

EL USO DE LA PALABRA

José Manuel Ciria

Propuesta crítica: Trate usted de seleccionar y ordenar aquellas ideas, palabras y expresiones, que incluidas dentro de los siguientes términos elaborados a partir del diccionario y comenzados por la letra “A”, le permitan formular subjetivamente una valoración actualizada sobre la presente exposición y las obras reproducidas en este catálogo.

Abstracción-Creación

Con el propósito de reconstruir el grupo “Cercle et Carré”, que acababa de disolverse y poder perpetuar su espíritu, Georges Vantongerloo reunió en 1931 a sus antiguos miembros: Herbin, el escultor Beothy, Valmier, Kupka y Gleizes, con la idea de crear una asociación apoyándose en los principios del grupo como la validez de un nuevo arte capaz de integrarse en una sociedad altamente tecnológica y enriquecida por las conquistas científicas.

Abstracción-Creación tuvo una existencia real de cinco años y, a partir de 1932, editó una revista anual y organizó varias exposiciones en un local de la Avenida de Wagram. En su época más activa, llegó a contar con cuatrocientos miembros de diferentes países. En 1934 publicaron su última revista que luego tendría gran eco en las editadas por el Salón de las Nuevas Realidades, también adscrito a la concepción de un arte razonado. La documentación editada por Abstracción-Creación constituye una buena información sobre la abstracción de 1932 a 1936.

Abstracción Geométrica

Aunque el elemento geométrico es parte integrante en la mayoría de las manifestaciones del Arte Abstracto, constituyendo incluso el principio esencial de algunas concepciones estéticas como el Neoplasticismo de Mondrian y de sus compañeros de “De Stijl”, y el Constructivismo ruso antes de que condicionara el rigor del arte concreto no objetivo, la expresión distintiva de Arte Abstracto Geométrico o de Abstracción Geométrica, solo empezó a utilizarse cuando la joven escuela de París, rechazando las limitaciones de la geometría, se separó en 1945, pasando al campo más libre de la expresión lírica que comprende la mayor facilidad del Naturalismo Abstracto. Brevemente eclipsado, el arte abstracto geométrico encontró pronto nuevas justificaciones y vías de desarrollo en las diversas propuestas del Arte Cinético, bajo la influencia de Vasarely y en la búsqueda espacio-dinámica de Nicolas Schöffer, hasta lograr el desarrollo internacional del Arte Visual, del Luminocinetismo y del Op Art. Todas estas corrientes se apoyan más en el volumen, la espacialidad

y los fenómenos ambientales que en los de superficie, y respecto a ellas no se puede hablar propiamente de pintura. De modo paralelo, surgen las nuevas formas y estructuras del Minimal Art en Estados Unidos en los años 60.

Abstracción Lírica

Expresión empleada para designar, en oposición a la Abstracción geométrica o al Constructivismo, la tendencia hacia una forma directa de expresión de la emoción individual. Esta libertad en el lenguaje plástico ya se manifestó en Kandinsky en sus “improvisaciones” y “composiciones” de la primera época dramática (1910-1914), que pronto dejaría paso a una especulación teórica. Esta voluntad de expresión pura y libre también se encuentra en Hartung desde sus comienzos en 1920-1922 (dibujos y acuarelas). Alrededor de 1947 se generaliza la oposición a las restricciones geométricas, en la joven generación de la escuela de París de postguerra, desarrollándose una fuerte corriente de la Abstracción Lírica. Ello puede relacionarse con el aspecto amorfo del Arte informal (en el que se incluían pintores figurativos), el tipo de expresión caligráfico de la Pintura Gestual y, sobre todo, la gran oleada del Tachismo desplegado en 1954 y apoyado en la confusión creada por una determinada forma de vulgarización.

Abstracto, Arte

Nombre dado a una de las principales tendencias que se han afianzado en la pintura y la escultura del siglo XX.

ORIGEN HISTÓRICO Y ESTÉTICO. Podemos situar su nacimiento hacia 1910, cuando Kandinsky pinta una acuarela (París, M. N. A. M.) en la que suprime deliberadamente toda referencia al mundo exterior.

Casi al mismo tiempo, la forma abstracta encuentra su justificación en el plano de la estética: es en 1908, en efecto, cuando aparece en Munich la obra de Wilhelm Worringer (con ocasión de la lectura de Berna de su tesis doctoral) *Abstraktion und Einfühlung*. A partir de la noción de *Einfühlung*, ya formulada en la filosofía alemana, que expresa una especie de comunión entre el ser humano y el mundo exterior, reflejo de un equilibrio espiritual, el autor concibe un estado de ánimo opuesto, dominado por la angustia, del que las civilizaciones anteriores habían dado ya numerosos ejemplos. Dicho estado de angustia se traduce en el mundo del arte, por una tendencia a la abstracción (arte celta, irlandés). El hombre, abrumado por el poder de los dioses o por la incertidumbre de su propia existencia, se desvía de la realidad que sólo la forma abstracta es capaz de trascender.

NACIMIENTO DEL ARTE ABSTRACTO. Dejando aparte la estética, la evolución de la pintura en sí misma prepara la aparición del Arte Abstracto. Las teorías cromáticas de los postimpresionistas han alejado el objeto pintado de su color real. Una vez abandonado el tono local, el empleo del color se libera cada vez más hasta llegar al triunfo del color puro, que es la gran conquista de los “fauves”.

Paralelamente, la estructura del cuadro y las formas se modifican en el mismo sentido. Gauguin, forzando los contrastes tonales, subordina la composición a la expresión. Cézanne prescinde de la forma en lo que ésta tiene de accidental. La pureza geométrica que vislumbra como posibilidad de realización de la pintura, más allá de lo efímero, conduce al Cubismo, donde los objetos pierden su apariencia real.

Hacia 1910, la independencia de la forma se suma a la del color y se afirma en detrimento al espacio tridimensional, que es la base de la perspectiva establecida por el Renacimiento. La desintegración de este espacio, a su vez conduce a la progresiva disolución del objeto, y después a su desaparición, lo que marca el nacimiento del Arte Abstracto. Dos de los tres pioneros de esta pintura, Mondrian y Malevitch, pasarán en efecto del Cubismo a la Abstracción. Unicamente Kandinsky permanecerá indiferente a las investigaciones cubistas y alcanzará la Abstracción directamente por la vía del color, de donde proviene el lirismo de sus primeros experimentos abstractos, a diferencia de la concepción geométrica que domina desde el principio las obras de Malevitch y Mondrian, Kandinsky no llegará a convertirse en cabeza de fila de un movimiento abstracto como lo fueron Malevitch para el Suprematismo y Mondrian para el Neoplasticismo.

LA VISIÓN ABSTRACTA SU DESARROLLO Y SUS PROLONGACIONES. Entre 1910 y 1920, por ser la visión abstracta consecuencia de la evolución de la pintura, fuera de toda influencia concreta, asistimos a la aparición de formas abstractas en la obra de varios artistas.

El americano Arthur Dove, realiza en 1910 algunas pinturas abstractas muy personales; el ruso Larionov lanza en 1913 el Rayismo, movimiento abstracto que quedará ligado a su nombre y al de Goutcharova. En Francia, en 1913, Delaunay y Léger conciben, respectivamente, las Formas circulares y los Contrastes de formas. En estos artistas, no obstante, las tentativas abstractas sólo son ocasionales (Delaunay volverá a la Abstracción en 1930).

Por otra parte, al observar la evolución seguida, hacia los años 20, por numerosos artistas de espíritu muy diferente (Villon, Klee, Carrá y los dadaístas) no es raro hallar en ellos “momentos abstractos”, pasajeros, pero significativos, en la medida en que muestran el interés general que la expresión abstracta había despertado. Aunque esta actitud haya podido suscitar obras interesantes, no debe confundirse de ninguna manera con la de los verdaderos pioneros que asumen la Abstracción como un compromiso a la vez estético y moral. Cada uno de ellos siente la necesidad de escribir: Kandinsky (“De lo espiritual en el arte”, 1912; “Punto y línea en el plano” 1926), Mondrian (numerosos textos de «De Stijl» a partir de 1917). Malevitch (“El mundo sin objeto”, 1927, y otros ensayos anteriores). De forma más o menos pronunciada, la expresión abstracta es para ellos no sólo una revolución plástica, sino un paso adelante hacia un mundo mejor. Esta conciencia de una misión que cumplir, fundamento del Arte Abstracto, le confiere un carácter aparte entre los

movimientos de vanguardia. Simple tendencia en sus comienzos, adquiere cada vez más claramente los caracteres de un acontecimiento después de 1920, cuando la influencia de la forma abstracta comienza a manifestarse en arquitectura, decoración, mobiliario, tipografía y artes gráficas. Esta nueva estética termina poniendo fin al gusto de 1900. A este respecto, la revista «De Stijl» (1917-1932) desempeñó un papel decisivo. Fundada por un grupo de artistas y arquitectos en torno a Mondrian, tuvo como principal propulsor a Theo van Doesburg, quien con energía y capacidad de persuasión extraordinarias, emprende una serie de viajes y conferencias por toda Europa para imponer a su contemporáneos la estética abstracta, que se adapta en su espíritu a la concepción de Mondrian, tal como será formulada en el Neoplasticismo.

La considerable influencia de «De Stijl» no es la única a tener en cuenta. Las aplicaciones prácticas de la experiencia abstracta tienen de igual forma su origen en los movimientos de vanguardia rusos. En la Unión Soviética donde, gracias a la revolución, la vanguardia ocupa durante cierto tiempo el puesto del arte oficial, se plantea insistentemente el problema de la realización práctica de las búsquedas abstractas, para poner al servicio de la sociedad. Los experimentos de Tatlin, promotor de la escultura abstracta (1914-1915) y del Constructivismo (manifiesto firmado por los escultores Gabo y Pevsner en 1920) desembocan en dos tendencias opuestas: Una de ellas (Pevsner y Gabo) partidaria del arte puro, mientras que la otra (agrupada en torno a la revista «Lef») recomienda a los artistas a abandonar toda actividad especulativa para reencontrar “las bases sanas del arte- el color, la línea, la materia y la forma- en el campo de la realidad que es el de la construcción práctica” (programa de los constructivistas soviéticos publicado en el primer número de «Lef», 1923). Pero este papel social que debería desempeñar el arte, y que habría permitido a la estética abstracta dar un impulso al diseño industrial y a la arquitectura, tropezó con la crisis económica que atravesaba la Unión Soviética y, así, la influencia de las nuevas formas se manifestó casi exclusivamente en el campo de la tipografía. Pese al empuje del Arte Abstracto, el escenario de la vida en la Unión Soviética no se modificó. No obstante, por medio del arquitecto y pintor suprematista El Lissitsky, que sufrió intensamente la influencia de Malevitch, las innovaciones de los artistas rusos tuvieron su prolongación en Alemania.

En la expansión de las formas abstractas, entre 1920 y 1930, la actividad de Lissitsky se corresponde con la de van Doesburg, y es el ambiente de la “Bauhaus” donde sus personalidades se funden y complementan. El dinamismo suprematista se une entonces al rigor neoplástico para darle a la estética abstracta la difusión que caracterizará esos años. Pese a las vicisitudes que sufrió a lo largo de su existencia, la Bauhaus, fundada en 1919, como escuela de arte y arquitectura, resueltamente moderna, consiguió ahondar en la conciencia del siglo XX hacia su propio estilo y formar una elite que ha contribuido poderosamente a la difusión de la estética abstracta en el

dominio de lo práctico. En los círculos de la Bauhaus se advierte ya esta influencia del Neoplasticismo en la arquitectura, de la que tenemos hoy día numerosos ejemplos.

París, que había permanecido hasta entonces apartado de las tendencias propiamente abstractas, acoge esta estética. En 1923 Léonce Rosenberg presentó en su galería “L’Effort Moderne”, una exposición del grupo “De Stijl”. Más tarde, en 1925, es la Exposición Internacional de Artes Decorativas la que revela la existencia, en Europa entera, de las nuevas formas, en las que predomina el rigor funcional. En esos años, el número de artistas seducidos por la Abstracción se incrementa considerablemente. Asistimos a importantes exposiciones de pintura y escultura abstractas en Zurich (1926, 1929) y en París (Cercle et Carré, 1930). Esta expansión del Arte Abstracto alcanza su punto culminante en el movimiento “Abstracción-Creación”, fundado en París en 1931 y que permanece activo hasta 1936. Las exposiciones internacionales que organizan sus miembros llegan a reunir a más de 400 artistas (416 exactamente en la exposición de 1935, de los que 251 son franceses). En conjunto, estas importantes manifestaciones señalan el triunfo de la Abstracción Geométrica. Pero se trata, no obstante, de una simple moda y no de un completo desarrollo del Arte Abstracto. En el único campo donde la visión abstracta de los años 30 descubre nuevas posibilidades es en el de la pintura mural. Las realizaciones más importantes son los Ritmos sin fin de Robert Delaunay, cuya profunda convicción del valor decorativo de las formas abstractas aparece claramente reflejada en sus escritos (Del cubismo al arte abstracto, 1957). Delaunay se convierte en el principal defensor del Arte Abstracto en Francia y crea el Salón de las Nuevas Realidades (Gal. Charpentier, 1939), primer salón exclusivamente consagrado al Arte Abstracto, que se celebrará regularmente cada año a partir de 1946.

Otro hecho revelador del espíritu de los años 30, lo constituye la intención de los artistas por denominar al Arte Abstracto. Arte Concreto. Pensando que sus obras expresan el fondo mismo de la realidad, creen que sería más justo calificarlas de “concretas”. Van Doesburg lanza la revista «Art concret» (abril 1930) de la que tan sólo se publicará un número, pero el término quedará asociado a la Abstracción esencialmente geométrica del período 1930-1940.

EL ARTE ABSTRACTO DESPUÉS DE 1945. Después de la segunda guerra mundial la expresión abstracta cambia radicalmente de aspecto y de intenciones, junto a la tendencia puramente geométrica que, alrededor de 1950, tiene en Francia un gran éxito (Vasarely) y dejando aparte ciertos artistas que logran una visión personal atenuando la rigidez geométrica (Poliakoff) aparecen otras formas de abstracción sin conexión con los orígenes del Arte Abstracto.

Si en épocas pasadas, la Abstracción resultaba de una construcción meditada, puesta a punto de forma progresiva, de ahora en adelante tiene, para ciertos pintores, un valor expresivo tanto más intenso en cuanto que se crea en el mismo instante de su realización (Hartung, Soulages). Esta

actitud lleva de igual forma a la Abstracción caligráfica o al Tachismo (San Francis) y también a una abstracción ambigua (Wols) que ha sido llamada “informal”. Todas estas obras apuntan a una expresión total e inmediata de lo que el artista encierra en lo más profundo de sí mismo. Llegados a este punto, la barrea entre Abstracción y Figuración se supera y, muy a menudo, el pintor siente la necesidad de transcender los métodos tradicionales, valiéndose de una materia que la técnica corriente de la pintura excluye (Fautrier).

El caso más llamativo de esta nueva tendencia del Arte Abstracto se da en Estados Unidos, en Jackson Pollock. Reaccionando contra la lentitud de ejecución que exige la pintura, y dominado por una especie de furia por pintar, llega en 1947 al “dripping”, procedimiento que ya no necesita los pinceles puesto que emplea colores industriales (duco, barniz de aluminio) que vierte directamente desde el tubo al lienzo colocado en el suelo. Su cuadro se compone así pues, únicamente, de estos regueros de colores, superpuestos en todas las direcciones que realiza desplazándose en torno al lienzo y teniendo en sus manos el tubo de pintura.

Esta forma de expresión, que se afirma en el gesto, adoptada de una manera más o menos exclusiva por numerosos artistas americanos y europeos, se conoce con el nombre de Action Painting y traduce, en su grado más alto, la libertad en la concepción y la espontaneidad en la ejecución, características del Arte Abstracto de postguerra. Esta apertura de la sensibilidad puede relacionarse con las antiguas concepciones pictóricas chinas y japonesas de las que, por otra parte, algunos artistas (Tobey, Julius Bissier) habían aprendido a lo largo de los años 30. Pero para definir estas formas, no es suficiente la división racional entre Abstracción y Figuración: el número de artistas puramente abstractos es globalmente bastante bajo. Son más numerosos los que han sido abstractos durante un período de su evolución (Staël) y, sobre todo, aquellos que el gran público podría considerar como tales (Vieira da Silva, Manessier, Bazaine) por el hecho de que sus cuadros no representan nada “reconocible”, pero que en realidad no pueden considerarse como tales.

La aparición del Pop Art en los países anglosajones en el curso de los años 60, seguida de la Nueva Figuración en Francia., supone una reacción contra la Abstracción en general y especialmente contra el subjetivismo exagerado de ciertos pintores abstractos. Si el Arte Abstracto no ocupa ya el centro de la actualidad, no deja por ello de existir. Así, en Estados Unidos se impone, hacia 1965, el Mininal Art, que contrariamente al expresionismo abstracto, evita toda redundancia e insiste en la sencillez fundamental de los medios plásticos. Las principales búsquedas se centran en la acción perceptiva del color plano en la superficie del lienzo (Barnett Newman). Esta postura límite de la Abstracción, donde la noción de forma se difumina (Ad Reinhardt), recuerda ciertos experimentos de Malevitch, sobre todo, sus formas blancas sobre

fondo blanco. En Francia, un planteamiento parecido a las “unidades mínimas” de la pintura surge un poco más tarde en el seno del grupo “Support-Surface”.

Academia

Sociedad artística, de fundación privada o estatal, cuyo objeto consiste principalmente en impartir enseñanza; de este modo, en el siglo XX, se denominaban academias los talleres públicos en los que era posible iniciarse en la pintura. // (Por extensión: figura pintada o dibujada a partir de un modelo vivo; al contrario que el “estudio de desnudo” no está destinada a integrarse en a composición de conjunto de un cuadro).

Las academias se desarrollan en Italia en la segunda mitad del siglo XVI; son el resultado de un vasto movimiento de carácter literario, filosófico y científico, establecido en Florencia bajo el impulso neoplatónico de Marsilio Ficino y que se extendió por Bolonia, Roma, Venecia y Nápoles a partir de 1530. Estas primeras academias de arte nacen como oposición a los gremios o corporaciones artísticas y ofrecen al artista un nuevo estatuto distinto al del artesano. Desde el siglo XV, los artistas acudían ya a las reuniones de las academias de la sociedad humanista, pero nunca en condición de miembros. Respecto a la Accademia del Giardino di San Marco de Florencia, que Vasari sitúa en 1490, o la de Leonardo da Vinci en Milán, parece que han sido objeto de una simple extrapolación histórica; de hecho, la del Belvedere, no era más que un taller, al principio del siglo XVI. Fue la Accademia del Disegno, fundada en 1563 por Cosme de Médicis, por iniciativa de Vasari, la primera institución que rompió con la antigua obediencia de tipo medieval. Por un decreto de 1571, esta reciente independencia adquiría carácter oficial y, seis años más tarde, el papa Gregorio XIII creaba la Academia de San Lucas en Roma, prototipo, de alguna manera, de las fundaciones europeas de los siglos XVII y XVIII. Se atribuía el patronazgo de San Lucas, hasta entonces reservado a las corporaciones, pero sin convertirlo en verdadero monopolio. La pertenencia a las academias de Roma y Florencia no era obligatoria; el acceso era totalmente libre, incluso para los aficionados, y se mantenían relaciones con las “botteghe” (talleres). Los académicos, que habían abandonado el título de “maestro” por el de “profesor”, impartían cursos de anatomía y de geometría; Zuccari, no obstante, intentó en vano imponer un programa doctrinal. Como en los talleres, la copia de los maestros constituía la formación esencial del pintor. Frente a este principio, la Academia de Bolonia fundada por los Carracci en 1585, introdujo como principio el retorno a la naturaleza. Guido Reni, Dominiquino y el Albano trabajaron en ella. Era la primera academia privada importante, surgida de la que el flamenco D. Calvaert había fundado en Bolonia en 1574. En Haarlem, pese a las todopoderosas gildas, van Mander, ayudado por Goltzius, consiguió, asimismo, crear una academia privada inspirada en la de Florencia. Desde finales del siglo XVI, diversos mecenas instalan igualmente nuevas academias en sus palacios: la del palacio

Ghislieri en Bolonia, confiada al Albano y a Guercino, o la de Crescenzi en Roma, en la que, como en Milán (1620), se empezaba a dibujar del natural. En este movimiento de especialización progresiva, desarrollado en el seno de los círculos intelectuales, a finales del siglo XVI, participa también, en Francia, la Real Academia de pintura y de escultura. Su fundación en 1648 sigue a la de la “Académie Française”, heredera de la Academia de poesía y música de A. de Baïf. Se integra en un amplio conjunto elaborado por Richelieu, Mazarino y más tarde por Colbert. La Academia de inscripciones y literatura (o “Petite Académie”), creada en 1663, tenía como misión elegir las inscripciones que acompañaban a las estatuas, pinturas y tapices, destinados a decorar el palacio de Versalles; la Academia de Francia en Roma insertándose, a partir de 1666, en la política de prestigio del Gran siglo, formaba una élite de pintores, iniciados “a la manera de los antiguos”. El ascendente de la Real Academia en el siglo XVII se basa en las demás artes, pero también y sobre todo en el monopolio que detentaba. Se reservaba el derecho de enseñanza y es ella la que eleva a teorías los principios del arte. Aunque ciertas discrepancias con la dirección provocaron la creación paralela de una Academia de San Lucas, dominada por Vouet, y ciertas resistencias como la de Mignard, se opusieron a la institución real, el absolutismo del Estado se impuso en la producción artística bajo el reinado de Luis XIV. Francia proponía como modelo, en toda Europa, la organización de su academia. No obstante, las diversas situaciones sociopolíticas no favorecían fácilmente la creación de estas instituciones. En Flandes y Holanda, las corporaciones se mantenían aún poderosas; la academia de D. Teniers el joven abrió en Amberes en 1665 era, un este sentido, excepcional aunque procedía de la propia gilda. La situación de Amberes, como la de Venecia, Génova, Nápoles o Augsburgo, quedó dominada durante mucho tiempo por una tradición corporativa. La primera institución creada por la Corte, después de la real Academia de París, fue la de Berlín, donde Federico III y Sofía Carlota de Hannover querían crear un centro de nuevas ideas (1696-1701); después, la de Viena, fundado sobre la base de la academia privada de P. Strudel (1704) y, por fin, la de Madrid en 1744.

En la segunda mitad del siglo XVIII se establecen en toda Europa numerosas fundaciones privada y públicas; las escuelas privadas están en muchas ocasiones patrocinadas por el Estado. Este rápido incremento se relaciona con el cambio de gusto que se opera en este siglo racionalista, particularmente interesado por la Antigüedad. Fundada en 1766, la Royal Academy de Londres es, a pesar de su reglamento, una institución privada, escasamente influida por la política oficial. Por el contrario, en Francia, la red regional de academias (la de Montpellier o la de Reims por ejemplo) permanece sometida a la tutela gubernamental, tal como ocurre en Alemania, donde la mayoría de los príncipes creaban academias en su ciudad. Las academias del siglo XVIII, incluso estatales, acogían en su seno a pensadores y artistas de vanguardia. Ejercían una función, no solamente

social sino, ante todo, pedagógica. La enseñanza se basaba generalmente en la copia, en el dibujo a partir de esculturas y del natural, la anatomía, la geometría y la perspectiva; se consideraba de importancia primordial el estudio de la figura humana. No se incluían, sin embargo, enseñanzas técnicas de pintura al óleo. La tradición medieval de la enseñanza personal de un maestro era todavía muy frecuente. De hecho, la escuela pública de arte como único establecimiento docente para un pintor es una innovación del siglo XIX, lo que llevó poco a poco a la noción de academicismo. Del mismo modo, las “escuelas” post-impresionistas, cuya actuación se situaba primordialmente al margen del arte oficial, se formaron en las academias privadas (Julián, Ranson, Carrière) y en los talleres libres. Pero no todo el arte nuevo y de vanguardia quedó fuera de las academias oficiales: Kandinsky, al igual que Klee, trabajó en la Academia de Munich, y después enseñó en la de Moscú.

La historia de las academias corre paralela a la evolución de la historia de la pintura; su curso, marcado por el paso de algunas personalidades, es más o menos continuo, particularmente en Francia si exceptuamos la breve ruptura desde 1793 a 1795. Resulta significativa la modificación del estatuto social del pintor: en los siglos XVI y XVII, de forma progresiva, el pintor se libera de su asimilación al artesano para acceder, a finales del XVII y en el XVIII, a un estatuto oficial, ya sea como pintor de corte o como de la burguesía, para finalmente afirmarse con toda su personalidad en el Romanticismo. Además, la historia de las academias está profundamente ligada a la vida artística en general: desde su creación, las diversas academias han reunido valiosas colecciones que han enriquecido los fondos de los museos actuales, o que constituyen todavía hoy, como en Venecia (Accademia), en Milán (Brera) y en Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) colecciones bien conservadas; también han participado en la vida artística, organizando exposiciones y salones (particularmente las academias reales de París y de Londres).

¿Piensan ustedes que en nuestros días el arte puede estar sometido a la tiranía de una nueva academia?

Action Painting

Denominación americana cuya traducción española es “pintura gestual”. Término propuesto para el “Expresionismo Abstracto” por el poeta y crítico de Nueva York, Harold Rosenberg, en un importante artículo publicado en 1952 (“American Action Painters”, en Art News, vol. 51, 1952). Como recordó Alfred H. Barr Jr., en su presentación de la exposición de la “Nueva pintura americana” en el M. N. A. M. de París en 1959, volvió a emplearse en América hacia 1929 para designar las primeras composiciones abstractas de Kandinsky que, de alguna forma, anticipan el movimiento americano, al que se aplicó por primera vez este término en 1946”. Pero los artistas americanos en cuestión negaban cualquier tipo de parentesco con el expresionismo alemán. Al definir una nueva actitud, el

nuevo término de Action Painting subrayaba el acto físico de pintar, forma de expresión que elimina naturalmente cualquier referencia figurativa para resaltar en la tela la esencial realidad de los colores y de los movimientos complejos o decisivos del drama de la creación. El “action painter” más representativo fue Jackson Pollock, cuando en 1947 adoptó la técnica del “dripping” (proyección de gotas de pintura que se derrama de tubos o cajas agujereados), que favorecía la ruptura con las concepciones o convenciones anteriores, en su deseo de alcanzar la efusión directa de los impulsos físicos o psíquicos. Pollock cubría así la superficie de enormes telas extendidas sobre las paredes o, mejor, en el suelo, que le permitían estar directamente “en” la pintura. Sin llegar a constituir un movimiento o escuela, Action Painting y Expresionismo Abstracto, términos empleados simultáneamente, incluyen numerosos pintores americanos de una misma generación, entre los que Franz Kline, Willem de Kooning, Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell, William Baziotes, Philip Guston, Bradley Walker Tomlin y Jack Tworkov, aunque entre ellos difiriesen en cuanto a su propósitos y técnicas. La Action Painting se caracteriza por una nueva dimensión (espacio ilimitado) de la obra y por su justificación orgánica. Rápidamente introducido en Europa, al término Action Painting resultó ocasional e impreciso, aplicándose tanto a determinadas formas gestuales de la abstracción lírica como a la fuerza de lo informal, a la violencia del tachismo, o a otra formulación del gesto por medio de la caligrafía.

Arte conceptual

A partir de 1967, más o menos, el Arte conceptual no ha dejado de recibir interpretaciones y justificaciones teóricas. Apareció en Nueva York, y muy pronto se manifestó, fuera de los Estados Unidos, en los trabajos de algunos artistas: On Kawara en México, o los miembros del “Art & Language” (Atkinson, Hurrell, Bainbridge y Baldwin) en Inglaterra. A finales de 1967, Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y Joseph Kosuth constituyen el primer centro conceptual neoyorquino y dan a conocer sus trabajos en los centros vanguardistas. Europa descubre a estos artistas al mismo tiempo que los Estados Unidos y les concede incluso mayor atención promocionándolos mucho antes que las galerías estadounidenses (con excepción de su gran defensor, el teórico Siegfried Siegel). En un principio, los conceptuales tratan de reaccionar frente a la ola estetizante del Minimal Art, y contra la hegemonía del objeto del Pop Art. Recordando a Duchamp, estos artistas creen que lo importante no es el aspecto formal y subjetivo del arte, sino lo que significa. Por tanto, hay que analizar la naturaleza, la función y la utilización de la entidad “arte”. El discurso reflexivo sustituye a la creación de un objeto; los artistas presentan sus trabajos en forma de libritos con textos a veces completados con fotografías; para “Art & Language” y Kosuth, las disciplinas mejor adaptadas al análisis del código que constituye la obra de arte son la Filosofía y la Lingüística. Menos teóricos, Weiner, Huebler y Barry utilizan el lenguaje para expresar

situaciones virtuales: la idea puede realizarse o permanecer como un mero enunciado. Otros artistas trabajan aislados: Victor Burgin, Hanne Darboven, Bernar Venet, Hans Haacke (que centra sus estudios en la realidad política y sociológica del arte) e Ian Wilson, cuyo trabajo se reduce a conversaciones con sus interlocutores. Aunque no ha podido librarse de cierta mistificación, el movimiento conceptual ha permitido al arte salir de su caparazón formalista e integrarse al campo más amplio de la investigación sobre la realidad.

Arte Povera (Arte pobre)

Los comienzos del Arte Povera, movimiento artístico italiano, se remontan a 1967; la aparición de este movimiento en Italia, corresponde a un fenómeno internacional más amplio, que se manifiesta en experiencias como las del Land Art o el Arte Conceptual. En Italia, estas búsquedas tuvieron como principales centros Turín, con artistas como Mario Merz, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio y Alighiero e Boetti, y Roma, donde trabajaron, por ejemplo, Pino Pascali y Gianni Kounellis. La denominación Arte Povera se debe al crítico Germano Celant que, con motivo de la aparición de las obras de los artistas que acabamos de citar, puso de manifiesto componentes comunes de sus búsquedas. Este término se utilizó en seguida para designar otras tendencias análogas de los artistas europeos y americanos. La definición teórica del movimiento se va precisando, poco a poco, gracias a los escritos de Germano Celant, defensor acérrimo de este movimiento. Pero las búsquedas del Arte Povera han sido principalmente divulgadas por una serie de exposiciones, que fueron también la decantación de una tendencia difícil de clasificar: la Tercera. Bienal de Bolonia (1970), el Arte Povera, el Arte Conceptual, el Land Art en la G. A. M. de Turín (1970). El Arte Povera pretende ir mucho más allá del arte de los años sesenta, superar en concreto el Op Art y unirse a ciertos componentes culturales de los años anteriores: las tendencias neodadaístas americanas o el Nuevo Realismo francés. Con respecto al rechazo de las obras de arte como producto les lleva a intentar eliminar la creación artística de la cultura. El medio de liberar la obra de su categoría de bienes de consumo tiene que buscarse en la creación de trabajos de duración efímera o relacionados con materiales difícilmente “recuperables”. El carácter elemental de ciertos materiales, elegidos por su propia “pobreza”, y la actividad de tipo artesanal de sus “composiciones” son algunas de las soluciones a las exigencias fundamentales del Arte Povera. De aquí nacen composiciones como los Copos (“Trucioli”) de Merz, o el empleo de materiales que se modifican o transforman espontáneamente, sin intervención del artista, por sus propias cualidades físicas o químicas intrínsecas (el calor desarrollado por los tubos de neón insertos en los materiales de cera o plástico, o la esponja que se transforma según las variaciones atmosféricas, de Anselmo).

Para otros artistas, el carácter irrecuperable de la obra y la elección de su emplazamiento fuera de los cánones tradicionales (incluso desde el punto de vista de su relación con lugares privilegiados

como los museos o las galerías) se obtiene por medio de una reinterpretación del producto artístico como juego gratuito o puro absurdo, derivado directamente del Dadaísmo (en Pascali), o en la propuesta de un arte como concepto o proyecto puro, por encima del objeto artístico concebido tradicionalmente. Estos proyectos pueden nacer en un espacio natural (en el paisaje, como lo ha realizado el Land Art), pero también, y muy especialmente, utilizando la tecnología más avanzada (la electrónica), que servirá de medio de comunicación apto para superar al objeto en sí mismo (utilización de cintas magnéticas grabadas, o de circuitos de televisión). La experiencia se realizó en la Bienal de Bolonia donde, por el canal de un circuito cerrado de televisión instalado en el centro de la exposición, los artistas podían intervenir directamente para proponer sus obras. A este respecto se ha hablado de "Informel Technologique". En los últimos tiempos, el Arte Povera se ha difundido muy extensamente en Italia y otros países. Las galerías Sperone (Turín), Sonnabend (Nueva York y París), Leo Castelli (Nueva York) son los principales centros de este movimiento. Las obras han sido acogidas en numerosos museos europeos y americanos en exposiciones de grupos: en el M. O. M. A. (1968-1970), en Documental (1968), en el Stedelijk Museum (1969), en la Kunsthalle de Berna (1969), en el M. O. C. A. de Chicago (1969), además de las bienales de Bolonia y París (1970) y la exposición en la G. A. M. de Turín (1970).
