

AC 20 50

Junto a la obra de Manet, El desayuno campestre, fue objeto de las críticas más agrias de aquellas exposiciones en las que los impresionistas sorprendieron a sus contemporáneos. Además, es un ejemplo que ilustra perfectamente todas las características de este movimiento artístico. Como muy bien dice... CURSO DE ACCESO DIRECTO Curso de acceso directo.

Hola, buenas noches y bienvenidos al tiempo del curso de acceso a la universidad para mayores de 25 años. Un saludo de Isabel Baeza que os acompañará hasta las 11 de la noche. La historia del arte ocupará el tiempo de acceso del día de hoy.

Nos acompaña para ello la profesora Victoria Soto, con la que hablaremos del arte del siglo XX. Os recordamos que es importante que grabéis el programa para poder estudiar con detenimiento el comentario de láminas. Y comenzamos ya con la historia del arte.

Buenas noches, Victoria. Buenas noches, Isabel. Iniciamos hoy una nueva emisión dedicada al comentario de algunas de las reproducciones de la unidad didáctica 9 de la Asignatura de Historia del Arte del curso de acceso.

Unidad correspondiente a las manifestaciones artísticas del siglo XX, aunque como pórtico de este arte moderno partiremos de algunos ejemplos significativos del curso de acceso. Bueno, ya que siempre se ha dicho que los impresionistas contribuyeron a la formación de la pintura moderna, a pesar de que también culminaron la trayectoria pictórica del siglo XIX, ¿podrías comentar una obra tan significativa y emblemática como la reproducida en la figura 4 de la página 333? Impresión de Monet es efectivamente una obra tan significativa como emblemática. Emblemática porque su título, Impresión, dio nombre al primer ismo del arte moderno y significativa porque, junto a la obra de Manet, El desayuno campestre, fue objeto de las críticas más agrias de aquellas exposiciones en las que los impresionistas sorprendieron a sus contemporáneos.

Además, es un ejemplo que ilustra perfectamente todas las características de este movimiento artístico. Como muy bien indices del impresionismo, esta obra podría representar la culminación de la línea pictórica del siglo XIX. Recordemos cómo, tras el neoclasicismo, los pintores estuvieron preocupados por la luz y los encuadres lumínicos.

La captación de la luz en un espacio bidimensional fue algo que preocupó desde el Renacimiento, pero fue en las últimas décadas del siglo XIX cuando los pintores intentaron precisar la representación de la naturaleza, del paisaje en concreto, según los efectos visuales que producen la luz y las condiciones atmosféricas. Unas condiciones que varían de un momento a otro, de unos instantes a los siguientes. De ahí que se haya dicho que el impresionismo sea un combate del tiempo y de la luz contra la materia sólida.

El comentario del cuadro de Monet nos obliga a ocuparnos en primer lugar del cambio que en la técnica pictórica se opera a partir de la década de los años 70 en Francia. La utilización de la

pincelada corta y libre en Monet, de toques cromáticos sueltos y rápidos, no es algo nuevo. Hay que recordar que muchos artistas del pasado tuvieron también una preocupación por la luz y utilizaron para conseguir efectos lumínicos una técnica calificada de impresionista.

Por ejemplo, pensemos en Velázquez o pensemos en Rembrandt que pasaron por esta fase que los historiadores denominan fase impresionista. La obra de Monet, o mejor dicho, el impresionismo, parece ser el aglutinamiento o la culminación de esta constante que presidió la pintura desde el Renacimiento. A través de naranjas, amarillos y azules, de contrastes entre tonos oscuros, pero fundamentalmente claros, Monet nos ofrece un amanecer en el mar pleno de sensación, pero que ignora el dibujo, que ignora el perfil, ignora cualquier delimitación.

Monet ha conseguido una sensación óptica, pero debemos preguntarnos cómo ha llegado a conseguir esta sensación óptica. Si, por un lado, la mayoría de los pintores impresionistas admiraron los paisajes de Constable o de Turner, que anticiparon esta técnica pictórica, por otro lado, todos los impresionistas, todos estos pintores, conocían la nueva teoría de los colores, una teoría descubierta por Chevreuil, Roth y Henry y estudios que responden al positivismo filosófico de la época, pero sobre todo al avance de las ciencias físicas que dieron prioridad a la experiencia. Esta nueva teoría afirmaba que existían tres colores primarios.

Tres colores primarios que eran o son el amarillo, el rojo y el azul y tres colores complementarios resultado de la unión de dos colores primarios. Tales colores complementarios son el violeta, el verde y el naranja. El naranja es el resultado del amarillo y el rojo, el verde es el resultante de mezclar azul y amarillo y el violeta de mezclar el rojo y el azul.

Aunque la teoría en sí, como práctica, no era desconocida para los pintores del pasado, puesto que ya sabían que el resultado de amarillo y rojo daba naranja, pero en su paleta, es decir, mezclados, antes de llegar al lienzo, la novedad de los impresionistas fue que en vez de fundirlos en la paleta y en el pincel, obligaron a que fuera el ojo del espectador el que consiguiera los colores complementarios a una distancia determinada del cuadro. Por otro lado, la teoría se completaba con la ley de los contrastes simultáneos, por la cual los colores difunden una orla de cromatismo complementario que consigue un efecto de contraste. Junto a la teoría de los colores, los impresionistas vieron la importancia de la luz en los objetos como algo vital para su percepción, una visión que ya analizaron los paisajistas ingleses de la primera mitad del siglo XIX.

Para ellos, color era igual a luz, y la luz se podía conseguir a través de tonos cromáticos claros. En esta obra nos ofrece la impresión de un amanecer, de un efecto de luz sobre el mar en un instante concreto. Su composición está hecha solamente a base de color, no hay formas concretas, no hay dibujo.

Ha conseguido captar un instante fugaz e irrepetible, ya que unos segundos después todo habría cambiado. La barca se habría desplazado, el sol estaría más arriba y su luz habría cambiado esa impresión lumínica. Habría creado otra sensación óptica totalmente distinta a la que consiguió en ese instante preciso Monet.

Entonces es lógico que un pintor como Monet, fascinado por la luz y la nueva teoría cromática, se interesará por estos cambios sucesivos y realizará series de un mismo tema en momentos sucesivos y distintos. Hay que recordar la serie de sus catedrales. Uno de los aspectos que hay que subrayar es la consecuencia de la aplicación de estas teorías cromáticas.

El pintor ahora tiene que actuar con suma rapidez, tiene que captar el instante de un tema, de un paisaje, antes de que la luz y la atmósfera varíen o se transformen. Y esta rapidez hará soltar su pincel, combinar manchas de colores muy rápidamente con toques pequeños, pastosos, justapuestos y toques irregulares. De ahí que se explique la renuncia al trabajo en el taller.

El pintor impresionista trabaja al aire libre, en pequeño formato, y eligiendo preferentemente el paisaje por sus efectos visuales, aunque el tema en el fondo no tendrá importancia en sí. Lo importante será captar esa luz sobre cualquier objeto. Por lo que el pintor no desdeña los temas urbanos como la ciudad con sus edificios, sus nieblas y vapores, sus ríos, sus cafés, sus aglomeraciones, en fin, toda esta serie temática típicamente impresionista.

Sí, la teoría de los colores que has mencionado no correspondería mejor a una obra como la de Seurat reproducida en la figura 8 de la página 337. Efectivamente, lo comentado sobre la obra de Monet es a grandes rasgos las características que se pueden aplicar a la mayoría de los cuadros impresionistas. Sin embargo, fue Seurat, o Segat, quien de forma más ortogrosa aplicó los principios de la teoría mencionada.

Segat es un poco más joven que Monet, pertenece ya a una generación que superó o rechazó la pincelada espontánea, esa pincelada arbitraria, irregular, que hemos visto en la obra *Impression* y que fue característica de los primeros impresionistas. Y aunque sus temas, como esta escena dominguera de los alrededores de París de la figura 8 de la página 337, sigue siendo típicamente una temática del impresionismo, es una obra que ya no se ha pintado al aire libre, sino que es el resultado de un trabajo en el taller. Su técnica es mucho más laboriosa, pues la teoría de los colores la aplica con pequeños puntos de color muy regulares, de colores puros que se funden en la retina del espectador.

De ahí que se le haya denominado como neoimpresionista, pero también como un pintor puntillista. Vista la pintura ya de finales del siglo XIX, podríamos pasar ya a comentar un ejemplo arquitectónico, como los primeros rascacielos, reproducidos en las figuras 19 y 20 de la página 348. Sí, mientras que en Europa, en Francia en concreto, los pintores impresionistas continúan con sus polémicas exposiciones y mientras que en París se levanta la Torre Eiffel, en América nos encontramos con un panorama arquitectónico que se presenta con unos proyectos totalmente revolucionarios, con un claro sentido de la previsión.

La mayoría de las ciudades americanas, animadas por esa riqueza de la industria que tenían, de su comercio, van a ser diseñadas con unos planteamientos totalmente modernos y renovadores, es decir, calles muy amplias, avenidas en línea recta, cuya longitud puede llegar a tener más de 15 o 20 kilómetros. Y junto a estos planes urbanísticos, la construcción de edificios va a presentar una altura hasta entonces insólita, llegando a tener más de 12 pisos. El

primer foco donde este atrevimiento constructivo tuvo lugar fue en Chicago, a raíz del incendio que destruyó la ciudad en 1871.

Tras una planificación regular de la ciudad, una serie de arquitectos emprenden la reconstrucción de Chicago y proyectan un tipo de edificio cuyas características responden a una serie de factores. En primer lugar, evidentemente, la investigación de nuevos materiales constructivos como las estructuras metálicas y el hormigón. Y gracias a estos nuevos materiales, que servirán de armazón o de esqueleto de los edificios, la nueva construcción podrá tener un gran desarrollo vertical.

Anteriormente, algunos edificios en Nueva York ya tenían 10 o 12 pisos, pero con los materiales tradicionales, esta altura era imposible de superar. Gracias a los trabajos de LeBarón o de Sullivan, comienza la existencia de un tipo de edificio que podríamos calificar de genuinamente americano. Otro avance importante, otro factor que explica el desarrollo arquitectónico en la altura fue evidentemente la aparición de un primitivo ascensor o de un elevador.

Pero lo que hay que tener en cuenta en relación con estos edificios es la aparición de una tipología determinada, ya que nos encontramos en estas figuras, en estos rascacielos, que se trata de oficinas y grandes almacenes en su mayoría. Y su diseño nada tiene que ver con cualquier diseño arquitectónico del pasado. América en esto tenía una ventaja con respecto a Europa, y era la de no tener ninguna tradición arquitectónica.

Y los arquitectos mencionados, como LeBarón o Sullivan, acabaron rechazando ese eclecticismo historicista que estaba imperando en Europa. De ahí, un poco la originalidad del rascacielos americano fue concebido sin referencias al pasado y según las necesidades del momento. Representan el dominio de la técnica constructiva y la primera lección de funcionalismo.

Es decir, la frase de Sullivan de que la forma sigue la función significa anteponer la función del edificio a su estética, que será uno de los dogmas que recogerán los arquitectos posteriores. El siglo XX Pasando ya al siglo XX, y en particular a la conocida obra de Picasso Las señoritas de Aviñón, reproducida en la figura 27 de la página 358. ¿Su comentario debiera partir de algunos presupuestos estéticos de los pintores posimpresionistas? Efectivamente, con esta obra se puede decir que confluyen diversas tendencias y soluciones artísticas de la última década del siglo XIX, ya que gran parte de sus novedades proceden de las fuentes en las que se inspiró Picasso para realizarla, y dichas fuentes no deben ser pasadas por alto en el comentario que debe realizar el alumno.

En primer lugar, destaca la lección que este artista adquirió, vamos que Picasso, tuvo de la obra de Paul Cézanne. Las señoritas de Aviñón es una obra que se termina en 1907, justo el año en que en París se celebraba la primera exposición conmemorativa de Cézanne. Cézanne fue uno de los pintores más revolucionarios del denominado posimpresionismo por su interés en buscar en la naturaleza las formas esenciales, reduciendo los elementos de sus composiciones a figuras geométricas como el prisma, la esfera, la pirámide, etc.

También le interesó el color, pero de forma muy distinta a cómo interesó y a cómo fue utilizado por los impresionistas. El color le sirvió fundamentalmente para resaltar la forma, que aparece desarticulada en diversos planos. A través del color consigue la profundidad, pero rompiendo con el tradicional espacio perspectivo.

Sus investigaciones serán llevadas hasta sus últimas consecuencias por Picasso y Braque a partir de más o menos 1909, cuando ambos comiencen una producción pictórica que pronto será calificada de cubismo o de cubista. La gran característica de este ismo es la renuncia a la representación de la perspectiva convencional. Prescinden del punto de vista único, por lo que rechazan la lógica científica que desde el Renacimiento había presidido las artes figurativas.

Por el contrario, prefieren sumar todas las perspectivas posibles para multiplicar los ángulos y los diversos perfiles de los objetos. Otro aspecto es que también renuncian a representar los colores de la realidad y se decantan por la austeridad al seleccionar tonos neutros y monocromos. Aunque *Las señoritas de Amignon* no es una obra plenamente cubista, sí que puede ser vista como el punto de partida de esta vanguardia.

Antes de analizar los rasgos esenciales de esta obra, conviene tener en cuenta otra de las fuentes de inspiración de Picasso. Y en este sentido hay que subrayar o hay que resaltar el influjo del arte primitivo y de la escultura negra. A finales del siglo XIX, muchos artistas vieron en las manifestaciones de los pueblos indígenas un carácter espontáneo, un carácter sincero tan impactante que pensaron que tenía que ser considerado como un arte, o empezaron a considerarlo como un arte.

Picasso, por ejemplo, tuvo en su taller numerosas máscaras africanas y en *Las señoritas de Amignon*, en los rostros de las dos figuras de la derecha, encontramos la presencia de muchas similitudes con los rostros y máscaras de la escultura africana. Picasso, además, tuvo conocimiento del arte ibérico, cuyas esculturas comenzaban a ser estudiadas por aquellos años y una influencia que se manifiesta de forma clara en la figura de la izquierda. Por tanto, Picasso fue uno de los pioneros en la apreciación del arte primitivo.

Como antecedente claro e inmediato del cubismo, esta obra, *Las señoritas de Amignon*, presagia la ruptura del espacio tridimensional. No existe un fondo, sino un conjunto de figuras planas cuya anatomía parece reducirse a rombos y a triángulos geométricos, con siluetas y perfiles muy bruscos recortados según un fondo de manchas de color. La luz desaparece y lo que se saltan son los planos, cuyos colores de tonos ocres destacan sobre unos planos de color azul, que es prácticamente el fondo de la obra.

Victoria, ¿qué podría decirse de la temática elegida por los artistas del cubismo y de otras vanguardias sucesivas? De los pintores cubistas, como los del fobismo, pueden ser considerados como poco innovadores en lo que respecta a la temática pictórica. Ni cubistas ni fobistas introdujeron nuevos temas. Los primeros se mantuvieron bastante fieles a la temática preferida de Paul Cézanne, es decir, continuaron con una selección de bodegones y de naturalezas muertas o bien de figuras humanas y paisajes, que es el tema predilecto.

Los fobistas también incidieron en los temas típicos del impresionismo, interiores con figuras o vistas urbanas, etc. De todas formas, si hay algo que debe recalcarse o subrayarse en el comentario sobre la temática de cualquier obra de estas vanguardias citadas es que el tema en sí dejó de tener importancia, en el sentido de que representar la realidad pasa a un segundo plano, cuando un pintor se enfrenta ante el lienzo. En realidad son las posibilidades de la pintura en sí misma, es decir, las posibilidades que puede proporcionar la investigación del color o la investigación de la forma, lo primordial en la obra pictórica.

Y digamos que son estas posibilidades las que se convierten en el argumento principal. Sin embargo, si existe una vanguardia que ofreció un repertorio totalmente novedoso, el futurismo, ¿es un aspecto que debiera resaltar el alumno? Desde luego que es importante los temas que aportaron los pintores y escultores futuristas de la segunda década del siglo XX. Fueron los primeros en dar importancia a los nuevos objetos de la civilización técnica, las máquinas, por ejemplo el tren o el automóvil.

Temas que pasaron a ser exaltados por una nueva estética interesada en aspectos de la vida moderna, como el ruido o la velocidad. Podría recordarse para el caso el texto del primer manifiesto futurista de 1909, en el que uno de los teóricos de esta vanguardia escribió lo siguiente, un automóvil es más bello que la victoria de Samotracia. Amén de estos nuevos temas sacados de la civilización contemporánea y de sus máquinas, lo que interesó realmente a este grupo de pintores y de escultores fue la representación del movimiento y digamos que este fue el contenido casi y el leitmotiv de sus cuadros y de sus esculturas.

Por ejemplo, fijémonos en la figura 30 de la página 361, Evolución de una botella en el espacio, una obra que refleja el interés de Boccioni por imprimir las cualidades dinámicas de un objeto y sus distintas posiciones en el espacio. De ahí ese aspecto de movimiento giratorio casi interminable que ofrece la representación de una botella, un objeto inanimado que aquí presenta una gran sensación de dinamismo. Cuando el alumno se enfrenta ante una reproducción como la de la figura 39 de la página 374, ¿qué debe comentar de un objeto tan cotidiano y a la vez tan provocador como el urinario de Marcel Duchamp? Bueno, siguiendo con la temática de las vanguardias, el alumno precisamente debe hacer hincapié en la provocación, en la ironía corrosiva del artista al seleccionar un urinario y proponerlo como pieza artística para una exposición.

Precisamente en esta selección es donde radica el gesto y la postura de una nueva vanguardia, el Dada. El Dada, un movimiento radical que intentó renunciar a los cánones artísticos aceptados y para ello proponer que ciertos objetos, como este caso, como esta figura, el urinario, podían plantear cuestiones estéticas. Evidentemente se trata de una propuesta destructiva, una negación de cualquier código artístico que estaba en consonancia con la situación destructora y la decepción que produjo la Primera Guerra Mundial y paralela a la adopción de esa máxima del anarquismo que decía que la destrucción es también creación.

El urinario o la fuente de Duchamp, una obra expuesta en 1917, fue entonces un gesto de

repulsa no sólo a las convenciones artísticas establecidas, sino también a la burguesía, a la guerra, a la situación de decepción que dejó de la Primera Gran Contienda Mundial. Yo creo que con esto hemos hecho ya el comentario de algunas obras significativas de la unidad didáctica 9 y con ello nos despedimos. Buenas noches.

Buenas noches, Victoria. Con Historia del Arte acabamos el tiempo del curso de acceso y la programación de la UNED del día de hoy. Mañana comenzaremos como siempre sobre las ocho y media de la noche, siete y media en la Comunidad Canaria.

Revista de Economía abrirá nuestra emisión. Sobre las nueve y media, Foro Político y Sociológico. A las diez, Revista de Filosofía.

Y acabaremos como es habitual con el curso de acceso y la asignatura Matemáticas Especiales. Con este adelanto de la programación acabamos, recordando vuestra cita con la UNED aquí, en Radio 1FM de Radio Nacional de España. Nada más por hoy.

Buenas noches.