

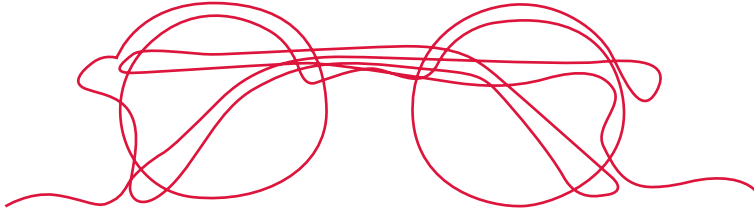
ANTONIO PUERTA LÓPEZ-CÓZAR



**GAFAS
PARA
ENTENDER
EL ARTE
MODERNO**

De Manet a Banksy

Antonio Puerta López-Cózar



**GAFAS
PARA ENTENDER
EL ARTE MODERNO**

De Manet a Banksy



© El autor y Ediciones Encuentro S.A., Madrid 2023

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y ss. del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Copyright imágenes: de sus autores. (*Disclaimer*): El fin de este libro es cultural y divulgativo. Pese a esto se ha puesto el mayor empeño en identificar la procedencia de las imágenes y se han satisfecho, cuando ha sido preciso, los oportunos derechos de reproducción. No obstante, dada la antigüedad de algunas y la multitud de fuentes de donde proceden, efectuamos un ejercicio de derechos reservados que ponemos a disposición de sus posibles derechohabientes (en caso de que los hubiera).

Fotocomposición: Encuentro-Madrid

Impresión: Anzos-Madrid

ISBN: 978-84-1339-156-4

Depósito Legal: M-30555-2023

Printed in Spain

Esta obra ha recibido una ayuda
a la edición de la Comunidad de Madrid



**Comunidad
de Madrid**

Para cualquier información sobre las obras publicadas o en programa
y para propuestas de nuevas publicaciones, dirigirse a:

Redacción de Ediciones Encuentro

Conde de Aranda 20, bajo B - 28001 Madrid - Tel. 915322607

www.edicionesencuentro.com



ÍNDICE

EL ARTE LLAMA AL ARTE.....	11
I. EL VUELCO DEL ARTE.....	15
La ruptura con la historia	17
1863 La merienda campestre, Édouard Manet	
La noción de arte.....	29
1872 Impresión amanecer, Claude Monet	
La sociedad y el artista	39
1886 Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte, Georges Seurat	
II. LOS PRIMEROS MODERNOS.....	47
El ideal artístico	49
1890 Trigal con cuervos, Vincent Van Gogh	
Razón, sentido y trascendencia en el arte.....	59
1897 ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos?	
¿Adónde vamos?, Paul Gauguin	
La finalidad del arte	69
1902 El Monte Sainte-Victoire, Paul Cézanne	
III. LA LIBERTAD COMO VALOR ABSOLUTO	81
El arte como herramienta de poder.....	83
1907 Las señoritas de Aviñón, Pablo R. Picasso	
¡Libertad sin límites!.....	95
1910 La danza, Henri Matisse	
El mundo libre de los impulsos y sentimientos.....	105
1912 Improvisación 28 (segunda versión), Wassily Kandinsky	

IV. LA RUPTURA TOTAL	115
La velocidad de la máquina y la violencia	117
1913 Dinamismo de un ciclista, Umberto Boccioni	
¡La pintura ha muerto!	127
1917 Urinario-Fuente, Marcel Duchamp	
Desacuerdo entre arte y realidad	137
1918 Cuadro blanco sobre fondo blanco, Kazimir Malévich	
V. LA HUIDA DE LA REALIDAD	149
La construcción de la realidad.....	151
1921 Guitarra y copa, George Braque	
Satirizar y desmitificar la realidad.....	163
1923 El gran vidrio, Marcel Duchamp	
El racionalismo: la idea absoluta y universal.....	171
1926 Composición en rojo, amarillo, azul y negro, Piet Mondrian	
Los nuevos realismos	183
1929 Chop suey, Edward Hopper	
El surrealismo y la realidad virtual.....	195
1931 La persistencia de la memoria, Salvador Dalí	
VI. BELLEZA Y VERDAD	205
La universalidad de la belleza.....	207
1932 Ad Parnassum, Paul Klee	
La estética de la deformación: lo feo y lo abyecto.....	217
1935 Cabeza de un hombre, Joan Miró	
El desencuentro entre cabeza y corazón	231
1937 Guernica, Pablo Picasso	
VII. EL ARTE Y SUS CONSECUENCIAS	239
La propia autonomía del arte	241
1944 Tres Estudios para figuras de una Crucifixión, Francis Bacon	
La cuestión moral en el arte.....	253
1948 Mujer, Willen De Kooning	

La expresión artística.....	265
1949 Número 8, Jackson Pollock	
VIII. LAS CORRUPCIONES DEL ARTE.....	275
El arte como negocio.....	277
1950 White Center, Mark Rothko	
La instrumentalización política del arte.....	289
1954 Bandera, Jasper Johns	
La pornografía vestida de arte.....	299
1956 ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan distintos...?, Richard Hamilton	
IX. LA TRANSFORMACIÓN DEL ARTE	313
La materia frente a la forma.....	315
1962 Gran equis, Antoni Tàpies	
Las fronteras del arte	325
1964 Good Morning... Darling!, Roy Lichtenstein	
El «crack» artístico.....	335
1965 Caja de Brillo, Andy Warhol	
X. EL ARTE EXPLORA NUEVOS TERRITORIOS.....	349
El arte conceptual.....	351
1972 Wall Drawing #146, Sol Lewitt	
Todos somos artistas	363
1974 Coyote: me gusta América y a América le gusto yo, Joseph Beuys	
Un arte banal: el posmodernismo.....	371
1979 Flor y conejito inflables, Jeff Koons	
XI. EL VACÍO DE LA POSMODERNIDAD	381
El renacer de antiguas tendencias	383
1981 Las damas de Olmo II, Georg Baselitz	
Un arte sin exclusiones sociales	393
1983 Pecho y Oreja, Jean Michel Basquiat	

El apogeo de los minimalismos.....	403
1989 Elogio del Horizonte, Eduardo Chillida	
XII. LA RETÓRICA INVADE EL ARTE.....	413
La instalación de la muerte	415
1992 La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo, Damián Hirst	
El arte, ¿espectáculo o interpretación?.....	425
1995 La Blusa Rosa I, Julian Schnabel	
El videoarte y las nuevas tecnologías	435
2000 Passions, Bill Viola	
XIII. HACIA UN ARTE AUTÉNTICAMENTE PERFORMATIVO.....	447
Un sueño frustrado: la globalización multicultural	449
2002 Marsyas, Anish Kapoor	
Arte y medio ambiente.....	461
2005 The Gates, Christo & Jeanne Claude	
El objeto artístico y el mercado	477
2010 Pipas de girasol, Ai Weiwei	
El arte políticamente correcto	485
2015 Reloj de hielo, Olafur Eliasson	
El arte como plataforma efímera y <i>performativa</i>	497
2019 Tienda temporal en Croydon, Londres, Banksy	
AGRADECIMIENTOS	509
BIBLIOGRAFÍA.....	511
ÍNDICE DE NOMBRES	517

A mi familia



EL ARTE LLAMA AL ARTE

Cuentan de un profesor universitario —según han dejado constancia sus alumnos en la red— que un buen día en clase soltó la siguiente afirmación: «Señores, consuman drogas alucinógenas siempre que puedan porque será el camino más corto para entender el arte moderno»¹. Desconozco si lo dijo en serio o en broma, pero es evidente que el arte ha cambiado y resulta difícil entender los motivos reales que han originado ese cambio. En realidad, más que entender el arte actual —que cuesta entenderlo— lo que no sabemos es por qué el arte moderno es como es. Algunos quizá añoran la experiencia estética de antes, en la que solo había que mirar la obra y nada más. Pero hoy, aunque la mirada continúe siendo esencial, resulta insuficiente. Para entender el arte moderno hay que ir a su encuentro, saber su lenguaje y saber leer el campo de juego artístico.

Cuando alguien se zambulle en el mar, lo único que busca es experimentar la sensación de estar rodeado de agua, sentir en su cuerpo el frescor, la sal, el yodo de la brisa marina. Realmente, para gozar de un baño no es necesario entender el mar, ni conocer su historia... Lo mismo pasaba en el arte. Para tener una experiencia estética no hacía falta entender nada, ni siquiera conocer la biografía del artista, bastaba con mirar y contemplar la obra. Sin embargo, en el arte moderno, y más aún en el arte contemporáneo, en un alto porcentaje de obras esto no es así. Y no es así, porque durante el siglo XX se han obrado grandes cambios en el arte, de ahí que se produzcan decepciones o reacciones desabridas ante alguna obra. Esas reacciones son proporcionadas cuando lo que tenemos delante no merece

¹ Véase <http://www.codigouno.com/entretenimiento/16-frases-epicas-profesores-haran-ames-clases>.

un aplauso. Otras veces no, porque ponen al descubierto la ignorancia o insensibilidad del espectador.

Por eso es muy necesario intentar acercarse a la idea generadora de la obra; conocer el contexto histórico, social y cultural que acompaña siempre a cualquier trabajo artístico; tener una idea clara de cómo ha evolucionado el concepto de arte y situar los momentos claves de su transformación. Esa es la razón de ser de este libro. El arte moderno no se entiende si no se comprende entero, en su esencia, en su contexto, en su evolución y en sus ideales. No necesitamos que nos lo expliquen, sino saber más: reflexionar y profundizar más.

Continuando con el símil marino, si antes de zambullirnos en el mar nos colocamos unas gafas de bucear, la experiencia será radicalmente distinta. Lo que antes era puramente sensorial puede enriquecerse en el encuentro con lo racional. Bastaría que viéramos en el fondo marino restos de un pecio hundido, unas ánforas, o cualquier otro vestigio de civilización, para acrecentar nuestro interés y lograr que la inmersión tuviera otra dimensión. Ver más, saber más, familiarizarnos con el medio marino, puede ayudarnos a entender con mayor hondura el lugar en que nos hemos sumergido, pese a que el agua esté fría, sucia o apetezca salir de inmediato.

En ocasiones, ante una obra de arte moderno, uno se queda frío o le apetece pasar de largo porque no entiende nada. Incluso puede que en ese momento la ligereza o los prejuicios se apoderen de él. No es extraño entonces que surja una actitud de cerrazón, contraria al diálogo con la obra que tenemos delante. Estamos de acuerdo en que tanto el contexto como la interpretación no proporcionan la explicación de todo, ni justifican la veracidad de una obra, pero pueden resultar útiles y valiosos cuando el artista ha velado la significación de su trabajo. La clave está en mantener una actitud abierta ante la obra, lo que no impide ser crítico o, en su caso, llegar a evidenciar un posible fraude. Pero solo con una actitud sincera es posible conectar con la cultura de nuestra época y entender el mundo en que vivimos a través del arte.

En resumen, del mismo modo que hoy se habla de la necesidad de una *alfabetización digital* para *saber estar* en las redes sociales, resulta imprescindible ampliar nuestro conocimiento sobre el arte moderno. No solo conocer el itinerario artístico sino la influencia cultural, social, económica o ideológica que rodea a cada obra concreta. Durante un largo tiempo, por ejemplo, ha sido decisiva la repercusión en el arte de la filosofía. Hoy en día, en cambio, son las nuevas tecnologías o la ecología las que están muy presentes. Para saber lo que hacen algunos artistas no hay más remedio que interesarse por

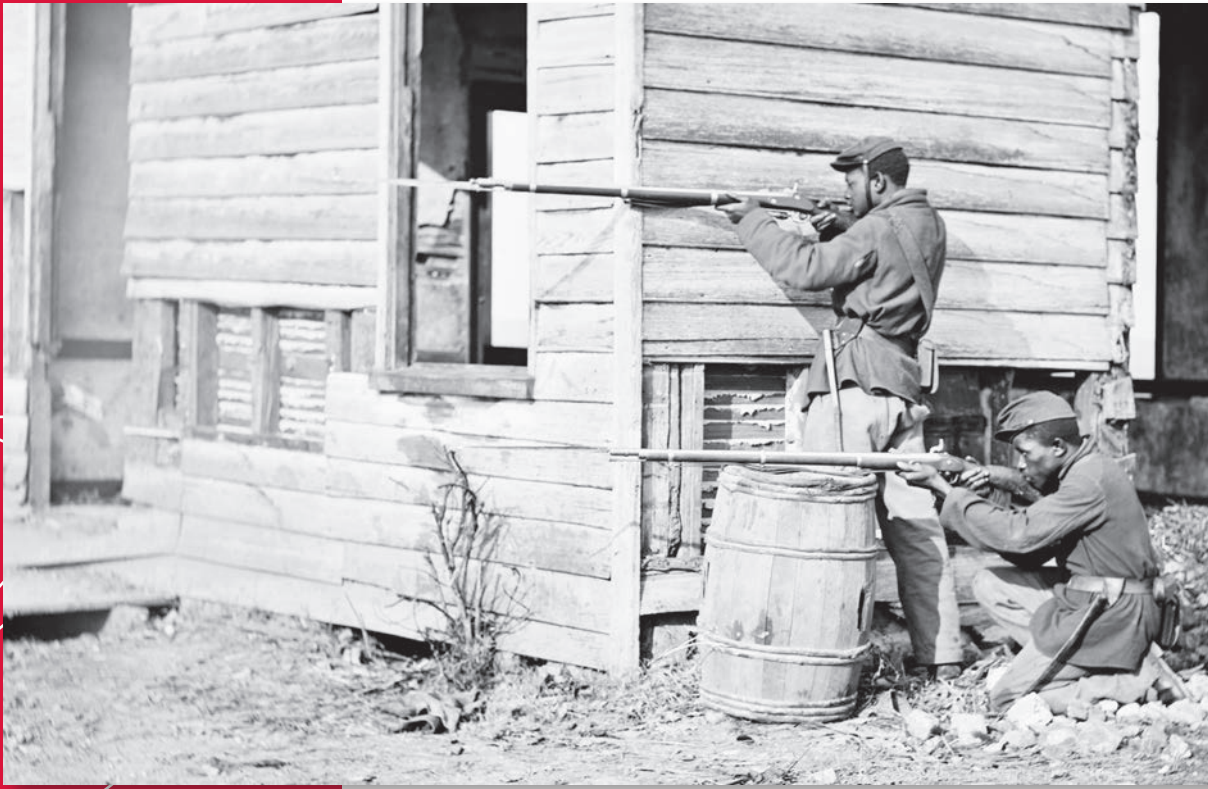
sus lenguajes, por los contenidos de sus obras..., y desde luego estar al tanto de los fines que persigue el arte actual, que difieren a los que ensalzaban el ideal clásico de belleza. Es verdad que en las últimas décadas ha proliferado la creación de un «arte vedado» —autorreferencial y codificado—, ante el que solo cabe una actitud interpretativa, tarea exclusiva de expertos. Se explica que haya quienes opten por *consumir arte*: sacarse un selfi ante una obra famosa que no entienden, o ponerse en la cola de una exposición dejándose llevar por la corriente.

Paradójicamente el interés por el arte va aumentando. ¿Por qué? Quizá porque la creación artística siempre ha estado persiguiendo el misterio del hombre y de la vida en su ineludible conexión con la búsqueda de la felicidad. También porque la importancia e influencia de las manifestaciones artísticas en la sociedad exige conocer cuánto hay en ellas de verdad y cuánto de mentira. Inquieta un poco comprobar que el arte actual es valorado en función de su cotización en el mercado, o evidenciar el prestigio social que le otorga la posesión de una determinada obra. ¿Qué más motivos podríamos aducir que justifiquen ese creciente interés? Tal vez lo definitivo sea la capacidad que confiere el arte de desarrollar una mayor libertad personal, y de descubrir nuevos estilos de vida que estimulen a superarse a sí mismo. En otras palabras, experimentar el poder transformador del arte. Hay obras que consuelan, pero también las hay que nos interpelan y nos hacen cambiar. Se explica la atracción que suscita la idea tan extendida de que *todos podemos ser artistas y hacer de nuestra vida una obra de arte*.

¿No será que el auténtico arte nos trasporta a un lugar privilegiado, desde el que podemos contemplar —superando el reduccionismo que supone una escueta mirada práctica o científica de la realidad— la riquísima estela de nuestra cultura? Pero, por qué el arte moderno ha alimentado la continua sospecha de fraude, y ha sido calificado en ocasiones como una tomadura de pelo, granjeándose el desprecio del público. ¿Por qué ha sido y es un arte alabado, denostado e insultado? Pese a todos los porqués, con sus luces y sombras, ha resultado ser una de las aventuras más apasionantes emprendidas por el hombre en los últimos siglos; y no sería justo hablar del arte moderno sin considerar sus logros, la multiplicidad de caminos que ha abierto y el descubrimiento de tantos mediterráneos, convertidos después en fecundísimos universos de creación. Lo que más se valora del arte es su carácter de fenómeno abierto, personalista y participativo, gracias al cual está presente en todas las facetas de la vida y de la sociedad.

El viaje por el tiempo en que te sumerge el libro permite ver el conjunto, no tanto el detalle de cada obra sino su papel dentro del proceso de transformación del arte. Pero este libro no es un libro de historia —hay muchos y muy buenos—, es más una reflexión profunda al hilo de los cambios que se van produciendo en el campo artístico, ayudando a entender la evolución del concepto de arte con sus nebulosas e incoherencias, lo que permite destacar mejor sus luces y destellos. De ahí que el texto sea una sucesión cronológica de obras singulares desde Manet (1863) hasta Banksy (2019). La mayor parte de ellas son verdaderos iconos de la historia del arte, y nos servirán para reflexionar sobre las diferentes cuestiones relativas a la creación artística. Estoy abierto a otras opiniones y convencido de que el contraste entre todas suscitará un interesante debate, al que contribuye también mirar transversalmente desde las ópticas de distintas disciplinas. La inclusión en el libro de un buen número de imágenes artísticas, históricas y culturales, gracias a la colaboración de fundaciones y otras instituciones, enriquece y favorece la comprensión del tema. Este tipo de libros, en los que texto e imagen se refuerzan mutuamente, están destinados a compartir el conocimiento y a extender el amor por el arte. Por eso atraerá sin duda el interés de los principiantes en la materia, también de los que quieran descubrir nuevas visiones estéticas o apreciaciones distintas; y, sobre todo, del amante del arte, pues comprobará lo apasionante que resulta aproximarse al arte moderno como medio de desarrollo personal, cultural y social, porque el arte siempre llama al arte.

Antonio Puerta
2023puerta@gmail.com



1864. *Guerra de Secesión Americana (1861-65). Soldados afro-americanos en Virginia (Fig. 1)*

I

EL VUELCO DEL ARTE

(1863-1886)



Fig. 2. *La merienda campestre*, Édouard Manet (1832-1883)
Óleo sobre lienzo (214 x 269 cm.), Museo de Orsay, París (Francia)

1863

LA RUPTURA
CON LA HISTORIA

Un año más las aguas del Támesis se convertían en uno de los escenarios deportivos de mayor interés europeo. Las universidades británicas de Oxford y Cambridge se enfrentaban a la tradicional regata de sus embarcaciones de ocho remeros. En aquella primavera londinense de 1863 tuvo lugar, a lo largo de 7 km de recorrido fluvial, una de las competiciones más reñidas que se recuerdan. Oxford y Cambridge son dos modelos universitarios, dos modos de hacer distintos, dos mentalidades que se mantienen en pugna para alcanzar las mayores cotas de excelencia universitaria. Multitud de espectadores se habían congregado a ambos lados del río para jalearse a su equipo. ¿Quién ganó aquella regata?... Es lo de menos, dirá alguno, lo que cuenta es el espíritu deportivo y la emulación que se trasladaba a las aulas de ambos centros académicos.

En aquellos años, sin embargo, las aguas del Sena no parecían tener mucha animación. La Francia de Napoleón III perdía peso en Europa por su fracasada política exterior. Todo lo contrario a lo que sucedía en el pomposo y agitado mundo artístico parisino, en el que una pintura de Édouard Manet, precisamente *La merienda campestre*, había caldeado bastante el ambiente de entonces. La exposición de esa obra aquel año originó un gran escándalo en París. El público no salía de su asombro. ¿Cómo se ha atrevido Manet a pintar un desnudo femenino que no sea una diosa de la mitología griega? Pero eso no era todo... La libertad de sus pinceladas —a modo de borrones cromáticos, en vez de la nítida y académica definición figurativa— no dejaba indiferentes a cuantos lo contemplaban. Ante las críticas, Manet no tuvo más remedio que defenderse y aclarar que su verdadera intención artística consistía exclusivamente en atrapar la luz natural. Sin darse cuenta estaba explicando lo que más tarde sería llamado impresionismo.

Francia estaba revuelta. Unos años antes, junto con Gran Bretaña, había declarado su neutralidad en la Guerra Civil estadounidense, que era tanto como reconocer a la Confederación sureña como poder beligerante, lo cual no agradó en absoluto a Abraham Lincoln. Toda la atención europea se centraba en el conflicto americano. Aquella contienda se saldó con 620.000 muertos, y la causa no fue solo la esclavitud, también contribuyó al conflicto el choque de dos

estructuras socioeconómicas de difícil coexistencia. En el fondo se enfrentaban dos formas de gobierno diferentes: los federales (unitarios) y los confederales (autonomistas). A diferencia de Oxford y Cambridge que competían «deportivamente», el Norte y el Sur de Estados Unidos se habían enzarzado en una guerra de secesión que originaría muchísimas pérdidas humanas. Lo realmente curioso es que de esa desdichada guerra surgió un país renovado y capaz de impulsar el desarrollo de la humanidad. A partir de 1870, junto a la abolición de la esclavitud —unos tres millones de esclavos recibieron la libertad— se impuso un cambio de mentalidad en el hombre occidental, del que se derivaría un imparable progreso material lleno de avances científicos y tecnológicos.

Aunque los ataques contra Manet continuaron, hubo gente que salió en su defensa como el novelista francés Émile Zola, con quien —además de protegerle con sus crónicas desde las páginas de *Le Figaro*— mantuvo una fructífera amistad. No tardó Manet en lograr que le siguieran un buen grupo de artistas jóvenes, entre quienes se encontraban Renoir, Degas y Monet. El lienzo de Manet estaba expuesto en el Salón de los Rechazados, un lugar oficial vinculado a la Escuela de Bellas Artes en donde exponían las obras de quienes no eran admitidos en el Salón de París. El escándalo vino por las lógicas incomprensiones que suscitaba el modo de tratar en su cuadro el desnudo femenino. No solo contrastaba con los hombres vestidos con quienes merendaba en la hierba, sino que tampoco se trataba —como era tradicional— de una escena de ninfas de la mitología clásica. Su pintura era una escena cotidiana: un día de baño a las orillas del Sena y toda esa cuestión aventó la que sería una larga disputa entre el arte académico tradicional y el arte contestatario o subversivo de aquellos tiempos. «A Manet no le interesaba tanto la observación analítica como la reproducción de sus percepciones subjetivas, liberando así al objeto pictórico de toda carga simbólica»¹. La influencia de Manet fue en aumento hasta convertirse en la figura central de la ruptura definitiva con la historia del arte.

¿Neoclasicismo o romanticismo?

Hausmann, un inteligente político y urbanista, estaba por aquellos años sometiendo la ciudad de París a una revolucionaria transformación. Los

¹ Becks-Malorny, Ulrike, *Paul Cézanne 1839-1906. Precursor de la modernidad*, Taschen, 1995, p.13.

nuevos y anchos bulevares de carácter monumental la convertirían con los años en una ciudad moderna y en un escenario excepcional del gran acontecer artístico de la primera mitad del siglo XX. Justo en las orillas del Sena, donde pintores de todo el mundo acudirían a buscar fortuna, se estaba librando una de las grandes batallas de la historia del arte. El conflicto afectaba a dos posturas enfrentadas: el neoclasicismo y el romanticismo, lideradas respectivamente por Dominique Ingres (Fig. 3) y Eugène Delacroix (Fig. 4), dos artistas de talla pero con visiones distintas: la primera tradicional y protectora de la línea y el dibujo clásico; y la segunda, rompedora y defensora del color y las manchas. El neoclasicismo estaba unido a la representación, a las normas académicas acuñadas por el tiempo y vinculadas a los cánones de la belleza. El romanticismo, por el contrario, chirriaba ante esa especie de dictadura normativa de la línea y denostaba los manidos temas clásicos: la historia, la mitología o las pinturas bíblicas.



Fig. 3. *La bañista de Valpinçon* (1808, Ingres)



Fig. 4. *La libertad guiando al pueblo* (1830, Delacroix)

A primera vista podría parecer que el rechazo a la obra de Manet se debía a un simple puritanismo, pero la razón era más profunda y Manet lo sabía. ¿Cuál era el verdadero motivo del escándalo? Nos lo cuenta Anthony Julius:

«El cuadro era una versión de una obra de Giorgione², *Concierto campestre* (Fig. 5) [en el que se representan alegóricamente la música y la poesía como dos musas desnudas e irreales que están inspirando a los hombres sentados en la hierba], y de *El Juicio de Paris* (Fig. 6), un grabado de Raimondi [en el que a la derecha aparecen sentados un dios río y una ninfa], ambas obras conocidas por la cultura de la época. Siempre se había copiado, pero Manet copió para provocar, empleando el pasado para ridiculizarlo. En este sentido *La merienda campestre* fue la primera obra de arte pop. Su actuación constituyó un gesto tan destructivo y despiadado como el de Duchamp cuando pintó un bigote en una reproducción de la Mona Lisa»³.



Fig. 5. *Concierto campestre* (1509, Giorgione)

Fig. 6. Fragmento de *El Juicio de Paris* (1515, Raimondi)

Sin embargo, gracias a la obra de Manet el arte se liberó de las cadenas de la virtuosidad académica y, con ellas, de la soporífera rutina; de hecho algunos vieron en esta obra, solo por el tipo de pinceladas, el comienzo del arte moderno. Entre ellos Clement Greenberg: «Las pinturas de Manet fueron ya modernas en virtud de la franqueza con que declararon las superficies planas donde estaban pintadas»⁴, pero también lo fueron por la alusión alegórica, a modo de cita, de otras obras, lo que después sería uno de los rasgos característicos del arte moderno: «pintar la pintura»⁵, un recurso utilizado

² En la actualidad esta pintura se atribuye a su discípulo Tiziano Vecellio. Museo del Louvre, París.

³ Julius, Anthony, *Trasgresiones. El arte como provocación*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002, p. 91.

⁴ Greenberg, Clement, *Modernist painting, The Collected Essays and Criticism*, 4, p. 87.

⁵ Término utilizado por Facundo Tomás, quien afirma que *Olympia*, otra de las obras

más tarde por Picasso. Pintar lo ya pintado a modo de *remake* de obras maestras.

El pulso que se estaba librando en el mundo artístico sería decisivo, pues de él dependería el futuro del arte. El progresivo desarrollo del pensamiento moderno, iniciado en la Ilustración, pretendía que todo fuera verificable. Esa pauta de comportamiento fue conformando la dogmática sociedad de entonces, que comenzó a excluir toda referencia a Dios y a tachar de retrógrada a la Iglesia. El romanticismo, en el fondo, era una reacción frontal al racionalismo ilustrado; pero también denunciaba el lastre de las tradiciones, que eran percibidas como un impedimento al verdadero y libre desarrollo de la humanidad. En esto coincidía con los ilustrados y, aunque el romanticismo supuso una apertura a lo infinito, la línea moderna trazada por la Ilustración perduró en el tiempo. La razón, desde entonces, tuvo como rivales al sentimiento y la pasión. Si a la cultura se enfrentaría lo natural y lo instintivo, contra todo lo que fuera constricción (leyes, normativas o reglas) se esgrimiría la autonomía. De la misma manera que la transformación de la capital francesa configuró el París moderno, Manet supo aprovechar esa confrontación histórica para iniciar la carrera hacia el arte moderno: un proyecto atractivo con resultados prometedores para la creación artística, y plenamente amparado por una sociedad deslumbrada por los avances científicos que presagiaba un extraordinario y rapidísimo progreso.

Los ilustrados pensaban que era posible organizar toda la sociedad racionalmente, mientras que los nuevos aires que respiraba la sociedad de entonces (los ideales románticos) enaltecían tanto al contestatario, en rebeldía contra toda dominación o autoridad, como al genio, una especie de maestro supremo capaz de crear al margen de toda imposición de cánones o normas. Y, por supuesto, exaltaban también la inocencia y la frescura ligadas a la niñez. El romanticismo emerge como un nuevo modo de explicar la vida y el mundo, una forma privilegiada de expandir la finitud de la existencia humana hacia lo imperecedero. Frente a la confianza ciega en la razón ilustrada, que se percibe como insensible y teórica, los románticos reverencian lo misterioso y muestran su simpatía por lo inexplorado y lo irracional. Veían en la naturaleza una

de Manet (un desnudo femenino inspirado en una Venus de Tiziano, claramente anti-clásica por su obscenidad) representa por la citación el auténtico comienzo del arte moderno. Véase: Tomás, Fernando, *Escrito pintado*, Visor, Madrid 1998, p. 207; citado por Martínez Moro, Juan, *Crítica de la razón plástica*, Trea, Gijón 2011, p. 249.

especie de panteísmo del que el hombre formaba parte, entregándose a ella como aspiración última que colmaría sus ansias de infinito. Y ello a pesar de que, frente a la intelección del cosmos del mundo antiguo como armonía, la modernidad lo entendía como desorden y caos.

El romántico concibe la vida humana como una obra de arte y, a la vez, el artista se ve como un intermediario entre lo finito y lo infinito; por eso ve el arte —especialmente la poesía— como un instrumento de salvación, como una nueva vía de redención. Goethe llegó a hablar de la poesía como de un Evangelio. La influencia que tuvieron estas ideas en el arte moderno, como veremos más adelante, fue enorme, hasta el punto de considerar al artista como una especie de chamán o médium con poderes extraordinarios, capaz de otorgar al arte una función redentora. La actividad artística adquirirá entonces un sentido religioso autosalvífico, de manera que acabará desempeñando la misión de la religión. Pero lo decisivo —y conviene no olvidarlo— es que finalmente el pulso artístico se resolvió a favor de las tesis románticas. Tanto el concepto de libertad absoluta como el subjetivismo de la propia expresión frente a lo objetivo, o la importancia de la originalidad, se izaron como banderas de la gesta moderna, que se extendería hasta mediados del siglo XX. Será una de las épocas artísticas más brillantes de la historia, conocida con el nombre de las *Vanguardias*.

La pérdida del ilusionismo

¿Qué supuso la derrota del academicismo? Aparte de lo ya expuesto, se finiquitó esa especie de ilusionismo óptico en el que el arte estaba instalado desde Filippo Brunelleschi (1377-1446), cuando logró simular en un lienzo la visión humana de la realidad mediante el uso de la perspectiva cónica (Fig. 7).



Fig. 7. *La Ciudad Ideal* (1470, Desconocido)

A partir de Manet, sin embargo, la representación ya no será valorada, y la reproducción de la realidad objetiva dejará de ser la meta de los artistas. Con el abandono de ese «ilusionismo óptico» cobrará mayor importancia la pincelada. El manejo del pincel será la finalidad del arte, tanto más cuanto mayor sea el desprecio a la mimesis: la imitación de la naturaleza, entendida por los clásicos como el núcleo del arte. Algunos críticos como Greenberg identificaron la esencia de la pintura con el plano. No es que excluyeran la representación, pero sí el ilusionismo óptico con que obtenían unas visiones irreales con apariencia de autenticidad, cuando en verdad no era más que el resultado de aplicar la perspectiva volumétrica: un recurso que simula la visión del espacio tridimensional. Para el crítico americano era un elemento prestado y externo a la mera pintura. En gran medida lo moderno tiene para él algo de purificador, de regreso a su esencia primigenia, a las dos dimensiones, sin efectismos volumétricos. Por eso el arte —según él— debía ser autocuestionador y, bajo esa autocrítica, retornar a lo puro.

El arte de Manet anticipa lo que será la provocación moderna. La manera de defenderse de la crítica del público ya es en sí moderna: «El público se equivoca al preocuparse por el contenido de *La merienda campestre*. Ve desnudez en lugar de color; encuentra escándalo en lugar de forma. (...) Sentirse ofendido por la obra es malinterpretarla, es ver a una mujer en lugar de una forma. (...) [O sea, está pidiendo al público que mire su obra solo de una manera concreta, para que sea neutral, está ya separando la forma de su significado]. Zola fue el primer escritor que escribía sobre arte que adoptó esta postura formalista para defender una obra escandalosa. La indiferencia era ya de por sí una provocación. (...) Esa cualidad de neutralidad, y el rechazo a dar a las distintas representaciones que comprenden una obra una jerarquía de significados, resulta intolerable para los públicos incapaces de aceptar que el arte pertenece a un ámbito aparte donde no se aplican las habituales distinciones morales entre los tipos de personas, acciones, cosas y lugares»⁶. Y en esto hay que reconocer que el artista francés es absolutamente precursor del pensamiento artístico moderno. Para Julius, el arte de Manet es un anuncio del contragénero del siglo XX, porque a partir de entonces las obras de arte ya no se dirigirán al mundo, sino a sí mismas, y no se derivarán del mundo, sino de otras obras de arte.

⁶ Julius, Anthony, op. cit., p. 39-40.

Liberar al arte del entramado asfixiante de reglas le exige a Manet ponerlo todo «patas arriba», y lo hace al mismo tiempo que «vuelve a los museos». Ahí está su destreza, porque el arte de entonces estaba inmerso en una progresiva decadencia. Su mérito consiste en adelantarse a lo que se venía fraguando: una sociedad en crisis. Él observa cómo se va apoderando de la gente la creencia de que el método científico permitirá explicar todas las realidades del hombre, incluso la libertad. Mientras que, en paralelo, crece la sospecha de la incapacidad de la ciencia para conocer la plena realidad, pues no logra explicar el arte, ni la dimensión espiritual de la vida. Circunstancia que hábilmente intenta asumir el propio arte para llevarlo al terreno de lo subjetivo, donde no existen dogmas, considerados como una contradicción para la razón humana. En resumen, Manet no solo comienza a cuestionar la belleza como fin del arte, sino que consigue que lo sagrado pierda su condición y que todo el arte anterior se perciba como una ilusión.

Desde esa atalaya que supone la perspectiva del tiempo, hoy vemos las consecuencias de ese loable afán de purificar y abandonar lo representativo que arrastró también a la ilusión: esa capacidad que posee el arte para mostrar una realidad mejor. Paradójicamente, la neurociencia ha descubierto que nuestra visión no es el resultado solo de lo que vemos, sino que hay una parte de construcción visual de la realidad que efectúa nuestro cerebro en los puntos negros de nuestra percepción. Lo cual no significa que la realidad no exista: más bien nos revela que el propio cerebro simula parte de la realidad. Con la memoria ocurre algo parecido, por eso la imagen que tenemos de nosotros mismos, en muchas ocasiones, no coincide con la realidad, y necesitamos de otros para corregirla.

El arte anterior supo aprovechar esa limitación para crear ilusiones ópticas, como se puede comprobar en la galería del *Palazzo Spada* de Roma, diseñada por Borromini (Fig. 8 y 9). Mediante un truco en las proporciones de los arcos finales de su bóveda, que van siendo progresivamente menores, y a través de una estatua enana colocada en el exterior, al fondo de la galería, consigue que se perciba con una mayor longitud de la real. Estos eran los trucos que utilizaba el arte de entonces. Ahora cabría preguntarse si el arte moderno fue capaz de erradicarlos como pretendía. Ya lo veremos.

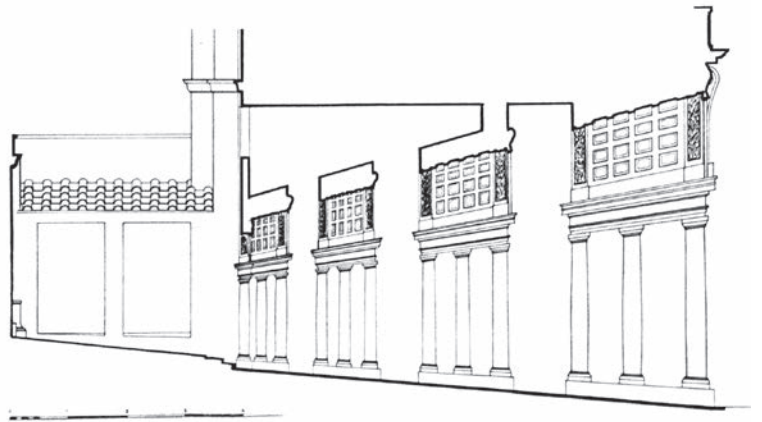


Fig. 8. *Palazzo Spada* (1660, Borromini)

Fig. 9. Sección. Véase la disminución de altura de las columnas

Porque el arte moderno se propuso eliminar el ilusionismo visual, y ahora resulta que, según los últimos descubrimientos, parte de nuestra propia visión es virtual. A nadie se le escapa que el arte contemporáneo, salvo algunas excepciones, ha perdido capacidad para ilusionar. ¿Qué es el teatro o la música sino la ilusión de algo superior? En la actualidad solo la música y el cine siguen ilusionando. Lo infinito o lo invisible no es materializable, tan solo se puede acceder a ellos creando una ilusión, una imagen. Aparentemente, desde finales del siglo XIX, el arte renunció a toda ilusión. Pero, en realidad, no fue exactamente así. Brotó otra ilusión: la idea de querer ser Dios, el espejismo de la autonomía, de la autosuficiencia y del poder total.

El Kant de la pintura moderna

Inmanuel Kant (1724-1804), filósofo alemán influido por los empiristas británicos, tendría una autoridad notabilísima en el mundo de las ideas y especialmente en el arte. El terreno en el que trabajó Manet ya estaba abonado por su filosofía, de modo que, a pesar de las rivalidades entre Ilustración y Romanticismo, en ambas corrientes anida una matriz ideológica común: la autonomía del hombre.

Kant concibe el progreso como autonomía y libertad del ser humano y defiende la razón ilustrada como única vía de purificación para lograrlo. Juan M. Moro hace una interesante descripción de los dos conceptos en tensión

formulados por Kant, quien opone lo bello a lo «sublime», concepto este último esencial para entender la evolución subjetivista del arte moderno. En palabras de Kant: «Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, solo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquella. (...) Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime»⁷. Es decir, *lo sublime* supone la determinación estética de una razón moral y, por tanto, el arte será la expresión comunicativa del individuo o expresión profunda del sujeto particular. Justamente, en la noción de lo sublime se fundamenta uno de los dogmas del arte moderno: el subjetivismo, que rechazará el entendimiento universalista de la razón. A partir de entonces, el artista inventará sus propios ideales y seguirá sus propias reglas⁸.

Greenberg equipara a Manet con Kant, y le llama el Kant de la pintura moderna. «Se pasó de la pintura mimética a la no mimética. Por eso, como veremos, la pintura comienza a parecer extraña o forzada: son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernos. Moderno significa en filosofía y en arte no solo ‘lo más reciente’, sino una noción de estrategia, estilo y acción que implica una diferencia entre el ahora y el antes»⁹. En resumen, el yo del artista, su expresión personal, es lo que reivindicaba Manet, liberándose así de las ataduras del objetivismo clásico. Por eso, J. M. Valverde —muy acertadamente— ha llamado al Romanticismo la «revolución copernicana de la subjetivización»; lo que supuso, como afirma J. M. Moro, el primer choque frontal del arte moderno contra el imperio de la razón clasicista e ilustrada. El modelo que debía guiar al artista había dejado de ser el de la naturaleza externa para centrarse en el modelo de su naturaleza interior. Las artes, desde entonces, se arrogarían esa parte inefable del conocimiento y de la experiencia humana que ha pervivido en los expresionistas, surrealistas, etc., y la razón se explayaría en el ámbito de la lógica, la ciencia y la técnica. Y este fue el inicio de los dogmas de la autonomía y la anti-autoridad que nos encontraremos en el arte moderno, muy ligados al concepto de poder. Si la última palabra la tiene el sujeto autónomo, no es extraño que lo pueda querer todo y, por tanto, que se plantee una libertad ilimitada. Si alguien le incomoda con

⁷ Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid 1991, pp. 183 y 186.

⁸ Sobre la idea de lo sublime en Kant, véase: Martínez Moro, Juan, *Crítica de la razón plástica*, Ediciones Trea, Madrid 2011, pp. 47-52.

⁹ Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona 1999, pp. 30-32.

alguna norma, automáticamente será su enemigo, pues le está impidiendo realizarse y conseguir todo cuanto quiere.

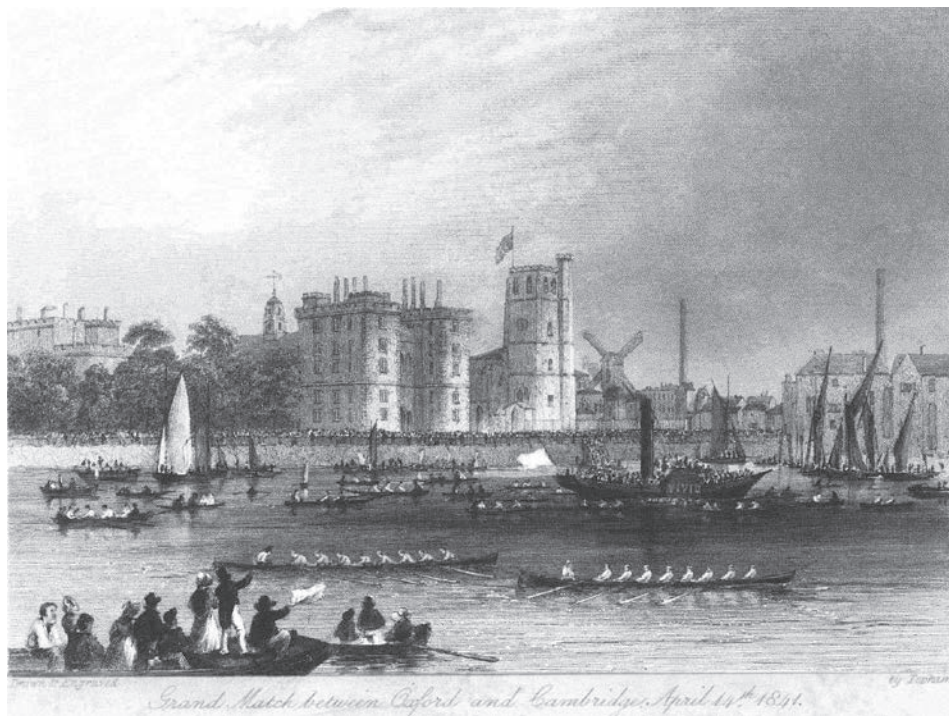


Fig. 10. Regata Oxford-Cambridge (1841)

La famosa regata, celebrada el 28 de marzo de aquel año 1863, la ganó la Universidad de Oxford, aunque fuera Cambridge la que más victorias sumaría a lo largo de su historia. En el arte ganaron los ideales del romanticismo, aunque realmente quien ganó fue el yo del artista, el subjetivismo. El arte necesitaba respirar. El exceso de formalización, de reglas inventadas, le había llevado a un callejón sin salida. Como siempre, al tratar de equilibrarse, se escoró hacia el otro lado, y se llevó por el camino otras cuestiones también latentes en la sociedad de entonces. Aunque hubiera venido bien mantener alguna referencia que templara lo subjetivo, todo intento fue abortado y se atribuyó a la autonomía del artista un principio de supremacía espiritual, la cual le otorgaba la capacidad de emanar su propia moral, anclada ahora en los nuevos valores artísticos. Esa misma fuente dará de beber al laicismo moderno.

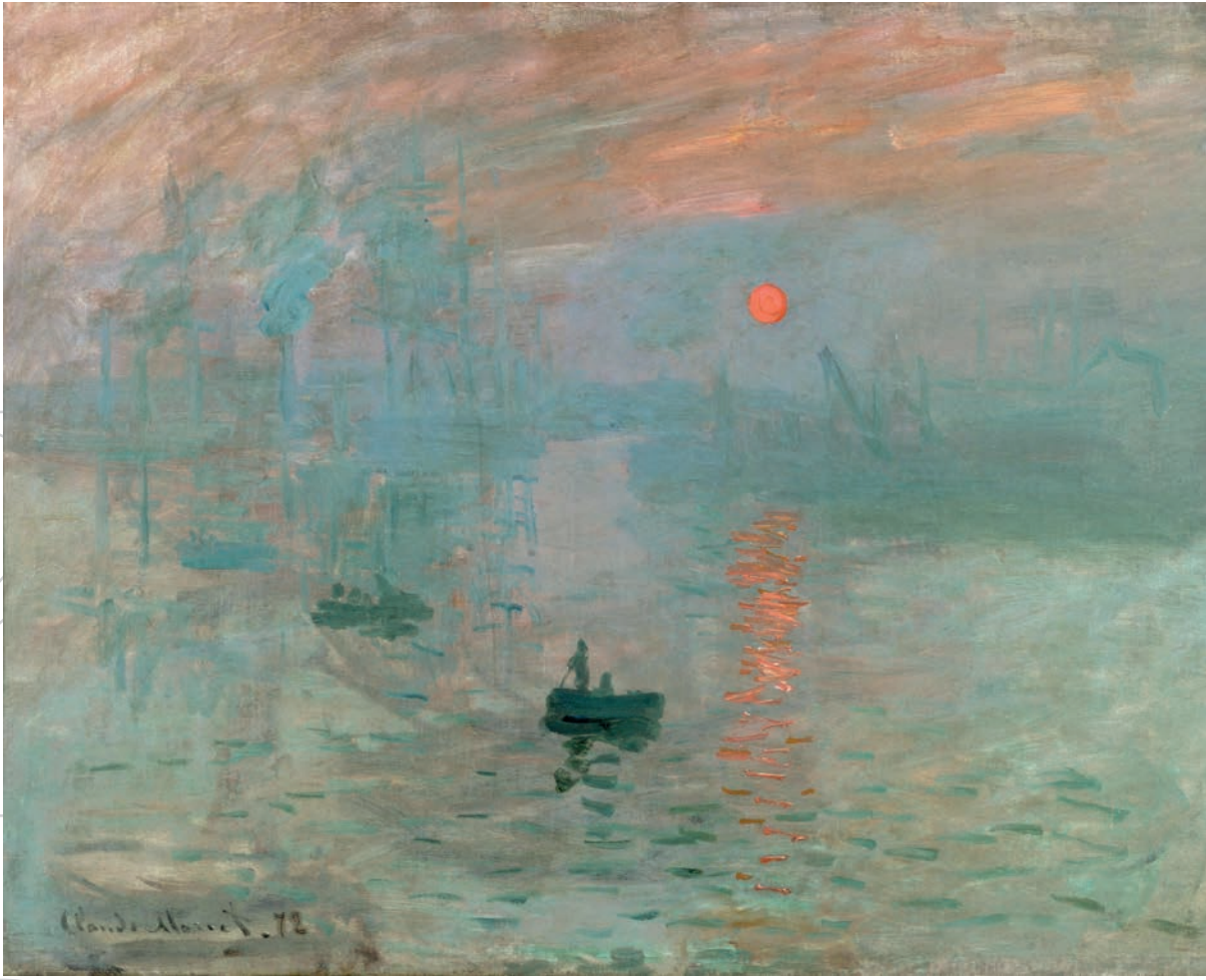


Fig. 11. *Impresión amanecer*, Claude Óscar Monet (1840-1926)
Óleo sobre lienzo (47 x 64 cm.), Museo Marmottan, París (Francia)

1872

LA NOCIÓN DE ARTE

Aquella mañana de 1872 el muelle de El Havre amanece envuelto en neblinas. Justo cuando el sol comienza su ascensión diaria, unas barcas solitarias regresan de faenar en el mar profundo. Los pescadores, atentos a las redes, no reparan en el color del cielo, teñido repentinamente de azafrán, ni en el mismo tono reflejado sobre la ondulante superficie marina. Mientras tanto, desde tierra y tras una ventana frente al puerto, hay alguien que contempla extasiado la escena. Claude Monet, al que luego llamarán impresionista, intenta retener la fugacidad y la magia de ese instante en su retina. La realidad se le escapa. Con los ojos bien abiertos trata de congelar, sin el concurso de su mente, la profunda emoción que le ha causado esa instantánea temprana del amanecer. Desde su improvisado observatorio se le esfuman los contornos de las cosas, no así la impresión de la luz y sus colores, que los capta magistralmente como buen artista, y los graba con fuerza en su memoria. Con rápidas pinceladas trata de atrapar las cambiantes vibraciones con que la luz ha engalanado esa realidad huidiza. Velozmente se pone a plasmarlo en el lienzo, pero pronto aquel bellísimo soplo se desvanece, llevándose también con él la verdad profunda de las cosas. Monet siente la imperiosa necesidad de representar la escena, aunque al final le queda solo un esbozo de trazos sueltos y decididos, unas manchas exploradoras del oscilante juego de la luz. Pese a la rapidez resuelta de sus pinceles, la impresión captada por sus sentidos luce espléndida sobre la tela. Ahora le espera la mirada académica, el juicio implacable que caerá sobre su improvisada obra, porque los jueces aún no saben que acaba de venir al mundo el impresionismo.

¡Qué extraño magnetismo puede irradiar la pintura de Monet, expuesta en el Museo Marmottan de París, para ser robada a punta de pistola una mañana de 1985! Han pasado nueve años desde que Édouard Manet pintara *La merienda campestre*. Aunque el cambio ha sido potente, hará falta mucho más tiempo para que se establezca un nuevo orden del arte universal y desaparezca definitivamente el canon de las reglas clásicas. Monet comienza liderando un grupo de artistas caracterizado por pintar escenas costumbristas o paisajes al aire libre, todos ellos con una estética extraordinariamente atrayente:

colorista y alegre. A quienes forman parte de ese grupo les acabarían llamando «impresionistas», precisamente por el título del cuadro: *Impresión amanecer*.

A partir de 1870 se inicia una nueva edad histórica generada por un cambio de mentalidad en el hombre occidental. El progreso material se acelera y contribuye a crear una cierta actitud orgullosa y materialista que llevará al hombre a querer dominar, mediante el colonialismo, a otros países poseedores de materias primas. Se quiere sustituir la religión por la ciencia, ya que existen innumerables descubrimientos y avances tecnológicos que, hasta comienzos del siglo XX, van a acaparar la atención de la sociedad: el ascensor, el teléfono, la bombilla, etc. En Estados Unidos también se ha producido una transformación espectacular. Rockefeller en 1872 se lanza por primera vez a la aventura de extraer petróleo del subsuelo. Francia vive envuelta en un esplendor particular, que obedece a una manera de compensar su inferioridad económica. El París de aquellos años era un hervidero de intelectuales, literatos y artistas; allí se daban cita gentes de todo Occidente. La ciudad parisina se convertirá en un lugar de referencia obligado para el mundo de la cultura.

Monet decide organizar exposiciones independientes para mostrar sus propios logros sobre los efectos de la luz en diferentes horas del día y según las estaciones del año. Se vale de series, como la de la Catedral de Ruán, para tratar de materializar la luz en versiones diferentes. Para el estilo de la época, esas obras impresionistas resultan embrionarias e inacabadas. Pocos sospechan entonces que el arte estaba copiando los métodos de experimentación práctica de la ciencia. Con el paso de los años, esos bellísimos cuadros fueron granjeándose la admiración de todo el mundo hasta alcanzar un magnetismo irresistible. Hoy nadie tiene que hacer esfuerzos para entender las telas impresionistas. El impresionismo —según Arthur C. Danto— es, después de todo, una continuación del proyecto vasariano¹⁰; está relacionado con la conquista de las apariencias visuales, con las diferencias naturales entre la luz y la sombra. Pero, exactamente, ¿a qué se refiere Danto con el proyecto vasariano? Para él, el impresionismo, después de todo, mantiene la continuidad de los objetivos clásicos. El arte tendrá que esperar hasta después de Van Gogh, y contemplar la puesta en escena de Cézanne, alumbrador del cubismo, para

¹⁰ Véase Danto, Arthur C., op. cit., p. 77. Giorgio Vasari (1511-1574) estaba convencido de que en el arte habría periodos de declive y otros de renovación, pero siempre estarían en continuidad con el alto nivel alcanzado en la antigüedad clásica, teniendo en cuenta que difícilmente podría superarse la cima a la que llegó Miguel Ángel en el Renacimiento italiano.

hacer saltar por los aires la tradición artística. En las pinturas impresionistas de Monet ya se trasparenta el romanticismo de William Turner (Fig. 12), el primero en comenzar a considerar el boceto como una obra acabada, demostración sincera de un arte sin trucos ni trampantojos.



Fig. 12. *La puesta de sol escarlata* (1830-1840, Turner)

Sin embargo, la noción histórica del arte no se disolverá hasta los años sesenta. En medio, asistiremos a la batalla por ampliar y variar su concepto y, en paralelo, a la aniquilación progresiva y sistemática de las raíces que lo nutrían y le daban vida. Se eliminarán todas las restricciones formales y filosóficas y se llegará a la conclusión de que no hay nada especial que haga que una cosa sea una obra de arte.

Es mejor no definir el arte

Hoy el arte cumple diversas funciones. Lo usamos, a veces, como arma arrojadiza de unos contra otros, pugnamos por él y lo imponemos a la fuerza. Suponemos que el arte es fundamental para la cultura humana y, sin embargo, lo situamos con frecuencia en lo marginal, en lo inclasificable y hasta en el ámbito de lo inútil. Es la nuestra una relación difícil y resbaladiza con el arte, aunque esa circunstancia sea consustancial a su propia identidad. No es extraño que la mente humana se confunda o se resista en ocasiones a su comprensión. Por ese y otros motivos, quizá es mejor no definir el arte. Sería tan aventurado como adentrarse en un terreno pantanoso donde el avance,

a veces, se convierte en un retroceso; y marchar hacia atrás, en un progreso. Sabemos que el arte es un terreno abonado por lo misterioso, donde lo ambiguo y lo problemático se mezcla con lo arcano y lo mítico. Sin embargo, no es atrevido decir que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo pueda considerarse una obra de arte sin importar el tiempo ni el lugar; precisamente porque toca su esencia, ligada indiscutiblemente a la sensibilidad humana. Al menos así piensan algunos; también los hay quienes consideran el arte como un gran contenedor donde cabe todo.

A pesar de que solo podamos aproximarnos a la noción de arte por su misterio, o por lo que ha podido variar a lo largo de la historia de los hombres, algunos, como Paul Klee, se atrevieron a decir que el arte consistía en «hacer visible lo invisible». Hoy da igual, porque del arte se puede decir todo. ¿Qué pasaría si dijéramos que el arte es la expresión de lo más profundo del hombre y del mundo plasmado mediante la materia? Sería carnaza para un público tan relativista como el actual, dispuesto a rechazar cualquier tipo de esencia y a poner en duda la misma materialidad del arte. Frente a esa idea de la actividad artística como necesidad compulsiva de expresarse y de construir algo, también hoy, ante una realidad cerrada y muda que ha anulado su significación, el arte se ha centrado en «el proceso». Un proceso en el que no hay objeto alguno que construir, ni una gran obra que hacer, pues sería un esfuerzo inútil; más bien se trata de un proceso evolutivo que no acaba nunca, que se convierte en un modo de vida, de relacionarse con el entorno: el mito de Sísifo proyectado como cortinaje vital del trabajo artístico.

Esta indefinición se comprende: definir es limitar. Y desde que Marcel Duchamp cuestionó la propia práctica artística, haciendo saltar por los aires la idea sobre lo que es el arte, sigue viva esa paradoja inquietante que oscila entre la libertad ilimitada de actuación y la aceptación voluntaria de unos límites en el comportamiento artístico. Joseph Kosuth, artista norteamericano y uno de los líderes del arte conceptual, realizó en Madrid —con luminosos sobre la fachada de La Casa Encendida— una obra llamada *Al fin creí entender. Madrid abierto* (2008). Se trataba de una instalación en un edificio emblemático que, por medio de la apropiación de frases entrecortadas y yuxtaposiciones de interrogantes extraídos de la literatura latinoamericana (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar...), componía un texto abierto a la incertidumbre, haciendo ver que el arte es solo cuestionamiento de la definición de arte. Para el artista estadounidense el interrogante sobre la definición del arte es precisamente lo que produce arte.



Antes no hacía falta entender nada para tener una experiencia estética al contemplar una obra de arte, pero hoy no es así: desde las cajas de *Brillo* de Andy Warhol hasta el tiburón en formol de Damien Hirst, en el mundo del arte actual se exponen muchas cosas extrañas, incluso chocantes. Se comprende que a menudo los espectadores se pregunten: ¿no es esto una tomadura de pelo? ¿Por qué el arte actual es así, por qué no se entiende?

Antonio Puerta narra con claridad y perspicacia el viraje del arte en el siglo XX a través de 43 obras icónicas, dialogando a la vez con las ideas sociales, científicas, religiosas o culturales que las acompañan. *Gafas para entender el arte moderno* se abre, con estilo informativo y ameno, tanto al amante como al detractor del llamado «arte después del arte», para mostrar el contexto, advertir el impulso creador de cada artista y desentrañar el sentido de sus obras. Porque una cosa es aprender a mirar el arte actual y otra distinta entenderlo, las gafas que nos propone Puerta no son para corregir nuestra visión, sino para favorecerla. Tras la lectura de este libro, ir al museo o a la galería puede convertirse en una experiencia completamente diferente y, sobre todo, más gratificante.

Depósito Legal: M-30555-2023



ISBN: 978-84-1339-156-4



9 788413 391564