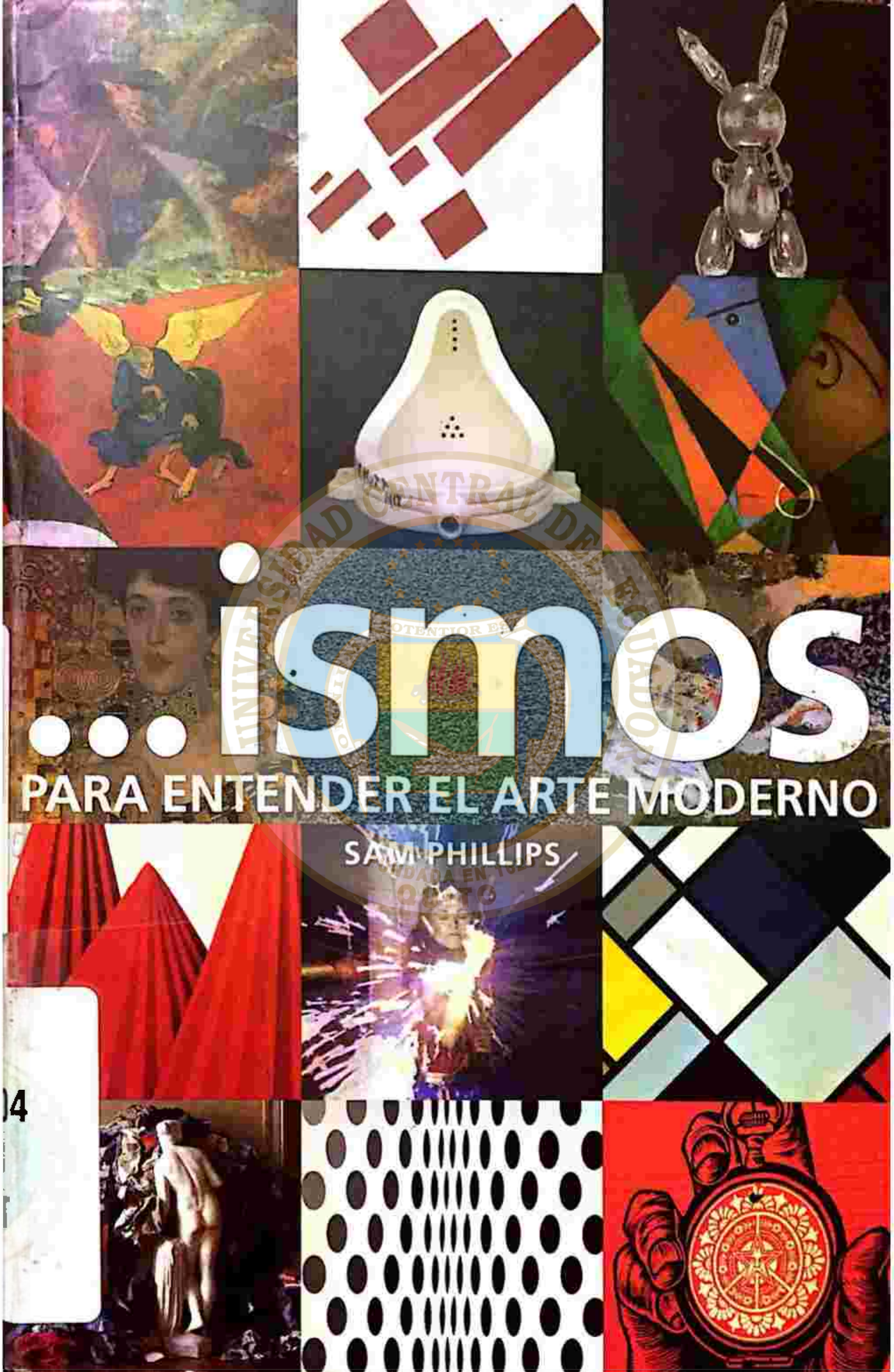


...ismos

PARA ENTENDER EL ARTE MODERNO

SAM PHILLIPS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

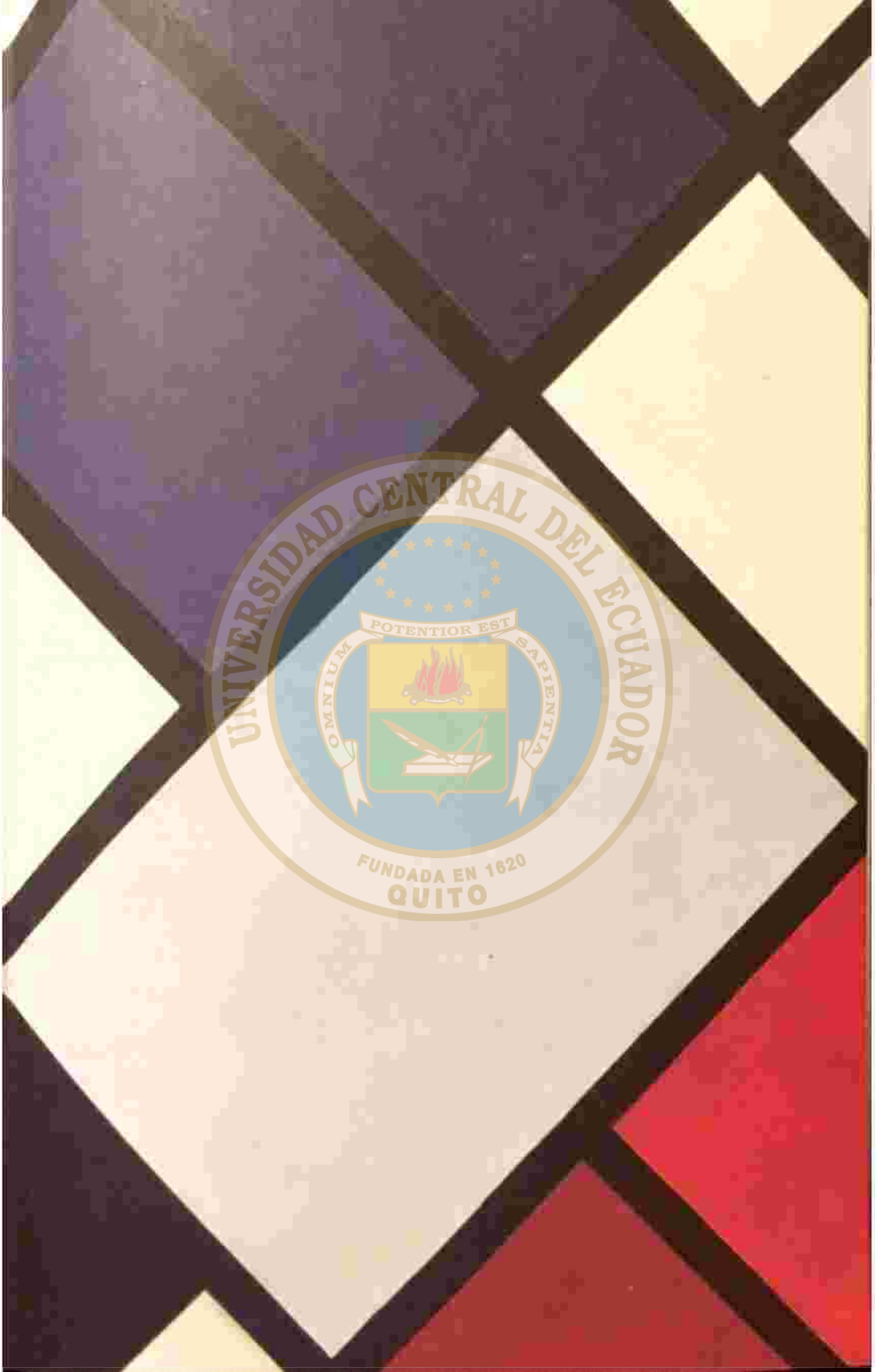
BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	02
				BANDEJA	01
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

Esta guía práctica es un recorrido por los «ismos» del arte moderno, es decir, por aquellos grupos, estilos y escuelas que han configurado su historia desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Empezando con el impresionismo, cada movimiento artístico moderno se describe en un cómodo formato que incluye un breve resumen, una relación de sus principales representantes y sus términos clave, así como una explicación más extensa y reproducciones de aquellas obras que mejor lo ilustran. La historia y evolución del arte moderno y contemporáneo se describen como una sucesión de estilos, que incluyen el cubismo anterior a la Primera Guerra Mundial o el expresionismo abstracto de la década de 1940. Algunos «ismos», como el surrealismo y el arte pop, son famosos. Otros estilos de vanguardia, tales como el orfismo, Fluxus y el neoexpresionismo, pueden resultar menos conocidos.

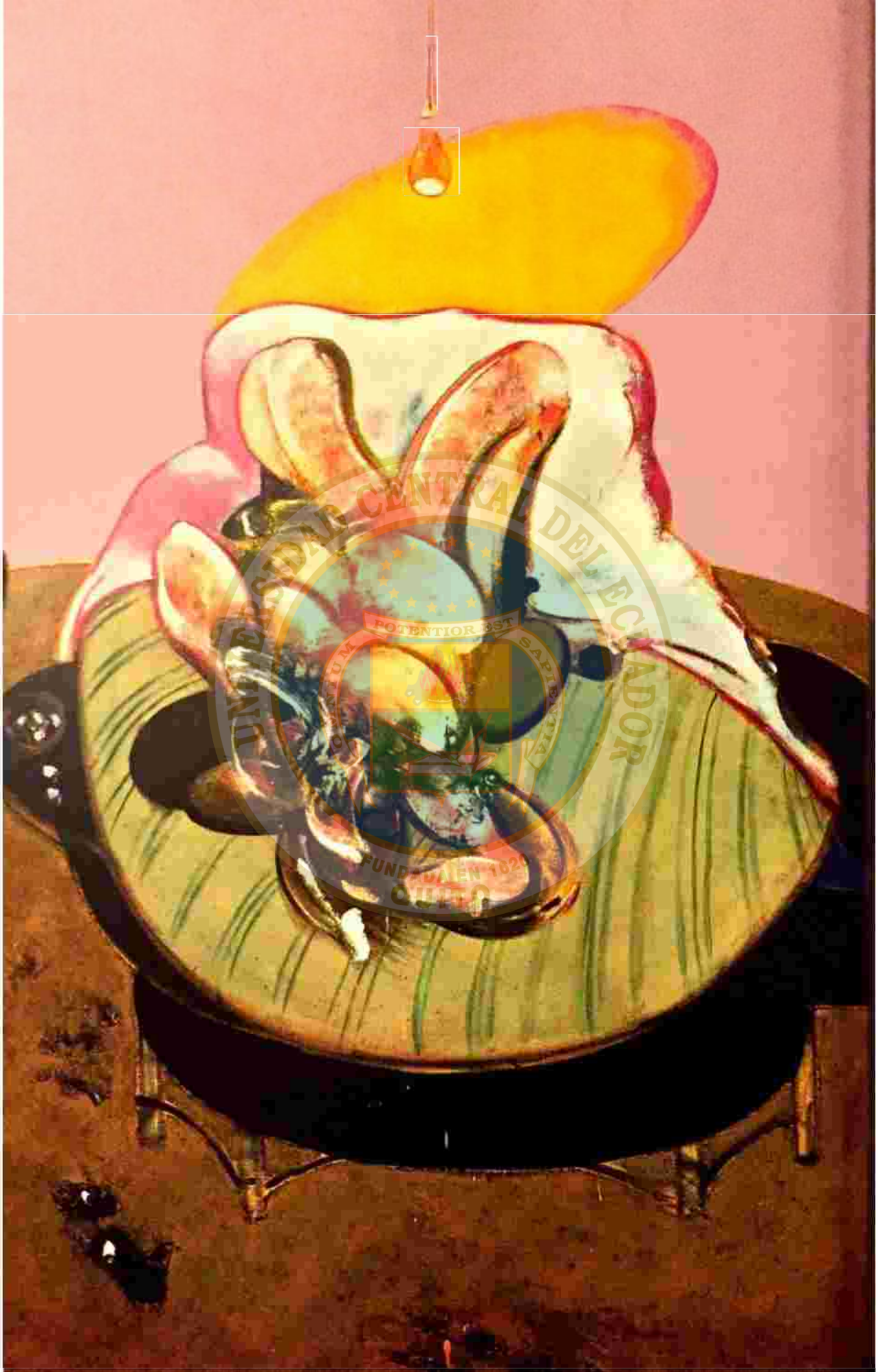
Ismos... para entender el arte moderno es por tanto una introducción amena e informativa para amantes y estudiantes de arte que además sitúa en su contexto a todos los grandes artistas visuales de los últimos 150 años, desde maestros modernos como Claude Monet, Pablo Picasso o Andy Warhol, a estrellas contemporáneas como Damien Hirst, Jeff Koons o Banksy.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

...ismos

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



ismos

PARA ENTENDER EL ARTE MODERNO

SAM PHILLIPS

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM MATER
FUNDADA EN 1620
QUITO

TURNER

Índice

EL NACIMIENTO DEL ARTE MODERNO

Impresionismo 12
Neoimpresionismo 16
Simbolismo 18
Sintetismo 20
Posimpresionismo 22
Secesión 24

PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Modernismo 28
Fauvismo 32
Expresionismo 34
Primitivismo 36
Cubismo 38
Futurismo 40
Orfismo 42
Rayonismo 44
Vorticismo 46
Suprematismo 48
Constructivismo 50
Dadaísmo 52
Neoplasticismo 54
Bauhaus 56
Precisionismo 58
Escuela de París 60
Nueva Objetividad 62
Surrealismo 64
Realismo social 68
Arte concreto 70

MEDIADOS DEL SIGLO XX

Existencialismo 74
Tachismo 76
Expresionismo abstracto 78
Realismo *Kitchen Sin* 80
Cinetismo 82
Neodadaísmo 84
Nuevo realismo 88
Arte pop 90
Op art 92
Abstracción pospictórica 94
Minimalismo 96
Conceptualismo 98
Performance 100
Fluxus 102
Arte procesual 104
Arte povera 106
Land art 108
Videoarte 110

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FINALES DEL SIGLO XX

Posmodernismo
114

Fotorrealismo
116

Escuela de Londres
118

Neoexpresionismo
120

Neopop
124

Nueva escultura británica
126

Sensacionalismo
128

Instalacionismo
130

ARTE DEL SIGLO XXI

Intervencionismo
134

Street art
136

Internacionalismo
138

PRELIMINARES Y APÉNDICES

Introducción
6

Cómo usar este libro
8

Glosario de artistas
142

Glosario de términos útiles
150

Cronologia de ismos
154

Visitas recomendadas
156

Créditos
157

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Introducción

Más que ningún otro tema, el arte moderno está estructurado en ismos, movimientos, tendencias, estilos o escuelas que actúan como categorías para definir la actividad de los diferentes artistas. Este libro es una guía accesible a las clasificaciones más comúnmente usadas.

A finales del siglo XIX y principios del XX, grupos de artistas acuñaron ismos para definirse a sí mismos y redactaron manifiestos para aclarar aquellos aspectos que diferenciaban su arte. Una vez su obra era asignada a una categoría, recibían mayor atención por parte del público y la crítica. En ocasiones fueron los críticos quienes acuñaron estas etiquetas, posiblemente en un afán por pasar a la posteridad junto con el movimiento artístico. Pero algunos artistas se distanciaron del ismo al que se les asociaba. Ello se debe a que los ismos son, por su propia naturaleza, reduccionistas, un sufijo de cuatro letras que ayuda a condensar complejas obras de arte y a sus creadores en una sola palabra. Los artistas de finales del siglo XX y principios del XXI, en un esfuerzo por subrayar su carácter único y multifacético, han tendido a huir de los ismos que intentan definir su obra.

Los ismos están sujetos a las modas. Así, el vorticismo había quedado desfasado hasta que una serie de publicaciones y exposiciones en el presente siglo recuperaron el interés en sus postulados incendiarios. El sintetismo y el orfismo fueron variantes del simbolismo y el cubismo, respectivamente, pero nunca disfrutando de la misma aceptación que estos. Los ismos tienden a formarse como reacción a otros anteriores: conforme un ismo se vuelve más popular, aquellos con los que entran en conflicto pierden repercusión. Hay muchos ismos acuñados por colectivos y críticos que no están en este libro porque no captan el *Zeitgeist* de los artistas. Un ejemplo reciente es el *altermodernismo*, término inventado por el escritor y conservador francés Nicholas Bourriaud para designar el arte de principios del siglo XXI.

Los artistas incluidos en este libro son representativos de algún ismo en particular. Se han dejado fuera, por tanto, aquellos creadores que no encajan bien en ninguno, como la mexicana Frida Kahlo, influida por el surrealismo pero que no es ejemplo de dicho movimiento.

Este es un libro sin afán de exhaustividad. Dos de los ismos incluidos, instalacionismo y sensacionalismo, no son términos de uso extendido en el mundo del arte, pero se han acuñado para resumir un tipo de arte. La cronología es también aproximada, ya que el comienzo y el fin de un ismo siempre están sujetos a interpretación. También puede ocurrir que en una época, por ejemplo en los años sesenta del siglo XX, surgieran muchos ismos, de manera que su orden no está claro. Esta obra se centra en el periodo en el que cada ismo fue más productivo e influyente.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR ES
FUNDADA EN QUITO

LOS CUATRO TIPOS DE ISMO

1 TENDENCIA DE LAS ARTES VISUALES
p. ej. primitivismo, intervencionismo

TAV

Estos ismos son tendencias amplias en las artes visuales. El intervencionismo, por ejemplo, da nombre a la tendencia a modificar objetos y estructuras ya existentes. No hay un colectivo de artistas que se defina a sí mismos como «intervencionista», sino que el nombre designa a aquellos que cultivan esta tendencia. Los TAV son ismos amplios y que abarcan un espacio temporal prolongado.

2 GRAN TENDENCIA CULTURAL
p. ej. existencialismo, posmodernismo

GTC

No todos los ismos de este libro hacen referencia solo a las artes visuales. Algunos abarcan otras disciplinas, como la arquitectura y el cine. Por tanto, cabe pensar que los artistas visuales de estos ismos trabajan dentro de una tendencia cultural más amplia. Algunos están relacionados con un concepto filosófico, como el existencialismo desarrollado por el pensador francés Jean-Paul Sartre. Otros, como el simbolismo o el futurismo, fueron movimientos literarios que se extendieron a la pintura y la escultura.

3 MOVIMIENTO DEFINIDO POR EL ARTISTA
p. ej. rayonismo, expresionismo abstracto

MDA

Es el tipo de ismo más común. Abarca grupos de artistas de vanguardia que, o bien acuñaron un término para designar su arte, o bien aceptaron el que un crítico coetáneo les sugirió. Son los movimientos más sencillos de definir, pues a menudo existe un manifiesto con sus postulados. Es posible que algunos artistas rechazaran en su momento la etiqueta impuesta por los críticos, pero esta ha seguido usándose para definir su obra.

4 ETIQUETA RETROSPECTIVA
p. ej. posimpresionismo, precisionismo

ER

Aunque los críticos modernos han acuñado ismos al primer indicio de que estos cristalizaban, hay movimientos que solo pueden definirse en retrospectiva, después de apreciarlos en su contexto. El término *posimpresionismo* se usa desde 1910, aunque algunos de sus representantes, como Vincent van Gogh, ya habían muerto entonces. Son términos útiles, pero por su carácter retrospectivo a veces se ponen en duda.

Cómo usar este libro

GTC Los símbolos circulares junto al título de cada capítulo remiten a uno de los cuatro tipos de ismo descritos en la introducción: **TAV** indica una tendencia dentro de las artes visuales, **GTC** es una gran tendencia cultural, los **MDA** son los movimientos definidos por los artistas y **ER** se refiere a aquellos que han sido etiquetados de forma retrospectiva. Si las categorías se solapan, se emplea aquella más comúnmente usada.

INTRODUCCIÓN

Cada capítulo empieza con un breve resumen de las características que definen al ismo.

ARTISTAS CLAVE

Se presentan hasta cinco artistas representativos de cada ismo. La lista podría ser más amplia, pero la obra de estos cinco proporciona al lector un conocimiento básico del movimiento artístico.

PALABRAS CLAVE

Palabras tomadas del cuerpo de texto y que se usan a menudo para hacer referencia al ismo y a sus representantes.

DEFINICIÓN PRINCIPAL

Una descripción más extensa de las principales ideas, métodos y artistas de cada ismo. Incluye una breve historia del movimiento, así como pistas para diferenciarlo de otras corrientes artísticas modernas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA

Fluxus

MDA

Fluxus

El nombre Fluxus, flujo en latín, designó a un grupo de artistas internacionales, y multidisciplinares que hacían acciones radicales conjuntas. Buscaban borrar las fronteras entre arte y vida y crear, en palabras de su principal teórico George Maciunas, «arte-vivo».

DICK HIGGINS (1934–1998) ALISON KNOWLES (1933–) GEORGE MACIUNAS (1931–1978) YOKO ONO (1933–) BEN VAUTIER (1935–)

Fluxfest, intermedia, arte vivo, multidisciplinar, performance

Más que un movimiento el término Fluxus, en 1961, para describir a una comunidad de artistas, diseñadores, escritores, músicos y activistas que colaboraban en proyectos experimentales. Entre sus integrantes estaban la artista Yoko Ono, el conceptualista Joseph Beuys, el pionero del videoarte Nam June Paik, la cultivadora del Kerouac Alison Knowles, los compositores de música avant-garde George Brecht y Dick Higgins, y el poeta Emmett Williams.

Ninguno de estos creadores restringía su actividad a una sola disciplina. El término *Fluxus* se escogió porque reflejaba la manera en que sus miembros fluían entre distintas prácticas artísticas, así como la vertiente cambiante e ofrecía con la que su comunidad. Higgins acuñó el término intermedia para explicar cómo estas actividades no entraban en ninguna categoría de medio de esto último son la pieza de Knowles *Dog Music* (1962), medio perro, medio música, una amplificación del sonido que hace el agua al verterse en diferentes contenedores, acciones de Yoko Ono que incorporaban texto y sonido, y las Ramsden Editions Fluxus, publicaciones artísticas realizadas por varios miembros del grupo.

La naturaleza heterogénea del movimiento se refleja en su lema, expresado por Maciunas: «Cualquier cosa puede ser arte y cualquier cosa puede hacerlo». Los primeros fluxus buscaban no solo borrar las fronteras de lo que puede considerarse arte, sino eliminarlas. Sus piezas fomentan crítica social y Maciunas esperaba que su mensaje llegara a todo el mundo, «no solo a críticos, diletantes y profesionales» del mundo del arte. Para atraer al público, las obras tienen una simplicidad «casi budista», humor y diversión.

Los performances y las piezas fluxus se presentaban al público en festivales conocidos como Fluxfests o Fluxconcerts, organizados en las principales ciudades europeas y estadounidenses. Muchas de las acciones y composiciones se ejecutaban directamente, invitando así a la «fusión del mundo» con el arte, lo que permitía a la audiencia ser parte de la obra. En su convicción de que el arte debe ser vida y no mercancía, algunos de estos artistas se negaban a vender sus obras, así, los fluxfestivales Robert Filliou y Ben Vautier practicaban el *mutant*, consistente en el trueque de sobres, sellos y posibles artículos por artistas.

El dúo inglés/belga Gilbert & George, bajo un solo nombre, Art Language, Maciunas, hablando la relación entre Fluxus y neodadaísmo por su interés de experimentar con distintos soportes, pero también la vena ulada con el performance y el conceptualismo por sus posibilidades comerciales y su redefinición de lo que constituye una obra de arte. Por último, Fluxus mantuvo su influencia más allá de los setenta.

OBRAS CLAVE en el Hague Museum, Harvard Art Museums, Art Language, Maciunas

- **Fluxfest 1967, VARIOS ARTISTAS**

- **Catálogo Flux 2 c. 1968, VARIOS ARTISTAS**

OTRAS OBRAS en el Hague Museum

DICK HIGGINS

ALISON KNOWLES

GEORGE MACIUNAS

YOKO ONO

BEN VAUTIER

OBRAS CLAVE
Cada capítulo se ilustra con una o dos obras de los artistas más representativos del ismo. Se han seleccionado de entre las colecciones de arte más importantes del mundo y vienen acompañadas de un pie de foto donde se explica por qué son características de ese movimiento en particular.

OTRAS OBRAS
Relación adicional de obras que se encuentran en la misma colección que las obras clave de cada capítulo. Todas son piezas de artistas representativos del ismo y pueden verse en museos y galerías, así como en catálogos impresos y en línea.

VER TAMBIÉN
Varios ismos pueden tener rasgos en común. Los incluidos en este apartado guardan relación con el ismo tratado, por su técnica, su tendencia estilística o su concepto.

NO VER
Una relación de ismos que son contrarios al tratado, bien porque sus postulados son antitéticos, bien porque son muy diferentes desde el punto de vista estético.

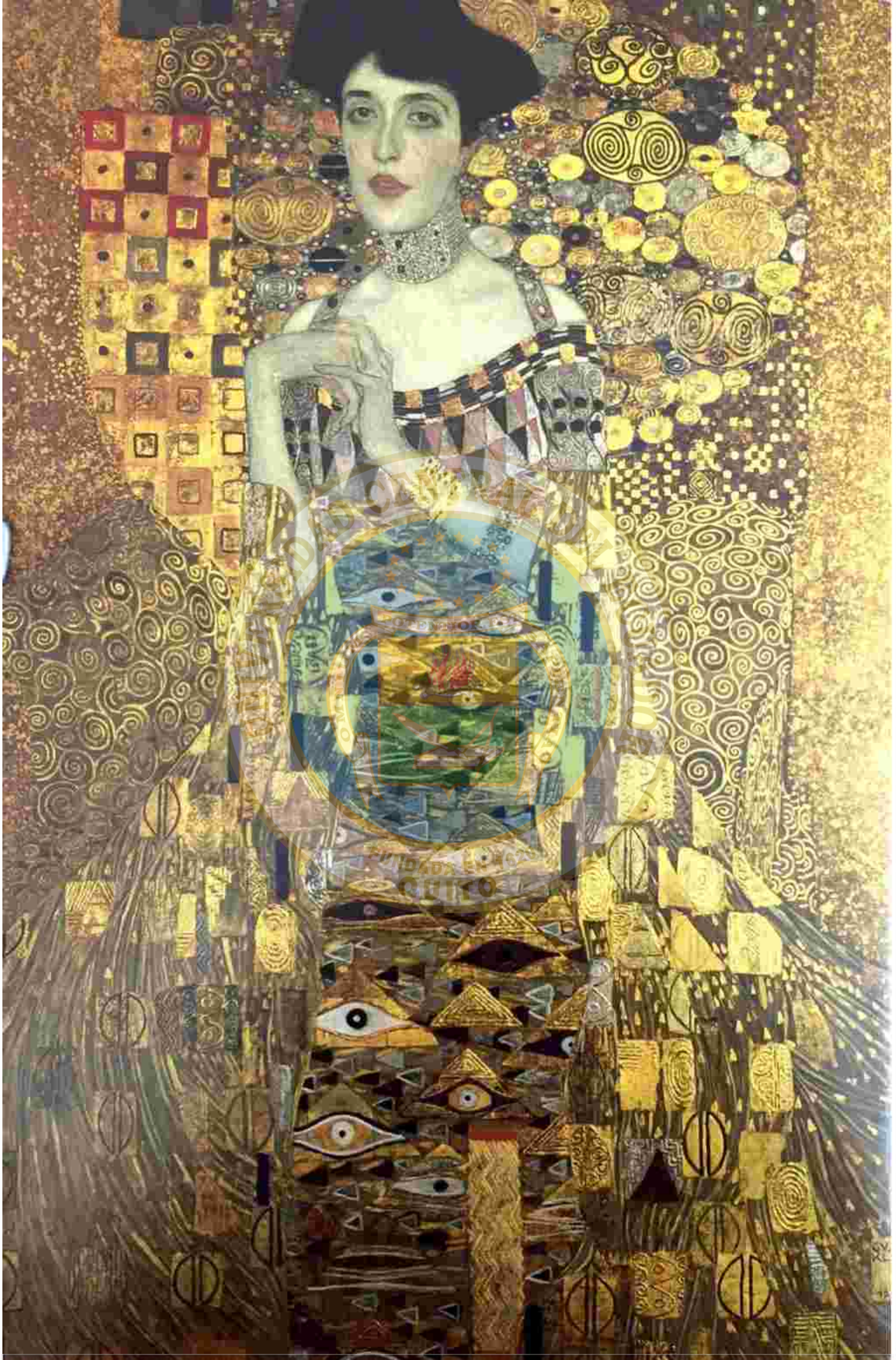
El libro también incluye

GLOSARIO DE ARTISTAS
Al final del libro hay una relación de todos los artistas mencionados en el mismo, junto con el ismo o los ismos a que están asociados y sus fechas de nacimiento y muerte. A menudo los artistas son más famosos que los ismos, de modo que el lector puede buscar su favorito y comprobar a qué movimiento pertenece.

GLOSARIO DE TÉRMINOS ÚTILES
Esta guía no da por sentado un conocimiento en profundidad del arte moderno por parte de sus lectores. Cualquier término incluido en sus páginas que no sea de uso común figura en un glosario final. También se incluyen palabras que no aparecen en el libro pero que pueden resultar de ayuda en una visita a un museo o si se busca ampliar información.

CRONOLOGÍA DE LOS ISMOS
Refleja la duración de todos los ismos contenidos en el libro, desde los comienzos del impresionismo en 1874 al más actual de todos, el internacionalismo. Tal y como se explica en la introducción, el comienzo y el final de los ismos puede ser objeto de discusión. Esta cronología recoge el periodo en que cada movimiento tuvo mayor influencia en la historia del arte. Así, el ruso Kázimir Malévich afirmaba haber pintado su primer cuadro suprematista en 1913, aunque el movimiento nació oficialmente con un manifiesto y una exposición en 1915. Aquí se recoge esta última fecha como punto de partida del ismo. Algunos ismos se sucedieron en el tiempo. Por ejemplo, el neoimpresionismo, cuya primera manifestación pública data de 1886, sustituyó al impresionismo. Otros coinciden en el tiempo, como el neodadaísmo y el neorrealismo, dos movimientos similares pero a ambos lados del Atlántico.

VISITAS RECOMENDADAS
Una lista organizada por países de museos y galerías cuyas colecciones incluyen obras mencionadas en el libro.



I

EL NACIMIENTO DEL ARTE MODERNO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Impresionismo

El impresionismo comenzó a finales del siglo XIX con un grupo de artistas franceses que rechazaban gran parte de las convenciones enseñadas en las academias y que eligieron centrarse en las percepciones subjetivas en lugar de en la representación objetiva del mundo. Su estilo se caracteriza por las pinceladas gruesas y el uso experimental del color. Pronto se extendió a otros países.

EDGAR DEGAS (1834-1917); ÉDOUARD MANET (1832-1883); CLAUDE MONET (1840-1926); PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841-1919); ALFRED SISLEY (1839-1899)

en plein air, juego de luces, pigmentos puros, percepción sensorial

El término *impresionismo* lo acuñó el crítico Louis Leroy en su reseña a una exposición colectiva en un estudio de París en abril de 1873. Lo extrajo del título de un cuadro de Claude Monet, *Impresión, amanecer* (1873), que parecía resumir muy bien todos los lienzos expuestos: paisajes rurales y urbanos y retratos que parecían bocetos antes que obras terminadas.

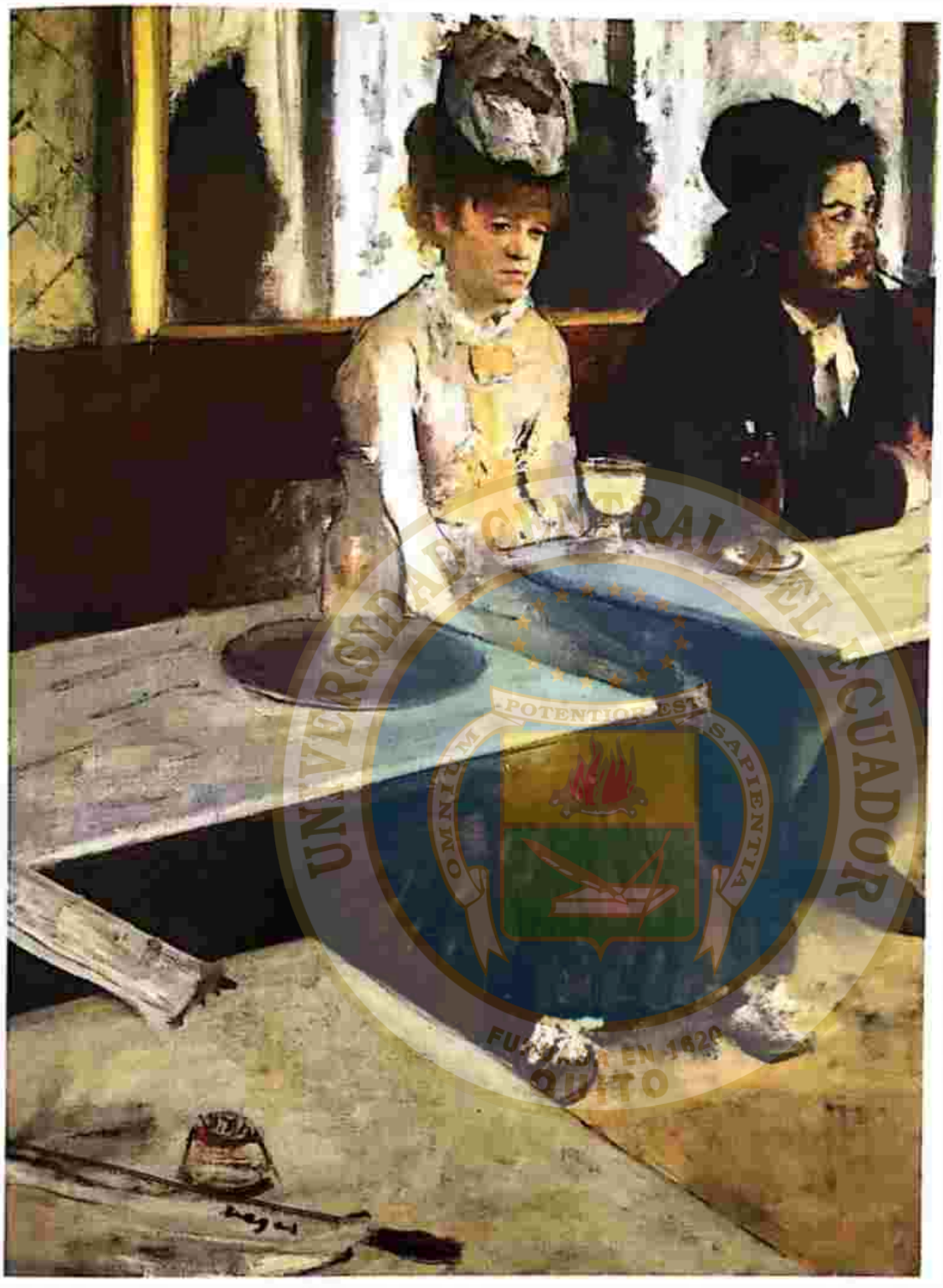
Pero para los artistas de la exposición, entre los que estaban Paul Cézanne, Edgar Degas, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir y Alfred Sisley, lo principal era la sensación de espontaneidad. Pintaban paisajes *en plein air* y reflejaban sus percepciones sensoriales, intentando plasmar las impresiones borrosas de los objetos cuando se ven por primera vez, en movimiento e imprecisos. Trataban de captar el juego de luces y usaban pigmentos sin mezclar, de modo que los colores se fundieran en el ojo del espectador. Cuando trabajaban en estudio, como en el caso de Degas, era para completar el impacto de la primera impresión y no para sustituirla por una representación realista clásica.

Estas técnicas iban en contra de la Academia de París, que solo aprobaba las obras artísticas realizadas a la manera clásica y renacentista, que imitaran el mundo natural con los objetos dispuestos en proporción y en perspectiva. Los temas escogidos por los impresionistas también se alejaban de los alegóricos e históricos, preferidos por la Academia, y sus lienzos a menudo recogían escenas cotidianas de la vida contemporánea. Además, los impresionistas organizaban sus propias exposiciones, despojando así a la Academia de su poder, y animaban a otros artistas a hacer lo mismo.

El camino lo había abierto Édouard Manet, simpatizante del grupo, cuyos cuadros de pinceladas gruesas y temática atrevida habían causado escándalo en la década de 1860. El arte japonés también fue una influencia al ofrecer técnicas compositivas alternativas a la tradición occidental. Lo mismo ocurría con la fotografía, por cuya influencia los objetos se salían a veces de los límites del lienzo como si estuviesen compuestos por lentes, y con las esculturas de Auguste Rodin, cuya inmediatez tridimensional obtuvo enseguida reconocimiento internacional.

El impresionismo llegó a Estados Unidos de la mano de artistas como Mary Cassatt y Winslow Homer, y a Gran Bretaña con Walter Sickert y el expatriado estadounidense James Abbott McNeill Whistler. Pero para principios de la década de 1880 los artistas franceses ya estaban diversificando sus técnicas, lo que desembocó en movimientos subsiguientes que fueron una prolongación o una reacción al impresionismo.

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
SIB - UCE



OBRAS CLAVE en el Musée d'Orsay, París

En el café (La absenta), 1873, EDGAR DEGAS
Degas concentraba su mirada en el entorno urbano de París antes que en su campiña. Este cuadro de una mujer y un hombre borrachos está compuesto como si fuera una instantánea tomada desde una mesa vecina. La ebriedad de los retratados queda subrayada por las pinceladas temblorosas, los colores desvaídos y la desolación general de la escena.

OTRAS OBRAS en el Musée d'Orsay

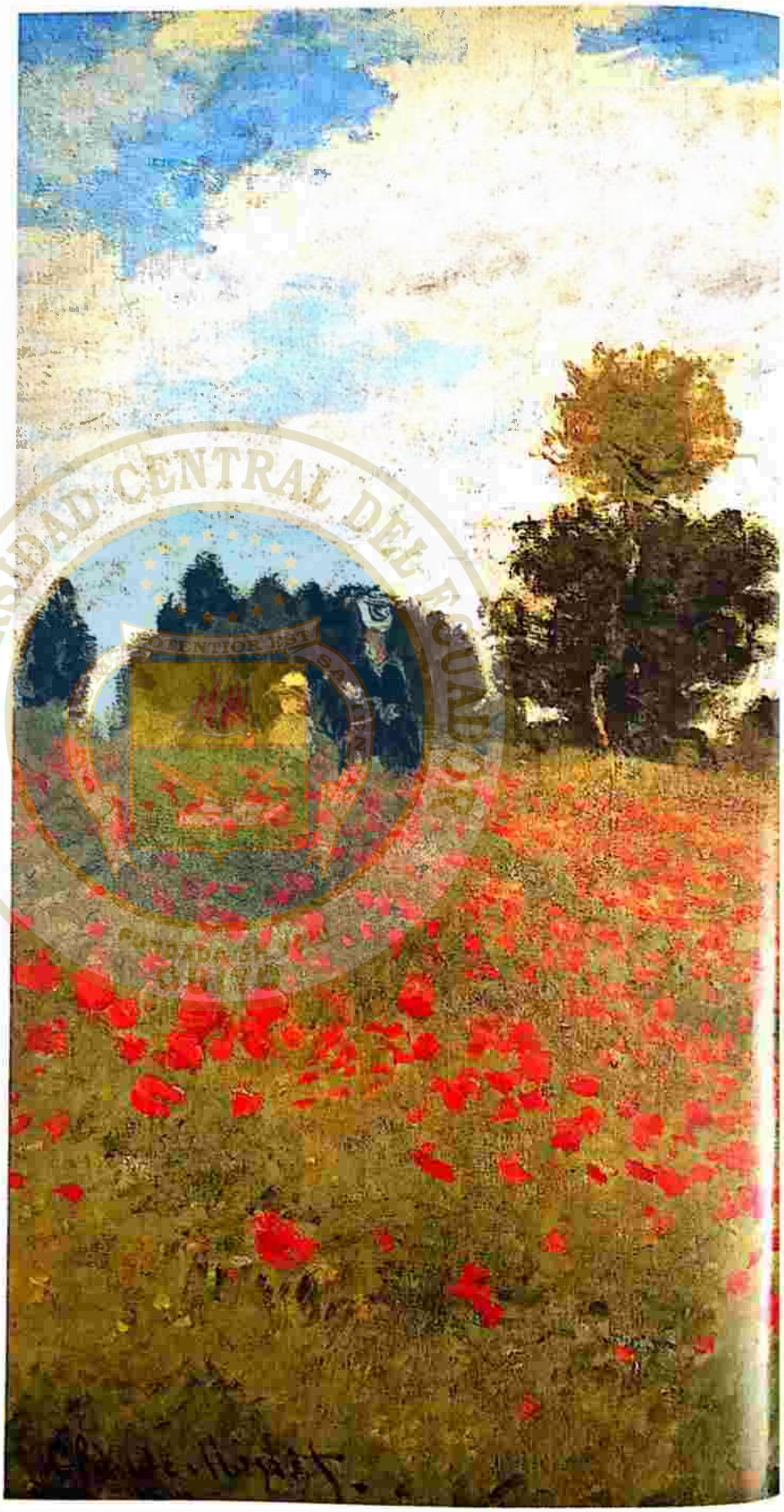
Almuerzo en la hierba, 1863, ÉDOUARD MANET
Villas en Bordighera, 1884, CLAUDE MONET
Escarcha, 1873, CAMILLE PISSARRO
Nieve en Louveciennes, 1878, ALFRED SISLEY

neoimpresionismo, posimpresionismo

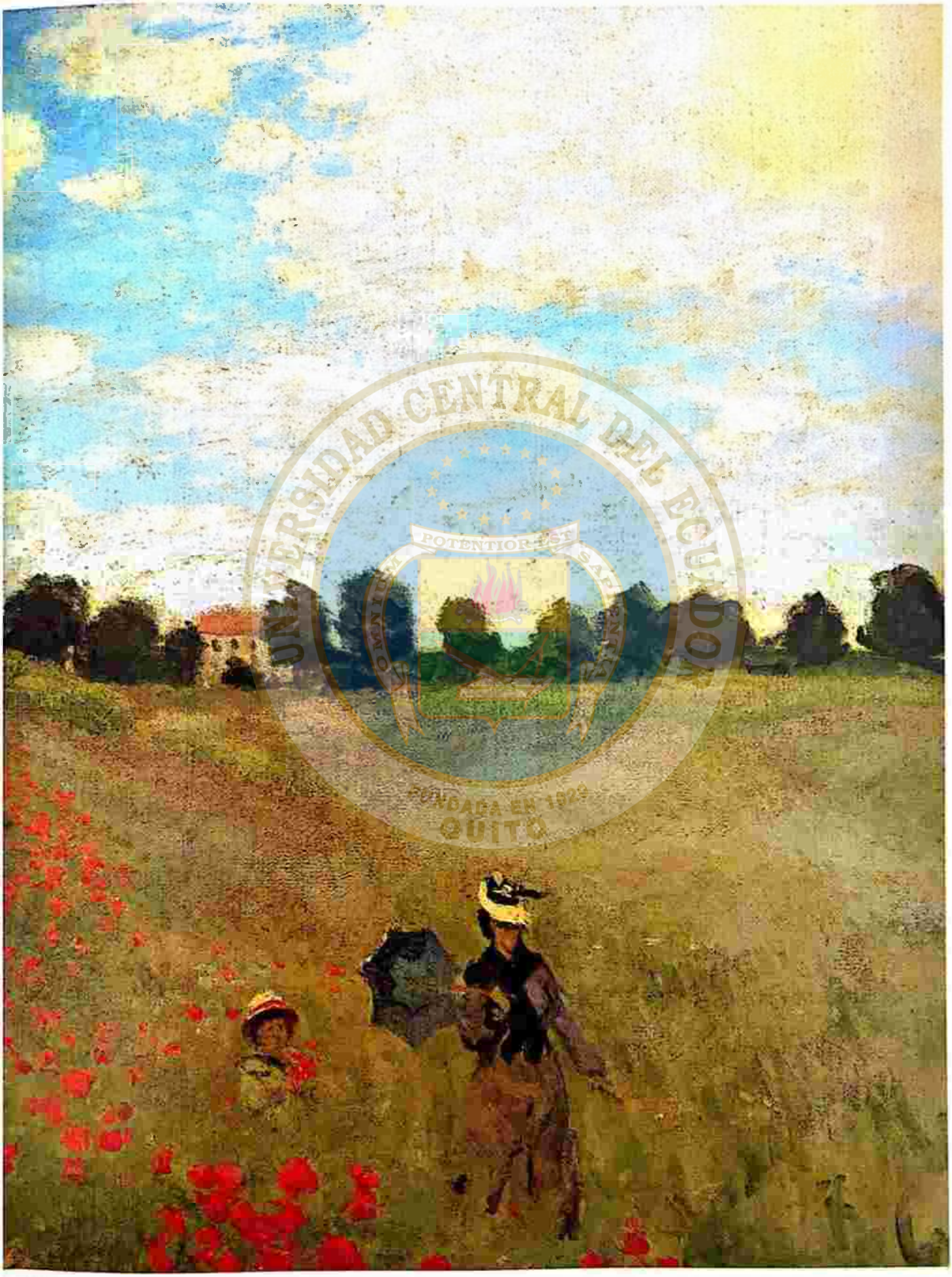
suprematismo, arte pop, sensacionalismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIONES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Amapolas, 1873,
CLAUDE MONET
Monet evoca a la perfección la atmósfera de un paseo de verano por la campiña de su Argenteuil natal, una localidad cercana a París. Las figuras sin rostro acentúan la disposición en diagonal de las amapolas, ejecutadas en dos tonos de rojo. Los detalles en amarillo, beis, rosa y azul ayudan a resaltar las pinceladas cortas de la pradera verde oscuro.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN QUITO



Neoimpresionismo

Fue un movimiento francés breve pero influyente surgido en 1886. Los neoimpresionistas opinaban que el impresionismo había ido demasiado lejos en su obsesión por captar el momento. Usando nuevas técnicas compositivas, buscaban pintar personas y paisajes con más solidez, de forma que parecieran substanciales y atemporales.

CAMILLE PISSARRO (1830-1903); **LUCIEN PISSARRO** (1863-1944); **GEORGES SEURAT** (1859-1891); **PAUL SIGNAC** (1863-1935)

puntos, teoría del color, divisionismo, puntillismo, pinceladas cortas

En 1886 Camille Pissarro persuadió a los impresionistas con quienes se relacionaba en París de que permitieran a su hijo Lucien, a Georges Seurat y a Paul Signac participar en la que iba a ser la última muestra colectiva del grupo. Estos cuatro artistas acababan de empezar a cultivar un nuevo estilo y sus lienzos se colgaron juntos en una sala separada para subrayar así su estética alternativa.

La prensa recibió bien su obra y el crítico Félix Fénéon la bautizó como neoimpresionismo. Aunque buscaban la misma luminosidad que los impresionistas, los neoimpresionistas daban a sus composiciones una estructura más geométrica, dotándolas de una voluntad de permanencia. En lugar de pintar al aire libre, ponían en práctica laboriosas técnicas que requerían de numerosos estudios preparatorios. Su método consistía en pintar a base de pequeños puntos o pinceladas muy breves de pigmentos puros. Así, cuando el espectador se aparta de un cuadro neoimpresionista, estos puntos se funden hasta crear las formas que lo componen. El equivalente contemporáneo sería una pantalla de ordenador, donde los píxeles se unen hasta dar lugar a la imagen proyectada. Conforme el espectador trata de unir los puntos se produce un efecto óptico en el que la imagen se vuelve borrosa y parece flotar.

Los colores de los puntos eran esenciales para los neoimpresionistas ya que, en ausencia de líneas de contorno, los contrastes de tonos son los que definen la composición. Seurat y Signac determinaron cómo combinar mejor los colores tomando prestadas ideas de tratados sobre el color y sobre óptica. A esta teoría la llamaron *divisionismo*. Fénéon utilizaba el término *puntillismo*, y en la actualidad estos dos términos y el de *neoimpresionismo* son a menudo usados indistintamente. Los artistas solían pintar puntos en los bordes del cuadro e incluso en los marcos para unificar aún más la experiencia visual. Seurat —el líder de facto del grupo— estuvo influido por los escritos de Charles Henry sobre las reacciones psicológicas a las líneas y al color. También experimentó con la proporción áurea, una fórmula muy antigua de distribuir las líneas en un espacio. La técnica puntillista se exportó brevemente a Bélgica y Holanda.

La prematura muerte de Seurat en 1891 prácticamente puso fin al movimiento. Pissarro abandonó la técnica puntillista, pero Signac continuó desarrollándola y teorizando sobre ella. Su libro de 1899, *De Eugène Delacroix al neoimpresionismo*, inspiró a artistas más jóvenes, incluidos fauvistas como Henri Matisse.

OBRA CLAVE en el Indianapolis Museum of Art, Indiana

***El canal de Gravelines, Petit Fort Philippe*, 1890, GEORGES SEURAT**

El pintor francés emplea todas las técnicas del neoimpresionismo en esta armoniosa representación de un puerto. El pigmento está aplicado en puntos pequeños y sutiles formando unas combinaciones tonales previamente estudiadas para garantizar su efecto visual. La atmósfera tranquila se subraya por lo ordenado de la estructura del cuadro, con una curva que traza el paseo marítimo y una hilera de barcos distribuidos por el horizonte como por azar.

OTRAS OBRAS en el Indianapolis Museum of Art

Mujer lavándose los pies en un arroyo, 1894, CAMILLE PISSARRO

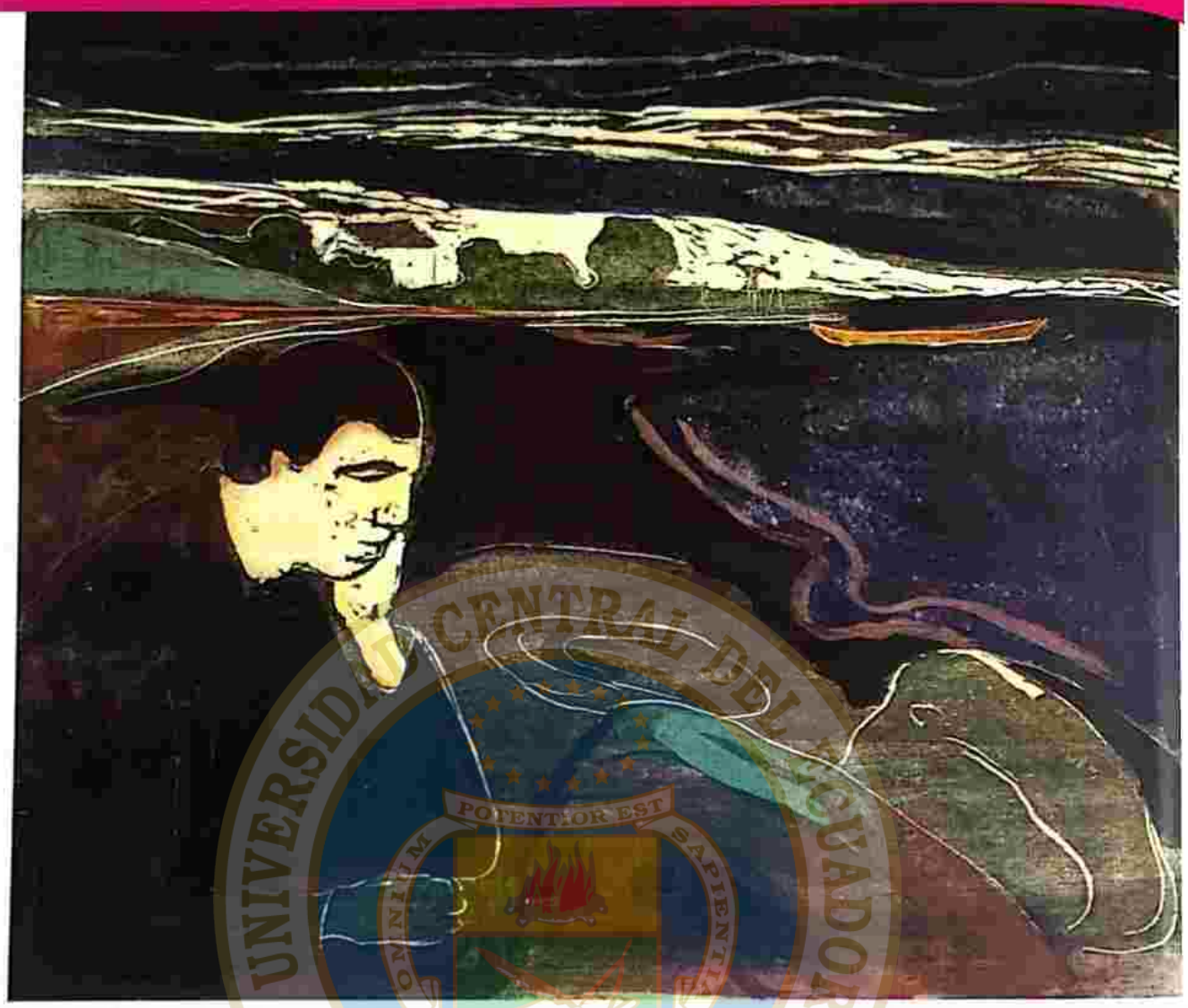
Interior del estudio del pintor, 1887, LUCIEN PISSARRO

Domingo en París en la Revue Independent (edición de lujo), 1887; *En Flesinga*, 1895; *Entrada al puerto de Honfleur*, 1899, PAUL SIGNAC

impresionismo, posimpresionismo, fauvismo

constructivismo, dadaísmo, *arte povera*, minimalismo, instalacionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Los simbolistas buscaban expresar estados de ánimo y emociones en lugar de aludir al mundo real que los rodeaba. Este énfasis a menudo daba como resultado obras inquietantes con temas como la angustia y el miedo.

JAMES ENSOR (1860-1949); **FERNAND KHNOPFF** (1858-1921); **EDVARD MUNCH** (1863-1944); **ODILON REDON** (1840-1916); **FÉLICIEN ROPS** (1833-1898)

ansiedad, emoción, estado de ánimo, misticismo, subjetividad

El simbolismo se inició en la literatura, en concreto con los poetas parisienses Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, quienes en lugar de describir el mundo de las apariencias, expresaban sus ideas y emociones. El poeta Gustave Kahn escribió en 1886 que «el fin esencial de nuestro arte es objetivizar lo subjetivo». En ese mismo año Jean Moréas publicó su manifiesto simbolista, anunciando su intención de «revestir lo ideal de una forma perceptible».

El rechazo por parte de los simbolistas del mundo material venía acompañado de una desconfianza hacia la sociedad y la ciencia burguesas. En las artes visuales, se rechazaron el realismo y el naturalismo. El protagonista de la famosa novela simbolista de Joris-Karl Huysman, *A contrapelo* (1884), se recluye en su realidad particular y decora su casa con «obras de arte evocadoras que lo transportan a un mundo desconocido». Los pintores de dichas obras de arte eran

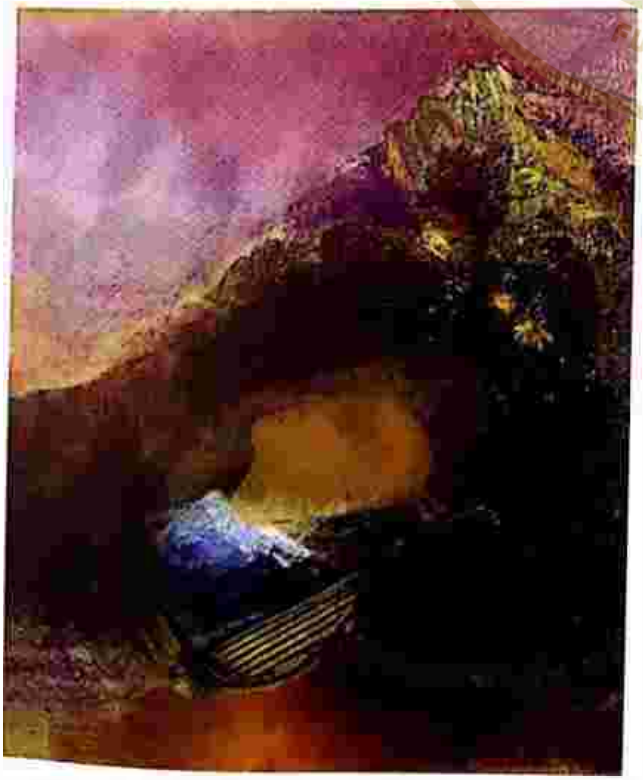
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

los franceses Gustave Moreau y Odilon Redon, hoy considerados pioneros del simbolismo.

La pintura simbolista sustituye las alegorías tradicionales por símbolos personales relacionados con los estados psicológicos del artista. Todos los temas de los cuadros simbolistas describen una emoción o un territorio espiritual antes que una realidad física. Los artistas escogían sus símbolos de forma intuitiva antes que racional. La individualidad era muy importante, de ahí la diversidad de estilos considerados simbolistas. La obra de Redon ilustra muy bien este punto: sus primeras creaciones son grabados y dibujos en blanco y negro, muchos de ellos visiones de pesadilla, tales como una araña con cabeza humana; pero a partir de la década de 1890 realizó pasteles y óleos en colores intensos y quiméricos.

Libres de explorar su subjetividad, los simbolistas abordaron temas como el sexo, la enfermedad, la angustia y la muerte. Quizá el cuadro simbolista por excelencia es *El grito* (1893), la representación del terror existencial del pintor noruego Edvard Munch. Por su parte Moreau, el francés Pierre Puvis de Chavannes y el prerrafaelita inglés Edward Burne-Jones evocaban en sus pinturas estados de ánimo más delicados y de un lirismo místico. La mitología era tema central en las exposiciones simbolistas del Salón de la Rosa Cruz en París organizadas por el ocultista Joséphin Péladan.

Los belgas James Ensor, Félicien Rops y Fernand Khnopff fueron simbolistas notables; el primero, famoso por sus macabras figuras enmascaradas, inspiró, junto con Munch, al expresionismo alemán. La versión del francés Paul Gauguin del simbolismo, el sintetismo, también tuvo gran influencia en generaciones posteriores.



OBRAS CLAVE en el Cleveland Museum of Art, Ohio

← *Melancolía (Atardecer)*, 1896, **EDVARD MUNCH**
Los grabados en madera de Munch son tan poderosos como sus pinturas e influyeron más tarde en los pintores expresionistas. Este es un paisaje simbolista en estado puro, donde las formas inconexas y colores discordantes de la playa y el mar son reflejo de su estado de desazón mental.

↙ *Orfeo*, c. 1903-1910, **ODILON REDON**
Redon ilustró libros de escritores simbolistas y se sentía atraído por el mundo de los mitos y leyendas. El mito griego del músico Orfeo, cuya cabeza decapitada canta mientras flotario abajo, inspira el poético estado de ánimo de este pastel. Los psicodélicos tonos púrpura y oro son característicos del artista.

OTRAS OBRAS en el Cleveland Museum of Art

Los siete pecados capitales, 1904, **JAMES ENSOR**
El pecado, 1901, **EDVARD MUNCH**
La tentación de san Antonio, 1888; *Cabeza simbólica*, 1890, **ODILON REDON**
El ahorcado de Levallois-Perret, c. 1880, **FÉLICIEN ROPS**

sintetismo, Secesión, expresionismo, surrealismo

cubismo, cinetismo, arte pop, fotorrealismo, neopop

Sintetismo

Fue una variante del simbolismo surgida en Francia a finales de la década de 1880. Los sintetistas afirmaban poder resumir sus observaciones sobre el mundo mediante consideraciones emocionales y estéticas. Sus pinturas se caracterizan por su aspecto plano y un uso audaz del color.

ÉMILE BERNARD (1868-1941); **PIERRE BONNARD** (1867-1947); **MAURICE DENIS** (1870-1943); **PAUL GAUGUIN** (1848-1903); **ÉDOUARD VUILLARD** (1868-1940)

colores audaces, tinta plana, armonía, contornos, simplificación

El sintetismo como vanguardia ha caído en el olvido, engullido por el simbolismo. Sin embargo se distingue de este por sus formas simplificadas así como por sus intentos de crear de forma premeditada una obra de arte de éxito.

El término se asocia sobre todo a Paul Gauguin, que también se considera simbolista y posimpresionista. El pintor nacido en París expuso con los impresionistas a principios de la década de 1880 pero se desilusionó con la obsesión de estos por las percepciones de la naturaleza. Más tarde, en esa misma década, pasó periodos de tiempo en el pueblo bretón de Pont-Aven; la campiña francesa era un imán para artistas que confiaban en que aislarse de la vida urbana sería beneficioso para su obra. En Pont-Aven, Gauguin conoció al artista Émile Bernard y pronto experimentaría un cambio de estilo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTUDIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Bernard y Louis Anquetin había desarrollado un estilo llamado *cloisonismo*, caracterizado por formas simples de colores planos y poco naturales y con contornos negros a la manera del *cloisonné*, una técnica cerámica en la que las piezas de esmalte están separadas unas de otras en compartimentos metálicos o *cloisons*. Inspirado por un retrato de unas mujeres de Bernard, en 1888 Gauguin pintó su revolucionario *Visión después del sermón (La lucha de Jacob con el ángel)*. El lienzo presenta zonas de color brillante y plano, a la manera de Bernard, pero es mucho más poderoso gracias al dinamismo de su composición y a la manera en que los colores armonizan con su temática espiritual.

Esta y otras obras posteriores del círculo de Gauguin conjugaban tres elementos críticos: el mundo objetivo de las apariencias, el mundo interior del artista y las posibilidades formales de la línea y el color, que podían ser elocuentes en sí mismas. El crítico Albert Aurier argumentó que dicha síntesis era crucial si el arte simbólico aspiraba a comunicar. Debía ser «sintético porque presenta estas formas, estos signos de manera que todo el mundo puede comprenderlos».

Los Nabi (*nabi* significa profeta en hebreo y árabe) fueron una hermandad secreta de estudiantes de arte de París que, descontentos con las convenciones de la Academia, se hicieron seguidores del sintetismo. Estaban influidos por los grabados japoneses y los vidrios policromados medievales. Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard y Édouard Vuillard fueron los miembros más productivos de la hermandad.

OBRAS CLAVE en la Scottish National Gallery, Edimburgo

↑ *Dos modistas en el taller*, 1893, **ÉDOUARD VUILLARD**
A principios de la década de 1890, después de unirse a la hermandad de los Nabi, Vuillard experimentó con el sintetismo. Pintó óleos sobre tablas de pequeño tamaño con formas simplificadas y colores brillantes, aunque pronto demostraría interés por los patrones decorativos, un rasgo distintivo de toda su obra.

← *Visión después del sermón (La lucha de Jacob con el ángel)*, 1888, **PAUL GAUGUIN**
El pintor francés retrata a unas mujeres bretonas imaginando el sermón que acaban de escuchar. Es la historia de Jacob, quien se enfrentó a un ángel misterioso. La rama diagonal separa a las mujeres de su visión, pero la tierra de color rojo las une a ella. El uso plano de este rojo y del blanco de las cofias en primer plano son típicas del sintetismo.

OTRAS OBRAS en la Scottish National Gallery

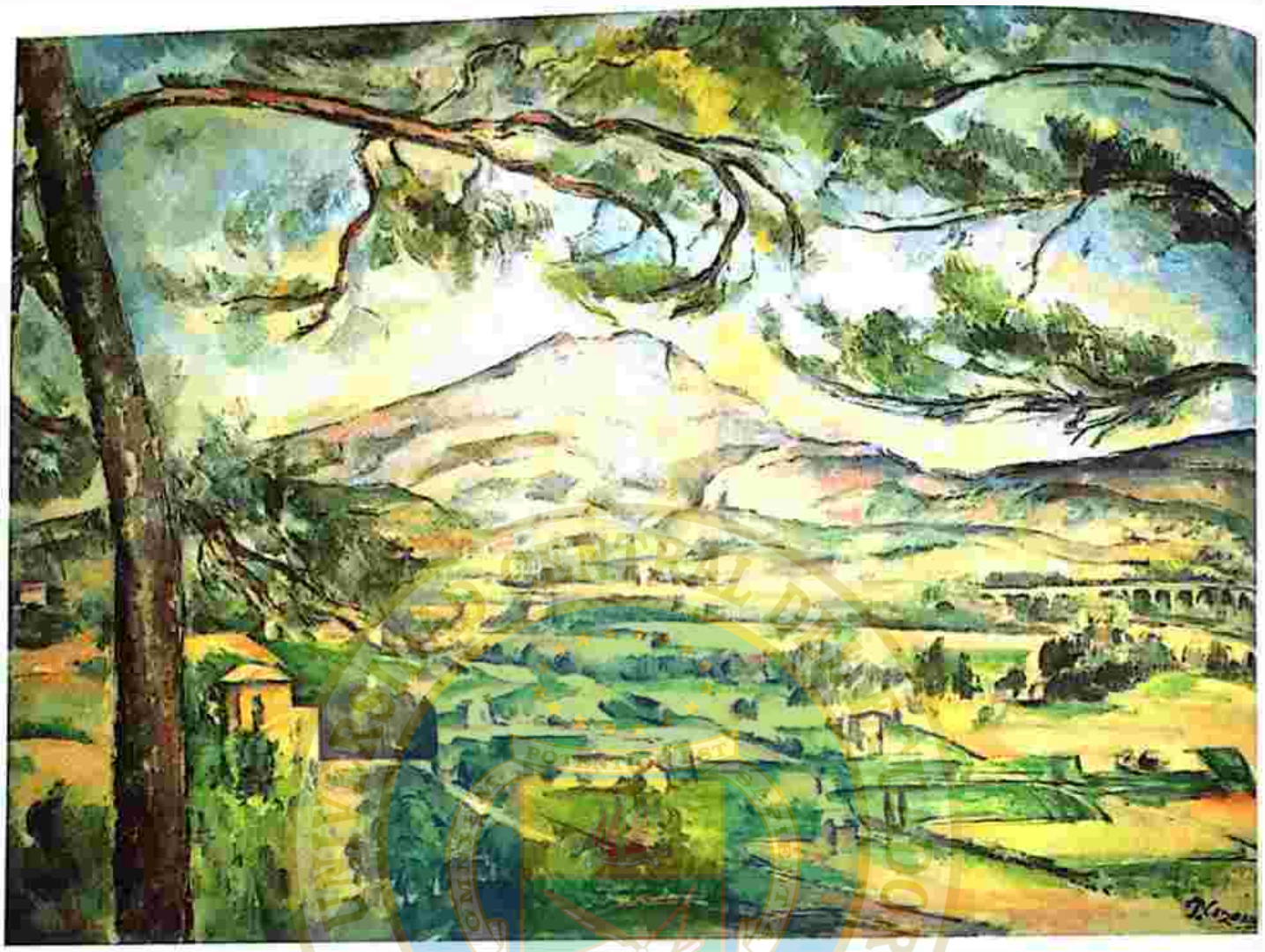
Sendero en Vernonnet, c. 1912-1914; *Vista del río, Vernon*, 1923, **PIERRE BONNARD**
Paisaje de la Martinica, 1887; *Tres tahitianos*, 1899; **PAUL GAUGUIN**
El gato, 1893, **ÉDOUARD VUILLARD**

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

simbolismo, posimpresionismo, fauvismo, expresionismo, primitivismo

neoplasticismo, Bauhaus, arte procesual, posmodernismo, performance

Posimpresionismo



Se trata de un término amplio que describe el arte francés desde mediada la década de 1880 hasta los primeros años del siglo xx, después del auge del impresionismo. No existe un manifiesto común, pero pueden detectarse ciertas tendencias compartidas, como el uso de colores intensos o de la perspectiva múltiple, que anticipan los avances artísticos del siglo entrante.

PAUL CÉZANNE (1839-1906); **PAUL GAUGUIN** (1848-1903); **HENRI ROUSSEAU** (1844-1910); **HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC** (1864-1901); **VINCENT VAN GOGH** (1853-1890)

candor, perspectiva múltiple, estructura, trascendente, colores vivos

El crítico y pintor inglés Roger Fry ideó el término *posimpresionismo* en 1910 para la exposición titulada *Manet y los posimpresionistas* de la que fue comisario en Londres. Fue el primer encuentro del público británico con tres décadas de vanguardia francesa, pues la muestra incluía una amplia selección de artistas, entre ellos Georges Seurat y Paul Gauguin, que en París habían sido etiquetados como neoimpresionistas, simbolistas o sintetistas.

Muchas de las obras expuestas eran de influyentes pintores ya fallecidos y, por esa razón, el término *posimpresionista* era una etiqueta retrospectiva con la que difícilmente los artistas más jóvenes podían identificarse. Pero se convirtió en una palabra útil para designar a dos de sus

representantes: Paul Cézanne y Vincent van Gogh, cuyos revolucionarios lienzos abrieron nuevos caminos en el arte. Ambos pintaban paisajes vívidos pero rechazaban el énfasis impresionista por captar lo instantáneo.

Cézanne había expuesto con los impresionistas a mediados de la década de 1870, antes de establecerse permanentemente en Aix-en-Provence y desarrollar una serie de laboriosas técnicas que, declaró, «convertirían el impresionismo en algo sólido y duradero, como el arte de los museos». El pintor trabajaba con cuidado los contornos de las formas para subrayar su estructura geométrica. Sus naturalezas muertas parecen composiciones a base de esferas y elipsis; sus paisajes, composiciones fracturadas de planos verticales, horizontales y diagonales. Cézanne abandonó la perspectiva clásica según la cual los objetos disminuyen de tamaño conforme se acercan a un punto. En lugar de ello pintaba elementos desde perspectivas distintas, de manera que el resultado diera la impresión de contener puntos de vista diferentes.

Los lienzos de Van Gogh llevan las posibilidades expresivas de la pintura a su extremo. Los paisajes, retratos y naturalezas muertas de este artista holandés son reflejo de su compleja personalidad, propensa a pasar de la euforia religiosa a la ansiedad. Sus obras más trascendentes presentan pinceladas circulares y colores vivos, y corresponden a su última etapa, la de los dos años que pasó en el sur de Francia antes de su muerte prematura, en 1890.

Otros artistas hoy considerados posimpresionistas son Henri de Toulouse-Lautrec, cuyos cuadros, carteles y grabados son enérgicas descripciones de la noche parisiense, y el también francés Henri Rousseau, un pintor autodidacta que cultivaba un estilo primitivista.

El posimpresionismo puede considerarse el puente entre el arte de finales del siglo XIX y el de principios del XX. La obra de Van Gogh influyó sobremanera en el fauvismo y en el expresionismo alemán, mientras que el cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque no se entiende sin los experimentos con la estructura compositiva de Cézanne.

OBRA CLAVE en la Courtauld Gallery, Londres

Montaña Sainte-Victoire, c. 1887, **PAUL CEZANNE**
El pintor francés visitó esta montaña en Aix-en-Provence varias veces a lo largo de su vida. Tanto el monte como el paisaje que lo rodea son un ejemplo de la madurez artística del pintor, con una técnica a base de pinceladas de colores discretos. Las ramas en primer plano siguen los contornos de la montaña, acercando su cumbre al espectador.

OTRAS OBRAS en la Courtauld Gallery

Los jugadores de cartas, c. 1892-1895; *Naturaleza muerta con cupido de yeso*, c. 1894, **PAUL CÉZANNE**
La garita, c. 1890, **HENRI ROUSSEAU**
Jane Avril a la puerta del Moulin Rouge, poniéndose los guantes, c. 1892, **HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC**
Melocotonero en flor, 1889, **VINCENT VAN GOGH**

simbolismo, Secesión, fauvismo, expresionismo, cubismo

minimalismo, posmodernismo, fotorrealismo, *street art*

El rechazo a las academias y a las asociaciones establecidas fue un rasgo distintivo del arte de comienzos del siglo xx tanto en Alemania como en Austria. Los artistas formaron grupos independientes llamados *secesiones* y en Múnich, Berlín y, sobre todo, Viena se empezó a defender la experimentación y la colaboración entre disciplinas distintas.

LOVIS CORINTH (1858-1925); GUSTAV KLIMT (1862-1918); OSKAR KOKOSCHKA (1886-1980); MAX LIEBERMANN (1847-1935); EGON SCHIELE (1890-1918)

artes aplicadas, decorativo, expresivo, plano, independiente

El primer movimiento de Secesión nació en Múnich en 1892, cuando más de cien miembros de la Asociación de Artistas de dicha ciudad se segregaron de ella en protesta por la parcialidad y el clientelismo de los comités encargados de las exposiciones anuales.

La Secesión de Múnich no llegó a abrir el camino a las vanguardias, pues tan solo produjo obras que, en el contexto europeo de la época, resultaban moderadamente progresistas. Pero su acto de valentía fue imitado en muchas ciudades germano-parlantes, incluidas Berlín, Viena, Dresde, Düsseldorf, Leipzig y Weimar.

En 1898 un grupo de artistas en Berlín se segregó formalmente de la Academia de Artes prusiana. Entre ellos estaban Lovis Corinth y el fundador de la Secesión y su futuro presidente, Max Liebermann, que tenía una estrecha afinidad con los impresionistas franceses. La Secesión de Berlín organizaba exposiciones bianuales que fomentaban la diversidad estilística y desafiaban la prevalencia de las exposiciones de la Academia, que continuaban reflejando los gustos conservadores del káiser Guillermo II.

Viena resultó ser la ciudad sinónimo de la Secesión. En tanto escenario de teorías musicales, culturales, filosóficas y psicológicas novedosas como las de Sigmund Freud, estaba preparada para una organización que defendiera la experimentación artística por encima de todo. La primera exposición de la Secesión de Viena, en 1897, fue un éxito económico y sirvió para recaudar fondos para una galería permanente, diseñada en un estilo moderno —geométrico y funcional— por Joseph Maria Olbrich. Además de artistas plásticos, la Secesión acogía a arquitectos y diseñadores. La sociedad vienesa por entonces se mostraba más que dispuesta a derribar los muros entre disciplinas artísticas, influida como estaba por William Morris y su movimiento *Arts and Crafts* en Inglaterra.

En su sede se presentaron las vanguardias europeas al público vienés. La inscripción sobre la entrada decía: «A cada época su arte, a cada arte su libertad». Los pintores del grupo, con Gustav Klimt a la cabeza, eran libres de elegir su orientación estética. Sin embargo, casi todos coincidían en un estilo plano y decorativo, mientras que Klimt destacó por su uso de pintura de oro y plata y fragmentos de joyas y madreperla. Sus eróticas representaciones de mujeres son especialmente famosas. Klimt quería que la ornamentación expresara estados de ánimo, prefigurando así a expresionistas alemanes como Oskar Kokoschka y Egon Schiele.

En 1905 hubo una escisión dentro del grupo. Una de las facciones (los naturalistas) quería centrarse en las artes; la otra (los estilistas), dentro de la cual estaba Klimt, buscaba una conexión más estrecha todavía entre el arte y el comercio. Esta última fundaría el Klimtgruppe y sus miembros trabajaron estrechamente con la Wiener Werkstätte (Taller de Viena), un estudio de diseño de joyas, cerámica, muebles y piezas

textiles accesibles al gran público. A través de este estudio, la Secesión influiría en los estilos *art déco* y *art nouveau* y crearía el clima propicio para la Bauhaus y el Estilo Internacional.

OBRAS CLAVE en la Neue Galerie, Nueva York

Adele Bloch-Bauer I, 1907, GUSTAV KLIMT (ver p.10)
Junto con *El beso*, pintado en el mismo año, este retrato es una de las cumbres artísticas del pintor austriaco, una obra maestra con incrustaciones de formas geométricas y espirales en oro y plata. El artista de la Secesión de Viena estaba convencido de que dicha decoración atraía la vista pero también expresaba emociones.

Ciudad entre árboles (La ciudad vieja III), 1917, EGON SCHIELE
Protegido de Klimt, Schiele murió joven pero dejó una importante producción artística caracterizada por retratos desgarradores y semigrotescos y paisajes de perspectiva forzada, de los cuales este es un buen ejemplo. Sus temperamentales obras marcan una transición entre la Secesión y el expresionismo alemán.

OTRAS OBRAS en la Neue Galerie

Cartel para la primera exposición de la Secesión de Viena, 1898; *Diálogo de las cortesanas, de Luciano*, 1907, GUSTAV KLIMT
Emil Löwenbach, 1914; *Autorretrato desde dos lados*, 1923, OSKAR KOKOSCHKA
Retrato (Cabeza de un hombre joven), 1917, EGON SCHIELE

simbolismo, posimpresionismo, sintetismo, expresionismo, Bauhaus

dadaísmo, conceptualismo, *arte povera*, intervencionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORE EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

2

PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Modernismo

Es este un concepto amplio que resume el carácter de la sociedad, la cultura y el pensamiento en el siglo xx. En arte significó la ruptura con las tradiciones clásicas enseñadas desde el Renacimiento; también es un término genérico para muchos de los ismos de este libro. Pero definir exactamente cuándo empezó y cuándo terminó (ver Posmodernismo), continúa siendo objeto de debate.

VASILI KANDINSKI (1866-1944); **KÁZIMIR MALÉVICH** (1878-1935); **HENRI MATISSE** (1869-1954); **LASZLO MOHOLY-NAGY** (1895-1946); **PABLO PICASSO** (1881-1973)

antisistema, experimentación, verdad fundamental, nuevo, progreso

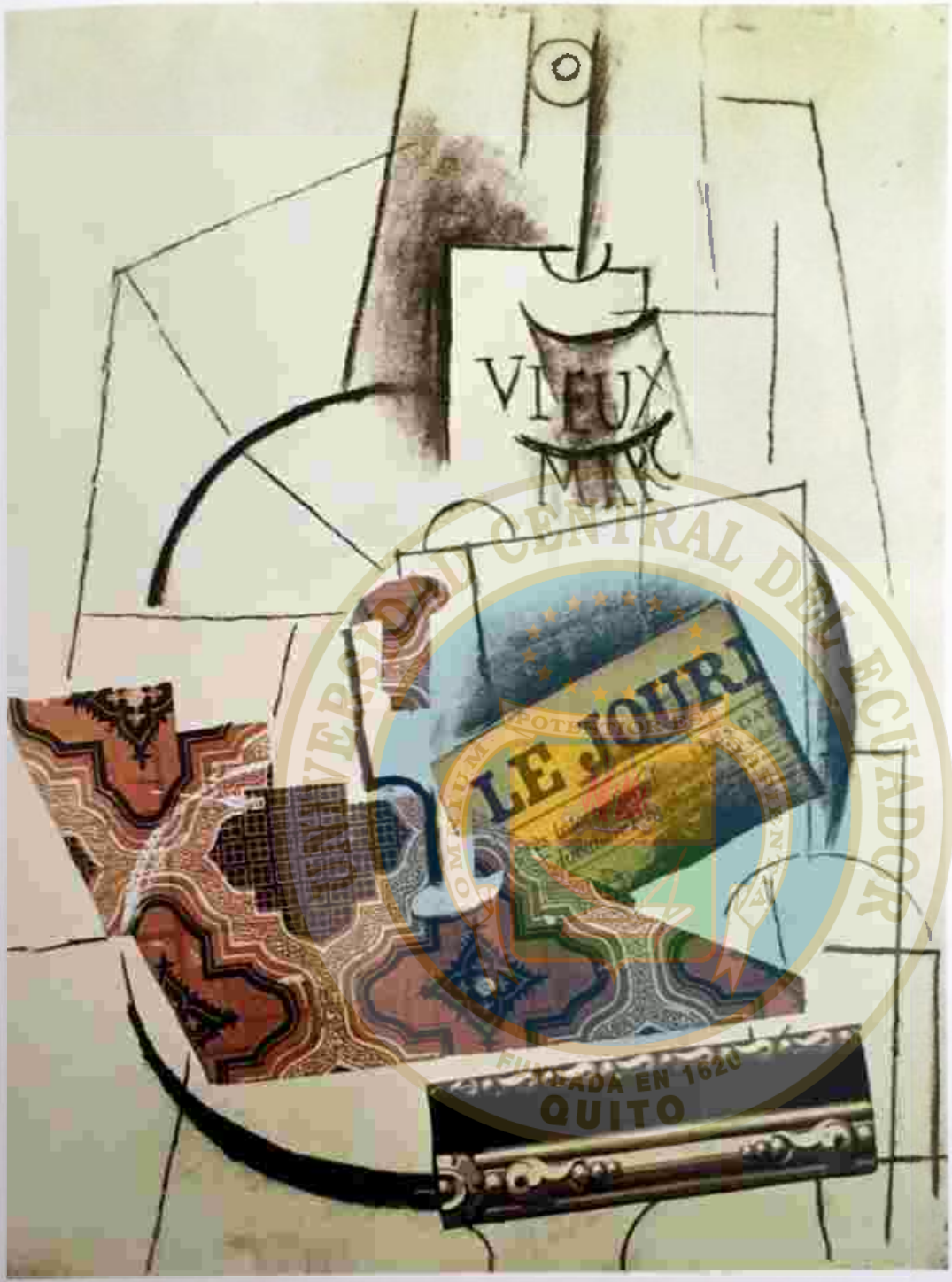
El modernismo describe el sentir de la época moderna. La tarea de describir dicha época se ha abordado desde distintos campos culturales y áreas académicas, incluidas la crítica literaria, la filosofía, la sociología, la lingüística, la arquitectura, la música y las artes visuales, cada una de las cuales lo data de manera distinta.

En las artes visuales, el modernismo se centró en romper con la tradición y aventurarse en un nuevo territorio. Esto empezó con los valientes pintores antisistema de finales del siglo xix, como los impresionistas o los de la Secesión, que exponían fuera de las academias. Los profesores y seleccionadores de estas instituciones eran gente conservadora dedicada a preservar el *statu quo*, es decir, la obra que se ajustase a los cánones clásicos en cuanto a representación, proporción y perspectiva, así como a la temática histórica, religiosa o moral.

«No más belleza oficial», proclamó el poeta francés Jules Laforgue en 1883 cuando empezaron las exposiciones impresionistas. «El público aprenderá a ver por sí mismo y se sentirá naturalmente atraído hacia aquellos pintores que encuentre modernos y vitales». Así, los artistas renunciaban a los intermediarios y acudían directamente al público para ganarse la vida. De esta manera podrían elegir sus propios patrones artísticos, plasmarlos en manifiestos y comprobar si la respuesta del público era positiva o no.

La experimentación con maneras alternativas de cultivar la pintura, la escultura y el grabado se convirtió en algo habitual en el siglo xx y se desarrolló en innumerables direcciones. Como puede verse en los capítulos siguientes, los movimientos modernistas internacionales también se contradijeron los unos a los otros en su constante afán por renovarse. Pero compartían la sensación de que solo yendo hacia delante uno podía llegar a la verdad fundamental, ya fuera esta espiritual, ética, racional o emocional. Algunos críticos han argumentado que la transición de modernismo a posmodernismo ocurrió a finales del siglo xx, cuando se llegó a la conclusión de que esta verdad nunca podría ser hallada.

Algunos de los principales artistas modernistas están descritos en más detalle en este libro, como Henri Matisse y Pablo Picasso, que no cultivaron solo el fauvismo y el cubismo respectivamente, sino que abrazaron nuevas formas de arte; el suprematista Kázimir Malévich y el expresionista Vasili Kandinski, que dieron el gran salto al arte abstracto, y el húngaro Laszlo Moholy-Nagy, quien impartió el curso fundacional de la primera escuela de arte modernista, la Bauhaus.



OBRAS CLAVE en el Centre Pompidou, París

***Botella de Vieux Marc*, 1913, PABLO PICASSO**
Si el modernismo se define por la sustitución de los viejos hábitos por otros nuevos, entonces la incansable trayectoria de Picasso resume este espíritu a la perfección. Su producción artística progresaba constantemente de un ismo a otro. Este es uno de sus *collages* que impulsaron la transición del cubismo analítico al sintético. El detalle de pegar un trozo de periódico al cuadro es un gesto radical: el periódico se representa a sí mismo y el artista borra la distinción entre la obra de arte y el mundo exterior.

OTRAS OBRAS en el Centre Pompidou

Impresión V(Parque), 1911, VASILI KANDINSKI
Hombre corriendo, c. 1932, KAZIMIR MALÉVICH
La tristeza del rey, 1952, HENRI MATISSE
Flor, c. 1925-1927, LASZLO MOHOLY-NAGY
Busto de mujer, 1907, PABLO PICASSO

cubismo, suprematismo, surrealismo, neoplasticismo, expresionismo abstracto

arte pop, posmodernismo, neopop, sensacionalismo, *street art*

FUNDADA EN 1620 QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Amarillo, rojo, azul, 1925, VASILI KANDINSKI
El modernismo a menudo se asocia a las líneas limpias y a la disposición armónica de objetos propias de la abstracción geométrica. Las obras de Kandinski de la década de 1920 son ejemplos extremadamente líricos de este estilo: composiciones coloridas de círculos, triángulos, cuadrados, líneas curvas y ángulos pronunciados a los que su sensibilidad sinestésica dota de musicalidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Fauvismo

Los fauvistas (de *fauve*, fiera en francés) fueron un grupo de pintores parisienses que, entre 1898 y 1906, hicieron un uso muy particular de su paleta como vehículo de expresión de un estado de ánimo, y no como representación realista del color. Sus cuadros se caracterizan por colores intensos y pincelada vibrantes.

GEORGES BRAQUE (1882-1963); **ANDRE DERAIN** (1880-1954); **HENRI MATISSE**(1869-1954); **KEES VAN DONGEN** (1877-1968); **MAURICE DE VLAMINCK** (1876-1958)

tinta plana, pincelada instintiva, intensidad, colores no naturales, simplificación

El fauvismo causó un gran revuelo con su, en apariencia, arbitrario uso de colores caleidoscópicos y excepcionalmente vivos. En ocasiones no existía relación entre el tono escogido para lo pintado y su color real. Así, los árboles podían ser de un rosa intenso; la hierba, azul, y la piel humana, naranja. La pintura se aplicaba de forma instintiva. Se excluían los detalles formales en favor de escenas simplificadas con áreas de pigmentos planos.

A los ojos más conservadores, esta estridencia cromática parecía lo contrario del buen gusto y fue motivo de consternación para el crítico Louis Vauxcelles, quien dio al movimiento su nombre. El Salon d'Automne presentó una selección de obras fauvistas en 1905, de autores que incluían a Henri Matisse, André Derain, Kees van Dongen y Maurice de Vlaminck al lado de un busto de estilo italianizante. Vauxcelles proclamó que la escultura era como «*Donatello parmi les fauves*» (Donatello entre las fieras). Los pintores recibieron con orgullo el término peyorativo *fauves*. En muchos sentidos resultaba la etiqueta perfecta para un movimiento de arte moderno, puesto que subrayaba hasta qué punto este se distanciaba de lo tradicional. No pasó mucho tiempo antes de que los coleccionistas empezaran a comprar obras fauvistas prácticamente al peso.

Los fauvistas se apoyaron en gran medida en artistas que los habían precedido. La afirmación de Matisse de que «el fin último del color debería ser servir a la expresión de la mejor manera posible» parece salida de un manifiesto simbolista del siglo anterior. De hecho, el simbolista Gustave Moreau fue maestro de Matisse, así como de Charles Camoin, Henri-Charles Manguin, Albert Marquet y Georges Rouault. Cuando Paul Signac publicó su tratado neoimpresionista en 1899, Matisse enseguida se sintió atraído por sus ideas sobre el color y la composición; en 1904 ambos pasaron tiempo juntos en Saint-Tropez, donde Signac tenía un estudio. Matisse y Derain también estudiaron el sintetismo de Paul Gauguin y sus obras comparten con las de este el énfasis en amplias zonas de color. Por su parte, Vlaminck estuvo muy influido por Van Gogh tras ver por primera vez sus pinturas en 1901.

El fauvismo empezó a perder fuerza a partir de 1906, cuando surgió en París el cubismo, capitaneado por Pablo Picasso y el fauvista Georges Braque, a los que después se unió Derain. Vlaminck rechazó el cubismo y su obra siguió siendo expresionista, aunque se interesó cada vez más por las estructuras, mientras que Matisse tuvo un periodo primitivista antes de adoptar un estilo más decorativo en el que aplicaba considerables cantidades de color.

OBRA CLAVE en el San Francisco Museum of Modern Art, California

Mujer con sombrero, 1905, **HENRI MATISSE**
Incluido en la célebre exposición fauvista del Salon d'Automne de París, en 1905, este retrato de la esposa de Matisse resultó especialmente escandaloso por la violencia de las pinceladas y el uso antinatural del color, como el rojo brillante para el pelo o el verde para la nariz. Tales distorsiones eran inauditas en los retratos artísticos occidentales.

OTRAS OBRAS en el San Francisco Museum of Modern Art

Grupo bíblico, 1912, **ANDRÉ DERAIN**
Paisaje: escoba, 1905; *La muchacha de ojos verdes*, 1908, **HENRI MATISSE**
La camisa negra, 1905-1906, **KEES VAN DONGEN**

posimpresionismo, modernismo, expresionismo, primitivismo

preciosismo, minimalismo, fotorrealismo, intervencionismo

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

Expresionismo

El término se refiere, en general, a un arte en el que prima la expresión de las emociones y, más concretamente, al cultivado en el norte de Europa, sobre todo Alemania, entre 1905 y 1920.

VASILI KANDINSKI (1866-1944); ERNST LUDWIG KIRCHNER(1880-1938); FRANZ MARC (1880-1916); GABRIELE MÜNTER (1877-1962); EMIL NOLDE (1867-1956)

angular, emoción, semifigurativo, espiritual, grabado en madera

El expresionismo alemán se consolidó en dos grupos de artistas, *Die Brücke* (El puente) y *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). El primero lo fundaron en Dresde en 1905 cuatro estudiantes —Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner y Karl Schmidt-Rottluff— quienes en su manifiesto declararon: «Queremos procurarnos la libertad de vivir y actuar frente a las fuerzas tradicionales. Todo aquel que refleje en sus obras espontánea y honestamente su fuerza creadora es de los nuestros».

El grupo creció en número, con incorporaciones notables como Emil Nolde, Max Pechstein y el exfauvista Kees van Dongen. Creían que el arte tenía la capacidad de expresar la verdad acerca de la condición humana.

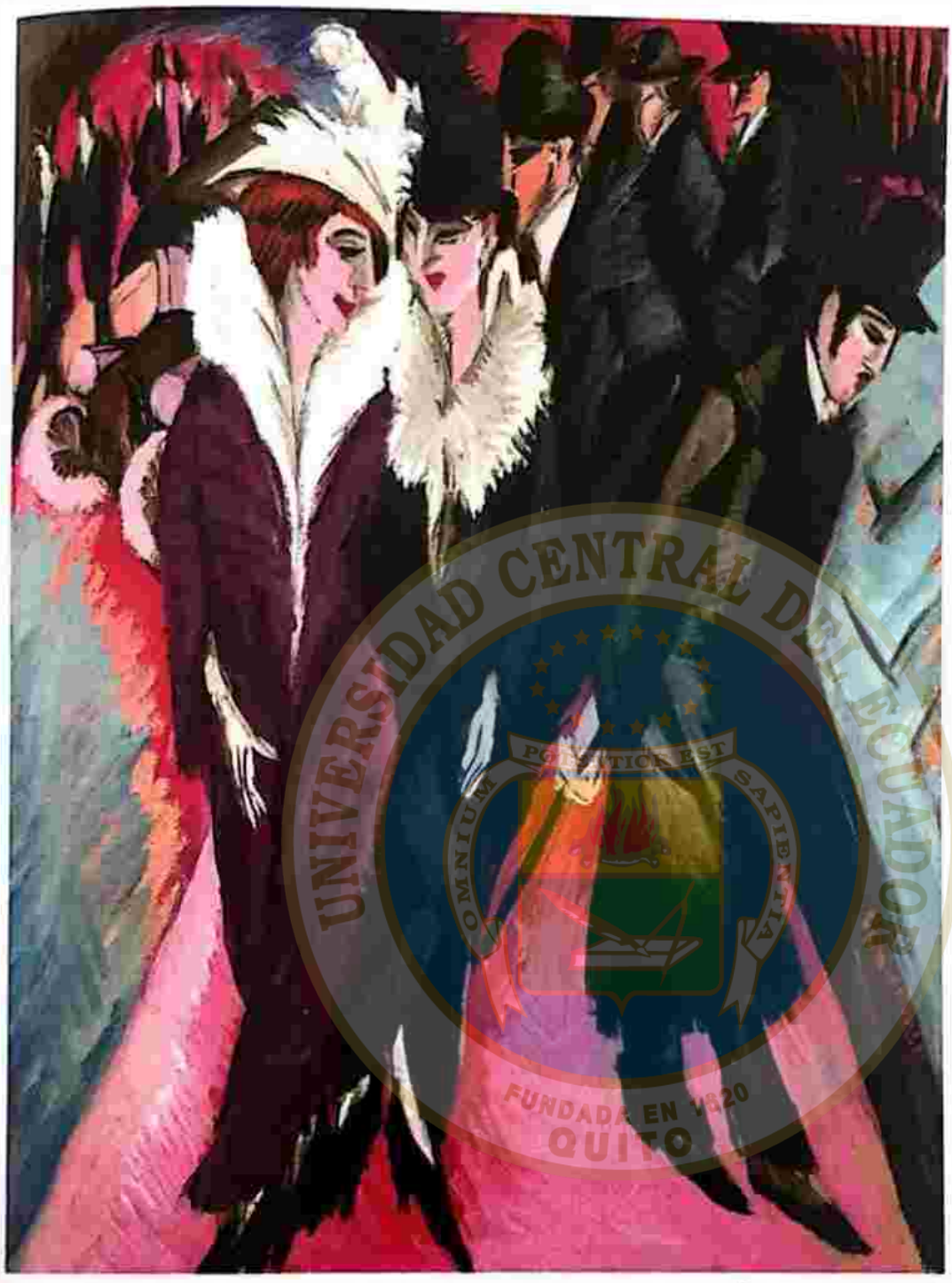
Su estética descarnada tenía un fuerte poder expresivo tanto en sus pinturas —con una paleta de color no naturalista, similar a la fauvista— como en los grabados en madera. Estos últimos recuperaban una tradición alemana y del norte de Europa y son parte fundamental de la producción artística de *Die Brücke*. La obra gráfica de Munch fue importante fuente de inspiración. Es posible detectar la influencia en el expresionismo alemán de simbolistas como Paul Gauguin, así como del posimpresionista Van Gogh. La etapa más fértil de *Die Brücke* se dio a partir de 1910, cuando sus miembros se trasladaron a Berlín y se dedicaron a captar, con su estética sin concesiones, la intensidad y la enajenación de la vida urbana.

Der Blaue Reiter, activo en Múnich a partir de 1911, daba más importancia al elemento místico y producía obras más líricas. Entre sus protagonistas están los alemanes Gabriele Münter y Franz Marc, el moscovita Vasili Kandinski y el suizo Paul Klee. Kandinski creía que abrirse a las emociones permitía acceder al reino espiritual. Buscaba «despertar la capacidad de experimentar lo espiritual presente en fenómenos materiales y abstractos». A partir de 1909 derivó su obra hacia la abstracción, comenzando su serie «Improvisaciones», composiciones semifigurativas de formas y garabatos en los que es difícil distinguir objeto concreto alguno. En los años siguientes su obra se fue volviendo más abstracta. Kandinski creía que los colores y las formas abstractas tenían significado en sí mismos, como la música.

De hecho, cuando veía colores Kandinski oía música, ya que padecía un desorden neurológico llamado sinestesia, en el que el cerebro mezcla dos sentidos. El artista ruso lo explicó en su tratado *Sobre lo espiritual en el arte* (1911): «Un azul pálido es como una flauta; uno oscuro, un violoncello».

Aunque el expresionismo se asocia sobre todo a Alemania, dos de sus representantes eran austriacos: Oskar Kokoschka y Egon Schiele, ligados a la Secesión vienesa, pero cuyas obras más viscerales se alejaban de lo decorativo.

Die Brücke se separó en 1913 y *Der Blaue Reiter* desapareció víctima de la Primera Guerra Mundial. Terminada esta, Klee y Kandinski fueron profesores en la influyente escuela Bauhaus en la década de 1920, durante la república de Weimar. Las aspiraciones expresionistas serían adoptadas por muchos movimientos artísticos futuros.



OBRA CLAVE en el MoMA, Nueva York

***Calle en Berlín*, 1913, ERNST LUDWIG KIRCHNER**
Las memorables escenas de Kirchner de hombres y mujeres paseando por las calles de Berlín expresan muy bien la emoción y el desasosiego que sintió al artista cuando se trasladó a esta ciudad desde Dresde. En este ejemplo, los trazos diagonales e irregulares crean una sensación de movimiento y amenaza. Las dos mujeres rodeadas por hombres que las acechan son prostitutas. ¿Obedecen al hombre con el bastón, que casi está tocándolas?

OTRAS OBRAS en el MoMA

Improvisación, c. 1914, VASILI KANDINSKI
Muchacha sobre un diván, 1906, E. L. KIRCHNER
Caballo azul con arcoiris, 1913, FRANZ MARC
Interior, 1908, GABRIELE MÜNTER
Caballero, 1906, EMIL NOLDE

primitivismo, Bauhaus, Nueva Objetividad, expresionismo abstracto

arte pop, posmodernismo, fotorrealismo, neopop

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTICIA EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Primitivismo

El primitivismo fue el resultado de la asimilación por parte de los artistas occidentales de estilos de otras regiones del mundo y también del arte arcaico ajeno a los cánones occidentales. Tuvo una gran influencia en el arte europeo de principios del siglo XX y a menudo se basaba en una visión reduccionista de otras culturas.

MAX ERNST (1891-1976); ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938); AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920); HENRY MOORE (1898-1986); PABLO PICASSO (1881-1973)

autenticidad, colonial, expresión humana, reduccionista, vital

La fascinación de los artistas europeos por aquellas culturas que consideraban «exóticas», en especial las de Oriente Próximo y Asia, cristalizó en la pintura orientalista del siglo XIX. Estas representaciones podían ser altamente estereotipadas, con prevalencia de escenas de sensualidad y barbarie, y de ejecución académica, compuestas de manera naturalista y tradicional.

El primitivismo en el siglo XX, en cambio, respondía no tanto al gusto por describir «tierras extranjeras» como al deseo de aprender de obras de arte no occidentales. En la monumental obra primitivista de Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon* (1907), el tema es un grupo de prostitutas de un burdel barcelonés, pero las cinco mujeres retratadas

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM ENTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

están pintadas en dos dimensiones, asemejando figurillas de arte tribal africano. Sus cuerpos están compuestos por formas geométricas que imitan directamente las máscaras Dang, Fang y Songye, así como los relicarios Kota que Picasso tuvo ocasión de estudiar en el Musée d'Etnographie du Trocadéro en París.

Si el arte no occidental ofrecía a Picasso nuevos caminos para explorar la estructura, sentando así las bases de su etapa cubista, su autenticidad emocional fue lo que atrajo a los muchos otros artistas que asimilaron su estética, como los expresionistas alemanes Emil Nolde y Ernst Ludwig Kirchner. Escultores europeos modernos también encontraron inspiración en el arte no occidental, así como en el arte arcaico que las academias ignoraban. Así, el italiano Amedeo Modigliani emuló las formas alargadas de las estatuillas cicládicas tanto en sus retratos bidimensionales como en los tridimensionales, y el inglés Henry Moore usó arte precolombino de América Central y del Sur como punto de partida para sus esculturas semifigurativas.

Existía la sensación de que el arte occidental a partir del Renacimiento había oscurecido la expresión humana real con artificio académico. La cualidad primitiva e incorrupta de una tradición alternativa podía, en cambio, crear un arte de naturaleza más espontánea y auténtica, que encerrase una mayor verdad emocional o espiritual. Esta actitud ya se había dado antes, en las pinturas sintetistas que Gauguin realizó en Tahití en la década de 1890. En la de 1920, surrealistas como Max Ernst y Joan Miró le dieron al primitivismo un enfoque psicoanalítico, convencidos de que las obras de arte de África y Oceanía estaban más cerca del inconsciente de sus creadores.

Pero el primitivismo ha de verse como un arte reduccionista. La idea de que todos los artistas no occidentales eran puro instinto, sin intelecto, no es sino una prolongación de la mentalidad colonial. Los complejos significados de los objetos de arte no occidentales eran pasados por alto y a menudo no se diferenciaba entre obras de reciente producción y otras con siglos de antigüedad. Con el tiempo el término primitivismo amplió su significado y pasó a designar también el arte naíf, el arte folk y el producido por niños, aficionados y personas con enfermedades mentales (arte marginal). El arte de vanguardia puede haber elogiado este tipo de manifestaciones por su vitalidad y claridad, pero con resultados descuidados y poco respetuosos.

OBRA CLAVE en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Cabeza de mujer, 1912, **AMEDEO MODIGLIANI**
Las estilizadas cabezas que Modigliani pintó y talló en madera guardan una relación evidente con la escultura africana, así como con la del Antiguo Egipto y la civilización cicládica de la Edad del Bronce. Un coleccionista estadounidense de arte africano adquirió este audaz ejemplo, que el artista italiano talló en piedra caliza.

OTRAS OBRAS en el Metropolitan Museum of Art

Los bárbaros, 1937, **MAX ERNST**
Cabeza demujer(Franzi), c. 1910-1915, **ERNST LUDWIG KIRCHNER**
Desnudo reclinado, 1917, **AMEDEO MODIGLIANI**
Gertrude Stein, 1905-1906; *Busto de hombre*, 1908, **PABLO PICASSO**

sintetismo, fauvismo, expresionismo, cubismo, surrealismo

constructivismo, realismo social, arte pop, posmodernismo, fotorrealismo

Los artistas cubistas combinaban múltiples puntos de vista en un solo cuadro o escultura. Georges Braque y Pablo Picasso desarrollaron este estilo en París entre 1909 y 1914.

GEORGES BRAQUE (1882-1963); JUAN GRIS (1887-1927); FERNAND LÉGER (1881-1955); JACQUES LIPCHITZ (1891-1973); PABLO PICASSO (1881-1973)

analítico, facetas, geometría, multiperspectivismo, sintético

Los creadores del cubismo fueron el titán español Pablo Picasso y el exfauvista francés Georges Braque. En palabras de este último, eran «como dos montañeros atados el uno al otro».

Picasso y Braque llevaron al extremo una técnica de la que había sido pionero Paul Cézanne. Este artista francés subrayaba la geometría de las cosas y pintaba objetos dentro de una misma obra desde perspectivas ligeramente distintas; en ocasiones partes diferentes de un objeto se representaban desde varios puntos de vista. Las formas fracturadas de *Las señoritas de Aviñón* (1907) de Picasso revelan la influencia de Cézanne y también del arte africano. En 1908 Braque pintó una serie de paisajes en el pueblo pesquero de L'Estaque que, en palabras de un crítico de la época, lo «reducían todo, el paisaje y las figuras y las casas, a patrones geométricos, a cubos».

Una vez empezaron a trabajar juntos en París, a partir de 1909, las representaciones que del mundo hacían estos dos artistas se fueron volviendo más geométricas y menos realistas. Comenzaron a fracturar los objetos en gran número de formas angulosas (llamadas facetas), todas ellas pintadas desde perspectivas distintas. Los lienzos eran monocromos —en variaciones de gris o beis— ya que los artistas buscaban evitar las cualidades expresivas del color. La perspectiva múltiple se fue haciendo más y más radical; las facetas se dibujaban desde distintos ángulos y, para complicar aún más las cosas, parecían solaparse unas con otras. El resultado eran disposiciones planas y fracturadas de áreas geométricas antes que un rompecabezas con las piezas mezcladas.

Era como si los cubistas quisieran combinar en una sola obra todas las visiones pasadas y futuras del objeto pintado para así tener una sensación más «real» del mismo. Esto estaba relacionado con el concepto de «simultaneidad» desarrollado en aquel tiempo por el filósofo francés Henri Bergson, según el cual la distinción entre pasado, presente y futuro no es real. El cubismo se considera el primer movimiento pictórico «conceptual» y su primera fase se conoce como cubismo analítico.

A partir de 1912 se aprecia una nueva etapa, el cubismo sintético. Tras descomponer la realidad en un mosaico de formas monocromas e inexpresivas, el color irrumpe en los lienzos cubistas, el número de facetas disminuye y las composiciones cobran ritmo. Esta nueva fase está relacionada con el descubrimiento por parte de los cubistas de las técnicas del *collage* tales como la incorporación al cuadro de elementos mixtos, como telas o trozos de periódico.

Aunque Picasso y Braque expusieron poco antes de la Primera Guerra Mundial, su técnica inspiró a otros artistas internacionales, como el español Juan Gris, el francés Fernand Léger y el mexicano Diego Rivera. El francés Raymond Duchamp-Villon y el lituano Jacques Lipchitz prosiguieron con los experimentos cubistas de Picasso en formatos tridimensionales. Artistas futuristas, orfistas, rayonistas y vorticistas también asimilaron enseguida las técnicas del cubismo.

OBRA CLAVE en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

El fumador (Frank Haviland), 1913, **JUAN GRIS**
A partir de 1912 el cubismo abrazó el color (cubismo sintético) y la obra del artista Juan Gris cobró fama. Los grandes planos verdes, azules, naranjas y rojos de este retrato recuerdan a los *collages* con los que Picasso y otros cubistas solían experimentar.

OTRAS OBRAS en el Museo Thyssen-Bornemisza

El parque de Carrières-Saint-Denis, 1909, **GEORGES BRAQUE**
El disco, 1918; *La escalera (Segundo estado)*, 1914, **FERNAND LÉGER**
Hombre con clarinete, 1911-1912, **PABLO PICASSO**

primitivismo, futurismo, orfismo, rayonismo, vorticismo

surrealismo, realismo social, expresionismo abstracto, posmodernismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620

Futurismo

El futurismo, un movimiento surgido en Italia y que cobró relevancia internacional a partir de 1909, fue una celebración del dinamismo de la vida urbana moderna, en especial de las nuevas tecnologías, en la pintura y la escultura.

GIACOMO BALLA (1871-1958); UMBERTO BOCCIONI (1882-1916); CARLO CARRÀ (1881-1966); GINO SEVERINI (1883-1966)

dinamismo, líneas de fuerza, agresión militar, velocidad, tecnologías

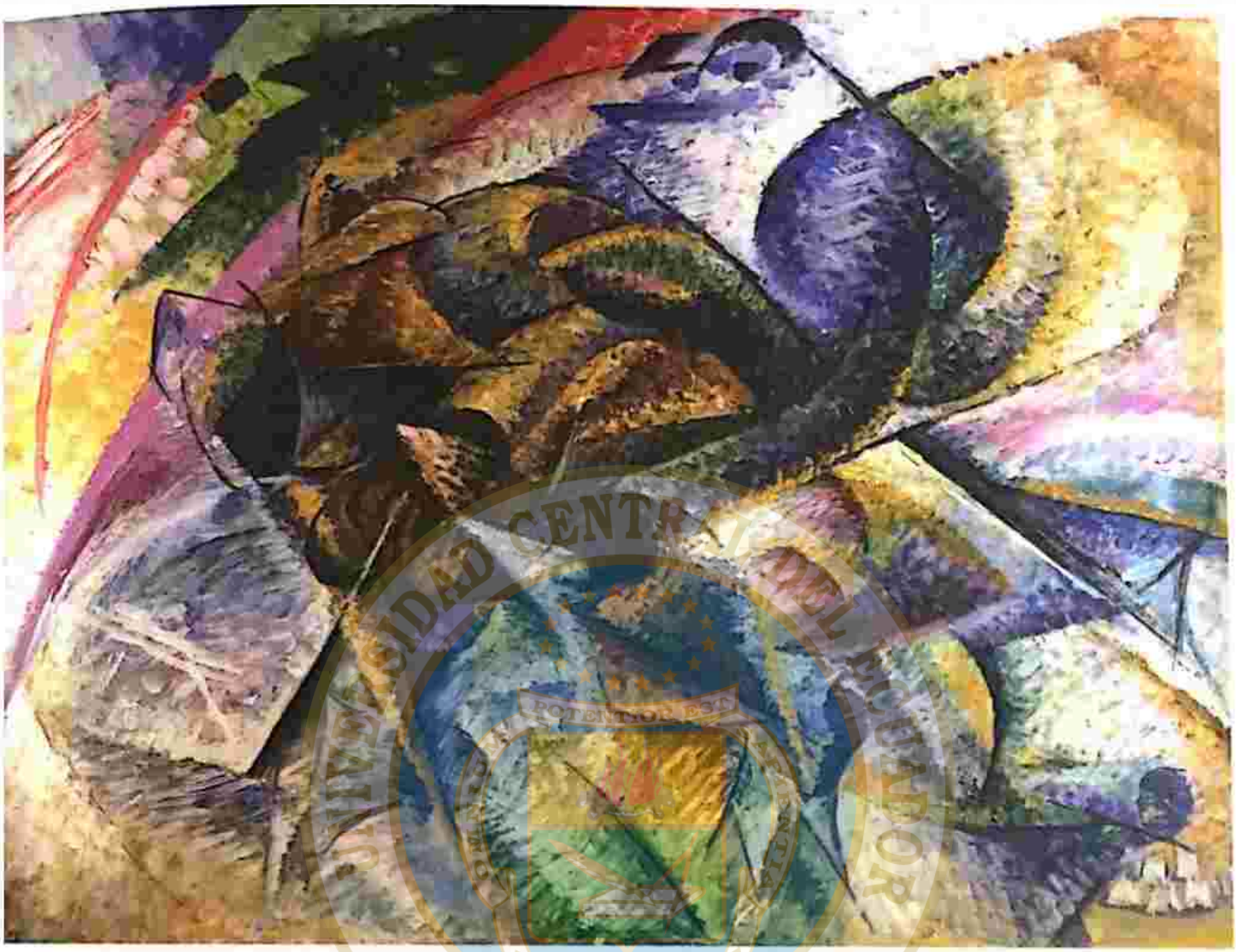
El futurismo fue una creación del poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien en 1909 publicó un artículo en un periódico francés en el que, con una retórica extravagante y llamativa, explicaba sus planes para la revolución cultural. Marinetti elogiaba aquellos elementos que consideraba vitales para la vida moderna: la industria, la tecnología, las agresiones militares, el dinamismo y la velocidad, todos los cuales se resumían en el automóvil. Proclamaba que «un automóvil rugiente que parece correr sobre metralla» era más bello que una famosa escultura griega clásica y arremetía contra la tradición académica, a la que tachaba de «gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios».

Marinetti escribió obras literarias altamente experimentales, tales como *Zang Tumb Tumb* (1914), un poema sonoro que empleaba la onomatopeya y la caligrafía radical para evocar los ritmos de una batalla. Pero el manifiesto futurista no estaba dirigido solo a los escritores, y para 1910 se había congregado en torno a Marinetti un grupo de pintores que publicaron dos manifiestos más, uno de los cuales se declaraba enemigo de la «admiración supina por los viejos lienzos, estatuas y objetos, y en contra del entusiasmo por todo aquello que se comen los gusanos, que el tiempo ensucia y corroe». El estilo dominante del arte de este grupo, sin embargo, no quedó claro hasta el año siguiente, una vez sus miembros, Cario Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo y Gino Severino, descubrieron el cubismo en París.

Los futuristas tomaron las marcadas formas geométricas de los cubistas y las trasladaron a sus lienzos, sustituyendo las naturalezas muertas y los retratos por escenas tales como multitudes en el centro de una ciudad o automóviles y trenes en movimiento. Acentuaban el sentido del ritmo y del movimiento empleando contrastes de línea y de colores más fuertes que sus coetáneos, los cubistas. El futurista Giacomo Balla también estudió secuencias fotográficas de gente en movimiento. Los futuristas querían que el arte tuviera un efecto visceral, que el dinamismo del objeto pintado se tradujera directamente en la experiencia del espectador, declarando que sus «líneas de fuerza debían envolverle y arrastrarle».

En 1912 una exposición itinerante de obras futuristas inspiró a otros artistas de capitales europeas, incluidas París, Berlín y Londres. El vorticismo inglés debe mucho a los experimentos de los italianos y lo mismo ocurre con el rayonismo ruso. Aunque el futurismo como arte visual se asocia a pinturas vibrantes, la exposición también incluía esculturas, casi todas de Boccioni. Su *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913) en bronce mostraba un hombre en estilo semifigurativo inclinado hacia delante y con los músculos abultados, evocando movimiento.

Marinetti y otros futuristas apoyaron que Italia entrara en la Primera Guerra Mundial, pero el conflicto terminó por quitar fuelle al movimiento. Las nuevas máquinas no parecían tan atractivas ahora que se había



empleado en lo que el cubista Fernand Léger llamó «la orquestación perfecta de todos los medios de matar» y se prolongó, aunque mucho menos transgresor y con un tono más lírico, solo hasta la década de 1920.

OBRAS CLAVE en la colección Gianni Mattioli de la Peggy Guggenheim Collection, Venecia

Dinamismo de un ciclista, 1913, **UMBERTO BOCCIONI**
El ciclista a gran velocidad era un símbolo del dinamismo que los futuristas buscaban representar. Boccioni pinta formas coloreadas, curvas y entrecortadas para representar a un ciclista inclinado sobre el manillar y desdibujado por la velocidad. El uso de pinceladas cortas se inspiraba en las obras neoimpresionistas.

Mercurio pasando por delante del sol, 1914, **GIACOMO BALLA** (ver p. 26)
Representación de Balla de un eclipse de sol que presenció a través de un telescopio. El dibujo cobra fuerza mediante el contraste entre la espiral central y los triángulos naranjas y azules. Las formas blancas triangulares y el cono verde representan el rastro óptico que dejó el fenómeno en la retina del pintor.

OTRAS OBRAS en la colección Gianni Mattioli de la Peggy Guggenheim Collection

Trazados y secuencias dinámicas de movimiento, 1913, **GIACOMO BALLA**
Estudio para rascacielos, 1910, **UMBERTO BOCCIONI**
La Galería en Milán, 1912; *Manifestación intervencionista*, 1914, **CARLO CARRÁ**
Bailarina azul, 1912, **GINO SEVERINI**

cubismo, rayonismo, vorticismo, construccionismo, precisionismo

realismo *Kitchen Sink*, nuevo realismo, neoexpresionismo, instalacionismo

El orfismo —o cubismo órfico— fue un término acuñado por el poeta francés Guillaume Apollinaire en 1913 para definir un estilo de pintura altamente colorista y lírico surgido en París a partir del cubismo y ejemplificado por las composiciones abstractas de Robert Delaunay.

ROBERT DELAUNAY (1885-1941); **SONIA DELAUNAY** (1885-1979); **FRANTIŠEK KUPKA** (1871-1957)

contrastes de color; caleidoscópico, lírico, musical, abstracción pura

En un ensayo de 1913 Apollinaire afirmaba que algunos pintores cubistas habían rechazado la representación. El nuevo estilo, anunciado por el crítico como «cubismo órfico» u «orfismo», era «el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos que no han sido tomados de la esfera visual, sino que han sido creados completamente por el artista». El orfismo, según la definición de Apollinaire, era no figurativo, una exploración de la geometría y el color sin vinculación alguna con la forma real de los objetos.

Su principal representante fue Robert Delaunay, un pintor francés en cuyo apartamento de París se alojó Apollinaire a finales de 1912. A partir de 1909 Delaunay había pintado edificios de la capital francesa a la manera cubista, en facetas geométricas. Pero las pinturas que vio Apollinaire a finales de 1912 eran más radicalmente abstractas, de manera que, aunque uno podía reconocer la silueta de la torre Eiffel en una parte del lienzo, la mayor parte de este estaba cubierto por formas simples en colores alternos.

Delaunay estaba especialmente interesado en los efectos estéticos de los contrastes de color. Estudió las teorías cromáticas de los neoimpresionistas así como los escritos del científico Michel-Eugène Chevreul sobre los contrastes simultáneos de color, que trataban de explicar cómo colores distintos podían ser percibidos al mismo tiempo. Otros dos artistas parisienses que en 1912

trabajaban de forma similar a Delaunay eran su esposa, la rusa Sonia Delaunay, y František Kupka, nacido en Bohemia, más tarde Checoslovaquia. Sonia Delaunay se hizo famosa por extender el orfismo a la moda y al diseño textil.

La palabra orfismo la extrajo Apollinaire del mito griego de Orfeo, un poeta e intérprete de lira cuya importancia ya había sido sugerida por los simbolistas (ver Simbolismo, en concreto el cuadro *Orfeo*, de Odilon Redon). Según la leyenda, Orfeo era capaz de encantarlo todo con sus habilidades musicales, incluidos mortales, dioses y objetos inanimados. Apollinaire llamó orfistas a los Delaunay y a Kupka —junto con otros artistas franceses como Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Albert Gleizes y Jean Metzinger— porque consideraba la obra abstracta de estos análoga a los poderes musicales de Orfeo: trascendente, romántica, hipnótica, llena de emoción y espiritualidad. La conexión entre música y artes visuales se convirtió en un tema de discusión muy extendido y que estudió especialmente el expresionista Vasili Kandinski, cuya sinestesia le hacía «oír» los colores como si fueran música.

Pero a ninguno de sus representantes le agradaba demasiado el término *orfismo*. El propio Delaunay lo evitaba y prefería hablar de *simultaneidad*, a la manera de Chevreul. Un desacuerdo respecto a la definición de dicho término fue motivo de distanciamiento entre Apollinaire y Delaunay; para 1914, el crítico había dirigido su atención al futurismo y nunca más volvió a hablar del orfismo. De hecho, la mayoría de artistas considerados orfistas por Apollinaire —como Léger y Gleizes— eran más bien cubistas, puesto que representaban objetos y no les preocupaba demasiado la conexión entre música y pintura.

Fuera o no popular en su día, el término ayuda a comprender las a menudo sublimes obras de Kupka y de los Delaunay, quienes, a su manera, fueron tan pioneros de la abstracción como Kandinski o Malévich.

OBRA CLAVE en el Philadelphia Museum of Art, Pensilvania

Ventanas de tres cuerpos, 1912, **ROBERT DELAUNAY**

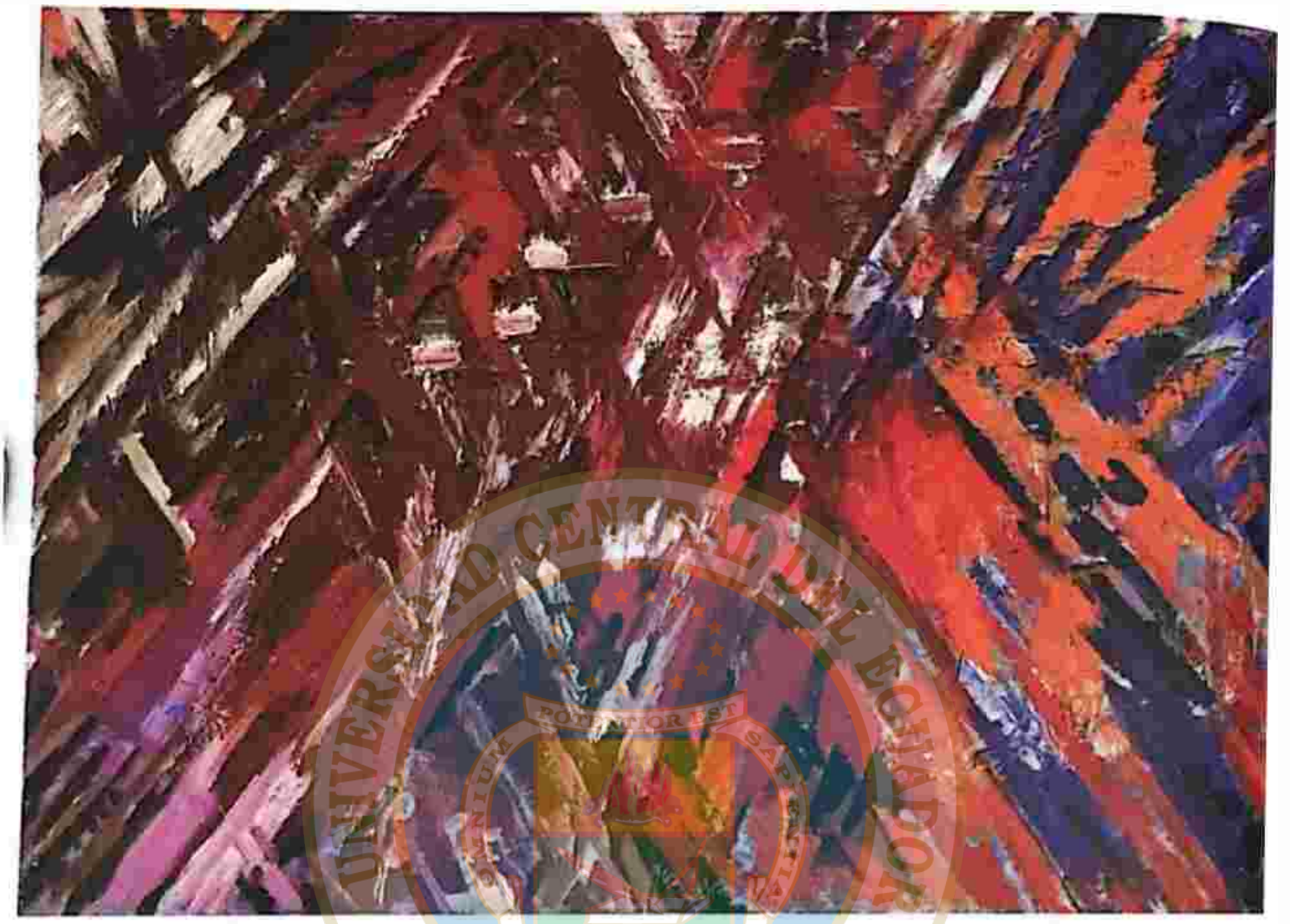
El orfismo se alejaba del cubismo al dejar de representar objetos y concentrarse solo en los contrastes de color entre formas abstractas. Este lienzo refleja muy bien esta intención. Hay atisbos de la torre Eiffel pero casi la totalidad del espacio está ocupado por formas no figurativas.

OTRAS OBRAS en el Philadelphia Museum of Art

Torre Eiffel, c. 1909; *Estudio para «El equipo de Cardiff»*, c. 1912-1913; *Torre Eiffel*, c. 1925; *Sin título*, c. 1925, **ROBERT DELAUNAY**

neoimpresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, rayonismo

Nueva Objetividad, surrealismo, realismo social, arte pop, fotorrealismo



El rayonismo fue un movimiento pictórico abstracto breve pero significativo, muy popular en Rusia entre 1912 y 1914, y cuyos principales representantes fueron Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova. Sus lienzos capturaban los rayos de luz que se reflejaban en los objetos en lugar de los objetos mismos.

NATALIA GONCHAROVA (1881-1962); **MIJAÍL LARIÓNOV** (1881-1964)

cuarta dimensión, intersecciones, rayos de luz, reflejo, líneas rectas

El rayonismo, también llamado rayismo o luchismo (del ruso *luch*, rayo), se presentó al público de Moscú en marzo de 1913 en una exhibición de arte vanguardista titulada *La diana*. Junto con variantes rusas del cubismo, el futurismo y el primitivismo, se exhibían algunas pinturas de la pareja formada por Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova, inaugurando así un nuevo estilo caracterizado por las intersecciones de líneas rectas y triángulos agudos, que se supone representaban los rayos de luz.

Lariónov fue quien explicó esta nueva forma de pintar al escribir el manifiesto rayonista y otros textos relacionados con el mismo: «Si queremos pintar literalmente lo que vemos —afirmaba— debemos pintar el conjunto de rayos de luz reflejados en los objetos». Un rayonista trasladaba al lienzo los caminos de luz resultado del sol rebotando en los objetos así como las «formas espaciales intangibles» a las que daba lugar la unión de dichos rayos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN QUITO

Las obras rayonistas podían ir, según Lariónov, de un rayonismo realista a un neumorayonismo. En el primer estilo, algunos objetos seguían siendo identificables. Así, en la naturaleza muerta de Lariónov, *Salchicha y jurel rayistas* (1912), estos alimentos se reconocen, aunque se encuentran de alguna forma oscurecidos por los rayos de luz que se reflejan en ellos. En el neumorayonismo en cambio el objeto queda completamente oculto y el mundo objetivo desaparece.

Sin el mundo visible como referente, el neumorayonismo cobró una dimensión metafísica para sus practicantes. Lariónov escribió que «el continuo e intenso efecto dramático de los rayos constituye la unidad de todas las cosas», algo que podía encontrarse en la «cuarta dimensión», un concepto muy discutido por pensadores de la época, desde matemáticos a místicos. Entre 1912 y 1914 Lariónov y Goncharova expusieron su obra y fueron muy bien recibidos por los seguidores de la vanguardia en París. Su retórica sobre la «cuarta dimensión» y su casi siempre expresivo uso del color los acercaban a artistas abstractos como Vasili Kandinski, quien relacionaba el arte no representativo con el reino de lo espiritual.

El rayonismo y el futurismo suelen mencionarse juntos por sus líneas dinámicas así como por el hecho de que la obsesión de Lariónov con los rayos de luz venía de un interés por la ciencia y por tecnologías como los rayos X. Pero, a diferencia de los futuristas, Lariónov y Goncharova sentían respeto por la tradición. Mientras trabajaban en sus pinturas rayonistas desarrollaron también piezas primitivistas que fusionaban técnicas cubistas y expresionistas (un estilo que el pintor y teórico ruso Aleksandr Schevchenko llamó neoprimitivismo).

Para 1915, cuando la pareja de pintores comenzó a trabajar en una serie de diseños de inspiración popular-tradicional para los Ballets Rusos, el neoprimitivismo se había impuesto al rayonismo. No había seguidores rayonistas de peso que pudieran continuar el movimiento. Este sin embargo tardó en extinguirse y ejerció una clara influencia sobre las vanguardias rusas que lo sucedieron: el suprematismo y el constructivismo.

OBRA CLAVE en el MoMA, Nueva York

***Composición rayonista: dominio del rojo*, 1912-1913, MIJAÍL LARIÓNOV**

Las obras rayonistas tendían a incluir el nombre del momento captado en el título, como ocurre en este caso. Este vibrante lienzo demuestra que, aunque Lariónov estudió el comportamiento de los rayos de luz, cuando llegaba el momento de recrearlos al óleo podía ser audaz e instintivo, llenando el lienzo de poderosas líneas de brillantes colores.

OTRAS OBRAS en el MoMA

Electricidad, 1912; *Paisaje 47*, 1912, **NATALIA GONCHAROVA**

Composición rayonista, c. 1912-1913; *Composición rayonista: cabezas*, c. 1913; *Composición rayonista número 8*, c. 1913, **MIJAÍL LARIÓNOV**

cubismo, futurismo, vorticismo, suprematismo, constructivismo

realismo social, existencialismo, realismo *Kitchen Sink*, neopop, intervencionismo

FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR SIB - UCE

Vorticismo

El vorticismo, fundado por Wyndham Lewis en 1914, fue la primera vanguardia auténticamente británica. Su nombre procede de la palabra *vórtice*. Este breve movimiento puede verse como una variante del futurismo debido a su estética industrial y sus textos radicales y vitriólicos, aunque Lewis —en publicaciones como *Blast* (explosión, en inglés)— se distanció expresamente de este grupo italiano.

DAVID BOMBERG (1890-1957); **JACOB EPSTEIN** (1880-1959); **HENRI GAUDIER-BRZESKA** (1891-1915); **WYNDHAM LEWIS** (1882-1957); **CRW NEVINSON** (1889-1946)

arquitectónico, estética de máquinas, energía máxima, vórtices

El grupo de Bloomsbury, formado por pintores, escritores y filósofos, fue el círculo de intelectuales más influyente de Londres en los primeros años del siglo XX. El artista y crítico Roger Fry, integrante del grupo, había organizado exposiciones de posimpresionistas en Londres en 1910 y 1912, presentando así el arte de vanguardia que se hacía al otro lado del canal de La Mancha. Asimismo, junto con los otros pintores de Bloomsbury, Duncan Grant y Vanessa Bell, cultivó estilos experimentales europeos y diseñó productos comerciales para la compañía Omega Workshops, fundada por él en 1913.

Sin embargo ese mismo año, otro artista de Omega, Wyndham Lewis, discutió con Fry por causa de un encargo y abandonó la compañía para abrir un nuevo estudio de arte, el Rebel Art Centre, en 1914. La carta de dimisión criticaba a Omega Workshops por lo que Lewis consideraba gustos anticuados: «El ídolo sigue siendo lo bonito, con sus lánguidas poses victorianas [...] a pesar de tratarse de poses de lo más anticuadas». Defendía un arte revolucionario que le quitara las telarañas a la conservadora Inglaterra victoriana.

Lewis abrazó el geometrismo con intensidad. Había estado cultivando un estilo semifigurativo similar al cubismo sintético, pero pronto dejó de componer objetos reconocibles. Sus obras se convirtieron en colisiones de polígonos irregulares, con cuadriláteros y pentágonos chocando entre sí y a menudo con contornos marcados en negro, de forma que su integridad espacial quedara intacta. Esto suponía una diferencia respecto al orfismo, en el que los límites entre objetos eran más porosos para permitir a los colores filtrarse en la retina del espectador.

Lewis publicó dos números de *Blast* en 1914 para difundir su arte y sus ideas. La publicación llevaba por subtítulo *Revista del gran vórtice inglés* y fue creada en colaboración con el poeta modernista Ezra Pound. En un ensayo, el escritor declaraba que el vórtice era «el punto de energía máxima»; la palabra también resumía el torbellino de formas que pintaba Lewis y daba nombre a su estilo de pintar, el vorticismo. La exposición vorticista de Londres se celebró en 1915 e incluía escultura además de pinturas, gracias a la obra de exiliados como Jacob Epstein y Henri Gaudier-Brzeska.

La tipografía radical de *Blast* está influida por las publicaciones del poeta futurista Marinetti y la retórica exaltada del vorticismo es similar a la del movimiento artístico italiano, sobre todo en su exaltación de las máquinas. Los pintores adscritos al vorticismo como David Bomberg y C. R. W. Nevinson mantuvieron cierto grado de representación en sus obras y, al igual que los futuristas, captaban objetos en movimiento, como barcos, multitudes y caballos.

Pero el vorticismo evitaba el romanticismo propio del futurismo (que Lewis calificaba de «manía histérica»). Admiraba las formas

de las máquinas, las fábricas, los edificios y los puentes pero las calificaba de, en ocasiones, excesivamente duras e impersonales. Las obras de carácter arquitectónico de Lewis evocan la complejidad espacial de los entornos urbanos; las pinturas de Nevison, resultado de sus vivencias como conductor de ambulancia en la Primera Guerra Mundial, son de una claridad gráfica llamativa.

Con la contienda, el vorticismo se estancó, una vez la mayoría de sus representantes fueron llamados a filas. Lewis trató de revivir el movimiento terminada la guerra, pero para entonces la máquina se veía esencialmente como algo destructivo, de hecho Gaudier-Brzeska fue uno de los millones de muertos en el frente. Por todo ello, el vorticismo fue un movimiento demasiado breve como para modificar la predisposición británica, por lo general muy conservadora, hacia el arte moderno.

OBRA CLAVE en la Tate Collection, Reino Unido

Taller, c. 1914-1915, **WYNDHAM LEWIS**
El líder del vorticismo Wyndham Lewis evoca la arquitectura de la ciudad moderna en este lienzo representativo de su estilo. Cuadriláteros —quizá ventanas de edificios— están dispuestos en planos diferentes para crear sensación de capas de espacio. Los marcados ángulos y los colores discordantes añaden dinamismo a la composición.

OTRAS OBRAS en la Tate Collection

El baño de lodo, 1914, **DAVID BOMBERG**
Composición, 1913; *La masa*, c. 1915, **WYNDHAM LEWIS**
La explosión de un obús, 1915; *La mitrailleuse*, 1915, **C. R. W. NEVINSON**

cubismo, futurismo, orfismo, rayonismo

impresionismo, surrealismo, realismo social, arte pop, neoexpresionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Suprematismo

Modalidad de abstracción formulada por el pintor ruso Kázimir Malévich que floreció a partir de 1915. El artista reducía las formas a un mínimo. Sus cuadros son unas pocas formas geométricas en colores sólidos y fondo blanco. Según decía, estas pinturas no figurativas generaban «sentimiento puro».

KSENIYA BOGUSLAVSKAYA (1892-1972); **EL LISITSKI** (1890-1941); **KÁZIMIR MALÉVICH** (1878-1935); **IVAN PUNI** (1894-1956); **OLGA ROZANOVA** (1886-1918)

no figurativo, sentimiento puro, autosuficiente, formas geométricas simples, el infinito

A partir de 1909 el cubismo y el futurismo habían reducido el espacio pictórico a composiciones de formas geométricas e intersecciones de líneas. Pero esta tendencia fue llevada al extremo en la obra que Kázimir Malévich presentó al público ruso en una exposición de arte de vanguardia celebrada en Petrogrado (hoy San Petersburgo) en 1915. Su *Cuadrado negro* era simplemente un cuadrado negro pintado sobre un lienzo y rodeado de un margen blanco. Un panfleto firmado por el propio Malévich declaraba: «El *Cuadrado negro* es el rostro del arte nuevo. El *Cuadrado* es un infante regio y vivo. El primer paso de la creación de un arte puro».

Este nuevo arte se llamó suprematismo. «Antes de él solo había deformidades ingenuas y copias de la naturaleza», proseguía el manifiesto. La representación era la enemiga de Malévich y de otros signatarios del texto, entre los que estaban Kseniya Boguslavskaya, Ivan Puni y Olga Rozanova: «Solo con la desaparición de la forma de pensamiento que ve pequeños rincones de la naturaleza en forma de dibujos[...] podremos ser testigos de una obra de arte pura y viva».

A diferencia del cubismo o del futurismo, las formas pictóricas del suprematismo eran por completo autosuficientes e independientes del mundo real. El cuadrado se eligió porque no

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

representaba la naturaleza. Otras obras formalmente austeras que pintó Malévich en 1915 consisten en un círculo negro o un triángulo azul formando una intersección con un cuadrado negro.

Malévich decía que el suprematismo era «la supremacía del sentimiento puro», pero con ello no se refería a la expresión emocional; «sentimiento puro» significa la pureza de un estado de consciencia posible al margen de la contemplación del mundo objetivo. «Me he transformado a mí mismo en nulidad de formas y me he sacado del círculo de las cosas», explicaba. A este territorio más allá de las cosas lo llamó «el infinito». Aunque en 1915 colgó su *Cuadrado negro* en la esquina entre dos paredes, buscando así la comparación con los iconos rusos, que por lo general se exhibían de esa manera, su terminología no hacía referencia tanto a la religión como a la ciencia, aludiendo al «abismo infinito» del espacio.

Entre 1915 y 1917 las obras de Malévich se volvieron más dinámicas, con formas más simples que se entrecruzaban en más puntos. Al año siguiente terminó su serie *Blanco sobre blanco*, donde volvía a su reducción radical marcando formas blancas con un ligero contorno sobre fondo también blanco. El suprematismo recibió el beneplácito oficial del nuevo régimen tras la revolución rusa de 1917 y Malévich fue nombrado director de la influyente escuela de arte de Vítebsk.

Desde allí, uno de sus colaboradores más activos, El Lisitski, difundió el arte abstracto ruso cuando viajó a Occidente en 1922 estableciendo vínculos con los neoplasticistas holandeses y los artistas alemanes de la Bauhaus. A principios de la década de 1920 el suprematismo dio paso al constructivismo y después al realismo social. Sin embargo, la pureza de sus formas fue retomada años más tarde por la abstracción pospictórica y el minimalismo.

OBRAS CLAVE en el Tedelijk Museum, Ámstetdam

↑ *Estudio para Proun*, c. 1922, **EL LISITSKI**
El Lisitski desattolló su ptopia setie de pintutas supttematistas conocidas como *Proun*, influido por Malévich. A difetencia de las de este, son obtas de catáctet tridimensional. Su intetés pot la atquitectura se fue haciendo más matcado y lo llevó a cultivat el constructivismo.

← *Composición suprematista (con 8 rectángulos rojos)*, 1915, **KÁZIMIR MALÉVICH**
Con el suprematismo Malévich se ptopuso libetat su obra de toda tefetencia al mundo objetivo. Esta disposición de ocho tectángulos rojos es típica de su estilo, en el sentido de que ni las partes ni el conjunto temiten al espectador a nada especifico. El colot es igual en todos los triángulos, sin matices tonales de ninguna clase.

OTRAS OBRAS en el Stedelijk Museum

Realismo pictórico de un jugador de fútbol, 1915; *Suprematismo: Construcción n.º 18*, 1915; *Suprematismo: autorretrato en dos dimensiones*, 1915; *Suprematismo místico*, 1920-1922, **KÁZIMIR MALÉVICH**

tayonismo, consttuctivismo, abstracción pospictórica, minimalismo

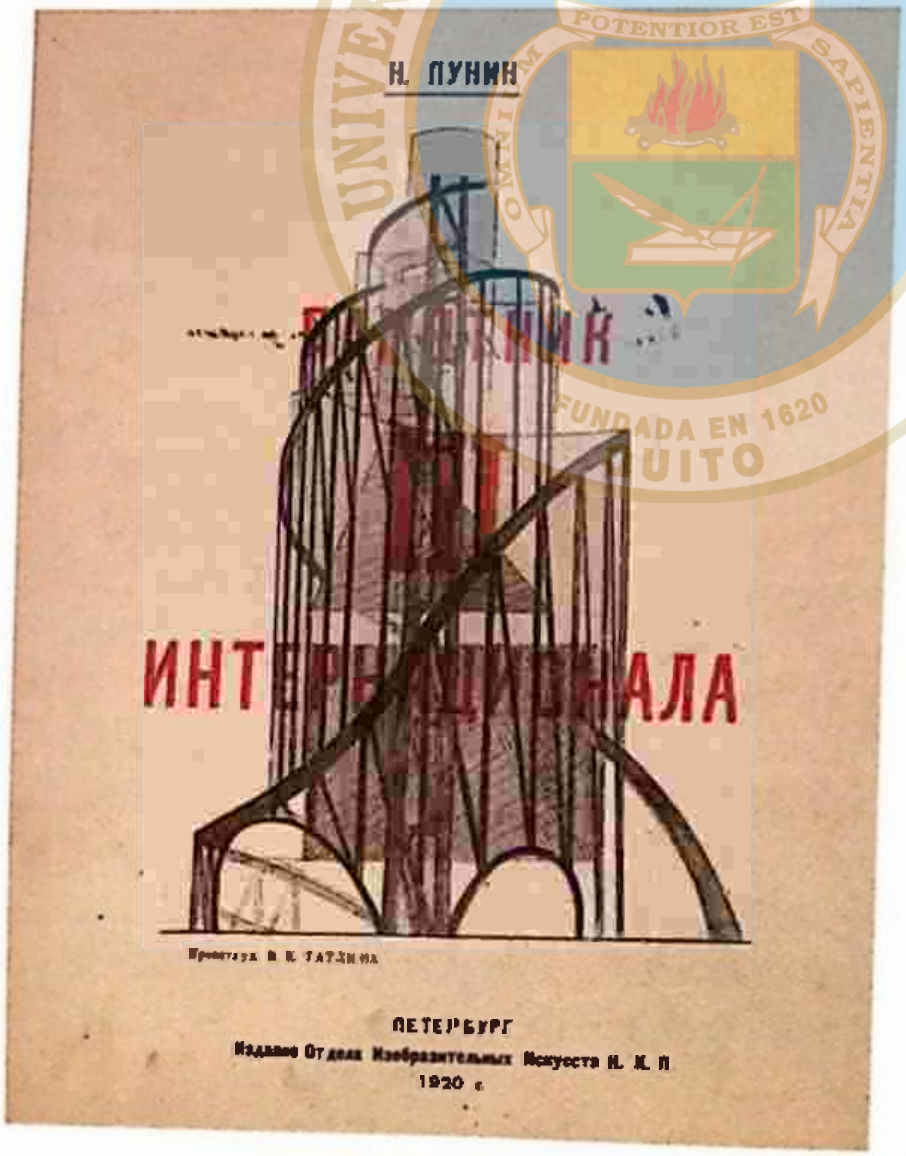
impresionismo, sutrealismo, tealismo social, neoexptesionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM VIDEATUR
FUNDADA EN 1826
QUITO

El constructivismo se presentó al público en la misma exposición que el suprematismo. Aunque ambos estilos buscaban la abstracción geométrica, el constructivismo tenía una ideología distinta, inspirada en las estructuras funcionales y las tecnologías. Su énfasis en la función social del arte lo convirtió en el estilo favorito del régimen soviético en la década de 1920.

NAUM GABO (1890-1977); LIUBOV POPOVA (1889-1924); ALEXANDR RÓDCHENKO (1891-1956); VARVARA STEPÁNOVA (1895-1958); VLADÍMIR TATLIN (1885-1953)

construcción, abstracción geométrica, materiales modernos, utilitarismo, tecnológico



Artistas de distintos movimientos a menudo se han enfrentado los unos con los otros, pero pocos lo han hecho de forma tan explícita como Kázimir Malévich y Vladímir Tatlin antes de la exposición colectiva de Petrogrado, en 1915, en la que ambos participaban. Su primera pelea la desató una desavenencia ideológica. Mientras que Malévich —fundador del suprematismo— creía que el arte abstracto debía renunciar al mundo real, Tatlin quería representarlo. Fabricaba relieves geométricos y otras esculturas utilizando materiales corrientes como cristal, metal y madera.

Tatlin y quienes pensaban como él, entre ellos Naum Gabo, Alexandr Ródchenko y Varvara Stepánova, creaban construcciones que se asemejaban a maquinaria o a edificios futuristas como puentes, torres y grúas. Acompañaban estas estructuras con pinturas, dibujos y grabados bidimensionales de formas sencillas y líneas suaves que evocaban los bocetos de un arquitecto o un ingeniero. En sus ordenadas composiciones, carentes por completo de elementos decorativos, capturaban el espíritu de la era tecnológica.

En su momento el movimiento se conocía con el nombre de *productivismo*; el término *constructivismo* no se adoptó hasta 1912. El pensamiento de sus representantes estaba en sintonía con los revolucionarios que accedieron al poder en Rusia en 1917. Para los comunistas, la frontera entre arte e industria era algo burgués y animaban a los

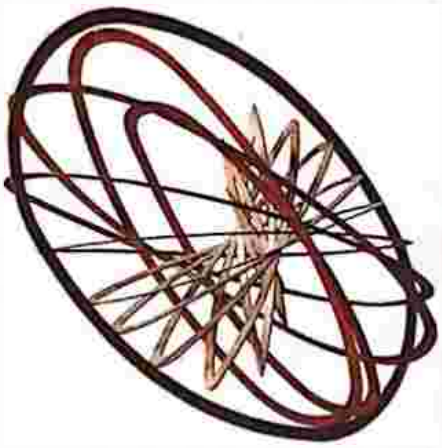
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

artistas a colaborar con científicos, arquitectos e ingenieros en el progreso social. La obra de Tatlin se volvió cada vez más utópica; trabajó en diseños visionarios tales como una torre (*El Monumento a la Tercera Internacional*, planeado en 1919), que, con 400 metros de altura, tendría una forma de espiral metálica y albergaría estructuras rotatorias, incluidas una sala de conferencias y un centro para la prensa.

Este proyecto irrealizado se convirtió en icono del constructivismo y tuvo una gran influencia a la hora de derribar fronteras entre arquitectura y escultura. Pero Gabo declaró: «Un arte así no es puramente constructivo, sino una mera imitación de la máquina». Él y su hermano Antoine Pevsner se separaron del grupo en 1920, decepcionados por el hecho de que Tatlin hubiera pasado de estar influido por la tecnología a diseñar tecnología, pues pensaban que el arte no debía tener una aplicación práctica. Ambos abandonaron Rusia en 1923 y ayudaron a popularizar una variante menos utilitaria del constructivismo en Occidente.

Los artistas que se quedaron en Rusia se dedicaron a diseñar objetos funcionales, desde mobiliario o cerámica a estructuras más complejas. Ródchenko sobresalió en la fotografía y la tipografía, y sus fotomontajes, carteles y diseños editoriales se encuentran entre las obras más logradas de este movimiento. Pocas fábricas eran lo suficientemente modernas como para producir piezas constructivistas a gran escala, aunque las obras textiles de Stepánova y Liubov Popova se fabricaron en masa en 1923 y 1924.

En 1928 Stalin adoptó el realismo socialista para fomentar el progreso económico. Sin embargo, el énfasis del movimiento en la función social del arte y la manera en que rompía las fronteras entre distintas disciplinas son conceptos que aún perduran.



OBRAS CLAVE en el MoMA, Nueva York

↑ *Construcción espacial n.º 12*, c. 1920, **ALEXANDR RÓDCHENKO**
Ródchenko produjo esta hipnótica escultura cortando elipses concéntricas a partir de una única lámina de conglomerado revestido de aluminio y después expandiéndola a tres dimensiones. La obra tiene un aire futurista propio del constructivismo y está hecha en un material moderno que evoca las órbitas de los planetas.

← *Monumento a la Tercera Internacional*, 1920, **VLADÍMIR TATLIN**
La cubierta de esta publicación del crítico Nikolai Punin, con estampación tipográfica, muestra la gigantesca torre de hierro que Tatlin planeó como sede del Congreso Internacional Comunista que había de celebrarse en Moscú en 1921. El artista afirmaba que el proyecto combinaba «formas puramente artísticas con fines utilitarios». Aunque no llegó a construirse, sus aspiraciones funcionales se convirtieron en emblema del constructivismo en la década siguiente.

OTRAS OBRAS en el MoMA

Cabeza de mujer, c. 1917-1920/1916, **NAUM GABO**
Construcción, 1920; *Construcción en línea*, 1920, **ALEXANDR RÓDCHENKO**
Figura, 1921, **VARVARA STEPANOVA**

cubismo, futurismo, rayonismo, suprematismo, intervencionismo

impresionismo, realismo social, neoexpresionismo

El dadaísmo (también llamado arte dadá) fue un movimiento multidisciplinar que buscaba acabar con la ortodoxia social, política y cultural con obras deliberadamente absurdas e irracionales. Cristalizó en 1916 como reacción a los valores que causaron la Primera Guerra Mundial. Su alcance fue internacional gracias a sus provocativas técnicas.

JEAN ARP (1886-1966); **MARCEL DUCHAMP** (1887-1968); **FRANCIS PICABIA** (1879-1953); **MAN RAY** (1890-1976); **KURT SCHWITTERS** (1887-1948)

absurdo, azar, iconoclasta, irracional, *objet trouvé*

El dadaísmo no fue tanto un estilo pictórico como una manera de pensar. Tras refugiarse de la Gran Guerra en la neutral Suiza, un grupo de escritores y artistas empezaron a arremeter contra el racionalismo de la sociedad occidental, una fuerza que prometía mucho pero que solo había conducido a la destrucción sin sentido de la guerra. El poeta alemán Hugo Ball explicaba cómo podían los dadaístas luchar «contra la agonía de la muerte y la embriaguez de estos tiempos»: «El dadaísta ama lo extraordinario, lo absurdo[...]. Por eso celebra cualquier clase de máscara, cualquier oportunidad de jugar al escondite que lleve inherente la posibilidad de engaño».

En 1916, Ball y su mujer Emmy Hennings fundaron el Cabaret Voltaire en un barrio de mala muerte de Zúrich para poner en escena *performances* inspiradas en el caos y la ironía. Tristan Tzara y Richard Huelsenbeck, franco-rumano y alemán respectivamente, recitaban textos de manera simultánea en tres lenguas distintas. El propio Ball leía «poemas sonoros» hechos de palabras inventadas. Aquel mismo año el término *dadá*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

se utilizó en la publicación *Cabaret Voltaire* y Ball redactó el primer manifiesto del movimiento. Las connotaciones infantiles de la palabra *dadá*, así como su pluralidad de significados —«caballo de juguete» en francés, «adiós» en alemán y «sí, sí» en rumano— eran algunos de sus atractivos.

Huelsenbeck afirmaba que la palabra había sido elegida al azar de un diccionario. Este énfasis en el azar —conocido como automatismo— caracteriza la obra de algunos de los artistas visuales adscritos al movimiento. Por ejemplo, el franco-alemán Jean Arp rompía pedazos de papel, los dejaba caer y después los pegaba allí donde se habían posado, rechazando así la convención de que el artista debía planear con cuidado la disposición de los objetos dentro de su obra.

Los franceses Marcel Duchamp y Francis Picabia también viajaron a Nueva York para escapar de la guerra y, junto con los artistas de Filadelfia Man Ray y Morton Livingston Schamberg, se convirtieron en los heraldos del dadaísmo estadounidense. Les interesaba más denunciar la situación del arte que la guerra y el movimiento tuvo en Marcel Duchamp su *agent provocateur* más extremo.

En 1916 Duchamp expuso sus primeros *objets trouvés*, objetos de producción industrial que seleccionaba sin apenas alterarlos. La afirmación de que cualquier objeto podía ser una obra de arte si el artista así lo decidía provocó una gran controversia y tuvo una enorme influencia en generaciones siguientes. El *objet trouvé* más escandaloso de Duchamp fue su *Fuente* (1917), en realidad un urinario de porcelana. Todo un desafío a la ortodoxia académica.

El dadaísmo se extendió en Alemania después de la guerra. John Heartfield y Hannah Höch sobresalieron con sus fotomontajes políticos, mientras que Max Ernst cultivó el *collage* y la escultura, y Kurt Schwitters fundó en Hannover un movimiento dadaísta unipersonal llamado Merz, que empleaba objetos efímeros como papel usado en *collages* y construcciones. Picabia, Tzara y el escritor francés André Breton llevaron el dadaísmo a París. Bajo el liderazgo de este último, en 1924 el movimiento mutó y se convirtió en surrealismo, que buscaba la expresión del subconsciente. La combinación dadá de absurdo, anarquía, ironía e iconoclasia volvería en la segunda mitad del siglo XX con movimientos como el neodadaísmo y el conceptualismo.

OBRA CLAVE en la Tate Collection, Reino Unido

***Fuente*, 1917 (réplica de 1964), MARCEL DUCHAMP**

Cuando el francés Duchamp envió el orinal a una exposición que iba a celebrarse en Nueva York convulsionó el mundo del arte de maneras que aún hoy son perceptibles. Su reconsideración radical de la obra de arte ayudó a definir el dadaísmo. Un objeto artístico no tenía necesariamente que ser creado, podía ser encontrado o escogido de cualquier sitio, incluso de un cuarto de baño. Duchamp firmó el urinario con el pseudónimo «R. Mutt», en un gesto irónico más.

OTRAS OBRAS en la Tate Collection

La novia desnudada por sus solteros, incluso (El gran vidrio) 1915-1923 (reconstrucción de Richard Hamilton, 1965-1966); *¿Por qué no estornudar, Rose Sélavy?*, 1921 (réplica de 1964), **MARCEL DUCHAMP**

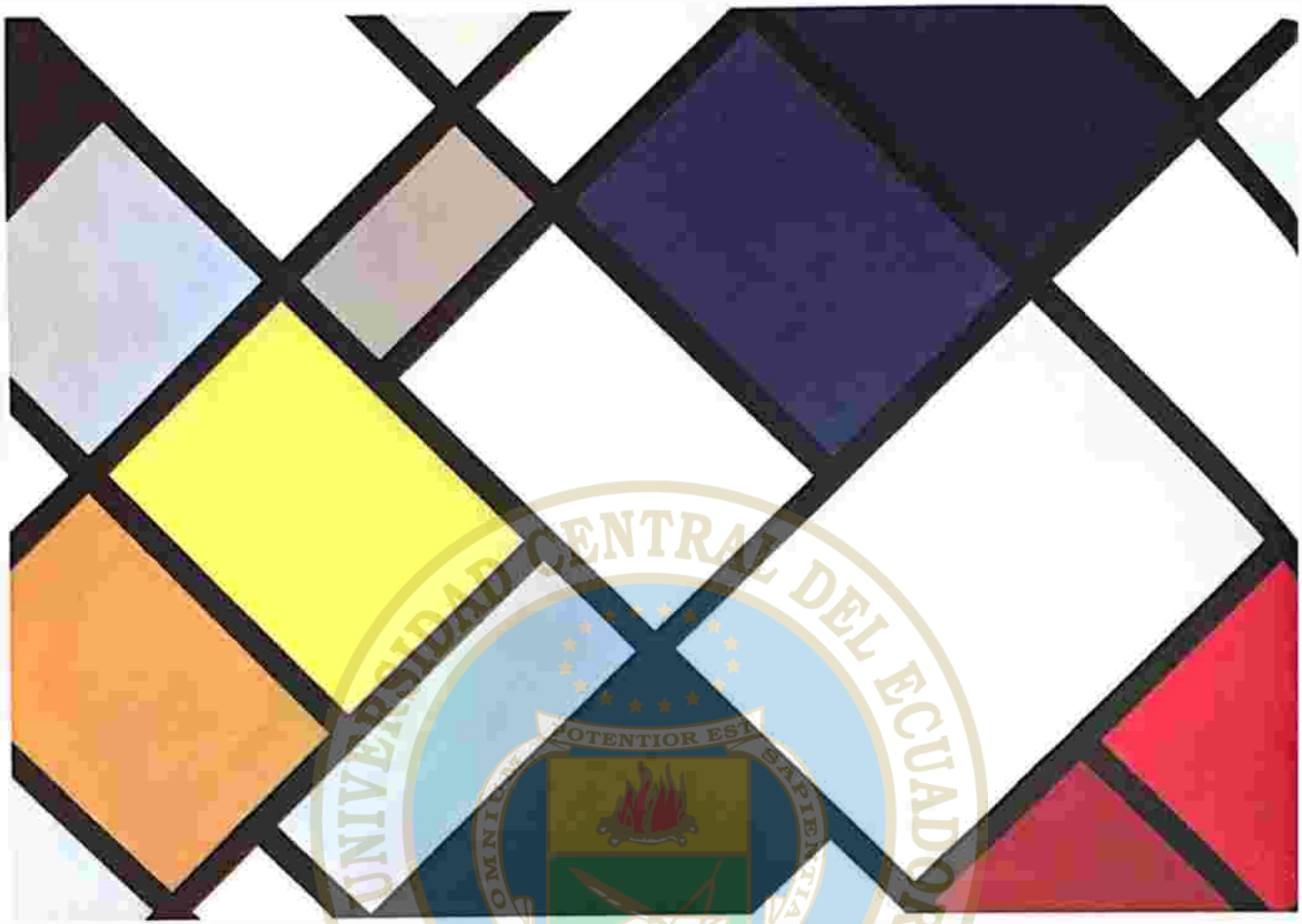
Despertador dadá, 1919; *Hoja de parra*, 1922, **FRANCIS PICABIA**

Pintura con desarrollos espaciales – Pintura con dos perros, 1920-1939, **KURT SCHWITTERS**

surrealismo, neodadaísmo, conceptualismo, *performance*, sensacionalismo

impresionismo, neoimpresionismo, sintetismo, realismo social, realismo *Kitchen Sink*

Neoplasticismo



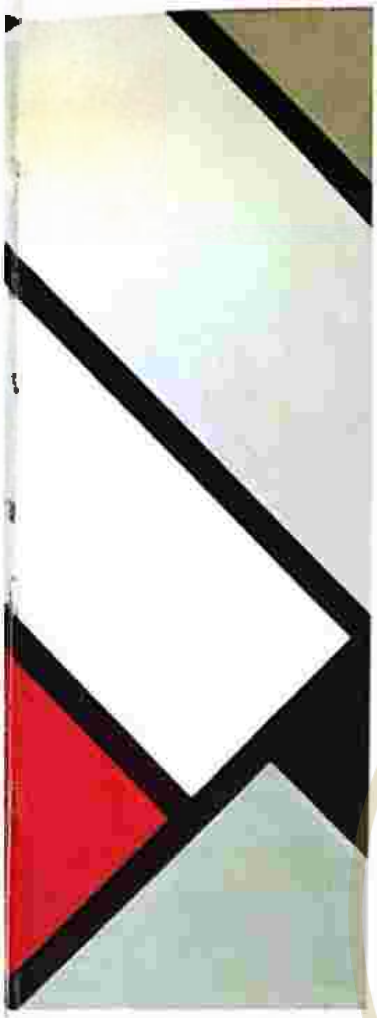
Fue un término acuñado por el pintor holandés Piet Mondrian para describir el arte abstracto de *De Stijl* (El estilo), una coalición de artistas, diseñadores y arquitectos que coincidieron en los Países Bajos en 1917. Las cuadrículas de Mondrian de gruesas líneas negras encerrando zonas planas de colores primarios son el mejor ejemplo de este lenguaje visual radical.

PIET MONDRIAN (1872-1944); GERRIT RIETVELD (1888-1964); BART VAN DER LECK (1876-1958); THEO VAN DOESBURG (1883-1931); GEORGES VANTONGERLOO (1886-1965)

equilibrio dinámico, geometría, retículas, colores primarios

Mientras en Suiza el dadaísmo abrazaba el absurdo como acto de rebeldía contra la Primera Guerra Mundial, en Holanda Theo van Doesburg reunió a un grupo de artistas, escritores, arquitectos y diseñadores para que desarrollaran una respuesta estética muy diferente. *De Stijl* argüía que el arte abstracto basado en el orden geométrico y la armonía espiritual podía traer paz y esperanza a una sociedad europea devastada por el sufrimiento. Entre quienes pensaban como él estaban el holandés Bart van der Leck y el belga Georges Vantongerloo. Van Doesburg y su compatriota Piet Mondrian fueron los principales teóricos del movimiento y difundieron sus ideas en una publicación titulada *De Stijl*.

A partir de 1913 las representaciones de Mondrian evolucionaron hasta convertirse en líneas negras horizontales y verticales puramente abstractas. Para 1917 estaban tan ordenadas que formaban ángulos rectos



sobre el lienzo. Llenaba los espacios dentro de la retícula con colores planos y, a partir de 1920, restringió su paleta a colores primarios y a negro. Aunque este vocabulario visual era en apariencia simple, lo cierto es que el pintor se esforzaba por lograr un equilibrio dinámico en sus obras.

Mondrian explicaba así el término *neoplasticismo* en un ensayo de 1920: «La lógica exige que el arte sea la expresión plástica de todo nuestro ser[...]. También debe ser la expresión directa de lo universal externo a nosotros». Para los miembros de *De Stijl*, el arte era el «equivalente plástico» del orden fundamental del universo antes que la expresión de emociones desnudas.

El neoplasticismo compartía la metafísica del suprematismo, aunque en la obra de Mondrian se aprecia una mayor fe en la armonía y la contemplación que en la de Kazimir Malévich. Aunque no tenía la obsesión que los constructivistas por la tecnología, *De Stijl* también buscaba la incorporación del arte a la vida diaria. El diseñador más influyente del grupo fue el holandés Gerrit Rietveld; sus edificios, estructurados con una geometría similar a las pinturas del grupo, sentaron los cimientos del Estilo Internacional que dominaría la arquitectura europea durante más de tres décadas.

En la década de 1920 Van Doesburg colaboró con la Bauhaus en Alemania. También él adoptó las líneas diagonales en su obra, para consternación de Mondrian, que dimitió de *De Stijl* en 1924. A su variante del neoplasticismo, Van Doesburg la llamó *elementarismo* y continuó publicando la revista *De Stijl* hasta 1922, momento en el que abrazó un estilo relacionado con la abstracción geométrica: el arte concreto. Por su parte, Mondrian desarrolló vínculos con Inglaterra y Estados Unidos durante la década de 1930 y cuando estalló la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Nueva York, donde influyó en numerosos artistas abstractos de posguerra.

OBRA CLAVE en el Gemeentemuseum, La Haya

Contracomposición de disonancias XVI, 1925, THEO VAN DOESBURG

La decisión de Van Doesburg de incorporar líneas diagonales en su obra lo distanció del neoplasticista Piet Mondrian. Esta pintura es un ejemplo del nuevo estilo del artista, el llamado elementarismo. Le paleta de color es más amplia que la de Mondrian. Conforme avanzaba la década las obras de Van Doesburg se fueron haciendo más diversas e informales, mientras que su compatriota siguió trabajando únicamente con retículas de ángulos rectos.

OTRAS OBRAS en el Gemeentemuseum

Composición con retícula III: Composición con losange, 1918; *Tableau 1, con rojo, negro, azul y amarillo*, 1921; *Victory Boogie Woogie*, 1942-1944, PIET MONDRIAN
Los jugadores de cartas, 1917; *Composición IX*, 1917-1918, THEO VAN DOESBURG

suprematismo, constructivismo, Bauhaus, abstracción pospictórica, minimalismo

dadaísmo, surrealismo, realismo *Kitchen Sink*, fotorrealismo, neoexpresionismo

Bauhaus

Fue una escuela creada en Weimar, Alemania, en 1919, que buscaba unificar las artes visuales de vanguardia con el fin de mejorar la sociedad. Sus primeras influencias incluían el movimiento *Arts and Crafts* y el expresionismo, pero a partir de 1922 el constructivismo le inspiró una relación más estrecha con la industria.

HERBERT BAYER (1900-1985); JOHANNES ITTEN (1888-1967); VASILI KANDINSKI (1866-1944); PAUL KLEE (1879-1940); LASZLO MOHOLY-NAGY (1895-1946)

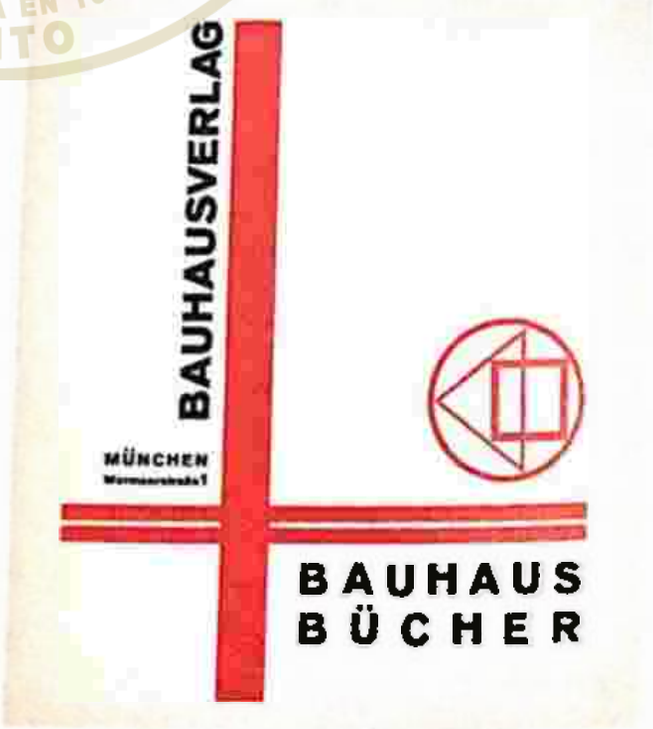
funcional, geométrico, alta tecnología, utópico, talleres

Su fundador, Walter Gropius, sacó el nombre de Bauhaus del verbo *bauen* (construir, en alemán). El arquitecto también buscaba la similitud con los *bauhütten*, los gremios de constructores medievales, puesto que confiaba en que su escuela tuviera ese carácter asociativo. Practicantes de distintas disciplinas trabajarían juntos en una variedad de soportes para formar un nuevo «gremio de artesanos sin distinciones de clase» que, según el manifiesto fundacional de Gropius, «construirán el nuevo edificio del futuro en el que arquitectura, escultura y pintura serán todo uno».

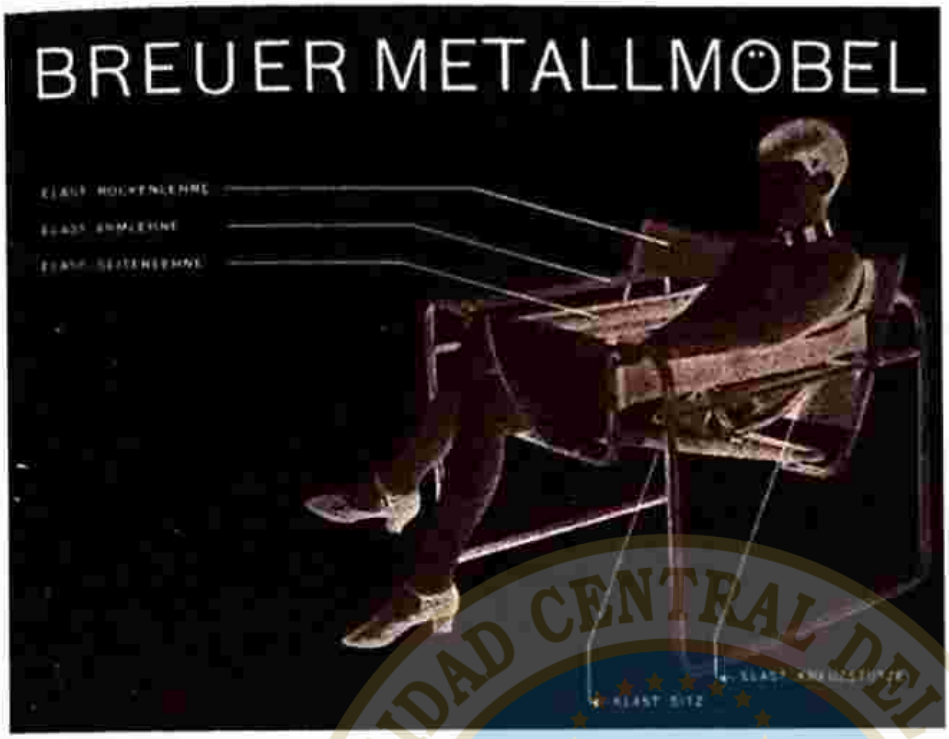
Esta síntesis utópica era una versión moderna de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) debatida por alemanes en el siglo anterior, incluido Richard Wagner, y también estaba en deuda con el movimiento de *Arts and Crafts* inglés. El claustro de la Bauhaus incluyó a figuras señeras de las vanguardias del siglo XX. El pintor suizo Johannes Itten desarrolló un curso preliminar para despojar a los alumnos de ideas preconcebidas y anticuadas sobre el arte. Su compatriota Paul Klee impartió clases de composición y el pintor ruso Vasili Kandinski, pionero del arte abstracto, enseñó sus ideas sobre forma y color. Este corpus teórico se ponía en práctica en talleres de artesanía en los que profesor y alumno hacían las veces de maestro y aprendiz, respectivamente. Así, Itten fue maestro en el trabajo del metal mientras que Klee estaba a cargo de la pintura sobre vidrio y encuadernación.

Después de tres años, sin embargo, los talleres seguían haciendo obras a mano. Bajo la influencia del neoplasticista Theo van Doesburg y el abstraccionista ruso El Lisitski, ambos profesores invitados en la Bauhaus, Gropius inauguró una nueva etapa en la institución con principios similares a los del constructivismo. En lugar de artistas-artesanos, ahora la escuela aspiraba a crear diseñadores e ingenieros cuyos prototipos pudieran producirse en serie. Laszlo Moholy-Nagy, practicante del constructivismo, sustituyó a Itten. La abstracción geométrica que había sido un rasgo definitorio de la escuela se hizo aún más refinada y se introdujo el empleo de materiales y maquinaria de alta tecnología.

Después de que el que gobierno derechista de Weimar retirara su subvención a la Bauhaus, esta se trasladó a Dessau, donde



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



OBRAS CLAVE en el Victoria and Albert Museum, Londres

← *Anuncio para la silla Breuer Merallmöbel*, 1927, **HERBERT BAYER**
Este anuncio nos recuerda que a partir de mediados de la década de 1920 la Bauhaus se volvió más comercial, produciendo y publicitando muebles de diseñadores como Marcel Breuer, profesor de publicidad en la escuela. La sencilla tipografía *sans serif* de Bayer está en consonancia con el estilo funcional y minimalista de la silla.

un gobierno de izquierdas otorgó financiación para el diseño de nuevas instalaciones. El departamento de arquitectura dirigido por Hans Meyer fue pionero del Estilo Internacional. Estudiantes que se habían formado en la escuela empezaron a dar clases en ella; fue el caso de Josef Albers y de Herbert Bayer, cuyas creaciones tipográficas tuvieron una gran influencia. Bajo la dirección de Meyer, a partir de 1928, la escuela se convirtió en un éxito comercial cuando el mobiliario y las telas de la Bauhaus empezaron a producirse de forma industrial.

El arquitecto Ludwig Mies van der Rohe se convirtió en director en 1930, antes de que el nuevo gobierno nacionalsocialista retirara los fondos a la institución en 1932. La Bauhaus sobrevivió brevemente como institución privada en Berlín, pero en 1933 los nazis la cerraron definitivamente. Sus artistas emigraron a Inglaterra y Estados Unidos. En este país las ideas de la Bauhaus tuvieron un gran impacto, sobre todo en arquitectura, y muchos profesores continuaron impartiendo clase en universidades de arte y diseño.

↙ *Bauhaus Verlag Bauhaus Bücher*, c. 1924, **LASZLO MOHOLY-NAGY**
Esta portada de un folleto diseñada por Moholy-Nagy ilustra la estética geométrica de la Bauhaus. Al igual que el diseño y la arquitectura que dieron fama a la escuela, la composición de esta cubierta se basa en el uso minimalista de formas y colores simples. El folleto anuncia una colección de libros escritos por profesores de la Bauhaus que querían difundir sus ideas a escala internacional

OTRAS OBRAS en el Victoria and Albert Museum
Composición abstracta, c. 1922-1925, **VASILI KANDINSKI**
Bruja con peine, 1922, **PAUL KLEE**
Leda y el cisne, 1926; *Celos*, 1927; *Cartel «Quickly away, thanks to Pneumatic Doors»*, 1937, **LASZLO MOHOLY-NAGY**

expresionismo, suprematismo, constructivismo, neoplasticismo

realismo social, fotorrealismo, neoexpresionimo, *street art*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Precisionismo

El precisionismo se desarrolló en Estados Unidos durante la década de 1920 y se caracterizaba por representaciones de maquinaria y arquitectura modernas con un marcado sentido de monumentalidad. El énfasis en la geometría revelaba influencias cubistas; por ello un crítico lo llamó «cubismo geométrico».

RALSTON CRAWFORD (1906-1978); **CHARLES DEMUTH** (1883-1935); **LOUIS LOZOWICK** (1892-1973); **GEORGIA O'KEEFFE** (1887-1986); **CHARLES SHEELER** (1883-1965)

sueño americano, geométrico, industrial, monumentalidad, fotografía

El término *precisionismo* hace referencia a una estética común de varios pintores antes que a un colectivo de artistas con un ideario común. La primera vez que se resumió el estilo fue en una publicación de 1947 de Wolfgang Born, pero el término también se ha atribuido al artista Charles Sheeler y al historiador del arte Alfred H. Barr, en ambos casos en la década de 1920.

La palabra *precisión* desde luego se usaba en dichos años para describir la obra de artistas como Sheeler, Charles Demuth y Louis Lozowick, que plasmaba de manera realista la maquinaria y las estructuras de la Norteamérica industrial, desde sus fábricas a sus rascacielos y puentes colgantes. El precisionismo compartía con el futurismo la fascinación por las formas urbanas del siglo XX. Pero mientras que el movimiento italiano hacía énfasis en la velocidad y el dinamismo, los artistas estadounidenses querían dotar a los objetos representados de un aire de monumentalidad más cercano a las obras del posimpresionista Paul Cézanne.

Las estructuras de edificios y formas se definían con líneas geométricas simples y

contornos bien dibujados. Esta geometría aplanaba los objetos un poco a la manera de las representaciones cubistas de Picasso y Braque que Sheeler tanto admiraba. Sin embargo, aquí el mundo moderno no se fragmentaba como en el cubismo, en lugar de ello sus formas se hacían más pronunciadas y adquirían mayor presencia. Así, las chimeneas aparecían dotadas de una cualidad sólida y escultural propia de los obeliscos de la antigüedad.

Si en Europa la Primera Guerra Mundial había desatado una crisis de confianza en el triunfo tecnológico, en Estados Unidos las máquinas de producción en serie seguían simbolizando el progreso y, gracias a la publicidad de que eran objeto, también el *glamour*.

El precisionismo puede verse, por tanto, como una celebración del sueño americano, aunque las figuras humanas están extrañamente ausentes de sus paisajes urbanos, como si su presencia pudiera mancillar la pureza de las formas geométricas. Y algunas obras, como las del joven pintor Ralston Crawford, destilan una curiosa mezcla de optimismo y enajenación.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO FUNDADA EN 1826

Los bordes marcados en el lienzo dan a los cuadros apariencia de fotografías. Los trabajos experimentales con la cámara de Paul Strand y Alfred Stieglitz influyeron en los puntos de vista poco convencionales de los pintores precisionistas. Sheeler trabajó largo tiempo como fotógrafo y la compañía Ford le encargó documentar el trabajo en una de sus fábricas. Georgia O'Keeffe, mujer de Stieglitz, cultivó el precisionismo en una serie de cuadros de rascacielos; también tomó prestadas técnicas de la fotografía para sus famosas pinturas de flores, resaltando el perímetro de los pétalos.

Durante la década de 1930 la obra de Sheeler y otros fue evolucionando hacia el fotorrealismo. En 1945, la era nuclear y las dudas sobre las bondades de la tecnología socavaron los cimientos del precisionismo. Los logros del movimiento, no obstante, influirían en movimientos artísticos posteriores estadounidenses, como el minimalismo industrial de Donald Judd o el arte pop de Robert Indiana.

← *Mi Egipto*, 1927, CHARLES DEMUTH
El título de esta obra compara a los ascensores con los monumentos de una civilización antigua, ejemplificando así la tendencia precisionista a idealizar el paisaje industrial del Estados Unidos moderno. La superficie prístina de la pintura también es típica de Demuth y de otros compañeros de estilo, quienes buscaban ocultar las pinceladas al espectador. Incluso el humo que sale de la chimenea tiene una suave forma geométrica.

OTRAS OBRAS en el Whitney Museum of American Art

Fundición de acero, Coatesville, Pensilvania, 1936-1937, RALSTON CRAWFORD

Nueva York, 1925; *Rincón de en una acería*, 1929, LOUIS LOZOWICK

Abstracción floral, 1924, GEORGIA O'KEEFFE

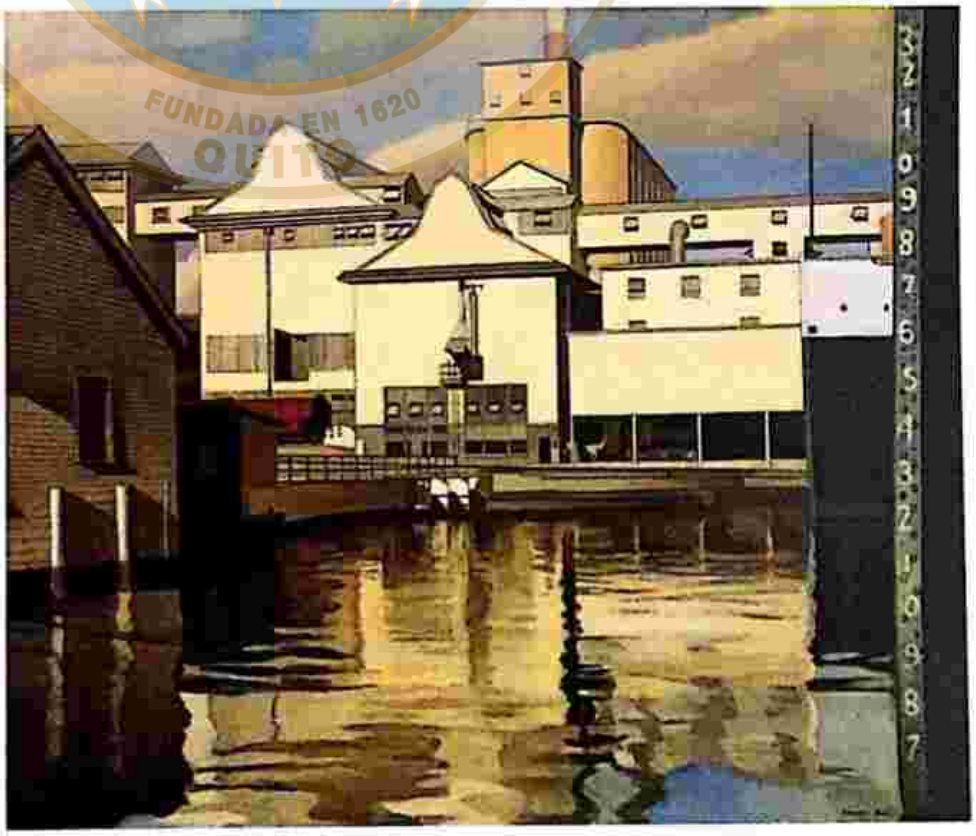
Interior de oficina del Whitney Studio Club, 10 West 8 Street, c. 1928, CHARLES SHEELER

cubismo, futurismo, arte pop, minimalismo, fotorrealismo

suprematismo, Nueva Objetividad, surrealismo, instalacionismo

OBRAS CLAVE en el Whitney Museum of American Art, Nueva York

→ *Planta de River Rouge*, 1932, CHARLES SHEELER
La estrecha relación del precisionismo con la fotografía está presente en este homenaje a la compañía de coches Ford. Sheeler había fotografiado el edificio y trabajado sobre las imágenes reveladas para crear una pintura altamente realista, que marca un alejamiento de las obras de la década anterior, de carácter más geométrico.



Escuela de París

Amplia etiqueta usada para describir una comunidad internacional de artistas que trabajaron en la capital francesa entre las dos guerras mundiales. No alude a un estilo artístico concreto, sino que a menudo agrupa a aquellos creadores no adscritos a ningún otro ismo.

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957); MARC CHAGALL (1887-1985); JULIO GONZÁLEZ (1876-1942); AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920); CHAÏM SOUTINE (1893-1943)

auge del arte, bohemio, diversidad, exiliados, judíos

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

La condición de París como centro internacional del arte quedó fuera de toda duda después de los logros y la influencia del cubismo. Numerosos artistas de Europa y Estados Unidos acudieron a dicha ciudad después de la Primera Guerra Mundial para empaparse de sus movimientos de vanguardia y beneficiarse de su auge artístico. En el periodo de entreguerras se calcula que había en París una veintena de salones independientes y 130 galerías de arte, lo que atraía a gran número de coleccionistas y a innumerables creadores, que aspiraban a la fama y la excelencia alcanzadas por exiliados anteriores, como Pablo Picasso. La relativa estabilidad política de Francia hizo posible esta situación hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

El crítico André Warnod acuñó la expresión «Escuela de París» a principios de la década de 1920 para referirse específicamente a aquellos artistas no franceses establecidos en la ciudad, muchos de ellos concentrados en los barrios bohemios de Montmartre y Montparnasse. Warnod alababa las aportaciones de estos escultores, pintores y grabadores internacionales, pero había a quienes no agradaba esta invasión extranjera.

El antisemitismo estaba detrás de este nacionalismo, pues algunos de los artistas de mayor talento eran judíos, como los pintores rusos (de origen bielorruso) Marc Chagall y Chaïm Soutine, el escultor lituano Jacques Lipchitz y el italiano Amedeo Modigliani. Después de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto estos sentimientos fueron públicamente refutados y la etiqueta «Escuela de París» fue ampliada de manera que englobara a todos aquellos artistas, franceses o extranjeros, que trabajaban en la capital.

Dentro de la Escuela de París había una gran variedad de estilos artísticos: desde la abstracción del escultor rumano Constantin Brancusi, las construcciones idiosincrásicas del barcelonés Julio González (que colaboró con Picasso en sus revolucionarias piezas de hierro forjado en la década de 1930) o las acuarelas eróticas del búlgaro Jules Pascin. En arte moderno, la palabra *escuela* no siempre es sinónimo de tan amplia diversidad. Las escuelas de Nueva York (ver Expresionismo abstracto) y Londres que cobraron fama en la segunda mitad del siglo xx tenían principios estéticos comunes.

El nombre Escuela de París se usa ahora sobre todo para hacer referencia a artistas como Chagall y Soutine, que no encajaban bien en otras categorías; en cambio al español Juan Gris ahora suele adscribírsele al cubismo. Chagall y Soutine cultivaban un arte figurativo y poético que, aunque influido por el expresionismo, no podía incluirse en este estilo. Junto con los retratos de Modigliani, sus cuadros son posiblemente las obras más representativas de la Escuela de París.

OBRA CLAVE en la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York

La vida campesina, 1925, **MARC CHAGALL**
Un ejemplo de la tendencia de los artistas exiliados a romantizar sus países de origen. Chagall pasó gran parte de su infancia en el pueblo de sus abuelos en Bielorrusia. Esta obra tiene una calidad onírica por sus extrañas relaciones espaciales y cromáticas, próximas al surrealismo. Pero Chagall buscaba siempre la independencia, de ahí su categorización dentro de la etiqueta más amplia de «Escuela de París».

OTRAS OBRAS en la Albright-Knox Art Gallery

Mademoiselle Pogany II, 1920, **CONSTANTIN BRANCUSI**
Mujer sentada, c. 1935-1936, **JULIO GONZÁLEZ**;
Desnudo reclinado, c. 1919, **AMEDEO MODIGLIANI**
Botones de Maxim's, c. 1927, **CHAÏM SOUTINE**

modernismo, expresionismo, cubismo, Nueva Objetividad, surrealismo

expresionismo abstracto, *land art*, nueva escultura británica, sensacionalismo

Este término alemán, *Neue Sachlichkeit*, nació en 1923 para definir una transformación de la pintura alemana hacia un mayor realismo. Sus artistas cultivaban una gran variedad de estilos, pero compartían un compromiso social y político contra lo que consideraban la decadencia del país.

MAX BECKMANN (1884-1950); OTTO DIX (1891-1969); GEORGE GROSZ (1893-1959); KÄTHE KOLLWITZ (1867-1945); CHRISTIAN SCHAD (1894-1982)

antibélico, corrupción, compromiso social, realidad tangible, verismo

El director del Kunsthalle Mannheim, Gustav F. Hartlaub empleó la expresión «*Neue Sachlichkeit*» en 1923 para definir lo que él percibía como una tendencia de nueva objetividad en el arte alemán desde la Primera Guerra Mundial.

Este interés en el mundo objetivo era «nuevo» porque iba más allá de la mera reversión del naturalismo del siglo XIX. Un grupo de artistas que Hartlaub definía como «veristas» se estaban centrando en el mundo que los rodeaba, no como ejercicio académico, sino para denunciar las lacras de la sociedad. Nueva Objetividad era, pues, sinónimo de compromiso social.

Esta actitud había sido desencadenada por la guerra y, después de esta, por la situación de Alemania. Las esperanzas de una revolución de izquierdas se habían visto truncadas y la llegada de la República de Weimar, con su economía inflacionaria y sus pactos con los bancos estadounidenses,

había llevado al país a la bancarrota moral y espiritual.

Los temas de los artistas del la Nueva Objetividad incluían los horrores de la guerra, la situación abyecta de los desfavorecidos y la corrupción de las clases medias y altas. Pensaban que estilos de vanguardia como el cubismo habían perdido el tiempo preocupándose por cuestiones formales. El tema de la obra de arte lo era todo, más importante que el estilo.

Max Beckmann pintaba parejas y grupos de figuras contorsionadas en una gran variedad de escenarios. Sus obras a menudo aluden a la degradación moral y a la muerte con una intensidad comparable a la de los expresionistas, aunque Beckmann afirmaba querer evitar su «misticismo falso, sentimental y exagerado».

Durante la guerra Beckmann sufrió una crisis nerviosa; el artista Otto Dix, que vivía a caballo entre Dresde y Düsseldorf, también resultó muy afectado por el conflicto y, tras este, siguió pintando horripilantes descripciones de batallas. De mayor edad, Käthe Kollwitz, realizaba grabados y dibujos de temas antibélicos. El berlinés George Grosz cultivaba sus simpatías comunistas y su cinismo frente a la República de Weimar en escenas que ridiculizaban a la alta burguesía. El bávaro Christian Schad, por el contrario, pintaba unos retratos altamente realistas que enfatizaban la soledad de los retratados.

Los nacionalsocialistas denunciaron la actitud rebelde de la *Neue Sachlichkeit* y durante la década de 1930 los artistas del movimiento perdieron sus puestos de trabajo. En 1937 los nazis organizaron su tristemente famosa exposición de «arte degenerado», intentando desprestigiar a Beckmann y a otros artistas de vanguardia. Sus obras fueron confiscadas, prohibidas y quemadas, y muchos optaron por el exilio.

OBRAS CLAVE en la Staatsgalerie, Stuttgart

← *Sueño de Montecarlo*, 1939-1943, **MAX BECKMANN**
Esta obra la completó Beckman, ya exiliado de Alemania, después de que su arte fuera tachado de «degenerado». Beckmann transforma una escena de la vida moderna (una mesa del casino de Montecarlo) en una alegoría de la muerte: los cuatro hombres de traje llevan armas, al fondo hay dos *croupiers* con espadas y dos figuras encapuchadas con bombas en la mano.

↙ *El vendedor de cerillas*, 1920, **OTTO DIX**
Las posturas de la Nueva Objetividad frente a la guerra y la pobreza están aquí presentes. La perspectiva distorsionada acentúa el rostro del veterano de guerra que parece estar profiriendo un grito de angustia. Dix apunta su dedo acusador hacia los transeúntes de zapatos caros que ignoran al vendedor mostrando solo sus piernas, como si tuvieran prisa por desaparecer.

OTRAS OBRAS en la Staatsgalerie

Autorretrato con pañuelo rojo, 1917; *El soldado peruano quiere beber*, 1929, **MAX BECKMANN**
Pequeño autorretrato, 1913; *Retrato del doctor Paul Ferdinand Schmidt*, 1921, **OTTO DIX**
Dedicatoria a Oskar Panizza, 1917-1918, **GEORGE GROSZ**

dadaísmo, surrealismo, realismo social, existencialismo, realismo *Kitchen Sink*

futurismo, suprematismo, abstracción pospictórica, cubismo, minimalismo

Surrealismo

El surrealismo fue un movimiento artístico e intelectual fundado en Francia en 1924 que después se extendió a todo el mundo. Muy influidos por el psicoanálisis, los escritores y artistas surrealistas buscaban acceder a territorios reprimidos de la mente inconsciente para liberarlos de la lógica y la razón.

SALVADOR DALÍ (1904-1989); MAX ERNST (1891-1976); RENÉ MAGRITTE (1898-1967); ANDRÉ MASSON (1896-1987); JOAN MIRÓ (1893-1983)

automatismo, alucinatorio, yuxtaposiciones, represión, inconsciente

El surrealismo surgió en 1924, antes de extenderse a todo el mundo, con la publicación de *Primer manifiesto surrealista* de André Breton. El poeta parisiense lo definía como «automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar[...] el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral».

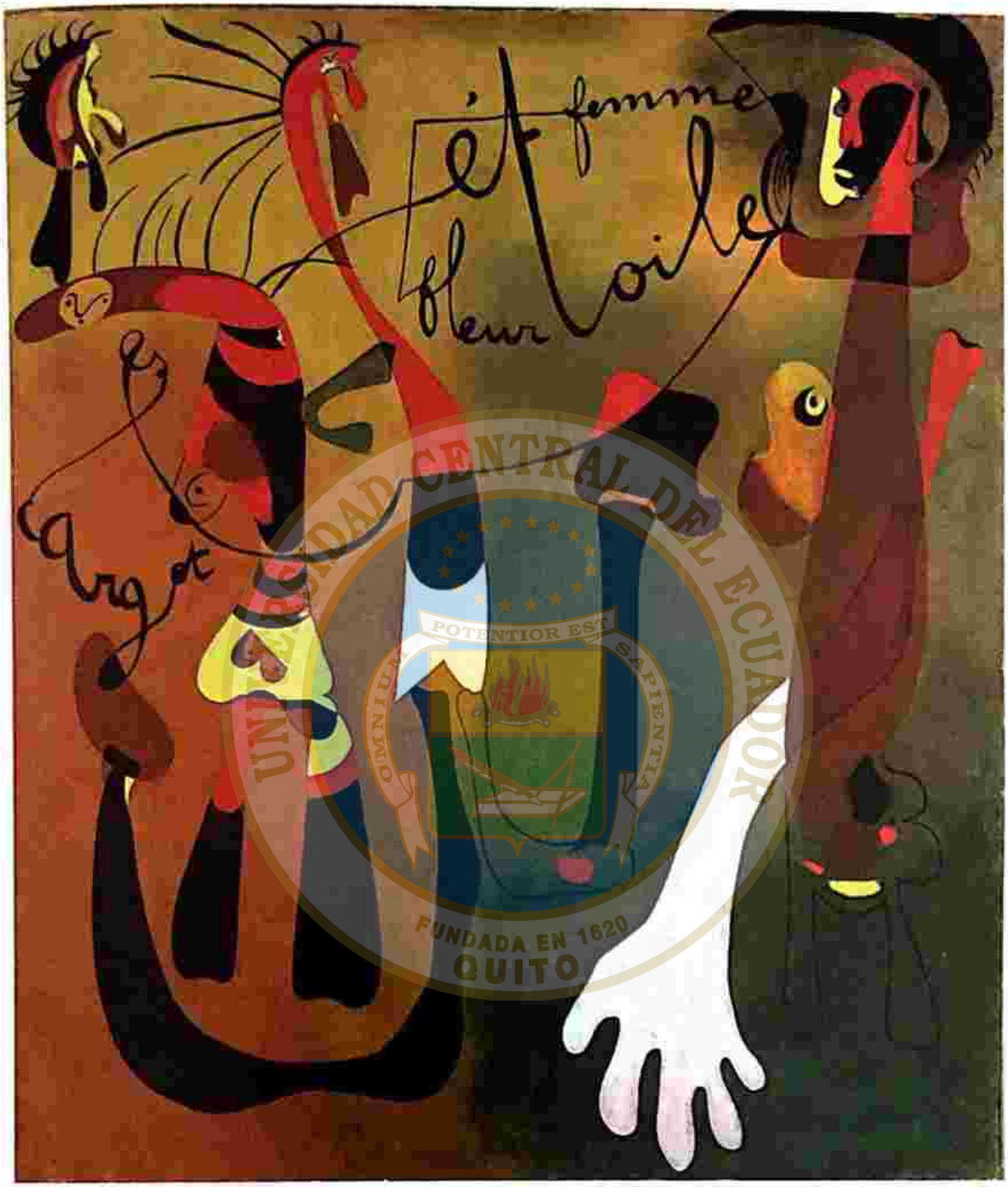
El fundador del psicoanálisis, el austriaco Sigmund Freud, argumentaba que las neurosis estaban causadas por recuerdos y deseos que la mente consciente había suprimido y relegado al inconsciente, y que técnicas tales como la interpretación de los sueños y la libre asociación de ideas podían liberarlos. Durante la Primera Guerra Mundial Breton había estado en contacto con el psicoanálisis cuando trabajaba como voluntario en el frente. Ahora, como líder del nuevo movimiento, afirmaba que el inconsciente tenía el potencial de revivir la cultura de posguerra.

Algunos artistas surrealistas como Jean Arp, Max Ernst y Man Ray había sido antes dadaístas. Una de las claves del arte dadá había sido sustituir la toma de decisiones dentro del proceso creativo por el automatismo. El surrealismo adoptó este método. Las obras surrealistas no eran nihilistas, sino producto de la mente inconsciente liberada de ataduras. André Masson vertía arena en sus lienzos y Joan Miró pintaba formas biomórficas de manera instintiva. Llegó a declarar que al pintar, el cuadro se iba manifestando solo bajo su pincel.

Max Ernst, el belga René Magritte y el italiano Giorgio di Chirico se concentraban en los recuerdos y deseos reprimidos, pintando obras donde la frontera entre fantasía y realidad se volvían borrosa. La sexualidad a menudo cobra un carácter siniestro, con motivos amenazadores como máscaras, muñecos y maniquíes. Ernst también hacía *collages* y fue pionero de la técnica del *frottage*, que consiste en colocar hojas de papel sobre superficies texturadas y después frotarlas con un lápiz.

Salvador Dalí producía lo que él llamaba fotografías de sueños pintadas a mano, es decir, escenas alucinatorias llenas de yuxtaposiciones sorprendentes. Dalí, Man Ray y los artistas suizos Méret Oppenheim y Alberto Giacometti combinaban *objets trouvés* dispares en sus esculturas para subrayar el carácter desconcertante de los objetos.

La cualidad poética de las imágenes surrealistas resultó muy popular. El movimiento influyó en otras disciplinas como el cine o la moda y se extendió a círculos artísticos de lugares tan distantes como Egipto, Japón o México. En Inglaterra, el pintor Paul Nash y el escultor Henry Moore fueron seguidores del surrealismo como Joseph Cornell en Estados Unidos, famoso por sus montajes en cajas. Aunque el optimismo de los surrealistas respecto al inconsciente perdió credibilidad después de la Segunda Guerra Mundial, el automatismo fue reinterpretado en movimientos como el expresionismo abstracto y el nuevo realismo.



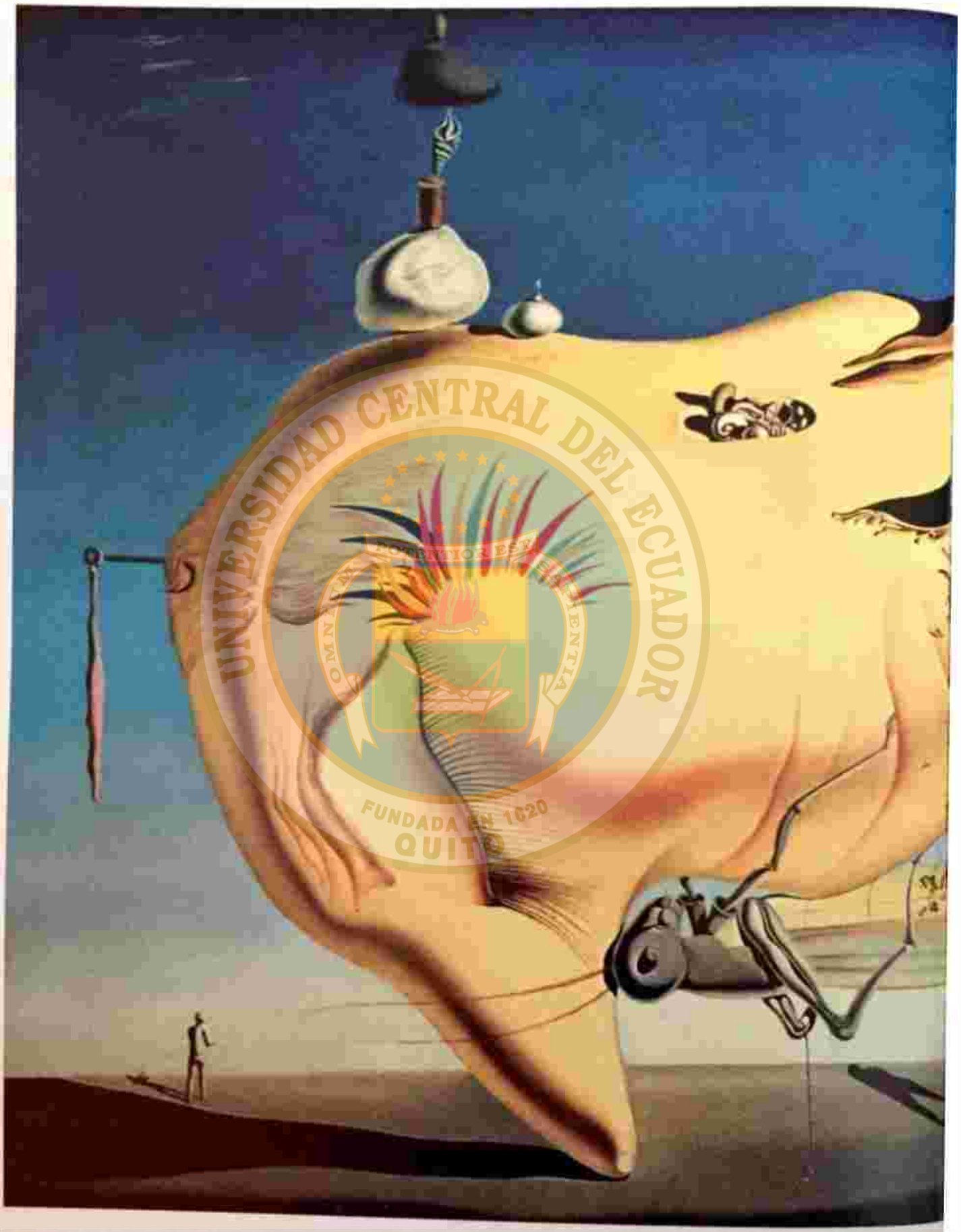
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

OBRAS CLAVE en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

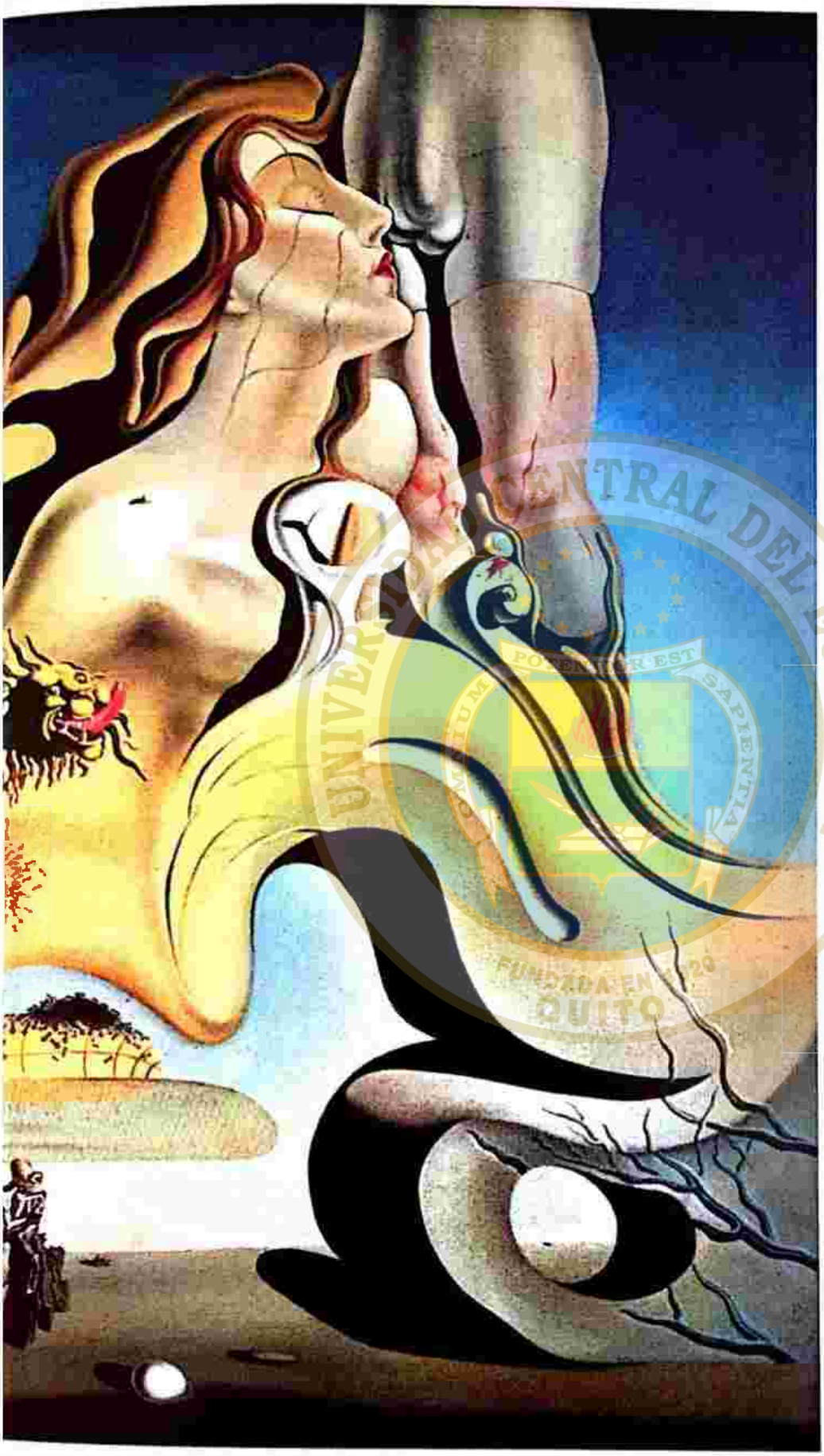
Caracol, mujer, flor y estrella, 1934, JOAN MIRÓ
Esta obra es característica del surrealismo, con sus formas fantásticas y de trazos libres que evocan organismos vivos. El título está garabateado en francés (*Escargot, Femme, Fleur, Étoile*) en un guiño a la libre asociación promulgada por Freud.

expresionismo, dadaísmo, tachismo, expresionismo abstracto, nuevo realismo

impresionismo, Bauhaus, realismo social, *op art*, minimalismo



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



El gran masturbador, 1929, SALVADOR DALÍ
Esta pintura explora la ansiedad que le generaba al pintor catalán todo lo relacionado con la sexualidad. La figura central puede interpretarse como una cabeza de perfil mirando hacia abajo, representando la mente del artista. De la cara emerge una felación imaginada, pero de su vientre cuelga lo que parece ser una langosta con el abdomen recubierto de hormigas.

OTRAS OBRAS en el Museo Centro de Arte Reina Sofía

La memoria de la mujer-niña, 1929, SALVADOR DALÍ
La bella alemana, 1934-1935, MAX ERNST
Hombre con pipa, 1925; *Mujer y perro delante de la luna*, 1936; *La sonrisa de alas flameantes*, 1938, JOAN MIRÓ

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Realismo social

Término genérico aplicado al arte, la fotografía y el cine, el realismo social colocaba el compromiso con la sociedad por encima de los experimentos formales. Con sus descripciones naturalistas, los pintores de este movimiento buscaban llamar la atención sobre la vida cotidiana de las clases trabajadoras y desfavorecidas.

GEORGE BELLOWS (1882-1925); **ROBERT HENRI** (1865-1929); **EDWARD HOPPER** (1882-1967); **DIEGO RIVERA** (1886-1957); **BEN SHAHN** (1898-1969)

activista, descarnado, compromiso social, reportaje, clases trabajadoras

El realismo social tiene su origen antes del siglo xx, ya que artistas franceses del siglo xix como Gustave Courbet ya habían representado a las clases trabajadoras, pero sin la intención moralizante de artistas académicos de generaciones anteriores.

La Ashcan School en Estados Unidos fue el primer círculo artístico del realismo social del siglo xx. Su cabeza visible era Robert Henri, quien se había iniciado en este estilo animado por su antiguo mentor, Thomas Eakins, cuyas obras estaban dotadas de una verosimilitud cercana a la fotografía. A partir de 1902 Henri dio clases en Nueva York, y

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

entre sus alumnos estuvieron George Bellows y Edward Hopper. Los artistas del círculo de Henri pintaban descripciones descarnadas de la vida urbana de las clases trabajadoras. Varios de ellos habían trabajado como ilustradores de prensa, de manera que dominaban la técnica del reportaje. Algunas escenas mostraban privaciones de ciertas clases sociales siguiendo el ejemplo de los fotógrafos y activistas Lewis Hine y Jacob Riis, quienes exigían cambios a través de su obra.

Durante la década de 1930, conforme la Gran Depresión dejaba a una cuarta parte de los trabajadores estadounidenses sin empleo, un grupo de pintores conocidos como los «realistas urbanos» tomaron el testigo del realismo social. El pintor y fotógrafo Ben Shahn fue uno de los más comprometidos. Al mismo tiempo tres artistas mexicanos, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, recibían encargos en Estados Unidos para pintar obras murales de contenido social. En la década anterior habían hecho lo mismo en su país, en apoyo de la revolución mexicana.

Muchos artistas que se consideran representantes del realismo social estaban menos comprometidos: Hopper, por ejemplo, pintaba de manera realista, pero su obra se centraba en temas más bien existenciales. Por su parte, los pintores realistas de la Escuela de Londres como William Coldstream se centraban en el retrato.

El expresionismo abstracto sustituyó al realismo social en los gustos estadounidenses después de la Segunda Guerra Mundial. En Europa, sin embargo, persistió en movimientos como el realismo *Kitchen Sink* inglés y se convirtió en una etiqueta aplicada al cine, sobre todo en Francia e Italia, que prefería reflejar la vida cotidiana.

El realismo socialista, estilo oficial en la Unión Soviética a finales de la década de 1920, se diferenciaba del realismo social en que favorecía descripciones muy idealizadas de las circunstancias del país, ignorando por completo la represión política y las muertes ocurridas bajo el régimen estalinista.

OBRA CLAVE en la National Gallery of Art, Washington, D.C.

***Dos miembros del club*, 1909, GEORGE BELLOWS**
Los representantes del realismo social destacaban en sus obras los aspectos nobles pero también brutales de la vida de las clases trabajadoras. Los combates de boxeo eran ilegales en Nueva York y se organizaban en clubes privados. El cuadrilátero para Bellows simboliza la barbarie de la sociedad en general.

OTRAS OBRAS en la National Gallery of Art

Clubnocturno, 1907, **GEORGE BELLOWS**
Escena en Volendam Street, 1910, **ROBERT HENRI**
Casa Haskell, 1924, **EDWARD HOPPER**
Viva Zapata, 1932, **DIEGO RIVERA**
Maternidad, 1941, **BEN SHAHN**

precisionismo, Nueva Objetividad, realismo *Kitchen Sink*, fotorrealismo, Escuela de Londres

suprematismo, cubismo, neoplasticismo, minimalismo, neoexpresionismo

Arte concreto

Término acuñado en 1930 para describir obras de arte geométricas que huían del sentimentalismo, el simbolismo y la espiritualidad. Pronto pasó a definir la abstracción geométrica en general. Tras la Segunda Guerra Mundial actuó de contrapunto a estilos abstractos más gestuales.

MAX BILL (1908-1994); **BARBARA HEPWORTH** (1903-1975); **RICHARD PAUL LOHSE** (1902-1988); **KENNETH MARTIN** (1905-1984); **BEN NICHOLSON** (1894-1982)

claridad, frío, geométrico, preciso, autosuficiente

El neoplasticista Theo van Doesburg definió al arte concreto (o *art concret*) en un manifiesto publicado en abril de 1930. Con la creciente popularidad del arte figurativo que habían traído consigo el surrealismo y el realismo social, el artista holandés sentía la necesidad de defender la abstracción y, en particular, la estética geométrica que habían cultivado *De Stijl*, el constructivismo y la Bauhaus.

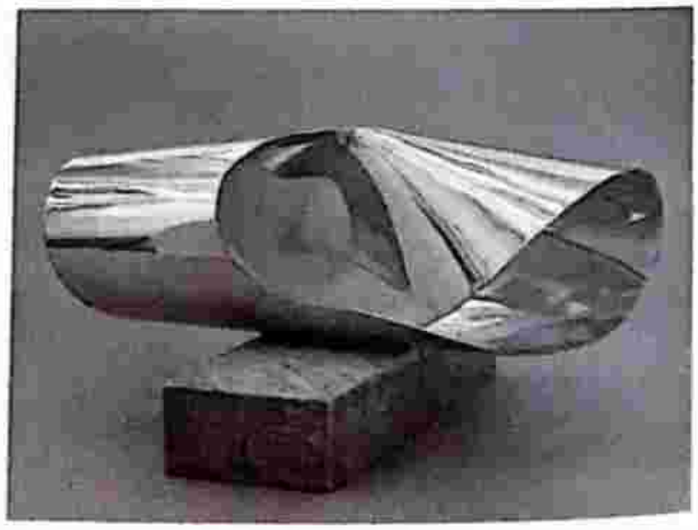
Pero Van Doesburg usó su manifiesto para descalificar algunas de las asociaciones que movimientos anteriores habían fomentado: «La pintura debe construirse por entero a partir de elementos puramente plásticos, es decir, de planos y de colores. Un elemento pictórico no tiene otro significado que el de existir por sí mismo». Defendía así el arte alejado del simbolismo y de la utopía y proponía sustituir el lirismo y el dramatismo por la claridad absoluta.

Antiguo alumno de la Bauhaus, el suizo Max Bill permaneció fiel a esta premisa. Sus pinturas y esculturas geométricas eran diseñadas mediante conceptos matemáticos y científicos. Así, produjo una serie titulada *Cinta infinita*, que eran versiones escultóricas de la banda de Moebius. Las pinturas en retícula de sus compatriotas Karl Gerstner y Richard Paul Lohse también se desarrollaban a partir de ecuaciones y su falta de emoción las llevó a ser calificadas de «arte frío».

Sin embargo, en la práctica la expresión «arte concreto» se convirtió en sinónimo de una gran variedad de estilos geométricos practicados en la década de 1930, muchos de los cuales no eran ajenos a la representación del mundo exterior o a las alusiones a lo espiritual. El pintor francés Jean Hélion, signatario del manifiesto del arte concreto, ayudó a Van Doesburg a fundar el grupo internacional *Abstraction-Création* en 1931. Este fue un grupo muy amplio entre cuyos miembros había desde pintores veteranos con una orientación más espiritual como Vasili Kandinski o Piet Mondrian a exiliados rusos constructivistas como Naum Gabo y Antoine Pevsner y artistas abstractos ingleses como Ben Nicholson, Henry Moore o Barbara Hepworth, que se inspiraban en figuras humanas y en el reino natural.

Después de la Segunda Guerra Mundial el arte concreto continuó usándose para describir el arte abstracto. El adjetivo *frío* pasó a aludir aquel arte abstracto más impersonal y preciso, en contraste con estilos más «calientes», tales como el tachismo y el expresionismo abstracto.

El arte concreto conoció variantes regionales desde los años cincuenta, como el construccionismo británico y el arte



neoconcreto en Brasil. Su interés por las matemáticas y su autosuficiencia influyeron el *op art*, la abstracción pospictórica y el minimalismo.

OBRAS CLAVE en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

- *Cinta interminable a partir de un anillo!*, 1947-1949, ejecutado en 1960, **MAX BILL**
Los vínculos del arte concreto con las matemáticas se ilustran en la serie *Cinta interminable* de Bill, esculturas con forma de banda de Moebius. Estas formas tridimensionales hechas de planos bidimensionales retorcidos fascinaban a los matemáticos, que intentaban predecir su estructura mediante complejas ecuaciones.

- *1937 (pintura)*, 1937, **BEN NICHOLSON**
En su sentido más amplio, el arte concreto englobaba todo el arte abstracto geométrico. La estética de Nicholson debía mucho al constructivismo y al neoplasticismo. La influencia de Piet Mondrian es evidente en la disposición rectilínea de colores primarios.

OTRAS OBRAS en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

Cuatro grupos de colores complementarios, 1958, **MAX BILL**

Figura reclinada, 1933; *Pendour*, 1947-1948, **BARBARA HEPWORTH**

Relieve blanco de 1938 (Versión grande), 1938, **BEN NICHOLSON**

constructivismo, neoplasticismo, Bauhaus, *op art*, minimalismo

Nueva Objetividad, surrealismo, realismo social, existencialismo, tachismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

MEDIADOS DEL SIGLO XX

Existencialismo

El existencialismo fue una filosofía articulada por el teórico francés Jean-Paul Sartre a partir de la década de 1940 y basada en la premisa de que la condición humana carece esencialmente de significado. Aunque no fue un movimiento artístico propiamente dicho, hubo muchos artistas visuales que exploraron nociones existencialistas como el absurdo, la libertad, el aislamiento y la angustia.

FRANCIS BACON (1909-1992); JEAN FAUTRIER (1898-1964); LUCIAN FREUD (1922-2011); ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966); GERMAINE RICHIER (1902-1959)

angustia, libertad, condición humana, aislamiento, absurdo

En su libro *El ser y la nada* Sartre proponía que «la existencia precede a la esencia». Nuestra esencia —el significado de nuestra vida— no está en el corazón de nuestra existencia ni tampoco viene determinada por una certeza religiosa o científica. Su significado viene del mero hecho de que existimos y solo podemos asumirlo mediante nuestras elecciones, que somos libres de hacer en cualquier momento. Debemos admitir que no existe una base concreta ni real para nuestro carácter ni para nuestra interpretación del mundo o de nosotros mismos.

Sartre estuvo muy influido por el filósofo alemán Martin Heidegger, quien dos décadas antes había desarrollado una compleja teoría del ser.

Escritores como Albert Camus, Simone de Beauvoir y Samuel Beckett respondieron a las ideas de Sartre y este difundió sus conceptos más complejos en artículos, novelas, relatos y obras de teatro. La libertad radical que proponía *El ser y la nada* se representaba en términos pesimistas: los humanos eran vistos como seres aislados en sus elecciones y angustiados por el sinsentido de la vida.

Los horrores de la Segunda Guerra Mundial dieron resonancia internacional a estas ideas a finales de la década de 1940 y en la de 1950. El existencialismo nunca se convirtió en un movimiento artístico coherente como el expresionismo abstracto, con el que compartía algunas preocupaciones, sino que fue inspiración intelectual para numerosos pintores y escultores.

Alberto Giacometti evolucionó de sus esculturas surrealistas a figuras humanas verticales y extremadamente delgadas en bronce, cuya soledad espacial puede interpretarse como el aislamiento del hombre existencialista. La escultora francesa Germaine Richier desmembraba y distorsionaba figuras de gran tamaño y daba a sus creaciones en bronce una textura áspera que, al igual que la de Giacometti, simboliza la putrefacción o la descom-posición de la carne.

El británico Henry Moore obtuvo reconocimiento internacional con sus dibujos de londinenses refugiándose de las bombas alemanas; sus figuras espectrales resumían a la perfección la deshumanización de la guerra. El francés Jean Fautrier pintó la

serie «Rehenes» después de ser encarcelado por los alemanes. Sus formas abstractas representan cuerpos humanos, las gruesas capas de pintura (*impasto*) presentan muescas a modo de carne lacerada. De manera similar, los claustrofóbicos lienzos de Francis Bacon incluyen figuras mutiladas con las entrañas arrancadas. El también londinense Lucian Freud fue, en palabras de un crítico, «el Ingres del existencialismo», por los retratos realistas de su primera etapa, que reflejaban la angustia del sujeto retratado.

Los temas existencialistas se siguieron trabajando más allá de la década de 1950, pero para la de 1960 los artistas más jóvenes empezaban a abrazar el arte pop, más interesado en la cultura comercial que en explorar la condición humana.

OBRAS CLAVE en la Fondation Beyeler, Basilea

← *La jaula (Primera versión)*, 1950, ALBERTO GIACOMETTI
La jaula es un motivo existencialista recurrente. Los seres humanos están atrapados en su propia libertad, puesto que todas las decisiones posibles carecen de significado. La figura alargada parece casi formar parte de la jaula en la que está confinada, con los brazos horizontales como barras y el delgadísimo cuerpo en consonancia con la verticalidad de la pieza.

↗ *Figura tumbada*, 1969, FRANCIS BACON
Las pinturas de Bacon hablan del dolor de existir. El sujeto está tendido sobre una cama con la cabeza desintegrada, lo que representa su tormento interior. La pintura emborronada en distintas direcciones evoca las contradicciones del retratado.

OTRAS OBRAS en la Fondation Beyeler

Retrato de George Dyer en bicicleta, 1966; *En memoria de George Dyer*, 1971, FRANCIS BACON
Mujer sentada, 1946; *Hombre caminando bajo la lluvia*, 1948; *Mujer de Venecia VIII*, 1956, ALBERTO GIACOMETTI

expresionismo, Nueva Objetividad, tachismo, expresionismo abstracto, realismo *Kitchen Sink*

constructivismo, neoplasticismo, Bauhaus, precisionismo, arte pop

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Tachismo

El tachismo fue un estilo derivado de la palabra *tâche*, mancha en francés. Los críticos emplearon el término a partir de principios de los cincuenta para designar un tipo de arte europeo espontáneo y gestual. También se lo conoce como informalismo y abarca movimientos como el *art brut* y CoBrA.

ALBERTO BURRI (1915-1995); JEAN DUBUFFET (1901-1985); HANS HARTUNG (1904-1989); ANTONI TÀPIES (1923-2012); WOLS (1913-1951)

gestual, *outsider art*, combinación de materiales, espontáneo

El primer uso del término *tachismo* se ha atribuido a Pierre Gueguen, Michel

Tapié y Charles Estienne en 1951 o 1952. Estos críticos franceses fueron, entre otros, quienes definieron una nueva tendencia pictórica en la posguerra europea. Otros términos usados fueron informalismo, arte otro, abstracción lírica y pintura matérica.

Los lienzos se cubrían aleatoriamente de manchas de color, en ocasiones aplicadas a mano y rascadas con una herramienta afilada. Los gestos del artista no quedaban ocultos una vez terminada la obra, sino que parecían ser los protagonistas de las mismas.

Este énfasis en el gesto tenía un precedente: el expresionismo semifigurativo que cultivó Vasili Kandinski en torno a 1910, aunque el pintor ruso pronto adoptó un lenguaje geométrico. La creencia surrealista en el inconsciente también influyó en este estilo. Los tachistas trabajaban por toda Europa de forma independiente o en pequeños grupos, y protagonizaban exposiciones y catálogos colectivos, en ocasiones en compañía de expresionistas abstractos como Jackson Pollock, con el que tenían rasgos comunes. Todos rechazaban el realismo y la abstracción geométrica en favor de un arte descarnado capaz de expresar la ira y la angustia que les inspiró la Segunda Guerra Mundial.

Las primeras obras tachistas se deben al francés Jean Fautrier (ver Existencialismo) y a los alemanes Hans Hartung y Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze). Este último aplicaba la pintura en gruesas capas antes de rascar la superficie del lienzo para dejar a la vista las capas inferiores. Pierre Soulages, Henri Michaux y George Mathiey en Francia y Patrick Heron, Roger Hilton y Peter Lanyon en Inglaterra (de la famosa comunidad artística de Saint Ives) fueron pioneros de otras variantes de abstracción gestual.

El francés Jean Dubuffet coleccionaba *art brut* (arte crudo, también llamado *outsider art* o arte marginal), obras de artistas sin formación, incluidos niños, reclusos y enfermos mentales. Percibía una expresividad directa en estas piezas creadas fueras de las convenciones del mundo de arte. La obra de Dubuffet, a su vez, incorpora figuras dibujadas con trazos de aspecto infantil. El grupo CoBrA (nombre formado a partir de los nombres de las capitales Copenhague, Bruselas y Ámsterdam) también se inspiraba en dibujos hechos por niños.

El interés del tachismo en los materiales es patente en las obras del italiano Alberto Burri y el catalán Antoni Tàpies, que empleaban piedra pómez, alquitrán, plástico quemado, arcilla, papel, cuerda y tela así como pintura acrílica y al óleo. Sus piezas sentaron las bases de movimientos posteriores como Fluxus, arte procesal y *arte povera*.

OBRAS CLAVE en la Hamburger Kunsthalle, Hamburgo

Composición, 1947, WOLS (ver p. 72)
El artista alemán volcaba, goteaba y esparcía capas de pintura sobre el lienzo de una manera visceral que ilustra muy bien el espíritu del tachismo. En ocasiones una forma figurativa, como la cara en este cuadro, queda sugerida en forma de arañazos y borrones.

← *Se ha quitado las sandalias*, 1947, JEAN DUBUFFET
La obra de Dubuffet muestra la influencia de los dibujos infantiles. El artista visitó Argelia antes de su independencia; la forma de una figura sentada con las piernas cruzadas es una descripción naif de un argelino, rascado sobre el óleo como un garabato infantil. También se inspiró en pinturas rupestres halladas en Francia por aquella época.

OTRAS OBRAS en la Hamburger Kunsthalle

Tierra en flor, 1959; *Declinación de la barba*, 1959, JEAN DUBUFFET
Composición T 55-17, 1955, HANS HARTUNG
Composición LXIV, 1957, ANTONI TÀPIES
Sin título, c. 1941-1942, WOLS

expresionismo, surrealismo, expresionismo abstracto, *arte povera*

impresionismo, suprematismo, realismo social, arte pop, minimalismo

Expresionismo abstracto

Expresión aplicada a una serie de pintores estadounidenses que en las décadas de 1940 y 1950 buscaron plasmar sus emociones mediante la abstracción. Aunque abarca varios estilos, puede distinguirse entre aquellos artistas interesados en el potencial del gesto (*action painting*) y los que defendían la primacía del color (*colour field painting*).

FRANZ KLINE (1910-1962); **WILLEM DE KOONING** (1904-1997); **BARNETT NEWMAN** (1905-1970); **JACKSON POLLOCK** (1912-1956); **MARK ROTHKO** (1903-1970)

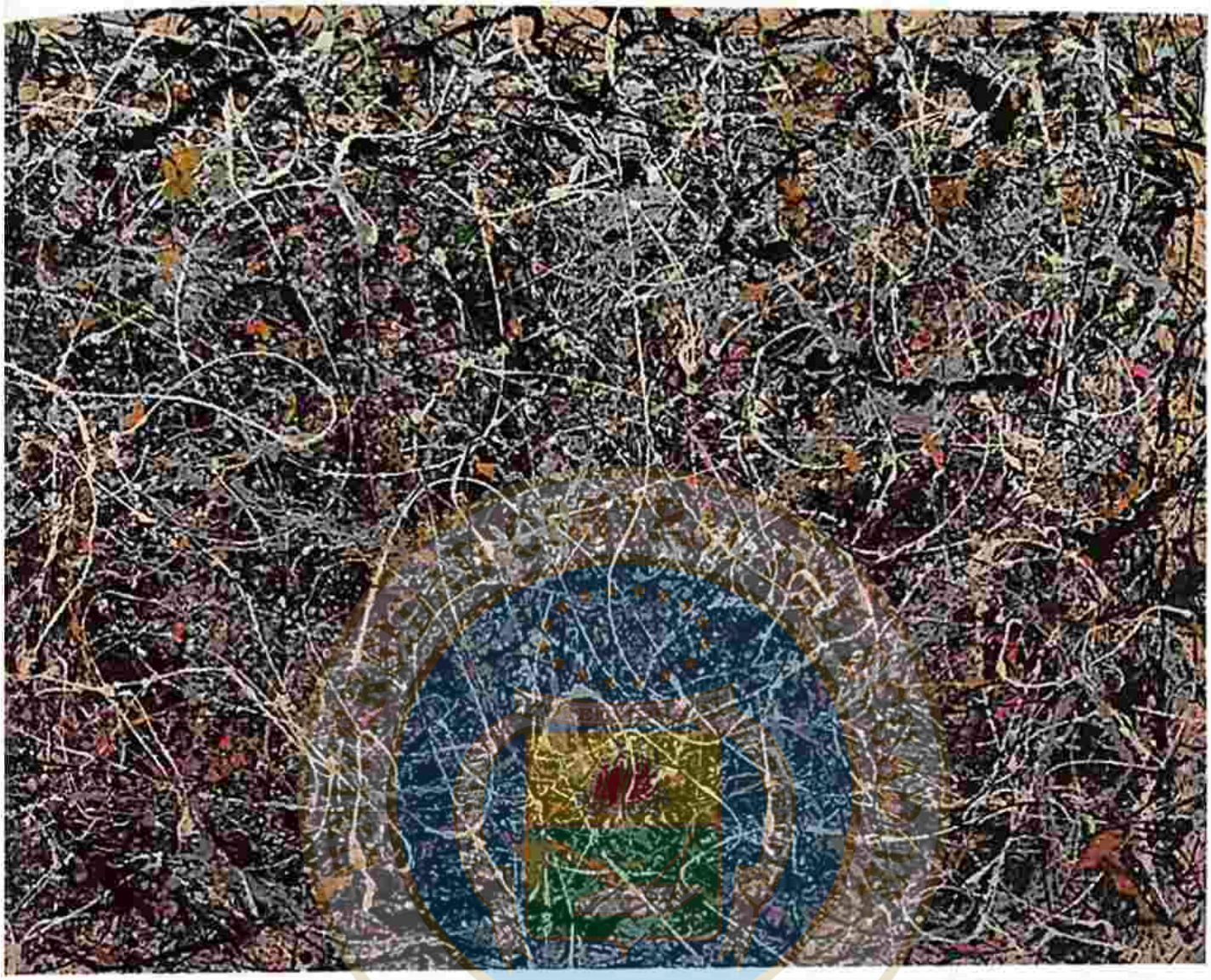
acción, campo cromático, crisis de fe, efecto emocional, gesto

El crítico neoyorquino Robert Coates acuñó la etiqueta *expresionismo abstracto* en 1946 para describir a aquellos pintores estadounidenses que inventaban nuevos lenguajes abstractos para comunicar sus sentimientos más profundos. Al igual que el tachismo en Europa, el movimiento rechazaba la abstracción geométrica utópica que había predominado en la Segunda Guerra Mundial. En lugar de ello los artistas trabajaban con una actitud más cercana a la crisis de fe desencadenada por el conflicto.

La mayoría de los pintores vivía en Nueva York, por lo que el grupo pasó a ser conocido como Escuela de Nueva York. Estaban influidos por el compromiso emocional del expresionismo así como por exiliados surrealistas como Max Ernst y André Masson. Estos artistas perseguían el automatismo, un intento por dejar fluir libremente sus recuerdos y deseos inconscientes. Pero, mientras que el surrealismo creía que era posible alcanzar el equilibrio neurológico, la visión del mundo de los expresionistas abstractos era existencialista; es decir, creían que la condición del artista era de aislamiento y desesperanza.

Jackson Pollock colocaba lienzos de gran tamaño en el suelo y vertía la pintura sobre ellos directamente de la lata. Sus remolinos rítmicos de pintura vertida desde distintos ángulos han llevado a compararlo con un bailarín, un chamán en trance o un saxofonista improvisando sobre una melodía. Pollock definía sus cuadros como «energía y movimiento hechos visibles». El crítico Harold Rosenberg lo etiquetó como pintor de acción o *action painter* y lo relacionó con otros artistas como Willem de Kooning, cuyas figuras grotescas están pintadas con trazos violentos, y con Franz Kline, cuyas amplias pinceladas negras recuerdan a la caligrafía japonesa.

Los representantes de la tendencia *colour field* o campo cromático, por el contrario, pintaban grandes áreas en un único color. En el caso de Mark Rothko, estas superficies de bordes difusos brillan ante los ojos del espectador creando un intenso efecto emocional. Aunque en apariencia pintaban cuadros sin contenido, Rothko, Adolph Gottlieb y Barnett Newman argumentaban, en una carta dirigida al *New York Times* en 1943, que los temas de sus obras eran «trágicos y atemporales». Newman por su parte hacía pinturas «cremallera», con una línea vertical separando campos de color y que



representaba también una frontera entre distintas esferas metafísicas.

Las pinturas abstractas de Philip Guston se caracterizan por breves pinceladas rosas y rojas y las de Clyfford Still por formas rotas. En la escultura son famosas las creaciones en acero oxidado de David Smith.

Pero la generación siguiente de pintores estadounidenses encontraba el expresionismo abstracto demasiado emocional y para 1960 movimientos menos existencialistas como la abstracción pospictórica y el arte pop lo habían desestimado.

OBRA CLAVE en el Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles, California

Número 1, 1949, JACKSON POLLOCK
Esta obra ejemplifica la variedad de expresionismo abstracto llamada *action painting* o pintura de acción. Pollock vertía pintura gota a gota desde arriba y desde distintos ángulos alrededor del lienzo. Este se convierte así en un mapa de los movimientos de artista, en una expresión de sus acciones físicas. El cuadro parece a un mismo tiempo caótico y estructurado, igual que el jazz que al artista tanto le gustaba escuchar.

OTRAS OBRAS en el MOCA

Monitor, 1956, FRANZ KLINE
Dos mujeres con naturaleza muerta, 1952, WILLEM DE KOONING
Sin título (El grito), 1946, BARNETT NEWMAN
Número 15, 1951, JACKSON POLLOCK
Número 61 (Óxido yazul), 1953, MARK ROTHKO

expresionismo, tachismo, existencialismo, surrealismo, abstracción pospictórica

suprematismo, constructivismo, precisionismo, realismo social, posmodernismo

Realismo *Kitchen Sink*

MDA

Realismo de fregadero. Así se conoce el estilo de un grupo de pintores activos en la década de 1950 cuya obra, deliberadamente prosaica, se inspiraba en la imaginería de la vida doméstica y expresaba la austeridad y la angustia imperantes en Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial.

JOHN BRATBY (1928-1992); **DERRICK GREAVES** (1927); **EDWARD MIDDLEDITCH** (1923-1987); **JACK SMITH** (1928-2011)

austeridad, cotidiano, figurativo, prosaico, clases trabajadoras

David Sylvester acuñó el término *Kitchen Sink* en 1954 al describir el trabajo de cuatro artistas jóvenes: John Bratby, Derrick Greaves, Edward Middleditch y Jack Smith, que incluía «toda clase de comida y bebida, todo tipo de utensilios y herramientas, mobiliario corriente e incluso pañales de bebé puestos a secar. ¿Todo menos el fregadero? No, el fregadero también».

Estos pintores se habían formado en el London Royal College of Art y también se les conocía como el Cuarteto de Beaux Arts por su asociación con la galería londinense homónima. Sus escenas de interior y naturalezas muertas recalcaban la banalidad de la vida diaria, en especial la de las clases trabajadoras. Cuando los artistas se alejaban de las escenas de interior era por lo general para pintar viviendas proletarias o edificios industriales de ciudades como Sheffield, donde Greaves y Smith habían crecido.

El estilo de los *Kitchen Sink* remitía al del artista británico L. S. Lowry, quien pintaba barrios industriales del norte de Inglaterra, y también al realismo social estadounidense y a su denuncia de la situación de los desfavorecidos. Aunque se ganaron la aprobación del influyente crítico marxista John Berger, estos pintores no buscaban la reforma social. Los temas de sus obras eran más bien existencialistas: las sobras en la mesa de la cocina o el interior de un cuarto de baño hablan del sinsentido de la vida de posguerra marcada por la austeridad y la desesperanza ante la amenaza nuclear.

Estos cuatro artistas carecían de una ideología común y cultivaban estilos figurativos distintos. Bratby, por ejemplo, usaba colores más vivos y su tratamiento del tema era más libre y expresivo.

La popularidad del realismo *Kitchen Sink* en Inglaterra coincidió con la llamada generación de Jóvenes Airados, un grupo de escritores de clase media y baja con una visión de la sociedad ejemplificada en la obra teatral de John Osborne *Mirando hacia atrás con ira* (1954). Con la llegada de los sesenta, el arte pop eclipsó al realismo de fregadero, pero en Inglaterra siguió habiendo una fuerte presencia de pintura figurativa, como por ejemplo con la Escuela de Londres. Los paisajes urbanos de Frank Auerbach y Leon Kossoff recuerdan mucho a la obra de los pintores *Kitchen Sink*.

OBRA CLAVE en la Tate Collection, Reino Unido

***Naturaleza muerta con freidora*, 1954, JOHN BRATBY**

Lo peculiar de la perspectiva y la gama cromática de este bodegón de John Bratby es el reflejo de la actitud ambivalente del artista hacia los objetos cotidianos de la vida moderna. Este dibujo ilustraba el artículo en el que David Sylvester definía el realismo *Kitchen Sink* en 1954.

OTRAS OBRAS en la Tate Collection

Elm Park Gardens, 1955; *El retrete*, 1955, **JOHN BRATBY**

Pollo muerto en un arroyo, 1955, **EDWARD MIDDLEDITCH**

Botellas en claroscuro, 1959, **JACK SMITH**

impresionismo, Nueva Objetividad, realismo social, Escuela de Londres

dadaísmo, Bauhaus, expresionismo abstracto, arte pop, minimalismo

Realismo *Kitchen Sink*

Cinetismo

Cinéticas son aquellas obras de arte que se mueven o parecen moverse. El movimiento no es una cualidad añadida, sino algo integral en el propósito de la obra. Aunque el dadaísmo y el constructivismo ya habían producido obras móviles, el cinetismo no cuajó realmente hasta los años cincuenta.

POL BURY (1922-2005); **ALEXANDER CALDER** (1898-1976); **MARCEL DUCHAMP** (1887-1968); **NAUM GABO** (1890-1977); **JEAN TINGUELY** (1925-1991)

energía, motorizado, movimiento, ritmo, espacio

El cinetismo o arte cinético se consolidó como movimiento artístico después de la Segunda Guerra Mundial. La muestra *Le Mouvement* organizada en 1955 en la Galerie Denise René de París reunió a distintas generaciones de artistas que hacían obras móviles, inaugurando así un ismo que hundía sus raíces en el dadaísmo y el constructivismo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La *Rueda de bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp está considerada la primera escultura cinética. Está hecha de una rueda de bicicleta, un *ready-made*, montada sobre un taburete con una manivela para hacerla girar; un gesto cómico típicamente dadaísta. Este carácter lúdico está presente también en las creaciones de Alexander Calder, un artista estadounidense influido por el surrealismo. *Circo* (1926) es un zoológico de criaturas hechas de madera y alambre que el propio Calder accionaba a mano. A partir de 1932 creó sus famosos «móviles», que se movían impulsados por corrientes de aire, por la mano o mediante un motor. Sus formas abstractas recuerdan a las de los cuadros surrealistas de Joan Miró.

Naum Gabo, en cambio, trató de asimilar el cinetismo a la teoría constructivista, elogiando su energía y su ritmo. Su escultura *Construcción cinética (Ola detenida)* (1919-1920) es un trozo de metal retorcido que parece volverse tridimensional cuando se mueve. El ruso argüía que estas obras tenían como elementos básicos el tiempo y el espacio y que solo podían considerarse arte cuando estaban en movimiento. El también constructivista Laszlo Moholy-Nagy dio importancia a la luz en su *Modulador espacio-luz* (1930), una estructura de discos metálicos y de cristal que proyectaba luces al moverse.

El constructivismo y el surrealismo se dan la mano en las creaciones del suizo Jean Tinguely. En la década de 1950 produjo dispositivos «metamecánicos», obras de pequeño tamaño hechas de metal y otros materiales sobrantes en los que formas geométricas rotan a distintas velocidades. Para mediados de los años sesenta se hizo famoso por sus monumentales y tambaleantes estructuras, que eran impredecibles y tenían capacidad de autodestruirse. Una crítica al optimismo que entonces rodeaba a la tecnología.

Otros representantes del cinetismo de posguerra fueron el belga Pol Bury, cuyos montajes a base de bolas, cubos y cilindros se movían muy despacio, a veces incluso de manera imperceptible; el escultor ateniense Vassilakis Takis, quien exploró con el magnetismo y el sonido, y colectivos estadounidenses como *Experiments in Art and Technology* y USCO, que creaban entornos audiovisuales con innovadoras técnicas de ingeniería y electrónica. Las exposiciones de arte cinético de la década de 1950 también incluían piezas estáticas que parecían moverse, como las del franco-húngaro Víctor Vasarely, representante del *op art*, o las esculturas interactivas del venezolano Jesús Soto.

Para 1980 el cinetismo como movimiento había desaparecido, pero su énfasis en los estados dinámicos está presente en estilos como el de las *performances*, en la nueva escultura británica o en el sensacionalismo.

OBRA CLAVE en el MoMA, Nueva York

Fragmento de *Homenaje a Nueva York*, 1960, JEAN TINGUELY

Parte de una de las obras más famosas del cinetismo, una enorme máquina hecha a partir de materiales encontrados que se autodestruyó en un espectáculo de humo y cristales rotos. Una oda a la energía de la ciudad estadounidense y una visión irónica de la era mecánica.

OTRAS OBRAS en el MoMA

Sin título, de «X Cinetizations», 1966, **POL BURY**
Un universo, 1934; *Araña*, 1939, **ALEXANDER CALDER**
Rueda de bicicleta, 1913 (réplica de 1951), **MARCEL DUCHAMP**
Boceto para Homenaje a Nueva York, 1960, **JEAN TINGUELY**

constructivismo, surrealismo, Fluxus, arte procesal, sensacionalismo

neoimpresionismo, realismo social, fotorrealismo, neoexpresionismo

Neodadaísmo

Los neodadaístas fueron un grupo de artistas que en la década de 1950 incorporaron imágenes y materiales de la vida cotidiana a sus obras. Aunque técnicamente tenían afinidades con el expresionismo abstracto, rechazaban la intensidad emocional de este y la sustituían por una irreverencia más cercana al dadaísmo.

JOHN CAGE (1912-1992); **JIM DINE** (1935); **JASPER JOHNS** (1930); **ROBERT RAUSCHENBERG** (1925-2008); **LARRY RIVERS** (1923-2002)

ambigüedad, *happenings*, irreverencia, *objets trouvés*, signos

El historiador de arte Robert Rosenblum acuñó el término *neodadá* en 1957 en una reseña de una exposición en la galería Leo Castelli de Nueva York. Los artistas de la muestra incluían a Robert Rauschenberg y a Jasper Johns, protagonistas del movimiento.

Los críticos usaban más el término neodadaísmo que los propios artistas. Después de que el pintor Robert Motherwell publicara una antología del dadaísmo en 1951 había resurgido el interés por este movimiento. Pero Rauschenberg y sus coetáneos no buscaban reinterpretar un estilo del pasado, sino tomar prestadas algunas técnicas dadaístas para alejarse del expresionismo abstracto, que entonces dominaba el arte estadounidense.

Dichas técnicas incluían la apropiación de materiales de uso diario, el uso de *ready-mades* y una tendencia al ingenio visual. La obra *Cama* (1955) de Rauschenberg consistía en una colcha y una almohada dentro de una caja, cubiertas de pintura y montadas en la pared. Aunque fue recibida como una broma, el artista usaba estos *objets trouvés* no como un gesto antiartístico, sino para crear un arte más cercano a la vida, que estuviera relacionado con la experiencia cotidiana. Esta serie de obras de arte mixtas se conocían como «combinaciones» porque combinaban pintura y escultura.

Jasper Johns pintaba series de signos y símbolos tomados de la vida contemporánea como banderas, mapas, letras de molde, dianas y números. Estas imágenes en principio convencionales presentaban un sensual acabado logrado mediante complejas técnicas, tales como la cera pigmentada sobre *collage*. Planteaban preguntas sobre la cultura popular y sobre la cualidad de lo pictórico: ¿eran estas imágenes de la vida diaria más ambiguas de lo que parecían? ¿Se estaba volviendo la pintura expresiva más y más convencional?

Con una ambigüedad similar reinterpretaba Larry Rivers la obra de maestros como el pintor neoclásico Jean-Auguste Dominique Ingres y el impresionista Édouard Manet, realizando versiones vulgarizadas de sus cuadros. Jim Dine produjo montajes mixtos a partir de ropas desechadas, muelles de cama y otros objetos; también diseñó entornos improvisados para *happenings*, los eventos colectivos de arte *performance* organizados por artistas como John Cage quien —en un eco del dadaísmo— trataba de incorporar el azar a sus composiciones musicales.

Actos como los *happenings* contrastaban con la concepción del artista como individuo propia del existencialismo y del expresionismo abstracto. El neodadaísmo puede verse como un puente entre estos y el arte pop; de hecho muchos artistas neodadás fueron incluidos más tarde dentro de esta última categoría. El gusto neodadaísta por la paradoja y la ambigüedad también sentó las bases para el conceptualismo y el posmodernismo.

OBRA SCLAVE en el Moderna Museet, Estocolmo

Dianas, 1966, JASPER JOHNS

El neodadaísmo reintrodujo la figuración en la pintura en un momento dominado por el expresionismo abstracto. Aquí, en lugar de pintar escenas figurativas, Johns recrea una forma abstracta extraída de la vida diaria, la diana. Este símbolo parece ser una metáfora de la manipulación visual inherente al acto de contemplar una obra de arte.

dadaísmo, surrealismo, nuevo realismo, arte pop, posmodernismo

suprematismo, Bauhaus, realismo social, neoplasticismo, arte concreto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Neodadaísmo

***Monograma*, 1955-1959, ROBERT RAUSCHENBERG**
Una de las «combinaciones» más famosas del artista que mezcla pintura con *objets trouvés*. Forman parte de la obra un peluche de angora de una cabra, un neumático, una señal de tráfico rota y la manga de una camisa. La ironía inherente a este tipo de obras situaba al neodadaísmo en las antípodas del expresionismo abstracto.

OTRAS OBRAS en el Moderna Museet

Herramientas negras en paisaje, 1962, **JIM DINE**
Campo lento, 1962; *Figura 4*, 1968, **JASPER JOHNS**
Una pregunta, una respuesta (¿Qué? Mira), 1962;
Premio, 1964, **ROBERT RAUSCHENBERG**

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nuevo realismo

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta determinados artistas europeos, conocidos como nuevos realistas, emprendieron «nuevas maneras de abordar la realidad», en palabras del crítico Pierre Restany. Sus obras de arte estaban hechas con materiales ordinarios que reflejaban la realidad social.

ARMAN (ARMAND FERNANDEZ) (1928-2005); **RAYMOND HAINS** (1926-2005); **YVES KLEIN** (1928-1962); **NIKI DE SAINT PHALLE** (1930-2002); **JEAN TINGUELY** (1925-1991)

colectivo, medios de comunicación, objetos rescatados, sátira, realidad sociológica

El nuevo realismo (*nouveau realisme* en francés) rechazaba el tachismo de la misma manera que, al otro lado del Atlántico, el neodadaísmo renegaba del expresionismo abstracto. Ambos estilos reemplazaron el gesto pictórico con un lenguaje visual colectivo de materiales, objetos e imágenes sacados de la vida cotidiana. Los nuevos realistas eran predominantemente franceses y vivían en París. Restany definía así en 1960 la clase de realismo que practicaban: «La realidad social en su totalidad, el bien común de toda actividad humana, la gran república de las interacciones sociales o del comercio

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

en nuestra sociedad». En un momento de creciente prosperidad, una década después de la guerra, el consumo y los medios de comunicación de masas definían mejor la sociedad que la angustia o la austeridad.

Los *affiches lacérées* (carteles lacerados) de los franceses Raymond Hains, Jacques de la Villeglé y Francois Dufrêne, y del italiano Mimmo Rotella estaban hechos con anuncios encontrados en las calles y en el metro a los que se arrancaban las capas superiores para dejar las inferiores al descubierto. Además de por su belleza formal, estas piezas obtuvieron resonancia por las inesperadas yuxtaposiciones de palabras e imágenes.

El artista nacido en Francia Arman (que se cambió el nombre a partir de Armand Fernández, después de un error de imprenta) agrupaba objetos rescatados de la basura en cajas transparentes. Podían ser objetos de una misma clase —como jarras de agua o máscaras de gas— o misceláneas encontradas, por ejemplo, en la papelera de un amigo. El suizo Jean Tinguely hacía máquinas excéntricas (ver Cinetismo) y el escultor francés César (nacido César Baldaccini) se hacía eco de la crítica de Arman sobre el consumo de usar y tirar en su serie «Compresiones»: cubos de metal compactado, en su mayor parte piezas viejas de automóvil.

Niki de Saint Phalle parodiaba las pretensiones pictóricas del tachismo en su serie «Disparos», relieves de escayola blancos llenos de bolsillos de pintura de colores que el espectador usaba para disparar con una pistola dispuesta para tal fin. Yves Klein, principal representante del nuevo realismo, también era aficionado a la sátira. Patentó un azul marino llamado IKB (International Klein Blue) y vendía lienzos idénticos cubiertos de dicho color a distintos precios.

En su serie «Antropometrías», mujeres desnudas pintadas de IKB presionaron sus cuerpos contra papel y tela en un gesto radical que anticipaba el arte de la *performance*. La muerte prematura de Klein en 1962 restó fuerza al movimiento, que no obstante ayudaría a configurar el arte pop, el conceptualismo y el arte concreto.

OBRA CLAVE en el Walker Art Center, Mineápolis, Minnesota

***Sudario de Mondo Cane*, 1961, YVES KLEIN**
La subversión de las tradiciones pictóricas propia del nuevo realismo se ve claramente en la serie «Antropometrías», de Klein, de la cual este es un ejemplo representativo. Cuerpos desnudos de varias modelos sustituyen al pincel a la hora de aplicar la pintura, socavando así el estatus de Klein como artífice único de su obra.

OTRAS OBRAS en el Walker Art Center

Acumulación de teteras, 1964, **ARMAN**
Domingo, 1960; *Sin título*, 1961, **YVES KLEIN**
Sin título de Edición MAT64,1964, **NIKI DE SAINT PHALLE**
Tinguely Meta II, 1965, **JEAN TINGUELY**

arte pop, conceptualismo, arte procesal, neodadaísmo, *performance*

impresionismo, suprematismo, arte concreto, tachismo, expresionismo abstracto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR FUNDADA EN 1620 QUITO

Arte pop

A partir de 1950 en Inglaterra y de 1960 en Estados Unidos una serie de artistas jóvenes produjo obras inspiradas en la cultura popular. Bautizado *pop art*, el estilo tomaba prestada la estética «de masas» encontrada en revistas, anuncios publicitarios, tiras cómicas o películas.

PETER BLAKE (1932); **RICHARD HAMILTON** (1922-2011); **ROY LICHTENSTEIN** (1923-1997); **EDUARDO PAOLOZZI** (1924-2005); **ANDY WARHOL** (1928-1987)

anuncios, medios de comunicación de masas, cultura popular, locos sesenta

El crítico inglés Lawrence Alloway acuñó la etiqueta *pop art* o *arte pop* en un artículo de 1958, aunque un círculo de artistas, escritores y diseñadores británicos —el llamado *Independent Group*, que se reunían en el Institute of Contemporary Arts (ICA) londinense— llevaba desde principios de la década centrado en la estética propia de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas.

El grupo incluía a Eduardo Paolozzi, quien en 1952 presentó en el ICA un pase de diapositivas con ilustraciones sacadas de cómics y revistas, tales como chicas *pin-up*, gente famosa, personajes de tebeos y anuncios. Esta colección de imágenes dispuestas en una serie de *collages* titulados «Bunk» (1947-1952) fue la piedra fundacional del arte pop británico.

Richard Hamilton resumió el movimiento con un talento propio de un redactor de anuncios publicitarios: «Popular (dirigido al gran público); transitorio (propuestas a corto plazo); prescindible (se olvida con facilidad); de bajo coste; fabricado en serie; joven (dirigido a la juventud); ingenioso; sensual; efectista; glamuroso; rentable». La ironía de esta definición estaba presente también en su obra. Situando imágenes de la sociedad de consumo en el contexto de imágenes y pinturas sacaba a relucir sus connotaciones ocultas, algunas de ellas siniestras.

Por el contrario, el arte pop de Peter Blake declaraba de forma manifiesta su admiración por la cultura popular. El artista coleccionaba ilustraciones y juguetes y después las combinaba con esmero en construcciones y *collages*. Un grupo de artistas que había estudiado en el Royal College of Art (RCA) después de Blake imprimió nuevas direcciones al arte pop en la década de 1960. David Hockney, por ejemplo, resumió la libertad de los locos sesenta en una serie de cuadros de piscinas, mientras que Allen Jones produjo esculturas de fibra de vidrio de mujeres muy sexualizadas, en una clara alusión a las revistas pornográficas.

En Estados Unidos el arte pop se desarrolló a principios de 1960 a partir del neodadaísmo y con una actitud más ambigua que su vertiente británica. Las pinturas en papel de seda de Andy Warhol, sobre las que imprimía repetidas veces una imagen sacada de un libro o una película, aúnan banalidad, *glamour* y sentimiento trágico. Roy Lichtenstein copiaba una imagen sacada de un cómic en un lienzo de gran tamaño; al aumentar estos dibujos simples con bocadillos de conversación, su banalidad cobraba una dimensión inmensa y extraña. James Rosenquist hacía obras con aspecto de tablones de anuncios en los que imágenes de productos y gente famosa se yuxtaponían de un modo chocante.

Hacia 1962 el arte pop había reemplazado al expresionismo abstracto en las preferencias de los críticos y conservadores estadounidenses, aunque tenía que competir con ella. El estilo se internacionalizó en la década de 1970 y en la de 1980 revivió a través del llamado neopop.

OBRA CLAVE en la Tate Collection, Reino Unido

Yo fui el juguete de un hombre rico, 1947, de «Diez *collages* de Bunk» (1947-1952), EDUARDO PAOLOZZI

los *collages* pop de Paolozzi montados sobre cartulina incorporan la clase de imágenes comerciales que pasarían a representar el movimiento, como anuncios de Coca-Cola y dibujos de chicas *pin-up*. Querían ser una parodia de la forma en que los medios de comunicación bombardeaban con imágenes a la gente después de la Segunda Guerra Mundial.

OTRAS OBRAS en la Tate Collection

La tienda de juguetes, 1962, PETER BLAKE

Whaam!, 1963, ROY LICHTENSTEIN

Interior, 1964-1965; *Swinging London 67 (f)*, 1968-1969, RICHARD HAMILTON

Lata de sopa de judías pintas, de la serie «Latas de sopa I», 1968, ANDY WARHOL

neodadaísmo, nuevo realismo, neopop, posmodernismo, sensacionalismo

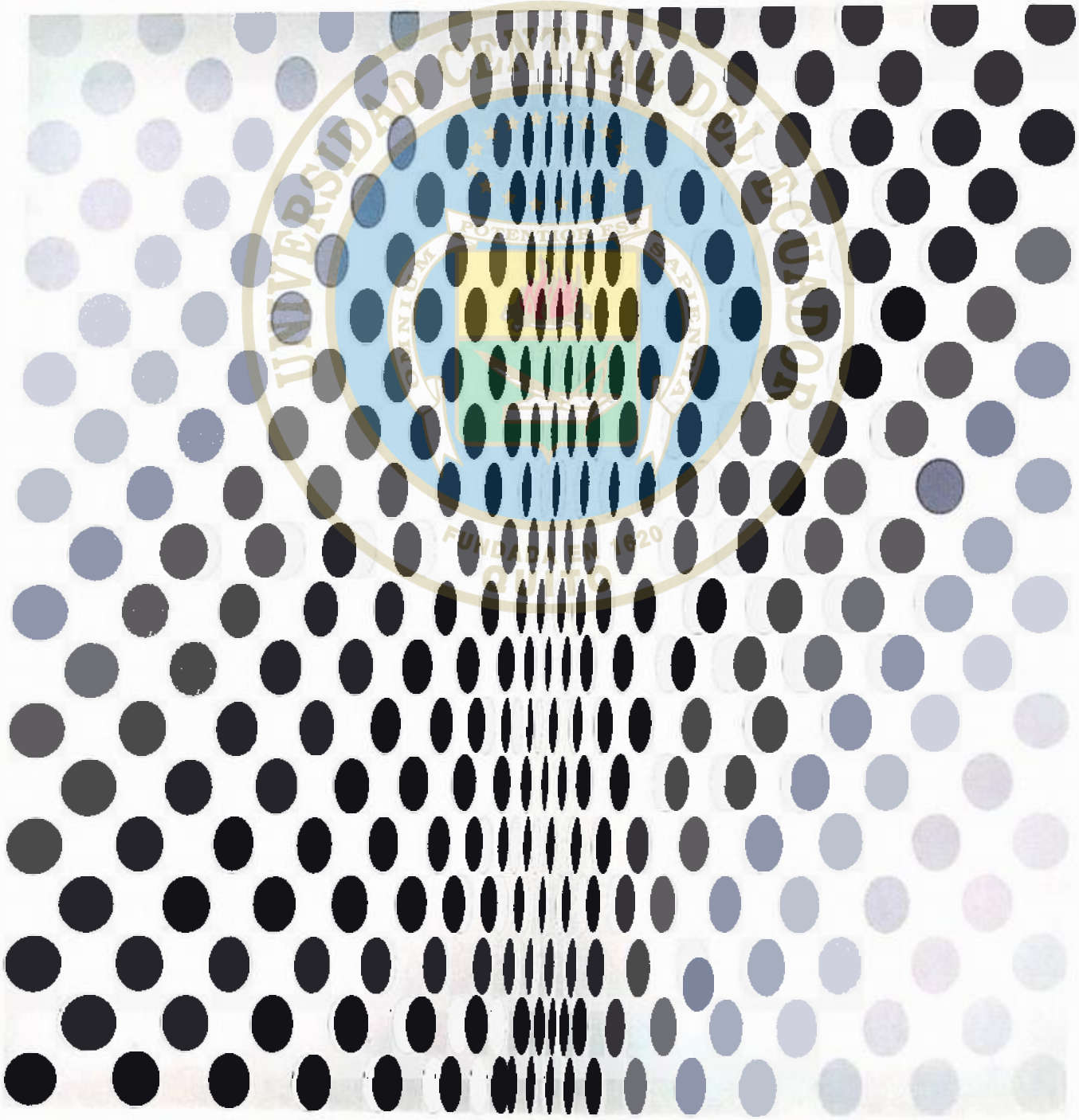
suprematismo, neoplasticismo, arte concreto, neoexpresionismo

Abreviatura de arte óptico. Se refiere a aquellas obras que producen efectos visuales inesperados en el espectador, tales como la ilusión de movimiento, profundidad o vibración. Más específicamente, alude a un grupo de pintores famosos por sus obras geométricas a partir de la década de 1960.

RICHARD ANUSZKIEWICZ (1930); MICHAEL KIDNER (1917-2009); LARRY POONS (1937); BRIDGET RILEY (1931); VICTOR VASARELY (1906-1997)

imagen remanente, ilusión, movimiento, efectos ópticos, percepción abstracta

El *op art* fue un movimiento de arte moderno que cristalizó con la exposición *The Responsive Eye* (El ojo sensible) en el MoMA de Nueva York en 1965. La muestra incluía obras de gran variedad de artistas abstractos, pero los pintores que recibieron mayor atención por parte de



la prensa fueron los llamados «abstraccionistas perceptuales», un grupo de artistas internacionales que trabajaban de forma independiente y cuyas creaciones buscaban confundir las expectativas visuales del espectador. Entre estos estaban los pintores británicos Bridget Riley y Michael Kidner, el franco-húngaro Victor Vasarely y los estadounidenses Larry Poons y Richard Anuszkiewicz.

El engaño visual, sin embargo, no era un fenómeno nuevo. La historia del arte está llena de ejemplos de trampantojo, en particular de obras bidimensionales de perspectiva tan radical que quienes las veían creían percibir en ellas profundidad tridimensional. Movimientos artísticos modernos anteriores al *op art* ya habían demostrado interés por la ciencia de la óptica; la técnica puntillista del neoimpresionismo, por ejemplo, se basaba en una ilusión mediante la cual puntos de pintura se fundían en el ojo del espectador.

El movimiento *op art* de la década de 1960 se caracterizó por pinturas abstractas geométricas en las que los efectos ópticos eran, en esencia, el tema del cuadro. Riley pasó de un puntillismo figurativo a patrones en blanco y negro de líneas y formas que parecían retroceder y agrandarse, o vibrar y moverse, en determinados puntos. Algunos de estos efectos no resultaban agradables al ojo, sino que producían mareo en el espectador o persistían en la retina como en una suerte de imagen retardada. Desde 1967 Riley empezó a llenar sus cuadros de color y sus pinturas produjeron sensaciones más sutiles a través de estas combinaciones cromáticas.

Vasarely también jugó en un principio con el blanco y negro en series como «Cebras» (1937-1952) en las que estos animales bitonales se fundían los unos con los otros o con un fondo también blanco y negro. A continuación desarrolló un lenguaje visual a base de matrices, primero en un único tono y después en colores vivos donde las variaciones provocaban efectos inesperados de brillo o profundidad. El pintor parisiense tenía ambiciones utópicas para el *op art* y así creó lo que llamó un «alfabeto plástico», de forma que sus diseños pudieran ser creados por máquinas e integrados en la arquitectura y planificación urbana futuras.

Aunque de gran éxito popular, muchos críticos consideraban el *op art* efectista y pronto pasó de moda, concretamente a finales de los sesenta. Sus planteamientos sobre la naturaleza de la percepción y el carácter ilusorio del arte y la realidad sin embargo siguen gozando de validez.

OBRA CLAVE en el Centro de Arte Moderna, Lisboa

Metamorfosis, 1964, **BRIDGET RILEY**
Esta pintura ilustra la manera en que el *op art* conseguía efectos visuales dramáticos mediante procesos metódicos. Riley pinta los ejes horizontales de sus elipses más y más cortos para así crear la impresión de que están retrocediendo.

OTRAS OBRAS en el Centro de Arte Moderna

Shuttle, 1964, **BRIDGET RILEY**
Mansa, 1979, **VICTOR VASARELY**
Rojo contra rosa, 1961; *Naranja, azul y verde*, 1964; *Marrón, azul y violeta n.º 2*, 1964, **MICHAEL KIDNER**

neoimpresionismo, Bauhaus, arte concreto, cinetismo, abstracción pospictórica

expresionismo, Nueva Objetividad, realismo social, realismo *Kitchen Sink*, fotorrealismo

Abstracción pospictórica

Este nombre recoge gran variedad de estilos abstractos surgidos en Estados Unidos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Su denominador común era el rechazo de la emotividad del expresionismo abstracto, así como la claridad lineal, los colores puros y las pinceladas impersonales.

HELEN FRANKENTHALER (1928-2011); **ELLSWORTH KELLY** (1933); **MORRIS LOUIS** (1912-1962); **KENNETH NOLAND** (1924-2010); **FRANK STELLA** (1936)

anónimo, vacuidad, falta de profundidad, inexpresivo, lienzos con formas

El crítico Clement Greenberg acuñó la expresión *abstracción pospictórica* para una exposición que comisarió en 1964 en Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Opinaba que los pintores incluidos en la misma habían abandonado las técnicas y los principios del expresionismo abstracto. Reemplazaban las marcas gestuales por una aplicación anónima de la pintura; las marcas espontáneas, por un diseño premeditado; la sensación de profundidad, por superficies planas, y la expresión de las emociones, por una pintura como objeto puramente visual.

Sus diversos estilos incluían el *hard-edge painting* o la pintura de contornos duros de Ellsworth Kelly y Frank Stella, caracterizada por transiciones abruptas entre distintas zonas de color; la *stain painting* o pintura de manchas de Helen Frankenthaler, en la que pintura diluida empapaba el lienzo, y las formas inexpresivas de la *colour field painting* o pintura de campos cromáticos de artistas como Morris Louis y Kenneth Noland, más tarde considerados parte de la Escuela de Color de Washington.

Las *pinturas negras* de Stella a menudo se consideran el punto de partida de la abstracción pospictórica. Componen la serie una colección de lienzos cubiertos por franjas de esmalte negro separados por delgadas líneas del blanco del propio lienzo. Al artista no le interesaba dotar estas obras de asociaciones, ya fueran simbólicas o espirituales y, con relación a una de ellas, llegó a declarar en una ocasión: «Lo que se ve es lo que se ve».

Esta actitud era contraria a las aspiraciones trascendentales de los

expresionistas abstractos así como a las inclinaciones utópicas de formas de abstracción anteriores como el neoplasticismo o la Bauhaus. El manifiesto del arte concreto de 1930 había propugnado un arte autosuficiente sin otro significado que el arte en sí mismo, pero sus intenciones no llegaron a verse cumplidas porque el movimiento derivó hacia las matemáticas y pasó a abarcar todo arte geométrico no representacional.

Los pintores a menudo usaban pinturas acrílicas sin mezclar, que Stella describía como «salidas directamente de la lata; no pueden mejorar». A la vista, los colores tendían a mantenerse diferenciados más que a fusionarse armoniosamente.

Otra innovación tenía que ver con la forma de los lienzos: en lugar de ser cuadrados o rectángulos, ahora los cuadros podían ser circulares o tener un perímetro irregular. Así se hacía énfasis en las cualidades formales de las obras en tanto objetos.

La abstracción pospictórica se funde con el minimalismo en las obras monocromas de Stella, Robert Ryman y Agnes Martin. Ambos movimientos gozaron de popularidad hasta finales de 1970 y principios de la década de 1980, cuando dieron paso al posmodernismo y el neoexpresionismo.

OBRA CLAVE en Los Angeles County Museum of Art

Serie Unfurled: Beta Ro, 1959-1960, **MORRIS LOUIS**

La técnica de *dripping*, que consiste en dejar caer gotas de pintura sobre el lienzo y que habían utilizado expresionistas abstractos como Jackson Pollock, es uno de los rasgos de la abstracción pospictórica. En este lienzo Louis vertió regueros de pintura en diagonal en las esquinas del lienzo, no para acentuar el gesto, sino para eliminarlo. La pintura, pues, y no el hombre, es la que realiza el cuadro.

OTRAS OBRAS en Los Angeles County Museum of Art

Caza nocturna, 1958, **HELEN FRANKENTHALER**
Azul sobre azul, 1963, **ELLSWORTH KELLY**
Géminis, 1962, **MORRIS LOUIS**
Chocorua 1, 1965-1956; *Bampur*, 1966, **FRANK STELLA**

arte concreto, neodadaísmo, *op art*, minimalismo, conceptualismo

impresionismo, cubismo, precisionismo, posmodernismo, neoexpresionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Minimalismo

El adjetivo *minimalista* suele aludir a una forma simplificada o despojada. También es un estilo practicado por una serie de artistas estadounidenses que desde mediados de los sesenta realizaron estructuras geométricas en serie y a partir de materiales industriales. Eran obras autosuficientes sin ninguna referencia externa.

CARL ANDRE (1935); **DAN FLAVIN** (1933-1996); **EVA HESSE** (1936-1970); **DONALD JUDD** (1928-1994); **ROBERT MORRIS** (1931)

geométrico, materiales industriales, neutro, autosuficiente, series

El minimalismo como movimiento artístico nunca tuvo un manifiesto y se asocia a artistas que trabajaban de forma independiente. Pero el ensayo *Objetos específicos*, publicado por uno de sus representantes, Donald Judd, en 1965, se convirtió en lo más cercano a un texto canónico de este estilo artístico.

En él Judd hacía un recorrido por la obra de una serie de artistas, incluidos los también minimalistas Dan Flavin y Robert Morris, y explicaba: «No es necesario que una obra tenga muchas cosas que ver, que comparar, que analizar una por una, que contemplar. Lo que interesa es el todo, su cualidad como un todo... La forma, el color y la superficie son únicos, no parciales ni dispersos. No hay áreas o partes neutrales o moderadas, no hay conexiones ni zonas de transición».

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Judd desarrolló un lenguaje visual acorde con estas ideas. Creaba estructuras que debían ser apreciadas como objetos en sí mismos, sin «conexiones» externas de ningún tipo. Realizó una serie de cajas metálicas monocromas hechas en una fábrica de modo que tuvieran un acabado perfecto y para evitar particularidades en cuanto a forma o textura. A continuación las sujetó a la pared a intervalos idénticos formando lo que él llamaba *stacks* o «pilas». Luego las llamó «objetos específicos», pues no quería clasificarlas en términos de pintura o escultura.

Morris realizó estructuras geométricas parecidas, tales como cubos de un metro de alto con superficie de espejo y dispuestos de manera equidistante en el suelo del espacio expositivo. Carl Andre también creaba configuraciones de unidades en el suelo hechas de materiales de construcción como ladrillos o planchas de metal.

La ausencia de una función mimética, simbólica o expresiva en estas obras fue lo que inspiró la etiqueta «minimalista», aunque la usaban más los críticos que los propios artistas, a quienes disgustaba la implicación de que su obra careciera de contenido para el espectador. Morris afirmó que «la simplicidad del espacio no equivale necesariamente a una experiencia simplificada». Sus cubos permitían complejos encuentros al espectador, que veía su reflejo en las superficies de espejo conforme se desplazaba a su alrededor. Las creaciones de Flavin a base de tubos de neón iluminaban la galería produciendo una experiencia rica en sensaciones para el espectador.

El minimalismo siguió siendo influyente a lo largo de la década de 1970. Frank Stella y representantes de la abstracción pospictórica fueron descritos como minimalistas, puesto que también querían crear objetos no referenciales. El conceptualismo —donde la obra de arte queda condensada en una idea— también se consideraba relacionado con el minimalismo. Artistas como Robert Morris, Eva Hesse y Richard Serra exploraron el proceso creativo cuando cultivaron el minimalismo en una serie de obras de finales de los sesenta dando lugar a un estilo conocido como arte procesal o posminimalista.

OBRA CLAVE en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

Verdes atravesando verdes (a Piet Mondrian, que no tenía verde), 1966, DAN FLAVIN
Los artistas minimalistas concebían siempre sus obras en relación con el espacio de exposición y el espectador. En esta instalación Flavin prohibió el movimiento alrededor de la galería colocando barreras hechas de luces fluorescentes. Al incluir una alusión a Piet Mondrian en el título estaba reconociendo su deuda con el arte anterior.

OTRAS OBRAS en el Solomon R. Guggenheim Museum

10 x 10 Altstadt Copper Square, 1967, CARL ANDRE
El tres nominal (a Guillermo de Ockham), 1963, DAN FLAVIN
Sin título, 1968; *Sin título*, 1970, DONALD JUDD
Sin título (pieza para esquina), 1964, ROBERT MORRIS

suprematismo, constructivismo, arte concreto, abstracción pospictórica, conceptualismo

simbolismo, expresionismo, surrealismo, arte pop, posmodernismo

Conceptualismo

Los conceptualistas afirmaban que sus obras eran esencialmente ideas y no objetos, ya que estos no eran más que meros conductos para expresar conceptos. El movimiento tuvo alcance e influencia internacionales a partir de finales de la década de 1960 y el término se sigue usando para definir determinadas prácticas artísticas de fuerte sustrato teórico.

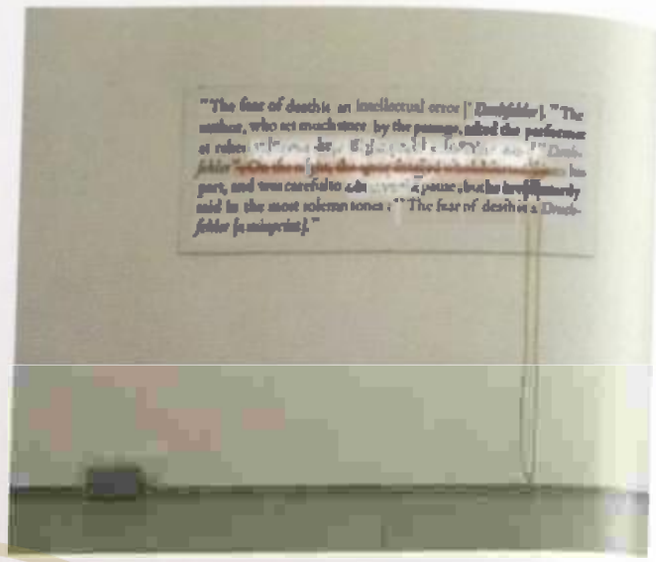
JOSEPH BEUYS (1921-1986); **MARCEL BROODTHAERS** (1924-1976); **JOSEPH KOSUTH** (1945); **SOL LEWITT** (1928-2007); **LAWRENCE WEINER** (1942)

desmaterialización, ideas, lingüística, preguntas, receptores

El conceptualismo o arte conceptual redefinió de forma radical la obra de arte. Los objetos creados se valoraban en función de su éxito a la hora de comunicar ideas y no por consideraciones estéticas.

La tipografía se convirtió en un nuevo medio de expresión artística a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. Con representantes como Joseph Kosuth y Lawrence Weiner en Nueva York y el colectivo *Art and Language* en Inglaterra, las llamadas piezas tipográficas exploraban la lingüística y la manera en que las palabras podían representar ideas dentro de las artes visuales. Weiner realizaba breves descripciones de obras en libros de artista y en paredes. La mayoría de las obras no eran objetos terminados, lo importante eran las ideas que había detrás. Weiner afirmaba que dichas ideas eran algo subjetivo para quienes las contemplaban, por lo que había que llamarlos «receptores» en lugar de «espectadores».

Sol LeWitt daba instrucciones para pinturas murales que después terminaban sus ayudantes. Las instrucciones, que incluían texto, un diagrama y un certificado



firmado por el artista, cobraban tanta importancia como los dibujos en sí. LeWitt argumentaba que «la idea se convierte en la máquina que hace el arte» y que la capacidad y la identidad del autor es menos importante que el concepto.

La «desmaterialización del objeto artístico» (en palabras de la crítica Lucy Lippard) planteaba complejas preguntas respecto al espacio expositivo: si la obra material ya no era lo más importante, ¿cómo podía valorarse, coleccionarse o venderse? ¿Podía saltarse la tradicional jerarquía de críticos, conservadores y galeristas? El artista francés Daniel Buren exponía franjas verticales fuera de las galerías y en carteles que llevaban personas explicando que «el museo/la galería elevan automáticamente a categoría de "arte" cualquier cosa que expongan con convicción, es decir, de forma habitual, frustrando así de raíz cualquier intento de cuestionar los fundamentos del arte». El belga Marcel Broodthaers se burlaba del espacio museístico a través de desconcertantes instalaciones con objetos, imágenes y textos.

El artista del grupo Fluxus Joseph Beuys y Adrian Piper fueron dos de los muchos conceptualistas interesados en el cambio social, en comunicar ideas sobre el entorno y la identidad respectivamente en algunas

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO FUNDADA EN 1826

de sus obras. Otros artistas más jóvenes, en ocasiones llamados neoconceptualistas, exploraron a finales de los setenta conceptos que iban desde el género (Jenny Holzer y Barbara Kruger) al capitalismo (los neopop Jeff Koons y Richard Prince).

El conceptualismo se ha convertido en una etiqueta amplia que abarca todos aquellos movimientos artísticos preocupados por cuestiones teóricas, desde el dadaísmo de Marcel Duchamp hasta el *performance*, Fluxus, el sensacionalismo o el intervencionismo. Hay en cambio movimientos como el *stuckism* (estancamiento) que critican el arte conceptual por situar la teoría por encima de la práctica.

↓ **OBRAS CLAVE** en el Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlín

Directrices (de una sociedad nueva), **1974-1977**, **JOSEPH BEUYS**
Ejemplo de lo que el artista llamaba «escultura social», esta instalación de cien pizarras garabateadas con tiza ilustra cómo el conceptualismo recurría a objetos inesperados para resumir ideas complejas. Beuys utiliza estos símbolos de la educación para plantear preguntas sobre desarrollo personal y social.

← *It was it No. 5*, **1986**, **JOSEPH KOSUTH**
Esta obra ilustra el interés del conceptualismo por la capacidad del lenguaje —y también su incapacidad— para expresar ideas. El texto de fondo habla de un actor que se equivoca al recitar sus líneas. Kosuth superpone dos textos en neón. El situado arriba evoca la imprecisión del lenguaje verbal; el de abajo, las correspondencias entre palabras.

OTRAS OBRAS en el Hamburger Bahnhof

Unschlitt/Sebo, 1977, **JOSEPH BEUYS**
Jardín en invierno,1974, **MARCEL BROODTHAERS**
Cubo abierto/Pieza para esquina, 1965, **SOL LEWITT**
Dejado aquí puesto allí por tiempo limitado, 1976, **LAWRENCE WEINER**

performance, Fluxus, neopop, sensacionalismo, intervencionismo

impresionismo, neoimpresionismo, Secesión, fauvismo, precisionismo

El arte del *performance* o arte en vivo es una práctica extendida a partir de la década de 1960 en la que el cuerpo del artista y su actuación (*performance*) constituyen la obra de arte. Se trata de un arte experimental y transgresor en su carácter y conceptual en cuanto que busca comunicar ideas complejas.

MARINA ABRAMOVIC (1946); **VITO ACCONCI** (1940); **CHRIS BURDEN** (1946); **BRUCE NAUMAN** (1941); **CAROLEE SCHNEEMANN** (1939)

acciones, el cuerpo humano, documentación, tabúes, transgresión

A finales de los años cincuenta del siglo xx los neodadaístas participaron en actos llamados *happenings*, antecedentes de los *performances* y donde se combinaban elementos que iban desde lecturas poéticas o conferencias a exposiciones de pintura y piezas de danza. Esto a su vez tenía un precedente en actos futuristas y dadaístas, que integraban la palabra hablada con teatro y música en directo.

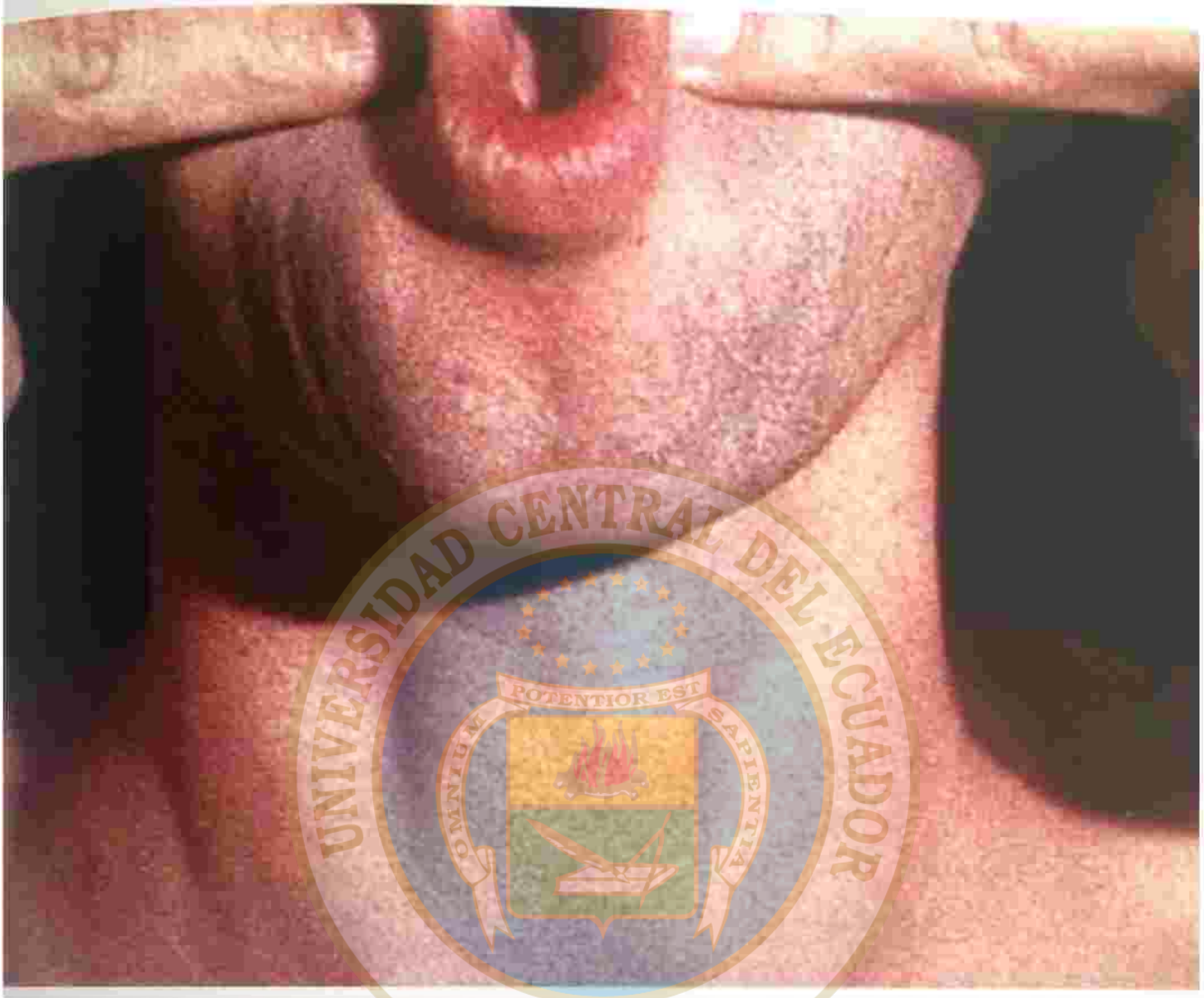
El arte del *performance* maduró a partir de estos eventos sociales, un tanto anárquicos, desde 1960. Ese mismo año el nuevo realismo incorporó la acción a la obra de arte: el público observaba mientras modelos de Yves Klein estampaban lienzos con sus cuerpos cubiertos de pintura. Las primeras acciones del grupo Fluxus de 1961 promovían el «arte vivo», la idea de que las acciones humanas eran en sí mismas obras de arte.

Las piezas de arte *performance* (llamadas «acciones») articulaban ideas complejas y derribaban tabúes sociales. Los temas incluían el animalismo, tratado en *Meat Joy* (1964), de Carolee Schneemann, una fantasía erótica a base de carne cruda; violaciones de mujeres, como en *Cut Piece* (1964), donde un público japonés cortaba las ropas a la artista fluxus Yoko Ono, y el narcisismo, explorado en *Seedbed* (1971), donde el artista de Brooklyn Vito Acconci se masturbaba bajo una rampa y sus fantasías sobre el público que se encontraba arriba se escuchaban amplificadas. Obras sadomasoquistas de la serbia Marina Abramovic y del bostoniano Chris Burden, así como los ritos expiatorios del llamado accionismo vienés son también ejemplos de este espíritu transgresor.

Estas obras nacían del mismo clima intelectual que alumbró el conceptualismo. Los *performances* tenían la ventaja de que podían transmitir conceptos sin dejar atrás una obra de arte que pudiera valorarse en términos estéticos y comerciales. El único objeto aquí era el cuerpo, lo que llevó a etiquetarlo como «arte corporal». Artistas como el estadounidense Bruce Nauman y la pareja británica Gilbert & George se fotografiaban a sí mismos como si fueran esculturas vivientes.

El espectador de muchas de estas obras se convertía en *voyeur*, aunque no todas los *performances* eran espectaculares o se presentaban al público. El taiwanés Tehching Hsieh investigó la naturaleza del tiempo en una serie de *performances* únicos. En el primero, se encerró durante un año (1978-1979) en una jaula de madera sin hablar, leer, escribir, escuchar la radio o ver la televisión. Un amigo le visitaba a diario para llevarle comida, retirar los desperdicios y hacerle una fotografía.

Aunque para Hsieh estas fotografías eran documentación y no obras de arte, se expusieron en galerías en las décadas de 1980 y 1990. El arte del *performance* fue integrándose en el arte mayoritario conforme las instituciones adquirían su documentación visual y sonora e incorporaban actuaciones en vivo a su programación.



OBRA CLAVE en el Electronic Arts Intermix, Nueva York

Pinchneck, 1969, BRUCE NAUMAN

El *performance* afirmaba que el cuerpo es un medio artístico y por tanto exploraba sus matices y gestos. Este fotograma, sacado de una serie de películas, presenta a Nauman deformándose el cuello, la mejilla y la boca en un intento por llamar la atención sobre la maleabilidad de las formas humanas.

OTRAS OBRAS en el Electronic Arts Intermix

Antología Performance, 1975-1980, MARINA ABRAMOVIC

Documentación de obras seleccionadas, 1971-1974, CHRIS BURDEN

Danza o ejercicio en el perímetro de un cuadrado (Danza cuadrada), 1967-1968, BRUCE NAUMAN

Hasta ella e incluidos sus límites, 1976, CAROLEE SCHNEEMANN

dadaismo, neodadaismo, nuevo realismo, conceptualismo, Fluxus

impresionismo, posimpresionismo, Escuela de Londres, fotorrealismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Fluxus

El nombre Fluxus, flujo en latín, describe a un grupo de artistas internacionales y multidisciplinares que hacían acciones radicales conjuntas. Buscaban borrar las fronteras entre arte y vida y crear, en palabras de su principal teórico, George Maciunas, «arte vivo».

DICK HIGGINS (1938-1998); **ALISON KNOWLES** (1933); **GEORGE MACIUNAS** (1931-1978); **YOKO ONO** (1933); **BEN VAUTIER** (1935)

Fluxfests, intermedia, arte vivo, multidisciplinar, *performance*

Maciunas inventó el término *Fluxus* en 1961 para describir a una comunidad de artistas, diseñadores, escritores, músicos y activistas que colaboraban en proyectos experimentales. Entre sus integrantes estaban la artista Yoko Ono, el conceptualista Joseph Beuys, el pionero del videoarte Nam June Paik, la cultivadora del libroarte Alison Knowles, los compositores de música *avant-garde* George Brecht y Dick Higgins, y el poeta Emmett Williams.

Ninguno de estos creadores restringía su actividad a una sola disciplina. El término *Fluxus* se escogió porque refleja la manera en que sus miembros «fluían» entre distintas prácticas artísticas, así como la siempre cambiante composición de su comunidad. Higgins acuñó el término *intermedia* para explicar cómo estas actividades no entraban en ninguna categoría. Ejemplos de esto último son la pieza de Brecht *Drip Music* (1962), medio partitura musical medio *performance*, una amplificación del sonido que hace el agua al verterse en distintos contenedores; acciones de Yoko Ono que incorporaban texto y sonido, y las llamadas Ediciones Fluxus, publicaciones artísticas realizadas por varios miembros del grupo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La naturaleza heterogénea del movimiento se refleja en su lema, expresado por Maciunas: «Cualquier cosa puede ser arte y cualquiera puede hacerlo». Los proyectos fluxus buscaban no solo forzar las fronteras de aquello que puede considerarse arte, sino eliminarlas. Las piezas contenían crítica social y Maciunas aspiraba a que su mensaje llegara a todo el mundo y «no solo a críticos, diletantes y profesionales» del mundo del arte. Para acercarse al público las obras tenían una simplicidad «hazlo tú mismo», humor y diversión.

Los *performances* y las piezas sonoras se presentaban al público en festivales conocidos como Fluxfests o Fluxconcerts, organizados en las principales ciudades europeas y estadounidenses. Muchas de las acciones y composiciones se generaban aleatoriamente, revelando así la influencia del neodadá John Cage, pionero de la música creada al azar. En su convicción de que el arte debe ser vida y no mercancía, algunos de estos artistas se negaban a vender sus obras; así, los franceses Robert Filliou y Ben Vautier practicaban el *mail art*, con intercambio gratuito de sobres, sellos y postales hechos por artistas.

Es difícil englobar a este colectivo bajo un solo ismo. A principios de los sesenta Maciunas habló de la relación entre Fluxus y neodadaísmo por su manera de experimentar con distintos soportes, pero también lo vinculaba con el *performance* y el conceptualismo por sus postulados anticomerciales y su redefinición de lo que constituye una obra de arte. Por ello Fluxus mantuvo su influencia más allá de los setenta.

OBRAS CLAVE en el Fogg Museum, Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts

↖ *Fluxfest*, 1967, VARIOS ARTISTAS
Los Fluxfests eran los eventos de mayor resonancia del grupo. Los artistas buscaban una participación amplia y para ello formaban alianzas fuera del mundo de las bellas artes. En el evento anunciado aquí con un cartel diseñado por Ida Griffin, compañera del también artista psicodélico Rick Griffin, Fluxus unía fuerzas con representantes de la contracultura de San Francisco en los años sesenta.

← *Caja anual Flux 2*, c. 1968, VARIOS ARTISTAS
Los contenidos de esta caja de edición limitada demuestran la naturaleza lúdica e interdisciplinar del colectivo. Se trata de objetos proporcionados por distintos artistas y que invitan a distintas acciones. Hay desde barajas de cartas y cerillas hasta medicamentos o semillas.

OTRAS OBRAS en el Fogg Museum

Fluxkit, 1964, DICK HIGGINS
Bean Rolls, 1964, ALISON KNOWLES
Fluxus 3 newspaper eVenTs for the pRicE of $1 No. 7 February 1, 1966, 1964, GEORGE MACIUNAS
Pomelo, 1964, YOKO ONO
La elección del cartero 1964, BEN VAUTIER

futurismo, dadaísmo, neodadaísmo, conceptualismo, *performance*

impresionismo, neoimpresionismo, Escuela de París, expresionismo abstracto, realismo *Kitchen Sink*

Arte procesal

Describe aquellas obras de arte que llamaban la atención sobre los procesos de su realización. A finales de los sesenta y durante los setenta, sobre todo en Estados Unidos, los procesos experimentales y el comportamiento de determinados materiales no convencionales se convirtieron en tema central de la obra de arte.

BARRY FLANAGAN (1941-2009); **HANS HAACKE** (1936); **EVA HESSE** (1936-1970); **ROBERT MORRIS** (1931); **RICHARD SERRA** (1939)

antiforma, gravedad, propiedades, materiales no convencionales

Aunque se conservaban los planos y los bocetos para exponerlos más tarde, en el arte moderno persistía la idea de que los procesos de producción de una obra deben ocultarse al espectador. Tal y como explicaba el pionero del minimalismo Robert Morris en 1968, en un influyente artículo titulado «Antiforma» en la revista *Artforum*: «La forma sólida de los objetos precedía a toda consideración del medio. Los materiales mismos se han visto limitados a aquellos que dan forma eficientemente al objeto general». Lo importante era la obra terminada, y los materiales y procesos se consideraban algo secundario.

El arte procesal subvirtió esta práctica «antientrópica y conservadora», en palabras de Morris, convirtiendo los materiales y el proceso creador en el tema central. El año anterior a publicar su artículo en *Artforum*, el artista colgó delgadas tiras de fieltro de un clavo en la pared y dejó que el tejido adoptara su propia configuración. Renunciar a la disposición de los materiales era un gesto de resonancias dadá. Morris dejaba que la gravedad y las propiedades del fieltro configuraran la obra de arte.

Su compatriota Richard Serra exploró la gravedad en una larga serie de obras con tuberías y planchas de plomo apoyadas las unas contra las otras y contra las paredes de una galería. En *Splashing* (1968), en un almacén proporcionado por su marchante, Serra vertió plomo fundido en una esquina donde la pared se encontraba con el suelo. El resultado le debía más al proceso de solidificación del metal que a los cálculos del artista.

El arte procesal se remonta a las pinturas expresionistas abstractas de Jackson Pollock, en las que el proceso de vertido de la pintura era fundamental. Pero en los lienzos de Pollock la expresión humana seguía siendo central. Las obras a base de goteo de pintura de Morris Louis, representante de la abstracción pospictórica, eran primas cercanas del arte procesal puesto que Louis evitaba cualquier movimiento gestual y sus creaciones son un testimonio de la viscosidad de la pintura y de las propiedades absorbentes de la tela.

De acuerdo con el conceptualismo imperante entonces, la función del artista a menudo consistía en fijar las reglas de trabajo de manera premeditada. Una vez puestos en marcha los procesos, entonces dejaban que los materiales «hicieran el trabajo», sin interferir. Hubo quienes exploraron el comportamiento de materiales poco convencionales, como el neón (Keith Sonnier), el látex (Lynda Benglis) y la arena (Barry Flannagan) y también quienes experimentaban con procesos que iban desde la condensación (Hans Haacke) hasta la descomposición (Eva Hesse).

El arte procesal se incluye con frecuencia dentro del posminimalismo. Aunque remite a las formas lisas del minimalismo, comparte un interés por las propiedades inherentes a los materiales industriales. También está estrechamente ligado al *land art*, donde los procesos naturales son protagonistas, y también al *arte povera* italiano.

OBRA CLAVE en el Whitney Museum of American Art, Nueva York

Prop, 1968 (refabricado en 2007), RICHARD SERRA
Las despojadas piezas procesales de Richard Serra tienen mucho de minimalistas. La simplicidad de la composición —una plancha de plomo de 5 m² sujeta por una tubería también de plomo, a su vez apoyado contra la pared— subraya el proceso mismo de gravedad que la hace posible.

OTRAS OBRAS en el Whitney Museum of American Art

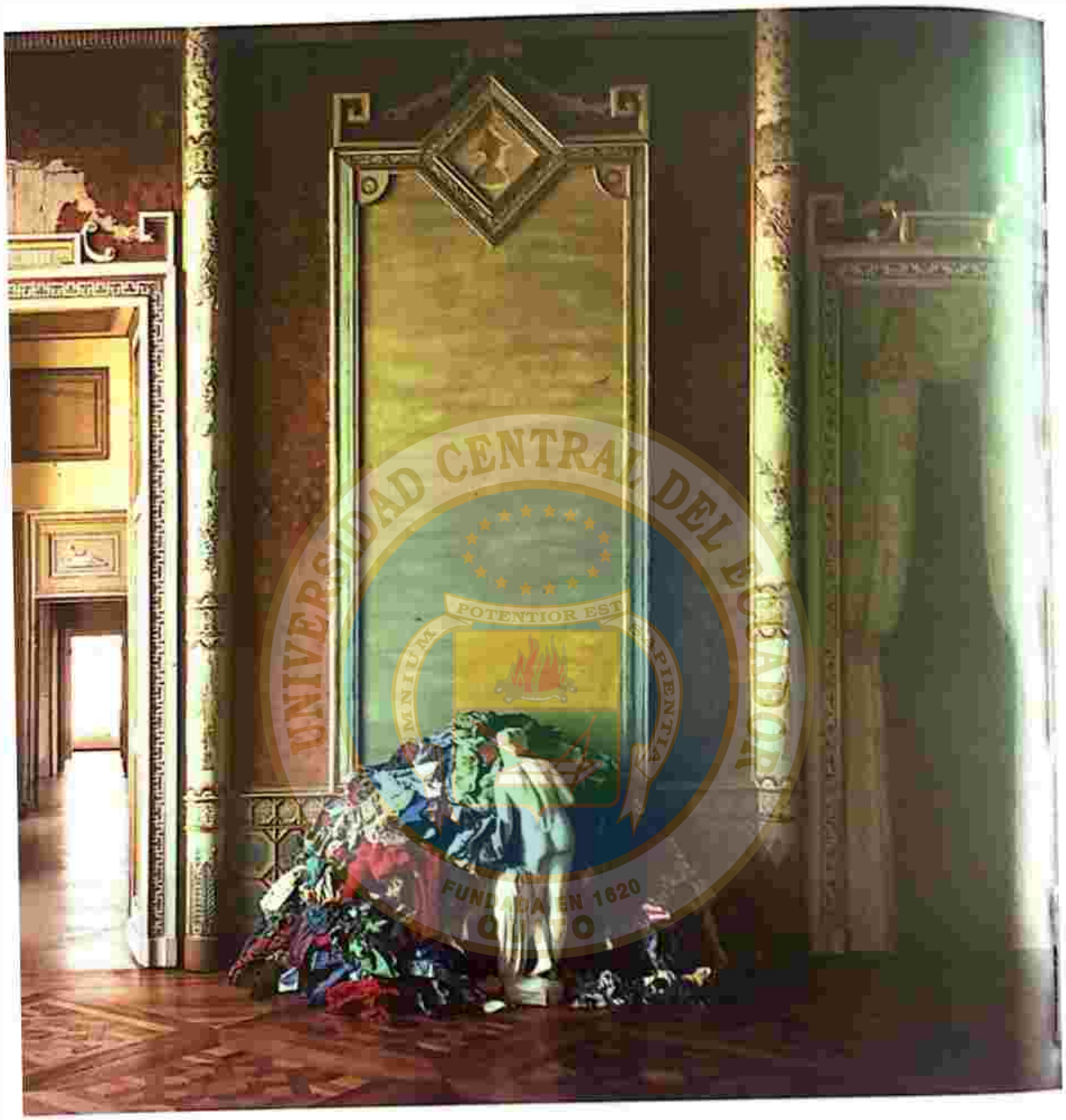
Sin título, 1970, EVA HESSE
Tet, 1958, MORRIS LOUIS
Sin título (Haces L), 1965, ROBERT MORRIS
Out-of-Round IX, 1999, RICHARD SERRA
Ba-O-Ba, Número 3, 1969, KEITH SONNIER

dadaísmo, cinetismo, abstracción pospictórica, *arte povera*, *land art*

impresionismo, expresionismo, Nueva Objetividad, realismo *Kitchen Sink*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Arte povera



El llamado «arte pobre» describe el trabajo de un grupo de artistas activo en Italia en la segunda mitad de la década de 1960. El adjetivo *pobre* hace referencia a lo cotidiano de los materiales, que iban desde hortalizas a harapos, pero su significado es más complejo y alude a la ausencia de convenciones culturales o sociales.

GIOVANNI ANSELMO (1934); LUCIANO FABRO (1936-2007); JANNIS KOUNELLIS (1936); MARIO MERZ (1925-2003); MICHELANGELO PISTOLETTO (1933)

subversivo, materiales cotidianos, yuxtaposiciones, revolucionario, simbólico

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Germano Celant fue el principal teórico y comisario del *arte povera*, que describió en un artículo para *Flash Art* en 1967. En él hablaba de un grupo de artistas italianos (además del griego Jannis Kounellis) a los que llevaba asociado desde 1963.

Las ideas de Celant han de verse en el contexto del situacionismo y de otras ideologías revolucionarias de los sesenta que buscaban desafiar el capitalismo occidental. El crítico establecía un contraste entre arte «rico» y «pobre». El primero tenía una «dependencia cleptómana del sistema y del uso de lenguajes codificados y artificiales en cómodo diálogo con estructuras existentes»; el segundo era «algo repentino e impredecible respecto a las expectativas convencionales».

Los artistas que según Celant practicaban el *arte povera* vivían en el norte de Italia y cultivaban sobre todo la escultura, la instalación y el *performance*. Para desafiar las normas sociales usaban materiales cotidianos en yuxtaposiciones inesperadas con otros objetos, en un eco del surrealismo. Aunque a menudo se trataba de materiales modestos, también había piezas de costosa fabricación. Tal y como Celant explicaba, «pobre» quería decir contra las convenciones, no barato.

La *Venus de los harapos* (1967) de Michelangelo Pistoletto era una copia de una estatua clásica de la diosa apoyada contra una montaña de ropa de segunda mano. ¿Estaba sugiriendo el artista que los harapos contemporáneos tienen el mismo valor que una obra de arte antigua? Piezas como esta tienen mucho que ver con el conceptualismo, por el cual la principal ambición de una obra artística es articular preguntas complejas.

Mario Merz construyó una serie de esculturas «iglú» con materiales como sacos de tierra, luces de neón, redes y enormes trozos de cera. El carácter nómada del iglú se interpretaba como el símbolo de la sociedad moderna. El artista afincado en Milán Luciano Fabro examinaba el estado de la nación en sus mapas de Italia. Por ejemplo uno de ellos se expuso suspendido del revés, en alusión a las diferencias norte/sur. El proceso era la principal preocupación del turinés Giovanni Anselmo. En su *Estructura que come*, de 1968, una lechuga mantiene dos bloques de piedra en tensión. Cuando se descomponga, uno de los bloques caerá.

El *arte povera* tiene rasgos comunes con el arte procesal, aunque este estaba más interesado en las propiedades físicas de los materiales que en su simbolismo. También está cerca de Fluxus por su ampliación de la definición de lo que es obra de arte.

OBRA CLAVE en el Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turín

Venus de los harapos, 1967, MICHELANGELO PISTOLETTO

Quizá la obra más emblemática del *arte povera*, la escultura de Pistoletto (de la cual esta es una de las varias versiones) combina el pasado y el presente de Italia de forma provocadora. Algunos la consideran una metáfora de la sociedad de consumo; otros, una sátira sobre la percepción que tiene Italia de su legado artístico.

OTRAS OBRAS en el Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Respiración, 1969, GIOVANNI ANSELMO
Espejo de Italia, 1971, LUCIANO FABRO
Sin título, 1969, JANNIS KOUNELLIS
Iglú: la tienda de Gadafi, 1968-1981, MARIO MERZ
Muchacha caminando, 1962-1966, MICHELANGELO PISTOLETTO

surrealismo, neodadaísmo, conceptualismo, Fluxus, arte procesal

impresionismo, Escuela de Londres, expresionismo abstracto, fotorrealismo

Land art

Desde finales de los sesenta, artistas estadounidenses y británicos empezaron a realizar esculturas de gran formato en entornos naturales, empleando a menudo materiales encontrados allí mismo. Conocidas como *land art* o arte de la tierra, estas piezas solían explorar cuestiones ecológicas.

CHRISTO (CHRISTO VLADIMIROV JAVACHEFF, 1935) **Y JEANNE-CLAUDE** (JEANNE-CLAUDE DENAT DE GUILLEBON, 1935-2009); **RICHARD LONG** (1945); **WALTER DE MARIA** (1935); **DENNIS OPPENHEIM** (1938-2011); **ROBERT SMITHSON** (1938-1973)

conciencia ambiental, geométrico, monumental, formas naturales, áreas remotas

El *land art* vivió su esplendor entre finales de la década de 1960 y mediados de la de 1970. Situar esculturas en paisajes naturales no era una novedad; sí lo era en cambio crearlas a partir de dichos paisajes, con procesos que incluían excavar, moldear la tierra y cambiar rocas de sitio.

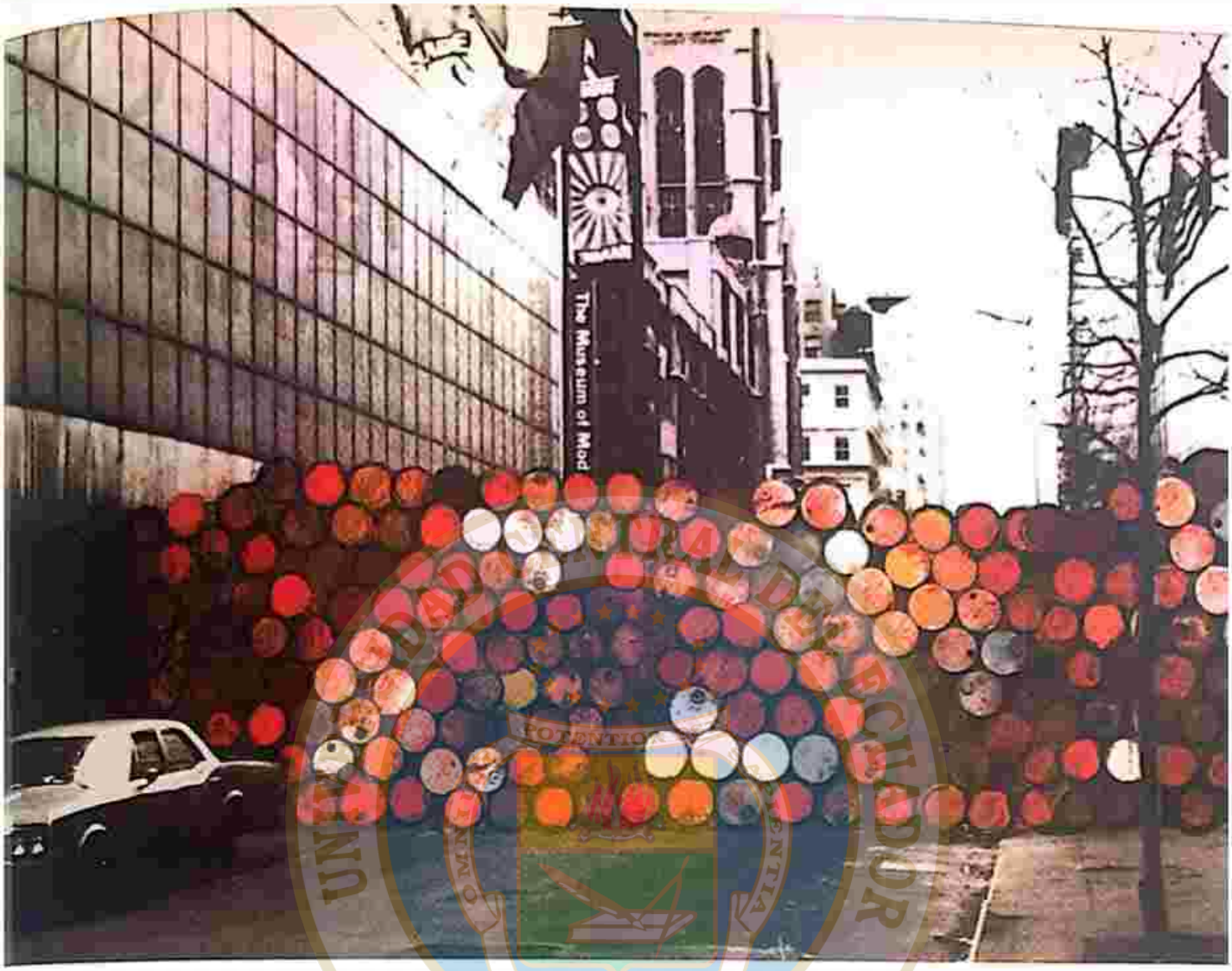
El artista Robert Smithson desplazó más de 6.000 toneladas de roca de las orillas del Gran Lago Salado de Utah para formar *Spiral Jetty* (1970), una espiral de basalto y tierra de 500 metros de largo que sobresalía del agua. Por su forma, sus dimensiones monumentales, su aislada ubicación y mensaje ecológico (la zona se había visto afectada por prospecciones petrolíferas), la creación de Smithson es *land art* en estado puro.

La pieza debía sumergirse y después asomar conforme bajaba el nivel del agua, pero Smithson erró sus cálculos y permaneció hundida hasta 2004, por lo que se la conocía únicamente por fotografías y películas. Como mejor se ve es desde el aire, cuando evoca construcciones arcaicas como las líneas de Nazca o Stonehenge. Smithson y otros artistas como él eran conscientes de esta asociación del *land art* con prácticas místicas de culturas centenarias. Otras obras monumentales en áreas también remotas se deben al estadounidense Michael Heizer y su *Doble negativo* (1969), una gigantesca trinchera en Nevada, y el cráter Roden (de casi cinco kilómetros de ancho) en Arizona, que James Turrell lleva desde 1977 intentando transformar en un observatorio astronómico natural. En *Identity Stretch* (1975), su compatriota Dennis Oppenheim reproducía las huellas dactilares superpuestas de él y de su hijo en alquitrán. Un gesto a gran escala pero también muy íntimo.

El *land art* introdujo materiales hechos por el hombre en el entorno para resaltar determinadas formas y procesos naturales. En *Lightning Field* (1977), el californiano Walter de Maria instaló una retícula de 400 postes de acero en Nuevo México para ayudar a conducir la electricidad.

Christo y Jeanne-Claude (nacidos en Bulgaria y Marruecos respectivamente) envolvían con tela playas, parques e incluso un valle entero. En las galerías de arte se exponían fotografías, planos y textos sobre estas piezas. Así, *Obras de la tierra* fue el título de una exposición en la neoyorquina Dwan Gallery en 1968 que inauguró el movimiento. Los británicos Richard Long y Hamish Fulton realizaban piezas durante sus largas caminatas a lugares remotos, y a continuación plasmaban sus experiencias en una serie de obras destinadas a ser expuestas y que incluían esculturas hechas de materiales como barro, tierra y roca.

Varios artistas minimalistas y procesales cultivaron el *land art*, ya que revelaba las propiedades inherentes del paisaje de forma similar a la que otros estilos revelaban las de los materiales industriales. Aunque perdió visibilidad durante los ochenta, sigue influyendo en un arte moderno que cada vez tiene mayor conciencia ecológica.



OBRA CLAVE en el MoMA, Nueva York

Estructura con 441 barriles - el muro (proyecto para la calle 43 entre las avenidas 5 y 6), 1968, CHRISTO
Christo y Jeanne-Claude han hecho instalaciones en entornos urbanos y rurales, creando obras monumentales que irrumpen en la vida cotidiana. Uno de sus proyectos irrealizados —ilustrado en esta fotografía tratada hecha por el propio Christo— consistía en bloquear una calle junto al MoMA con un muro hecho de barriles de petróleo pintados de colores.

OTRAS OBRAS en el MoMA

Sobre el río. Proyecto para el río Arkansas, estado de Colorado, 1996, CHRISTO
10 millas en línea recta, Dartmoor, Inglaterra, 1970, RICHARD LONG
Estudio para TIME POCKET, 1968; *Autopista 20*, 1969, DENNIS OPPENHEIM
Espejo con roca de sal (Propuesta para museo y minas de sal), 1968, ROBERT SMITHSON

minimalismo, conceptualismo, *arte povera*, nueva escultura británica

fauvismo, futurismo, constructivismo, expresionismo abstracto, arte pop

Videoarte

El videoarte empezó a exponerse en museos a finales de los sesenta. Al principio las obras se proyectaban en pantallas de televisión; luego los avances tecnológicos permitieron instalaciones más interactivas. El efecto buscado podía ser estético, pero también reflexionar sobre cómo la televisión distorsiona la realidad.

DARA BIRNBAUM (1946); **DAN GRAHAM** (1942); **NAM JUNE PAIK** (1932-2006); **IRA SCHNEIDER** (1939); **BILL VIOLA** (1951)

instalación, montajes, múltiples monitores, posproducción, televisión

La primera exposición de videoarte en Estados Unidos se llamó *La televisión como medio creativo* y se celebró en 1969 en la Howard Wise Gallery de Nueva York. Aunque los artistas ya llevaban usando este medio algunos años —en concreto los artistas de Fluxus Nam June Paik y Wolf Vostell—, era más común su uso en los *performances* para grabar sus acciones. Esta exposición declaraba que la televisión era un medio artístico en sí mismo antes que una modalidad de documentación. Las obras expuestas incluían la realizada por Paik y la cellista Charlotte Moorman, *TV Bra for Living Sculpture*, en la que Moorman llevaba puesto un sujetador hecho de dos pantallas mientras tocaba y en las que se emitían imágenes cambiantes. En *Wipe Cycle*, de Ira Schneider y Frank Gillett, un conjunto de monitores mostraban imágenes en directo y las pantallas iban quedándose en blanco alternativamente. *The Archetron*, de Thomas Tadlock, combinaba tres retransmisiones televisivas con un efecto caleidoscópico.

Esta exploración de los efectos estéticos pronto se acompañó de un interés por las propiedades más formales y teoréticas del vídeo, tales como su capacidad para representar el tiempo. En la instalación del estadounidense Dan Graham *Present Continuous Past(s)* (1974) los visitantes se desplazaban por una sala con dos paredes recubiertas de espejos y otra en la que había montados una pantalla y una cámara de vídeo. La cámara capturaba lo ocurrido y lo proyectaba en la pantalla ocho segundos más tarde. Si el visitante miraba los espejos se veía a sí mismo en el presente y el pasado de forma simultánea.

OBRAS CLAVE en el Electronic Arts Intermix, Nueva York

← *Global Groove*, 1973, **NAM JUNE PAIK**
Un vídeo a color de 28 minutos de duración que es casi un manifiesto del videoarte. En los primeros planos se explica que es un «atisbo del paisaje visual del mañana». Ejemplifica así la experimentación estética de los primeros años del videoarte, combinando sonido e imágenes de forma anárquica.

A partir de finales de los años setenta los artistas se concentraron en el contenido de las imágenes en movimiento. La neoyorquina Dara Birnbaum editaba montajes de series de televisión para cuestionar su representación del ser humano, en especial de la mujer. Su compatriota Bill Viola grababa vídeos a cámara lenta de figuras en una suerte de «fluir emocional», una reflexión sobre la condición humana.

Viola y otros se beneficiaron de los avances tecnológicos tanto en la posproducción como en la presentación de sus creaciones. Hoy la cámara de vídeo es una herramienta integral del arte contemporáneo, usada de forma tan inmediata como los pinceles para un amplio espectro de objetivos artísticos.

↑ *Tecnología /Transformación: Wonder Woman*, 1978-1979, DARA BIRNBAUM
El videoarte se ha caracterizado siempre por su actitud crítica frente a la televisión de masas. En esta innovadora obra Birbaum montó fragmentos de la serie televisiva *Wonder Woman* para demostrar que la tan supuestamente poderosa mujer era también tratada como un objeto sexual.

OTRAS OBRAS en el Electronic Arts Intermix

Besa a las chicas: hazlas llorar, 1979, DARA BIRNBAUM
Rock My Religion, 1982-1984, DAN GRAHAM
Tributo a John Cage, 1973, NAM JUNE PAIK
Chott el-Djerid (Retrato en luz y calor), 1979; *No sé qué aspecto tengo*, 1986, BILL VIOLA

neodadaísmo, conceptualismo, Fluxus, *performance*, sensacionalismo

suprematismo, neoplasticismo, Escuela de París, arte concreto, tachismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

4

FINALES DEL SIGLO XX

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Término que describe las reacciones contra el pensamiento y la cultura propios de la época moderna o modernismo. Su uso no se extendió hasta la década de 1970. Bajo el rechazo a la modernidad subyace el concepto de que las ideas no pueden describir verdades fundamentales.

SHERRIE LEVINE (1947); **RICHARD PRINCE** (1949); **DAVID SALLE** (1952); **JULIAN SCHNABEL** (1951); **CINDY SHERMAN** (1954)

contingencia, duda, irreverencia, deconstrucción, subversión

Las palabras *posmodernismo* o *posmodernidad* se emplean desde los setenta para describir estados o condiciones opuestas a la modernidad. Algunos críticos han argumentado que estos cambios han traído consigo un periodo nuevo y todavía vigente conocido como era posmoderna.

La mayoría de movimientos de arte moderno hasta finales del siglo xx afirmaban que, con los medios adecuados, el arte tenía la capacidad de presentar y explicar verdades esenciales. Estas certidumbres iban desde lo emocional (expresionismo abstracto) al potencial de las tecnologías (constructivismo). El posmodernismo se basa en el

rechazo de la existencia de esas verdades esenciales. En 1979 Jean-François Lyotard definía el término como «la incredulidad frente a las metanarrativas», es decir, la duda de que una sola ideología pueda definir de forma precisa nuestra condición o conducir al progreso. A finales de los sesenta Jacques Derrida desarrolló la llamada deconstrucción, que afirmaba que las ideas son imprecisas, inestables, interdependientes e inherentemente contradictorias, por lo que pueden subvertirse.

Aunque la deconstrucción fue muy influyente en la crítica literaria, su estilo subversivo está también presente en las artes visuales. Los artistas socavaron las prácticas del pasado para llamar la atención sobre la naturaleza contingente de las ideas y las imágenes. La fotógrafa Cindy Sherman, por ejemplo, empleaba disfraces y maquillaje para transformarse a sí misma en una serie de retratos, que subrayaban la naturaleza compleja de la identidad y también de los estereotipos. Sus compatriotas Richard Prince y Sherrie Levine fotografiaban anuncios publicitarios y la obra de otros artistas, desafiando así el concepto de originalidad creativa.

Neoexpresionistas como Julian Schnabel o Francesco Clemente exploraban la idea del gusto en obras intencionadamente «malas».

Si ningún estilo era mejor que otro, entonces, ¿por qué no combinarlos todos? Las exuberantes pinturas del estadounidense David Salle buscaban dar respuesta a esta pregunta, con yuxtaposiciones de innumerables imágenes. Lo *kitsch* se saludaba como arte en las obras neopop del neoyorquino Jeff Koons, derribando así cualquier distinción entre alta y baja cultura.

Estos artistas no se definían a sí mismos como posmodernistas, ya que la palabra describe una tendencia a lo irreverente y subversivo antes que un movimiento o creencia. Muchas de estas actitudes están presentes en el conceptualismo y el arte pop o, incluso, en el dadaísmo; por tanto puede argüirse que la posmodernidad es una continuación de la modernidad, la demostración de sus aspectos más complejos y contradictorios.

OBRA CLAVE en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

Comedia, 1995, DAVID SALLE

Obras como este díptico son las que sitúan a Salle en el contexto del posmodernismo. En un gesto de rechazo de la coherencia estilística de las décadas anteriores, yuxtapone imágenes y técnicas de distintos momentos de la historia y de la cultura. El panel derecho incluye una copia de una fotografía de moda en blanco y negro rodeada por mariposas y sobreimpresa a una imagen sacada de un anuncio de los años cincuenta.

OTRAS OBRAS en el Solomon R. Guggenheim Museum

Después de Rodchenko: 1-12, 1987-1988, SHERRIE LEVINE

El estudiante de Praga, 1983, JULIAN SCHNABEL

Fotograma sin título, n.º 15, 1978; *Sin título, n.º 112*, 1982, CINDY SHERMAN

modernismo, dadaismo, neopop, conceptualismo, neoexpresionismo

impresionismo, expresionismo, neoplasticismo, suprematismo, Bauhaus

Describe el estilo de aquellas obras de arte hechas con tal grado de realismo que se asemejan a fotografías. A partir de la década de 1970 se convirtió en una tendencia, sobre todo en Estados Unidos. En ocasiones se aplica a pintura anterior —anterior incluso a la fotografía— y a escultura.

CHUCK CLOSE (1940); ROBERT COTTINGHAM (1935); RICHARD ESTES (1932); MALCOLM MORLEY (1931); GERHARD RICHTER (1932)

detalle, ilusionista, medios de comunicación, representaciones de representaciones

Las descripciones altamente realistas (o ilusionistas) eran uno de los objetivos de los artistas del Renacimiento. Los cuadros del pintor flamenco Jan van Eyck, por ejemplo, en ocasiones parecen fotografías, aunque vivió mucho antes de que se inventara esta disciplina. Las técnicas ilusionistas se fueron transmitiendo de generación en generación a través de las academias. La extrema fidelidad a la realidad tenía tal importancia que el rechazo de la misma por parte de los impresionistas causó un verdadero cisma en la historia del arte.

Los estadounidenses Chuck Close, Richard Estes, Audrey Flack, Robert Cottingham y Robert Bechte, así como el inglés afincado en Nueva York Malcolm Morley, complacieron los gustos mayoritarios en la década de 1970 con obras realistas notables por su meticulosa atención al detalle. Solían trabajar a partir de material fotográfico, transfiriendo la imagen al lienzo antes de pintarla. Close trazaba retículas sobre las fotografías, para luego pintar cada rectángulo individualmente y aplicar pigmento con un aerógrafo para evitar que se vieran pinceladas. Las pinturas parecían hechas por una máquina antes que por la mano del hombre.

Para algunos críticos esta técnica era reaccionaria, la mera ejecución de unos postulados de lo más tradicionales. Sin embargo, la idea de que el fotorrealismo tenía algo de distinto y contemporáneo queda patente en el hecho de que en muchas obras resultaba evidente que eran representaciones de fotografías, es decir, representaciones de representaciones, antes que descripciones directas del mundo exterior. En los retratos de medio cuerpo que pintaba Close, las partes de la fotografía que estaban desenfocadas se plasmaban con la misma precisión que las enfocadas. También ampliaba considerablemente sus fotografías, a menudo por encima de los dos metros, para dotarlas de la solemnidad propia de los retratos pintados.

Al situar la fotografía en el contexto de la pintura Close y otros buscaban llamar la atención sobre cómo, en lugar de ser «reales», las fotografías modifican nuestra experiencia. Esto remite al interés del arte pop por los medios de comunicación, así como a las teorías posmodernas según las cuales la representación y el significante son tan reales como aquello que representan. El alemán Gerhard Richter exploró la manera en que las imágenes fotográficas y cinematográficas representan la historia en sus pinturas sobre la Segunda Guerra Mundial y en una serie sobre el grupo terrorista Baader-Meinhof.

Los temas elegidos por los artistas transmiten, intencionadamente o no, un estado de ánimo o un mensaje, que va desde la soledad existencialista (los cuadros de calles vacías de Estes) a la comercialización (las imágenes de letreros urbanos de Cottingham). Por su parte, el estadounidense Duane Hanson fue uno de los varios escultores que trasladaron el fotorrealismo a las tres dimensiones, con retratos realizados a partir de moldes de personas reales.

OBRA CLAVE en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

Diner, 1971, RICHARD ESTES
Estes pintaba escenas de calles desiertas a menudo trabajando a partir de varias fotografías, de manera que todo el conjunto tuviera la misma intensidad. Las superficies reflectantes son una alusión al proceso mismo del fotorrealismo, en el que la pintura es un reflejo de una fotografía que a su vez es un reflejo de la realidad.

OTRAS OBRAS en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

Alex, 1991, CHUCK CLOSE
Flagg Bros, 1975, ROBERT COTTINGHAM
WaverlyPlace, 1980, RICHARD ESTES
Henley-On-Thames, 1968, MALCOLM MORLEY
Cascada, 1997, GERHARD RICHTER

neoimpresionismo, precisionismo, arte pop, realismo social, posmodernimo

fauvismo, rayonismo, suprematismo, tachismo, expresionismo abstracto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

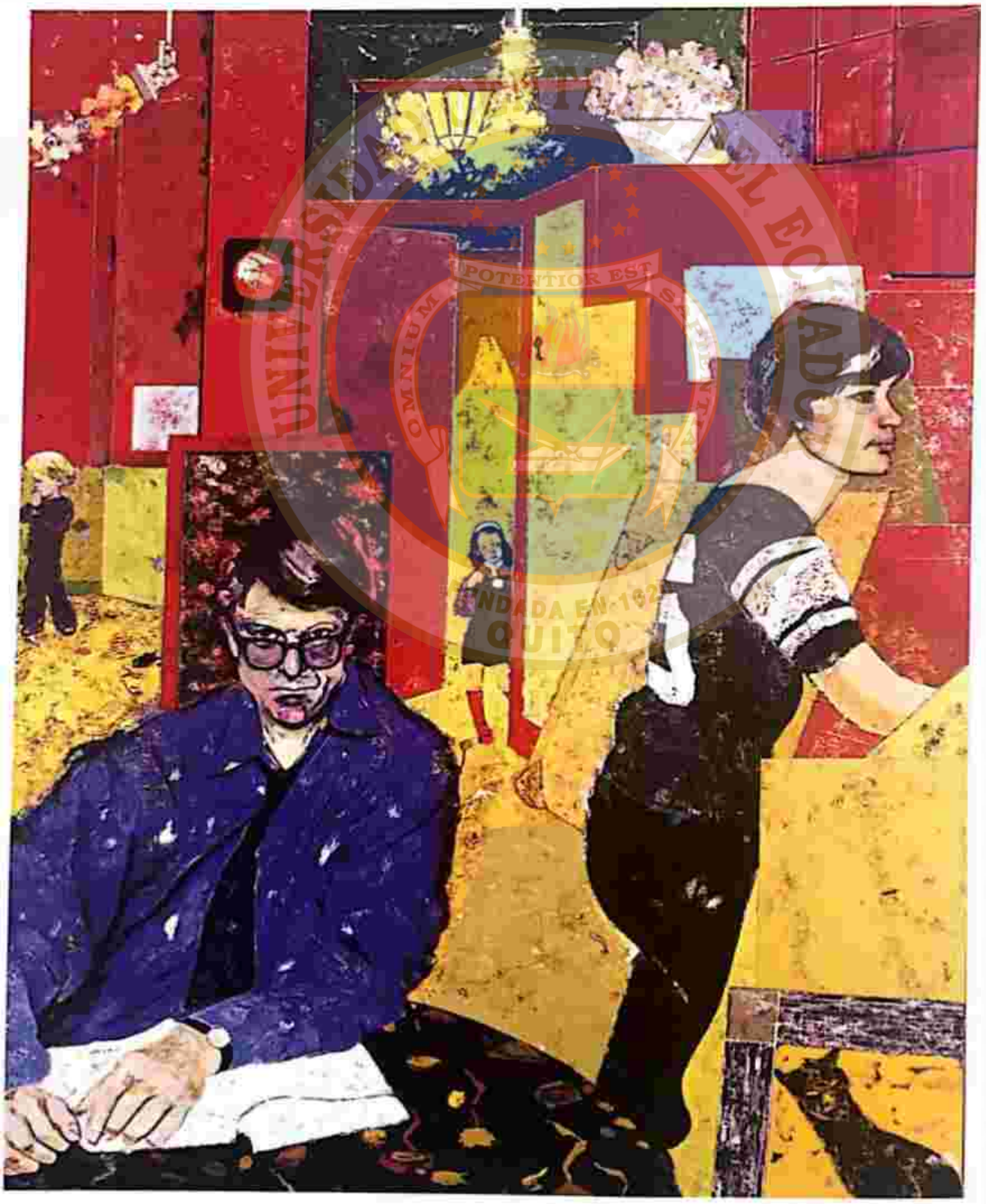
Escuela de Londres

Acuñada por el artista R. B. Kitaj en 1976, esta expresión hace referencia a aquellos pintores activos en Londres que se alejaron del conceptualismo y del minimalismo para cultivar estilos individuales.

MICHAEL ANDREWS (1928-1995); FRANK AUERBACH (1931); FRANCIS BACON (1909-1992); LUCIAN FREUD (1922-2011); R. B. KITAJ (1932-2007)

diverso, expresivo, figurativo, cuerpos humanos, independencia

Habían existido escuelas de París y de Nueva York, de manera que el uso de la etiqueta Escuela de Londres por Kitaj puede considerarse un intento por equiparar la evolución de la escena artística de la capital británica con aquellos otros grupos. El pintor mencionó la



expresión por primera vez con motivo de una exposición titulada *The Human Clay* (La arcilla humana) que comisarió en la Hayward Gallery londinense en 1976. «Hay personalidades artísticas en esta pequeña isla realmente fuertes y únicas y creo que más numerosas que en cualquier otra parte del mundo, exceptuando Estados Unidos —explicaba—. Si alguna de las personalidades extrañas y fascinantes que se encuentran aquí recibieran una mínima fracción de la atención internacional reservada en estos tiempos baldíos al vanguardismo más provinciano y ortodoxo, es muy posible que la Escuela de Londres llegue a ser algo real, que no exista solo en mi cabeza».

Kitaj alababa a sus «amigos persuadidos por la abstracción», aunque la muestra incluía además a artistas pop como Peter Blake y Eduardo Paolozzi, así como esculturas no figurativas de Anthony Caro. Pero la etiqueta *Escuela de Londres* pasó a designar solo arte figurativo, en concreto los estilos expresivos cultivados por Kitaj, Francis Bacon, Frank Auerbach, Lucien Freud, Leon Kossoff y Michael Andrews. Estos seis artistas integraban la exposición titulada *Escuela de Londres* que itineró por Europa durante la década siguiente.

La muestra incluía pinturas viscerales de Bacon con figuras humanas contorsionadas; inquietantes retratos de Lucien Freud en los que asoman tanto la fisiología como la psicología del retratado; pinturas acrílicas de Andrews que exploran las relaciones de las personas entre sí y con los lugares; los paisajes y retratos semifigurativos de Auerbach y Kossoff a base de gruesas capas de pintura incrustadas, así como las altamente complejas y simbólicas escenas de Kitaj.

Algunos críticos han argumentado que la etiqueta de escuela no es apropiada, aunque la llamada Escuela de París también agrupaba a una serie igualmente heterogénea de artistas. Al igual que ella, la de Londres incluía artistas de distintas generaciones así como procedentes de otros países, como Estados Unidos, en el caso de Kitaj, y Alemania (Freud y Auerbach).

Aunque en 1976 el arte figurativo era despreciado por círculos vanguardistas más cercanos al conceptualismo y al minimalismo, en retrospectiva la Escuela de Londres puede verse como el principio de un interés renovado por la figuración, prefigurando así movimientos como el neoexpresionismo de la década de 1980. Además, el rechazo a las modas por parte de sus representantes ha revalorizado sus obras en el mercado de arte internacional.

OBRA CLAVE en la Pallant House Gallery, Chichester, Reino Unido

Los arquitectos, 1981, R. B. KITAJ

Los artistas de la Escuela de Londres se inspiraban en estilos figurativos anteriores. En este retrato del matrimonio de arquitectos Colin St. John Wilson y M. J. Long, Kitaj hace un uso posimpresionista de color y la perspectiva con fines más contemporáneos.

OTRAS OBRAS en la Pallant House Gallery

Estudio de cabeza para grupo de figuras (Estudio de cabeza con turbante), 1967, MICHAEL ANDREWS
Solar en obras en Oxford Street, c. 1960; *Cabeza reclinada de Gerda Boehm*, 1982, FRANK AUERBACH
Mandarina verde, 1946, LUCIAN FREUD
Librosyexpatriota, c. 1970, R. B. KITAJ

posimpresionismo, expresionismo, Escuela de París, existencialismo, realismo *Kitchen Sink*

suprematismo, arte concreto, minimalismo, conceptualismo, *performance*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO POTENTIOR EST

Neoexpresionismo

El neoexpresionismo fue un renacer de la expresión personal en las artes visuales ocurrido alrededor de 1980. Tendencia internacional antes que una estética concreta, se caracterizó por pinturas figurativas y gestuales, a menudo cargadas de significado alegórico e irónico o de una conciencia típicamente posmoderna.

GEORG BASELITZ (1938); **JEAN-MICHEL BASQUIAT** (1960-1988); **PHILIP GUSTON** (1913-1980); **ANSELM KIEFER** (1945); **JULIAN SCHNABEL** (1951)

figuración, grotesco, tosquedad, introspección, simbolismo

A finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 se puso de moda anunciar la «muerte» de la pintura, conforme los cuadros al óleo y acrílicos eran reemplazados por pantallas de televisión en el videoarte, por el cuerpo humano en el *performance*, por rectángulos en el minimalismo y por textos en el conceptualismo. Pero sin embargo una serie de exposiciones a principios de los ochenta demostraron que no era así. En concreto, una muestra organizada en la Royal Academy of Arts londinense en 1981 se caracterizó por un predominio de la pintura figurativa, expresiva y simbólica, así como por una nueva introspección por parte de los artistas.

Gran parte de estos venía de Alemania, lo que justificaba el uso del término *neoexpresionismo*, puesto que el expresionismo de principios del siglo xx había sido en gran medida un fenómeno germano. Aunque la estética neoexpresionista recordaba al tachismo, tenía una cualidad introspectiva de la que dicho movimiento había carecido.

George Baselitz, por ejemplo, imitaba de forma deliberada el *art brut* de los años cincuenta, pero revertía por completo las convenciones al pintar sus cuadros al revés. Esta inversión de la perspectiva hacía difícil identificar los elementos del cuadro y llevaba al espectador a fijar su atención en las pinceladas. El resultado del cuadro desde el punto de vista representacional era por tanto ambiguo, lo que fomentaba una distancia crítica que, paradójicamente, desafiaba al espectador a examinarlo con mayor detenimiento.

Otros representantes alemanes de este estilo fueron Gerhard Richter, quien combi-

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
PLUS ULTRA
PLUS INTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

naba las composiciones abstractas caleidoscópicas con piezas fotorrealistas, y Anselm Kiefer, quien meditaba sobre la historia en obras interdisciplinares que mezclaban pintura con paja, madera y tela cosida. En Italia el movimiento también floreció con el grupo Transvanguardia. Miembros del mismo como Francesco Clemente y Sandro Chia son autores de imágenes neoexpresionistas excepcionalmente sensuales, excéntricas y grotescas.

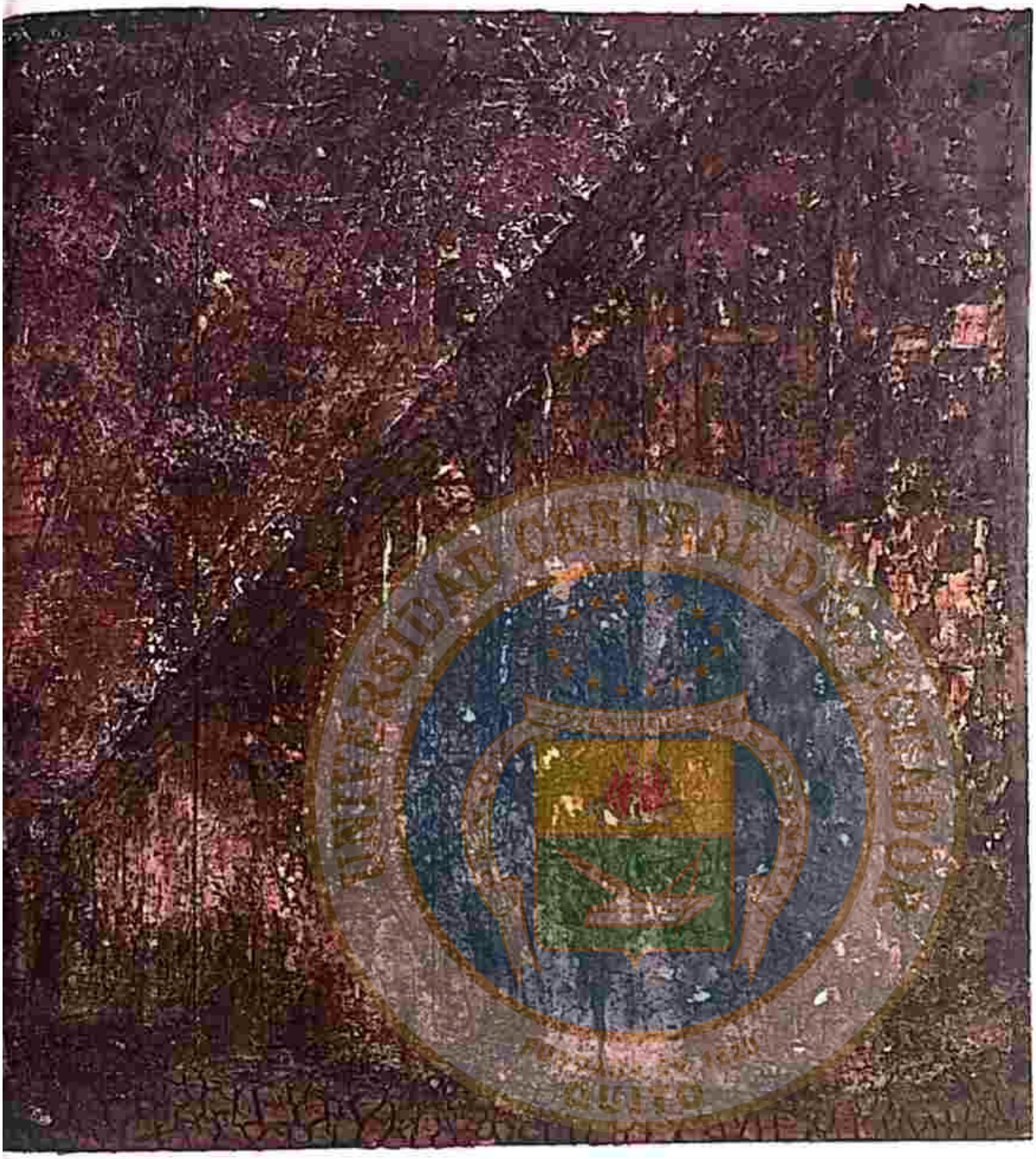
OBRAS CLAVE en el Modern Art Museum of Fort Worth, Texas

Painter's Forms II, 1978, **PHILIP GUSTON**
Guston inspiró a pintores neoexpresionistas más jóvenes con su polémico rechazo de la abstracción pura que había cultivado durante décadas. Sus temas más idiosincrásicos incluyen extremidades arrancadas que ilustran muy bien el gusto por lo grotesco de este estilo pictórico.

En el arte estadounidense se dio una tendencia similar, pero con modalidades propias como la «pintura mala» de Julian Schnabel, caracterizada por colores estridentes, figuras toscamente dibujadas, referencias oscuras y *collages* con pieles de animales. Por su parte, el artista de grafiti Jean-Michel Basquiat combinaba de forma caótica símbolos de la cultura afroamericana, de periodos de la Antigüedad y de la política contemporánea. También están los pintores de la llamada «nueva imagen» (*New Image*) como Susan Rothenberg, cuyas siluetas sencillas y bocetos de caballos fueron las primeras obras en alejarse de la abstracción minimalista en la década de 1970. Philip Guston también fue una influencia al abandonar el expresionismo abstracto por la pintura figurativa inspirada en una estética de cómic, algo que en un principio encolerizó a la comunidad artística.

Aungue el neoexpresionismo ha perdido fuerza en el arte contemporáneo, muchos de sus representantes continúan exponiendo con gran éxito e influyendo a generaciones más jóvenes.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO



Flor de ceniza, 1983-1987, ANSELM KIEFER
Las obras neoexpresionistas se inspiraban en la historia tanto como en su presente. El artista alemán Kiefer incorpora ambas en sus pinturas semiesculturales. Capas de ceniza evocan los destrozos producidos por los bombardeos y los horrores de Auschwitz; el girasol seco simboliza la esperanza de que la sociedad alemana moderna sea capaz de asimilar su pasado.

OTRAS OBRAS en el Modern Art Museum of Fort Worth

Elke, 1976, GEORG BASELITZ
Sin título, 1982, JEAN-MICHEL BASQUIAT
Embarcadero, 1976, PHILIP GUSTON
Quaternity, 1973; *Libroconalas*, 1992-1994, ANSELM KIEFER

posimpresionimo, fauvismo, expresionismo, tachismo, posmodernismo

arte concreto, abstracción pospictórica, minimalismo, conceptualismo, *performance*

Con el arte pop de los cincuenta y sesenta como punto de partida, hacia los años ochenta una serie de artistas jóvenes produjeron piezas que reflexionaban sobre la compleja relación de la sociedad con la cultura popular. Para ello recurrían a enfoques analíticos cercanos al conceptualismo.

JENNY HOLZER (1950); JEFF KOONS (1955); TAKASHI MURAKAMI (1962); RICHARD PRINCE (1949); HAIM STEINBACH (1944)

publicidad, irónico, *kitsch*, materialismo, *objets trouvés*

El neopop (o pospop) fue una tendencia artística antes que un colectivo, que floreció en Nueva York en la década de 1980. Los temas tratados por los artistas eran los mismos que los del arte pop: el atractivo de los bienes de consumo, la cultura de la fama y la interpretación de la realidad mediante fotografías, películas, material impreso y la señalética. La principal diferencia era su actitud. Los artistas neopop habían crecido en el contexto del conceptualismo y el minimalismo y, aunque se rebelaban contra las constricciones estéticas de dichos estilos, habían heredado algunas de sus preocupaciones y tácticas.

Los artistas afincados en Nueva York Richard Prince y Jeff Koons son los representantes más conocidos de este arte. Mientras trabajaba en el departamento de publicidad de *Time Life Publications*, Prince empezó a coleccionar anuncios impresos y fotografías de revistas para confeccionar sus propias obras; refotografiaba las imágenes y a continuación las presentaba solas o combinadas con otras como si fueran objetos artísticos. La única alteración que hacía Prince era la manera de disponer los objetos. De esta manera socavaba dos de los principios básicos del arte anterior —la originalidad y la autoría— y daba protagonismo a las estrategias de las industrias publicitarias y de la prensa escrita.

El acto de tomar prestadas imágenes preexistentes para hacer con ellas obras de arte tiene sus raíces en el dadaísmo de Marcel Duchamp. En su serie «Lo nuevo» (de 1979 en adelante), Jeff Koons presentaba aspiradoras sujetas a la pared o dentro de cajas transparentes e iluminadas con tubos fluorescentes, un tratamiento minimalista de un objeto cotidiano. En una serie posterior, en lugar de presentar *objets trouvés* hacia réplicas de los mismos a gran escala y al detalle. Se trataba de objetos *kitsch* o triviales, a menudo relacionados con la infancia: globos con forma de animales, por ejemplo, se convertían en esculturas realizadas en reluciente acero inoxidable. Tanto los críticos como el público veían una gran dosis de ironía en las obras de Koons, pero este aseguraba que elegía objetos cotidianos que el público pudiera identificar y con los que se sintiera conectado.

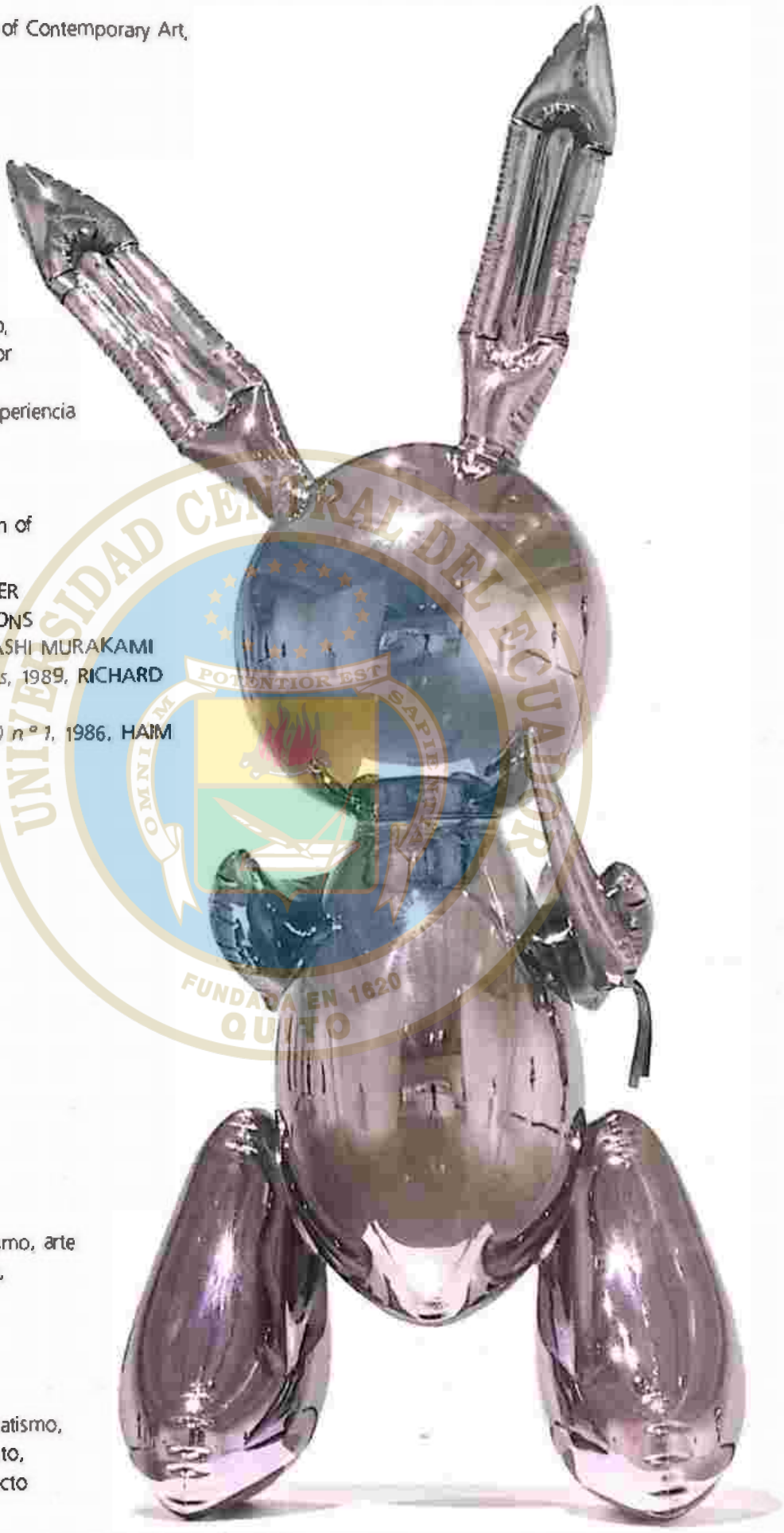
Otros representantes del neopop son el neoyorquino de origen israelí Haim Steinbach, cuyas disposiciones de objetos de la cultura pop eran una reflexión sobre el materialismo, o el japonés Takashi Murakami, que se inspiraba en la estética anime y en el manga. La conceptualista Jenny Holzer, por su parte, era neopop en su uso de gráficos generados por ordenador e instalaciones a base de luces empleadas en señalética y en publicidad.

En la década de 1990 el neopop influyó en la obra de los Jóvenes Artistas Británicos (YBA por sus siglas en inglés), entre ellos Damien Hirst y Gavin Turk, y continúa siendo una tendencia dentro del arte contemporáneo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN QUITO

OBRA CLAVE en el Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

Conejo, 1986, JEFF KOONS
Obra emblemática del arte neopop que ilustra cómo los objetos más kitsch se elevan a la categoría de arte. La superficie altamente reflectante, que Koons repitió en muchas obras posteriores, es lo que hace exclusivo el objeto, pues permite que el espectador vea su imagen reflejada y se convierta así en parte de la experiencia artística.



OTRAS OBRAS en el Museum of Contemporary Art

Tópicos, 1983, JENNY HOLZER
Pantera rosa, 1988, JEFF KOONS
Ojos de medusa, 2002, TAKASHI MURAKAMI
Buenas noticias, malas noticias, 1989, RICHARD PRINCE
Sin título (col, calabaza, jarras) nº 1, 1986, HAIM STEINBACH

dadaísmo, neodadaísmo, arte pop, conceptualismo, sensacionalismo

primitivismo, suprematismo, Bauhaus, arte concreto, expresionismo abstracto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

A partir de los años ochenta y como reacción ante el minimalismo imperante en la década anterior, un grupo de artistas jóvenes británicos obtuvo el favor del público y la crítica con sus esculturas simbólicas y expresivas. La denominación *nueva escultura británica* engloba estilos diversos, tanto figurativos como abstractos.

TONY CRAGG (1949); **RICHARD DEACON** (1949); **ANTONY GORMLEY** (1950); **ANISH KAPOOR** (1954); **BILL WOODROW** (1948)

expresiva, metafísica, sensual, simbólica, ingenio

La nueva escultura británica trasladó a las tres dimensiones lo que la pintura neoexpresionista había hecho en dos, es decir, se rebeló contra el minimalismo y el conceptualismo tan populares en los setenta y reintrodujo el simbolismo, la emoción y el ingenio en una escena artística que se había vuelto muy austera. Al igual que el neoexpresionismo, este movimiento no tenía unos postulados estéticos excluyentes sino que abarcaba una gran variedad de prácticas e intereses.

Lo que cabe preguntarse es hasta qué punto eran «nuevos» estos artistas. Algunos de los rasgos de la nueva escultura británica están ya presentes en artistas anteriores, que ya habían hecho evolucionar la escultura desde la abstracción orgánica representada por Barbara Hepworth y Henry Moore. La voluntad de los artistas más jóvenes de usar el color tenía también un precedente en las vibrantes obras de principios de los sesenta de Anthony Caro, en concreto su composición metálica en rojo brillante *Una mañana*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR OMNIUM SCIENTIARUM INTENTIO FUNDADA EN 1826 QUITO

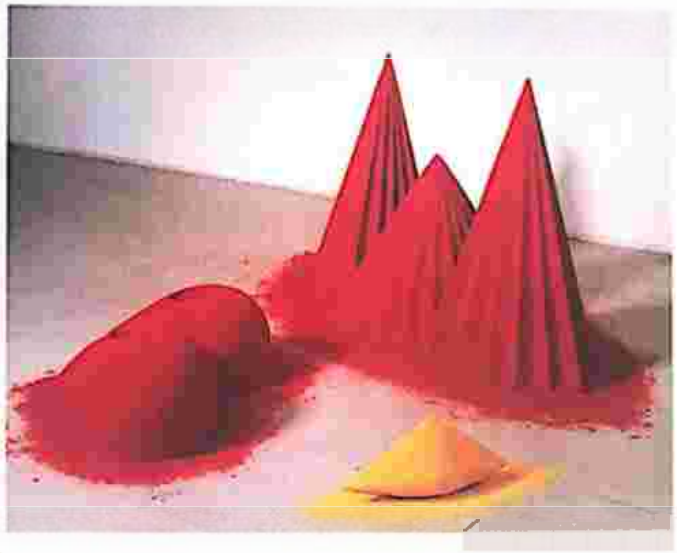
a primera hora (1962). En cuanto a lo inusual de sus materiales, recordaba a las piezas hechas de arena y cuerdas de Barry Flanagan en los sesenta.

Las primeras obras del escultor Tony Cragg pueden verse como la variante británica del *arte povera*, pues usan artículos desechados para plantear cuestiones sociales y culturales. *Gran Bretaña vista desde el norte* (1981) es un mapa de las islas hecho de basura. Bill Woodrow disponía *objets trouvés* (por ejemplo, una puerta de coche, una tabla de planchar o una lavadora) de forma ligeramente cómica, dándoles así nuevos significados.

Richard Deacon hacía esculturas semifigurativas y abstractas a partir de materiales industriales con referencias que incluían desde el cuerpo humano hasta un poema de Rainer Maria Rilke. El tema principal en Antony Gormley era la figura humana: esculpía cuerpos sin rostro en metal y con poses sencillas y simbólicas.

La abstracción está también presente en la nueva escultura británica. Las obras de pequeño formato de Alison Wilding exploran las propiedades sensuales de materiales que van desde la cera de abeja y la seda hasta la goma, el plástico y el acero, mientras que la iraní Shirazeh Houshiary se inspiraba en la doctrina sufí para cargar sus esculturas de un simbolismo espiritual y trascendental.

El artista de origen indio Anish Kapoor también explora lo místico en obras hechas a partir de materiales naturales y pigmentos coloreados (los usados en rituales hindúes) y en piezas de superficie reflectante. Como muchos otros integrantes de la nueva escultura británica, Kapoor es hoy uno de los artistas más influyentes del panorama internacional.



OBRAS CLAVE en la Tate Collection, Reino Unido

↑ *A modo de celebración, descubrí una montaña rebosante de flores rojas*, 1981, **ANISH KAPOOR**
Las creaciones a base de pigmentos de Kapoor simbolizan la renovación del expresionismo y el simbolismo por parte de la nueva escultura británica. El título de la obra, tomado de un haiku, su color y sus formas transmiten una intensa sensación de exuberancia.

← *Cama*, 1980-1981, **ANTONY GORMLEY**
Esta obra temprana de Gormley ilustra el uso de materiales sorprendentes por parte de la nueva escultura británica. A partir de un rectángulo hecho con rebanadas de pan de molde, el artista ha esculpido su propia silueta a base de mordiscos. La naturaleza orgánica del material, que empezó a enmohecerse antes de ser preservado en parafina, constituye una reflexión sobre el consumo y la degradación.

OTRAS OBRAS en la Tate Collection

Gran Bretaña vista desde el norte, 1981, **TONY CRAGG**
Si el zapato encaja, 1981, **RICHARD DEACON**
Three Ways: Mould, Hole and Passage, 1981-1982, **ANTONY GORMLEY**
Adam, 1988-1989, **ANISH KAPOOR**
Lavadora con guitarra, 1981, **BILL WOODROW**

neodadaísmo, arte pop, *arte povera*, neoexpresionismo, sensacionalismo

impresionismo, neoimpresionismo, precisionismo, realismo social, tachismo

En 1977 una exposición de la Royal Academy of Arts londinense titulada *Sensation* dio relevancia al grupo de los llamados Jóvenes Artistas Británicos o YBA por sus siglas en inglés. Sus obras exploran temas contemporáneos pero también atemporales, como la ética o la mortalidad.

JAKE (1966) Y **DINOS** (1962) **CHAPMAN**; **TRACEY EMIN** (1963); **DAMIEN HIRST** (1965); **SARAH LUCAS** (1962); **CHRIS OFILI** (1968)

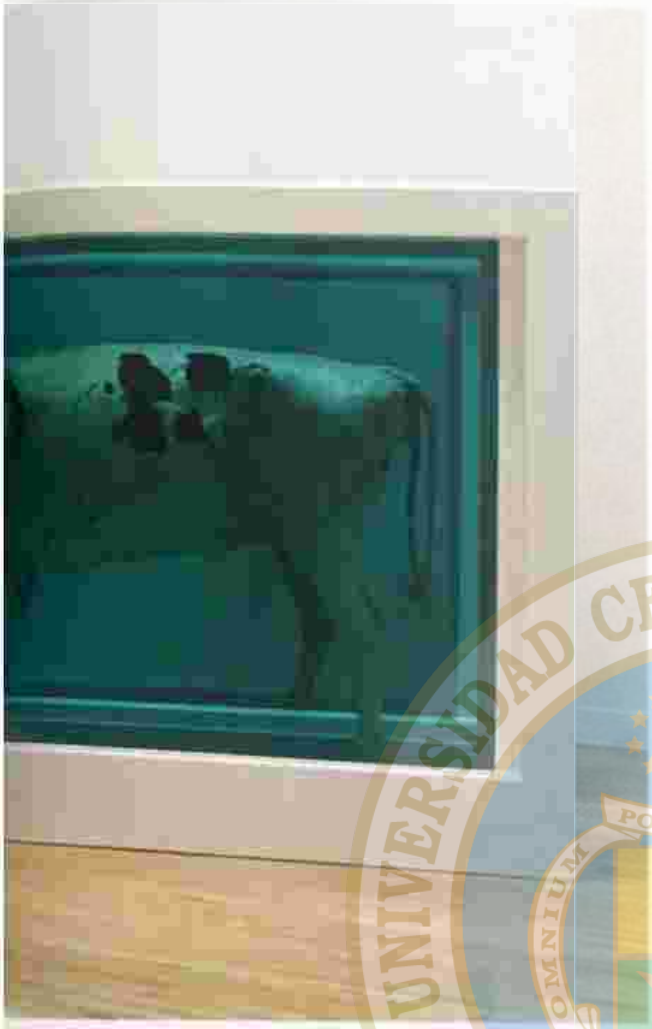
instalaciones, provocador, autopromoción, Saatchi, chocante

Las obras de la exposición *Sensation* procedían de la colección de Charles Saatchi, un ejecutivo publicitario que desde 1985 tenía su propia galería en Londres. Después de la muestra, que tuvo multitud de visitantes y desató una gran controversia en los medios de comunicación, una serie de artistas que ya gozaban del favor de la crítica —como Damien Hirst, Jake y Dinos Chapman, Chris Ofili, Marc Quinn, Gavin Turk y Tracy Emin— se hicieron famosos.

Los retratos de gran formato de Marcus Harvey de la infanticida Myra Hindley (*Myra*, 1995) fueron motivo de escándalo en Inglaterra y lo mismo ocurrió con *Santa Virgen María* (1996) de Chris Ofili cuando la exposición se trasladó a Nueva York.

En los años siguientes los Jóvenes Artistas Británicos pasaron a ser definidos, según la opinión pública, por sus tácticas para escandalizar. Y es que transmitían ideas con un tono muy distinto del de las obras conceptualistas de los años setenta. Sus obras presentaban temas complejos de maneras

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO



que siempre resultaban fascinantes desde el punto de vista estético y espoleaban la imaginación del espectador.

Casi todos los miembros del grupo se licenciaron en la escuela de arte londinense Goldsmith's a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980. En 1988 Hirst organizó una muestra colectiva titulada *Freeze* con obras de los estudiantes en un edificio vacío de los Docklands, en una clara autopromoción que sería un rasgo definitorio del grupo. Saatchi valoraba mucho las instalaciones de Damien Hirst, y la primera que adquirió fue *Mil años* (1990), en la que gusanos y moscas se alimentan de una vaca muerta y en descomposición dentro de una caja de cristal.

Las obras de este tipo eran algo común y servían además como instrumento para revelar intimidades, como cuando Emin exhibió su cama y los desperdicios que la rodeaban; para mostrar el horror, como las obras de cuerpos mutilados de los hermanos Chapman; o para expresar una ironía cómica, como en la obra de Sarah Lucas hecha a base de melones, naranjas y un pepino dispuestos en posiciones sugerentes sobre un colchón.

Pero también formaban parte de los YBA pintores como Ofili, Fiona Rae y Gary Hume, y artistas como Hirst y Emin cultivaban también la pintura, el dibujo y la estampación además de las instalaciones. Hoy la generación sensacionalista sigue experimentando con diferentes soportes para expresar ideas de maneras interesantes e inspirando a jóvenes creadores.

OBRA CLAVE en la Tate Collection, Reino Unido

Madre y niño divididos, 1993 (copia de 2007), DAMIEN HIRST

La capacidad de los jóvenes Artistas Británicos de condensar ideas complejas en formas visuales atrevidas está ilustrada a la perfección en las famosas obras de Hirst en formaldehído. En este ejemplo una vaca muerta y su ternero han sido disecados y conservados en unos tanques. La subversión del icono religioso de la Madre y el Niño quiere hacer reflexionar al espectador sobre la permanencia y la separación que implica la muerte.

OTRAS OBRAS en la Tate Collection

Pequeña máquina de muerte (Castración), 1993, JAKE Y DINOS CHAPMAN
Papá, 1993, TRACEY EMIN
Farmacia, 1992, DAMIEN HIRST
Comiendo un plátano, 1990, SARAH LUCAS
No Woman, No Cry, 1998, CHRIS OFILI

conceptualismo, neoexpresionismo, neopop, instalacionismo, internacionalismo

impresionismo, sintetismo, posimpresionismo, neoplasticismo, arte concreto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR OMNIUM POTENTIOR FUNDADA EN 1620 QUITO

Las instalaciones son montajes o entornos creados por un artista. Se trata de obras que van más allá de las fronteras de la escultura y que interactúan con el espacio en el que se instalan. Cultivadas de forma esporádica a partir de 1960, para finales del siglo XX se habían convertido en una práctica extendida.

JOSEPH BEUYS (1921-1986); **EDWARD** (1927-1994) **Y NANCY REDDIN** (1943) **KIENHOLZ**; **MIKE NELSON** (1967); **PIPILOTTI RIST** (1962); **JAMES TURRELL** (1943)

ensamblaje, entorno, interactividad, narrativa, lugar concreto

El arte llamado «de instalación» se hizo popular en la década de 1960. El entorno que el espectador experimentaba se consideraba la obra de arte. Ejemplos de esta práctica eran los *happenings* (ver *Performance*), así como las provocaciones del nuevo realismo como *Plenitud* (1960), en la que el artista francés Arman llenó una galería de basura. Estas obras se hacían para un emplazamiento en particular, su forma y su contenido estaban inextricablemente unidos al lugar donde se hacían.

Las primeras instalaciones tendían a ser efímeras, pero a partir de las décadas de 1970 y 1980 se empezaron a crear entornos que intentaban de algún modo ser permanentes: podían ser adquiridos, almacenados y vueltos a montar. Por ejemplo, el alemán Joseph Beuys llenaba salas con disposiciones de objetos que encontraba y modificaba y que hoy forman parte de colecciones públicas y se ceden en préstamos a museos y galerías.

Hay instalaciones que se basan en la participación del espectador, es decir, que este, al interactuar con la obra, es quien la completa. Estas piezas a menudo buscan sumergir al público en una historia: el visitante puede entrar en una sala construida como si fuera un espacio cualquiera de la vida diaria, una oficina o un dormitorio, y es como si entrara en un escenario, solo que la acción transcurre en su imaginación, no está escrita en un guion. En Estados Unidos este tipo de instalaciones está ilustrado por la obra de Edward y Nancy Reddin Kienholz, así como por las artistas de origen ruso Ilya y Emilia Kabakov. En Gran Bretaña destaca Mike Nelson. Las instalaciones del estadounidense Matthew Barney son oportunidades para explorar el contenido intensamente metafórico de su serie de películas «Cremaster».

Las instalaciones que son entornos pueden ser una llamada a varios sentidos a la vez, como el olfato y el tacto en los mundos textiles biomórficos del brasileño Ernesto Neto, en los que cuelga sacos llenos de especias aromáticas, o la vista y el oído en las instalaciones de la suiza Pipilotti Rist y la estadounidense de adopción Duana Thater. El estadounidense James Turrell, el londinense Anthony McCall y el danés-islandés Olafur Eliasson crean instalaciones donde la interacción del espectador con la luz es un componente esencial.

El término *instalación* también pasó a usarse para definir obras tridimensionales para las que la palabra *escultura* ya no parece apropiada. Las esculturas por lo general tienen una forma unificada y están dotadas de un significado independiente de cuándo o dónde se expongan. Las instalaciones —en este sentido más amplio— son recopilaciones de objetos cuyo significado es enriquecido por el entorno. Sin embargo, son muchos los artistas que rechazan esta diferenciación.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO

OBRA CLAVE en Los Angeles County Museum of Art, California

Asiento trasero de Dodge del 38, 1964, EDWARD KIENHOLZ

Esta obra de Kienholz, que representa un encuentro sexual en el asiento trasero de un Dodge, y es además uno de los primeros ejemplos de instalaciones, demuestra la capacidad de este género artístico para sorprender al público a partir de entornos realistas. De hecho, cuando se expuso el escándalo fue tal que las autoridades de la ciudad de Los Ángeles intentaron prohibirla.

OTRAS OBRAS en Los Angeles County Museum of Art

Una mujer llamada Zoa, 1960; *El espíritu de casa es la alegría*, c. 1961; *Operación ilegal*, 1962, EDWARD KIENHOLZ

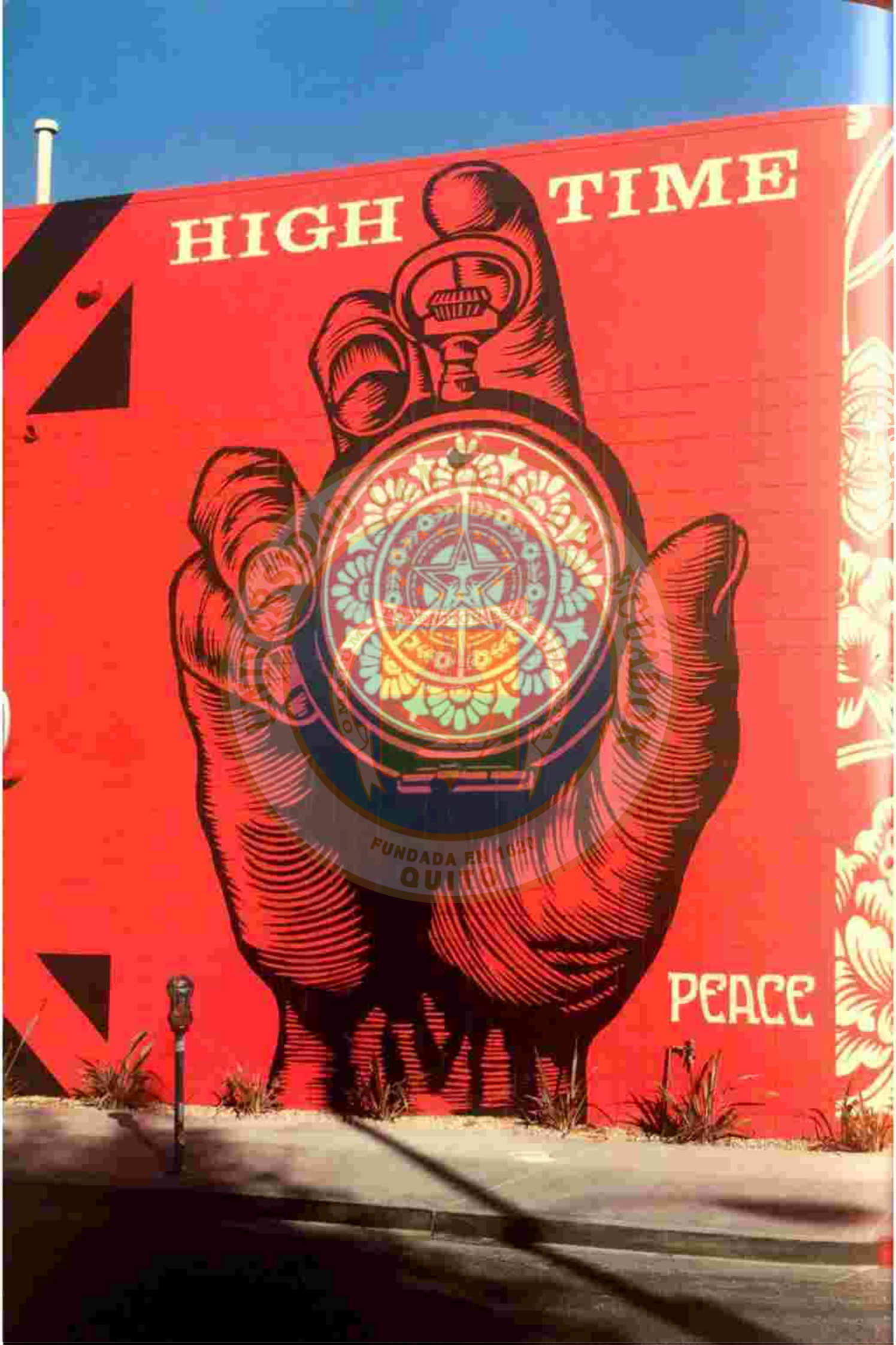
Quiero ver cómo eres, 2003, PIPILOTTI RIST

Afrum (Blanco), 1966, JAMES TURRELL

nuevo realismo, minimalismo, conceptualismo, *arte povera*, sensacionalismo

impresionismo, posimpresionismo, primitivismo, suprematismo, expresionismo abstracto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


HIGH TIME
PEACE

ARTE DEL SIGLO XXI

Las intervenciones artísticas son modificaciones de objetos, entornos y sistemas ya existentes. En el contexto del mundo del arte son interacciones con obras, audiencias o espacios expositivos; en los espacios públicos, constituyen intentos por revelar o cambiar las condiciones sociales.

DANIEL BUREN (1938); **MAURIZIO CATTELAN** (1960); **JENNY HOLZER** (1950); **GORDON MATTA-CLARK** (1943-1978); **RIRKRIT TIRAVANIJA** (1961)

arquitectura, modificaciones, protesta, estética relacional

Los orígenes del intervencionismo pueden encontrarse en las prácticas artísticas radicales de los años sesenta. El grupo Fluxus y representantes del *performance* difuminaron las fronteras entre arte y vida con obras en las que las convenciones sociales son expuestas y trastocadas. La revista *Situationist International* y textos asociados a ella como *La sociedad del espectáculo* (1967), del pensador marxista Guy Debord, afirmaban que la experimentación estética tiene la capacidad de subvertir las estructuras del poder socioeconómico.

De la misma manera que los seguidores del *land art* alteraban paisajes rurales en la década de 1970, artistas como Gordon Matta-Clark modificaron edificios de Nueva York. Antiguo estudiante de arquitectura, Matta-Clark fue famoso por su serie titulada «Splitting», en la que dividía edificios destinados a ser demolidos. Una vez que una casa estaba dividida en dos, pasaba de simbolizar la seguridad a la inestabilidad. El británico Richard Wilson ha empleado tácticas similares en obras como *Turning The Place Over* (Dando la vuelta al lugar, 2007-2008) donde una sección oval de la fachada de un edificio de Liverpool rotaba de forma que podía atisbarse el interior.

Jenny Holzer desafió las ideas sobre la publicidad de los habitantes de Manhattan pegando textos en paredes que declaraban que «el abuso del poder no es ninguna sorpresa» o «el dinero crea el gusto». El artista urbano Banksy realizó una intervención en la valla que separa los territorios israelí y palestino. Sus ilustraciones sobre el lado de Palestina incluían una niña que cruzaba la valla flotando gracias a unos globos de helio.

La estructura de la sociedad se subvierte en intervenciones que implican directamente al público. En 1992 el neoyorquino Rirkrit Tiravanija convirtió una galería en un comedor que servía comida tailandesa gratis. Sus obras han sido saludadas como ejemplo de lo que el crítico francés Nicolas Bourriad llama «estética relacional», un arte cuyo punto de partida son las relaciones entre personas.

Las intervenciones artísticas a menudo llevan implícita la crítica a las instituciones. Un ejemplo temprano de esto fue la acción del grupo Guerilla Art Action en 1969 titulada *Baño de sangre*, donde los miembros luchaban entre sí y después yacían ensangrentados en el vestíbulo del MoMA de Nueva York. De esta manera protestaban contra algunos de los miembros de la

dirección del museo implicados en tráfico de armas. Fred Wilson reinstaló artefactos de la colección de la Maryland Historical Society en 1992 para llamar la atención sobre el hecho de que la institución había pasado por alto la esclavitud afroamericana.

En el siglo xxi la crítica institucional viene promovida desde las instituciones mismas, que encargan a artistas como Christian Boltanski, Daniel Buren o Maurizio Cattelan intervenciones en sus edificios y exposiciones.

OBRAS CLAVE en el Museum of Modern Art, Nueva York

← *Programa ocho: Office Baroque*, 1977-2005, **GORDON MATTA-CLARK**
Video que muestra a Matta-Clark trabajando en su Office Baroque (1977), cuando con ayuda de una sierra eléctrica perforó una serie de agujeros con forma de lágrima en los suelos de un edificio abandonado de Amberes tres años antes de su demolición.

↑ *Sin título (freeistill)*, 2011, **RIRKRIT TIRAVANIJA**
Las obras de Tiravanija en espacios públicos representan el lado social del intervencionismo. Esta fotografía muestra una recreación de una obra de 1992 donde el artista convirtió una galería de arte en un comedor público. La intervención redefine las relaciones entre artista, institución y visitante.

OTRAS OBRAS en el Museum of Modern Art

Framed/Exploded/Defaced, 1978-1979, **DANIEL BUREN**
DIE/DIE MORE/DIE BETTER/DIE AGAIN, 2008, **MAURIZIO CATTELAN**
Abuse of Power Comes As No Surprise (de la serie «Truisms T-shirts»), c. 1980, **JENNY HOLZER**
Bingo, 1974; *Splitting*, 1974, **GORDON MATTA-CLARK**

conceptualismo, *performance*, posmodernismo, instalacionismo

impresionismo, fauvismo, orfismo, neoplasticismo, precisionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Se llama así al arte urbano creado en las calles que no ha sido encargado ni sancionado. Va más allá de los grafitis e incluye gran variedad de soportes y estilos. En el siglo XXI se ha convertido en convencional conforme las obras de sus principales representantes han sido premiados.

BANKSY (c. 1974); **SHEPARD FAIREY** (1970); **FUTURA 2000** (LEONARD MCGURR) (c. 1955); **KEITH HARING** (1958-1990); **SWOON** (CALEDONIA DANCE CURRY) (1978)

antisistema, grafiti, cultura hip hop, seudónimos, plantillas

El *street art* es consecuencia de la eclosión de los grafitis en la década de 1970 en Nueva York. La costumbre del *tagging* o firmar con un pseudónimo las obras empleando pintura de espray fue creciendo hasta el punto de que la tipografía de cómic llegó a cubrir por completo el exterior de vagones de tren.

Grafiteros prominentes de esta época, como DONDI, Zephyr, Futura 2000 y Lady Pink crearon sus propios estilos. Las disposiciones más intricadas de palabras se conocían como *wildstyle* o «estilo salvaje», que se convirtió en el título de un documental filmado en 1983 y que ilustraba la relación de los grafiteros con la cultura hip hop.

La ley considera el *street art* vandalismo. Puesto que son eliminadas, las piezas solo sobreviven en fotografías. Los grafiteros se esfuerzan mucho por evitar ser detectados y las piezas especialmente difíciles de ejecutar suscitan admiración. Áreas abandonadas de Nueva York, como el sur del Bronx, han vivido una intensa actividad grafitera, lo cual ha permitido a artistas llegar a una audiencia amplia que de otra manera sería inaccesible.

A partir de 1980 el *street art* empezó a recibir reconocimiento por parte de la crítica. Ese mismo año se inauguró en el Bronx la galería Fashion Moda, un espacio donde los grafiteros podían trabajar legalmente. Ello supuso un impulso para artistas como Keith Haring, quien, junto con Jean-Michel Basquiat, al trasladar sus creaciones al lienzo, convirtió el grafiti en una fuerza importante en la escena artística de Manhattan.

Para entonces el *street art* se había internacionalizado y progresaba hacia la figuración, con obras que iban desde complejos murales a sencillos motivos repetidos por toda una ciudad. Las plantillas ayudaban a los artistas a planear sus obras o a reproducirlas en otros entornos. Blek le Rat fue pionero de esta práctica en los ochenta, cuando pintó con ayuda de una plantilla la imagen de un soldado ruso en cientos de puntos diferentes de París.

El estadounidense Shepard Fairey desarrolló el llamado *sticker art* o arte adhesivo; es famoso por su serie «Obey giant», una colección de adhesivos y carteles del boxeador André el Gigante. Por su parte, Swoon se especializa en carteles que representan figuras que recuerdan al estilo de la Secesión.

Aunque el arte urbano puede ser meramente decorativo, el contexto en que se produce estimula la reflexión social y política por parte del público. En los años noventa una serie de artistas anticapitalistas empezaron a alterar y/o destruir anuncios callejeros en una práctica que se llamó *adbusting*.

Banksy se ha hecho famoso por sus obras antisistema que satirizan la sociedad. La exposición dedicada a él en Los Ángeles en 2006, que fue muy publicitada, marcó la asimilación del *street art* al arte oficial. La imagen de Fairey de Barack Obama con la palabra *Hope* (esperanza) estampada se convirtió en el icono no oficial de su campaña presidencial de 2008.

OBRAS CLAVE

Homenaje a Keith Haring, Southwark, 2010, BANKSY
El *street art* contemporáneo tiene una deuda con diferentes estilos innovadores surgidos en Nueva York a partir de 1970. El británico Banksy rinde un ingenioso homenaje al famoso artista de los ochenta en esta obra, que representa a un hombre encapuchado paseando por una calle londinense con un perro que recuerda a la estética de cómic propia de Haring.

Mural para el distrito La Brea, Hollywood, 2011, SHEPARD FAIREY (ver p. 132)
Como muchos otros artistas callejeros que se incorporaron a la cultura oficial en la primera década del siglo XXI, Shepard Fairey pasó de ser perseguido por la policía a recibir encargos corporativos. Un promotor inmobiliario de Los Ángeles financió este mural de 10 metros de alto que incorpora imágenes procedentes de su famosa serie «Obey Giant».

OTRAS OBRAS en Londres y Los Ángeles

No Ball Games, Tottenham High Road, Londres, 2009; *Wallpaper Hanger*, Regent's Canal, Londres, 2009; *'If graffiti changed anything – it would be illegal'*, Clipstone Street, Londres, 2011; *Tox Bubble Writer*, Jeffrey's Street, Londres, 2011, BANKSY
West Hollywood Peace Elephant, North San Vicente Boulevard, Los Ángeles, 2011, SHEPARD FAIREY

arte pop, posmodernismo, neopop, sensacionalismo, intervencionismo

impresionismo, rayonismo, Escuela de París, expresionismo abstracto, minimalismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El arte en el siglo xxi es el producto de un mundo cada vez más global. Galerías, museos y ferias de arte presentan obras de todos los continentes. Muchos artistas consagrados llevan un estilo de vida itinerante y funden en sus obras estilos, materiales, imágenes e ideas tanto locales como transnacionales.

KUTLUG ATAMAN (1961); **KADER ATTIA** (1970); **SUBODH GUPTA** (1964); **PASCALE MARTHINE TAYOU** (1967); **AI WEIWEI** (1957)

interconexión, Internet, migración, viaje, traducción

Al igual que ocurre con la circulación de bienes o servicios, el mercado del arte tiene hoy dimensión internacional. Los grandes espacios expositivos están abriendo sedes en todo el mundo; la colección Guggenheim, por ejemplo, tiene presencia hoy en Nueva York, Venecia, Bilbao y Berlín, y hay otro museo planeado para Abu Dabi.

Esta expansión geográfica ilustra el carácter global del arte y hace posible, por ejemplo, que en una galería de Nueva York uno tenga tantas posibilidades de encontrarse obras del artista multidisciplinar Francis Alÿs desde México, del escultor indio Subodh Gupta, del conceptualista chino Ai Weiwei, del cineasta turco Kutlug Ataman o del fotógrafo sudafricano Santu Mofokeng, como de las de un estadounidense. Además, un calendario de ferias de arte y bienales reúne de forma periódica la obra de todos estos creadores.

Esta situación ha conducido a una poli - nización cruzada de ideas e intereses a la

que han contribuido la popularización de los precios de los viajes, las comunicaciones móviles y, sobre todo, Internet, que transmite imágenes por todo el globo de manera fácil y rápida.

La migración también contribuye a la interconexión. Cada vez son más los aspirantes a artistas que viajan a otras ciudades para estudiar o practicar. Estos artistas son a menudo biculturales, combinando aspectos culturales de su herencia con los de su país de adopción. Menos preocupados por cuestiones de identidad que los artistas de finales del siglo XX, mezclan sin miedo elementos procedentes de diversas culturas. Ejemplos de esto son el argelino Kader Attia, que utiliza las instalaciones para examinar cuestiones relacionadas con Oriente Próximo, y el camerunés de origen, pero residente en Bélgica, Pascale Marthine Tayou, cuyos montajes combinan elementos europeos y africanos, haciendo alusión a múltiples tradiciones.

Las condiciones que han hecho posible esta internacionalización del arte son también temas de la obra de artistas jóvenes. Así, en la videoinstalación de la serbia Katarina Zdjelar *Shoum* (2009), que trata sobre la traducción, ella y dos compatriotas intentan transcribir y cantar la canción «Shout», del grupo Tears for Fears, que fue un éxito en 1985. Por su parte Walead Beshty, británico de origen pero afincado en Los Ángeles, presenta cajas de cristal resquebrajadas durante el trayecto apoyadas sobre los embalajes de FedEx que sirvieron para transportarlas de su estudio a la galería que las exhibe. Una metáfora de la importancia de los viajes en el arte contemporáneo.

OBRA CLAVE en la Tate Collection, Reino Unido

Pepitas de girasol, 2010, **AI WEIWEI**
El chino Ai Weiwei es uno de los numerosos artistas no occidentales que exponen en todo el mundo. Inicialmente parte de una instalación más grande de la Tate Modern, estos ocho millones de piezas de porcelana fueron hechas a mano en su país natal. Su forma se asemeja a semillas de girasol (de ahí el título), que, al igual que la porcelana, tienen gran importancia en la cultura china.

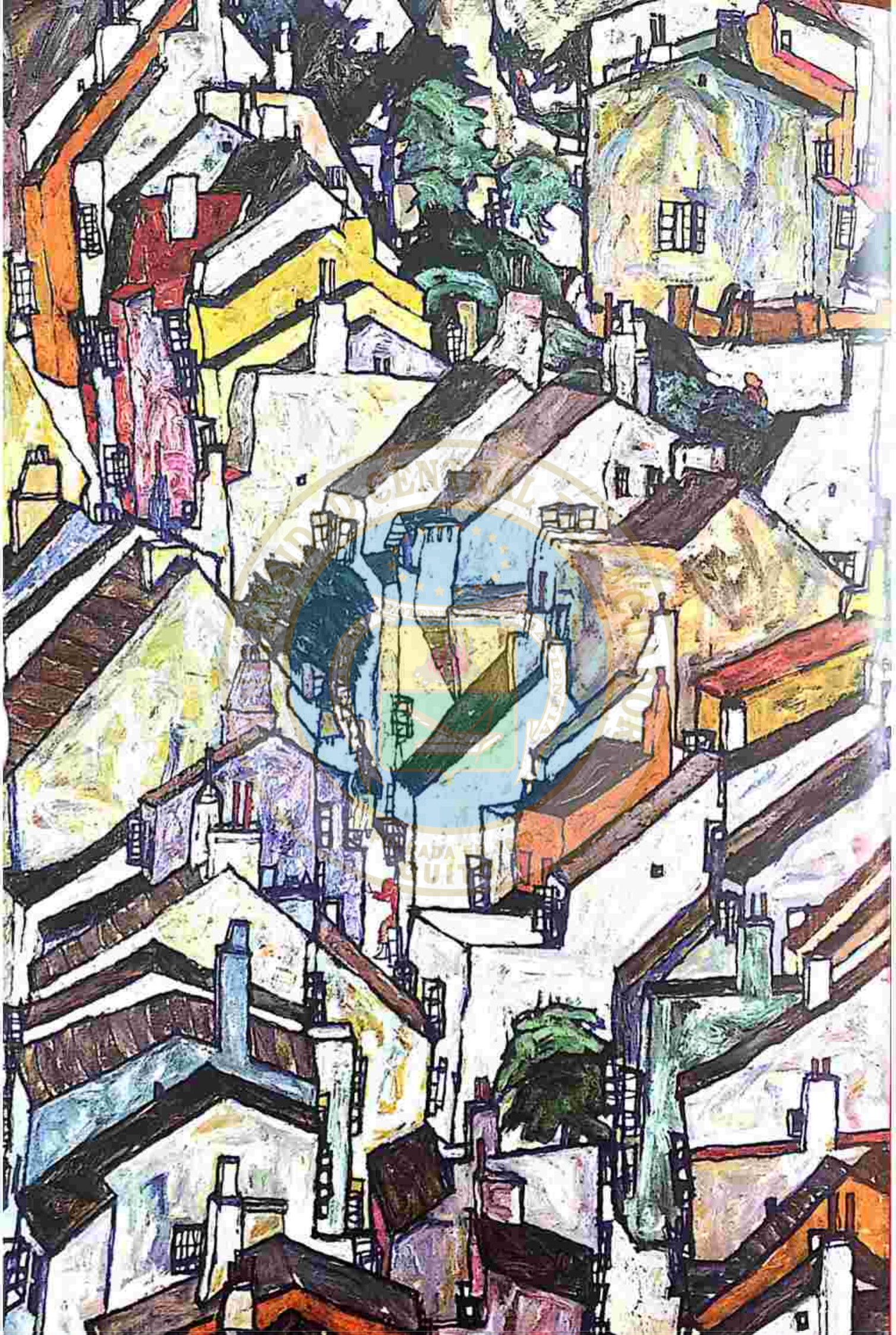
OTRAS OBRAS en la Tate Collection

Mujeres que llevan pelucas, 1999, **KUTLUG ATAMAN**
Sin título (bloques de cemento), 2008; *Sin título (Ghardaïa)*, 2009, **KADER ATTIA**
Todos los días, 2009, **SUBODH GUPTA**
Mesa y pilar, 2002, **AI WEIWEI**

conceptualismo, posmodernismo, neopop, instalacionismo, intervencionismo

secesionismo, orfismo, suprematismo, precisionismo, tealismo *Kitchen Sink*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR SCIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



6

APÉNDICES

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

A

ABRAMOVIC, Marina (1946)
Performance

ACCONCI, Vito(1940)
Performance

ALBERS, Josef (1888-1976)
Bauhaus

ALŸS, Francis(1959)
Internacionalismo

ANDRE, Carl (1935)
Minimalismo

ANDREWS, Michael (1928-1995)
Escuela de Londres

ANQUETIN, Louis (1861-1932)
Sintetismo

ANSELMO, Giovanni (1934)
Artepovera

ANUSZKIEWICZ, Richard (1930)
Opart

APPEL, Karel (1921-2006)
Tachismo

ARMAN (Armand Fernandez) (1928-2005)
Nuevo realismo; instalacionismo

ARP, Jean (1886-1966)
Dadaísmo; surrealismo

ART & LANGUAGE(colectivo activo desde 1968)
Conceptualismo

ATAMAN, Kutlug (1961)
Internacionalismo

ATTIA, Kader(1970)
Internacionalismo

AUERBACH, Frank(1931)
Escuela de Londres

B

BACON, Francis (1909-1992)
Existencialismo; Escuela de Londres

BALDACINNI, César (ver César)

BALLA, Giacomo(1871-1958)
Futurismo

BANKSY(c. 1974)
Intervencionismo; *street art*

BARNEY, Matthew(1967)
Instalacionismo

BASELITZ, Georg (1938)
Neoexpresionismo

BASQUIAT, Jean-Michel (1960-1988)
Neoexpresionismo; *street art*

BAYER, Herbert (1900-1985)
Bauhaus

BECHTE, Robert (1932)
Fotorrealismo

BECKMANN, Max (1884-1950)
Nueva Objetividad

BELL, Vanessa (1879-1961)
Vorticismo

BELLOWS, George (1882-1925)
Realismo social

BENGLIS, Lynda (1941)
Arte procesal

BERNARD, Émile(1868-1941)
Sintetismo

BESHTY, Walead(1976)
Internacionalismo

BEUYS, Joseph (1921-1986)
Conceptualismo; Fluxus; instalacionismo

BILL, Max(1908-1994)
Arte concreto

BIRNBAUM, Dara(1946)
Videoarte

BLAKE, Peter (1932)
Arte pop

BLEK LE RAT (Xavier Prou) (1952)
Streetart

BLEYL, Fritz(1880-1966)
Expresionismo

BOCCIONI, Umberto(1882-1916)
Futurismo

BOGUSLAVSKAYA, Kseniya (1892-1972)
Suprematismo

BOLTANSKI, Christian (1944)
Intervencionismo

BOMBERG, David (1890-1957)
Vorticismo

BONNARD, Pierre(1867-1947)
Sintetismo

BRANCUSI, Constantin (1876-1957)
Escuela de París

BRAQUE, Georges(1882-1963)
Fauvismo; cubismo

BRATBY, John (1928-1992)
Realismo *Kitchen Sink*

BRECHT, George(1926-2008)
Fluxus

BREUER, Marcel (1902-1981)
Bauhaus

BROODTHAERS, Marcel (1924-1976)
Conceptualismo

BURDEN, Chris (1946)
Performance

BUREN, Daniel (1938)
Conceptualismo; intervencionismo

BURNE-JONES, Edward (1833-1898)
Simbolismo

BURRI, Alberto(1915-1995)
Tachismo

BURY, Pol(1922-2005)
Cinetismo

C

CAGE, John (1912-1992)
Neodadaismo; Fluxus

CALDER, Alexander (1898-1976)
Cinetismo

CAMOIN, Charles (1879-1965)
Fauvismo

CARO, Anthony (1924)
Nueva escultura británica

CARRÀ, Carlo (1881-1966)
Futurismo

CASSATT, Mary(1844-1926)
Impresionismo

CATTELAN, Maurizio(1960)
Intervencionismo

CÉSAR (César Baldaccini) (1921-1998)
Nuevo realismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
PRAESTANTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CÉZANNE, Paul (1839-1906)
Impresionismo; posimpresionismo

CHAGALL, Marc(1887-1985)
Escuela de París

CHAPMAN, Jake(1966)
yDinos(1962)
Sensacionalismo

CHAVANNES, Pierre Puvisde (1824-1898)
Simbolismo

CHIA, Sandro(1946)
Neoexpresionismo

CHIRICO, Giorgiode(1888-1978)
Surrealismo

CHRISTO (Christo Vladimirov Javacheff) (1935)
Landart

CLEMENTE, Francesco (1952)
Posmodernismo; neoexpresionismo

CLOSE, Chuck(1940)
Fotorrealismo

COLDSTREAM, William (1908-1987)
Realismo social

CORINTH, Lovis(1858-1925)
Secesión

CORNELL, Joseph(1903-1972)
Surrealismo

COTTINGHAM, Robert (1935)
Fotorrealismo

COURBET, Gustave (1819-1877)
Realismo social

CRAGG, Tony(1949)
Nueva escultura británica

CRAWFORD, Ralston(1907-1978)
Precisionismo

CURRY, Caledonia Dance (verSwoon)

D

DALÍ, Salvador (1904-1989)
Surrealismo

DEACON, Richard (1949)
Nueva escultura británica

DEGAS, Edgar(1834-1917)
Impresionismo

DELAUNAY, Robert(1885-1941)
Orfismo

DELAUNAY, Sonia (1885-1979)
Orfismo

DEMUTH, Charles (1883-1935)
Precisionismo

DENIS, Maurice (1870-1943)
Sintetismo

DERAIN, André (1880-1954)
Fauvismo; sintetismo

DINE, Jim (1935)
Neodadaismo

DIX, Otto(1891-1969)
Nueva Objetividad

DONDI (Donald Joseph White) (1961-1998)
Street art

DUBUFFET, Jean (1901-1985)
Tachismo

DUCHAMP, Marcel(1887-1968)
Orfismo; dadaísmo; cinetismo; conceptualismo

DUCHAMP-VILLON, Raymond (1876-1918)
Cubismo

DUFRÊNE, François(1930-1982)
Nuevo realismo

E

EAKINS, Thomas(1844-1916)
Realismo social

ELIASSON, Olafur(1967)
Instalacionismo

EMIN, Tracey(1963)
Sensacionalismo

ENSOR, James (1860-1949)
Simbolismo

EPSTEIN, Jacob (1880-1959)
Vorticismo

ERNST, Max(1891-1976)
Primitivismo; dadaismo; surrealismo

ESTES, Richard (1932)
Fotorrealismo

F

FABARA, Sandra
(ver Lady Pink)

FABRO, Luciano (1936-2007)
Artepovera

FAIREY, Shepard(1970)
Street art

FAUTRIER, Jean (1898-1964)
Existencialismo; tachismo

FERNANDEZ, Armand
(ver Arman)

FILLIOU, Robert(1926-1987)
Fluxus

FLACK, Audrey (1931)
Fotorrealismo

FLANAGAN, Barry (1941-2009)
Arte procesal; nueva escultura británica

FLAVIN, Dan (1933-1996)
Minimalismo

FRANKENTHALER, Helen (1928-2011)
Abstracción pospictórica

FREUD, Lucian (1922-2011)
Existencialismo; Escuela de Londres

FRY, Roger (1866-1934)
Posimpresionismo; vorticismo

FULTON, Hamish(1946)
Landart

FUTURA 2000(Leonard McGurr) (c. 1955)
Streetart

G

GABO, Naum (1890-1977)
Constructivismo; arte concreto; cinetismo

GAUDIER-BRZESKA, Henri (1891-1915)
Vorticismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

GAUGUIN, Paul (1848-1903)
Neoimpresionismo; simbolismo; sintetismo; posimpresionismo; primitivismo

GERSTNER, Karl(1930)
Arte concreto

GIACOMETTI, Alberto (1901-1966)
Surrealismo; existencialismo

GILBERT & GEORGE
Gilbert Proesch (1943) y George Passmore (1942)
Performance

GILLETTE, Frank (1941)
Videoarte

GLEIZES, Albert (1881-1953)
Orfismo

GONCHAROVA, Natalia (1881-1962)
Rayonismo

GONZÁLEZ, Julio(1876-1942)
Escuela de París

GORMLEY, Antony(1950)
Nueva escultura británica

GOTTLIEB, Adolph (1903-1974)
Expresionismo abstracto

GRAHAM, Dan (1942)
Videoarte

GRANT, Duncan (1885-1978)
Vorticismo

GREAVES, Derrick (1927)
Realismo *Kitchen Sink*

GRIS, Juan (1887-1927)
Cubismo; Escuela de París

GROPIUS, Walter (1883-1969)
Bauhaus

GROSZ, George (1893-1959)
Nueva Objetividad

GUILLEBON, Jeanne-Claude Denat de (ver Jeanne-Claude)

GUPTA, Subodh(1964)
Internacionalismo

GUSTON, Philip(1913-1980)
Expresionismo abstracto; neoexpresionismo

H

HAACKE, Hans (1936)
Arte procesal

HAINS, Raymond (1926-2005)
Nuevo realismo

HAMILTON, Richard (1922-2011)
Arte pop

HANSON, Duane (1925-1996)
Fotorrealismo

HARING, Keith (1958-1990)
Streetart

HARTUNG, Hans(1904-1989)
Tachismo

HARVEY, Marcus(1963)
Sensacionalismo

HEARTFIELD, John (1891-1968)
Dadaísmo

HECKEL, Erich (1883-1970)
Expresionismo

HEIZER, Michael (1944)
Landart

HÉLION, Jean (1904-1987)
Arteconcreto

HENRI, Robert (1865-1929)
Realismo social

HEPWORTH, Barbara (1903-1975)
Arte concreto; nueva escultura británica

HERON, Patrick (1920-1999)
Tachismo

HESSE, Eva (1936-1970)
Minimalismo; arte procesal

HIGGINS, Dick (1938-1998)
Fluxus

HILTON, Roger(1911-1975)
Tachismo

HINE, Lewis(1874-1940)
Realismo social

HIRST, Damien (1965)
Sensacionalismo

HÖCH, Hannah (1889-1978)
Dadaísmo

HOCKNEY, David(1937)
Arte pop

HOLZER, Jenny (1950)
Conceptualismo; neopop; intervencionismo

HOMER, Winslow(1836-1910)
Impresionismo

HOPPER, Edward (1882-1967)
Realismo social

HOUSHIARY, Shirazeh (1955)
Nueva escultura británica

HSIEH, Tehching(1950)
Performance

HUME, Gary(1962)
Sensacionalismo

I

INDIANA, Robert (1928)
Precisionismo

ITTEN, Johannes (1888-1967)
Bauhaus

J

JAVACHEFF, ChristoVladimirov (verChristo)

JEANNE-CLAUDE (Jeanne-Claude Denat de Guillebon) (1935-2009)
Landart

JOHNS, Jasper (1930)
Neodadaísmo

JONES, Allen(1937)
Arte pop

JORN, Asger (1914-1973)
Tachismo

JUDD, Donald (1928-1994)
Precisionismo; minimalismo

K

KABAKOV, Emilia (1945)
Instalacionismo

KABAKOV, Ilya (1933)
Instalacionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

KANDINSKI, Vasili (1866-1944)
Modernismo; expresionismo; Bauhaus

KAPOOR, Anish (1954)
Nueva escultura británica

KAPROW, Allan (1927-2006)
Neodadaismo

KELLY, Ellsworth (1923)
Abstracción pospictórica

KHNOPFF, Fernand (1858-1921)
Simbolismo; orfismo

KIDNER, Michael (1917-2009)
Opart

KIEFER, Anselm (1945)
Neoexpresionismo

KIENHOLZ, Edward (1927-1994)
Instalacionismo

KIENHOLZ, Nancy Reddin (1943)
Instalacionismo

KIRCHNER, Ernst Ludwig (1880-1938)
Expresionismo; primitivismo

KITAJ, R. B. (Ronald Brooks) (1932-2007)
Escuela de Londres

KLEE, Paul (1879-1940)
Expresionismo; Bauhaus

KLEIN, Yves (1928-1962)
Nuevo realismo

KLIMT, Gustav (1862-1918)
Secesión

KLINE, Franz (1910-1962)
Expresionismo abstracto

KNOWLES, Alison (1933)
Fluxus

KOKOSCHKA, Oskar (1886-1980)
Secesión; expresionismo

KOLLWITZ, Käthe (1867-1945)
Nueva Objetividad

KOONING, Willem de (1904-1997)
Expresionismo abstracto

KOONS, Jeff (1955)
Conceptualismo; posmodernismo; neopop

KOSSOFF, Leon (1926)
Escuela de Londres

KOSUTH, Joseph (1945)
Conceptualismo

KOUNELLIS, Jannis (1936)
Artepovera

KRUGER, Barbara (1945)
Conceptualismo

KUPKA, František (1871-1957)
Orfismo

L

LADY PINK (Sandra Fabara) (1964)
Streetart

LANYON, Peter (1918-1964)
Tachismo

LARIONOV, Mijail (1881-1964)
Rayonismo

LÉGER, Fernand (1881-1955)
Cubismo; orfismo

LEVINE, Sherrie (1947)
Posmodernismo

LEWIS, Wyndham (1882-1957)
Vorticismo

LEWITT, Sol (1928-2007)
Conceptualismo

LICHTENSTEIN, Roy (1923-1997)
Arte pop

LIEBERMANN, Max (1847-1935)
Secesión

LIPCHITZ, Jacques (1891-1973)
Cubismo; Escuela de París

LISITSKI, El (Eleazar Markovich Lisitskip) (1890-1941)
Suprematismo; Bauhaus

LOHSE, Richard Paul (1902-1988)
Arte concreto

LONG, Richard (1945)
Landart

LOUIS, Morris (1912-1962)
Abstracción pospictórica; arte procesal

LOWRY, L. S. (1887-1976)
Realismo *Kitchen Sink*

LOZOWICK, Louis (1892-1973)
Precisionismo

LUCAS, Sarah (1962)
Sensacionalismo

M

MACIUNAS, George (1931-1978)
Fluxus

MAGRITTE, René (1898-1967)
Surrealismo

MAILLOL, Aristide (1861-1944)
Sintetismo

MALÉVICH, Kázimir (1878-1935)
Modernismo; suprematismo

MANET, Édouard (1832-1883)
Impresionismo

MANGUIN, Henri-Charles (1874-1949)
Fauvismo

MARC, Franz (1880-1916)
Expresionismo

MARIA, Walter de (1935)
Landart

MARQUET, Albert (1875-1947)
Fauvismo

MARTIN, Agnes (1912-2004)
Abstracción pospictórica

MARTIN, Kenneth (1905-1984)
Arte concreto

MARTIN, Mary (1907-1969)
Arte concreto

MASSON, André (1896-1987)
Surrealismo

MATHIEU, Georges (1921)
Tachismo

MATISSE, Henri (1869-1954)
Neoimpresionismo; modernismo; fauvismo

MATTA-CLARK, Gordon (1943-1978)
Intervencionismo

MCCALL, Anthony (1946)
Instalacionismo

MCGURR, Leonard
(ver Futura 2000)

MERZ, Mario (1925-2003)
Artepovera

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

METZINGER, Jean (1883-1956)
Orfismo

MEYER, Hans (1889-1954)
Bauhaus

MICHAUX, Henri (1899-1984)
Tachismo

MIDDLEDITCH, Edward (1923-1987)
Realismo *Kitchen Sink*

MIRÓ, Joan(1893-1983)
Primitivismo; surrealismo

MODIGLIANI, Amedeo (1884-1920)
Primitivismo; Escuela de París

MOFOKENG, Santu(1954)
Internacionalismo

MOHOLY-NAGY, Laszlo (1895-1946)
Modernismo; Bauhaus

MONDRIAN, Piet (1872-1944)
Neoplasticismo

MONET, Claude(1840-1926)
Impresionismo

MOORE, Henry(1898-1986)
Primitivismo; surrealismo; arte concreto

MOORMAN, Charlotte (1933-1991)
Videoarte

MOREAU, Gustave (1826-1898)
Simbolismo

MORISOT, Berthe(1841-1895)
Impresionismo

MORLEY, Malcolm (1931)
Fotorrealismo

MORRIS, Robert (1931)
Minimalismo; arte procesal

MORRIS, William(1834-1896)
Secesión

MOTHERWELL, Robert (1915-1991)
Dadaísmo; neodadaísmo

MUNCH, Edvard(1863-1944)
Simbolismo; expresionismo

MÜNTER, Gabriele(1877-1962)
Expresionismo

MURAKAMI, Takashi (1962)
Neopop

N

NASH, Paul (1889-1946)
Surrealismo

NAUMAN, Bruce(1941)
Performance

NELSON, Mike(1967)
Instalacionismo

NETO, Ernesto(1964)
Instalacionismo

NEVINSON, Christopher Richard Wynne (1889-1946)
Vorticismo

NEWMAN, Barnett(1905-1970)
Expresionismo abstracto; abstracción pospictórica

NICHOLSON, Ben (1894-1982)
Arte concreto

NOLAND, Kenneth(1924-2010)
Abstracción pospictórica

NOLDE, Emil (1867-1956)
Expresionismo

O

OFILI, Chris (1968)
Sensacionalismo

O'KEEFFE, Georgia (1887-1986)
Precisionismo

OLBRICH, Joseph Maria (1867-1908)
Secesión

ONO, Yoko(1933)
Performance; Fluxus

OPPENHEIM, Dennis (1938-2011)
Land art

OPPENHEIM, Méret (1913-1985)
Surrealismo

OROZCO, José Clemente (1883-1949)
Realismo social

P

PAIK, Nam June (1932-2006)
Fluxus; videoarte

PAOLOZZI, Eduardo(1924-2005)
Arte pop

PASCIN, Jules (1885-1930)
Escuela de París

PASMORE, Victor(1908-1998)
Arte concreto

PASSMORE, George
(ver Gilbert & George)

PECHSTEIN, Max (1881-1955)
Expresionismo

PEVSNER, Antoine (1886-1962)
Constructivismo

PICABIA, Francis (1879-1953)
Orfismo; dadaísmo

PICASSO, Pablo(1881-1973)
Modernismo; primitivismo; cubismo; Escuela de París

PIPER, Adrian (1948)
Conceptualismo

PISSARRO, Camille (1830-1903)
Impresionismo; neoimpresionismo

PISSARRO, Lucien (1863-1944)
Neoimpresionismo

PISTOLETTO, Michelangelo (1933)
Arte povera

POLLOCK, Jackson (1912-1956)
Expresionismo abstracto

POONS, Larry(1937)
Opart

POPOVA, Liubov(1889-1924)
Constructivismo

PRINCE, Richard (1949)
Conceptualismo; posmodernismo; neopop

PROESCH, Gilbert
(ver Gilbert & George)

PROU, Xavier
(ver Blek le Rat)

PUNI, Ivan(1894-1956)
Suprematismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Q

QUINN, Marc(1964)
Sensacionalismo

R

RAE, Fiona (1963)
Sensacionalismo

RAUSCHENBERG,Robert (1925-2008)
Neodadaísmo

RAY, Man(1890-1976)
Dadaísmo; surrealismo

REDON, Odilon (1840-1916)
Simbolismo

RENOIR, Pierre-Auguste (1841-1919)
Impresionismo

RICHIER, Germaine (1902-1959)
Existencialismo

RICHTER, Gerhard (1932)
Fotorrealismo

RIETVELD, Gerrit (1888-1964)
Neoplasticismo

RIIS, Jacob (1849-1914)
Realismo social

RILEY, Bridget(1931)
Opart

RIST, Pipilotti (1962)
Instalacionismo

RIVERA, Diego (1886-1957)
Cubismo; realismo social

RIVERS, Larry (1923-2002)
Neodadaísmo

RÓDCHENKO, Aleksandr (1891-1956)
Constructivismo

RODIN, Auguste (1840-1917)
Impresionismo

ROPS, Félicien (1833-1898)
Simbolismo

ROSENQUIST, James(1933)
Arte pop

ROTELLA, Mimmo(1918-2006)
Nuevo realismo

ROTHENBERG, Susan(1945)
Neoexpresionismo

ROTHKO, Mark (1903-1970)
Expresionismo abstracto

ROUAULT, Georges(1871-1958)
Fauvismo

ROUSSEAU, Henri (1844-1910)
Posimpresionismo

ROZANOVA, Olga (1886-1918)
Suprematismo

RUSSOLO, Luigi (1885-1947)
Futurismo

RYMAN, Robert (1930)
Abstracción pospictórica

S

SAINT PHALLE, Niki de (1930-2002)
Nuevo realismo

SALLE, David (1952)
Posmodernismo

SCHAD, Christian (1894-1982)
Nueva Objetividad

SCHAMBERG, Morton Livingston (1881-1918)
Dadaísmo

SCHIELE, Egon (1890-1918)
Secesión; expresionismo

SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl (1884-1976)
Expresionismo

SCHNABEL, Julian (1951)
Posmodernismo; neoexpresionismo

SCHNEEMANN, Carolee(1939)
Performance

SCHNEIDER, Ira(1939)
Videoarte

SCHULZE, Alfred Otto Wolfgang (ver Wols)

SCHWITTERS, Kurt (1887-1948)
Dadaismo

SERRA, Richard (1939)
Arte procesal

SÉRUSIER, Paul (1864-1927)
Sintetismo

SEURAT, Georges (1859-1891)
Neoimpresionismo; simbolismo; sintetismo; posimpresionismo

SEVERINI, Gino (1883-1966)
Futurismo

SHAHN, Ben (1898-1969)
Realismo social

SHEELER, Charles (1883-1965)
Precisionismo

SHERMAN, Cindy(1954)
Posmodernismo

SHEVCHENKO, Aleksandr (1883-1948)
Rayonismo

SICKERT, Walter (1860-1942)
Impresionismo

SIGNAC, Paul (1863-1935)
Neoimpresionismo; fauvismo

SIQUEIROS, David Alfaro (1896-1974)
Realismo social

SISLEY, Alfred (1839-1899)
Impresionismo

SMITH, David (1906-1965)
Expresionismo abstracto

SMITH, Jack (1928-2011)
Realismo*Kitchen Sink*

SMITHSON, Robert(1938-1973)
Land art

SONNIER, Keith (1941)
Arte procesal

SOTO, Jesús(1923-2005)
Cinetismo

SOULAGES, Pierre(1919)
Tachismo

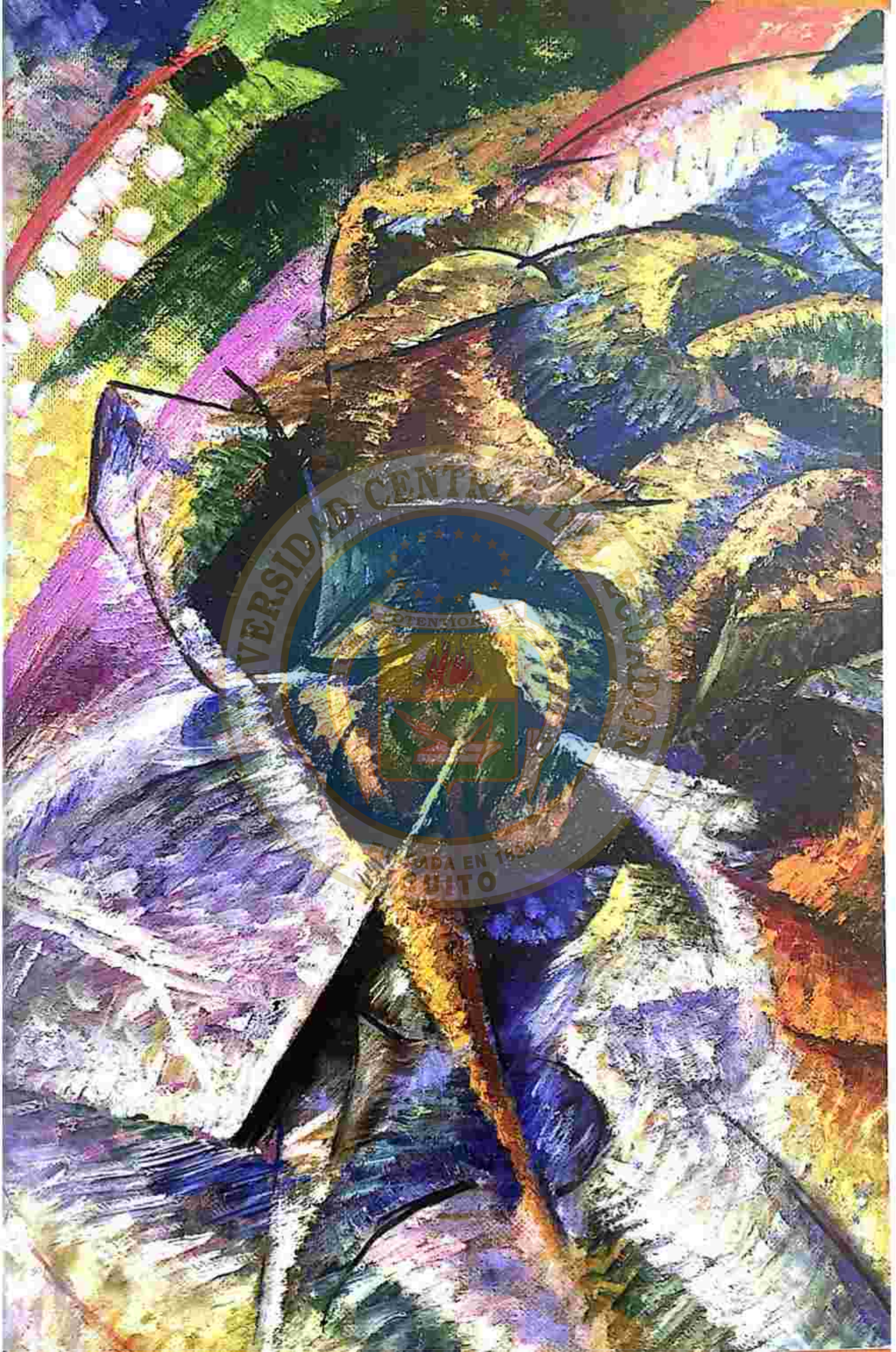
SOUTINE, Chaïm (1893-1943)
Escuela de París

STEINBACH, Haim(1944)
Neopop

STELLA, Frank (1936)
Abstracción pospictórica

STEPÁNOVA, Varvara (1894-1958)
Constructivismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Glosario de términos útiles

ABSTRACCIÓN
Arte que no imita ni hace referencia a la apariencia que tienen los objetos en el mundo real.

ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA
Arte abstracto a base de formas geométricas. Se hizo popular en la primera mitad del siglo XX y lo cultivaron diversos movimientos, incluidos el suprematismo y el neoplasticismo.

ACTION PAINTING
Pintura de acción. Variante del expresionismo abstracto en la que la pintura se aplica de forma espontánea —a menudo se salpica con ella el lienzo— para subrayar el acto mismo de pintar. El término lo acuñó el crítico estadounidense Harold Rosenberg en 1952 y se asocia sobre todo con la obra de Jackson Pollock.

ANTIARTE
Obras que rechazan las definiciones tradicionales asociadas al arte. Estas incluyen el distanciamiento del arte respecto de la vida diaria, del elitismo y de su condición de artículo de consumo.

ARTBRUT
Arte producido fuera de la escena artística institucionalizada. Es una expresión francesa que significa literalmente arte crudo e incluye las obras realizadas por enfermos mentales, criminales convictos y niños. Su nombre se debe al francés Jean Dubuffet (ver Tachismo) quien coleccionaba este tipo de arte. También se conoce como *outsider art* (marginal).

ARTE APROPIATIVO
Arte que se apropia de las imágenes, ideas o materiales de obras ya existentes. La apropiación de material procedente de la publicidad fue una práctica extendida en el arte pop de mediados de la década de 1950. Aunque la apropiación a menudo implica la modificación de las obras escogidas, a partir de finales de los setenta artistas estadounidenses como Richard Prince y Sherrie Levine empezaron a presentar el material sin mediación alguna. Esta tendencia sigue presente en el arte contemporáneo.

ARTE DE SITIO ESPECÍFICO
O *site-specific art*. Arte creado para ser instalado en una localización concreta, por lo general un espacio inusual que puede ser interior o exterior. La forma y el contenido de la obra están por tanto ligados a esa localización y por ese motivo algunos artistas en ocasiones estipulan que sus obras no se instalen en ningún otro lugar después de haber sido desmontadas.

ARTE DEGENERADO
En 1937 el gobierno nazi organizó una exposición titulada *Arte degenerado* para denunciar a aquellos artistas que el Estado alemán consideraba subversivos. El expresionista Ernst Ludwig Kirchner y el artista de la Nueva Objetividad Max Beckmann fueron dos de los artistas estigmatizados.

ARTE EN SERIE
Obras de arte consistentes en series de objetos por lo general idénticos. Está estrechamente ligado al minimalismo.

ARTE EN VIVO
(Ver *Performance*)

ARTE FIGURATIVO
O figuración. Es aquel arte que representa las formas, en especial la figura humana, con el aspecto que tienen en el mundo real. Lo contrario de figuración es abstracción.

ARTE GESTUAL
Tipo de arte en el que los gestos físicos espontáneos del artista son visibles en la obra terminada. Está relacionado con el tachismo y con el expresionismo y, más concretamente, con el llamado *action painting*. El arte gestual se basa en la idea de que un acto físico —ya sea extender pintura o manipular escayola— puede expresar poderosamente un pensamiento o una emoción.

ARTE POSGRAFITI
Aunque sus estilos y métodos son los mismos, a diferencia del *street art* o arte urbano, el arte posgrafiti se expone en galerías y museos en lugar de en la calle. Se asocia a las obras de Jean-Michel Basquiat y Keith Haring.

OUTSIDER ART
(Ver *Art brut*)

ARTE NO OBJETIVO
Otra manera de llamar al arte abstracto, es decir, aquel que no representa objetos tal y como aparecen en el mundo real. La expresión la usó por primera vez el constructivista ruso Aleksandr Ródchenko y la popularizó su compatriota Vasili Kandinski.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

ARTE REPRESENTATIVO
Aquel que describe o se refiere a objetos y entornos reconocibles. No tiene por qué ser necesariamente realista.

ARTES APLICADAS
Objetos que son funcionales a la vez que artísticos, tales como cerámica, muebles y telas.

ARTS & CRAFTS
Movimiento en los ámbitos de la arquitectura y las artes aplicadas que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX en Gran Bretaña, en el norte de Europa y en Estados Unidos. Defendía la obra de artesanos individuales, alejados del mundo de la industria y creía en la unidad entre las bellas artes y las artes aplicadas.

AUTOMATISMO
Proceso artístico involuntario, como por ejemplo dibujar espontáneamente, sin que medie ningún pensamiento racional. También, puede usar el azar como medio para crear obras de arte. Muy relacionado con el surrealismo.

AUTOSUFICIENCIA
Cuando una obra de arte no representa ni se relaciona con nada que no sea ella misma. Muy vinculado al minimalismo.

BODY ART
Arte que usa el cuerpo humano como soporte. Asociado sobre todo con el *performance*.

CLOISONISMO
Estilo pictórico a base de formas simples de color con los contornos en negro a la manera del *cloisonné*, una técnica cerámica donde *cloisons* o franjas negras separan áreas de esmalte coloreado.

COBRA
Nombre de un grupo tachista formado a partir de las capitales de los países de origen de sus miembros: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Karel Appel y Asger Jorn eran alguno de sus integrantes. El *art brut* fue una de sus principales fuentes de inspiración.

COLLAGE
Técnica que consiste en aplicar una serie de materiales y objetos existentes —tales como tela, papel o periódicos— a una superficie bidimensional como puede ser un lienzo. Los primeros en usarlo fueron los cubistas. Los *collages* en tres dimensiones a menudo se llaman «montajes».

COLORISTA
Se llama así al artista que hace un uso particularmente significativo del color en su obra.

CRÍTICA INSTITUCIONAL
La crítica por parte de artistas a las actividades de instituciones del mundo de arte tales como museos y galerías comerciales.

DESIGN ART
Fenómeno del siglo XXI en el que piezas de artes aplicadas —como lámparas o mobiliario— se elevan a la categoría de objetos artísticos de élite por parte de fabricantes, marchantes y coleccionistas. Se trata de piezas únicas producidas por artistas que normalmente no trabajan en el ámbito del diseño, lo que supone un valor añadido.

DESMATERIALIZACIÓN
Cuando una obra de arte no adopta forma física. El término lo popularizó la crítica estadounidense Lucy Lippard en su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artísticoentre 1966 y 1972*. Hace referencia al auge del conceptualismo, en el que la obra de arte es una idea antes que un objeto material.

DIVISIONISMO
(Ver Puntillismo)

DOCUMENTACIÓN
Fotografías, películas, publicaciones y textos que recogen la creación de obras de arte. La documentación es un componente importante del *performance*, ya que es lo que permanece una vez que la obra se ha puesto en escena. Por tanto su valor no es solo estético, sino también comercial.

ENVIRONMENTAL ART
Aquel en que un entorno particular, como un espacio arquitectónico, forma parte de la obra de arte. Estrechamente ligado al instalacionismo, su definición data de la década de 1960. No confundir con *Environmentalism*, que es arte con intereses ecologistas.

ESCORZO
Método empleado para representar objetos de manera que parezcan tener la misma profundidad espacial que en la vida real. Una de las dimensiones se acorta de forma que dé la impresión de alejarse.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
TENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FIGURACIÓN
Arte que representa las formas, en particular la humana, tal y como aparecen en el mundo real. Opuesto a abstracción.

HAPPENING
Evento caracterizado por su contenido poco ortodoxo y por la participación de los espectadores. Los *happenings* se volvieron comunes en círculos artísticos a partir de finales de la década de 1950 y condujeron al *performance* en la de 1960.

HARD-EDGE PAINTING
Pintura de contornos duros. Se refiere a aquellos cuadros con transiciones bruscas entre las distintas áreas de su superficie. En concreto hace referencia a un grupo de artistas que cultivaron la abstracción pospictórica a partir de los años sesenta y cuyas obras se caracterizaban por abruptos cambios de color.

ICONOGRAFÍA
La iconografía de un artista es el conjunto de imágenes que incluye en sus obras. El término también se emplea en este libro para hacer referencia al estudio general y a la clasificación de imágenes artísticas, con especial atención a su simbolismo.

ILUSIONISMO
Un tipo de arte que representa objetos del mundo material de una forma especialmente realista, creando así la «ilusión» de que la representación puede ser real.

IMPASTO
Técnica en la que se aplican dosis tan espesas de pintura a un lienzo o panel que se asemeja a un relieve. Los artistas suelen usar una paleta, una espátula o un cuchillo para realizar esta tarea.

INTIMISMO
Estilo artístico en el que los temas tratados se caracterizan por ser íntimos, domésticos, como por ejemplo descripciones de tareas diarias. Se asocia a los pintores franceses Pierre Bonnard y Édouard Vuillard, miembros de los llamados artistas nabis que previamente habían sido sintetistas.

JUNK ART
Arte hecho a partir de objetos rescatados de la basura. Fue clave en el nuevo realismo a finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

MONTAJE
Materiales preexistentes y objetos (a menudo *objets trouvés*) dispuestos juntos para formar una estructura nueva. Son el equivalente tridimensional del *collage* y cabe clasificarlos como esculturas o como instalaciones.

NABIS
Grupo de artistas parisienses influidos por el sintetismo de Paul Gauguin. Entre sus miembros figuraban Pierre Bonnard, Maurice Denis, Aristide Maillol, Paul Sérusier y Édouard Vuillard. *Nabis* significa profetas en hebreo.

NATURALISMO
Arte que aspira a representar los objetos tal y como aparecen en la naturaleza. A menudo se usa como sinónimo de realismo.

OBJETOS EFÍMEROS
Aquellos que sirven de base para una obra de arte y que se desechan después de ser utilizados. Incluyen anuncios publicitarios, carteles y material de embalaje. Fueron una importante fuente de inspiración para los artistas pop.

OBJET TROUVÉ
Objeto encontrado y expuesto en solitario sin modificaciones significativas. Pueden ser de origen natural o fabricados. Su inventor fue el dadaísta Marcel Duchamp. También llamado *ready-made*.

PAPIER COLLÉ
Papel pegado en francés. Modalidad de *collage* consistente en elementos de papel pegados normalmente a un soporte también de papel.

PERSPECTIVA
Ángulo desde el cual un objeto se presenta al espectador de un cuadro. Los artistas del Renacimiento desarrollaron la llamada perspectiva lineal, que disponía los objetos de modo que parecieran tener una profundidad tridimensional. No obstante, a partir de finales del siglo XIX los artistas empezaron a pintar objetos desde ángulos peculiares, empleando perspectivas no realistas. Si se dice que un objeto está «en perspectiva», quiere decir que ha sido pintado siguiendo la perspectiva lineal.

PERSPECTIVA LINEAL
Disposición de un objeto en una pintura bidimensional de manera que parezca tener profundidad tridimensional. Los artistas renacentistas desarrollaron una serie de reglas, tales como el uso del punto de fuga y el escorzo, para hacerla posible.

PINTURA DE CAMPOS DE COLOR
O de campos cromáticos. Arte abstracto en el que se aplican grandes zonas de un mismo color dentro de una obra. El método se asocia generalmente con el expresionismo abstracto y la abstracción pospictórica.

PINTURA METAFÍSICA
Estilo pictórico desarrollado por el italiano Giorgio de Chirico a partir de 1913 aproximadamente. Se caracterizaba por perspectivas inusuales y extrañas yuxtaposiciones de objetos, que a menudo incorporaban elementos escultóricos y arquitectónicos. La *pittura metafisica*, como se llama en italiano, influyó en el surrealismo.

POSMINIMALISMO
Término amplio que abarca una serie de prácticas surgidas después del minimalismo, durante y después de finales de la década de 1960. Algunos artistas posminimalistas continuaron creando objetos en un estilo despojado próximo al minimalismo, pero incorporando un interés por el proceso y la fabricación (arte procesal) o alusiones a temas sociales y personales.

PROPORCIÓN ÁUREA
La regla para disponer un plano geométrico dentro de otro de una manera especialmente armónica. Desarrollada por matemáticos de la Antigüedad, fue redescubierta en el Renacimiento. En la actualidad continúa influyendo a artistas y diseñadores.

PUNTILLISMO
Técnica pictórica en la que el pigmento se aplica a base de pequeños puntos hasta dar forma al dibujo. Lo desarrolló en el siglo XIX el neoimpresionista Georges Seurat. El conjunto de teorías en las que se basa se conoce con el nombre de *divisionismo*, aunque es habitual utilizar ambas palabras indistintamente.

PUNTO DE FUGA
Punto imaginario en un cuadro hacia el que parecen retroceder todos los objetos representados en el mismo. Es necesario para una perspectiva lineal y realista, y a partir del Renacimiento su uso se fomentó desde las academias. Los artistas modernos lo rechazaron precisamente por su realismo.

READY-MADE
(*Ver Objet trouvé*)

REALISMO MÁGICO
Combinación de elementos realistas y fantásticos en una obra de arte. La expresión la acuñó el crítico alemán Franz Roh en 1925, en el contexto de las artes visuales y generalmente hace referencia a cuadros con escenas oníricas pero pintadas de manera realista.

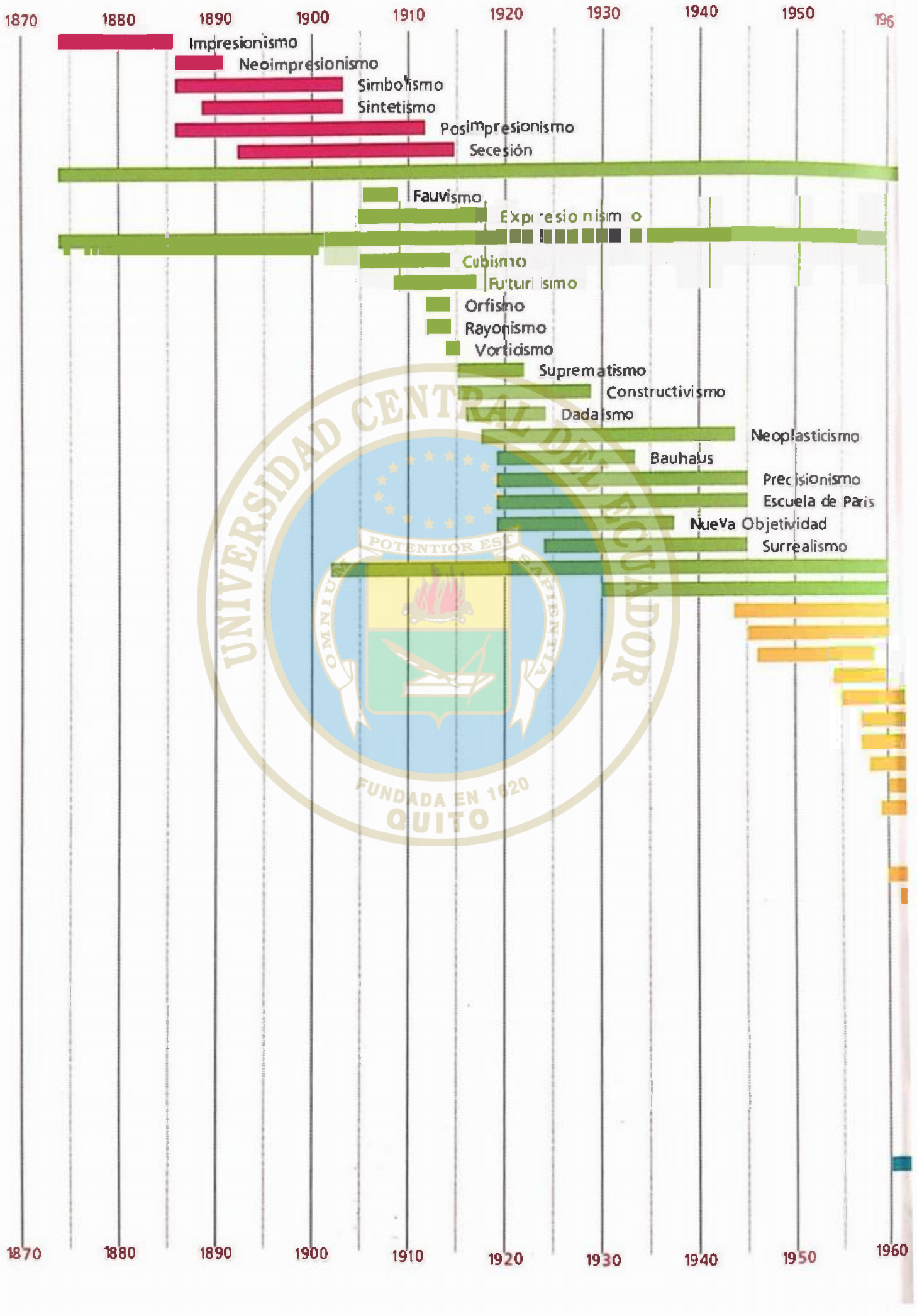
SALON
Nombre colectivo que designa las exposiciones organizadas por la Real Academia de Pintura y Escultura francesa en París a partir del siglo XVII. Desde el XIX en adelante otras sedes empezaron a rivalizar con el *Salon* oficial, entre ellas el llamado Salon des Indépendents y el Salon d'Automne.

SINESTESIA
Trastorno neurológico en que dos sentidos distintos se combinan y confunden. El artista moderno más famoso que lo padeció fue el expresionista ruso Vasili Kandinski, quien al ver colores oía sonidos y viceversa.

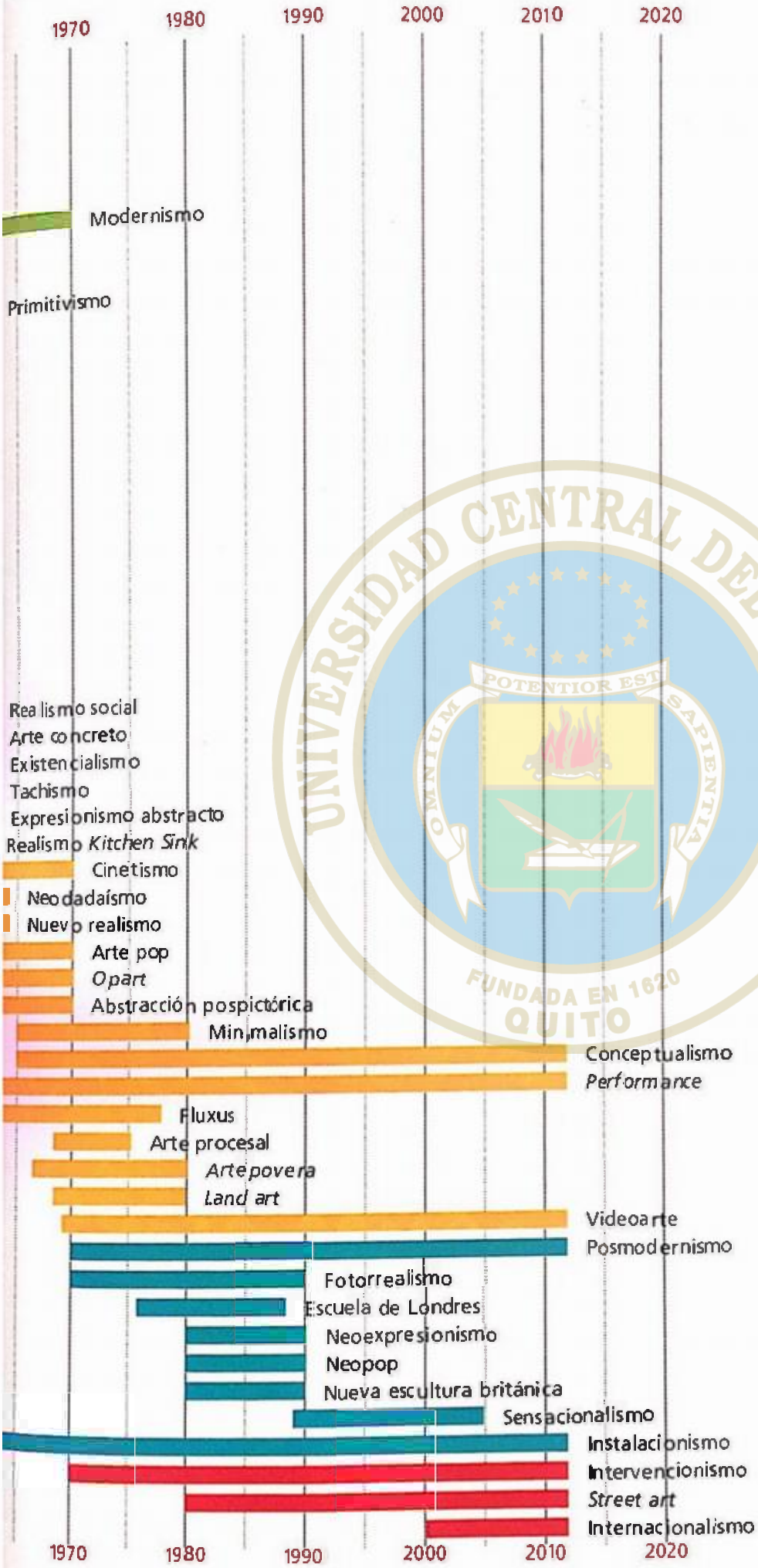
TRAMPANTOJO
Trampa al ojo. Se refiere a piezas bidimensionales que engañan al espectador de tal manera que tiene la impresión de que no son obras de arte, sino objetos reales o entornos con una profundidad bidimensional.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

Cronología de ismos



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Alemania

BERLÍN
Hamburger Bahnhof, conceptualismo

HAMBURGO
Hamburger Kunsthalle, tachismo

STUTTGART
Staatsgalerie, Nueva Objetividad

España

MADRID
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, surrealismo
Museo Thyssen-Bornemisza, cubismo

Estados Unidos

BUFFALO
Albright-Knox Art Gallery, Escuela de París

CAMBRIDGE
Fogg Museum, Harvard Art Museums, Fluxus

CHICAGO
Museum of Contemporary Art, neopop

CLEVELAND
Cleveland Museum of Art, simbolismo

FORTWORTH
Modern Art Museum of Fort Worth, neoexpresionismo

INDIANÁPOLIS
Indianapolis Museum of Art, neoimpresionismo

LOS ÁNGELES
Los Angeles County Museum of Art (LACMA), abstracción pospictórica, instalacionsimo
Museum of Contemporary Art (MOCA), expresionismo abstracto

MINEÁPOLIS
Walker Art Center, nuevo realismo

NUEVA YORK
Electronic Arts Intermix, *performance*, videoarte
Metropolitan Museum of Art, primitivismo
Museum of Modern Art (MoMA), expresionismo, rayonismo, constructivismo, cinetismo, *landart*, intervencionismo
Neue Galerie, secesionismo
Solomon R. Guggenheim Museum, minimalismo, posmodernismo
Whitney Museum of American Art, precisionismo, arte procesal

FILADELFIA
Philadelphia Museum of Art, orfismo

SAN FRANCISCO
San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), fauvismo

WASHINGTON, D.C.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, arte concreto, fotorrealismo
National Gallery of Art, realismo social

Francia

PARÍS
Centre Pompidou, modernismo
Musee d'Orsay, impresionismo

Holanda

ÁMSTERDAM
Stedelijk Museum, suprematismo

LAHAYA
Gemeentemuseum, neoplasticismo

Italia

TURÍN
Museo de arte contemporáneo Castello Di Rivoli, *arte povera*

VENECIA
Colección Gianni Mattioli en el Peggy Guggenheim Museum, futurismo

Portugal

LISBOA
Centro de Arte Moderna, *opart*

Reino Unido

CHICHESTER
Pallant House Gallery, Escuela de Londres

EDIMBURGO
Scottish National Gallery, sintetismo

LONDRES
Courtauld Gallery, posimpresionismo
Tate Collection, vorticismo, dadaísmo, realismo *Kitchen Sink*, arte pop, nueva escultura británica, sensacionalismo, internacionalismo
Victoria and Albert Museum (V&A), Bauhaus

Suecia

ESTOCOLMO
Moderna Museet, neodadaísmo

Suiza

BASILEA
Fondation Beyeler; existencialismo

Nota importante a los lectores
Esta relación no es exhaustiva, sino un mero resumen de aquellos museos e ismos mencionados en el libro. En las colecciones de los museos y galerías aquí incluidos el lector encontrará ejemplos de otros ismos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM PRUDENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

pp. 2 (detalle), 75 © Fondation Beyeler, Basel/Herederos de Francis Bacon. Todos los derechos reservados. DACS, 2013

pp. 10 (detalle), 25, 140 (detalle) © Neue Galerie, Nueva York/Art Resource/Scala, Florencia

pp. 13-15 © Giraudon/Bridgeman

p. 17 © The Bridgeman Art Library

p. 18 © The Cleveland Museum of Art/The Munch Museum/The Munch - Ellingsen Group, BONO, Oslo/DACS, Londres, 2013

p. 19 © The Cleveland Museum of Art

pp. 20-21 © National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escocia/The Bridgeman Art Library

p. 22 © Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres, Reino Unido/The Bridgeman Art Library

p. 26 (detalle) © Gianni Mattioli Collection (en préstamo indefinido en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia)/DACS, 2013

p. 29 © Giraudon/The Bridgeman Art Library/Succession Picasso/DACS, Londres, 2013

pp. 30-31 © Peter Will/The Bridgeman Art Library/ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2013

p. 32 © Les Heritiers Matisse/DACS, 2013. © San Francisco Museum of Modern Art

pp. 35, 50 © 2013. Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia

p. 36 © 2013. Copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia

p. 39 © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

pp. 41, 149 (detalle) © Gianni Mattioli Collection (en préstamo indefinido en la Peggy Guggenheim Collection, Venecia)

pp. 42-43 © 2013. Fotografía de The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia

pp. 44, 82 © 2013. Digital image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia/ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2013

p. 47 © Tate, Londres, 2013/The Artist's Estate/The Bridgeman Art Library

pp. 48-49 © Colección Stedelijk Museum, Ámsterdam

p. 51 © 2013. Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia/Rodchenko & Stepanova Archive, DACS, RAO, 2013

p. 52 © Tate, Londres, 2013/Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2013

pp. 54-55 © Haags Gemeentemuseum, La Haya, Holanda/The Bridgeman Art Library

p. 56 © Victoria and Albert Museum, Londres/Hattula Moholy-Nagy/DACS, 2013

p. 57 © Victoria and Albert Museum, Londres/DACS, 2013

p. 58 © Whitney Museum of American Art, Nueva York, fotografía de Steven Sloman

p. 59 © Whitney Museum of American Art, Nueva York, fotografía de Geoffrey Clements

p. 60 © 2013. Albright Knox Art Gallery/Art Resource/Scala, Florencia/ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2013

p. 62 © Staatsgalerie, Stuttgart/DACS, 2013

p. 63 © Staatsgalerie, Stuttgart/The Bridgeman Art Library/DACS, 2013

p. 65 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España/Index/The Bridgeman Art Library/Herederos de Miró/ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2013

pp. 66-67 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España/Index/The Bridgeman Art Library/Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2013

pp. 68-69 © Cortesía de la National Gallery of Art, Washington

p. 70 © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, donación de Joseph H. Hirshhorn, 1972. Fotografía de Lee Stalsworth/DACS, 2013

p. 71 © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, donación de Joseph H. Hirshhorn, 1972. Fotografía de Lee Stalsworth/Angela Vanem Taunt, 2013. Todos los derechos reservados, DACS

pp. 72 (detalle), 76 © Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania/The Bridgeman Art Library/ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2012

p. 74 © Fondation Beyeler, Basilea/Giacometti Estate, ACS/DACS, 2012

pp. 78-79 © Museum of Contemporary Art, Los Angeles/The Pollock-Krasner Foundation ARS, Nueva York y DACS, Londres, 2013

p. 81 © Tate, Londres, 2013/The estate of John Bratby. Todos los derechos reservados 2010/The Bridgeman Art Library

p. 85 © Photo Moderna Museet, Estocolmo/Jasper Johns/VAGA, Nueva York/DACS, Londres, 2013

pp. 86-87 © Photo Moderna Museet, Estocolmo/Estate of Robert Rauschenberg. DACS, Londres/VAGA, Nueva York, 2013

p. 88 © Collection Walker Art Center, Mineápolis; donación de Alexander Bing, TB Walker Foundation, Art Center Acquisition Fund, Professional Art Group Fund II, Mrs. Helen Haseltine Plowden, Dr. Alfred Pasternak, Dr. Maclyn C. Wade, en intercambio y con fondos adicionales del TB Walker Acquisition Fund, 2004/© ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2013

p. 91 © Tate, Londres, 2013/Trustees of the Paolozzi Foundation, con autorización de DACS, 2013

pp. 92, 158-159 (detalle) © 2013. The Calouste Gulbenkian Foundation/Scala, Florencia/Bridget Riley, 2013. Todos los derechos reservados, cortesía de Karsten Schubert, Londres

pp. 94-95 © 2013. Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource/Scala, Florencia/1960 Morris Lewis

pp. 96-97 Fotografía de David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York/ARS, NY y DACS, Londres, 2013

p. 98 © Scala, Florencia/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín/ARS, NY y DACS, Londres, 2013

p. 99 Scala, Florencia/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín/DACS, 2013

p. 101 © Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York/©ARS, NY y DACS, Londres, 2013

p. 102 Fotografía: Junius Beebe © President and Fellows of Harvard College. Sobre Fluxus. Nota de Fogg Museum, Cambridge, MA: en tanto manifiesto visual, esta obra es central para los objetivos e intenciones del grupo Fluxus y fue concebida para ser expuesta antes que para ser propiedad comercial o intelectual

p. 103 Foto: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

p. 105 © Whitney Museum of American Art, Nueva York fotografía de Geoffrey Clements/ARS, NY y DACS, Londres, 2013

p. 106 © Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, Turín/Fondazione Pistoletto

p. 109 © 2013. Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia/Christo y Jeanne-Claude

p. 110 Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York/© Nam June Paik Estate

p. 111 © Courtesy de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York/Dara Birnbaum

pp. 112 (detalle), 127 © Tate, Londres, 2012/Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS, 2013

p. 114 © The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York/David Salle/DACS, Londres/VAGA, Nueva York, 2013

p. 117 © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, adquisición del museo en 1977. Fotografía de Lee Stalsworth/Richard Estes, cortesía de Marlborough Gallery, Nueva York

p. 118 © Pallant House Gallery, Chichester/The Estate of RB Kitaj, cortesía de la Marlborough Gallery, Nueva York

pp. 120-121 Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, adquisición del museo, The Friends of Art Endowment Fund/© Estate of Philip Guston

pp. 122-123 Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, donación de The Burnett Foundation en honor de Michael Auping/© Anselm Kiefer

p. 125 © Jeff Koons

p. 126 © Antony Gormley

pp. 128-129 © Tate, Londres, 2013/Damien Hirst and Science Ltd. Todos los derechos reservados, DACS, 2013

p. 131 © 2013. Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource/Scala, Florencia/Copyright Kienholz. Cortesía de LA Louver, Venecia, California

p. 132 (detalle) © Kenneth Johansson/Corbis

p. 134 © Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York/2013. Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia/2013 Estate of Gordon Matta-Clark/Artists Rights Society (ARS), Nueva York, DACS, Londres

p. 135 © 2013. Imagen digital, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia/cortesía del artista

p. 137 © eddiedangerous

pp. 138-139 © Tate, Londres, 2013/cortesía del artista

Cubierta (de izquierda a derecha y desde arriba)

© Gianni Mattioli Collection (en préstamo indefinido a la Peggy Guggenheim Collection, Venecia)

© Collection Stedelijk Museum, Ámsterdam

© Jeff Koons

© National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escocia/The Bridgeman Art Library

© Tate, Londres, 2013/Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, Paris y DACS, Londres, 2013

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

© Neue Galerie Nueva York/Art Resource/Scala, Florencia

© Tate, Londres, 2013/cortesía del artista

© National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escocia/The Bridgeman Art Library

© Tate, Londres, 2013/Anish Kapoor. Todos los derechos reservados, DACS, 2013

© Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York/Dara Birnbaum

© Haags Gemeentemuseum, La Haya, Holanda/The Bridgeman Art Library

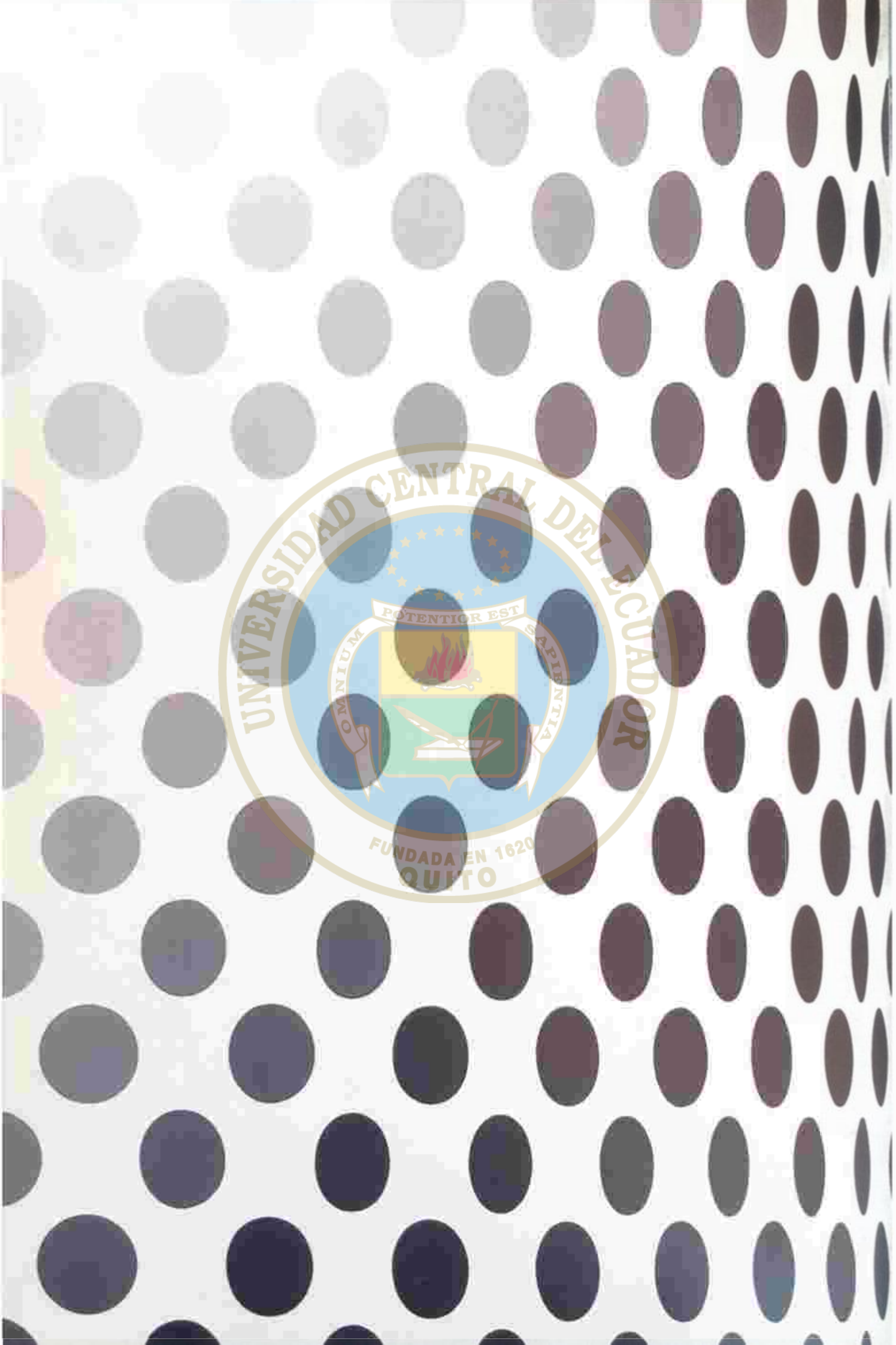
© Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, Turín/Fondazione Pistoletto

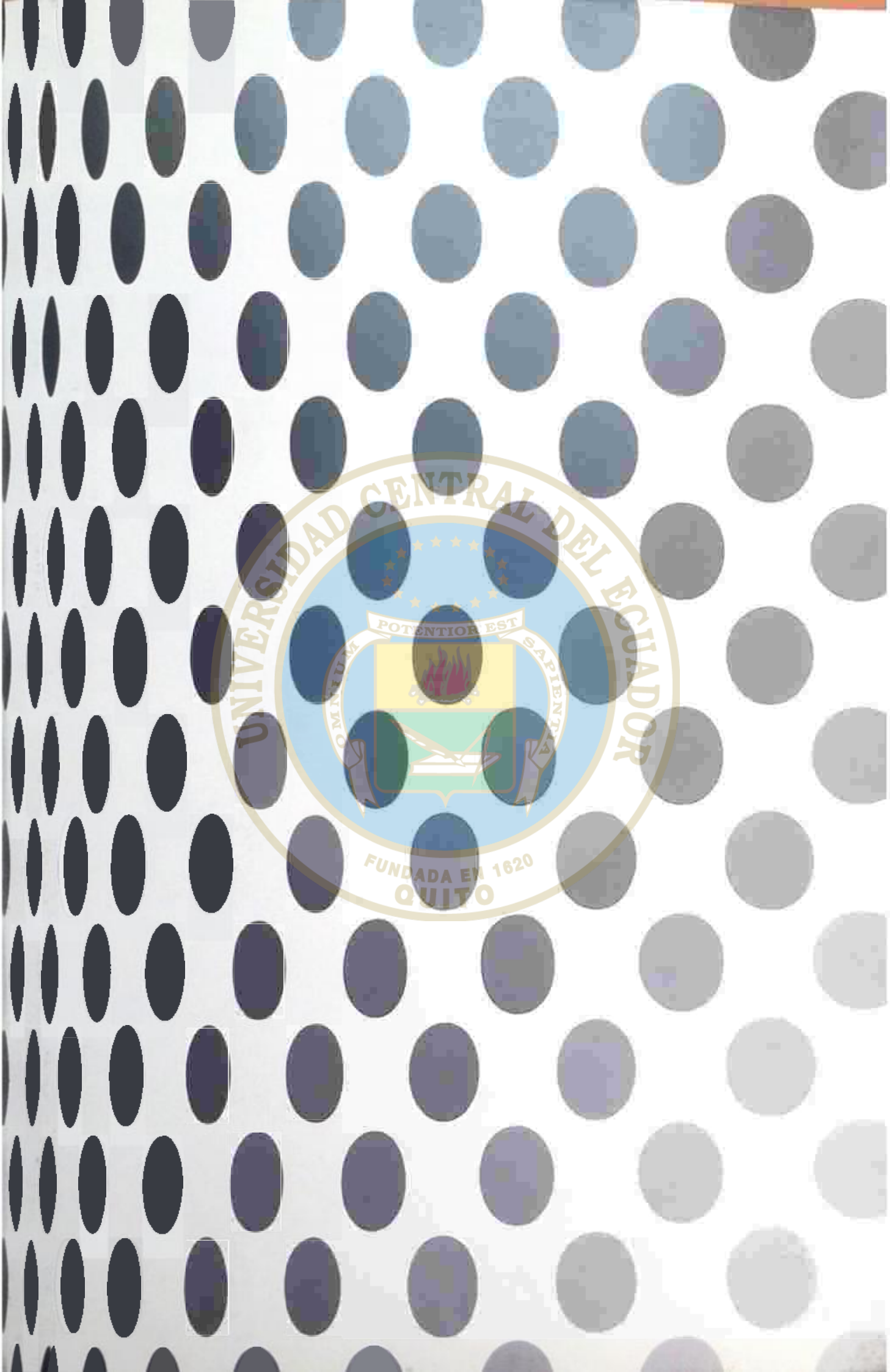
© 2013. The Calouste Gulbenkian Foundation/Scala, Florencia/Bridget Riley 2013. Todos los derechos reservados, cortesía de Karsten Schubert, Londres

© Kenneth Johansson/Corbis

Guardas

© Haags Gemeentemuseum, La Haya, Holanda/The Bridgeman Art Library


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Publicado por primera vez en España en 2013 por TURNER
www.turnerlibros.com

Este libro fue diseñado y producido por Iqon Editions Limited

Edición, concepto y dirección: David Breuer

Diseñador: Isambard Thomas

Maquetación: Ana Luisa González de la Peña

Documentación: Caroline Ellerby

Impreso en China

Copyright © Iqon Editions Limited
D.R. © 2013, en lengua española: Turner Publicaciones S.L.

Todos los derechos reservados.

ISBN: 978-84-15427-99-5
D.L.: M-13760-2013

Ilustraciones de cubierta (de izquierda a derecha y de arriba abajo)

Umberto Boccioni, *Dinamismo deunciclista*, 1913 (p. 41)

Kázimir Malévich, *Composición suprematista (con ocho rectángulos rojos)*, 1915 (p. 48)

Jeff Koons, *Conejo*, 1986 (p. 125)

Paul Gauguin, *Visión después del sermón (La lucha de Jacob contra el ángel)*, 1888 (p. 21)

Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917 (réplica 1964) (p. 53)

Juan Gris, *El fumador (Frank Haviland)*, 1913 (p. 39)

Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer I*, 1907 (p. 10)

Ai Weiwei, *Semillas de girasol*, 201 (pp. 138-139)

Edouard Vuillard, *Dos modistas en el taller*, 1893 (p. 21)

Anish Kapoor, *A modo de celebración, descubrí una montaña rebosante de flores rojas*, 1981 (p. 127)

Dara Birnbaum, *Tecnológica! Transformación: Wonder Woman*, 1978-1979 (p. 111)

Theo van Doesburg, *Contracomposición de disonancias XVI*, 1925 (pp. 54-55)

Michelangelo Pistoletto, *Venus de los harapos*, 1967 (p. 106)

Bridget Riley, *Metamorfosis*, 1964 (p. 93)

Shepard Fairey, Mural en el distrito de La Brea, Hollywood, 2011 (p. 132)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sam Phillips, exeditor adjunto de la *Royal Academy of Arts Magazine*, es actualmente editor de *Frieze* y ha colaborado en publicaciones como *Time Out*, *i-D Magazine* y *The World of Interiors*.

También en esta colección

...ISMOS. PARA ENTENDER EL ARTE
Stephen Little

...ISMOS. PARA ENTENDER LA ARQUITECTURA
Jeremy Melvin

...ISMOS. PARA ENTENDER LA MODA
Mairi MacKenzie

...ISMOS. PARA ENTENDER EL CINE
Ronald Bergan

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

...ismos

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO
UNIVERSIDAD CENTRAL

WWW.TURNERLIBROS.COM
9 788415 427995