stevenson, son las pinturas en blanco y negro que dan la sensación de una superficie por completo inestable. El pintor más inventivo en este campo es Bridget Riley, cuyas rayas y varias progresiones formales ondulantes se basan en

dibujos concebidos de manera intuitiva que están desarrollados de manera sistemática en la pintura acabada. Entre otros artistas cuyas pinturas producen perturbaciones y ambigüedades ópticas está el pintor japonés Tadasky, que hace composiciones de círculos concéntricos que pinta en el plato giratorio de un tocadiscos, y el estadounidense Julian Stanczak, que crea imágenes orgánicas abstractas con rayas verticales u horizontales negras y blancas de diferentes grosores. Sus obras operan en lo que Gombrich llamó el principio etcétera. Un estado en que de manera por completo engañosa se llega a conseguir que la mente vea algo que no existe a causa de las condiciones físicas que se crean. Las pinturas op no se prestan a la exploración intelectual: su fuerte reside en la provocación de un intenso impacto sensual y con frecuencia sensacional que, en el fondo, puede ser nada más y nada menos que una experiencia única.

1966

metafísica y simbólica, igualdad de partes, repetición y superposición neutra. La intención que comparan en estas obras de inmediato natural, donde el todo es más importante que las partes, y donde la composición racional está supeditada en favor de una disposición de simple ordenamiento (pro- gresivo, permutado o simétrico). Ninguna referencia del período está compo- nido en la intención, en este contexto, de las esculturas abstractas negras de Tony Smith, las cajas de cristal rectangulares de Larry Bell, las tablas inclina- das de vivos colores de John McCracken, las construcciones de partículas de LeWitt (siempre el prefijo relativo a la mente como un sistema concep- tual). Todos ellos adoptaron maneras industriales —maneras de mostrar en- mente como las que posible con no intención física manifestada— como he- mos galvanizado acero laminado, superficies fluorescentes, laberintos extraterrestres, cubos de espuma de estireno, placas de color, pintura industrial y todos con preferencia de formas sencillas, unitarias y geométricas, nunca más como una simple forma o como una serie de unidades idénticas repetidas. «Me opongo a la reducción total de la idea —dice John A. Frank Gitter en una respuesta concisa pública—. Si no está en reducción, es porque no tiene los elementos que la gente piensa que debería estar allí. Pero tiene una dimensión que me gusta».

La nueva estética de reducción operó de manera significativa por pri- mera vez en estas obras de Smith, de Smith y Tony Smith, como un opo- sición a la intención de pintar, que comenzó en 1960 más que durante esas décadas, como parte de la exposición «El arte de la escultura», junto con obras de Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jasper Johns y Robert Raus- chenberg, en el Museum of Modern Art en 1969. Había habido, por su- puesto, antes a lo largo de todo el siglo, incluso durante las épocas más intensas del expresionismo abstracto. Por ejemplo la pintura «Abstrac- tion» de Barnett Newman, hecha en 1940 después de la muerte de su padre, que era solo una línea roja sobre un campo negro; las pinturas simé- tricas de un solo color de Ad Reinhardt, que culminó en 1960 en la serie de cuadros «Series of Red» (series of Red); las pinturas monocromas por completo sin- téticas de Yves Klein, los destellos cuadrados blancos de Robert Rauschenberg; las pinturas de partículas no moduladas de Agnes Martin, que se exhibieron en la Betty Parsons Gallery en 1961. Sin embargo, y más que cualquier otra cosa en ese momento, las pinturas «negras», como llegaron a ser conocidas, de Smith parecían poner a prueba los límites del arte, al contrario a una

MINIMALISMO

SUZI GABLIK

Cuando, en 1913, Maléovich colocó un cuadrado negro sobre un fondo blan- co y reivindicó que «al arte ya no le importa servir al Estado y la religión, ya no desea ilustrar la historia de los modales, ya no quiere tener que ver con el objeto como tal, y cree que éste puede existir, en y por sí mismo, sin las cosas»,¹ estableció los cimientos para un arte secular que se había separado de los propósitos utilitarios y abandonado la función ideológica de la representa- ción. Según Maléovich, 1914 fue el año en que apareció el cuadrado. Fue el elemento suprematista básico, nunca se encuentra en la naturaleza. Los suprematistas crearon, durante la segunda década del siglo XX en la Unión Soviética, un arte que era riguroso y resueltamente abstracto. Al igual que los constructivistas, alababan el racionalismo y el modo de pensamiento mate- mático, a la vez que mantenían «una posición estética en la cual la construc- ción de un objeto debía apuntar hacia una geometría inmediata y legible».² La escultura mostró que tenía la claridad de los modelos matemáticos, y se consiguió que la tecnología moderna se interesara por la conciencia artística. La directriz que había señalado Tatlin de cultivar «espacio verdadero y mate- riales verdaderos» se iba a convertir, durante la década de 1960 en Estados Unidos, en la fuente, el punto de partida, para una nueva clase de escultura que tendría la especificidad y la fuerza de los materiales reales, colores reales y espacios reales, que haría estética la tecnología hasta un grado tal que ni si- quiera el propio Tatlin había podido imaginar con exactitud. «... Simbolizar está menguando... volviéndose insignificante —escribió Dan Flavin sobre el minimalismo en 1967—. Estamos haciendo presión hacia el no arte... una sensación mutua de decoración psicológicamente indiferente... un placer neutro de ser conocido para todos.»³ En 1964 Flavin realizó una escultura de neón que tituló *Monumento a V. Tatlin* [ilustración 109]. No era más que un simple ensamblaje de tubos de neón que el artista no había tallado ni construido de manera alguna, y que nada parecía significar. Tan sólo existía: un objeto res- plandeciente por sí mismo.

Los minimalistas compartían con Mondrian la creencia de que la mente debía concebir por completo la obra de arte antes de su realización. El arte era la fuerza a través de la cual la mente podía imponer su orden racional en las

cosas, pero lo único que el arte en definitiva *no era*, según el minimalismo, era expresión de la propia personalidad. Todas estas prioridades que el expresionismo abstracto, con sus excesos de subjetividad profunda y sentimentalismo alusivo, ha infundido en el arte estadounidense durante la década de 1950, en ese momento se rechazaron porque se consideraron demasiado «sensibleras». Habían conseguido deshacerse de las modas tradicionales de la composición en favor de la improvisación, la espontaneidad y el automatismo, y el estilo se había convertido, para los pintores expresionistas abstractos, en una cuestión de jeroglíficos y gestos vertiginosos ambulantes, con cada una de las pinceladas dando origen a seres que fluían con insinuaciones metafísicas y existenciales. El gesto *mismo* era significado, y lo que expresaba era la libertad primordial y subjetiva del artista.

En el flujo heraclíteo de la pintura gestual, y siendo, como era, partidario del mínimo último que sería suficiente para un universo, los minimalistas introdujeron un cubo epistemológico; permanecía como una entrega a la claridad, el rigor conceptual, la literalidad y la simplicidad. Deseaban desviar el arte hacia un curso alternativo de metodologías más precisas, medidas y sistemáticas. Al conjugar el cubo al infinito, transmitían una impresión de equilibrio perfecto, y producían una simetría visual que nunca se desviaba de su propio campo urdido con suma rigidez: la monotonía de las unidades determinadas en lo modular es, en cierto sentido, todo lo contrario a libertad, como estrellas que siguen su trayectoria.

De varias maneras, los minimalistas recibieron su ímpetu inicial de la pintura, en ella había una conspicua inversión de los valores que habían exaltado la generación anterior de expresionistas abstractos, pero enseguida incluyó la reivindicación de reemplazar la escultura por un conjunto nuevo de criterios visuales; pues lo que el expresionismo abstracto era evidente que no había conseguido hacer fue desarrollar algún estilo escultórico; todos sus triunfos fueron en el terreno de la pintura. Los que llegaron a ser las figuras más destacadas de entre quienes practicaron el «ABC» o el arte minimalista —Don Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris y Frank Stella— en el fondo estaban interesados (con la posible excepción de Stella) por la construcción de objetos tridimensionales, aunque muchos de ellos comenzaron sus carreras como pintores... en la moda del expresionismo abstracto. Su obra de madurez, no obstante, presenta características estilísticas comunes: formas sobre todo rectangulares y cúbicas, depuradas de toda

metáfora y significado, igualdad de partes, repetición y superficies neutras. La ambición que compartían era crear obras de inmediatez máxima, donde el todo es más importante que las partes, y donde la composición relacional está suprimida en favor de una disposición de simple ordenamiento (progresivo, permutado o simétrico). Ningún relato del período estaría completo sin la mención, en este contexto, de los enormes monolitos negros de Tony Smith, las cajas de cristal reflejadas de Larry Bell, los tabloncillos inclinados de vivos colores de John McCracken, las construcciones de parrillas de LeWitt (aunque él prefiere referirse a sí mismo como un artista conceptual). Todos ellos adoptaron materiales industriales —usados de manera tan neutral como les era posible con su identidad física inalterada— como hierro galvanizado, acero laminado, tubos fluorescentes, ladrillos refractarios, cubos de espuma de estireno, placas de cobre, pintura industrial; y todos con preferencia de formas sencillas, unitarias y geométricas, usadas solas como una simple gestalt o como una serie de unidades idénticas repetidas. «Me opongo a la reducción total de la idea —dijo Judd a Bruce Glaser en una temprana entrevista histórica—. Si mi obra es reduccionista, es porque no tiene los elementos que la gente pensaba que debían estar allí. Pero tiene otros elementos que me gustan.»⁴

La nueva estética de exclusión apareció de manera significativa por primera vez en escena cuando Stella, de treinta y tres años, expuso un obsesivo cuarteto de pinturas, que consistía en nada más que diminutas rayas simétricas, como parte de la exposición «Dieciséis estadounidenses», junto con obras de Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, en el Museum of Modern Art en 1959. Había habido, por supuesto, hitos a lo largo de todo el camino, incluso durante las etapas más intensas del expresionismo abstracto: Por ejemplo la pintura *Abraham* de Barnett Newman, hecha en 1940 después de la muerte de su padre, que tan sólo contenía una sola raya negra sobre un campo negro; las pinturas simétricas de un solo color de Ad Reinhardt, que culminó en 1960 en la serie de cuadrados negros cruciformes; las pinturas monocromas por completo azules de Yves Klein; los desnudos cuadros blancos de Robert Rauschenberg; las pinturas de parrillas no moduladas de Agnes Martin, que se expusieron en la Betty Parsons' Gallery en 1961. Sin embargo, y más que cualquier otra cosa en ese momento, las pinturas «negras», como llegaron a ser conocidas, de Stella parecieron poner a prueba los límites del arte, al contraerlo a una

esencia irreducible y despojarlo del virtuosismo técnico de la pintura gestual. Dispuestas en diseños rectilíneos o cruciformes, las rayas de Stella estaban pintadas con esmalte negro directamente de la lata. Existían dos problemas, declaraba, a los cuales había que hacer frente ante la suposición de que el expresionismo abstracto podía infringirse de manera satisfactoria: «Tengo que hacer algo acerca de la pintura relacional, por ejemplo el equilibrio de cada parte de la pintura con y contra las otras —afirmó—. La respuesta obvia fue la simetría [*sic.*]: hacer la misma por todas partes. El problema que quedaba era [...] encontrar un método de la aplicación de la pintura que siguiera y complementara la solución del diseño. Esto se llevó a cabo por medio de usar la técnica y las herramientas del pintor de brocha gorda».⁵

Die Fahne hoch!, por ejemplo (o *¡Arriba la bandera!*, así llamada por su referencia a las banderas de Jasper Johns) contiene cuatro cuadrantes de rayas en reflejo inverso una de otra [ilustración 110]. Las pinturas tratan tan sólo de las relaciones, las relaciones ordenadas, encarnadas en una composición de rayas impersonal e inflexible. Como los números, son moral y metafísicamente neutras. Carl Andre, que compartía el taller de Stella durante este período, escribió acerca de las pinturas de su amigo en el prefacio del catálogo: «... Frank Stella ha encontrado necesario pintar rayas. Nada más hay en su pintura. Los símbolos son fichas que se pasan entre la gente. La pintura de Frank Stella no es simbólica. Sus rayas son los caminos del pincel sobre el lienzo. Estos caminos conducen a la pintura».⁶ Sólo unos meses más tarde Ar Reinhardt declaró: «... Todo está prescrito y proscrito. Sólo de esta manera no hay asimiento ni aferramiento a algo. Sólo una forma corriente puede carecer de imagen, sólo una imagen estereotipada puede carecer de forma, sólo un arte basado en fórmulas puede carecer de fórmulas».⁷

La vacuidad de las pinturas negras pareció, a muchas personas, una retirada tan total de las preocupaciones humanísticas que sólo podía ser una aberración, sinónimo de todo lo antisubjetivo, materialista, determinista y contra la vida de nuestra cultura; que aspiraba a algo tan poco elevado como el aburrimiento y la futilidad. Su desconcertante reserva inspiró mucha hostilidad por parte de los críticos. Brian O'Doherty describió a Stella como «el Oblómov del arte, el Cézanne del nihilismo, el maestro del *ennui*».⁸ Irving Sandler encontró que el minimalismo en general era «mecánico» y mal informado acerca de cualquier lucha o búsqueda creativa⁹ y, bastante menos tiempo atrás, Donald Kuspit lo ha atacado por ser circular y pedantesco,

pues se refiere de manera mecánica a sí mismo y «autoritario», sus formas fijas son, desde su punto de vista, una negación represiva del mundo de la vida.¹⁰ No cabe duda, ni siquiera hoy en día, de que el minimalismo sigue siendo quizás el arte más difícil, sitiado y controvertido que jamás se hizo.

Una de las razones de que la gente no pueda llegar a apreciar el arte minimalista es que no considera que una hilera de cubos de espuma de estireno o ladrillos refractarios pueda ser arte en absoluto. No ve la menor prueba de que el artista haya hecho «obra» alguna y, en consecuencia, con toda sinceridad piensa que se enfrenta a un gigantesco fraude al cual se ha permitido extender sus ramificaciones por la totalidad de Europa y Estados Unidos. En 1965, al escribir sobre el nuevo arte, Barbara Rose unió el minimalismo no sólo con las renunciaciones de Malévich, sino también con las de Duchamp, cuyas ideas eran, de hecho, críticas hacia el desarrollo de la ética minimalista.¹¹ La importancia de Duchamp en esta consideración tuvo que ver con la manera en que los ready-mades desafiaron el prestigio en nuestro pensamiento estético de la noción de la obra como un ingrediente esencial del arte. Al proponer un orinal y un portabotellas como ejemplos del «ready-made», Duchamp minimizó el papel de la mano del artista además del valor de la realización artística. Asignó valor artístico a los objetos que eran tan sólo funcionales mediante una simple elección mental más bien que a través de algún ejercicio de habilidad manual. Lo que quería demostrar era que la realización del arte podía basarse en otros términos que no fueran la disposición de las formas arbitraria y de buen gusto. Los minimalistas, por su parte, adoptaron el módulo, con su potencial tratamiento secuencial, como una parrilla extensible, para el mismo fin. El módulo no es una cuestión de gusto; imposibilita cualquier disposición formal arbitraria de las partes por la manifestación de buen gusto. En 1979 Robert Morris estaba dispuesto a reivindicar que «la noción de que la obra es un proceso irreversible que acaba en un objeto icono estático ya no tiene importancia...». Lo que importa es «separar la energía del arte del oficio de la tediosa producción del arte».¹² Moholy-Nagy fue quizás el primer artista que realizó una serie de pinturas por medio de instrucciones telefónicas a una fábrica, pero para Judd es la manera normal de hacer sus cajas fabricadas fuera del taller, exactamente del mismo modo en que Flavin elige los tubos fluorescentes corrientes a causa de su neutralidad y disponibilidad, y deja que el trabajo mismo lo realicen electricistas e ingenieros.

En la época en que compartía el estudio de Stella, Andre estaba haciendo esculturas verticales de madera de construcción que suponían cierto tallado y modelado de la madera. Había dado crédito a la influencia de Stella para su comprensión en un cierto momento de que «la madera estaba mejor antes de que la cortara que después». ¹³ Al trabajar la madera, tenía la sensación de que no la mejoraba en modo alguno. «Hasta un cierto momento estaba cortando cosas. Luego me di cuenta de que la cosa que estaba cortando era el corte. En lugar de cortar en el material, ahora uso el material como el corte en el espacio.» ¹⁴ En esta etapa eliminó, como parte del proceso de hacer escultura, toda actividad que implicara tallado (o quitado) o construcción (o añadido). En 1961 comenzó a amontonar y apilar vigas, pero fue un poco más tarde que introduciría el nuevo elemento que se convirtió en su especial preocupación y su sello: la horizontalidad. Quería hacer sus esculturas aferradas al suelo. Su obra temprana había comenzado a parecer «demasiado arquitectónica, demasiado estructural», y un día, mientras paseaba en canoa por un lago en Nueva Hampshire, se le ocurrió que su escultura debía ser tan horizontal como el agua. El hecho de que, durante comienzos de la década de 1960, Andre había estado empleado como guarda-frenos y conductor de la Pennsylvania Railroad, muchos críticos lo habían indicado como otro elemento importante que también podía haber tenido un efecto en la evolución de la visión de Andre: las largas líneas de los vagones de mercancías, las interminables vías que se extienden hasta el infinito, etc. La horizontalidad apareció, como un viento fresco, en la primera pieza principal de Andre titulada *Palanca* [ilustración 111], que la diseñó para la exposición «Estructuras primarias» en el Jewish Museum en 1966, una de las primeras exposiciones de museos que presentó el minimalismo como un cuerpo de obra consumado. La pieza de Andre consistía en 137 ladrillos refractarios comerciales no unidos que se extendían a lo largo del suelo durante 914,4 cm. Lograr quitar el elemento vertical, afirmó, había sido lo más difícil de todo. Una vez que lo logró, fue capaz de decir: «Todo lo que estoy haciendo es poner la *Columna sin fin* de Brancusi en el suelo en lugar de en el aire [...]. La posición prometida se extenderse a lo largo de la Tierra». ¹⁵

Palanca todavía estaba relacionada con la pared, pero la pieza de placas de metal, comenzada en 1967, sólo ocupa el suelo. De lejos la más complicada de éstas es una llamada *37 piezas de trabajo*, que se hizo con el fin de ocupar 33 m² de la planta baja del Guggenheim Museum. Se componía de 1.296 unida-

des, 216 de cada material: aluminio, cobre, acero, magnesio, plomo y cinc. Una vez Andre declaró que su escultura ideal era un camino, y en ésta —que muy bien puede denominarse «clásica»—, de placas de metal no unidas colocadas a lo largo del suelo, es posible caminar, o incluso conducir un tractor Mack, a través de ellas.

Una de las cosas que los minimalistas tenían la esperanza de lograr era una nueva interpretación de las metas de la escultura. Judd y Morris fueron sus principales polemistas y (junto con Barbara Rose) publicaron varios artículos que analizaban la nueva estética y dictaban los términos en que querían que se comprendiera su obra. Judd, en especial, vio su actividad como una alternativa a las convenciones de la pintura y la escultura. Toda pintura, pensaba, era ilusoria, lo que la hacía parecer «no creíble». Parecía importante deshacerse del ilusionismo visual, y la única manera de poder conseguirlo era eliminar las relaciones figura-fondo: «Las únicas pinturas que no tenían esa clase de problema eran las de Yves Klein: las pinturas azules —declaró—. Pero por alguna razón yo no quería hacer sólo pinturas monocromas». ¹⁶ Las obras tempranas de Judd son una combinación de inquietudes tanto de la escultura como de la pintura: bajos relieves hechos de materiales como madera, tubos de cemento, liquitex y arena sobre el lienzo; éstas, a la larga, en su etapa más madura dieron lugar a piezas de suelo y de pared por completo tridimensionales; siempre sin título y, por lo tanto, difíciles de identificar. Al hacer que su obra ocupara tres dimensiones, Judd sintió que había resuelto con éxito el problema del ilusionismo, el espacio real era más poderoso y específico que el espacio representado. Y puesto que ya no eran más un «doble» de la realidad —sino que eran una realidad más bien que una mera reflexión— llamó a sus nuevas obras con un nuevo nombre: objetos específicos.

Los prototipos para los objetos específicos de Judd eran un grupo de esculturas de madera pintadas que se expuso en la Green Gallery en Nueva York en 1963. Las primeras cajas de plexiglás con bordes de metal se fabricaron un poco más tarde, a partir de estos prototipos, y fueron una característica significativa de la exposición «Estructuras primarias», en el Jewish Museum en 1966. Las cajas apiladas pueden parecer, de modo un tanto engañoso, toscas y simples, pero cumplieron con total éxito la ambición de Judd de redefinir los términos para la realización de la escultura. El hecho de que las formas están ensambladas en lugar de modeladas o talladas o

soldadas es crítico para esa redefinición. No hay adhesivos ni uniones, base ni pedestal, de manera que la obra puede desmontarse, amontonarse y guardarse. Cada escultura está compuesta de una simple disposición de unidades idénticas e intercambiables, presentadas de manera repetitiva, colocadas como una cadena sin límite. En algunas ocasiones las cajas forman un voladizo desde la pared, de manera que la pared, el suelo y el techo se convierten en parte de la experiencia escultórica. El Judd clásico ofrece un vocabulario extraordinario de superficies y materiales contrastantes que abarca desde lo opaco hasta lo translúcido y lo reflector [ilustración 112]. Pero siempre el módulo sirve como principio ordenador, que suprime la necesidad de la composición relacional (en la obra de Judd todas las partes son iguales) y elimina, al mismo tiempo, la clase de toma de decisiones momento a momento y la nueva disposición que dependen del capricho arbitrario. Al describir el aspecto específico de esta clase de arte abstracto contemporáneo, Leo Steinberg escribió en 1972 que «su cualidad de objeto, su negrura y discreción, su aspecto impersonal o industrial, su simplicidad y tendencia a proyectar un decidido mínimo de decisiones, su resplandor y poder y escala, se vuelven reconocibles como una clase de contenido, expresivo, comunicativo y elocuente a su manera».¹⁷

Morris también estaba interesado por este «estado de no representación» y por lograr abolir la dualidad de la representación figura-fondo. Pero mientras Judd quería la clase de integridad que puede lograrse a través de la repetición de unidades idénticas, Morris se dirigía a la noción de los todos autosuficientes, formas unitarias en sí mismas. Quería construir objetos que no tuvieran partes separadas, evitar la divisibilidad. En 1961 Morris realizó su primera pieza unitaria, una columna de madera contrachapada de 243 cm de altura. (Morris pintó todas sus esculturas de madera contrachapada de gris, pues consideraba que el color no tiene lugar en la escultura.) En 1965 expuso nueve vigas en forma de L que, aunque eran todas idénticas, se percibían como formas diferentes cuando estaban de costado, al revés, inclinadas, etc. [ilustración 113]. Con los bloques regulares e idénticos de Judd, apartados a espacios iguales, estamos obligados a concentrarnos en la semejanza visual; pero con las vigas en forma de L tenemos muchas percepciones diferentes de lo que es en realidad una forma sola. La colocación, por supuesto, se vuelve crítica: una viga de pie no es lo mismo que la misma viga de lado. Todo lo cual parecería demostrar la cuestión de la observación de

Judd de que «no es necesario que una obra tenga un montón de cosas para mirar, comparar, analizar una a una, contemplar. La cosa como un todo, sus cualidades como un todo, es lo de verdad interesante».¹⁸

Tanto Judd como Morris trataban de que la obra se presentara como «una cosa», una simple gestalt que pudiera percibirse como una totalidad, eficaz como una experiencia de todo al mismo tiempo más bien que la clase de experiencia secuencial, relacional, la lectura con todo detalle que el cubismo había generado. En lo que sí tuvieron de verdad éxito, según Barbara Rose, fue en volver del revés la premisa del cubismo, por medio de reemplazar la *simultaneidad del cubismo* (o la superposición de puntos de vista sucesivos desde diferentes ángulos) con la *instantaneidad* basada en la gestalt.¹⁹ Las piezas de pared de Judd, por ejemplo, sólo pueden verse de frente, mientras que las esculturas de suelo, aunque uno puede caminar alrededor de ellas, no tienen un significado fijo de frente, ni de atrás ni de los costados. Como sucede con todas las obras minimalistas, la composición es un factor menos importante que la escala, la luz, el color, la superficie o la forma, o la relación con el entorno. En una obra minimalista el entorno con frecuencia se convierte, como lo hizo, en el campo pictórico; esto es en particular evidente en la manera en que las esculturas de neón de Flavin difunden una iridiscencia evasiva sobre las paredes de alrededor.

El minimalismo no necesitó mucho tiempo para llegar a convertirse en una de las estéticas más intransigentes y más impregnantes de nuestro tiempo, que produjo cambios decisivos no sólo en la pintura y la escultura, sino también en la música y la danza. Tanto Philip Glass como Steve Reich han estado componiendo, durante algunos años, música que tiene una estructura modular; música basada en la repetición, partes y rejillas amontonadas que, en el caso de Glass, algunas veces significan tocar una línea del pentagrama una y otra vez. En los primeros tiempos del Judson Dance Theater de Nueva York, Yvonne Rainer había revisado sus procedimientos coreográficos para incorporar movimiento «encontrado» (de pie, caminando, corriendo; movimientos prosaicos, concretos e incluso banales) de manera tan neutra y no expresiva que no dejaron necesidad alguna para el virtuosismo técnico de los bailarines. En *Distinción del carnaje*, una obra para doce intérpretes, los bailarines se convertían en «hacedores» normales, que representaban actividades similares a tareas como materiales descartables por el escenario: 100 listones de madera, 100 hojas de cartón, 100 hojas de gomaespuma, 5 colcho-

nes, 2 cubos de estireno, 2 hojas de madera conglomerada, 1 ladrillo y así sucesivamente. (Morris fue colaborador de Rainer durante un breve tiempo a mediados de la década de 1950.) Desprovista de toda ambigüedad, de todo contenido o clímax dramático tradicional, la obra de Rainer abandona el movimiento en sí mismo, en cuanto lo era, caminando sobre sus propios pies. En época mucho más reciente Lucinda Childs ha desarrollado un modo de danza que es, incluso de manera muy drástica, mucho más minimalista, en la cual los movimientos implacablemente repetitivos que se ejecutan en un escenario vacío parecen más la imitación de una simetría que una representación.

El lenguaje autosuficiente de la parrilla —con su indiferencia por los valores morales, sociales y filosóficos, su preocupación por palabras comparables a las que los matemáticos emplean cuando se dedican a jugar con axiomas, sus hábitos mecánicos desarrollados en el mismo lugar donde la libertad existía, su significado encerrado en una red de formas establecidas— sigue siendo nada menos que como una piedra de Rosetta para nuestra era, el significado de cuyo código en realidad aún no se ha llegado a descifrar. No obstante, no todos los minimalistas han seguido un curso constante, conservando sus formas enrarecidas como un lenguaje ritual de sacerdotes. Durante el tiempo que fue, hablando con propiedad, la fuerza más elocuente y productiva, Morris, por ejemplo, estaba al mismo tiempo haciendo esculturas del cerebro humano envuelto en billetes de dólar y apilando sombreros de fieltro hasta formar grandes montones, y continúa, incluso en la actualidad, para ir abriéndose paso entrando y saliendo de varios géneros; la carrera de Stella, también está llena de discontinuidades estilísticas. Los dibujos cromáticos de la serie «transportador» de Stella, con su compleja referencia a la decoración arquitectónica islámica, de manera deliberada vuelven a poner en juego recursos ilusorios, y en sus recientes, muy turbulentos, collages en relieve hace mucho tiempo que ha dejado atrás las austeridades minimalistas. En el caso de Judd, Flavin y Andre, el minimalismo ha seguido siendo un instrumento, quizás un poco cambiado en su aspecto exterior, pero en absoluto en la manera de su empleo. Estos artistas (hasta hoy en día) no han puesto en peligro la integridad estilística de su declaración original, y han encontrado posible renovar su arte sin, como Orfeo al mirar hacia atrás, perder el significado estable de su iniciativa. Como Andre dice: «He construido un

cuerpo de obra que tiende a generar su propio futuro. Ésta es la definición de tener un estilo, cuando la obra que usted ha hecho se convierte en una condición objetiva del trabajo que hará».²⁰ Para Andre, Flavin y Judd, el futuro poco a poco revela un pasado total en suspensión de densidad que se hace cada vez mayor, como un criptograma.

1980

Notas

1. Citado en el catálogo de la exposición, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970, p. 56.
2. Krauss, Rosalind, *Passages*, Nueva York, 1977, p. 57.
3. Citado en el catálogo de la exposición, *A New Aesthetic*, Washington Gallery of Modern Art, 1967, p. 35.
4. «Questions to Stella and Judd», entrevista con Bruce Glaser. Reimpresa en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, 1968, p. 159.
5. La conferencia en el Pratt Institute, 1960. Reimpresa en *Frank Stella: The Black Paintings*, Baltimore Museum of Art, 23 de noviembre de 1976-23 de enero de 1977, p. 78.
6. *Sixteen Americans*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1959, p. 76.
7. «Timeless in Asia», *Art News*, enero de 1960. Reimpreso en Battcock, Gregory (ed.), ob. cit., p. 285.
8. «Frank Stella and a Crisis of Nothingness», *New York Times*, 19 de enero de 1964, sección II, p. 21.
9. Citado por Alloway, Lawrence, «Systematic Painting». Reimpreso en Battcock, Gregory (ed.), ob. cit., p. 59.
10. «Authoritarian Abstraction», en *The Journal of Aesthetics and Art-Criticism*, XXXVI/I, otoño de 1977, p. 25.
11. «ABC Art». Reimpreso en Battcock, Gregory (ed.), ob. cit., pp. 275-77.
12. Afirmación en el catálogo de la exposición, *Conceptual art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970.
13. Develing, Enno, ensayo en *Carl Andre*, catálogo de la exposición, Haags Gemeentemuseum, La Haya, 23 de agosto-5 de octubre de 1969, p. 39.
14. Bourdon, David, «The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptor Laid Low by the Brancusi Syndrome», *Artforum*, vol. 2, octubre de 1966, p. 15.
15. Waldman, Diane, ensayo en *Carl Andre*, catálogo de la exposición, Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1970, p. 19.
16. «Don Judd: An Interview with John Coplans», Pasadena Art Museum, catálogo de exposición, 1971, p. 21.
17. «Reflections on the State of Criticism», *Artforum*, marzo de 1972, pp. 42-43.
18. «Specific Objects.» Reimpreso en DeVries, Gerd (ed.), *On Art: Artists' Writings and the Changed Notion of Art After 1965*, Colonia, 1974, p. 128.
19. *American Art Since 1900*, Nueva York, 1975, p. 206.
20. «Carl Andre», entrevista en *Avalanche*, otoño de 1970, p. 23.

ARTE CONCEPTUAL

ROBERTA SMITH

«Y después está el movimiento artístico de un solo hombre, Marcel Duchamp —para mí un verdadero movimiento moderno porque implica que cada artista puede hacer lo que debe—, un movimiento para cada persona y abierto a todos.»

Willem de Kooning, 1951¹

A mediados de la década de 1960 comenzó una prolongada pelea en el arte que duró más de una década. Esta pelea, una amplia y en extremo diferente gama de actividades conocida como arte conceptual, o idea, o información —junto con tendencias relacionadas etiquetadas de diversas maneras body art, performance art y arte narrativo— fue parte de un abandono general del artículo de lujo único, permanente aunque portátil (y, por lo tanto, infinitamente vendible), el objeto de arte tradicional. En su lugar surgió un énfasis sin precedentes en las ideas: ideas en, alrededor y acerca del arte y todo lo demás, una gama grande y desenfrenada de información, temas y asuntos no contenibles con facilidad dentro de un solo objeto, pero transmitido de manera más apropiada mediante propuestas escritas, fotografías, documentos, gráficos, mapas, filmes y videos, el uso por parte de los artistas de sus propios cuerpos y, por encima de todo, del lenguaje mismo. El resultado fue una clase de arte que tuvo, sin considerar la forma que tomó (o que no tomó), su más completa y más compleja existencia en las mentes de sus artistas y su público, que reclamaba una clase nueva de atención y participación mental del espectador y que, al despreciar la encarnación en el objeto artístico único, buscó alternativas tanto para el espacio circunscrito de la galería de arte como para el sistema de mercado del mundo del arte.

Este fenómeno representó la llegada de un florecimiento lleno de ideas que en su mayor parte introdujo un artista solo, Marcel Duchamp, ya en 1917. Ese año, Duchamp, un joven artista francés que afirmaba estar «más interesado en las ideas que en el producto final», tomó un orinal corriente, lo firmó «R. Mutt» y lo presentó como su pieza de escultura titulada *Fuente* en una exposición que estaba ayudando a organizar en Nueva York. Sus colegas rechazaron esta obra, con lo que ayudaron a hacer de su «ready-made» (como

lo llamó), quizá la quintaescencia de la obra de arte «protoconceptual», una de las primeras en cuestionar de manera tímida e irreverente su propio status como arte y las varias facetas del contexto de las exposiciones, los criterios críticos y las expectativas del público, que por tradición le había conferido ese status.

Después del ready-made de Duchamp el arte nunca volvió a ser lo mismo. Con él redujo el acto creativo a un nivel por completo rudimentario: a una decisión única, intelectual en su mayor parte al azar, para denominar a este o aquel objeto o actividad «arte». Duchamp daba a entender que el arte podía existir fuera de los medios de la pintura y la escultura «hecha a mano» y más allá de las consideraciones del gusto; su interés era que estaba relacionado más con las intenciones del artista que con todo lo que hacía con las manos o sentía acerca de la belleza. La concepción y el significado adquirieron prioridad por encima de la forma plástica, como el pensamiento lo hizo por encima de la experiencia sensual y, en un instante, la tradición «alternativa» del arte de vanguardia del siglo XX se lanzó. En oposición a la creciente tradición abstracta «formalista» que sus contemporáneos —Picasso, Matisse, Mondrian y Malévích— estaban solidificando (el arte por el arte), Duchamp colocó sus ready-mades (arte como idea), o lo que un escritor ha llamado «su convicción infinitamente estimulante de que el arte puede hacerse a partir de cualquier cosa».²

Duchamp se convirtió en uno de los artistas más influyentes y controvertidos del siglo. Usó el lenguaje y toda clase de retruécanos verbales y visuales, el azar además de casualidades planeadas con total premeditación, sustancias triviales y efímeras, su propia persona, gestos provocativos dirigidos a su arte o al de otros, como el medio y el tema de su obra. (En total, los muchos aspectos de su carrera ofrecen un perfil virtual de las diferentes tangentes de la actividad conceptual.) Lo anunciaron los dadaístas, que dieron a ideas similares a las suyas una mordacidad anarquista, política, y participaron en ciertas etapas del surrealismo. En la década de 1950, un enfoque más impuro, no formalista, ganó fuerza en la obra «neo-Dadá» de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Piero Manzoni y otros, el pensamiento de Duchamp recibió cada vez más consideración.

El arte de fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, tanto en Estados Unidos como en Europa, estuvo salpicado de esfuerzos protoconceptuales de conciencia del contexto, no objetos posduchampianos, pero permanecieron en su mayor parte periféricos al modernismo de la corriente principal de las

cercanías de las carreras dedicadas en su mayor parte a la pintura y la escultura. Uno piensa aquí en *Dibujo de De Kooning borrado* (con toda exactitud) de Robert Rauschenberg de 1953 o su retrato telegrama de Iris Clert: «Éste es un retrato de Iris Clert si yo lo digo»; los intentos de Yves Klein por volar: fotografías del artista nadando-zambulléndose desde altas paredes que representan algunos de los ejemplos de la clase de performance art privada documentada y body art que caracterizó mucho la obra conceptual; la exposición de 1960 de Arman: una galería de París llena de la carga de dos camiones de basura, y la declaración del artista holandés Stanley Brouwn, también en 1960, de que todas las zapaterías de Amsterdam constituían una exposición de su obra; los brillantes cilindros de cromo de Piero Manzoni etiquetados con la información de que contenían excrementos del artista. Hubo también las performances multimedia del grupo Fluxus y sus colegas estadounidenses, los happenings de forma libre que organizaron Claes Oldenburg, Jim Dine, Allan Kaprow y otros en Nueva York. Pero tan sólo fue a mediados de la década de 1960, y en una generación más joven, que la revolucionaria contribución de Duchamp encendió la imaginación de tantos artistas que su «movimiento artístico de un solo hombre» se convirtió en una multitud. Al alcanzar su expresión más pura y más difundida, su «arte como idea» se rompió y se expandió en el arte como filosofía, como información, como lingüística, como matemáticas, como autobiografía, como crítica social, como riesgo de vida, como juego, como narración.

Después de 1966, el interés por el «contexto» y la dispensabilidad del objeto de arte único se volvió epidémico, y se trasladó de la periferia al centro. Las motivaciones eran muy variadas: políticas, estéticas, ecológicas, teatrales, estructuralistas, filosóficas, periodísticas y psicológicas. Los artistas jóvenes con ambiciones de vanguardia se enfrentaron a la finalidad de la caja minimalista que no dejaba mucho por hacer en la manera de la realización de la forma y que parecía ofrecer pruebas incontrovertibles de que la pintura y la escultura convencionales estaban agotadas. En algunos casos la agitación política y la creciente conciencia social que caracterizó la década de 1960 también alentó un deseo por evitar la posición elitista del arte y el artista. Muchos artistas se mostraron desinteresados por las connotaciones de estilo, valor y aura del objeto tradicional, o bien moralmente opuestos a ellas; otros también quisieron embaucar, y algunos ridiculizar, el sistema de mercado engendrado; incluso otros se sintieron limitados por el propio espacio de la galería.

El arte conceptual, como llegó a conocerse, fue una de las varias alternativas interrelacionadas y solapadas de las formas tradicionales y las prácticas de exposición. Algunos artistas, cuya obra pronto entró bajo la jurisdicción del process art y la antiforma, se aferraron a los materiales, pero se deshicieron del objeto, despojando su obra de la estructura, la permanencia y los límites vía el azar, las distribuciones temporales, «piezas de dispersión» tanto en el interior como en el exterior, de las sustancias no rígidas y efímeras: serrín, trozos recortados de fieltro, pigmento suelto, harina, látex, nieve, incluso copos de maíz. Otros se aferraron a la permanencia, pero se deshicieron de la movilidad y el acceso normal, proponiendo y realizando enormes obras de earth art en lugares remotos del paisaje. (El hecho de que tanto las obras del process art como del earth art se conocieran a través de fotografías sólo es una indicación de la clase de interrelaciones que tienen lugar, porque ellos también asumen una existencia inmaterial, conceptual.)

Pero si las obras del process art y el earth art a menudo acabaron por existir en su mayor parte en la mente, el arte conceptual apuntó a la mente desde el comienzo. Como el conceptualista Mel Bochner explicó a mediados de la década de 1970 durante una entrevista acerca de Malévich:

Un punto de vista conceptualista doctrinario diría que las dos características relevantes de la «obra conceptual ideal» serían que tenga una correlación lingüística exacta, esto es, podría describirse y experimentarse en su descripción, y esto es repetible al infinito. No debe tener «aura» en absoluto, ni unicidad alguna.³

En el fondo, pocas obras conceptuales lograron este estado ideal, pero muchos se acercaron, y al hacerlo lograron una mezcla inquietante de pureza estética e idealismo político.

«El arte que impone condiciones —humanas o de otro tipo— en el receptor para su apreciación, desde mi punto de vista, constituye fascismo estético»,⁴ dijo Lawrence Weiner hacia fines de la década de 1960. A Weiner no le importaba si sus «declaraciones», sus proposiciones tipo de proceso expresadas de manera muy sucinta («Un cuadrado cortado de una alfombra en uso», «un marcador de tinte corriente arrojado al mar») las expresaba él, algún otro o no se expresaban en absoluto; eso era decisión del receptor de la obra. Algunas obras, que Weiner declaró que estaban en «propiedad plena» (su término para domi-

nio público) podían ser «recibidas», es decir, poseídas, por cualquiera. «Una vez que entiende una obra mía —dijo Weiner—, usted se apodera de ella. No hay manera de que yo pueda trepar a la cabeza de alguien y quitársela.»⁵ Y Douglas Huebler, que fue uno de los primeros artistas a los que se les dio el nombre específico de conceptuales, junto con Weiner, Joseph Kosuth y Robert Barry, escribió en 1968: «El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes; no quiero añadir más. Prefiero, tan sólo, dar a conocer la existencia de cosas en términos de tiempo y/o espacio».⁶ Una de las obras tempranas de Huebler, *Intercambio de forma Nueva York - Boston*, usó mapas e instrucciones para proponer la creación de hexágonos idénticos (uno en cada ciudad) de 914,40 m de lado, cuyos puntos se marcarían con pegatinas blancas de 2,54 cm de diámetro. Incluso si se hubiera realizado, la obra habría sido imposible de llegar a experimentar-la como un todo, excepto en la mente del espectador.

De todas las tendencias que poblaron la escena del arte de fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, el arte conceptual adoptó la postura más extrema, y de hecho hoy en día permanece muy vivo, en el recuerdo y la influencia. Pues los artistas conceptuales combinaron sus objeciones a los medios convencionales con una alternativa clara y radical y una posición genuinamente polémica que definieron tanto en su arte como en sus declaraciones. A pesar de su extrema diversidad, la mayor parte de la actividad conceptual estuvo unida por un énfasis casi unánime en el lenguaje o en sistemas análogos en cuanto a su lingüística, y por una convicción —farisea y puritana en algunos períodos— de que el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte, que la experiencia visual y los deleites sensoriales eran secundarios y accesorios, si no, de modo más claro y preciso, estúpidos e inmorales. «La “condición de arte” de las artes es un estado conceptual», escribió Joseph Kosuth.⁷ «Sin lenguaje no hay arte», se hizo eco Lawrence Weiner.⁸ El lenguaje dio a los conceptualistas su distintivo carácter radical y también mucho con qué trabajar. No sólo algunos, como Weiner y Huebler, estaban liberados de la monotonía de las restricciones del material; el mismo aparato de la palabra impresa y hablada ofrecía un espectro nuevo completo de medios para reemplazar a la pintura y la escultura. Los periódicos, las revistas, los anuncios publicitarios, el correo, los telegramas, los libros, los catálogos, las fotocopias, todos se convirtieron en nuevos medios y, en ocasiones, en nuevos temas de expresión, al ofrecer a los artistas conceptuales una miríada de medios para comunicar su arte al mundo y, con frecuencia, incluir el mundo en

su arte. El arte conceptual también hizo un uso por completo nuevo de la fotografía en arte, así como del filme y el vídeo, que por primera vez se volvieron disponibles con gran amplitud en la década de 1960, con el resultado de que, por medio del movimiento, la imagen visual no única es casi tan omnipresente como el lenguaje.

Otro factor que dio al arte conceptual su característica de ser el más radical de todos los esfuerzos «posminimalistas» fue que hizo el uso más convincente y más penetrante del minimalismo, al dismantelar sus estrategias, argumentos, militancia y métodos para sus propios fines. El mismo término arte conceptual, aunque en su origen lo acuñó el artista californiano Edward Kienholz a comienzos de la década de 1960, de hecho recibió su primera exégesis teórica de Sol LeWitt, cuyas estructuras de cubos blancos minimalistas fueron, por definición propia, conceptualistas. LeWitt fue una influencia importante tanto en los artistas europeos como estadounidenses en trabajar más allá del objeto y en su artículo de *Artforum* de 1967, «Paragraphs on Conceptual Art», declaró:

En el arte conceptual la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra [...] toda la planificación y las decisiones se hacen de antemano y la ejecución es un asunto descuidado. La idea se convierte en la máquina que hace el arte...⁹

«Si alguien dice que es arte, es arte», dijo Donald Judd, repitiendo a Duchamp. Judd también observó «que los avances en arte no son necesariamente formales». Ambas citas aparecieron en el importante, si bien beligerante, artículo de Joseph Kosuth de 1969 «Art after Philosophy»,¹⁰ en el cual distinguía el arte de antes y el arte de después de Duchamp, en su mayor parte descartando el anterior y abogando por el arte como una clase de lógica, y por las obras de arte como proposiciones analíticas relacionadas con la definición del arte.

El minimalismo mismo había aspirado a ser por completo lógico. No obstante fue el primer movimiento «formalista» y duchampiano al mismo tiempo. Logró la forma pura, abstracta, y de una hermosura a menudo clásica por medio de un enfoque intelectual preconcebido que hizo un uso extenso de varios «ready-mades»: sistemas matemáticos (usados para determinar la composición), formas geométricas, materiales industrializados y fabricación en serie sin manipular (que apartó al artista de la construcción misma del objeto). El minimalismo reforzó una idea de progreso en el arte que rayó en

lo científico, asimismo, de un arte que avanzaba gracias a apropiarse de métodos e ideas de otras disciplinas y zonas del conocimiento. Además, la severa reducción minimalista no dejó a los artistas más jóvenes, con estas ideas de progreso inculcadas, mucho que hacer en la arena formal; esto también ayudó a empujarlos hacia lo que pareció ser el siguiente paso lógico: eliminar, o al menos no enfatizar, el objeto, y el uso del lenguaje, el conocimiento, las matemáticas y los hechos del mundo, tanto en el mundo como en ellos mismos. Resultó irónico que un estilo que había eliminado de manera tan total el tema llegase a alentar un arte que era todo tema.

Los conceptualistas adoptaron el aspecto seco, limpio y sincero del arte minimalista y también tomaron su enfoque predeterminado y su inclinación por la repetición a nuevos extremos. Por ejemplo, en una temprana obra de body art de Vito Acconci, éste documenta, a través de fotografías y textos, su ejercicio diario de subirse a una silla y luego bajarse el mayor tiempo posible durante meses y compara sus rendimientos. En otro ejemplo, Douglas Huebler hace una fotografía cada dos minutos durante veinticuatro minutos mientras conduce a lo largo de una carretera, y expone la docena de imágenes borrosas resultante encima de un pie que explica el sistema. Estos artistas se acercaron mucho a la renuncia del control de su obra al dejar que los hechos dados de la carretera, por una parte, o la simple energía física, por la otra, determinaran la forma que toma. El ideal minimalista de los materiales no manipulados —Frank Stella al querer mantener la pintura «tan buena como estaba en el bote»— se aplicó a un grupo de variables mucho más grande y menos predecible. Para bien o para mal, el arte estaba creado. Robert Barry, cuya obra temprana consistía en soltar pequeñas cantidades de gases inertes en la atmósfera y fotografiar su dispersión, por completo imposible de registrar, dijo: «No trato de manipular la realidad [...]. Lo que sucederá, sucederá. Dejemos que las cosas sean ellas mismas».¹¹

El arte conceptual fue quizás el más grande, de crecimiento más rápido y más genuinamente internacional de los movimientos artísticos de todo el siglo XX. Sería imposible enumerar, catalogar e incluso conocer todos los actos cometidos en su nombre. A diferencia del cubismo, el expresionismo abstracto o el minimalismo, el arte conceptual no se puede reducir a un puñado de «artistas seminales» en un país u otro. Es muy difícil determinar quién lo originó o inventó, de la manera que uno puede señalar a Braque y

Picasso para el cubismo o a Stella y Judd para el minimalismo. No obstante, los artistas a los cuales se hace referencia más a menudo son Kosuth, Barry, Weiner y Huebler. Ellos expusieron juntos en 1968 y 1969 en una serie de exposiciones innovadoras (al menos una de las cuales existió sólo como catálogo) que organizó el conservador-empresario Seth Siegelaub.

Con todo, a medida que uno reconsidera el período, existe una sensación de un movimiento artístico que avanza casi debido a la combustión espontánea. Una razón para esto, por supuesto, reside en la naturaleza del arte conceptual mismo, pues, debido a su dependencia del lenguaje, la imagen reproducible y los medios, se comunicó con facilidad y rapidez. Los siguientes son sólo unos pocos de los innumerables ejemplos. En 1966, Bruce Nauman, un joven californiano, hizo una serie de fotografías en color de equívocos, una de las cuales, en referencia directa a Duchamp, estaba titulada *Retrato del artista como una fuente* y mostraba al artista arrojando un chorro de agua por la boca. En Vancouver, Iain e Ingrid Baxter formaron la N.E. Thing Co. y expusieron las contenidos de un apartamento de cuatro habitaciones envueltos en bolsas de plástico. Un artista japonés residente en Nueva York, llamado On Kawara, comenzaba una pequeña pintura negra cada día en la cual tan sólo consignaba la fecha de ese día en letras de molde blancas. Esta serie abierta de unidades idénticas continúa en la actualidad. En Francia, Daniel Buren redujo su pintura a una serie de rayas impresas sobre lienzo o papel [ilustración 123] y hacia fines de año él y otros tres artistas, que habían llegado a configuraciones similarmente básicas, se pusieron de acuerdo en que cada uno usaría su configuración escogida una y otra vez en toda situación. A comienzos de 1968, los artistas británicos Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell fundaron Art & Language Press y propusieron su «Exposición de aire»: una columna de aire de localización, superficie y peso no especificados. En 1969 estarían publicando su propia revista *Art-Language*, esotérica en grado sumo, que presentaba la teoría del arte como arte conceptual. Casi todos los países de Europa, América del Norte y del Sur se vanagloriaron de tener alguna clase de actividad conceptual seria durante este período, como puede verse si se hecha un vistazo a los catálogos de las muy visitadas exposiciones que, entre 1969 y 1970, documentaban las modas relacionadas tanto de uno como de los otros.

A pesar de la gran cantidad de obras realizadas, el arte conceptual, cosa no sorprendente, tuvo como resultado muchas menos obras maestras de museo

que cualquier movimiento artístico del siglo xx. Sin embargo su influencia ha sido persuasiva, como si su misma inmaterialidad le permitiera filtrarse en todas partes, con lo que afectó tendencias contemporáneas e incluso tuvo influencia en las tendencias artísticas más conservadoras en cuanto a la forma de fines de la década de 1970. En esto, el arte conceptual fue como el surrealismo, que también careció de un estilo visual coherente y que tuvo un primordial interés por el significado y el tema; ambos ofrecieron ideas que eran infinitamente adaptables porque podían usarse sin el peligro de parecer una derivación estilística.

Uno puede dividir y volver a dividir la enorme extensión de las actividades y las manifestaciones del arte conceptual en varios grupos según el uso del lenguaje, el uso de la fotografía, el tema, el grado y clase de lo físico. Su manifestación más frecuente y característica, no obstante, fue la palabra impresa, que aparecía casi en todas partes desde los libros hasta las vallas publicitarias y con bastante frecuencia combinadas con fotografías. No obstante, la verdadera naturaleza física varió de manera tremenda de obra a obra y fue una cuestión que se discutió con mucho acaloramiento. El arte conceptual abarcó desde el pensamiento puro, como en *Pieza telepática* de Robert Barry de 1969 —una declaración de que «durante la exposición trataré de comunicar por medio de la telepatía una obra de arte, la naturaleza de la cual es una serie de pensamientos que no son aplicables al lenguaje ni la imagen»— a lo físico perversamente oculto de *Kilómetro de tierra vertical* de Walter de Maria de 1977 en Kassel, Alemania. En esencia una obra de «earth art conceptual», que consiste en un kilómetro de barritas de latón hundidas en el suelo, de las que sólo son visibles la parte superior, un pequeño disco de latón de 5 cm de diámetro. A pesar de su material y su tamaño, la obra existe en su mayor parte en la mente del espectador, aunque su existencia se intensifica de manera considerable debido al conocimiento de que una concepción tan grandiosa ha sido llevada a cabo de verdad.

Para algunos artistas, en particular Kosuth, Weiner, Barry y los miembros del grupo Art & Language, el lenguaje adquirió un status casi formal, que existía a la vez como material y como tema, y la obra de estos artistas se centró de manera casi exclusiva en la cuestión de definir el arte. Aquí las palabras y las frases están aisladas, saboreadas y analizadas de manera deshilvanada. Barry proyectaba palabras solas en las paredes de la galería [ilustración 114]. Kosuth hizo ampliaciones en blanco y negro de las definiciones del diccionario y Art & Language ofreció discusiones a menudo impenetrables de la naturaleza, la

práctica y la percepción del arte, el funcionamiento como la conciencia del movimiento (a menudo violentado) y la periferia radical. Kosuth podía presentar tautologías tan independientes como cualquier caja minimalista. Su *Una y tres sillas* [ilustración 115], una silla plegable corriente, una fotografía que la describe con realismo y la definición del diccionario de la palabra misma, es una progresión de lo real a lo ideal que cubre las posibilidades básicas de «la condición de silla».

El uso del lenguaje de Mel Bochner no fue tan puro como el de Kosuth, puesto que Bochner estaba interesado tanto por la experiencia visual como por la intelectual del espectador, pero su obra fue casi tan independiente y estaba casi igual de confiada en enfoques filosóficos. Para la mayor parte de ella Bochner empleó materiales modestos y corrientes, como guijarros, peniques, cinta de pintor y tiza en combinación con escritura o numeración (a mano) con el fin de ilustrar, destilar y confundir varios sistemas de cuentas de proposiciones filosóficas. En 1973 *Axioma de indiferencia* [ilustración 116], por ejemplo, considera la localización de los peniques en relación con los cuadrados de cinta de pintor en el suelo («algunos están dentro», «todos están dentro», «todos no están dentro», etc.); consiste en dos disposiciones diferentes de cuadrados en lados opuestos de la misma pared, de manera que desafían al espectador a descifrar una disposición mientras lucha por recordar la otra.

Para casi todos los otros artistas conceptuales, el lenguaje funcionó más o menos como una herramienta, un medio por el cual hacer que algunos aspectos de la vida, más bien que del arte, se centren en la mente o la psique del espectador. Huebler y Hans Haacke usaron el lenguaje para transmitir o reunir información, para sacar a colación complejas cuestiones no visuales, a menudo de naturaleza política o social, o tan sólo con el fin de representar la matriz hormigueante de la existencia humana. El de ellos era una clase de realismo social conceptual: anecdótico el de Huebler, crítico el de Haacke. Huebler pidió a los visitantes de los museos que apuntaran «un secreto auténtico» y los 1.800 documentos resultantes se convirtieron en un libro cuya lectura se vuelve fascinante, aunque a veces repetitiva, pues la mayor parte de los secretos son bastante similares; desde 1971, Huebler había estado trabajando en una serie que tenía la intención de fotografiar «todo el mundo vivo». Haacke está, y sigue estándolo, preocupado por exposición de sistemas de poder e influencia. Su *Sistema social del tiempo real* de 1971 presentaba fotografías de un gran grupo de edificios de los barrios bajos de Nueva York, todos

propiedad de una firma, mientras que los pies revelaban una serie de holdings, fechas de hipotecas, valores grabados y contribuciones territoriales. Cuando el Guggenheim Museum canceló su exposición allí, en lugar de mostrar su obra, Haacke hizo una que rastreaba los diversos lazos familiares y comerciales entre los fideicomisarios del Guggenheim.

Para otros artistas, como Vito Acconci, Chris Burden y el equipo británico Gilbert and George, el lenguaje, usado junto con sus cuerpos o vidas, es comunicado de manera mucho más natural, en un nivel de correspondencia exacta en distintas maneras desconcertantes, impactantes o asombrosas. En su obra más famosa, *Semillero* [ilustración 117] Acconci estableció una relación de voyeurismo mutuo con su público: el artista se masturbaba fuera de la vista debajo de una rampa de la anchura de la galería, mientras que los visitantes que caminaban por ella se veían sometidos a los sonidos (por altavoces) de su fantasear, a menudo acerca de sus pisadas. A través de su obra, sea performance, videotapes o fotografías con extensísimos pies, la sensación de intimidad forzada e incómoda con el artista, su cuerpo y sus pensamientos privados, se intensifica mediante su obsesivo y repetitivo uso de las palabras. Burden logró fama internacional con una performance de 1971 en Los Ángeles que consistió en que le dispararan una bala en el brazo. La mayor parte de sus performances —había sido crucificado en la parte trasera de un Volkswagen, andado a cuatro patas y semidesnudo encima de vidrio roto, tenido como rehenes a los invitados de un programa de entrevistas de la televisión y usado anuncios comerciales televisivos para hacer afirmaciones inquietantes— se reducen a actos bastante angustiosos y emblemáticos de voluntad. En realidad pocas personas han presenciado las performances de Burden, pero las extraordinarias fotografías icónicas y sus decididos pies objetivos, claros como cualquier «declaración» de Weiner, que las documenta, han dado a estos acontecimientos una existencia permanente y reverberante tanto en la mente como en los medios de comunicación [ilustración 118]. Iniciada a fines de la década de 1970, la inseparable pareja de Gilbert and George aportó una finura nostálgica, pero formalizada con mucho rigor para con el performance art y el body art: simplemente se designaron a sí mismos y a cada aspecto de su propia vida británica «escultura viva», y luego procedieron a segmentar su existencia en formas muy artificiales y exhibibles. Presentaban performances como de maniqués y también tarjetas y anuncios enviados por correo, usaron dibujos con largos pies y por último fotografías para aislar varios acontecimientos y pasatiempos en *Escultura cantarina* [ilustración

119], *Escultura relajante y Escultura bebida*, que narran el compromiso total con el lenguaje que es el punto culminante de la alegre y anticuada impersonalidad, como resume su repetida cantinela: «Estar con el arte es todo lo que queremos».

En muchos casos, como en el de las pinturas de fechas de On Kawara indican, el paso del tiempo es el único tema que importa. El artista holandés Jan Dibbets se hizo famoso por fotografías que captan la transición de la mañana a la noche, de la luz natural a la artificial, delante de una ventana en concreto [ilustración 120]. Desde 1965 el artista polaco Roman Opalka ha estado trabajando en su pintura *1 al infinito*, en la cual llena lienzo tras lienzo de números interminables y recita cada número en una grabadora al tiempo que lo pinta, de manera que cada pintura, considerada un «detalle» de una obra única, se completa con una casete de tiempo real de su propia creación. Este último aspecto del trabajo de Opalka es reminiscente de una obra protoconceptual de Robert Morris, *Caja con sonido de su propia creación* de 1961, un cubo de madera que contiene una grabadora que reproduce ininterrumpidamente el serrado y el martilleo involucrados en la composición de la caja. Contemporánea de la de Opalka es la obra de la artista alemana Hanne Darboven que llena página tras página con una combinación de escritura manual abstracta y misteriosos sistemas numéricos, algunas veces procedentes del propio calendario, siempre explicados en un índice que la acompaña. En las exposiciones Darboven cubre paredes enteras con estas páginas de garabatos rítmicos e incesantes y el efecto es una acumulativa e hipnotizadora marcación del tiempo [ilustración 122].

Aunque los manifiestos conceptuales a menudo declararon que su obra estaba «más allá del estilo», puede decirse que el movimiento sigue la gama, de manera casi cronológica, de muchos estilos. Sigue una progresión estilística definible familiar en el arte del pasado. Los primeros conceptualistas del lenguaje puro eran clásicamente independientes y didácticos; los varios artistas del body art a menudo parecen expresionistas, incluso barrocos. Otras obras, por ejemplo las grandes fotografías con que los artistas británicos Hamish Fulton y Richard Long documentan sus respectivas excursiones a través de terrenos deshabitados, están imbuidas de un romanticismo pastoral y preindustrial. Por último, las etapas más recientes de la actividad conceptual, que a comienzos de la década de 1970 mereció la designación separada de arte narrativo o arte de relato, parecen realizadas con toda intención ligeras, entretenidas y casi decorativas. De hecho, la obra de artistas como William Wegman, Bill Beckley, James Collins, Alexis Smith, la compositora y artista del performance art Laurie Anderson

(por no nombrar a una cantidad de otros artistas del performance art) se apropia de la cultura popular y aspira a entretener de una manera que los artistas conceptuales «clásicos» originales no dudarían en condenar.

Volviendo la mirada atrás, a partir de los comienzos de la década de 1980, el «momento» conceptual parece haber acabado en algún momento entre 1974 o 1975. Hoy en día, aunque muchos de los artistas aquí mencionados, y otros, continúan una actividad conceptual interesante, ésta no es dominante; más bien coexiste en un terreno muy poblado de pintura y escultura, gran parte de ella figurativa, que, por muy sorprendente que pueda parecer en un primer momento, ha ayudado a fertilizar. Ni tampoco gran parte del arte conceptual que se produce hoy en día es tan purista en cuanto a sus medios: uno sospecha que algunos artistas se cansaron de tener tan poco que mostrar para tantos esfuerzos. Art & Language cesó sus actividades en Nueva York en 1976, aunque sus exposiciones y publicaciones en Inglaterra y Europa se han incrementado desde entonces y han continuado publicando la revista *Art-Language*. Aunque Kosuth, Weiner, Barry, Dibbets, Huebler y Haacke se encuentran bastante próximos a sus intereses originales, todos, salvo Kosuth, están poco a poco permitiendo que ocasionales estallidos de color, imágenes fastuosas o materiales ostentosos se deslicen dentro de su obra. Acconci y Burden, como si estuvieran exhaustos de la tensión de utilizar sus propias personas físicas y psíquicas como material —parece difícil mantener cualquier clase de carrera expresionista— se han dedicado a fines más tangibles: Acconci para realizar obras de instalaciones utiliza grabaciones de sus características palabras entre dientes y los balanceos y carrerillas que a menudo implican el uso del propio cuerpo del espectador; Burden para recrear algunas de las máquinas más emblemáticas de la sociedad, como el coche y el televisor, objetos que la mayoría de la gente da por sentados. Las grandes disposiciones fotográficas de Gilbert and George, que se centran en temas cada vez más expresionistas, como la bebida y la negligencia, se ven más hermosas cada año. Las rayas omnipresentes de Daniel Buren, que algunas veces destacan la arquitectura de la galería o el museo con deslumbrante complejidad, han perdido su anonimato y se reconocen de inmediato como «Buren». El sistema de contar de Bochner lo ha llevado a la forma geométrica como un símbolo para los números (formas de tres, cuatro o cinco lados) y a pinturas de pared de coloridos arreglos geométricos abiertos en abanico. Opalka continúa su curso y su *1 al infinito* superó hace poco el número 3.000.000.

El arte conceptual no democratizó el arte ni eliminó el objeto de arte único, ni evitó el mercado del arte, ni revolucionó la propiedad del arte. De hecho, una vez que ellos se adaptaron a esta actividad, los coleccionistas acumularon con gran avidez fotografías, declaraciones y otros subproductos del arte conceptual. El mercado del arte tan sólo se expandió en su infinita flexibilidad. En primer lugar, puesto que tantos esfuerzos conceptuales existen sólo en forma impresa, se produjo una nueva categoría de obra de arte: los libros de artistas. Y, como el estadounidense Carter Ratcliff señaló, el arte conceptual también contribuyó a la anexión oficial de la fotografía (antigua, contemporánea, de moda) y de los dibujos arquitectónicos y las partituras de música en la categoría de arte de galería.

En muchos aspectos De Kooning tenía razón. Lo que Duchamp había puesto en movimiento, al menos durante un tiempo, se convirtió en movimiento «abierto a todos», un período de tremenda liberación, e incluso libertinaje, que parece haber dejado muy poco en el camino del arte convencionalmente «grande», a pesar de sus posiciones extremas, sus manifiestos, su idealismo y el desafiante pensamiento que generó acerca del arte y sus posibilidades. Muy similar a la etapa de la adolescencia, el arte conceptual fue indulgente, polémico, divertidísimo, narcisista, brillante, pero sólo en ocasiones conmovedor o sabio.

Por último, no obstante, el papel del arte conceptual parece más importante por la sensación de liberación que generó como efecto colateral. A fines de la década de 1970, el arte conceptual, junto con el minimalismo, se convirtieron en la bestia negra en un período, en particular en el arte estadounidense, en que se produjo un rejuvenecimiento de la pintura, un énfasis renovado en los materiales trabajados a mano y la superficie «personal» gruesa y tosca tanto en la pintura como en la escultura, el uso extendido de la escala íntima y el tamaño pequeño y una predominante atracción por el tema. En este aspecto, el arte conceptual fue la primera grieta en la fachada de la infalibilidad abstracta: el más reciente movimiento artístico de vanguardia autoproclamado, el último acerca del cual uno puede discutir su status como arte, no obstante indicó lo moderno, un período en que los artistas jóvenes en todos los medios parecen preocupados por la imagen y su significado. Junto con una renovada influencia del pop art, el arte conceptual, quizá sin quererlo, ayudó a revitalizar el uso en el arte del humor y la ironía, las imágenes fotográficas, la figura humana, los temas autobiográficos

y el lenguaje; todos elementos de los cuales más tarde se apropiaron, de manera muy activa, los pintores y los escultores más jóvenes. En las vecindades del arte conceptual emergió poco a poco una generación nueva y estilísticamente diferente de artistas que encontraron las maneras de dar forma a sus ideas en términos visuales en extremo complejos y llenos de color, sin perder la dirección de su pensamiento.

1980

Notas

1. «What Abstract Art Means to Me», declaración hecha en un simposio celebrado en el Museum of Modern Art, 5 de febrero de 1951. Reimpreso en Hess, Thomas B., *Willem de Kooning*, Nueva York, 1968, p. 143.
2. D'Harnoncourt, Anne, en D'Harnoncourt, Anne y McShine, Kynaston (eds.), *Marcel Duchamp*, Nueva York, 1973, p. 37.
3. «Mel Bochner on Malevich, An Interview» (con John Coplans), *Artforum*, junio de 1947, p. 62.
4. Entrevista con el artista, en Meyer, Ursula (ed.), *Conceptual Art*, Nueva York, 1972, p. 217.
5. Entrevista con el artista, *Avalanche*, primavera de 1972, p. 67.
6. Declaración en Lippard, Lucy (ed.), *Six Years*, Nueva York, 1973, p. 74.
7. «Art after Philosophy, I», *Studio International*, octubre de 1969, pp. 134-37.
8. Entrevista con el artista, *Avalanche*, primavera de 1972, p. 72.
9. «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, verano de 1967, pp. 79-83.
10. «Art after Philosophy, I», *Studio International*, octubre de 1969, pp. 134-37.
11. Entrevista con el artista, en Meyer, Ursula (ed.), ob. cit., p. 35.

pretensión del término de suplantar al modernismo (el «pos» en el «posmodernismo») podía verse en sí misma como la quintaesencia moderna, según la definición de arte moderno adelantada en el prefacio de este libro: un «cuestionamiento y rechazo del pasado».

En general, como a menudo se lo usa, el término «posmodernista» es bastante susceptible a ser criticado como ilógico o demasiado ambicioso. No obstante, en el cuerpo sumamente influyente de teoría que ha llegado de artistas y críticos que se identifican con el posmodernismo, el término ha adquirido un conjunto de significado más específico, que gira en torno de términos como significación, originalidad, apropiación, autoría, deconstrucción, discurso e ideología. Planteado de la manera más sencilla posible, el posmodernismo desafía la certidumbre modernista acerca de la autonomía del arte —la clase de certeza que se evidencia, por ejemplo, en el epígrafe de Ad Reinhardt para el ensayo sobre el expresionismo abstracto de este libro—. Los posmodernistas ven la representación y la realidad como superpuestas, porque las convenciones de representación o lenguaje («significado») se aprenden e interiorizan de manera que las experimentamos como reales. En especial en una época en que la televisión y los medios de comunicación desempeñan un papel tan significativo en la creación de la conciencia humana, lo que percibimos como real se revela que siempre está presente en la representación y se filtra a través de ella. El término «simulacro» —tomado de los escritos del filósofo francés Jean Baudrillard— a menudo se usa para significar esta idea de representación como realidad.⁴ Para el posmodernista, entonces, nada de lo que podamos hacer o decir es de verdad «original», pues nuestros pensamientos están contruidos a partir de nuestra experiencia de una vida de representación, por lo que es ingenuo imaginar al autor de una obra inventando su forma o controlando su significado. En vez de fingir una originalidad, el posmodernismo se concentra en la manera en que las imágenes y los símbolos («significante») cambian o pierden su significado cuando se sitúan en contextos diferentes («apropiados»), que revelan («deconstruyen») los procesos mediante los cuales el significado es construido. Y puesto que ningún conjunto de significantes, desde el arte hasta la publicidad, es original, todos están implicados en las ideologías (ellos mismos modelos de lenguaje o representación, por lo tanto, «discursos») de las culturas que los producen y/o representan.

Estos principios posmodernistas los ejemplifican algunos de los artistas que lograron celebridad alrededor de 1980 con obras que reciclan imágenes

y sistemas de representación contrarios. La exitosa carrera de Julian Schnabel a menudo se cita para describir la vertiginosa subida de los precios del mercado de arte de comienzos de la década de 1980. Sus enormes paneles combinan imágenes tomadas de filmes, fotografías e iconografía religiosa en superficies formadas de cualquier manera a partir de carteles, piel de póney, alfombrillas, madera de playa y —lo más famoso— loza rota. Con títulos como *Santiago el Menor arrojado desde lo alto del templo* (1976-78), *Pintura sin piedad* (1981) y *Los pacientes y los médicos* (1978) [ilustración 124], las obras de Schnabel incluyen formas convencionales de ideología autoritaria (religión, historia del arte, medicina), aunque su efecto último niega al espectador toda certeza acerca de su significado. Abrumadora en cuanto a la escala, aunque a un mismo tiempo tosca y frágil, desordenada, aunque trabajada de modo muy evidente, las obras de Schnabel parecen desesperadas por comunicar algo, pero ese algo nunca está claro; estos significantes mal emparejados fuerzan al espectador a confrontar los procesos de significado-fabricación.

Al igual que Schnabel, David Salle combina imágenes procedentes de varias fuentes, yuxtaponiendo y superponiendo tiras cómicas, fotografías de noticias, proyectos técnicos, vistas fijas de filmes y pornografía. Caracterizado como «el último baudrillardiano, que se revela en la obra no narrativa de significantes independientes»,⁵ Salle se hizo famoso por obras como *Salvajismo y desfiguración* (1981) [ilustración 127], que superpone dibujos lineales de un hombre-caballo caricaturesco y desnudos recostados en una escena de puerto tomada de Reginald Marsh, un pintor de la vida de la clase obrera de la época de la Depresión. La relación entre las dos imágenes se deja confusa. ¿Borra o anula una a la otra? ¿Hacen comentarios la una sobre la otra? ¿Repiten el efecto de la visión en el mundo de hoy en día, donde (como, por ejemplo, en los televisores que permiten ver dos canales al mismo tiempo) las cosas que se ven juntas pueden no tener relación entre ellas en absoluto? Quizás el ejemplo más expresivo de esta clase de desestabilización posmodernista es la «colaboración» entre Salle y Schnabel (una colaboración para la que uno de los participantes no fue consultado) en la cual Schnabel adquirió un díptico de Salle, invirtió los dos paneles, superpuso un retrato de Salle sobre una imagen y lo retituló *Salto* [ilustración 125]. El significado de la imagen, junto con la propia idea de la autoría, se deja aquí sin resolver.⁶

A comienzos de la década de 1980 tanto Schnabel como Salle eran famosos por su sofisticación en el trastorno de los supuestos autoritarios acerca de

la función y la naturaleza del arte. Al mismo tiempo, no obstante, ambos artistas eran los objetivos de críticas vehementes. Resulta predecible que los críticos conservadores, hostiles al posmodernismo se burlaran de su desviación de la convención modernista. Bajo títulos como «Caída de culo de un pintor» y «Chucherías expresionistas»,⁷ los más importantes semanarios de circulación masiva atacaron a Schnabel por medio de contrastar sus pinturas con el paradigma modernista que había establecido Jackson Pollock, mientras que a David Salle se le concedió «el título de «Artista Estadounidense Joven Más Supervalorado» en una revista que interpretaba su fama como un síntoma de la trivialidad global del posmodernismo en comparación con la «pintura seria».⁸ Despreciados de esta manera por los defensores del modernismo, tanto Schnabel como Salle también recibieron las críticas de los posmodernistas declarados. Estos desafíos demuestran las importantes divisiones dentro del posmodernismo, las divisiones por encima de las cuestiones de identidad.

Las cuestiones de identidad son cruciales para los posmodernistas, tanto que algunos teóricos proponen un nuevo conocimiento de ciertas identidades para ser *las* características definitorias de la época posmoderna. En un ensayo influyente, Andreas Huyssen ordena cuatro identidades (que llama «fenómenos») que «son y seguirán siendo constitutivos de la cultura posmoderna durante algún tiempo futuro»: identidades nacionales, en especial las formadas en respuesta al imperialismo; identidades sexuales, una identidad ecologista, y entidades étnicas en especial no occidentales.⁹ El análisis de Huyssen llega más allá del arte para caracterizar la escultura posmoderna en general, aunque resulta fácil ver sus observaciones ejemplificadas en el desarrollo del *environmental art*¹⁰ y el arte feminista, en la expresión de las identidades sexuales, étnicas y raciales en obras de arte individuales y las exposiciones temáticas. Tales énfasis en las identidades específicas desafían las creencias formalistas en un arte trascendente o universal (sólo sucedió que había sido creado de manera aplastante por y para un grupo demográfico específico: los hombres de clase media alta, blancos, occidentales y evidentemente heterosexuales).

Las evoluciones del mundo del arte, por supuesto, reflejan amplias críticas sociales de jerarquías basadas en la raza, la clase, la nacionalidad, el género, la sexualidad y otras formas de identidad. Pero la posición social de estas artes —como están muy atadas a lo económico y el privilegio académico— centraron en particular la atención en las identidades sexuales y de género, que siempre estuvieron presentes, pero antes reprimidas, en el mundo del

arte. El status de comodidad del arte como un lujo para los más privilegiados, reforzado por las desiguales oportunidades educativas que marcan todas las disciplinas académicas, contribuye a la casi invisibilidad de las identidades raciales, étnicas y de clase no dominantes en el mundo del arte, que sigue siendo mucho menos distinto de la cultura más amplia.¹¹ A pesar de ocasionales exposiciones y ensayos en los periódicos, los artistas y los comentaristas que trataban con estos artilugios que empleaban esas cuestiones por lo general trabajan fuera de las instituciones de arte o en una difícil relación con ellas, donde sus proyectos a menudo eran calificados de «artesanía», «cultura popular», o alguna otra categoría de imágenes fuera de la esfera del «arte». Aunque estas mismas categorías se habían invocado para acabar con el arte de las mujeres y los varones homosexuales, tal obra encontró defensores en los ya bastante privilegiados integrantes del mundo del arte, en su mayoría blancos.¹² Las identidades arraigadas en el género y la sexualidad se volvieron fuerzas centrales en la evolución del posmodernismo.

Desde el Renacimiento, que comenzó el sistemático registro de biografías de artistas, estas crónicas han hecho constar historias de mujeres ambiciosas y de erotismo del mismo sexo.¹³ Aunque es sólo en el último siglo que estas características se han vuelto identidades; incluso las palabras «feminista» y «homosexual» apenas tienen cien años de antigüedad. Y el mundo del arte, hasta hace muy poco, impidió la articulación de estas identidades, algunas veces por discriminación manifiesta contra las mujeres y los homosexuales,¹⁴ pero muy a menudo mediante declarar con mucha sutileza que sus expresiones eran incompatibles con la calidad o la realización artística, o incluso con el arte mismo. Este proceso de exclusión está reflejado, por ejemplo, en los otros ensayos de esta antología, donde veinte veces se mencionan tanto hombres como mujeres, mientras que el efecto del género en ninguna parte se analiza. De manera similar, cuando se citan artistas homosexuales como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, David Hockney o Gilbert and George, su identidad sexual se ignora por considerarla irrelevante para su producción artística. Mientras que las convenciones del modernismo (que muchos defienden todavía) gobiernan tales asuntos «ideológicos», y, por lo tanto, fuera de la esfera del arte y la estética, expresiones paralelas de masculinidad heterosexual —como el machismo y «el desprecio a las mujeres» [p. 102] de los futuristas, la estética de la «violencia física» de Pollock [p. 182] o la decisión de Rothko y Newman de ser «humano» al hacer pinturas con

las «medidas del hombre» [p. 199]— se percibieron como fácilmente compatibles con el logro artístico.

Si los prejuicios de los escritos anteriores ahora nos parecen evidentes es porque los movimientos feministas y homosexuales, comenzados alrededor de 1970, desafiaron las suposiciones convencionales acerca de la sexualidad y el género. A pesar de que estos movimientos no se originaron en el mundo del arte, desde su comienzo estuvieron implicados artistas y críticos. Las perspectivas con toda claridad feministas y homosexuales comenzaron a afectar a las artes, por lo tanto, justo en el mismo momento de la aparición del posmodernismo. Si se observa la definición de posmodernismo dada en la introducción a este ensayo, resulta fácil ver cómo estos movimientos artísticos y sociales podían conectar. Desde el comienzo, los posmodernistas deshicieron el matrimonio que los modernistas habían forzado entre el arte y la vida. Involucrados con franqueza en las cuestiones sociales, los posmodernistas, como los activistas feministas y homosexuales, tenían que ver con la ideología, los medios de comunicación y las dinámicas de la autoridad. Los críticos conservadores a menudo recalcan este terreno común para acabar con el posmodernismo como una simple manifestación de «feminismo radical» o la cultura homosexual «camp». ¹⁵ No obstante, aunque los críticos homosexuales y feministas defendieron las posiciones posmodernistas, sus críticas de artistas como Schnabel y Salle revelan serias diferencias con el posmodernismo que estos artistas representan. Tales debates dentro del posmodernismo se centran en dos temas: autoridad y activismo.

Las feministas, en particular, cuestionaron la manera en que la retórica antiautoritaria del posmodernismo parecía convertirse en una forma de autoridad cultural, una letanía de nombres propios (en su mayor parte franceses y hombres) y una jerga complicada que permitió a los artistas y académicos (de nuevo, en su mayor parte hombres) que se asociaron con el posmodernismo entrar con rapidez en las posiciones más convencionalmente prestigiosas en las galerías, los museos y las universidades consolidadas. Griselda Pollock, una destacada feminista británica, argumenta que el modernismo debe entenderse como algo más que sólo un estilo visual (abstracción) y su teoría crítica (formalismo) que lo sustenta. La abstracción y la teoría formalista, dice ella, son sólo los productos de un «sistema de interpretación» que enfatiza «las innovaciones y las reacciones estilísticas en las obras maestras de grandes genios individuales». La costumbre tan de moda de heroizar teóricos y artistas

individuales durante la década de 1980 le sugiere que el posmodernismo es sólo uno más en la secuencia de estilos que determinaron las «estructuras modernistas de producción y consumo». ¹⁶ Su aspecto teórico está ejemplificado por episodios específicos a lo largo de la década de 1980. Cuando Schnabel, por ejemplo, publicó fotos en blanco y negro de él mismo trabajando en sus lienzos enormes fuera de una casa en la playa de Long Island, recurrió a las famosas dobles páginas de fotografías de *ART News* y *Life Magazine* sobre Jackson Pollock que lo convertían en el paradigma del genio inspirado de la década de 1950. ¹⁷ Aquí Schnabel, aunque su arte tiene un aspecto diferente, parece afirmar un derecho a la clase más tradicional de reputación modernista.

Una crítica temprana —y quizá por completo clara— del posmodernismo procede de la pionera feminista estadounidense, Lucie Lippard, que en 1980 analizó las contribuciones feministas al arte de las décadas previas, que ya anunciaba la ruptura con las tradiciones modernistas. Lippard cita como influencias feministas en el énfasis en «las imágenes centrales y la pintura de modelos», además de «la disposición en capas, la fragmentación y el collage», la introducción de «emoción verdadera y contenido autobiográfico a la performance, el body art, el vídeo y los libros de artistas» y la apropiación de «formas del arte tradicional como el bordado, la costura y la pintura de la porcelana». No obstante, anticipándose a Griselda Pollock, Lippard insiste en que el arte feminista es más que sólo otro arte, como «el posmodernismo, el posminimalismo y el pos-más-allá-de-toda-posterioridad». La diferencia, afirma Lippard, es que el feminismo sabe «que es imposible tratar [el arte] sin hacer referencia a las estructuras sociales que lo apoyan y a menudo inspiran». Al socavar la autoridad alojada en tópicos de genios artísticos únicos, dice: «Damos por sentado que hacer arte no es tan sólo “expresarse uno mismo”, sino que es una tarea mucho más amplia y más importante: expresarse uno mismo como miembro de una unidad mayor o una com/unidad». ¹⁸ Para Lippard, esta enunciación de una identidad colectiva es la que separa el feminismo del posmodernismo y distingue la práctica feminista como un poco más desafiante de la convención modernista: un arte de identidad. Para ella, las importantes instalaciones colaborativas por completo de mujeres de una artista como Judy Chicago ejemplifican el potencial del arte feminista. Las obras de Chicago *Ama de casa* de 1972 (organizada con Miriam Schapiro), *La cena* [ilustración 128] de 1974 y *Proyecto de nacimiento* de 1978 reunieron a mujeres que usaron varias técnicas de «artesanía» para explorar la especificidad de sus

experiencias. Al igual que las citas de pornografía de Salle y la loza pegada de Schnabel, la obra de Chicago desafía las convenciones modernistas que separan el arte de la vida, pero el uso de imágenes y «artesanías» —incluidos platos de cerámica— tiene un propósito diferente: en lugar de tan sólo destruir las ideologías convencionales, su obra construye una narración alternativa, en este caso un relato de la historia de las mujeres.¹⁹ Mientras que David Salle insiste: «Nunca encuentro que mi obra se sitúe dentro de alguna subcultura específica»,²⁰ la obra de Chicago hace valer una identidad feminista.

Un énfasis en la «com/unidad» constructiva por encima de la autoridad deconstructiva llevó a las feministas a un segundo conflicto importante con el posmodernismo por encima de las cuestiones de activismo. El esfuerzo de los modernistas por revelar toda realidad como una serie de simulacros cambiantes puede abrigar una especie de nihilismo, argumentaban las feministas; ¿qué bases para la acción de principios quedan una vez que todo está igualado como simple representación? Al examinar en concreto obras de Salle, ellas desafiaron la manera en que su mezcla de imágenes, que parece hecha al azar, explota el valor de impacto asociado a la pornografía como un ardid deconstructivo. Cuando la contraimagen que está socavada es una asociada a la lucha política (como la cita de Reginald Marsh en *Salvajismo y desfiguración*), la dinámica del dominio masculino de las instantáneas pornográficas se conserva, mientras que «Salle convierte los familiares signos de esperanza y activismo culturales en signos de cinismo e impotencia».²¹ Una vez más, las propias declaraciones de los artistas confirman la crítica feminista. En entrevistas, Salle describe la «enorme identificación» que lo impulsa a seguir a las niñas pequeñas discapacitadas físicas en el Metro de Nueva York. Al parecer indiferente a las implicaciones sociales de su acción, Salle no dice si su presencia trastorna o asusta a las niñas, pero concluye con una especie de nihilismo estetizante: «No sé qué buscaba, porque uno no puede irse a casa con ellas. Sólo el hecho de que ese momento de reconocimiento es de una belleza intolerable».²²

Para los críticos con un ideal de «com/unidad», la emoción estética personal de Salle no es suficiente. De hecho es el mismo placer antiguo que el modernismo había prometido siempre a los espectadores lo bastante privilegiados como para distanciarse ellos mismos de la «vida» en el nombre del «arte». Si el «posmodernismo» es de verdad significativo, no puede tan sólo etiquetar un nuevo estilo modernista, sino que debe marcar un giro para alejarse de tales nociones convencionales del propósito y la función del arte.

Un ejemplo de esta diferencia se revela en una comparación de las obras de la artista francesa Sophie Calle y la estadounidense Bette Gordon, que usan su arte para hablar de la clase de placeres voyeuristas que Salle describe. Las fotografías de Calle documentan prácticas en la tradición del arte conceptual, incluido su *Los durmientes* (también conocido como *El gran sueño*), en la cual invitó a personas de su vecindario a dormir en su cama mientras ella tomaba fotografías, y la *Suite veneciana*, que se publicó como libro con un entusiástico comentario de Baudrillard. Aquí documenta dos semanas de su vida en las cuales siguió de manera subrepticia las relaciones casuales mientras visitaba Venecia. Aunque por completo susceptibles a análisis de género, ni Salle ni Baudrillard se ocupan de estos asuntos. De hecho, al detallar las implicaciones del proyecto de Calle, el texto de Baudrillard reproduce la postura de Salle del esteticismo nihilista:

En comparación con nuestras ideas de liberación, de autonomía individual [...] cuánto más sutil, más asombrosa, más discreta y arrogante a la vez es la idea [...] de que alguien más se encarga de tu vida. Alguien la anticipa, la realiza, la cumple [...]. De hecho no es más absurdo imaginar cosas de esta manera que confiar en las decisiones de un Estado, la lotería [...] o la propia voluntad.

Y Baudrillard concluye, al analizar *Los durmientes* de Calle invocando una figura tradicional del placer estético: «Imagine a una mujer que se desmaya: nada es más hermoso...».²³

La obra de Calle, incluida su presentación como libro, evidencia que es posmoderna en la manera en que desafía las creencias modernistas sobre originalidad y la separación de la representación artística de la realidad vivida. No obstante, como la crítica y artista Anne Rochette ha observado, Calle está, al igual que otros artistas franceses contemporáneos, influida por la teoría posmoderna —y a diferencia del «arte similarmente influido hecho en Gran Bretaña y Estados Unidos»— en que ella no incluye de manera explícita las «implicaciones políticas» del posmodernismo como ellos se refieren a las cuestiones de identidad.²⁴ Por el contrario, el filme de Bette Gordon de 1984, *Diversidad*, está arraigado en los intereses feministas por la pornografía y las dinámicas que genera el acto mismo de mirar. Gordon explica:

Desde una perspectiva feminista, el placer de mirar en el cine ha sido relacionado con la centralidad de la imagen de la figura femenina. Ésta ha incluido una exploración de la manera en que se construye la diferencia sexual en el cine, la manera en que la mirada es dividida (el hombre mira, las mujeres son miradas), y la representación del placer femenino.²⁵

El filme de Gordon crea una narración en la cual la taquillera de un cine porno de Nueva York comienza a seguir a un hombre del público, fantaseando acerca de él. El filme pone en primer plano las relaciones entre la «industria» porno y otras estructuras que canalizan nuestros deseos, la manera en que nuestras fantasías eróticas se estructuran a través de los medios de comunicación y, así, la falacia de reivindicar una voz personal única. Por último, la mujer contacta con el hombre, le explica que lo ha estado siguiendo, y se ponen de acuerdo para encontrarse en un rincón oscuro y lluvioso que es la escena final del filme. Cuando ninguno de los dos se presenta, el filme parece sugerir la imposibilidad última de representar una auténtica experiencia personal. La negación de Gordon de la satisfacción estética de la conclusión narrativa convencional hace caso omiso del arte que fusionaría los placeres modernistas con las técnicas estilísticas posmodernistas. Al mismo tiempo, su centrarse en las cuestiones feministas evita que los espectadores pasen por alto estas preocupaciones y les recuerda que ella habla desde su identidad como una mujer en una comunidad de feministas y que ve a su público en términos similares. Aunque recuerda la obra de Calle —e incluso la de Salle— en su compromiso con las ideas posmodernistas acerca de la representación y la realidad, por lo tanto, el filme de Gordon es muy distinto en su énfasis en la identidad, tanto de la autora como de los espectadores. El compromiso de Gordon con las ideas posmodernistas y feministas es indicativo de la evolución del arte posmoderno a lo largo de la década de 1980.

Por supuesto que es peligroso generalizar acerca de una década que ha acabado hace muy poco; dentro de un siglo tendremos mucho mayor consenso de qué quedó del posmodernismo... y un siglo más tarde puede prevalecer otro consenso. No obstante, cualesquiera sean los consensos, es importante reconocer que la historia siempre refleja los propósitos de quien la registra: seleccionamos historias del pasado para dar sentido a quiénes somos (o aspiramos a ser) hoy en día. Los escritos sobre la historia reciente hacen que

este proceso sea en especial claro pues imponen una narración de los acontecimientos que continúa desplegándose en toda su complejidad cotidiana, y estos actos de narración se convierten en documentos de la historia de la que ellos buscan hacer la crónica. El relato que este ensayo propone es de reconciliación, durante la década de 1980, entre el posmodernismo y el arte de identidad que Lippard exigía en 1980. A medida que la presión feminista abría mayores oportunidades para que las mujeres expusieran y escribieran, las feministas fueron entrando en el mundo del arte posmodernista. Al mismo tiempo, debido a la crisis del sida, los críticos homosexuales ya asociados al posmodernismo se dirigieron hacia el activismo basado en la identidad del movimiento feminista. El resultado fue una convergencia de la teoría posmodernista con el arte y el activismo basados en la identidad.

Entre los artistas, la unión entre el feminismo y el posmodernismo se cita con frecuencia en las obras de las neoyorquinas Cindy Sherman y Jenny Holzer, o de la artista establecida en Londres Mary Kelly, que empezaron a destacar en la década de 1980. Las dificultades potenciales, además de las posibles, de esta conjunción de fuerzas, no obstante, en ninguna otra parte puede ejemplificarse mejor que en la carrera de otra de las artistas más famosas de la década de 1980, Barbara Kruger. A comienzos de la década Kruger logró reconocimiento con una serie de obras sin título que combinaba fotografías en blanco y negro de aspecto genérico con textos provocativos, acentuadas por un marco rojo de marca de fábrica. Los antecedentes profesionales de Kruger como jefa de diseñadores gráficos en *Mademoiselle* anima la dinámica visual de estas imágenes, pero su continuada popularidad en el mundo del arte se debió de manera más fundamental a la habilidad que tenían para llegar a dos públicos distintos: las feministas que se identificaban con su tono activista y la nueva generación de modernistas, en su mayor parte masculina, que estaba ascendiendo a posiciones de poder en periódicos como *Art in America* y *October*. Ambos grupos reivindicaban a Kruger como propia, mediante el uso de estrategias de explicación y apreciación que abarcan desde la contradicción a la confrontación directa.

Cuando *Art in America* publicó su primera crónica especial sobre ella, su director, Hal Foster, dijo que la meta de Kruger era «poner en crisis el lenguaje» (la frase está tomada de un ensayo del teórico francés Roland Barthes) por medio de permitir que la imagen se dirija al espectador de «usted», de manera que el significado varía con cada espectador según un acuerdo gramatical que

analizó Baudrillard. Foster alabó a Kruger por rechazar las viejas ideas modernistas acerca de la pureza de la estética por medio de mezclar «lenguajes del yo, del arte y de la vida social», pero trataba de convencerla de que se distanciara de los espectadores que podían leer «nosotros» o «nuestro» como la auténtica voz del artista o creer «que el poder puede ser nombrado [o] localizado». Al denunciar tal esencialismo (una creencia de que hay esencias más allá de la representación o además de ella), Foster insistía:

El poder y el deseo no son cosas fijas «allí fuera»: existen, se ocultan, en las representaciones. Ésta es la razón de que Kruger revise sus ideas... para ver cómo funcionan a través de ellas, y para invertir el orden de la persona que habla «yo», el tema «usted».

La conclusión de Foster, «el discurso de cada obra nos implica a todos», niega las exigencias de la política de la identidad al regresar a la retórica modernista de la universalidad.²⁶ La contradicción entre identidad feminista y un posmodernismo relacionado con teorías de la representación, que está implícito en el argumento de Foster, se vuelve explícito en la introducción a un catálogo de museo de la obra de Kruger:

Encasillar a Kruger como feminista es no ser justo con ella. Puesto que mientras que muchas de sus imágenes soportan una minuciosa lectura feminista, el efecto acumulado de su obra es atraer nuestra atención hacia un hecho social clave de la vida en una cultura agobiada por los medios de comunicación [...]: los haces de chispas semióticas que cada día descarga en nuestra conciencia la constante exposición a las imágenes fabricadas.²⁷

Las feministas, aunque también admiraban a Kruger, rechazaban un análisis que subordinaba sus preocupaciones por considerarlas «estrechas» en comparación con la imagen más exclamativa de los haces de chispas semióticas. Al hacer la reseña de una exposición en Londres de la obra de Kruger, el *Woman's Art Journal* afirmó:

El discurso de Kruger está siempre definido por el género: el «yo/nosotras» es una voz de mujer y el «usted» está dirigido a un hombre situado en el lado del poder dentro de una cultura patriarcal.²⁸

La reseña cita entrevistas con Kruger acerca de su meta «para contribuir a la creación de un espectador en cierto modo activo», una meta que, dijo, era importante «para mí como mujer antes y después que como artista». Tras citar el nombre de Hal Foster, el *Woman's Art Journal* pasó a lamentarse de que el interés de Kruger «ha evadido la conciencia de algunos espectadores (hombres) [...]». Si Foster hubiera entendido el discurso basado en el género habría sabido que el discurso de Kruger no es ambiguo, sino sin la menor duda feminista. Y de nuevo cita a Kruger:

No me interesa en absoluto este tropiezo de la subversión cómplice —una crítica implícita— del que la gente habla. La crítica en mi obra es por completo explícita, usted no tiene que leer tres ensayos de Doug Crimp [director de *October*] para comprender lo que mi obra dice.

Por supuesto un posmodernista podría responder que, a pesar de tal protesta, los catálogos para las muestras de una sola mujer de Kruger parecen entrañar invariablemente la clase de ensayo que aquí descarta. Su exposición en Londres de 1983, por ejemplo, se inició con un ensayo de Craig Owens, reimpreso en *Art in America*, que (mientras se toma su tiempo para comprender la comprensión que Foster hace de Baudrillard con conceptos de otras teorías de lingüística de Europa continental) aprueba el punto de vista de Foster de que la obra de Kruger no era específica de género: «Kruger parece dirigirse a *mí*, este cuerpo, este punto del espacio». Owens, al escribir acerca de dos obras [ilustraciones 129 y 130], rechaza ciertas interpretaciones como demasiado literales. «¿Podemos estar por completo seguros de que esta mujer es la víctima de una mirada masculina?», pregunta acerca de Sin título («Su mirada hiere el costado de mi cara»), mientras que insiste en que Sin título («Usted construye intrincados rituales que le permiten tocar la piel de otros hombres») no alude «a la homosexualidad reprimida, sino más bien al hecho de que el contacto físico se ha convertido en una ceremonia social». Concluye: «La obra de Kruger, entonces, no se compromete en crítica ideológica ni comentario social alguno (actividades tradicionales de la formulación de la conciencia de los artistas motivados por la política). Su arte no tiene la menor ambición moralizadora ni didáctica».²⁹

Si Kruger podía apelar al mismo tiempo a dos públicos muy antagónicos, su realización contradice los argumentos a veces más implacables que separa-

ban al feminismo y el posmodernismo a comienzos de la década de 1980. Aunque, a fines de la década, los partidarios de ambos lados del debate estaban buscando un terreno medio. En 1989 Lucy Lippard explicó: «Temo que el cien por cien del antiintelectualismo sensual y sentimental es lo peor del esencialismo, y temo que el cien por cien del intelectualismo academizado es lo peor del posmodernismo». ³⁰ Poco después pidió más interacción entre los posmodernistas del mundo del arte y el «arte activista» proveniente de comunidades definidas por la raza, la etnia, la clase, el género y la sexualidad. «Necesitamos un cuerpo de “crítica” producido por escritores, eruditos, artistas y activistas que se “lean” unos a otros. Puesto que sin modelos ni praxis, la teoría más elevada no tiene una oportunidad de eficiencia, y viceversa.» ³¹

Al examinar las intersecciones potenciales entre el mundo del arte y el activismo, Lippard citó varios ejemplos, entre ellos, «No hay razón [...] ¿por qué algunos artistas no pueden estar protestando en la catedral de San Patricio mientras otros hacen travesuras acerca del sida en los museos?». Estos ejemplos se tomaron de acontecimientos en la comunidad homosexual, en particular las masivas manifestaciones públicas organizadas por la ACT UP (Coalición del Sida para Desencadenar el Poder). Fundada en Nueva York en 1987, ACT UP enseguida obtuvo notoriedad por sus confrontaciones públicas con individuos e instituciones que obstruían la prevención y el tratamiento del sida. El arzobispo de Nueva York, que hizo campaña contra la educación preventiva del sida, se convirtió en el blanco de las protestas, que culminaron cuando ACT UP (en coalición con WHAM!, Acción y Movilización por la Salud de las Mujeres) interrumpieron su celebración de la misa en San Patricio en 1980. Como con todas las manifestaciones de ACT UP, el impacto visual del acontecimiento fue crucial. Los carteles que anunciaban la acción cubrieron toda la ciudad durante semanas antes y flotaban por encima de las multitudes en el mitin. Dentro de la catedral, los activistas realizaron una «muerte» (cuando se tumbaron en el suelo) y arrojaron condones al aire. El proceso de planeamiento y ejecución ACT UP lo documentó como un filme, *Parar a la Iglesia*, de manera que entraron en el terreno de la representación de una manera que estaba estrechamente controlada por sus creadores.

El énfasis en lo visual es típico de ACT UP, lo que atrajo a muchos miembros del mundo del arte de Nueva York que estaban siendo diezmados por el sida. Además del posmodernismo, el legado del performance art inspiró las producciones de ACT UP, que reseñaron a medida que tenían lugar críticos

famosos como Douglas Crimp, que en 1987 dedicó un número de *October* al sida, lo que forjó un vínculo notable entre este periódico posmoderno y el activismo político. En éste y sus escritos subsiguientes, Crimp hizo publicidad de las instalaciones y demostraciones de ACT UP, y la vinculó de manera muy explícita al modo en que «las cuestiones de identidad, autoría y público —y el modo en que las tres estaban construidas a través de la representación— ha sido central para el arte, la teoría y la crítica del arte posmodernista». Sobre los carteles de ACT UP, Crimp escribe: «Los ataques a la autoría han llevado a la práctica de la producción anónima y colectiva. Los ataques a la originalidad han dado origen a afirmaciones como “Si funciona, úselo” o “Si no es suyo, róbelo”». ³²

La sensibilidad posmodernista es muy evidente en los carteles de ACT UP que, como la obra de Kruger, combinan textos en letras de molde con imágenes recogidas de los desechos. En efecto, una famosa obra gráfica de ACT UP, *Estoy fuera, luego existo* [ilustración 131], se apropia de una de las imágenes de las que la propia Kruger se había apropiado. No obstante, esta comparación ejemplifica el cambio de la fijación posmodernista anterior a significantes cambiantes y la teoría lingüística. Las imágenes de ACT UP están muy lejos de la intercambiabilidad de «yo» y «usted», e incluso aún más de las proscripciones de Craig Owens contra la proclamación directa de la homosexualidad. Cualquier ambivalencia que pudiera haber habido en la referencia a «Compro, luego existo» [ilustración 132] de Kruger está anulada en *Estoy fuera, luego existo* de ACT UP, que exige que se lea como una articulación directa de identidad, afirmada en primer lugar por el individuo que lleva la tarjeta o usa la camiseta, pero, en el fondo, por lo que Lippard llama una «com/unidad».

Al igual que la feminista, la identidad homosexual se forjó tanto con ira y desesperación como con afirmación y aspiración. En la década de 1980, en especial en Estados Unidos, el sida —o, de manera más específica, la indiferencia de la sociedad ante una epidemia que primero golpeó a los homosexuales varones— fue lo que catalizó la identidad homosexual como una influencia poderosa reciente en el mundo del arte y la cultura más amplia. En el comienzo de la década no hubo equivalente homosexual en la comunidad de artistas y críticas feministas como Chicago y Lippard. En 1982 «Sensibilidades amplias: presencia homosexual en el arte contemporáneo», la primera exposición de este tipo en Nueva York, se encontró con que su razón fundamental era vista con escepticismo, incluso entre algunos de los artistas más relevantes. Una reseña citó a Keith Haring, cuyo famoso estilo de grafitos iba a convertirse en

el elemento básico de los artistas gráficos activistas del sida, como típico en cuanto a sus actitudes: «Haring acepta su homosexualidad, pero no la ve como su único interés artístico».³³ Al igual que declaraciones anteriores de artistas como Bridget Riley y Helen Frankenthaler, que rechazaban la etiqueta de «artista mujer»,³⁴ este comentario sólo tenía sentido en el contexto como el rechazo de una identidad que —debido al modo en que lo estereotipado apoya las jerarquías sociales— se vuelve indeseable porque se considera totalizadora (impidiendo cualquier otro «interés artístico») de una manera en que identidades dominantes como «varón» o «estadounidense» no lo son. La crisis del sida creó un clima en que había más ira, menos que perder. A fines de la década, tanto Haring como el entrevistador que había cuestionado la importancia de su identidad homosexual habían muerto, junto con decenas de miles de otros, en su mayor parte homosexuales varones y sobre todo en las ciudades en las cuales está centrado el mundo del arte. Preferentemente en Inglaterra y Estados Unidos la indiferencia oficial ante la emergencia en la comunidad homosexual suscitó respuestas que enmarcaron el sida en el contexto de la comunidad homosexual.³⁵ Hoy en día, una amplia variedad de artistas —una estimación es quinientos en Estados Unidos³⁶ sólo— hacen del sida una cuestión central en su obra, pero el colectivo de artistas de ACT UP fue el que creó la primera y más visible respuesta a la crisis, y este trabajo, en carteles, camisetas y revistas de arte proporcionó las imágenes más visibles de la identidad gay.

Al analizar la década de 1980, muchos comentaristas se sintieron impresionados por la manera en que el arte que tiene que ver con el sida se apartó de «el análisis basado en las feministas que consideran las representaciones de la sexualidad dentro de la cultura» hacia estrategias para producir un cambio social.³⁷ El uso de las estrategias feministas es evidente en el discurso directo de las imágenes de ACT UP, pero también en el énfasis en la identidad. Del mismo modo que Judy Chicago, al reconocer que la identidad está enraizada en una noción de historia compartida, usó *La cena* para expresar la historia de las mujeres, así las imágenes de ACT UP afirman y celebran una historia al mismo tiempo que hablan de cuestiones acerca del sida. Los cuadros para la campaña *Lee mis labios* [ilustración 133], por ejemplo, están tomados de fotos de archivo que documentan personajes lésbicos de Broadway en la década de 1920 y bares gays para militares durante la Segunda Guerra Mundial. De manera más sutil, la iconografía de dianas, banderas y paisajes urbanos descoloridos en los carteles de ACT UP recuerdan el arte de Jaspers Johns y

Robert Rauschenberg para afirmar la legalidad de la historia del arte homosexual. De manera similar los coloridos fotorretratos de Andy Warhol se repiten con fuerza detrás del Ronald Reagan verde ácido con ojos rosa en el cartel «SIDAGATE» de ACT UP. En una cita directa de la obra más famosa de un artista homosexual, ACT UP convirtió la invocación pop de Robert Indiana *LOVE* en otro grito: «RIOT» (disturbio) [ilustración 136].³⁸ Con el tiempo, famosos artistas homosexuales como Keith Haring comenzaron a crear directamente para ACT UP y otras campañas contra el sida, mientras que artistas de ACT UP como Adam Rolston comercializaron sus obras relacionadas a través de galerías establecidas. Al mismo tiempo, colectivos de artistas como Grupo Idea Fundamental y General realizaron instalaciones relacionadas con el sida en museos y galerías por toda Europa y Estados Unidos, a menudo recurriendo a las técnicas de Dadá y el pop art, que introdujeron objetos de no arte en difíciles yuxtaposiciones con cada uno de los otros y su contexto artístico, pero con una intención didáctica mucho más clara. Donde, a comienzos de la década de 1980, el mundo del arte adoptó un posmodernismo definido en oposición a las prácticas basadas en la identidad asociadas al feminismo, a fines de la década, la evolución y la articulación de la identidad eran centrales para esta clase de práctica artística posmoderna.

La reorganización del posmodernismo no podría haber tenido lugar sin una crítica de la teoría posmoderna. Como el crítico James Meyer explicó: «La epidemia ha hecho que pongamos en duda el leitmotiv posmodernista de un espectáculo incognoscible [...] el sida (una epidemia, un movimiento, la muerte de un amigo) no sostiene la creencia de uno en un relato de lo social como texto, una refriega de simulacros flotantes».³⁹ En la década de 1980 los críticos relacionados con la teoría de la etapa anterior revaluaron el posmodernismo. En 1985, Hal Foster, al reconocer el peligro nihilista en las ideas de Baudrillard, sugirió que el arte deconstructivo se había convertido en «una convención necesitada de crítica» y empezó a defender el arte de «movimientos sociales “antihegemónicos” (feministas, Tercer Mundo, homosexuales, etc.)» y las culturas minoritarias. Cuando Foster revisó y volvió a publicar su ensayo de 1982 sobre Kruger, el título fue lo único que mantuvo igual: un largo prefacio sobre artistas políticos y el reconocimiento de las implicaciones feministas en su obra marcaron el nuevo interés del crítico por el arte de la identidad.⁴⁰

Mientras que el cambiante énfasis de Foster pasó sin ser reconocido en su texto, artículos de Craig Owens y Douglas Crimp atrajeron la atención

hacia sus cambiantes prioridades a lo largo de la década de 1980. Owens comenzó su «Discurso de los otros» de 1983 reprochándose por lo que llamó «gran negligencia crítica» en su ceguera ante el feminismo, un descuido, argumentó, que «indica un punto flojo en nuestros análisis del posmodernismo en general: nuestro fracaso para ponernos a estudiar la cuestión de la diferencia sexual; no sólo en los objetos que analizamos, sino también en nuestra propia enunciación». Tanto en su mensaje como en su recepción, este ensayo es paradigmático del giro filosófico que se produjo en la década de 1980. Hoy en día está en los ensayos incluidos en las antologías para libros de textos universitarios.⁴¹ No obstante, en su publicación de 1983 en una antología sobre el posmodernismo, las feministas señalaron en privado la posición de Owens como *un* portavoz para el feminismo como sintomático de la perpetuación de la autoridad masculina de la vanguardia. De hecho, a pesar del argumento de Owens a favor de la «diferencia sexual», su posición como hombre —y como un hombre homosexual en particular— continúa sin ser mencionada y está, de hecho, sin resolver en la conclusión del ensayo, que acepta que «el discurso de la obra de Kruger es siempre específico del género», pero argumenta que sus textos «demuestran que lo masculino y lo femenino no son identidades estables en sí mismas, sino que están sujetas a intercambio».

En 1987, Owens dio el paso que pedía en 1983. En «Los fuera de la ley: hombres homosexuales en el feminismo», que reconoció que lo había provocado la crítica feminista de su obra anterior, Owens es explícito acerca de su propia identidad homosexual y alaba a las feministas que ven el vínculo entre homofobia y misoginia como formas gemelas del control social. Además de su voz francamente homosexual «Los fuera de la ley» evidencia un segundo giro en los escritos de Owens, pues se vale de un nuevo fundamento teórico. La semiótica y lo resbaladizo de los significantes han dado paso a la historia y la antropología (en citas de Michel Foucault y Claude Lévi-Strauss) junto con análisis políticos sinceros de la Alemania nazi y el Tribunal Supremo de Estados Unidos. Lejos de concluir, como hizo con Barbara Kruger en 1983, con una alabanza del arte que «no se compromete en absoluto en un comentario social ni una crítica ideológica», Owens acaba su obra de 1987 con un pedido a los homosexuales y las feministas a unirse y oponer resistencia a la homofobia «un interés central para cualquier coalición política de izquierda».

La importancia de esta cuestión para la sociedad en general en ningún lugar es más evidente que en el hecho de que el gobierno y los medios de comunicación hacen pagar el pato a los hombres homosexuales por el sida pandémico; una táctica de la homofobia que es tan amenazadora como la enfermedad misma para el bienestar de toda la población.⁴²

Al cabo de dos años el propio Owens sucumbió al sida.

Al igual que Owens, a fines de la década de 1980, Douglas Crimp también había revaluado su propia crítica, y con ella lo que llama «teoría posmodernista». Al contemplar su tratamiento anterior de dos artistas que tienen que ver con el género, Crimp relata cómo en 1983 había celebrado la apropiación posmodernista de Sherrie Levine de imágenes modernistas canónicas. Levine tan sólo había vuelto a fotografiar uno de los famosos estudios fotográficos que Edward Weston había hecho de su hijo y lo presentó como *Sin título (según Edward Weston I)* en un desafío a las convenciones modernistas de la autoría, la originalidad y de hecho el arte mismo. Por el contrario, Crimp habrá tenido en cuenta a Robert Mapplethorpe, cuya «anticuada apropiación *modernista* creía, sólo había tomado prestadas convenciones modernistas del arte de la fotografía para hacer objetos sumamente vendibles. Al considerar la década de 1980 desde una perspectiva de 1990, no obstante, descubrió que las controversias sobre las imágenes relacionadas con el sida y los fondos públicos para las artes arrojaban nueva luz en su comparación de Levine y Mapplethorpe. Lo que había errado, sugirió, era la manera en que ambos tipos de imágenes eran lo mismo: ambas presentan el cuerpo masculino como sexual, lo que provoca la posibilidad de una mirada homoerótica. Si se la mide con las recientes acciones del establishment académico y político, dice Crimp, incluso esta sugerencia de identidad homosexual es más desafiante que lo que las cuestiones «parroquiales» de autenticidad y apropiación puedan haberlo sido alguna vez. Lo que hemos tenido que aprender en los últimos tiempos, no del posmodernismo, sino a pesar de él, dice, es «el peligroso, incluso homicida, modo en que la homofobia [...] estructura cada aspecto de nuestra cultura». Concluye: «Lo que debe hacerse ahora —aunque tan sólo como una manera de rectificar nuestro descuido— es *nombrar* la homofobia».⁴³

Este vivo deseo de nombrar —nombrar una identidad y el mecanismo de opresión que la estructura— puede ser lo más característico del posmodernismo

de fines de la década de 1980. Ya no es el modernismo que sublimaba los intereses sociales en una retórica de abstracción espiritual, ni el juego por igual abstracto de los significantes sociales que los posmodernistas alaban diez años antes. Un resultado lógico del apartamiento de la abstracción hacia la especificidad es la autobiografía, que se convirtió en un vehículo importante para los artistas que trataban cuestiones de identidad a medida que la década de 1980 daba paso a la de 1990. Jack Pierson, Lyle Ashton Harris y —más conocido— David Wojnarowicz combinaron imágenes personales y de los medios de comunicación en sus pinturas autobiográficas e instalaciones de galerías. Su obra acepta la suposición posmodernista de que la subjetividad individual se crea a través de signos y símbolos sociales, pero lejos de declararse en rebeldía ante una universalidad impersonal, enfatiza la especificidad de la posición del artista en la intersección de la identidad homosexual con identidades basadas en la raza y la clase. Al igual que el arte autobiográfico feminista que Lippard citó como caracterizador de la década de 1970, esta obra, aunque es personal, no es solipsista. El foco en la identidad representa la ejemplar individualidad de una comunidad. Las desoladas imágenes de Wojnarowicz, que a menudo incluyen furiosos comentarios políticos, se cimentaron en la conciencia pública estadounidense como expresiones de identidad homosexual cuando se convirtieron en el foco de ataques muy publicitados por parte de los portavoces religiosos y políticos derechistas, que se opusieron a la exposición de su obra en establecimientos financiados por los impuestos.⁴⁴ Ataques similares a Robert Mapplethorpe alteraron la percepción de este fotógrafo, como indican los comentarios de Crimp, de un maestro de la técnica formal a un emblema de la identidad homosexual.

Mientras que el sida —que en los últimos tiempos exigió las vidas de Mapplethorpe y Wojnarowicz— trajo una nueva urgencia por las cuestiones de la identidad homosexual en el mundo del arte, a fines de la década de 1980 se vivió un resurgimiento de la obra explícitamente feminista, esta vez cambiada de dirección con principios posmodernistas. El juego del lenguaje posmodernista es evidente en el nombre de las Guerrilla Girls —un colectivo cuyos desapacibles carteles que documentan el racismo y el sexismo en el mundo del arte comenzaron a aparecer en las calles de Nueva York y pronto se extendieron a otras ciudades estadounidenses—, las mujeres que lo integran conservan su anonimato mediante el uso de máscaras de gorilas en las apariciones públicas.⁴⁵ Quizás el mejor ejemplo de arte en la intersección de la comunidad feminista,

la identidad sexual, la deconstrucción posmodernista del significado y las controversias de la censura que juntas caracterizan el mundo del arte de fines de la década de 1990 es la obra de otro colectivo: Kiss & Tell, de Vancouver. Su instalación *Trazando la línea* [ilustración 138], que recorrió Canadá, Estados Unidos y Australia, presenta, con sus palabras: «100 fotografías de sexualidad lésbica, ordenadas de menos a más polémicas».⁴⁶ Los visitantes reciben rotuladores y se les pide que registren sus comentarios (imágenes o palabras): las mujeres en las paredes alrededor de las fotografías y los hombres en un libro en un lugar de la galería central. Los significados de las imágenes, entonces, se desarrollan a través del curso de cada exposición, en especial a medida que los garabatos que dan vueltas alrededor de las fotografías se multiplican, pues las mujeres con frecuencia desarrollan o rebaten los comentarios de las otras.

Ningún salto atrás al arte feminista de la década de 1970 ni el espectáculo de deconstrucción del posmodernismo temprano ejemplifican tan bien como éstas la convergencia de las dos tendencias a lo largo de la década de 1980. La palabra de Lucy Lippard, «com/unidad», puede ser el emblema verbal de este arte, pues combina la clase de lingüística deconstructiva, que desarma un término para revelar su significado con una afirmación de identidad colectiva. En esta evolución de un arte de la identidad, tanto el feminismo como el activismo del sida han sido profundamente influyentes, al fundamentar la teoría posmoderna en la práctica social e inspirar a una nueva generación a participar en el arte e interesarse por él.

1993

Notas

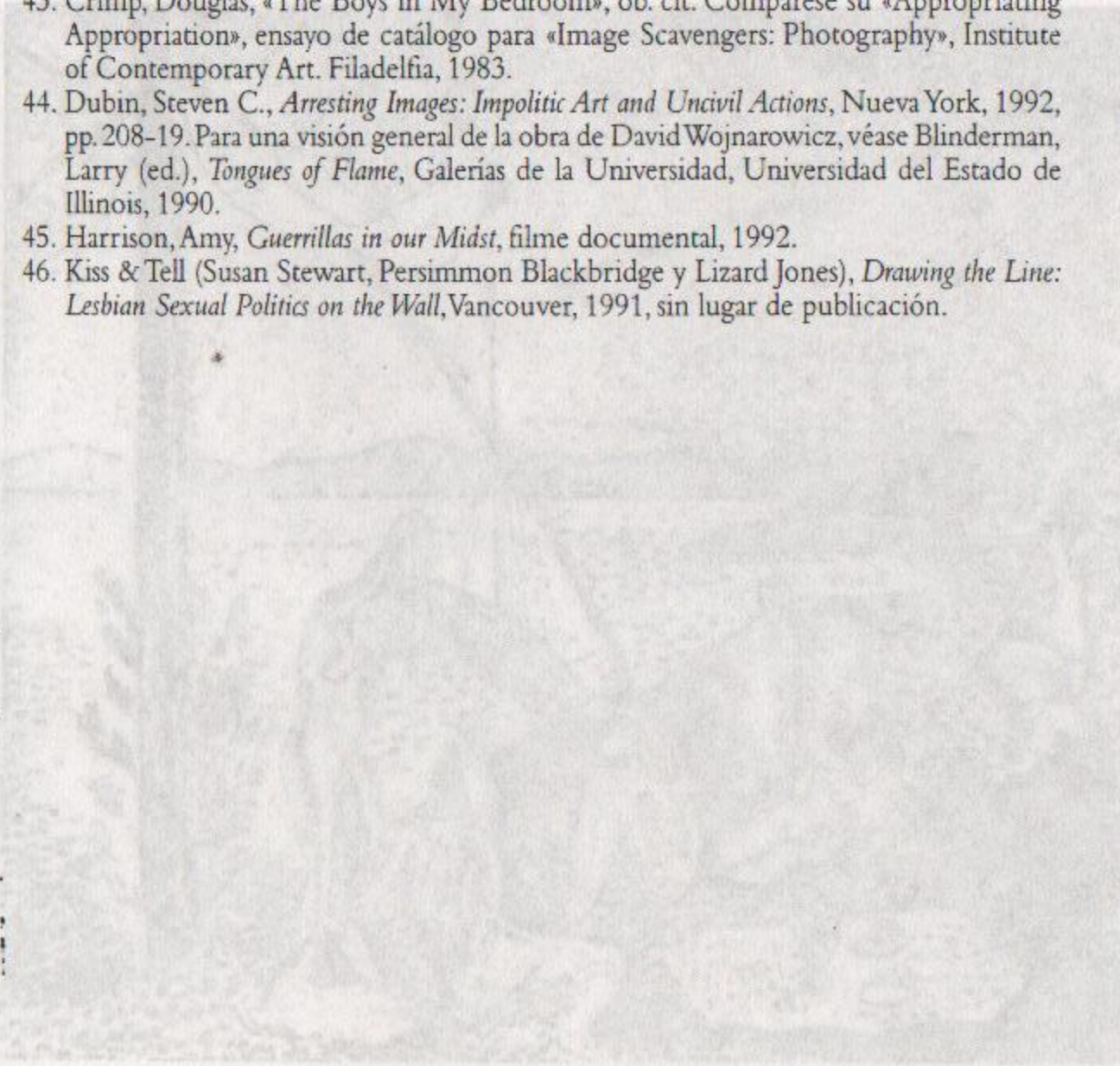
1. Denzin, Norman K., «Post-modern Social Theory», *Sociological Theory*, vol. 4, n.º 2, otoño de 1986, pp. 194-204.
2. Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, 1977, citado en Kurtz, Bruce D., *Contemporary Art 1965-1990*, Englewood Cliff, 1992, p. 190; Robins, Corinne, *The Plural Era: American Art, 1968-1981*, Nueva York, 1984, p. 1.
3. Jencks, Charles, carta, *Times Literary Supplement*, 12 de marzo de 1993.
4. Baudrillard, Jean, *Simulations*, traducción de Paul Foss, Paul Patton y Philip Beitchman, Nueva York, 1983.
5. Heartney, Eleanor, «David Salle: Impersonal Effects», *Art in America*, junio de 1988, p. 121.
6. Lawson, Thomas, «Last Exit: Painting», *Artforum*, vol. 20, n.º 2, octubre de 1981, pp. 40-47.
7. Stevens, Mark, «A Painter's Pratfall», *Newsweek*, 16 de noviembre de 1987, p. 119; Hughes, Robert, «Expressionist Bric-a-Brac», *Time*, 1 de noviembre de 1982, p. 71.

8. Hughes, Robert, «Random Bits from the Image Haze», *Time*, 9 de febrero de 1987, pp. 68-69.
9. Huyssen, Andreas, «Mapping the Post-Modern», *New German Critique*, n.º 33, otoño de 1984, reimpreso en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-modernism*, Blooming, 1986, pp. 178-221.
10. Brookner, Jackie (ed.), *Art and Ecology*, número especial de *Art Journal*, verano de 1992.
11. Pindell, Howardena, «Art World Racism: A Documentation», *New Art Examiner*, marzo de 1989, pp. 32-33; Failing, Patricia, «Black Artists Today: A Case of Exclusion», *ART News*, marzo de 1989, pp. 124-31.
12. Yo argumentaría que los artistas de color que lograron el reconocimiento de la mayor parte del mundo del arte —Beryl Saar, Faith Ringgold, Jaune Quick-to-See Smith, por ejemplo, o los cineastas Marlon Riggs e Isaac Julien— consiguen el acceso a las revistas, las galerías, las subvenciones y el público a través de su destacada identidad como feministas u homosexuales. Prominentes ejemplos de «patrocinios» feministas y homosexuales de artistas de color a la visibilidad en el mundo del arte incluyen a Harmony Hammond que compartió el cargo de conservador con Jaune Quick-to-See Smith de *Mujeres de grama, cedro y salvia*, Gallery of the American Indian Community House, Nueva York, 1985; Lippard, Lucy, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Nueva York, 1990; y Sokolowski, Thomas, iniciación a *Interrogating Identity*, Grey Art Gallery and Study Center, Nueva York, 1991.
13. Estudios de la producción artística de mujeres a través de la historia incluyen: Pollock, Griselda y Parker, Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, 1981, y Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, Londres, 1990. Para los estudios de la homosexualidad en el arte, véase Saslow, James, «Closets in the Museum: Homophobia and Art History», en Jay, Karla y Young, Allen (eds.), *Lavender Culture*, Nueva York, 1978, pp. 215-27, y Cooper, Emmanuel, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last One Hundred Years in the West*, Londres, 1986. Un excelente estudio a fondo de la homosexualidad en el arte del Renacimiento es Saslow, James, *Ganymedes in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven, 1986.
14. Un ejemplo concreto se ve en las reglas del «club de artistas» del expresionismo abstracto, la constitución de la fundación del cual excluía de la participación a los marchantes, los críticos, las mujeres y los homosexuales. Véase Gibson, Ann Eden, *Abstract Expressionism, Race and Gender*, New Haven, 1994.
15. Kramer, Hilton, *Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984*, Nueva York, 1985.
16. Pollock, Griselda, «Feminism and Modernism», en Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (ed.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-1985*, Londres, 1987, pp. 79-122. Para una crítica reciente que abarca más allá, véase Brodribb, Somer, *Nothing Mat(t)ers: A Feminist Critique of Post-Modernism*, North Melbourne (Australia), 1992.
17. Schnabel, Julian, «The Patients and the Doctors», *Artforum*, febrero de 1984, pp. 54-58. Véase también Corlett, Mary Lee, «Jackson Pollock: American Culture, the Media and the Myth», *Rutgers Art Review*, 8, 1987, pp. 71-106.
18. Lippard, Lucy, «Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s», *Art Journal*, otoño/invierno 1980. Reimpreso en *Get the Message: A Decade of Art for Social Change*, Nueva York, 1984, pp. 149-58. Aunque el ensayo de Pollock está redactado como una crítica de Lippard, deriva sustancialmente de los puntos de Lippard, sugiriendo que las mismas feministas algunas veces son propensas a las pretensiones de originalidad autoritaria que ellas atribuyen al modernismo.
19. Chicago, Judy, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Garden City, Nueva York, 1977; *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, Garden City, Nueva York, 1980; *The Birth Project*, Garden City, Nueva York, 1985.
20. David Salle, 1981, entrevista de Peter Schjeldahl, en Siegel, Jeanne (ed.), *Art Words 2: Discourse on the Early 80s*, Ann Arbor, 1988. Reimpreso como *Art Talk: the Early 80s*, Nueva York, p. 171.
21. Zemel, Carol, «Postmodern Pictures of Erotic Fantasy and Social Space», *Genders*, 4, primavera de 1989, pp. 27 y 31-32. Para una crítica similar, véase Storr Robert, «Salle's Gender Machine», *Art in America*, junio de 1988, pp. 24-25.
22. David Salle, 1981, entrevista de Peter Schjeldahl, en Siegel, Jeanne (ed.), ob. cit., p. 172.
23. Calle, Sophie, *Suite vénitienne*, y Baudrillard, Jean, *Please Follow Me* (publicados en un volumen), Seattle, 1988, pp. 82 y 86 [elipsis final del bloque entrecomillada en el original].
24. Rochette, Bette, «The Post-Beaubourg Generation», *Art in America*, junio de 1987, pp. 41-49.
25. Gordon, Bette, «Variety: The Pleasure in Looking», en Vance, Carole S. (ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Londres, 1984, pp. 189-203. En cuanto a los antecedentes teóricos para estas ideas, véase Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», 1975, en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana, 1989, pp. 14-26.
26. Foster, Hal, «Subversive Signs», *Art in America*, noviembre de 1982, pp. 88-92.
27. Baker, Kenneth, «The Art of Barbara Kruger», en *Slices of Life: The Art of Barbara Kruger*, Krannert Art Museum, Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, 1986, pp. 3-5.
28. Kamimura, Māsako, «Barbara Kruger: Art of Representation», *Woman's Art Journal*, primavera/verano de 1987, pp. 40-43. Kamamura aquí reconoce como una «excepción» la pieza de Kruger *Usted no es usted mismo*.
29. Owens, Craig, ensayo de catálogo en *Barbara Kruger: «We Won't Play Nature to Your Culture»*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1983, revisado como «The Medusa Effect or, The Specular Ruse», *Art in America*, enero de 1984, pp. 97-105. También está reimpreso en *Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Ángeles, Oxford, 1992, pp. 191-200.
30. Lippard, Lucy, «Both Sides Now [A Reprise]», *Heresies*, 24, otoño de 1989, pp. 29-34.
31. Lippard, Lucy, «Hanging Onto Baby, Heating Up the Bathwater», 1988. Revisada y reimpresa en Little, Craig y O'Brien, Mark (ed.), *Reimaging America. The Arts of Social Change*, Filadelfia, 1990, pp. 227-34.
32. Crimp, Douglas y Rolston, Adams, *AIDS Demo Graphics*, Bay Press, Seattle, 1990, p. 18. Crimp, Douglas, «The Boys in My Bedroom», *Art in America*, febrero de 1990, pp. 47-49. Véase también «AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism», *October*, 43, invierno de 1987.
33. Moufarrège, Nicolas, «Lavender: On Homosexuality and Art», *Arts*, octubre de 1982, p. 84. Véase también Cameron, Daniel J., *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*, New Museum, Nueva York, 1982; Ostermann, Gladys, «Panel Reviews - Recent Issues and Perspectives: Homosexual Sensibilities», *Women Artists News*, vol. 8, n.º 3, pp. 6-9.
34. Nemser, Cindy, *Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists*, Nueva York, 1975, p. 4.
35. Watney, Simon, *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*, Londres, 1987.
36. Robert Atkins en conversación con T. Sokolowski, en Sokolowski, Thomas, *From Media to Metaphor: Art About AIDS*, Independent Curators Inc., Nueva York, 1992, p. 18. Una importante exposición anterior de obras relacionadas con el sida es «Witnesses: Against Our Vanishing», Artist Space, Nueva York, 1989.
37. Fernandes, Joyce, «Sex into Sexuality: A Feminist Agenda for the '90s», *Art Journal*, verano de 1991, pp. 35-38.
38. Las ilustraciones de los artistas gráficos de ACT UP pueden encontrarse en Crimp y Rolston, *AIDS Demo Graphics*, ob. cit.
39. Meyer, James, «AIDS and Post-Modernism», *Arts*, abril de 1992, pp. 62-68.
40. Foster, Hal, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Washington, 1985, pp. 99-115, 146, 154-55, 170, 176-77; elipsis en el original.
41. Owens, Craig, «The Discurs of Others: Feminists and Postmodernism», en Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays in Post-Modern Culture*, Port Townsend, Washington,

1983, pp. 57-82, reimpreso en Broude, Norma y Garrad, Mary (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Nueva York, 1992, pp. 487-502; Risatti, Howard (ed.), *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*, Englewood Cliffs, 1990, pp. 186-207; Ross, Stephen Davis (ed.), *Art and its Significance*, 2.^a ed., Albany, 1987, pp. 584-91, y además en *Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture*, ob. cit., pp. 166-90.

42. Owens, Craig, «Outlaws: Gay Men in Feminism», en Jardine, Alice y Smith, Paul (eds.), *Men in Feminism*, Nueva York, 1987, pp. 219-32. Reimpreso en *Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture*, ob. cit., pp. 218-35.
43. Crimp, Douglas, «The Boys in My Bedroom», ob. cit. Compárese su «Appropriating Appropriation», ensayo de catálogo para «Image Scavengers: Photography», Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 1983.
44. Dubin, Steven C., *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions*, Nueva York, 1992, pp. 208-19. Para una visión general de la obra de David Wojnarowicz, véase Blinderman, Larry (ed.), *Tongues of Flame*, Galerías de la Universidad, Universidad del Estado de Illinois, 1990.
45. Harrison, Amy, *Guerrillas in our Midst*, filme documental, 1992.
46. Kiss & Tell (Susan Stewart, Persimmon Blackbridge y Lizard Jones), *Drawing the Line: Lesbian Sexual Politics on the Wall*, Vancouver, 1991, sin lugar de publicación.

LAS ILUSTRACIONES

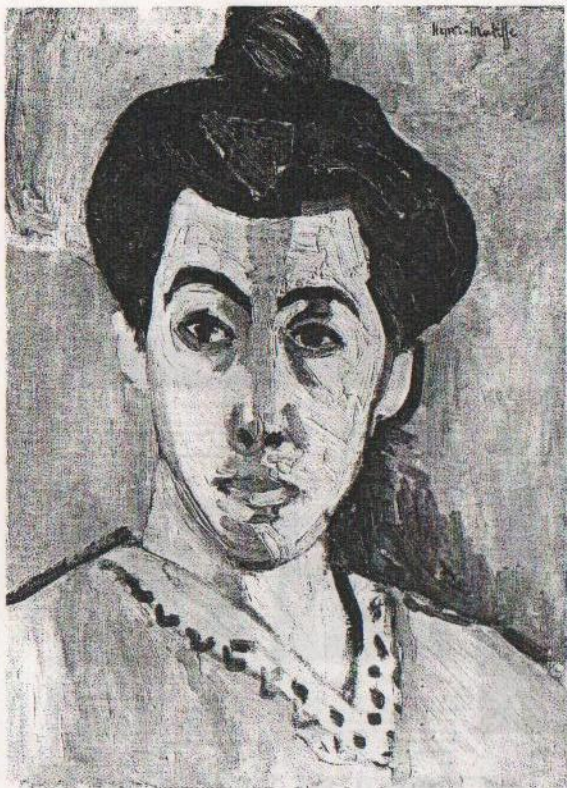


1983, pp. 57-82, reimpreso en Brooks, Morris y Curtis, Mary (eds.), *The Expanding
Discourse: Feminism and the History of Art*, New York, 1983, pp. 483-505. Reprint: Howarth
(ed.), *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*, Englewood Cliffs, 1986,
pp. 188-207. Reprint: Davis (ed.), *The Art of the 1980s*, New York, 1983,
pp. 284-91. Reprint en *Reprint: Perspectives - Representation, Power and Culture*, ed. cit.,
pp. 188-90.

42. Owsen, Craig. *Outcasts: Gay Men in Feminism*, en *Reprint: Perspectives - Representation,
Power and Culture*, ed. cit., pp. 218-22.



1. Matisse, Henri, *Luxe, calme et volupté*, 1904



3. (arriba, izquierda) Matisse, Henri, *Retrato de Madame Matisse*, 1906
4. (izquierda) Matisse, Henri, *La alegría de vivir*, 1906
5. (arriba) Matisse, Henri, *Naturaleza muerta con cebollas rosa*, 1906

6. (abajo) Derain, André, *Mujeres delante de la chimenea*, h. 1905

7. (derecha) Derain, André, *La danza*, h. 1905-06

8. (abajo, derecha) Vlaminck, Maurice, *Paisaje con árboles rojos*, 1906



EXPRESIONISMO



9. (arriba, izquierda) Kandinsky, Vasili, *Improvisación n.º 23*, 1911

10. (izquierda) Kirchner, Ernst Ludwig, *Muchacha bajo sombrilla japonesa*, h. 1909

11. (arriba) Kirchner, Ernst Ludwig, *Baile de negros (Negertanz)*, h. 1911



12. Meidner, Ludwig, *Revolución*, h. 1913

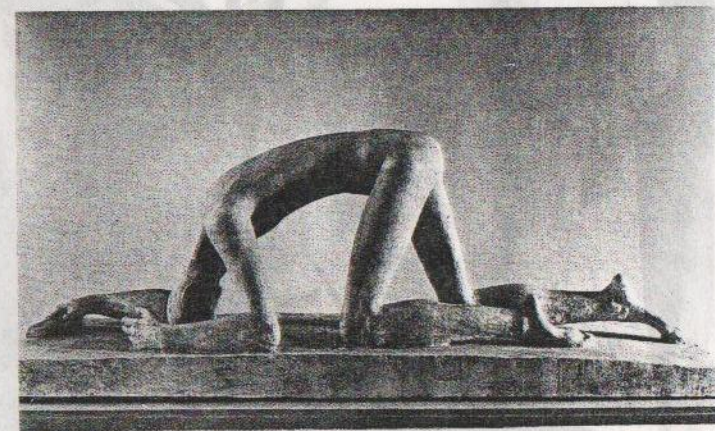
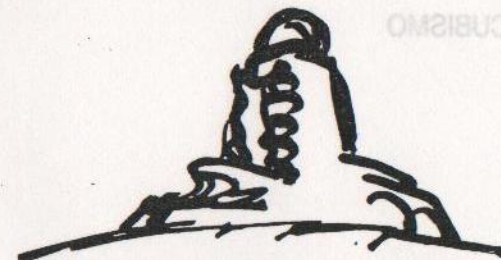
13. Beckmann, Max, *Retrato de familia*, 1920



14. (derecha) Mendelsohn, Erich, *Esbozo para la Torre de Einstein*, 1920-21

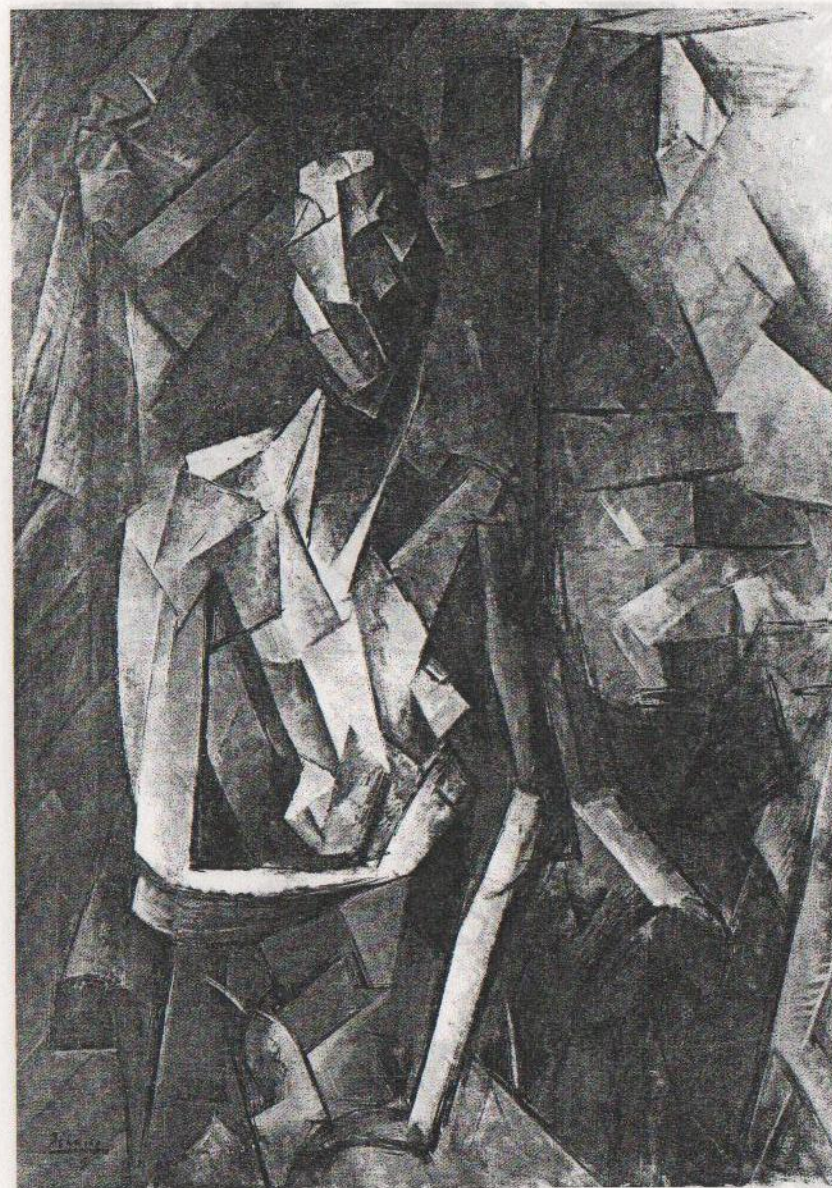
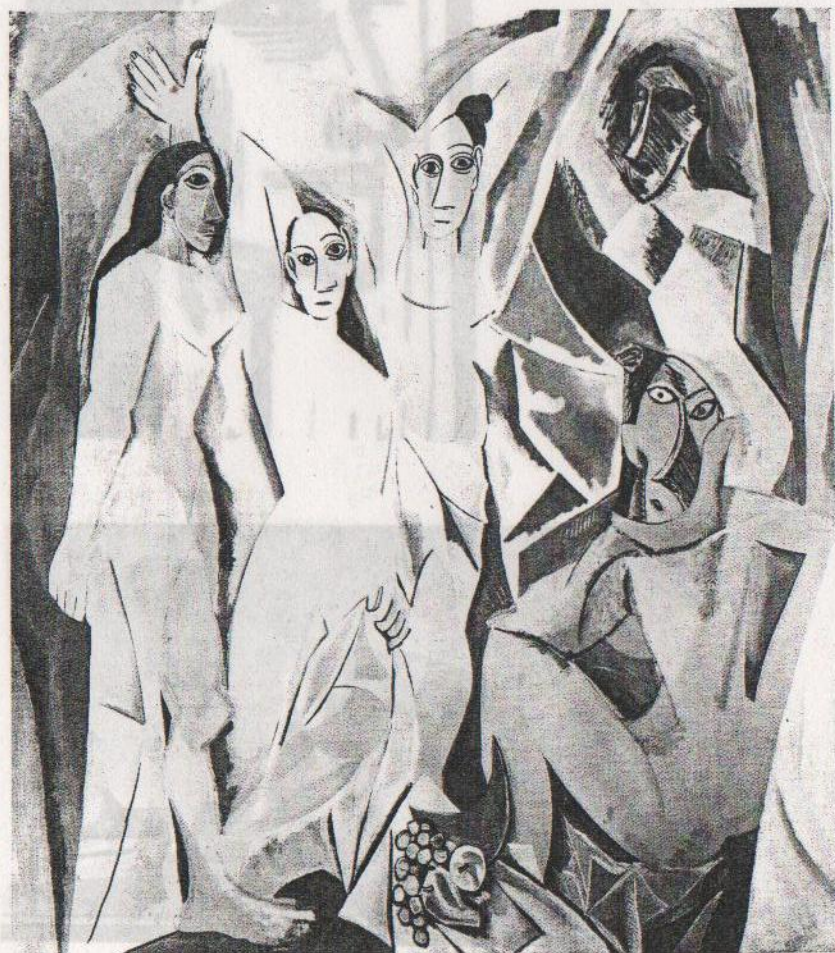
15. (centro) Nolde, Emil, *Jesús*, 1917

16. (abajo) Lehmbruck, Wilhelm, *Hombre caído*, 1915-16



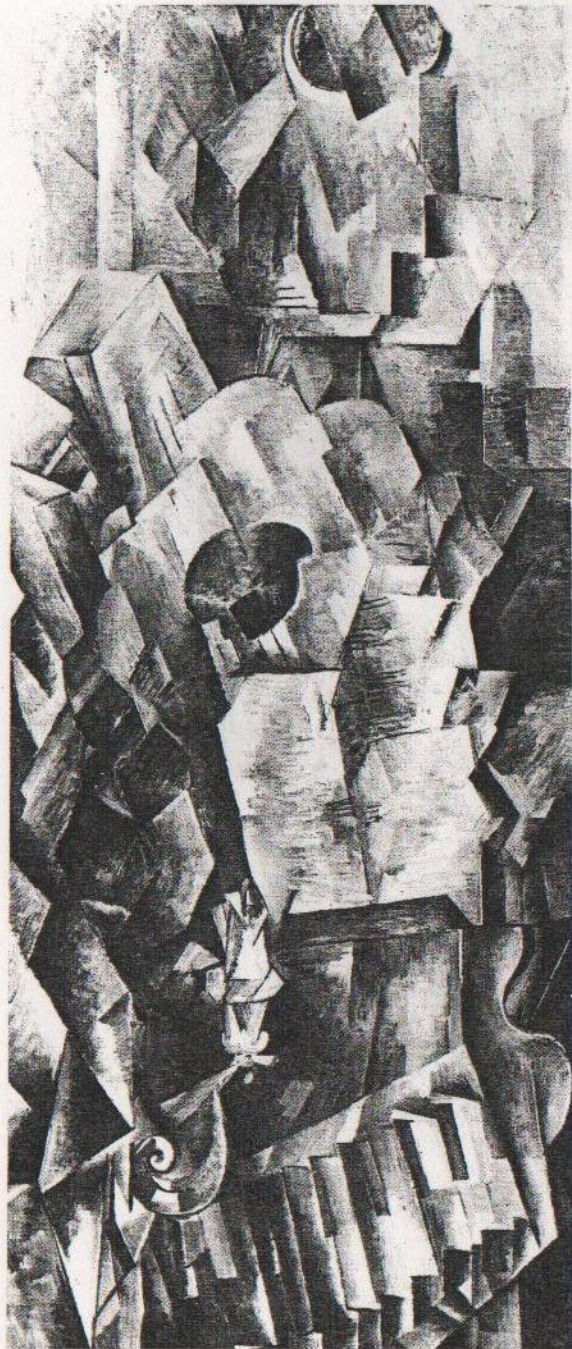
CUBISMO

17. Picasso, Pablo, *Las señoritas de Aviñón*, 1907

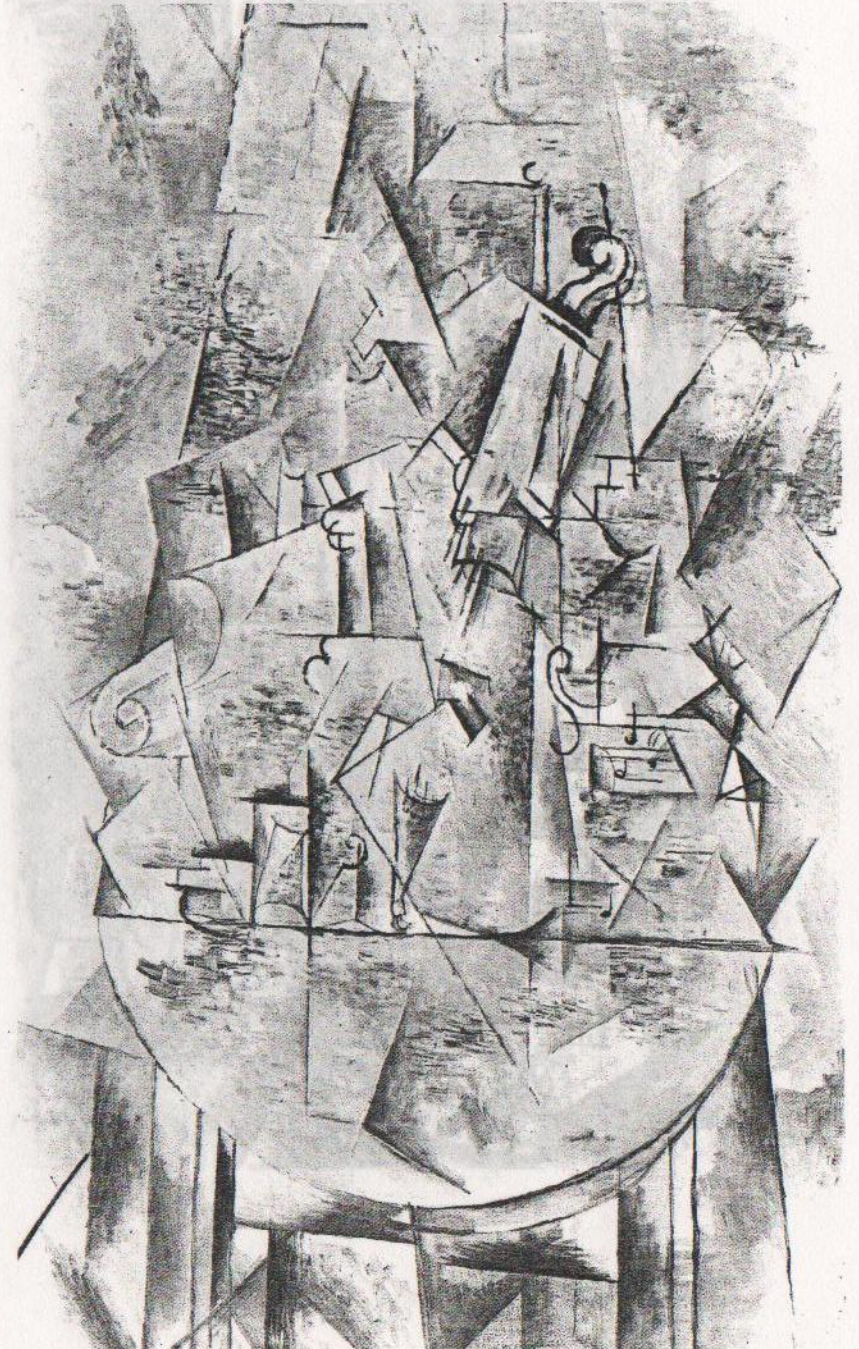


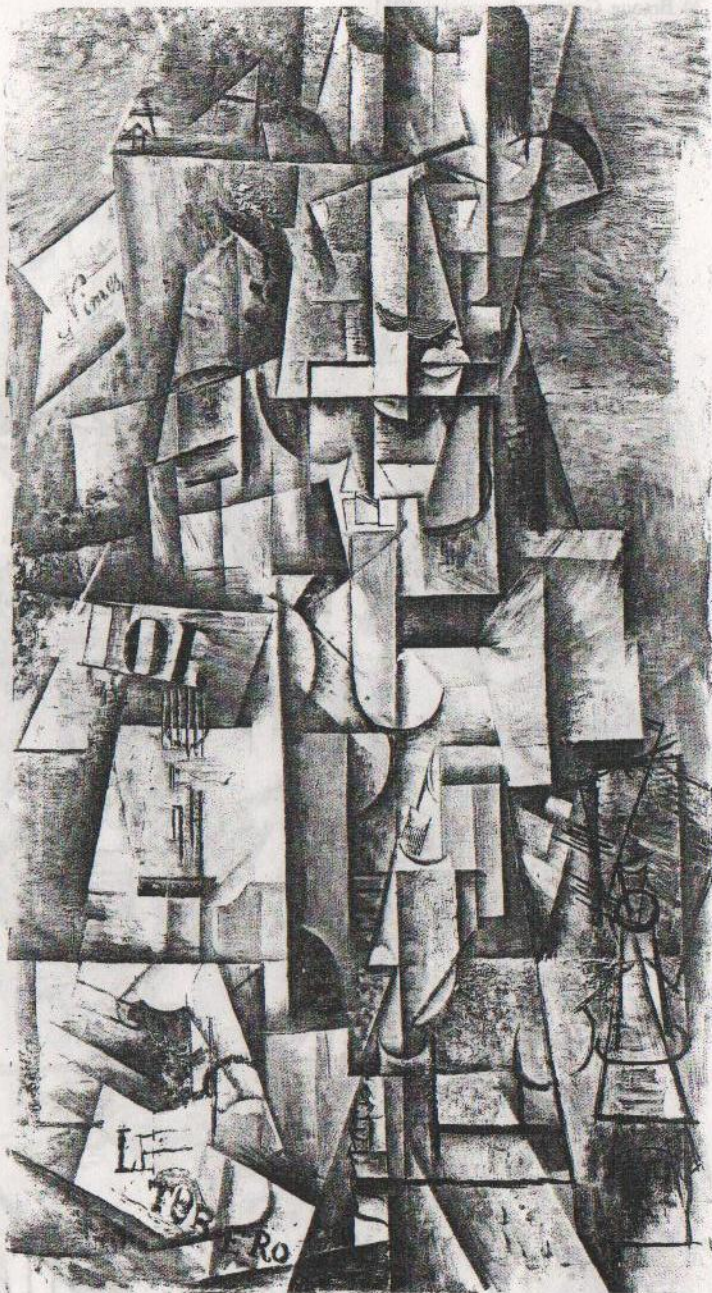
18. Picasso, Pablo, *Mujer sentada (Desnudo sentado)*, 1909

19. Braque, Georges, *Piano y láud*, 1910

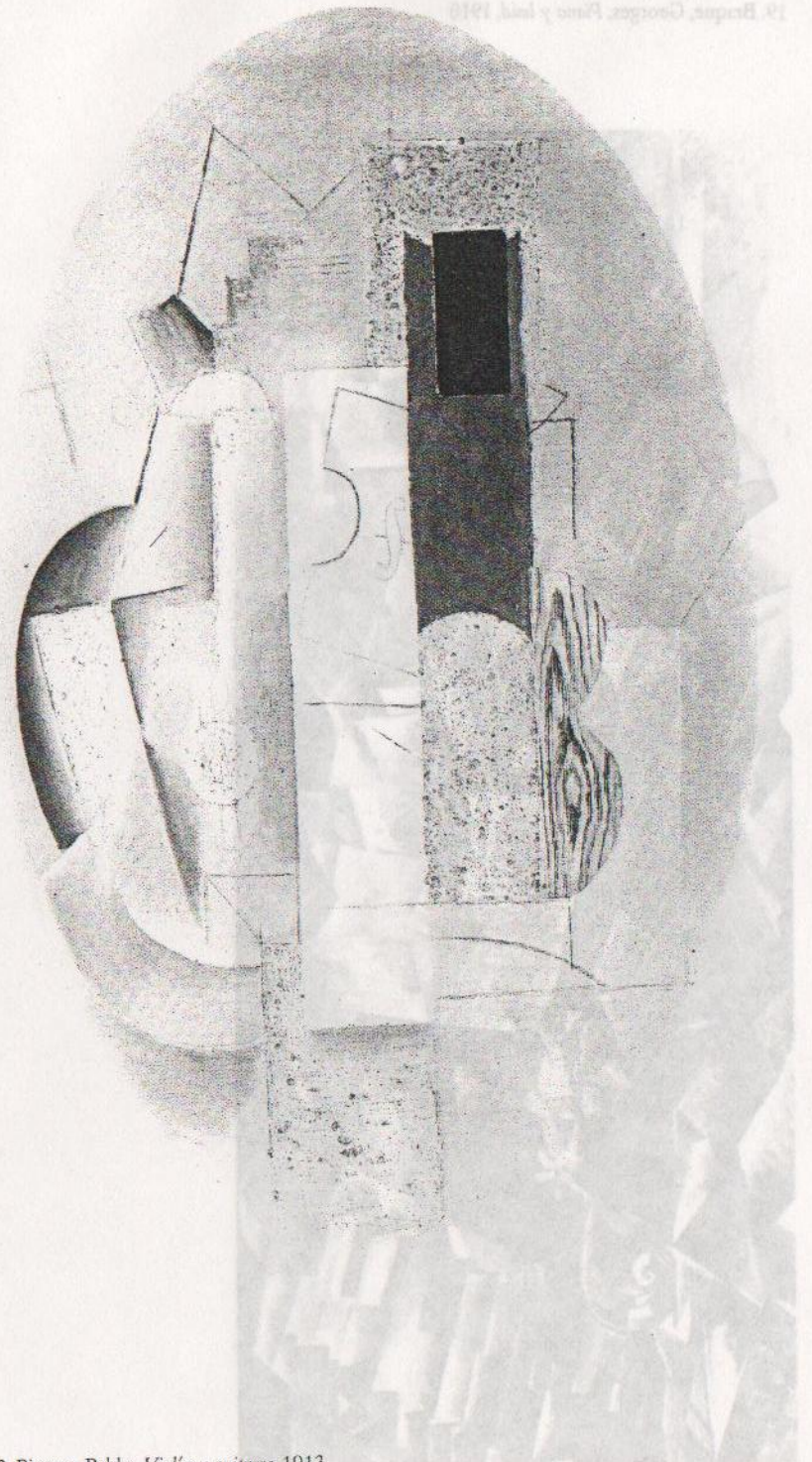


20. Braque, Georges, *Le guéridon*, 1911

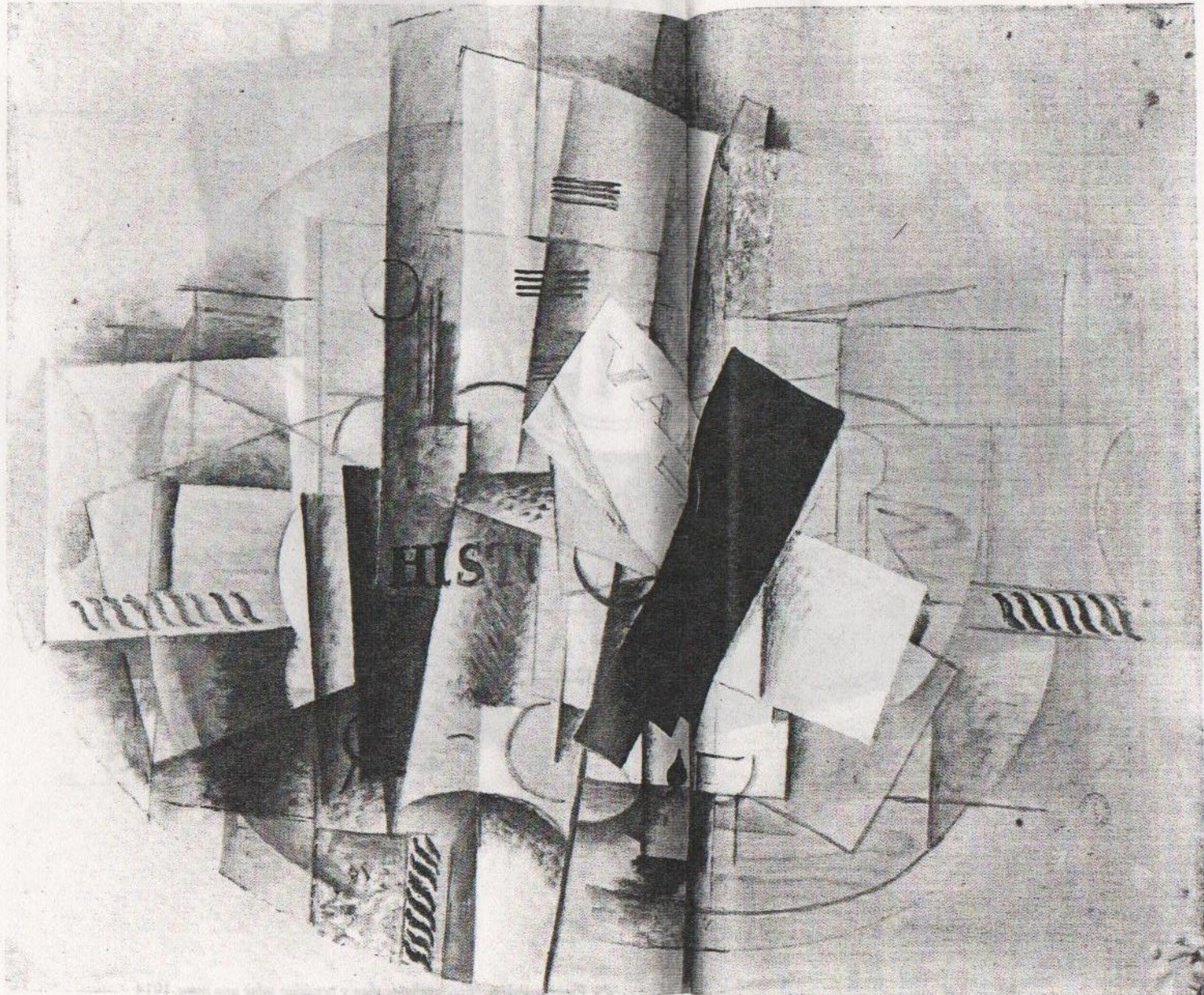


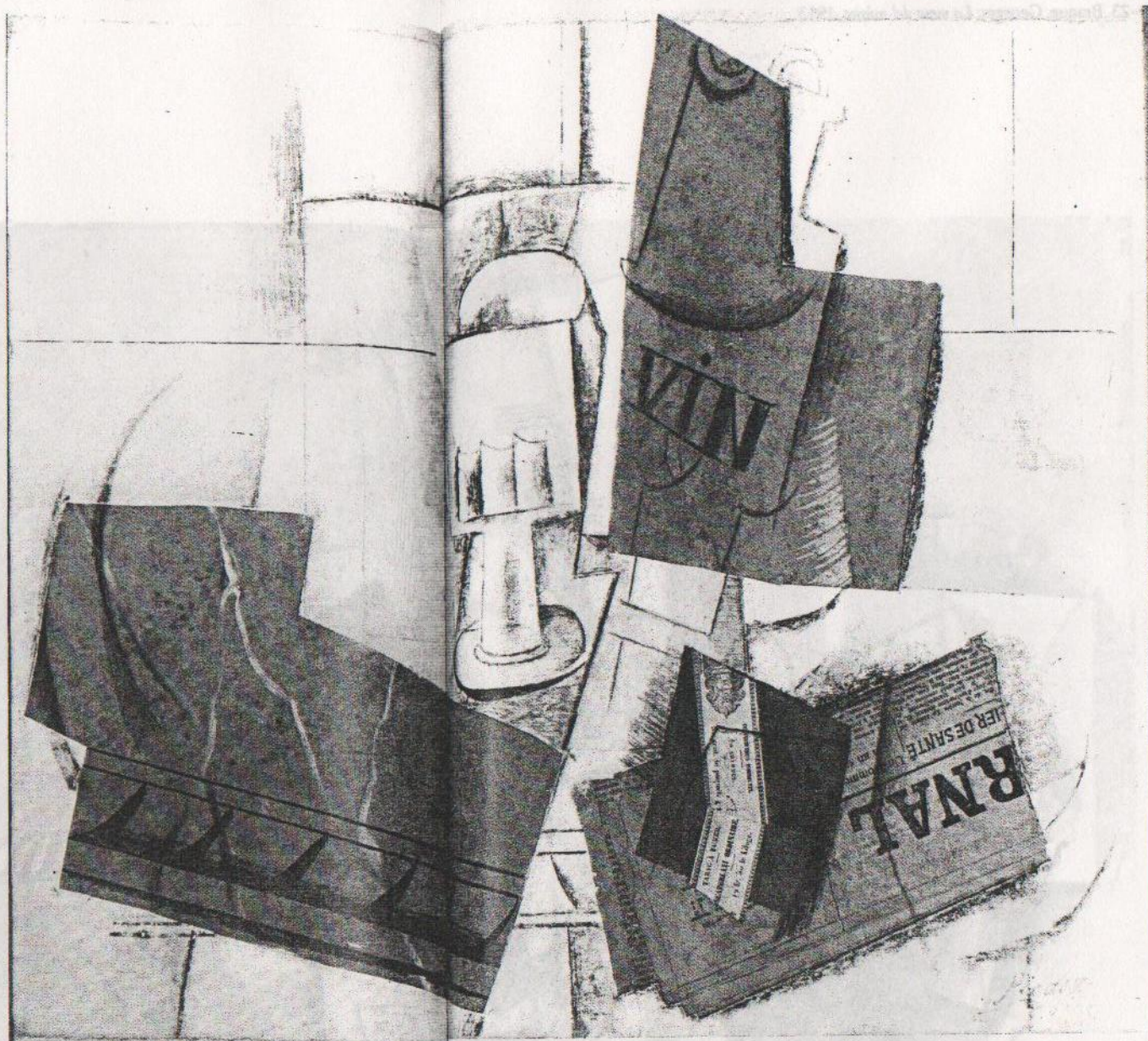


21. Picasso, Pablo, *El torero*, 1912



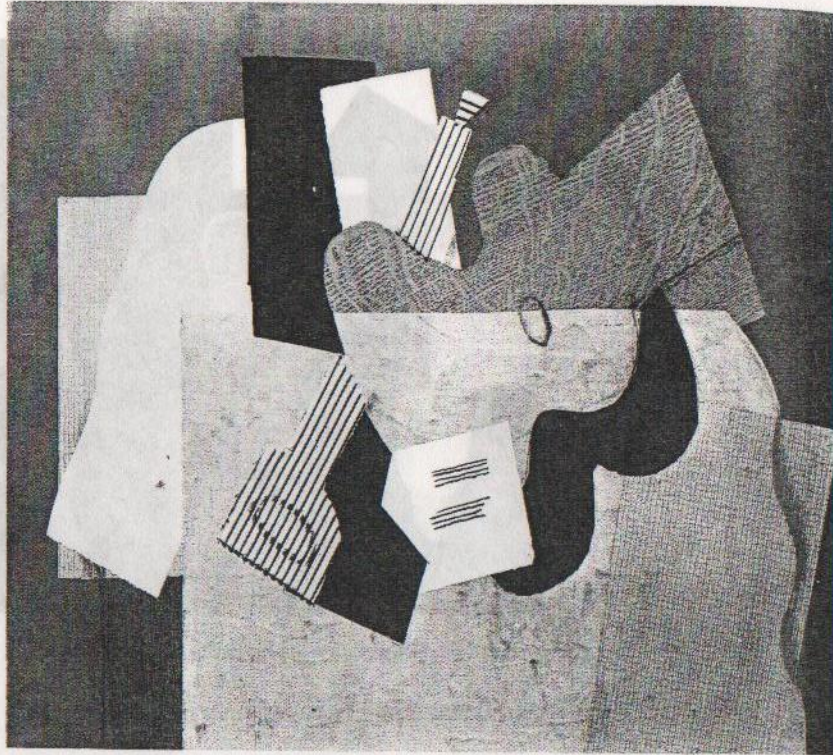
22. Picasso, Pablo, *Violín y guitarra*, 1913





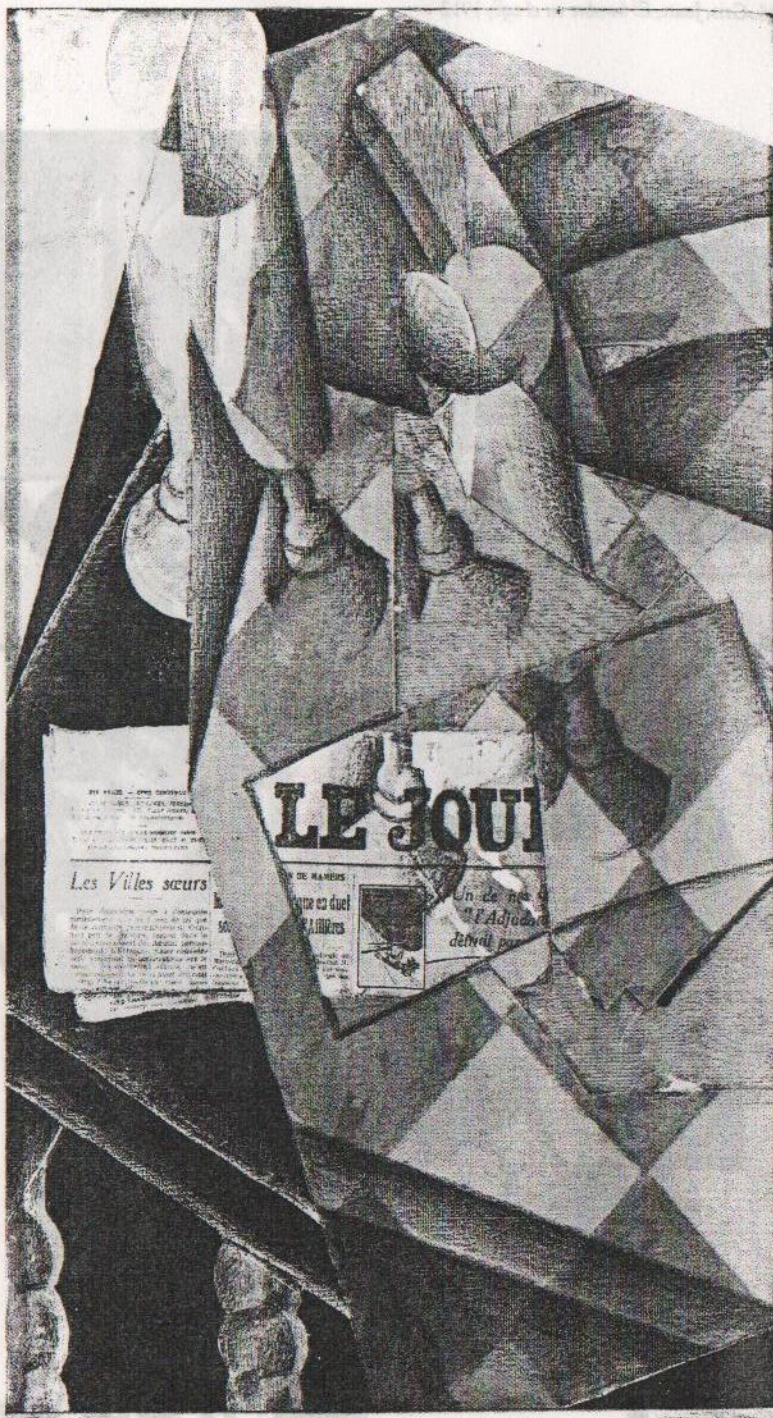
24. Picasso, Pablo, *Vaso, botella de vino y periódico sobre una mesa*, 1914

25. Braque, Georges, *Formas musicales (guitarra y clarinete)*, 1918



26. Gris, Juan, *El hombre en el café*, 1912

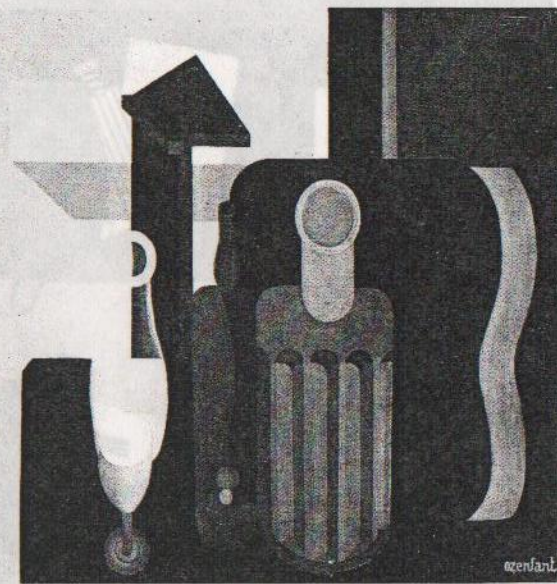




27. Gris, Juan, *Vasos y periódico*, 1914

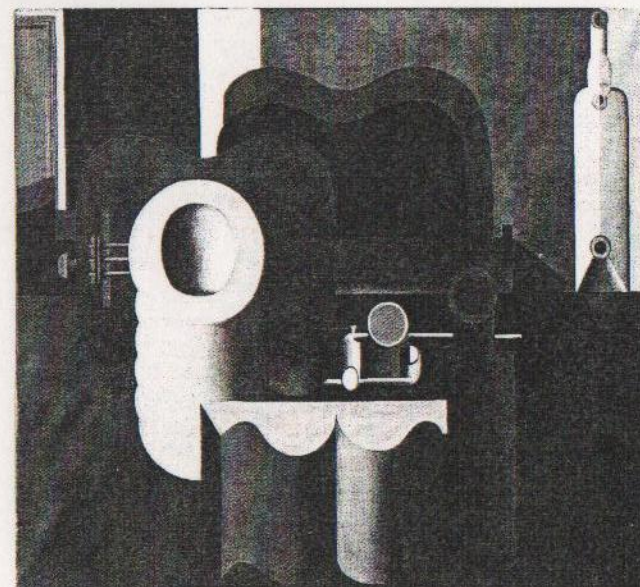
PURISMO

25. Braque, Georges, *Pontons maritimes (Gare de Saint-Denis)*, 1918

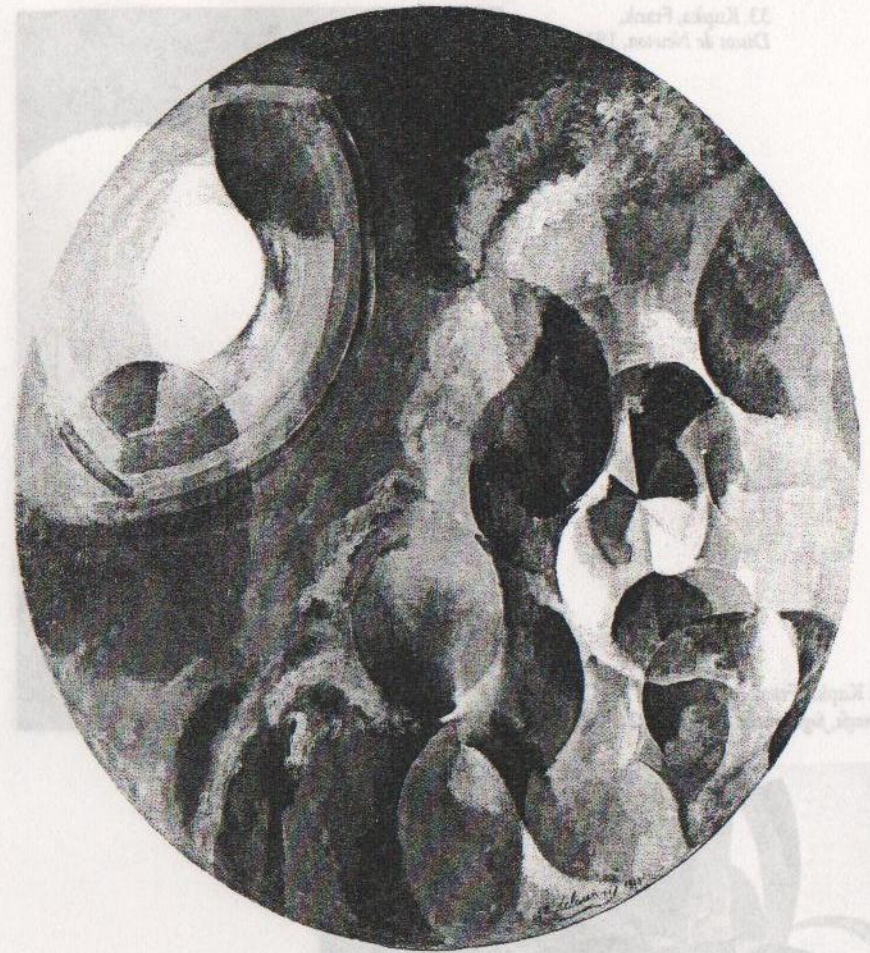
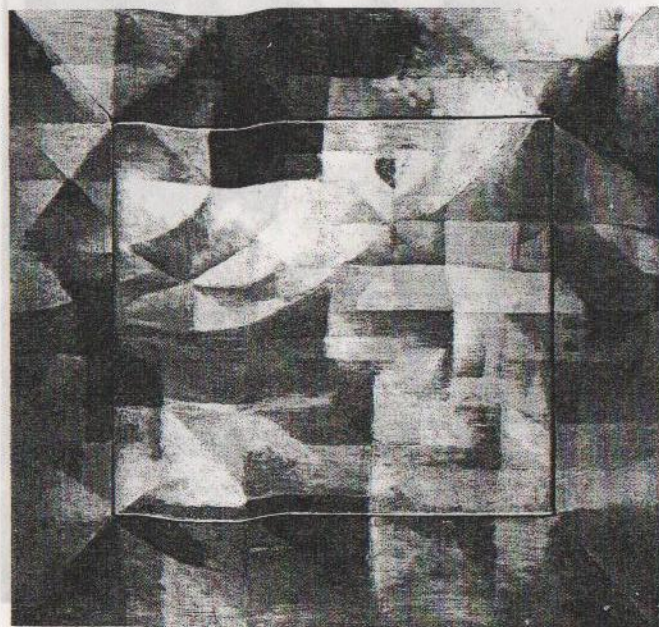
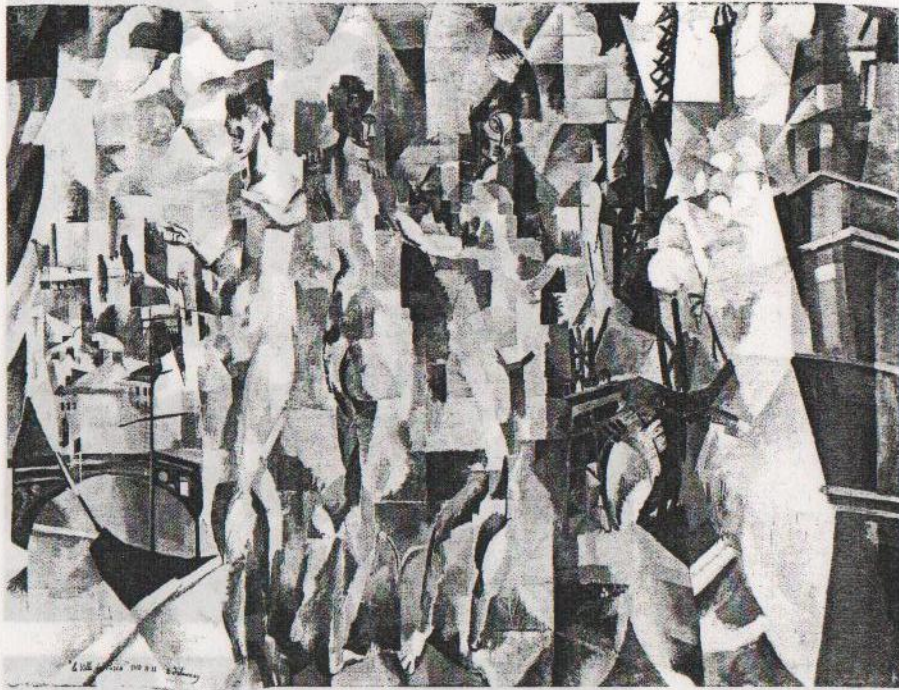


28. Ozenfant, Amédée, *Frasco, guitarra, copa y botellas*, 1920

29. Jeanneret, Charles-Edouard, *Naturaleza muerta con una pila de platos*, 1920



ORFISMO

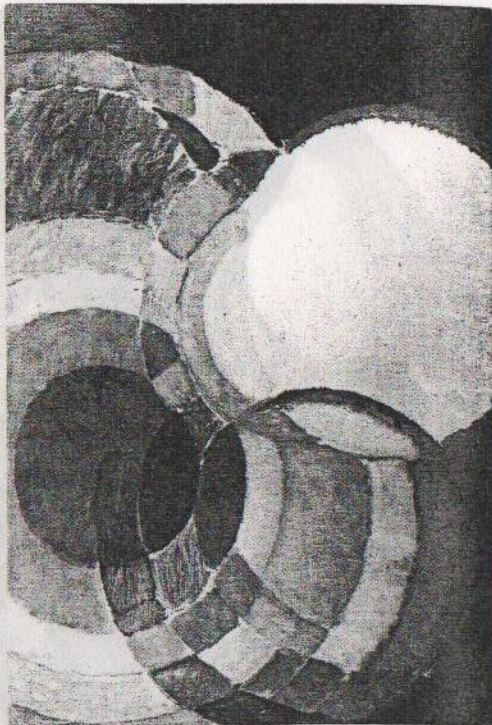


30. Delaunay, Robert, *La ciudad de París*, 1912

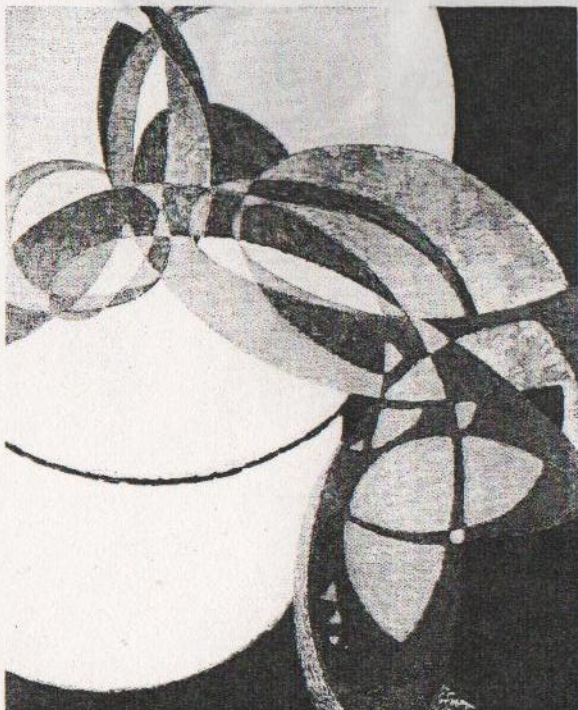
31. Delaunay, Robert, *Ventanas simultáneas*, 1912

32. Delaunay, Robert, *Sol, Luna. Simultáneos n.º 2*, 1913

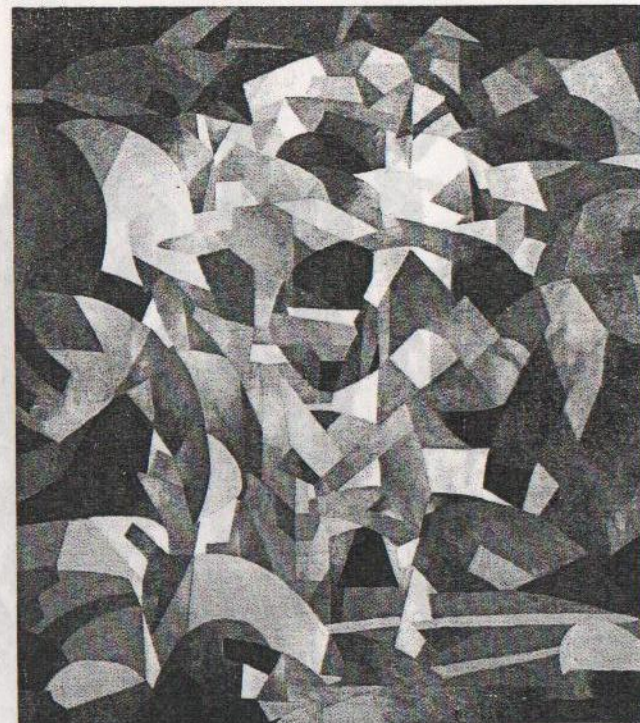
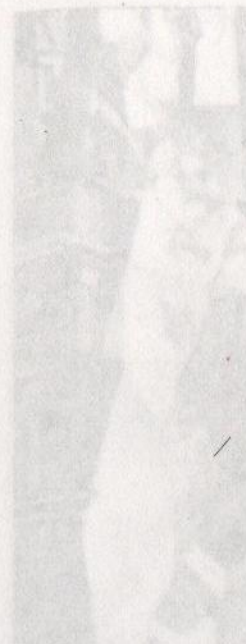
33. Kupka, Frank,
Discos de Newton, 1911-12



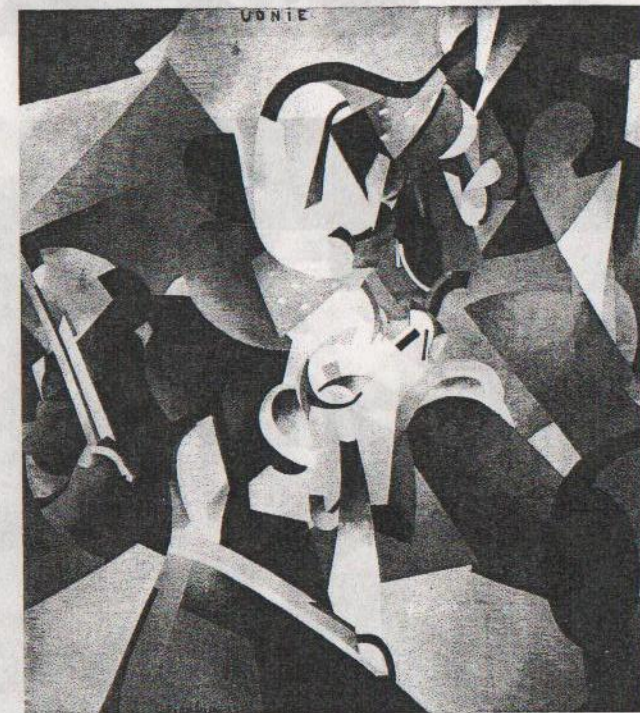
34. Kupka, Frank,
Amorfa, fuga en dos colores, 1912

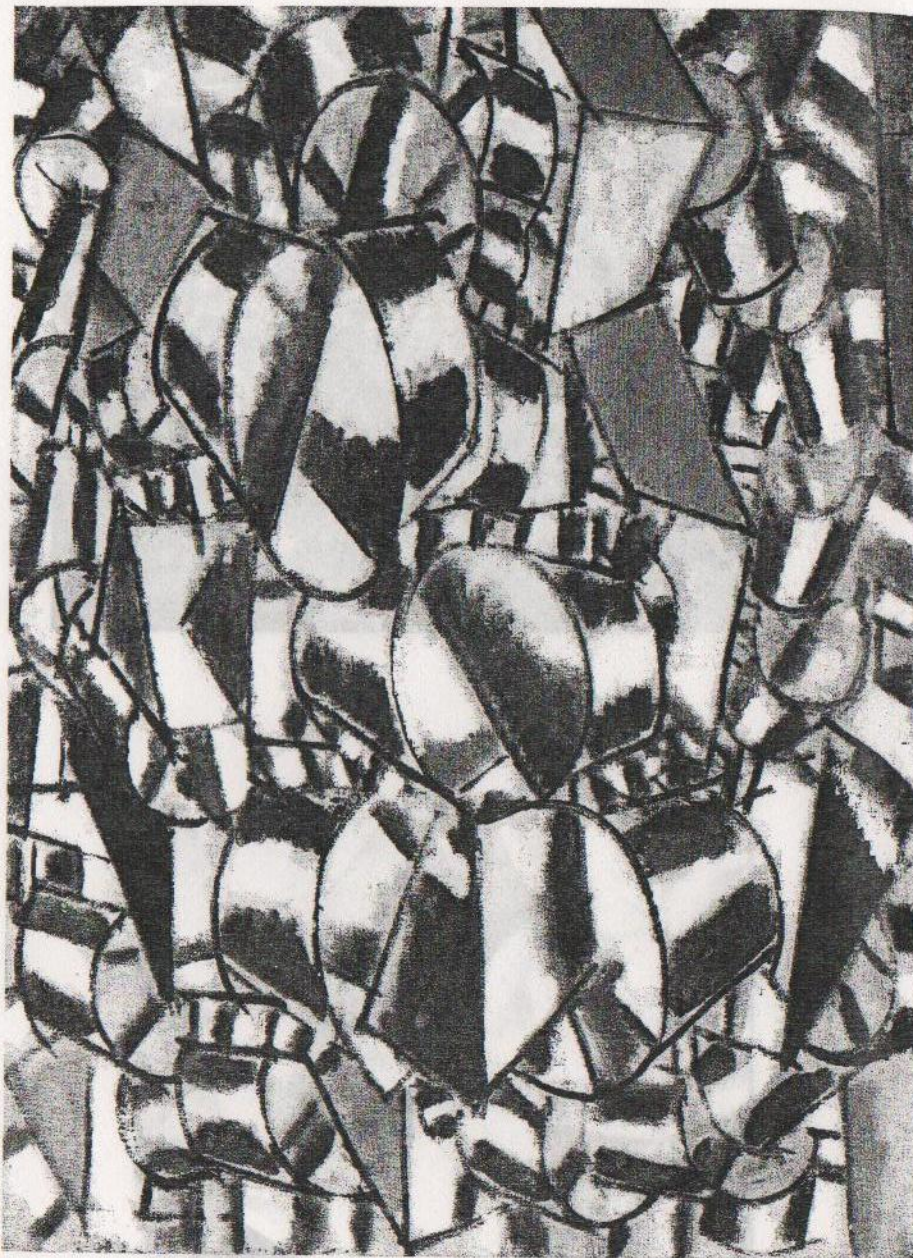


35. Picabia, Francis,
Danzas en la fuente II, 1912



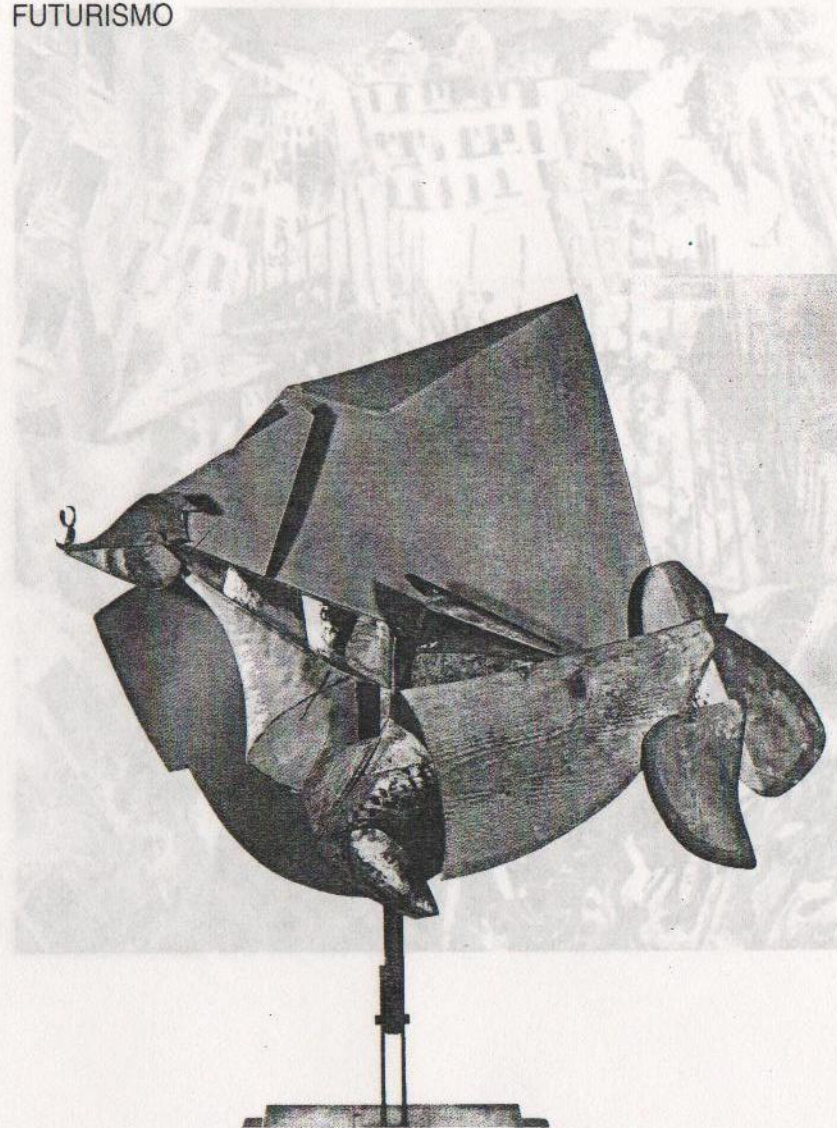
36. Picabia, Francis, *Udnie*,
muchacha estadounidense
(Danza), 1913





37. Léger, Fernand, *Contraste de formas*, 1913

FUTURISMO



38. Boccioni, Umberto, *Construcción dinámica de un galope: caballo y casa*, 1914.

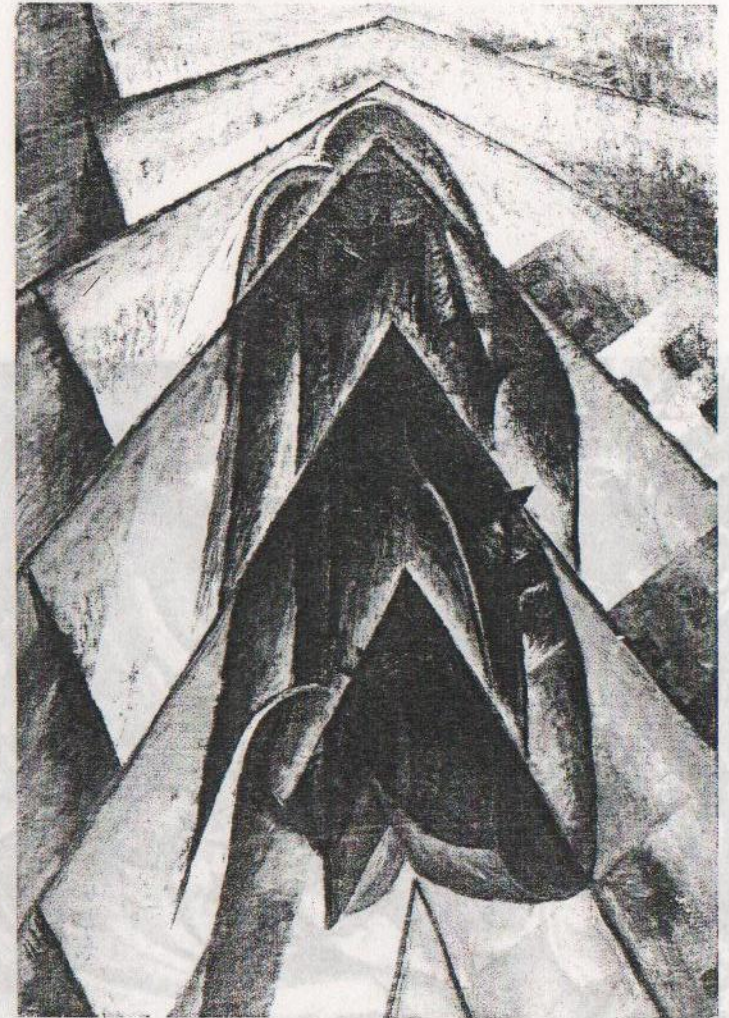
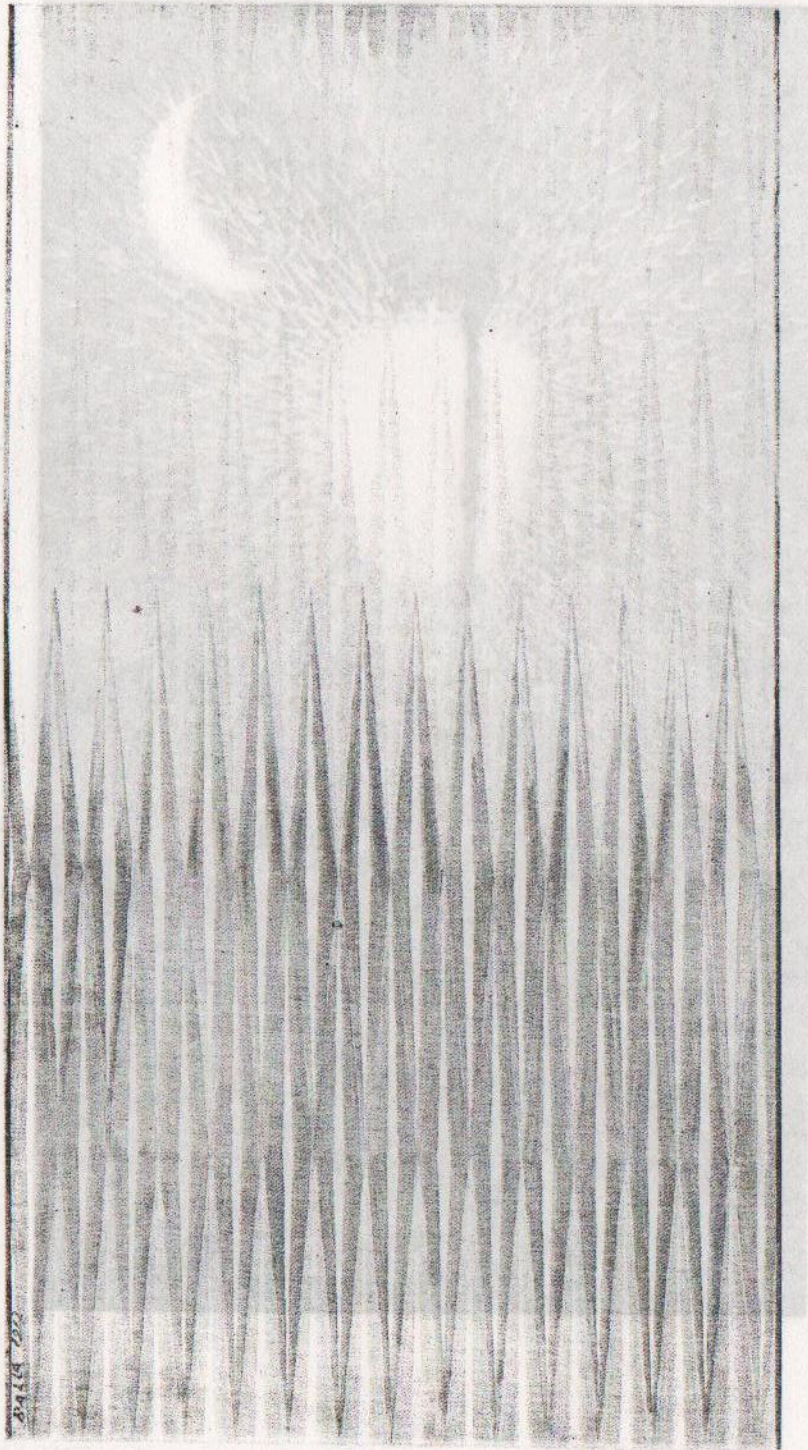


39. (arriba) Boccioni, Umberto, *La calle penetra en la casa*, 1911

40. (arriba, derecha) Carrà, Carlo, *Funerales del anarquista Galli*, 1911

41. (derecha) Severini, Gino, *Bailarina-hélice-mar*, 1915

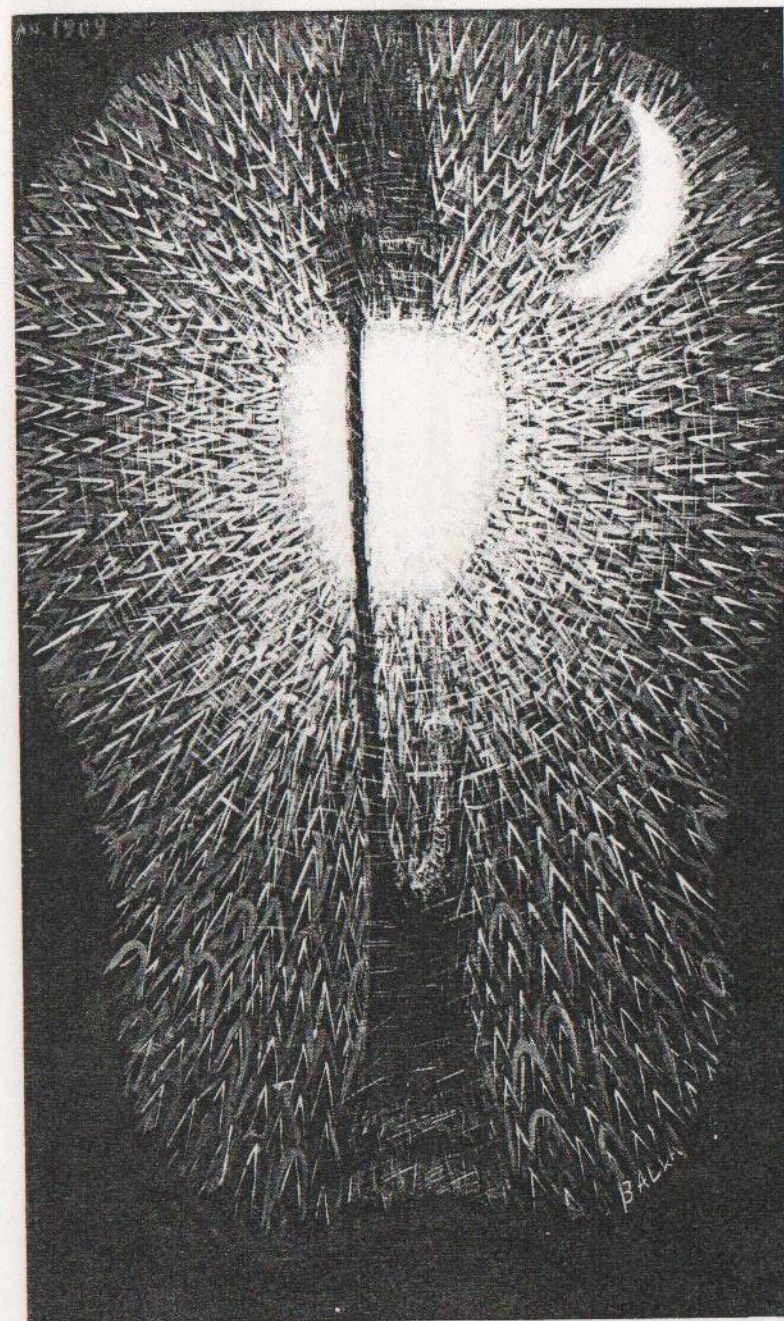




43. Russolo, Luigi, *Dinamismo de un automóvil*, 1911

44. (abajo) Boccioni, Umberto, *Estado de ánimo n.º 1: los adioses*, 1911

45. (derecha) Balla, Giacomo, *La luz de la calle*, 1909

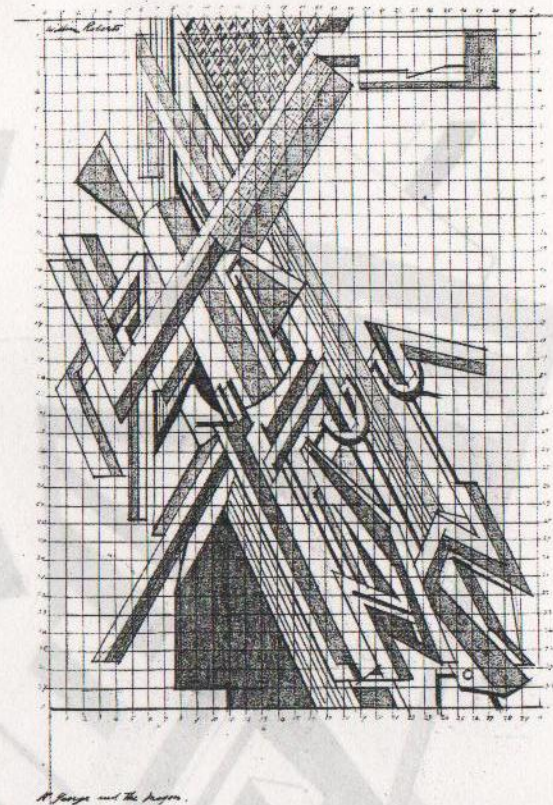


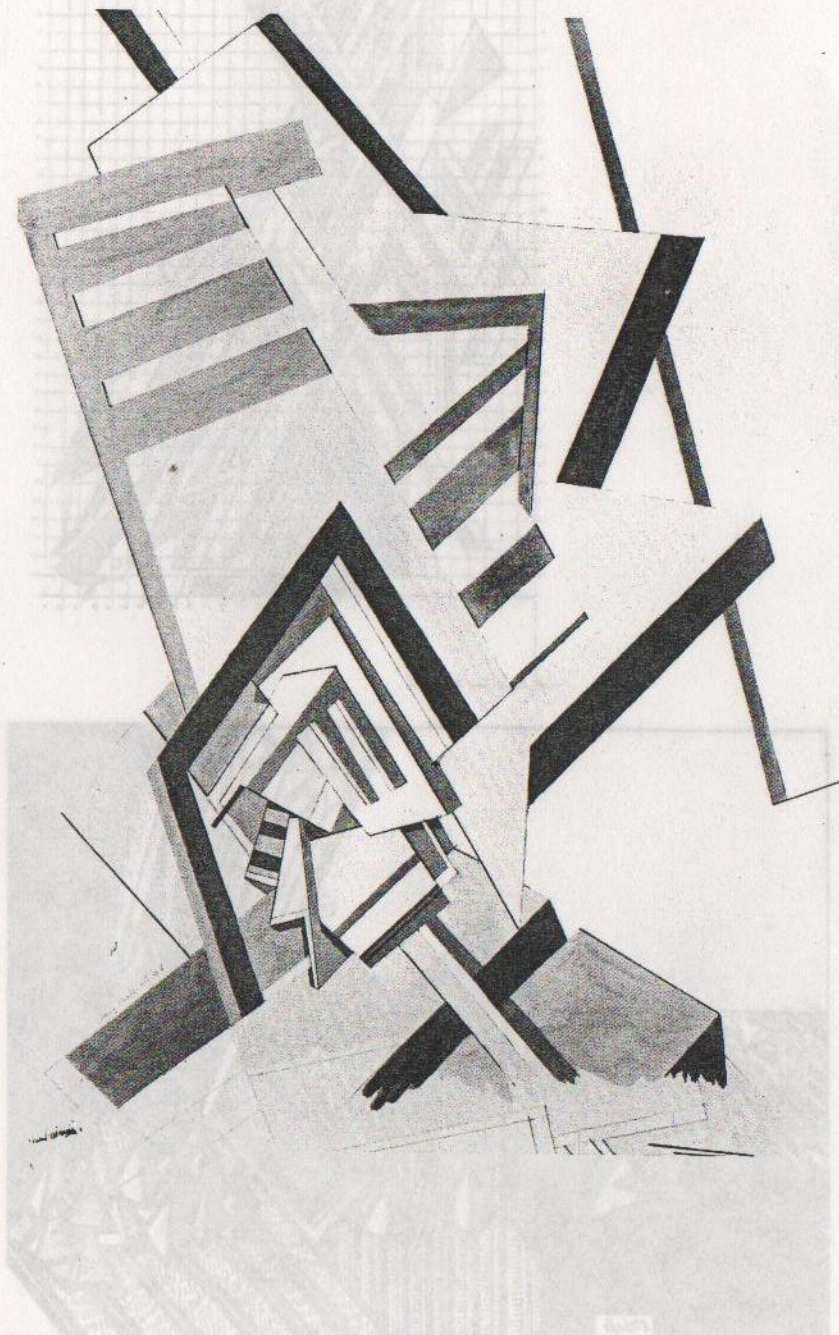
VORTICISMO

46. (abajo) Lewis, Wyndham, *Dibujo abstracto (La cortesana)*, 1912

47. (derecha) Roberts, William, *San Jorge y el dragón*, 1915

48. (abajo, derecha) Etchells, Frederick, *Progresión*, reproducida en *BLAST*, n.º 2, julio de 1915





6

BLAST

years **1837** to **1900**

Curse abysmal inexcusable middle-class
(also Aristocracy and Proletariat).

BLAST

pasty shadow cast by gigantic **Boehm**
(imagined at introduction of **BOURGEOIS VICTORIAN VISTAS**).

WRING THE NECK OF all sick inventions born in
that progressive white waks.

BLAST their weeping whiskers—hirsute
RHETORIC of **EUNUCH** and **STYLIST**—
SENTIMENTAL HYGIENICS
ROUSSEAUISMS (wild Nature cranks)
FRATERNIZING WITH MONKEYS
DIABOLICS—raptures and roses
of the erotic bookshelves
oulinating in
PURGATORY OF PUTNEY.

1

BLESS ENGLAND!

BLESS ENGLAND

FOR ITS SHIPS

which switchback on **Blue, Green and Red SEAS** all around the **PINK EARTH-BALL,**

BIG BETS ON EACH.

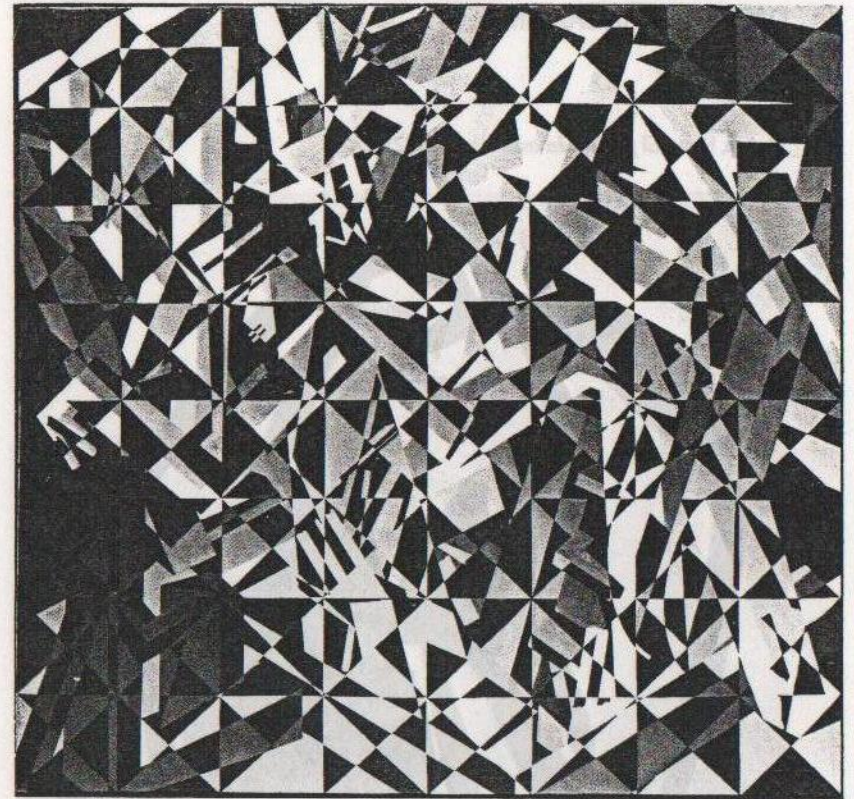
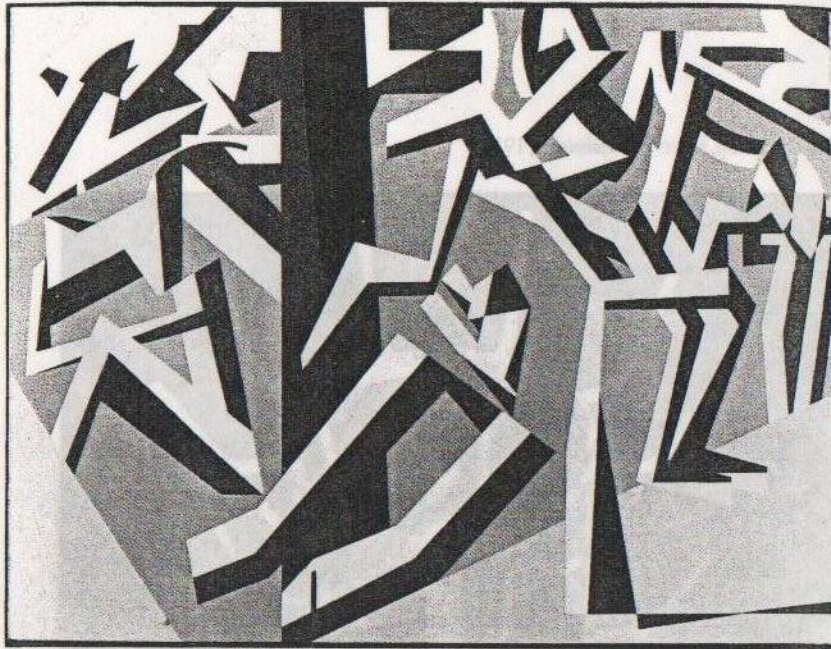
BLESS ALL SEAFARERS.

THEY exchange not one **LAND** for another, but one **ELEMENT**
for **ANOTHER.** The **MORE** against the **LESS ABSTRACT.**

BLESS the vast planetary abstraction of the **OCEAN.**

BLESS THE ARABS OF THE **ATLANTIC.**

THIS ISLAND MUST BE CONTRASTED WITH THE BLEAK WAVES.



51. (arriba) Bomberg, David, *El baño de barro*, h. 1913-14

52. (arriba, derecha) Bomberg, David, *En la prisión*, h. 1913-14

53. (derecha) Roberts, William, *Los vorticistas en el café de la torre Eiffel: primavera de 1915*

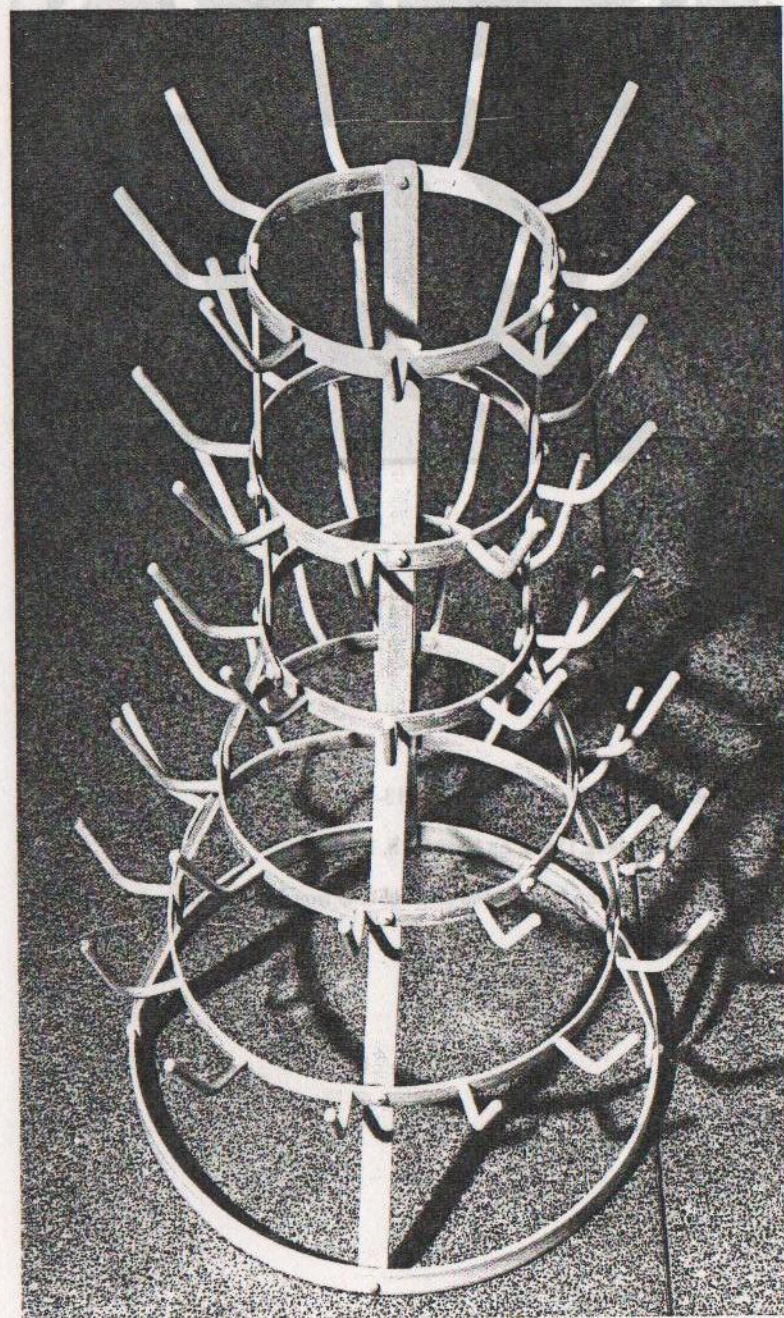


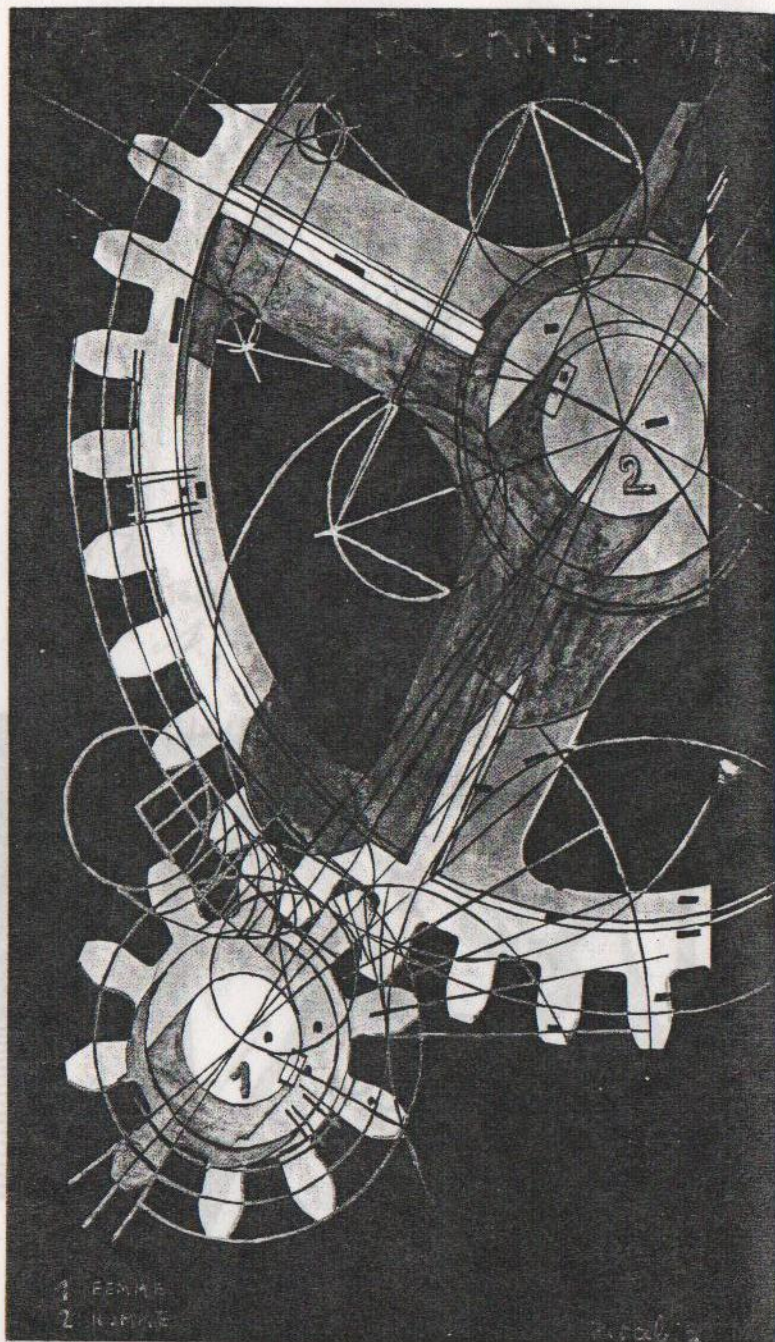
DADÁ Y SURREALISMO

54. Arp, Hans, *El pasajero del transatlántico*, 1921

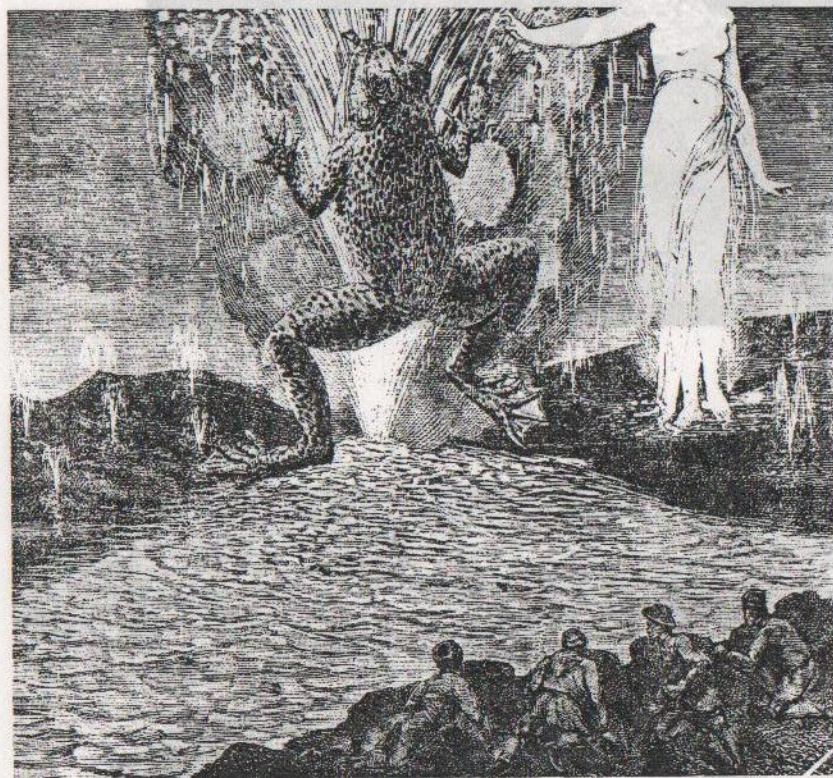


55. Duchamp, Marcel, *Portabotellas*, 1914

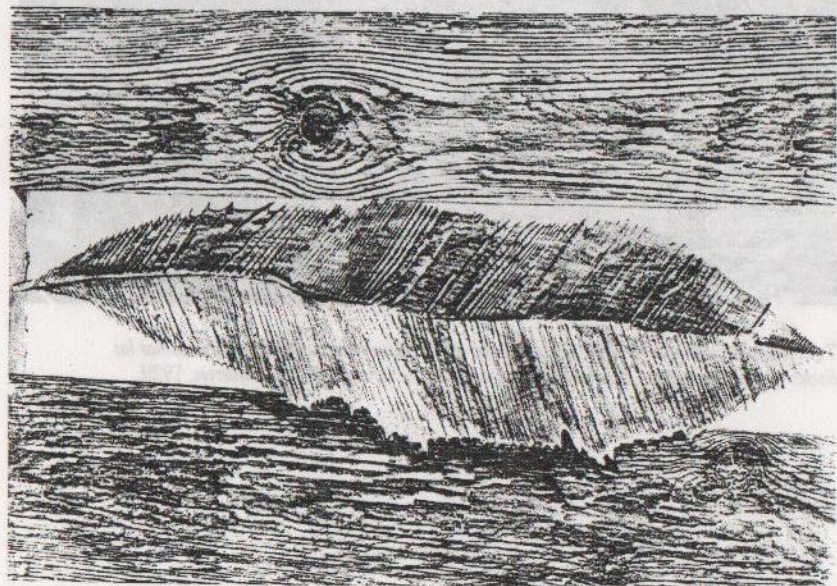
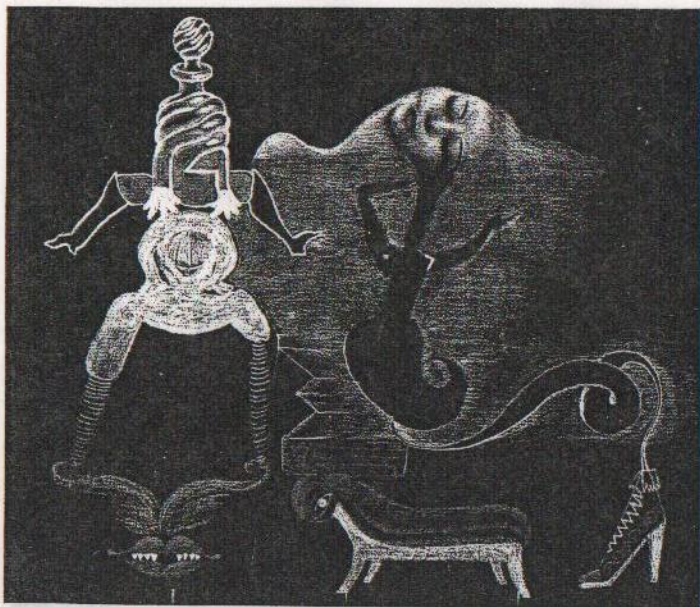




56. (izquierda) Picabia, Francis, *La máquina gira deprisa*, 1916



57. Ernst, Max, *Tanto desnudos, tanto vestidos con delgados chorros de fuego hacen brotar los géiseres con la probabilidad de una lluvia de sangre y con la vanidad de los muertos*, 1929



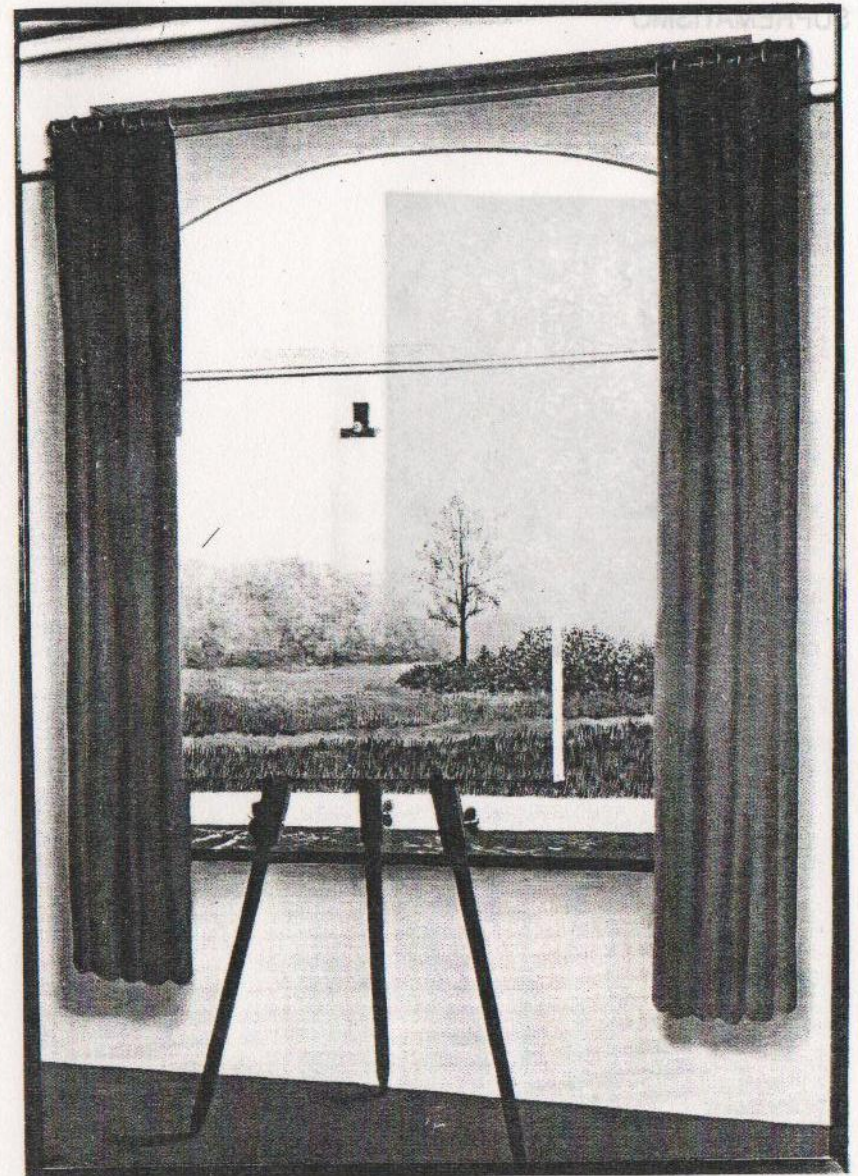
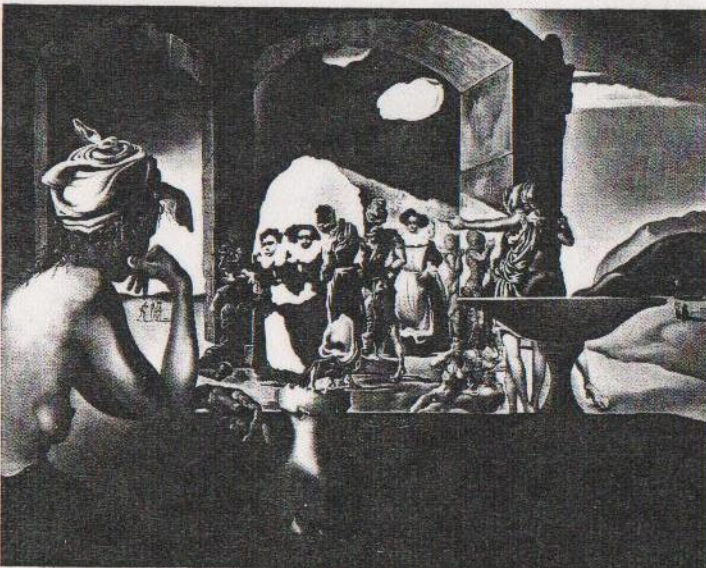
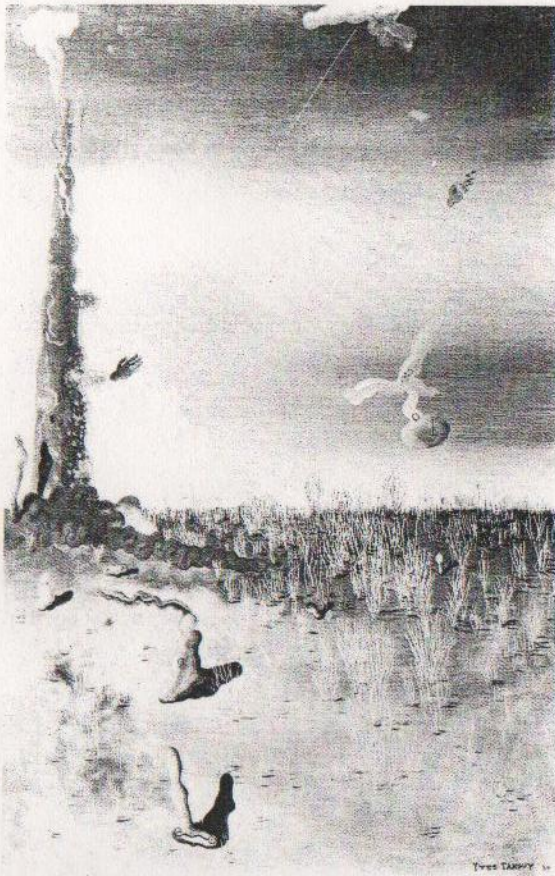
58. (arriba, de arriba abajo) Hugo, Valentine; Breton, André, Tzara, Tristan y Knuston, Greta, *Paisaje de cadáver exquisito*, 1933

59. (abajo) Ernst, Max, *Hábito de hojas*, 1925



60. (arriba) Masson, André, *Dibujo automático*, 1925

61. (abajo) Miró, Joan, *El campo labrado*, 1923-24

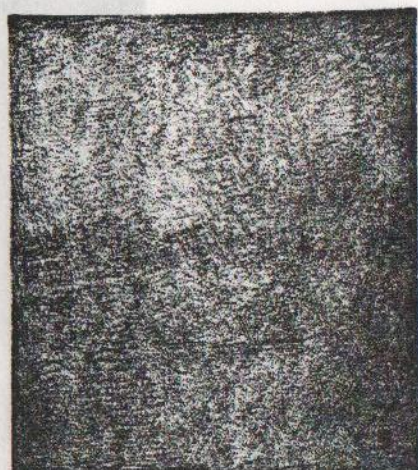


62. (arriba, izquierda) Tanguy, Yves, *Extinción de luces inútiles*, 1927

63. (izquierda) Dalí, Salvador, *Mercado de esclavos con busto de Voltaire desapareciendo*, 1940

64. (arriba) Magritte, René, *La condición humana I*, 1933

SUPREMATISMO



65. (izquierda) Malévich, Kasimir, *El elemento suprematista básico: el cuadrado*, 1913

66. (abajo, izquierda) Malévich, Kasimir, *Composición suprematista que transmite una sensación de espacio universal*, 1916

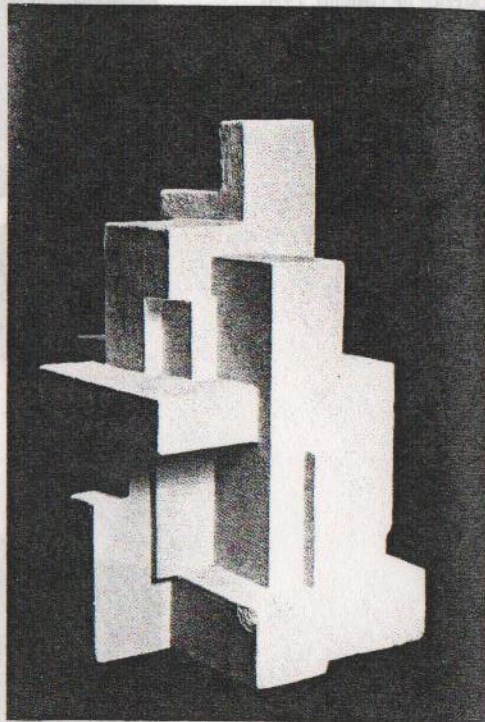
67. (abajo) Malévich, Kasimir, *Composición suprematista: blanco sobre blanco, ¿1918?*





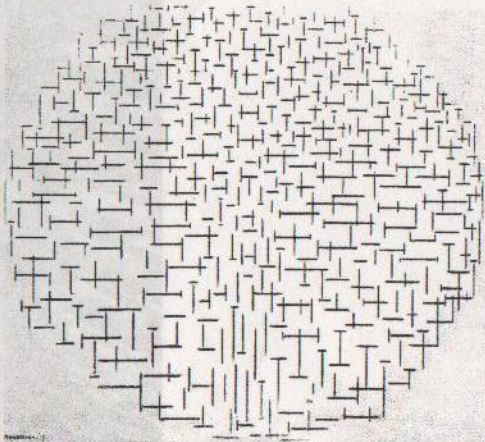
MAANDBLAD VOOR DE MODERNE BEELDDE VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOESBURG MET MEDEWERKING
VAN VOORNAME BINNEN- EN
BUITENLANDSCHE KUNSTENAARS. UITGAVE X. HARMS
TIEPEN TE DELFT IN 1917.

68



69

70



68. Huszar, Vilmos, logotipo
de *De Stijl*, 1917

69. Vantongerloo, Georges,
Interrelación de masas, 1919

70. Mondrian, Piet,
Malecón y océano, 1915

71. Van Doesburg, Theo,
logotipo de *De Stijl*, 1921

72. Van't Hoff, Robert,
Hues-ter-Heide, 1916

73. Mondrian, Piet, *Composición
en azul*, A, 1917

DE STIJL

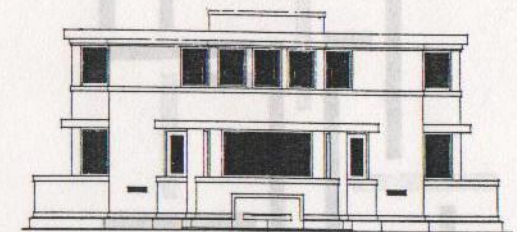
ZESDE JAARGANG 1921

6/7

DE STIJL

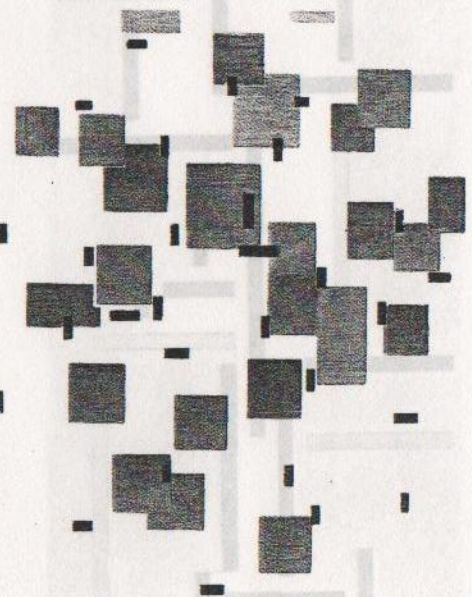
LEIDEN ANTWERPEN PARIS ROME

71

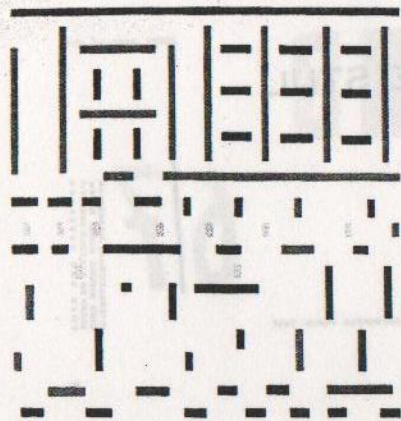


72

73



P1 17



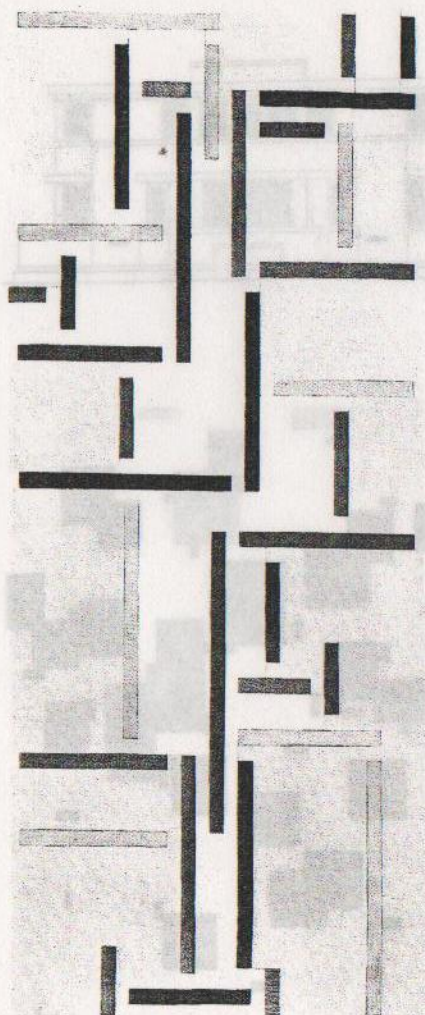
74. Van der Leek, Bart,
Composición geométrica n.º 1, 1917

75. Van Doesburg, Theo,
Ritmo de una danza rusa, 1918

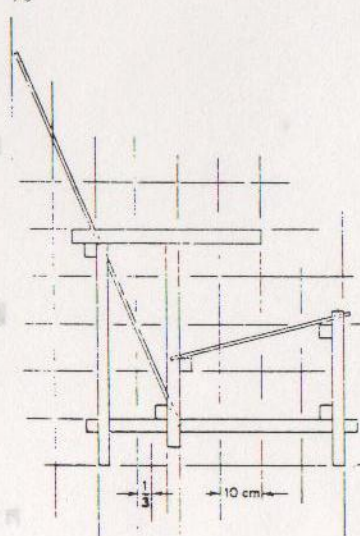
76. Rietveld, Gerrit Thomas,
Silla rojo-azul, módulo y diagrama mecánico, 1917

74

75

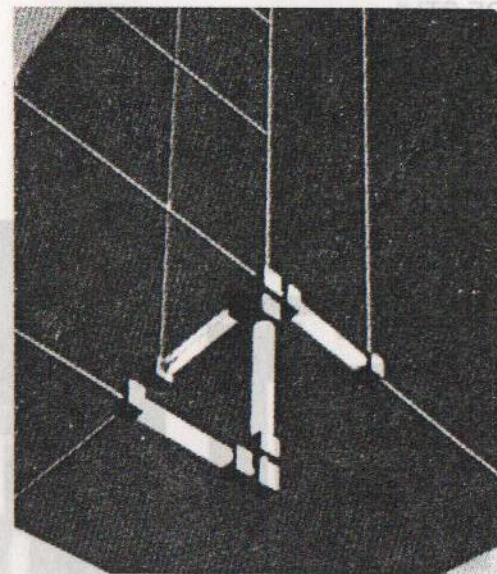


76



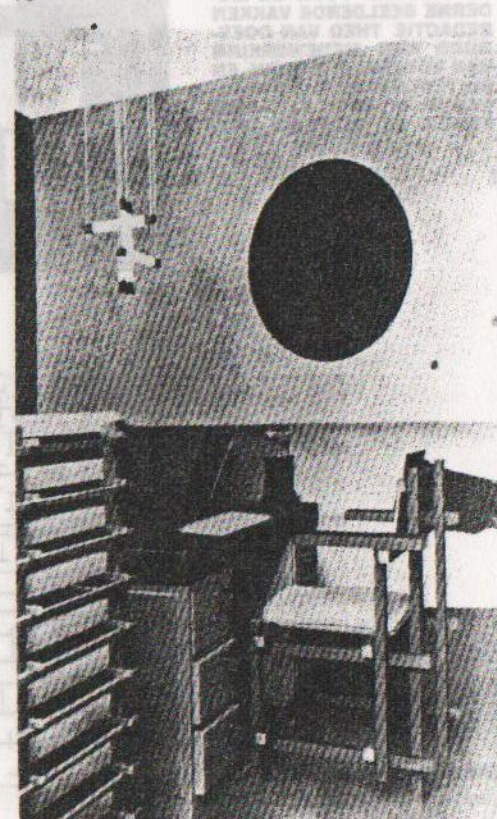
77. Gropius, Walter, lámpara
colgante para su despacho
en la Bauhaus, 1923

78. Rietveld, Gerrit Thomas,
estudio del doctor Hartog
con lámpara colgante según
la cual se modeló el diseño
posterior de Gropius, 1920



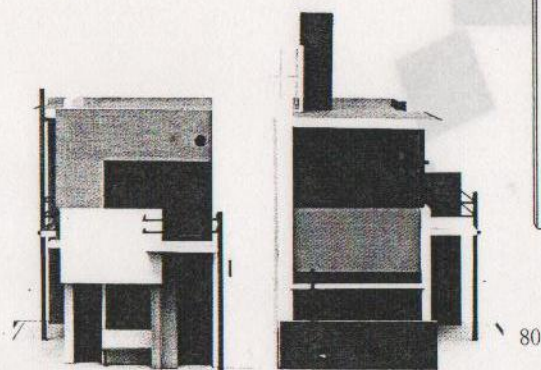
77

78



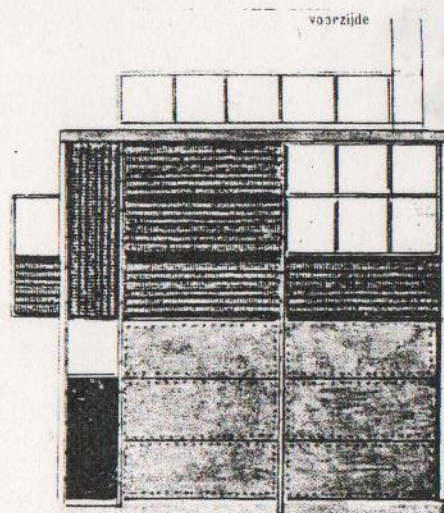


79



80

81
82

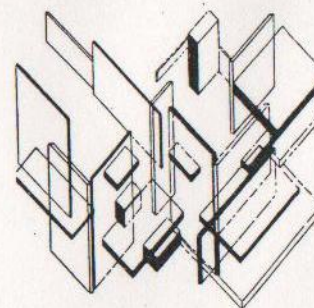


79. Rietveld, Gerrit Thomas, Casa Schröder, plano del piso superior con particiones deslizables y plegables en posición cerrada, 1923-24

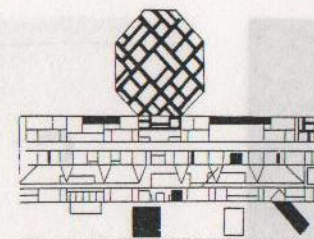
80. Rietveld, Gerrit Thomas, Silla de Berlín, ensamblaje asimétrico de planos en el espacio, pintado de gris, 1923-24

81. Rietveld, Gerrit Thomas, casa, alzado, 1923-24

82. Rietveld, Gerrit Thomas, Casa de los Chóferes, alzado, compuesta de planchas de cemento modular «estandarizado» y montantes de metal, 1927



83



84

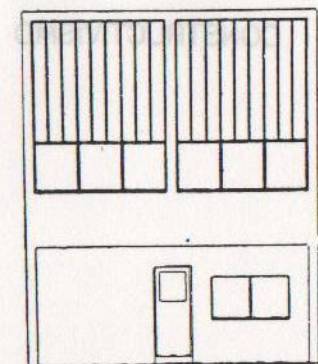
83. Van Doesburg, Theo y Van Esteren, Cor, Relación de planos horizontales y verticales, h. 1920

84. Van Doesburg, Theo y Van Esteren, Cor, proyecto para la decoración interior y la modulación de un vestíbulo de universidad, 1923

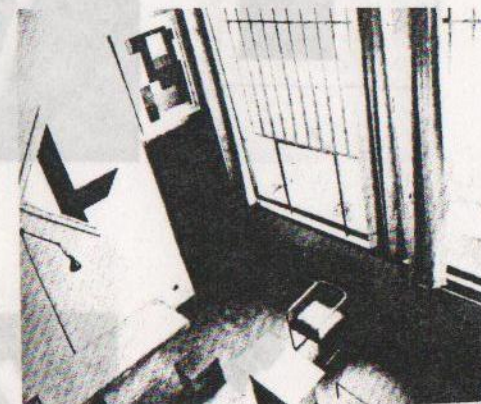
85. Van Doesburg, Theo, Casa Meudon, alzado empleando cristales industriales corrientes, París, 1929

86. Van Doesburg, Theo, Casa Meudon, interior con pinturas, accesorios y muebles de acero tubular, todo de Theo van Doesburg, París, 1929

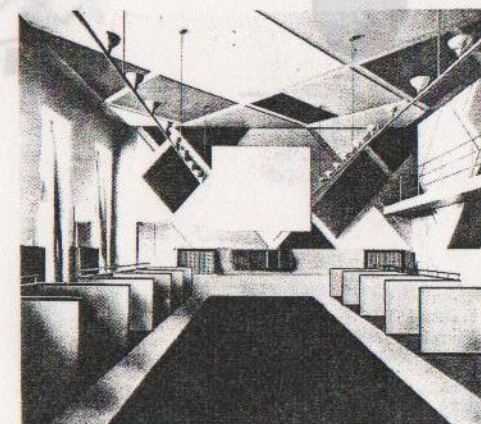
87. Van Doesburg, Theo, Café L'Aubette, Estrasburgo, interior que muestra las bombillas desnudas originales y el mobiliario de madera curvada, este último se construyó especialmente para el diseño de Van Doesburg.



85



86
87



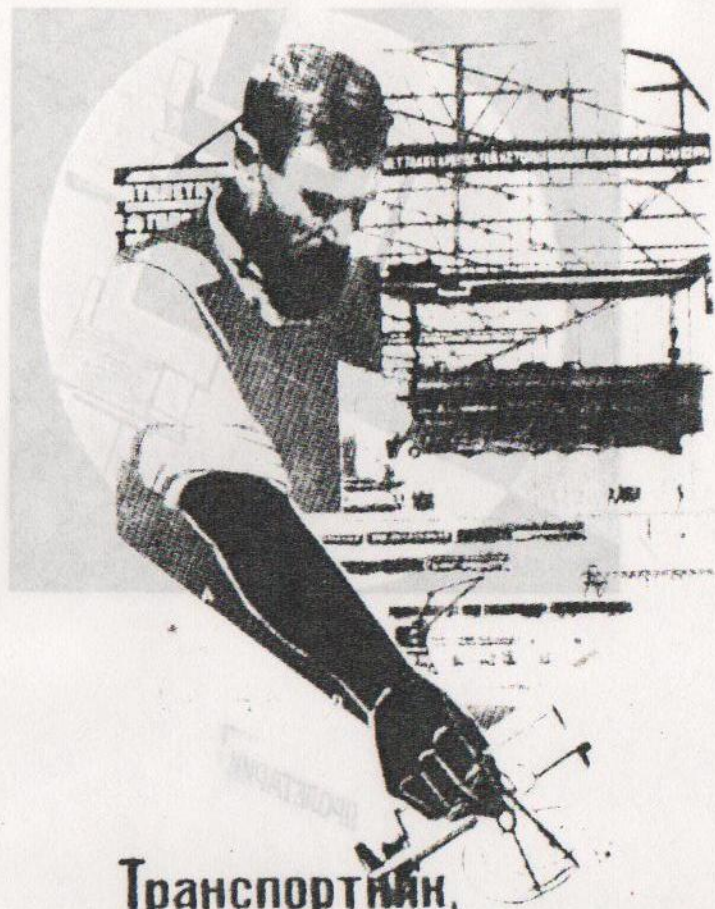
CONSTRUCTIVISMO



88. Lissitzky, Eliezer Markovich, *La historia de dos cuadrados*, 1922



82. R. Lissitzky, *Composiciones de la historia de dos cuadrados*, 1922-23

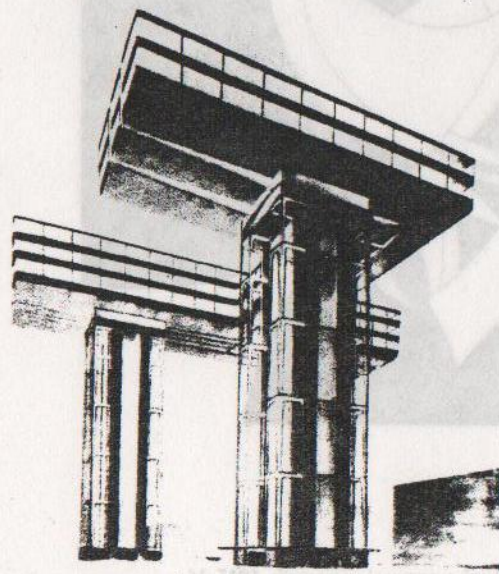
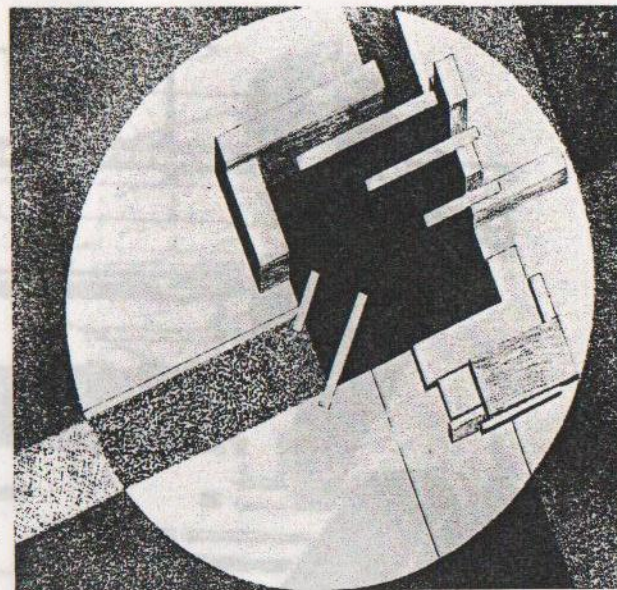
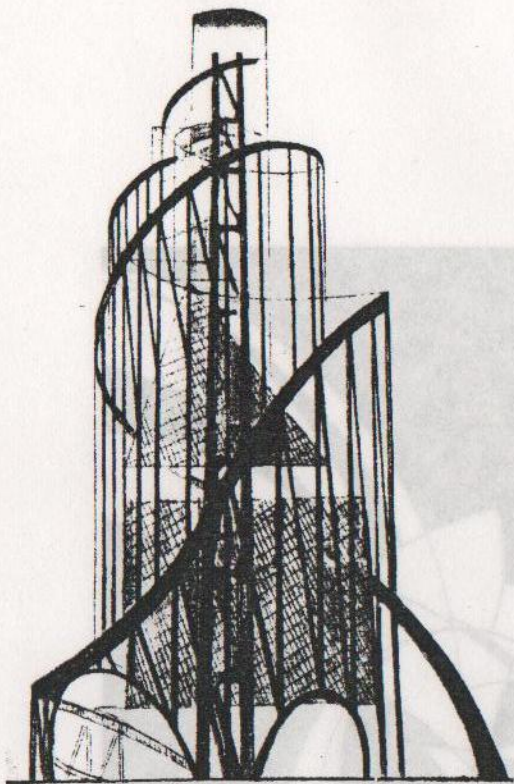


Транспортник,
вооружаясь техническими знаниями,
борись за реконструкцию транспорта

89. Cartel soviético, h. 1930



90. Rodchenko, Alexander, dibujo hecho con regla y compás, 1915-16



91. (arriba) Tatlin, Vladimir,
Monumento a la III Internacional,
h. 1919

92. (izquierda) Lissitzky, Eliezer
Markovich, *Representación para
estructura arquitectónica*, 1924

93. (arriba) Lissitzky, Eliezer
Markovich, *Proun: la ciudad*, 1921

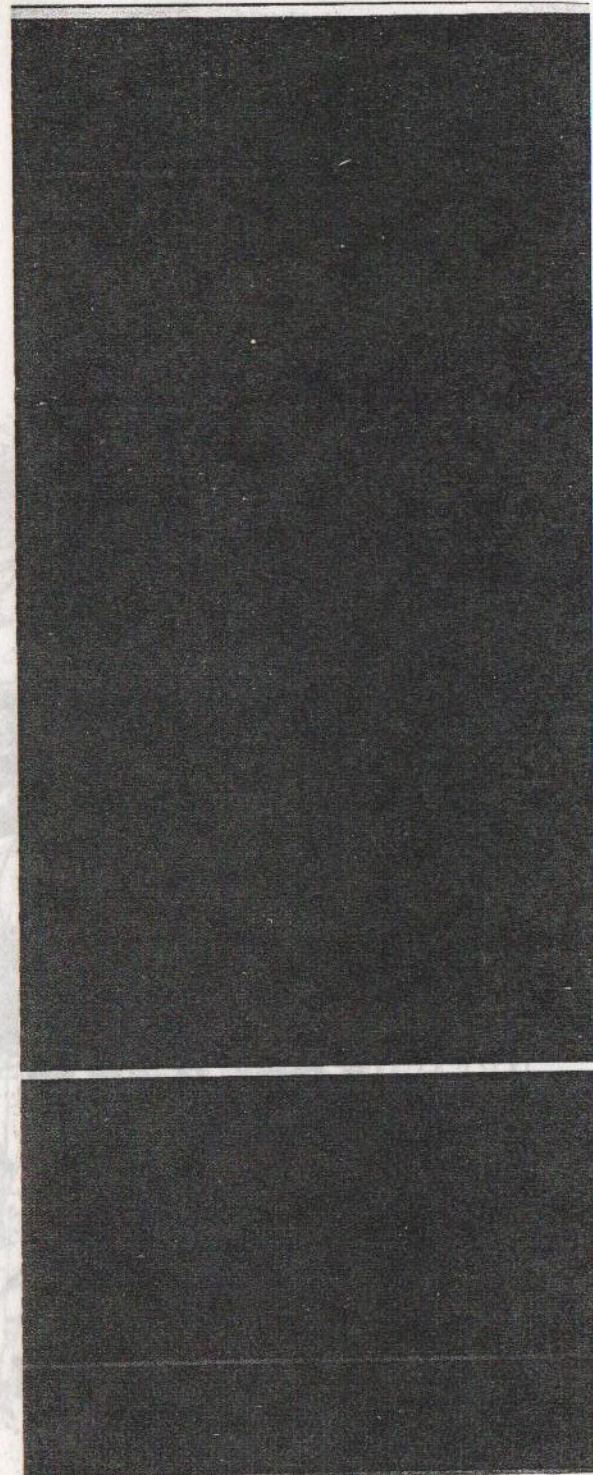
94. (derecha) Taller de Lissitzky,
El podio de Lenin, 1924

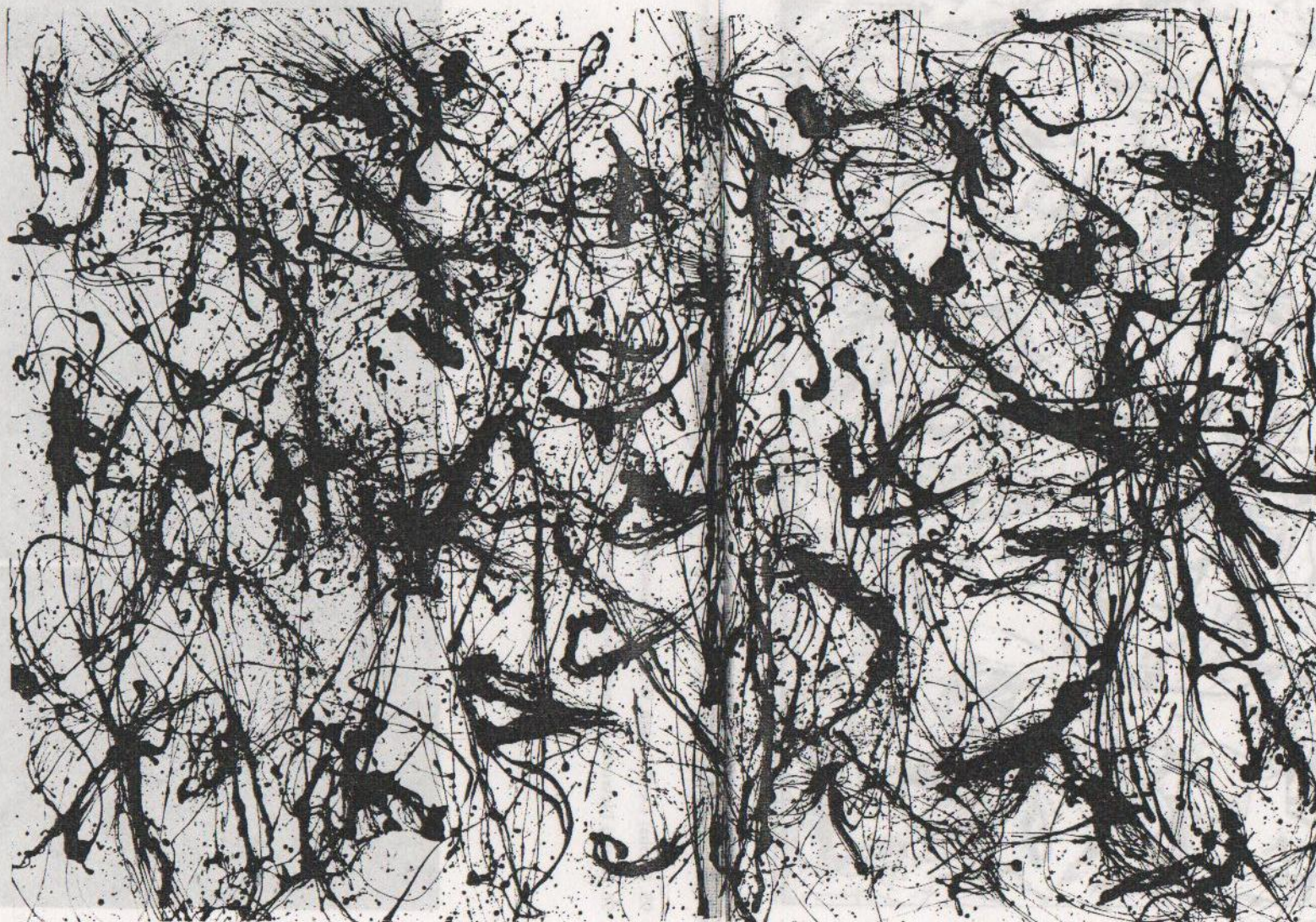


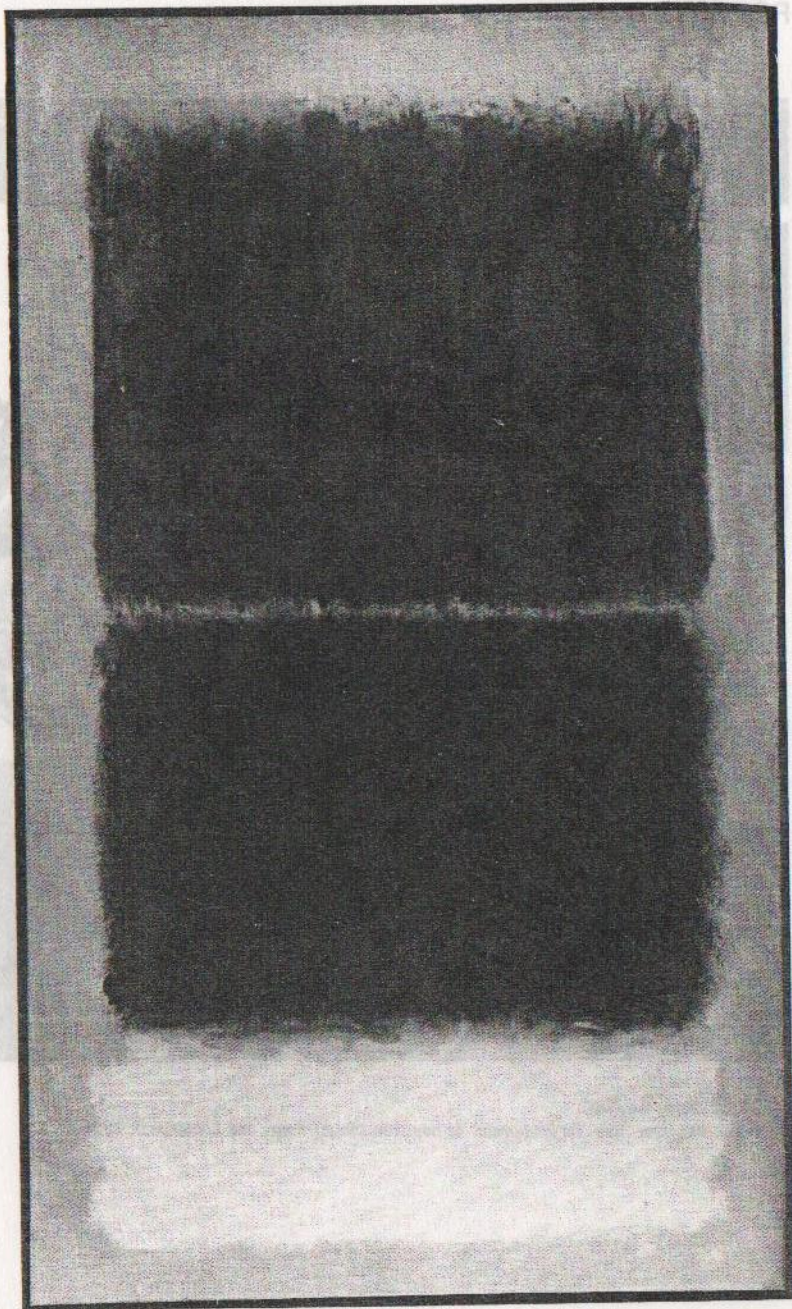


95. (arriba) De Kooning, Willem, *Excavación*, 1950

96. (abajo) Newman, Barnett, *Vir heroicus sublimis*, 1950-51







98. (izquierda) Rothko, Mark, *Luz roja sobre negro*, 1957

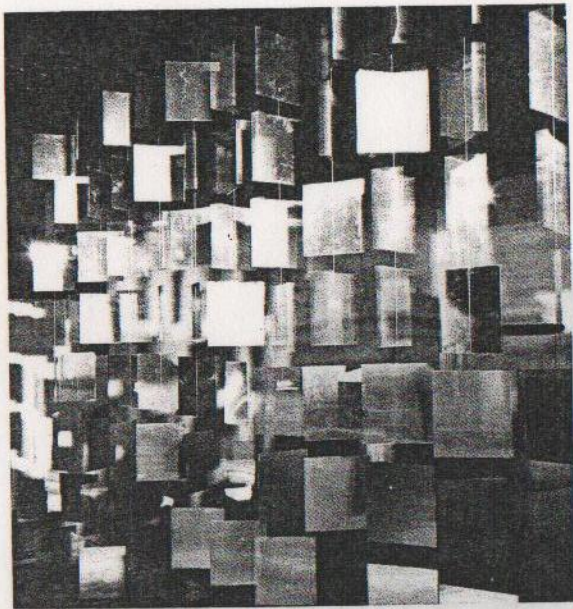
99. (abajo) Still, Clyfford, *Pintura*-1951



ARTE CINÉTICO

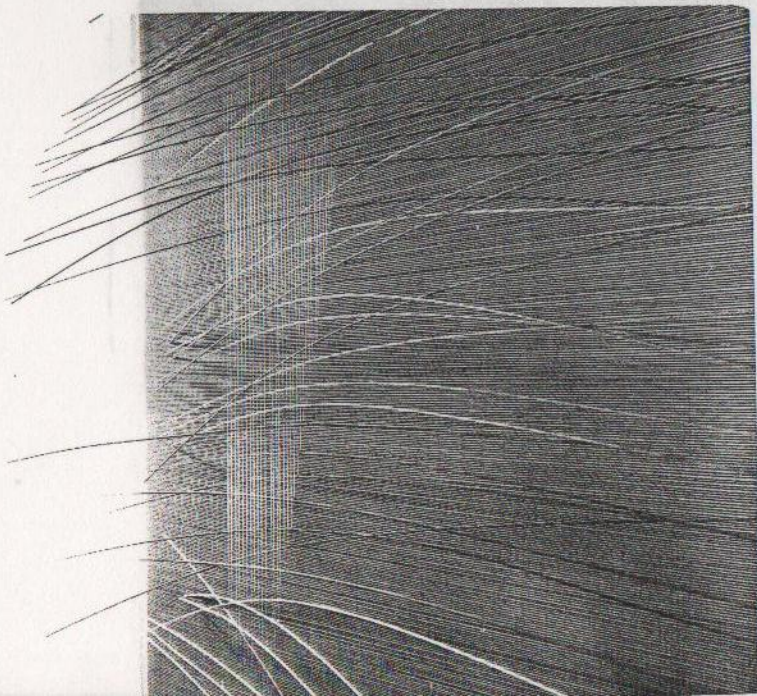
100. La Pintura
101. Soneto R.

ARTE CINÉTICO

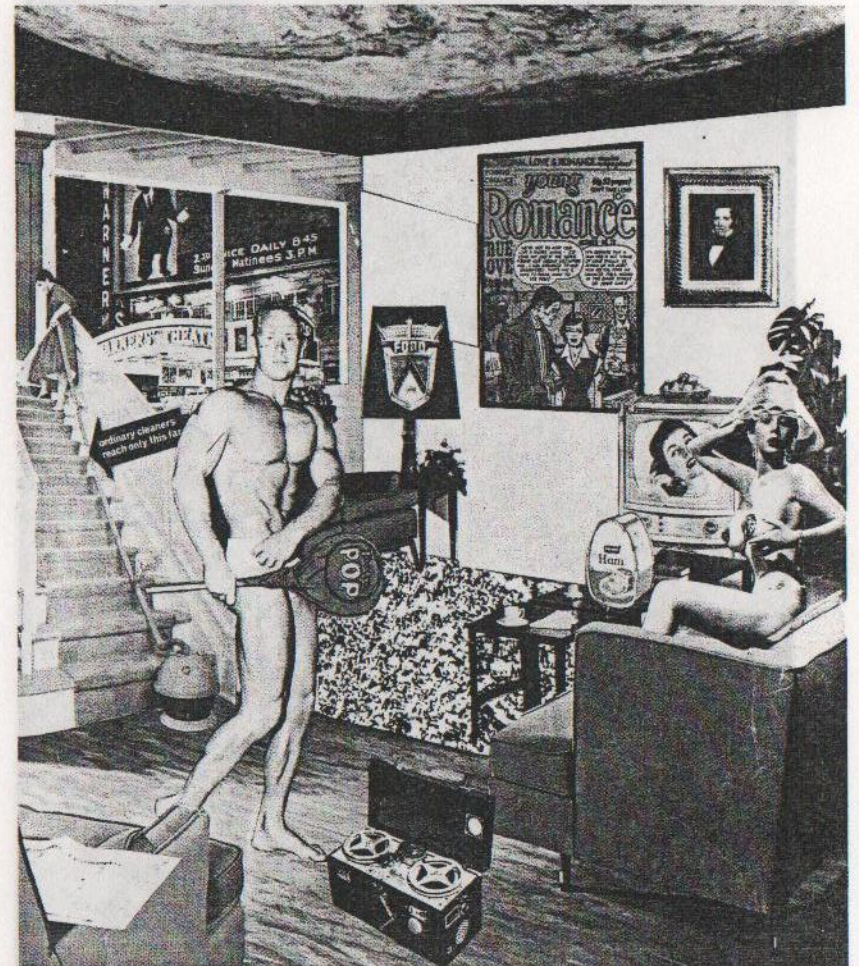


100. Le Parc, Julio, *Luz continua*, móvil, 1960

101. Soto, R. J., *Vibraciones*, 1965



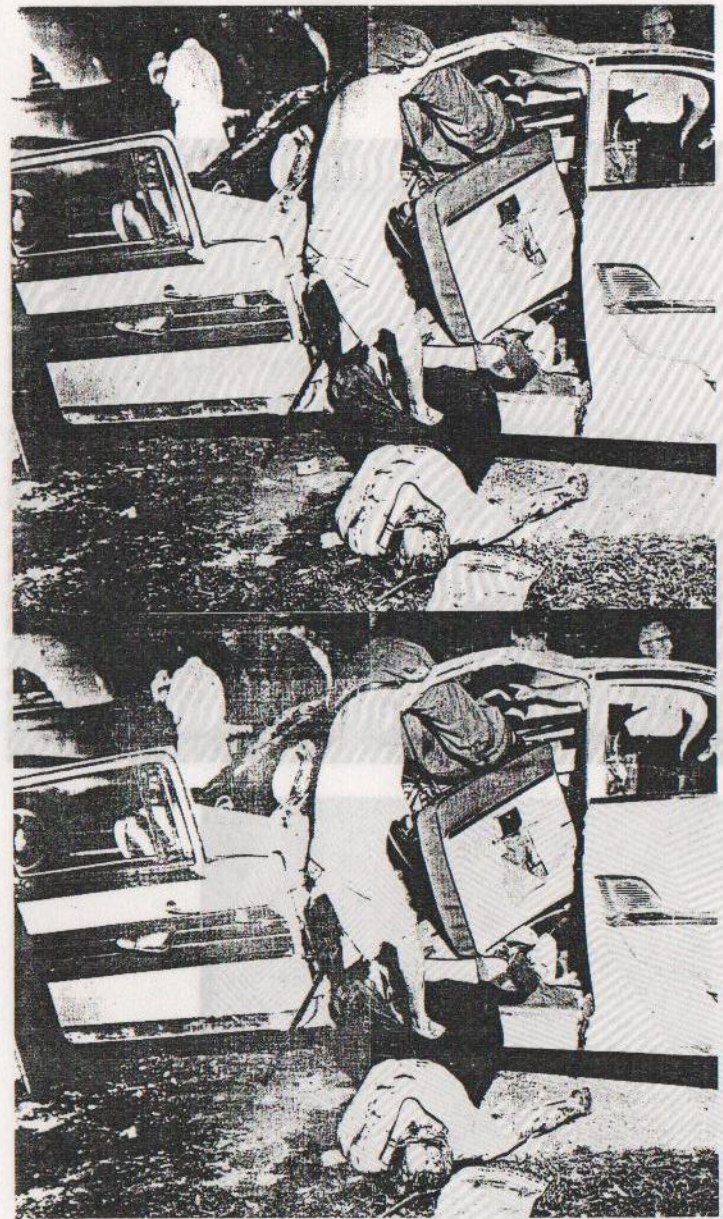
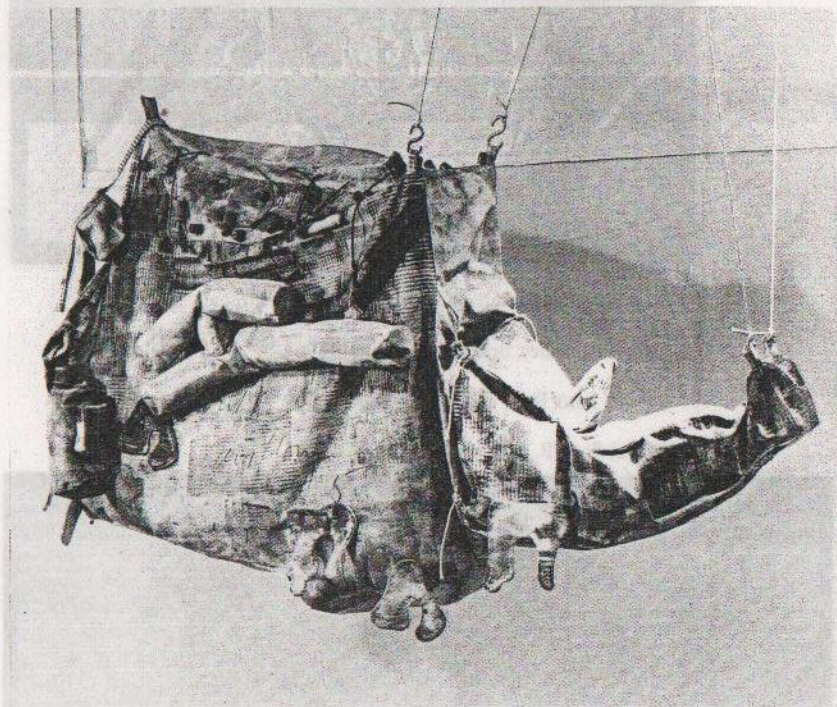
POP ART

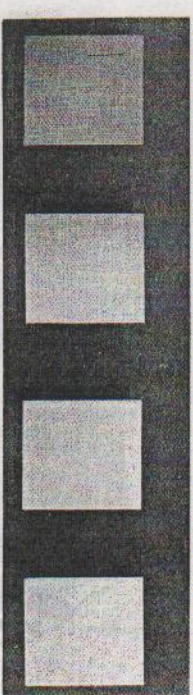
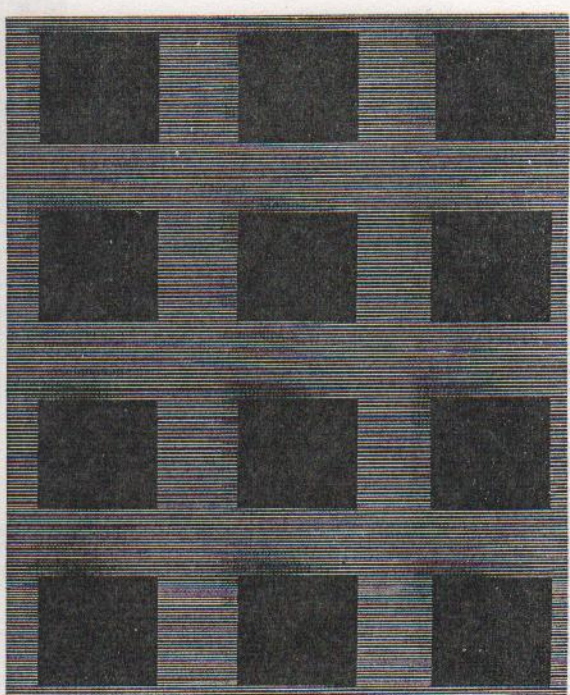
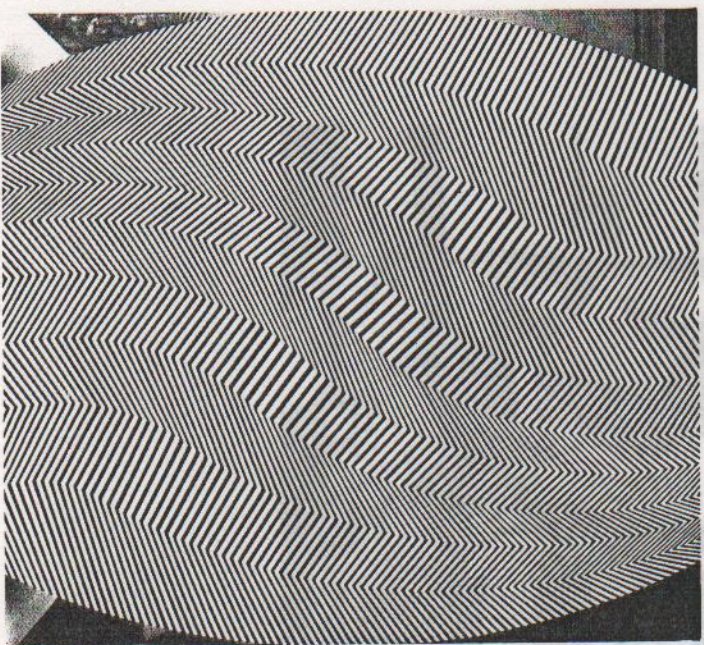
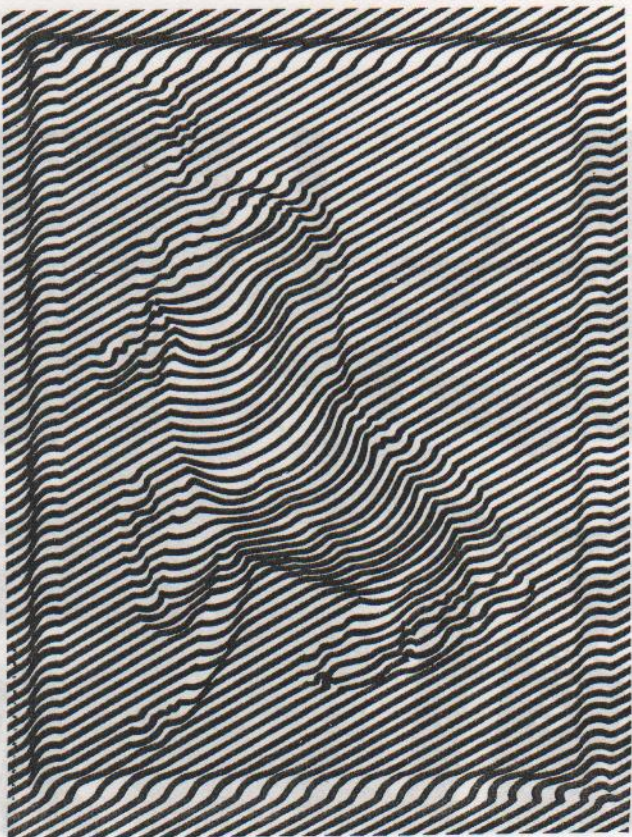


102. Hamilton, Richard,
Sencillamente, ¿qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?, 1956

103. (abajo) Oldenburg, Claes, *Máquina blanda, corriente de aire 6*, 1966

104. (derecha) Warhol, Andy, «*Desastre del sábado*», 1964



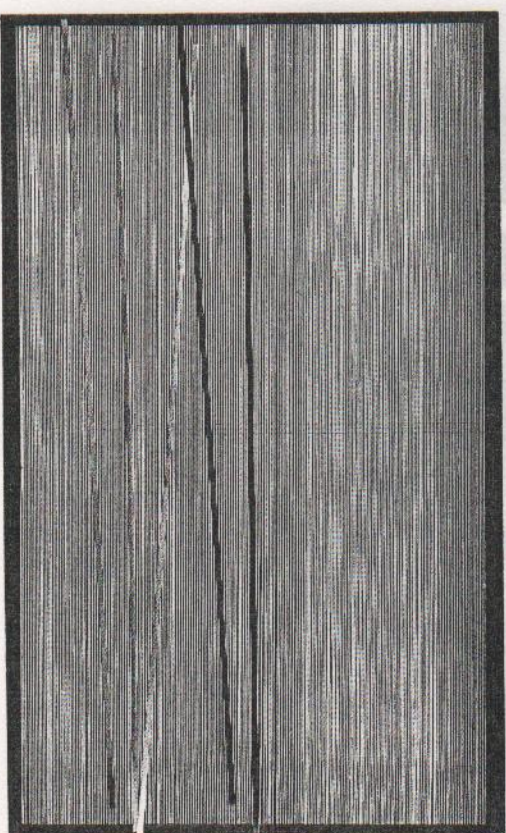


105. (arriba, izquierda) Vasarely, Victor, *Cobra*, 1938

106. (izquierda) Riley, Bridget, *Lanzadera I*, 1964

107. (arriba) Soto, R. J., *Un quart de bleu*, 1968

108. (abajo) Soto, R. J., *Cinq grandes tiges*, 1964



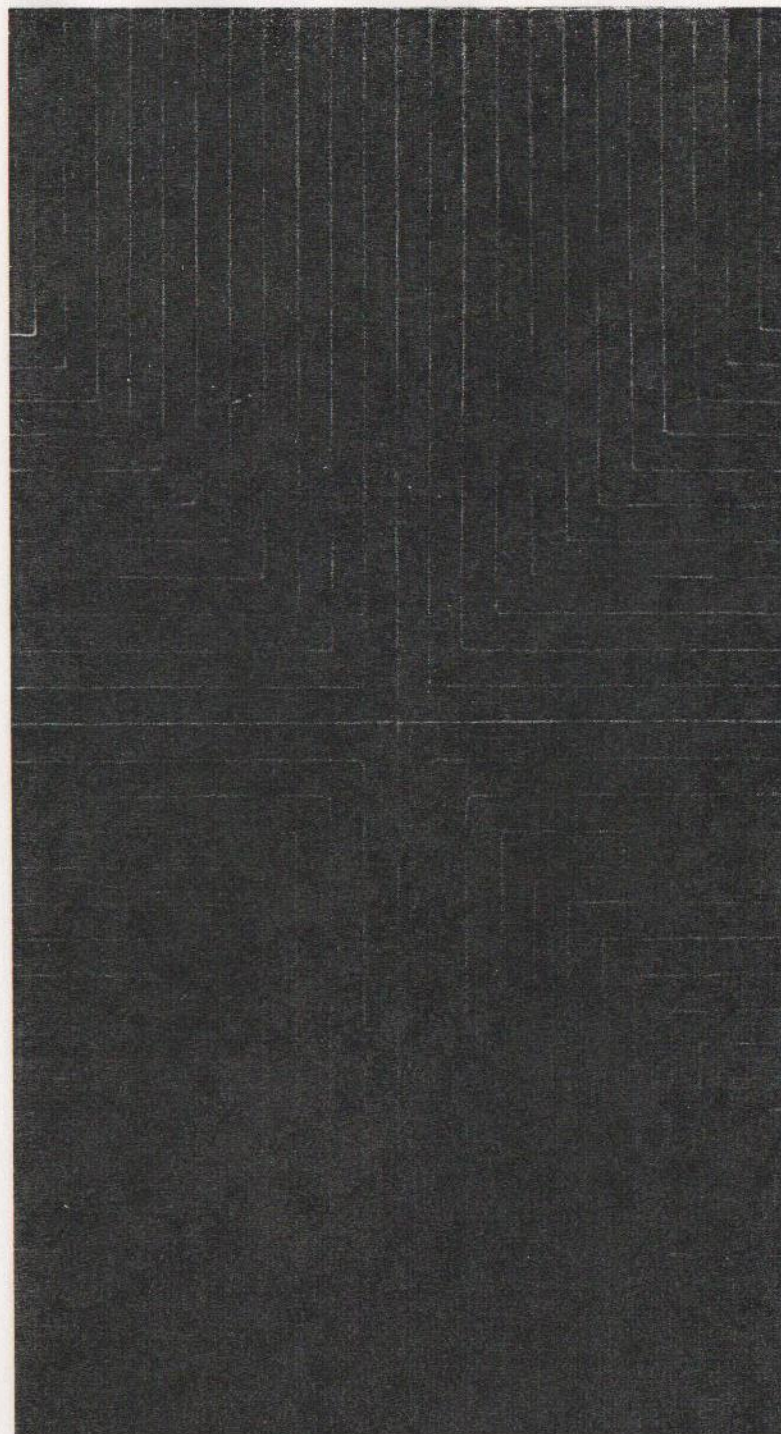
MINIMALISMO

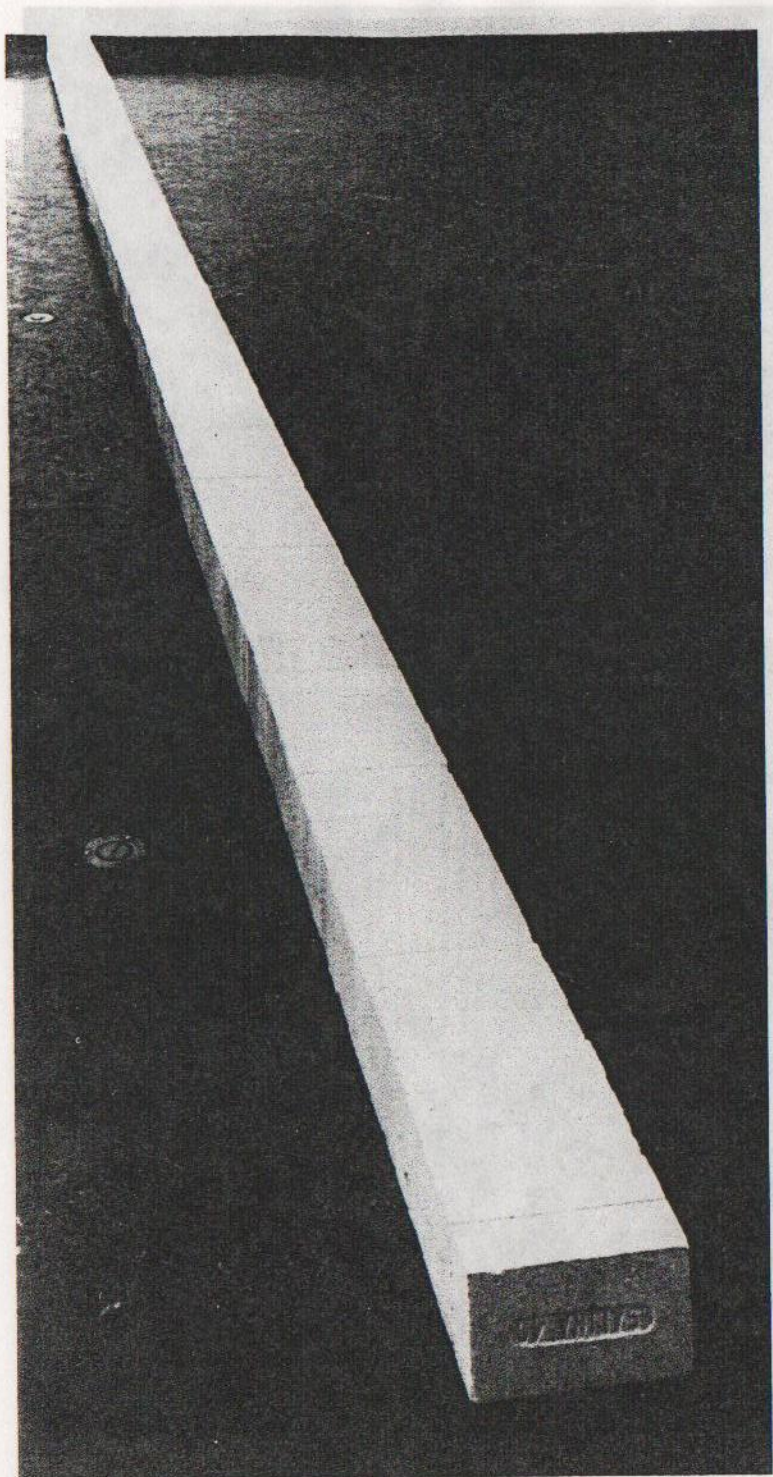
112 Stella, Frank, 1959

111 Stella, Frank, 1959

109. Flavin, Dan,
Monumento a V. Tatlin, 1966

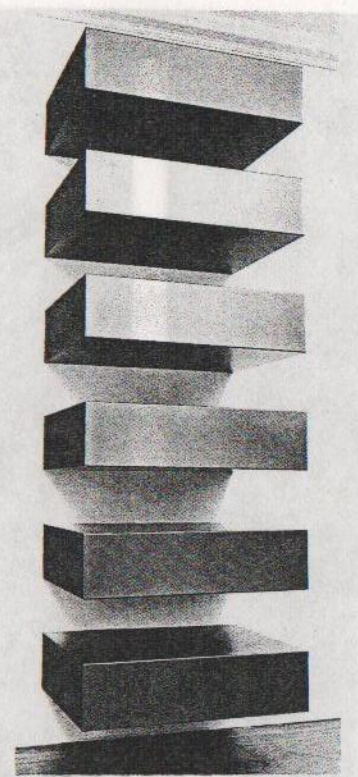
110. Stella, Frank,
Die Fahne hoch!, 1959



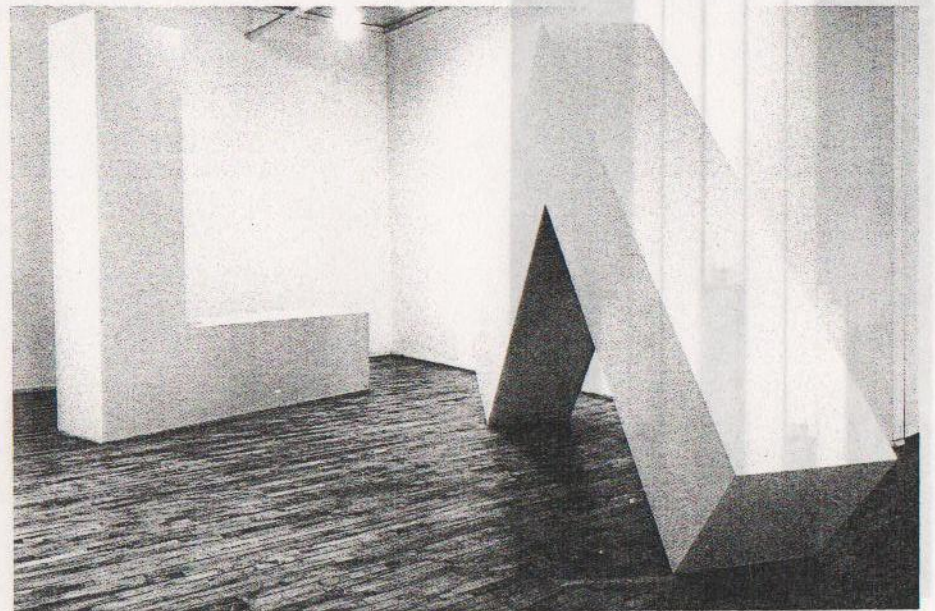


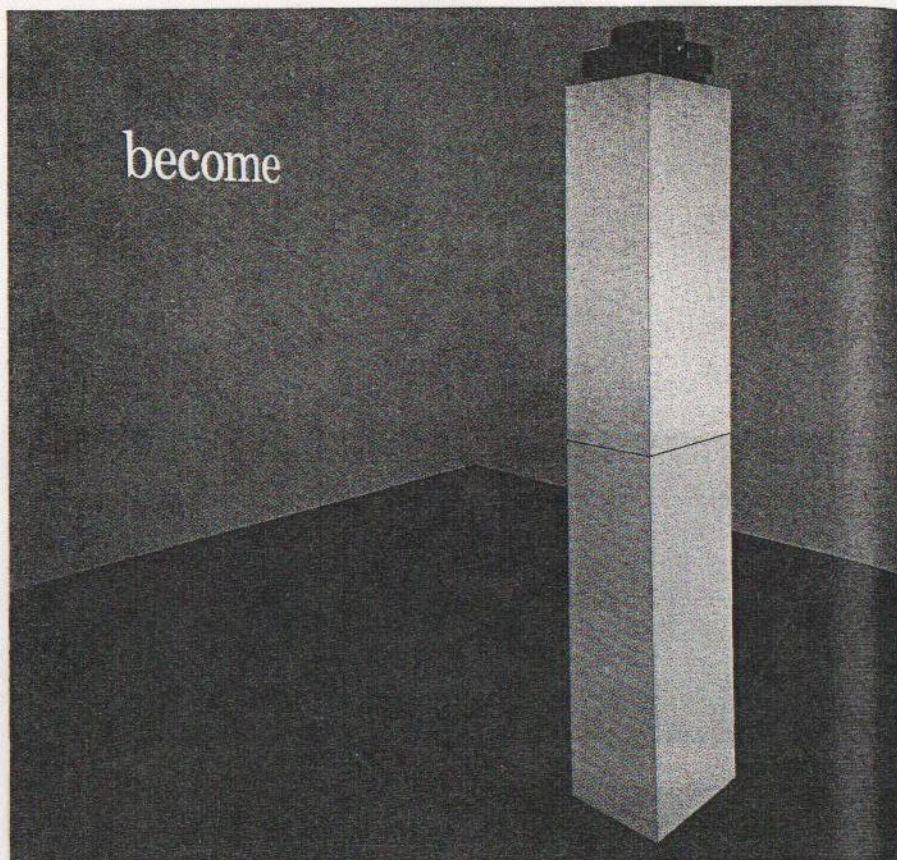
<111. Andre, Carl, *Palanca*, 1966

112. Judd, Don, *Sin título*, 1970

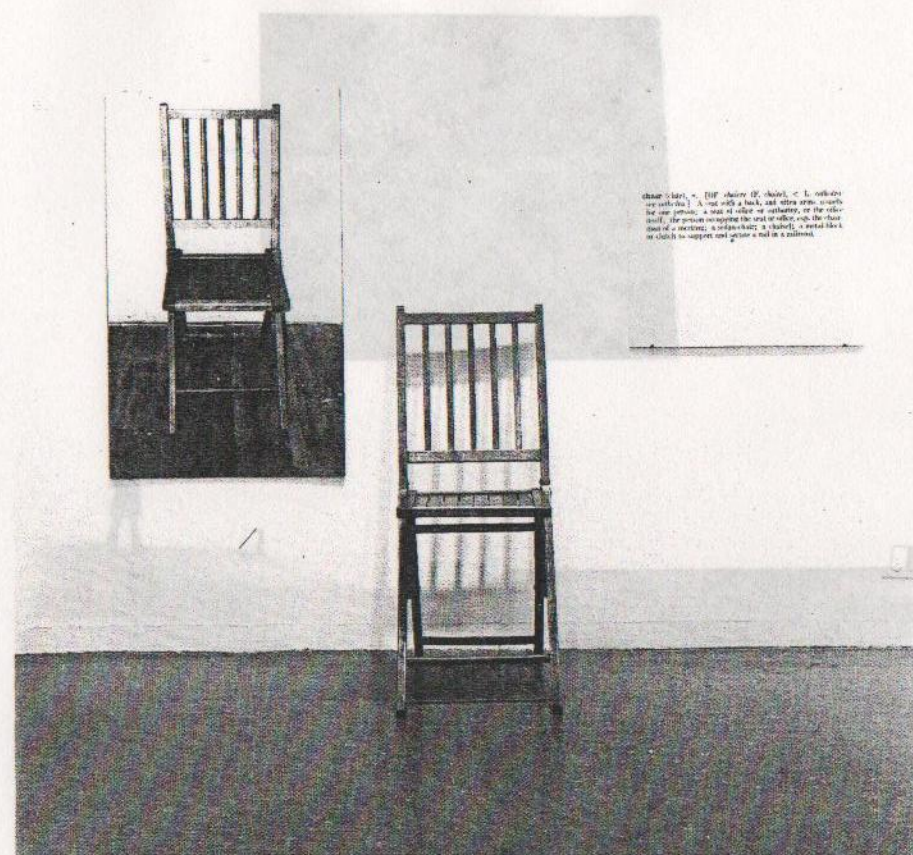


113. Morris, Robert, *Sin título*, 1965

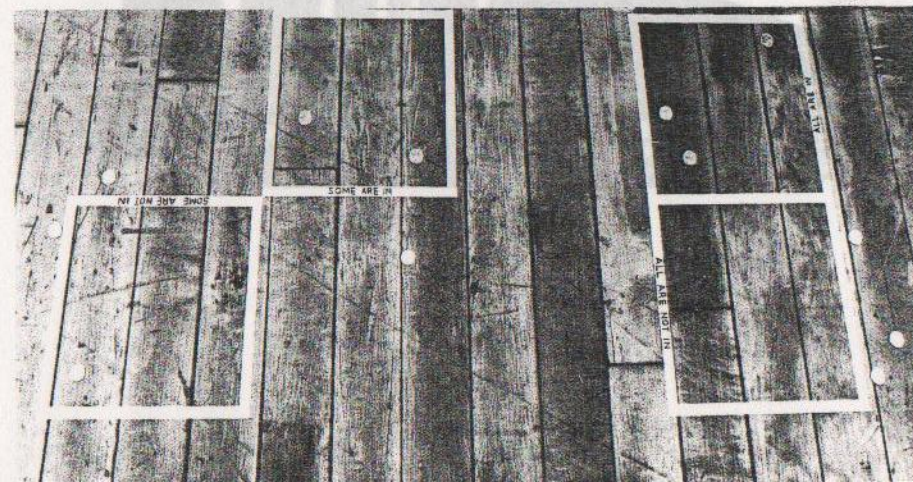




114. Barry, Robert, *De algún modo*, 1976

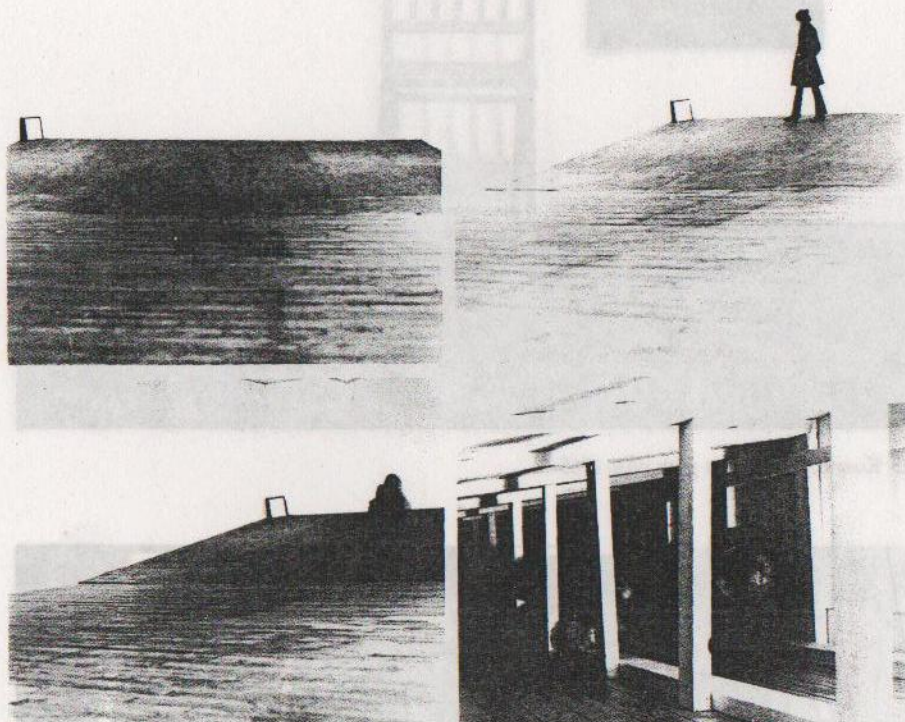


115. Kosuth, Joseph, *Una y tres sillas*, 1965



116. Bochner, Mel,
Axioma de indiferencia
(detalle), 1973>

ROOM A: ACTIVATED
ON WEDNESDAY AND SATURDAY



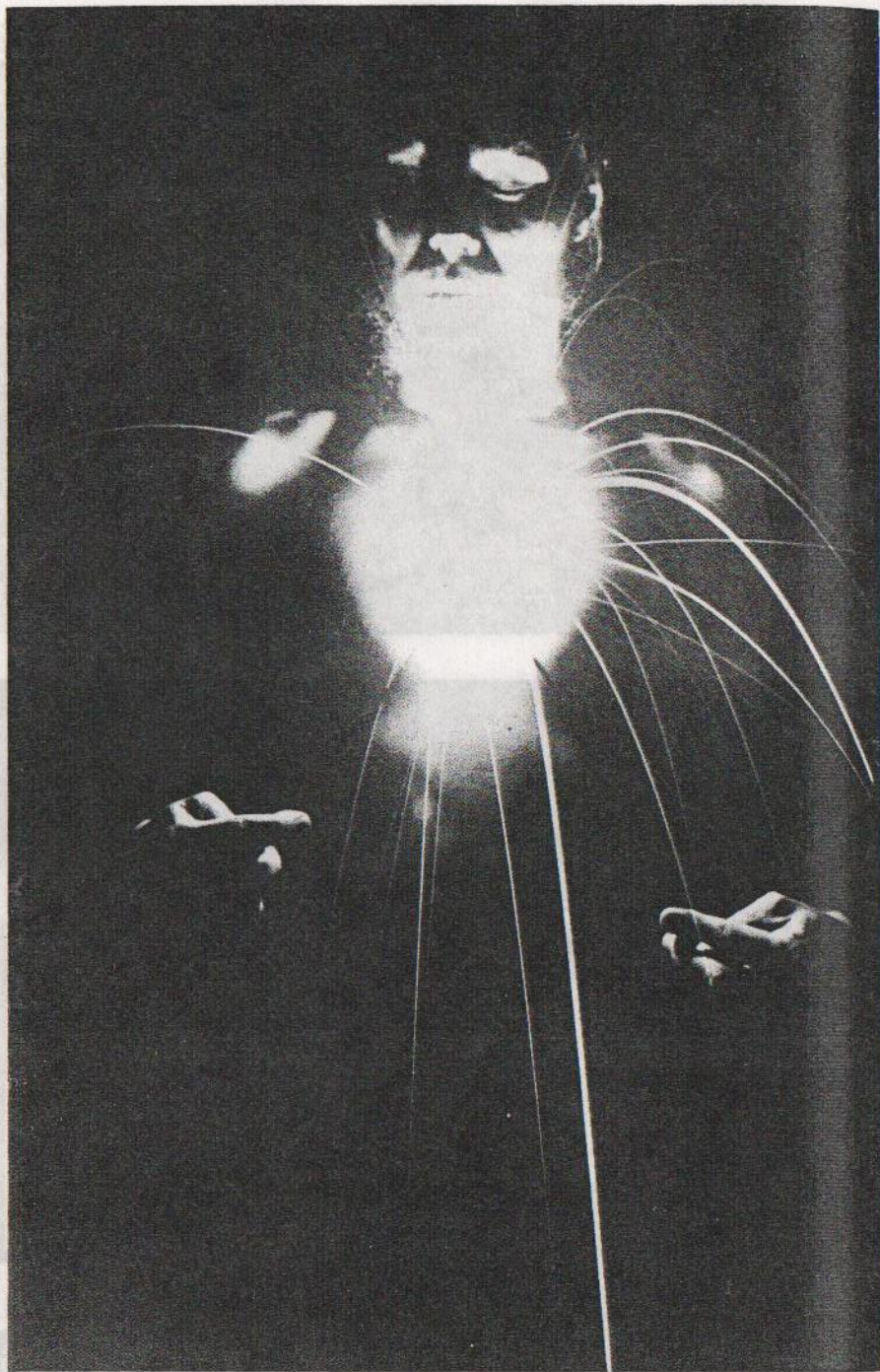
Room A: SEEDBED

① THE ROOM IS ACTIVATED BY MY PRESENCE UNDERGROUND, UNDERFOOT - BY MY MOVEMENT FROM POINT TO POINT UNDER THE RAMP.

② THE GOAL OF MY ACTIVITY IS THE PRODUCTION OF SEED - THE SCATTERING OF SEED THROUGHOUT THE UNDERGROUND AREA (MY AIM IS TO CONCENTRATE ON MY GOAL, TO BE TOTALLY ENCLOSED WITHIN MY GOAL)

③ THE MEANS TO THIS GOAL IS PRIVATE SEXUAL ACTIVITY (MY ATTEMPT IS TO MAINTAIN THE ACTIVITY THROUGHOUT THE DAY, SO THAT A MAXIMUM OF SEED IS PRODUCED; MY AIM IS TO HAVE CONSTANT CONTACT WITH MY BODY SO THAT AN EFFECT FROM MY BODY IS CARRIED OUTSIDE.)

④ MY AIDS ARE THE VISITORS TO THE GALLERY - IN MY SECLUSION, I CAN HAVE PRIVATE IMAGES OF THEM, TALK TO MYSELF ABOUT THEM: MY FANTASIES ABOUT THEM CAN EXCITE ME, INDUCE ME TO SUSTAIN - TO RESUME - MY PRIVATE SEXUAL ACTIVITY. (THE SEED 'PLANTED' ON THE FLOOR, THEN, IS A JOINT RESULT OF MY PRESENCE AND THEIRS.)



118. Burden, Chris, *Puerta al paraíso*, 1973

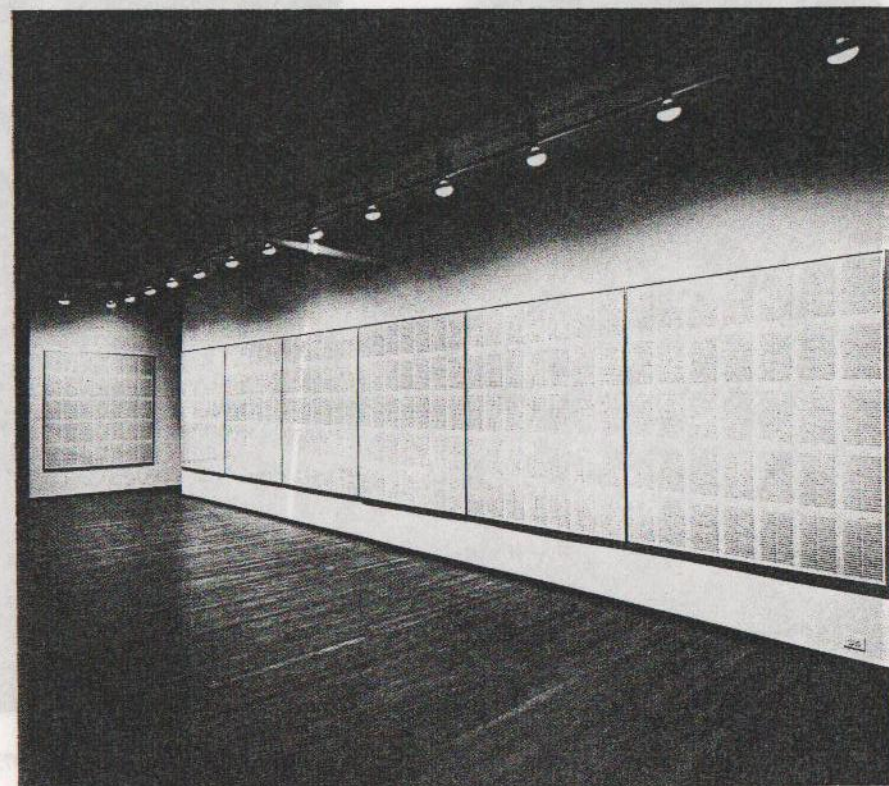
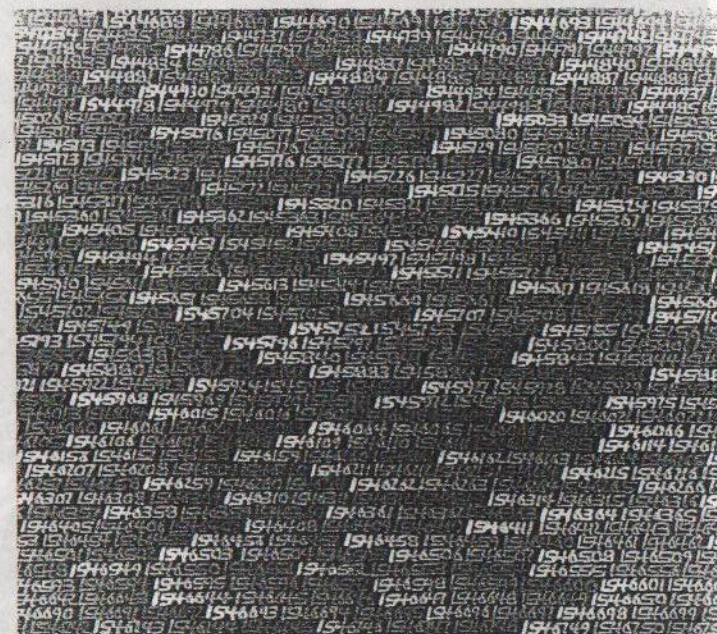


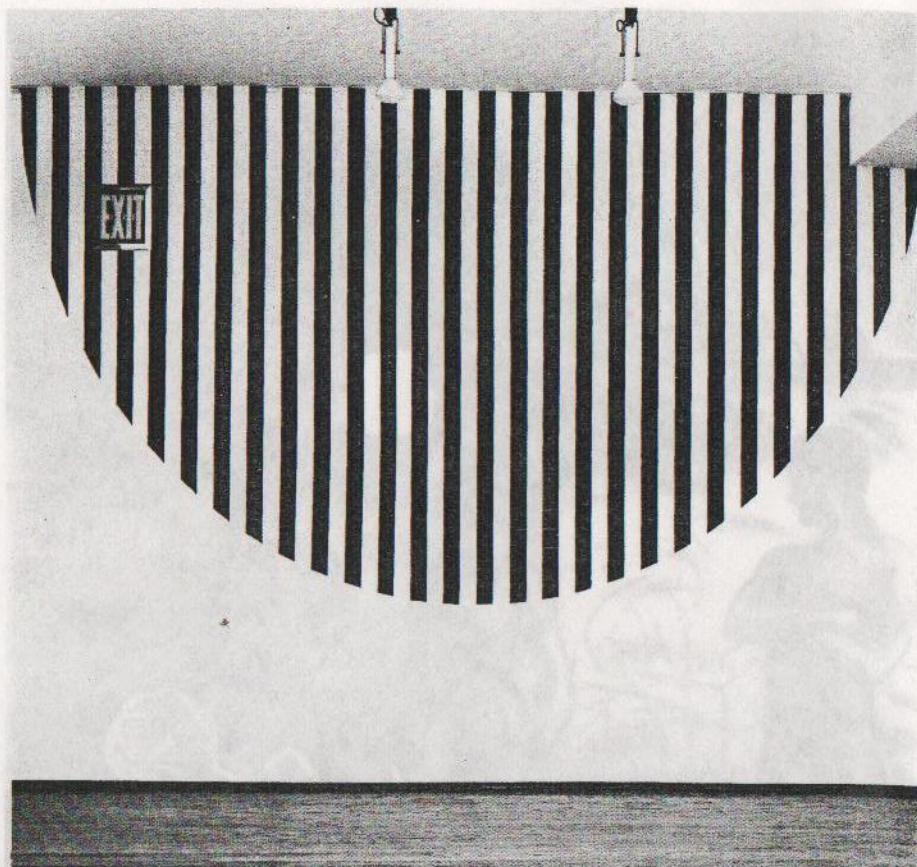
119. Gilbert and George, *Escultura cantarina*, 1971

121. Opalka, Roman,
1 al infinito
(detalle de la serie), 1965>

122. Darboven, Hanne,
Sin título, 1972-73>

120. Dibbets, Jan,
Luz de día/flash,
luz exterior/luz interior, 1971



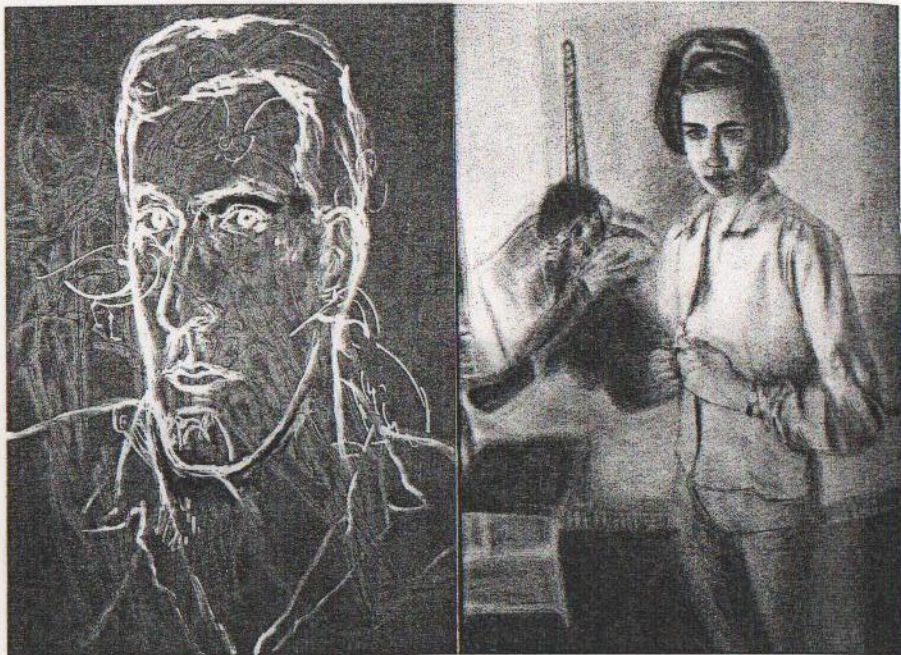


123. Buren, Daniel, *Pieza n.º 3* de su exposición «Para transgredir», 1976

POSTMODERNISMO

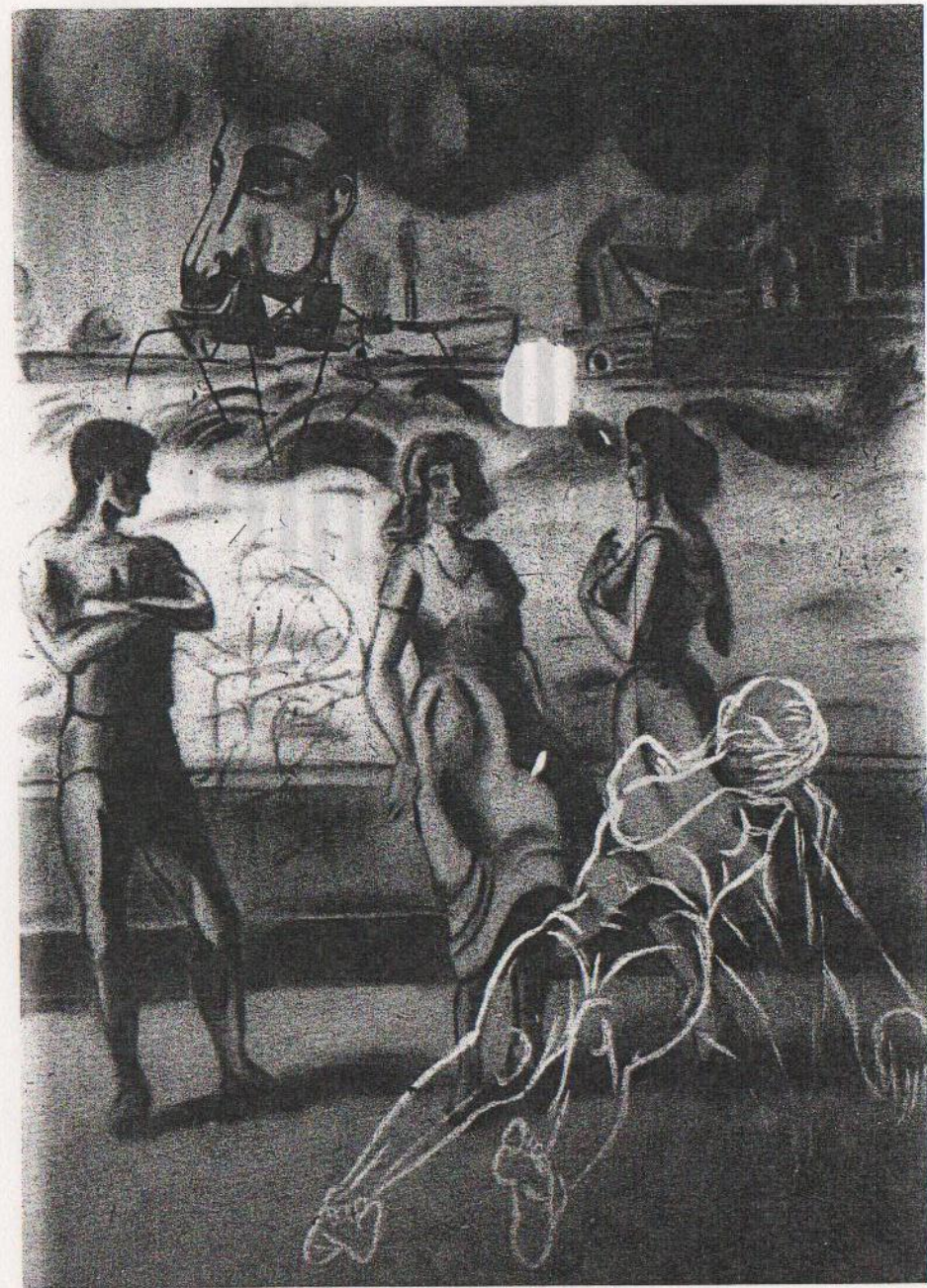
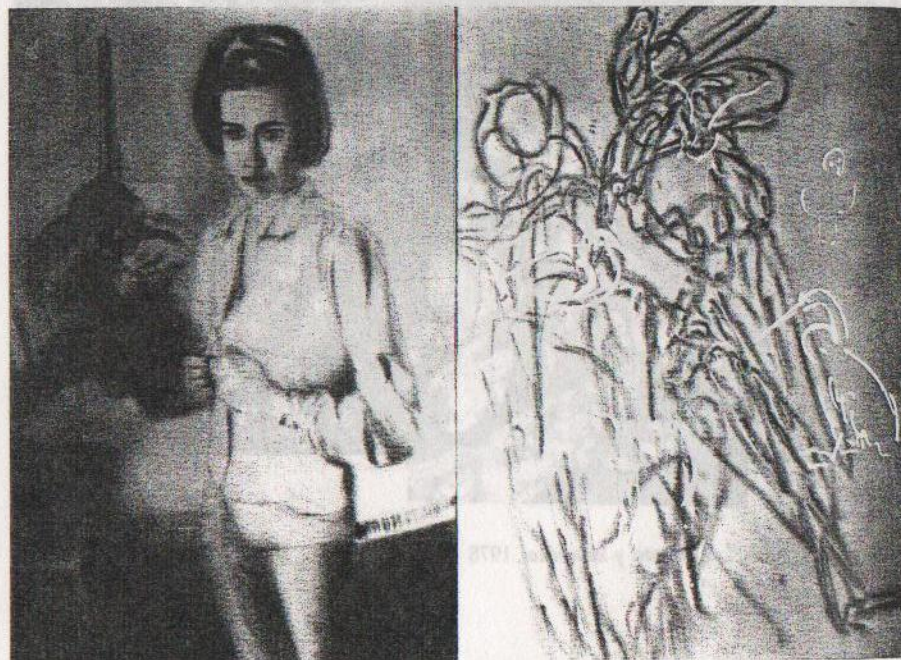


124. Schnabel, Julian, *Los pacientes y los médicos*, 1978

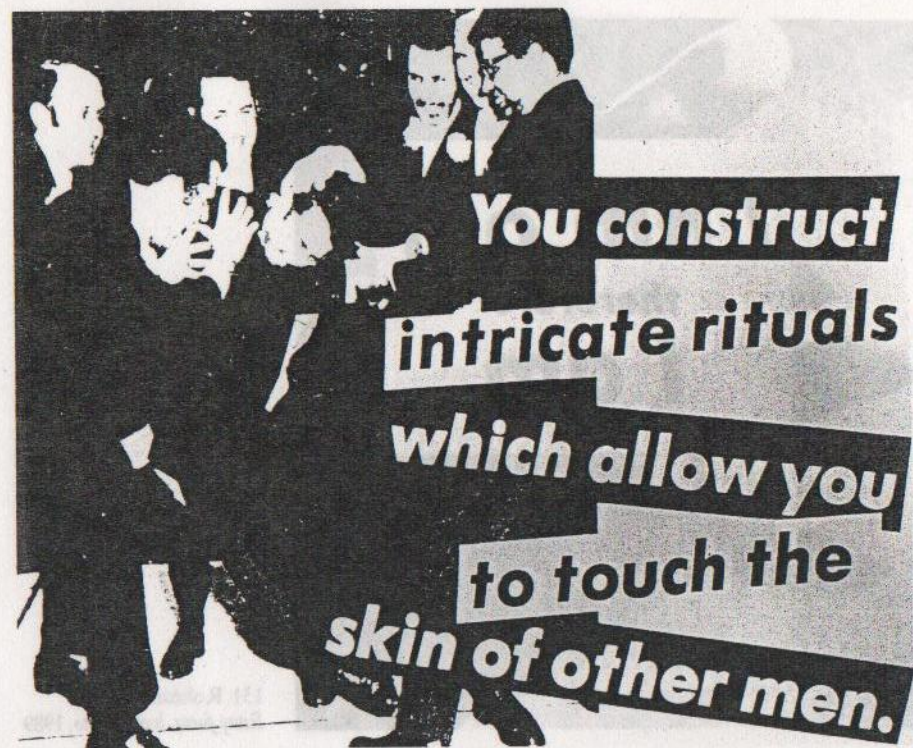
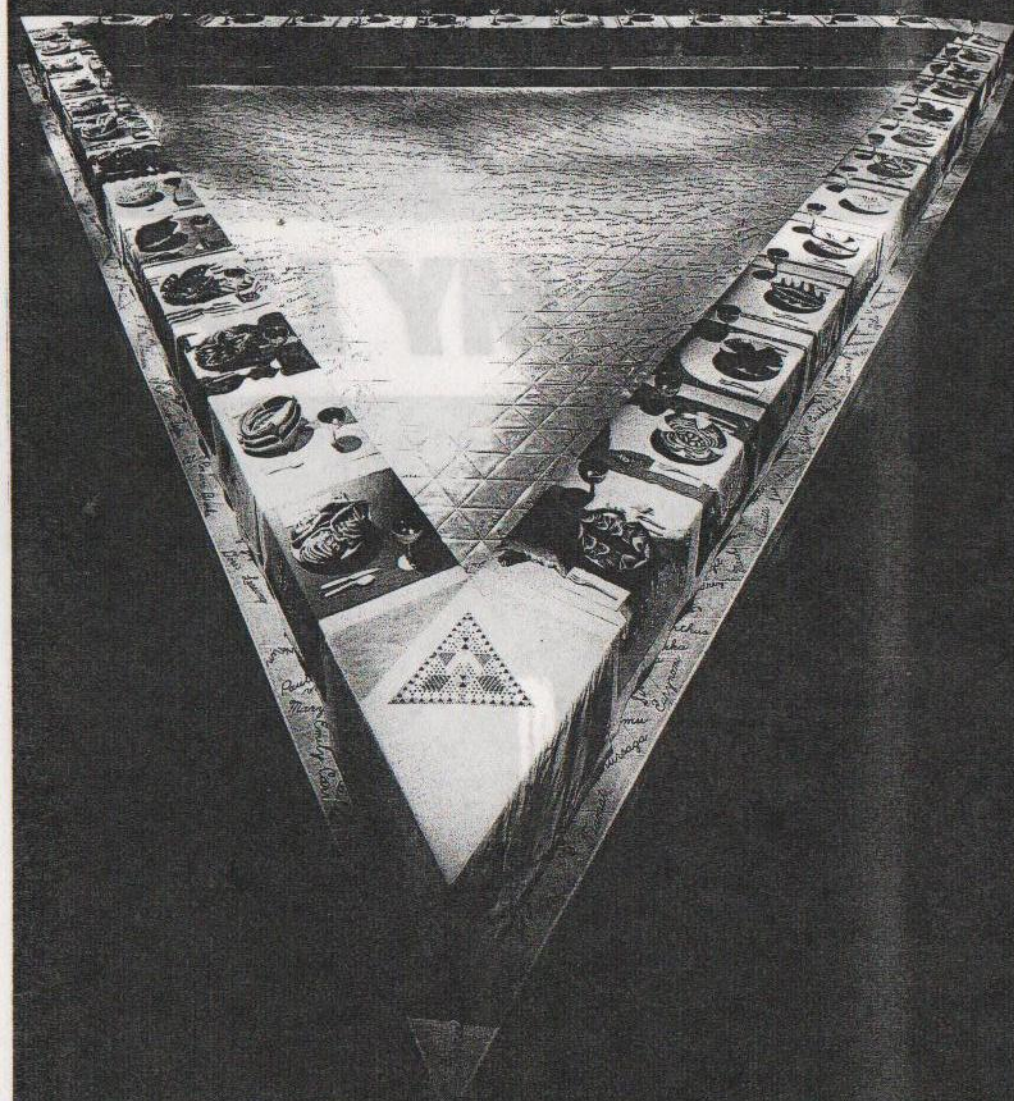


125. Schnabel, Julian, *Salto*, 1980

126. Salle, David, *Demonización*, 1980



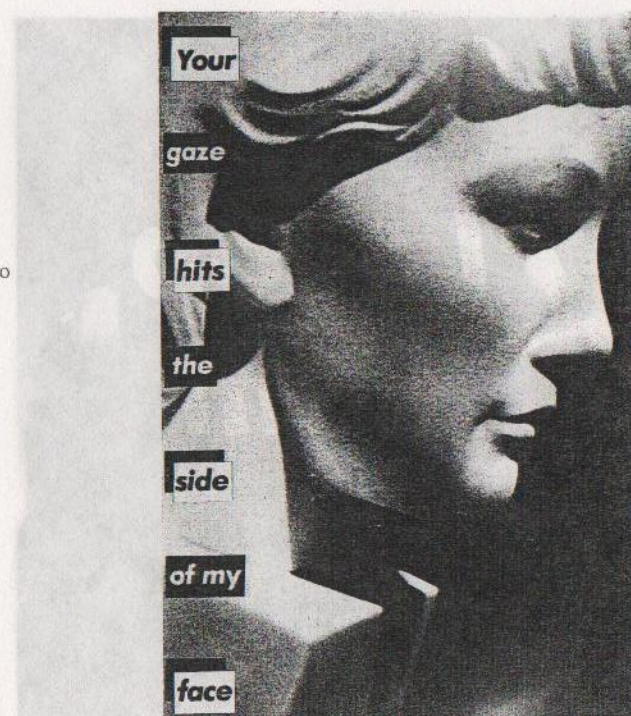
127. Salle, David, *Salvajismo y desfiguración*, 1981

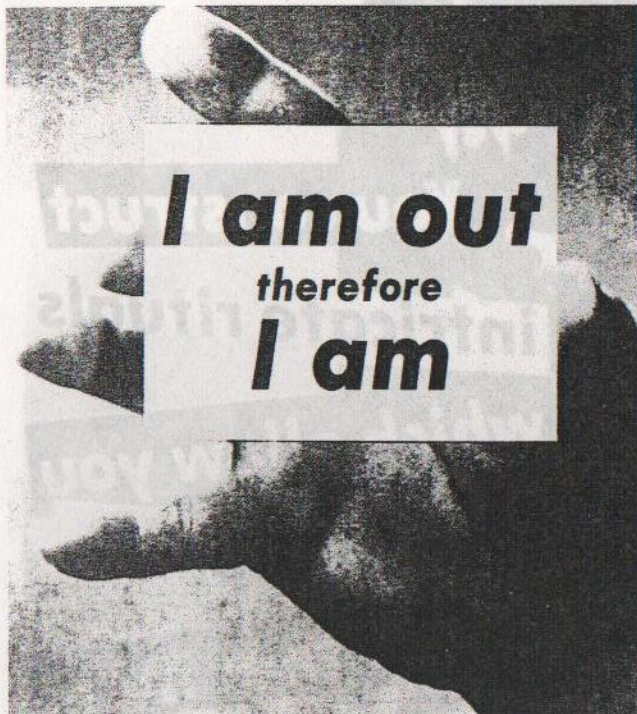


128. Chicago, Judy, *La cena*, 1974

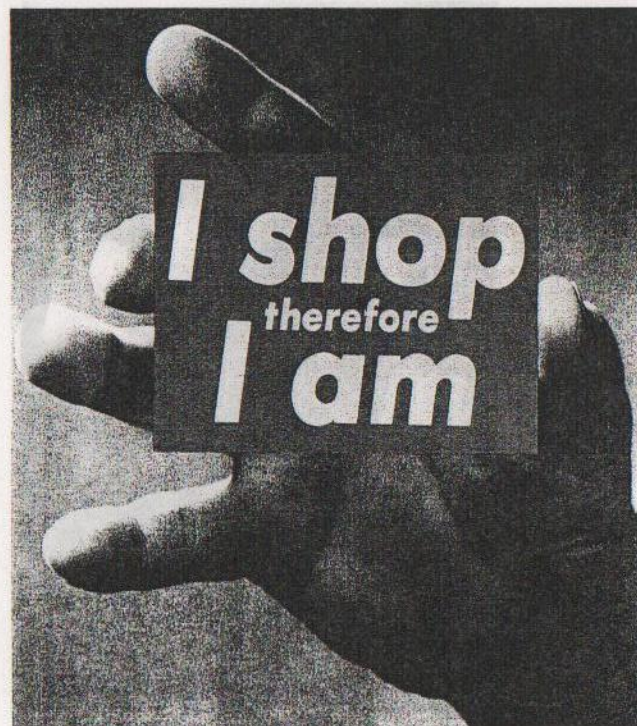
129. Kruger, Barbara, Sin título («Usted construye intrincados rituales que le permiten tocar la piel de otros hombres»), 1980

130. Kruger, Barbara, Sin título («Su mirada hiere el costado de mi cara»), 1981





131. Rolston, Adam,
Estoy fuera, luego existo, 1989

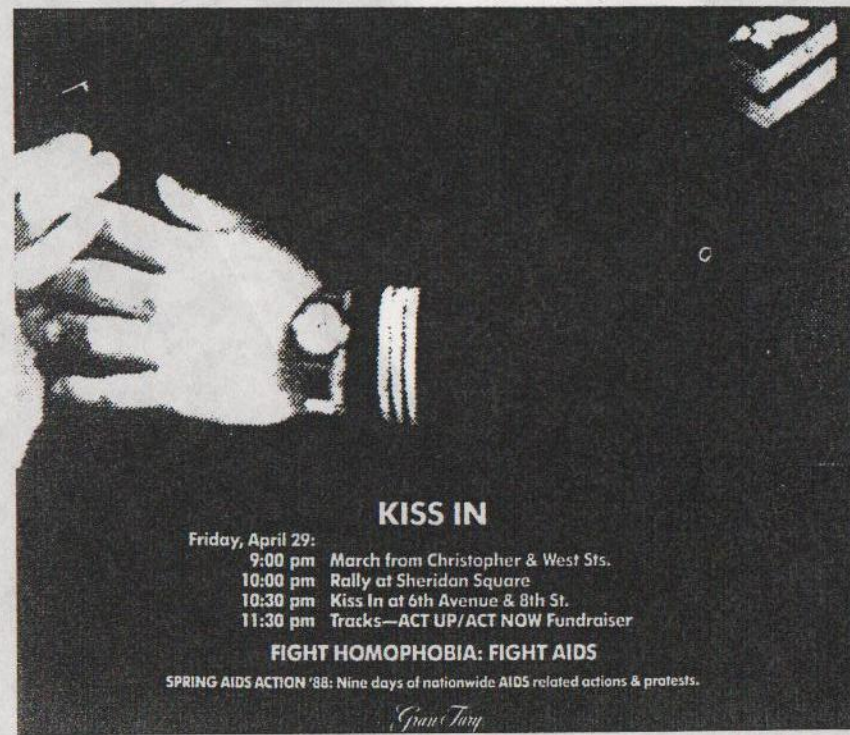


132. Kruger, Barbara,
Sin título («Compro, luego existo»), 1987

133. Gran Fury,
Lee mis labios (muchachos), 1988



READ MY LIPS



KISS IN

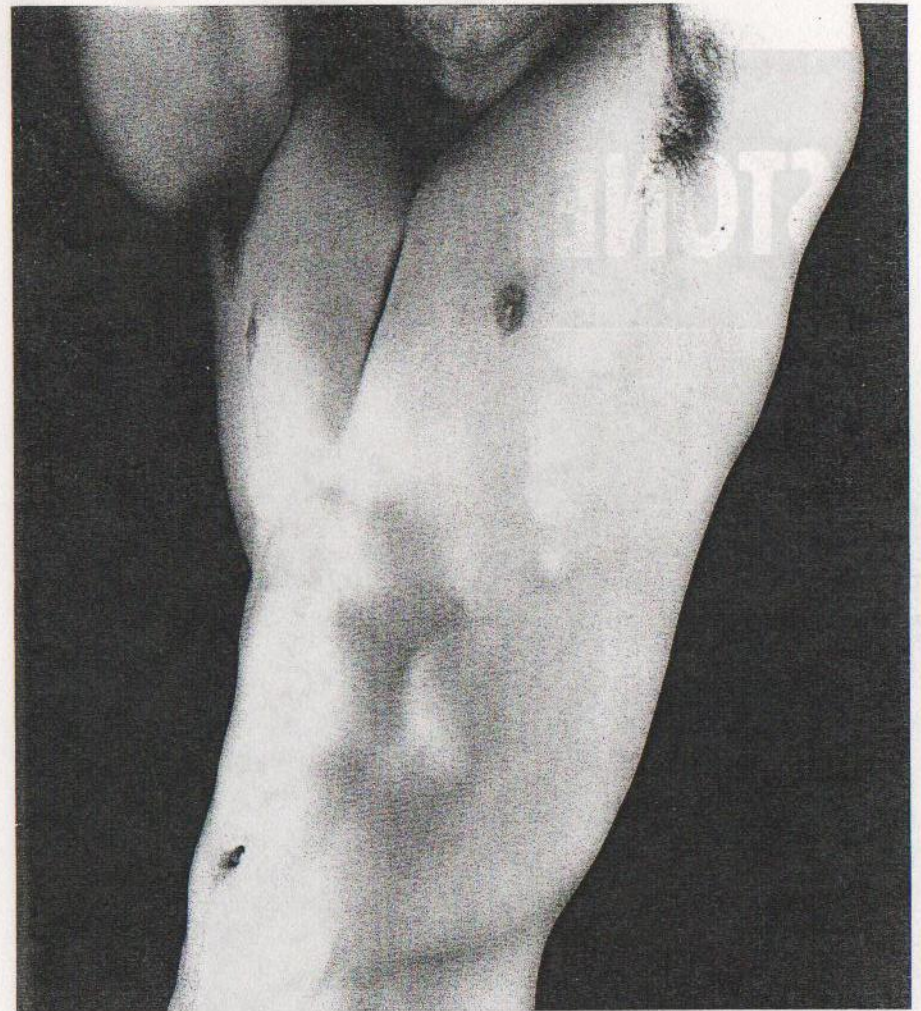
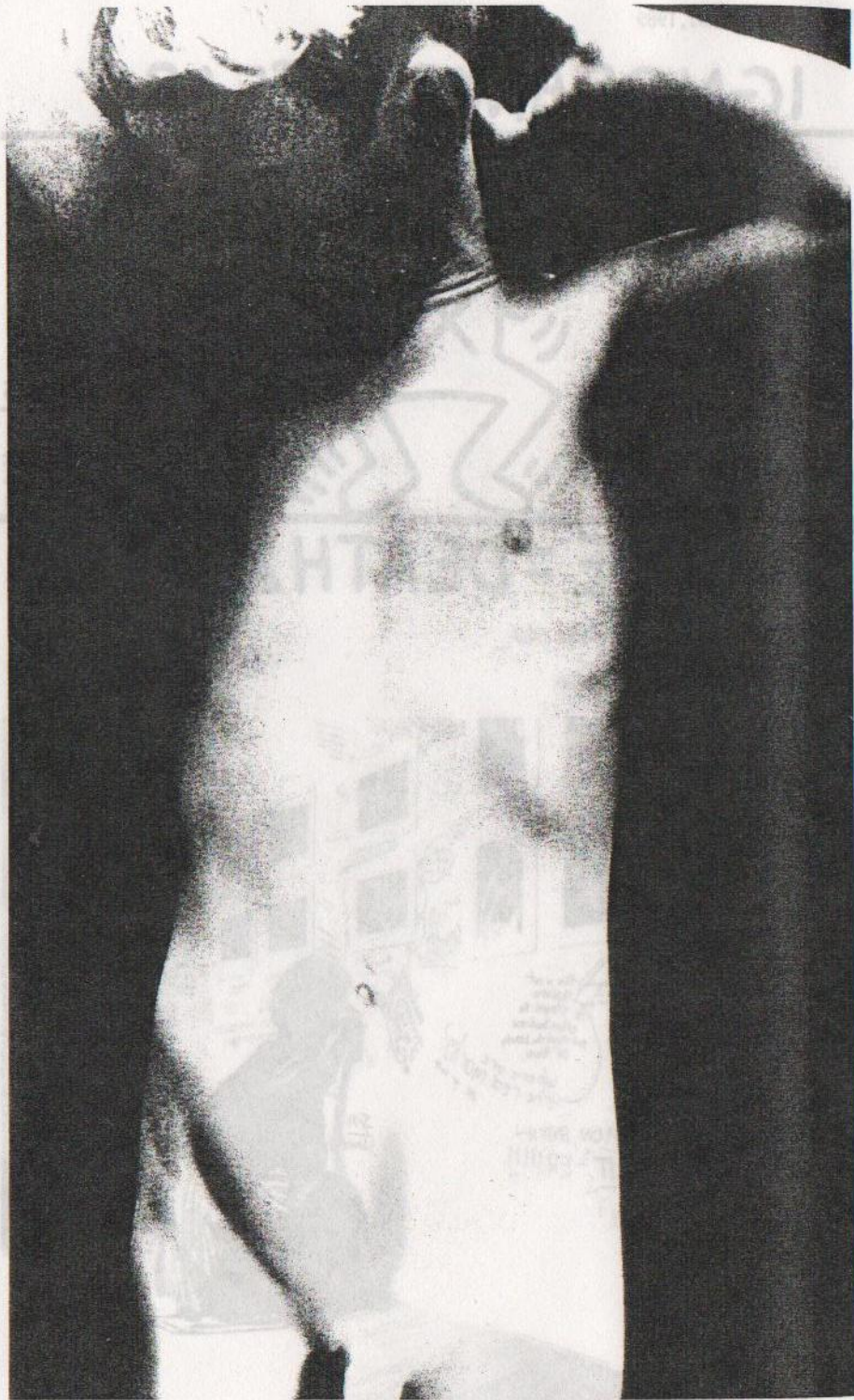
Friday, April 29:

- 9:00 pm March from Christopher & West Sts.
- 10:00 pm Rally at Sheridan Square
- 10:30 pm Kiss In at 6th Avenue & 8th St.
- 11:30 pm Tracks—ACT UP/ACT NOW Fundraiser

FIGHT HOMOPHOBIA: FIGHT AIDS

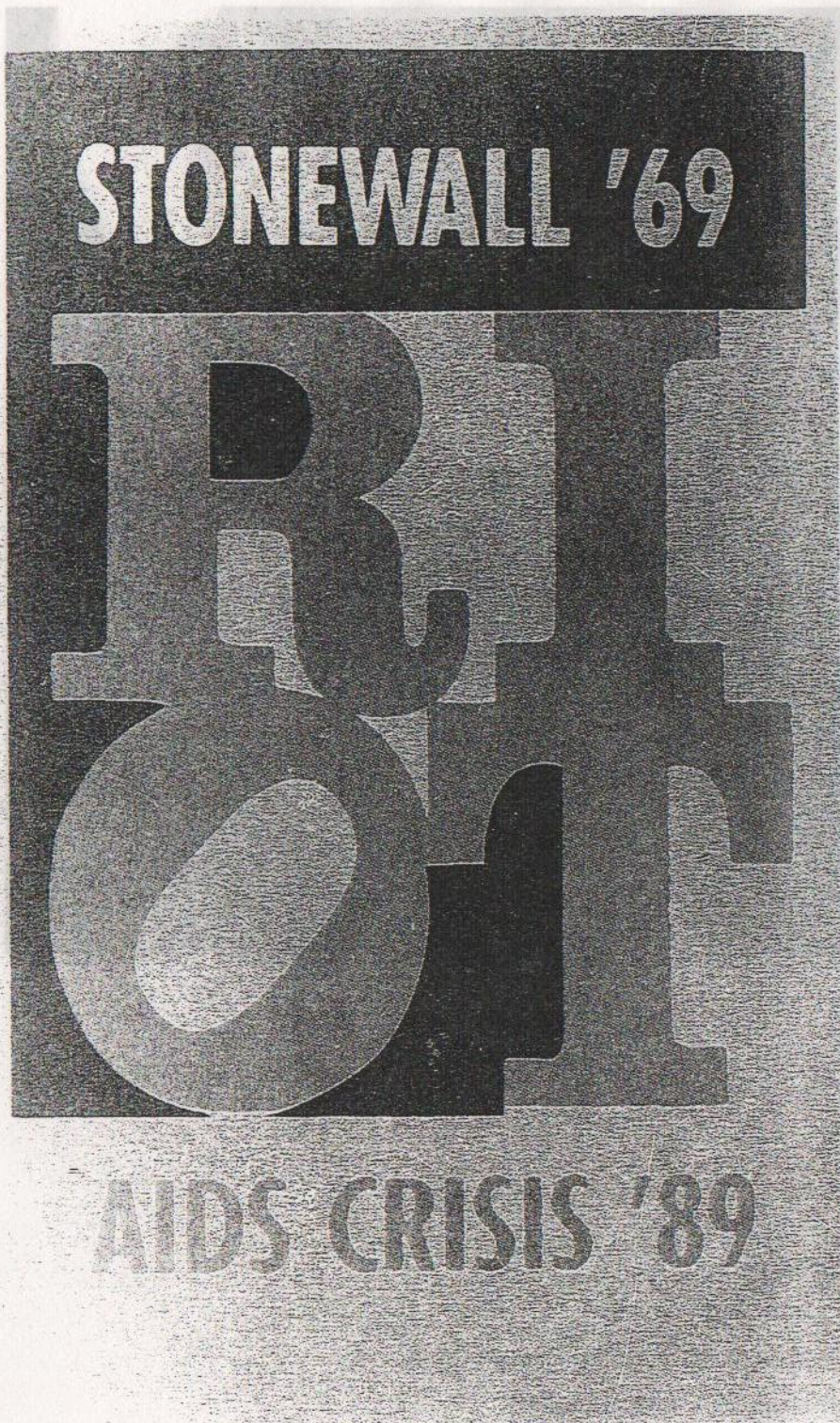
SPRING AIDS ACTION '88: Nine days of nationwide AIDS related actions & protests.

Gran Fury

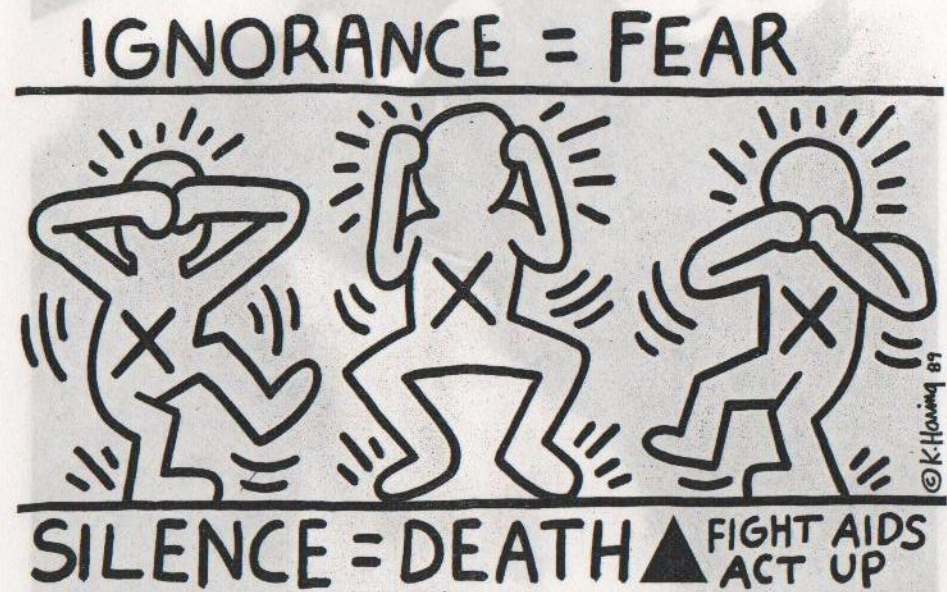


134. Levine, Sherrie, *Sin título* (según Edward Weston II), 1990

135. Mapplethorpe, Robert, *Charles*, 1985

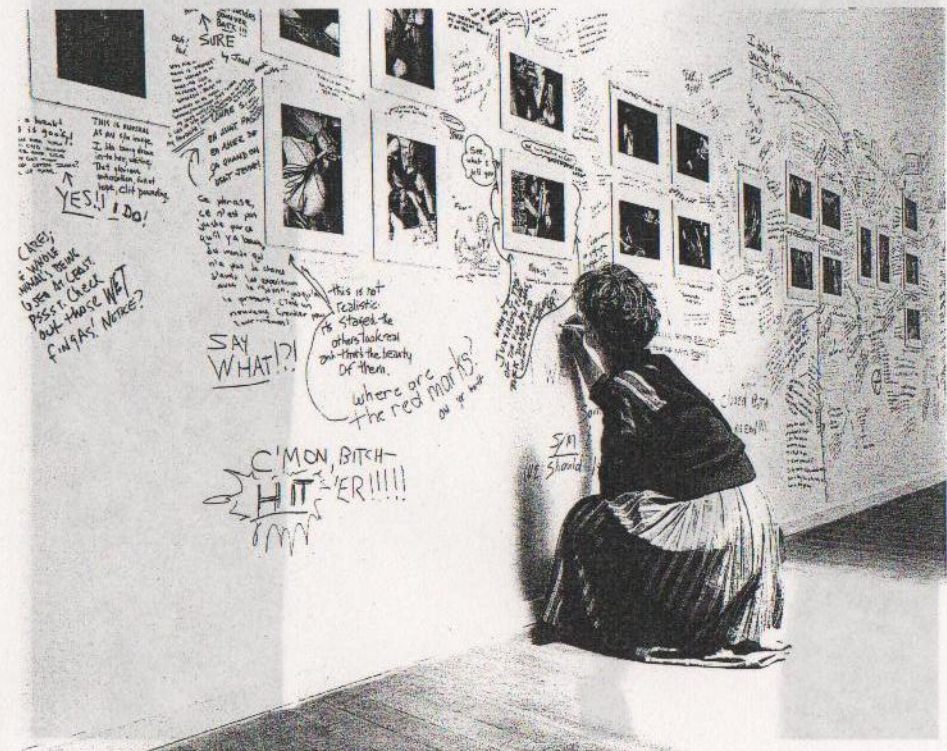


136. Gran Fury, RIOT, 1989



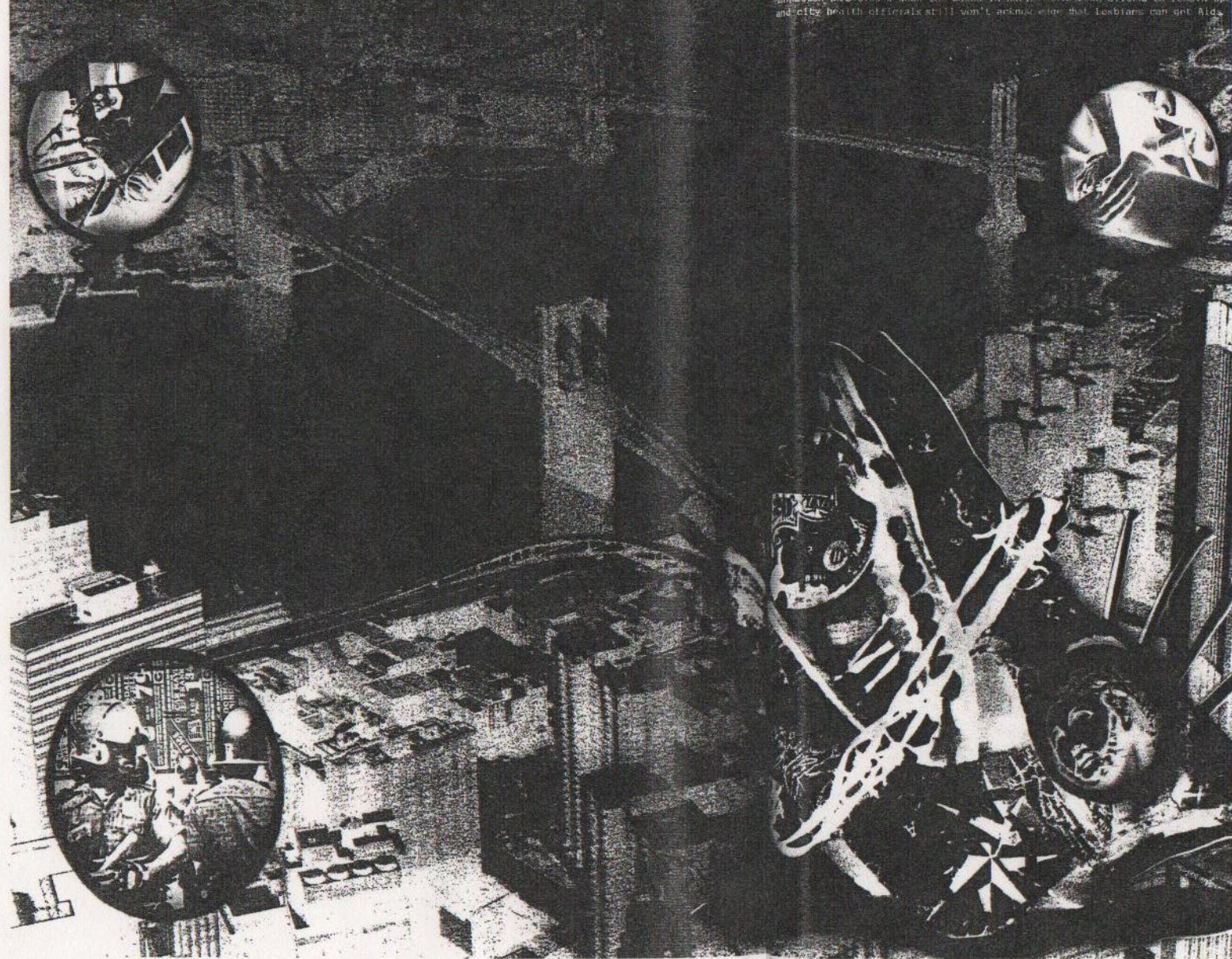
137. Haring, Keith, Ignorancia = miedo, 1989

138. Kiss & Tell, Trazando la línea, 1990



...and not in the possibility of getting into a government drug company sponsored drug trial - most women are excluded from these trials for no apparent reason; 1/3 of one percent of all women with Aids manage to gain access to these drug trials. Lesbians are completely excluded and even the government statistics on Aids will not recognize lesbians as either existing or vulnerable to the disease of Aids. Puerto Ricans, Blacks, Haitian and other people of color are excluded from these drug trials. The drug companies insist that in order to be eligible for inclusion in the drug trials one must have a private physician who can monitor the amounts of the drug you take. This automatically excludes the poor or those on welfare since their healthcare usually takes place in clinics where the doctors are constantly rotated. So this means that only white middleclass men have some chance of receiving drugs for the treatment of Aids if they are unable to handle the toxicity of AZT. Word is out that many poor minorities are unable to get a diagnosis of Aids from clinic doctors because if given a diagnosis then hospital beds have to be made available to them in the event of severe illness such as P.C.P. pneumonia. A poor person with P.C.P. stands a good chance of a clinic doctor telling them they only have the flu and being given ineffective antibiotics and told to come back later if "it doesn't improve. Obviously this means they will die a short time later at home or in the hotel they live in or in the shelters.

There are between five and ten thousand homeless people with Aids living on city streets or in shelters where they are susceptible to the more than 300 opportunistic infections people with Aids can get. T.B. and pneumonia is rampant in the shelter system. Shelter doctors are likely to purposefully not diagnose homeless people with Aids because hospitals are overcrowded and the beds are saved for people with insurance or money. Intravenous drug users have to be completely clean of drugs for a period of seven years before they are eligible for drug trials. The waiting period for most addiction treatment centers is one to two years; so this means a drug addict who has Aids has to quit his or her habit and then stay alive some how for seven years before he is considered for the drug trials. It has taken eight years for the city government to begin information campaigns aimed at intravenous drug users and only recently have some small ads on the subway begun to use the Spanish language even though an enormous amount of heterosexual people with Aids are from minority communities. They also say the homosexual community is so well informed that there need be no ad campaigns aimed at homosexuality and safe sex - once again this is nonsense; there are large percentages of men who engage in homosexual activity but because they simply don't know they are getting blown by a guy they don't consider themselves homosexual. And although the gay baths in lower Manhattan were closed down the baths in Harlem have been allowed to remain open and city health officials still won't acknowledge that lesbians can get Aids.



139. Wojnarowicz, David,
«Serie de sexo», 1990

LISTA DE ILUSTRACIONES
BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA
ÍNDICE DE NOMBRES

VORICISMO

46. Lasser, William: *El niño solitario* (La nieta), 1912. Dibujo a lápiz, 24 x 18,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (foto del museo).

47. Roberts, William: *Don Jorge y el torero*, 1912. Dibujo a lápiz, 24 x 19 cm. Anthony d'Offay (foto R. Todd-White).

48. Eickholt, Friedrich: *Figura en rojo*, reproducida en *BLAST*, n.º 2, julio de 1912. Pluma, tinta y acuarela, 14,2 x 23 cm. Guggenheim Museum, Nueva York (foto Harry Swann, Nueva York).

49. Wolsky, Edward: *Composición abstracta*, 1912. Acuarela, 12 x 14 cm. The Guggenheim Museum, Nueva York (foto de la galería).

50. y 50b. *Figuras del primer número de BLAST* (Bliss and Bliss). Anthony d'Offay (foto R. Todd-White).

51. Bomberg, David: *En la prisión*, 1912-14. Óleo sobre lienzo, 121 x 224 cm. Tate Gallery, Londres (foto de la galería).

52. Bomberg, David: *En la prisión*, 1912-14. Óleo sobre lienzo, 198 x 220 cm. Tate Gallery (foto de la galería).

53. Roberts, William: *Las mujeres en el café*, de la serie *Figuras*, 1912. Óleo sobre lienzo, 180 x 217 cm. Tate Gallery, Londres (foto de la galería).

DADA Y SURREALISMO

54. Art Hanz: *El positivo del manifiesto*, 1921. Tinta china, 21,2 x 13,9 cm. Galería Schwann, Milán (foto Bacci, Milán).

55. Duchamp, Marcel: *Fontaine*, 1914. Metal galvanizado, 29 x 77 cm. de diámetro. Galería Schwarz, Milán (foto Bacci, Milán).

57. Leger, Fernand: *Composición de líneas*, 1913. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, The Philip L. Goodwin Collection.

FUTURISMO

58. Boccioni, Umberto: *Composición abstracta*, 1911. Óleo sobre lienzo, 66 x 121 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venecia (foto Fotostudio, Venecia).

59. Boccioni, Umberto: *La calle pronta en la noche*, 1911. Óleo sobre lienzo, 100 x 100,5 cm. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover (foto del museo).

60. Carrá, Carlo: *Figuras del manifiesto*, 1911. Óleo sobre lienzo, 199 x 229 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie P. Bliss (foto del museo).

61. Severini, Gino: *Balanceo abstracto*, 1912. Óleo sobre lienzo, 75 x 78 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, The Alfred Stieglitz Collection, 1949 (foto del museo).

62. Balla, Giacomo: *Impresiones abstractas*, 1912. Óleo sobre lienzo, 100 x 292 cm. The Barnes Museum, Filadelfia y Harry Lawton-Watson Collection, Birmingham, Inglaterra.

63. Severini, Gino: *Composición abstracta*, 1912. Óleo sobre lienzo, 104 x 140 cm. Musée National d'Art Moderne, París (foto del museo).

64. Boccioni, Umberto: *Estado de ánimo*, 1911. Óleo sobre lienzo, 70,2 x 100 cm. Colección privada, Nueva York (foto Guggenheim Museum, Nueva York).

65. Balla, Giacomo: *La luz de la noche*, 1909. Óleo sobre lienzo, 175 x 115 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie P. Bliss (foto del museo).

FAUVISMO

1. Matisse, Henri: *Luxe, calme et volupté*, 1904. Colección Ginette Signac, París (foto J. Chambrin).

2. Páginas de *L'Illustration* del 4 de noviembre de 1905.

3. Matisse, Henri: *Retrato de Madame Matisse*, 1906. 40,5 x 32,5 cm. Statens Museum, J. Rump Collection (foto del museo).

4. Matisse, Henri: *La alegría de vivir*, 1906. 174 x 238 cm. The Barnes Foundation, Filadelfia (foto copyright The Barnes Foundation).

5. Matisse, Henri: *Naturaleza muerta con cebollas rosa*, 1906. 44 x 55 cm. Statens Museum, J. Rump Collection (foto del museo).

6. Derain, André: *Mujeres delante de la chimenea*, h. 1905. Acuarela, 49,5 x 59,5 cm. Colección del señor y la señora Leigh B. Block, Chicago (foto National Gallery of Art, Washington).

7. Derain, André: *La danza*, h. 1905-06. Fridart Foundation, Ginebra (foto Fridart Foundation).

8. Vlaminck, Maurice: *Paisaje con árboles rojos*, 1906. 65 x 81 cm. Musée National d'Art Moderne, París (foto Agraci, París).

EXPRESIONISMO

9. Kandinsky, Vasili: *Improvisación n.º 23*, 1911. Óleo sobre lienzo, 110 x 110 cm. Munson-Williams-Proctor Institute, Nueva York (foto del instituto).

10. Kirchner, Ernst Ludwig: *Muchacha bajo*

Lista de ilustraciones

19. Kirchner, Ernst: *Muchacha bajo la sombrilla japonesa*, h. 1909. Óleo sobre lienzo, 92,5 x 80,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (foto Walter Klein, Düsseldorf).

11. Kirchner, Ernst: *Ludwig Baile de negros (Negertanz)*, h. 1911. Temple sobre lienzo, 151,5 x 120 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (foto Walter Klein, Düsseldorf).

12. Meidner, Ludwig: *Revolución*, h. 1913. Óleo sobre lienzo, 80 x 116 cm. Nationalgalerie, Berlín (foto del museo).

13. Beckmann, Max: *Retrato de familia*, 1920. Óleo sobre lienzo, 65 x 101 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Abby Aldrich Rockefeller (foto del museo).

14. Mendelsohn, Erich: *Esbozo para la Torre de Einstein*, 1920-21. Dibujo a la tinta con pincel.

15. Nolde, Emil: *Jestri*, 1917. Xilografía, 31 x 24 cm. Philadelphia Museum of Art, Academy Collection (foto A. J. Wyatt, fotografía del museo).

16. Lehmbruck, Wilhelm: *Hombre caído*, 1915-16. Piedra sintética, 76 x 244 x 81 cm. Colección Guido Lehmbruck, Stuttgart (foto W. Moegle, Stuttgart).

CUBISMO

17. Picasso, Pablo: *Las señoritas de Aviñón*, 1907. Óleo sobre lienzo, 244 x 234 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie P. Bliss (foto del museo).

18. Picasso, Pablo: *Mujer sentada (Desnudo sentado)*, 1909. Óleo sobre lienzo, 92,5 x 61,5 cm.

Tate Gallery, Londres (© SPADEM, París, 1973).

19. Braque, Georges: *Piano y laúd*, 1910. Óleo sobre lienzo, 91,5 x 42 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (foto del museo).

20. Braque, Georges: *Le guéridon*, 1911. Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm. Musée National d'Art Moderne, París (foto Giraudon, París).

21. Picasso, Pablo: *El torero*, 1912. Óleo sobre lienzo, 215 x 128 cm. Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea (foto del museo).

22. Picasso, Pablo: *Violín y guitarra*, 1913. Óleo, pastel, tela, lápiz y yeso sobre lienzo, 91,5 x 63,5 cm. Philadelphia Museum of Art. Louise and Walter Arensberg Collection (foto A. J. Wyatt, fotógrafo del museo).

23. Braque, Georges: *La mesa del músico*, 1913. Óleo y carboncillo sobre lienzo, 65 x 92 cm. Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea. Donación de Raoul La Roche (foto del museo).

24. Picasso, Pablo: *Vaso, botella de vino y periódico sobre una mesa*, 1914. Papel pegado y lápiz sobre papel, 77,5 x 102 cm. Colección privada, París (foto Hélène Adant, París).

25. Braque, Georges: *Formas musicales (guitarra y clarinete)*, 1918. Papel pegado, cartón corrugado, carboncillo y aguada sobre cartón, 77 x 95 cm. Philadelphia Museum of Art. Louise and Walter Arensberg Collection (foto A. J. Wyatt, fotógrafo del museo).

26. Gris, Juan: *El hombre en el café*, 1912. Óleo sobre lienzo, 128 x 88 cm. Philadelphia Museum of Art. Louise and Walter Arensberg Collection (foto A. J. Wyatt, fotógrafo del museo).

27. Gris, Juan: *Vasos y periódico*, 1914. Papel pegado, aguada, óleo y lápiz a la cera, 61 x 38 cm. Smith College Museum of Art. Donación de Joseph Brummer (foto del museo).

PURISMO

28. Ozenfant, Amédée: *Frasco, guitarra, copa y botellas*, 1920. Óleo sobre lienzo, 81 x 100,5 cm. Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea (foto del museo).

29. Jeanneret, Charles-Edouard: *Naturaleza muerta con una pila de platos*, 1920. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea (foto del museo).

ORFISMO

30. Delaunay, Robert: *La ciudad de París*, 1912. Óleo sobre lienzo, 267 x 406 cm. Musée National d'Art Moderne, París (foto Musées Nationaux).

31. Delaunay, Robert: *Ventanas simultáneas*, 1912. Óleo sobre lienzo, 46 x 40 cm. Kunsthal, Hamburgo (foto Ralph Kleinhempel).

32. Delaunay, Robert: *Sol, Luna. Simultáneos n.º 2*, 1913. Óleo sobre lienzo, 133 cm de diámetro. Museum of Modern Art, Nueva York, Mrs Simon Guggenheim Fund.

33. Kupka, Frank: *Discos de Newton*, 1911-12. Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm. Musée National d'Art Moderne, París (AM 3635 P) (foto Musées Nationaux).

34. Kupka, Frank: *Amorfa, fuga en dos colores*, 1912. Óleo sobre lienzo, 211 x 220 cm. Národní Galerie, Praga.

35. Picabia, Francis: *Danzas en la fuente II*, 1912. Óleo sobre lienzo, 246 x 251 cm. Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de los hijos de Eugene y Agnes E. Mayer: Elizabeth Lorentz, Eugene Meyer III, Katharine Graham y Ruth M. Epstein.

36. Picabia, Francis: *Udnie, muchacha estadounidense (Danza)*, 1913. Óleo sobre lienzo, 300 x 300 cm. Musée National d'Art Moderne, París (AM 2874) (foto Musées Nationaux).

37. Léger, Fernand: *Contraste de formas*, 1913. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, The Philip L. Goodwin Collection.

FUTURISMO

38. Boccioni, Umberto: *Construcción dinámica de un galope: caballo y casa*, 1914. Madera, cartón y metal, 66 x 121 cm. Peggy Guggenheim Foundation, Venecia (foto Fotoattualità, Venecia).

39. Boccioni, Umberto: *La calle penetra en la casa*, 1911. Óleo sobre lienzo, 100 x 100,6 cm. Niedersächsische Landesgalerie, Hannover (foto del museo).

40. Carrà, Carlo: *Funerales del anarquista Galli*, 1911. Óleo sobre lienzo, 199 x 259 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie P. Bliss (foto del museo).

41. Severini, Gino: *Bailarina-hélice-mar*, 1915. Óleo sobre lienzo, 75 x 78 cm. Museum of Modern Art, Nueva York, The Alfred Stieglitz Collection, 1949 (foto del museo).

42. Balla, Giacomo: *Interpenetración iridiscente n.º 1*, 1912. Óleo sobre lienzo, 100 x 59,5 cm. Mrs Barnett Malbin (Lydia and Harry Lewis-Winston Collection), Birmingham, Michigan.

43. Russolo, Luigi: *Dinamismo de un automóvil*, 1911. Óleo sobre lienzo, 104 x 140 cm. Musée National d'Art Moderne, París (foto del museo).

44. Boccioni, Umberto: *Estado de ánimo n.º 1: los adioses*, 1911. Óleo sobre lienzo, 70,5 x 96 cm. Colección privada, Nueva York (foto Charles Uht, Nueva York).

45. Balla, Giacomo: *La luz de la calle*, 1909. Óleo sobre lienzo, 175 x 115 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Hillman Periodicals Fund (foto del museo).

VORTICISMO

46. Lewis, Wyndham: *Dibujo abstracto (La cortesana)*, 1912. Dibujo a lápiz, 24 x 18,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (foto del museo).

47. Roberts, William: *San Jorge y el dragón*, 1915. Dibujo a lápiz, 24 x 19 cm. Anthony d'Offay (foto R. Todd-White).

48. Etchells, Frederick: *Progresión*, reproducida en *BLAST*, n.º 2, julio de 1915. Pluma, tinta y acuarela, 14,5 x 23 cm. Cecil Higgins Museum, Castle Crosse, Bedford (foto Hawley Studio Associates Ltd).

49. Wadsworth, Edward: *Composición abstracta*, 1915. Aguada, 42 x 34 cm. Tate Gallery, Londres (foto de la galería).

50a y 50b. Páginas del primer número de *BLAST* (Blasts and Blesses). Anthony d'Offay (foto R. Todd-White).

51. Bomberg, David: *El baño de barro*, h. 1913-14. Óleo sobre lienzo, 152 x 224 cm. Tate Gallery, Londres (foto de la galería).

52. Bomberg, David: *En la prisión*, h. 1913-14. Óleo sobre lienzo, 198 x 256 cm. Tate Gallery (foto de la galería).

53. Roberts, William: *Los vorticistas en el café de la torre Eiffel: primavera de 1915*. Óleo sobre lienzo, 183 x 213 cm. Tate Gallery, Londres (foto de la galería).

DADÁ Y SURREALISMO

54. Arp, Hans: *El pasajero del transatlántico*, 1921. Tinta china, 21,2 x 13,9 cm. Galleria Schwarz, Milán (foto Bacci, Milán).

55. Duchamp, Marcel: *Portabotellas*, 1914. Metal galvanizado, 59 x 37 cm. de diámetro. Galleria Schwarz, Milán (foto Bacci, Milán).

56. Picabia, Francis: *La máquina gira deprisa*, 1916. Témpera sobre papel, 32,5 × 49 cm. Galleria Schwarz, Milán (foto Bacci, Milán).

57. Ernst, Max: *Tanto desnudos, tanto vestidos con delgados chorros de fuego hacen brotar los géiseres con la probabilidad de una lluvia de sangre y con la vanidad de los muertos*, 1929. Grabado de Ernst, Max, *La mujer 100 cabezas*, 1929.

58. (de arriba abajo) Hugo, Valentine; Breton, André, Tzara, Tristan y Knuston, Greta: *Paisaje de cadáver exquisito*, 1933. Tizas de colores sobre papel negro, 24 × 32 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York (foto del museo).

59. Ernst, Max: *Hábito de hojas*, 1925. Frotage. De Ernst, Max, *Historia natural*, 1926.

60. Masson, André: *Dibujo automático*, 1925. Tinta sobre papel. De Waldberg, *Surrealism*, Londres, 1966.

61. Miró, Joan: *El campo labrado*, 1923-24. Colección del señor y la señora Henry Clifford, Radnor, Pennsylvania (foto Philadelphia Museum of Art).

62. Tanguy, Yves: *Extinción de luces inútiles*, 1927. Óleo sobre lienzo, 92 × 68 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York (foto del museo).

63. Dalí, Salvador: *Mercado de esclavos con busto de Voltaire desapareciendo*, 1940. Óleo sobre lienzo, 46,5 × 65,5 cm. The Reynolds Morse Foundation (Salvador Dalí Museum Collection).

64. Magritte, René: *La condición humana I*, 1933. Colección de Claude Spaak, Choisel.

SUPREMATISMO

65. Malévich, Kasimir: *El elemento suprematista básico: el cuadrado*, 1913. Lápis sobre papel, 11,5 × 18 cm. De K. Malévich: «The Non-Objective World», 1927 Bauhausbuch 11, Múnich (foto A. Scharf).

66. Malévich, Kasimir: *Composición suprematista que transmite una sensación de espacio universal*, 1916. Lápis sobre papel, 11,5 × 18 cm. De K. Malévich: «The Non-Objective World», 1927 Bauhausbuch 11, Múnich (foto A. Scharf).

67. Malévich, Kasimir: *Composición suprematista: blanco sobre blanco, ¿1918?* Óleo sobre lienzo, 79 × 79 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York (foto del museo).

DE STIJL

68. Huszar, Vilmos: Logotipo de *De Stijl*, 1917. Cubierta para la revista *De Stijl*, dirigida por Theo Van Doesburg, Delft, 1917.

69. Vantongerloo, Georges: *Interrelación de masas*, 1919.

70. Mondrian, Piet: *Malecón y océano*, 1915. (Composición n.º 10.) Óleo sobre lienzo, 25 × 108 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (foto del museo).

71. Van Doesburg, Theo: Logotipo de *De Stijl*. Nuevo diseño de la cubierta iniciado en enero de 1921.

72. Van't Hoff, Robert: *Hues-ter-Heide*, 1916. Primera casa de cemento armado con plano simétrico; modelado según la obra de Frank Lloyd Wright.

73. Mondrian, Piet: *Composición en azul, A*, 1917. Óleo sobre lienzo, 50 × 40 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (foto del museo).

74. Van der Leek, Bart: *Composición geométrica n.º 1*, 1917. Óleo sobre lienzo. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (foto del museo).

75. Van Doesburg, Theo: *Ritmo de una danza rusa*, 1918. Óleo sobre lienzo, 139 × 61,5 cm. Colección del Museum of Modern Art,

Nueva York. Adquirido mediante el legado de Lillie P. Bliss (foto del museo).

76. Rietveld, Gerrit Thomas: *Silla rojo-azul, módulo y diagrama mecánico*, 1917.

77. Gropius, Walter: *Lámpara colgante para su despacho en la Bauhaus*, 1923.

78. Rietveld, Gerrit Thomas: *Estudio del doctor Hartog con lámpara colgante según la cual se modeló el diseño posterior de Gropius*, 1920.

79. Rietveld, Gerrit Thomas: *Casa Schröder, plano del piso superior con particiones deslizables y plegables en posición cerrada*, 1923-24.

80. Rietveld, Gerrit Thomas: *Silla de Berlín, ensamblaje asimétrico de planos en el espacio, pintado de gris*, 1923-24.

81. Rietveld, Gerrit Thomas: *Casa, alzado, 1923-24*. Municipal Museum, Amsterdam (foto del museo).

82. Rietveld, Gerrit Thomas: *Casa de los Chóferes, alzado, compuesta de planchas de cemento modular «estandarizados» y montantes de metal*, 1927.

83. Van Doesburg, Theo y Van Esteren, Cor: *Relación de planos horizontales y verticales*, h. 1920.

84. Van Doesburg, Theo y Van Esteren, Cor: *Proyecto para la decoración interior y la modulación de un vestíbulo de universidad*, 1923.

85. Van Doesburg, Theo: *Casa Meudon, alzado empleando cristales industriales corrientes*, París, 1929.

86. Van Doesburg, Theo: *Casa Meudon, interior con pinturas, accesorios y muebles de acero tubular, todo de Theo van Doesburg*, París, 1929.

87. Van Doesburg, Theo: *Café L'Aubette, Estrasburgo, interior que muestra las bombillas desnudas originales y el mobiliario de made-*

ra curvada, este último se construyó especialmente para el diseño de Van Doesburg.

CONSTRUCTIVISMO

88. Lissitzky, Eliezer Markovich: *La historia de dos cuadrados*, libro diseñado por Lissitzky e impreso en Berlín, 1922. Copia en el Victoria and Albert Museum. Cubierta más 16 pp., 21,5 × 27,5 cm. (Foto A. Scharf.)

89. Cartel soviético, h. 1930. (Foto A. Scharf.)

90. Rodchenko, Alexander: *Dibujo hecho con regla y compás, 1915-16*. Pluma, tinta y acuarela sobre papel (foto cortesía de Alfred H. Barr Jr.).

91. Tatlin, Vladimir: *Monumento a la III Internacional*, h. 1919. (Foto A. Scharf.)

92. Lissitzky, Eliezer Markovich: *Representación para estructura arquitectónica*, 1924. Véase Lissitzky, Eliezer Markovich, *Russia, an Architecture for World Revolution*, edición inglesa Lund Humphries, 1970. (Foto A. Scharf.)

93. Lissitzky, Eliezer Markovich: *Proun: la ciudad*, 1921. De *The Proun*, colección publicada en Moscú en 1921 en 50 ejemplares. Litografía, 22,7 × 27,5 cm. Tretyakov Gallery, Moscú.

94. Taller de Lissitzky: *El podio de Lenin*, 1924. Dibujo con fotomontaje.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

95. De Kooning, Willem: *Excavación*, 1950. Óleo sobre lienzo, 204 × 257 cm. The Art Institute of Chicago (foto cortesía de The Art Institute of Chicago).

96. Newman, Barnett: *Vir heroicus sublimis*, 1950-51. Óleo sobre lienzo, 242 × 540 cm.

Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del señor y la señora Ben Heller (foto del museo).

97. Pollock, Jackson: *N.º 32*, 1950. Duco sobre lienzo, 269 × 457 cm. Kunstammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf (foto Walter Klein).

98. Rothko, Mark: *Luz roja sobre negro*, 1957. Óleo sobre lienzo, 233 × 153 cm. Tate Gallery, Londres (foto de la galería).

99. Still, Clyfford: *Pintura-1951*. Óleo sobre lienzo, 237 × 192 cm. Detroit Institute of Arts. Hawkins Ferry Fund (foto cortesía del Detroit Institute of Arts).

ARTE CINÉTICO

100. Le Parc, Julio: *Luz continua*, móvil, 1969. Metal pulido, 91,5 × 91,5 cm. Colección privada.

101. Soto, R. J.: *Vibración*, 1965. Estructura. Galerie Denise René, París (foto H. Gloaguen).

POP ART

102. Hamilton, Richard: *Sencillamente, ¿qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?*, 1956. Collage, 26 × 25 cm. Colección de Edwin Janss, Jr. (foto Frank J. Thomas, Los Angeles).

103. Oldenburg, Claes: *Máquina blanda, corriente de aire 6*, 1966. Lienzo estarcido, madera, kapok, 137 × 183 × 45,5 cm. Colección del doctor Hubert Peeters, Brujas, Bélgica (foto John Webb, Londres).

104. Warhol, Andy: *«Desastre del sábado»*, 1964. Acrílico y esmalte de serigrafía sobre lienzo, 152 × 208 cm. Colección del Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts (foto Rudolph Burkhardt).

OP ART

105. Vasarely, Victor: *Cebra*, 1938. Óleo sobre lienzo, 40 × 60 cm. Galerie Denise René, París (foto André Morain, París).

106. Riley, Bridget: *Lanzadera I*, 1964. Emulsión sobre cartón, 112 × 112 cm. British Council, Londres (foto Robert Hornes).

107. Soto, R. J.: *Un quart de bleu*, 1968. Madera y metal pintados, 107 × 107 × 16 cm. Galerie Denise René, París (foto André Morain, París).

108. Soto, R. J.: *Cinq grandes tiges*, 1964. Madera pintada, hilos de nailon y barritas de metal, 170 × 90 cm. Galerie Denise René, París (foto André Morain, París).

MINIMALISMO

109. Flavin, Dan: *Monumento a V. Tatlin*, 1966. Luz fluorescente blanca fría, 243 × 58,4 cm. Colección de Leo Castelli (foto Eric Pollitzer).

110. Stella, Frank: *Die Fahne hoch!*, 1959. Esmalte sobre lienzo, 558,80 × 436,88 cm.

111. Andre, Carl: *Palanca*, 1966. Ladrillo refractario, 11,43 × 22,54 × 883,92 cm. Instalación: «Estructuras primarias» del Jewish Museum.

112. Judd, Don: *Sin título*, 1970. Aluminio anodizado (azul uniforme), 6 cajas, cada una 22,8 × 101,6 × 78,7 cm (22,8 cm entremedio). Colección de Leo Castelli (foto Rudolf Burkhardt).

113. Morris, Robert: *Sin título*, 1965. Madera contrachapada pintada, 20,3 × 20,3 × 5 cm. Cortesía de la Leo Castelli Gallery (foto Rudolf Burkhardt).

ARTE CONCEPTUAL

114. Barry, Robert: *De algún modo*, 1976. 81 diapositivas proyectadas a intervalos de 15 segundos en un proyector de carrusel. Colección del Australian National Gallery, Canberra. Cortesía de la Leo Castelli Gallery (foto Bevan Davies).

115. Kosuth, Joseph: *Una y tres sillas*, 1965. Silla de madera plegable, fotografía, ampliación de la definición del diccionario; silla, 82,2 × 37,7 × 53 cm; panel de la foto, 91,4 × 61,2 cm; panel del texto, 61,2 × 61,2 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York. Larry Aldrich Foundation Fund.

116. Bochner, Mel: *Axioma de indiferencia* (detalle), 1973. Cinta de pintor, monedas, tinta.

117. Acconci, Vito: *Semillero*, realizado en la Sonnabend Gallery, enero de 1972. Rampa de madera, cuerpo, voz, visitantes, fantasías, esperma. Cortesía de la Sonnabend Gallery (fotos Kathy Dillon).

118. Burden, Chris: *Puerta al paraíso*, 15 de noviembre de 1973. Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts (foto Charles Hill).

119. Gilbert and George representando *Escultura cantarina* en la Sonnabend Gallery, 1971 (foto cortesía de la Sonnabend Gallery).

120. Dibbets, Jan: *Luz de día/flash, luz exterior/luz interior*, 1971. 12 fotografías de color y lápiz sobre papel, 50,8 × 66 cm. Colección del artista. Cortesía de la Leo Castelli Gallery (foto Nathan Rabin).

121. Opalka, Roman: *1 al infinito*, serie, 1965. Acrílico sobre lienzo, 196,2 × 135,2 cm. Foto cortesía de la John Weber Gallery.

122. Darboven, Hanne: *Sin título*, 1972-73. Lápiz sobre papel, cada unidad 177,1 cm². Cortesía de la Leo Castelli Gallery (foto Harry Sunk).

123. Buren, Daniel: *Pieza n.º 3* de su exposición «Para transgredir», septiembre-octubre de 1976. Leo Castelli Gallery. Cortesía de la John Weber Gallery (foto John Ferrari).

POSTMODERNISMO

124. Schnabel, Julian: *Los pacientes y los médicos*, 1978. Óleo, platos y masilla reestructora para madera sobre madera, 244 × 274 cm. Julian Schnabel, Nueva York.

125. Schnabel, Julian: *Salto*, 1980. Acrílico sobre lienzo, 213,4 × 304,8 cm. Cortesía de la Mary Boone Gallery, Nueva York.

126. Salle, David: *Demonización*, 1980. Acrílico sobre lienzo, 213,3 × 305 cm. Cortesía de la Gagosian Gallery, Nueva York.

127. Salle, David: *Salvajismo y desfiguración*, 1981. Acrílico sobre lienzo, 203,2 × 157,5 cm. Cortesía de la Gagosian Gallery, Nueva York.

128. Chicago, Judy: *La cena*, 1974. Instalación multimedia, 1.463 × 1.463 × 1.463 cm. Cortesía del artista.

129. Kruger, Barbara: Sin título («Usted construye intrincados rituales que le permiten tocar la piel de otros hombres»), 1980. Fotografía, 94 × 127 cm. Colección del Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts (foto cortesía de la Mary Boone Gallery, Nueva York).

130. Kruger, Barbara: Sin título («Su mirada hiere el costado de mi cara»), 1981. Fotografía, 139,7 × 104,1 cm. Cortesía de la Mary Boone Gallery, Nueva York.

131. Rolston, Adam: *Estoy fuera, luego existo*, 1989. Etiqueta autoadhesiva de pegar y despegar, litografía offset, 9,8 × 9,8 cm. Foto de Crimp, Douglas y Rolston, Adams, *AIDS Demo Graphics*, Bay Press, Seattle, 1990.

132. Kruger, Barbara: Sin título («Compro,

luego existo»), 1987. Pantalla de seda/vinilo fotográfico, 282 x 287. Colección privada (foto cortesía de la Mary Boone Gallery, Nueva York).

133. Gran Fury: *Lee mis labios (muchachos)*, 1988. Cartel, litografía offset, 42,5 x 27,3 cm. Foto de Crimp, Douglas y Rolston, Adams, *AIDS Demo Graphics*, Bay Press, Seattle, 1990.

134. Levine, Sherrie: *Sin título (según Edward Weston I)*, 1990. Fotografía, 25,4 x 20,3 cm. Cortesía de la Marian Goodman Gallery, Nueva York.

135. Mapplethorpe, Robert: *Charles*, 1985. Grabado en platino, 3.ª edición, 64,8 x 55,9 cm. Colección de Edward Fisher y Dennis Peak.

136. Gran Fury: *RIOT*, 1989. Etiqueta autoadhesiva de pegar y despegar, pantalla de seda, 13 x 8,9 cm. Foto de Crimp, Douglas y Rolston, Adams, *AIDS Demo Graphics*, Bay Press, Seattle, 1990.

137. Haring, Keith: *Ignorancia = miedo*, 1989. Tinta sumi sobre papel, 61 x 109,5 cm. Colección de la Testamentaria de Keith Haring.

138. Kiss & Tell: *Trazando la línea*, 1990. Fotografía de la instalación. Foto © Isabelle Massu 1990.

139. Wojnarowicz, David: «Serie de sexo», 1990. 1 imagen de 8, edición de 12. Grabado en plata, 38,1 x 45,7 cm. Cortesía de P.P.O.W., Nueva York.

GENERAL

ARNASON, H. H., *A History of Modern Art* (rev.), Londres/Nueva York, 1989.

BOIS, Y., *Painting as a Model*, Cambridge, Massachusetts, 1990, 1993.

BOIS, Y. y KRAUSS, R., *L'Informe: mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, París, 1996.

BOWNESS, A., *Modern European Art*, Londres/Nueva York, 1986.

BÜRGEN, P., *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, 1984.

CHADWICK, W., *Women, Art, and Society*, Londres/Nueva York, 1990, rev. ed., 1996.

CHIP, HERSHEL B., *Theories of Modern Art*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1973.

CLARK, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londres/Nueva York, 1990.

GABLIK, S., *Has Modernism Failed?*, Londres/Nueva York, 1985.

GOLDING, J., *Visions of the Modern*, Londres/California, 1994.

HARRISON, C. y WOOD, P., *Art in Theory - 1900 - 1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1992.

HAUSER, A., *The Social History of Art*, Londres, 1962.

HERTZ, R., *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1985.

HUGHES, R., *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, Londres/Nueva York, 1991.

KRAUSS, R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge/Londres, 1981.

KRAUSS, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1986.

LIPPARD, L., *Changing: Essays in Art Criticism*, Nueva York, 1971.

MOSZYNSKA, A., *Abstract Art*, Londres/Nueva York, 1990.

NOCHLIN, L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres/Nueva York, 1989.

NOCHLIN, L., *The Politics of Vision*, Londres/Nueva York, 1991.

Bibliografía escogida

OWENS, C., *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley/Los Ángeles/Oxford, 1992.

POGGIOLI, R., *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, 1968.

ROSENBERG, H., *Artwords and Packages*, Londres/Chicago, 1969.

ROSENBLUM, R., *Cubism and Twentieth-Century Art*, Londres/Nueva York, 1961.

ROSENBLUM, R., *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Londres/Nueva York, 1978.

RUSSELL, J., *The Meanings of Modern Art* (rev.), Londres/Nueva York, 1992.

SCHAPIRO, M., *Modern Art, 19th and 20th Century: Selected Papers*, Londres/Nueva York, 1978.

SHATTUCK, R., *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* (rev.), Londres/Nueva York, 1908.

SILVER, K., *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1918*, Princeton/Londres, 1989.

STEINBERG, L., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres/Nueva York, 1972.

TUCKER, W., *The Language of Sculpture*, Londres/Nueva York, 1985.

VARNEDOE, K., *Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, Londres/Nueva York, 1990.

VARNEDOE, K. y GOPNIKA, (eds.), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, Londres/Nueva York, 1990.

WALLIS, B. (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Boston, 1984.

WHEELER, D., *Art Since Mid-Century*, Londres/Nueva York, 1991.

FAUVISMO

BARR, A. H., Jr., *Matisse. His Art and His Public*, Nueva York, 1951.

CRISPILLE, J. P., *The Fauves*, Londres, 1862.

DERAIN, A., *Lettres à Vlaminck*, París, 1955.

DE STIJL

- BANHAM, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, 1960.
- BRATTINGA, P., *Rietveld 1924 - Schröder Huis Quadrat Print*, Hilversum, 1962.
- BROWN, T. M., *The Work of G. Rietveld, Architect*, Utrecht, 1958.
- HILL, A., «Art and Mathesis: Mondrian's Structures», en *Leonardo*, vol. I, pp. 233-42, Oxford, 1968.
- LAERING, J. y BALJEU, J., *Theo van Doesburg*. Catálogo, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1969.
- De Stijl 1 y 2, 1917-32* (reimpresión completa), Amsterdam, 1968.
- De Stijl*. Catálogo 81, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1951.
- Piet Mondrian, 1872-1944*. Catálogo, Guggenheim Museum, Nueva York, 1971.
- Rietveld*. Catálogo, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1971-72; Hayward Gallery, Londres, 1972.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

- ANFAM, D., *Abstract Expressionism*, Londres/Nueva York, 1990.
- Artforum*, septiembre de 1995, número especial sobre la escuela de Nueva York, que incluye: Leider, Philip, «The New York School in Los Angeles»; Fried, Michael, sección sobre Jackson Pollock reimpresa del catálogo de la exposición «Tres pintores estadounidenses»; Alloway, Lawrence, «The Biomorphs Forties»; Sandler, Irving, «The Club»; Tlilim, Sidney, «The Figure and the Figurative in Abstract Expressionism»; entrevistas con Matta, Motherwell y Dzuba.
- ASHTON, DORE, *The Life and Times of the New York School*, Bath, 1972.
- GELDZAHLER, HENRY (ed.), *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, Pall Mall Press Ltd., Londres, en asociación con el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1969. Incluye reimpresiones de:

- Rosenberg, Harold, «The American Actions Painters»; Rosenblum, Robert, «The Abstract Sublime»; Greenberg, Clement, «After Abstract Expressionism»; Rubin, William, «Arshile Gorky, Surrealism and the New American Painting».
- GREENBERG, CLEMENT, *Art and Culture*, Boston, 1965.
- HESS, THOMAS B., *Willem de Kooning*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1968.
- HESS, THOMAS B., *Barnett Newman*, Tate Gallery, Londres, 1972.
- O'CONNOR, FRANCIS V., *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1967.
- RUBIN, WILLIAM, *Jackson Pollock and the Modern Tradition*, artículo de la cuarta parte publicado en *Artforum*, febrero-mayo de 1967.
- SANDLER, L., *Abstract Expressionism - The Triumph of American Painting*, Nueva York/Londres, 1970.
- TUCHMAN, MAURICE (ed.), *The New York School - Abstract Expressionism in the 40s and 50s*, Londres, 1970. En esencia una antología de crítica contemporánea y escritos y declaraciones de artistas con una detallada bibliografía.

ARTE CINÉTICO

- BANN, STEPHEN; GADNEY, REG; POPPER, FRANK y STEDMAN, PHILIP, *Four Essays on Kinetic Art*, St Alban's, Herts, 1966.
- COMPTON, MICHAEL, *Optical and Kinetic Art*, Tate Gallery, Londres, 1967.
- GABO, NAUM y PEVSNER, ANTOINE, *Realist Manifesto*, Moscú, 1920.
- KEPES, GYORGY (ed.), *The Nature and Art of Motion*, Nueva York, 1965.
- MOHOLY-NAGY, LASZLO, *Vision in Motion*, Chicago, 1947.
- POPPER, FRANK, *Origins and Development of Kinetic Art*, Londres, 1968.
- RICKEY, GEORGE, *Constructivism: The Origins and Evolution*, Londres, 1967.
- SELZ, PETER (ed.), *Directions in Kinetic Sculpture*, California, 1966.

POP ART

- AMAYA, M., *Pop Art...and After*, Nueva York, 1965.
- AMAYA, M., *Pop as Art. A Survey of the New Super Realism*, Londres, 1965.
- BATTCKOCK, G. (ed.), *The New Art: A Critical Anthology*, Nueva York, 1966.
- CALAS, N., *Art in the Age of Risk and other essays*, Nueva York, 1968.
- COMPTON, M., *Pop Art*, Londres, 1970.
- CRONE, R., *Andy Warhol*, Londres, 1970.
- FINCH, C., *Pop Art - Object and Image*, Londres/Nueva York, 1968.
- KOZLOFF, M., *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*, Nueva York, 1969.
- LIPPARD, L. y otros, *Pop Art*, Londres/Nueva York, 1966.
- MELLY, G., *Revolt into Style: The Pop Arts in Britain*, Londres, 1970.
- ROSENBERG, H., *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, Nueva York, 1964.
- RUSSELL, J. y GABLIK, S., *Pop Art Redefined*, Londres/Nueva York, 1969.
- WEBER, J., *Pop Art, Happenings and neue Realism*, Múnich, 1970.
- Catálogo de la exposición de Andy Warhol en la Tate Gallery, 1971.
- Catálogo de la exposición de Richard Hamilton en la Tate Gallery, 1970.
- Catálogo de la exposición de Roy Lichtenstein en la Tate Gallery, 1968.
- Catálogo de la exposición de Claes Oldenburg del Consejo de las Artes de Gran Bretaña celebrada en la Tate Gallery, 1970.

OP ART

- BARRETT, C., *Op Art*, Londres, 1970.
- COMPTON, M., *Optical and Kinetic Art*, Londres, 1967.
- RICKEY, G., *Constructivism*, Londres, 1967.
- ROBERTSON, B., *Bridget Riley*, catálogo de la exposición retrospectiva, Hayward Gallery, Londres, julio-septiembre, 1971.
- SELTZ, WILLIAM C., *The Responsive Eye*, catálogo de la exposición en el Museum of Modern Art, Nueva York, febrero-marzo de 1965.

- TAKAHASHI, MASATO, *Gestaltung*, Tokio, 1968.
- VASARELY, V., *Victor Vasarely*, Neuchâtel, 1965.
- VASARELY, V., *Victor Vasarely II*, Neuchâtel, 1970.
- WONG, WUCIUS, *Principles of Two-dimensional Design*, Universidad china de Hong Kong, 1969.

MINIMALISMO

- BATTCKOCK, G. (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, 1968.
- MC SHINE, KYNASTON, *Primary Structures*, Nueva York, Jewish Museum, 1966.
- ROSE, B., *A New Aesthetic*, Washington Gallery of Modern Art, 1967.
- Studio International*, abril de 1969. Número especial sobre el minimalismo que incluye Rose, Barbara, «Untitled 1969»: una nota a pie de página sobre el arte y el estilo minimalista; Flavin, Dan, «Several more remarks...»; Andre, Carl, «An opera for three voices»; Judd, Don, «Complaints part I».
- TUCHMAN, M. (ed.), *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, 1967.

ARTE CONCEPTUAL

- BATTCKOCK, GREGORY (ed.), *Idea Art: A Critical Anthology*, Nueva York, 1973.
- CELANT, GERMANO, *Arte Povera*, Nueva York, 1969.
- KARSHAN, DONALD (ed.), *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, Nueva York, 1970.
- LIPPARD, LUCY (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, Nueva York, 1973.
- MC SHINE, KYNASTON (ed.), *Information*, Nueva York, 1970.
- MEYER, URSULA (ed.), *Conceptual Art*, Nueva York, 1972.
- SZEEMAN, HARALD (ed.), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, Berna, 1969.

Posmodernismo

FERGUSON, RUSSELL, MARTA GEVER, TRINH MINH-HA, CORNEL WEST (eds.), *Out Three: Marginalization and Concept and Contemporary Culture*, Nueva York, 1990.

HERTZ, RICHARD (ed.), *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1985.

RAVEN, ARLENE (ed.), *Art in the Public Interest*, Ann Arbor, Michigan, 1989.

RISATTI, HOWARD (ed.), *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1990.

SIEGEL, JEANNE (ed.), *Art Words 2: Discourse on the Early 80s*, Ann Arbor, Michigan, 1988, reimpreso como *Art Talk: The Early 80s*, Nueva York, 1988.

WALLIS, BRIAN (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, 1984.

abstracto europeo, arte, 203-204

Acconci, Vito, 261, 265, 267

Semillero, 117

ACT UP (Coalición del Sida para Desencadenar el Poder), 284-87

Agam, Yaacov, 217

y el arte cinético, 239

Agencia de Investigación Surrealista, 128

AKHR (Asociación de Artistas de la Revolución), 171

Albers, Josef, 237, 238-239

Alemania, mundo del arte en, 36-52

Alloway, Lawrence, 223

Aldorfer, A., 34

Altman, Nathan, 169

Amaya, Mario, 232

Anderson, Laurie, 266

Andre, Carl, 244, 246, 248, 249, 252

Palanca, 111

Anuszkiewicz, Richard, 240

Apollinaire, Guillaume, 14, 25, 30, 31, 41, 58

y el futurismo, 106

y el orfismo, 47, 89-94, 96, 98

Aragon, Louis, y el surrealismo, 128

Archipenko, 41, 71, 107

Arp, Hans, 45, 115, 116, 118-123, 127, 132, 136, 138, 159

El pasajero del transatlántico, 54

Artaud, Antonin, 128-129

arte cinético, definición, 221

Art-Language, 262, 263, 264

Art Nouveau, 36, 39

vienés, 41

Art & Language, grupo 262, 263, 267

Asis, 217

Atkinson, Terry, 262

automatismo, en el surrealismo, 129-130

Baargeld, Johannes, 123

Baldwin, Michael, 262

Ball, Hugo, 115-116, 118, 120-121

primeros vínculos con el expresionismo alemán, 121

Balla, Giacomo, 103, 106

Interpenetración iridiscente n.º 1, 42

La luz de la calle 45

Barlach, Ernst, 49

Índice de nombres

Los números en *cursiva* remiten a las ilustraciones

Barrés, Maurice, 127

barroco, 34

Barry, Robert, 259, 261, 262, 263, 267

De algún modo, 114

Barzun, Henri, 93

Baudrillard, Jean, 272, 279, 281-282, 283, 287

Bauhaus, 38, 50, 51, 112, 113, 171

Baxter, Iam e Ingrid, 262

Baziotes, William, 173, 179

Beckley, Bill, 266

Beckmann, Max, 48-49

Retrato de familia, 13

Bell, Larry, 245

Bergson, Henri, 91, 93

Bill, Max, 240

Blake, Peter, 35, 223, 233

BLAST, revista, 111, 113

páginas del primer número («Blast» y «Blesses»), 50a, 50b

Blavatzky, Madame, 144

Bleyle, Fritz, 39

Bloy, Léon, 15

Boccioni, Umberto, 103-105, 107, 109

y el arte cinético, 212

Construcción dinámica de un galope: caballo y casa, 38

Estado de ánimo n.º 1: los adioses, 44

La calle penetra en la casa, 39

Bochner, Mel, 258, 264, 267

Axioma de indiferencia, 116

body art, 255, 257, 265

Bomberg, David, 114

El baño de barro, 51

En la prisión, 52

Bonnard, Pierre, 27

Bosco, el, 34

«pinturas de sueños», 136

Boto, Martha, 219

Brancusi, Constantin, 107, 248

Braque, Georges, 14, 24, 30, 31, 53, 59, 76, 261

colaboración con Picasso, 57

influencia de las Bañistas en el arte, 53

obsesión por el espacio, 60

paleta casi monocroma, 60, 106

papier collé, 64-68, 185

y el cubismo analítico, 62-63

y el cubismo sintético, 69, 73, 75, 79-80

y el surrealismo, 132

- Formas musicales (guitarra y clarinete)*, 25
La mesa del músico, 23
Le guéridon, 20
Piano y laúd, 19
 Breton, André, 67, 83
 colaboración con Soupault, 130
 y el dadaísmo, 116, 123
 y el surrealismo, 127-129, 131, 135, 139, 179
 y Freud, 129-131
 Paisaje de cadáver exquisito, 58
 Broun, Stanley, 257
 Bruce, Patrick, 98
 Brücke, Die
 expresionismo de, 47, 48, 49
 grupo de Dresde, 28, 37, 38, 39, 40, 49, 50
 Burden, Chris, 265, 267
 Puerta al paraíso, 118
 Buren, Daniel, 262, 267
 Pieza n.º 3, de la exposición «Para transgredir», 123
 Burliuk, David y Vladimir, 47
 Bury, Pol, y el uso de la fuerza del motor eléctrico, 216
 Busa, Peter, 179, 191

 Café L'Aubette, Estrasburgo, 158-160
 Calder, Alexander, 215, 216
 Calle, Sophie, 279, 280
 Camoin, Charles, 14
 Campendonck, Heinrich, 41
 Carrá, Carlo, 103, 104, 107
 Fuerales del anarquista Galli, 40
 cartel soviético, 89
 Casa Schröder, 156, 157, 158
 Caulfield, Patrick, 228
 Cendrars, Blaise, 93, 96
 Cézanne, Paul, 19, 22, 26, 30, 41, 44, 45, 55, 57, 62
 Chagall, Marc, 51, 77, 98
 Chicago, Judy, 277, 278, 285, 286
 La cena, 128
 Childs, Lucinda, 252
 Clark, Lygia, 220
 clasicismo, 34, 35
 Cocteau, Jean, 83
 collage, técnica del, 65, 66, 69
 Collins, James, 266
 construcción cinética e importancia de la luz, 214
 Cormon, Fernand-Anne, 15, 16
 Corot, Camille, 67
 Cravan, Arthur, 118
 Crevel, René, 128
 Crimp, Douglas, 283, 285, 287, 289, 290
 Cross, Henri-Edmond, 19
 Cruz-Díez, Carlos, 217
 y el arte cinético, 239
 cubismo analítico, 62, 77, 78, 186
 cubismo sintético, 70, 71, 78

 Dadá, movimiento, en Alemania, 38, 48
 Dalí, Salvador, 131, 135, 136
 y el surrealismo, 137, 138
 Mercado de esclavos con busto de Voltaire desvaneciéndose, 63
 Darboven, Hanne, 266
 Sin título, 122
 David, clasicismo de, 35
 Davis, Stuart, 175, 179, 187
 De Chirico, Giorgio, 132, 137
 De Kooning, Willem
 y el expresionismo abstracto 173, 174, 176, 186, 187, 188, 189, 190, 203, 255, 268
 ideología de la «forma sin contenido», 190
 influencia en el pop art en Estados Unidos, 223, 232
 mitología de, 188-189
 Excavación, 95
 Delacroix, Eugène, 19, 45
 y el romanticismo barroco, 35
 Delaunay, Robert, 41, 44, 45, 47, 76
 y el orfismo, 89, 90-92, 94-99, 190
 y la importancia de Cézanne para, 94
 La ciudad de París, 30
 Sol, Luna. Simultáneos n.º 2, 32
 Ventanas simultáneas, 31
 Delaunay, Sonia, 98 (véase también Terk, Sonia)
 De Maria, Walter, 263
 Denis, Maurice, 25, 27
 Derain, André, 13, 14, 16-18, 20, 21, 22, 23, 27-29, 30-31
 influencia en los alemanes, 38
 técnica puntillista, 20
 Mujeres delante de la chimenea, 6
 La danza, 7
 Der Blaue Reiter, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 50, 51, 77
 artes gráficas de, 47
 Der Blaue Reiter Almanac, 43, 44-45
 Der Sturm, 40, 41, 47
 Desnos, Robert, 128
 Dibbets, Jan, 266, 267

Luz de día/flash, luz exterior/luz interior, 120
 Dine, Jim, 226, 233
 collages, 220
 happenings, 231, 257
 Dix, Otto, 49
 Domínguez, Óscar, 135
 decalcomania, 135
 Donaldson, Anthony, 228, 229
 Duchamp, Marcel, 78, 88, 96
 «estructuras de vibraciones» y «metamorfosis», 216
 rotorrelieves, 240
 y el arte conceptual, 255-257, 268
 y el dadaísmo, 116, 124, 125, 225, 256
 y el minimalismo, 247, 262
 y el surrealismo, 138, 179, 256
 Portabotellas, 55
 Dufy, Raoul, 19
 Durero, Alberto, 34, 47

 earth art, 258
 elementalismo en Alemania, 48
 Eluard, Paul, 133
 Ensor, 35, 41
 Epstein, Jacob, 114
 Ernst, Max, 123
 asociación con el surrealismo, 126, 127, 128, 131, 132, 138, 139, 179
 collages dadaístas, 126, 132
 experimentos con pintura chorreada, 183
 frottage, 133, 135
 «obras plásticas soñadas», 136
 Hábito de hojas, 59
 Tanto desnudos, tanto vestidos con delgados chorros de fuego hacen brotar los géiseres con la probabilidad de una lluvia de sauge y con la vanidad de los muertos, 57
 Etchells, Frederick, 111, 113, 114
 Progresión, 48

 Fahlstrom, Oyvind, 229
 Feininger, Lyonel, 37, 50
 feminismo, 274, 275-280, 281-284, 285-286, 287-288, 290-291
 Flavin, Dan, 243, 244, 247, 251, 252
 Monumento a V. Tatlin, 109
 Foster, Hal, 281, 282, 287
 fotomontaje, 48, 126
 Frankenthaler, Helen, 286
 Friedrich, Caspar David, 35
 Friesz, Othon, 19, 24

 Frost, A. B., 98
 Fulton, Hamish, 266
 futurismo, 77-78, 275

 Gabo, Naum, 171, 172
 repudio de la *masa*, 213
 y el arte cinético, 212, 214, 215, 218
 García-Rossi
 y el uso del neón, 219
 y la participación de espectador, 220
 Gaudier-Brzeska, Henri, 114
 Gauguin, Paul, 17, 19, 21, 22, 26, 29, 35, 40, 41, 45, 58
 Gerstner, Karl, 240
 Gilbert and George, 265, 267, 275
 Escultura cantarina, 119
 Glaser, Bruce, 245
 Glass, Philip, 251
 Gleizes, Albert, 88, 94
 Goncharova, Natalia, 47, 77
 Goodyear, John, 240
 Gordon, Bette, 279-280
 Gorky, Arshile, 139, 173-174, 176, 177, 179, 187
 Gottlieb, Adolph, 173, 176, 188, 191, 198
 pinturas pictográficas, 197
 Goya, Francisco de, 35
 Graham, John, 187
 Gran Fury
 Lee mis labios (muchachos), 133
 RIOT, 136
 Greco, el, 34, 54
 Greenberg, Clement, 177, 191
 Gris, Juan, 65, 66, 71-75, 78, 80
 función de generación del espacio, 189
 influencia en el arte europeo, 76
 papiers collés, 73, 74
 y el cubismo sintético, 63, 73-75
 El hombre en el café, 27
 Vasos y periódico, 26
 Gropius, Walter, 50, 51, 153-154
 lámpara colgante, 77
 Grünewald, Matthias, 34
 Guerrilla Girls, 290
 Guston, Philip, 173

 Haacke, Hans, 264, 265, 267
 Hamilton, Richard
 collage de, 223
 Senillamente, ¿qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?, 102
 y el pop art, 226, 228, 231, 235

- happening, 231-232, 257
 Haring, Keith, 285-287
Ignorancia = miedo, 137
 Hausmann, Raoul, 121
 fotomontajes, 126
 Healey y el uso de la luz, 219
 Heartfield, John, 48, 126
 Heckel, Erich, 39
 Herbin, Auguste, 76
 Hess, Thomas, 188
 Höch, Hannah, 126
 Hockney, David, 223, 227, 275
 Hofmann, Hans, 174, 176, 178, 180
 técnica del chorreado y derramado, 183
 Escuela de Bellas Artes de Nueva York de, 177
 holandesa, escuela, 35
 Hölzel, Adolf, 50
 Huebler, Douglas, 259, 261, 262, 264, 267
 Huelsenbeck, Richard, 115-116, 121, 125-126
 Hugo, Valentine*
 Paisaje de cadáver exquisito, 58
 humanismo renacentista y purismo, 85
 Huszar, Vilmos, 147, 155
 De Stijl, logotipo, 68
 Huyssen, Andreas, 274
- impresionistas, antepasados del op art, 238
 Indiana, Robert, 226, 227, 287
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 35
 Itten, Johannes, 50, 51, 153
- Jacob, Max, 25
 Jacquet, Alain, 229
 Jaffé, H. L. C., 148
 Janco, Georges, 115
 Janco, Marcel, 115, 116, 119, 121
 máscaras, 122
 Javlensky, A. von, 43, 44
 Jeanneret, Charles-Edouard (Le Corbusien), 83-88
 «objets types», 85, 87-88
 y el funcionalismo, 85
 Naturaleza muerta con una pila de platos, 29
 Jencks, Charles, 271
 Johns, Jasper, 223, 226, 232, 245, 246, 256, 275, 286
 Johnston, Edward, 112
 Jones, Allen, 223, 228
 Judd, Don, 192, 235, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 260, 262
 Sin título, 112
- Jugendstil, 43, 50
- Kahnweiler, D.-H., 95
 Kandinsky, Vasili, 41, 43-47, 50, 51, 52, 92, 93, 113, 171, 202, 204
 desarrollo del arte sin tema, 44
 y el suprematismo, 144
 Improvisación n.º 23, 9
 Kaprow, Allan
 happenings, 257
 Kawara, On, 262, 266
 Kelly, Ellsworth, 240, 245
 Kelly, Mary, 281
 Kemeny, Alfred, 214
 Kienholz, Edward, 235, 260
 King, Philip, 235
 Kirchner, Ernst Ludwig, 39, 40, 43
 Muchacha bajo sombrilla japonesa, 10
 Baile de negros (Negertanz), 11
 Kiss & Tell, 291
 Trazando la línea, 138
 Kitaj, R. B., 13., 223, 226, 228, 234
 Klee, Paul, 41, 43, 44, 47, 50, 51, 77, 98, 176
 Klein, Yves, 249, 256, 257
 Kline, Franz, 173, 176, 196, 223
 Knutson, Greta
 Paisaje de cadáver exquisito, 58
 Kok, 147, 153
 Kokoschka, Oskar, 37, 40, 41-42, 43
 Kolbe, Georg, 49
 Kosuth, Joseph, 259, 260, 262, 263, 264, 267
 Una y tres sillas, 115
 Krämer, 216
 Krasner, Lee, 178
 Kruger, Barbara, 281-283, 285, 287, 288
 Sin título, 129
 Sin título, 130
 Sin título, 132
 Kupka, Frank, 89, 90, 92, 93, 95
 Discos de Newton, 33
 Amorfa, figura en dos colores, 34
 Kuspit, Donald, 246
- Lamis, Leroy, 240
 Lariónov, Mijail, 47, 77
 Laurens, Henri, 70, 71, 76
 Léger, Fernand, 41, 89-92, 94-96
 y el cubismo, 76, 77
 y el expresionismo abstracto, 175, 179
 y el futurismo, 77, 78
- Contraste de formas, 37
 Lehmbruck, Wilhelm, 49
 Hombre caído, 16
 Le Parc, Julio, 219
 Luz continua, 100
 Levine, Sherrie, 289
 Sin título (según Edward Weston I), 134
 Levinson, Mon, 240
 Lewis, Wyndham, 111, 112, 113, 114
 Dibujo abstracto (La cortesana), 46
 LeWitt, Sol, 245, 260
 Lichtenstein, Roy, 226, 235
 Liebermann, Max, 40
 Lijn, Liliane, 219
 L'Illustration, páginas del 4 / 11/1905, 2
 Lipchitz, Jacques, 70, 71
 Lippard, Lucy, 277, 281, 284, 285, 290, 291
 Lissitzky, El, 75, 111, 112, 153, 154
 estilo proun, 155, 160, 168
 y el constructivismo, 166, 168, 169
 La historia de dos cuadrados, 88
 Proun: la ciudad, 93
 Representación para estructura arquitectónica, 92
 taller de Lissitzky, 94
 Long, Richard, 266
 Lunacharski y el constructivismo, 171
- Macdonald-Wright, Stanton, 98
 Macke, August, 43, 44, 45, 47, 77, 98
 Mackintosh, Charles Rennie, 113
 Magritte, René, 138
 La condición humana I, 64
 Malévich, Kasimir, 47, 77, 112, 154, 202, 203, 256, 258
 y el constructivismo, 168, 171, 172
 y el minimalismo, 243, 247
 y el op art, 238
 y el suprematismo, 143-145
 Composición suprematista que transmite una sensación de espacio universal, 66
 Composición suprematista: blanco sobre blanco, 67
 El elemento suprematismo básico: el cuadrado, 65
 Malina y el uso de la luz, 219-220
 Manguin, Henri-Charles, 14, 24
 Manzoni, Piero, 256, 257
 Mapplethorpe, Robert, 289, 290
 Charles, 135
 Marc, Franz, 41, 43, 44, 45, 47, 77, 98
 pintura de animales, 44
 Marinetti, Tommaso, 101, 102, 104, 105, 108, 109
 Marisol, 235
- Marquet, Albert, 14, 16, 24
 Marsh, Reginald, 273, 278
 Martin, Agnes, 245
 Martin, Kenneth, 216
 Mason, Don, y el uso del neón, 219
 Masson, André, 132, 138, 139, 178, 179, 180, 182
 y el automatismo, 133-135
 Dibujo automático, 60
 Matisse, Henri, 13-27, 29, 30, 31, 40, 41, 45, 55, 84, 256
 influencia de Baudelaire en, 19-20
 influencia de Cézanne en, 26, 27
 influencia en los alemanes, 37, 38
 yuxtaposición de colores, 21
 y el arte primitivo, 24
 y el expresionismo abstracto, 176
 La alegría de vivir, 4
 Luxe, calme et volupté, 1
 Naturaleza muerta con cebollas rosa, 5
 Retrato de Madame Matisse, 3
 Matta, Roberto, 139, 176, 179, 182
 Mausoleo de Lenin, 170
 McCracken, John, 245
 McLuhan, Marshall, 231
 Meidner, Ludwig
 Revolución, 12
 Mendelsohn, Erich, 49
 Esbozo para la Torre de Einstein, 14
 Metzinger, Jean, 76, 88, 94
 Miguel Ángel, 34, 71, 108
 Miró, Joan, 132
 y el automatismo, 133, 135, 136
 y el surrealismo abstracto, 175, 176, 178
 El campo labrado, 61
 «mobiles», 215, 216
 Modersohn-Becker, Paula, 37
 Moholy-Nagy, László, 214, 215, 237, 247
 Mondrian, Piet, 51, 75, 77, 89, 92, 200, 247, 256
 neoplasticismo y geometría neoplatónica, 197
 y el movimiento De Stijl, 147-153, 157, 161
 Composición en azul, A, 73
 Malecón y océano, 70
 Moreau, Gustave, 14, 15
 taller de, 14, 15
 Morellet, François, 219, 220
 y el uso del neón, 219
 y la participación del espectador, 220
 Moretti, Alberto, 229
 Morris, Robert, 235, 244, 247, 249, 250, 251, 252, 266
 Sin título, 113

Motherwell, Robert, 173, 174, 175, 176, 179-180, 185, 188
 collage, 174
 Müller, Otto, 39, 40
 Munch, Edvard, 36, 39
 Múnich, artistas de, 36, 37
 Münter, Gabriele, 43

Nadelman, Elie, 235
 narrativo, arte, 255, 266
 Nauman, Bruce, 262
 N. E. Thing Co., 262
 neoimpresionismo, 21
 conexión con el fauvismo, 18
 neoplasticismo, 147-161
 Neue Sachlichkeit, 38, 48
 Neue Sezession de Berlín, 38, 40, 41
 Nevelson, Louise, 245
 Newman, Barnett, 173-174, 176, 185, 191, 192, 193, 194-197, 197-201, 203, 245, 275
 cantidad de variables, 201
 divisiones verticales, 196-197
 y el uso del color, 193
Vir heroicus sublimis, 96
 Nolde, Emil, 39, 40, 43, 191
Jestri, 15

O'Doherty, Brian, 246
 Oldenburg, Claes, 226, 227, 235
 happenings, 231, 257
Máquina blanda, corriente de aire 6, 103
 Opalka, Roman, 266, 267
 detalle de la serie *1 al infinito*, 121
 Oppenheim, Meret, 138
 Orozco, José Clemente, 178
 OST (Sociedad de Pintores de Caballete), 171
 Oster, Gerald, 240
 Oud, J. J. P., 147, 150
 Owens, Craig, 283, 285, 287-288, 289
 Ozenfant, Amédée, 83-88
 y el funcionalismo, 85
«objets types», 86-88
Frasco, guitarra, copa y botellas, 28

Paalen, Wolfgang, 179
 Paolozzi, Eduardo, 228
papier collé, técnica del, 65-68
 participación del espectador y uso de luz, 220
 Pechstein, Max, 39, 40
 performance art, 255, 257, 265, 284
 Petrus Berlage, Hendrik, 147

Pevsner, Anton, 212, 213, 218
 Phillips, Peter, 223, 227
 Picabia, Francis, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 116, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 133
 y el orfismo, 89
 y la influencia de los simbolistas, 92
Danzas en la fuente II, 35
La máquina gira deprisa, 56
Udnie, muchacha estadounidense (Danza), 36
 Picasso, Pablo, 16, 23, 24, 25, 26, 30, 38, 41, 45, 53, 54, 55, 76, 78, 256, 262
 collage, 65, 66, 68, 185
 esculturas cubistas, 70
 influencia de Cézanne en, 55, 57-59, 60, 61
 influencia de Gauguin en, 54
 influencia de *Las señoritas de Avinón* en el arte, 53, 55, 60, 61
 paleta monocroma, 60, 106
 y el arte africano, 55, 56, 57, 60
 y el cubismo analítico, 77, 187
 y el cubismo sintético, 70, 71, 73, 74, 106
 y el expresionismo abstracto, 175, 176, 178-179
 y el surrealismo, 67, 80, 132
El torero, 21
Las señoritas de Avinón, 17
Mujer sentada (Desnudo sentado), 18
Vaso, botella de vino y periódico sobre una mesa, 24
Violín y guitarra, 22
 Poelzig, Hans, 49
 Pollock, Griselda, 276, 277
 Pollock, Jackson
 pinturas «que cubren toda la superficie», 181, 182, 183, 184
 y el automatismo, 180
 y el expresionismo abstracto, 173-174, 176, 177, 178, 179-180, 185-187, 189, 190, 191, 198, 274, 275, 277
N.º 32, 97
 Poons, Larry, 240
 pop, cultura, y la revolución industrial, 230
 pop art británico, 227-229
 y la escultura, 235, 236
 pop art estadounidense, 223, 224
 ascendencia europea, 225
 y la escultura, 235
Postexpresionismo (Nach-Expressionismus), 49
 postimpresionistas, antepasados del op art, 238
 Pound, Ezra, 112, 113
 Pousette-Dart, Richard, 173
 prerrafaelistas, 233
 Prevati, Gaetano, 104

Primer Salón de Otoño Alemán, 41
 Princet, Maurice, 72
 process art, 258
 Puy, Jean, 14, 23, 24
 Rainer, Yvonne, 251, 252
 Ratcliff, Carter, 268
 Rauschenberg, Robert, 223, 226, 232, 245, 256, 257, 275, 286-287
 Ray, Man, 116, 117, 127, 132, 138
 realismo mágico, 49
 Reich, Steve, 251
 Reinhardt, Ad, 173, 174, 246, 272
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 34
 y el uso del color, 35
 Richter, Hans, 116, 119, 120, 121, 122, 153, 251
 Rickey, George, 213, 216
 Rietveld, Gerrit, 147, 149, 150-156, 158
 casa, alzado, 81
 Casa de los Chóferes, 82
 Casa Schröder, 79
 estudio del doctor Hartog con lámpara, 78
 Silla de Berlín, 80
 Silla rojo-azul, 76
 Riley, Bridget, 239-241, 286
Lanzadera I, 106
 Rivers, Larry, 233-234
 Roberts, William, 111, 114
 Los vorticistas en el café de la torre Eiffel: primavera de 1915, 53
San Jorge y el dragón, 47
 Rodchenko, Alexander, 112, 167, 168, 171
 dibujo hecho con regla y compás, 90
 y el arte cinético, 212
 Rodin, Auguste
 y la escultura moderna, 36
 Roh, Franz, 49
 Rolston, Adam, 287
Estoy fuera, luego existo, 131
 romanticismo, 35
 Rose, Barbara, 247, 249, 251
 Rosenquist, James, 226, 227
 Rothko, Mark
 acuarelas, 198
 compromiso con los «símbolos eternos», 197, 199
 y el uso del color, 193
 y el expresionismo abstracto, 173, 174, 176, 179, 191, 193, 197-198, 199, 200, 201
Luz roja sobre negro, 98
 Rouault, Georges, 14-16, 24, 51
 Rousseau, Henri, 45, 47

Rubens, Peter Paulus, 35
 Russell, Morgan, 98
 Russolo, Luigi, 103, 104, 105, 107
Dinamismo de un automóvil, 43
 Ryder, Albert Pinkham, 194
 Saint-Point, Valentine de, 105
 Salle, David, 273, 274, 276, 278, 280
Demonización, 126
Salvajismo y desfiguración, 127
 Salmon, André, 25, 53
 Sandler, Irving, 246
 Sant'Elia, Antonio, 108-109, 166
 Schmidt-Rottluff, Karl, 39
 Schnabel, Julian, 273-274, 276, 277, 278
Los pacientes y los médicos, 124
Salto, 125
 Schoenmaekers, doctor, 147-150
 Schöffner, Nicholas, 216, 219
 y el uso de la luz, 219
 Scott, Tim, 235
 Sedgley, Peter, 240
 videorrotos, 220
 Segal, Arthur, 41
 Segal, George, 233, 235
 Segantini, Giovanni, 104
 Seitz, William, 237
 Seligmann, Kurt, 179
 Seurat, Georges, 21, 26
 técnica puntillista, 18
 teorías, 21
 Severini, Gino, 41, 103, 105, 107
Bailarina-hélice-mar, 41
 Sherman, Cindy, 281
 sida, 281, 284-285, 286-287, 288, 289, 290
 Siegelau, Seth, 262
 Signac, Paul, 18, 19, 20, 21
 Simbolistas, 25
 relación con los orfistas, 92, 94-98
 Siqueiros, taller experimental de, 183
 Smith, Alexis, 266
 Smith, David, 187, 235
 Smith, Richard, 233, 234-235
 Smith, Tony, 245
 Soffici, Ardengo, 104
 Soto, J. R., 239
 «estructuras de vibraciones» y «metamorfosis», 217, 218
 y el op art, 240
Cinq grandes tiges, 108
Un quart de bleu, 107
Vibraciones, 101

Soupault, Philippe, 130
 Soutine, Chaim, 51
 Stanczak, Julian, 241
 Stein, familia, 22
 Steinberg, Leo, 223, 250
 Steiner, Rudolf, 36, 46
 Stella, Frank, 244, 245-246, 248, 261, 262
 «pinturas negras», 245-246
 serie «transportadora», 252
 Die Fahne hoch!, 110
 Stevenson, Robert, 240
 Still, Clyfford, 173, 174, 176, 191, 194
 pintura del tamaño de la pared, 192
 Pintura-1951, 99
 Sturm und Drang, movimiento, 36
 Sullivan, Louis, 166
 Sutherland, Graham, 51

 Tadasky, 241*
 Taeuber, Sophie, 119, 159
 Takis, Vassilakis, y el magnetismo, 216
 Tanguy, Yves, 132, 136, 179
 Extinción de luces inútiles, 62
 Tatlin, Vladimir, 168, 169, 170, 243
 y el arte cinético, 212
 Monumento a la III Internacional, 91
 Taut, Bruno, 50
 Terk, Sonia, 98
 Tilson, Joe, 228
 Tinguely, Jean, 216
 Tomlin, Bradley Walker, 173
 Torres-García, Joaquín, 176, 197
 tradición veneciana y expresionismo, 34
 trampantojo, 67, 237
 Trotsky y el constructivismo, 171
 Tucker, William, 235
 Turner, Joseph Mallord William, 35
 Tzara, Tristan, 83, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 131
 Paisaje de cadáver exquisito, 58

 Vaché, Jacques, 117, 136
 Valtat, Louis, 24
 Van der Leek, Bart, 147, 149-154
 Composición geométrica n.º 1, 74
 Van de Velde, Henry, 166
 Van Doesburg, Theo, 83
 y el movimiento De Stijl, 147, 149, 150-161
 Café L'Aubette, Estrasburgo, 87
 Casa Meudon, alzado, 85
 Casa Meudon, interior, 86

De Stijl, logotipo, 71
 Proyecto para la decoración interior y la modulación de un vestíbulo de universidad, 84
Relación de planos horizontales y verticales, 83
Ritmo de una danza rusa, 75
 Van Dongen, Kees, 13, 24
 Van Esteren, Cor, 149, 153-156, 158
 Proyecto para la decoración interior y la modulación de un vestíbulo de universidad, 84
 Relación de planos horizontales y verticales, 83
 Van Gogh, Vincent, 17, 22, 28, 36, 39, 41, 45, 58
 Van't Hoff, 147, 149, 150, 153
 Huis-ter-Heide, 72
 Vantongerloo, Georges, 147, 149, 153
 Interrelación de masas, 69
 Vasarely, Victor, 217, 239-241
 «arte cinético» de, 239
 Cebra, 105
 Villon, Jacques, 78, 107
 VKhUTEMAS, 170-171
 Vlaminck, Maurice, 13, 14, 16-18, 20, 21-24, 27-29
 asociación con Derain, 23
 conocimiento del arte africano, 22, 23
 influencia en los alemanes, 38
 Paisaje con árboles rojos, 8
 Vollard, Ambroise, 22, 28
 Von Tschudi, Hugo, 45
 Von Werefkin, Marianne, 43
 vorticism, 112, 113
 Vuillard, Edouard, 27

 Wadsworth, Edward, 111, 112, 113, 114
 Composición abstracta, 49
 Walden Herwarth, propietario de *Der Sturm*
 38, 40, 41, 42
 Warhol, Andy, 226, 229-230, 275, 287
 «Desastre del sábado», 104
 Wegman, William, 266
 Weiner, Lawrence, 258, 259, 262, 263, 265, 267
 Wesselmann, Tom, 226
 Weston, Edward, 289
 Wilding, Ludwig, 240
 Wils, Jan, 147, 150
 Wojnarowicz, David, 290
 «Serie de sexo», 129
 Worringer, Wilhelm, 45-46, 47
 Wright, Frank Lloyd, 147, 148, 166