

AC 20 110

¡Hola, buenas noches! Nos centramos en el tiempo del curso de acceso directo a la universidad para mayores de 25 años, el CAT. Hasta las 11.00 hs. en la Comunidad Canaria, intentamos todos los días, durante media hora, ayudarles con orientaciones y entrevistas, con la compañía de los profesores de la sede central y otros expertos de cada una de las asignaturas que conforman este curso.

Si necesitan, para su estudio, algunos de los programas que durante este curso se han emitido, les recuerdo que estas emisiones se envían a los centros asociados en casete y estarán a su disposición aproximadamente en 15 días para poder consultarlas. En la mayoría de los centros existe servicio de préstamo para que los alumnos puedan escucharlas en casa con toda tranquilidad. Como saben, nos sintonizan a través de la onda de la ionosfera en la 1.359 de onda media y en Radio 3, frecuencia modulada de Radio Nacional de España.

Esta noche en nuestro programa Historia del Arte, nos acompaña la profesora Sagrario Aznar, con la que hablaremos del arte contemporáneo. En Historia del Arte, esta noche, nos acompaña la profesora Sagrario Aznar. Buenas noches, Sagrario.

Hola, buenas noches, Isabel. Buenas noches a todos. Vamos a hablar del arte del siglo XX.

La primera impresión que nos produce el arte del siglo XX es que las creaciones de sus artistas han derribado muchas fronteras y que han cambiado más cosas y de un modo más rápido que en todas las épocas anteriores. En realidad, cuando la gente habla de arte moderno, piensan generalmente en un tipo de arte que ha roto totalmente con las tradiciones del pasado y trata de realizar cosas que jamás hubiera imaginado un artista de otra época. ¿Hasta qué punto el arte del siglo XX es distinto de verdad a todo lo anterior y, por tanto, más difícil de comprender? Desde luego, el arte del siglo XX es distinto de todo el arte de los siglos anteriores y es, por tanto, más difícil de entender.

Pero cuando contemplemos el arte del siglo XX, no debemos olvidar que es el resultado de una herencia de 20 siglos que los artistas o bien asimilan o contra la cual se empeñan en luchar. El siglo XX es un siglo único debido al enorme número de cambios y experimentos que produce, pero, en realidad, la ruptura con la tradición heredada había empezado ya en el siglo XIX. Lo que pasa es que ahora se iba abriendo ante el artista o se van a ir abriendo ante el artista un enorme abanico de posibilidades.

¿Qué tipo de posibilidades? Pues, por ejemplo, un pintor, hablando de pintura, un pintor podía utilizar el color que esperamos encontrar en una obra de arte o, como ya había hecho Van Gogh en el siglo XIX, utilizar un color totalmente inesperado que para él tiene un determinado significado personal. Pero también podía realizar experimentos científicos con el color, como hará Seurat. Por otro lado, podía tomar partes de un paisaje o de una naturaleza muerta, tal como la capta el ojo al moverse y reordenarlo en una composición, como hizo Cézanne, o

fragmentar el tema y recomponerlo de una manera completamente diferente, como van a hacer los cubistas.

Podía representar la imagen distorsionada por sus sentimientos, como van a hacer los expresionistas, o prescindir o intentar prescindir casi del tema reconocible, como va a hacer Kandinsky, cuando, para mejor expresar sus sentimientos y sus sensaciones, sencillamente llena los espacios de la pintura de color y de objetos simplemente sugeridos. Todos son posibilidades, la mayor parte de las cuales, ya se pueden reconocer en pintores del siglo XIX, de finales, sobre todo del siglo XIX. Quizá lo que pasa es que los artistas del siglo XX escogen y elaboran conscientemente algunos de estos elementos, convirtiéndolos o intentando convertirlos en principios fundamentales de su arte.

Pero algunas de estas posibilidades también las podían haber tenido pintores anteriores, de otros siglos. ¿Por qué no las tuvieron? Porque solo a partir de la segunda mitad del siglo XIX los pintores tienen un verdadero empeño en liberarse de la tradición heredada de la pintura. Empieza a pesarles demasiado.

Los pintores ya saben, por decirlo muy claro, controlan su oficio perfectamente y empiezan a buscar nuevos caminos porque la pintura como tal les aburre, como tal, como representación o copia de la realidad ya les aburre. Los pintores anteriores, a los del siglo XIX, no tenían ese enfrentamiento con la pintura heredada. No podían plantearse nuevos caminos porque no habían agotado el camino que estaban siguiendo.

Posiblemente por eso el cubismo se centra, sobre todo, en la manera de representar el tema de una pintura, un problema que empezó a preocuparles después de ver la exposición de la obra de Cezanne en París, en 1904, y comprobar que este pintor ya había experimentado un sistema diferente a la perspectiva del Renacimiento para representar el mundo tridimensional sobre el lienzo. ¿Es este el problema fundamental del cubismo? Sí, sí, efectivamente. El cubismo supone, en realidad, un tratamiento especial del tema, es decir, una manera de desmenuzarlo, de analizarlo, de relacionar de diferentes maneras una parte con otra, de simplificar el tema para conectarlo más intensamente con el espacio circundante, en definitiva, de abolir la pintura de tema como mera imitación, como simple imitación.

El objetivo concreto de este experimento, sin embargo, no está muy claro, pero sus consecuencias históricas van a ser de una importancia trascendental para el siglo XX. En solo unos pocos años, el cubismo había roto con todas las tradiciones del arte occidental, ofreciendo de este modo a todos los artistas la libertad, pero también la inseguridad de pintar sin normas, de poder pintar sin normas. ¿Y quiénes fueron los primeros y principales pintores cubistas? Pablo Picasso.

Pablo Picasso fue quien primero pintó un cuadro cubista. Picasso había comenzado su carrera como un pintor tradicional, con una formación básicamente de dibujante, como empezaban a trabajar los pintores del siglo XIX. Su pintura experimental o sus primeras etapas pueden dividirse en dos.

En su época azul, él utiliza este color para, en cuadros completamente figurativos, expresar cosas como las penalidades o la pobreza, en una línea un poco simbolista. En su época rosa, las figuras se van a hacer más redondeadas, más esculturales, aunque sus temas, que van a seguir siendo arlequines y colombinas, van a producir todavía esa sensación de melancolía. El gran cambio de la pintura de Picasso llegará en 1907, cuando pinte sus famosas Señoritas de Aviñón, que el alumno puede ver en la figura 27 de la página 358, una escena de burdel que se va a convertir en el origen de toda la pintura cubista.

¿Podemos detenernos en este cuadro y que nos expliques un poco más de él? Por supuesto. Vamos a ver, en las Señoritas de Aviñón, Picasso incorpora un lenguaje completamente nuevo que quiere voluntariamente, conscientemente, romper con todo lo anterior. Quiere romper con la perspectiva, con el color, con el modelado o con la composición heredada del Renacimiento.

Fijaros cómo las figuras parecen estar compuestas de varias facetas del cuerpo femenino, pero captadas esas facetas desde ángulos distintos, mostrando, digamos, lo que sabemos que hay y no lo que veríamos a primera vista. Las distorsionadas figuras han quedado aplanadas casi del todo y, al haber muy poco espacio detrás o enfrente de ellas, son empujadas hacia adelante, hacia la superficie del lienzo. Si observamos, por ejemplo, el fondo azul de la derecha, podemos ver que Picasso estaba decidido a mantenerlo todo en la superficie del cuadro.

Este color es un color que normalmente retrocedería, que en la pintura habitualmente retrocede, pero el pintor, al perfilarlo en blanco, lo ha hecho avanzar marcadamente. Por otro lado, vemos cómo, por ejemplo, la figura de la izquierda tiene la actitud de las figuras del Antiguo Egipto. Las dos siguientes recuerdan figuras del primitivo arte ibérico y las dos de la derecha presentan muecas, claras muecas de máscaras africanas.

Picasso no va a dudar en utilizar el arte exótico que, ya por entonces, de todas maneras, despertaba un gran interés entre los artistas de vanguardia, porque, para él, el arte exótico era un modelo que le permitía alejarse con más facilidad o con más comodidad de los métodos tradicionales de representar un tema de todos los esquemas del Renacimiento. La otra figura fundamental del cubismo es Georges Braque. ¿Cuándo entra en escena? En este momento.

Precisamente cuando Braque vio este cuadro, se quedó asombrado, le influyó mucho y pinta su primer cuadro cubista, que son las Casas de la Stag, con las que abandona definitivamente también la perspectiva. Por tanto, Picasso y Braque tienen algo en común, ambos estaban sustituyendo la perspectiva tradicional y su ilusión tridimensional por un espacio pictórico mucho más plano, contrario para todos los efectos al del Renacimiento y, desde luego, completamente nuevo, con unas consecuencias muy importantes en el resto de la pintura del siglo XX, hasta el punto de que la pintura del siglo XX no se puede entender sin el cubismo. Sin embargo, el cubismo no construyó todo el arte del siglo XX y otra de las posibles innovaciones, como tú has mencionado antes, estaba en el color, en la revolución del color que habían iniciado pintores como Van Gogh o Gauguin.

¿Cómo se encauzó esta nueva forma de ver el color? Pues se encauzó, sobre todo, a partir de

un grupo al que se llamó FOX, que significa animales salvajes, y que expuso por primera vez en París en 1905. Su líder fue Henri Matisse y los demás miembros, entre ellos pintores como Derain, Blamant, Dufy o Braque, el mismo Braque, procedían de grupos distintos, Braque, por ejemplo, del cubismo. Lo que tenían en común era un serio interés por el color brillante y puro, utilizado para dar placer y no únicamente para describir algo, como se había hecho hasta entonces.

Hay algo, y esto es importante, hay algo profundamente decorativo en toda esta pintura y en sus consecuencias. Como el alumno puede ver en la obra Armonía en rojo, en la página 353, la figura 22, que, por cierto, está reproducida e invertida en las unidades didácticas, Matisse utilizaba los colores así de intensos porque eran los que mayor impacto podían producir, aunque estos colores no fueran siempre correctos, entre comillas, y para sugerir el espacio, para indicar la luz, y a menudo, como simple decoración, recurría más al color, al color plano, plano y simple que al claroscuro. Este tipo de distorsiones que estamos viendo en el arte del siglo XX tienen siempre una finalidad únicamente formal o a veces intentan expresar algo más.

En el caso del cubismo, el interés es básicamente formal, no tiene otro tipo de intención. En el caso del fobismo, el interés es también, sobre todo, formal, pero al mismo tiempo intenta agradar a la persona que mira el cuadro, producir en ella sensaciones buenas, placenteras. Otros movimientos del siglo XX van a utilizar estas distorsiones y estas distorsiones y estas deformaciones en la forma y en el color para explicar otro tipo de cosas, si queréis, más graves.

Son los llamados movimientos expresionistas. Expresionismo es el nombre que, durante todo el siglo XX, van a recibir las pinturas que adoptan como tema del cuadro estados mentales normalmente negativos y representados con tanta fuerza que la apariencia normal de las cosas tiene que quedar forzosamente distorsionada. Parece que los dos primeros movimientos propiamente expresionistas fueron alemanes.

Me estoy refiriendo a los grupos Die Brücke, El puente, y Der Blaureiter, El jinete azul. ¿Podrías hablarnos un poco de cada uno de ellos? Die Brücke es un movimiento que se formó como tal en Dresden, 1905, iniciado por cuatro estudiantes de arquitectura Kirchner, de los que los alumnos pueden ver una obra reproducida en la figura 25 de la página 356, Heckel, Bleyl y Schmidt-Rotluff. Muy pronto dejaron sus estudios de arquitectura y se dedican a la pintura.

La litografía es grabada en madera porque en estos materiales podían expresar con mayor plenitud sus sentimientos, que era lo que realmente les interesaba. De hecho, desde el principio, ellos utilizaron el tema del cuadro para comunicar sus intensos sentimientos y en ningún momento dudaron en deformarlo hasta que conseguían el efecto deseado. ¿Y Der Blaureiter? Der Blaureiter es distinto.

Der Blaureiter lo fundan Kandinsky y Marc en 1911, en Múnich, y le dan el nombre de un almanaque que publicaban en ese momento. A ellos se van a unir enseguida otros muchos pintores seducidos por las ideas de Kandinsky, que propugnaba con un increíble convencimiento que el arte era, ante todo, una cuestión espiritual, sin ningún problema de

forma, sin ningún problema con la forma. Kandinsky descubrió que las formas coloreadas presentan cualidades expresivas propias, desconectadas de los objetos, que pueden expresar alegría, pena, duda, y creyó que la tarea fundamental del artista consistía en ofrecer la realidad de la experiencia interior antes que la experiencia sensible.

El arte, tal y como él decía en su libro, de lo espiritual en el arte, debe expresar el espíritu la realidad interior. Con estas ideas parece que el camino hacia el arte abstracto, o hacia el arte no objetivo, como prefieras llamarlo, está abierto. ¿Quiénes dieron los primeros pasos en este sentido? Bien, precisamente Kandinsky, pero eso no está tan claro.

Alrededor de 1910-1912, Kandinsky empezó a pintar unos cuadros, como el que el alumno puede ver en la figura 26 de la página 357, en los que aún hay algunas formas reconocibles, pero que han quedado subordinadas por completo a la composición. Al mirar estos cuadros tenemos conciencia no de la identidad de los objetos, sino de una serie de planos, formados sobre todo por líneas diagonales y por una gran diversidad de formas y colores, que van a ir desde líneas negras marcadas hasta pinceladas más confusas de colores muy blandos. Es decir, son prácticamente abstractos, aunque todavía podamos reconocer algo en ellos.

Sin embargo, cuando Kandinsky regresó a Rusia en 1914, se va a encontrar con que pintores como Larionov o Goncharova habían estado pintando en abstracto también desde 1911. En realidad, da la impresión de que en diversos puntos de Europa, varios pintores van a llegar a la abstracción por caminos diferentes en un mismo momento. El caso del holandés Piet Mondrian, del que el alumno puede ver una obra en la figura 43 de la página 378, es también bastante representativo.

Sus primeros cuadros demuestran que, en el fondo, él perseguía lo mismo que Cezanne, es decir, lo que permanece constante más allá de los accidentes de la apariencia, representar eso. Pensaba que cada cosa individual tiene una esencia subyacente y que, a pesar de las apariencias, esas esencias se hallan en armonía, en una cierta armonía. El objeto del artista era revelar en sus pinturas esa armonía universal y, por eso, tenía que descartar las imágenes particulares en favor de imágenes más universales.

Y, por eso, también, su pintura es tan optimista. En esta primera mitad del siglo XX, ¿toda esa abstracción o conviven otros estilos? Conviven otros estilos. Esa abstracción, lo más importante, o la parte más importante de la vanguardia, pero piensa que, mientras se está pintando abstracto, siguen pintando los Fobbes, Picasso, que es el gran pintor del siglo XX, continúa haciendo una pintura figurativa durante todo el siglo XX y, como ahora veremos, aparecen enseguida en escena los surrealistas, que son pintores todos o casi todos ellos figurativos.

Sí, después de la Segunda Guerra Mundial hay un cambio. Algunos artistas desencantados con los resultados de tan cacareado un mundo moderno, adoptaron una postura francamente agresiva, pero con obras que tienen un punto de partida figurativo, digamos, más fácilmente comprensible. El primero de estos grupos es Dada, pero el más importante o, al menos, el que mayor consecuencia le ha tenido para la posteridad son los surrealistas.

¿Podríamos hablar un poco de ellos? Bueno, en realidad, Dada fue una actitud más que un estilo como tal, lo que pasa es que fue una actitud con importantísimas consecuencias. Lo que, en realidad, se propusieron los dadaístas era destruir de diversos modos, de todos los modos posibles, todo el arte establecido, incluidas, y esto es importante, incluidas las primeras vanguardias de las que acabamos de hablar, y no dudaron en burlarse abiertamente de los objetos artísticos que habían sido venerados durante siglos, de los objetos artísticos de los museos. Por ejemplo, ellos cogían objetos de uso cotidiano y los exponían presentándolos como objetos artísticos.

Marcel Duchamp presentó el urinario, que el alumno puede ver en la figura 39 de la página 374, como pieza escultórica, como una pieza escultórica, y lo tituló Fuente, porque lo que, en definitiva, él estaba afirmando es que el arte establecido ya no significaba nada, no tenía ningún sentido, y que la casualidad tenía mucho más significado y más importancia que el arte de una sociedad que ellos creían que estaba podrida. Dada, desde luego, consiguió provocar un serio escándalo, pero también hizo que la gente mirara las imágenes de una manera diferente. En esta misma línea que sigue el surrealismo, al que tantas veces se ha acusado de ser simplemente un heredero aventajado de Dada.

En cierto modo, sí, pero el surrealismo tiene un empeño de construcción, más que de destrucción, del que Dada carece. El surrealismo desdeña el arte anterior y quiere destruirlo, desde luego, pero, al mismo tiempo, quiere construir un nuevo arte, un arte que dé rienda suelta a lo que ellos consideraban la parte más importante de un ser humano, la imaginación. Es más, el surrealismo no se limitó a ofrecer una alternativa más a la crisis de los lenguajes artísticos, tal y como habían hecho las opciones vanguardistas que le precedieron desde comienzos del siglo, sino que, intentando trascender el marco estricto de la práctica del arte, fue concebido el surrealismo como una actitud vital.

Los surrealistas piensan que la tradición grecolatina, que había configurado toda la cultura occidental, materialista y tecnológica, había mutilado, por ello, al ser humano, al dar primacía a su componente, llamémosle, racional y lógico, por lo que lo que se propone superar es, precisamente, la dicotomía en la que el hombre se haya fatalmente atrapado mediante la reivindicación del sentimiento y del instinto como parte consustancial de la personalidad. En esta nueva concepción del hombre, los surrealistas toman como punto de partida las investigaciones realizadas por Sigmund Freud, quien, a través del psicoanálisis, había puesto al descubierto esa zona oscura del ser humano y había llamado la atención sobre la importancia del deseo y su conflictivo enfrentamiento con la realidad. A partir de tal declaración de principios, no nos puede extrañar que los surrealistas orientaran su actuación hacia la exploración de ámbitos hasta entonces desdeñados, como podían ser el subconsciente, el azar, la locura, los estados alucinatorios o los fenómenos parasicológicos, al mismo tiempo que demostraban un interés creciente por las manifestaciones artísticas de los niños, de los enfermos mentales o de los pueblos primitivos, por cuanto en ellos creían hallar formas de expresión libres al margen de la tradición artística europea y de la formación académica, por supuesto.

Parece que los surrealistas tenían las ideas bastante claras, sin embargo, dentro del mismo estilo, tienen cabida pintores muy diferentes, como Dalí o pintores casi abstractos, como Miró o Marek. Bueno, eso tiene una explicación. En realidad, la pintura de todos ellos son las dos caras de una misma moneda.

Dalí, en obras como la Venus de los cajones, que el alumno puede ver en la figura 65 de la página 403, se propone, sobre todo, plasmar en sus cuadros las imágenes de la irracionalidad, de los sueños, con una técnica minuciosa que quiere recuperar toda la tradición realista de la pintura, con una técnica que, incluso, podríamos llamar reaccionaria, en cierto modo. Por su parte, Joan Miró, un pintor que va a resultar, al final, muchísimo más afín a nuestra sensibilidad contemporánea, como también lo será Max Ernst, va a aportar al surrealismo una libertad de espíritu y una inocencia que no había tenido Parangón. En cuadros como el magnífico interior holandés, en la figura 66 de la página 404, él recreó un precioso universo personal, poblado de estrellas, notas musicales y pequeños animales, para, en lugar de servirse del lenguaje del pasado, como había hecho Dalí, crear un nuevo lenguaje que nos ayuda a mirar el mundo con ojos diferentes, mirar el mundo con imaginación, pero de otra manera.

¿Pero qué tienen en común estos pintores? Que ambos hacen una revalorización de la imaginación, de la fantasía, del mundo del subconsciente, lo que pasa es que Dalí lo traduce en un lenguaje tradicional y Miró inventa un lenguaje para traducirlo. Y hasta ahora estamos hablando de los pintores y la pintura europea, pero, sin embargo, sabemos que gran parte del arte del siglo XX es también americano. ¿Cuándo entran los norteamericanos en el paisaje del mejor arte internacional? También después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Europa parece que está agotada, intelectualmente agotada, no solo económicamente, y los americanos, por su parte, empiezan a plantearse la formación de un arte propio, de un arte nacional, entre comillas.

En cierto modo, así van a hacer el llamado expresionismo abstracto, con mayúsculas, cuyo mejor representante es, sin duda, Jackson Pollock. El alumno puede contemplar uno de sus cuadros en la figura 70 de la página 412. Jackson Pollock lo que intenta es pintar directa y espontáneamente sobre la tela, siempre telas de unos formatos enormes.

Los americanos siempre van a pintar en telas inmensamente grandes, porque creían que los pintores americanos se habían equivocado al intentar seguir la pintura europea y debían intentar recuperar la frescura y la ingenuidad que tenían, precisamente, gracias a la falta de esa tradición. En sus obras, en las obras de Pollock, parece que el único contenido es que, al menos, la acción del pintor sobre la tela es real y supone una creación, la acción como tal, por eso a esta pintura también se le ha llamado action painting, pintura de acción. Sin embargo, un tipo de pintura así estaba, quizá, demasiado alejada de las personas y la reacción a ella no se va a hacer esperar.

Este tipo de pintura a la que te estás refiriendo es el pop art, ¿no es así? Sí, efectivamente, es el pop art. El pop art tiene un origen muy claro. Hacia los años 60, la abstracción se va a hacer

mucho más fría e impersonal que la que hemos visto en Pollock.

Al fin y al cabo, Pollock es un pintor que nos hace entrar en el cuadro, nos consigue captar porque es emotivo, pero en los años 60 esta abstracción va a ser casi mecánica, muchísimo más fría que la de cualquier pintor de la action painting. En Europa, incluso, se llega a desarrollar lo que se llamó el oparo, arte óptico, un tipo de arte puramente visual que, como el de Vasarely, lo único que pretende es jugar con la vista. Por eso, algunos artistas, sobre todo en Estados Unidos, van a reaccionar contra todo esto realizando imágenes o recuperando, una vez más, objetos cotidianos y realizando imágenes de ellos con técnicas de cine, de publicidad y de periódicos y revistas.

Recuerden, por favor, los cuadros que hace Lichtenstein inspirados directamente en el cómic. A todo esto se le llamó popar y de la mano de artistas como Andy Warhol es un arte del que todavía ahora somos francos herederos, aunque en este final del siglo, todo el siglo XX, vuelve un poco a resurgir de maneras muy diferentes, un poco como si nada de lo que ha pasado hasta ahora hubiera caído en saco roto. ¿Y en qué momento estamos actualmente, ahora? Ahora estamos en un momento de eclecticismo absoluto.

Ahora el siglo XX ha enseñado a los pintores que pueden hacer lo que quieren, que pueden pintar como quieren y que pueden elegir entre mil cosas diferentes. Ahora no existe un movimiento radical del arte, un movimiento en el que todos los pintores o artistas se unan. Puede haber movimientos más fuertes, como puede ser el conceptual, pero más que ellos sean fuertes, lo que pasa es que los artistas con los que ellos trabajan son los que nos resultan más interesantes, pero se sigue trabajando en pop, se sigue trabajando en expresionismo, se sigue trabajando en abstracto, ha vuelto una nueva figuración, se está trabajando un poco en todos los caminos.

¿No hay un camino de ahora mismo? No, el camino ahora mismo es eclíptico. Pues muy bien, despedimos ya nuestro programa. Gracias, Agregó Hernán.

Muchas gracias. Esta noche en nuestro programa hemos hablado del arte contemporáneo. El último espacio de Historia del Arte será el próximo 6 de mayo, pero nosotros despedimos el curso de acceso hasta mañana.

Gracias por su compañía. La UNED les ha acompañado con dos horas y media de radio educativa y cultural. Mañana estaremos de nuevo con todos ustedes en esta misma emisora y a partir de nuestra hora habitual, 8 y media de la tarde, 7 y media en la Comunidad Canaria.

Nuestro primer espacio será Revista de Economía, después Foro Político y Sociológico. Continuaremos con Revista de Filosofía y, por último, el curso de acceso. Gracias por acompañarnos hasta mañana y que pasen una feliz noche.

Subtítulos realizados por la comunidad de Amara.org