

TESIS DOCTORAL

DE LOS REGIONALISMOS A LA GLOBALIZACIÓN. EL PROCESO DE
HOMOGENEIZACIÓN DEL ARTE

Los traslados focales del arte: desde la visión contextualizada del objeto artístico a su progresiva
desmaterialización en el siglo XX



Doctoranda: María del Carmen Vaquero Cañestro

Directora: Cat. Dra. Rita del Río Rodríguez

Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo. Sevilla, 2010

A mi padre. El coraje.

Agradecimientos

El sueño, el cansancio o el agotamiento son algunos de los condicionantes que enmarcan a esta investigación, pero también la AYUDA. La ayuda desinteresada, el ofrecimiento, la atención, la consideración y el apoyo que, desde el inicio, ha mostrado mi familia: mis padres, mis hermanos, Mónica y Mari, a los que les debo las GRACIAS así como la materialización del sueño.

A veces me pregunto cómo el entusiasmo, el esfuerzo y la vitalidad pueden residir de forma tan magistral en una sola persona, en Rita del Río, a la que agradezco cada una de sus revisiones, puntualizaciones y aportaciones y, en especial, la energía y la admiración que siempre ha despertado en mí.

De Carmen y de Amanda nace la constatación de que cualquier esfuerzo merece la pena.

A Sergio le debo todo lo demás. Él es mi soporte, mi refugio, y el lugar donde habita mi confianza.

Índice

NOTAS PRELIMINARES.....	15
La lectura.....	20
INTRODUCCIÓN.....	23
OBJETIVOS.....	33
METODOLOGÍA	
1. LA INVESTIGACIÓN.....	41
2. FASE ANALÍTICA.....	43
3. FASE SINTÉTICA.....	45
CAPÍTULO 1: LA CONTEXTUALIZACIÓN	
1. UNOS LÍMITES DEFINIDOS.....	51
2. LOS REGIONALISMOS DEL ARTE.....	53

2.1. <i>La extensión territorial del arte</i>	60
2.2. <i>Las migraciones del arte</i>	61
3. LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE.....	63
4. HOMOGENEIZACIÓN.....	67
5. DADAÍSMO Y DESHUMANIZACIÓN.....	68
 CAPÍTULO 2: EL CAMINO HACIA LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE.....	
1. LA METAMORFOSIS DE LA OBRA DE ARTE. EN EL UMBRAL DEL FIN.....	76
2. LOS PRECEDENTES DE LA DESMATERIALIZACIÓN	
2.1. <i>El impulso por derrocar el orden establecido</i>	85
2.2. <i>Nostalgia por épocas pasadas</i>	
2.2.1. <i>La naturaleza como causa de las alteraciones artísticas</i>	87
2.2.2. <i>Una ola de exotismo invade Europa</i>	88
2.2.3. <i>En busca de la ingenuidad</i>	90
3. LOS NUEVOS CÁNONES DEL ARTE	
3.1. <i>El declive de la tradición</i>	93
3.2. <i>La imposición de una nueva realidad</i>	95
4. LA PREPARACIÓN DEL CAMBIO	
4.1. <i>Panorama general de las Vanguardias</i>	98

4.2. <i>La verdadera rebelión: Dađá</i>	101
4.2.1. <i>Repercusión del Dađáismo</i>	105
4.3. <i>La revolución plástica: El collage y el ready-made</i>	109
4.3.1. <i>Otras aportaciones</i>	113
5. COMIENZA LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE	
5.1. <i>El "Arte nuevo" de Ortega y Gasset</i>	115
5.2. <i>¿Arte elitista o arte artístico?</i>	117
5.3. <i>La profecía</i>	118
5.4. <i>Comienza la deshumanización</i>	
5.4.1. <i>El papel del espectador</i>	123
5.4.2. <i>Demasiado humano</i>	125
6. CONSECUENCIAS PARA EL ARTE 1	
6.1. <i>El camino hacia la desmaterialización</i>	127
6.2. <i>Claves del proceso emancipador</i>	130
6.3. <i>La búsqueda del arte total</i>	135
6.4. <i>El devenir del arte</i>	137
CAPÍTULO 3: EL NUEVO ESCENARIO DEL ARTE	
EL TRASLADO FOCAL A EE.UU.	145
1. EL PODER DE LA CONSCIENCIA	147
2. UN VIRGINAL CONTEXTO PARA EL ARTE	151

2.1. <i>La gestación de un nuevo escenario para el arte</i>	155
2.2. <i>Neutralidad del territorio</i>	
2.2.1. <i>El apoliticismo impostado</i>	157
2.2.2. <i>Origen & originalidad</i>	160
3. UN PRODUCTO DEFINIDO.....	164
3.1. <i>El expresionismo abstracto</i>	167
3.2. <i>La emergencia de lo consciente</i>	170
4. ¿QUÉ HAY DESPUÉS DEL EXPRESIONISMO	
ABSTRACTO.....	180
4.1. <i>Nuevas incorporaciones</i>	182
4.2. <i>Revisión neo-dadá</i>	186
4.3. <i>Dos costas. En el seno comienzan las bifurcaciones</i>	190
4.4. <i>Tras el pop</i>	192
5. CONSECUENCIAS PARA EL ARTE 2.....	194
CAPÍTULO 4: LA DESCENTRALIZACIÓN DEL ARTE.....	207
1. EL COMPROMISO DEL ARTE	
1.1. <i>La vieja Europa</i>	209
1.2. <i>Nuevos y viejos contextos</i>	211
2. UN ANÁLISIS HORIZONTAL.....	215
2.1. <i>Propuesta de recontextualización</i>	216

2.1.1. <i>Los límites del arte por el arte</i>	222
2.1.2. <i>El pop superado</i>	228
2.1.3. <i>La deslegitimación del objeto artístico</i>	233
<i>El arte de protesta</i>	235
<i>Nuevos límites</i>	239
<i>La apertura hacia la acción</i>	240
<i>El arte encriptado</i>	244
3. CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS.....	246
3.1. <i>Reconsideraciones</i>	247
4. CONSECUENCIAS: LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE.....	249
CAPÍTULO 5: CONCLUSIONES. VIVIR EN EL CAMBIO.....	265
1. DE LOS REGIONALISMOS A LA HOMOGENEIZACIÓN DEL ARTE.....	267
1.1. <i>Ampliación coyuntural</i>	268
1.2. <i>Ampliación estructural</i>	273
1.3. <i>La suma de diferencias</i>	274
1.4. <i>El camino hacia la homogeneización</i>	277
2. ¿HUMANIZACIÓN O DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE.....	281

2.1. <i>El camino hacia la introspección</i>	283
2.2. <i>¿Qué le exige el público al arte</i>	287
2.3. <i>¿Qué le exige el arte al público</i>	291
2.3.1. <i>La cultura</i>	296
2.4. <i>El poder compartido</i>	297
3. EL ARTISTA.....	300
3.1. <i>El arte en el linde lo humano. El arte mitificado</i>	304
3.2. <i>La incapacidad para detectar genios</i>	305
4. RECONSIDERACIONES.....	307
4.1. <i>Desmaterialización & deshumanización</i>	310
4.2. <i>En la intersección: Arte y Educación</i>	312
<i>La autosuficiencia del arte</i>	317
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	321
BIBLIOGRAFÍA.....	329

Notas Preliminares

Este estudio es, ante todo, una investigación sobre la obra de arte. Un análisis sobre su esencia, sobre los preceptos que la originan o los que impiden su emergencia, sobre los condicionantes que guían su construcción o deconstrucción, y sobre aquellos que median en su materialidad, haciendo que prevalezca lo físico sobre el concepto o a la inversa, etc. Del mismo modo, incide también en su poderosa capacidad como fenómeno vivificador de experiencias cognitivas, emotivas o sensitivas únicas, desentrañando las claves que rodean la apreciación artística a través de la indagación en la mirada del espectador.

Esta afirmación tan genérica puede resultar pretenciosa y osada, por lo que es necesario explicar de forma más específica el cometido de este análisis. Su intención no es la de abarcar a la obra de arte en toda su magnitud, hecho que, por otra parte, resultaría infructuoso. De hecho, ni siquiera, se plantea la necesidad de su existencia, su justificación, o la evolución en el tiempo de la creación artística, no es tan osado. Su argumento, en el que la obra es siempre protagonista, se desarrolla en torno a unos ejes bien definidos y se desenvuelve en un tiempo delimitado por hechos significativos y claramente identificables.

Varios factores resultaron determinantes en la configuración de la idea que propició el desarrollo de este trabajo de investigación, estableciendo un marco temporal concreto y unos parámetros específicos de actuación. Entre ellos, destacan dos hechos significativos y diferenciados (por su propia naturaleza) que modificaron la concepción que hasta ese momento tenía del Arte en todas sus dimensiones, llegando a transformar las estructuras referenciales asociadas al hecho artístico que, de forma inconsciente, acarrearaba. El primero de ellos fue la reveladora lectura de

La Deshumanización del Arte de Ortega y Gasset (1925). Aunque breve, la obra resultó muy esclarecedora por enunciar conceptos que permanecen vigentes en nuestros días y por anunciar la llegada, en una fecha tan temprana, de un arte nuevo cuyos presupuestos son aplicables a las obras más desarraigadas producidas en los últimos años¹.

En segundo lugar, resultó determinante, el encuentro azaroso con el Dadaísmo. El descubrimiento y acercamiento a dadá generó toda una serie de inquietudes personales en torno a la materialización o desmaterialización de la obra de arte. Del mismo modo, cambió concepciones en torno a la figura del artista y, sobre todo, en lo relativo a la des-mitificación del Arte.

La pretensión de realizar este proyecto surge a partir de las inquietudes anteriores en un intento por desentrañar los profundos cambios que se han producido a lo largo del siglo XX y sus consecuencias para el arte de este periodo, ateniéndonos a la trascendencia conceptual de los planteamientos desarrollados, causa y efecto de tantas controversias. Ha sido tal la resonancia de los incesantes sucesos acontecidos durante el siglo XX, baste citar las dos hecatombes mundiales, que la percepción humana y, por tanto, el contacto del hombre con la realidad circundante, ha sido trastocado en todos sus niveles y estratos. La magnitud de los hechos acaecidos había de encontrar resonancia en el medio de expresión por excelencia del ser humano: el arte.

Para efectuar un análisis profundo y esclarecedor en base a las incesantes corrientes y tendencias que han sobrevenido, será preciso indagar en cada uno de los factores que han originado tales cambios y las repercusiones de estos acontecimientos en la manifestación artística. De hecho, la multiplicidad de sucesos, ha dejado huella incluso en la forma de transcurrir del tiempo

1. Un impacto similar produjo el seminario *Cómo habla el arte actual*, en el que historiadores, artistas y teóricos de reconocido prestigio, como Gloria Moure y Oliva María Rubio, hicieron un profundo análisis sobre la evolución del arte último, siendo capaces, en pequeñas sesiones, de resumir los complejos vaivenes del arte durante el siglo XX, a la vez que aclaraban conceptos fundamentales.

en el arte que, de periodos concretos y espaciados, ha desembocado en una reducción de los ciclos que, desde principios de siglo, vertiginosamente, se suceden y superponen.

La decisión de realizar un proyecto de estas dimensiones deriva de la necesidad de aclarar conceptos fundamentales y determinantes para una mejor comprensión del arte contemporáneo, de manera que, cada uno de esos términos que han emergido en el transcurrir de estos años sean contextualizados, favoreciendo así un acercamiento a las profundas repercusiones de lo que, hoy por hoy, constituye el legado para el arte venidero.

Es difícil y un tanto arriesgado pretender aportar una nueva visión y que, a su vez, ésta sea de suficiente interés respecto a los estudios ya existentes en relación a la profunda evolución que ha sufrido el arte en el último siglo. Especialistas de diversos ámbitos, consagrados por la repercusión de su trabajo, han contribuido a desentrañar las claves del último periodo del arte. Sin embargo, la complejidad del tema y, por tanto, las múltiples visiones que puede llegar a generar, estimula continuamente nuevas vías de investigación que merecen ser analizadas, lo que ayuda, por otro lado, a no desistir del empeño.

Generalmente, la mayoría de esos estudios parten de una premisa enfocada al análisis de los resultados o frutos artísticos que en un espacio de tiempo concreto, un grupo de geniales sujetos, denominados artistas, llegan a producir. Pero esta investigación no basa su análisis en el recorrido histórico, en la sucesión de movimientos artísticos o en el acercamiento a estos singulares creadores que, especialmente en este siglo, y debido a la importancia de la individualidad respecto a lo colectivo, han forjado un inmenso abanico de posibilidades artísticas originales. Las

numerosas figuras que han protagonizado este espacio temporal y sus infinitas propuestas, han generado un panorama tan dispar que su estudio tampoco constituye el centro de interés de esta investigación.

La observación gira en torno al análisis de los conceptos y de los contextos que propician el nacimiento de esas tendencias o movimientos artísticos y, en consecuencia, cada una de esas obras de mayor o menor repercusión que hayan podido realizarse. El objetivo que fundamenta esta investigación parte de la realidad inmanente de la que surgen los diversos movimientos y las obras específicas de un artista, sin obviar la estructura inmaterial subyacente a la que, indudablemente, deben su esencia.

La aportación de esta tesis reside en descifrar las claves de la importancia que el contexto ejerce en el arte y, de alguna manera, valorar la magnitud del cambio cuando las peculiaridades culturales de cada región comienzan a disiparse. Para ello, antes de evaluar las consecuencias de esta nueva forma de territorialización o desterritorialización² del arte, es necesario indagar en las fluctuaciones y en los movimientos migratorios que preceden a esta nueva situación, valorando los factores que determinan dicha oscilación por diferentes escenarios que la creación, o su circunstancia, escoge como lugar de actuación. Sólo a través de ese estudio es posible comprender la naturaleza del arte actual, el espacio-contexto en el que se desarrolla, y la trascendencia de esta imbricación en las manifestaciones artísticas contemporáneas.

A pesar de que cada región concreta o cada nación (si se entiende el concepto de contexto en relación a factores políticos) lucha por mantener intactas esas características culturales propias,

2. La terminología que utiliza Fajardo (2001) está estrechamente relacionado con el concepto de regionalismo que esta tesis propone tal como puede comprobarse: "Desterritorialización de las sociedades, ya que buena parte de los actuales sistemas físicos, económicos e imaginarios se han fragmentado, produciendo expansión, transitoriedad, movilidad espacial y cultural" (párr. 6).

irremediamente, el conjunto de elementos que conforma la forma de sentir de un pueblo determinado, se está viendo alterado por la configuración de un nuevo contexto cultural general. Si factores de toda índole: sociológicos, políticos o filosóficos, que caracterizan la forma de sentir de cada lugar, actúan como condicionantes en la creación e inciden, por tanto, en la materialización del arte, ¿cuáles serán las consecuencias de la extensión territorial del arte?

Para dar una respuesta fundamentada, esta investigación estimará el carácter bidireccional de este proceso, considerando la influencia que el contexto ejerce en el arte para, posteriormente, cuestionar la posible modificación de ese entorno a través de la acción artística.

Es necesario aclarar que llevar a buen puerto un proyecto de tal envergadura no supone esclarecer todas y cada una de las ramificaciones que constituye la idiosincrasia de cada región y que ya realizan historiadores, sociólogos, etc. El fin de este estudio busca demostrar la importancia que el contexto ejerce en el sentir general, y, por otro lado, en el grado de tolerancia que "la masa" está dispuesta a adoptar en torno al arte, que es fruto de la naturaleza de las actuaciones artísticas que tienen y han tenido lugar en la evolución de su cultura. Y es que, tal como constata el final de la investigación, una de las premisas fundamentales del arte último gira en torno a la actitud que ha de asumir el espectador, al que se le exige una postura activa, más allá de la simple contemplación. Por tanto, será fundamental en este proceso, observar las posibilidades que cada uno de estos entornos brindará al artista, estableciendo un diálogo abierto y permisivo con su obra.

En el análisis de estas características localizadas, será fundamental el concepto de los regionalismos del arte como forma de designar esa especie de circunstancia histórico-artística que ha acompañado a todo artista o creador desde los supuestos inicios del arte.

El centro de la investigación girará en torno a esta visión "regionalizada" del arte, al perpetuo cuestionamiento de la supervivencia de esas peculiaridades capaces de configurar unas pautas comunes. También atenderá a la confrontación de estas singularidades o particularidades, en un panorama incipientemente homogeneizado, tras la ruptura de tantos valores que parecían absolutos, y que corresponde a una intención manifiesta de consensuar actitudes en el contexto globalizador.

La lectura

Teniendo en cuenta todo lo anterior, este estudio trata, de forma particular, una serie de ideas esenciales estableciendo nuevas asociaciones entre ellas. Es decir, crea un contexto concreto en el que sumergirnos de forma abierta y flexible al margen de concepciones importadas. Del mismo modo que se exige al espectador actual la adopción de una actitud activa ante la obra de arte para acceder a ella, para la inmersión del lector en este texto, es fundamental conocer los parámetros en los que se desarrolla. Conceptos como desmaterialización, homogeneización o regionalismo, adquieren una connotación específica y una nueva dimensión más compleja. En esta revisión o ampliación de acepciones nos adentraremos en el primer capítulo.

Introducción

Hablar del Arte así, en mayúsculas, en el contexto actual, donde reina la diversidad y la pluralidad, es una tarea ardua y compleja. Más aún cuando el interés central recae en desentrañar los profundos cambios acaecidos por la vertiginosa sucesión de acontecimientos que se producen desde principios del siglo XX, y sus consecuencias para el arte actual.

La mayor originalidad de este trabajo radica en el punto de vista desde el que trata de desenramar tanto la evolución de los conceptos artísticos a lo largo del siglo XX, como el inexorable giro hacia la homogeneización que ha comenzado. Esta singularidad se basa en el lugar concreto donde sitúa el prisma, el centro de interés: el estudio de las fluctuaciones y recorridos espaciales y temporales que hace el arte en un periodo ya acotado por la Historia.

Estos parámetros, en principio, son comunes a cualquier estudio sólido. La obra de arte como artefacto cultural, ha de analizarse desde los presupuestos donde se origina: el espacio geográfico en el que tiene lugar la experiencia artística y que hasta ahora imprimía un carácter peculiar a las manifestaciones; el tiempo en el que acontece y nace la obra, en el que unas necesidades e inquietudes personales invaden al artista fruto de un momento concreto; y el objeto en que se convierte (eludiendo en esta toma de contacto inicial las limitaciones que esta denominación infiere al concepto de creación artística tal como hoy la entendemos). Sin embargo, la aportación de este escrito radica en que, a diferencia de otras lecturas en las que los factores enumerados subyacen a la trama visible, en este contexto, se convierten en el objeto de observación principal, cediendo así el segundo plano a elementos que no suelen habitar ese espacio. Es un

lugar poco frecuentado por artistas, por obras puntuales o por cuestiones formales representativas de distintos periodos que, en cambio, sí actuarán como soporte material de los conceptos que las originan.

Así, esta tesis trata de eludir cuestiones anecdóticas y ajenas al objetivo de albergar, de comprender, de forma reflexiva y fundamentada, el objeto del arte, desde la concepción inicial, pasando por el viaje que inicia tras adquirir una forma o materia, hasta su repercusión en el espectador. Si la pretensión es generar una actitud comprensiva respecto a los múltiples factores que condicionan la manifestación artística de un entorno, de un periodo, para posteriormente, establecer nuevas asociaciones basadas en la extrapolación de esas estructuras a un contexto o a un tiempo diferente, no tiene sentido la persistencia o el protagonismo del dato puntual, aunque es evidente la importancia de su aparición en ocasiones concretas, en las que se convierte en recurso esencial.

La aplicación de este enfoque conlleva una repercusión directa en la figura del artista que, del mismo modo y por causas ya citadas, adquiere aquí la dimensión de un ente más abstracto y genérico. Por ello, más que las especificaciones propias de cada sujeto-artista, interesa el productor de arte como representante de un tiempo, de su tiempo, fruto de la individualidad que caracteriza a un gran periodo del arte al que se refiere esta investigación. Serán muchos los artistas significativos del siglo XX cuya obra no se hace indispensable en este trabajo, centrado en las oscilaciones que se producen y en el lugar donde acontecen.

El artista, en cuanto constructor de significados y creador de microrrealidades paralelas, espera que su obra sea capaz de caminar sola, de enfrentarse al público de forma autónoma. Pero, a pesar de esta autonomía, la obra de arte, de forma irremediable, está ligada a un momento, es fruto de un contexto que marca las pautas y establece las reglas. Para Hernández (2003) "La expresión individual se sitúa dentro de una dimensión social, lo que desdibuja la imagen del artista aislado, único, genial" (p.129). Es fundamental incluir en este punto al espectador, cuya consideración ha cambiado de forma notable a lo largo del siglo pasado y que, sin embargo, aún no es consciente del poder que la obra actual, en un proceso de extroversión derivado del ensimismamiento formalista propio de la modernidad, le otorga.

El arte es un ente expuesto a un continuo cambio y, precisamente ahí, radica una de sus características esenciales, la que dota a una creación individual de una significación adaptada a los intereses de estos artistas y espectadores, sujetos, a su vez, a las perpetuas permutaciones del entorno. Esto lo convierte en prueba material del sentir del hombre en ese momento, legitimizando a la obra de arte como objeto cultural. Por todo esto, este estudio evitará el análisis pormenorizado de las múltiples formas de expresión que un mismo periodo artístico puede llegar a generar. Más bien tratará las razones que subyacen a esos cambios.

A partir de este discurso inicial, es posible comenzar a vislumbrar algunas de las cuestiones que centran esta investigación tales como: ¿Es el arte el que busca su propio contexto en el que desarrollarse según sus propias necesidades (manifestadas en individuos concretos y específicos), o bien es un ente social, perteneciente al grupo del que nace? ¿Cuál es el verdadero valor

del contexto para el arte? ¿Cuáles son las consecuencias de la ampliación de contextos que tiene lugar en la actualidad?

Para comprender los mecanismos que dan respuesta a estas cuestiones y que generan la evolución artística hasta llegar al mundo contemporáneo, es necesario reflexionar sobre las cuestiones que han motivado cada uno de los ciclos y sobre los parámetros en los que el arte se ha desarrollado, más allá de la interminable cantidad de movimientos que, sobre todo en el último siglo, se han sucedido tan vertiginosamente.

La finalidad de esta investigación, como puede comprobarse tras lo expuesto, no se limita, a demostrar hasta qué punto este entorno puede convertirse en un factor concluyente pues de hecho, es algo evidente: el artista, al comprometerse con su obra, lo hace también e instintivamente, con la naturaleza que le rodea, lo que repercute en su manera de percibir el mundo y le lleva a adoptar diferentes posturas: desde la concienciación social, al retraimiento, pasando por otras múltiples facetas.

La verdadera finalidad de los regionalismos recae en cuestionar hasta qué punto dicho contexto, diferente en cada ocasión, ha sido beneficioso para muchos de los movimientos principales se desarrollaran hasta el final, hasta sus últimas consecuencias, lo que quizás no hubiera sucedido de haber conocido la existencia de tendencias ajenas a su forma de sentir en ese espacio determinado. Es decir, es como si toda esa serie de condicionantes ideológicos, políticos, geográficos e incluso climáticos que limitaban en gran medida a la obra de arte, producto del tiempo, lugar y entorno en que surge, se desvanecieran al aparecer una nueva forma de comunicación que disi-

pa fronteras, dando paso, quizás, y paradójicamente, a una homogeneización del arte, a su vez posible consecuencia de un proceso de globalización cultural.

Para desentrañar la trascendencia de estas tendencias regionalizadas y cuestionar su posible extinción, se partirá de un sustrato del arte que, por interno e instintivo, parece pasar desapercibido y que aún conserva su carácter virginal, uno de los que fundamentan su razón y que surge de cómo esas diferentes culturas, tradiciones o incluso países¹ asimilan el proceso de constante evolución del arte y acogen las manifestaciones más dispares que puedan efectuarse. Varios autores han incidido ya en este aspecto, en las relaciones de los artistas con la sociedad, como ejemplo basta citar el análisis sociológico que propone Hauser, A. (1975). Este estudio propone analizar la predisposición con que cada contexto ha sido capaz de afrontar el proceso de desmaterialización del arte.

Para ello, es esencial profundizar en esta metamorfosis de la obra, proceso que Marchán Fiz ha dado en llamar en una de sus más significativas obras: *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Ahora bien, en este punto es necesario aclarar que esta denominación no ha de tomarse literalmente, pues más bien responde a una manera de “etiquetar” todo un proceso que estará protagonizado, desde su inicio, por su carácter complejo y equívoco. Si esta investigación se atiene a esta distinción es debido a que llega un momento en el arte del siglo pasado en el que los factores procesuales y conceptuales cobran una trascendencia inusitada, alcanzando sus cotas más altas con el inexorable florecimiento del Arte Conceptual, en el que la desmaterialización de la obra se hace efectiva.

1. Aunque se trate de una división artificial del territorio, en muchos países ha surgido tal patriotismo exaltador de las virtudes y unidad nacional, que hoy en día, estas delimitaciones fronterizas, constituyen la verdadera diferenciación, más allá de las peculiaridades geográficas, climatológicas, etc.

El motivo de elección de este proceso de redefinición del carácter objetual del arte obedece a la trascendencia que para la creación de la pasada centuria y del arte futuro, tiene el hecho de desvirtuar la relación plástica del artista con la obra en aras de resaltar su esencia inmaterial o conceptual.

Por eso este análisis, en contra de lo que pudiera parecer a primera instancia, va más allá de la conceptualización del arte. No se refiere a un movimiento concreto, sino que, cronológicamente, abarca a casi todas las manifestaciones del siglo XX, unas por su carácter evocador (Surrealismo), otras por su matiz transgresor (baste citar al Futurismo) y otras por su insistencia en negar toda posibilidad de arte bajo determinadas circunstancias (sin duda, de manos del Dadaísmo). La tendencia conceptual adquiere cierta importancia al alzarse como la máxima esencia puesta en práctica de todos los conceptos que se analizan, pero también, y precisamente por ello, pierde interés en la medida en que en ella todo parece ya consumado. El análisis del panorama actual mostrará la cantidad de logros acontecidos en el arte más allá de la introspección conceptual, tales como: el regreso de la pintura o el cambio cualitativo del papel del espectador.

Para ello, será interesante, en el desarrollo de esta investigación, rescatar de la desconsideración movimientos como el Dadaísmo, cuyo propio radicalismo, le ha llevado a una inmerecida falta de atención en el medio histórico-artístico, en el que nunca ha gozado del protagonismo de otras manifestaciones que, lejos de tener la trascendencia dadaísta, han pasado a la historia por obras cuya preocupación máxima residía en aspectos puramente formales. Paradójicamente, y a medida que se analiza lo sustancial de este proceso, se descubren nuevos cimientos del arte

contemporáneo que, como el caso del Dadaísmo, están completamente desprestigiados o, en gran medida, continúan desconsiderándose respecto a sus coetáneos.

Por todas estas cuestiones es difícil especificar el período cronológico que ocupa el proceso en concreto, pues su transcurso más bien responde a hechos esporádicos y espaciados que, paulatinamente, van adquiriendo solidez y periodicidad a medida que transcurre el siglo XX y a medida que se acentúan todos esos profundos cambios que los originan. De cualquier modo, sólo ahora parece posible comenzar a vislumbrar con suficiente perspectiva el hecho en cuestión, aunque en proporción al nivel general de aceptación que el público actual tiene del arte contemporáneo, aún parezca algo precipitado.

Tan sólo bastará con invertir el punto de vista para así comprobar en qué medida un contexto determinado influye sobre la realización de un arte u otro y cómo en el periodo que ocupa a este análisis, la paulatina disipación de fronteras que propugna la globalización cultural, determinará una posible homogeneización de la práctica artística.

De todo esto, esta investigación extrae una visión general y esclarecedora de lo que ya supone un antes y un después para el arte. Hemos pasado de la pérdida de la esencia que ya aclamaban artistas del siglo XIX², a una pureza conceptual tan contundente, que la repercusión en su conceptualización ha sido y es extrema. Tanto la modernidad como su revisión posterior han cuestionado hasta la saciedad cada uno de sus pilares más inquebrantables, poniendo en duda incluso la importancia de su papel para el hombre de los siglos venideros. Por todo ello, este análisis apuesta por la revalidación de ciertas concepciones que la actualidad, de forma mayoritaria, pa-

2. Ni la renovación total que supuso el Impresionismo logró suplir la carga esencial de la que el arte carecía, pues en cuanto a la temática, más bien se trató de un movimiento superficial que en ningún momento indagó en el estado espiritual del hombre, lo que no por ello podrá oscurecer su trascendental influencia para todo el arte posterior.

rece obviar. Tanto es así que ni siquiera parece plantearse si ha cambiado el motivo que impulsaba e inspiraba al artista a crear.

A lo largo del siglo XX la renovación de los medios ha sido tal que, en pocos años, éstos han pasado de ser el medio propiamente dicho, del que se sirve el artista para la materialización y creación de su obra, a convertirse en el propio fin, en la propia obra de arte concluida. Precisamente de ahí derivan algunas de las cuestiones que van a hacer tambalear los cimientos del arte: desde la capacidad creativa del que se autodenomina artista, hasta la consideración de cualquier cosa, cuanto más ocurrente mejor, como obra de arte.

Es tal el estado de la situación y tantos los factores que inciden en el mundo artístico, que se está produciendo un cambio verdaderamente relevante, lo que ha llevado a muchos autores a hablar de una muerte del arte o fin de la era artística tradicional.

Sin duda, es el momento idóneo para descubrir las raíces del nuevo ciclo histórico que ya se ha iniciado y cuyo protagonista absoluto parece ser el avance tecnológico que está revolucionando las comunicaciones y, cómo no, todas las manifestaciones relativas al arte, producto del hombre y de su tiempo y, por tanto, íntimamente ligado a todo lo que repercute sobre su socialización, su persona y su pensamiento.

Tras siguiente bloque se llevará a cabo una regresión temporal hasta llegar al punto inicial del marco elegido para el análisis, donde comienza a despertar la conciencia que hoy se manifiesta en el arte.

Objetivos

Además de los objetivos prioritarios mencionados con anterioridad, como son el análisis del proceso de desmaterialización de la obra de arte y el de los regionalismos, para así desvelar una posible homogeneización del arte, esta investigación gira, en todo su desarrollo, en torno a unos objetivos de carácter más específico. Se trata, además, de factores que conformarán el contexto particular de esta investigación, su propio regionalismo. Los más significativos son los enumerados a continuación:

- Determinar el origen de un análisis, sea cual sea el ámbito de la investigación, demostrando además su significación y repercusión, entraña un gran esfuerzo y un considerable acto de síntesis. El desarrollo del conocimiento, el avance tecnológico, el poder del contexto, la historia particular de un lugar, de un hecho, etc., dan prueba de que la evolución cultural no es producto de la sucesión de hechos aislados. Es la dependencia e interrelación de los acontecimientos lo que configura la cultura. Cualquier selección de un momento o hecho significativo, tomando como punto de partida la reflexión anterior es, o puede ser, arbitraria. Por ello, será fundamental justificar la elección propuesta mediante una demostración significativa. De esa manera, la estructura cultural se va enriqueciendo con la aportación de las continuas revisiones y de las nuevas asociaciones entre hechos. La original relación entre elementos ya existentes, fruto de un proceso de deconstrucción de los parámetros estables, puede llevarnos a lugares insospechados.

En el contexto concreto de esta investigación, esa elección primigenia toma como punto de partida y de inflexión a la rebelión dadaísta. A pesar de su trascendencia para el arte

actual, aún no goza del reconocimiento suficiente, y su análisis suele relegarse a un segundo plano. Es evidente el impacto que las Vanguardias Históricas causaron en el panorama artístico de principios del siglo XX, en concreto, aquellas que se analizan sistemáticamente en cualquier manual referido al Arte Moderno. Sin embargo, otros hechos menos valorados y constitutivos de ese mismo fenómeno artístico, con el tiempo, están adquiriendo una dimensión propia: tal es el caso del Dadaísmo.

-De forma paralela a esta nueva revisión, es esencial aclarar el significado de los nuevos conceptos que emergen en el ámbito artístico para que, de una vez, las obras ejecutadas hoy en día, se analicen desde los verdaderos presupuestos que la originan y no desde la nostalgia de un arte ya superado. Es curioso y a la vez revelador que, después de un siglo caracterizado por las grandes novedades (a todos los niveles) que irrumpen en el panorama artístico, el gran público permanezca anquilosado en formas de representación pasadas y limite su acercamiento a la obra de arte a la apreciación de cuestiones formales o narrativas.

Por ello es necesario facilitar y promover la asimilación de los cambios que, desde principios de siglo, pugnan por reestructurar el concepto mismo de arte, ya que la incompreensión que producen las obras de arte generadas a partir de estos nuevos presupuestos, puede acarrear una progresiva deshumanización del arte. De forma más concreta, es fundamental profundizar en las consecuencias que la pérdida de fisicidad del objeto artístico tiene en la experiencia personal del espectador, que se siente ultrajado y humi-

llado ante una obra de arte que es elevada a una categoría superior en la medida en que es completamente incomprensible e inaccesible.

- Es fundamental analizar la peculiaridad de los diferentes contextos para así valorar la predisposición natural o creada (derivada de la tradición) a partir de los recientes hechos acaecidos, con la que cada región ha sido capaz de confrontar el irremediable proceso de desmaterialización que ha sufrido el arte y las consecuencias de esta pérdida de interés por el objeto físico que promueven las tendencias artísticas a partir de la década de los sesenta.

Uno de los propósitos primordiales será hallar las peculiaridades contextuales generales, es decir, encontrar las razones que demuestren por qué en un lugar concreto y determinado, se hace prácticamente imposible la realización de experimentaciones artísticas que en otros lugares son asumidas con completa normalidad. Estas razones, aglutinadas en el entorno específico de este estudio bajo el concepto de regionalismo, han sufrido y sufren en la actualidad una exposición continuada a referentes culturales diversos que también ha de ser valorada.

- Es necesario evaluar la incidencia de los nuevos medios de comunicación en la actividad artística y sus consecuencias en la difusión del arte. Es necesario cuantificar el efecto que la era de las comunicaciones y, especialmente, un medio como internet, tienen en el proceso de homogeneización.

Han de sopesarse las consecuencias de la generalización de la información cultural entre todos los pueblos, que tendrá un efecto relativamente inmediato en la teoría de los regionalismos. Hoy en día, la continua disipación de fronteras conlleva una mayor divulgación de la información e, inevitablemente, un giro hacia una nueva homogeneización. A este respecto, debe valorarse la posibilidad de un retorno a una visión regionalista del arte occidental como intento (por parte de los distintos países) de recuperar la identidad perdida y de reconstruir una imagen autóctona que sirva de reclamo cultural y, por tanto, económico.

-Esta investigación propone una continua reflexión acerca del papel de la pintura que, del medio por excelencia, ha pasado a connotar lo pasado, lo académico, y lo tradicional. En relación a esta idea, es necesario comprobar la repercusión que para el espectador tiene la no demostración de las habilidades o destrezas del artista en la obra.

En el arte del periodo que nos ocupa, parece que la creación, incluso la creación pictórica, se entiende como un medio mucho más directo en el que ya no es necesario demostrar la destreza en el oficio. El artista no oculta sus métodos, y la idea de calidad, paulatinamente, pierde sentido. De este modo, la pintura sobrepasa los límites del medio para adquirir un valor conceptual en el que reside su verdadero sentido. Tanto es así que artistas consagrados por sus obras fuera del plano bidimensional, se autodenominan pintores (Richard Long, Jannis Kounellis, etc.)

-Por último, es vital encontrar las razones por las que el espectador no accede a un intento de acercamiento al arte de sus coetáneos. Parece ser que el arte actual, a pesar de demostrar su preocupación por despertar al observador de su tradición pasiva, se olvida de cómo hacerlo. El público, ante un gran porcentaje de las obras que desde hace años proliferan, siente rechazo frente a lo que considera: pruebas manifiestas de las excéntricas de los artistas. Pues para la gran mayoría, el artista de hoy no dispone de la capacidad, ni la aptitud de sus antecesores. Si a esta situación se une la desvinculación de la obra de arte con el objeto artístico tradicional (desmaterialización) y la primacía de la idea sobre el resultado físico (fruto de ese trabajo intelectual), es posible acometer otra de las cuestiones prioritarias del escrito en curso: la progresiva deshumanización del arte.

Metodología

1. La investigación

El desarrollo de la investigación se divide en cuatro grandes bloques temáticos que, a excepción del primero de ellos, se suceden cronológicamente y que están caracterizados por el estudio de la focalización del arte que tiene lugar en cada uno de los periodos analizados.

Por la magnitud del marco temporal en el que transcurren las modificaciones materiales de la obra de arte en relación a unos focos definidos, esta investigación puede ser considerada, en principio, en base a su carácter panorámico. Sin embargo, ese espacio temporal elegido actúa sólo como escenario para analizar los procesos concretos antes citados. El límite entre la teoría y la historiografía en este tipo de estudios es siempre difícil de manejar y precisamente ésa es la razón de ser del primer capítulo de esta tesis.

Por la complejidad del tema, y su relación directa con múltiples ámbitos considerados "ajenos" al arte (factores, políticos, filosóficos, etc.), resulta un sin sentido intentar penetrar en la vorágine del proceso de desmaterialización de la obra de arte y sus consecuencias mediante el estudio detallado de ese contexto o de los artistas que han protagonizado las manifestaciones artísticas en estos años, estuvieran o no adscritos a movimientos concretos. De igual modo, la metodología a seguir no fijará su interés en el desarrollo lineal de los acontecimientos. Más bien, reflexionará sobre los hechos acaecidos valorando sus consecuencias directas en el proceso que ocupa a este análisis.

De cualquier modo, cuando se pormenoriza un proceso tan complejo referido a la obra de arte, en la que confluyen factores de diversa índole, el análisis historiográfico ha de preceder al aporte teórico, actuando a modo de sustento que nutra la investigación.

Para ello, se llevará a cabo una regresión en el tiempo hasta llegar al punto inicial del marco temporal elegido, donde comienza a despertar la conciencia que hoy se manifiesta en el arte, entendido no como continuidad, sino como ruptura.

La convergencia en el objeto de estudio de múltiples factores dificulta no sólo el modo de acometer el desarrollo del proyecto, sino también su propio planteamiento. La complejidad del panorama artístico del siglo pasado y su repercusión en el arte de hoy es manifiesta y precisamente en esa idea se encuentra uno de los pocos discursos homogéneos de la actualidad. Heterogeneidad, eclecticismo, simultaneidad o multidisciplinariedad son sólo algunos de los calificativos que nuestro tiempo ha adoptado como agentes diferenciadores, a los que deben sumarse concepciones tradicionales que han sido alteradas, revisadas o ampliadas, tales como espectador, estilo o incluso la propia noción de obra de arte. La mayoría de esas revisiones-modificaciones, las más significativas, tienen lugar en el marco temporal de esta investigación, por lo que la dificultad de síntesis es significativa.

El peso de los conceptos que aquí aparece, en cuanto a la tradición cultural de éstos y a la cantidad de nuevas interpretaciones que de ellos se ha hecho a lo largo de la historia, dificulta la exposición de las ideas pero, al mismo tiempo, la enriquece.

El modo de acometer un trabajo de estas características, a la vez que se hace más complejo por la ilimitada cantidad de textos imprescindibles a los que recurrir, se acota por el punto de vista que adopta para el análisis: las migraciones del arte a través de la desmaterialización del objeto artístico. La tesis se hace más ardua a medida que avanza en el recorrido temporal propuesto por la confluencia, en las últimas décadas, de múltiples y dispares actuaciones artísticas que podrían ser objeto de interés. Además, en lo relativo a la migración del arte, la aparente descentralización o cohabitabilidad de varios focos también dificulta el proceso.

2. Fase Analítica

Se ha realizado un profundo análisis a partir de la recopilación de documentación historiográfica para que, una vez dominado el contexto del hecho en sí y la forma en que se producen los fenómenos, la aportación sintética se apoye en una base lo suficientemente sólida como para propiciar la generación de nuevas asociaciones entre sucesos y posibilitar la apertura de nuevas vías de investigación.

Esta tesis, desde su inicio, propone el análisis de las consecuencias que las mejoras en la accesibilidad a la información derivadas de los avances tecnológicos tienen para el progreso del arte en la actualidad. Consecuentemente, el sistema de recopilación de información aboga por la contrastación de estos hechos y la búsqueda documental desde un contexto localista.

La recopilación de información y el carácter de las fuentes varía según el bloque temático analizado. En función a esta división, a continuación se desgranar las peculiaridades de los núcleos temáticos:

- En lo referente al reinado parisino, es tal la cantidad de fuentes disponibles en torno a la modernidad, que la dificultad se basa en la discriminación de textos. A pesar de tratarse de un fenómeno cultural complejo, los parámetros que establecen historiadores y teóricos resultan generalmente coincidentes. Sin embargo, el tratamiento generalizado que proponen del Dadaísmo queda relegado a un segundo plano de importancia, hecho que esta investigación cuestiona. Sólo en las visiones más tardías, aquellas que muestran los autores que se adentran en la posmodernidad, se propicia una revalorización de dadá en base a su repercusión en manifestaciones artísticas posteriores.
- En el periodo marcado por la hegemonía norteamericana, la investigación parte de un análisis caracterizado por una selección de autores menos prolífera pero no por ello menos eficaz, cobrando especial relevancia las aportaciones de autores como Irving Sandler, Serge Guilbaut, Tom Wolfe y Dore Ashton entre otros.
- El cuarto capítulo se caracteriza por el eclecticismo de las fuentes, en consonancia con el periodo analizado, ya que la bibliografía disponible es especialmente amplia: artistas, historiadores, teóricos y críticos contribuyen al establecimiento de un panorama complejo pero que conduce, en su propia diversificación, a la fase siguiente: la síntesis.

En relación a toda la investigación, si bien es cierta la dificultad de emprender un estudio respecto a un tema que compete a un tiempo tan cercano, también lo es que los presupuestos desde los que éste surge pertenecen a hechos acaecidos hace ya algunas décadas. La desmaterialización del arte, como espacio temporal en el que desarrollar la teoría de los regionalismos, es un hecho ya consumado. La mayor dificultad recae, por tanto, en el desarrollo de la visión regionalizada del arte debido al aporte novedoso que conlleva. La bibliografía disponible es extensa en cuanto a ensayos y reflexiones puntuales pero no respecto a estudios consagrados, lo que por otro lado garantiza el interés de esta propuesta.

3. Fase Sintética

Esta fase se materializa en dos partes diferenciadas de la investigación:

El primer capítulo establece la contextualización del tema mediante la estructuración de unos parámetros definidos previos a la descripción de los acontecimientos sucedidos. Esta delimitación sólo es factible tras un profundo análisis de los hechos y de los factores que los propician.

La posibilidad de redimensionar conceptos de forma que se establezcan unos parámetros estructurales definidos, sólo puede efectuarse a partir del proceso de reorganización consciente y personal, al margen de concepciones importadas.

El último capítulo recopila y fundamenta los resultados obtenidos proponiendo el establecimiento de nuevas asociaciones entre ideas e incorporando conclusiones que, por su significación, posibi-

litan la apertura de nuevas e insospechadas vías de investigación tales como: la incapacidad de la contemporaneidad para detectar genios o el propio proceso homogeneizador del arte.

Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer.

W. Kandinsky. De lo espiritual en el arte.

CAPÍTULO 1 LA CONTEXTUALIZACIÓN

1. Unos Límites Definidos

El valor de contextualizar la investigación radica en propiciar la creación de un espacio interpersonal entre el texto y el lector que favorezca la comprensión, además de establecer unas condiciones concretas, una materialización física única en la que los elementos adquieren el valor adecuado. Tal como expone Freedman (2006):

Los contextos son definidos por grupos sociales y culturas cada uno de los cuales tiene una lógica interna y sistemas complejos de equilibrio de poderes para determinar la calidad dentro del grupo. Contextualizar el aprendizaje es ayudar a los alumnos a comprender que muchas condiciones influyen en los juicios de calidad y que estos juicios se hacen basándose en la relación de estas condiciones (p.85).

El concepto de cultura, en el contexto de la posmodernidad, ha superado la noción individualista y a la vez universalista que proponía la modernidad. Consecuentemente, la idea de hegemonía cultural occidental, alimentada desde la superioridad engréida, comienza a cuestionarse desde su seno interno, desde reductos minoritarios que hasta ahora no habían sido considerados de ningún modo.

Estas fisuras que comienzan a vislumbrarse en la actualidad, tienen unas consecuencias directas en la creación artística, del mismo modo que la situación anterior favoreció la emergencia de otro tipo de creaciones diversas. De cualquier modo, no se trata de trazar una línea entre ambas percepciones, no tiene sentido, ya que, tal como considera este estudio, la mayoría de los pre-

ceptos que fundamentan modernismo y posmodernismo se hallan, precisamente, en la intersección de ambos.

El contexto cultural que se analiza, el marco occidental a lo largo del siglo XX, tiene unos contornos bien definidos y se desarrolla en torno a este cambio cualitativo para la conceptualización del arte y para su vivencia. El objeto de análisis: la obra de arte, tal como ya se ha especificado, ha sufrido grandes modificaciones por lo que su categorización se dificulta enormemente. Sin embargo, a principios del siglo anterior, el reinado de la pintura es incuestionable: es el medio por excelencia para la creación artística, para la materialización de la obra y su transformación, su ampliación, marcará la pauta del devenir, de la irrupción del denominado artefacto cultural contemporáneo y, por ende, de esta investigación.

En este panorama, dentro de esa hegemonía, existen fluctuaciones entre territorios que pugnan artificiosa y conscientemente, o bien de forma natural, por alzar la bandera de la vanguardia del arte. Esas fluctuaciones, denominadas en este contexto propio: los traslados focales o migraciones del arte, poco a poco tienden a neutralizarse con la extensión o ampliación a que éste, en la actualidad, está sometido. A esas peculiaridades localizadas que favorecen la creación artística desde una visión singular, marcada por el influjo de un contexto concreto, de límites definidos, esta investigación la define como los "regionalismos del arte". A la posible neutralización de influencias culturales y de los agentes autóctonos: el "proceso homogeneizador" y, por último, a la metamorfosis de la obra, a su reconversión conceptual y física: la "desmaterialización del arte".

Es necesario, llegado este punto, aclarar dos conceptos fundamentales en el desarrollo de la investigación: regionalismos y desmaterialización. Además, es indispensable mencionar la importancia del Dadaísmo como movimiento artístico que impulsa directamente el proceso de desmaterialización y *La Deshumanización del Arte* como consecuencia directa de este proceso.

2. Los Regionalismos Del Arte

Esta expresión responde a una denominación personal pero no azarosa. Una de las inquietudes fundamentales en el desarrollo de esta investigación surge de la necesidad de responder a un interrogante que permanece constante durante todo el proceso y se traduce en examinar las consecuencias de todos estos cambios en la pervivencia del arte regionalizado.

Es indudable la presión o la influencia que el contexto ejerce sobre el individuo, lo que repercute en su obra, pues intervienen factores sociológicos, políticos, filosóficos e incluso climáticos. Precisamente, esas características localizadas y genuinas originan los regionalismos. Esta tesis trata de analizar cómo esas obras que se producían aisladamente, potenciando así su carácter regional, dan paso, a medida que transcurre el siglo XX y debido al continuo intercambio de información entre todos los pueblos, a una posible homogeneización.

En este proceso de contextualizar los conceptos, es fundamental descartar acepciones que pueden dificultar la comprensión del texto. Es vital aclarar que, en el marco teórico que nos ocupa, esta denominación no hace referencia a las vertientes artísticas que, de forma consciente, fundamentan la expresión, supeditándola, al uso de temas propios de las diferentes regiones. Como

ejemplo para que el lector illustre esta idea pueden ser citadas las representaciones artísticas norteamericanas que tienen lugar en las primeras décadas del siglo XX que adoptan una postura de rechazo a las fervorosas actuaciones que se apropian del panorama artístico y que proponen artistas de origen europeo. Baste citar la turbación producida por el Armony Show en estos artistas.

Por otro lado, a este término, suelen asociarse connotaciones relativas al aislacionismo, hecho que, en cierta medida, guarda concordancia con la significación que aquí goza. Sin embargo, ese matiz no ha de aplicarse a la situación de la obra de arte respecto a la lectura que el espectador hace de ella, sino en lo concerniente a la creación de la misma, a los preceptos e inquietudes que la originan.

Al margen de estas significaciones, en el contexto particular de esta investigación, es fundamental considerar que el término regionalismo adquiere en este análisis una dimensión más genérica. Hace referencia a los condicionantes particulares y concretos que determinarán de forma general (o al menos lo han hecho habitualmente) la obra de un artista cualquiera debido a esas peculiaridades que conforman el contexto en el que se desarrolla como persona y como creador. De este modo, tal como propone Read (2000) la consideración de las peculiaridades de una región no han de limitarse a fronteras políticas, a la división entre países: "Una de las falacias del historicismo consiste en atribuir estilos a países antes que a períodos o escuelas definidas que han sufrido la influencia de un medio particular" (p. 57). Se trata de una cuestión de raíces más profundas y de larga tradición cultural. A este respecto, el mismo autor, confronta dos tipos de

manifestaciones fuertemente arraigadas: la tradición artística inglesa y el expresionismo nórdico (Read, 2000, p. 57).

Teniendo en cuenta los factores que inciden en la materialización de la obra de arte: la expresión respecto a las necesidades de la época en que se desarrolla, la propia personalidad del artista, o el lugar al que pertenece, podemos establecer una clara dependencia de éste a la sociedad que le rodea. A partir de esta premisa el artista adoptará una determinada postura en función de su exclusiva personalidad. Ernst Fischer (1999) determina este condicionamiento de forma muy explícita:

Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite y, en cada momento histórico crea un momento de la humanidad, susceptible de un desarrollo constante (p. 12).

En infinitas ocasiones a lo largo de su historia, se ha exigido al arte que refleje los valores sociales, pero en muchas otras se ha probado cómo esta misma premisa opera en contra de sus propios estatutos. A veces, el artista se opone a su tiempo y a las condiciones sociopolíticas que imperan en un momento concreto, por lo que precisamente corresponde al arte la función destructiva y revolucionaria.

También es un hecho probado que estos mismos artistas no son los únicos que se ven determinados por el contexto. Incluso los historiadores y la crítica de arte, que al fin y al cabo son los encargados de hacer la criba para la historia, siguen los dictados del gusto de la época en que

viven, por mucho que se rebelen contra el sector más conservador. No pueden anticipar el porvenir. A veces son privilegiados por presenciar un momento de extremada riqueza artística, incluso aunque sea fruto de un grupo aún tildado como locos transgresores. Sin embargo, la capacidad presencial en nada asegura lo acertado o no de su criterio al apostar por un artista en detrimento de muchos otros, tal como ha corroborado, en infinitas ocasiones, el paso del tiempo.

García Ramírez (1973) hace manifiesta la complejidad de esta continua revisión:

Por otra parte, cuando las formas artísticas calan profundamente en el origen de los pueblos, se hace mucho más difícil distinguir las relaciones entre unas y otros. La quiebra de valores tradicionales muestra la presencia de obras y artistas antes desdeñados o ignorados. Esos mismos valores no alcanzan a satisfacer la sensibilidad del presente. Los descubrimientos muestran diariamente nuevas obras y corrientes artísticas que no entran en los cánones usuales y que aparecen con patrones distintos a los cotidianos (p. 19).

De cualquier modo, son inevitables las limitaciones de los creadores al no conocer otro lenguaje o forma de expresión que el de una zona o cultura determinada; del mismo modo que es irremediable la abolición de fronteras entre pueblos y continentes que en la antigüedad permitían el crecimiento de formas artísticas autóctonas diversas y totalmente diferentes.

En *La estética en la cultura moderna* Marchán Fiz marca quizás la pauta en cuanto a las reflexiones de D. Hume y E. Burke sobre lo que podría ser el origen de los regionalismos del arte como materia de estudio. En ella, ya a mediados del siglo XVIII, se establecen "dos constataciones paradójicas: por una parte, la gran variedad, las diferencias irreductibles en las apreciaciones del gusto; por otra, la sospecha, si no seguridad, de que existen principios universales tan legí-

timos como los de la razón" (Marchán, 1987, p.30). Es decir, ya en el siglo XVIII, surge una concienciación de esas limitaciones que nacen en mismo lugar que la propia obra.

En este siglo, por primera vez, se plantea la cuestión de los regionalismos en la medida en que se experimentan y asumen las diferencias de gustos entre poblaciones diferentes, más allá de la sublimidad de lo bello-objetivo, lo que supone el desarrollo de una incipiente subjetividad colectiva que es asumida aunque continúe anclada en una base común de percepción derivada de la historia. Esta percepción generalizada y variable según los contextos ha sobrevivido, en gran medida, gracias al pausado transcurrir del tiempo en el arte hasta llegar al siglo XX. La pervivencia durante largos periodos de tiempo de estilos únicos, extendiendo esta calificación a estilo protagonista, dominante, ha permitido un alto grado de asimilación por parte del pueblo, tanto es así que esta misma conciencia histórico-artística aún subsiste en nuestros días. Más aún cuando se trata de un tipo de manifestaciones aparentemente accesibles, legibles (por su alto grado de iconicidad) y transmisoras de experiencias estéticas sublimes vinculadas a la religión o a las proezas de un héroe mandatario.

La siguiente cuestión que se deriva de esta situación de un arte regionalizado es predecir de qué manera afectarán los avances tecnológicos a la pervivencia de estas diferencias. Cada día se produce de forma más acusada, un fenómeno de generalización de la información entre todos los países y naciones de la tierra:

Hemos llegado a tal punto, que es casi inadmisible que un habitante de la tierra ignore lo que está ocurriendo en otros puntos de ella. La capacidad de los medios actuales para proporcionar una extraordinaria rapidez de in-

formación hace que el arte de todo el mundo esté a punto de verse reducido pronto a una sola plataforma cultural (Dorfles, 1974, p. 114).

Fundamental también para comprender las diferencias irreductibles entre lugares que caracteriza a la evolución del arte durante la mayor parte de su historia, es analizar el estado de las concepciones artísticas en individuos productos de tiempos y espacios diferentes, tal como propone Worringer¹. Para García Ramírez (1973) el autor "concibe el hecho artístico no como consecuencia de las premisas metafísicas, sino como el resultante de un proceso histórico ambiental y etnológico determinado" (p. 55). Este tipo de cuestionamientos se ven favorecidos por el avance de la etnología que propone el conocimiento del comportamiento de hombres contemporáneos al europeo y a la vez ajenos a los valores de éste.

La estimación positiva de estos complejos artísticos no europeos, fue el privilegio de unos pocos, que supieron emanciparse del prejuicio artístico general en Europa. Más, por otra parte, ese mismo arte no europeo, penetrando cada vez con más fuerza en el campo visual de Europa, merced a las crecientes relaciones entre los pueblos, ha contribuido a imponer la exigencia de un criterio más objetivo para la evolución del arte y a ver una diversidad de voluntades artísticas donde antes no se veía sino una diversidad de capacidades (Worringer, 1973, p. 17).

1. Los tratados de Worringer: *Abstracción y naturaleza* y *La esencia del estilo gótico* son documentos decisivos para comprender las razones que impulsan la creación artística a comienzos del siglo XX desde una visión regionalista, es decir, desde las diferentes concepciones que guían a artistas nacidos bajo el influjo de tradiciones diferentes.

El descubrimiento de las relaciones del hombre primitivo con el entorno, la naturaleza y la realidad, despertó en el europeo una notable admiración y una revalorización de la concepción de lo primitivo. Más aún ante la posibilidad de admirar sus obras completamente despojadas de condicionantes puramente estéticos. Esta noción, ahora libre de connotaciones negativas, evocaba y aludía a significaciones tales como: en estado puro, sin contaminar, el hombre por el hombre o

el arte por el arte. De igual modo y al mismo tiempo, a principios del siglo XX, comenzaba a producirse una revalorización de la Edad Media avivada por la fuerza de este período para amedrentar el excesivo raciocinio al que se llega a finales del siglo XIX, y que, irremediamente, culminaba con la aparición de las manifestaciones románticas y con una incipiente valoración de lo exótico. A raíz de esta mirada al pasado se comprueba cómo un mismo estilo artístico tiene sus más diversas variantes en función del lugar donde se produce. Fruto de este análisis surge la conciencia de la hipotética existencia de un hombre del Norte y otro del Sur con unos condicionantes muy diferentes y que, por tanto, adoptarán una postura singular en respuesta a las diversas necesidades del entorno específico. A factores como la hostilidad climática del territorio o su tradición política, hay que sumar el peso de la tradición cultural de ese espacio concreto, país o región.

El arte traduce el alma de una cultura. El griego es euclidiano, ignora el infinito, la perspectiva, el retrato y la técnica, se expresa por la encáustica que permite la expresión bidimensional. Occidente, en cambio, expresa en forma imaginada las ideas que están en los orígenes del análisis matemático; es fáustico, tiene tendencia al espacio y se muestra cabalmente en la perspectiva, en la contrapuntística y en la fuga (...) Consecuentemente, los límites de una disciplina artística no son técnicos ni fisiológicos, sino históricos (García, 1973, p. 45).

2.1. La Extensión Territorial Del Arte

A partir de esta incipiente explicación de los regionalismos del arte ya se percibe la dificultad que entraña esta labor de análisis en la medida en que a lo largo del siglo XX brotan incesantemente nuevos movimientos y múltiples tendencias artísticas, no ya en espacios diferenciados, sino incluso bajo los condicionantes de un mismo entorno. En esta progresiva búsqueda de la universalidad se valora tanto lo exótico, que emerge con mayor fuerza aún el valor de lo nuevo en el arte, por ser lo que más llama la atención al hombre debido a su desvinculación total con la tradición cultural propia.

Si a esto se unen los continuos avances tecnológicos, que tienden a disipar las fronteras entre pueblos así como el constante intercambio y mayor divulgación de la información, cada vez se hace más fácil divisar un horizonte futuro caracterizado por la generalización y la semejanza en las actitudes ante los problemas de un mundo globalizado.

En el momento en que aparecen en el panorama del arte figuras como Marcel Duchamp, ejemplo paradigmático de artista en perpetuo nomadismo, cambia la percepción de lo local, de lo regional o de lo nacional, pues irrumpe en el hecho artístico la riqueza originada por el conocimiento intercultural adquirido a través de los constantes viajes del artista en busca del contexto que garantice o favorezca la posibilidad de indagación. La trascendencia de la figura de Duchamp para el arte actual no es casual, así como tampoco lo es que se alce como punto de referencia indiscutible para los creadores futuros.

Por todo ello, es fundamental profundizar en esta idea del arte regionalizado, nacionalizado o territorializado que, según parece, llega a su fin, así como intentar comprender la ampliación de

miradas posibles ante la obra de arte del siglo XX. Como ejemplo, basta citar la oportunidad que se le brindó al arte europeo de principios de siglo, con una conciencia muy fuerte de su historia y de su tradición, al expandirse a un nuevo territorio, el norteamericano, más pragmático, abierto a nuevas corrientes, donde el hecho artístico moderno encuentra una acogida sin precedentes. En ese nuevo y virginal contexto, liberado de la tensión que precede a la primera hecatombe mundial, los artistas trabajan bajo el refugio y la libertad que ofrece la neutralidad del territorio. En este escenario, la conciencia artística colectiva tiene menos reparo en acoger un arte nuevo, un arte que comienza a excederse de los límites tradicionales de las bellas artes, debido en parte, a que su poder comparativo con épocas pasadas no es tan fuerte.

2.2. Las Migraciones Del Arte

Una de las características principales del arte es su capacidad como medio de intercambio entre diferentes pueblos. Es de este modo como establece vías que propician su evolución, tales como la búsqueda de un contexto favorable a la creación. Este proceso, en el marco temporal del siglo XX, trae consigo un cambio sustancial: el paso del relativo desconocimiento de formas de expresión lejanas, a una fase de continuas fluctuaciones e intercambios territoriales iniciadas de forma paralela al desarrollo de la vanguardias.

En este siglo y de forma paradigmática, el arte, como materialización del artista sujeto a unos condicionantes determinados, comienza un proceso de extensión, un proceso migratorio, que tiene, en principio, una dirección concreta: la norteamericana. De forma progresiva, a lo largo

de esos años, esa concepción localizada, centralizada se irá ampliando de forma inexorable hasta llegar al complejo panorama actual.

En la involución del arte hasta el punto de inflexión que supone el marco temporal de finales del siglo XIX y principios del XX, la incipiente facilidad en los desplazamientos que propicia el desarrollo industrial, amplía la concepción regional del arte y permite al hombre occidental el conocimiento de culturas alternativas desarrolladas al margen de los cánones que impone una cultura clásica tan fuertemente arraigada. Esta situación origina una búsqueda constante y propicia el viaje del arte a nuevos escenarios que lo dotarán de rasgos y peculiaridades singulares.

Esta investigación reconoce el tránsito del arte por unos focos culturales concretos que actúan como núcleos de las manifestaciones artísticas occidentales durante el siglo XX. Durante su reinado se alzan como promotores de la vanguardia y, de esta manera, captan la atención de los artistas que, desde diferentes zonas, y por diversos motivos, sienten su atracción. Se inicia así un periodo migratorio del arte paralelo a la significación con que el romanticismo acoge la idea del viaje como búsqueda del conocimiento. El artista, en su necesidad de conocer el arte en su versión más actualizada y por huir de escenarios bélicos, se hace nómada y ese proceso de continuo intercambio, de mutaciones, conlleva una diversificación en sus actuaciones que será tratada en el capítulo cuatro en mayor profundidad.

La primera fase de esta investigación se desarrolla en París, en un contexto irrepetible de confluencia cultural y de inquietud que se materializa en un arte nuevo y germen de los artefactos culturales contemporáneos. La trascendencia de los acontecimientos en este contexto: las dos

hecatombes mundiales, será crucial en el traslado cultural, en la migración del arte hacia un nuevo foco cultural: Nueva York. Si la primera conflagración actúa como detonante límite al propiciar la huida de los artistas y la búsqueda de una forma de expresión acorde con las nuevas necesidades, el estallido de la Segunda Guerra Mundial supone la catapulta temporal del reinado europeo. Es de este modo como los norteamericanos, a la búsqueda de un arte autóctono, izan la bandera de la vanguardia artística. Este viaje exporta, además de artistas y obras concretas, otros elementos configuradores del arte de vanguardia tales como el automatismo surrealista o las conquistas de la Bauhaus, que serán determinantes en la búsqueda del referente propio norteamericano y que culmina con el advenimiento del Expresionismo Abstracto.

La situación en Nueva York, desde el inicio migratorio, es proclive a una reorganización del panorama artístico. Este proceso se lleva a cabo bajo unas premisas o unos condicionantes excepcionales que pueden ser compendiados en la meta norteamericana por la producción de esa imagen artística autónoma y que personifica de manera singular Jackson Pollock. A través de la concienciación en la importancia de la cultura y mediante un impulso gubernamental sin precedentes, este entorno pone en marcha un mecanismo plenamente consciente de conquista del arte. Estas acciones y el paso del regionalismo inicial al internacionalismo que adquiere la producción artística en Estados Unidos, devengarán en el desarrollo de un mercantilismo sin límites.

A partir de este momento adquiere relevancia el uso politizado del arte que, como representante de la riqueza nacional, los países exhiben de forma desaforada. Por tanto, a partir de esta extensión, la pugna por mantener el reinado artístico se hace visible.

El "regreso" a Europa tiene lugar tras el afianzamiento focal americano y, por tanto, tras el reparto del poder. Así se configura un nuevo mapa artístico ampliado según los nuevos parámetros del arte, entre los que destacan la dispersión o fragmentación de los ejes culturales como París, Berlín (como centro artístico de toda una región del este europeo) o las costas californiana y neoyorquina; así como la extensión del arte más allá de los límites impuestos por el objeto y que ocupan el capítulo cuatro de esta investigación.

3. El Proceso De Desmaterialización

¿Qué es una obra de arte? ¿Qué características debe cumplir un objeto, hecho, acción, instalación, performance, cuadro, escultura, vídeo, etc. para que sea categorizado como tal?

Hasta hace relativamente poco tiempo el espectador, uno de los protagonistas vitales en este estudio, tenía, al menos, la capacidad suficiente para detectar y discriminar entre diferentes objetos al objeto artístico, más allá de su categorización consensuada de obra de arte. Ya se ha visto cómo la voluntad creativa era vinculada a ciertas habilidades más o menos artísticas. Esta misma concepción que el espectador acarrea y acarrea, dificulta su capacidad de discriminación en obras generadas bajo voluntades distintas.

La génesis del proceso de desmaterialización del arte a que esta tesis se refiere está vinculada directamente a esta diferenciación ya que la evolución de la obra en el siglo XX se caracteriza por su liberación progresiva de signos visibles y reconocibles ligados a esas capacidades que el artista, de forma habitual y consciente, mostraba.

En este punto de la investigación es necesario explicar que este proceso no se refiere a una desmaterialización real y total de la obra, sino que pretende incidir en los cambios que ésta ha sufrido y que la conducen a una nueva fisicidad más compleja y que dificulta su categorización. Por tanto, la pérdida de corporeidad tradicional de la obra de arte no implica, en la mayoría de los casos, la anulación de su carácter objetual, sino su metamorfosis, su catarsis.

Esta denominación, por tanto, no afecta únicamente a la fisicidad de la obra, sino que indica el desvanecimiento de los parámetros tradicionales usados por el espectador al llevar a cabo la apreciación de ésta. De modo más exacto, es justo explicar que esos factores no responden al análisis subjetivo del individuo ante la obra de arte, sino más bien a la lectura social que de ella se hace.

La obra de arte, en el transcurso que le lleva a liberarse de ataduras tradicionales, es el objeto de estudio de esta investigación y, a su vez, dicho periodo, actúa como marco temporal. A este respecto es fundamental considerar que el proceso supera el culmen de la pérdida de fisicidad que propone el arte conceptual en la suplantación del objeto por la idea, ya que a partir de este momento se generan nuevas e insospechadas interrelaciones sensitivas o espaciales.

Este estudio intenta aclarar el complejo panorama artístico del siglo XX en torno a esta cuestión, y para ello indaga, tanto en los hechos que sirven de antesala, preceden u originan el proceso de desmaterialización del arte, como en las consecuencias que éste deja a su paso. Este cambio en la concepción del objeto artístico actúa a su vez como espacio cronológico y motivo mediante el que se establecerán las diferencias y similitudes entre las distintas regiones en aras de des-

enmascarar una posible homogeneización. Para ello se estudiarán los traslados focales del arte durante este periodo, intentando analizar las peculiaridades que esas nuevas manifestaciones adquieren en esa región determinada y reflexionando sobre el por qué de la elección de ese entorno concreto para el nuevo giro del arte.

Para el desarrollo de la investigación, es fundamental profundizar en los acontecimientos que generan la caótica situación de principios de siglo, caracterizada por un estado de desconcierto general que culmina con el estallido de la Primera Guerra Mundial, pues supone el primer e irreversible paso en la concepción de un arte nuevo. A partir de ese momento, los artistas, invadidos por ese malestar, son incapaces de aplicar a sus obras los mismos criterios de las décadas anteriores y comienza así la verdadera ruptura con los presupuestos pasados, que en el arte se materializa en un conflicto absoluto con la vía clasicista y con el rechazo de los presupuestos heredados. Nace así un nuevo arte que, paulatinamente, irá perdiendo interés por el objeto físico y que será capaz de reemplazar una noción tan arraigada en las manifestaciones artísticas de las pasadas centurias como es la de la representación, por una novedosa forma de concebir un arte en el que ya no será necesaria la demostración de habilidad por parte del artista: la simple presentación.

4. Homogeneización

Especialmente significativo es este concepto cargado, habitualmente, de connotaciones negativas. Este espacio analítico trata de liberar al término de ese lastre, al menos, en lo que refiere a la nueva significación que aquí adquiere. Este propósito puede parecer, en principio, arbitrario o aventurado, por lo que es esencial fundamentar y justificar esa aplicación.

A veces es necesario proporcionar una nueva dimensión a los conceptos que ya conocemos, generando una nueva extensión o cuestionando connotaciones importadas. La definición del término que propone el diccionario de la Real Academia, hace referencia a la igualdad de caracteres que pueden poseer elementos diferentes. Llegados a este punto el paralelismo es evidente: a pesar de la diversidad en las creaciones artísticas que afloran en nuestros días, la obra de arte, tal como se manifiesta hoy, se configura respecto a una serie de características comunes, fruto del entorno actual y producto también de la disipación de fronteras. El lector de mirada más pesimista, el que verdaderamente cree en el fin del arte, posiblemente vea en esta denominación una defensa de su tesis.

Para determinar si esos rasgos en común conllevan un grado significativo de pérdida de originalidad en las creaciones, o si simplemente el marco de actuación ha sido ampliado, supeditando las manifestaciones actuales a unos criterios nuevos, será necesario analizar las posibilidades reales de que se efectúe dicha tendencia homogeneizadora y, si llegara a producirse, valorar en qué términos tiene lugar.

Es innegable que hay un antes y un después en la creación de las últimas décadas. En el transcurrir de esos años, varios hechos significativos constituyen puntos de inflexión determinantes

5. Dadaísmo y Desmaterialización

que tienen consecuencias directas en el arte y en la forma final que las obras artísticas adoptan para llevar a cabo su única o elemental función: la de trascender la materia física o el espacio virtual para llegar al espectador.

Esta investigación considera dos pilares que actúan como punto de partida y que propician la reflexión necesaria para lograr un acercamiento al arte actual: Dadá y *La Deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. Ambos se caracterizan por la forma reveladora de afrontar la actualidad del panorama artístico de principios del siglo XX y, sin embargo, no es habitual su utilización como punto de referencia primordial, a pesar de la continua revisión que, sobre todo en los últimos años, se está haciendo del Dadaísmo.

La importancia de este movimiento recae en que los artistas autodenominados dadaístas son el mejor ejemplo, aunque radicalizado, del sentir generalizado del arte en las primeras décadas del siglo anterior, actuando como los promotores del impulso común que llevó a los artistas a algo más que abandonar la imitación de la realidad: a plantearse la razón de la existencia del arte, de la obra como objeto, y a cuestionar la figura del artista y la del espectador más allá de su habitual actitud expectante.

La insolencia de sus manifestaciones trae consigo la verdadera y drástica ruptura del arte emergente con la tradición, y las repercusiones de sus virulentas acciones llegan a manifestaciones determinantes para el proceso de desmaterialización.

Actualmente, se está produciendo una revalorización del Dadaísmo que hasta hace pocos años fue considerado como protosurrealista, es decir, se definía a este osado y complejo movimiento, capaz de preludiar la desmitificación del arte, en función de su vinculación con el Surrealismo y de su supeditación a éste. En las últimas décadas, confirmada su significación de manos de Marcel Duchamp, referente del arte del siglo XX y vinculado a este movimiento de vanguardia, asistimos a una fase neodadaísta, consecuencia de la pérdida de veneración por el objeto de arte, lo que ha contribuido, irremediablemente, a la deshumanización de la obra, a la deshumanización del arte.

Es muy significativo el paralelismo que, implícito a este estudio, debe establecerse entre desmaterialización y deshumanización, hecho también relativo a este último siglo e íntimamente ligado a la pérdida del carácter objetual del arte y al que, prácticamente, debe su esencia. Ése es el motivo de que se le conceda un especial protagonismo a la obra de Ortega y Gasset *La Deshumanización del Arte*.

En ella se analizan las razones por las que el arte de la contemporaneidad, en virtud de sus propias características y a pesar de compartir con el público el contexto que lo genera, es tan inaccesible: "la masa no lo entiende" (Ortega, 1999, p.49). El arte actual, como profetizó Ortega, siempre será un arte impopular ya que la masa no lo entenderá puesto que el espectador, obcecado en encontrar en la obra una porción de realidad vivida, se siente humillado ante la aceptación y legitimación generalizada de unas obras que ya no tienen por qué hacer referencia a nada tangible. Para Ortega (1999) el arte que emerge en el contexto de ruptura de las vanguardias y

que denomina como arte nuevo "tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular" (p.49). Además, en este revelador texto, que actúa como estímulo para superar prejuicios que nos impiden un verdadero acercamiento a la obra de arte, se presiente un antes y un después en la creación artística desde el momento en que el arte comienza a hablar exclusivamente de arte y nace un arte para artistas: "el arte nuevo es un arte artístico" (Ortega, 1999, p. 55).

El ser verdadero comienza a revelarse cuando el talento decae, cuando deja de mostrar lo que sabe hacer. El talento también es un adorno, un adorno que es además un disfraz.

Nietzsche, F. Más allá del Bien y del Mal.

CAPÍTULO 2:

EL CAMINO HACIA LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

1.El contexto parisino destaca por su alto valor simbólico en el foco general europeo donde el concepto de vanguardia adquiere la dimensión que hoy mantiene.

2. La criba que este apartado realiza deviene de fundamentar las razones que conducen a la liberación de la obra de arte de connotaciones fundamentalmente representativas y que son esenciales para comprender el fenómeno artístico en la actualidad.

Es un hecho contrastado y evidenciado por la historia la primacía que determinados centros culturales han sustentado en momentos clave para el desarrollo del arte occidental. De hecho, muchos de los grandes creadores consagrados por la historiografía, vinculados a áreas geográficas al margen de esos focos, decidieron, en algún momento de su vida, desplazarse a dichos lugares con la intención de conocer el sentir artístico de sus coetáneos. Este fenómeno adopta, a partir de inicios del siglo XX, una dimensión nueva debido a la mejora en la accesibilidad que propone el progreso tecnológico.

Esa búsqueda de nuevos preceptos que emerge como un impulso común y simultáneo y que Ortega (1999) describe como "la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones" (p. 48), es fruto del cuestionamiento que favorecen hechos como el avance científico o el conocimiento de culturas ajenas y primitivas.

A comienzos de este siglo, la hegemonía de París¹ como foco cultural artístico de referencia resulta indiscutible: en este contexto, de forma especial, se gestan muchos de esos nuevos parámetros para el arte que han de considerarse indicadores de un giro inexorable. Los hechos más relevantes para la obra de arte², para su metamorfosis en esta ubicación, tienen lugar de forma paradigmática en las primeras décadas, ya que el traslado o la migración del arte a Nueva York se produce de forma progresiva hasta afianzarse tras la Segunda Guerra Mundial, "cuando esta ciudad sustituyó a París (como se ha dicho con tanta frecuencia) como sede la Modernidad" (Wolfe, 1976, p.58).

1. La Metamorfosis De La Obra De Arte. En El Umbral Del Fin.

3. Es fundamental destacar la capacidad de Ortega para analizar, valorar, o enjuiciar manifestaciones artísticas que le fueron coetáneas y que traspasaron los límites de la tradición artística heredada. En una fecha tan temprana como 1925 (fecha de la primera publicación del ensayo), establece unos parámetros claros y definidos respecto a la apreciación del arte por el público del momento que, además, trasciende a nuestros días, a la actualidad más inmediata.

Llevar a cabo un análisis del proceso en cuestión, requiere un conocimiento íntegro de las diferentes circunstancias que incurren en el panorama histórico-artístico en el espacio cronológico concreto en que sucede esta progresiva e imparable evolución de los valores que fundamentan el siglo XX. Esta centuria, desde los primeros años, se caracteriza por la configuración de un arte nuevo. Para Ortega (1999) además, ese arte nuevo adquiere la dimensión de universal:

Desde hace veinte años, los jóvenes más alerta de dos generaciones sucesivas -en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid- se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba (p. 56)³.

Un arte que lucha por liberarse de las ataduras pasadas y de la dependencia de los presupuestos vigentes durante los siglos anteriores. Afirma el mismo autor a continuación: "lejos de ser un capricho, significa su sentir el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior" (Ortega, 1999, p.56).

La obsolescencia de muchos de los criterios imperantes puede constatarse en la cantidad de aportaciones individuales, contestatarias e incluso condenatorias que emergen sin cesar, a nivel artístico, filosófico, científico, etc. y que contribuyen a configurar un nuevo estado para el arte, coherente con la sensación de desasosiego que experimenta el hombre.

Este estado de "crisis" perpetuo propicia la instauración de nuevos parámetros para el arte y el inicio de un periodo que promueve su deconstrucción cuestionando, una a una, las premisas, concepciones o planteamientos importados que el arte arrastra de etapas anteriores. El mismo sistema de autoevaluación o autorregulación empleado en desmontar estructuras referenciales

que corresponden a experiencias artísticas pasadas se aplica, a partir de este momento, de forma sistemática, y se "materializa" en el carácter "teórico" que el arte adopta de forma generalizada en sus manifestaciones presentes y futuras.

El constante cuestionamiento pasa así a formar parte de la cimentación del arte a partir de los nuevos presupuestos que comienzan a instaurarse, pero de forma más genérica debe sus raíces a la idea de progreso tal como se gesta en esos años y tal como lo fundamentan Efland, Freedman y Stuhr (2003) en la síntesis de factores que determinan la configuración de la modernidad, es decir, en "la creencia de que la cultura y la sociedad tienen un desarrollo progresivo y evolutivo basado en el avance de la ciencia y el ejercicio de la razón humana" (p. 23). A continuación, los mismos autores exponen cómo:

A finales del siglo XIX, la noción de progreso estaba avalada científicamente por la teoría de la evolución de Darwin. Algunos llegaron a usar la noción darwiniana de -supervivencia de los más aptos- para justificar las prácticas competitivas y elitistas del capitalismo de la época, lo que dio lugar a la creación de la doctrina conocida como darwinismo social (p. 23).

Las repercusiones de este tipo de acontecimientos son profundas y predecibles: la élite del arte, representación empírica de la modernidad, pronto se hace eco y abandera este mismo precepto como principio de progreso de lo artístico y así comienza la carrera por la producción de la originalidad, alter ego de la obra de arte. Como efecto inmediato, son rechazadas las representaciones asociadas a convenciones pasadas representativas del arte academicista. El arte, a partir de

4. Resulta al menos paradójica la contradicción entre: la mitificación del artista cuando se valora únicamente esta habilidad asociada a dosis de expresividad u otros factores, y la desmitificación del mismo cuando el valor de su creación reside o ha de hacerlo en la sustancia o resortes de naturaleza más compleja que los manuales.



Fig. 1.: SIR JOHN EVERETT MILLAIS.

Ophelia, 1851-1852.

este momento y fruto de la confluencia de múltiples factores, reflexiona sobre sí mismo y además, hace visible esas concepciones en manifiestos, escritos y medios diversos.

La continua extrapolación a la esfera artística -o a la inversa, el arte como precursor de esa iniciativa- de todos estos nuevos conceptos que emergen y se desarrollan paralelamente, exigirá, en mayor medida aún, un conocimiento pleno de cada uno de sus significados y su consecuente relevancia para la creación de dicho periodo, en pugna con caducos estereotipos del arte y del objeto artístico. En este proceso de teorización del arte, la dificultad incrementará a medida que comiencen las interacciones entre los múltiples factores que aparecen y a medida que entre ellos se efectúen las más singulares interrelaciones.

Un ejemplo paradigmático de esta situación, una de las cuestiones más visibles y que afecta directamente al vínculo entre espectador y obra de arte se refiere al valor de lo narrativo, cimentado en procesos de representación asociados a la mimesis, a la tradición y a la aparente lectura fácil que este tipo de obras, a ojos del público, propicia. Worringer (1996) manifiesta a este respecto cómo "el impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos. Su historia es la historia de la habilidad manual" (p. 26)⁴.

En esta etapa inicial, el cambio se asocia a lo formal y la carga conceptual que acompaña a la idea de progreso pregunta a la obra acerca de nuevas formas de ejecución, a su organización interna y, en ese proceso constructivo, preceptos como: mimesis, narración o representación comienzan su declive. Sin embargo, algunos de ellos recuperarán parte de su validez en la revisión posmoderna, desde nuevos presupuestos tales como la apropiación.

Desde el inicio de las vanguardias artísticas, el transcurrir del tiempo en el arte ha sufrido una gran modificación, hasta el punto de poder establecer un antes y un después en lo que hasta ahora comprendía el concepto de arte. La simultaneidad de expresiones artísticas diversas en un mismo contexto tiene su origen en este momento y éste es, precisamente, uno de los factores determinantes en la configuración del arte nuevo.

Ya en Europa antes de la Primera Guerra Mundial el desconcierto es general por estos cambios políticos, sociales y económicos que acaecen, a lo que hay que añadir innovaciones filosóficas y científicas trascendentales para la historia de la humanidad. A este respecto, Arthur D. Efland (2002) expone cómo:

El interés por la vida de la mente como actividad autónoma tan característico de las filosofías idealistas del s. XIX, fue reemplazado por una filosofía basada en el racionalismo científico. Este movimiento intelectual sostenía que todos los problemas filosóficos podían ser resueltos a través de los métodos de la ciencia, y declaraba que los métodos de la filosofía tradicional ya no eran viables (p. 233).

Como efecto inmediato de esta situación caótica, surge una reacción contra la excesiva industrialización que, a su vez, da lugar a la defensa de los derechos del individuo, enajenado por las leyes dictadas por la producción. Otra de las consecuencias será el despertar en el hombre de un incipiente pero progresivo materialismo que conducirá, a su vez, al consumismo actual.

El filósofo alemán George Wilhelm Friedrich Hegel, pionero en la reconsideración del arte que conduce a la concepción moderna, cuestiona la exclusiva raíz emocional vinculada a lo artístico y que corresponde a la noción del arte de su tiempo. Hegel, en su *Introducción a la Estética*, en-

frenta la naturaleza física, exterior, a la naturaleza espiritual del arte encontrando una más elevada creación en relación a esta última. De esta forma manifiesta: "la obra de arte, en la cual el pensamiento se enajena de sí mismo, forma parte del pensamiento conceptual, y el espíritu, al someterla al examen científico, no hace más que satisfacer la necesidad de su naturaleza más íntima" (Hegel, 1973, p. 26).

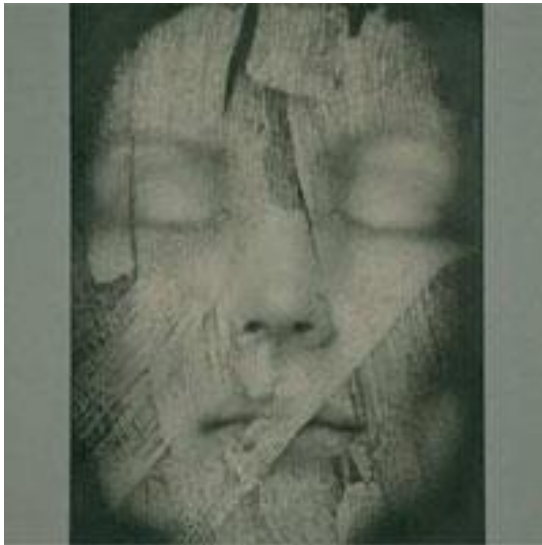


Fig.: 2. MANUEL BOIX.
El sueño de Ofelia, 2003.

Figura esencial en la configuración de ese orden nuevo que desemboca en el arte actual es la del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), uno de los padres indiscutibles de la estética y la sensibilidad del siglo XX. Superando la concepción del arte por el arte que domina el primer tercio del siglo XIX, inicia una tarea verdaderamente activista y de contestación en la que la concepción de lo artístico debe conformarse según la moral de su tiempo. La facultad crítica que capta lo bello en lo moderno es la sensibilidad y ésta no ha de buscarse en la naturaleza, sino en la nueva sociedad. El artista tendría encomendada la tarea de satisfacer su propio sentimiento (lejos de la concepción neoclásica basada la razón) contribuyendo así a la consolidación individualista del artista contemporáneo y contemplando la posibilidad de subjetividad en el arte moderno.

Simón Marchán Fiz (1987), en relación a Friedrich Nietzsche (1844-1900), otro de los pensadores que más contribuyó a la causa moderna y padre de la vía anticlasicista, manifiesta la repercusión de sus planteamientos en el panorama artístico que nos ocupa: "el arte es exaltado por Nietzsche a una actividad propiamente metafísica del hombre, tanto en su papel de órgano

cuanto en la función salvadora a él confiada cara a los instintos destructivos de la existencia" (p. 208).

Para el mismo autor, Nietzsche y Freud son "los exponentes más autorizados del llamado pensamiento negativo" (Marchán, 1987, p. 203) difundido en el intervalo temporal que conduce del siglo XIX al XX y en el que reside la raíz del cuestionamiento de los preceptos heredados, así como el giro del referente exterior al interior en lo artístico. Este fenómeno de introspección debe contextualizarse también en el auge del psicoanálisis. Para García Martínez (1973): "Freud es el mago que abre las compuertas del inconsciente y produce la apertura hacia lo sobrenatural (p.84).

De este modo, las aportaciones individuales citadas contribuyen significativamente a la configuración del panorama artístico de comienzos del siglo XX. Tanto es así que Marchán Fiz (1987) establece relaciones causales directas entre estos procesos y movimientos artísticos concretos como el Dadaísmo: "la sombra del proyecto marxiano se cierne sobre las vanguardias constructivistas, en especial la soviética; la de Nietzsche sobre el Dadaísmo y la de Freud sobre el Surrealismo" (p. 198).

Como consecuencia, en los albores del siglo XX, la progresión aparentemente regular del arte se ve trastocada, lo que responde al cambio en la visión del hombre. Cantidad de conceptos cohabitan en un mismo momento histórico dotando a esta etapa de enorme riqueza, complejidad, multiplicidad y simultaneidad de ideas. Los ciclos temporales se reducen de tramos lineales, apacibles y estables, a estallidos y fragmentos cortos, rápidos, múltiples y sincrónicos.



Fig.: 3. GREGORY CREWDSON. Sin título
(Ofelia), 2001.

5. Tristan Tzara en una entrevista de radio en 1950:

Para comprender cómo nació Dadá es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y, de otra, el nivel intelectual del arte y de la literatura de aquella época. La guerra, ciertamente, acabó, pero más tarde vimos otras. Todo ello cayó en ese semiolvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiriría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos (De Micheli, 1999, p. 131).

En el mundo artístico, esta simultaneidad de propuestas va a tener una repercusión directa en el cambio de postura que adopta el artista: en el ciclo evolutivo anterior y representando el factor innovador, generalmente había predominado en el desarrollo de los movimientos y estilos (ahora denominados tendencias) uno respecto a una mayoría reaccionaria anclada en las formas tradicionales, es decir: en el seno del estilo imperante o desde un lugar externo emerge un condicionante que impulsa un nuevo giro. Con el inicio del siglo XX, tuvo lugar la coyuntura donde los más artistas más importantes no quieren circunscribirse en un sentido exclusivo a ninguno de los diversos planteamientos que, en concordancia con el momento en que surgen, se suceden unos a otros y donde las manifestaciones son de todo tipo.

Si a esta descripción genérica del panorama cultural sumamos los innumerables sucesos acaecidos a lo largo del siglo XX, en el que el estallido de la Primera Guerra Mundial -al que sigue una segunda conflagración- ha de ser considerado como el detonante inicial, se obtiene un panorama tan dispar y a la vez tan complejo que, inevitablemente, habría de hallar una contestación en el arte, además de generar una sensación de desasosiego en el hombre, que se perpetúa en una situación caótica generalizada durante varias décadas⁵.

El contexto artístico se ve alterado, por tanto, externa e internamente y, en la revolución que se inició, el carácter evolutivo del arte promulgado por Arnold Hauser (1975) llega a altas cotas de complejidad.

Lo que da al proceso histórico-artístico su carácter especial su aspecto dialéctico -crisis, conflicto y arreglo- es la complejidad del desarrollo, la supervivencia de ciertas formas y la anticipación de otras, la diversa premura con

que los distintos factores de la creación artística adoptan las convenciones, la heterogeneidad de las resistencias que se han de combatir antes de que se abandone una forma antigua y sin contenido y un nuevo y oscuro sentimiento encuentre su expresión adecuada (p. 53).

De esta lectura se deduce la dificultad de organizar las premisas que intervienen en la evolución artística en torno a un sistema de carácter lineal. Más aún cuando, de forma sistemática, se abandonan convenciones y esos ciclos de crisis, conflicto y arreglo apenas pueden diferenciarse, tal como sucede en la evolución de las vanguardias artísticas de principios de siglo. A este nuevo ritmo cíclico debe sumarse la supeditación del arte a sus propias reglas internas, propiciando e iniciando una forma de progresión que conlleva la ruptura de muchos convencionalismos heredados y la instauración de otros nuevos. Por todo ello, esta investigación incide en la consideración de la creación artística de las primeras décadas del siglo XX como un punto de inflexión sin precedentes en lo relativo a la evolución del arte.

El afianzamiento del Arte Moderno y el nacimiento de las vanguardias artísticas, no se origina, por tanto, por la simple evolución de un estilo, o por una habitual oposición al pasado, sino por una verdadera ruptura con gran parte de los valores decimonónicos imperantes, a lo que, por supuesto, hay que añadir los logros de los jóvenes artistas que, en su intento por hacerse eco del panorama, encuentran originales formas de materializar el motivo en la pintura. Eduardo Subirats (1989) explica las razones de esta progresión no lineal del arte:

La ruptura que señaló el nacimiento de las vanguardias no fue simplemente un rechazo del academicismo y de sus propuestas formales, sino que se originaba de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado hacia



Fig.: 4. MARCEL DUCHAMP. Fuente, 1917.

visiones apocalípticas, y de la desesperada exigencia subjetiva de forjar una salida histórica, que necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura (p.15).

Desde la creación de los primeros *collages* y la elevación de un objeto cualquiera a la categoría de obra de arte, comienzan a fraguarse nuevos valores no ya en el contexto del arte, sino en el arte mismo, en su estrato más recóndito, de manera que, por primera vez, se da la oportunidad al artista de lanzar al aire su más disparatada idea pues, seguramente, represente de la manera más idónea el tiempo en que vive.

Esas pautas formales o extraformales constituyen el verdadero inicio del declive del arte tradicional y, consecuentemente, el comienzo del proceso de la desmaterialización de la obra de arte. A partir de lo expuesto, resulta factible reconocer en este periodo de cuestionamiento, la génesis de la obra de arte actual, cuando se inicia la rebelión del objeto o del no objeto entendido como obra de arte.

2. Los Precedentes De La Desmaterialización

2.1. El Impulso Por Derrocar El Orden Establecido

Si en este punto del análisis se da mayor importancia al Romanticismo que a los movimientos coetáneos hasta llegar a las primeras vanguardias, es debido a la carga simbólica de este periodo y a la inversión de los valores estéticos que aquí tienen lugar, cuyo final sólo hoy comenzamos a vislumbrar. Es evidente la trascendencia de los movimientos que desde el Impresionismo han conformado el panorama actual, sin embargo, sus hallazgos ya se refieren al inicio de la revolución estética que acontece a esta investigación. Por ello, este estudio profundizará puntualmente en algunos de ellos, sólo en la medida en que repercutan directamente en este cambio en la concepción del arte, facilitando así su comprensión. Hauser, A. (1975) expone los motivos de esta inflexión que supone el Romanticismo:

Huir de la realidad a un mundo ficticio, como una especie de "escapada hacia la enfermedad", era algo completamente ajeno a la concepción prerromántica del arte. El Romanticismo es el primero en convertir en requisito de la creación artística la superación de la realidad habitual y su rechazo en condición de la perfección artística, a la que se comienza a contraponer el éxito externo (p.28)⁶.

De este modo, en la confluencia de los factores enumerados, el panorama de principios de siglo se convierte en el campo de batalla perfecto en el que poner en marcha originales formas de materializar el arte, pues faltan obras que respondan contundentemente a un entorno tan complejo.

La situación de Europa a finales del siglo XIX, refleja un estado de aparente tranquilidad que acaba con el estallido de la Primera Guerra Mundial. A partir de ese momento, considerado desencadenante por excelencia, en el espíritu de los artistas se genera tal malestar que, por la

6. Paradójicamente el mismo autor ve en el Romanticismo un impulso más acusado de romper con los convencionalismos anteriores y establece cómo los artistas románticos, en esa búsqueda producen "la más paralizadora de las convenciones: la búsqueda de lo primitivo a toda costa" (Hauser, 1975, p. 52).

supuesta sensibilidad que se les confiere, han de hacerse eco de la tragedia e incorporar al arte un matiz no tanto de denuncia social (aunque evidentemente se lleva a cabo en algunos lugares) como de desarraigo, de impotencia, de absurdo o de negación. Todo esto conduce al nacimiento de manifestaciones que rompen el ciclo monótono y pasivo en el que el arte había caído para recobrar la bandera que le es propia y levantarse como paradigma de la expresión de las necesidades humanas y del estado del alma colectiva. La realidad de la guerra comienza a formar parte de la vida cotidiana por lo que, en cierta medida, los artistas se sienten obligados a hallar un arte que responda ante la magnitud de los conflictos internacionales. En ese proceso, numerosos artistas viven el desarraigo y huyen a zonas neutrales como Zúrich o EE.UU.

Esta etapa está también dominada por la proliferación de nuevas tecnologías que desembocarán en el protagonismo absoluto de la ciencia y la técnica del contexto actual. Un ejemplo muy significativo lo muestra la aparición del acrílico, fruto de la revolución industrial, y su intento de desbancar al óleo en la pintura, cargado de connotaciones tradicionalistas.

Si el hombre moderno tuvo que asimilar los descubrimientos científicos, el contemporáneo habrá de asimilar el descubrimiento de nuevas realidades, de nuevas dimensiones. Si el psicoanálisis supuso para el hombre de principios de siglo adentrarse en los tumultuosos vericuetos de la mente, la tecnología posterior hablará de la relatividad de la realidad cuestionando día a día su primacía respecto a las nuevas realidades que ella misma será capaz de generar artificialmente (desde realidades alternativas como la virtual, hasta realidades manipuladas como la clonación, por citar algún ejemplo).

2.2. Nostalgia Por Épocas Pasadas

2.2.1. La Naturaleza Como Causa De Las Alteraciones Artísticas

Con el Romanticismo, además de asistir al nacimiento del espíritu moderno, ya se atisba el del espíritu posterior, por las contradicciones que surgieron en su propio seno. Por primera vez, el hombre-artista se enfrenta a la grandeza de la naturaleza exponiéndose a sus hostiles arrebatos y a la apreciación de su propia debilidad frente al universo, dejando de lado representaciones mitológicas cuyo único interés residía en formulaciones plásticas o como medio narrativo idóneo en el que ocultar un trasfondo poco pudoroso. El hombre romántico, se deja llevar por sus propios impulsos más allá de las imploraciones de la razón permitiendo así la entrada en el arte de la vía subjetiva, irracional o en la que aflora el subconsciente del individuo.

Este movimiento genera un tipo de reflexiones que muestran el escepticismo incipiente que caracteriza a las primeras décadas del siglo XX.

Antes no se sabía que una involución no es posible. Pero todos los moralistas y sacerdotes intentan devolver a los hombres a un esquema anterior y desarrollar en ellos virtudes que antes habían sido virtudes" [...] "Todo el romanticismo del ideal es falso por creer posible la involución. De hecho, los románticos representan una forma enferma de decadencia: están muy adelantados, muy rezagados y son completamente estériles... El anhelo de un pasado remoto es en sí mismo un testimonio de un profundo desagrado y ausencia de futuro... (Nietzsche, 1999, p. 125).

Es momento del florecimiento de nuevos y trascendentales métodos en la evolución del hombre como la sociología, o el propio psicoanálisis. También es un periodo marcado por los grandes viajes que, además de cambiar al concepto de tiempo y el ritmo de vida, contribuyen al conocimiento y el respeto por culturas ajenas y primitivas que, despiertan en el hombre europeo nostalgia por épocas pasadas. Los hallazgos de importantes yacimientos arqueológicos traen al pre-

sente del hombre moderno el conocimiento de antiguas culturas, e inciden sobre el sentimiento de búsqueda de lo primigenio, de lo esencial, o de la pureza, Esta nueva inquietud se manifiesta tanto en la forma de vida, como en las formas artísticas, lo que se debe a una nueva manera de contestación al principio de las formas eternas del arte fruto de la mente clasicista.

Es tal el contexto de repulsión en el que viven los artistas en este periodo, que eso mismo les lleva a rechazar la gran herencia figurativa de Europa Occidental. La máxima aspiración consiste en la voluntad de alcanzar un estado de pureza y un lenguaje virgen más universal y no contaminado por el peso de la tradición.

2.2.2. Una Ola De Exotismo Invađe Europa

El concepto de localización geográfica comienza a modificarse con las nuevas posibilidades de desplazamiento que se desarrollan a partir de la revolución industrial y así, la presunción de cultura estanca, de límites definidos y de identidad permanente, comienza a disiparse ampliando su significación.

El viaje de Gauguin "hasta la entonces remotísima Haití para descubrir nuevas fuentes de inspiración para un arte nuevo y vital, alejadas de la antigua, decrepita, sofisticada y agotada tradición eurorrenacentista" (Marín, 2003, p. 29) resulta paradigmático de esta ampliación: el conocer nuevas culturas al margen de la maternal grecorromana (oriental, africana, precolombina), repercute directamente en la construcción del objeto artístico como ente liberado de ataduras

formales heredadas y supone un punto de partida, una alternativa real para los que promueven la ruptura con el pasado.

Estas creaciones se conciben como manifestaciones genuinas, libres de la contaminación del entorno, por lo que su conocimiento contribuye a la redefinición de los valores estéticos en la vieja Europa, ya que suponen la aproximación del artista a nuevas formas de creación ajenas al entorno inmediato que condiciona su expresión⁷.

De forma paralela se inicia una revisión del pasado medieval, oriental, y prehistórico: una ola de orientalismo y una progresiva revalorización de la Edad Media invaden Europa:

El medievalismo romántico encuentra su continuidad en el presente al conjugarse con el antirrenacimiento y el anticlasicismo y al determinar una nueva modalidad que no es sólo historiográfica, sino que se transforma en la base y el punto de partida de una nueva concepción del mundo (García, 1973, p. 12).

7. Mario de Micheli describe esa circunstancia en torno al mito del buen salvaje que define como "vehículo de evasión de la sociedad". A este respecto explica una reconversión el artista, del intelectual bastante singular: "de mito convergente sobre la realidad social para modificarla, se transforma en mito divergente de tal realidad para encontrar fuera de ella, fuera de su brutalidad, una felicidad no contaminada e inocente".

Lo clásico, por definición, se opone al Gótico, al Románico, a lo primitivo y lo oriental y eso, precisamente, es lo que hace que el hombre de finales del siglo XIX se sienta identificado con este tipo de actitudes.

En ese medievalismo reside una doble vertiente estética y filosófica, de hecho, de no haberse producido esa revalorización de la Edad Media, el hombre europeo no habría tenido primero la sensación de la crisis del renacimiento, y luego, la consciencia del desplazamiento definitivo de éste y de sus aplicaciones en el arte.

Esa dualidad conformada por la tradición clásica y el descubrimiento de culturas ajenas hasta ese momento, se materializa en una nueva consciencia creativa que asume la necesidad del cambio en arte (en parte relegado a aspectos formales) desde una vía subjetiva que proporcionan estas nuevas visiones:

Las representaciones científicas de las preocupaciones formales y expresivas de la comunidad del arte tomaron al menos dos formas controvertidas en el pensamiento moderno. El arte se concibió como objetivo (en términos de una ciencia formalista) y subjetivo (de acuerdo con la caracterización de la psicología de un artista infantil, mitológico, genérico y libremente expresivo) (Efland, Freedman y Stuhr, 2003,p. 41).

2.2.3. En Busca De La Ingenuidad

El descubrimiento del arte infantil, en cuanto a su consideración significativa por su gran valor en el desarrollo del individuo, que tiene lugar entre finales del siglo XIX y principios del XX, abre una vía de conocimiento que enlaza con la búsqueda de la expresión libre y espontánea al margen de la supeditación del creador a convenciones. Marín, R. (2003) describe cómo "se descubre que sin necesidad de alejarse de las viejas sociedades europeas, en su propio seno, existe una producción pictórica pura, primigenia, no contaminada con las condiciones culturales: el arte espontáneo infantil" (p. 29). Para este autor, esta "reconsideración" se efectúa de forma recíproca debido a la concurrencia de varios factores, entre los que destaca:

El cambio de consideración hacia la infancia de las teorías educativas, la mejor comprensión de la mente infantil gracias a investigaciones en psicología evolutiva y las innovaciones de los cuadros y dibujos de los movimientos artísticos de vanguardia como el expresionismo, el cubismo y la abstracción (Marín, 2003, p. 28).

8. Guillermo Solana (2006) anota cómo: "en el otoño de 1909 compró Matisse su primera escultura africana (y fue él entonces, según varios testimonios, quien llamó la atención de Picasso sobre el "arte negro"). En este momento gira hacia un estilo plástico-escultórico: reduce su colorismo a una gama más limitada, casi monocroma, y busca un modelado enfático, como hambriento de corporeidad (al mismo tiempo pinta Picasso los desnudos escultóricos y angulosos que anuncian ya *Las señoritas de Aviñón*") (p.196). Para este autor, la "justificación ancestral" de Picasso se fundamenta en "la pintura románica (tan abundante en Cataluña) y en la escultura ibérica" (Solana, 2006, p. 205).

Esta forma de expresión espontánea y genuina, libre de los axiomas de la tradición, enlaza con el auge del arte primitivo y así ambas manifestaciones pasaron a ser representativas de la libre expresión del yo y a mostrar una nueva concepción física de la obra de arte. De este modo, esta relación debe ser formulada respecto a dos dimensiones complementarias: una referida a los orígenes de la civilización (primitivismo), y otra que tiene lugar en los primeros estadios de desarrollo del individuo (arte infantil).

Kandinsky (1996) habla de "parentesco espiritual con los primitivos" (p. 17) para describir esa nueva relación del hombre con el pasado. Sin embargo Baudelaire (2007), en referencia a esas notas en común, recurre al término *barbarie*, produciendo un rechazo inicial que él mismo aclara:

Me refiero a una barbarie inevitable, sintética, infantil, que con frecuencia permanece visible en un arte perfecto (mejicano, egipcio o asirio), y que deriva de la necesidad de ver las cosas en grande, de considerarlas sobre todo en el efecto de su conjunto (p. 96).

Esta fascinación por lo exótico o lo primitivo no se limita, tal como se ha comprobado, al reducto del arte medieval, sino que se corresponde con una búsqueda de todo lo que contenga connotaciones de arcaico, bárbaro o ingenuo (resultado extremo de una poética de evasión). Prueba de ello es la significación que en estos años se la da a la escultura africana⁸ que, además, encuentra un defensor a ultranza en uno de los críticos de arte mejor considerado de principios de siglo, el francés Apollinaire, una de las figuras indiscutibles de la bohemia parisina, que lleva a cabo toda una labor de exaltación de las virtudes de estas creaciones que luego exploraron los

dadaístas. En estas obras, el tema se aborda de un modo mucho más conceptual que en el arte occidental, y las ideas que barajan cobran mucha más relevancia que la representación naturalista del mismo, lo que le lleva a formas a la vez abstractas y simbólicas. También el artista dadaísta Tristan Tzara, entre 1917 y 1918 insistió en el significado poético de esta escultura ligada a la concepción del mundo de los artistas primitivos. En el recorrido que Mario de Micheli (1999) hace de las vanguardias, destaca también el interés concreto que se despertó por el arte arcaico y a este respecto expone cómo:

Los descubrimientos que se hacían en aquellos años de intensas excavaciones sacaban a la luz tesoros de obras primitivas que subyugaban con su novedad expresiva a los artistas. Todo lo que era bárbaro, todo lo que no era Grecia clásica o Renacimiento o tradición vinculada a él, atraía con una insólita violencia (p. 59).

Del mismo modo, resalta la influencia de la escultura negra en los artistas europeos y, de forma concreta, en los cubistas, que "dedujeron del arte negro una lección formal sobre todo" (Micheli, 1999, p. 60).

3. Los Nuevos Cânones Del Arte

3.1. El Declive De La Tradición

El motivo de la elección del racionalismo de Descartes como consideración del inicio del proceso es debido a que este hecho puede considerarse como el nacimiento de la futura individualización que caracteriza todo el siglo XX. El hombre, por primera vez, se considera a sí mismo como un ser con plena autosuficiencia pensante. El comienzo de la filosofía moderna se fecha, generalmente, a partir de Descartes y su "pienso, luego existo" en su inquietud por llevar a la conciencia la estructura del pensamiento humano, de manera que pudiera ser analizada críticamente. En su análisis prevalecen dos condicionantes fundamentales para la configuración de los planteamientos posteriores: el rechazo o cuestionamiento de las verdades recibidas, heredadas, y su atención al problema del conocimiento. El carácter novedoso de este filósofo no deriva de ninguna teoría estética determinada, pero la relevancia de su método y conclusiones epistemológicas fueron decisivos en el desarrollo de la estética neoclásica.

Pero ese momento de exaltación máxima del raciocinio y la idolatría por la ciencia, será cuestionado en la medida en que el entorno en el que vive el hombre no se rige exclusivamente por las leyes predecibles de la razón: la realidad comienza a imponerse como imperativo absoluto y la naturaleza más hostil del hombre imprime al contexto un nivel de crudeza que queda manifiesto el estallido de la Primera Guerra Mundial. Para Harvey (1998) "el dominio científico de la naturaleza auguraba la liberación de la escasez, de la necesidad y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales" (p. 27).

Es entonces el momento de dar un paso más allá de lo puramente visible, para reconocer el peso de la realidad cambiante que ya sospecha el hombre europeo de finales del siglo XIX. En esta

distinción y en la distancia que separa ambos criterios, está una de las claves y quizá, la definición misma de las tendencias actuales. Ya no basta la simple anécdota. En la pintura esto se traducirá años más tarde en la aparición de un modo no figurativo (como expresión de otras realidades y no únicamente de lo visible) que incluso se plantea la vigencia del cuadro objeto, y en la presencia de elementos plásticos al margen de los estéticos. De este modo, el mundo del renacimiento y el modo representacional que éste inaugura, comienza a resquebrajarse en sus estratos más profundos, por la estrecha relación que la idea de la naturaleza mantiene con él. A partir de ahora pierde sentido el alimento del exterior: "cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra *en sí mismo*" (Kandinsky, 1996, p. 38).

Otro hecho fundamental en la transición del arte será la paulatina desaparición del concepto de narración (aunque más tarde se retome con un uso diferente) que dominaba la representación. La preferencia por la pintura de historia o academicista y sumamente narrativa del siglo XIX, marcó significativamente este periodo y llevó a la pintura a sus cotas más representacionales. Únicamente cuando esta opción es superada con la presentación, el arte se confirmó por encima de ataduras narrativas. En esta tarea son precursores tanto el realismo de Courbet, como la vía científica de los impresionistas, orientación que en la historiografía de finales del siglo XIX y principio del XX viene protagonizada por el Formalismo, por la vía racionalista, como único medio de controlar el desenfreno narrativo.

La imagen artística debe presentar así un estrato más interno y representar, no ya la realidad física externa, sino la relación inmediata del individuo con las cosas. Esto se lleva a cabo en dos sentidos diferentes: uno primero más perceptivo, basado en planteamientos acerca de la naturaleza misma de la visualidad o en el papel del sujeto en la imagen artística, y en un segundo más intimista, en el que se presiente la intencionalidad del sujeto artista a la manera de análisis biográfico.

La crisis iniciada con el Impresionismo, cuestiona la presencia de la naturaleza en los cuadros, en los que se palpa el concepto de tiempo y el protagonismo de la luz, no ya como constructora de las formas, sino como representación de la realidad cambiante, además del no constructivismo que subyace en el proceso de disolución de las formas.

3.2. La Imposición De Una Nueva Realidad

¿Queréis vivir “de acuerdo con la naturaleza”? ¡Oh nobles estoicos, qué engaño el vuestro! Imaginad un ser conformado según la naturaleza, pródigo como ella, indiferente en extremo, sin intenciones ni miramientos, sin piedad ni justicia, fecunda y estéril e incierta a la vez; imaginad la indiferencia misma convertida en poder: ¿Cómo podríais vivir conforme a esa indiferencia? (Nietzsche, 1985, p. 44).

En el momento en que la realidad del hombre es capaz de superar, con su crudeza, el destino incierto que rige la naturaleza, los instrumentos para su representación han de ser replanteados, del mismo modo que los recursos de ese arte naturalista (óleo, perspectiva, espacio) son cuestionados. La introducción de nuevos materiales acaba llevando a la desvalorización del óleo (cuando el artista usa materiales elaborados en serie derivados de la industria, sus re-

9. Causa de esas incipientes relaciones entre el arte y el pueblo que caracterizan en siglo XIX fue la aparición del Realismo que, en su misma esencia, se pone al servicio total del hombre que, eje central de la nueva realidad, ha de gobernarse a sí mismo en función de sus propias necesidades.

10. Fruto de la confluencia en un mismo período de: lingüística, etnología, marxismo, psicoanálisis, sociología y semiótica se desarrolla el Estructuralismo como culminación del desarrollo de las ciencias humanas (a diferencia del Existencialismo que pone en primer término las cuestiones del ser sobre el conocer). El estructuralismo trae consigo la eliminación de una interpretación del arte como problema aislado y el giro hacia un entendimiento de la producción artística, partiendo de las estructuras culturales, sociales y míticas de la realidad de la que ha surgido.

sultados son distintos a los tradicionales). A lo que también contribuye la connotación “tradicional” de este medio en un tiempo en el que comienza la gestación del valor de lo nuevo.

Consecuencia directa de este perpetuo cuestionamiento de la relación del hombre con la naturaleza es el surgimiento de una atmósfera idónea en la que valorar la relación del mismo con el arte⁹. Se inicia un periodo marcado por un sincronismo entre las tendencias artísticas y el transcurrir de la civilización respecto a un ciclo temporal nuevo y cambiante. Ahora no perviven estilos tan arraigados como en otros periodos, pues la nueva estructura versátil del espacio temporal impide el anquilosamiento en una forma de pensar o de concebir la realidad.

La inquietud a finales del siglo XIX es extrema y este espíritu en estado decadente, al que sigue la necesidad de búsqueda, tiene su contestación en el arte, donde se produce una proliferación de técnicas y de ismos. Se hace evidente la precariedad y la invalidez de ciertos valores y aparecen nuevas opiniones y teorías. Este estado de inquietud llevará al malestar existencialista de mediados de siglo, en el que el individuo experimenta la angustia por las grandes convulsiones que agitan el mundo. También en estos primeros años del siglo XX culmina otro proceso que completa la desmitificación de la naturaleza: el psicoanálisis¹⁰.

La crisis en la representación mantenida firmemente por las exigencias narrativas del siglo XIX, y la sensación de desasosiego originada por la sucesión de acontecimientos, se presiente en la pregunta por la condición misma del arte, pregunta por excelencia de la vanguardia. Ya a finales de este siglo se produce la irreversible separación entre Estética (entendida ésta por las implicaciones de lo bello) y Filosofía del Arte. Y es que la primera, a principios del siglo XX, se siente ya

incapacitada para ofrecer unas definiciones satisfactorias y válidas de sus principales categorías: belleza, arte, etc. La insistente pretensión por lograr la disociación final entre arte y el arte clásico, llevará a la creación de un nuevo sentido estético que también se pregunta por su condición misma, y cuya función se basa en el cuestionamiento constante de los lenguajes que se suceden (de forma que el arte se mantenga fiel a estos nuevos principios), lo que acaba por crear una estética como crítica de los lenguajes artísticos.

A esta pauta esencial del arte moderno se suma otro rasgo causado por este repliegue del arte sobre sí mismo o sobre su propia estructura: la relevancia que adquiere el lenguaje, el cómo decir las cosas. Si el aporte teórico goza en este período, principios del siglo XX, de una primacía sin precedentes, el arte que materializa los conceptos como forma para trabajar con hipótesis y nuevas propuestas, se alza como el arte nuevo. De ahí aparecen las proclamas y los manifiestos donde establecer las normas básicas de actuación y donde demostrar la validez y la coherencia de los planteamientos, que cada representante justifica como verdaderos y únicos.

La progresiva desaparición de lo representacional en beneficio del propio lenguaje, tiene lugar de dos maneras, representadas por dos corrientes muy generales que, en gran medida, determinan todo el siglo XX: la formalista, que pone el énfasis en el propio lenguaje, y la vía fundamentada en la interpretación, basada en la preocupación de qué hacer con el mismo. De hecho, surgen nuevas ciencias del lenguaje entre 1900-1910 que repercuten en diversa medida en el medio artístico: Lingüística (ciencia del lenguaje), Semiología (estudio de los sistemas de signos) y Semántica (significación de las palabras). Precisamente, en ese repliegue sobre el lenguaje, fru-



Fig.5. HANS ARP.
Retrato de Tristan Tzara, 1916.

to del rechazo por los sistemas estéticos tradicionales, está el inicio del proceso hacia la autonomía del objeto artístico como ente construido a partir de nuevos marcadores.

En este contexto el espacio pictórico se abre, poco a poco, a nuevas dimensiones. Si el Cubismo se considera el punto de partida con su análisis del volumen, la incorporación de nuevos materiales, y la utilización del *collage*, abren vías inexploradas. Este proceso se consolida con las reveladoras creaciones dadaístas, precedentes inmediatos de la revolución que inicia el arte del siglo XX y que resultan determinantes en la configuración de la “nueva era del arte”.

4. La Preparación Del Cambio

4.1. Panorama General De Las Vanguardias

Con anterioridad se ha expuesto la nueva connotación que la idea de progreso asume a principios de la pasada centuria y su repercusión en el arte. A este respecto es decisivo el papel que la vanguardia adopta tras la asimilación de esta nueva concepción:

Guarda estrecha relación con la idea de que el avance cultural es obra de una élite artística. Su papel consistía en elaborar nuevas formas de realidad que permitieran la realización del progreso. Estas formas innovadoras debían desafiar las creencias y supuestos del público (Efland, Freedman y Stuhr, 2003, p.25).

Por tanto, tras destacar en el contexto de esta investigación el papel de dadá, es importante reconocer la evidencia: ese poner en cuestión y rechazar todo lo anterior no fue únicamente estandarte de las acciones dadaístas. Desde principios de siglo hay un impulso común que empuja a los artistas a abandonar la imitación de la realidad. De hecho, la conquista pictórica del mundo

visual externo ya se había completado de diferentes maneras y en numerosas ocasiones a lo largo de quinientos años precedentes.

A alguien correspondía ahora la tarea de ampliar o renovar criterios y comenzar un nuevo ciclo de la historia del arte afín al hombre del nuevo siglo; de ahí el nacimiento de las Vanguardias.

Si bien es cierto que algunos de estos movimientos abrieron caminos desconocidos y fueron punto de partida para todo el arte posterior e incluso actual, también lo es que las innovaciones que aportaron fueron, fundamentalmente, formales. A lo sumo hubo un intento de representar ese dinamismo universal pero no desde un punto de vista profundo y a la altura de las circunstancias.

Si observamos y analizamos el Cubismo daremos cuenta que al tomar la realidad como base sobre la que investigar, olvidó introducir temas verdaderamente significativos. De hecho, fue tachado de estatismo y por ello, en su propio seno, empezaron a generarse críticas tratando de encontrar nuevas vías con más factores de modernidad. De él partirán movimientos como el Orfismo y el Tubismo que sí intentarán adoptar una actitud crítica más activa.

En el caso del Expresionismo y en el contexto del individualismo moderno, la única innovación auténtica que mostró fue el descubrimiento de que las composiciones abstractas podían servir al respecto al menos tan efectivamente como las figurativas. La fuerza expresiva de los colores, las formas de las pinceladas, la textura, el tamaño y la escala era suficiente. Lo cierto es que excepto casos concretos, tomaron una postura retraída y de mirada hacia su propio interior en nada

igualable a la de los dadaístas, quienes le imputaban no haber conseguido hacer un arte que respondiera a las preocupaciones de la época en que vivían. Huelsenbeck exclamaba en su manifiesto:

El arte en su realización y dirección depende del tiempo en el que vive, y los artistas son criaturas de su época. El mejor arte será aquel que en su contenido de conciencia presente los mil problemas de su tiempo; en el que uno observe que se desahoga de las explosiones de la última semana, que escoja constantemente sus miembros bajo el impacto del último día. Los artistas mejores y más fabulosos son aquellos que reúnen a cada hora los pedazos de su cuerpo desmembrado por el laberinto de las cataratas de la vida, concentrados en la comprensión de la época, sangrando en las manos y en el corazón. ¿Ha satisfecho el expresionismo nuestras esperanzas en un arte que sea un balotaje de nuestros asuntos más vitales? ¡NO! ¡NO! ¡NO! (Micheli, 1999, p. 140).

Algo similar sucede con la vía fruto de las investigaciones de un artista fundamental para la evolución del siglo XX: Wassily Kandinsky, a quien critican por utilizar la abstracción como único medio de conseguir reposo dentro de la confusión del cuadro mundial. A pesar de ello, la no-figuración y la negación de todo lo representacional era asumida por sus adeptos como uno de los medios más eficaces de responder a las nuevas necesidades.

Excepcional es el caso del Futurismo, preludio de la auténtica revolución del arte que significará el Dadaísmo. Arte fundamentalmente simbólico con un intento de ilustrar nociones conceptuales en formas plásticas. Sus pinturas fueron símbolos del movimiento, más que representación de éste. Precisamente ahí radicó su modernidad, además de los medios que utilizaron los radicales artistas, sin reticencia alguna a cualquier tipo de manifestaciones artísticas o ideológicas. De hecho, es cierto que el Futurismo será una de las fuentes principales de las que beberá el Da-

daísmo, pero también lo es que figuras tan importantes como Jacques Vaché, Marcel Duchamp y Francis Picabia, antes del asentamiento en Zúrich de los artistas padres de dadá, hacen obras que podríamos llamar "protodadaístas".

Por tanto, podemos considerar cómo la base modernista se estructura a partir de dos presupuestos que pueden parecer antagónicos pero que, sin embargo, mantienen un nexo sustancial: tanto expresionismo como formalismo adoptan una actitud de introspección respecto a la realidad externa que sólo será verdaderamente superada en las realizaciones contestatarias al expresionismo abstracto norteamericano posterior a la Segunda Guerra Mundial. Clement Greenberg (2002), al respecto de este movimiento culmen de la modernidad explicaba cómo: "El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma" (p.18).

4.2. La Verdadera Rebelión: Dadá

Las claves para entender por qué, cómo, cuándo y dónde se produce esa confrontación con todas las normas artísticas que supone el Dadaísmo, aún hoy son difíciles de desentrañar.

Quizás porque los parámetros habituales sobre los que se inicia, crea y desarrolla un movimiento se dispersaron, o dadá dispersó de tal manera que, todavía en nuestros días, es difícil asimilar ese desafío a la tradición pictórica que promulgó en voz alta, con hechos y gritos de desesperanza, sin miedo a "hacer temblar" los cimientos del arte en todas sus posibles manifestaciones e

incluso, sin temor ni remilgos, calificar de irrisorio lo que hasta ese momento se consideraban los pilares fundamentales de la Historia del Arte.

Se dice que fue el estallido de la Primera Guerra Mundial la chispa que causó el nacimiento de dadá, sin embargo, también se cree que el Dadaísmo hubiera existido sin ella. También parece legítimo considerar la propia guerra como la consecuencia de una grave crisis que por entonces padecía Europa, al igual que sucede con dadá, que será la última consecuencia de la grave crisis que padecía el arte.

En el mundo de la cultura ya se perciben síntomas de malestar a lo largo del siglo XIX. El divorcio entre arte y sociedad desde el momento en que se instala en el poder la burguesía revolucionaria hace que pierda sentido la liberación del arte: el artista ciertamente había conseguido romper las ataduras de su independencia ideológica y práctica durante el Antiguo Régimen, pero la liberación estaba mediatizada por las nuevas exigencias del mercado, único ámbito en el que se podría concebir en adelante la creación. Al convertirse en un productor más especializado que atiende a las demandas de un consumo, perdió significación moral su papel social generando, desde el Romanticismo, actitudes tipificadas de rebeldía.

Dentro de ese clima de insatisfacción, quizá sea la famosa doctrina del "arte por el arte" la que llevó al extremo el rechazo de la posibilidad de un entendimiento social del arte, considerando inútil su esencia social y de inexistente la función social del artista. Particularmente, dadá no se decantará por ninguna de estas posiciones, sino que buscará un lugar en su nada para el antiarte:

El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo (Tzara, 1979, p. 21).

Las primeras manifestaciones en las que se cuestiona la función social del arte están impregnadas de una cierta tradición poética-romántica que se remonta a Baudelaire, Rimbaud y Lautréaumont y que participan del mismo espíritu agresivo que luego impulsará a los futuristas.

El arte autónomo que algunos defendían, que existía precisamente por producirse al margen de las exigencias sociales, se convirtió pronto en una mera estrategia de provocación. Dibujar bigotes a la Gioconda o el urinario, ponía al descubierto las trampas de la religión de la belleza, ya que estos gestos arbitrarios u objetos irrisorios, siempre que estuvieran avalados por una firma, reclamarían su cotización en el mercado y ocuparían un lugar en los museos. Un nuevo espíritu de vanguardia se definió así en relación con la noción misma de actividad artística. Nunca se estuvo tan lejos del arte por el arte ni del culto respetuoso que el siglo XIX había consagrado a la creación artística.

Dadá es un movimiento cuya principal pretensión consistía en hacer irrisorio cualquier objeto, acción o comportamiento artístico, cuyo fin principal era "destruir" el arte; un antiarte. No pretendía ser una alternativa más del desarrollo artístico, ni una nueva moral del compromiso; existió al margen del arte tradicional o moderno, al margen de cualquier afirmación. Unido a esto, una de las principales aspiraciones que guió el trabajo de los dadaístas fue la incursión de este tipo de manifestaciones en el público en general, más allá de los distinguidos espectadores del

Cabaret Voltaire, donde tenían lugar sus representaciones más genuinas. En este sentido, la variante dadaísta de Berlín, dotada de un carácter más político, con su recurso al fotomontaje, fue la que llegó más lejos.

Desde sus orígenes se palpaba una enorme decepción y a su pesar, los artistas hicieron a dadá partícipe de los grandes movimientos revolucionarios del arte moderno, e incluso, al hacerlo, experimentaron el sentimiento de que contribuían a edificar una nueva situación. En una época en la que la situación del arte verdaderamente innovador era todo menos confortable, el riesgo que se corría implicaba una vigorosa determinación. Si se dudaba del valor de una opción artística, se produciría el hundimiento, ya que de hacer visibles sus fisuras surgiría una nueva alternativa. Sobre todo si a esa duda se superponía la desconfianza en la perennidad de los valores culturales dentro de una sociedad sumergida en el caos. Entre 1914 y 1925 no hubo casi ningún artista que no fuera alcanzado por esa ola de escepticismo.

Así, los dadaístas y sus primeras acciones se dirigieron contra los movimientos precedentes y contra sus convicciones del día anterior, de ese modo manifestaban su reproche a la sociedad que no había sido capaz de impedir la catástrofe.

El acta de quiebra que levantaron la hicieron extensible a la actividad artística en general. No conservaron de ella sino un simulacro, bastante grosero a veces, tal vez porque tras el naufragio de valores era necesario empezar de nuevo. Surge una especie de regresión a una etapa infantil presintiendo que este infantilismo cultural les permitiría volver a entrar en contacto con las formas esenciales, no contaminadas. La nostalgia de una actividad artística plenamente eficaz que,

en su fuero interno, la mayoría de los dadaístas esperaban definir en oposición a la carencia de las doctrinas anteriores, tal vez, fue el resorte secreto de dadá.

La rebeldía estuvo acompañada de una esperanza que seguiría vías extremadamente diversas y que guiarían a unos hacia un arte social restringido al "compromiso ideológico"; a otros hacia una modalidad de abstracción adoptada en función de la universalidad que se le confería; y finalmente a algunos más, hacia el subjetivismo revolucionario del surrealismo que, sin dadá, no hubiera existido.

4.2.1. Repercusión Del Dadaísmo

En los últimos años, la historiografía ha contribuido a la progresiva revaloración de dadá. Sería inútil hallar sentido a realizaciones como el pop art o el arte conceptual, sin haber asimilado lo que significó el dadaísmo.

Mediante publicaciones, manifiestos y actividades diversas llegaron a introducirse en la cotidianidad de una época logrando, en su momento, una divulgación rápida pero que pronto, la criba de la historia olvidó en beneficio de movimientos coetáneos a dadá que él mismo había desmascarado.

De forma general, el Dadaísmo es considerado un movimiento mediador entre el Futurismo italiano y el Surrealismo, con los que evidentemente estableció relaciones. Sin embargo, no lo hizo únicamente con éstos, sino que tomó de cada una de las vanguardias lo que creyó pertinente,

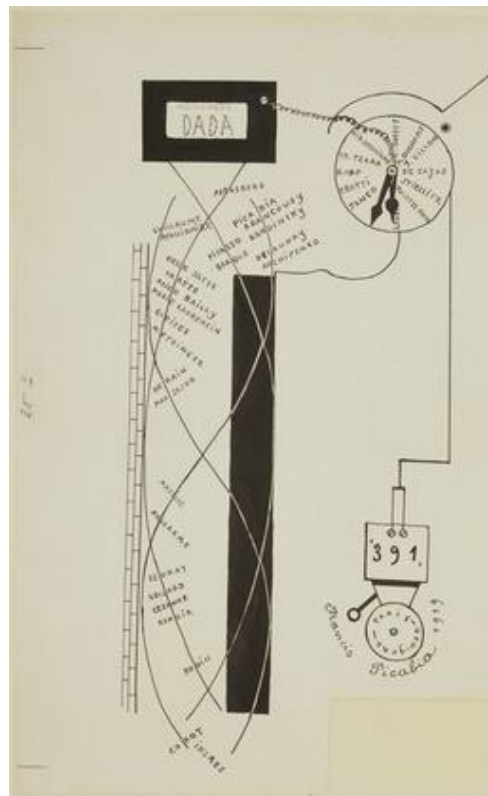


Fig.: 6. FRANCIS PICABIA.
Dada Movement, 1919.

presentándose como opción de intercambio con algunas de ellas. A pesar de que dentro de esa gran variedad de movimientos se pueden establecer muchos lazos de conexión, el Dadaísmo se distanció ampliamente de cada uno de ellos por su gran trascendencia al proponer, mediante la drástica ruptura con la tradición, vías totalmente innovadoras. Lourdes Cirlot (1990) manifiesta la revisión efectuada y que, según considera esta investigación, debe ser ampliada:

Así pues, puede llegar a afirmarse que los lenguajes no quedaron delimitados en los contextos que les eran propios, sino que gozaron de una ampliación realmente enriquecedora y sorprendente que, sólo con el transcurso del tiempo, ha sido justamente valorada (p. 7).

Entre 1912 y 1924 se experimentaron las técnicas del *collage* en un sentido amplio y se establecieron las bases del nuevo género vigente en las últimas manifestaciones; la obsesión por el hallazgo de nuevos recursos pronto se hizo extensible a todo el panorama artístico. La capacidad de explorar estas cualidades materiales llegando incluso a apreciar atributos estéticos en objetos ajenos, hasta entonces, a la esfera artística, superó cualquier predicción novedosa en aquel momento. El paso decisivo vino de la mano de Marcel Duchamp, cuya recuperación en nuestros días es imparable. Su acción ha derivado en grandes consecuencias para el arte del siglo XX proclamando el principio de que cualquier cosa puede llegar a ser motivo de consideración artística.

En este proceso de transición de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual, pueden considerarse otros factores deudores de dadá que hoy en día imperan en las actividades artísticas:

- Uno de los valores supremos que ha emergido en el arte de nuestro tiempo es el "valor de lo nuevo", del que dadá es un claro precedente.
- Cada vez se requiere mayor actividad por parte del público frente a la decreciente del artista (en relación al concepto tradicional de esfuerzo vinculado a la muestra de determinadas destrezas). El espectador ya no se encuentra ante una obra de arte cerrada, conclusa, sino que la debe complementar de un modo asociativo único y personal: "Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos. La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad" (Tzara, 1987, p. 13).

En el famoso Cabaret Voltaire de Zúrich y en plena guerra mundial, ya se practicaban experiencias que podrían considerarse plenamente contemporáneas. Los asistentes, creyendo que asistían a la tradicional exposición de obras de arte, se exponían a menudo a espectáculos ideados por los excéntricos artistas, siendo así objetos de juegos preparados que incitaban la actividad y el desconcierto de los espectadores. En este tipo de acciones, el concepto de obra de arte tradicional se extingue por tanto junto al papel contemplativo del espectador.

- La repercusión del acta de quiebra dadaísta pronto obtuvo resultados en otros movimientos o tendencias. Tal es el caso del Surrealismo, con el que mantiene una estrecha conexión y que continuó la labor antiartística aunque, por supuesto, desde unos parámetros menos radicales. El arte objetual surrealista se sirve del concepto del azar dadaísta cristalizando

en el "objet-trouvé". A partir de ahí, la influencia de sus actos se deja ver claramente en muchos de los movimientos que en nuestros días pretenden contestar a los sistemas capitalistas, quienes reconocen su precedente dadaísta. Sin dadá no hubieran podido ver la luz el nuevo realismo, el *pop-art*, el *happening*, el *body-art*, el *land-art*, etc. He aquí la consecuencia de un movimiento que pudo ser negativo y destructivo en su época pero que abrió las puertas a una nueva concepción del arte.

-No es la carga conceptual la única herencia dadaísta. Su corta pero intensa contestación derivó en resultados técnicos completamente nuevos. La elección del *collage* como medio idóneo con el que manifestar la simultaneidad y como forma de llevar la realidad de la vida cotidiana al plano del cuadro (en la mayoría de las ocasiones se servían de recortes de revistas y proclamas publicitarios muy de moda), les llevó a pensar que el empleo de materiales no artísticos desembocaría en el "antiarte".

Quizás una de las razones para su falta de reconocimiento se basa en los medios que dadá utilizó para llegar a la nada que pretendía y que, a su vez, no eran más que contestaciones o manifestaciones completamente consecuentes con su sentir. Es evidente que el espectador, el público, no estaba preparado para el insulto tan directo que dadá promulgó universalmente. Como verdadero producto de su tiempo, su desarrollo era inevitable, tal como lo manifiesta Richard Huelsenbeck (1992) "El árbol crece sin querer crecer" (p. 6).

4.3. La Revolución Plástica: El Collage Y El Ready-Made

El interés de dadá y la permanencia de su lección, reside en cómo fue experimentada la crisis y cuáles fueron las soluciones propuestas por los artistas dadaístas, preludio del complejo sentir posmoderno.

La revolución iniciada por el *collage* a manos de Braque y Picasso y que los dadaístas desarrollan, constituye el primer paso de la metamorfosis del espacio pictórico, entendido éste no sólo como el espacio bidimensional del plano del cuadro, sino como espacio real. Inexorablemente, desde principios de siglo, se inicia un proceso en el que el diálogo del artista con la materia ya no puede concebirse, exclusivamente, en ese plano limitado o incluso no es necesario.

La afirmación de la existencia material del cuadro como un objeto por derecho propio, más allá de una ley específica de representación, conforma y encierra en sí misma una manera de ridiculizar la idea de habilidad pictórica supeditada a unos métodos tradicionales. Prueba de la sinceridad del artista es que tal actitud, arriesgada a su vez, comporta que cualquiera puede autoproclamarse artista: la tarea consiste en abandonar conceptos aprehendidos para efectuar una inversión rotunda de valores elevando a la categoría suprema lo vulgar.

De cualquier modo, el dadaísmo nunca ofreció muchas posibilidades en el campo de la plástica tradicional, así lo demuestra la enigmática retirada de Duchamp de la pintura en el año 1923. Dadá sucumbía a la dictadura del lenguaje y éste, a su vez, era susceptible de ser logrado por

medios más directos y elocuentes que la pintura. Sólo si se analiza la carga conceptual que subyace en este movimiento y se lleva al terreno de la plástica puede comprenderse su pretensión.

La concepción tradicional de que el hombre tenía el deber de pensar con lógica era rechazada deliberadamente por aquellos que utilizaban el absurdo como medio de reencuentro con la naturaleza, de ahí su diferencia respecto a cualquier otro movimiento a la hora de estructurar todas sus manifestaciones, tanto plásticas como literarias:

Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprensibles para siempre. La lógica es una complicación. La lógica es siempre falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola, siempre su cuerpo, fornicándose a sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada del protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados (Tzara, 1987, p. 22).

Que el artista no era superior a la hora de crear, constituía otra de las preocupaciones fundamentales, por lo que no hay en ellos una necesidad de reafirmarse como creadores que se percibe, claramente, en la libertad en que estructuran, componen o ingenian sus obras.

Duchamp profundizó más que ningún otro en estas ideas, ya en 1913 designó el primero de sus *ready-mades*. En ellos el artista no crea, no en el sentido tradicional al menos, sino que elige entre los objetos existentes, en mayor medida entre los producidos industrialmente, aquellos exentos de cualidades estéticas.

Al convertir un objeto de uso común y seriado en una obra de arte, Duchamp desmitificó la esencia de la estética poniendo en cuestión la propia finalidad del arte. Sin embargo él mismo comprobó el peligro de que el objeto se convirtiera en algo asimilable por el mismo sistema. La clave estaba en hallar un objeto generador de tal indiferencia, que fuera imposible intentar elevarlo a cualquier categoría estética. De este modo, el primer ready-made trajo consigo la deshumanización de la obra de arte: un objeto al que no podía aplicarse ninguno de los términos aceptados en el mundo del arte hasta entonces. A partir de este momento, la categorización de la obra puede ser determinada por un simple proceso mental, hecho que, a su vez, es la base del conceptualismo general del siglo XX.

En los últimos años se está produciendo una revalorización de la figura del enigmático Marcel Duchamp. Es tal la repercusión de su obra para el arte posterior y el matiz "duchampiano" de casi todo el arte del siglo XX, que debe ser considerado uno de los creadores más paradigmáticos en el desarrollo artístico de la pasada centuria.

Desde el momento en que designa el primer ready-made, la categoría de obra de arte trasciende sus límites y la producción del artista tradicional, consolidándose como el padre indiscutible de casi la totalidad de manifestaciones del siglo XX, sobre todo de aquellas que profundizan en el carácter conceptual del arte. El ready-made supera la noción de obra autónoma en cuanto a producto desvinculado de sujeciones convencionales como la destreza del artista y cuestiona los propios fundamentos de la acción creadora. Para Francisco Javier San Martín (2004):

El ready made, más que una obra en sentido estricto, se plantea como un comentario metalinguístico sobre los procedimientos del arte, una operación que, desde la situación de Duchamp, que ya ha trazado las líneas generales del Gran Vidrio, se plantea como una crítica directa a la pintura y la escultura, un terreno inexplorado del arte que, incluso, podía merodear por los peligrosos descampados del no arte (p. 42).

Con su simple elección, se abre la veda a infinitas investigaciones futuras en las que cabe incluso prescindir de la obra de arte en cuanto a producto físico. Por primera vez, la misión del artista no se limita a la creación de objetos, lo que sin duda dará origen a otra de las pautas a derrocar en el arte: el fetichismo por el objeto.

Marcel Duchamp, no sólo por el *ready-made*, sino por toda su trayectoria artística, es un claro ejemplo del individualismo germinado en el arte moderno. Incluso en su manera de trabajar ya se atisban pautas que rigen la contemporaneidad, como la incorporación del tiempo en toda su obra, que más que inconclusa, permanece abierta a nuevos y constantes estudios posibles, a lo que, por supuesto, hay que añadir la fuerte carga conceptual.

Su obra, caracterizada por su profundo grado reflexivo, persigue la finalidad de sustituir la pintura-pintura por la pintura-idea, cuestionando a la modernidad sobre la misma esencia del arte.

4.3.1. Otras Aportaciones

A las realizaciones más "tradicionales" que cada artista producía en su estudio, en ocasiones marcadas con el sello de las vanguardias coetáneas a dadá¹¹, hay que sumar otras más trascendentales para las tendencias posteriores, como los gestos teatrales (a modo de performances) de carácter transitorio, algunas creadas únicamente para actuaciones concretas.

Es difícil aunar criterios en torno a una estrategia más o menos común, lo que viene determinado por una ausencia de estilo (otra de las marcas comunes al arte contemporáneo), y por el propio concepto que los dadaístas tenían de sus obras, consideradas un acto provocador. A diferencia de lo que es habitual en las restantes vanguardias, no es tarea fácil y hasta carecería de sentido, tratar de agrupar sus actividades y obras según determinadas afinidades formales o bajo el ideal de una nueva poética puesto que, no en vano, se declaraban "hartos de academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales" (Tzara, 1987, p. 14).

11. A pesar de su radicalismo, Dadá contó con la simpatía de artistas coetáneos que colaboraron en algunas exposiciones como Modigliani, Kandinsky, Klee, Picasso, etc. Además, cada uno de sus miembros manifestó una predilección por una fracción determinada de la vanguardia: Ball por Kandinsky; Tzara por Marinetti y los futuristas; Arp por Picasso y Braque, etc. Por tanto, su insistencia en que no tenían "nada" que ver con los "ismos" responde a su estrategia habitual de afirmarse a través de la negación y la ruptura radical.

Las causas para subrayar esta ausencia de estilo son innumerables: la coexistencia en su seno de la abstracción con la representación más variopinta; el calificar las obras pictóricas como inútiles; sus estrategias objetuales; sus acciones provocativas... Todo esto se traduce en un extenso arco de maneras formales, en las que se incluyeron las negadas, y donde es inútil buscar invariables. Lo que tampoco niega que el dadaísmo, que pretendía simbolizar la relación más primitiva del hombre con la realidad que nos rodea, no cristalizara en obras o hechos inéditos originales.

Su aportación más relevante, y de mayores consecuencias, fue el desarrollo original del principio *collage*, de origen cubista, ya sea a través del *fotocollage* (Hausman, Grosz, H. Höch) o del fo-



Fig.: 7. ROBERT RAUSCHENBERG.

Bed (Cama), 1955.

tomontaje (J. Heartfield). Una de las aportaciones más singulares, la “construcción-collage”, vino de la mano de Kurt Schwitters, creador de la *Merzbau*. Ésta es una construcción donde se aglomeran objetos de desecho con pinturas, esculturas y los materiales más diversos. Para San Martín, F. J. (2004), esta construcción tiene un valor añadido ya que:

Representa sobretudo el cambio que se produce desde el espacio público de la escultura que, en definitiva, es puntual y conmemorativo, es decir, detenido en el tiempo de una celebración o un acontecimiento, al fluir continuo de la vida en un lugar de protección y exhibición, a la definición de una distancia cero entre el artista y la obra (p. 39).

En pintura este mismo artista crea los *Merzbidl*, cuadros compuestos en *collage* donde se recogen objetos de la vida urbana: etiquetas, prospectos, sellos de correos, billetes de tranvía. Para él la provocación se realizaba a través del arte y de su principio favorito, el *Merz*, nueva modalidad de la simultaneidad y de *collage*, y estímulo de múltiples experiencias posteriores. Sin embargo, este artista nunca se apartó de convenciones estéticas, lo que llevó a un cierto rechazo de los dadaístas.

Para mí era una necesidad artística ocuparme con diferentes tipos de arte. La razón para ello no era, por ejemplo, el instinto de ampliar el ámbito de mi actividad, ni la aspiración a ser especialista en un tipo de arte, sino la aspiración a ser artista. Mi objetivo es la obra de arte total *Merz*, que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística. En primer lugar, he mezclado entre sí los tipos singulares de arte. He pegado poesías de palabras y de frases de tal manera que su ordenación rítmica da como resultado un dibujo. A la inversa, he pegado cuadros y dibujos en los que podían leerse frases. He clavado cuadros de tal manera que junto a los efectos pictóricos del cuadro surgía un efecto plástico del relieve. Esto lo hacía para mezclar los límites de los géneros artísticos (González, Calvo y Marchán, 1979, p. 199).

Importante fue también la creación de Man Ray en 1921, de sus primeros "rayogramas". En estas realizaciones se evidencia, una vez más, el deseo de reemplazar las técnicas pictóricas tradicionales. En este caso trataba de extender a la fotografía los recursos del *collage*.

5. Comienza La Deshumanización

5.1. El "Arte Nuevo" De Ortega Y Gasset

Es muy significativo el paralelismo que, implícito a este proceso, podríamos establecer entre desmaterialización y deshumanización de la obra de arte, hecho también relativo a este último siglo e íntimamente ligado a la desmaterialización de la obra, a la que, prácticamente, debe su esencia. De ahí deriva la razón de que se le conceda un especial protagonismo a la obra de Ortega y Gasset *La Deshumanización del Arte* que, por su carácter trasgresor y su visión futura, establece una conexión con este trabajo que va más allá de las referencias puntuales.

Texto fundamental tanto por la opinión personal del autor, como por la claridad de las cuestiones que expone en su obra: ideas básicas y elementales para superar los prejuicios que aún hoy en día obstaculizan la comprensión del arte último.

Generalmente, toda visión crítica del arte que se vive en un momento determinado, proviene del carácter privilegiado y presencial del que goza el crítico, por ello hemos de considerar el valor de enjuiciar lo que aún no puede visualizarse con la perspectiva suficiente: "La crítica de arte sigue los dictados del gusto de la época y no puede anticipar el porvenir. De allí su drama, que puede definirse por su capacidad de presencia y no por sus poderes proféticos" (García, 1973, p.19). En *La Deshumanización del Arte*, además de efectuarse esta crítica u opinión singular de lo que

estaba aconteciendo en un momento tan fulgurante, Ortega da un paso más y se adentra en el mundo de la profecía al establecer los cimientos básicos que constituyen el arte de su presente y que sabe, se mantendrán en el arte de su futuro (debido al carácter de arte renovado que tienen las vanguardias artísticas). De hecho, denomina a estas obras que realizan los jóvenes artistas de principios de siglo como arte nuevo. Presiente que hay un antes y un después y su obra se convierte en un manual perfecto, breve y conciso para comprender los resortes de ese arte nuevo y, consecuentemente, los parámetros fundamentales de cualquier arte posterior.

Establecer un paralelismo entre una obra de estas características y extrapolar sus conclusiones al panorama actual se convierte a la vez en un gratificante y esclarecedor trabajo. De hecho, y a pesar de su fecha de publicación, apenas 1925, puede considerarse que las pautas esenciales del arte contemporáneo siguen un comportamiento similar, aunque esto, por supuesto, no coincide en absoluto con la actitud del espectador de hoy en día, que aún permanece anquilosado en formas artísticas pasadas.

Ni siquiera cuando ha sido el momento en la historia de un arte más ligero, el espectador ha sido capaz de despojarse de la solemnidad del arte inmediatamente anterior. El carácter lúdico del arte nuevo al que se refiere *La Deshumanización* deriva de su pretensión de ser sólo arte y nada más que arte. Esta nueva forma de materializar lo artístico se presenta como alternativa al arte acabado inmediatamente anterior en su afán por rechazar cualquier trascendencia, sin intuir que precisamente, en su mismo seno, comienza la gestación del trascendentalismo conceptual

del arte desmaterializado, comprometido y encriptado que tipificó al arte en décadas posteriores.

5.2. ¿Arte Elitista O Arte Artístico?

Para Ortega (1999) "todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial" (p. 48).

En su obra se establece una interesante distinción entre el arte no popular y el impopular. Si el primer término hace mención a un estilo que tarda en ser asimilado por el pueblo o en conquistar la popularidad, el segundo se refiere a un tipo de arte que prolifera en la actualidad y que "tiene a la masa en contra y la tendrá siempre" (Ortega, 1999, p. 48). En este último se encuentra la semilla del carácter elitista que muchos asignan al arte contemporáneo. Según esta visión, este arte divide en dos fracciones desiguales a la masa: una minoritaria capaz establecer un diálogo con la obra (fruto éste del conocimiento que reside en el espectador), y una mayoritaria, completamente ajena al significado de ésta, que se le presenta como algo absurdo y fruto de la excentricidad del "artista". Es en este nivel, en el de la comprensión, donde se produce la disyunción: "la masa cocea y no entiende" (Ortega, 1999, p. 51). El siguiente párrafo expone el grado de alejamiento del público y ha de ser considerado en su contexto temporal original:

El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta la obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura con-

ciencia de inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven obliga al buen burgués a sentirse como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Esto no puede hacerse después de 100 años de halago omnímodo a la masa y apoteosis del pueblo. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea (Ortega, 1999, p. 50).

Ortega determina la impopularidad del arte nuevo y profetiza la deshumanización del arte futuro al señalar la índole de las razones que obstaculizan el acercamiento del público a lo desconocido. Presiente la configuración de un nuevo mecanismo artístico que requiere un esfuerzo extra del espectador, que habrá de despojarse de estructuras referenciales pasadas y asociadas a la voluntad de representación.

La actualidad del discurso de Ortega y las reflexiones que propicia son contundentes e inciden en las manifestaciones artísticas de hoy en día: la obra, en su labor innata de manifestarse, no tiene por qué limitar sus cualidades únicamente a la riqueza en contenido formal-narrativo. Hoy en día, gracias a la ampliación del arte conseguida en el siglo XX, muchos pueden ser los factores que intervengan en su defensa, cuando no es uno es otro y, a veces, en las obras más extraordinarias, la conjunción mágica de varios.

Si esto es así, cuál es el motivo de que se le exija al arte el uso de un lenguaje lo suficientemente descriptivo como para llegar a cualquier espectador. Es curioso cómo el arte, siempre ha encontrado vías o maneras de ocultar parte o la totalidad de su contenido, utilizando un disfraz de *resortes genéricamente humanos*: "si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en

general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que otros, pero que, evidentemente, son distintos" (Ortega, 1999, p. 52).

La única solución posible a esta cuestión debe hallarse en la equívoca posición que el observador adopta ante la obra. En lugar de esperar encontrar en ella algo nuevo y sorprendente (por más abrumador que parezca), el espectador se obceca en buscar esa mínima porción que corresponde a su realidad vivida propia, en hallar en la obra lo conocido. Tal como afirma Ortega (1999): "no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades" (p. 54).

No se preocupa por encontrar en el arte inquietudes nuevas o ajenas capaces de enriquecer su propia experiencia y, de hecho, sólo tolera las formas propiamente artísticas en la medida en que no cuestionan su percepción de la realidad que conoce, cosa muy diferente del verdadero goce estético.

5.3. La Profecía

La progresiva desmaterialización del arte, que comienza a estimular el Impresionismo, no es producto únicamente del Arte Moderno. Desde la Prehistoria, siempre ha habido estéticas con tendencia a suprimir lo anecdótico de lo real y a trascender lo percibido a través de la naturaleza (fuente de inspiración por excelencia), de forma que el grado de interpretación adquiriera protagonismo sobre cualquier descripción. El interés del arte de la pasada centuria reside en la creación de una nueva categoría estética que supone el triunfo de la forma (puramente estética y

absolutamente autónoma); del objeto presentado (tras la simple elección o la creación total de cada una de sus partes); e incluso del mensaje en sí, sin necesidad de trascender y sin tener que reunir todas y cada una de las características mencionadas.

Se llega a un absoluto triunfo de la forma en el que ésta no tiene por qué hacer referencia a nada tangible, derivando, a veces, en obras cuyo grado de iconicidad es completamente nulo. El arte comienza a hablar exclusivamente de arte y lo hace en ese contexto ideal de absoluta libertad del siglo XX.

El resultado de esta desmaterialización de todos los elementos comunes al arte hasta entonces es muy previsible. La primera intención de este arte nuevo, carente de referencias, es llegar a la plena comunicación, pues trae consigo una universalización del medio artístico ya que no es necesario ningún conocimiento previo para disfrutar de él y, además, permite una completa libertad de interpretación, sólo equiparable a la libertad de realización. Sin embargo, el espectador, a falta de referencia alguna con la que valorar ese don de la creación que para él ha sido "negado", se revela en contra de la creación por la creación. Nunca se estuvo más cerca del arte por el arte.

Ortega anuncia la imposibilidad de alcanzar un arte completamente puro, aunque también preconiza una tendencia a la purificación basada en la progresiva eliminación de los elementos humanos, (fruto de esta tendencia anterior fue la total asimilación del arte por parte del pueblo, de hecho, la masa, lo considera el referente comparativo cuando observa cualquier otra manifestación del siglo XX). Ortega profetiza la llegada de un momento en el que el contenido huma-

no de la obra sea tan escaso que casi no se vea, de manera que el objeto sólo pueda ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. A este respecto cuestiona el proceder del arte anterior:

Durante el siglo XIX los artistas han procedido impuramente, reducían a un mínimo los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra de arte en la ficción de las realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista (Ortega, 1999, p.54).

Para Ortega (1999), el arte nuevo es un "arte artístico" (p. 52), es un hecho universal y fruto de un sentimiento común: "desde hace veinte años, los jóvenes más alerta de dos generaciones sucesivas -en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid- se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba" (Ortega, 1999, p. 56). Es un arte producto y causa de toda la evolución artística anterior. Sin duda, completamente consecuente con su tiempo, coherente e inevitable.

En él es nula toda repetición, sin embargo, en un mismo periodo artístico, cada estilo puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Es un error creer que la falta de obras que usan esos medios tradicionales es causa de la *ausencia de talentos personales*¹². De hecho, esto puede considerarse como prueba de la coherencia del arte respecto al tiempo en que vive.

Ortega presiente la deshumanización en las tendencias que florezcan a partir del arte nuevo. Éste, como respuesta a la saturación de los siglos anteriores, intentará *evitar las formas vivas*¹³. Acogerá una nueva concepción del arte por el arte entendida como manifestación pura del indi-

12. Ortega (1999) utiliza esta expresión en un contexto puntual, pero para ejemplificar el proceso paralelo en el arte: "En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero pasa un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual se debe a la ausencia de talentos personales" (p. 56).

13. Ortega (1999) sintetiza el devenir del arte en una enumeración de tendencias que este texto señala en cursiva (p. 57).

viduo, más allá de concepciones repetitivas o estereotipos pasados. Recurrirá a un tono irónico como medio de expresión, contribuyendo más aún a la deshumanización. Otra de las características, tal como lo presiente Ortega y Gasset, será la *consideración del arte como juego*, en concordancia con los espectaculares montajes actuales que únicamente adquieren significado cuando el espectador las contempla activamente.

El arte nuevo y las creaciones posteriores, tenderán a *eludir toda falsedad* (en conexión con esa tendencia del arte por el arte) y, una vez liberado éste de prejuicios, se inaugurará una etapa en la que el artista no necesitará demostrar su habilidad, al menos entendida ésta a la manera de “don o destreza manual”. Ortega no pudo sospechar que esa capacidad manual que durante siglos se le exigía al artista, será sustituirá por otra ligada al conocimiento de los nuevos medios técnicos que proliferan en la contemporaneidad. La última tendencia que presiente *la Deshumanización*, a partir del arte coetáneo, es la intrascendencia del arte nuevo y del posible arte futuro, lo que quizá se deba a la experimentación plástica que caracteriza ese periodo (en el que se produce la apertura de nuevas vías) y que, paradójicamente, crece en nuestros días.

5.4. Comienza La Deshumanización

5.4.1. El Papel Del Espectador

Comienza la desmaterialización, pues desde el momento en que comienza a perder relevancia el objeto artístico como objeto creado en su totalidad por ese individuo privilegiado, y se ciñen sobre el panorama hechos conceptuales como la simple elección del artista de un objeto cualquiera y vulgar (ajeno a cualquier consideración estética), la masa aparta su interés y se vuelve nostálgica con obras pasadas.

En el mismo momento en que desaparece el carácter representativo de la obra y son sustituidos por la simple y "arbitraria" presentación, se menosprecia la labor del artista.

Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexos, o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo "natural" y que, sin embargo, posea alguna substantividad, implica el don más sublime.

La realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial! Ha de ser un Ulises al revés, que se liberte de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia la brujería de Circe. Cuando logra escapar un momento a la perpetua asechanza no llevemos a mal en el artista un gesto de soberbia, un breve gesto a lo San Jorge, con el dragón yugulado a sus pies (Ortega, 1999, p. 65).

Mientras, el artista, impasible a la opinión del aturdido espectador, prueba las mieles de la liberación, de donde surgen las múltiples tendencias artísticas que condensan el panorama contemporáneo. Bajo el fondo común de una nueva sensibilidad crecen innumerables y divergentes intentos que asientan y aseguran el desarrollo del irreversible proceso de desmembramiento del arte actual.

Pero esta excitación y ese entusiasmo tienen su anverso en el público, que ni siquiera intuye los derroteros que ha tomado el arte y no imagina la intención deshumanizadora que los promueve. El lazo de unión entre la obra y el espectador se rompe de tal modo que, el nuevo observador, ha de improvisar una nueva forma de contemplación acorde con un arte que extirpa todo contenido humano posible. La obra de arte, paulatinamente, al tiempo que obvia la parte de realidad vivida, inicia un camino definitivo hacia el concepto, donde reside su propia esencia.

Ortega, en este irremediable proceso que inicia el arte nuevo, ofrece una alternativa para lograr un mínimo acercamiento a la obra de arte, que consiste en una separación espiritual del espectador proporcional al interés que la obra nos despierte. Para ello, para que podamos ver algo, establece *una escala de distancias espirituales* (Ortega, 1999, p. 60) que han de mantenerse entre la realidad y nosotros mismos, o nuestra propia percepción, debido a que "los grados de proximidad equivalen a grados de participación sentimental en los hechos; los grados de alejamiento, por el contrario, son grados de liberación" (Ortega, 1999, p.60).

Esta tarea se hace más eficaz ante obras de gran complejidad, por las múltiples visiones que pueden llegar a generar, y por las múltiples conexiones que propician con alguna porción de experiencia propia y personal, lo que ayudará a enriquecer la parte inconclusa o abierta de la obra, recurso muy común del arte actual.

5.4.2. Demasiado humano.

Si en el arte del siglo XIX el núcleo sustancial de la obra recaía en ese contacto humano de ésta con el espectador, el arte emergente del XX defiende lo contrario. Para él, si bien es cierto que el arte es reflejo de la vida, éste ha de cimentarse sobre los nuevos retos que ésta propone, más allá de la exclusiva representación de lo humano.

Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. Y ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética (Ortega, 1999, p. 67).

Tal es la disolución de la realidad vivida y la forma artística que, en el objeto artístico, y en su la desvinculación total de lo humano, reside la más elevada creación. De esta forma "lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven" (Ortega, 1999, p.68). La tarea del artista comienza por construir los pilares del arte nuevo de forma que éste no extralimite sus funciones (como sucedió con la obra romántica en la que, tal era el goce del sujeto-espectador al verse reflejado en ella, que apenas llegaba a contemplar la obra en su pureza artística); y en separar, definitivamente, el placer de la identificación o del reconocimiento del espectador, del verdadero placer estético y el goce artístico: "El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección" (Ortega, 1999, p. 68).

"De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos" (Ortega, 1999, p.79). En este retraimiento del artista hacia un nuevo concepto de paisaje interior, el público no halla la forma

de acomodar la visión ante las nuevas obras. Para él, la primera consecuencia de esa introversión es que el arte se ve despojado de la solemnidad de tiempos pretéritos. La nueva inspiración, liberada de esa carga se vuelve más cómica: "el arte mismo se hace broma" (Ortega, 1999, p. 86).

¿Por qué ese afán de deshumanización? Una de las causas responde a la propia evolución cíclica del arte, a la influencia que, sobre el futuro, tiene siempre el arte del pasado. La masa, educada en criterios válidos para el arte anterior, choca con una sensibilidad nueva que se obstina en abanderar valores tan contradictorios como la farsa, la burla, la ironía, el juego, lo equívoco o lo efímero, condicionantes que han de luchar contra una herencia fuertemente establecida y consolidada por una larga tradición:

Entre el artista que nace y el mundo se interpone cada vez mayor volumen de estilos tradicionales interceptando la comunicación directa y original entre aquéllos. De suerte que una de dos: o la tradición acaba de desalojar toda potencia original -fue el caso de Egipto, de Bizancio, en general, de oriente-, o la gravitación del pasado sobre el presente tiene que cambiar de signo y sobrevenir una larga época en que el arte nuevo se va curando poco a poco del viejo que le ahoga. Este ha sido el caso del alma europea, en quien predomina un instinto futurista sobre el irremediable tradicionalismo y *pasadismo* orientales (Ortega, 1999, p. 83).

6. Consecuencias Para El Arte 1

6.1. El Camino Hacia La Desmaterialización

14. Kerry Freedman, expone los motivos que conducen a esta especificación de lo artístico: "La aparición de la modernidad en el arte estuvo íntimamente ligada a la industrialización, al avance de la tecnología, y al movimiento de la ciencia hacia un creciente control y esencialismo". En las respuestas que propone en el mundo artístico destaca *el crecimiento del formalismo estético*: "se centra en las características físicas y perceptivas de los objetos artísticos e implica la reducción de la forma a elementos (como la línea, la forma y el color) y principios (como el ritmo, el equilibrio y la unidad) de diseño (2006, p. 55).

El proceso de desmaterialización de la obra de arte, eje central de estudio en esta investigación, tal como ya se ha comprobado en base a los parámetros definidos en el capítulo anterior, está directamente relacionado con los contextos que el arte escoge en su desarrollo y en su búsqueda de los condicionantes idóneos para su progreso, para su supervivencia.

Tras el análisis del panorama artístico que precede a la decadencia de los regionalismos, que propicia y afecta a la comprensión de los significativos hechos que suceden posteriormente, es posible evaluar las consecuencias en el objeto de arte y en lo que respecta tanto a su materialización como a la apreciación de la obra por el público.

Desde sus albores, la creación artística europea del siglo XX está caracterizada por un proceso de consecuencias claras: "el deslizamiento de la estética a la filosofía del arte estimula durante el siglo XX una búsqueda afanosa de la *especificación* de lo artístico en las propias obras" (Marchán, 1987, p. 225), intentando con ello rescatar ese nihilismo funcional puro del arte y el verdadero goce artístico derivado ahora del simple objeto y no de la narración que éste ofrece, como sucede con las obras románticas¹⁴. Todas estas intenciones derivan en una tendencia claramente objetual que, de forma paradójica, supone el inicio de la desmaterialización: desde el momento en que el arte sacrifica parte o la totalidad de su elemento representativo y narrativo por reforzar el carácter puramente artístico surgen en él nuevos intereses que pertenecen a una esfera más interna, más esencial, en la que el objeto se convierte en resultado físico final de incesantes pruebas y experimentaciones.

A la vez que se inicia una tendencia puramente objetual, paralelamente, y fruto del mismo origen, nacen otras vías en las que casi la totalidad significativa de la obra subyace en el concepto que las fundamenta. Claro ejemplo de estas inicios conceptuales son los manifiestos, que cobran tanto protagonismo en las vanguardias y que introducen la cuestión filosófica del arte entre las inquietudes de la producción artística en general¹⁵. De hecho, el modernismo puede considerarse la Edad de los Manifiestos. A este respecto resulta paradigmática la acción del movimiento futurista italiano precursor de dadá. La labor encabezada por el poeta Marinetti de plantear unos preceptos que vinculan a un grupo de artistas condicionando en gran medida su creación, resulta decisiva e inaugura una etapa de adscripción de los artistas a movimientos concretos sin precedentes (al margen de la fidelidad de los artistas a una única opción).

Goldberg (1996) explica cómo el nacimiento de los manifiestos, en la estructuración y organización de estrategias comunes de los artistas, abren vías inexploradas hasta entonces: “Los manifiestos alentaban a los artistas a presentar performances más elaboradas y sucesivamente experimentos con la performance que condujeran a manifiestos más detallados” (p. 8).

En esa autonomía que persigue la obra en las primeras décadas del siglo XX pueden distinguirse dos vías diferenciadas que conforman el esquema general de lo moderno, dependiendo éstas del grado de objetividad de la obra de arte respecto el mundo exterior que percibimos por nuestra visión:

15. En la selección de textos en torno a las vanguardias que propone Mario de Micheli (1999), en el Manifiesto de los pintores futuristas, se encuentran algunas intenciones que merecen ser destacadas: *1. Destruir el culto del pasado, la obsesión de lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico. 2. Despreciar profundamente toda forma de imitación. 3. Exaltar toda forma de originalidad aunque sea temeraria, aunque sea violentísima...* (p. 310).

- La subjetiva, representada por las vías romanticistas, simbolistas, expresionistas o surrealistas, que inciden en la introspección, en la expresión libre y espontánea del individuo de valor eminentemente emergente y que, de forma progresiva, secundan estos cambios.
- La objetiva, que llega de manos de realismos, naturalismos, impresionismo, cubismo o abstracción, centrada en el análisis desgranado de los aspectos formales que bien pueden ser asumidos, ampliados, cuestionados o eliminados.

Ambas tendencias, en un antagonismo que no es tal, ya que innovan y experimentan en base a preceptos comunes, entrarán de forma progresiva e irrevocable en conflicto con la vía alternativa por antonomasia: la clasicista, símbolo del peso de la tradición, del antes, de lo consolidado y no cuestionado, de lo perdurable y no efímero, etc.

Esta estructuración propuesta deriva de una supraestructura que, de forma cíclica ha asumido el arte a lo largo de su historia. De este modo pueden distinguirse las acepciones: clásico y barroco que trascendiendo el periodo específico en el que adquieren tal denominación, simbolizan la dicotomía o dualidad entre lo que el mundo del arte acepta en torno a unos criterios consensuados, y lo que se opone a tal consideración en un intento por ampliar o cuestionar estas convenciones.

Generalmente, la dialéctica fundamental de la modernidad (entendiendo por modernidad propiamente a los nuevos movimientos vislumbrados a partir de este conflictivo contexto) puede organizarse a partir de dos vías diferentes: la vertiente clasicista o discursiva, fruto del ilumi-

nismo progresista (impresionismo, postimpresionismo, etc.) y la vertiente romántica o antidiscursiva, de carácter más intuitiva, y que contesta con ironía al supuesto científico (resurge incesantemente a lo largo de todo el siglo XX con movimientos como el surrealismo o el expresionismo americano).

6.2. Claves Del Proceso Emancipador

Los precedentes históricos más inmediatos del proceso de emancipación de la obra de arte de ataduras tradicionales se encuentran en las vanguardias artísticas de principios de siglo con el auge de importantes movimientos como el Cubismo y del Dadaísmo. Con ellos tienen lugar fenómenos trascendentales para la evolución del arte, tal como supone el inicio de la valoración del proceso creativo, en sí mismo, considerado como hecho artístico: desde la realización de los primeros collages cubistas y gran parte de las manifestaciones dadaístas, hasta culminar en el primer ready-made de Marcel Duchamp. De hecho, la revolución del concepto artístico que aporta dadá no se podrá entender sin la participación de lo matérico derivado del gusto común de los artistas por la experimentación con nuevos materiales.

Teniendo en cuenta la situación precedente: el dominio de la descripción pictórica de gran parte del siglo XIX, el cambio más significativo se produce al sustituir el propósito tradicional de representación basado en la captación del mundo, la naturaleza y la interpretación plástica de ésta en el plano bidimensional, por el principio de presentación en el que el objeto artístico se convierte en sí mismo en una realidad y se libera de la misión descriptiva formal. Este principio discurre

paralelamente, durante las primeras décadas, con el nuevo precepto de configuración en el que cada obra de arte supone un objeto nuevo con plena autonomía estética regido por unas normas internas singulares en las que, además, reside su valor. Del paisaje se pasa a la abstracción, de lo total a la fracción y al interés por las estructuras internas.

La representación comienza a perder sentido a medida que factores como la aparición de la fotografía y los nuevos materiales derivados de la revolución industrial hacen aparición. Unido, por supuesto, al gran paradigma o fórmula mimética tradicional de la pintura que, aunque sirvió a los propósitos representativos durante muchos siglos, en este periodo presiente su fin. A este respecto resulta especialmente significativo el caso de la fotografía. Es curioso cómo en un principio un instrumento considerado por su utilidad para la ciencia, se convirtió poco a poco en un medio más en el que materializar el arte o, más bien desmaterializarlo, teniendo en cuenta el uso que de este término se hace en esta investigación.

Por ser considerada, durante mucho tiempo, prueba de la realidad y de la verdad, lo que muchos autores cuestionarán en sus obras será, precisamente, el carácter ambiguo y la posibilidad de presentar una realidad manipulada. El descubrimiento del rayograma (Lászlo Moholy-nagy, Man Ray, Eugene Atget), el uso del fotomontaje, y la aplicación de innovaciones técnicas, trae consigo nuevas posibilidades para el arte. Sin embargo, en otras ocasiones, hechos como el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la quiebra de valores, le hacen replantearse su carácter documental y su obligación de servir al pueblo con un testimonio objetivo.

Arthur Danto (1999), para explicar la trascendencia de la modernidad en torno a la progresiva sustitución de la representación por otros factores, incide en la importancia que las condiciones de la representación adquieren por encima del motivo representado:

La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema (p. 29).

Tal proceso de introspección tendrá un efecto directo en el espectador que, al margen de la progresión de la obra de arte en su búsqueda de un estado de autonomía verdadero, será desplazado.

Del mismo modo Worringer (1966), en el análisis que establece a principios del siglo XX, muestra las razones por las que el arte nuevo que plantean los artistas de ese tiempo no puede ser analizado desde los presupuestos heredados basados en el "acercamiento al modelo natural" (p. 24). Así propone el cuestionamiento de las concepciones que el espectador ha interiorizado tras una larga tradición artística reinada por la descripción naturalista: "Aunque teóricamente consideremos al naturalismo como un elemento subalterno de la obra de arte, nuestros conceptos del estilo y de la belleza estética son, en realidad, por completo inseparables del criterio que acabamos de mencionar" (Worringer, 1966, p. 25). El cambio de sensibilización que promueve no se basa tanto en la crítica de los anteriores presupuestos como en la necesidad de renovación de éstos, lo que implica un grado de esfuerzo considerable: "Pero ¿qué es ese sentido común si no

16. La forma de organización interna de la Bauhaus que refleja Francisco Javier San Martín (2004) en su texto refleja claramente la superación de la división tradicional de las artes que entra en escena en las primeras décadas del siglo XX:

Es sabido que Walter Gropius, cuando fundó la Bauhaus en Weimar, llamó fundamentalmente a pintores para formar el claustro de profesores, aunque en 1919 su idea era articular una escuela en la que todas las artes confluyeran en la obra global de la arquitectura. A pesar de que la mayoría de profesores eran pintores- debido a que Gropius estaba convencido de que había sido la pintura la forma artística que había desencadenado la investigación plástica y que, en forma de imagen plana, estaba planteando problemas formales que atañían al resto de las artes- la Bauhaus no fue, estrictamente hablando, una escuela de pintura, ni de escultura, ni siquiera de diseño o arquitectura. Su aportación decisiva es la reflexión que llevó a cabo en torno a los elementos del lenguaje plástico, independientemente de las disciplinas artísticas (p. 31).

la pereza inherente a nuestro entendimiento, de salir del recinto tan pequeño y tan mezquino de nuestras representaciones y admitir la posibilidad de otras premisas?" (Worringer, 1966, p. 25).

Este periodo también supone el preámbulo idóneo para el diálogo interdisciplinar o expansión dimensional que caracteriza al arte posterior. La pintura rompe los confines del cuadro, se despliega por los espacios expositivos e incluso por los espacios abiertos y los artistas se consideran pintores a pesar de sobrepasar los límites bidimensionales del plano del cuadro¹⁶. Lo mismo sucede con la escultura, que convierte al hecho de traspasar los contornos y expandirse por el espacio en uno de sus más atractivos objetivos.

Al producirse esta apertura al espacio tridimensional, se preparará el terreno para una recuperación del concepto de paisaje, ahora no limitado a su interpretación-representación en el plano. De hecho, terminará por convertirse en un factor muy activo y recurrente del arte más tardío del siglo pasado.

Junto a estos principios que caracterizarán el arte posterior, es fundamental acometer en este punto el concepto de abstracción por la relevancia que tiene para el arte, por liberarse éste, por primera vez y completamente, del carácter mimético. La significación del hecho de Kandinsky y su "descubrimiento" casual de la abstracción resulta paradigmático por simbolizar la liberación de la creación del referente natural y por propiciar la abstracción posterior.

En la conjugación de factores determinantes del arte moderno, destaca el papel de la abstracción como medio por antonomasia para la "búsqueda de puras relaciones formales capaces de

evocar la experiencia estética" (Efland, Freedman y Stuhr, 2003, p. 27). En la falta de referencias visibles y reconocibles, en la configuración de la obra desde su seno más interno al margen de condicionantes de la realidad, la abstracción se convertirá, de forma progresiva, en una de las materializaciones más sublimes de esa concepción del arte por el arte y, por ende, en "fundamento de una estética presuntamente universal, común denominador de cualquier arte del mundo" (Efland, Freedman y Stuhr, 2003, p. 27).

Otra de las pautas distintivas del arte del primer tercio de siglo, es la superación de la concepción de un arte que aspire a la inmutabilidad, a la permanencia o a la eternidad. De hecho, muchas de las manifestaciones más singulares para el desarrollo artístico de este periodo son efímeras. Javier Hernando (2004), a propósito del objeto artístico indica cómo ya los dadaístas "convencidos de inutilidad de cualquier esfuerzo constructivo, adoptaron la negación como único modelo de comportamiento posible, hasta llegar al nihilismo. Sus producciones ya no se encarnarían en objetos sino en actitudes públicas, en expresiones corporales" (p. 53).

Íntimamente ligada a este tipo de acciones se inicia una progresiva consideración del proceso creativo que supera su concepción de espacio temporal o de acción en el que se constituye la obra, para convertirse en verdadero constituyente, en parte visible. Con la aparición del collage y la incorporación del artista de fragmentos aislados, con una configuración propia y que en la interacción de unos con otros, adquieren entidad y categoría de obra de arte, se produce un cambio considerable. Como consecuencia directa, se reduce la intervención del artista en rela-

ción a la producción plástica tradicional y el proceso de trabajo asociado al esfuerzo de creación de la obra es cuestionado en sus estratos más profundos.

También durante este periodo, hay una revisión constante, por su tremenda trascendencia, del paradigmático ready-made de Marcel Duchamp. La simple elección de un objeto cualquiera e incluso vulgar y su consideración, una vez descontextualizado, como obra de arte, conducirá inexorablemente a la desmaterialización total del objeto artístico, debido a que este hecho supone el punto de partida para todas las prácticas procesuales y conceptuales que constituyen el grueso innovador del periodo que nos ocupa.

6.3. La Búsqueda Del Arte Total

Desde principios de siglo se intuye, en la diversidad de creaciones que conforman el arte moderno, donde se constituyen los arquetipos del contemporáneo, la necesidad de extender y propiciar un arte verdaderamente exento de ataduras formales o académicas. Los artistas experimentan en la creación de obras completamente abiertas, de infinitas lecturas en las que el espectador debe formar parte activa tal como proponen ya las iniciativas dadaístas.

La absoluta diversidad de medios que se cierne sobre el panorama artístico termina por insertar un carácter interdisciplinario al arte en general, de manera que esto propicia uno de los dilemas que, en la actualidad, siguen latiendo en cada foro o debate sobre arte: la eficacia y la coherencia de los medios tradicionales para enfrentar los problemas actuales.

Uno de los objetivos centrales de esta investigación consiste en asentar las bases de un arte nuevo que no quiere vivir de reminiscencias del pasado, para lo que se ha construido un universo de requerimientos tan dispares. Ya a principios del siglo los artistas persiguen la creación de una obra de arte total que, a la manera de piedra filosofal, responda ante las necesidades del hombre de esa época. Kandinsky (1996) expone esta tendencia como sigue:

Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca sus límites hacia las demás artes; la comparación las une de nuevo en un empeño interior común. Así se descubre que cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidos por las de otro arte. Y si así se unen las fuerzas de las diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que ya se presiente, el verdadero arte monumental (p. 48).

La interdisciplinariedad se convierte en sí misma en uno de los paradigmas del arte que emerge tras la ruptura de todos los valores tradicionales.

El resultado de esta amalgama de inquietudes estéticas, artísticas y conceptuales se materializará, verdaderamente, a partir de la década de los sesenta. Si la ruptura se inicia con las vanguardias, donde emergen formas artísticas como la performance¹⁶, que comienza su andadura en movimientos tan tempranos como el Dadaísmo o el Surrealismo, el auge interdisciplinar se consolida en la segunda mitad del siglo XX.

17. Goldberg, Roselee Goldberg destaca la relación de los manifiestos con la performance y manifiesta la intención de ambos por ampliar la concepción artística: "Los manifiestos de la performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana" (1996, p. 8).

6.4. El Devenir Del Arte

Las claves de todos estos cambios provienen de las graves repercusiones originadas tras los desastrosos acontecimientos de la primera mitad del siglo XX, que trastornan el transcurrir del arte. Si a este factor se une la necesidad evolutiva imperante de este periodo por la cantidad de conceptos que se han quedado obsoletos, se entenderá la amplitud del concepto que conllevará, inevitablemente, una serie de problemas que el artista moderno, al igual que el espectador, habrán de afrontar:

- Se asiste al comienzo de un ciclo en el que difícilmente coincidirán gusto y genio (teniendo en cuenta la valoración del pueblo). La causa de esta desavenencia responde a la diferente manera que artista y espectador tienen de concebir el arte. El artista, en un gesto desinteresado, es capaz de sacrificar el goce estético o ir en contra del gusto de la masa, por mantenerse fiel a la búsqueda del arte verdadero e ir a favor de su propio tiempo.
- El panorama artístico no se limita ahora a un contexto cercano. Con las nuevas posibilidades de viaje se asiste a una progresiva amplitud de la mentalidad humana.
- En una misma época, o con una diferencia de pocos años, se desarrollan tendencias antagónicas o contradictorias, más aún en plena efervescencia de las vanguardias artísticas de principios de siglos (Ej. Cubismo y Dadaísmo), por lo que, quien carece de formación artística, encontrará grandes dificultades para orientarse. Esta disparidad conduce, a su vez, a una estratificación o eclecticismo del gusto, una de las características esenciales del arte contemporáneo.

- Es el comienzo de una etapa caracterizada por la gran producción, que años más adelante se traducirá en un compulsivo consumismo del que movimientos como el Pop Art se harán eco.
- Comienza un periodo de mayor autonomía para el artista en el que cada vez es menos necesario apoyarse en el pedestal del talento como único medio de demostrar la validez de su trabajo. De hecho, a medida que transcurre el siglo este valor tradicional será paulatinamente sustituido por uno nuevo: el conocimiento del medio o la destreza con el uso de los nuevos recursos técnicos puestos a disposición del arte. Esto contribuye al surgimiento de un nuevo arte en el que el público no encuentra ese "don" manual exclusivo del artista que, hasta ahora, despertaba en él admiración.
- Desde el inicio del siglo recién acabado se adivina una actitud nueva en el artista completamente subyugada a la búsqueda de un arte puro o un arte verdadero.

Estas continuas revoluciones que se producen a diferentes niveles no sólo ocasionan modificaciones en la forma de percibir la realidad; esos cambios en la concepción del arte también se traducen en el propio objeto de materialización de la obra de arte. Fruto de los nuevos parámetros establecidos, nace en el artista una inquietud predominada no ya por ese constante "tener que demostrar" su habilidad o destreza, sino por la necesidad de expresarse coherentemente más allá de las formas establecidas.

Es primordial para comprender un proceso tan complejo como la evolución de la obra de arte en los últimos años y en diferentes contextos, analizar la situación que precede, capaz de originar un panorama tan heterogéneo y confuso donde, sin duda, reposan las claves del arte actual. Ésta ha sido la función de este primer contacto con el tema. Es necesario, para llevar a cabo la asimilación de los tremendos cambios en la concepción artística, comprender la razón que los impulsó.

A partir de esta primera aproximación, son muchos los factores a tener en cuenta: uno de ellos es demostrar el sin sentido de analizar el arte contemporáneo con presupuestos que pertenecen a finales del siglo XIX. Si el avance en una materia se basa en llegar a conclusiones concretas, y así ir cerrando ciclos, quizá sea el momento, aletargado durante años, de asumir las conclusiones obtenidas hace años y, de una vez, cerrar fases. Es necesario crear un nuevo entorno para el arte actual y venidero consecuente con los nuevos recursos y las nuevas inquietudes del hombre. Prueba del anquilosamiento en preceptos pasados, como lo demuestra este estudio, es la falta de atención que la historia ha prestado a acontecimientos de gran trascendencia para la comprensión del arte contemporáneo y que, consumados hace años, como en el caso del Dadaísmo, apenas gozan de prestigio.

Por tanto, el paso inicial corre a cargo de los movimientos más subversivos de la vanguardia, que dejan su huella en las manifestaciones posteriores hasta consumir la desmaterialización. A partir de la semilla del collage, el ready-made o los primeros performances, y en un contexto liberado de ataduras como es el norteamericano, se llevará a cabo la reestructuración total del

concepto de obra de arte. Teniendo en cuenta experiencias como la del Expresionismo Abstracto y el desarrollo de la fase neodadaísta del "pop", puede verse cómo el objeto cotidiano volvió a ser objeto de una atención especial. El mejor ejemplo son las "*combine-painting*" o "pinturas combinadas" de R. Rauschenberg, síntesis de pintura y de montajes materiales. Estas obras, en las que se advierte un interés por la estética del desperdicio, son la prueba más contundente de la transformación de los ready-mades, los objetos surrealistas y la reunión al azar de Schwitters, con quien tanto se las ha vinculado.

Entonces Europa «se echó al mar», y esta potencia inmensa, física y espiritual, es la que conformó el ideal norteamericano: el multinacionalismo, la internacionalización del respeto a los demás, el verdadero ideal. Si democracia es multipartidismo y gobierno del pueblo, los Estados Unidos, al recibir la «suma de la historia» que llevaban en sí las sociedades escandinava, latina, eslava y anglosajona (incluso china), que llegaban a sus costas en marea incesante, se elevaban no sólo como tierra de promisión, sino como certidumbre de que el ideal era únicamente posible si resultaba ser universal, como corresponde a todo ideal digno de ese nombre.

Juan Pando Despierto.

CAPÍTULO 3:
EL NUEVO
ESCENARIO DEL ARTE.
EL TRASLADO
FOCAL A EE.UU.

Esta fase está caracterizada por el hallazgo de un nuevo y virginal contexto para el arte: el territorio norteamericano. Tal como afirma Guilbaut (2007): "Después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo del arte fue testigo del nacimiento y desarrollo de una vanguardia norteamericana que en el plazo de unos cuantos años consiguió trasladar con éxito el centro mundial de Occidente de París a Nueva York" (p. 13).

La hegemonía europea de las primeras décadas del siglo XX se ve gravemente alterada por la magnitud de los sucesos que tienen lugar en su seno, incluidas las dos guerras mundiales. Si bien la Primera Guerra Mundial supone un golpe decisivo para el auge del impulso creador, por la necesidad de contestación del artista que ya presentía la hecatombe, el inicio de la Segunda Guerra Mundial y los complejos años que la suceden, hace que el reinado parisino sucumba ante un nuevo contexto para el arte: el norteamericano.

La ocupación alemana de París en 1940 simboliza para Norteamérica la caída del mito cultural y de la resistencia política frente a las amenazas fascistas y comunistas: "cuando se apagaban las luces en París, el pánico llegaba hasta Nueva York y se extendía más allá, al interior del continente norteamericano" (Guilbaut, 2007, p. 97). A continuación el mismo autor expone cómo: "el que París cayera sin que se disparase un solo tiro era todavía más grave, porque representaba la destrucción simbólica de la cultura occidental, aunque se hubiesen salvado los tesoros artísticos de la ciudad" (Guilbaut, 2007, p. 97).

El fin de la segunda conflagración en 1945 marca una fecha especialmente simbólica en la que el traslado es definitivo, real. De hecho, tal como muestra este capítulo, se había iniciado hacía ya mucho tiempo. Serge Guilbaut (2000) reflexiona sobre la magnitud de este hecho histórico y sus consecuencias para la cultura americana:

Al comparar el flujo de refugiados provocado por la guerra con otras grandes migraciones de la historia, los comentaristas resaltaban el profundo y beneficioso impacto que tendrían estos inmigrantes en Norteamérica, que, lo mismo que hizo Italia al recibir con los brazos abiertos a los refugiados de Bizancio, permitiría florecer en sus orillas la naufragada cultura europea (p. 120).

En este nuevo entorno, el objeto artístico dará un giro trascendental en el que es fundamental destacar la aparición de nuevos marcadores, alguno de ellos vigente aún en la actualidad, tales como:

- El auge sin precedentes del mercado del arte, lo que conlleva unas consecuencias directas tanto en la imagen que la sociedad genera del artista, como en el propio creador, supeditado, en gran medida, a tendencias reinantes y a formas artísticas sujetas a modas.
- El valor de la creación artística como marcador cultural de un país bajo una estrategia programada por las instituciones gubernamentales.
- El desarrollo de la obra de arte en base a dos fases diferenciadas: un periodo inicial de supeditación a la teoría formalista encabezada de forma magistral por Clement Greenberg¹. Una

1. Esta idea de supeditación está estrechamente vinculada a las nociones tratadas anteriormente, tanto en lo que respecta a la voluntad del gobierno norteamericano por encontrar y afianzar un producto netamente autóctono, como en la importancia del mercado del arte que se gesta especialmente en lo que se ha denominado segunda fase del proceso referido a la evolución de la obra de arte en este contexto.

segunda etapa inmediatamente anterior al resurgir de Europa de manos del neodadaísmo en la que se inicia la liberación de la dependencia de la obra a lo formal.

1. El Poder De La Consciencia

En el proceso que esta tesis sigue y sostiene es importante destacar este capítulo no sólo por el traslado focal del arte que tiene lugar y sus consecuencias para la obra, sino porque supone la intervención activa y consciente de esferas ajenas al arte en los factores que propician la creación².

La intención por parte del nuevo territorio por acoger la práctica artística más actual y por efectuar el relevo del cetro del poder es clara. La exaltación del patriotismo pasa por la creación de una imagen cultural fuerte y de vanguardia. Este matiz imprime gran singularidad al proceso de migración del arte en este periodo: se lleva a cabo a través de una "estrategia" consciente que dirige la acción y que se materializa en acciones muy concretas tales como los proyectos que el gobierno pone en marcha, el interés de la élite neoyorquina o la acción específica de teóricos como Clement Greenberg.

Una de las peculiaridades del nuevo escenario, reside en el empuje vital que la actividad artística recibe de instituciones públicas desde una estrategia programada para afianzar al arte norteamericano. La acción de manos del gobierno no se materializa hasta la década de los treinta, cuando comienza a existir la consciencia de una incipiente cultura artística propia, y cuando las consecuencias de la grave crisis económica que sigue a los felices años veinte sacude a todos los

2. Esta tesis defiende, en sus resortes, la influencia del contexto y de todos sus agentes en la creación artística; sin embargo, la inferencia en la creación a la que se refiere en este fragmento está fundamentada en la búsqueda consciente de la hegemonía cultural norteamericana, es decir, está mediada por intereses que exceden el límite de lo artístico.

ámbitos de la vida americana, incluida la artística. A este respecto es fundamental destacar el valor que el WPA³ tuvo para los artistas norteamericanos. De hecho, la ayuda que proporcionaba tenía, además del valor económico, un gran componente simbólico ya que, sobre todo, era un medio para la subsistencia del arte: los artistas podían dedicarse enteramente a una actividad que sólo unos años antes había sido desdeñada por la sociedad y además, podían intercambiar reflexiones en torno al arte.

La reflexión grupal que comienza a generarse y a manifestarse a raíz de la organización del colectivo artístico impulsó la superación del sistema aislacionista de trabajo al que los creadores de periodos pasados estaban relegados, estimulando la teorización del arte sin sospechar que, el mismo proceso de extroversión de los artistas, favorecería la introspección del arte respecto al público.

En el sistema que el proyecto utilizaba reside la génesis asociativa en torno a núcleos urbanos concretos, uno de los cuales dio en llamarse la Escuela de Nueva York. Irving Sandler muestra con gran nitidez algunas de las acciones que el sistema lleva a cabo e incluso narra cómo estas acciones se emplean con artistas que, como De Kooning, ni siquiera habían demostrado aún su implicación en la pintura:

3. Son las siglas de Work Projects Administration y es una de las estrategias que el gobierno de Roosevelt utiliza para paliar el desempleo sin sospechar el empuje que esta acción ejerce al impulso del arte americano.

En el plazo de un año, el Project empleó a unos 5500 artistas necesitados, profesores, artesanos, fotógrafos, diseñadores e investigadores. Recibían una asignación media de 95 dólares mensuales, a cambio de lo cual debían trabajar 96 horas o- si pertenecían a la división de caballete- entregar periódicamente cuadros de cualquier estilo (Sandler, 1996, p. 34).

Otro de los factores cuya acción supuso un impulso importante fue la labor ejercida por un reducto o élite neoyorquina que, contagiada por el aura de las manifestaciones europeas, comienza una carrera por el mecenazgo artístico sin precedentes en este contexto. Para Wolfe (1976), el verdadero mecanismo que impulsó el traslado del foco cultural fue la acción de determinados sectores privilegiados:

Se trataba de neoyorquinos ricos y de buen tono, como los Rockefeller y los Goodyear, que notaron el entusiasmo de sus semejantes londinenses por el chic y las emociones que les brindaban Picasso, Derain, Matisse y el resto de Los Modernos y decidieron importarlos para su propio disfrute (p. 47)

De este modo el germen de lo moderno viajó desde Europa y las familias neoyorquinas más adineradas comprobaron en seguida el prestigio que las obras de Matisse o Picasso traían consigo. El mismo autor muestra su percepción de este proceso de forma singular:

El Arte Moderno llegó a los Estados Unidos en los años veinte, no a la manera de un comando de sediciosos sino como lo habría hecho la Standard Oil. Hacia 1929 estaba *institucionalizado*, se había implantado del modo más abrumador: por la vía de un Museo de Arte Moderno. Esta catedral de la Cultura no era exactamente la obra de unos bohemios visionarios. Fue fundada en el living-room de John D. Rockefeller, Jr. Asistido, en honor a la verdad, por los Goodyear, los Bliss y los Rowninshield (Wolfe, 1976, p. 48).

Por último, es necesario destacar la mediación del crítico de arte que caracteriza y llega a dominar este período, decidiendo en sus disertaciones, en su teorización del arte, el rumbo que ha de seguir la vanguardia artística. El siguiente fragmento, extraído de *La palabra pintada*, resulta significativo de esta cuestión: "¿Teorías? Eran más que teorías, eran edificios mentales. No, más que verdaderos edificios mentales detrás de los ojos... eran castillos en el aire... papiros en las

pirámides, algo frágil... comparable en su fantástico refinamiento a la escolástica medieval" (Wolfe, 1999, p. 57).

A estos factores enumerados hay que sumar el modo de proceder del arte en las primeras décadas del siglo XX. Tal como anuncian las vanguardias históricas que emergen en el contexto europeo, los movimientos artísticos comienzan una sucesión no lineal en relación a la idea de progreso que alenta a la modernidad y que, si bien en el acontecer de las primeras vanguardias en Europa ya entra en juego, aquí, adquiere una dimensión fundamental. Ya se ha comprobado cómo la superación de un movimiento en la primera mitad del siglo, no obedece a una simple evolución de sus fundamentos hasta la adquisición de peculiaridades que lo definan como algo distinto, sino que se basa en la oposición y crítica de lo inmediatamente anterior.

Del mismo modo, es importante recuperar la noción de ruptura tratada con anterioridad ya que, para la creación de un producto artístico de repercusión internacional y representativo de una imagen autóctona, es fundamental romper con las tradicionales fórmulas representativas imperantes.

Determinar una fecha clave de este traspaso de poder resulta complejo pero, de forma más o menos unánime, se considera 1945 la fecha en la que ya no es posible el retroceso. Fue tras la Segunda Guerra Mundial cuando Nueva York sustituyó a París como sede: la devastación de Europa tras la guerra no deja otra salida y a la supeditación política y económica a los Estados Unidos, sigue la cultural. Es fácil acceder a opiniones críticas en torno a cómo se sucedieron los

acontecimientos artísticos en el transcurso de esos años. Herbert Read (2000) evidencia la intención que guía al empeño de centralizar la vanguardia del arte:

Específicamente, se quiere que la voluntad general de la nación se haga sentir en el exterior, desafiando a las demás naciones. De ahí que sea inútil cualquier intento de descentralización, cualquier restricción voluntaria del poder a favor de la vida local y civilizada. La voluntad centralizada nunca es demasiado fuerte. Se dirá que este sombrío pronóstico se ha visto desmentido por los logros culturales de potencias modernas como el Reino Unido, los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pero, ¿Hay una cultura británica, una cultura norteamericana, una cultura rusa que puedan, siquiera remotamente, compararse con la cultura de Atenas, Roma, Florencia, Holanda, México o Japón? Un imperio es, por definición, un concepto de poder, el arte nace en la intimidad (p. 28).

2. Un Virginal Contexto Para El Arte

4. Este término alude a las creaciones artísticas autóctonas anteriores a la llegada masiva de artistas europeos, por lo que no debe confundirse con la tendencia así denominada que tiene lugar a inicios del siglo XX en Norteamérica.

Es importante indagar en el estado cultural de Norteamérica a comienzos del siglo XX, antes de que sea efectivo el giro hacia la nueva concepción artística que la alzaría como referente internacional. De hecho, es fundamental para analizar los factores que propician esa rápida evolución y así valorar la trascendencia del fenómeno.

En la gestación del nuevo espíritu artístico estadounidense, resulta determinante un hecho que impide ese reconocimiento internacional que luego tiene lugar: el arte regionalista⁴ norteamericano carece de registros artísticos propios o, los que tiene, no gozan del suficiente reconocimiento de su pueblo, menos aún de admiración internacional. Frente a esta situación, el peso de la cultura europea planea acechante, por lo que es fundamental equilibrar cuanto antes esa dife-

rencia. Chipp, H.B. (1995) expone de forma muy explícita este contraste en el acerbo cultural al considerar:

Las teorías artísticas de los europeos y en especial de los franceses tienden a traducir imágenes en conceptos mentales, una intelectualización de las sensaciones producida por una educación clásica basada en valores literarios. De este modo, los europeos son más aptos que los norteamericanos a la hora de reaccionar ante la tradición en términos racionales y elaborados. Esa educación clásica les ofrece categorías que, si bien pasadas, son puntos de anclaje contra los cuales el revolucionario puede actuar con cierta seguridad. Así, incluso de la forma más destructiva, el europeo puede operar de acuerdo con unas reglas de conducta tradicionales. Ello contrasta con los norteamericanos contemporáneos, quienes, faltos no sólo de un oponente claramente definido (como la Academia o el Salón), sino también del hábito de teorizar en términos de categorías, tienden, en sus creencias primarias, a confiar en la supremacía de los sentimientos y de las ideas individuales (p. 629).

El siglo XX se inicia en el nuevo continente bajo el predominio de una relativa indiferencia o desconsideración de la sociedad americana hacia su producción artística: "Tal como iba a demostrar la experiencia de la WPA había vastas regiones geográficas en los Estados Unidos en las que no podía encontrarse ni un pintor ni un escultor vivo, y mucho menos un museo" (Ashton, 1988, p.15). Este estudio demuestra cómo este hecho cambia de forma cualitativa en el transcurrir de las décadas siguientes.

Para describir la situación artística en el intervalo que precede al triunfo de la abstracción, es esencial valorar la orientación social y conservadora de los estilos imperantes a comienzos del siglo XX. Resulta significativa la dualidad que ofrece el arte en este contexto: manifestaciones abocadas a un claro aislacionismo abogan por el valor genuino de sus obras.

Deben considerarse tres vías diferenciadas en la recomposición del estado artístico en este escenario antes de la explosión de la vanguardia americana: una vertiente de realismo social; otra de carácter regionalista que hunde sus raíces en la tradición costumbrista norteamericana (en la que el aspecto agrario y rural emerge con gran protagonismo) y de carácter nacionalista; por último, una vía abstracta que enlaza con las producciones que tienen su origen en Europa y de las que los americanos se hacen eco.

Las dos primeras opciones propuestas tienen en común no sólo el uso de la representación naturalista como medio de llegar al público de forma masiva, sino también su confrontación con la vía de abstracción por su falta de implicación social. Además, esta tercera fracción, fundamentada en el conocimiento de las creaciones parisinas, carecía de identidad propia y alentaba un internacionalismo ajeno que, al mismo tiempo, dejaba ver las carencias creativas americanas de las primeras décadas.

Dore Ashton (1988) revela la concepción que la sociedad americana tiene del artista a comienzos del siglo XX y que enlaza, directamente, con las producciones artísticas más relevantes que acaban de ser resumidas:

Los americanos habían valorado siempre al artista por su papel funcional -ya fuera como historiador de la moral y las costumbres, como adulator de la condición social o como glorificador de las aspiraciones nacionales- y raramente por su espiritualidad imaginativa. La historia de los pintores americanos que se desviaron de los temas establecidos por sus mecenas es una crónica de repetidos gritos de soledad y desesperación, el testimonio de una inexorable excentricidad, de una obstinada reclusión (p. 17).



Fig.: 8. GRANT WOOD,
Gótico Americano, 1930.

Mientras el fundamento representativo de estas creaciones y la supeditación al contenido social había sido ya superado en Europa, aquí pervive durante un periodo más prolongado. De hecho, a pesar de la gestación del cambio antes de su consolidación en la década de los 40, estas manifestaciones genuinas y originarias se mantienen en vigor y no sólo eso, sino que son avaladas y gozan del protagonismo aún en la década de los 30. Tras la Crisis del 29, estos artistas implicados socialmente viven el renacer de su pintura sin imaginar que la solución a la crisis del pueblo americano trae consigo un nuevo impulso artístico que acabará por desbancar esa tradición que pronto queda obsoleta.

El Armony Show dio a conocer las vanguardias europeas a los artistas americanos, una influencia que puede reconocerse en la obra de Milton Avery, John Marin, Stuart Davis, Ben Shahn, Arthur Dove, Charles Sheeler y Charles Demuth. Sin embargo, el arte americano siguió siendo por lo general conservador y estrecho de miras (Efland, 2002, p. 278).

Por tanto, puede determinarse que el cambio de ubicación no ocurre en un momento concreto, aunque es habitual la consideración de Nueva York como centro cultural por antonomasia a partir del año 1940. El nuevo escenario se va gestando poco a poco, a la vez que se construye la mentalidad del artista americano cuya producción se hace verdaderamente significativa a partir de esa década. De hecho, es un proceso que evoluciona de forma tan progresiva, que en la ansiedad de la élite artística americana de que se produzca este traslado de dominio (que les mantiene a la sombra de Europa), no son conscientes de que lo consiguen hasta tiempo después de que se haya efectuado.

2.1. La Gestación De Un Nuevo Escenario Para El Arte

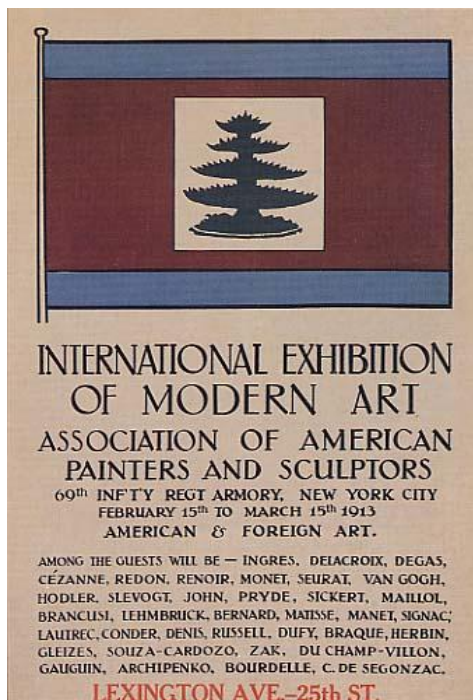


Fig.: 9. Cartel anunciador del Armony Show.

Tras la descripción general del contexto artístico estadounidense a principios del siglo XX, es fácil sospechar, en este entorno de indiferencia para el artista, la centralización cultural de Nueva York, metrópolis por excelencia, ya que los productores de arte se desplazan al núcleo urbano en busca de respuestas a sus inquietudes, de un lugar donde compartir su trabajo y donde éste sea, además, valorado.

Tom Wolfe (1976), no libre de ironía, explica cómo a pesar de la extensión territorial del arte a principios del siglo XX los artistas, incluso tras el traslado a EEUU, continúan centrándose en Nueva York, "obviamente en busca de la inevitable Buhardilla" (p.21) como forma de asegurarse un lugar en el centro de la vanguardia.

El relego de las artes plásticas en los vastos territorios era evidente y Dore Ashton (1988) describe esta situación tal como sigue:

Es innegable que los pintores y escultores americanos del primer cuarto de nuestro siglo estaban aislados tanto de su sociedad como entre sí y sufrían perpetuamente de hambre de espíritu. La orgía de conversaciones que sobrevino en Estados Unidos tras el desastre de 1929 había estado coartada durante mucho tiempo: reflejaba claramente los problemas heredados (p. 25).

Es de este modo como la ciudad neoyorquina comienza su actuación de receptora a dos niveles: por un lado en su acogida de los artistas americanos ignorados por su propia región y, por otro, a nivel internacional de los artistas que huyen de los conflictos que sacuden a la vieja Europa tales como las dos guerras mundiales, la Guerra Civil Española o los procesos dictatoriales iniciados por Mussolini o Hitler.

Este proceso de recepción comienza a gestarse en los primeros años del siglo XX y como muestra, resulta ineludible pensar en la repercusión de la exposición internacional de arte moderno de 1913, el Armony Show. Arthur D. Efland (2002) manifiesta en torno a este hecho:

Aunque hubo un gran escándalo y ridiculizaciones del arte moderno en la prensa popular, era evidente que el arte americano resultaba llano, afectado y subdesarrollado. Dicho brevemente, la exhibición significó un punto de inflexión en el arte americano. Estimuló la apertura de numerosas galerías nuevas, creó una generación de coleccionistas más arriesgados, y puso en circulación un nuevo conjunto de valores y modelos estéticos para el juicio artístico. Por encima de todo, tuvo una profunda influencia sobre los artistas americanos (p. 226).

Esta muestra supone un punto de inflexión sin precedentes puesto que propicia el acercamiento de los artistas norteamericanos a la creación última del viejo continente así como la integración de la vanguardia europea en la escena americana, incluida sus museos. Entre las numerosas obras impresionistas, fauvistas y cubistas presentes destaca *Desnudo descendiendo una escalera, n.º 2* de Marcel Duchamp.

2.2. Neutralidad Del Territorio

El carácter neutral del territorio norteamericano esta investigación lo define en base a dos aspectos diferenciados pero que convergen en el mismo fin: la creación e instauración del expresionismo abstracto como manifiesto cultural genuinamente americano. Por un lado debe considerarse el factor neutral en relación a la política o, más bien, en base a un aparente apoliticismo. Por otro, se valora la neutralidad respecto a los condicionantes artísticos europeos que, si bien no existe verdaderamente como tal, debido a la configuración del arte americano en parte a partir de hordas de artistas extranjeros, es evidente el intento de anular su influencia una vez que ya ha sido asimilada. Herbert Read (2000) cuestiona abiertamente las raíces del nuevo producto artístico:

Por lo tanto, el origen del movimiento distintivamente norteamericano dentro de la pintura moderna no es ningún misterio. Nos falta únicamente indagar cómo echó raíces en tierra estadounidense. La semilla fue importada de Europa, la planta que floreció, norteamericana. ¿Lo fue en verdad? ¿Se llevó sólo la semilla, o la planta toda? (p. 51).

2.2.1. El Apoliticismo Impostado

Enlazando con la primera idea expuesta debe considerarse la neutralidad americana respecto a los conflictos europeos hasta su intervención activa en la Segunda Guerra Mundial en 1941, año de la invasión de la URSS por Alemania y del ataque japonés en Pearl Harbour. Es un hecho evidente que los artistas del viejo continente huyen del contexto europeo y se trasladan a focos neutrales entre los que destaca el norteamericano por varias razones: su situación geográ-

fica alejada, y su proyección como espacio libre de los fuertes condicionantes tradicionales de la cultura de la vieja Europa.

Tom Wolfe (1976) narra de forma única los entresijos de la sociedad artística neoyorquina de los años 30 y su organización mediante pequeños cenáculos que, en esos años, huían de sus propios camaradas de izquierda. A este respecto distingue varios focos⁵ que "se convirtieron después de la guerra en el cenáculo de los cenáculos, la Escuela de Nueva York , o la Escuela de la Calle Diez, creadores del Expresionismo Abstracto" (p.59).

La cohesión de artistas de la Escuela de Nueva York, en principio, libre de limitaciones ideológicas, confiere a este espacio de una peculiaridad significativa frente al contexto europeo de entreguerras. Al margen de esos condicionantes políticos, los artistas norteamericanos y los europeos que trabajan allí se unen por el espíritu de su tiempo, el *Zeitgeist* (Ashton, 1988, p. 15).

Sin embargo, puede ser considerado un apoliticismo "impostado" en la medida en que:

Entre los factores que ayudaron a dar forma al expresionismo abstracto y a asegurar su éxito destaca, en primer lugar, el lento proceso de desmarxización y más tarde despolitización de ciertos grupos de intelectuales antiestalinistas de izquierdas de Nueva York a partir de 1939 en adelante, combinado con la rápida ascensión del sentimiento nacionalista durante la guerra (Guilbaut, 2007, p.14).

Este hecho se hace verdaderamente trascendente al finalizar la guerra, proceso que a Guilbaut (2007) interesa especialmente: "lo que sí me interesa es la forma en que el público reaccionaba

5. Wolfe (1976) describe estos cenáculos: el primero en torno a Hans Hofman como "avanzadilla de el arte por el arte y de la pintura abstracta"; un segundo capitaneado por el escultor Ibram Lassaw que incluía a Ad Reinhardt y Josef Albers (profesor de la Escuela de la Bauhaus en Weimar) que actuaba como patrocinador del arte abstracto europeo; un tercer grupo llamado el de los Diez y un cuarto en torno a John Graham; como último nombra al grupo compuesto por Roberto Matta, William Baziotés y Jackson Pollock (p.59).

a la imagen de la amenaza soviética forjada por el gobierno y los medios de comunicación" (p. 33).

Tras la intervención americana en Europa y la demostración del poder manifiesto en la victoria, Estados Unidos junto a la Unión Soviética se sumergen en un conflicto en el que una de las bazas americanas consiste en la difusión de una imagen cosmopolita, poderosa y de valor cultural como apoyo al poder político y económico. Serge Guilbaut (2007) evidencia la relación de reciprocidad entre arte y política:

Los pintores de vanguardia, ahora individualistas <<neutrales>> políticamente, articularon en sus obras unos valores que fueron posteriormente asimilados, utilizados y adoptados por los políticos, con el resultado de que la rebelión artística se transformó en una agresiva ideología liberal. La nueva pintura estaba hecha a semejanza de la nueva Norteamérica, poderosa e internacionalista pero preocupada por la amenaza socialista (p. 369).

La división geográfica internacional en los bloques mencionada adoptó artísticamente formas opuestas ya que: mientras en América triunfaba una visión abstracta, políticamente correcta y de apariencia neutra, las manifestaciones artísticas a la Unión Soviética utilizaban el realismo socialista como contestación.

Esta nueva estructuración no es la única consecuencia de la intromisión de la esfera política en la cultural. Ya se ha visto a comienzos de este capítulo cómo el gobierno americano a través de acciones concretas impulsa la vida artística en la búsqueda de un producto netamente nacional, pues bien, estas intervenciones darán frutos insospechados: además de la revelación del Expre-

sionismo Abstracto que será utilizado como arma propagandística durante los primeros años de la Guerra Fría, tras la segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos se alzan como aduanero de las artes a nivel internacional. Guibault (2007) fundamenta la razón del uso político de este movimiento en su aparente neutralidad: "Debido a la autoprogramada neutralidad de la vanguardia, fue muy pronto empleada por las agencias gubernamentales y las organizaciones privadas en la lucha contra la expansión cultural soviética" (p. 25).

2.2.2. Origen & Originalidad

A pesar de un comienzo infructuoso por el revuelo generado tras el Armony Show, el aura del arte europeo eclipsa el panorama americano de forma fulgurante ya en las primeras décadas del nuevo siglo, y por tanto las creaciones de artistas como Edward Hopper y Edwin Dickinson. Con anterioridad ha sido mencionada la vertiente regionalista que impera en los vastos territorios americanos durante las tres primeras décadas, sin embargo, de forma paralela a estas creaciones impulsadas, en parte, por la inercia, emerge una consciencia de vanguardia suscitada por el sentimiento común de determinados artistas norteamericanos con los parisinos de principios de siglo: al negar la tradición inmediatamente anterior, inician una búsqueda de un arte más autónomo y libre de las ataduras que ellos soportan⁶.

6. Un hecho representativo de esta bifurcación de intenciones es la decisión del Museo de Arte Moderno de apoyar la vertiente europeísta frente al Museo Metropolitano por dar difusión al arte académico americano.

El referente europeo era incuestionable pero pronto, su sombra artística, se convirtió en una losa demasiado pesada durante las primeras décadas y, tal como dictamina Serge Guilbaut (2007): "la independencia de París se convirtió en el factor fundamental" (p. 315). Es tal la de-



Fig.: 10. EDWARD HOPPER.
Habitación de hotel, 1931.

7. Tom Wolfe profundiza en los entresijos sociales que propiciaron la creación del estilo genuino americano y muestra incluso los vínculos personales que habían de encontrar repercusión en el arte.

pendencia del arte europeo en estos años que el artista que quería gozar de tal calificativo había de atenerse a esa nueva concepción del arte empaquetada y enviada desde el viejo continente.

El mismo autor, a propósito de la división instaurada en el seno norteamericano y protagonizada por los grandes museos por potenciar el auge de la tradición autóctona, intención que representa el Museo Metropolitano (vertiente aislacionista) o fomentar el internacionalismo que propone el Museo de Arte Moderno, conectado con las creaciones europeas, incide en esta diferencia de tradición cultural entre los bloques que se suceden el reinado artístico:

Los pintores vanguardistas norteamericanos no tenían una tradición de polémica propia en que apoyarse y por ello hicieron uso de elementos ideológicos sacados del troskismo, el surrealismo y otros movimientos. Usaron estos elementos para establecer una justificación teórica de su propia postura, con la que podían responder a una nueva situación social (Guilbaut, 2007, p.104).

Esta investigación no trata de describir las relaciones interpersonales que permitieron la conexión entre los sectores europeos y norteamericanos. Otros autores⁷ ahondan en la evidente influencia que artistas como Braque, Picasso, Léger, Mondrian o Kandinsky ejercieron en el panorama de vanguardia neoyorquino. Tanto es así que Dore Ashton (1988) corrobora cómo "casi todos los artistas neoyorkinos tenían a gala anunciar su admiración por ciertos artistas europeos, la mayoría de los cuales venían de tradiciones totalmente divergentes" (p. 13). A estas confluencias debe sumarse el valor de las importantes corrientes de pensamiento que, del mismo modo, cruzan el atlántico, tales como el carácter emocional imbuido en el arte, directamente

relacionado con la publicación de la *Interpretación de los sueños* de Freud en Nueva York en 1915.

La sensación de inferioridad artística derivada de esa dependencia sostenida en el tiempo, llevó a que algunos vieran la Gran Depresión como: "el tan esperado cataclismo del cual podría surgir una América humanista" (Ashton, 1988, p. 31). Para el reducto de artistas afincados en Nueva York y en pugna con la tradición, sólo un momento de conmoción extrema era capaz de llevar al arte a su catarsis, a la desestructuración de todo lo anterior que, además, ya no tenía sentido. Paradójicamente, el origen del producto netamente americano brotó de la crisis en la que se sumió Europa en los años del conflicto y de posguerra, ya que la incapacitaron para abanderar con la suficiente vitalidad la vanguardia de un arte hostigado por los acontecimientos.

En la materialización que el arte norteamericano hace de la abstracción mediante la vía expresionista, deben considerarse ciertos factores que determinan un camino inexorable para el arte que París no podía protagonizar en *el tiempo del estupor*⁸. Sin embargo, la raíz europea, germinada en el nuevo continente, estaba libre de la obligada respuesta que el artista debía proponer en territorio europeo. Allí era imposible mantenerse al margen de la destrucción cuando la condición humana mostraba su cara más hostil, más oscura. De ahí devienen un gran número de tendencias politizadas del arte como la versión berlinesa de dadá o las obras puntuales que a este respecto crean artistas que, hasta ese momento, no habían participado activamente en la contestación: baste citar la paradigmática obra de Picasso: *Guernica*, de 1937.

8. Esta expresión hace referencia al título de la obra de Valeriano Bozal y que remite al análisis artístico de ambos focos (europeo y americano) en el periodo de posguerra.

Despierto, J.P. (1991), utiliza la expresión "de un arte de repoblación a otro de reforestación" (p. 476) para hacer manifiesta las diferencias en las condiciones de creación artística de ambos frentes. Con ello cuestiona la base europeísta del arte americano posterior al expresar:

Mientras Norteamérica recibía lo mejor del arte europeo —sólo en arquitectura llegaban Mies van der Rohe, Marcel Breuer y el mismo Walter Gropius—, la URSS se vaciaba de talentos o de ilusiones. Vasily Kandisky y Antoine Pevsner (que se nacionalizaría francés, de ahí la forma de su nombre), emigrarían entre 1921 y 1923. En 1934, el Primer Congreso de la Unión de escritores soviéticos definió la necesidad del «realismo socialista», suprimiendo radicalmente todo concepto «plural», esto es, «inútil» del arte. Nacía así la Unión de los Artistas de la URSS, simple funcionariado de quienes estaban obligados a copiar al dictado el arte oficial si es que querían seguir escribiendo «algo». Todo esto expone las diferencias entre un arte de repoblación (abierto al mundo) y un sentido de desforestación del arte, esto es, de aniquilamiento de todas las formas artísticas que no sean las productivas. La URSS se convirtió en un monumental y letal bosque de eucaliptos depredadores del arte. (p. 476).

9. Valeriano Bozal se posiciona claramente en la propia elección del título de la obra cuyo fragmento acaba de mostrarse. En *el tiempo del estupor* resulta ilegítimo recurrir a condicionantes como el entusiasmo que abandera el expresionismo abstracto. De este modo enlaza con el poder de la "consciencia" que en este capítulo se da a este movimiento artístico como producto elaborado en gran medida por factores ajenos al arte.

Valeriano Bozal (2004) ahonda en estas profundas diferencias y expone la incapacidad europea de recurrir en sus creaciones a resortes románticos o ingenuos: "los artistas europeos tenían vedada la posibilidad de una nueva mitología, y, en este sentido, cualquier pretensión romántica parecía fuera de lugar"(p. 25). De este modo cuestiona de raíz la teoría de Greenberg encargada de ensalzar esta vía generada por el expresionismo americano en detrimento de las tendencias "academicistas" europeas:

Entre el arte estadounidense y el europeo se abría una grieta que el empuje y el entusiasmo del expresionismo abstracto no podía llenar, aunque por su éxito pareciera afirmar lo contrario. Será necesario esperar el paso del

tiempo para que uno y otro, el arte estadounidense y el europeo, encuentren el marco adecuado de su comprensión⁹ (Bozal, 2004, p. 26).

3. Un Producto Definido

La figura de Clement Greenberg es intrínseca a cualquier estudio del arte norteamericano en estas décadas y, si se valora la hegemonía de estas manifestaciones, así como la repercusión internacional de las teorías que promulga, debe ser admitida su consideración como pieza clave del panorama artístico internacional. En la importancia de la conciencia por el poder del arte en estos años, tal como defiende esta tesis, Greenberg detenta el poder de encumbrar o censurar las actuaciones de los artistas del momento. Su actuación, a modo de "policía aduanero de las artes" (San Martín, 2004, p. 47) define los límites de lo que debe ser la creación artística norteamericana de mediados de siglo. El mismo autor defiende la trascendencia de Greenberg al manifestar:

Greenberg estableció algunos de los dogmas más aceptados de la estética de posguerra en los Estados Unidos: la especificidad y la autonomía de la obra de arte. Con el primer término se refería a la condición ensimismada de la obra de arte, cuyo objetivo primordial consistía en indagar en lo que le era propio, algo así como el núcleo constitutivo de su práctica. Con el segundo llamaba la atención sobre la actuación independiente de las artes, la búsqueda de una pureza y el rechazo de la mezcla. (p. 47).

A pesar del protagonismo de Greenberg, no puede obviarse la figura de Harold Rosenberg ya que en torno a estos dos grandes teóricos se configuran los límites y preceptos del arte. Ambos promulgan la pureza como precepto base:

La honestidad sin talento quizá sea una honestidad incompleta, como la honestidad de la pintura <<primitiva>>, como la honestidad incluso de Henri Rousseau (El Douanier), que últimamente ha empezado a aburrirnos un poco. La honestidad completa tiene que ver con la pureza o la ingenuidad. La verdad plena es inalcanzable por la ingenuidad, y el artista completamente honesto no es puro de corazón¹⁰ (Greenberg, 2002, p. 169).

Estos teóricos, en una labor sin precedentes por encumbrar un tipo de creación artística que ellos mismos contribuyen a instaurar (proceso que en décadas posteriores la evolución del arte normalizará), consideran este fundamento como la única alternativa posible para superar la intención de la vanguardia norteamericana de seguir los pasos de la europea. Era necesario superar la abstracción importada de Europa y esa aportación sustancial pasaba por la pureza de la pintura plana que, para Clement Greenberg, se convirtió en el objetivo primordial: "había que borrar las huellas de todos los escombros dejados por la pintura pre-moderna" (Wolfe, 1976, p. 64). El mismo autor explica de forma esclarecedora la intención de Greenberg:

Los efectos tridimensionales eran pura ilusión (*et ergo ersatz*). Un cuadro era sólo una superficie plana con pintura. Los primeros abstractos habían demostrado comprender la importancia de lo plano sólo por haber pintado en dos dimensiones, pero no supieron ir más allá. Siguieron permitiendo que la pintura dividiera netamente líneas, formas, contornos y colores, como en los días pre-modernos. Se necesitaba *pureza*, un estilo en el que líneas, formas, contornos y colores se unificaran en la superficie plana. (Wolfe, 1976, p.64)

10. El uso que Greenberg hace del término "primitivo" difiere de la acepción más generalizada aplicada a civilizaciones en sus primeros estadios de desarrollo, con él hace referencia a un tipo de arte popular que prolifera con la época industrial.

Esta incidencia en la pureza formal partía de Greenberg, sin embargo, en 1952 Rosenberg aún a un aspecto que hasta ahora este tipo de creaciones había olvidado: el aspecto emotivo. La solución llegó de manos del "Action Painting", término revelado en un artículo así llamado publicado

en Art News en 1952, precisamente como contestación a esta diatriba: aportar la emoción sin necesidad de recurrir a recursos realistas.

A partir de este momento se inicia una etapa en la que el valor de la teoría, sustentado en axiomas como pureza, abstracción o emoción, relega cualquier creación emergente al margen de estos postulados, que constituían los pilares del arte genuino americano y que los estamentos gubernamentales estaban dispuestos a financiar. Esta suma de factores lógicos (lo formal y lo emotivo) nació, por tanto, de un grado de consciencia que ha de ser considerado. De hecho, responde casi a una estrategia de acción para impulsar el arte o más bien un cierto tipo de creaciones de un contexto determinado, y así elevarlo a la categoría de arte supremo, el arte del momento, de forma que universalice dicha categorización. Valeriano Bozal (2004), además de la revisión artística del pasado que propone afirma:

El peso específico del expresionismo abstracto, su radicalidad estilística, pero también el apoyo político, económico y cultural con el que contaba, han sido factores decisivos en la comprensión del movimiento histórico. Fueron ya factores decisivos en el desarrollo de ese movimiento y sólo ahora parece posible iniciar una revisión que se niegue a aceptar aquel modelo polémico (p. 24).

3.1. El Expresionismo Abstracto

11. En este punto es necesario diferenciar los conceptos de pintura de acción y expresionismo abstracto ya que no son exactamente lo mismo. La primera expresión hace referencia al carácter gestual protagonizado por Pollock, sin embargo, la abstracción expresionista incluye otras concepciones entre las que debe destacarse la vía que, de manos de Rothko, propone la organización del cuadro mediante de campos de color, en cuyo uso (del color) reside el valor expresivo.

12. Desde el mismo momento en que la acción creativa, el proceso de trabajo, como bien determina la calificación de pintura de acción, se convierte en objeto de arte, su valor, tal como era entendido, comienza a quebrarse.

El análisis que esta investigación propone del Expresionismo Abstracto hay que situarlo en un contexto simbólico. Es decir, la intención no es hacer un recorrido historiográfico, en aras de reconocer obras y artistas que gozan ya de un elevado prestigio. La razón reside en analizar los motivos por los que el arte adopta en ese nuevo escenario esa materialidad concreta y sopesar el valor inusitado que adquiere la creación plástica norteamericana a nivel internacional. Por tanto, es esencial su estudio como fenómeno clave para el movimiento del arte hacia vías y escenarios completamente nuevos que, además, muestran la descentralización del arte que esta tesis defiende.

La importancia que en este capítulo se otorga a las manifestaciones realizadas bajo el halo de la pintura de acción¹¹ deriva del valor que adquiere en cuanto a los traslados focales del arte, además de otras conquistas fundamentales tales como la incorporación del valor del proceso de creación como parte fundamental de la obra¹². El expresionismo abstracto constituye una pieza clave en el proceso migratorio del arte y, además, cumple unas funciones muy específicas para la evolución artística posterior: en la hegemonía del arte que promulga muestra, paradójicamente, el inicio de una era en la que el dominio real es imposible debido tanto a la dependencia del arte norteamericano del europeo, como a la fragmentación del monopolio artístico que ya se había iniciado.

En el entorno de esta investigación, la nueva formulación de la modernidad en Norteamérica es importante tanto como fenómeno que inicia la migración desde tierras europeas, como por la

consolidación que evidencia en cuanto al alzamiento y reconocimiento de las creaciones norteamericanas.

Incluso en la creación de lo que se asume como un producto netamente americano, tal como se ha señalado, es fácil desgranar cada una de las razones por las que, en cierta medida, resulta un producto nuevo pero esperado, un producto autóctono de raíces europeas. El ejemplo que sigue apoya la tesis de esta investigación en su aspecto globalizador en cuanto a la influencia que manifestaciones artísticas ajenas y alejadas ejercen, desde hace décadas, en las creaciones propias desde un grado de accesibilidad sin precedentes. De hecho, ejemplifica el cambio del artista y de su concepción del arte a medida que tiene a su disposición un abanico de fuentes y recursos que tiende a ampliarse de forma progresiva. Herbert Read (2000) considera además otras influencias que inciden en la configuración de la expresión "genuina" americana y que, por lo tanto, participan de los movimientos migratorios del arte que esta investigación propone:

Creo oportuno señalar aquí que la cualidad distintiva de uno de los tipos de pintura moderna a la que llamamos expresionismo abstracto viene de Oriente. Europa la recibió de Kandinsky, artista ruso que llevaba sangre oriental en sus venas y se interesó toda su vida en el arte de Oriente; Norteamérica de los artistas modernos de la costa occidental que conocían plenamente las artes del Pacífico. El propio Pollock se crió en California y desde temprana edad leyó filosofía y religión orientales. Mark Tobey, nacido en Seattle, ciudad de la costa occidental donde se observa una evidente influencia oriental, estudió profundamente el arte asiático durante una prolongada estancia en el Japón. Toda expresión capital de la pintura norteamericana contemporánea -pienso en la obra de Clyfford Still, Frank Kline, Willem de Monintt, Philip Guston, Sam Francis- ha tenido relación directa o indirecta con el arte o la filosofía de Oriente. (p. 43).

Se trata, por tanto, de un producto bien definido, creado desde un estamento conductista en el que la acción o intervención de teóricos como Greenberg actúan como impulsores condicionando, en gran medida, el trascurso natural de la evolución del arte.

La única alternativa para desvincularse finalmente del aura europea pasa por neutralizar la conmoción que marca a las creaciones del viejo continente, en las que, a la opción independiente de algunos artistas debe sumarse el uso indiscriminado que los fascismos estaban haciendo de la pintura: "los fascistas estaban, de hecho, haciendo uso de la cultura y de la tradición cultural de mil maneras distintas, usando el arte, el cine y la literatura para sus propios fines y, lo que es más, de una forma muy convincente" (Guilbaut, 2007, p. 107).

En el planteamiento consciente norteamericano por eludir la realidad de modo que no eclipse el entusiasmo despertado por el expresionismo abstracto, en esa neutralidad impostada, hay una renuncia del arte a ser producto de su tiempo o, si se invierte la mirada: se inicia un proceso de control sobre las manifestaciones artísticas que, lejos de alzarla como vanguardia, contribuye, en cierta medida, a su academicismo.

Valeriano Bozal (2004), en relación a Pollock y a su canonización de manos de Greenberg, expone cómo:

El artista libre, vital, ingenuo, ocupaba el lugar del artista académico, tradicional, preocupado por el pasado. El expresionismo abstracto empezaba de nuevo y empezaba desde cero, de esta forma rompía radicalmente con el pasado. El peso de la tradición vanguardista europea, que había sido muy grande en la Segunda Guerra Mundial, desaparecía en la pincelada auténtica de los nuevos artistas americanos (p. 19).

3.2. La Emergencia De Lo Consciente

Son varias las razones que condicionaron, bajo mi opinión, la evolución del arte moderno en Estados Unidos hacia el expresionismo abstracto. Es incluso más certero hablar de múltiples razones, tantas como las conexiones interpersonales entre artistas de los dos continentes que se produjeron o como las infinitas revisiones del pasado inmediatamente anterior que se llevaron a cabo. Esta investigación destaca una serie de factores que, de manera incuestionable, contribuyeron a la configuración de la verdadera vanguardia moderna en Norteamérica. Esta selección guarda estrecha relación con la tendencia a la eliminación de barreras culturales y artísticas que esta tesis sostiene.

La primera razón propuesta destaca la fascinación de los artistas neoyorquinos por el arte mural mexicano. Este factor representa un elemento importante para los regionalismos del arte puesto que ejemplifica el proceso de ampliación de concepciones de un entorno por las aportaciones de otro inmediato, proceso que, por otra parte, ya había tenido lugar en Europa con anterioridad.

Janson, H.W. (1991) afirma cómo "durante el tercer decenio de nuestro siglo, el centro del expresionismo en el Nuevo Mundo fue México más que los Estados Unidos" (p. 1111) y, con la misma claridad, muestra el interés de estos jóvenes pintores mejicanos por superar el pasado precolombino y a su vez, la influencia que la obra de Gauguin tuvo para ellos en el contexto de la revolución:

Ella inspiró a un grupo de pintores jóvenes que se lanzaron a la búsqueda de un estilo nacional que encerrase el legado del arte precolombino. Creyeron también que su arte debía ser <<del pueblo>> y expresaron el espíritu de la revolución en grandes ciclos murales pintados en edificios públicos. Aún cuando cada cual desarrolló su propio



Fig.: 11. DAVID ALFARO SIQUEIROS, Eco de un grito, 1937.

13. La autora se refiere al ambiente de Hollywood.

estilo personal, todos tuvieron un punto de partida común: el arte simbolista de Gauguin. Este arte había demostrado hasta qué punto formas no occidentales podían integrarse a la tradición de Occidente, y la calidad lisa y decorativa se adaptaba mejor, además, a las pinturas murales (Janson, 1991, p.1111).

El arte, en su evolución en el nuevo foco, adopta una forma nacida bajo un contexto regionalizado: el mural, y aplica la extensión de estas obras al formato del cuadro de vanguardia. Al mismo tiempo, haciendo uso de ella, la descontextualiza al desvirtuarla de su condicionante contestatario.

Dore Ashton (1988), describe la repercusión de los encuentros de Pollock con los murales de Orozco: "Cuando los mejicanos irrumpieron en escena, levantaron tal controversia y tocaron tantos ambientes, incluidos los más ricos y pretenciosos, que su efecto fue pronunciado" (p. 61)¹³.

De este modo, el producto genuino norteamericano partió de del mural como formato netamente americano, nacido de un arte más regional y fruto del interés que en los artistas de izquierdas americanos despertaban los revolucionarios sociales mexicanos. Aunque no conservan el contenido revolucionario de estos artistas, sí el impacto del mural y su poder. La conexión que posibilita este encuentro entre neoyorquinos y mejicanos se establece a través de Los Ángeles que, a partir de los sesenta, se convertirá en uno de los focos fragmentados del panorama norteamericano.

Sin embargo, hasta que la vanguardia de Nueva York logra la conjugación que permitirá su ascenso, se mantiene en pugna con los sectores del arte regionalista americano vinculado a la tra-

dición de principios de siglo. Del mismo modo y, de forma antagónica, es consciente de que el traslado cultural pasa por la asimilación y la posterior superación de la vanguardia parisina. Clement Greenberg (2002) es conocedor de esta imposición europea y por ello, como portavoz del movimiento artístico, manifiesta en este fragmento publicado por primera vez en 1961:

París sigue siendo la fuente principal del arte moderno, y todo lo que ocurre allí es decisivo para el arte avanzado del resto del mundo, que es avanzado precisamente porque puede responder a, y extender, las vibraciones de ese centro nervioso y esa terminal nerviosa de la modernidad que es París (p.141).

La misma publicación pone de relieve, tan sólo unas reflexiones más adelante, la verdadera intención del autor:

Nuestra pintura abstracta reciente parece anticiparse en dos o tres años a la versión francesa, pero dudo que haya habido una aceptación de la influencia americana por parte de los franceses (y tampoco me importa mucho). La evolución del arte postcubista (o mejor, tardocubista) había llevado a la pintura americana y francesa al mismo punto y aproximadamente en el mismo tiempo, pero nosotros teníamos la ventaja de haber aceptado antes que París las influencias de Klee, Miró y Mondrian, y de haber continuado aprendiendo (gracias a Hans Hofmann y Milton Avery) de Matisse cuando los jóvenes artistas de París no lo tenían en cuenta (Greenberg, 2002, p. 147).

14. De forma paradójica, el neodadaísmo inmediatamente posterior, sí hará un uso consciente de esos presupuestos desde un prisma novedoso mediante la elaboración de un producto contestatario y que recoge la tradición nacionalista y regionalista.

La opción de la vanguardia de decantarse por la abstracción, abandonando la pintura representativa en torno a 1947, es otra muestra de la intención de alejarse del arte regionalista originario¹⁴ y, por tanto, es otro de los factores determinantes.

La defensa que proponen se fundamenta en el precepto de que todo arte es fruto del contexto en el que nace. Bajo esta premisa, incluso un arte que obvia en sus creaciones la realidad social, es resultado del sentir colectivo. Esta génesis del nuevo arte americano deriva de una intención claramente despolitizadora en la que reside parte del éxito posterior: un producto de valor propagandístico, listo para exportar, no puede comprometerse políticamente en un escenario internacional devastado por los conflictos políticos. De ahí la importancia de la introspección de la pintura, de la reducción a sus componentes internos. Frente al matiz comprometido que tiñe parte de las alternativas artísticas en este periodo, la abstracción se alza como única salida posible en este contexto, por volver la mirada hacia el arte mismo obviando el exterior, y por la internacionalización que se le supone y que reside en la universalidad de su lenguaje.

Si los hechos acaecidos son considerados en su verdadera magnitud, es posible imaginar el espíritu artístico imperante en Norteamérica en la década de los cuarenta. A pesar de los innegables beneficios económicos que el final del conflicto deparó al nuevo y hegemónico continente, este estado de sometimiento a las circunstancias políticas y a la desesperanza que venía de Europa, hizo caer la balanza del lado menos comprometido.

En la revisión histórica que propone de Valeriano Bozal (2004) de este periodo, marcado por el auge de la abstracción expresionista norteamericana, no queda espacio para la neutralidad: "Si hay un rasgo que diferencia la pintura europea de la estadounidense, éste es la afirmación del *otro*, de que yo soy *otro*, de que todos somos *otros* y, así, todos estamos implicados tanto en los acontecimientos cuanto en la historia que a ellos ha conducido" (p. 16). Este autor aboga por la

autenticidad del escenario fragmentado europeo en el que "la pretensión vanguardista de un sujeto libre era tan legítima como evidente el fracaso de la práctica vanguardista para lograrlo" (Bozal, 2004, p. 16). Con esto no desdeña a las creaciones que emergen en el tiempo del estu- por, sino que explica la incapacidad de la vanguardia europea para permanecer como portadora de la modernidad.

Ya se ha visto cómo la expresión artística abstracta norteamericana se desarrolla desde princi- pios de siglo a la sombra de los artistas europeos. Son muchos los factores que contribuyen a la asimilación de la abstracción en este continente y entre ellas podemos destacar: la influencia de los artistas mencionada por Greenberg¹⁵ o hechos puntuales pero verdaderamente significativos como la publicación de la obra de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* a mediados de la década de 1940 en América.

Es importante considerar la abstracción americana a partir de las dos grandes vías diferenciadas que se inician y que tendrán diferente repercusión. La abstracción gestual, representada por Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning destaca en este estudio por su valor simbólico, por el éxito adquirido en su difusión como producto genuinamente americano a través de la emblemá- tica figura de Jackson Pollock. Sin embargo, la otra vertiente: *color-field* (campo de color), pro- tagonizada por Mark Rothko y que deposita el valor expresivo en el color, al apostar por una vía de carácter más reduccionista en la distribución de las formas, fomenta un espíritu esencialista que recogerán las tendencias minimalistas posteriores, por lo que no debe ser menospreciada.

15. Debe ser considerada de manera especial la labor continuadora de la Bauhaus en Norteamé- rica realizada por artistas como Josef Albers o Lazlo Moholy-Nagy tras su cierre en Berlín en 1933 de manos de los nazis.

Ambas tendencias manifiestan una voluntad de renunciar a la tradición europea ligada a lo bello o lo acabado, tal como confirman estas notas de Clement Greenberg (2006):

A pesar de su aparente convergencia, hay diferencias cruciales entre las versiones francesa y americana del denominado expresionismo abstracto. En París, se unifica y acaba la pintura abstracta de un modo que la hace más aceptable para el gusto medio (al cual yo me opongo no porque sea un gusto medio -al fin y al cabo, el mejor gusto concuerda con él a largo plazo-, sino porque suele ir al menos una generación por detrás del mejor arte contemporáneo). Por aventurada que pueda ser con sus imágenes, la última generación de pintores de París aún busca la <<calidad de la pintura>> en el sentido convencional, <<enriqueciendo>> sus superficies con pintura mantecosa y películas de óleo o barniz (p. 145).

La abstracción, se alza así como una forma de creación universalizadora que, paradójicamente, y aún en nuestros días, es sólo accesible a una minoría libre del discurso representativo del arte más tradicional.

La respuesta artística a la industrialización y al auge de la ciencia de la modernidad ya había adoptado una conciencia formalista en los albores del siglo XX en Europa de manos de las vanguardias históricas, sin embargo, la preocupación de la Escuela de Nueva York desdeña las alusiones a la dinamización o las superficies pulidas en referencia al auge industrial. La variante expresionista que germina allí y que establece conexiones con el artista al margen de la tradición clásica, lo hace de un modo singular, de manera invertida: mientras en Europa la vía expresionista supone una tendencia que contempla la introspección como única alternativa para el individuo (estrechamente vinculada a la tesis de los regionalismos del arte), en Norteamérica, la única opción para alcanzar la pureza que radica en la obra y en el artista, pasa por la libre eje-

cución, por el entusiasmo y la ingenuidad: se trata de un expresionismo más templado. Es de este modo como estos artistas adquieren un halo cargado de romanticismo:

No obstante, existen diferencias significativas entre los expresionistas abstractos y los románticos del S. XIX. Estos últimos consignaron sus respuestas a la naturaleza mientras que los expresionistas abstractos intentaron exponer de un modo directo, en el proceso pictórico, los hechos mudables de su experiencia creadora. Al hacerlo así, se apropiaron del impulso romántico fundamental (Sandler, 1996, p. 62).

Según Juan Pando (1991), en la "suma de la historia" (p. 478) que recibe Estados Unidos, deben ser considerados artistas europeos como Breton, Marc Chagall, Dalí, Max Ernst, Masson o Matta que, al caer París en manos del nazismo, huyen al territorio neutral norteamericano. Si las primeras incursiones abstractas ya se habían producido, su repercusión no se materializa en el artista americano hasta que no es necesario para él huir de la realidad agonizante que supone la crisis del 29. El proceso de asimilación del surrealismo sigue un destino similar: aunque los artistas americanos tenían conocimiento de las acciones de estos artistas a través de figuras como Pierre Matisse y Curt Valentín, no fue hasta la década de los cuarenta cuando vivieron la verdadera oleada surrealista. André Bretón (2002), figura indisoluble a este movimiento, define el concepto de surrealismo como sigue:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (p. 34).

Tras la Segunda Guerra Mundial, junto con los artistas citados, llega al nuevo continente el existencialismo francés que pone a la luz "un sentido de la fragilidad básica y de la contingencia de la vida humana" (Sandler, 1996, p. 126), evidenciando la impotencia de la razón una vez demostrada la fragilidad humana. También destacan en estos años las conexiones con el psicoanálisis que establecen artistas como Pollock al que, tal como afirma Herbert Read (2000) "el concepto jungiano del inconsciente colectivo le interesó sobremanera" (p. 44).

Dore Ashton (1988) incide en el componente freudiano al valorar la influencia que *La interpretación de los sueños* de Freud, publicado por primera vez en Nueva York en 1915, adquirió en el contexto americano:

Los cronistas de los quince años siguientes nunca dejaron de resaltar el extraordinario éxito que la concepción de la existencia de Freud tuvo en Estados Unidos, y mucho antes de que Freud hubiera convencido a sus colegas médicos de la corrección de la interpretación, había encontrado fieles partidarios en América (p. 57).

También Herbert Read destaca esta relación y la impresión causada en Pollock tras el descubrimiento del inconsciente. Además establece una distinción vital en cuanto al uso que ambos movimientos artísticos hacen de este componente que oscila entre el impulso automático de los surrealistas y el origen ligado a la "necesidad del artista" de los expresionistas abstractos: "Debemos tener cuidado de hacer una diferenciación entre el interés por el psicoanálisis nacido de una actividad pictórica espontánea y la actividad pictórica espontánea inspirada por el conocimiento del psicoanálisis (Read, 2000, p. 44). Es tal la conexión entre surrealismo y expresionismo abstracto para este autor que afirma cómo:

El paso del surrealismo al expresionismo abstracto (denominación más general en la que incluyo la pintura de acción) significó el abandono de una idea doctrinaria y literaria sobre el papel que toca a lo inconsciente en el arte y la adopción de lo inconsciente como base de un método pictórico y fundamentalmente pragmático (Read, 2000, p. 44).

Es importante especificar que la influencia de este movimiento europeo no se produce en su totalidad, ya que las versiones surrealistas vinculadas a la figuración, cargadas de connotaciones "académicas", son despreciadas por su apariencia obsoleta. Sólo dos aspectos son asimilados como propios por los expresionistas abstractos: por un lado el fundamento teórico, las raíces; por otro el modo de actuación, la forma de conseguir que emane libremente el interior del artista: el automatismo. Fue de este modo como:

Los pintores del gesto rehusaron preconcebir significados concretos, considerando el proceso pictórico como una búsqueda intensa e improvisada de las imágenes de sus experiencias creativas. Opinaban que si, durante el proceso pictórico, seguían los dictados de sus pasiones, el contenido surgiría al final (Sandler, 1996, p.122).

El gusto cultivado por las culturas primitivas en Europa en los primeros años del siglo también emigra a territorio norteamericano en esas raíces a las que ya se ha hecho referencia en diferentes ocasiones. A través de la influencia surrealista llega el interés por el mito implícito a la concepción jungiana del inconsciente colectivo. Esta revisión y reconsideración del pasado favorece la sucesión de importantes exposiciones que contribuyen a asentar los nuevos preceptos del arte. Algunas de ellas son: "Arte negro africano" en 1935, "Pinturas rupestres prehistóricas en Europa y África" en 1937, "Veinte siglos de arte mexicano" en 1940 u "Orígenes ancestrales de la pintura moderna" en 1941. A estas iniciativas siguieron otras fundamentadas en el movimien-

to artístico llegado de Europa. Herbert Read (2000) manifiesta que: "Entre 1939 y 1945 (el periodo de la guerra) podemos contar siete exposiciones en Nueva York solamente" (p. 51).

En el producto emergente y genuino americano confluían elementos determinantes para el relevo de la vanguardia en Estados Unidos tales como: el uso de una abstracción y el expresionismo que aunaba la tradición europea en una simbiosis más o menos novedosa (deben recordarse las abstracciones líricas de Kandinsky), originada por el impulso del automatismo surrealista y materializado a través de un formato libre de la tradición europea, el mural.

El producto genuino era más o menos netamente americano. Herbert Read propone la siguiente reflexión en relación a la sensación artística americana en esos años, que enlaza directamente con la teoría de la disipación de los regionalismos del arte que manifiesta esta investigación:

El arte que nos ocupa no es el de América, Europa o el de Japón: los medios de comunicación del mundo moderno, especialmente la palabra y la imagen impresas, han borrado las diferencias netas de raza y país. El arte es uno, y siempre lo ha sido en sus características esenciales. Hoy en día ya no cuentan las características accidentales, que son más regionales que personales. No pretendo que se acepte complacientemente esta evolución inevitable, que es parte del precio que pagamos por una civilización tecnológica mundial, pero lo que se pierde en variedad se gana en unidad. Un mundo, un arte: la única alternativa es invertir el curso de la historia (Read, 2000, p.52).

4. ¿Qué Hay Después Del Expresionismo Abstracto?

En general, esta tesis asocia al arte americano del periodo que nos ocupa (de un triunfo internacional desmedido) un carácter general mucho más "ligero" que el europeo en cuanto a la autenticidad de sus resortes. Tanto es así que el análisis que la actualidad permite, y que este estudio propone a partir de una suficiente perspectiva sobre los hechos acontecidos, conviene en la revalorización del pop como verdadero producto genuino y como marcador de una inquietud nueva en arte que enlaza con la sociedad que lo genera, a pesar de que aún prevalece una concepción de este movimiento artístico en exceso superficial. Por ello, la segunda fase que propone este capítulo, inicia una fase que incide en la importancia del neodadaísmo como factor clave en el proceso de desmaterialización del arte.

El reinado del expresionismo abstracto fue muy breve. Para constatar su fugacidad basta con atender a dos hechos significativos en la evolución del arte americano: por un lado el triunfo del expresionismo abstracto a principios de los 50; por otro el despertar del pop art en 1958 a raíz de la exposición individual de Jasper Johns organizada por Leo Castelli. Algunas de las razones que causaron ese carácter efímero se deben, por una parte, al sometimiento formalista que, de manos de Greenberg, minimizaba las posibilidades de apertura del arte a nuevas vías creativas. Otro de los motivos que condicionaron su breve temporalidad reside en la propia estructura del movimiento en torno a un número más que reducido de artistas -más bien exclusivo-, lo que actuaba en contra del incipiente proceso de mercantilización del arte que se estaba gestando y que, a su vez, favorecía la expansión universal del producto genuino americano.

Las razones citadas, unidas a factores de diversa índole, como el cambio en el ciclo del arte iniciado con las primeras vanguardias europeas, imprime al expresionismo abstracto una caducidad muy temprana.

El panorama social de la primera mitad del siglo XX, imbuido en conflictos de graves repercusiones y que en arte se materializa a través de la introspección surrealista, abstracta o expresionista, da paso, en la segunda mitad, a un periodo caracterizado por la contestación social que recurrirá a la revisión de sistemas representativos tradicionales y a recursos conceptuales complejos en los que la obra de arte excede cualquier catalogación respecto a los parámetros anteriores.

El análisis historiográfico de este espacio temporal corrobora, tal como se ha expuesto, la sustitución del fenómeno de la progresión del arte por el de digresión. De este modo, tras un periodo de marcado carácter abstracto, llega un contrario que propone la vía figurativa como única alternativa contestataria del arte a la situación social de la que no puede apartarse por más tiempo. En su carácter figurativo, el pop incorpora el establecimiento de una iconografía estadounidense mediante la que el producto cultural autóctono se sirve ahora de una imagen propia que exportar que denota y connota los valores americanos y que el arte de décadas posteriores no dudaría en potenciar, como muestran las obras de Richard Prince. El recurso a elementos de la cultura popular adquiere verdadero sentido en el escenario norteamericano, cuya situación económica difiere, en gran medida, de la europea tras la Segunda Guerra Mundial. Allí, el racionamiento y la austeridad de los recursos no son compatibles con la visión que propone el pop art.



Fig.: 12. RICHARD PRINCE, (Cowboy),
1989.

El arte americano, a pesar de disponer de una cultura visual propia generada por el auge de la industria cinematográfica y publicitaria, tardó en recurrir a estos elementos diferenciadores. De hecho, cuando lo hizo, no se limitó a exhibir la imagen cosmopolita y amable que su situación privilegiada le otorgaba, sino sacó a la luz aspectos relacionados con la tétrica visión de la posguerra.

Esa es una de las armas arrojadas que el Pop propone para la superación del mito artístico americano estableciendo así, en su propio seno, la verdadera consolidación de la ansiada cultura genuina y, por lo tanto, la materialización del sueño.

Por último, ha de considerarse un requisito determinante en la configuración del arte ya en la década de los sesenta: el pop era más nuevo.

4.1. Nuevas Incorporaciones

Varios factores resultan determinantes en la ampliación del arte que inicia el pop y que confluyen en la fragmentación focal que ya se detecta en su propio origen.

Hay cierta unanimidad en el origen británico de esta tendencia neodada de manos de Richard Hamilton y su obra *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*, fechada en 1956, de forma paralela al auge del Expresionismo Abstracto, lo que muestra ya una incipiente tendencia a la descentralización del arte, a una simultaneidad focal que poco a poco se va consolidando.

De forma progresiva a lo largo del siglo, el fenómeno de la alternancia de determinados territorios artísticos, será revelado por el de la simultaneidad o la multifocalidad tan propia de la era posmoderna. Entre los factores impulsores del pop como símbolo, a su vez, de este hecho, destacan tres que compendian el proceso: el sometimiento económico, el fin del monopolio del expresionismo abstracto, y las brechas visibles que las obras abstractas comienzan a mostrar.

El arte pop, desde su nacimiento, guarda un vínculo verdaderamente significativo con el auge económico americano de posguerra, que llega a Europa envuelto en un aura de entusiasmo al que algunos artistas pronto se acogen. De hecho, la década de los cincuenta supone para Norteamérica el florecimiento económico que algunas estimaciones populares no dudan en calificar como "el botín de guerra".

Las razones que Thomas Crow (2001) expone para el inicio del pop en Gran Bretaña no están faltas de un "componente de veracidad" (p. 39) ya que el auge de la cultura y de la economía americana actuaron como estímulo para el impulso que la cultura y la precaria situación industrial europea necesitaban. El mismo autor estima que:

En la economía británica de los años CINCUENTA, que seguía abatida por la austeridad y el racionamiento, y en la que el estado estaba suprimiendo deliberadamente el consumo y favoreciendo la reconstrucción a través de las exportaciones, la cultura de la pobreza no tenía ningún atractivo exótico (Crow, 2001, p. 39).

El estímulo final partió de la posibilidad factible para el resurgimiento de Europa que proporcionó el Plan Marshall (1948-1952) y que, de manos de la hegemónica Norteamérica, propició la producción y el crecimiento económico.

Ambos procesos, tanto el económico como el cultural, protagonizados por ambas potencias y basados en la supeditación y el intercambio mutuo, muestran cómo la coyuntura bélica generó un estado de continua mirada al otro lado del océano. En primer lugar, a principios del siglo, impulsó a los artistas europeos a huir de la debacle; su posterior asentamiento en territorio americano favoreció la asimilación de la vanguardia parisina necesaria para el nacimiento de un producto cultural representativo del ideal ansiado por el nuevo continente y, por último, propició un estado de dependencia y de intercambio continuado en consonancia con la progresiva disolución de las fronteras entre naciones que aportan los avances tecnológicos.

Un segundo marcador lo constituye el hecho de que: si el paso inmediatamente anterior, que corrió a manos del Expresionismo Abstracto, elevaba la libertad del artista -que se materializaba en el espacio del cuadro (que no pictórico)- a elemento configurador de la vanguardia moderna, esa acción pronto perdió su fuerza. Quizá la raíz del problema radicaba en la carga depositada en un número reducido de artistas: la dictadura de la vanguardia abstracta perjudicó a un amplio espectro de creadores estadounidenses que se vieron sometidos a la tiranía del *action painting*. El pop, como sucesor, contestaba al sometimiento del objeto artístico al plano del cuadro, sin sospechar que la raíz expresionista mostraba ya una ampliación a este respecto.

En relación a esta idea, Arthur C. Danto expone una de las razones que impulsó a la abstracción expresionista y que ni Clement Greenberg había detectado: en su intento de hallar la pureza máxima, la materia pictórica, sobredimensionada por el modo de aplicación, traía consigo una

ampliación interdisciplinaria: comenzaba un incipiente acercamiento a la escultura. Refiriéndose a Greenberg afirma:

Él había definido el tema de la pintura como pintura, o sea como la creación de objetos físicos consistentes en pigmento esparcido en las superficies planas con una cierta forma. Pero, casi dialécticamente, parecía que los expresionistas abstractos también aceptaban muy fervientemente el imperativo materialista del modernismo. Y al hacer eso, ellos violaban el mayor imperativo modernista de que cada arte debía mantenerse dentro de las limitaciones de su propio medio y no usurpar las prerrogativas de cualquier otro arte o medio: a los ojos de Greenberg el expresionismo abstracto se extendió más allá de sus propios límites definidos hacia el dominio de la escultura (Danto, 1999, p.116)

En la búsqueda insistente de la pureza, a través de la liberación de la representación del espacio pictórico que asociaban a la tradición, y a través de la forma de acometer el acto creativo tradicional, no atisbaron un giro ineludible que el arte pop estaba dispuesto a revelar.

El referente modernista que tanto había preocupado en el contexto americano se aferró, en primer lugar, al surrealismo pero, una vez que los recursos que éste proporcionaba parecieron perder su fuerza, el relevo llegó de manos de dadá y la revelación que este hecho proporcionaba sepultaba cualquier duda sobre la superación de la tradición europea: por un lado traspasaba el componente de liberación que el expresionismo abstracto había depositado en el artista, en Jackson Pollock, a la propia obra que, en cuanto objeto autónomo, quedaba liberado de las ataduras y la dictadura de la unidisciplinariedad¹⁶. Por otro lado, la fuente dadaísta, con sus acciones y su irreverencia, suponía la apertura del arte hacia vías conceptuales que marcarán un punto de inflexión sin precedentes en la relación del público con la obra.

16. La acción paradigmática de Marcel Duchamp de elevar un objeto vulgar y cotidiano, libre de la tiranía de lo estético a la categoría de obra de arte había, incluía una concepción de la obra como objeto al margen de cualquier límite interdisciplinario.

4.2. Revisión Neodadá

El capítulo siguiente incide en la compleja tarea de demostrar la multifocalidad cultural que sigue al periodo marcado por la abstracción expresionista norteamericana en cuanto al predominio de un movimiento artístico sobre los demás. El logro americano de acreditar su creación artística más allá de la escena europea supone una ampliación territorial del arte occidental sin precedentes al establecer un nuevo contexto que, paradójicamente, propiciará la fragmentación general.

La elección de la contestación a la vía expresionista de manos del neodadaísmo se fundamenta en las razones expuestas en el punto anterior y en el intento de hacer visible la pérdida de materialidad del arte, la “desmaterialización” de la obra respecto a la concepción tradicional de ésta, que propone la recuperación de dadá por encima de otras miradas retrospectivas¹⁷.

Es evidente la simultaneidad temporal y geográfica a nivel internacional de múltiples tendencias que contestan al predominio expresionista, sin embargo, la elección que esta investigación establece está condicionada por el análisis del recorrido artístico conceptual y geográfico que fundamenta el fenómeno de la sustitución del arte regionalizado por el global que se gesta de manera progresiva.

En el panorama internacional, y por motivos diferentes, había una necesidad por apartar los impulsos asociados a la tradición, a la que se sumaba ahora la intención de superar las creaciones expresionistas vinculadas a los traumas generados por la segunda Guerra Mundial¹⁸. Es el momento de dejar a un lado la vía abstraccionista cuyo culmen supone la vía expresionista americana a la que se suma la abstracción postpictórica posterior. El camino hacia la introspección del

17. Resulta curioso cómo siendo el dadaísmo precursor del movimiento surrealista, este proceso se invierte y así del surrealismo que conduce al expresionismo abstracto se llega al dadaísmo como fuente subversiva.

18. Éste es el caso de la desconsideración de aportaciones como la de Francis Bacon en Inglaterra que la actualidad ha rescatado.

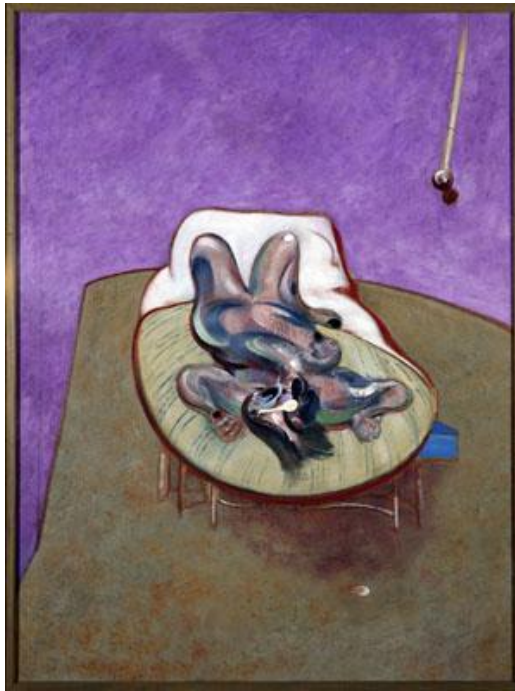


Fig.: 13. FRANCIS BACON.
Lying Figure (Figura tumbada) 1966.

arte iniciado a principios de siglo se perpetuará a través de nuevas tendencias que, como el arte conceptual o minimalista, conciben una nueva relación del público con la obra cargada de controversia.

La criba de la historia es a veces determinante para la valoración de hechos complejos que, guiados por intereses que permanecen ocultos en el momento en que se producen. Esta investigación propone destacar al neodadaísmo por su relevancia para la progresión del arte coincidente con el declive de la concepción artística moderna. La aparente superficialidad que aún hoy se asocia al pop choca con muchas de las manipulaciones intencionadas de imágenes cargadas de un hedonismo irónico.

Es necesario concretar la relación entre los términos pop y neodada para valorar la variante que se manifiesta a partir de una misma fuente. La mirada retrospectiva pone el acento en lo dado, en la revisión de la función del arte y en el cuestionamiento de la figura del artista para contestar a la sobrecarga lírica del expresionismo abstracto que, además, permanece desvinculado de la sociedad. Sin embargo, un mismo punto de partida, la contestación dadaísta, adquiere diversas materializaciones en relación a los nuevos focos o contextos a los que hace referencia el siguiente punto.

Por un lado se genera una vía contestataria que recupera el modo de actuar de dadá en la que destacan artistas como Robert Rauschenberg y Jasper John. El contacto con el collage dadaísta propicia una experiencia artística basada en la asociación entre elementos existentes que de forma progresiva excede los límites de la pintura, de la bidimensionalidad. Este modo de actua-

ción del artista deriva en el auge del ensamblaje con creaciones que cuestionan el arte desde sus entrañas y que afectan al producto artístico, convertido en artefacto vulgar; al concepto de artista, al margen de la idolatría expresionista; y al espectador, desconcertado ante obras que no enlazan con las estructuras referenciales que ya el expresionismo abstracto había intentado modificar.

Por otro lado destaca la visión neodadá que incluye al pop. Éste, envuelto en una imagen aparentemente amable, no duda en recurrir a técnicas que también cuestionan el hacer del propio artista pero de un modo diferente: mientras la variante anterior critica la tiranía del consumo mediante el uso de materiales desechados, el pop se sirve de la industria de modo que, tras la repetición en serie y tras el uso de símbolos sociales que, de forma arbitraria, son ensalzados o neutralizados, hay una conexión vital con el vínculo dadaísta.

Esta manifestación tardía del modernismo o precursora de lo posmoderno, saca a la luz una iconografía exuberante, consumista y frívola que despertará el interés del contexto europeo, saturado por el racionamiento y la austeridad. La nueva teoría, basada en la elección de motivos que eran planos por naturaleza (como los comics) y que lograba además incorporar objetos reales a la pintura moderna convirtiéndolos en objetos de arte, fue cuestionada desde su origen¹⁹, tal como refleja Tom Wolfe (1976):

19. Es importante destacar que, a pesar de que el pop art cuenta con la institucionalizada red de coleccionistas y marchantes, no fue respaldado por la élite teórica del arte como su antecesor.

Pero ¿no era eso realismo? De ninguna manera, todo lo contrario. Alloway, el inglés que acuñó el término Pop Art: los comics y marcas comerciales que gustaban a los artistas pop no eran representaciones de una realidad externa. Eran sistemas hechos a base de los signos que habían llegado a ser un lugar común en la cultura ame-

ricana. Al ampliarlos y darlos al lienzo, lo que hacían estos artistas era sacarlos de su condición de mensajes para convertirlos en algo que no era mensaje ni imagen de la realidad externa (p. 99).

Por tanto, la revisión neodadá que incluye al pop configura: en su nueva concepción del artista autónomo, libre de la voluntad de ilustrar los hechos; en su propuesta artística a través de imágenes y materiales desechados por la sociedad de consumo; y en la dificultad del espectador de acercarse a lo insólito, una nueva concepción del arte ampliada. Sólo tras este paso decisivo es posible contextualizar las complejas manifestaciones conceptuales y las experiencias artísticas materializadas en el cuerpo, en la tierra o en el entorno virtual del arte posterior.

A estos aspectos claramente trascendentales para la evolución del arte se unen otros de valor simbólico que recubren a este periodo de un halo de controversia que aún perdura en la actualidad tales como: el aura de extravagancia y espectacularización del artista que protagonizó, de forma emblemática, Andy Warhol²⁰, o la dificultad de acercamiento del espectador a obras que simbolizaban lo irrisorio de cualquier creación tras la extrema sordidez de los hechos acaecidos.

Es fundamental destacar también la emergencia de otras acciones más complejas que fructifican en el ascenso del happening, la performance o el propio cuestionamiento de la perdurabilidad de la obra de arte.

20. Este artista inaugura una etapa marcada por la instauración de una iconografía propia reflejo de la sociedad de consumo norteamericana. La utilización indiscriminada de productos de mercado y sus repeticiones en serie constituye un legado no sólo en cuanto al valor que asigna a objetos vulgares, sino porque cuestiona el concepto de arte desde sus estratos más esenciales. El aura de polémica que rodeó al artista no debe minimizar la trascendencia de su legado ni reducirlo a aspectos vinculados con la mercantilización del arte ya que su acción irónica arrastra una dura y fuerte crítica del sistema cultural americano de los 60.

4.3. Dos Costas. En El Seno Comienzan Las Bifurcaciones

Con el traslado focal de Europa a Estados Unidos, ya se ha corroborado la "presión" que el contexto con una fuerte carga o herencia artística imprime a sus realizaciones. A pesar de la consideración del escenario americano a principios de siglo y en este estudio como virginal, las décadas que suceden hasta que tiene lugar la bifurcación en dos centros culturales será decisiva a la hora de configurar las peculiaridades que diferenciarán estos focos americanos.

Esta incipiente ramificación del escenario resulta simbólica en cuanto representa el valor que el contexto ejerce en la materialización del arte y, a la vez, la imposibilidad de permanencia de una única alternativa artística dominante a partir de la diseminación focal.

De este modo, en el mismo seno de la modernidad, en la década de los cincuenta, se inicia un proceso de descentralización del arte que poco a poco se irá ampliando a nuevos y viejos contextos, incluido el europeo. La actividad artística y gubernamental unen sus esfuerzos y en esta década la formación de museos y colecciones en el escenario norteamericano gira en torno a dos focos diferenciados: las costas neoyorquina y californiana.

A lo largo de la década de los cincuenta Nueva York ya se había alzado con el distintivo de centro cultural internacional por antonomasia. En las décadas que siguen, a pesar de la multifocalidad que esta tesis defiende, será indiscutible su valor como núcleo cultural dictaminando y discriminando las creaciones que han de ser estimadas por la cultura globalizada.

Ya se ha comprobado la repercusión que la apertura de la galería del italiano Leo Castelli en Nueva York tiene para la acogida allí del arte pop que, si bien no contó con el apoyo de teóricos

y críticos como su antecesor, inauguró entre marchantes y coleccionistas un éxito sin precedentes que no dudaron en captar los medios de comunicación.

Mientras la costa neoyorquina se caracteriza por un panorama más o menos calmado, la costa californiana se configura a partir de unos presupuestos asociados a la marginalidad cultural que, de partida, imprime la lejanía del foco por excelencia: Nueva York. Este contexto, al margen del prestigio de las actividades neoyorquinas, configura un arte de carácter más contestatario, en consonancia con la situación política y social que en la década de los sesenta culmina en acciones como la manifestación en San Francisco en mayo de 1960. La alternativa artística californiana, representada de forma cada vez más importante por formas artísticas alejadas de la mercantilización, contribuyó a la configuración de una imagen vinculada a la contracultura. Este hecho fue reforzado por la revisión de la educación artística en Estados Unidos y por el auge de la educación universitaria gratuita:

En las universidades y los colegios que fueron surgiendo como respuesta a la demanda de la cada vez más numerosa población del Estado se insistió en unos contenidos de las artes visuales que defendían la expresión personal y el desarrollo individual. Además, la educación pública ofrecía a los artistas nuevo y abundante apoyo económico, así como posibilidades para exponer distintas a las que existían en los canales normales de la economía artística centrada en Nueva York (Crow, 2001, p. 77).

Esta sensación se materializa en creaciones que recurren al collage y al ensamblaje como forma de reutilizar los materiales y las fuentes artísticas ya consolidadas por la historiografía, en particular, en la revisión dadá. Thomas Crow (2001) narra cómo "a los artistas de California, que llevaban mucho tiempo excluidos de la participación en cualquier tipo de economía artística real,

les atraía la barata disponibilidad del collage y del ensamblaje" (p. 27). El mismo autor profundiza en su obra en las notables diferencias entre ambos contextos y determina así el impulso diferente que empuja a los artistas en el contexto de la costa oeste a experimentar el proceso creador rescatando la raíz dadaísta: "A nivel cognitivo, explotaron esas técnicas con el fin de dotar de sentido a su propia marginalidad, reciclando los desperdicios de la opulencia de la posguerra en nuevos dispositivos provocativos y desviados de la norma" (Crow, 2001, p. 27).

La revisión de dadá pronto supera estos límites para albergar las creaciones nacidas bajo el impulso de un artista vinculado a este movimiento pero que superó cualquier tipo de adscripción a una determinada manifestación artística: Marcel Duchamp. La repercusión de la primera retrospectiva de este artista organizada por el Museo de Pasadena en 1963, tuvo unas consecuencias rotundas en los artistas californianos. A este evento siguieron otros similares en Europa, lo que contribuyó a una revalorización que la actualidad está consolidando.

4.4. Tras El Pop

Al auge en Estados Unidos del Pop Art sigue, de forma destacada, el apogeo minimalista que, con sus estructuras primarias, perfila el inicio del fin de la modernidad. Las tendencias asociadas a esta vía y que, contemporáneas a ésta, obvian el contenido formalista que subyace a la concepción minimalista y que promulga un periodo de austeridad formal tras el agotamiento producido por el pop, darán paso a otro tipo de experiencias ramificadas en el arte de la tierra o el arte conceptual, que adquieren vital importancia en el territorio europeo. Estas acciones, vin-

culadas en primera instancia a la escena americana, encuentran un paralelismo significativo en Europa de manos de Fluxus que, en su intento de recrear el arte total a partir de la interdisciplinariedad, y de su conexión con dadá, prueba la descentralización del arte de la que se ocupa el próximo capítulo.

La dificultad de establecer una línea protagonista en un periodo en el que confluyen experiencias artísticas como el op art, el minimalismo o la verdadera desmaterialización del arte que supone el advenimiento conceptual es clara, lo que muestra la diseminación focal que, de manera irreversible, marcará el estado del arte en la segunda mitad del siglo XX.

Prueba de esta dispersión internacional son las muestras paralelas que una misma orientación artística adquiere en contextos diferentes. Algunas de estas bifurcaciones tienen lugar a ambos lados del océano y, al margen del lugar donde se originan, comienzan un periodo de intercambio propiciado por la superación de la visión regionalizada del arte de comienzos del siglo XX que facilitan, de manera incuestionable, las mejoras tecnológicas. Algunos ejemplos significativos de esta idea son: la correspondencia entre el expresionismo abstracto americano y manifestaciones artísticas como las gestadas también bajo el influjo del surrealismo de manos de Cobra²¹ o el equivalente neodadaísta que el viejo continente denomina nuevo realismo²².

Las poéticas que emergen a partir de los sesenta y setenta enlazan ya con un tipo de arte nuevo en el que intervienen factores diferenciadores como: el concepto de identidad, las acciones procesuales o las revisiones del pasado gestadas a partir de unos condicionantes nuevos, los de la posmodernidad.

21. Este acrónimo a partir del nombre de sus lugares de origen: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, ejemplifica la extensión territorial de una misma práctica artística nacida en dos contextos completamente alejados.

22. De forma puntual, y como ejemplo de la ampliación de contextos para el arte, resulta también significativa la implicación en el origen del pop en Londres de un grupo de artistas australianos entre los que destaca la figura de Sidney Nolan o el hecho de que en 1964, un americano ganara por primera vez el premio que la Bienal de Venecia concedía.

5. Consecuencias Para El Arte 2

Es un hecho constatado: el traslado focal que vive el arte de Europa a Estados Unidos corresponde con el traslado del centro mundial de París a Nueva York iniciado tras la Segunda Guerra Mundial.

La consolidación de la vanguardia en el escenario americano pone en marcha unas reglas de juego nuevas para el arte entre las que destaca la consolidación de su valor como proyector del potencial cultural de un país. La hegemonía estadounidense inicia un ciclo en el que los países adquieren verdadera conciencia del valor comunicativo del arte para su sociedad y de forma extensible para ámbito internacional. Esta idea, asumida o heredada de forma natural por las regiones europeas hasta ese momento, adquiere en este contexto un valor o un grado de utilidad nuevo.

Estos nuevos impulsores del arte logran un producto netamente nacional sin olvidar su imbricación con todo lo europeo y, tras una búsqueda desesperada, llegan al nacimiento de una imagen autóctona pero en constante diálogo con el pasado, lo que demuestra que era el único paso posible para el avance del arte.

A esta nueva concepción de regionalismo ampliado, en la medida en que es receptor y conocedor de múltiples vías anteriores, se suman nuevas conquistas para el arte y por tanto para su materialización que a continuación se consideran:

-Se produce un giro trascendental en el mismo seno de la creación en relación a la consciencia.
Si ambas manifestaciones, tanto la europea como la norteamericana de la primera mitad

del siglo XX, son fruto del momento en el que surgen, el segundo contexto, en su versión "despolitizada", asume una forma de afrontar la creación artística en relación a la consecución de unos objetivos concretos, al margen de la antagónica acepción del arte por el arte arraigada en Europa. Por tanto, se percibe una diferencia fundamental entre un arte europeo: con una conciencia muy activa de la historia; y un arte norteamericano: más pragmático, más abierto hacia la actividad y más centrado en la producción de objetos.

Es manifiesto el esfuerzo americano por alejarse de la representación por sus connotaciones tradicionales. En este temor por evocar las realizaciones europeas imbuidas de un humanismo hostil, paradójicamente, dificultan el desarrollo del arte por el propio arte. Guilbaut (2007) narra cómo:

La vanguardia retuvo restos de conciencia política, pero desprovista de dirección. Su arte se había vaciado de contenido político por el uso del mito. Pollock, Rothko, Gottlieb, Newman -los pintores vanguardistas que hablaban de su arte- no rechazaban la historia porque estaba allí con todos sus horribles rasgos, intentando morderles el pescuezo (p. 210).

Para el mismo autor, estos artistas: "No evitaban los problemas de la época, sino que los transformaban en otra cosa: transformaban la historia en naturaleza" (Guilbaut, 2007, p. 210). De este modo, el arte se libera en su apariencia de la carga limitadora política que afrontan sectores ajenos al arte.

En relación a esta idea deben exceptuarse las manifestaciones mejicanas cargadas de controversia a las que ya se ha hecho referencia²³. En estas creaciones la carga contestataria se invierte alcanzando altas cotas de compromiso.

-El periodo analizado debe ser valorado en relación al alto grado de teorización que el arte asume de forma progresiva. Tom Wolfe (1976), afirma a este respecto: "El arte moderno se ha vuelto completamente literario: las pinturas y otras obras sólo existen para ilustrar el texto" (p. 11). El periodo que ocupa a este capítulo es especialmente representativo de esta idea en cuanto a que la teoría deviene de pensadores y no de los propios artistas. En relación a esta teorización -de indudable origen europeo-, destaca la fuerza del manifiesto como texto no ya que apoya a la obra, sino que la precede.

Con el progresivo avance del siglo XX se produce un proceso paralelo en el arte en el que la fundamentación teórica poco a poco irá suplantando a la iconografía tradicional en su protagonismo, enlazando con la furiosa labor iniciada por las vanguardias artísticas de principios de siglo. De cualquier modo, "ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan" (Marchán, 1994, p. 12), debe analizarse desde los presupuestos que la originan. Si anteriormente, la obra representaba la reflexión de un individuo concreto, que a su vez adquiriría la forma de un objeto inventado, ahora el artista parte de un estímulo que genera en él una reflexión "materializada" y que, en la mayoría de los casos, habrá de completar el espectador, al que se le une la dificultad del medio por el que le llega, al que no está habituado. Es tal la repercusión de este hecho

23. Como hecho paradigmático de esta vía de contestación social destaca el revuelo despertado a raíz del mural realizado por Diego Rivera en 1933 para el Rockefeller Center que incluía un retrato de Lenin.

en el público que, para M^a José de los Santos (2004) el arte "pierde su funcionalidad" (p.35).

-Desde Estados Unidos emerge un valor nuevo como causa directa de elevar a la categoría de arte al simple hecho de elección y al proceso mental del artista, que fructifica en el marcado carácter procesual del arte contemporáneo²⁴. Es fundamental la labor que los expresionistas abstractos ejercen al poner el acento en el proceso creativo de la obra de arte, estableciendo así una relación entre obra y artista nueva y, de forma inédita, visible. Javier Chavarría (2002), describiendo el *dripping* que introdujo Pollock, afirma cómo "la superficie del cuadro, siempre vertical, había sido paisaje pero nunca terreno; nunca antes un artista había pisado la tela immaculada y reverencial" (p. 18). Para el mismo autor la trascendencia de esta acción estaba en que:

Esta actitud tan irrespetuosa como fraternal del artista suponía una nueva vinculación del artista con el propio proceso artístico, que ganaba tal protagonismo que llegaba incluso a independizarse. De la idea de la obra como resultado final se pasó a una idea de trabajo artístico que contemplaba y valoraba el propio devenir (Chavarría, 2002, p. 20).

Este hecho, que enlaza con otras revelaciones como el ready made o el collage, tendrá graves repercusiones en el arte posterior. Uno de los cambios fundamentales del arte actual parte de su génesis y afecta de modo directo a la comprensión de la obra de manos del espectador. Giulio Carlo Argan destaca las consecuencias de la sustitución del impulso creativo fundamentado en la teoría por el que potencia la poética, el hacer que

24. Esta tendencia será desarrollada de forma más amplia en el próximo capítulo.

inicia de forma emblemática Jackson Pollock. A este respecto, el mismo autor resulta clarividente cuando afirma: "El artista existe, y existe porque hace; no dice lo que quiere hacer en y por el mundo, pues le corresponde al mundo darle un sentido a lo que hace" (Argan, 1975, p. 634).

-Ya se ha mencionado cómo el expresionismo abstracto americano inaugura una etapa en la que el arte de vanguardia es acogido en museos e instituciones públicas que, en una estrategia política, intentarán a toda costa mostrar sus tesoros nacionales a fin de labrarse la imagen de país no sólo poderoso económicamente, sino también rico en cultura. Este interés o necesidad por buscar una imagen autóctona que demuestre su riqueza artística, deriva en una absoluta consideración del arte como mercancía.

A la pregunta que hace Arthur C. Danto (1999) en torno a las razones del rápido ascenso al triunfo del expresionismo abstracto, él mismo establece una razón fundamental al considerar:

Pero pienso que una respuesta podría tener que ver con el hecho de que, en contraste con la pintura tradicional, las telas del expresionismo abstracto sólo podían ser arte. No pudo jugar un rol social en murales, por ejemplo, o encajar dentro del trabajo artesanal de la pintura tradicional. Tenía realmente sus propios impulsos, externamente reforzados por los impulsos del mercado, y de ahí que haya existido, más que nada para ser coleccionado (p. 118).

La mercantilización del arte traía consigo la tiranía de lo nuevo aplicada a la propuesta innovadora de la obra de arte respecto a su contexto (ya de ámbito internacional puesto

que si no, no era lo suficientemente nuevo) y respecto a la forma de ejecutarla el artista, libre ya de la supeditación a lo acabado.

Esta denuncia de la pintura que se hacía en aquellos momentos en Norteamérica estaba en consonancia con la tradición de la vanguardia modernista. Lo esencial era ser moderno, encontrar algo "nuevo". Se daba la voz a la sospecha de que los artistas estaban empleando los trucos del oficio para permitirse el empaquetar un producto sin vida pero acabado y listo para el consumo. Había una energía nueva bullendo en el país, y ninguna obra realizada de acuerdo a los viejos moldes estériles podía albergar la esperanza de capturarla. El nuevo arte, se decía, debía pues desconfiar de la facilidad y la pericia que acompaña a las habilidades adquiridas, de las atrasadas técnicas del viejo mundo (Guilbaut, 1999, p. 90).

El mercado consumismo que caracteriza a esta época y que potencia la emergencia de lo nuevo, a veces se traduce en la aparición de un pseudoarte interesado en cuestiones exclusivamente innovadoras, más allá de su aportación para el arte. De hecho, mucho de lo que se produce ni siquiera llega a la masa, se queda en la élite la cual se rodea de productos "triviales y kitsch".

- Emergen nuevas gramáticas visuales e iconografía de la civilización de la imagen (baste citar como ejemplo los recursos mediáticos del pop art).
- Con el expresionismo abstracto culmina un periodo de consideración del artista que enlaza con la concepción romántica. Hauser A. (1975) muestra estas equivalencias en su caracterización del Romanticismo:

Huir de la realidad a un mundo ficticio, como una especie de <<escapada hacia la enfermedad>>, era algo completamente ajeno a la concepción prerromántica del arte. El Romanticismo es el primero en convertir en requisito de la creación artística la superación de la realidad habitual y su rechazo en condición de la perfección artística, a la que se comienza a contraponer el éxito externo (p. 28).

El mismo autor ve en el Romanticismo un impulso más acusado de romper con los convencionalismos anteriores y así manifiesta cómo los artistas románticos, en esa búsqueda producen "la más paralizadora de las convenciones: la búsqueda de lo primitivo a toda costa" (Hauser, 1975, p. 52) que, en el seno de la abstracción expresionista, Greenberg convertirá en pureza. Con esta acción "el artista libre, vital ingenuo, ocupaba el lugar del artista académico, tradicional, preocupado por el pasado" (Bozal, 2004, p. 19).

Valeriano Bozal (2004) comparte ese carácter romántico del artista creado por Greenberg: "la concepción kantiana de genio, que alentó las propuestas románticas en sus diferentes versiones, reserva para éste la singularidad de lo excepcional, pero tiene consecuencias para todos: todos desearían ser como él" (p. 21). El aura de Pollock residía en el impulso y actuaba como símbolo del triunfo de su descubridor. La significación de su acción determinaba la configuración de un nuevo artista, netamente americano.

La asimilación de la sociedad mediatizada que el arte pop manifiesta posteriormente, supone un cambio trascendental en la concepción que el público tiene de la figura del artista, así como para el propio creador, llegando a sus cotas más altas en relación con la fama que proyecta el artista, ahora parte visible del producto. Thomas Crow (2001) con-

traponer lo que denomina el "viejo modelo", en referencia a los artistas del expresionismo abstracto, a uno nuevo que se genera a partir de los sesenta que supone la "progresiva profesionalización de los artistas" (p. 164).

Este hecho actúa como un punto de inflexión a partir del cual se instaura un periodo dominado por el pragmatismo como única posibilidad de raciocinio que desemboca en la concepción que predomina en la actualidad.

-Este periodo perpetúa la conquista de la vanguardia parisina de liberar al cuadro de las limitaciones representacionales. Hacía ya mucho tiempo que no era una imposición, sino la simple elección del artista. Greenberg (2002) a este respecto añadía:

El cuadro se ha convertido hoy en una entidad que pertenece al mismo orden de espacio que nuestros cuerpos; ya no es el vehículo de un equivalente imaginado de ese orden. El espacio pictórico ha perdido su <<interior>> y se ha hecho todo <<exterior>>. El espectador ya no puede escapar de su espacio real para penetrar en ese otro espacio (p. 158).

-Esta enumeración de cambios asociados al arte había de encontrar una respuesta en la esfera formativa del individuo, que se materializó en la Educación Artística²⁵. Fernando Hernández (2003) indica cómo a las vías que proponían una actualización del sistema siguió un cambio de enfoque:

25. En 1947 se publica en Nueva York *Desarrollo de la capacidad creadora* de V. Lowenfeld, de repercusión internacional.

A estas visiones siguió (que no constituyó), después del triunfo aliado en la Segunda Guerra Mundial, una concepción de la Educación artística basada en la necesidad de autoexpresión y libertad individual que sirviera de contrapunto a las experiencias totalitarias vividas en Europa (fascismo, nazismo y stali-

nismo) y que favoreciera el ideal de un individuo democrático, respetuoso de los diferentes puntos de vista y portador de los valores que habían triunfado en la contienda bélica (p. 31).

Las grandes dimensiones de los hechos acaecidos y las graves consecuencias en Europa contribuyen a que la sustitución como sede de París a Nueva York tenga lugar fácilmente, sin disputas, en un proceso lento pero imparable. Serge Guilbaut resume este período con la siguiente afirmación:

La historia cultural del periodo de posguerra es la historia de la reconstrucción de la cultura norteamericana sobre las nuevas bases establecidas por los cambios en la economía mundial en general y en la economía norteamericana en particular. Es la historia de una transevaluación de los valores culturales, una re-evaluación de los signos culturales (2007, p. 25).

La narrativa de Greenberg es muy profunda, pero llega al final con el pop, sobre el que nunca fue capaz de escribir sino desdeñosamente. Llegó al final cuando el arte llegó a un final, cuando el arte, tal como era, reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna manera especial. Empezaron a aparecer consignas como <<Cualquier cosa es una obra de arte>> o el de Beuys <<Cualquiera es un artista>>, lo cual nunca había sucedido en ninguna de las grandes narrativas que identifiqué. La historia de la pesquisa del arte por la identidad filosófica había terminado. Y ahora que eso terminó, los artistas fueron liberados para hacer cualquier cosa que quisieran.

Arthur C. Danto. Después del fin del arte.

CAPÍTULO 4.
LA
DESCENTRALIZACIÓN
DEL ARTE

Con anterioridad se ha incidido en la dificultad progresiva de esta síntesis paralela a la evolución temporal de los hechos que suceden en torno a lo que este estudio denomina la desmaterialización de la obra de arte.

En relación al otro eje de estudio de esta investigación, el que atiende a la disipación de los regionalismos, es esencial destacar la fragmentación que caracteriza al periodo que desarrolla este capítulo en el marco de la extensión territorial del arte tras la suma del espacio americano. La metamorfosis del concepto desde lo local a lo general deriva de la simultaneidad de áreas focalizadas que pugnan por el reparto del poder cultural una vez que Norteamérica ha cumplido su objetivo de alzarse como configurador del panorama internacional a través de creaciones "netamente" genuinas. En este proceso confluyen las intenciones de regionalismos de larga tradición como son el italiano o el alemán que, saturados por la "superficialidad" del arte americano, proponen alternativas que optan por la implicación del arte en la vida.

El capítulo anterior anticipa la configuración de un escenario ampliado para el arte occidental, el norteamericano. El nuevo continente, que para los artistas europeos representaba la libertad de la desvinculación de los fuertes condicionantes artísticos o políticos europeos, se convierte, en sólo unas décadas, en el referente internacional por excelencia, y Nueva York, en sede indiscutible de la modernidad. Del mismo modo, se produce un fenómeno interno de similares consecuencias: el contexto americano pasa de una desconsideración generalizada hacia la actividad artística autóctona a principios de siglo, que permanecía vinculada a expresiones tradicionales y aferrada a una visión regionalista, a un súbito y repentino interés por las manifestaciones pro-

pías, sólo proporcional al descubrimiento del poder del arte en la consolidación de una imagen nacional fuerte culturalmente. Este traslado supone para el arte la anexión de un vasto territorio, libre del peso de la tradición y ávido de nuevas experiencias, factores que confluyen en el rotundo éxito del producto genuino americano. Sin embargo, una vez que el cambio de sede de París a Nueva York se ha efectuado, y que el escenario del arte ha sido ampliado en nuevos horizontes territoriales y experimentales, comienza la fragmentación, tal como muestra la bipolaridad de las costas neoyorquina y californiana.

El culmen formalista que supone el Expresionismo Abstracto consolida una imagen norteamericana que será proyectada al resto del mundo; su contestatario, el Pop Art, a pesar de su carácter claramente opuesto respecto a la expresión anterior, contribuye a fortalecer la imagen cultural de Norteamérica tan ansiada. Sin embargo, la pérdida de credibilidad que conlleva su posicionamiento y su sometimiento a condicionantes triviales para el arte tales como la superficialidad del mercado, facilita la alternancia a otros ejes culturales que, como Berlín, destacan con creaciones de un alto valor contestatario. Este tránsito por nuevos contextos no acaba con la vanguardia americana, más bien, todo lo contrario, tal como demuestra el auge del minimalismo en Nueva York y la trascendencia de su acción para el arte europeo. Por tanto, la descentralización del arte comienza a hacerse efectiva.

1. El Compromiso Del Arte

La tradición europea en este periodo recupera parte de su hegemonía en arte no sólo a través de significativas tendencias artísticas que relevan a Estados Unidos por su valor contestatario iniciado ya por la costa oeste, sino que también viene determinada por la diferente lectura que el contexto europeo hace los hechos que ha vivido en primera persona.

1.1. La Vieja Europa

Del mismo modo que en las primeras décadas del siglo pasado, el arte inicia un giro o migración a un nuevo continente libre del peso de la tradición, libre de batallas que enfrentar, y libre del entorno hostigado por los conflictos, llega un momento en que la complejidad del arte que comienza a surgir y que emerge de nuevas inquietudes, sólo pueden solventarse en un territorio de larga tradición. Los recursos para la permanencia en la vanguardia del arte de las creaciones americanas pronto sucumben y la falta de sedimentación histórica para acoger un arte encriptado, conduce a la búsqueda de lo nuevo en viejos contextos. Para Herschel B. Chipp (1994), la tradición clásica ofrece a los europeos "puntos de anclaje contra los cuales el revolucionario puede actuar con cierta seguridad" (p. 629). El mismo autor prosigue:

Ello contrasta con los norteamericanos contemporáneos, quienes, faltos no sólo de un oponente claramente definido (como la Academia o el Salón), sino también del hábito de teorizar en términos de categorías, tienden, en sus creencias primarias, a confiar en la supremacía de los sentimientos y de las ideas individuales (Chipp, 1994, p. 629).

Desde el momento en que el arte inicia el camino hacia la desmaterialización real, es decir, desaparece objetualmente para adquirir la forma de un concepto, el contexto americano se ve forzado a aceptar tendencias que sólo Europa es capaz de acoger en su radicalidad más extrema, como ejemplifican las derivaciones conceptuales a través del cuerpo.

Los motivos para este giro hacia la hegemonía compartida pueden basarse también en que quizá sólo tiene una auténtica razón de ser el arte del compromiso en el terreno donde es verdaderamente necesario ese compromiso o quizá, sólo es posible la pérdida de fisicidad en un contexto donde el factor del producto aún no tiene las dimensiones del escenario americano.

Este proceso de descentralización se lleva a cabo con el consentimiento americano que pasa por el beneplácito del reconocimiento que los artistas europeos deben a la vanguardia iniciada por ellos mediante el expresionismo abstracto, a la que siguen la revisión dadá y el arte minimalista.

Al triunfo del expresionismo abstracto y a la saturación formal promulgada por Greenberg, siguieron manifestaciones de protesta a ambos lados del océano que eclosionaron de formas diversas. Roselee Goldberg (1996) afirma cómo "muchos artistas sintieron que no podían aceptar el contenido esencialmente apolítico del abrumadoramente popular Expresionismo Abstracto" (p. 144).

Es así como acaba el reinado del arte preocupado por sus reglas internas que aún el minimalismo retoma y que en el contexto europeo parece inviable. Tanto Estados Unidos como Europa necesitan un arte por lo social que, debido al pasado reciente, adquiere en este último entorno

mayor preponderancia y se materializa en creaciones como el arte povera a comienzos de los setenta. Esta denominación parte del crítico italiano Germano Celant a través de su manifiesto de Arte Povera vinculado a exposiciones que, bajo el mismo nombre, fueron presentadas en Génova y Bolonia en los años 1967 y 1968. En relación al fenómeno de la crítica en Europa, Thomas Crow (2001) destaca la aparición de la figura del *free lance*, que: "descubren, agrupan y promocionan a los artistas que eligen en base a una idea sobre las necesidades del arte y el estado de la cultura" (p.145).

1.2. Nuevos Y Viejos Contextos

La pugna por la supremacía cultural entre París y Nueva York continúa vigente en las décadas que siguen al triunfo del expresionismo abstracto americano y a la consolidación del arte gestado en el nuevo continente que supone el neodadaísmo y, en particular, el pop art. Esta situación repercute en las relaciones artísticas mediadas por los intereses de ambos territorios que continúan en pugna por el reinado cultural, lo que da lugar a un flujo de intercambio nuevo entre América y Alemania Occidental libre de este tipo de rivalidad.

Y fue Alemania occidental concretamente la que demostró que estaba mucho más preparada que Nueva York para respetar las libertades de los artistas con el legado del expresionismo abstracto y para aplaudir el retorno de los impulsos corporales vetados (Crow, 2002, p. 100).

La mirada que los viejos contextos depositan en el continente americano durante la vigencia del expresionismo abstracto se mantiene aún cuando el neodadaísmo y su versión pop, hacen apari-

ción. Este hecho da lugar a la confluencia de atención y, por tanto, a la simultaneidad del ataque ante la aparente superficialidad con que el pop parece vanagloriarse, así como ante la neutralidad de la acción minimalista. Sólo en revisiones posteriores que como ésta proponen una reorganización esencialista del panorama, parece advertirse la trascendencia del objeto pop. En relación a esta idea, resulta también reveladora la determinación con que Hal Foster (2001), en respuesta a un sector de la crítica anterior, establece como distinción fundamental entre los artistas referenciales del siglo XX: "Un indicio de nuestra diferencia era que el ángel con el que luchábamos era Marcel Duchamp por mediación de Andy Warhol, más que Picasso por mediación de Pollock" (p.11).

El relevo alemán resulta especialmente significativo en relación a la búsqueda de identidad que más adelante se expone. Valeriano Bozal (1993) manifiesta cómo "el nacionalsocialismo secuestró la tradición alemana, se proclamó su heredero y dijo llevarla hasta sus últimos extremos, hasta su cima" (p. 85). La acción de los nuevos representantes alemanes pasó por la recuperación de esa tradición, de su identidad, y tal fue el impulso de su propuesta que: lo que en principio parecía una tímida contestación al expresionismo americano, adquirió tal contundencia que se alzó como alternativa de vanguardia por excelencia confirmando, posteriormente, el regreso de la pintura.

En este nuevo contexto confluyen, a principios de los 60 artistas como Gerhard Richter y Sigmar Polke. Este último, siguiendo la vía pop que proponía Richter e impresionado por la visión del americano Twombly, llevó a sus últimas consecuencias la opción de desvincular la expresión

artística de cualquier consideración que incluyera talento artístico y así, cumplir lo que Thomas Crow (2001) confirma como "el deseo de socavar completamente el concepto de identidad artística" (p. 102). El mismo autor proclama la significación del hecho de Polke:

Ningún artista americano importante había demostrado hasta entonces semejante disposición a renunciar a la más mínima propaganda de pericia y refinamiento, a entablar relaciones con el poco respetable anonimato de los no cualificados y los indeseables de la sociedad (Crow, 2001, p. 100).

La concepción del arte desarrollada en Europa en base a un intercambio constante con América, choca con la aparente superficialidad del pop que, a pesar de su origen paralelo en ambos escenarios, irrumpe de forma más relevante en Estados Unidos. Los artistas europeos tienen que luchar contra la excesiva mercantilización del arte impulsada por América donde, además, es evidente la tendencia a no acoger propuestas europeas. En este contexto, resulta paradigmática, así como controvertida, la figura del artista alemán Joseph Beuys. Valeriano Bozal (1993) es determinante a este respecto: "la obra y la actividad de Beuys situó a Düsseldorf y a Alemania en el centro del nuevo arte europeo y permitió hablar, como ya se ha dicho, de focos artísticos" (p. 84). Beuys contribuyó a depositar las miradas internacionales en territorio alemán que, en la década de los ochenta, y gracias a la recuperación del expresionismo alemán, se consolida como centro del nuevo y vigoroso arte europeo.

Estos dinamismos, unidos a otras focalidades que, como la italiana, recuperan la determinación de épocas pasadas, confluyen en la configuración de un escenario multifocal, fragmentado, en el que determinadas corrientes artísticas o de pensamiento son canalizadas de modos diversos

pero bajo un imperativo cada vez más común. Como consecuencia, el fenómeno artístico es considerado como un hecho general simultáneo.

Este proceso de apropiación de identidades culturales refleja la capacidad de supervivencia del arte por encima de la atadura del contexto, lo que desprecia, a su vez, la idea de los regionalismos en el arte más actual. Es de este modo como para Ángel Trimarco (1991):

LA OPOSICIÓN EUROPA/AMÉRICA NO ES MÁS QUE UN ESLOGAN. La Europa de la ideología y de la búsqueda tenaz del sentido, de la utopía, del trabajo en torno a los significados y a sus intrincadas relaciones. La América del esplendor lingüístico y de la suavidad de la superficie, de la indiferencia y del anonimato. En resumen, cede la oposición Beuys/Warhol tantas veces evocada. Es la imagen de Europa y de América, construida bajo sus nombres y sus figuras, la que se deshace y se complica (p.61).

En la extensión territorial que protagoniza este capítulo, además del valor geográfico, debe ser valorado el aspecto temporal que, del mismo modo, tiende a unificarse. Los ciclos distintos que posibilitaban en unos contextos avances que en lugares lejanos ni se sospechaban, da paso a ciclos compartidos en los que artistas de ámbitos diferenciados comparten las premisas de la posmodernidad que cada vez tienden a ser más comunes. Resulta significativa la puntualización que Edward Lucie-Smith (1998) hace en relación a esta ampliación de cómo en la década de los ochenta es un hecho consumado que: "Aunque Nueva York seguía siendo el árbitro del gusto, ya no era inevitable que los principales artistas encontraran necesario vivir y trabajar en la ciudad" (p. 218).

2. Un análisis horizontal

El nuevo panorama que defiende la recontextualización de los hechos en esta investigación no puede limitarse, tras lo expuesto, a la recuperación de la hegemonía artística europea, en la que reside el germen posmoderno. Este planteamiento no tendría sentido en la ampliación y en la fragmentación propuesta, que generan un proceso de progresión a la simultaneidad que ha de ser destacado, pues constituye la estructura física y conceptual sobre la que subyace la situación artística actual, cuyos paradigmas giran en torno a conceptos como eclecticismo y homogeneización.

De esta forma, se inicia la verdadera fluctuación entre regionalismos dominantes, que parten de los recursos que la tradición cultural de cada país o región rescata, y que germina en la construcción de un contexto ampliado a ambos lados del océano en el que, en tan sólo unos años es difícil concretar la raíz regional que origina cada tendencia ya que, con leves matices, comienza a emerger un proceso de simultaneidad de tiempos, espacios y concepciones inusitada. Para Josep Picó (1998), el fundamento de la confluencia de acontecimientos, así como nuestra conciencia del tiempo, son consecuencias del desarrollo de la tecnología, y producen una situación determinada por estos nuevos condicionantes: el fin de la modernidad.

La tecnología de la información ha producido fundamentalmente dos cosas: tiende a reducir los acontecimientos al plano de la simultaneidad y tiende además a informar sobre todos los hechos, eliminando las selecciones -realizadas sobre todo por los grupos dominantes- que confirmaban la historia como un tejido unitario en el cual podía imaginarse un desarrollo y un progreso (p. 48).



Fig.:14. MICHELANGELO PISTOLETTO.
Venus de los trapos. 1967.

Esta nueva realidad multifocal sólo puede ser analizada desde un análisis multidiscursivo, transversal, en el que se destacan los ejes principales del arte del periodo y sus consecuencias en el camino hacia la homogeneización.

2.1. Propuesta De Recontextualización

La década de los sesenta inicia un periodo de rebelión que el contexto de posguerra había aletargado y, tal como manifiesta el arte en el reflejo de la sociedad que reproduce, se trata de un proceso que tiene lugar de forma simultánea en los focos que constituyen el escenario ampliado del arte aunque, evidentemente, de forma diferente.

De este modo, al protagonismo de la crisis y de la devastación ideológica de la primera mitad del siglo XX, sigue un periodo marcado por la agitación social y por la reivindicación, que culmina en las protestas sociales y las revueltas estudiantiles del 68, año emblemático de los disturbios en Europa. Simultáneamente, Estados Unidos comienza a padecer las consecuencias de su política internacional que, de manera especial, giran en torno a la guerra en Vietnam, conflicto mediado por los bloques antagónicos de la Guerra Fría que alientan, además, la carrera espacial, símbolo para ambos frentes del liderazgo científico y tecnológico.

A este panorama se suman sucesos complejos como el nacimiento del fenómeno de la contracultura que tiene, en el movimiento hippie, a su representante más mítico. Este estado de emergencia propicia, a partir de los sesenta, el impulso de comunidades y colectivos marginales que cobrarán fuerza de forma paulatina.

El eco de estos acontecimientos políticos y sociales se traduce en arte en el nacimiento de un sentido crítico agudo y tal como Anna María Guasch (2000) expone: "El arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante el hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico" (p.117). De hecho, a finales de esa década, algunos artistas como Dennis Oppenheim o Chris Burden ya proponen su propio cuerpo como terreno de experimentación artística.

La diversificación del panorama artístico en las décadas de los sesenta y setenta es tal, que resulta difícil establecer los límites interdisciplinares, así como los que determinan las tendencias protagonistas. No obstante, sí es posible afirmar, a partir de los sesenta, el traspaso del linde de lo artístico, al menos, tal como era concebido hasta entonces, consecuente con el traspaso del dominio de la estética al de la crítica, lo que no implica la eliminación de la vía formalista aunque sí su transformación.

Marchán Fiz (2001), en la estructuración del panorama artístico posterior al expresionismo abstracto, hace una distinción esencialista que explica la bifurcación general del arte a partir de la década de los 60¹. De esta forma plantea "dos alternativas iniciales: mientras unos movimientos profundizan en la renovación sintáctico formal -de un modo con frecuencia unidimensional-, otros articulan las dimensiones semánticas y pragmáticas" (p.11). Es decir, existe una vía continuadora del formalismo greenbergiano que, a pesar de su continuidad, someterá a continuo enjuiciamiento las concepciones heredadas. Frente a ésta, emerge una contestataria protagonizada por el pop, que vislumbra, en el regreso de la representación, el camino idóneo para superar la

1. Esta estructuración corresponde con la que el mismo autor utiliza en la Introducción de su propio texto en *Del arte objetual al arte de concepto*.

extenuada vía modernista de la abstracción y que inaugura un sentido crítico de graves consecuencias para el arte posterior. Por último, el mismo autor cita una tercera alternativa representada por los "planteamientos que desbordan el estatuto existencial de la obra y las nociones tradicionales del objeto artístico" (Marchán, 2001, p. 11). Esta tesis, tal como ha demostrado con anterioridad, concede a dadá, el monopolio de esta tercera opción que a través del neodadaísmo generado en oposición a la abstracción americana, inaugurará una senda de eliminación de convencionalismos y de apertura a propuestas insólitas.

A pesar de esta práctica estructuración de manos de Simón Marchán Fiz, es difícil desarrollar las múltiples y paralelas opciones que conforman cada una de estas propuestas. Sin embargo, sí es factible considerar que, de forma general, coinciden en una ampliación total del arte que permite al artista transitar y fluctuar por diferentes registros: minimalismo, arte de la tierra, arte povera, body art o happening. A este panorama caracterizado por el eclecticismo han de sumarse iniciativas derivadas de las anteriores o las que, como la tendencia informal o el pop, continúan activas. Sin embargo, el marco de análisis de esta investigación no contempla el recorrido historiográfico de las alternativas propuestas, sino el transitar con la obra de arte por los nuevos escenarios o los que recobran el valor perdido y, a la vez, incidir en los cambios esenciales que se producen en el objeto de arte.

El mismo proceso de ampliación y de diversificación de fuentes que el trascurso del arte va depositando en una tradición nueva, supone el incremento de los recursos de los que partir, por lo que el mismo concepto de progresión del arte se ve profundamente trastocado. De este modo,

frente a la opción de vanguardia representada de forma emblemática por el entorno parisino y al que releva el neoyorquino, el artista de la segunda mitad del siglo, ha de contestar a un panorama mucho más complejo en el que más que la superación de lo anterior, opta por la recopilación y por la revisión que culmina en el eclecticismo imperante.

A pesar de la manifiesta complejidad del panorama, es posible determinar algunas consideraciones generales:

-En primer lugar destaca la sustitución de una estructura de desarrollo del arte vertical, basada en la hegemonía de una manifestación imperante respecto a un contexto a la que se asocia, en consonancia también dominante, por una disposición horizontal que favorece la conexión y la interdisciplinariedad del arte, es decir, la fragmentación, auspiciada por la extensión territorial y la multifocalidad. Es de este modo como la línea histórica llega al final, porque no existe una sola línea. Arthur Danto (1999), en una visión algo más apocalíptica, proclama este fenómeno de ausencia de direcciones y con ello explica su deliberada afirmación del fin del arte: "Y esto es lo que quería decir por el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No es que el arte muriera o los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada narrativamente, había llegado al final" (p. 139).

Hal Foster (2001) incide en lo que denomina una "expansión horizontal del arte" en base a otros factores que confluyen en el mismo fenómeno:

Había una modernidad formal ligada a un eje temporal, diacrónico o vertical; en este respecto se oponía a una modernidad vanguardista que sí aspiraba a una ruptura con el pasado, la cual, preocupada por ampliar el área de competencia artística, favorecía un eje espacial, sincrónico u horizontal (p. 8).

Esta tendencia deriva de la simultaneidad de propuestas dispares o antagónicas que un periodo de tiempo concreto puede llegar a mostrar, proceso que, a su vez, tiene unas consecuencias directas en el público tal como confirma el mismo autor:

La expansión horizontal del arte ha depositado una enorme carga sobre los hombros tanto de los artistas como de los espectadores: cuando uno pasa de un proyecto a otro, debe calibrar el aliento discursivo así como la profundidad histórica de no pocas representaciones diferentes, a la manera en que un antropólogo entra en una nueva cultura con cada nueva exposición (Foster, 2001, p. 9).

- Otra consideración se fundamenta en que: a pesar de la fragmentación en el seno interno de Norteamérica y en el escenario internacional, que da paso al auge de contextos como el berlinés, Estados Unidos, con sede en Nueva York, prevalece como indicador cultural o como marcador del arte y, de su consideración o desprestigio de las creaciones artísticas, de su criba, depende, en gran medida, la categorización de lo artístico.
- Si hasta ese momento, el objeto de análisis, la tendencia artística imperante, había sido más o menos identificable, en el periodo que comienza, no tiene sentido un análisis lineal ni histórico por la dificultad de atisbar la tendencia predominante y los contextos en los que se produce. Paradójicamente, la conexión de los regionalismos, de los contextos, fructifi-

ca en una disipación de éstos y en el establecimiento de un periodo marcado por la coetaneidad de manifestaciones en tiempo, en espacio y en relevancia.

En un análisis comparativo del dinamismo de las décadas de los sesenta o setenta respecto a los siglos anteriores, no es aventurado considerar al arte pasado en base a un estaticismo que favorecía la visualización de un hilo conductor más o menos apacible y diferenciado. La convulsión histórica que acontece en el siglo XX: las dos hecatombes mundiales, las experiencias totalitarias o los múltiples avances científicos y tecnológicos, supone para el individuo-artista, tras la Segunda Guerra Mundial, el advenimiento de un estado de cuestionamiento necesario tras el fracaso del racionalismo de las primeras décadas que le hace transitar por múltiples medios, canales, conceptos, etc.

Harvey (1998) describe de forma demoledora el contexto general del siglo XX y concluye: "El siglo XX -con sus campos de concentración, escuadrones de la muerte, militarismo, dos guerras mundiales, amenaza de exterminio nuclear y la experiencia de Hiroshima y Nagasaki -ha aniquilado este optimismo" (p. 29), en referencia al positivismo emergente de principios de siglo y el auge del análisis científico. El arte ha de asumir esta situación y la única alternativa posible pasa por salir del estado de ensimismamiento en el que habitaba.

2.1.1. Los Límites Del Arte Por El Arte

El fin de la hegemonía formalista que constituye el minimalismo es contemporánea a otro tipo de creaciones que trabajan al margen de la pureza formal que éste propone y que más adelante se analizan. El contexto americano, aferrado a la tradición del arte por el arte promovida por Greenberg, opta por prolongar esta vía, aferrándose a lo que ya era asumida como su propia tradición.

Esta primera opción, desarrollada en el mundo anglosajón pero con un protagonismo dominante en territorio norteamericano, simboliza el incipiente camino hacia la simultaneidad o amplitud territorial del fenómeno artístico que sigue a la tradición de la primera mitad del siglo, estructurada en torno a ejes dominantes y de perfiles definidos. Un proceso similar tiene lugar en el nacimiento del pop por lo que también será destacado con posterioridad.

Estructuras Primarias fue el nombre de la exposición organizada en 1965 en Nueva York y el paradigma bajo el que se difundió la actividad minimalista. Esta tendencia, eminentemente escultórica, emerge como respuesta a la saturación expresiva, subjetiva y excesivamente pictórica sostenida por el expresionismo abstracto y, a partir de mediados de los sesenta, encontró el fundamento de su réplica en la economía de medios y en preceptos como el reduccionismo, la pureza estructural, la estandarización o la sencillez. Para Simón Marchán Fiz (1994): "El minimalismo parece invocar una especie de primeros principios, de principios constitutivos, que dan la impresión también de ser poco numerosos y simples, pero en modo alguno sustancialistas y metafísicos, sino cosechados en una experiencia perceptiva y fenomenológica (p. 27). Esta conside-

2. Hal Foster (2000) destaca tres textos fundamentales para la asimilación del discurso minimalista: *Objetos específicos*, de Donald Judd, *Notas sobre escultura*, de Robert Morris, y *Arte y objetualidad*, de Michael Fried (p. 48).

3. Simón Marchán Fiz (1994) cuestiona la difundida relación del arte minimalista con el constructivismo que limita a "cierto parentesco": "El reconocimiento del arte de la revolución rusa en los últimos años es paradójico y sintomático. Se le suele evocar como algo puramente formalista, artístico, prescindiendo de su marco histórico, cuando en realidad el movimiento ruso no fue puramente formal, sino que intentó participar en la transformación revolucionaria de la sociedad" (p.99).

ración incide en la característica que sustentaba el valor de la creación minimalista: la interrelación de la obra con el espacio y con el espectador.

Para comprender esta última aportación modernista², es esencial enlazar su actividad con el empeño iniciado por Málevich y el suprematismo de principios de siglo y que germinó en unas estructuras que sintonizaban con la estética moderna del *less is more* promulgada por una de las figuras esenciales de la Bauhaus, Mies van de Rohe. Pero, al mismo tiempo, estas formas pulidas, industriales, suscitaban otra serie de cuestiones que las distanciaban de las vanguardias históricas incluida la constructivista, en lo que atañe a la naturaleza y los límites del arte y de lo escultórico³.

Thomas Crow narra cómo tuvo lugar la extensión minimalista al margen de opciones o acciones particulares como la de Yves Klein o de Joseph Beuys, quien desde Europa arremetía contra la superficialidad del arte americano.

La rapidez con que se intercambiaba la información en el interior del mundo artístico internacional, favorecida por la perspicacia de Castelli y la utópica energía de Macunias provocó que el rápido ascenso de los artistas minimalistas se propagase tanto hacia el este como hacia el oeste de Nueva York. Los coleccionistas europeos adoptaron con fervor las estructuras primarias pocos años después de su aparición, pero esta vez su receptividad estuvo influida por la sensación de que el trabajo que se estaba desarrollando en el continente, y especialmente el de una nueva generación de escultores italianos, les había situado en una posición de igualdad respecto a los americanos. (2002, p. 144).

No obstante, a pesar de su consideración como el último reducto formalista, su raíz incluye aportaciones para el arte clave en el desarrollo de ciclo posmoderno. Para Hal Foster, su acción resulta determinante en cuanto anticipa: la apertura hacia el espacio coartada hasta entonces por la modernidad; la nueva dimensionalidad de la escultura tanto en su estructuración interna como en su nueva contextualización libre del pedestal y, por último, en cuanto a la relación que la obra establece con el público, tal como manifiesta Hal Foster (2001):

En esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y ahora; y en vez de a escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado (p. 42).

Es constatable que esta aplicación reduccionista formal y cromática incluía una experiencia artística como fenómeno más complejo que su predecesora, la expresión abstracta. Aquellos objetos sobredimensionados por su tamaño y pureza estructural, abrían una tercera vía entre la escultura y la arquitectura hasta entonces inexplorada. Esta nueva concepción del arte aportaba, además, una nueva concepción de la experiencia artística que fue catalogada como fenomenológica⁴. En la transgresión de los límites que incorporaba al mostrar al objeto aparente y estructuralmente primario en contacto íntimo con el entorno, neutralizado de narrativas, discursos, metáforas o tradiciones, ponía el énfasis de la experiencia en la percepción. Sin embargo, este hecho revelador queda neutralizado por el carácter eminentemente estético y perceptual de la experiencia y que otras tendencias procesuales sí propician en un proceso que supera lo presencial e incorpora la reflexión crítica.

4. Influida por la divulgación en los sesenta en Norteamérica del fundamento fenomenológico derivado de la obra del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty fechada en 1945 y titulada: *Fenomenología de la percepción*.

El arte de lo real, así denominado tras la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en la Tate Gallery de Londres en 1969, y en la que participan artistas como Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Kenneth Noland, fue el arte cosechado en Norteamérica como contestación a la sensación de exceso sostenida por el expresionismo abstracto y cobijó a un espectro de tendencias más amplia entre las que destacaba la primacía minimalista. Esta vía se concretó a partir de diversas opciones creativas como el arte óptico, el minimalismo o la pintura de contornos rígidos, llamada *Hard-Edge Painting*.

La brecha abstraccionista se regenera, por tanto, de formas diversas y cuestionando sus propios límites en la experiencia eminentemente escultórica minimalista, liberada del pedestal clásico, así como en el despliegue de la obra de arte por el espacio, superando la consideración habitual de objeto transportable y listo para su comercialización, aspecto en el que reside parte de la crítica que estos artistas proponen. Sin embargo, en la autonomía de la obra que establecen, obviando tanto a las bellas artes como las alusiones a lo cotidiano, muestran una supeditación a los medios industriales que supone una grieta considerable.

Para Hal Foster (2001), la extralimitación minimalista gira en torno al fenómeno perceptivo:

En cuanto análisis de la percepción, el minimalismo preparó un análisis ulterior de las condiciones de la percepción. Esto llevó a una crítica de los espacios del arte (como en la obra de Michael Asher), de las convenciones en su exposición (como en Daniel Buren), de su status como mercancía (como en Hans Haacke); en una palabra, a una crítica de la institución del arte (p. 62).

La valoración actual de esta tendencia está mediada por las reconsideraciones que el arte posterior estableció en torno al último reducto formalista, que queda neutralizada por la crítica que neovanguardias más tardías como el neoexpresionismo hacen de él en un intento de mostrar una nueva realidad vinculada a la expresión cultural, a la identidad o al subjetivismo. Hal Foster (2001) sintetiza esta crítica en dos cuestiones, en dos momentos:

En los sesenta por una sensación específica de que el minimalismo consumaba un modelo formalista de la modernidad, lo completaba y rompía con él a la vez; y en los ochenta por una reacción general que empleaba una condena de los años sesenta para justificar un retorno a la tradición en el arte y en lo que no es arte (2001, p. 39).

Estas tendencias perceptivas y fenomenológicas se mostraban, ante sus contemporáneos, como reductos neutrales que, para el resto del mundo del arte, no tenían cabida en el contexto de protesta ya expuesto. Esta forma de hábitat en los márgenes de la sociedad produjo contestaciones en el seno americano pero también a nivel internacional y de este modo cobraron valor manifestaciones como la abstracción excéntrica americana que recupera el surrealismo en un intento por transportar la abstracción al campo de los significados, tal como manifiesta Anna María Guasch (2000): "A la abstracción excéntrica no le interesaba el surrealismo ni por el subconsciente ni por el simbolismo freudianos, sino por la posibilidad combinatoria de realidades y surrealidades" (p. 30), el resultado, para la misma autora estuvo marcado por "una cierta perversidad metafórica" (Guasch, 2000, p. 31), tal como denotan las obras transgresoras de artistas como Louise Bourgeois y Eva Hesse, ambas de origen europeo.

El carácter procesual que transfería el minimalismo pronto superó sus propios límites y así emergieron estrategias menos puristas pero en las que el aspecto subversivo parecía más constatable, como en las experiencias de la abstracción excéntrica ya citada y de la antifirma. Esta última tendencia, comisariada por Robert Morris y que reivindica la escultura a través de la manipulación directa del material de un modo cercano a lo pictórico, tuvo una buena acogida por la crítica americana y un momento significativo para este análisis en la exposición titulada *Nine at Leo Castelli*, desarrollada en Nueva York en 1968 con presencia de artistas europeos y norteamericanos.

El arte minimalista, a pesar de su trascendencia como movimiento esencialmente estadounidense establece con Europa unos vínculos que van más allá del proceso de imposición del expresionismo abstracto. A pesar del protagonismo del discurso americano, en sus raíces así como en su desarrollo, han de valorarse acciones eminentemente europeas como: las realizaciones suprematistas y constructivistas de principios de siglo ya citadas, así como las realizaciones del inglés Anthony Caro, del español Eduardo Chillida o del francés Yves Klein con sus obras monocromas de los cincuenta. La vía abierta por el francés, en apariencia continuadora de senda esencialista del formalismo, incorpora un giro conceptual tanto en su atención al contenido, como en el valor procesual de sus actuaciones, tal como muestran sus series de *performances* que denominó *Antropometrías*. Ese mismo giro debe ser destacado en la obra minimalista en cuanto que propone un encuentro entre obra y espectador sometido al movimiento físico y visual derivado del tamaño o de la repetición seriada de volúmenes. Para Marchán Fiz (2001): "La obra minimalista no es un sistema cerrado de relaciones internas sino un elemento en el sistema exterior relacional:

obra-medio ambiente-espectador. De este modo la actividad del espectador desemboca en los umbrales del arte <<conceptual>>" (p.106).

2.1.2. El Pop Superado

La falsa creencia de la superación del pop impide la lectura inversa: el pop superó cualquier expectativa no en cuanto a su éxito, sino respecto a la profética visión que promulga de una sociedad mediada y regida por el consumo: "es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en sus lenguajes e ideología la situación del capitalismo tardío" (Marchán, 2001, p. 31). Sin embargo, esta tendencia de aura polémica en sus orígenes, aún hoy goza de una impopularidad desmesurada e injustificada, sólo equiparable a la superficialidad de su reflejo, al que algunos autores como David Harvey (1998) responden con rotundidad: "la pérdida de autoridad de la alta cultura sobre el gusto cultural en la década de 1960 y su reemplazo por el arte pop, la cultura pop, la moda efímera y el gusto masivo pueden considerarse como un signo del hedonismo insensato del consumismo capitalista" (p. 78).

Arthur Danto, autor referencial por sus aportaciones en relación al fin del arte, marca un punto de inflexión fundamental en el hilo conductor de este estudio y que tuvo lugar con el advenimiento del pop y con el retorno de la vía representativa e icónica de manos de éste:

El modernismo llegó a su fin cuando el dilema reconocido por Greenberg entre obras de arte y meros objetos reales ya no pudo ser articulado por más tiempo en términos visuales, y cuando se volvió imperativo sustituir una estética materialista a favor de una estética del significado (Danto, 1999, p. 94).

Esta incidencia en el significado alberga una nueva concepción del arte que supera la clásica noción del arte por el arte. En contrapartida, se inicia una fase en la que, a pesar del ensimismamiento aparente del objeto artístico, el arte propone la conexión con la realidad de la que nace, con el espectador, y con el propio artista.

El capítulo anterior ya muestra la emergencia simultánea del pop a ambos lados del océano, del mismo modo que incide en la indisposición europea de llevar a las últimas consecuencias una tendencia que reflejaba una realidad distinta a la de la posguerra allí donde había tenido lugar el conflicto. Sin embargo, un hecho singular sí tiene lugar en condiciones similares: la consigna de que cualquier objeto, cualquier acción, podía ser elevada a la categoría de arte con el respaldo adecuado y con la ayuda de un sistema de difusión y exposición. Para Arthur Danto (1999), la trascendencia del pop es incuestionable ya que, tal como afirma: "marcó el fin de la gran narrativa del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte" (p. 136). El mismo autor justifica esa revelación tal como sigue: "a través del pop, el arte mostró cuál era la pregunta filosófica natural sobre el arte. Era ésta: ¿qué diferencia una obra de arte y algo que no es una obra de arte si, de hecho, lucen exactamente semejantes? (Danto, 1999, p. 138).

En el arte pop, bajo una amable apariencia, y mediante la recuperación del medio iconográfico o representacional en sus creaciones, anida el germen crítico determinante para el arte futuro. Si a este sentido crítico incuestionable, se suma la apertura fenomenológica que incorpora su coetáneo, el minimalismo, resulta fácil imaginar las consecuencias de fusión de estas acciones trascendentales. Hal Foster (2001) apoya este vínculo entre ambos intentando vislumbrar la clave

del minimalismo: "Una manera de hacerlo es yuxtaponer el minimalismo y el arte pop como respuestas afines al mismo momento en la dialéctica de la modernidad y la cultura de masas" (p. 63).

A pesar de la convivencia de ambas vías con las tendencias procesuales y del vínculo cada vez más fuerte entre la obra, el espectador y el entorno, éstas no adquieren una dimensión propia hasta la consumación y extensión de los preceptos que tanto la vía abstracta como la crítica incorporan, y hasta la emergencia del espíritu de protesta que caracteriza a la década de los sesenta.

El matiz subversivo que adquieren estas acciones cobra sentido a partir de la nueva concepción del arte que brinda el minimalismo mediante el nuevo vínculo que ofrece la obra con el espectador y con el entorno, así como mediante el reflejo que el pop muestra y al que el resto del medio artístico, de forma casi unánime, quiere contestar. Bajo una materialidad cercana a la tradición, que incluye la recuperación del medio pictórico, el pop centra su interés en lo cotidiano, "elevando lo inferior a lo superior"⁵ (Foster, 2001, p. 63) y acercando la cultura de masas a la cultura en su concepción máxima: al arte.

Arthur Danto (1999) apuesta por una necesaria revalorización del pop y, más que afirmar, exclama: "el arte pop como tal fue el logro propiamente norteamericano⁶, y pienso que fue la transfiguratividad de sus instancias básicas lo que lo hizo tan subversivo fuera del país. La transfiguración es un concepto religioso. Significa la adoración de lo ordinario" (p. 142).

5. Estableciendo una relación arriesgada, este fenómeno puede ser vinculado al de la modernidad que promulgaba Baudelaire en su intención por "obtener lo eterno en lo transitorio" (2007, p. 91).

6. En el capítulo anterior queda manifiesto el origen compartido entre europeos y americanos del expresionismo abstracto, a pesar de ser considerado producto genuinamente americano.

Antes de iniciar el análisis de la tercera vía propuesta, es importante destacar el valor que para las creaciones posteriores tiene el hecho de recuperar y de difundir el valor del icono, de lo representacional, y de la pintura para el arte futuro. Tanto es así que, tras la ebullición de acciones procesuales que anuncia el punto siguiente, en relación a la desmaterialización de la obra de arte, tiene lugar la recuperación de lo pictórico, una vez que parecía haber quedado relegado a la historia de la tradición, al pasado.

En tanto que los promotores de la vanguardia habían proclamado que la pintura, el principal medio de expresión en el arte occidental desde el Renacimiento, estaba en ese momento muerta y enterrada, en la década de 1960, los pintores de renombre, y en la de 1970 también muchos artistas más jóvenes, habían adoptado la pintura como su medio preferido (Lucie-Smith, 1998, p. 202).

Así, a finales de los sesenta, irrumpen tendencias que abogan por una nueva objetividad e incluso, en primera instancia, por el realismo pictórico que, como el fotorrealismo, apostaban por la racionalización, evitando improvisaciones. A estas propuestas paralelas en Europa bajo la denominación de hiperrealismo, siguieron otros procesos de experimentación apoyados en la capacidad de narración de la imagen que, a su vez, estaba propiciada por el eclecticismo resultante de tantos sedimentos históricos y por la sensación de extenuación tras el arte conceptual.

7. A pesar del auge de este fenómeno de retorno del cuadro y de la expresión en los ochenta, su origen se remonta a los sesenta, de forma paralela a vanguardias como el informalismo o el pop.

El regreso definitivo de la pintura lo marca simbólicamente una exposición en 1981: *A New Spirit in Painting* (Londres 1981) *Un nuevo espíritu en pintura* que, al año siguiente, y bajo el lema *Zeitgeist* (espíritu de los tiempos), se traslada a Berlín⁷. Esta regresión propone y supone una recuperación del pasado cultural que las diferentes regiones parecen querer revivir en un intento

por recuperar parte de la identidad perdida, de forma que tiene lugar un proceso de introspección cultural que propicia la exaltación del expresionismo asociado al contexto alemán pero que, en el proceso ya de la simultaneidad, otros entornos acogen en diferente medida y con la sorpresa que implica para su tradición: como sucede en Italia.

Para Brian Wallis (2001):

La vuelta al expresionismo por parte del arte de la Alemania Occidental contemporánea es la jugada más lógica en un momento en que el mito de la identidad cultural necesita establecerse en contra de la preponderancia del arte americano durante todo el periodo de la reconstrucción (p. 125).

Esta tendencia cobijó a artistas como George Baselitz y Markus Lüpertz, al mismo tiempo que favorecía la reconsideración de la obra de artistas como Francis Bacon o Lucian Freud (ambos adscritos a la Escuela de Londres). Más allá de estas acciones se encuentra la obra de un grupo de artistas heterogéneos y difíciles de vincular a una corriente particular. El vínculo que los une deriva de una concepción de la pintura adaptada a los nuevos intereses y a los medios de que dispone el artista, entre los que destacan figuras como Sigmar Polke o Gerhard Richter.

Esta regresión a la tradición se tradujo en una divergencia de opiniones entre los que estaban saturados del conceptualismo y los que veían en el retorno un retroceso injustificado.

De cualquier modo, en la lectura del neoexpresionismo, deben valorarse otras circunstancias más allá del regreso de la tradición alemana por excelencia, en un intento por reivindicar una identidad dañada por el pasado fascista. De hecho, se trata de un fenómeno más complejo, am-

pliado, influido por la expresión americana y por la relectura que otros contextos, aparentemente virginales a este respecto, hacen de la expresión tras la asimilación del surrealismo, del expresionismo abstracto o del informalismo europeo.

Los artistas vinculados a la versión neoexpresionista en Italia, conocida como la transvanguardia italiana, como Enzo Cucchi, Francesco Clemente, y Sandro Chia, al igual que los alemanes "tomaron la citación como principal modelo creativo, una citación que, en el caso italiano, incluyó tanto motivos iconográficos y formales extraídos de la Antigüedad clásica, como aspectos de las vanguardias históricas" (Marchán, 2001, p. 273).

2.1.3. La Deslegitimación Del Objeto Artístico

La verdadera simultaneidad temporal y, consecuentemente, la ampliación geográfica, tiene lugar en la tercera vía propuesta, en torno a la crisis del objeto artístico y al auge de las prácticas procesuales, que convergen en la verdadera desmaterialización del arte que tanto interesa a esta investigación.

En el fenómeno artístico, la diversificación del panorama en las décadas de los sesenta y setenta es tal, que resulta difícil establecer los límites interdisciplinarios, así como los que determinan las tendencias protagonistas. No obstante, sí es posible afirmar, a partir de los sesenta, el traspaso del linde de lo artístico tal como era concebido hasta entonces, consecuente con el traspaso del dominio de la estética al de la crítica. Los nuevos parámetros del arte no pueden ser delimitados

ni contenidos por condicionantes como: diversidad, interdisciplinariedad, eclecticismo, nomadismo o apropiacionismo.

Las visiones de retornos que ocupan los dos puntos inmediatamente anteriores incorporan, en su seno, el fenómeno de la neovanguardia propio e intrínseco a la posmodernidad, por lo que debe ser reconsiderada la repercusión de ambas tendencias: el culmen minimalista replantea la abstracción en términos completamente nuevos; un proceso similar tiene lugar en la recuperación del fundamento dadaísta materializado a través de pop.

Ambas experiencias proponen un camino de no retorno en el arte hacia la desmaterialización. Ambas tendencias suponen, también, las últimas expresiones en las que el predominio americano es aún un hecho constatado. El pop hace uso de ese mundo objetual derivado del consumo, el minimal lo sobredimensiona dotándolo de un componente experiencial significativo y, las tendencias que eclosionan a partir de estos fenómenos, cuestionan la objetualidad recientemente adquirida y que Marchán Fiz (2001) describe: "las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquéllas donde la *representación* de la realidad objetiva ha sido sustituida por la *presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos*" (p. 153).

En el marco contestatario de las décadas de los sesenta y setenta, en manifestaciones como el minimalismo, al que siguen el arte povera o el arte conceptual, el mismo autor confirma un traslado "de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual", en el que "la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto

físico. Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada" (Marchán, 2001, p. 13).

En la experiencia eminentemente procesual del arte confluyen, tal como se ha expuesto, las vías anteriores y, ese condicionante se convierte en pauta determinante del arte de estas décadas, tal como demuestra el perpetuo cuestionamiento del estatuto existencial de la obra, que se desarrolla a través de manifestaciones híbridas y procesuales en esos años y en las que es difícil situar la acción de artistas como Oppenheim, Nauman o Kosuth.

Bajo esta concepción, el artista, inmerso en la acción, no es capaz de sopesar las verdaderas consecuencias físicas, perceptuales o experienciales de la obra por la interacción o la implicación de factores ambientales, espaciales, materiales, e incluso humanos, por lo que ésta no puede fundamentarse en un proyecto del que se ignora el resultado final. De ahí la consideración de proceso y la valoración de éste.

El Arte De Protesta

Este epígrafe pretende conceder un espacio concreto a un tipo de manifestaciones que participaron activamente en la prolongación del arte hacia lo social de forma que, el objeto de arte "debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico" (Guasch, 2000, p. 117).

Bajo este paradigma pueden enmarcarse tanto la variante situacionista, como el arte povera o las acciones del alemán Joseph Beuys. Al margen de este artista citado, las dos opciones ante-

riores expuestas deben ser vinculadas al contexto de protesta que culminan en el mayo francés de 1968, del que, en cierta medida, el arte povera se autoproclama representante.

Beuys, por su parte, pertenece al exclusivo grupo de los artistas imposibles de vincular a una sola categorización ya que, a pesar de sus iniciales incursiones vinculadas a Fluxus, su obra, que conlleva una conciencia crítica activa, se materializó de forma emblemática a través de acciones insólitas pero que establecen aún un tipo de vínculo subjetivo con lo objetual, ya que: "son objetos que difieren de los ready-mades duchampianos no por su naturaleza pobre y efímera, sino por ser parte de la vida del propio Beuys", "son objetos-sujeto y no objetos-objeto como Duchamp pretendía que fuesen los ready mades" (Guasch, 2000, p. 154). En este cambio sustancial de concepción residía parte de la intención del artista por invertir la determinación de Duchamp de elevar a la categoría de arte a cualquier objeto ya que para Beuys, en la neutralidad estética del ready made, se producía la mitificación objetual.

Estos intentos por eliminar la carga estética objetual y por implicar al arte en la sociedad, culminan en tendencias definidas incluso por manifiestos, como es el caso del arte povera, que han de ser analizadas a partir de actividades precursoras como las de Yves Klein que, ya en los cincuenta, "puso al arte contemporáneo frente al vacío, frente al vértigo del nihilismo y la ausencia, frente a la crisis de su propia realidad y del sistema" (Chavarría, 2002, p. 17). Piero Manzoni, es una figura que, del mismo modo, contribuye a la nueva configuración del arte, a través de creaciones clave como su serie *Ácromos*, de finales de los cincuenta, o su emblemática *merda*

d`artista (la mierda del artista) que, para Thomas Crow (2001), fue una forma de "anticiparse a Beuys en la adopción de materia orgánica amorfa" (p. 137).

Para Anna María Guasch (2000): "El arte povera puede considerarse como prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un ready made subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada" (p. 126). Lucie Smith (1998) refuerza la sensación que generó este tipo de creaciones: "Había un repudio de la santidad del objeto y un sentimiento de alineación que fue reforzado por las convulsiones de anarquistas rebeldes que se extendieron por Europa en 1968 y 1969" (p. 188). Este tipo de consideraciones fundamenta el vínculo de esta tendencia con la estadounidense que promulga la antiforma y que ya ha sido analizada en relación a la abstracción excéntrica. Esta asociación es inevitable como prueba del paralelismo ya a principios de los sesenta, de acciones que, conceptualmente, parten de la misma premisa, al margen de la materialización o desmaterialización que adopten. Esta sensación de repulsa objetual y materialista representada por ambas propuestas y que la vertiente europea manifiesta con mayor virulencia, se enfrenta a la expresión monumental formalista, de modo que, "para los partidarios del minimalismo estadounidenseamericano, el nuevo arte europeo parecía embrollado y comprometido" (Lucie-Smith, 1998, p. 189).

El arte povera, por tanto, incorpora un condicionante fundamental en la búsqueda del arte total: busca una amplitud social del arte vinculada directamente a las acciones de protesta que tienen lugar a finales de los sesenta, así como el cuestionamiento de la ostentosa materialidad que por entonces exhibía el minimalismo. De este modo, mientras Estados Unidos vive el auge minima-

lista, en Europa se está gestando una concepción de arte en torno a un grupo de escultores italianos alentada por acciones de Beuys, en gran medida precursoras, ya que, antes de 1965:

Beuys había desplegado estratégicamente sus materiales encontrados, con sus orígenes orgánicos e insinuaciones de profundidad histórica y mitológica para enfrentarse a la superficialidad que él y otros indignados europeos percibían en el éxito que exportaba el pop americano (Crow, 2001, p. 145).

Debe ser resaltada la emergencia del arte povera en Italia, concretamente en Turín y Roma y sólo posible, para este análisis, en el contexto ampliado que facilita la fluctuación de información en el mundo del arte. Lucie-Smith (1998) diferencia las razones específicas que propiciaron allí su florecimiento: la primera capital, víctima de profundos conflictos sociales en el intervalo entre las décadas de los sesenta y setenta; en Roma "los artistas tenían constantemente delante de sus ojos el ejemplo del barroco con su promiscua mezcla de formas y materiales y su rechazo a hacer distinciones firmes entre géneros artísticos" (p. 189).

Esta poética apoyada en el discurso del crítico genovés Germano Celant y ejemplificada de forma especial por Jannis Kounellis, apuesta por la presentación del objeto en su estado puro, al margen de sistemas de producción capitalistas. Thomas Crow (2001) confirma además, el otro aliciente de estos artistas: "la meta de los escultores de arte povera, exigía, era de hecho eliminar el <<re>> de la <<presentación>>, obligar al espectador a enfrentarse a la desnuda realidad del objeto, a su ausencia de semejanza con nada que no fuera él mismo" (p. 147). El mismo autor establece una asociación clara entre esta forma de despojar al objeto artístico de mediaciones diversas y los fenómenos "de protesta contracultural y estudiantil que luchaban contra la

manipulación de la educación , la vivienda, la asistencia social y, en los Estados Unidos, contra el servicio militar obligatorio que sostenía la movilización en Vietnam" (Crow, 2001, p. 147).

Nuevos Límites

El arte de la tierra surge de forma paralela en Europa y en Estados Unidos a finales de los sesenta como consecuencia de la incapacidad de la galería de abarcar los trabajos derivados de las estructuras minimalistas así como de la necesidad de una gran porción del colectivo artístico de arremeter contra la desnaturalizada imagen que el pop difundía. La contestación a las vías anteriormente citadas y representadas por pop y minimalismo se llevó a cabo tanto desde presupuestos opuestos, como mediante la incorporación de nuevos condicionantes.



Fig.:15.ROBERT SMITHSON,
Spiral Jetty, 1970.

La concepción minimalista estadounidense de obra monumental que excede los límites de la exposición tradicional e interactúa con el espacio fue renovada a través de estructuras en emplazamientos estratégicos en las que la acción del artista consistía en su manipulación directa del medio, superando cualquier opción objetual anterior y en los que la monumentalidad de la obra aniquilaba cualquier posibilidad expositiva. Este cambio sustancial confluía en dos consecuencias: por un lado, suponía un cambio de materiales industriales por sus opuestos; por otro, la imposibilidad del espectador de asistir a muchas propuestas por su lejanía, debido a la posibilidad que estos escenarios brindaban al artista, traía consigo una fuerte carga conceptual: la obra era difundida a través de canales mediáticos de tal modo que las representaciones de estas

8. Este artista genera un importante discurso teórico en relación a estas obras y su interacción con los factores de tiempo y lugar y, en torno a esto plantea una terminología propia basada en los conceptos de Site y Nonsite que más tarde se extendieron a los de Sight y Nonsight. El término Lugar (Site) es además el título de una performance del mismo autor fechada en 1965.

obras comenzaron a sustituir a la propia que, en la mayoría de los casos, nacía condenada a una muerte prematura.

El arte de la tierra tuvo implicaciones diferentes a ambos lados del océano y así, mientras Estados Unidos optaba por la monumentalidad y "macro-intervenciones" de manos de artistas como Robert Smithson⁸, Michael Heizer o Nancy Holt, en Europa tuvo lugar a través de obras en las que "privan las reflexiones sobre las relaciones arte-espacio natural y arte-espacio urbano" (Guasch, 2000, p. 71). En este contexto destacan artistas como Richard Long o Christo con su particular forma de embalar espacios naturales y urbanos.

La apertura hacia la acción

Del mismo modo que las creaciones del arte de la tierra, "las primeras experiencias de arte corporal se dieron casi simultáneamente a ambos lados del Atlántico a finales de los años sesenta" (Guasch, 2000, p. 81).

La concepción no tradicional del arte representada por el *assemblage* neodadaísta pronto fue ampliada por la noción de ambiente, *environment*, que implicaba un tipo de nexos nuevos de la obra con el entorno y con el espectador, tal como proponen las obras de G. Segal o E. Kienholz. A este logro revelador siguió otro paso decisivo en la desmaterialización del arte: el arte de acción. Para Marchán Fiz (2001) "el happening -acontecimiento-, forma privilegiada del neodadaísmo, es una prolongación lógica de los ambientes" y "responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción" (p. 193).

El origen del arte de acción, de la performance o del arte del cuerpo se remonta a un reducto de expresiones futuristas y dadaístas de las primeras décadas del siglo XX (basta recordar las veladas dadaístas en el del Cabaret Voltaire de Zúrich en 1916) en las que la obra de arte supera cualquier catalogación habitual. Sin embargo, su falta de tangibilidad, su carácter efímero, y su forma de profetizar en las tempranas acciones el devenir del arte futuro, son incompatibles con el apego al objeto de arte que reina en la modernidad y del que la posmodernidad intentará despojarse. Sólo cuando esa necesidad física del objeto de arte ya mutado respecto a las primeras décadas es un hecho consumado, hecho que propician tanto la vertiente neodadaísta, como la consideración del espacio en las obras minimalistas, con el cuestionamiento de los valores fetichistas y su reemplazo por la idea, las acciones procesuales cobran verdadera significación.

A estas experiencias iniciales siguieron otras vinculadas a la Bauhaus donde "la performance había sido un medio para extender el principio de la Bauhaus de una obra de arte total" (Goldberg, 1996, p. 120), sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial supuso, además del descenso de estas actividades, el cambio de escenario a Norteamérica de manos de los exiliados. Estas acciones, en su traslado a Estados Unidos, posibilitan la continuación de esta vía mientras el escenario cultural europeo es devastado por los conflictos de modo que, cuando el regreso es posible, y tras la necesidad del arte de afirmarse rotundamente en un arte implicado, dispuesto a superar el ensimismamiento del arte por el arte prolongado por el minimalismo, tienen lugar experiencias artísticas extremas en contra de la mercantilización y a favor de propiciar un verdadero encuentro con el espectador que, como parte activa, no puede permanecer en la mera actitud contemplativa.

Desde el inicio de este análisis en París puede comprobarse la importancia de la negación dadaísta sólo posible en el contexto de las vanguardias históricas y su relevancia en el arte posterior. Pues bien, su influencia también es relevante en la recuperación de Europa y en su intento por recobrar la hegemonía artística. En este punto es fundamental el papel de Fluxus que, deudor de la herencia dadaísta, actúa como nexo entre ambos territorios ya que, a pesar de que sus primeras acciones tuvieron lugar en Nueva York, sus manifestaciones se desarrollaron en mayor medida en territorio centroeuropeo.

Estas actividades cobran impulso en Estados Unidos antes de la Segunda Guerra Mundial de modo que, ya en la década de los cincuenta, mediante acciones emblemáticas como la llevada a cabo en el Black Mountain College en 1952, viven su consolidación. La acción precursora de John Cage en ese año obtuvo un gran eco en un grupo de artistas vinculados a esta institución como Allan Kaprow, George Segal o Jim Dine además de que supuso un soporte para el desarrollo artístico del controvertido Joseph Beuys, figura trascendental del arte de estas décadas.

En el contexto descrito con anterioridad, llegó a considerarse socialmente irresponsable para los artistas actuar al margen de la situación de protesta emergente en los sesenta y este espíritu común alentó manifestaciones y gestos al estilo fluxus que, a raíz de la acción protagonizada por Alan Kaprow en 1959 en Nueva York bajo el título *18 Happenings en 6 partes*, fueron catalogadas bajo esa denominación y que en el contexto europeo, en ciudades como Ámsterdam, Düsseldorf o París, fueron bien acogidas.

En este arte procesual cobran especial atención las acciones vinculadas al arte del cuerpo en la que éste se muestra como protagonista absoluto de la acción. Anna María Guasch (2000) confirma la simultaneidad de estas acciones a ambos lados del océano a finales de los sesenta y que enlazan con actividades desarrolladas por Yves Klein, Piero Manzoni, el propio happening, o con Fluxus (p. 82).

A pesar de la dimensión territorial ya ampliada en los sesenta, este tipo de manifestaciones tuvieron lugar bajo condicionantes diversos, lo que provocó resultados también diferentes: mientras en Norteamérica las acciones se caracterizaban por un impulso más trivial y casi lúdico, como la performance de 1965 titulada *Lugar (Site)* de manos de Robert Morris con Carola Scheman en el papel de Olimpia, en Europa la performance y su interpretación del material de partida, el cuerpo humano, derivó en una tendencia más controvertida relacionada con acciones sexuales y masoquistas que protagoniza de forma simbólica la artista francesa Gina Pane.

Edward Lucie-Smith (1998) establece un vínculo significativo entre estas acciones y su origen:

El masoquismo es una característica frecuente del body art, algo que comparte con las acciones o los happenings del pospop de artistas como Stuart Brisley o el austríaco Rudolph Schwarzkogler. La idea de desmaterialización artística cierra aquí el círculo y está vinculada a las acciones y gestos físicos que, a su vez, a menudo están unidos a la vieja noción romántica de arte como una expresión de sufrimiento o sacrificio personal. (p. 185).

Anna María Guasch (2000) especifica las diferencias entre las acciones desarrolladas en ambos contextos:

Aunque no existan diferencias rotundas entre artistas europeos y norteamericanos, puede decirse que los primeros tendieron a utilizar el cuerpo objetualmente y a plasmar sus creaciones a través de fotografías, notas y dibujos, es decir, de <<documentos estáticos>>; los norteamericanos, por el contrario, dieron prioridad a la acción o performance y, por tanto, a cuestiones como la percepción y el comportamiento de los espectadores y la temporalidad de la obra (p. 94).

El Arte Encriptado

Para la selección propuesta, el arte conceptual, desarrollado desde finales de los sesenta hasta mediados de los setenta, supone la verdadera desmaterialización del arte por la intención declarada no de eliminar lo físico, sino de sustituir el valor perceptual o sensitivo que el factor objetual favorece por experiencias intelectuales. Desarrollado inicialmente en Estados Unidos y Gran Bretaña "no sólo cuestionó abiertamente la validez de lo formalista, sino la naturaleza objetual de la obra de arte, justificando la aparición de neologismos como anti-object art (arte antiobjetual) y post-object art (arte posobjetual)" (Marchán 2001, p. 165).

El aura de controversia que rodea al arte conceptual fue más allá de la pregunta filosófica en torno a qué es el arte, y se concretó en la afirmación de la no necesaria materialidad de éste para su existencia, hecho que llega a su punto más culminante de manos del estadounidense Joseph Kosuth.

Este arte encriptado, opta por una controvertida eliminación de las consecuencias materiales del arte de modo que éste, a la vez que se libera definitivamente de la carga formalista de la obra

entendida como ente físico con autonomía, dota a la creación de un factor polémico y límite que acaba finalmente con la concepción artística anterior.

Sin embargo, la innecesaria materialidad promulgada por esta tendencia favoreció, paradójicamente, la proliferación de material documental en torno a esta forma de arte inmaterial del que las galerías pronto se hicieron eco, lo que constituye un último y decisivo paso en el nuevo auge que la fotografía estaba dispuesta a adquirir y que resulta trascendental en la vía apropiacionista que se extiende con posterioridad. Así, lo que partía como una derivación del arte contra la mercantilización, se convirtió, en gran medida, en una plataforma para ésta.

El arte conceptual aúna, a la desmaterialización literal de la obra de arte, la imposibilidad "por imperativos ligados a su propia naturaleza" de "permanecer ligado durante mucho tiempo a ningún centro artístico" (Crow, 2001, p. 161). Este hecho trascendental para la evolución del arte deriva de la convergencia de complejos factores que participan del origen conceptual tales como: el desarrollo de la lingüística o la semiótica, el impacto de la emergente Escuela de Frankfurt⁹, así como la vía más conceptual del arte minimalista.

A esta necesidad sustancial, se sumaba otra de gran valor para esta investigación y que Thomas Crow (2001) confirma: "la retícula global de las congruentes actividades llevadas a cabo bajo la égida del fluxus había establecido ya múltiples caminos de comunicación e intercambio" (p. 161).

9. Esta denominación hace referencia a una amalgama de complejas teorías críticas que, en torno a los sesenta, confluyen en esta organización y que recopila aportaciones de Jünger Habermas, Theodor Adorno, Herbert Marcuse o Walter Benjamin.

3. Confluencias Y Divergencias

Las últimas décadas están caracterizadas por la producción de un tipo de arte ecléctico compuesto por elementos, imágenes y actitudes referenciales y autorreferenciales con las que el artista realiza su producción y que, a modo de cajón de sastre, éste utiliza a su libre albedrío.

La esperanza de un lenguaje referencial empieza a ser sustituida por la certidumbre de un lenguaje autorreferencial: discursos que enlazan con discursos y que hablan sobre discursos, como si entre el discurso y su exterioridad existiera una barrera imposible de salvar. Imágenes sobre imágenes, que vuelven sobre las que ya fueron, como si no pudieran salir del ámbito icónico que les es propio (Bozal, 1993, p. 22).

La tendencia retrospectiva ha sido un recurso habitual en la evolución del arte y, para constatarlo, basta recordar la constante dualidad entre clásico y barroco materializado de diversas formas en la sucesión de manifestaciones o estilos artísticos. Sin embargo, la tendencia actual, difiere de todo lo anterior en cuanto no deposita en la materialidad de la obra el núcleo de lo artístico y así, cuando se produce la mirada al pasado, ésta tiene lugar en cuanto a recursos formales o discursivos pero nunca en cuanto al contexto en que fue generado. Este sí es irremplazable.

Tras este análisis, corresponde al lector la tarea de decantarse en torno a la polémica que protagoniza el periodo del arte analizado y que gira en torno al cuestionamiento de la existencia de un periodo posmoderno como tal, con la autonomía que confiere el confeccionar sus presupuestos respecto al periodo pasado pero a partir de preceptos propios. Un punto de referencia para esta cuestión incide en la deconstrucción del objeto artístico consumada: tras los sucesos acontecidos, queda comprobado que puede o no haber objeto de arte pero, lo que es indudable, es

que se trata de un objeto reorganizado, revisado, reestructurado e incluso resucitado, tras la consciencia de su muerte como artilugio indispensable para la experiencia artística.

3.1. Algunas Reconsideraciones

A pesar de la consideración estructural de las tres vías propuestas y diferenciadas, el proceso que culmina con el eclecticismo actual tiene su origen en las tendencias que las conforman y en la coetaneidad en que tienen lugar.

La vía de cuestionamiento al objeto de arte se materializa a través de las dos opciones anteriores y es posible sólo en la medida en que las opciones anteriores se desarrollan. Tanto la línea figurativa retomada por el pop, como el minimalismo con sus estructuras sobredimensionadas, contribuyen al proceso transformador de la obra. De este modo, movimientos como el arte de la tierra, o el arte povera, en los que el estatuto de la obra de arte cae al nivel del desecho y de los recursos naturales, mediante acciones difíciles de categorizar y de movilizar, tienen una fuente común en el pop o en la abstracción procesual augurada por el expresionismo abstracto, a pesar de la materialización de ambos en polos opuestos, en polos extremos.

Este hecho demostrado propicia una reflexión fundamental en torno a la creación artística de las últimas décadas: lo que para algunos no deja de ser un arte ecléctico, hecho de fusiones, de revisiones y de neos, un arte con evidentes signos de agotamiento que resulta incapaz de ofrecer un producto nuevo, consistente, capaz de recuperar el horizonte perdido, para este análisis, es un arte coherente, consecuente, aunque eso sí, un arte mutado. El eclecticismo imperante

10. Un ejemplo de este proceso lo muestra Lucie-Smith al analizar las claras relaciones que habitualmente se establecen entre las producciones del grupo eminentemente italiano constituido por artistas como Jannis Kounellis o Mario Merz, y la figura de Beuys, que también recurre a materiales deslegitimizados por el arte hasta entonces. Ampliando este tipo de asociaciones, dicho autor pone el acento en una relación que suele pasar desapercibida y que incide en la idea que se expone: el incuestionable vínculo que también puede establecerse con las realizaciones británicas en la década de los setenta de manos de artistas como Tony Cragg o Richard Deacon: "el vínculo es más interesante porque el arte povera, a pesar de un considerable éxito en Europa y una aceptación definitiva en Estados Unidos, no pareció causar mucho impacto en las Islas Británicas" (Lucie-Smith, 1998, p. 194).

asume sólo el aspecto material, el aspecto formal, ya que, bajo la aparente diversidad de criterios emerge un arte que, conceptualmente, parte de una preceptos cada vez más unidimensionales, que muestran un camino inexorable a la homogeneización.

Este misma idea queda reforzada si el precepto de una base sólida y común se analiza desde el factor temporal y geográfico: es innegable la tendencia general a la simultaneidad en la emergencia de los fundamentos artísticos. Como prueba de ello deben considerarse factores como: la tendencia procesual de todo tipo de manifestaciones, la reconsideración de la figura del artista, la contestación a la excesiva mercantilización del arte, etc.¹⁰

El origen del impulso, por tanto, pertenece a la totalidad del escenario ya que, a pesar de su diferente materialidad, expresiones como el minimal art, con sus superficies pulidas y que enlazan con la máxima pureza formalista del arte por el arte, supone ya la desvinculación de la obra de la galería, del museo, del mismo modo que otro tipo de experiencias difíciles de categorizar.

La organización propuesta por esta investigación en base a la diferente materialidad del arte en tres vías diferenciadas confluye en una constatación: a pesar de la significación que adquieren contextos determinados en el alzamiento de una manifestación concreta, como es el caso del regreso de la pintura protagonizada por el neoexpresionismo alemán o el cuestionamiento del estatuto existencial de la obra de arte de manos de los artistas povera italianos, se trata de un fenómeno que, en esencia, ya adquiere una dimensión internacional. En la simultaneidad de estos hechos en su raíz, más allá de su materialización, está la base homogeneizadora.

En base a lo expuesto, es fundamental justificar la selección temporal propuesta por esta tesis. Es evidente el interés que una continuación en el análisis del recorrido general hasta llegar a la actualidad más inmediata ofrece por la controversia que rodea al arte de hoy, sin embargo, a la dificultad de visualizar el panorama con una perspectiva inexistente, se suma la constatación ya realizada de uno de los objetivos primordiales de esta investigación: el camino del arte hacia la homogeneización y que se desarrolla de forma específica en el siguiente apartado.

La simultaneidad de los acontecimientos artísticos en sus acciones, exposiciones y en su esencia, que tiene su inicio ya en la década de los sesenta y setenta es suficiente para fundamentar el fenómeno que interesa a esta tesis.

4. Consecuencias: La Desmaterialización Del Arte

El nuevo contexto del arte, en términos físicos o conceptuales, ha sido tratado a lo largo del capítulo y sus consecuencias se analizan de forma específica en el apartado siguiente. Este espacio está destinado a la concreción de los factores que, de forma progresiva, contribuyen al proceso de desmaterialización del arte y sus repercusiones en la evolución del arte posterior. En relación a este aspecto, una cuestión debe ser destacada sobre las demás: en la continuidad de la vía formal, en el regreso de lo representacional y en la ampliación de la experiencia artística al margen de los límites establecidos, existe un denominador común capaz de dotar de coherencia al periodo: la crisis del objeto artístico tradicional, que en este estudio es considerada como la desmaterialización del arte.

A continuación se exponen los logros y transformaciones que esta investigación destaca en el arte tras su descentralización:

-No hay una dirección lineal que permita asimilar el transcurso de los acontecimientos. Es más, la sobresaturación de información a la que la sociedad de las últimas décadas está expuesta, la exime de capacidad para discriminar entre las múltiples formas que adopta y que ofrece el arte de las últimas décadas. Es tal ausencia de dirección en el arte actual que este mismo fenómeno "se ha estabilizado como norma" (Danto, 1999, p.35).

Por lo tanto, no hay un estilo predominante. Arthur Danto (1999) traduce esa imposibilidad de determinar un estilo prevaleciente en la llegada de lo que denomina como el "período posthistórico" (p. 34). Este tipo de desarrollo lineal ha sido sustituido por un fenómeno de dispersión y de fragmentación que camina hacia la homogeneización de los presupuestos del arte. Para el mismo autor, esa falta de un estilo predominante es lo que imprime al arte actual su peculiaridad y añade en esta dirección: "pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo" (Danto, 1999, p. 34). La habitual noción de estilo es ahora, además, sustituida por la de tendencia para referirse a la complejidad numérica e innovadora de formas de arte emergentes que tiene lugar a partir de 1960, cuando el panorama artístico arte se ve fragmentado en un abanico de tendencias y subtendencias que actúan de forma similar al fenómeno moda. Marchán Fiz atribuye al concepto de poética la terminología más adecuada para expresar este tipo de expresiones más cercanas al evento artístico que a la obra de arte objetual puesto que:

"Intenta aclarar el proceso total del fenómeno artístico, posee un sentido operacional, que abarca la teoría y la praxis de cada tendencia" (Marchán, 2001, p. 11).

-La autonomía del arte no reside ya en la objetualidad que asigna a la obra un significado propio, sino en la libertad de medios de que dispone para su configuración. El arte aparece así despojado del virtuosismo al que se asociaba en tiempos pretéritos, de la representación, de la figuración, de la pureza, despojado de cualquier tipo de supeditación formal o estética. Esta misma autonomía se extiende a obra de arte, artista y espectador.

Sin embargo, en el eclecticismo imperante y bajo el halo del "todo vale" acecha una controversia insalvable: valen todas las mediaciones artísticas que parten de la revisión y de la recopilación, pero siempre y cuando haya una consciencia de su uso en usufructo.

-Ha llegado un momento en que las características del medio utilizado o elegido por el artista no pueden decirnos mucho sobre la actividad de éste, pues su trayectoria se define por perpetuas mutaciones: fotografía, performance, vídeo e infinitos híbridos. Hasta hace poco, el conjunto de manifestaciones de un mismo autor solían ser reconocibles, a lo que se atribuía un valor que residía, precisamente, en el hallazgo de una forma de expresión propia y con unos rasgos personales identificables por el público.

-En el periodo que se analiza, tiene lugar un hecho trascendental para el arte: la crisis del objeto artístico. Por primera vez prevalece la teoría sobre el objeto¹¹. En las obras minimalistas, del arte povera, o conceptuales, la poética se convierte en el núcleo de la obra hasta

11. A pesar de la vuelta al carácter objetual del arte que se produce en la década de los ochenta, los parámetros desde los que surge no corresponden con la concepción tradicional de objeto artístico.

desplazar a la misma como objeto físico. Esta obsolescencia del objeto intenta propiciar en el espectador una experiencia más allá de la contemplación del objeto-fetiché en un intento por superar el carácter comercial que paulatinamente adquiere el arte. Sin embargo, el lastre de la tradición dificulta en gran medida el encuentro entre espectador y obra que, sin el cambio de actitud necesario, se torna conflictivo. Para Anna María Guasch, la complejidad y la incompreensión de las manifestaciones posteriores a la modernidad, parten de "esa coetaneidad fragmentada y no historiada" del arte tras su transfiguración: "Este público no reconoce como suyo el arte de su época, actitud de la que deriva el rechazo o cuando no una cierta acusación de ininteligibilidad, opacidad discursiva y dispersión" (Guasch, 2000, p. 17).

Josep Picó (1998) resulta contundente a este respecto y ve en esa crisis objetual un proceso que trasciende la intención del artista, la intención del arte:

El final de la obra de arte como objeto coincide con el fin de la idea de que el objeto constituye un valor o incluso (a nivel económico) un bien patrimonial. Era inevitable que el arte, como actividad productora de objetos-valor, acabara en el mismo momento en que la sociedad dejaba de identificar el valor con los objetos destinados a constituir un patrimonio conservable y transmisible de generación en generación. El desarrollo tecnológico industrial ha llegado a sustituir el objeto individualizado e individualizante, hecho por el hombre para el hombre, por el <<producto>> anónimo, estandarizado y repetido en series ilimitadas; a una sociedad que ya no une la idea del valor con la realidad del objeto, no le sirven los objetos que no son modelos de valor. El trabajo colectivo de la industria no puede tomar como modelo el trabajo individual del artista (p. 34).

Esta visión expuesta alberga, en su seno, una apuesta por el fin del arte, sin embargo, con la idea de crisis objetual, esta investigación proclama el soporte de la obra de arte en la idea, en el concepto, no en el objeto. La pérdida de fisicidad, que en momentos puntuales se hace literal, no elimina la posibilidad de la experiencia artística.

Un factor que debe contemplarse respecto a la pérdida del valor objetual del arte deriva, en gran medida, del continuo desecho al que la sociedad actual, de un ritmo consumista intrépido, obliga. La obra de arte nace así abocada a la caducidad por lo que busca la manera más eficaz para garantizar el mensaje más allá de la perdurabilidad y que desemboca en un proceso de espectacularización del arte sin precedentes. María Acaso (2009) se hace eco de este proceso y muestra algunos de los ejemplos que considera más significativos:

Christo y Jean Claude y sus edificios y paisajes *tapados*; Anish Kapoor y su Nube gigante donde se reflejan los altos edificios que rodean al Millennium Park; Jaume Plensa y la fuente gigante donde suceden los rostros de los habitantes de Chicago; Chris Ofili y su *madonna* negra o Damien Hirst y sus animales disecados, todos ellos artistas que han conseguido traspasar la barrera de lo artístico para convertirse en espectáculo, para competir en los medios con los desarrollos de imagen comercial que nos inundan (p. 80).

12. Tal es el caso de Yves Klein y su trabajo en 1958 con modelos en vivo en la serie Antropometrías del periodo azul, en el que hace visible todo el proceso pintando a las modelos antes de que incidan en la superficie pictórica.

-En esa liberación del objeto tiene lugar el auge del proceso, que es, además revelado¹². Los capítulos anteriores muestran ya acciones paradigmáticas en la evolución del arte y en relación a esta idea. Duchamp, Pollock e incluso Warhol son algunos ejemplos de una nueva conceptualización de la obra en la que el proceso de trabajo tradicional es, de uno

u otro modo, cuestionado. El periodo que se analiza lleva esta compleja acción hasta sus últimas consecuencias de tal modo que el proceso llega a suplantar al objeto de arte y este cambio cualitativo en la construcción de la obra es directamente proporcional al poder que se le da al espectador. Este complejo giro procesual origina una nueva concepción, una amplitud del objeto artístico a evento.

Desde la década de los sesenta, el arte objetual, objeto de las más diversas experimentaciones artísticas, y en paralelo a las vías más tradicionales (obcecadas en recuperar un estado de sosiego en el arte), ha ido desbordando paulatinamente los límites del objeto de arte para extenderse y prodigarse en dimensiones que, hasta ahora le eran ajenas a disciplinas como la pintura debido, en gran medida, al desarrollo tecnológico y las posibilidades que éste ofrece al artista. El paso decisivo corrió a cargo del Minimalismo que, con sus monumentales estructuras industriales y primarias, que el espectador había de recorrer, abrió la veda a una nueva concepción de un arte que termina por superar los espacios expositivos. A partir de este momento la búsqueda de un arte total comenzó a hacerse efectiva y en las nuevas creaciones empezaron a predominar características como la interdisciplinariedad, la interacción, la teatralidad, etc.

-La experiencia artística no puede ser desvinculada de dos aspectos que, revisados, pasan a un primer plano de importancia respecto a las experiencias anteriores: el tiempo y el espacio.

La noción del tiempo, trastocada por la aceleración de los ritmos cíclicos, imprime al arte una fugacidad que se materializa en el carácter efímero de la obra que, de forma consciente, lucha por contrarrestar los efectos de su excesiva consideración como mercancía, como objeto de consumo. La imposibilidad de abarcar la expresión artística posmoderna, así como su sometimiento a la tiranía de lo nuevo, determinan un nuevo estado para la obra liberada de condicionantes anteriores como: autonomía, atemporalidad, estabilidad, inmutabilidad y catalogación. La falta de perdurabilidad pasa a constituir uno de los emblemas de expresiones procesuales como la performance o el happening y una de las peculiaridades de obras de carácter objetual percederas genuinas del arte de la tierra o del arte povera, por citar ejemplos significativos.

El factor temporal resulta determinante en la configuración de la obra así como en relación al público¹³ ya que éste determina su activación en momentos puntuales y culmina un proceso experiencial a partir de las vivencias artísticas individuales en una lectura multidireccional.

A pesar del aumento significativo del número de personas que en la actualidad establecen contacto con el arte ya sea: a través de los espacios expositivos, cada vez más frecuentados¹⁴; a través del uso que se hace del arte para fines intencionados por el mercado, como el publicitario; o mediante la vía por excelencia que supone internet, el tiempo de exposición del espectador ante la obra está caracterizado por la brevedad. Este fenómeno se debe a factores complejos como la falta de interés que despierta el arte actual, en el

13. Las repercusiones de todos estos cambios en el público se analizan de forma especial en la recopilación de conclusiones propuestas a continuación de este capítulo.

14. El incremento en las últimas décadas del número de museos está vinculado a la consideración actual del arte como parte del ocio.

que más adelante este estudio profundiza, o a razones como la saturación del espectador ante la difusión masiva de imágenes que caracteriza a la era actual.

-Una consecuencia directa del ready made, que abre la vía a las prácticas procesuales y conceptuales, es el valor que, a partir de los sesenta, comienza a darse al entorno-espacio que rodea y en el que ha de ubicarse la obra de arte. De hecho, esta característica es común a muchas tendencias como el Minimal o el Arte de la Tierra. El espacio resulta trascendente en cuanto que, en algunas ocasiones, basta con invertir el contexto, para hacer del objeto, en esa nueva ubicación, una obra de arte total, imbuida en su propio hábitat ideal. De este modo se establece una interdependencia total entre el objeto creado y su entorno. Este nuevo uso del espacio surge como fruto de un incesable cuestionamiento del concepto de espacio ilusionista heredado del Renacimiento¹⁵.

La galería, espacio tradicional por excelencia para contener las creaciones emergentes, es víctima de un fenómeno contradictorio. Por un lado, es evidente su incapacidad para albergar determinadas obras por las limitaciones del espacio expositivo o por la propia intención de la obra de traspasar sus muros. Como fenómeno antagónico, emergen propuestas que sólo cobran sentido dentro de ella, en el contexto particular que la galería les ofrece, bajo unas determinadas condiciones de exhibición.

15. Como ejemplo significativo de esta nueva concepción se encuentran las correcciones perpetuas que Jan Dibbets hace en sus obras, en plena naturaleza.

Tal será la fuerza del entorno de la obra de arte que incluso el propio artista, considerado él mismo obra de arte, se traslada a lugares idóneos en los que materializar, aunque sea de forma fugaz y efímera, un concepto determinado. Hay un interés por reavivar o enla-

zar la vida psíquica del artista con su propio medio natural, así lo demuestran el arte de la tierra, minimal, body art, performance, etc.

- Bajo estos condicionantes, cada vez es mayor la dificultad a la hora de categorizar la obra de arte, que lucha por no ser subyugada a la realidad contabilizada y dominante. La emergencia de nuevos materiales aumenta la dificultad de su catalogación. Algunos artistas incluso utilizan materiales enérgicos como la luz (natural y artificial) como materia prima en sus creaciones¹⁶. El artista en las últimas décadas se presenta como una figura que con diversas herramientas posibilita al espectador experiencias nuevas de las que carece de experiencia previa (a partir de los nuevos recursos, nuevas tecnologías y, por supuesto, de la amplitud del concepto de obra).
- Un fenómeno importante en el arte actual reside en la reproductibilidad de la obra de arte que permite una recepción masiva de incalculables consecuencias para el espectador. El imaginario visual del público se conforma a partir de versiones minimizadas de la verdadera obra que, al limitar su experiencia, quedan neutralizadas. Para Eduardo Subirats (1989), este hecho se traduce en que: "muere la obra de arte a lo largo de sus innúmeras réplicas bajo las que se reproduce y se difunde, se multiplica en el espacio y en el tiempo, y pierde su impulso originario" (p. 18). Consecuentemente, las estructuras referenciales vinculadas al arte y a su evolución dependen de la sobresaturación de imágenes reiteradas por la sociedad de consumo y la multiplicación de canales mediáticos que ésta ofrece en consonancia con el desarrollo tecnológico.

16. Bajo la denominación de *Art Light* o *Arte de la luz*, estos artistas hacen dudar al espectador sobre la identidad física de lo contemplado. Entre sus representantes se encuentran Nicolas Schöffer, el grupo Zero (Heinz Mack, Otto Piene). Estas obras están generalmente fachadas a partir de 1960.

17. En *La era postmedia*, este autor profundiza en la proliferación de nuevos canales para el arte desde una perspectiva invertida, es decir, no desde el uso que esos canales hacen de éste a partir de la difusión masiva de reproducciones, sino a través de la emergencia de un arte que vive únicamente en el espacio que proporcionan los medios.

18. Su fisicidad se compone de imágenes y objetos referenciales que se despliegan en un espacio concreto, en el que se produce una interacción de elementos. Precisamente, en este tipo de obras no se valora tanto el protagonismo de los objetos que la componen, como las fricciones que se producen entre dichos elementos. En su diálogo con el espectador reposa el eje central y la esencia de la obra quien, únicamente le exige a éste, una contemplación activa (lo que no sólo se refiere a llevar a cabo el recorrido físico por el espacio creado). Pero esa interlocución, se produce a varios niveles sensitivos, estimulando y necesitando una relación pluri sensorial, al igual que sucede en la performance y happening. A mediados de los años 60 ya se realizan algunas actividades de este tipo en EE.UU., sin embargo no será hasta la década siguiente cuando sean denominadas instalaciones.

En relación a esta idea, deben ser diferenciadas, por la naturaleza diferente del impulso que las origina: la reproducción del arte, en cuanto a la difusión masiva de ésta por los canales mediáticos, sea cual sea su materialidad; de lo que José Luis Brea concibe como arte medial¹⁷, y que, desde sus presupuestos iniciales, obvia los espacios expositivos tradicionales y opta por su difusión y activación en los medios de comunicación.

-La creación, en general, se consolida como una forma de revelación por encima de ataduras formales al mismo tiempo que se produce la disolución de los límites específicos de las diferentes ramas del arte. Un ejemplo paradigmático de esta interdiscipliniedad lo constituye la instalación¹⁸ que persigue, desde su nacimiento, la idea de una obra de arte total. Tanto es así, que se convierte en una obra no reproducible y de carácter efímero, lo que atenta contra uno de los pilares del arte que entiende la mayoría: la perennidad de la obra en el tiempo.

Estas nuevas obras, difíciles de categorizar, surgen de la necesidad de implicar al arte en la vida y de impedir el mercantilismo imperante. La situación propicia para la explosión de estas nuevas actitudes ante el concepto de obra de arte, se produce en la década de los sesenta. La inquietud se vuelve extrema en el contexto de las continuas revoluciones que caracterizan estos años. En el arte de esta enigmática década el producto en sí no interesa, sino más bien el trabajo en una actividad de interacción con el espectador y con la colectividad. Es el momento de generar acciones capaces de transformar los espacios y superar el fetiche del objeto, por lo que los artistas llevan a cabo intervenciones en la ca-

lle y todo tipo de acciones. De esta forma el arte, con creaciones como performances y happenings, por primera vez, comienza a entenderse como el compendio de intergéneros, con lo que adquiere, progresivamente, un carácter teatral del que le será difícil liberarse.

- Una de las constantes en la evolución generalizada del arte es la continua contestación al pasado y la revisión del arte inmediatamente anterior, lo que corresponde al propio carácter cíclico del arte. Sin embargo, el arte de las últimas décadas, más que ir en contra del pasado, se sirve de éste de modo que está a la completa disposición para el uso que los artistas le quieran dar. Son muy significativas en el arte de los últimos años las numerosas obras que parten de revisiones y nuevas interpretaciones de obras correspondientes a periodos superados. En la práctica artística contemporánea, los artistas, algunos que se autodenominan pintores, no dudan en organizar sus obras mediante el empleo de recursos que pertenecen a medios del todo diferentes: escultura-vídeo, instalaciones, etc.
- Los artistas promueven un tipo de creaciones que imposibilitan o dificultan su mercantilismo. Esta sensación de saturación respecto al mundo mecanizado y técnico lleva a algunos creadores a promover en su arte el abandono del mito tecnológico y el reencuentro con la naturaleza, tal como propone el arte de la tierra.
- Fruto de la comercialización de la obra de arte y de la necesidad de un estatuto especializado que obre en su defensa, la crítica de arte adquiere gran influencia. En la década de los sesenta se extiende un movimiento de repulsa a la mercantilización del arte, luchando

contra el sistema en una crítica activa y en un intento de desembarazarse del sello consumista auspiciado, en gran medida, por el auge del arte pop americano y que se materializa en la actualidad en el negocio del arte.

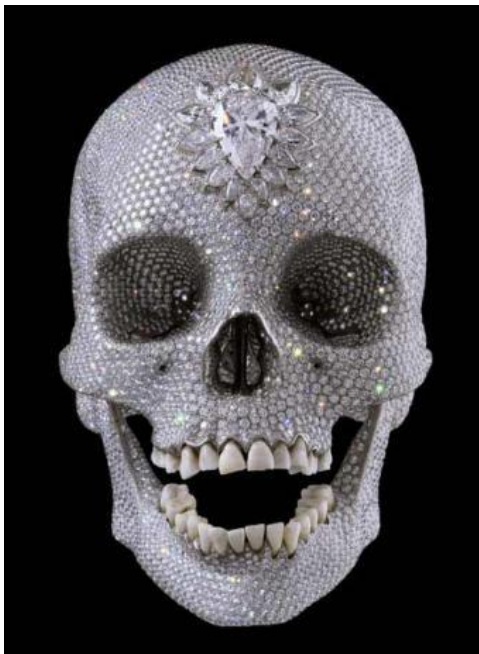


Fig.: 16. Damien Hirst. For the love of God
(Por el amor de Dios).

Ya se llame civilización, o humanización, o progreso a lo que caracteriza a los europeos de hoy; ya se le formula simplemente, sin elogio ni censura, en términos políticos, llamándolo el movimiento democrático europeo, no por eso deja de realizarse, tras el decoro moral y político que sugieren tales fórmulas, con una celeridad creciente, un prodigioso proceso fisiológico: todos los europeos comienzan a parecerse; se despegan gradualmente de las condiciones que dan nacimiento a razas ligadas al clima y a las clases sociales; se liberan cada vez más del medio definido que podría, en el transcurso de siglos, imprimir a las almas y a los cuerpos necesidades idénticas. Lo que se cumple es, pues, el lento advenimiento de una humanidad esencialmente supranacional y nómada, que fisiológicamente presenta como rasgo distintivo un máximun de fuerza y de poder de adaptación.

Nietzsche, Más allá del Bien y del Mal.

CAPÍTULO 5:
CONCLUSIONES.
VIVIR EN EL
CAMBIO

No hay ningún grado de invención significativo en el planteamiento que esta tesis desarrolla en torno a la disipación de fronteras culturales entre regiones (físicas o políticas), de hecho, es un fenómeno que en la actualidad más reciente cobra cada vez más relevancia.

La aportación de esta investigación coincide con el análisis de las consecuencias de este fenómeno para el arte, para el origen de esta manifestación en el individuo artista, sumergido en un entorno concreto, para la propia materialidad de la obra de arte, vinculada a la evolución histórica del objeto artístico a través del siglo XX, y para su apreciación, para el efecto que tal metamorfosis tiene en el espectador, en el público.

El recorrido temporal y espacial en torno a la desmaterialización del arte sostenido por esta tesis corrobora una contextualización ampliada para el arte coincidente con su evolución durante las décadas sesenta y setenta. Tal como se ha demostrado, la simultaneidad de preceptos en torno al arte, el incesante nomadismo de los artistas, así como las consecuencias del inexorable giro a la globalización, configuran un escenario ampliado en el que resulta cada vez más difícil discriminar, entre la cantidad de creaciones emergentes, una vía prevaleciente más allá de la conformada por la generalidad extendida.

La repercusión de los hechos acontecidos en el seno de la creación y al margen de ésta confluyen en una serie de repercusiones claras que afectan, de diferentes formas, a estos tres entes estrechamente vinculados: artista, obra y espectador. Afectan a la obra, ahora ente despojado de su autonomía y condenado a la neutralidad experiencial que facilita su difusión masiva; comprometen al artista que, liberado de la carga tradicional, del aura mítica y de otros efectos, que-

da expuesto a una sobrecarga de estímulos y relegado a una imagen deshumanizada; y afectan al espectador, que asiste atónito al espectáculo de un arte que, en apariencia, no atiende a sus intereses. Esta recopilación final ahonda en las huellas que la evolución del arte han dejado en la manifestación artística contemporánea y, por ello, se estructura en base a estos tres agentes.

El primer bloque atiende al fenómeno complejo ya mencionado de la tendencia actual a la fusión cultural, a la progresiva disipación de fronteras entre regionalismos artísticos, de este modo se propicia una reflexión en torno al objeto de arte como ente promotor y ejemplificador de esta nueva realidad.

El segundo bloque vislumbra la nueva y privilegiada situación en la que la posmodernidad deja al espectador.

Por último, y enlazando con la génesis de esta investigación, se analiza la figura del artista que, producto de un tiempo cuestionado y de un espacio ampliado considerablemente, lucha por hacerse hueco en la amalgama de propuestas que diferentes productores, liberados de la carga mitificadora que sometía al arte, ofrecen, bajo el eslogan de la innovación y bajo el telón protector del todo vale.

1. De Los Regionalismos A La Globalización

El concepto de los regionalismos del arte ha sido analizado desde las diferentes perspectivas que proponen los escenarios en los que se desenvuelve el arte a lo largo del siglo XX. Es ahora el momento de evaluar el fenómeno progresivo de la sustitución de este enunciado por su contestatario: el proceso de globalización que propone la nueva territorialización del arte.

Esta compleja evolución debe ser analizada valorando dos niveles diferenciados. Por un lado, ha de considerarse desde una perspectiva externa, en relación al fenómeno expansivo que propicia la nueva dimensión generada por las vías comunicativas, y que posibilita el conocimiento de lo que otros artistas crean en la antípoda del contexto referencial. Por otro, debe analizarse el mismo proceso de expansión pero de un modo invertido, de forma interna, en el seno de la construcción del arte, que aglutina, recopila e incluso se apropia de agentes constitutivos de esa sociedad expandida, redimensionada: de su cultura originaria, de culturas hasta ahora ajenas, e incluso de la denominada subcultura.

La fusión de ambos planteamientos produce una nueva configuración del arte asociada al eclecticismo ilimitado que favorece la ampliación territorial, así como la cultural a la que se refiere la segunda cuestión planteada y que ha de ser extrapolada no sólo a los determinismos particulares de los contextos, sino respecto al contexto general. Aún así es necesario culminar esta suma con un factor determinante: la desmaterialización de la obra de arte.

Por tanto este proceso, en el contexto de esta investigación, debe entenderse en base a una indiscutible ampliación coyuntural, física, favorecida por la mayor accesibilidad a la información,

que genera el derrumbe de fronteras culturales, y en relación a la ampliación estructural lograda por el arte, tal como manifiesta el fenómeno de la desmaterialización.

Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (2004), en una observación paralela exponen cómo "el panorama artístico contemporáneo está condicionado por dos fenómenos interrelacionados: la multiplicación de instituciones artísticas y la gran abundancia de creaciones de todo tipo y de condición" (p. 7). Este panorama emergente contribuye a la dificultad en la actualidad de distinguir entre las múltiples propuestas alguna tendencia que prevalezca sobre las demás. La dificultad de dicha detección estriba en la heterogeneidad que, de forma paradójica, organiza la homogeneidad del panorama.

1.1. Ampliación Coyuntural

Bajo la primera estructura, subyace una nueva concepción del espacio y del tiempo fraguada por ampliación del contexto del que la sociedad actual y, por tanto, el arte actual, adquieren referencias.

Una de las características de nuestro tiempo es que por primera vez en la historia, las cómodas fronteras nacionales que tradicionalmente encapsulaban la vida social dentro de los parámetros del Estado-nación han perdido su habitual capacidad de separar a las sociedades y nos encontramos en un proceso de avance creciente hacia algo parecido a una sociedad de destino global (Vallespín, 2004, p. 111).

En el periodo analizado por esta investigación, a través de diferentes escenarios artísticos, puede constatarse la emergencia de un fenómeno de simultaneidad de las propuestas artísticas en

los diferentes focos culturales, transformando una estructuración fundamentada en ejes hegemónicos como París o Nueva York, por una concepción fragmentaria vinculada a múltiples focos diseminados por todo el territorio: Londres, París, Nueva York, Roma, Düsseldorf, Berlín, Madrid, etc. Este proceso de descentralización territorial, gestado ya en las décadas de los sesenta y los setenta, está configurando, a su vez, un supramarco territorial globalizado, tal como manifiestan las creaciones indiferenciadas del arte actual. Efland, Stuhr y Freedman (2003) confirman esta tendencia:

La geografía, no menos que la historia, ha sido reformulada. Desde esta perspectiva ya no se considera que la cultura dependa de un determinado marco territorial. Las culturas se entrecruzan, se mezclan y se imponen unas a otras generando crisis que terminan por alterar la configuración de los mapas. Las fluctuaciones de las culturas han aumentado al ritmo de los viajes. El globo parece haberse encogido por obra de los medios de comunicación de masas, la política internacional y la economía mundial (p. 49).

1. Respecto a las posibles consecuencias de la influencia de los medios actuales en la creación y en la asimilación de ésta, Monserrat Galí (1988), expone las siguientes cuestiones: "¿Sirven los medios masivos para acercar a un número mayor de personas al disfrute y al conocimiento del arte? ¿Crean los medios otro tipo de relación, inédita pero legítima, con el mismo? ¿Están contribuyendo los medios masivos a crear otro tipo de arte?" (p. 15).

La realidad de esa nueva plataforma expandida ya es tangible. En esta ampliación territorial, la informatización de la sociedad e internet juegan una baza concluyente.

Una lectura apocalíptica de esta situación conlleva una forma de aculturación fundamentada en la exposición continuada a información devaluada por todo tipo de factores y en el acercamiento al arte a través de versiones neutralizadas y descontextualizadas.

Herbert Read (2000), en relación al progreso tecnológico¹, ve una posibilidad de "perversión de la fantasía" (p. 35) por el dominio técnico que personas adiestradas y ajenas del arte, demues-

tran. El mismo autor resulta determinante en su evaluación de las consecuencias de las posibilidades tecnológicas actuales y la repercusión de esta situación para el arte:

Al popularizarse la cultura, al ser "mediada" a las masas, queda necesariamente diluida, castrada, deformada. Este "proceso de racionalización tecnológica" va pervirtiendo sutilmente los fundamentos del juicio estético, de modo que las imágenes pretecnológicas pierden fuerza (Read, 2000, p. 31).

Sin embargo, al margen de este tipo de consecuencias, es evidente que la disipación de las fronteras, así como el desarrollo de las tecnologías de la información, suponen la internacionalización de los contextos y conducen al intercambio constante, que propone una situación conformada por la suma de diferencias. Para Anna María Guasch (2000), ese internacionalismo resultante "no implica necesariamente la renuncia a las diferencias, sino la aceptación de esas diferencias en una unidad totalizadora, que permite que los artistas "otros" reivindiquen esas diferencias en el mainstream occidental" (p. 558). Sin embargo, añade una consecuencia manifiesta en las creaciones artísticas contemporáneas:

La multiculturalidad resultante que, sobre todo, supone una posición ideológica pero que, sin duda, está contaminada por intereses políticos y económicos, plantea problemas de identidad, alteridad, diferencia, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, nacionalismo, etc., problemas todos ellos relacionados, en último término, con la deconstrucción del centralismo moderno (Guasch, 2000, p. 558).

Este estado de intercambio permanente había de tener consecuencias directas en la configuración de los mapas culturales que, a su vez, terminan por alterar la configuración de los mapas



Fig.:17. LORNA SIMPSON,
Wigs, 1995².

2. La obra de Lorna Simpson titulada Wigs (pelucas) de 1995 es un claro ejemplo de cómo el valor de un producto puede cambiar según las identidades del grupo.

referenciales, tal como muestra la simultaneidad evolutiva del arte en los contextos europeo y estadounidense a partir de los sesenta.

Esta confluencia de factores genera unas consecuencias directas en la estructura del fenómeno artístico, tal como a continuación se exponen:

- Una de las repercusiones inmediatas consiste en la incapacidad de la actualidad para abarcar la emergencia desmesurada de propuestas, que son, además, imposibles de contener bajo forma alguna de catalogación.
- En este proceso de descontextualización o de recontextualización, muchas propuestas quedan minimizadas por la relativización que le asigna la lectura a través de diferentes enfoques.
- La experiencia de formar parte de un contexto más general, conlleva una tendencia hacia la uniformidad de los comportamientos, de los deseos o de las costumbres, vinculados al consumo, al intercambio cultural. A este respecto, Fernando Vallespín (2004) contrapone una defensa motivada en la "protección de singularidades culturales" (p. 113) que, de forma inmediata, emerge en las décadas posteriores a la ampliación contextual. De hecho, la clara identificación de una manifestación respecto a las restantes, respecto a las coetáneas, pasa por el interés estratégico de una determinada región, zona, poder o institución por realzar el valor de su potencial cultural.

-En el recorrido propuesto por esta investigación, el arte del siglo XX ha pasado de un nomadismo marcado por la brutalidad de los acontecimientos a un sedentarismo instaurado por la innecesaria movilidad de un arte que, como fenómeno simultáneo y globalizado, tiende cada vez más a la homogeneidad que propicia la fusión cultural. Esta tendencia puede explicarse también mediante una inversión del concepto de nomadismo, desde una visión interna, tal como expone Marchán Fiz (2001): "el artista actual transita a través de la historia artística como un nómada, como un errante, que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y desconstrucción" (p. 335).

-Tal como afirma Kerry Freedman (2006): "la superación de fronteras también implica el poner en tela de juicio la tradicional separación entre productor y espectador" (p. 41)³, que será tratada de forma más profunda en el siguiente punto.

-La extensión contextual del arte occidental se ve acompañada por un fenómeno más complejo que supone la inmersión del arte en todos los contextos pero, también, su implicación en ámbitos de la cotidianidad que hasta hace sólo unas décadas le eran ajenos: "las artes visuales se expanden, no sólo en sus formas, sino en su influencia a través de las conexiones con todas las cuestiones sociales" (Freedman, 2006, p.25).

3. La autora, hace referencia a esa disolución de límites referidos al contexto educativo y más específicamente a los límites entre educación, alta cultura y entretenimiento.

A partir de esta ampliación del arte sólo es posible la pervivencia de la diferencia. De una diversidad que poco a poco se hace más y más sutil en el escenario de la multiculturalidad.

Marchán Fiz (2001), en un discurso alejado pero confluyente establece, en lo que denomina marco semiótico, una definición de código que es oportuno rescatar: "*El código no es una entidad ontológica o psíquica, sino un fenómeno cultural y social. Define un sistema de relaciones como algo aceptado por un cierto grupo o sociedad en una época y lugar determinados, es un modelo de convenciones comunicativas*" (p. 13).

Esta tesis, en la confluencia de factores, presiente una unificación de las convenciones como proceso complejo que, si bien no está plenamente establecido, sí se ha iniciado. A ello contribuyen muchos factores: los métodos de divulgación de información usados por la contemporaneidad, el propio sistema capitalista o la tendencia globalizadora.

1.2. Ampliación Estructural

4. Al final de los capítulos 2, 3 y 4 se propone una enumeración de cada una de las consecuencias de los cambios o situaciones afirmadas para el arte del período, por lo que dichos apartados inciden, de forma específica en la ampliación estructural del arte.

La ampliación estructural⁴ del arte debe ser identificada con el proceso de desmaterialización de la obra que adquiere, a partir de las tendencias procesuales de las décadas sesenta y setenta, una condición de irreversibilidad trascendente. La estructura formalista y hegemónica modernista cede a la pluralidad de espacios dominantes y a la simultaneidad de formulaciones entre las que se producen fricciones y, por tanto, sistemas conflictivos. En esta nueva realidad nadie puede reivindicar conocer a fondo el arte actual híbrido y mutado.

El periodo que acontece con su extrema complejidad, la que proporciona la fragmentación focal y cultural de la múltiple oferta, dificulta el establecimiento de un juicio estético y crítico sólido y, sobre todo, permanente. Esta dificultad es afianzada por la devaluación del concepto de calidad

que la modernidad aún vinculaba al arte; por la tiranía de lo efímero; por la incapacidad de tener una visión acaparadora de las múltiples propuestas; por la emergencia de lo nuevo e incluso su descrédito; por el poder de lo instantáneo, del impacto; por la ampliación social de la figura del artista que, con su pérdida de aura, deja espacio a creadores, productores y artífices de todo tipo de obras, montajes o espacios ilusorios.

Este panorama ofrece a los artistas ilimitadas posibilidades de creación conforme a los múltiples recursos de que dispone: recursos físicos, protagonizados por la proliferación masiva de dispositivos multimedia; y recursos estructurales, aquellos que se refieren a los logros conseguidos en el proceso de desmaterialización de la obra de arte. La confluencia de ambas ampliaciones repercute en la figura del artista y su traspaso de creador a productor.

1.3. La Suma De Diferencias

De la suma de estas perspectivas, resulta el panorama artístico actual, el que concierne a la ampliación occidental del arte y que contempla ya otros flujos de intercambio e influencia con escenarios más remotos, de amplio espectro oriental. Este complejo contexto, tras haber presenciado la descentralización del arte y la desmaterialización de la obra, vivifica, en la contemporaneidad, otro tipo de cuestiones que, del mismo modo, cuestionan el devenir del arte.

Un fenómeno fundamental para la descripción de la actualidad del arte reside en la importancia de los contextos que conforman la ampliación que sostiene esta tesis. Una forma de abarcar esta diferencia de concepción en torno a éstos subyace en las diferentes estructuras que con-

forman la modernidad y la posmodernidad y que A. D. Efland, K. Freedman y P. Stuhr destacan. Estos autores parten de la premisa universalista que deriva de la tradición occidental. Ésta, en la extensión territorial que inicia ya en el periodo de la hegemonía parisina, es capaz de recopilar artefactos culturales ajenos, fruto de un incipiente interés por lo exótico, por lo primitivo, y de recontextualizarlos conforme al modelo formalista dominante bajo el supuesto "imperativo de la imparcialidad universalista"(Efland, Freedman y Stuhr, 2003, p. 33). Frente a esta visión, la noción posmoderna de la cultura, a diferencia de la concepción anterior: "está condicionada por la noción de pluralismo, en el sentido de que cualquier producción cultural tiene que entenderse en el contexto de su cultura origen" (Efland, Freedman y Stuhr, 2003, p. 33). La posmodernidad apuesta por la no-descontextualización y fundamenta este principio en la neutralidad de la producción artística si ésta es desvinculada de su contexto origen.

Esta diferencia fundamental y que supone un factor determinante en la evolución del arte, encuentra, en su propio entorno, una dificultad difícil de salvar: los mismos mecanismos comunicativos que favorecen la dilatación del concepto de arte y la adopción de referencias nuevas, contribuyen a la neutralidad de la experiencia artística que, a través de un medio como internet, resulta difícil contextualizar.

Pero esta forma de actuación no sólo afecta a las tendencias que nacen bajo los criterios de la actualidad, sino que afecta incluso a la visión retrospectiva del arte del pasado, que se descontextualiza y se banaliza en representaciones multiformato, al tiempo que se somete a la recolección, a la apropiación del artista actual. En el momento en que la actividad artística es descon-

textualizada respecto al entorno origen y se somete a la difusión y a la mezcla, el intercambio adquiere una dimensión nueva y multidireccional favorecida, en gran medida, por el valor que adquieren las representaciones.

Para Montserrat Galí (1988) el problema real no estriba tanto en la copia como en la "pérdida de credibilidad" (p. 80) que conlleva la difusión masiva: "Se ha perdido la noción entre lo real y lo ficticio, no hay separación, no hay intervalo, que en este caso no sólo impide el aislamiento necesario para la experiencia estética, sino que tiene consecuencias muy graves a nivel psíquico y moral" (Galí, 1988, p. 80).

Esta pérdida de credibilidad que incorpora el arte en su entrega a los medios y en su implicación en esferas propias de la cotidianidad se suma a una confrontación fundamental: la proliferación y la accesibilidad de la producción artística actual entra en conflicto con la concepción occidental heredada en torno a la exclusividad de la obra. Para la misma autora: "el arte occidental nos había acostumbrado a la unicidad de la obra, a la irrepitibilidad del acto artístico" (Galí, 1988, p. 80).

1.4. El Camino Hacia La Homogeneización

Heinrich Wölfflin, en su obra de referencia en torno a los conceptos fundamentales de la historia del arte, contrapone las distintas formas de ver y materializar lo artístico en función al análisis de lo que él diferencia como tipos clásico y barroco. Este autor sostiene la perdurabilidad en la historia de determinados condicionantes que enmarcan de modo irremediable e inconsciente la forma en que un determinado pueblo o nación se manifiesta:

Así como toda la historia de la visión (de la representación) conduce más allá del Arte puro y simple, es lógico que tales diferencias nacionales de la retina sean también algo más que un simple tema del gusto; contienen y condicionan, condicionadas a su vez, los fundamentos de todo el mundo de las imágenes de un pueblo (Wölfflin, 1979, p. 342).

Su análisis, precursor del concepto de regionalismos desarrollado por esta tesis, gira en torno al contexto europeo y, a pesar del grado de unidad que asigna al arte originado en este entorno, para este autor "el esquema de la visión (el modo de ver) aparece quebrado (modificado) por lo nacional" (Wölfflin, 1979, p. 338).

Esta forma de actuación está, en la actualidad, sometida a un continuo flujo de estímulos externos que ha de condicionar el modo de ver del artista y del espectador actual. Arthur Danto describe esta situación en base a la existencia de "un idioma visual común que sobrepasa las fronteras nacionales y religiosas de un tiempo dado, y ser un artista es participar totalmente de esta visión" (1999, p. 208). Para esta investigación, los parámetros conformados por ese modo de ver común cada vez adquieren mayor entidad, de modo que la visión general está desplazando de forma gradual y progresiva el modo de ver regional. Es de este modo como la particularidad

no reside o no se asocia al contexto físico, sino que encuentra inquietudes afines en el contexto global. El mismo autor evidencia la imposibilidad de actuación conforme a unos parámetros que parecen disiparse:

Hoy uno puede ser un artista americano o europeo que hace ídolos y máscaras, de la misma manera que se puede ser un artista africano que pinta paisajes en perspectiva. Hoy todo es posible en el sentido en que ciertas cosas no eran posibles para un europeo o un africano en 1890. No obstante estamos encerrados dentro de la historia. No podemos tener el sistema de creencias exclusionistas que impedían a los artistas europeos hacer ídolos y máscaras (Danto, 1999, p. 65).

En este contexto común tienen lugar procesos muy significativos para el devenir del arte y que son posibles en la medida en que la simultaneidad de la emergencia del arte ya es un hecho constatado. Así, tienen lugar procesos de alto valor simbólico, como el que destaca Ángel Trimarco (1991):

La Europa de la ideología y de las tensiones ideológicas y políticas abandona, poco a poco los fundamentos que desde siempre la han sostenido, para entregarse a la deriva del *desir* (*diseminación*) y a los vértigos de la *différence*, a la fascinación lyotardiana del *différend*, mientras América, cínica e indiferente, superficial y chispeante, recupera lentamente los motivos esenciales de nuestra cultura, las tramas críticas más agudas (p. 85).

A partir de la premisa de Wölfflin, esta investigación contrapone un proceso de disipación de las peculiaridades nacionales y, por ello, a partir de un mismo precepto surgen lecturas opuestas: "Tiempos distintos traen artes distintos, y el carácter de la época se cruza con el carácter nacional. Antes de afirmar que un estilo es nacional en cierto sentido, hay que haber afirmado hasta qué punto ese estilo contiene rasgos persistentes" (Wölfflin, 1924, p. 11). A partir de este prin-

cipio resulta conveniente reflexionar sobre la hegemonía y la perdurabilidad de conceptos como: representación, pintura, mimesis o contemplación que, si bien participan de la atemporalidad de los contextos, es evidente que la actualidad artística los ha relegado a un segundo plano de actuación.

Mediante el desarrollo del proceso de desmaterialización del arte ya se ha incidido en la naturaleza de la creación artística de las últimas décadas que, de forma incontestable, ha sido metamorfoseada. Algunos de esos fundamentos del arte pasado, tales como: representación, perdurabilidad o exclusividad están estigmatizados por su carácter obsoleto. Del mismo modo, los sistemas de difusión anteriores favorecían un proceso de asimilación de cambios progresivo que, de alguna forma, contribuía a la permanencia de las peculiaridades nacionales a las que se refiere Wölfflin (1979), que alude a un "restablecimiento del nivel por compensación" (p. 341). Sin embargo, en el arte de las últimas décadas, este proceso de compensación ha sido naturalizado por la inmediatez de respuesta que ofrecen los medios actuales y, se ha producido de una forma tan eficaz, que es más adecuado aludir a la simultaneidad de inquietudes y, por tanto, de preceptos artísticos.

Tras la suma de circunstancias expuestas, y tras las fricciones culturales que caracterizan al contexto actual occidental, el proceso de clara tendencia homogeneizadora debe ser considerado. Si las nuevas inquietudes generan cambios y, a su vez, los cambios generan nuevas inquietudes, la plataforma cultural actual genera una tendencia a ampliar los horizontes del grupo particular y

probablemente, con la exposición continuada a nuevas propuestas, cambia el arraigo a su cultura, iniciándose, de modo inexorable, el camino hacia la homogeneización.

Sin embargo, la contemporaneidad del fenómeno dificulta su análisis, así como la heterogeneidad artística actual oculta la tendencia homogeneizadora del arte de hoy, fundamentada no en cuanto a la construcción formal, física o material de la obra de arte, sino en base a los presupuestos que la generan y que se fundamentan en una visión que supera la concepción regionalista: en una visión multicultural.

La progresiva abolición de fronteras culturales entre pueblos y regiones propicia en el arte el desarrollo de un proceso paralelo en el que pueden diferenciarse dos etapas. La primera o inicial conforma el contexto del arte actual, de marcado carácter ecléctico, que para Simón Marchán Fiz (2001) es la "secuela de entrelazamientos de distintas sensibilidades y desconstrucciones, de la precariedad y la ausencia de jerarquías y normas" (p. 336). Sin embargo, tras este proceso de intercambio permanente, es previsible una tendencia caracterizada por la imposibilidad de emergencia de formas artísticas nacidas bajo impulsos diversos que conduciría, irremediablemente, al florecimiento de un arte occidental cohesionado, como producto aglutinador de culturas y fruto de un proceso de homogeneización complejo.

El arte regional, territorial, cede ante el arte ecléctico, global, ante el arte desterritorializado. Esta realidad sólo puede ser compensada por argumentos como el que propone Fernando Hernández (2003), para quien "la variedad de las expresiones artísticas está en relación con la variedad de concepciones que los individuos tienen sobre lo que son (el significado de) las co-



Fig.:18. YUKINORI YANAGI Granja de hormigas de la Union Jack , 1994.

2. ¿Humanización O Deshumanización Del Arte?

sas" (p. 49), así como por el potencial del argumento de la multiculturalidad que, como estímulo-contexto de las creaciones artísticas actuales y futuras, proporciona al arte una fuentes de recursos renovables ilimitada.

Este apartado se adentra en la deshumanización del arte considerando este hecho como un proceso consumado y aceptado por la sociedad actual, sin embargo, del mismo modo que acepta estas premisas, propone y destaca este mismo contexto del arte como un momento privilegiado por su capacidad "inconsciente" de propiciar el encuentro entre obra y espectador. El panorama descrito con anterioridad tiene consecuencias directas en la figura del espectador tal como a continuación se tratan.

La obra de arte, como ente social sometido a perpetuos cambios y modificaciones, establece con el espectador un abanico de relaciones que fluctúa entre el desconcierto, el desencuentro y la propia experiencia artística. El arte actual, reproductor y generador de un sistema cultural complejo, ha ampliado, en su labor visionaria, contestataria o comunicativa, la concepción tradicional heredada y, como consecuencia inmediata, su propia materialización.

La figura de quien asiste como público, de forma paralela, se somete en la cotidianidad a la vivencia del arte desde parámetros ajenos y muy alejados de su concepción tradicional más arraigada. Sus estructuras referenciales, aquellas que conforman su experiencia perceptiva, sensitiva o emocional respecto a lo artístico, han sido neutralizadas y aún más que eso: han sido invalida-

das. Como consecuencia se produce un desencuentro entre espectador y obra de arte actual que poco o nada tiene que ver con la verdadera experiencia artística. Este fenómeno está motivado, en gran medida, por la actuación de estas estructuras referenciales heredadas que se alzan como auténticas barreras cognitivas, entorpeciendo el encuentro artístico que la contemporaneidad propone bajo el paradigmático "todo vale". Este complejo proceso conduce, irremediable e inexorablemente, a la deshumanización del arte, a lo que se suman otros condicionantes que a continuación se consideran.

La contemporaneidad demuestra cómo la obra de arte, más allá de sus innumerables definiciones es, sobre todo, un ente sometido a perpetuo cambio, expuesto a un proceso de continua metamorfosis. Ahí radica, precisamente, uno de sus valores esenciales: en su capacidad de materializar los ciclos e inquietudes implícitas a la sociedad y, a la vez, en mostrar a ésta, en su reflejo, su ritmo más íntimo y vertiginoso.

En la sociedad actual, el valor de lo nuevo se alza como uno de los factores determinantes en la configuración del ritmo colectivo. En el arte actual, como reflejo recíproco, es tal la primacía de lo nuevo, un arte "*que teme sobre todo detenerse, antes humo que cristal*" (Marina, 2000) que, ante la diversidad de sus manifestaciones, fundamentadas en muchas ocasiones en la revisión de períodos artísticos pasados, el espectador no encuentra acomodo.

La fisicidad de la obra, tal como el gran público la entiende, se ha esfumado, se ha desvanecido, y en su lugar, se exhiben, triunfantes, extraños artefactos que, en la misma medida en que se han liberado de cargas representativas, de formatos estáticos, etc., son indicadores de un arte

deshumanizado. El público, ante la falta de preparación, del conocimiento que presupone necesario para la experiencia artística, para la vivencia del arte, prefiere no exponerse. Elude la confrontación. Ante esto, la única posibilidad que encuentra es la renuncia.

La consecuencia de este desencuentro es previsible: en el instante en que el arte se despoja de la única función que le es propia: la transmisión de una inquietud (sea de la naturaleza que sea), de una idea o de una emoción, del individuo-artista a la colectividad, se produce la deshumanización.

2.1. El Camino Hacia La Introspección

El arte del siglo XX, tal como esta tesis manifiesta, se ha caracterizado por la digresión entendida como la no progresión lineal a partir de un hilo conductor visible y predominante. Hasta la irrupción de las primeras vanguardias, la evolución del arte se llevaba a cabo en base a un desarrollo gradual de modo que los estilos artísticos se sucedían de forma más o menos lineal en el tiempo. Sin embargo, a partir de este punto de inflexión, de la configuración progresiva de un nuevo panorama artístico, cambian los preceptos que permiten la evolución de lo artístico y el avance comienza a asociarse a la idea de ruptura y, por tanto, de superación de lo anterior, que rápidamente pasa a connotar lo caduco.

En esta superación continua que el arte propone desde la modernidad y que le imprime un ritmo vertiginoso, en la dinámica de oposición-superación de lo inmediatamente anterior, el arte parece olvidarse del público. Es tal la autoexigencia del arte en ese camino introspectivo, al que con-

tribuye en gran medida la búsqueda de la pureza formalista de la primera mitad del siglo, que el hecho de que esta situación se perpetúe durante la posmodernidad, hace que espectador y obra, en un ritmo claramente diferente, se separen indefectiblemente y que el arte, en contra de su misma esencia, se convierta en un ente mitificado.

Para Herbert Read (2000), el arte es en esencia aristocrático desde el momento en que su legitimidad no está determinada por el "nivel general de sensibilidad estética, sino por la más elevada sensibilidad estética que se da en cada momento histórico" (p. 24). John Dewey (2008), dando un paso más, valora las consecuencias de la divergencia de criterios entre la élite y el público y manifiesta: "cuando determinados objetos son reconocidos como obras de arte por la gente cultivada, se revelan insustanciales a la masa del pueblo por su lejanía; es en este momento en el que el hambre estética está dispuesta a buscar lo barato y lo vulgar" (p. 6).

La lectura que el gran público hace del arte actual es por lo tanto fruto, en gran medida, de esta mitificación. Este elitismo del arte en cuanto a su ejecución o a su acceso (producción o apreciación), entendido como algo accesible sólo a una minoría, dificulta la transmisión de emociones, sensaciones y pensamientos en la medida en que convierte a la obra de arte en un ente encriptado. Sin embargo, la apariencia hermética del arte último es más proyectada que real ya que el espectador siempre puede aferrarse a cualquier resorte para llevar a cabo su propia lectura, a pesar de que continuamente se lanzan discursos que afirman la imposibilidad del acceso.

Hal Foster incide en la dificultad de asimilar la vanguardia del arte entendiendo este concepto en su aspecto más general y desvinculado de un periodo artístico concreto. A este respecto manifiesta:

La obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática -un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparada para ella, que no puede recibirla, al menos no inmediatamente, al menos no sin un cambio estructural- (Foster, 2001, p. 34).

Enlazando con la idea expuesta, es fácil comprobar la divergencia entre espectador y obra de arte que se origina en el seno de la evolución artística: mientras el arte impone un ritmo propio que alenta a la sociedad de la que parte o que la refleja, el público ha de recodificar y registrar el acontecimiento, proceso que Foster (2001) denomina de "acción diferida" (p.31). Esta necesaria diferencia temporal apoya la tesis tradicional que considera al artista un individuo privilegiado en cuanto a su capacidad de anticipar el porvenir. Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr (2003) corroboran esta bifurcación:

"Hoy la gente se muestra menos segura de que el arte nuevo sea realmente superior al de ayer. Quizá la proliferación de estilos individualistas y abstractos se saldara en el último término con un alejamiento del público y la consiguiente pérdida de contenidos compartidos socialmente. En efecto, se impuso la convicción de que los artistas no eran gente de su tiempo sino que iban por delante de él" (p. 24).

Esta consideración de partida se ha perpetuado en el tiempo durante décadas, dejando la apreciación del arte, su vivencia y su disfrute en manos de una élite artística condenada a una actua-

lización constante. Basta con recordar el predominio formalista del arte y la supeditación del contenido a éste, rasgo esencial de la modernidad, para valorar las consecuencias de este hecho para el público. Gran parte de las manifestaciones artísticas del siglo anterior, sometidas a la tiranía de la autocomplacencia, del arte por el arte, han dado lugar a un concepto de arte encriptado, a representaciones o presentaciones de objetos, de espacios, que han evolucionado o involucionado desde la obra de arte de contornos definidos a artefacto cultural complejo y ensimismado.

En la actualidad, tras la deconstrucción de estructuras referenciales que propone la posmodernidad en su afán por cuestionar preceptos heredados como mimesis, representación, narración o calidad, el espectador, la sociedad, ajena a la creación artística, ajena al poder del arte, considera la experiencia artística como un ente inalcanzable, exclusivo de un grupo minoritario de expertos alejados de sus necesidades. La herencia modernista y su uso indiscriminado por la posmodernidad, se ha saldado con una evolución necesaria para el arte y con la proliferación de manifestaciones artísticas al margen de cualquier regulación disciplinaria que facilite el reconocimiento del espectador.

2.2. ¿Qué le exige el público al arte?

Danto (1999) califica la mimesis como "el gran paradigma tradicional de las artes visuales (...) que sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte durante varios siglos" (p. 51). En referencia al arte y su materialización, la obra de arte, en el contexto occidental, sería más adecuado albergar a todas estas manifestaciones que preceden al arte moderno bajo la concepción de representación, en la que el carácter narrativo se erguía como referente absoluto. Sin embargo, la idea de mimesis es idónea para describir el tipo de relación que el espectador establece con el arte hasta la llegada del siglo XX. En la mimesis, en esa supuesta voluntad del artista por reflejar todas y cada una de las cualidades de la realidad en un plano bidimensional, reside el esfuerzo que el público considera indispensable para la categorización de obra de arte. Este tipo de creaciones, a su juicio, no exige un conocimiento que actúe como punto de partida.

El espectador, partiendo del presupuesto anterior, confuso y como mínimo cuestionable, concede al artista la posibilidad de transitar por diferentes grados de iconicidad. De hecho, le perdona la evasión de la realidad y la desaparición de elementos reconocibles siempre y cuando sean sustituidos por otro tipo de recursos que también le resultan familiares, tales como el protagonismo del color en creaciones con altas dosis de expresividad. En esas ocasiones la conexión se basa en lo sensitivo, en la emoción que en el público causa la obra, Kandinsky (1996) lo denomina "estados de ánimo disfrazados de formas naturales" (p. 22).

Si analizamos este hecho en un recorrido temporalmente amplio, comprobaremos cómo en ocasiones la mimesis, que facilita la empatía del espectador con la obra en su intento por reconocer en ella parte de su realidad vivida, ha sido sustituida por otras formas de representación que, a

su vez, pretendían generar un tipo de nexos nuevos, tales como los llamados manierismos o periodos de transición en los que hay una tendencia hacia la "interpretación" de los referentes naturales.

En ese recorrido por la sucesión de estilos artísticos es factible comprobar cómo siempre ha habido estéticas con tendencia a suprimir lo anecdótico de lo real y a trascender lo percibido a través de la naturaleza (fuente de inspiración por excelencia), de forma que el grado de interpretación adquiriera protagonismo sobre cualquier descripción. El interés del arte de la pasada centuria reside en la creación de una nueva categoría estética que supone el triunfo de la forma (puramente estética y absolutamente autónoma), del objeto presentado (tras la simple elección o la creación total de cada una de sus partes), e incluso del concepto. El arte comienza a hablar exclusivamente de arte y lo hace en ese contexto ideal de absoluta libertad del siglo XX.

La primera intención de este arte nuevo, carente de referencias, es llegar a la plena comunicación pues trae consigo una universalización del medio artístico. Sin embargo, la referencia a la realidad a través de vías alternativas alejadas del virtuosismo artístico anterior hace que se esfume, de un golpe, el halo de prestigio del artista, que ahora adquiere una dimensión menos idealista. De este modo el espectador, a falta de referencia alguna con la que valorar ese don de la creación que para él ha sido negado, y que hasta ahora sublimaba al objeto artístico, se revela en contra de la creación por la creación, negándose a sí mismo la posibilidad de la experiencia artística. Kandinsky (1996), en *De lo espiritual en el arte*, publicado por primera vez en Alemania en 1912, manifestaba al respecto:

El período materialista ha producido en la vida, y por lo tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro (muy especialmente el llamado "experto en arte"), en el que lo busca todo (imitación de la naturaleza, naturaleza a través del temperamento del artista, es decir, su temperamento, ambiente, "pintura", anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.), todo menos la vida interior del cuadro y su efecto sobre la sensibilidad" (p. 93).

En la actualidad, y desde hace ya varias décadas, asistimos a un proceso muy complejo en el que la obra de arte ha trascendido sus propios parámetros en la medida en que ha cuestionado y cuestiona aspectos que hasta ahora han sido considerados inherentes a ésta tales como la propia integridad física de la obra, al menos, tal y como el público la había experimentado hasta ese momento. ¿Qué sucede, entonces, cuando comienza el proceso de desmaterialización de la obra de arte? ¿Qué sucede cuando su fisicidad tradicional se ve superada? ¿Y cuando esa corporeidad se desvanece, se hace concepto? Comienza la deshumanización.

Desde el momento en que comienza a perder relevancia el objeto artístico como producto creado en su totalidad por ese individuo privilegiado, y se ciñen sobre el panorama hechos eminentemente conceptuales como la simple elección del artista de un objeto cualquiera y vulgar (ajeno a cualquier consideración estética) para su categorización de obra de arte, la masa aparta su interés y se vuelve irremediabilmente nostálgica con obras pasadas. Es ajena al compromiso del arte con el Arte, no comprende su necesidad de superación continua y, por tanto, la perpetua búsqueda y abandono de sistemas de codificación, representación o incluso presentación a medida que cambia la inquietud desde la que nace la obra y, a su vez, a medida que se amplían las posibilidades de "materializar" esas ideas, emociones o propuestas. El espectador obvia el ideal

humanizador del arte: la generación de cultura, porque minimiza la cuestión al limitarla a una escasa experiencia personal, a la cultura que conoce.

En la respuesta a la pregunta planteada e implícito a la idea desarrollada en los párrafos anteriores, emerge una verdad ineludible: al gran público hace tiempo que dejó de interesarle el arte porque no encuentra en él ningún resquicio de eso que piensa inherente a éste (de esa manera se ha conformado sus educación perceptiva): el esfuerzo, que sí era visible antes de la progresión cualitativa de la modernidad.

La consideración de ese esfuerzo, además, no se realiza en base al trabajo intelectual, sino que se refiere a un esfuerzo tangible, visible, en el que sea fácil detectar la habilidad manual "innata" al artista y que además, refleje la voluntad de mostrarlo a través del virtuosismo que le supone. Es decir, continúa recurriendo a la única alternativa que conoce, aquella basada en los preceptos miméticos, narrativos y exclusivamente representativos. Desconfía de urinarios, de estructuras primarias, de apropiaciones, de abstracciones, de performances...

El espectador aún superpone a realizaciones imposibles de categorizar por la propia contemporaneidad, patrones obsoletos incluso para la tradición más arraigada. Antepone a las obras que nacen bajo el flujo de su propia realidad el filtro que supone la mirada retrospectiva. De esta forma no encuentra nexos que amplíen sus estructuras cognitivas en relación al arte. No hay lugar para la revelación o para el encuentro y, del mismo modo, no existe espacio para la vivencia de una experiencia más o menos significativa. No se acerca a la obra libre de prejuicios, sino

que acarrea toda una serie de significaciones ajenas a las expresiones artísticas contemporáneas, ajenas al Arte, tan incongruentes como el concepto de "lo acabado".

De cualquier modo, tras los hechos acontecidos: después de haber traspasado el arte el límite del objeto, de presenciar el reinado del concepto y otras conquistas, resulta al menos ilusorio mantener en vigor paradigmas que están fuera de los parámetros del arte actual si es que hay unos parámetros definidos. Ni siquiera la fórmula de lo moderno, aquella que se suponía "podría servir al arte futuro tan adecuadamente como el paradigma de la mimesis había servido al arte del pasado" (Danto, 1999, p. 51) es un recurso válido.

2.3. ¿Qué le exige el arte al público?

Predisposición, una oportunidad. Sólo desde este precepto es posible la experiencia artística, aquella que permite el encuentro íntimo entre: el observador, con una experimentada intuición perceptiva a sus espaldas que actúa como punto de partida, y la microrrealidad propuesta por el artista. Esta acción formada por la coincidencia de dos formas reflexivas completamente ajenas tiene una capacidad única de generar concepciones intelectuales muy complejas que, a su vez, hacen posible la cultura.

Este proceso emergente se desarrolla, además, sobre unas premisas de aprendizaje muy singulares que permiten calificar esa experiencia única más allá de lo significativo: como una experiencia reveladora. En algunos de los condicionantes específicos que intervienen y que justifican esa dimensión reveladora media el descubrimiento, el factor de lo inesperado, pero además, en

un análisis global, es importante destacar la intervención de principios subjetivos libres de convencionalismos y de mediaciones estereotipadas.

La experiencia artística, además, se adapta al ritmo del individuo-espectador, a sus necesidades, y evoluciona conforme a la modificación cognitiva íntima y única de éste. Sin embargo, la obra exige esfuerzo.

Hasta ahora, ese requerimiento se efectuaba de un modo unidireccional: del espectador a la obra, y quedaba determinado por condicionantes vinculados a la destreza en el uso del lenguaje plástico. Fernando Hernández (2003) justifica el cuestionamiento de esta exigencia en base a un precepto rotundo y esclarecedor al estimar: "*el arte no es un conjunto de objetos bellos sino el proceso mediante el cual articulamos una experiencia interior, con nuestras respuestas al mundo exterior*" (p. 118). Esta afirmación anula cualquier sentido unidireccional de la obra de arte ya que en el carácter público que, de forma intrínseca ésta incorpora, a su vez, requiere y demanda una vivencia privada del espectador.

El arte está sujeto a una dotación de significaciones pues no sólo expresa lo que el artista tiene en su mente en el momento en que está realizando la obra, sino que incluye la interpretación estética. Esto hace que el Arte sea un fenómeno público y no privado y que, al acercarse a él, demande de esfuerzo para ser captado (Hernández, 2003, p. 118).

Desde la obra de arte, sea cual sea su materialidad y los presupuestos que la originan, hasta el concepto de Arte, media un nexo indisoluble, el único capaz de garantizar la existencia de este último y que lo constituye la experiencia artística. En el paso sustancial del "objeto" de arte a su

categorización como tal, es indispensable la acción del espectador. Kerry Freedman (2006) señala un "desplazamiento del centro desde la comprensión de la intención del artista hacia una relación interactiva entre artista, objeto y espectador" y en base a esta nueva relación y sus repercusiones educativas propone a continuación:

Enseñar sobre obras de arte posmodernas no puede depender de oposiciones, tales como una interpretación exacta o errónea, o incluso virginal versus no original. En vez de ser oposicional, y resolverse en uno de los lados opuestos, la esfera de la comprensión de la cultura visual posmoderna es multidimensional (Freedman, 2006, p. 39).

Desde hace décadas y de forma unánime, una voz proveniente de la esfera artística en su conjunto, solicita al espectador la adopción de una postura activa- participativa ante la obra de arte. Las nuevas creaciones, en las que el dominio de recursos por parte del artista puede ser más o menos visible e incluso más o menos nulo, demandan en el espectador la adopción de una nueva actitud respecto a la obra, respecto a su apreciación, que incluye un grado de esfuerzo intelectual significativo.

Éste, el espectador, tal como podría considerarse, ya está actuando activamente desde el momento en que rechaza a la obra eludiendo la confrontación como algo que se escapa a su experiencia y a su conocimiento.

Hasta la irrupción de la modernidad, la aparente homogeneidad formal que se atribuía a la noción de estilo imperante, a la tradición artística anterior, hacía que permanecieran en vigor una serie de reglas intrínsecas al arte que el espectador había de conocer para formular juicios. En la

era del eclecticismo en el arte ya inaugurada, bajo el halo de la heterogeneidad de las manifestaciones actuales, del todo vale, cada obra, en su materialidad física o conceptual, propone un escenario único en el que es imposible manejar una serie de nociones implícitas a la obra una vez liberada ésta de la adscripción a ese estilo.

El propio eclecticismo técnico, formal o cultural que el artista propone, unido a los condicionantes heredados mencionados, configuran un panorama bastante desolador para el disfrute del arte. A esta situación, además, deben sumarse las peculiaridades del contexto posmoderno. En el escenario deshumanizador que conforma la actualidad, donde el individuo o el gran colectivo quedan expuestos a una sobresaturación visual, es fácil que se produzca la insensibilización y la pérdida de atención.

El entorno visual cotidiano, mediado por intenciones ajenas al arte, usa y abusa de la imagen y de los recursos asociados en un fenómeno de hipervisualidad sólo equiparable al generado por la "sociedad de hiperconsumo" (Acaso, 2009, p. 27)⁵. Ésta, en la construcción de lo que María Acaso aglutina bajo la denominación de "metanarraciones visuales" (2009, p. 125), para referirse a los artilugios derivados del sistema capitalista y sus engranajes, se alimenta de productos intencionados por el consumo que, además, acaban por trastornar intenciones, identidades o razonamientos propios. Ahí radica precisamente el interés del mercado: en el consumismo voraz e inconsciente. La misma autora muestra las diferentes actitudes que requieren las experiencias de la cotidianidad y las referidas a lo artístico: "no es posible entender el arte actual de un solo vistazo, utilizando apenas un segundo, que es lo que gastamos en posar nuestra mirada en un

5. Ante esta realidad, de la que el artista es consciente, sólo cabe el uso de propuestas llamativas que nacen condenadas a una temprana caducidad.

anuncio en el periódico o en la valla publicitaria que me sirve de paisaje", "la experiencia artística es algo que exige nuestro esfuerzo, nuestro poder de relación, nuestra creatividad, nuestro conocimiento" (Acaso, 2009, p. 126).

Frente a este fenómeno actual "el arte contemporáneo se configura como una micronarración visual que busca alertarnos de los peligros de las anteriores" (Acaso, 2009, p. 125). La propuesta del artista también conlleva una intención pero de naturaleza bien diferente: analizar, redimir, apreciar, valorar, comprender, asociar, mostrar, desvelar, etc.

Sólo a través de la concienciación del espectador de este hecho y de la modificación y ampliación bidireccional del esfuerzo, es posible lograr la experiencia artística. Ese esfuerzo puede basarse exclusivamente en dar una oportunidad verdadera a la obra. El hecho de propiciar la experiencia artística al margen de la concepción de arte que acarrea el público, requiere un esfuerzo considerable. Ernst Fischer (1999), aludiendo al arte actual, confirma el deber compartido y, por tanto de la obra para el logro de la implicación activa de éste al afirmar: "la obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión" (p. 9).

Es necesario y fundamental para el arte contemporáneo despojarse de los prejuicios que el espectador actual, en una necesidad imperiosa de afirmarse a sí mismo, establece como pautas esenciales a seguir ante la contemplación de una obra de arte. Aún superpone a obras, imposibles de categorizar, patrones obsoletos incluso para la tradición más puramente pictórica. El resultado de esta discordancia es bastante previsible: se produce la deshumanización. El espec-

tador se obstina en mantener en vigor estereotipos completamente pasados. Es incapaz de despojarse de la necesidad de interrogar al artista acerca de sus aptitudes y disfrutar plenamente de la obra. Tanto es así que el arte, de un tiempo a esta parte, y sólo en cierto modo, está dejando de cumplir la única "función" que le es asignada por su propia esencia, la de contribuir a la transmisión de las cuestiones metafísicas, existenciales o superfluas, del individuo-artista a la colectividad. Es el momento de asumir la supraestructura que el proceso de globalización establece para deconstruir estructuras de referencia obsoletas y que en nada contribuyen a hacer público al arte.

2.3.1. La Cultura

Es fundamental reflexionar, en este punto, sobre las diferentes connotaciones que el concepto de cultura adquiere para el público ajeno al arte y a sus necesidades, y para la creación artística y las demandas que la generan.

El primer grupo asocia la cultura a la experiencia vivida y la encierra en un halo costumbrista y popular. Paralelamente, mantiene en alta consideración al concepto traspasando los límites anteriores, en sus referencias a períodos pasados cerrados por la historia y que la actualidad aglutina bajo el manto de lo clásico.

El arte, sin embargo, asume la cultura de forma natural, es inherente a su propia definición y, entre otros determinantes que conforman su existencia, destaca el valor de la progresión.

Esta divergencia se hace más visible si nos atenemos más que a las diferencias en la concepción del término, a la postura adoptada por cada una de las partes en relación al complejo proceso de culturalización: la del público, por tanto, mira al pasado, limita el valor de progreso a áreas desvinculadas del arte, legitimizándolas en detrimento de éste; la mirada del arte, en esencia, sólo se dirige al futuro, es su deber. En la mirada retrospectiva del arte actual, el artista recopila, recoge y recicla elementos, ideas o concepciones del pasado, pero lo hace guiado por un propósito epistemológicamente diferente: dar respuesta a inquietudes actuales. En la revisión que propone, algunos ven signos de agotamiento, pero sería menos apocalíptico reconocer en el eclecticismo formal o conceptual uno de los condicionantes fundamentales del contexto actual, de la cultura visual.

2.4. El Poder Compartido

La relación que el artista mantiene con la obra ha cambiado del mismo modo que ha sido alterado el concepto de realidad, la forma de percibirla y la manera de pensar en ella. Respectivamente: simultaneidad, comunicación o globalidad son algunos de los calificativos que definen a estas nuevas experiencias, a la nueva realidad.

La concepción del entorno se ha visto modificada del mismo modo en que el concepto de contexto concreto o particular se disipa de forma progresiva e inexorable día a día. Los ciclos de tiempo han pasado de periodos lineales más o menos apacibles a estallidos o fragmentos cortos que nos hacen permanecer alerta, con la impresión de que cualquier cosa puede suceder y en cualquier

momento. Esta sensación es fruto de la ampliación sin límites de la posibilidad comunicativa, del acceso a la información y de la naturaleza de esa comunicación, eminentemente visual.

Si en el análisis de la relación entre obra de arte (producto de su tiempo) y espectador se considera, al menos, alguno de estos factores determinantes, es fácil comprobar el despropósito de anquilosar al arte entre formas de creación acordes con sistemas culturales pasados. No tiene sentido mantener en vigor recursos formales o conceptuales de etapas artísticas anteriores, si no es para realizar una revisión efectiva de éstos, con lo que modifican su estructura esencial.

La obra de arte, en su labor innata de manifestarse, no tiene por qué limitar el medio únicamente a la riqueza en contenido formal-narrativo tal como el espectador espera. Hoy en día, gracias a la ampliación del arte conseguida en el siglo XX, el artista utiliza los medios más insospechados y, en ocasiones, la desconcertante conjunción de varios. Sin embargo el espectador, en lugar de esperar encontrar en ella algo nuevo y sorprendente, se obceca en buscar esa mínima porción que corresponde a su realidad vivida, en hallar en la obra lo conocido. No se preocupa por encontrar en el arte inquietudes nuevas o respuestas diferentes capaces de enriquecer su propia experiencia y, de hecho, sólo tolera las formas propiamente artísticas en la medida en que no cuestionan la percepción de la realidad que conoce, cosa muy diferente del verdadero goce artístico.

¿Por qué al arte, la alternativa por excelencia que nos permite comprender el mundo que nos rodea, se le exige la permanencia y la subyugación a esos recursos, denostando su capacidad innovadora? Porque se desestima su potencial. El espectador no es capaz de detectar y por tan-

to de asumir el nuevo poder que éste le otorga. No intenta superar la mirada del artista añadiendo nuevas conexiones basadas en la experiencia personal y unívoca.

En el carácter elitista que le presupone a la obra, no atisba la concesión que ésta hace al mostrarse inconclusa, como un ente sometido al raciocinio, a la experimentación y a la visión heterogénea de espectadores variopintos que establecerán juicios de valor o buscarán respuestas de índole muy diversa frente a ella. El público ni siquiera intuye que ese poder puede ser compartido.

Su educación artística está fundamentada en un proceso unidireccional basado en la interpretación de lo que el artista intenta decir, sin embargo, tal como Freedman (2006) expone, al tratarse de una "forma de producción social" (p. 28) en la que la obra de arte es sólo el producto, es esencial la figura del espectador, pues sólo en la interacción de ambos se produce la relación social. María Acaso (2009) dando un paso más, incide en el necesario cambio en la concepción del espectador y así manifiesta la necesidad de "darle la vuelta a la tortilla y darle el poder al espectador, desterrando el mito de que es el emisor el creador del mensaje" (p. 115).

La realidad global impone sus normas y da al individuo la posibilidad de acercarse a alternativas artísticas ajenas a su entorno inmediato. En principio esta baza juega a favor de la humanización pero del mismo modo actúa en su contra. Lo que le llega es un producto mediado más allá de la intervención del artista, un producto sujeto a la tiranía del medio o del canal de transmisión. Pero además, esta difusión contra-actúa con las premisas que el propio arte de la contemporaneidad define como esenciales: la participación activa del espectador, aquello que permite la

activación de la obra. La bidireccionalidad necesaria entre obra y observador se ha deshumanizado.

Una de las premisas del arte de hoy se basa en el deseo de trascender el objeto artístico en su concepción tradicional, del mismo modo que el artista traspasó hace ya tiempo el concepto de proceso con la arquetípica acción de Pollock. Desde el momento en que la realidad impone unas nuevas pautas a considerar, cambia la intención que estimula la creación y, como consecuencia inmediata, la apariencia de la obra de arte se ve alterada. Si cambia la intención que origina la obra, la voluntad que la genera, es fácil concebir su cambio de apariencia y, consecuentemente, la exigencia del espectador a ésta.

3. El Artista

El arte de hoy, fruto de continuas mutaciones, híbridos o deconstrucciones, parece ser un arte diferente, un arte que ha traspasado la frontera de lo humano para asumir apariencia divina en la misma medida en que actúa en un espacio aparentemente inaccesible.

Algunos teóricos ven en esta transgresión de espacios, de lenguajes y de vías que proponen estas creaciones algo más y proclaman la muerte del arte en la medida en que señalan el nacimiento de algo nuevo, de algo distinto que, por sus características, ha excedido los límites de lo que hasta entonces considerábamos bajo esa denominación.

Muchos son los factores que han propiciado esta situación. Algunos de ellos nacen de premisas que arrastra el arte y que en nada contribuyen a su accesibilidad como son: la propia sublimidad asociada a la manifestación artística, la falsa concepción de la necesidad de conocimientos previos para la experiencia del arte, la imperiosa búsqueda de lo narrativo, etc.

Otros condicionantes proceden de la propia esfera del arte, emanan de sus preceptos internos, tales como: el uso de un lenguaje que nace del mundo de la introspección por lo que sus resortes (por su propia naturaleza) tienen ya un elevado índice de abstracción; el alto grado de innovación técnica asumida por la creación contemporánea, la extensión territorial del arte, etc. En los últimos años, asistimos a un irremediable proceso en el que la disipación de fronteras entre regiones confiere al arte unas peculiaridades insospechadas: de un tipo de creaciones artísticas fuertemente arraigadas a un contexto particular, que marcaba una serie de pautas y caracteres "reconocibles", hemos pasado a un arte desterritorializado que asume como propias formas y cuestiones asociadas a culturas lejanas.

Interdisciplinariedad, globalidad o heterogeneidad son sólo algunos de los preceptos que conforman el arte actual, el arte "deshumanizado", pero otros factores que promueven e incitan directamente al público, como el carácter lúdico o multisensorial de estas creaciones, también son desechados y caen en el vacío de la intrascendencia.

Si este proceso es extrapolado a la estereotipada figura del artista, hallaremos nuevos condicionantes que interfieren en su propia labor y en la apreciación de la obra por el público.

Hasta hace algunas décadas, los artistas solían circunscribirse de algún modo (conceptual, formal o moralmente) a estilos definidos en base también a preceptos (que en el siglo XX se materializaron en manifiestos), formas de actuar o de entender el arte. En principio, la adhesión se producía en sentido unidireccional respecto a dos opciones: al estilo imperante o predominante, aquél que contaba con la aprobación y el respaldo de las clases dirigentes, o bien a manifestaciones contrarias, aparentemente, a estos estilos. Al poco tiempo, tal contrariedad se transformaba en cambio cualitativo que por su carácter novedoso, por su aportación, tardaba en ser reconocido. A pesar de esto, algunas de las grandes figuras del arte caminaron en solitario.

De cualquier modo, esta circunscripción a algo más o menos definido y más o menos asimilado, daba al espectador pistas sobre el estilo del artista y así mediante el reconocimiento de sus obras, en la detección de su estilo personal, salvaba la distancia de lo desconocido. Ese grado de familiaridad formal, en ocasiones, compensaba otro tipo de "pérdidas" tales como la narración o la mimesis en la representación. En la actualidad, el carácter interdisciplinar del arte, su liberación del objeto, su extensión, dificulta este proceso de reconocimiento, anulando otro de los resortes que el público utilizaba. La posibilidad de identificación es mucho más difícil.

En el proceso de creación, aquel que se inicia en el mundo inmanente- inmaterial en el que nace la inquietud artística, y que culmina en la manifestación, expresión o materialización de la idea a través de determinadas imbricaciones formales ya en la realidad externa, el artista actual, obvia la aparición de los recursos que sustentaban el concepto de esfuerzo por parte del espectador tales como la representación o la mimesis y lo hace de forma consecuente: su aprendizaje signi-

ficativo, aquel que le ha suministrado de recursos y ha modificado sus esquemas perceptivos en cuanto a esa realidad externa, son significativos porque el arte, desde hace más de un siglo, no necesita de ese resorte de carácter descriptivo.

El análisis del paisaje exterior por el artista requiere un proceso de retraimiento hacia un nuevo concepto de paisaje interior del que ya no es necesario salir, basta con materializar lo etéreo en lo corpóreo, concepto que, en relación a la desmaterialización sufrida por el arte, también ha sido transfigurado.

En el arte del periodo que nos ocupa, la creación, incluso la creación pictórica, parte de una concepción ampliada en la que la decantación de un determinado medio por el artista, pasa al plano de lo anecdótico. El artista no oculta sus métodos, y la idea de calidad, paulatinamente, pierde sentido. La pintura sobrepasa los límites del medio para adquirir un valor conceptual en el que reside su verdadero sentido.

3.1. El Arte En El Linde De Lo Humano. El Arte Mitificado

En el concepto de identidad actual, heredado del proceso de universalización modernista, la figura del artista goza de unas connotaciones muy particulares que día a día, y de forma progresiva, se diluyen inexorablemente. Hasta hace sólo unas décadas, toda acción y creación del artista, alter ego de esa concepción individualista, era categorizada en una esfera no terrenal. Sin embargo, desde comienzos del siglo XX y debido a acciones paradigmáticas como la elección del primer ready-made de Duchamp, esta salvaguarda comienza a ser invalidada. A lo largo del periodo analizado y de forma paulatina, el artista se desprende del halo de individuo especialmente dotado, iluminado y visionario que hunde sus raíces en periodos artísticos pasados.

Desde el momento en que entran en juego sistemas procesuales y conceptuales que relegan y cuestionan el virtuosismo que se le supone al creador, se quiebra todo un sistema de valoración de su trabajo por el público que aún no ha sido reestructurado.

El artista actual, cuya figura viene conformada por nuevos condicionantes, recopila, reproduce, establece nuevas asociaciones entre elementos e ideas preconcebidas, indistintamente del medio, para fijarlas en la temporalidad o para perecer en lo efímero. Hoy por hoy, no se le exige que demuestre en cada una de sus obras sus cualidades técnicas. En teoría, éste es uno de los fundamentos esenciales que caracterizan al arte contemporáneo, pero en la práctica, esta afirmación constituye uno de los paradigmas más quiméricos.

3.2. La Incapacidad Para Detectar Genios

Hasta mediados del siglo XX, tal como se ha comprobado, se reconoce una línea de tradición o de vanguardia dominante a seguir o a cuestionar. La fragmentación del escenario artístico produce a la vez dos procesos antagónicos pero vinculados a la misma causa: la actualidad manifiesta una incapacidad en la detección de la genialidad paralela a la recepción masiva, a la amalgama de creaciones filtradas por el mercantilismo imperante, por la extensión que los medios proponen o por la dificultad de afrontar el arte contemporáneo, el arte encriptado, que debe ser considerada.

En el contexto creativo actual, de marcado carácter recopilatorio y extenuado por el vertiginoso ritmo impuesto desde hace décadas por el valor de lo nuevo, es complicado desarrollar la capacidad inventiva que caracteriza al genio, al creador que excede los límites de las expectativas de sus contemporáneos aunque, por supuesto, no es imposible. Sin embargo, el propio sistema de la sociedad unidimensional y la multitud de canales informativos que establece, dificulta, en gran medida, su detección.

Gran parte de las propuestas que emergen no han sido filtradas como antaño por ningún tipo de criterio artístico como el que sometía en otras décadas a las obras a través: de las propias comunidades de artistas, de críticos y teóricos, o del propio paso de la historia y, de este modo la posmodernidad opta por la permanencia del "todo vale". Ese proceso instaurado y la dificultad de diferenciar una línea conductual protagonista, deriva en una aparente incapacidad de discriminación del arte que, cómo no, afecta al público.

Del mismo modo, el derrumbe de fronteras comunicativas, y el conocimiento simultáneo del trabajo de innumerables artistas en un mismo marco temporal, impide la consideración de genio debido a dos razones fundamentales:

Por un lado, ya no es una minoría la que accede a la información y por tanto, la que decide, con lo que la posibilidad de consenso se hace sumamente remota. Por otro, el conocimiento simultáneo de esta información, de lo que otros creadores realizan en contextos lejanos y aparentemente ajenos, impregna casi involuntariamente al resto de creaciones, lo que va en detrimento de la detección y de la detentación de lo novedoso.

El artista, imbuido también en el proceso de disipación de barreras culturales, asimila nociones y propuestas que le eran ajenas con lo que la propia materialización de su obra, al ampliarse, al hacerse colectiva, se hace menos única. De ambos motivos, y de la dificultad de consolidación de un artista como visionario constante, deriva la dificultad en su consideración como genio. Para Valeriano Bozal (2004):

El genio es la negación de la normalidad cotidiana, y sus obras la manifestación patente de esa negación. Se expresa libremente, por lo tanto es auténtico, no está sometido a mediaciones: su obra le define, es expresión de lo que realmente es; el genio es <<ingenuo>>. Todo lo contrario de nosotros, determinados por pautas y reglas, necesitados de mediaciones que permitan nuestra expresión, incluidos en un sistema que las administra (y nos administra) (p. 22).

La fórmula creativa extendida que la posmodernidad propone pasa por la recopilación, por la apropiación de principios básicos de otras culturas, subculturas o de identidades, fruto de la ampliación territorial aún reciente.

La verdadera innovación, aquella capaz de modificar esos principios sustraídos o compartidos, estableciendo nuevas líneas referenciales tiene cabida, pero es difícil de detectar. En el universo globalizado es difícil legitimizarse en la exclusividad.

4. Reconsideraciones

Respecto al transcurrir del tiempo en la sociedad actual, ya comienzos de esta investigación se determinaba el cambio en la concepción temporal hacia una sucesión de ciclos vertiginosa. El imperativo consumista unido a otros factores menos intencionados, tales como la ampliación de las posibilidades comunicativas presentes hoy en día, marcan la pauta de lo efímero de cualquier producción. En el transcurrir del tiempo en el arte siempre se ha considerado al objeto artístico como un ente potencialmente portador de una realidad propia y única. Sin embargo, la instauración de estos nuevos marcadores han mutado su materialidad e incluso han eliminado parte de su credibilidad.

Quizá una evidencia de la prepotencia que caracteriza a la sociedad actual se manifiesta en la creencia de que se asiste al debacle del arte occidental cuando, a lo mejor, la respuesta del arte que manifiesta el presente es, una vez más, y como en otros momentos de profunda transformación social, respuesta a un tiempo de negación y de cuestionamiento, sólo que, a diferencia

de otros períodos, la contestación es proporcional a los infinitos medios de que disponen artista y espectador.

La propuesta actual, fruto de la ampliación de la mentalidad humana, resulta coherente en base a las premisas que originan las inquietudes artísticas de hoy: es simultánea en tiempo y espacio debido a la dispersión de las fronteras; la respuesta crea inquietud, desasosiego y malestar en el espectador, fruto del desconcierto de la posmodernidad y resultado de su incapacidad de asimilar fenómenos antagonistas como la valoración de la diferencia en un escenario de clara tendencia homogeneizadora. La respuesta del arte es producto de su tiempo.

En tiempos pretéritos, bajo una apariencia a veces sensual y voluptuosa y mediante vías representativas de alta dosis de mimesis, el público daba una oportunidad a la obra, al margen de su certero acercamiento a la lectura unidireccional que ésta ofrecía. Sin embargo en la actualidad, a pesar del supuesto aumento de afluencia de público a los espacios expositivos, la masa es completamente ajena e indiferente.

La esfera del arte, tal como puede comprobarse en esta investigación, hace tiempo que traspasó una parte sustancial de su poder al público. Es un hecho contrastado, la posibilidad multidireccional que el arte actual ofrece como alternativa a la lectura única. Un hecho que hay que evidenciar es el reemplazo de la obra de arte de su papel como fin en sí mismo, a su nueva situación como propuesta de mediación entre el discurso global y la mirada individual.

Parte del problema, de la divergencia, radica en el desconocimiento que el público tiene de la metamorfosis sufrida por el arte, lo que sin duda aportaría a este último, parte de la credibilidad perdida. Josép Picó (1998) fecha esta desacralización del arte a partir de la Primera Guerra Mundial:

Una civilización que había cometido tales atrocidades no merecía la conciliación del arte: el arte había perdido su credibilidad y el público fue sorprendido con objetos agresivamente absurdos, sin significado. Dadaístas y surrealistas desearon infiltrar un mundo desquiciado, con el fin de destruir todos sus modelos existentes, toda su verdad acumulada (p. 31).

La desmaterialización del arte, originada por este impulso, así como por la sucesión encadenada de multitud de acontecimientos, supone la consecuencia final de un proceso de deconstrucción que marca un punto de inflexión determinante para el arte futuro y que ha derivado en la deshumanización del arte profetizada por Ortega.

4.1. Desmaterialización & Deshumanización

Sólo tras la panorámica general obtenida a través del análisis de los traslados focales del arte que singulariza al periodo analizado, es posible la transformación total que la actualidad muestra en sus creaciones. Sólo tras la herencia clásica del entorno europeo encabezado por París y que la destrucción de la guerra neutraliza culturalmente. Sólo a través de la adquisición de la conciencia formalista que el contexto americano impone y sólo a través del regreso al viejo continente tras la Segunda Guerra Mundial es posible la reconversión del arte en el contexto global que hoy en día impera.

En esta reconsideración de condicionantes decisivos y que han conducido al arte desmitificado, juega un papel definitivo el impulso dadaísta y su negación del arte debido a varios motivos:

- Por su papel revelador tanto para su propio contexto, como para el futuro que se inicia a partir de su cuestionamiento de lo heredado. Si bien es cierto que el trascurso por las primeras décadas del siglo XX seguía una línea de evolución progresiva y alentadora, también lo es que la verdadera irrupción que supuso el cuestionamiento del arte, de la acción creativa y del objeto-fetiché sólo es posible tras el revulsivo dadaísta.
- El grado de innovación que incorporan sus acciones, posibilita la emergencia del ready-made de manos de Marcel Duchamp que, si bien no ha de ser adscrito estrictamente a dadá, los vínculos que mantuvo con este movimiento son manifiestos. Tras del collage cubista, el ready made llevó la actividad artística tradicional a sus propios límites, preguntando al artista sobre la necesidad de su acción, y a la obra sobre su necesidad de existencia.

-Pone en tela de juicio la naturaleza de lo artístico, desmitificando la acción creadora y sometiendo al espectador a una revisión de los preceptos asumidos.

-Instaura una forma de actuación del artista que implica una ampliación procesual de importantes repercusiones para la evolución de todo el arte posterior.

Por todo ello, el contexto existencial, conceptual y artístico que dadá propone posibilita el nacimiento de una nueva concepción del arte, al mismo tiempo que muestra el abismo del fin y que la acción duchampiana anticipa.

Esta tesis, tras lo manifestado, y tras la corroboración posible de estos hechos a través de la linealidad de acontecimientos artísticos seleccionados por esta investigación, defiende una revisión total del discurso que la historiografía, en gran medida, sigue ofertando y que desplaza a tendencias que, como dadá, aún yacen en el anonimato. Sólo a través de esta modificación es factible una nueva formulación del arte y una modificación de las estructuras referenciales asociadas a éste. Estas concepciones heredadas, saturadas por la reiteración visual y conceptual en torno a preceptos obsoletos, impide la vivencia del arte en la misma medida en que muestra al objeto artístico deslindado de las necesidades de la sociedad del presente.

Fernando Hernández, describiendo una situación real y cotidiana extendida en la actualidad, muestra la repercusión de esta divergencia de discursos que el arte e instituciones vinculadas a éste promulgan:

Si se visitan las aulas de Educación Artística de las escuelas de primaria y secundaria puede observarse que, a pesar de las reformas, prosiguen guiando la práctica, sin contradicciones aparentes, basándose en concepciones que surgieron en otras circunstancias históricas. Estas concepciones son, de manera especial, las orientadas al desarrollo de destrezas y habilidades motrices, en un amplio espectro que va desde los trabajos manuales al dibujo y los procedimientos pictóricos, pasando por propuestas expresionistas basadas en un supuesto enfoque liberado del proceso creador...(Hernández, 2003, p. 33).

Esta reflexión enlaza con la propuesta que a continuación se expone y que opta por una modificación del arte en su génesis.

4.2. En La Intersección: Arte Y Educación

Recuperar la credibilidad pasa por modificar las referencias que fundamentan el discurso del arte que continúa, de modo sistemático, ofreciéndose a la sociedad. Ésta, a través de instituciones diversas, y a pesar del esfuerzo de una minoría guiada por la consciencia, y que apuesta por la modificación de las estructuras cognitivas, continúa sustentando una concepción obsoleta del arte en torno a preceptos como: virtuosismo, habilidad, don y manualidad.

Una interesante propuesta para investigaciones futuras pasa por analizar la intersección entre el arte y la educación puesto que es la alternativa por excelencia para construir una idea del arte libre de la estereotipada concepción descrita con anterioridad. Esta propuesta viene motivada por la deslegitimada imagen del arte en la actualidad, por su desencuentro con el espectador y por la consciencia de la aportación que el arte supone para el individuo. Fernando Hernández

hace una definición del fenómeno artístico que es oportuna rescatar. En su descripción el arte se muestra como un ente vivo, libre del sometimiento y del corsé de la atemporalidad:

Es una categoría que se redefine de manera constante y en múltiples direcciones y el papel de los artistas se mueve entre la crisálida onanista que cuenta <<su>> historia y la voz-imagen que recoge las voces-experiencias de otros que surgen del diálogo con su entorno y que se refleja en historias compartidas (Hernández, 2003, p. 11).

Sólo en la intersección de ambos discursos y en su identificación, el del arte y el de la educación, es posible la transformación del marco referenciado por otro en el que el espectador, libre de la carga convencionalista, sea capaz de acercarse a la obra buscando un encuentro íntimo, único y trascendente.

La tendencia homogeneizadora, apoyada en una supraestructura comunicativa sin precedentes, ha contribuido a esta situación en el fenómeno antes descrito de emergencia de alternativas artísticas y de sucedáneos de ésta. Sin embargo, del mismo modo, esta misma situación ha de ser un medio idóneo para establecer nuevas estructuras referenciales más acordes con las necesidades del arte actual. Es fundamental aprovechar esta situación de expansión comunicativa para configurar nuevos parámetros para el Arte. La aportación de Kerry Freedman (2006) y su descripción del contexto actual, resultan significativas:

En cierto sentido, las tecnologías visuales han democratizado las artes visuales al presentar una amplia variedad de cultura visual a los públicos de todo el mundo y han difuminado los límites de las bellas artes y la cultura popular. Al mismo tiempo, la cultura visual coloniza la mente. A través de esta distribución de la cultura visual, se

enriquecen las vidas de alumnos que, de otro modo, no tendrían oportunidad de ver tanto, y sin embargo representaciones aculturizantes y estereotípicas frustran los propósitos democráticos de la escolarización (p. 87).

Fernando Hernández (2003) diferencia lo que denomina como racionalidades para caracterizar "el conjunto de argumentos y evidencias que sirven para sostener un estado de opinión que avale una reforma o una innovación en la educación" (p. 37). En este sentido, establece diferentes opciones que, en el tiempo o en el espacio (a manera de regionalismos del arte) han predominado sobre el resto, a pesar de la posibilidad de su convivencia respecto a ambos ejes. Esta clasificación gira en torno a diferentes racionalidades: histórica, foránea, expresiva o cultural y muestra diferentes actitudes de enfocar un mismo hecho: educación y cultura visual.

La opción que esta propuesta establece pasa por considerar estas racionalidades como peculiaridades con tendencia a desaparecer en el contexto ampliado actual. Pasa por una unión de racionalidades que constituye una posibilidad ideal de reformulación del arte.

La autosuficiencia del arte

En el arte del siglo pasado, y fruto de su complejidad, se producen dos hechos antagónicos que, a la vez, surgen de las mismas premisas: por una parte plantea lo que muchos autores drásticamente han considerado o aún consideran *La Muerte del Arte* y cuyas primeras pesquisas se remontan ya al dadaísmo, mientras por otra, presume y se vanagloria de la propia autonomía reflexiva adquirida lo que, en cierta medida, la eleva por encima de infinitud de actividades artísticas anteriores. Llegados a este punto en el que la obra de arte considera simplemente la materialización de la idea, se hace inevitable interrogarla acerca de la necesidad de su existencia. Se ha pasado de una forma, producto de un contenido, a un contenido que puede dar su fruto o no hacerlo en una obra y, consecuentemente a una nueva noción de obra de arte.

La práctica artística, el arte, es de los pocos valores del ser humano que, a pesar de haber sufrido grandes alteraciones, cambios, modificaciones e incluso graves crisis, continúa vivo. La expresión, el rito o la fijación del pensamiento, sentimiento o experiencia, son inherentes al ser humano, a su cualidad de ser eminentemente social y, mientras otras categorías trascendentales para la supervivencia del individuo en sociedad han sucumbido, el arte, a pesar de estar en entredicho, eterniza su labor de hacer tambalear los cimientos de la sociedad que lo genera.

La obra de arte de las últimas décadas, en apariencia desarraigada, es producto de su tiempo y sólo tras su encuentro con el producto sacralizado, con el objeto tangible y categorizado, se produce la confrontación. Danto (1999) manifiesta cómo: "Con la llegada de la filosofía al arte lo visual desapareció: era tan poco relevante para la esencia del arte como había probado ser lo bello" (p. 38).

Sin embargo el arte actual, en contra de la imagen que proyecta, respaldada por intencionalidades ajenas a su voluntad evolutiva, es capaz de desprenderse del aura hegemónica heredada ya que, desde las inquietudes generadas por la sociedad contemporánea, propone alternativas sugerentes para el espectador basadas en canales esencialmente participativos, en encuentros lúdicos o en vivencias multisensoriales que no han de ser desestimadas.

Cada paso es una consumación pero el vertiginoso ritmo impuesto por la simultaneidad focal o por la unifocalidad que acoge la fragmentación, impone unas nuevas premisas en las que todo vale porque la creación artística camina hacia el arte total y nace en la totalidad de recursos disponibles que la posmodernidad y la ampliación territorial del arte permiten.

Concluyendo esta reflexión final no es osado plantear el periodo analizado en base a la autodestrucción controlada del arte, destrucción de los pilares cargados de estereotipos, para así originar y vivir su nuevo nacimiento, en consonancia con los peculiares valores que priman en la sociedad, al fin y al cabo, superficiales o no, verdadero estímulo para los artistas venideros.

Índice de Ilustraciones

Fig. 1.: SIR JOHN EVERETT MILLAIS. *Ophelia*, 1851-1852.

Óleo sobre lienzo 76,2 x 11,8 cm. Tate Gallery, Londres.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=9506&searchid=18583&tabview=display>

Fig.: 2. MANUEL BOIX. *El sueño de Ofelia*, 2003.

Carboncillo sobre lienzo, 200 x 200 cm.

<http://www.manuelboix.com/pintura19992.htm>

Fig.: 3. GREGORY CREWDSON. *Sin título (Ofelia)*, 2001.

Fotografía digital, 127 x 152.4 cm.

Luhring Augustine, New York .

<http://www.luhringaugustine.com/exhibitions/twenty-five/#/images/6/>

Fig.: 4. MARCEL DUCHAMP. *Fuente*, 1917.

Réplica, 1964. Objeto de porcelana encontrado, altura 61 cm. Tate Gallery, Londres.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1036&page=1>

Fig.: 5. HANS ARP. *Retrato de Tristan Tzara*, 1916.

Tabla pintada, 40 x 32.5 x 9.5 cm. Museo: Kunsthaus Zurich.

http://www.kunsthaus.ch/en/the-collection/painting-and-sculptures/modern-art/dada/?redirect_url=title%3DAgran

Fig.: 6. FRANCIS PICABIA. *Daða Movement*, 1919.

Tinta sobre papel, 20 1/8 x 14 1/4" (51.1 x 36.2 cm). *Museum of Modern Art, New York*.

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4607&page_number=10&template_id=1&sort_order=1

Fig.: 7. ROBERT RAUSCHENBERG. *Bed (Cama)*, 1955.

Óleo y lápiz sobre almohada y sábana sobre soporte de madera, 6' 3 1/4" x 31 1/2" x 8" (191.1 x 80 x 20.3 cm).

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4823&page_number=4&template_id=1&sort_order=1

Fig.: 8. GRANT WOOD. *Gótico Americano*, 1930.

Óleo sobre panel conglomerado. 78 x 65.3 cm (30 3/4 x 25 3/4 in.). Instituto del Arte de Chicago.

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/6565>

Fig.: 9. Cartel anunciador del Armory Show.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/ArmoryShow_poster.jpg

Fig.: 10. EDWARD HOPPER. *Habitación de hotel*, 1931.

Óleo sobre lienzo. 152,4 x 165,7 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/285

Fig.: 11. DAVID ALFARO SIQUEIROS, *Echo of a Scream (Eco de un grito)*, 1937.

Lienzo sobre madera. 121.9 x 91.4 cm. *Museum of Modern Art, New York.*

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80144

Fig.: 12. RICHARD PRINCE, *(Cowboy)*, 1989.

Medium Chromogenic print. 127 x 177.8 cm. The Metropolitan Museum of Art.
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272>

Fig.: 13. FRANCIS BACON. Lying Figure (Figura tumbada) 1966.

Óleo sobre lienzo, 198 x 147 cm.

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=139>

Fig.:14. MICHELANGELO PISTOLETTO. Venus de los trapos. 1967.

Hormigón con mica y trapos, 180 x130x 100 cm.

[http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=8669
&page=1](http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=8669&page=1)

Fig.:15.ROBERT SMITHSON. Spiral Jetty, 1970.

Roca, sal, cristales, tierra y agua, 45.72 x 4.6 m. Gran Lago Salado. Utah.

<http://www.diaart.org/sites/main/spiraljetty>

Fig.: 16. DAMIEN HIRST. For the love of God (Por el amor de Dios).

Platino, diamantes y dientes humanos.

6 3/4 x 5 x 7 1/2 in. (17.1 x 12.7 x 19.1 cm).

http://www.whitecube.com/exhibitions/beyond_belief/

Fig.:17. LORNA SIMPSON. Wigs, 1995.

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=6602

Fig.: 18. YUKINORI YANAGI Granja de hormigas de la Union Jack , 1994.

Arena coloreada, plexiglás, plásticos, tubos, 206 x 381. Anthony d`Offay.

<http://www.yanagistudio.net/works/photo3.html>

Bibliografía

ACASO, M. (2009). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Catarata.

ADORNO, T. W. (1989). *Teoría estética*. Madrid: Alfaguara.

ARGAN, J. C. (1975). *El arte moderno 1770- 1970*. Valencia: Fernando Torres.

ASHTON, D. (1988). *La Escuela de Nueva York*. Madrid: Cátedra.

AZNAR-ALMAZÁN, S. (2000). *El arte de acción*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.

BARRERA, V. (1999). *¿Qué es una obra de arte hoy?* Sevilla: Promociones Al-Andalus.

BAUDELAIRE, C. (2007). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

BEARDSLEY, M., C. HOSPER, J. (1997). *Estética, Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.

BENJAMIN, W. (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.

BOZAL, V. (1993). *Modernos y Postmodernos*. Historia del Arte. Historia 16. Nº 50. Información y Revistas, S.A.

BOZAL, V. (2004). *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Siruela.

BREA, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

BRETON, A. (1995). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza.

BRETON, A. (2002). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros.

BRIHUEGA, J., HERNANDO, J., RAMÍREZ, J.A., RAQUEJO, T., REYERO, J., SAINZ, J. SAN MARTÍN, F.J., y SOLANA, G. (2006). *Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza.

CHAVARRÍA, J. (2002). *Artistas de lo Inmaterial*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.

CHIPP, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.

CIRLOT, L. (1990). *Las Claves del Dadaísmo. Cómo Interpretarlo*. Barcelona: Planeta.

CROW, T. (2001). *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Madrid: Akal / Arte en contexto.

CROW, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.

DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

DAWN, A. (1975). *El Dadá y el Surrealismo*. Barcelona: Labor.

DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.

DORFLES, G. (1974). *Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona: Lumen.

DORFLES, G. (1970). *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.

ECO, U. (2002). *La definición del arte*. Barcelona: Destino.

EFLAND, A. D., (2002). *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona, Paidós.

EFLAND, A. D., FREEDMAN, K. y STUHR, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.

EISNER, E.W. (2005). *Educar la visión artística*. Barcelona: Paidós.

ESCAÑO, C. (2003). Lágrimas en la lluvia. Debate sobre la Educación Artística y la posmodernidad. En Marín, R. (Coord.), *Didáctica de la Educación Artística para Primaria*. Madrid: Pearson.

FAJARDO, C. (2001). *El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/global.html>

FISCHER, E. (1999). *La necesidad del arte*. Barcelona: Altaya.

FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal / Arte Contemporáneo.

FOSTER, H., KRAUSS, B., BOIS, Y., BUCHLOH, B. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.

FREEDMAN, K. (2006). *Enseñar la cultura visual. Currículum, estética y vida social del arte*. Barcelona: Octaedro.

GALÍ, M. (1988). *El arte en la era de los medios de comunicación*. Madrid: Los libros de Fundesco.

GARCÍA, J. A. (1973). *Arte y pensamiento en el siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

GOLDBERG, R. (1996). *Performance Art. Desde el Futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino.

GONZÁLEZ, A., CALVO, F. y MARCHÁN, S. (1979). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Turner / Fundación F. Orbegozo.

GREENBERG, C. (2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.

GREENBERG, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

GUASCH, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

GUASCH, A. M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Serbal.

GUILBAUT, S. (2007). *De cómo Nueva York robó la idea de Arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch.

HARVEY, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HAUSER, A. (1975). *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.

HEGEL, G. W. F. (1973). *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península.

HERNÁNDEZ, F. (2003). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro- EUB.

HERNANDO, J. (2004). Visiones de la naturaleza: al arte y la sensibilidad ecológica. En Ramírez, J. A. y Carrillo, J. (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

HUELSENBECK, R. (Ed.). (1992). *Almanaque Dadá*. Madrid: Tecnos.

JANSON, H. W. (1991). *Historia general del arte 4. El mundo moderno*. Madrid: Alianza.

KANDINSKY, W. (1996). *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.

LIPPARD, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

LOWENFELD, V. y LAMBERT, B. (1980). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.

LUCIE-SMITH, E. (1983). *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Cátedra.

LUCIE-SMITH, E. (1996). *Artes Visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann.

LUCIE-SMITH, E. (1998). *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino.

LYOTARD, J. F. (2000). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

MARCHÁN, S. (1987). *La Estética en la Cultura Moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza.

MARCHÁN, S. (1994). *La historia del cubo. Minimal art y fenomenología*. Bilbao: Sala de Exposiciones REKALDE.

MARCHÁN, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal.

MARINA, J.A. (Febrero 6, 2000). *El arte ingenioso*. El Cultural.

Disponible: http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/14964/El_arte_ingenioso

MICHELI, M. (1999). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza. Colección Arte y Música.

MORGAN, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.

MOURE, G. (1988). *Marcel Duchamp*. Barcelona: Polígrafa.

NIETZSCHE, F. (1985). *Más allá del Bien y del Mal*. Madrid: Editorial EDAF, S.A.

NIETZSCHE, F. (1999). *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Tecnos. Colección Metrópolis.

ORTEGA, J. (1999). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa.

PANDO, Juan (1991). *URSS-USA: Las artes de sus ideales en la fotografía*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 4, 1991, págs. 459-486. Disponible: <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie70B6EBC6F-0DEE-1C45-1C90-48EE3BBDDF22&dsID=PDF>

PAZ, O. (1989). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.

PICÓ, J. (1998). *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza.

PIERRE, J. (1968). *El Futurismo y el Dadaísmo. Historia General de la Pintura*. Volumen nº 20. Madrid: Aguilar.

PIERRE, F. (1984). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.

RAMÍREZ, J. A. y CARRILLO, J. (eds.) (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

RAQUEJO, T. (1998). *Land Art*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.

READ, H. (1973). *El arte ahora. De Reynolds a Paul Klee*. Buenos Aires: Infinito.

READ, H. (1988). *Breve historia de la pintura moderna*. Barcelona: Serbal.

READ, H. (1999). *Educación por el arte*. Barcelona: Paidós.

READ, H. (2000). *Arte y Alienación*. Valencia: Ahimsa.

RUSH, M. (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino.

SAN MARTÍN, F.J. (2004). La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar. En Ramírez, J. A. y Carrillo, J. (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

SANDLER, I. (1996). *El triunfo de la Pintura Norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*. Madrid: Alianza.

SANTOS, M. (1993). *El arte después de Auschwitz*. Historia del Arte. Historia 16. Vol 49. Información y Revistas.

SANTOS, M. (1993). *Las vanguardias históricas*. Historia del Arte. Historia 16. Vol 46. Información y Revistas.

SANTOS, M. J. (2004). *Neoexpresionismo alemán*. San Sebastián: Nerea.

SEDLMAYER, H. (1959). *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Barcelona: Labor.

SEDLMAYER, H. (1990). *La revolución del arte moderno*. Madrid: Biblioteca Mondadori.

SCHAPIRO, Meyer (1988). *El arte moderno*. Madrid: Alianza.

SERRANO, V. (ed.). CORTINA, A., CRUZ, M., GARAY, J., MURGUEZA, J., VALLESPÍN, F. (2004). *Ética y globalización. Cosmopolitismo, responsabilidad y diferencia en un mundo global*. Madrid: Biblioteca Nueva.

STANGOS, N. (ed.) (2000). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.

SUBIRATS, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.

SUBIRATS, E. (1997). *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.

SUREDA, J. y GUASCH, A. M. (1993). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.

TÁPIES, A. (1978). *El arte contra la estética*. Barcelona: Ariel.

TATARKIEWICZ, W. (1997). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

TAYLOR, B. (2000). *Arte Hoy*. Madrid: Akal/Arte en contexto.

THOMAS, K. (1988). *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona: Serbal.

TRIMARCO, A. (1991). *Confluencias. Arte y crítica en la postmodernidad*. Madrid: Julio Ollero Editor, S.A. e Instituto de Estética y teoría de las artes.

TZARA, T. (1979). *Siete Manifiestos dadá. Algunos dibujos de Picabia*. Barcelona: Tusquets.

UREÑA, G. (1982). *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo.

VALLESPÍN, F. (2004). El problema de la fundamentación de una ética global. En SERRANO, V. (ed.). CORTINA, A., CRUZ, M., GARAY, J., MURGUEZA, J., VALLESPÍN, F. (2004). *Ética y globalización. Cosmopolitismo, responsabilidad y diferencia en un mundo global*. Madrid: Biblioteca Nueva.

WALLIS, B. (Ed.). (2001). *Arte Después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

WOLFE, T. (1976). *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Barcelona: Anagrama.

WÖLFFLIN, H.: (1979). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

WOLTON, D. (2004). *La otra mundialización. Los desafíos de la cohabitación cultural global*. Barcelona: Gedisa.

WORRINGER, W. (1966). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

WORRINGER, W. (1973). *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

ZUNZUNEGUI, S. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

