

AC 20 124

Hola, buenas noches, les damos la bienvenida al tiempo del curso de acceso. Esta noche nuestro programa, el último de Historia del Arte, hablaremos de arte contemporáneo y también del examen final. 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 contemplamos 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. Sagrario, pero algunas de estas

posibilidades también las pudieron haber tenido pintores anteriores, de otros siglos.

¿Por qué no las tuvieron? Porque sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los pintores tienen un verdadero empeño en liberarse de la tradición heredada, 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 Cézanne 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 sólo 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 en 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 George 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 Stagg, 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 de 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 FOBS, 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 fovismo 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 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 Blaue Reiter, el jinete azul.

¿Podrías hablarnos un poco de cada uno de ellos? Die Brücke es un movimiento que se formó como tal en Dresden en 1905, iniciado por cuatro estudiantes de arquitectura Kirchner, del que los alumnos pueden ver una obra reproducida en la figura 25 de la página 356 Heckel, Bleyl y Schmitt-Rothluft. Muy pronto dejaron sus estudios de arquitectura y se dedican a la pintura, la litografía y grabado 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 Blaue Reiter? Der Blaue Reiter es distinto, Der Blaue Reiter lo fundan Kandinsky y Mark 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 un 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 Cézanne, 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 revela en sus pinturas esa armonía universal y por eso tendría 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, vamos a ver, esa abstracción lo más importante o la parte más importante de la vanguardia pero piensa que mientras se está pintando abstracto siguen pintando los fobs.

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 del tan cacareado 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 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 proponían, 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 estaba o 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 proponen 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, pues 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 Marer.

Bueno eso tiene una explicación, en realidad todos ellos, 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, en 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? Después, también después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Europa parece que está agotada, intelectualmente agotada, no sólo 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 lo único, 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 final, 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, ¿no? Muchísimo, 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. Vamos a dedicar los últimos minutos de nuestro programa a hablar del examen final de Historia del Arte.

Sagrario, ¿cómo va a ser la estructura de este examen? Bueno, el examen se parece mucho a los cuadernillos obligatorios que los alumnos han estado haciendo. Va a tener una primera parte, que es el desarrollar un tema a elegir entre dos, y una segunda parte que es comentar cuatro láminas de cinco, aunque el alumno sabe que siempre puede comentar las cinco. De todos modos, lo obligatorio sería comentar cuatro y con cuatro puede conseguir la máxima nota también.

Bien, dos temas a elegir uno, siempre a elegir uno. ¿Quiere decir que no desarrollen los dos? Vamos a suponer que supiera muchísimo. No, no, en absoluto.

Es preferible que, aunque se sepa los dos, escoja uno y lo desarrolle bien porque el alumno tiene solo hora y media. Sin embargo, sí se pueden comentar las cinco láminas, aunque lo obligatorio es comentar cuatro. Bien, ¿y cómo se califica este examen? Pues se califica mitad y mitad.

El tema cuenta la mitad y las láminas cuentan la mitad. Es decir, si un alumno hace muy bien el tema, pero no comentar las láminas, no puede aprobar. Y si un alumno hace muy bien las láminas, pero no ha desarrollado el tema, no puede aprobar.

Otra cosa es que el tema esté, por ejemplo, para un dos y las láminas le compensen y suba. Pero tiene que acabar, tiene que hacer las dos partes. Efectivamente, tiene que desarrollar las dos partes.

Pues, ¿cómo se desarrolla este tema? Porque se supone que lo que se necesita es calidad, pero vamos a hablar también de cuántas líneas más o menos se pueden escribir, cómo tiene que ser. Pongamos un ejemplo. Bueno, el alumno en principio no tiene límite de papel para desarrollar el tema, pero no son nunca temas largos.

Son siempre temas generales, fáciles de abarcar de alguna manera y sobre todo en los que el alumno no se pierde, no tiene por qué perderse. Lo tiene que desarrollar sobre todo con orden. Yo les aconsejaría a todos que se hicieran un esquema, aunque sea de cabeza, un esquema previo de lo que quieren decir y en qué orden lo quieren decir y luego poco a poco lo vayan desarrollando.

Sobre todo porque un examen desordenado es mucho más difícil de calificar. Es preferible que escriban menos, pero que esté ordenado y bien estructurado, a que escriban cinco folios sin ningún, que no tenga un argumento. Los temas suelen ser, ya te digo, muy generales.

El alumno va a tener que escoger entre temas del tipo de arquitectura romana o, yo que sé, escultura griega o pintura barroca. Temas en los que se les van a pedir conceptos generales, que desarrollen conceptos generales las características, el contexto y tal, y luego que bajen a ejemplos, a unos ejemplos muy determinados, ejemplos muy importantes. Que vayan, por lo tanto, de lo general a lo particular.

A lo particular y a puntos clave de lo particular. Si están hablando de arquitectura barroca, pues

tendrán que hablar en algún momento del baldaquino de Bernini, pero a cosas muy muy puntuales, muy específicas. ¿Y en cuanto al comentario de láminas, cómo se debe hacer? Pues el comentario de láminas ya depende.

Si el alumno sabe lo que tiene delante, lo mejor es que vaya al grano y lo ponga. Si el alumno no sabe lo que tiene delante, entonces debe ir por deducción. Nunca les vamos a exigir, o en la mayoría de los casos no se les va a exigir, que sepan el nombre exacto de lo que están viendo.

Les vamos a exigir que lo metan en una corriente. Si delante tienen Versalles, lo que nos van a tener que decir es que es arquitectura barroca. Si además saben que es Versalles, pues mejor que mejor.

Bueno, eso como norma general, claro. Luego hay cosas que sí tienen que distinguir, las meninas, cosas así, pero que en total pueden ser 15 cosas las que son obligatorias para distinguir. Lo que tienen que hacer, sobre todo, es meterlo en una corriente artística y decirnos por qué lo escriben ahí.

Suponiendo que el alumno no conozca la obra que se le pone delante y sea una obra, por ejemplo, barroca, ¿bastaría con decir que es barroca y describir lo que es el barroco, en términos generales, o no? ¿Bastaría? ¿Sería mejor? Aplicándolo a la obra. Es decir, si les ponemos una escultura barroca, ellos pueden poner escultura barroca. Si pueden decir que es del XVII en vez del XVIII, mejor, porque es más clásico el XVII, es otro tipo de barroco.

Y luego las características del barroco, diagonalidad, teatralidad, todas esas cosas aplicadas a lo que están viendo. El alumno debe ir siempre muy tranquilo, no ponerse nervioso y empezar primero los datos para que el examen vaya bien, con todo lo que lo que debe llevar, y luego sentarse tranquilamente a pensar el tema, las láminas, sin ninguna prisa. Va a contar con hora y media y en hora y media el examen de arte le hace de sobra.

Es suficiente tiempo y tiene tiempo tranquilamente para pensar diez minutos lo que lo que va a querer poner, lo que va a querer hacer. Pues despedimos la asignatura de Historia del Arte y este curso algo más agrario. No, en principio nada más, mucha suerte a todos.

Pues gracias y muy buenas noches. Gracias a ti. Con el curso de acceso despedimos la programación de la UNED hasta el próximo lunes.

Mañana, viernes 1 de mayo, la UNED no tendrá programación. Por lo tanto, les esperamos de nuevo el lunes. Gracias por su compañía.

Muy buenas noches.