

UNIDADE 11: A ARTE NO NOSO TEMPO: UNIVERSALIZACIÓN DA ARTE

Finalizada a Segunda Guerra Mundial, queda pechado o ciclo das **vanguardas históricas**. A ruptura coa arte tradicional tíñase consumado. Despois de 1945, a arte vai ser:

- por unha banda, continuadora de tendencias anteriores;
- por outra, portadora de innovacións relacionadas cunha sociedade máis tecnolóxica e fortemente industrializada, cada vez máis consumista.

I. A ARQUITECTURA DESPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Despois da Segunda Guerra Mundial, a arquitectura internacional sigue contando co labor significativo de mestres como **Le Corbusier**, **Mies van der Rohe** e **Wright**, que incorporan novos camiños á súa creación artística. A partir de 1970, a reacción contra o Movemento Moderno dá lugar a moi diversas tendencias.

I.1. ESTILO INTERNACIONAL, ORGANICISMO E MONUMENTALISMO

O **estilo internacional**, difundido xa en case todo o mundo desde os anos 1930, converteuse na posguerra na linguaxe convencional da arquitectura.

A tarefa fundamental dos arquitectos europeos de posguerra foi a *reconstrución do patrimonio edificado* e a *creación de novos aloxamentos de carácter social*. En 1945, **Le Corbusier** recibiu o encargo de iniciar os estudos para un conxunto residencial en Marsella que co tempo se convertería nun dos edificios máis transcendentais para a arquitectura e a cidade da segunda metade do século XX. Na denominada **Unidade de habitación** (1947-1952), **Le Corbusier** fixo realidade a súa idea da cidade moderna como un conxunto de grandes edificios en altura situado en medio da natureza, que proporcionarían aos seus ocupantes “luz, espazo e vexetación”. A **Unidade de habitación** converteuse no prototipo da vivenda social e do tecido urbano nos anos cincuenta, realizado en formigón bruto; o seu volume é un prisma vertical colocado en dirección norte-sur, levantado sobre grandes **pilotes** troncocónicos invertidos; a planta baixa queda case diáfana; o corpo principal alberga distintos tipos de vivendas, ademais dunha rúa comercial a media altura; a azotea inclúe servizos comunitarios (ximnasio, gardería, piscina, pista de carreiras e un pequeno escenario).



Le Corbusier: *Notre-Dame du Haut* (1950-1955), en Ronchamp

Nesta época tamén **Le Corbusier** construíu a capela de **Notre-Dame du Haut** (1950-1955) en Ronchamp, un volume de muros brancos, rugosos, curvos, ladeados e aparentemente macizos, un edificio excavado interiormente como unha caverna mística. O edificio está levantado nun antigo centro de pelerinaxe destruído polos bombardeos da Segunda Guerra Mundial. A planta irregular inclúe

unha soa nave á que se engaden tres pequenas capelas sobre as que se dispoñen elementos que poderíamos comparar con torres. O interior presenta un asombroso

xogo de luz natural, procedente das torres e da irregular disposición en altura das fiestras, de distinto tamaño. A cuberta está inspirada no caparazón dun cangrexo e ten forma de barca.

Todas estas obras de Le Corbusier baseáronse nun sistema de proporcións armónicas que o arquitecto bautizou como **Modulor**: a partir dunha figura humana de 6 pés ou 1,83 m de altura, que co brazo estendido levantaría 2,26 m e, baseándose no **número áureo**, proporcionaría a base para calquera edificación.

En 1951, Le Corbusier recibiu o encargo de proxectar, para a rexión india do Punjab oriental, unha nova capital que había de situarse á beira da aldea de **Chandigarh**, que o ocuparía ata a súa morte (1965). Alí plasmou as súas ideas urbanísticas, cunha retícula ortogonal de vías de comunicación que separan sectores rectangulares de aloxamentos de baixa densidade; no cruce das dúas avenidas principais atópase o centro comercial e no extremo nororiental o conxunto monumental do capitolio, que reúne as principais sedes institucionais do Estado; un grande parque lonxitudinal atravesa toda a cidade, e cada un dos sectores de vivendas dispón da súa propia zona verde.

Outra nova capital modelo xurdida trala Segunda Guerra Mundial foi **Brasília**, construída seguindo o modelo de **Ville Radieuse** de Le Corbusier, mais baixo a planificación de **Lucio Costa** (1957). O arquitecto planificou dos eixos, un monumental e outro residencial; o primeiro é rectilíneo, cun trazado norte-sur, e no seu flanco sitúanse diversos edificios institucionais que culminan na chamada **“Praza dos Tres Poderes”** (onde intervéñen **Oscar Niemeyer** para dar forma aos edificios); o segundo eixo cúrvase simétricamente respecto ao primeiro.



Mies van der Rohe: Torre Seagram (1954-1958)

O **estilo internacional** enraizou en Norteamérica trala Segunda Guerra Mundial, en parte grazas á chegada de arquitectos como **Gropius** e **Mies van der Rohe**. Este último, instalado en Chicago, apostou pola linguaxe da *estrutura vista de aceiro* e os *cerramentos de ladrillo e vidro*, resumida no seu célebre lema “menos é máis”. **Crown Hall** (1950-1956), que alberga a escola de arquitectura, é un exemplo claro: un ortoedo tumbado do que sobresaen por enriba grandes láminas de aceiro das que colga a cuberta, o que permite que todo o peche exterior sexa de vidro e o espazo interior poida quedar completamente diáfano. A **torre Seagram** (1954-1958), en Nova Iorque, amosa un prisma frontal e simétrico, con materiais caros e elegantes (en especial o bronce) e peche de vidro; o rañaceos ten un ar de sinxeleza que o converteu no símbolo corporativo das grandes empresas norteamericanas.

Fronte á abstracción e a norma de Mies, **Wright** amosou un individualismo máis marcado. A súa obra tínguese de estruturas curvilíneas que o converten nun dos máximos representantes do **organicismo**. Este tipo de estruturas son visibles na torre de **laboratorios de Johnson Wax** (1944-1950) e no **Museo Guggenheim** (1944-1959) de Nova Iorque. A imponente masa curva do volume principal deste último edificio vai xirando e medrando en anchura a medida que se eleva; o seu carácter macizo e a luminosidade da cor crema contrastan de xeito violento coa austeridade rectilínea de Manhattan; o impresionante espazo interior contén un grande baleiro central, rematado cun amplo lucernario circular e delimitado por unha rampa helicoidal definida pola alternancia de parapetos claros e



F. L. Wright: Museo Guggenheim (1944-1959)

vans escuros; os visitantes ascenden ata a última planta en ascensor para descender despois, suave e continuamente, pola rampa; toda a estrutura é de formigón armado.

Orgánica é tamén a linguaxe de **Alvar Aalto**, que amosa predilección polos deseños en abano mesturados con estruturas de xeometría ortogonal; un bo exemplo disto é a **Universidade Técnica de Helsinki**, en Otanieni (1953-1966), edificio de sección triangular e planta en abano, que no seu interior alberga os auditorios e no exterior forma un pequeno teatro ao ar libre.

Outras obras de inspiración orgánica son a **Ópera de Sidney** (1957-1973) deseñada orixinariamente por **Utzon**, cunha sucesión de plataformas sobre as que se levantaban cunchas brancas que lembraban as siluetas hinchadas e triangulares dos veleiros. E tamén a **Terminal TWA** (1956-1962) do aeroporto John Kennedy de Nova Iorque, realizada por **Saarinen**; catro enormes casquetes de formigón apoian en grandes patas, formando unha especie de paxaro xigantesco estendendo as súas ás para emprender o vó.

Nos Estados Unidos, fronte á abstracción de Mies e ao funcionalismo difundido por Gropius, a escola de arquitectura de Yale foi berce dunha nova **monumentalidade**, ben encarnada na obra de **Louis Kahn**. O sentido da serenidade clásica, a orde compositiva e a relación topolóxica dos edificios coa paisaxe quedou patente na sé do **Instituto Salk** (1959-1965) en La Jolla,



Louis Kahn: *Instituto Salk* (1959-1965)

California. Concebido inicialmente con tres núcleos separados (vivenda, reunión e traballo), finalmente só se construíu unha parte do conxunto dos laboratorios, configurados como dous bloques paralelos que deixan entre si unha especie de praza pavimentada, percorrida por unha pequena canle de auga e orientada cara ao horizonte do Pacífico. Os muros de formigón -semellantes en cor ao travertino do pavimento- confiren ao conxunto un carácter clásico logrado con medios modernos.

I.2. A REACCIÓN CONTRA O MOVEMENTO MODERNO. ARQUITECTURA POSMODERNA

A reacción contra o **Movemento Moderno**, iniciada na década dos 60, difundíuse rapidamente durante os anos 70, ata converterse nun estilo “**posmoderno**” nos 80, unha década caracterizada polo auxo na construción de museos.

As etapas que se suceden desde entón inclúen esencialmente: o **neorracionalismo** e **neourbanismo**, a **arquitectura high tech**, a **arquitectura posmoderna** e o **deconstrutivismo**, aparte da intervención puntual de **grandes figuras** consagradas no panorama arquitectónico internacional.

Os principais encargos e realizacións arquitectónicas inclúen: *vivendas unifamiliares e colectivas, museos, sedes de grandes empresas, estadios, centros culturais, bibliotecas, terminais e estacións.*

En 1977 apareceu a primeira edición de “*A linguaxe da arquitectura posmoderna*”, de **Charles Jencks**, que consagrou o calificativo de **posmoderno** para calquera plantexamento que rexeitase a austeridade figurativa do **estilo internacional**. Jencks consolidou o eclecticismo superficial e o uso de citas formais de calquera período histórico, incluídas as vangardas modernas.



Aldo Rossi: *Bloque de viviendas de Gallarate* (1967-1974), en Milán

Neste contexto prodúcese a recuperación dos valores do racionalismo italiano dos anos 1930 por parte de **Aldo Rossi**, liberándoo das súas connotacións fascistas; inspirándose nas casas de vecindade da rexión da Lombardía, constrúe un **bloque de viviendas en Gallarate**, bairro milanés. O monótono exterior presenta unha zona superior de fiestras e ocas cadrados de ritmo uniforme, que se apoia no terreo mediante pantallas transversais de formigón.

En torno a Rossi xurde o grupo **Tendenza**, no que tamén destaca **Mario Botta**, declarado seguidor das formas de Le Corbusier e Kahn. A serie de casas que construíu a mediados dos anos 70 comparten o seu carácter de fito na paisaxe, con volumes simples, de xeometrías nítidas e rotundas, e un senso tectónico que se ve acentuado polos muros de

bloques de formigón. Un bo exemplo da súa arquitectura é a **Casa Médici**, en Suiza.

Un dos efectos máis criticados do urbanismo moderno dos anos 60 foi a destrución do tecido histórico para levantar grandes bloques illados, algo que tiñan facilitado en Europa as demolicións de posguerra. O luxemburgués **Leon Krier** reivindicou nos seus escritos o valor da rúa e a praza, arremetendo contra a **Carta de Atenas** e abandeirado dun **neourbanismo** respetuoso coas condicións ecolóxicas, ambientais e climáticas.

Un importante foco de experimentación das novas concepcións urbanas foi Berlín, unha cidade destruída e dividida pola guerra, que empezou a transformar os bairros lindantes co muro no sector occidental.

Unha serie de arquitectos norteamericanos, bautizados como **“The New York Five”**, compartiron a súa admiración pola linguaxe abstracta do **estilo internacional**, amosando un interese primordial polas cuestións formais a expensas dos aspectos funcionais ou tecnolóxicos. Postulan unha arquitectura **neorracionalista**. Entre eles cabe citar a **Peter Eisenman** e **Richard Meier**. Nas súas casas unifamiliares, Eisenman xoga con retículas ortogonais e bloques xeométricos que se interpenetran e crean unha grande complexidade volumétrica e espacial, tal e como comprobamos na **casa III** de Lakeville (1969-1971). Richard Meier, na **Casa Douglas** (1971-1973), realza o contraste visual do edificio co contorno natural,

mediante o énfase na transparencia da fachada.

Unha serie de arquitectos, principalmente británicos, tratou

de facer realidade a visión de que o progreso tecnolóxico tiña sido o verdadeiro motor da evolución arquitectónica desde mediados do século XIX. Por iso defendían unha arquitectura dotada da máxima flexibilidade



Richard Meier: *Casa Douglas* (1971-1973)



Renzo Piano e Richard Rogers: *Centro Pompidou* (1971-1973) de París

de uso; elaborada cos materiais sintéticos máis avanzados e con técnicas derivadas doutras industrias como a naval e a aeroespacial. Inicialmente, estas ideas só se puideron aplicar a construcións industriais, mais a súa xeralización produciuse co éxito de **Renzo Piano** e **Richard Rogers** no concurso do **Centro Pompidou** en París (1971-1977). O edificio é unha especie de xigantesco hangar de seis plantas diáfanas superpostas que poden distribuírse en función das necesidades de cada momento. Lévese así ao límite o concepto de “flexibilidade”, no que o aspecto tecnolóxico adquire unha presenza primordial; a estrutura é como un mecano de grandes pórticos transversais, con vigas trianguladas de 50 m de luz que descansan nunha especie de palancas articuladas aos piares exteriores e estabilizadas mediante unha malla de tirantes. Na fachada principal, unha escaleira mecánica pechada nun tubo de vidro vai ascendendo desde a rúa, converténdose no punto neuráxico de circulación de todo o edificio. Con este edificio acada a maioría de idade o estilo **high tech**, a arquitectura de tecnoloxía punta.

Rogers completaría a súa traxectoria co **edificio Lloyd's** (1978-1986) no corazón da City londinense; o edificio é un grande rectángulo de espazos servidos rodeado dunha maraña de torres que conteñen os espazos servidores; o volume rectangular inclúe un adro central rematado por unha bóveda acristalada.

Norman Foster tamén se manifesta como arquitecto high tech no **Banco de Hong Kong e Shanghai** (1979-1985), un rañaceos innovador, construído en base a tres pastillas de alturas distintas, soportadas por unha colosal estrutura inspirada na construción de pontes colgantes. Foster ten evolucionado cara ao uso de superficies acristaladas e transparentes, que traslocen os elementos construtivos e procuran o aforro enerxético -preocupación ecolóxica fundamental da arquitectura high tech desde os anos 1990- como a **cúpula do Reichstag** de Berlín (1999) e a **Torre Swiss Re** de Londres (2004).



Norman Foster: *Banco de Hong-Kong e Shanghai* (1979-1985)

A finais dos anos 70 e principios dos 80 foise consolidando a **arquitectura posmoderna**, un xeito de facer arquitectura no que o único relevante era o envoltorio formal, moitas veces repleto de citas de estilos arquitectónicos do pasado. Esta arquitectura superficial e cosmética coincidiu en Gran Bretaña e os Estados Unidos cunha época de ultraliberalismo que convertiu a moitos arquitectos en meros decoradores de fachadas identificables na súa forma e colorido como os embalaxes dos produtos de consumo. **Michael Graves** foi un dos especialistas, tal e como amosa no **edificio do concello de Portland** (1980-1983), unha construción convencional na que todo o énfase se ten posto no deseño das fachadas: sobre un basamento escalonado, o volume cúbico presenta un fondo de pedra con pequenos ocos cadrados, sobre o que se teñen trazado outros elementos de maior escala, como pilastras estriadas, claves saíntes e incluso guirnaldas recurtadas, todo cun carácter superficial.

O estilo posmoderno consolídase coa construción do **rañaceos AT&T** (1979-1984) en Nova Iorque por parte de **Philip Johnson**. O arquitecto, volvendo ao esquema propugnado por Sullivan, dividiu verticalmente o edificio en tres partes: un basamento de escala urbana, un fuste repetitivo e continuo, e un remate identificable no abigarrado *skyline* da cidade; en lugar do aceiro e o vidro, as fachadas están revestidas de pedra natural con referencias renacentistas.

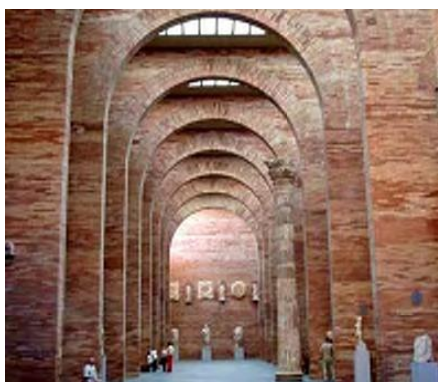
O edificio europeo que mellor representa o eclecticismo posmoderno é a **ampliación da Staatgalerie** de Stuttgart (1977-1983), realizada por **James Stirling**. O conxunto, cun forte compoñente urbano, reflictese nunha composición baseada en tres figuras principais: un bloque en U para as salas do museo, un espazo circular

aberto para o patio de esculturas e unha peza en forma de L para o teatro. Cun revestimento de pedra artificial que contrasta coas vivas cores das barandillas, as cristaleiras e as marquesiñas, o conxunto amosa unha composición case clásica.

A **Staatgalerie** foi un dos innumerables museos que se construíron ao longo dos anos 1980, unha década volcada no mercado da arte, na que se ampliaron institucións tan significativas como o Louvre francés ou a Tate británica. O Centro Pompidou tiña sido un anticipo deste cambio de rumbo: a transformación do museo pechado e elitista nun grande centro multifuncional orientado ao entretenemento do público en xeral. Símbolo desta década museística ben podería ser a cidade de Frankfurt, que nos últimos anos 70 comezou unha audaz operación urbana consistente en crear unha dúcia de novos centros, moitos deles situados á beira do río Main, no que xa se coñece como “a ribeira dos museos”. O maior éxito arquitectónico acadouno o **Museo de Artes Decorativas** (1979-1985), co que Richard Meier iniciou unha nova e proveitosa etapa da súa carreira; fiel á súa gramática branca e prismática, o arquitecto inserta interiormente unha luminosa rampa que vai enlazando as diversas plantas da exposición.

O museo tense convertido nun potente signo urbano. Tal e como no seu tempo o foron a basílica romana ou a catedral gótica, os museos contemporáneos xogan un papel socio-cultural moi importante, transformando o territorio en diversas escalas, desde un simple lugar ata unha cidade enteira.

Unha transformación significativa no mundo museístico foi, por exemplo, a creación da **pirámide do Louvre** (1989) por **leo Ming Pei**, readaptando unha forma histórica a unha linguaxe moderna, cunha superficie acristalada e transparente.



Rafael Moneo: *Museo de Arte Romano* (1980-1986) de Mérida

Unha postura distinta é a plasmada no **Museo de Arte Romano** de Mérida (1980-1986) por **Rafael Moneo**, que dota á arquitectura dun carácter intimamente relacionado cos obxectos expostos. Para iso, o edificio inspírase, tanto na súa configuración tipolóxica e formal como no seu sistema construtivo, na Antigüidade clásica, e en concreto na arquitectura xenuinamente romana do ladrillo e a argamasa. O resultado é un grandioso espazo interior a xeito de basílica, definido por unha secuencia de arcos abertos en grosos muros paralelos de ladrillo visto, e iluminado cenitalmente mediante lucernarios transversais.

Aparte de estilos, tendencias e tipos predominantes, os anos 80 foron unha década de persoalidades. Afianzouse a visión do arquitecto como un creador individual, capaz de dar ás súas obras un selo distintivo, único e persoal. Algunhas destas persoalidades significativas son **Alvaro Siza**, **Tadao Ando**, **Jean Nouvel** e **Santiago Calatrava**.

Siza, admirador do **movemento moderno**, manifesta un gusto polas superficies ortogonais que recurren ao enfoscado branco, o vidro ou a pedra segundo corresponda a integración do edificio na propia paisaxe. Son bos exemplos do seu estilo o **CGAC** de Compostela (1988-1993) e o **Museo Serralves** de Oporto (1991-1999).



Tadao Ando: *Capela sobre a auga* (1988)

Ando, de formación autodidacta, funde de xeito particular os recursos da abstracción moderna coas ideas espaciais da tradición xaponesa. Os espazos da **Casa Koshino** (1981-1984), dunha austeridade case monacal, combínanse coa sinxeleza espiritual da **Capela sobre a Auga** (1988) en Hokkaido.

Nouvel pretende dotar á arquitectura de recursos comunicativos e simbólicos, tal e como

amosou na fachada meridional do **Instituto do Mundo Árabe** (1981-1987), un extenso plano de vidro que forma unha sofisticada celosía composta por fiestras cadradas - integradas por unha serie de células fotoeléctricas semellantes ao diafragma dunha cámara fotográfica- que reaccionan á cantidade de luz que reciben exteriormente, controlando o incremento ou diminución desta, e filtrando ao interior do edificio só a cantidade necesaria.

Calatrava funde nas súas obras a dobre formación como arquitecto e enxeñeiro. O dinamismo biomórfico das súas construcións acada unha cota moi relevante na **estación de tren do aeroporto de Satolas** (1989-1994), en Lyon, cunha forma global que lembra a figura dunha ave coas alas estendidas.

Os anos 80 pecháronse co lanzamento dunha nova **arquitectura deconstrutiva**, caracterizada pola fragmentación de estruturas en composicións inestables. A aparencia visual final dos edificios caracterízase pola impredecibilidade e un certo caos controlado. Moitos críticos desta arquitectura ven o resultado como un exercicio formal con pouco significado social. Arquitectos como **Frank Gehry**, **Daniel Libeskind**, **Rem Koolhaas** ou **Zaha Hadid** son representantes deste movemento.

O **Museo Guggenheim de Bilbao** (1992-1997), acometido baixo a dirección de Frank Gehry, é un dos edificios máis espectaculares do deconstrutivismo. Úsanse nel, primordialmente, cortinas de cristal e planchas de titanio que conforman superficies curvilíneas e retorcidas. De contornos orgánicos, trata de parecerse a un barco. Os paneis brillantes, a xeito de escamas de peixe, reflicten as augas do Nervión.

A finais do século XX e comezos do XXI, as novas necesidades da arquitectura inclúen a realización de grandes infraestruturas de comunicacións e espazos públicos (estacións de tren, terminais aeroportuarias, estadios deportivos, auditorios, pazos de congresos,...), á beira do acondicionamento urbanístico por mor do crecemento explosivo das cidades. Algunhas obras tamén se propoñen como puro espectáculo para áreas de forte dinamismo económico; así cabería calificar as **Dancing Towers** deseñadas para o distrito financeiro de Dubai por Zaha Hadid.



Dentro das correntes que parecen consolidarse predomina a preferencia polos peches lixeiros e as grandes superficies acristaladas, tal e como comprobamos na nova **Biblioteca Nacional de Francia** (1989-1995), de **Dominique Perrault**, ou na **Biblioteca Central de Seattle** (2004) de **Rem Koolhaas**. Os novos edificios teñen unha crecente preocupación ecolóxica e unha austeridade formal que se inscribe en actitudes minimalistas como as expresadas na arquitectura de **Jacques Herzog** e **Pierre de Meuron**, autores do **estadio Allianz Arena** de Munich (2005).

II. AS ARTES PLÁSTICAS

Ao longo da segunda metade do século XX e ata a actualidade téñense desenvolvido moi diversas tendencias plásticas, creándose novos modos de expresión artística como o *happening* e as *instalacións* -herdanza en grande medida da tradición dadaísta- e combinando *abstracción* (xestual e xeométrica) e *figuración* (fidedigna ou expresiva), que teñen un desenvolvemento paralelo ao longo deste tempo. Os máis importantes movementos van ser: o **expresionismo abstracto**, a **abstracción postpictórica**, a **op-art**, a **minimal art**, a **pop-art**, a **nova figuración**, o **hiperrealismo**, a **arte povera** e a **arte conceptual**.

II.1. O EXPRESIONISMO ABSTRACTO E O INFORMALISMO

Se ben a abstracción xeométrica naceu e se desenvolveu en Europa, a súa práctica difundíuse tamén nos Estados Unidos. Alí, seguindo o modelo europeo, fundouse en 1937 a A.A.A. (American Abstract Artists), unha organización defensiva fronte a un entorno artístico e cultural profundamente hostil, nunha situación na que predominaban o rexionalismo e outras correntes figurativas.

A innovación pictórica nos Estados Unidos prodúcese da man do **expresionismo abstracto**, unha corrente que aglutina influencias picassianas, surrealistas, do muralismo e das pinturas autóctonas de area cooreada das tribos indias do norte do país. A decadencia da Escola de París e a práctica desaparición da vangarda na URSS favoreceron o éxito desta corrente en Norteamérica.

O **expresionismo abstracto** ou **action painting** caracterízase por unha serie de aspectos:

- o énfase no aspecto corporal de *dar cor de xeito automático* sobre o lenzo;
- a *monumentalidade dos formatos*;
- a *temática abstracta*.

“As fotografías que publicou a revista Life, nas que podemos contemplar a Pollock pintando sobre unha tea no chan, non só son un excelente reportaxe fotográfico, senón que constitúen un auténtico “manifesto” pictórico. O grao cero da pintura. A pintura xurde libre e inmediatamente do xesto do artista, sen condicións, sen coaccións. Como se lese a Kant: o artista crea ao xeito da natureza.

(...) Pollock é o modelo do xenio. A súa carreira é a súa pintura e esta, testemuña de liberdade. E tamén a súa vida: nada limita as súas accións e aqueles sucesos nos que aniña a morte -difícilmente se atopará unha retórica tan convencionalmente romántica-.

(...) A imaxe do artista correndo en torno ao lenzo, pintando con escobas, con pintura pingando, salpicando, manchando, escureceu ata case tapalas por completo as doutros artistas europeos que naqueles anos se movían de xeito diferente.”

Valeriano Bozal: “El tiempo del estupor”.



Pollock pintando. Fotografía publicada na revista Life

Dentro desta tendencia actúa a Escola de Nova Iorque, integrada por **Jackson Pollock, Robert Motherwell, Clifford Still e Willem de Kooning**.

Entre 1947 e 1951, Pollock -o artista máis influínte da escola- realizou unha serie de cadros nos que deixou de empregar o pincel como mediador das decisións do artista, substituíndoo polo *chorreo* incontrolado da pintura sobre o lenzo. Nestas obras concede unha especial importancia ao proceso de creación, o acto emocional e vital durante o que se constrúe a obra; o cadro é un residuo deste acto. Algunhas obras como **Number One**, baséanse nunha composición pechada e uniforme que cobre ininterrompidamente toda a superficie da tea; este sistema compositivo, denominado **all over**, implica que o chorreo é o elemento clave de creación, e que o cadro desborda o marco e concíbese visualmente como parte dun conxunto infinito. Pollock realizou esta serie en grandes lenzos despregados polo chan que despois recurtaba en función do resultado, desbaratando deste xeito os sistemas de composición sobre un rectángulo concreto.

Na obra de **De Kooning** recoñécense máis habitualmente os trazos figurativos, mais o xestualismo do pintor destaca por enriba de todo. A figura feminina, por



Willem de Kooning: “Muller I” (1950)

exemplo, sóea representar expresiva e ameazadora, con peitos desmesuradamente grandes e ollos enormes e baleiros. En obras como **Muller I** (1950) remata cos tópicos tradicionais sobre arte e beleza.

Outra tendencia do **expresionismo abstracto** norteamericano está representada pola **coulour-field painting** de **Mark Rothko**, unha tendencia en certo xeito “mística”. A obra madura deste pintor –a partir de 1950- prescinde por completo dos trazos figurativos. As superficies dos cadros, maioritariamente verticais, constrúense a base de *grandes campos de cor*, con *gamas cromáticas que se xustapoñen, sobrepoñen e interactúan cunha certa organización xeométrica*. Pero non hai límites precisos nen contornos marcados nas grandes manchas laranxas, vermellas, verdes,...creándose sutís combinacións cromáticas como as que vemos en **Maxenta, negro, verde e laranxa**. *A pintura convértese en foco das meditacións do espectador*, tamén nunha pantalla chea de calma e misterio.



Mark Rothko: “Maxenta, negro, verde e laranxa” (1949)

Outro representante desta tendencia, **Barnett Newman**, pretendía artellar a superficie da pintura como un “campo” máis que como unha composición. O rectángulo do lenzo determinaba a estrutura pictórica; divídese horizontal ou verticalmente mediante unha ou máis liñas, que serven para activar o campo. Cada campo ten unha cor intensa, con sinxelas variacións de tono dun área a outra. A obra outorga ao espectador un ambiente de *placidez*.

Contemporaneamente ao **expresionismo abstracto** norteamericano, en París prodúcese unha revitalización da abstracción xestual. **Schulze** e **Fautrier** introduciron poderosas texturas nos seus lenzos, anunciando unha grande xeración de pintores **informalistas** que traballarían nas décadas de 1950 e 1960 baixo denominacións moi diversas: *abstracción lírica, tachismo, pintura ságnica, pintura xestual, informalismo matérico*. Entre estes artistas cabe destacar a **Dubuffet**, **Millares**, **Saura**, **Tàpies** e o **grupo CoBrA** -con obradoiros en Copenhague, Bruxelas e Amsterdam- (**Asger Jorn**, **Pierre Alechinsky**, **Karel Appel** e **Pierre Corneille**), agrupación efímera que seguíu de perto os pasos de **Die Brücke**, non só canto á *agresividade da cor* ou o *achegamento ao primitivismo*, senón tamén canto ao ideal de vida comunitaria e creatividade de grupo.

Estes artistas traballan cos máis diversos materiais: virutas de madeira, fragmentos de vidro e metal, area, cal, arpilleiras, distintas resinas entremesturadas cos pigmentos propiamente pictóricos. Na obra artística, estes elementos dispóñense improvisadamente ou ao chou; o artista *embadurna* a tea, a miúdo de grande formato, *xestualiza* violentamente e expresa un desasosiego propio do pensamento existencialista, *tacha* sobre a materia pictórica, engade elementos alleos a xeito de **collage**, fai que *pingue* a pintura sobre a superficie do lenzo. A textura da obra é extraordinaria, a forza de *restregar* unhas cores contra outras.



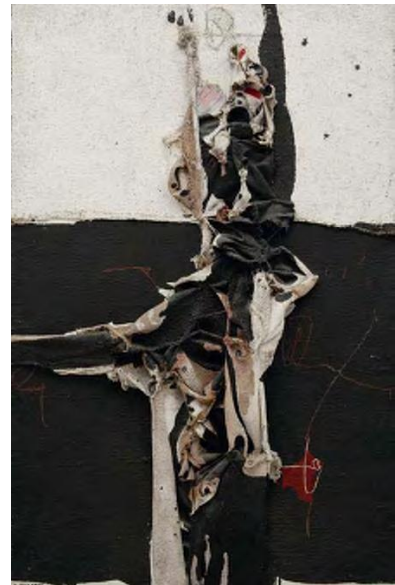
Karel Appel: "Nenos que preguntan" (1948)

"A superficie pictórica pode ser un muro sobre o que a man deixa a súa pegada, un muro traballado manualmente con materia e pegada - como nas obras de **Dubuffet**-, pode ser un **collage** de arroz e cordas que perfila unha figura humana -como nas ben coñecidas primeiras obras de **Tàpies**-, ou unhas sinxelas táboas sobre as que aparecen pintadas formas infantís - como sucede con **Karel Appel** , un dos artistas que máis incidencia tiveron na pintura do momento-. Appel pinta en 1948 **Nenos que preguntan**, unha obra característica do seu xeito de traballar na que motivos infantís e primitivos se unifican sobre un soporte que elude calquera consideración de "belas artes".

Valeriano Bozal: "El tiempo del estupor".

"A mesma ansia de verdade que obrigou, no século XV, a crear a perspectiva, obrigou aos artistas dunha cultura vivinte de signo inverso, a destruír o espazo plástico ata as súas últimas consecuencias, buscando o mito da "sola pintura". Este mito descendeu á realidade por obra destes inquedados e inquedantes pintores e escultores. Os seus descubrimentos son: o poder emerxente da materia en extensión (mancha); da materia en profundidade e relevo (textura); modificación absoluta ou case total da imaxe de calquera orde, imitada ou inventada, figurativa ou xeométrica, conducindo, en cambio, a establecer unha relación esencial entre textura e estrutura. O resultado desa empresa, o informalismo ou informismo, pode concebirse metafisicamente como unha transformación en "materia prima" das formas fenoménicas da creación, pero este impulso non debe confundirse cun desexo titanista, satánico, de negar o mundo real e exterior, o mundo concreto e existencial".

Juan Eduardo Cirlot: "El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes"



Manuel Millares: "Homúnculo" (1959)

II.2. ABSTRACCIÓN POSPICTÓRICA, OP ART E MINIMAL ART

Herdeira dos vellos mestres como Rothko e Newman, a **abstracción pospictórica** eclosiona a comezos da década de 1960. Este movemento caracterízase por:

- *aterse á bidimensionalidade da tea e aos seus límites;*
- *o uso de grandes formatos;*
- *a tendencia a reducir o número de cores en cada obra; as escasas superficies de cor delimítanse por bordes ben definidos; é o que corresponde ao **hard edge** ou "pintura de borde duro";*
- *desaparición das figuras; o cadro convértese nun campo de cor, unha superficie plana que adquire unha presenza obxectual a medida que o espectador se alonxa do mesmo.*

“Un lenzo cadrado (neutro, sen forma), de 5 pés de alto por 5 de ancho, do alto dun home e tan ancho como os brazos estendidos dun home (nin grande nin pequeno, carente de tamaño), sen composición, no que unha liña horizontal nega a outra vertical (sen forma, sen base, sen cabeza, carente de dirección), tres cores, máis ou menos escuros (sen luz), non contrastantes, sen cor; elimínanse co pincel os trazos do pincel; unha superficie mate, plana, pintada a man (sen brillo, sen textura, non lineal, sen contornos duros nin contornos suaves) que non se reflicte ao seu arredor; unha pintura pura, abstracta, non obxectiva, intemporal, inespacial, sen relacións, desinteresada, un obxecto que é autoconsciente (sen inconsciencia), ideal, transcendente, preocupado só pola arte (absolutamente non anti-arte).”

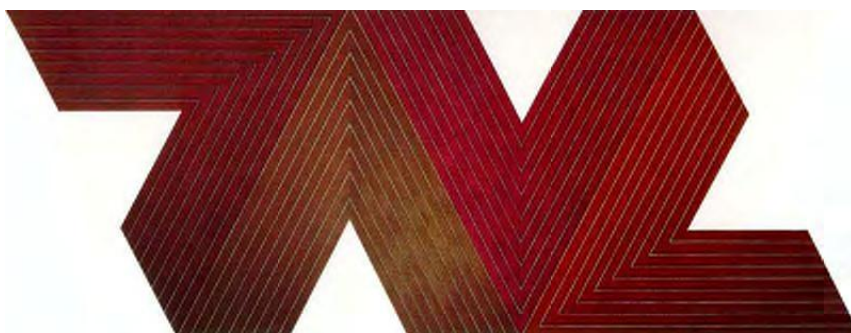
Ad Reinhardt



Ad Reinhardt: “Pintura abstracta. Azul” (1953)

Aínda que algúns artistas como **Ad Reinhardt** traballaron en solitario con estes presupostos, os artistas máis significativos desta tendencia son **Kenneth Noland**, **Frank Stella** e **Morris Louis**.

Noland e Stella desenvolveron tamén os **shaped canvases** (lenzos de formas diferentes á cuadrangular tradicional, coñecidas como “pinturas de marco recurtado”). Os principais temas de Noland son círculos concéntricos, rombos e longas listas paralelas, deixando a cotío grandes espazos de lenzo en branco como parte integrante da composición. Así o comprobamos en **Brillo** e **Cherry doce escuro**.



Frank Stella: *Emperatriz da India* (1965)

A obra de Stella camiña cara ao **minimalismo**, unha arte que exclúe o innecesario e busca a *economía de linguaxe e medios*, a *austeridade* e a *orde*, usando unha *xeometría rectilínea* moi *elemental*. Así o podemos comprobar en **Gran Cairo** ou

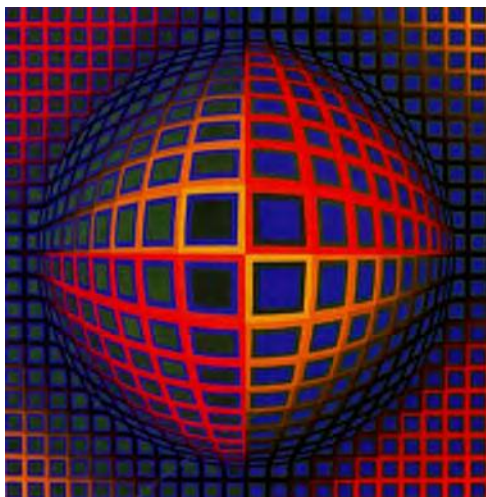
Emperatriz da India. Desde mediados dos anos 1980 ata mediados da década de 1990, Stella deu paso na súa obra a unha plena tridimensionalidade, con formas escultóricas derivadas de conos, piares, curvas, ondas e elementos arquitectónicos decorativos; o artista usou maquetas e **collages** que despois eran agrandadas e recreadas con axudantes, cortadores de metal industriais e tecnoloxía dixital. Un exemplo disto é o **Pavillón chinés**.

O camiño cara ao **minimalismo** foi emprendido desde distintos puntos de vista. Por exemplo, o escultor **Jorge Oteiza** desenvolveu un reduccionismo que tende a valorar o baleiro, usando figuras xeométricas básicas, como o cubo; un exemplo é a súa **Caixa metafísica** (1958). O polifacético **Max Bill** mantívose fiel á herdanza xeométrica e matemática da primeira vangarda, e así o manifestou nas súa serie de esculturas en busca do **lazo infinito**, tanto en granito como en metal pulido.

Tamén precedente do **minimalismo** é o **espacialismo** de **Lucio Fontana**, un artista que buscou a liberdade creativa mediante a progresiva simplificación das formas. Especial recoñecemento alcanzou cos seus “lenzos aburados” e **conceptos espaciais**, teas monocromas nas que se teñen practicado cortes; deste xeito compréndese que nos lenzos existía a profundidade.

O **optical art (Op Art)**, nacido en Estados Unidos a finais dos anos 1950, é outra *corrente abstracta*, baseada en:

- *composicións pictóricas de fenómenos puramente ópticos;*
- *sensacións de movemento nunha superficie bidimensional, enganando ao ollo humano mediante ilusións ópticas;*



Victor Vasarely: "Vega-Nor" (1969)

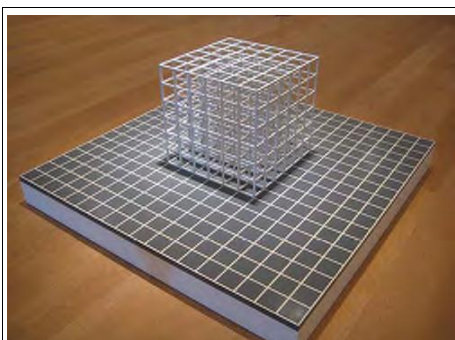
- uso do acrílico para obter *superficies lisas, limpas e moi ben definidas;*

- *busca da participación do espectador, movéndose ou desprazándose en torno á obra para captar o efecto óptico plenamente.*

O artista máis significativo do **Op Art** é **Victor Vasarely**, un húngaro interesado desde os primeiros tempos como artista pola abstracción xeométrica de Mondrian e Malevich, que foron para el o punto de arranque, aínda que pretendeu dotar ás súas obras de dous conceptos novos: movemento e espazo-tempo, tal e como comprobamos en **Vega-Nor**. **Bridget Riley** tamén dota de dinamismo á superficie do lenzo, creando efectos de rotación e movementos virtuais a base de liñas negras en contraste con espazos brancos, como comprobamos en **Corrente**.

O **minimalismo** dos anos 1960 supuxo a última etapa do reduccionismo iniciado por **Malevitch**, os **construtivistas** rusos e os compoñentes do grupo holandés **De Stijl**. Os minimalistas queren conseguir nos seus obxectos un acabado industrial (para o que utilizan materiais de aceiro, neón ou plexiglas) que borre calquera pegada de manualidade; este compoñente de *literalidade* vincula ao minimalismo coas correntes conceptuais que aparecerán inmediatamente despois.

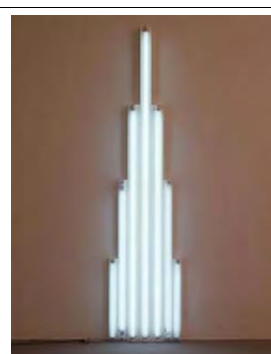
O minimalismo soe asociarse coas estruturas repetitivas ou en progresión de **Sol Lewitt** e **Donald Judd**, os cubos ou as formas elementais de **Morris** -que despois tamén experimentaría con **labirintos** e outras formas- e os tubos de neón de **Dan Flavin**.



Sol Lewitt: "Cubo modular con base" (1968)



Donald Judd: "Cubos de aceiro inoxidable e amarelo" (1966)



Dan Flavin: "Monumento para Victor Tatlin nº 1" (1964)

II.3. DO HAPPENING ÁS INSTALACIÓNS

O termo **happening** foi acuñado en 1958, para denominar unha serie de accións que, insertadas no contexto da arte, adquiren unha nova categoría. O modelo inmediato atopábase na operación nominalista do **ready-made** que, de xeito preciso,

tiña provocado a equivalencia entre arte e vida. O **happening** concibe a existencia como un encadeamento de actos referibles á arte. O **happening** potencia a *acción* e coloca ao artista en primeiro plano; o artista fai do seu corpo, da súa inventiva e da súa acción o elemento produtor de significado.

Os primeiros **happenings** foron realizados en Nova Iorque a través de representacións parateatrais nas que os espectadores eran invitados a realizar determinadas accións, de xeito que a tradicional separación entre actores e público, creadores e receptores, quedase abolida. O programa de actuación do happening incluía:

- o libre funcionamento das actividades creadoras, sen intromisión de xuízos morais;
- a abolición da comercialización da arte; e
- a superación das relacións entre suxeito e obxecto (espectador e autor).

Fluxus é un movemento de recuperación do dadaísmo que se produce a escala internacional entre 1958 e 1963. É paralelo ao happening e combina música, teatro e artes plásticas. Foi un movemento heterodoxo e antiprogramático que desafiaba as formas artísticas e as vellas institucións -museos, exposicións e galerías-. Un dos artistas máis destacados desta tendencia é **Joseph Beuys**, que pretendía coas súas **performances** e accións transformar a conciencia do espectador. En novembro de 1965 realizou na Galería Schmela de Düsseldorf unha das súas accións

máis difundidas: **Como explicar os cadros a unha lebre morta**.



Joseph Beuys: "Como explicar os cadros a unha lebre morta" (1965)

Beuys atópase na galería onde se expoñen os seus debuxos. Esta permanece pechada e no seu interior só se atopa o artista, coa faciana cuberta de mel e pó de ouro. A súa bota dereita ten unha grande plantilla de ferro, na esquerda a plantilla é de feltro. Nos brazos sostén unha lebre morta. O público asiste só desde a porta e unha fiestra aberta. A acción é practicamente silenciosa. Beuys vai susurrando as súas explicacións á lebre, pasando ante as diferentes obras. Ao facelo vai tocándoas cunha das patas dianteiras da lebre. O público só oíe as explicacións susurradas e o ruído da bota dereita ao andar.

Toda a arte de acción, como acontecemento efémero, prodúcese nun lugar e a unha hora específica, pero a obra precisa unha *documentación* que a faga dispoñible; é o momento no que os catálogos, as películas, as cintas de vídeo ou os textos se comezan a empregar como *sustitutos* válidos da obra de arte.

O auxe das **instalacións** prodúcese a partir dos anos 1970. Estas obras de arte incorporan calquera medio para crear unha experiencia visceral ou conceptual nun ambiente determinado. Os artistas de instalacións utilizan polo xeral directamente o espazo das galerías de arte. Algunhas instalacións serviron de acicate e protesta para o novo feminismo. Tal é o caso de **The Dinner Party** (1974-1978), creada por **Judy Chicago**, na que convivían 39 mesas de dimensións idénticas, dispostas en triángulo, coas que se evocaba unha reunión de mulleres célebres da historia e da mitoloxía; cada unha tiña un prato especialmente deseñado, decorado cunha matriz ou un motivo "de núcleo central", unha cunca e unha tea bordada; no chan, sobre baldosas de mármore, estaban escritos os nomes de máis de 900 mulleres famosas da historia.

As instalacións téñense convertido nun medio artístico característico da arte contemporánea. En España son significativas as que realizou o escultor **Juan Muñoz** a comezos da década de 1990, cando produciu obras de carácter "narrativo" nas que figuras lixeiramente inferiores ao tamaño natural interactúan en espazos públicos, como sucede en **Trece ríndose uns dos outros** (2001).

II.4. TRANSVANGARDA (NEODADAÍSMO) E POP ART

A arte **neo-dada** inaugura unha revisión sobre a vangarda histórica. Este impulso **transvangardista** xurdiu a mediados dos anos 1950 na arte norteamericana. O **neodadaísmo** de **Rauschenberg** (que entre 1954 e 1964 crea as **combine paintings**, consistentes en **collages** con diversos obxectos cotiáns, rompendo as barreiras entre escultura, pintura e collage) e **Jasper Johns** (que inclúe motivos banais como as dianas e **bandeiras** na pintura, con grosas capas de pintura -) significou, na arte estadounidense, o abandono definitivo da estética do sublime que tiña animado a pintura de Rothko e Newman. En **Cama**, Rauschenberg crea un **assemblage**, un proceso artístico no que se consegue a tridimensionalidade colocando diferentes obxectos non artísticos moi próximos uns aos outros; os obxectos desta obra lembran a un grande almacén da parte baixa da cidade de Nova Iorque.



Robert Rauschenberg:
"Cama" (1955)

En Europa, dous artistas enlazan coa tradición do dadaísmo: **Yves Klein** e **Pietro Manzoni**. En moitos dos seus traballos, Klein cubría con pintura azul a unha serie de modelos femininas e estampábaas contra o lenzo deixando así a impronta do seu corpo espido sobre a tela, usándoas como se fosen "pinces vivintes"; este tipo de traballo recibe o nome de "*antropometría*". Manzoni, excelente provocador, traballou tamén con materiais inusuais no ámbito da pintura, como nos **Panciños acromáticos**, obra na que utilizou unha serie de panciños dispostos en franxas perfectamente ordeadas sobre un soporte e que despois pintou de cor branca.

O termo **Pop Art** designa todo un conglomerado de ideas e situacións que percorren boa parte da pintura, a escultura, as instalacións, o cine e a moda das décadas de 1950 e 1960.

Richard Hamilton, artista británico desta tendencia, definíaa como "*arte popular, destinada a un público amplo, (...) pasaxeira e efímera, fácil de consumir e de esquecer, barata, producida en serie, xove, querida pola xuventude, espiritual, chamativa, sexi, simpática (...). Un negocio redondo*". Para observar unha obra de arte pop non facía falla adquirir coñecementos previos nen especiais. O que coa arte pop se podía ver coñecía e recoñecía todo o mundo. Nun tempo de consumo de masas, a arte aproximase ao público con frescura, lonxe do escuro ambiente dos museos. A súa obra máis coñecida é **Que é o que fai o noso fogar de hoxe tan diferente, tan atractivo?**. Outro artista británico deste movemento é **David Hockney**, autor de panorámicas de piscinas como **Retrato dun artista**.

O contexto histórico no que xorde a **Pop Art** é o da recuperación económica en USA e Europa Occidental, onde o modelo de sociedade capitalista de consumo se impoñía a marchas forzadas. A idea de unir alta e baixa cultura, a arte dos museos e os subprodutos da cultura urbana e a sociedade consumista, é inglesa, aínda que os desenvolvementos máis interesantes se teñan producido en Norteamérica.

A **Pop Art** toma os seus temas da *cultura da rúa* (os mass media, os transportes) e xoga cos estereotipos e lugares comúns da época. Por iso abundan tantos retratos de **Marilyn Monroe**, as alusións ás marcas comerciais como **Coca-Cola** ou as **sopas Campbells**, entre outros obxectos. Estes obxectos non interesan na



Roy Lichtenstein: "No coche" (1963)

súa realidade, senón como meras representacións, de xeito que permitan ao espectador un vistazo rápido e superficial da obra.

Os procedementos artísticos son industriais: as imaxes fábrícanse en serie e véndense como produtos de supermercado. Os artistas toman como procedementos propios os da publicidade e a imprenta, usando *grandes formatos* e *cores de gamas limitadas*, case sempre con *tonalidades planas*. O traballo do artista consiste en elixir, manipular e reproducir elementos da cotidianeidade. Os dous principais representantes –ambos estadounidenses– da **Pop Art** son **Roy Lichtenstein** e **Andy Warhol**.

Roy Lichtenstein plasma nas súas primeiras obras personaxes de banda deseñada e envoltorios de chicle. Interesado polos personaxes das películas de Walt Disney, o rato Mickey foi un dos primeiros protagonistas da súa pintura. Ademais, utilizou de xeito sistemático as “tiras de cómic” como modelo iconográfico, para representar fazañas bélicas, romances,... Traspasaba os debuxos da banda deseñada sobre o lenzo coa axuda dun proxector de diapositivas. O formato dos cómics quedaba así moi ampliado. Despois convertía a imaxe impresa nun cadro elaborado de xeito tradicional, con pinceis e pintura. A técnica é minuciosa; nos cadros de Lichtenstein os *acabados* son *lisos e brillantes*; as *cores*, *planas*, refulxen no lenzo sen que se perciba a pincelada. O artista magnifica a cultura cotiá norteamericana, ás veces mantendo con ela unha distancia irónica. Algunhas obras súas son **No coche** e **Muller no baño**.

Andy Warhol é o verdadeiro gurú da Pop Art. Manifestou a súa liberdade e rebeldía contra a arte informalista cando explicou que “*se pinto desta maneira é porque quero ser unha máquina, producir como unha máquina e gañar cartos*”. O seu traballo consistía, nun principio, en elixir unha imaxe, un estereotipo dos medios de comunicación, recurtala, mandala ó obradoiro de serigrafía e pedir unha ampliación do tamaño desexado, decidir o formato final e as cores e facer a impresión definitiva en papel ou tea. A partir de 1963 abandona este xeito de produción “artesanal” para fabricar obras en serie no seu estudio, “The Factory”.



Andy Warhol: “Marilyn Monroe” (1964)

As súas imaxes e obxectos eran difundidos a través dos mass media. Inmortalizou aos ídolos cinematográficos e musicais do momento, desde **Liz Taylor** ata **Elvis Presley** ou **Marilyn Monroe**, en obras producidas en serie, que roubaban á obra de arte a súa unicidade. Cun sentido entre irónico e consumista proclamaba o desexo de que “*sería formidable que se puxese máis xente a facer serigrafías; ninguén sabería se a pintura é miña ou de calquera outro*”.

A técnica da **serigrafía**, a predilecta de Warhol, baséase no principio do estarcido. Sobre un tecido de malla en cuadrícula moi fina, preferentemente de seda, déixanse libres as mallas que corresponden á imaxe que se quere imprimir e tápase o resto cunha disolución de cola; cunha raedeira esténdese a tinta, que pasa a través das mallas libres e deposítase sobre a superficie a imprimir. Sobre as imaxes impresas, Warhol utiliza cores puras e impactantes: rosa, vermello, azul turquesa dan á súa pintura un carácter similar ó dos carteis publicitarios.

Aínda que o omnipresente mundo do consumo é temática case exclusiva da obra de Andy Warhol, os críticos de arte ven nela significados máis profundos, relacionados co estado psicolóxico da sociedade dos medios de comunicación. E isto non é gratuito, pois na súa obra conviven os mitos cinematográficos coas series a partir de fotografías de vítimas de suicidios e accidentes que se facían famosos durante un momento grazas aos xornais e noticiarios. Nese afán crítico inclúense tamén as series das **cadeiras eléctricas**, directamente relacionadas cun dos temas que máis lle preocupou: a morte.

En Francia, a **Pop Art**, agrupada baixo a denominación de **Nouveau Réalisme** (**Novo Realismo**), converteuse nun movemento estruturado. Entre os artistas que formaban parte do grupo, **Arman** sobresaíu polo **apropiaciónismo**. Os seus **cubeos do lixo** son unha das expresións máis representativas do seu pensamento estético; cos cubeos, o artista ofrece o retrato dunha persoa a través dos seus desperdicios; despois ordéao e realiza unha composición interna na que concede máis importancia á superficie da obra que ao seu carácter tridimensional e escultórico.

A pesar do seu rexeitamento da pintura abstracta pura, non deixou de empregar algunhas técnicas próximas ao informalismo, especialmente á hora de resolver os fondos dos cadros. Bacon elixiu como obxecto predilecto da súa representación ao ser humano, en solitario, formando grupos de dous ou entrelazando persoas e fragmentos das mesmas. O ser humano é sometido a unha metamorfose permanente, de xeito que ás veces torna irrecoñecible; aparece torturado, vexado, illado en espazos indefinidos. A pastosidade da pincelada contribúe a converter ós seus personaxes en informes masas de carne crúa.

O procedemento de traballo do artista é semellante ó dos fotorrealistas (hiperrealistas)

Como derivación da **Pop Art** e por oposición á extrema sequeade expresiva da **arte conceptual**, a comezos dos anos 1970 xurde o **hiperrealismo**, arte urbana centrada na vertente lingüística da representación. Este movemento *mantén a súa relación de proximidade e competencia coa fotografía* coa pretensión de alcanzar cotas definidas da realidade. Os procedementos empregados son a *proximidade ao motivo* e o *illamento*, que descontextualiza o tema e pon en evidencia a fraxilidade dos límites da representación.

Os principais representantes deste movemento son **Richard Estes** (caracterizado polas áridas vistas urbanas), o retratista **Chuck Close** e o escultor **Duane Hanson**, que illa aos seus personaxes someténdoo a unha expresividade que reflicte variados sentimentos: paciencia, tristeza, resignación,...

Os hiperrealistas representan o mundo real coa exactitude dunha cámara fotográfica. Copian sobre o lenzo as fotografías dos seus motivos, valéndose da axuda dun proxector de diapositivas. Queren enfatizar coa máxima meticulosidade a aparencia superficial e ilusoria das cousas, cunha representación que a miúdo superaba o brillo e a nitidez da fotografía imitada.

En España, esta tendencia está especialmente representada pola figura de **Antonio López**, que amosa o seu estilo meticuloso nas paisaxes urbanas de Madrid e nos retratos. Unha das súas obras máis coñecidas é a vista da **Gran Vía** realizada entre 1974 e 1981.



Richard Estes: "Reflexos de autobús" (1972)



Chuck Close: "Retrato" (1976)



Duane Hanson: "Comprando no supermercado" (1970)

II.6. ARTE POVERA. ARTE CONCEPTUAL. ÚLTIMAS TENDENCIAS

A **arte povera** xurde en Europa a finais dos anos 1960. Os creadores desta tendencia utilizan materiais considerados "pobres", de moi fácil obtención, como a madeira, rochas, follas, placas de chumbo e cristal, carbón e materiais de desfeito, en sí mesmos carentes de valor. Os artistas simplifican os procesos de transformación da materia e tratan de provocar unha reflexión entre o obxecto e a súa forma, a través da manipulación do material e das súas cualidades propias. Estamos sobre todo ante artistas italianos como **Giovanni Anselmo** ou **Giuseppe Penone**, que loitan frontalmente contra a mercantilización do obxecto artístico na sociedade post-industrial.

A **arte povera** afunde as súas raíces na re-politización que se produciu en Europa cara a 1968, e supón unha reacción contra o predominio do aceiro inoxidable pulido, o plexiglás e a estricta xeometría do **Minimal Art** estadounidense.

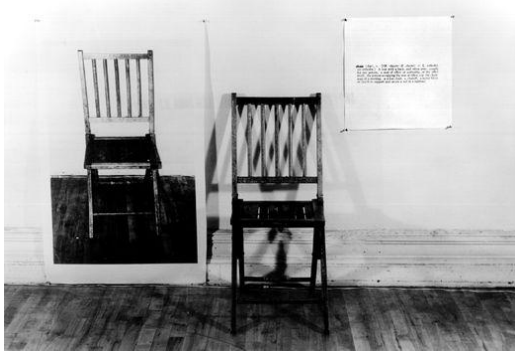
No decurso dos anos 1960, as propostas dunha arte emotiva e intuitiva van deixando paso a un achegamento intelectual que pon o acento sobre os procesos cognoscitivos da práctica artística. Cada vez prodíganse máis as obras concebidas no estudo do artista, mais executadas materialmente noutros lugares, aspecto que deixa patente o *desinterese pola confección material do obxecto* e o correspondente *interese polos procesos conceptuais de configuración da obra*. O artista abandoa o cabaleta e as ferramentas do escultor; o seu espazo de traballo é a mesa, cada vez máis limpa e ordeada, e o obradoiro convértese en lugar de *estudo*.

Esta tendencia conduce a unha profunda *desmaterialización* da obra de arte, en particular da obra concebida como obxecto. Desde mediados de 1960 comeza a

xurdir a utopía dunha obra “sen obxecto”, baseada exclusivamente na idea que a xerou. Estamos ante a eclosión da **arte conceptual**.

Baixo o nome de **arte conceptual** agrúpanse unha serie de correntes que se produciron entre 1965 e 1975. Este conxunto de tendencias pode dividirse en dous grandes bloques:

- a *arte conceptual* propiamente dita; no seo desta tendencia cabe distinguir entre a “arte conceptual lingüística” (baseada na identificación entre os mecanismos da arte e os da linguaxe, é unha forma de arte reduccionista e formalista) e a “arte conceptual dos medios” (centrada na investigación sobre a percepción e dimensión semiótica da obra e o desenvolvemento que a obra realiza nos distintos medios de transmisión);
- outras tendencias afíns á arte conceptual: **Land Art**, **Body Art**,...



Joseph Kosuth: “Unha e tres cadeiras” (1965)

A **arte conceptual** na súa variante lingüística ocupouse de visualizar as relacións entre os diferentes planos de expresión, limitando ao máximo o contido do expresado. É a *arte como idea* de **Joseph Kosuth**. Este artista presenta definicións de dicionario sobre diferentes soportes: ampliacións fotográficas, paneis públicos, pancartas ou espazos publicitarios en revistas, sobre temas relacionados coa arte, o coñecemento ou a linguaxe. Nas obras clásicas de Kosuth, as proposicións

lingüísticas forman o núcleo do traballo, como en **Unha e tres cadeiras**, obra na que presenta tres visións distintas dun mesmo obxecto: una fotografía da cadeira, a cadeira propiamente dita e unha definición da mesma.

A **Land Art** emprega o propio espazo natural como soporte da obra de arte. Sobre a propia realidade da paisaxe, o artista leva a cabo toda unha serie de manipulacións e transformacións; na meirande parte dos casos, a obra adquire dimensións monumentais. O **Land Art** non pretende crear obxectos sobre a natureza, senón accións sobre un territorio. É o que sucedeu, por exemplo, co **Peirao en espiral** concebido por **Robert Smithson** en Great Salt Lake: un muro de rochas, cristais de sal e terra representaba unha terra fronteiriza que o lago acabaría recubrendo; a obra consistía nesa liña fronteiriza; ao final, a obra afundiuse no lago bastante antes do previsto e a auga cubríu as súas liñas, borrando as fronteiras; a obra volveuse invisible, cuberta pola auga; reducíuse á nada.



Robert Smithson: “Peirao en espiral” (1970)

Dentro da **Land Art**, algúns artistas traballan a escala macroxeográfica, como é o caso de **Christo** e **Jeanne-Claude** cando envolven grandes espazos con lonas na súa *arte envolta*, convertendo un espazo físico nun obxecto artístico: así sucede na **instalación Costa envolta**, realizada na baía de Sidney en 1969. Outros, como **Richard Long**, establecen unha relación case inmaterial coa paisaxe, con pegadas ás veces imperceptibles, tal e como comprobamos en **A liña de camiñar**, unha **performance** consistente en camiñar en liña recta sobre un espazo ata alterar e deixar a pegada na paisaxe.

A **Body Art** ou **arte no corpo** inclúe procesos artísticos no que o artista utiliza o seu propio corpo como soporte material da obra. Dentro dos múltiples exemplos desta tendencia, significamos as **Living sculptures** de **Gilbert & George**, nas que o corpo dos artistas é considerado como unha escultura dotada de vida, que actúa no

espazo real, unha obra a medio camiño entre o narcisismo *dandi*, a arte do corpo e exercicios de representación.

As accións da **Body Art** relaciónanse historicamente co **dadaísmo**, o **happening** e, contemporaneamente, coa **performance**, o teatro e a danza. Ademais destas accións, tamén se atopa ligada a certas correntes da cultura *underground*, como a recuperación do protagonismo do corpo nas cerimonias primitivas, budismo Zen e a práctica do ioga, que considera o corpo humano como un microcosmos relacionable co macrocosmos do universo.

Na **década de 1980**, a arte atópase atravesada pola idea de **ruptura do vangardismo**. A arte desa década, dominada polo *pensamento posmoderno*, parece negarse a continuar a constante fuxida cara adiante, coa busca apaixonada de dimensións novidosas, e opta por unha operación de **revisión do pasado** da arte, coa intención de esgotar os filóns que non foron suficientemente explotados no seu momento:

- trátase dun tempo morto, un *momento de repouso* na fuxida cara á innovación e transgresión continuas de moitos movementos anteriores;
- a produción artística desta época posmoderna orientase cara á *diversidade e a fragmentación*;
- a *pintura abstracta* ou *figurativa* conviven coa *fotografía*, *esculturas e instalacións*, *diseño gráfico*, *vídeo* e *performance*;
- outro elemento definidor desta época é a *extraordinaria revitalización do mercado artístico*, cunha manifestación clara no sector das subastas. A arte convértese nun valor de investimento, e aos tradicionais coleccionistas e museos engadíronse individuos e empresas.

Dentro das variadas tendencias posmodernas destes últimos anos cabe citar:

O **neoexpresionismo** alemán deses anos orientouse cara á recuperación dun estilo histórico, e *redescubre a pintura como operación manual*. Destacan nel artistas como **Kiefer** e **Baselitz**. Este último, coa finalidade de lograr a autonomía entre o xesto e a representación, tende a representar as figuras ao revés ou coloca os seus cadros invertidos.



Baselitz: "As señoritas de Olmo II" (1981)

A **arte de fronteira** inspírase nos *graffiti* urbanos, nos personaxes dos debuxos animados ou na publicidade. Os seus máis coñecidos representantes son **Basquiat** e **Haring**.



Keith Haring: "Sen título" (1982)

A "**nuova maniera**" ou "**pintura culta**" é un novo academicismo no que está presente o decadentismo finisecular e acude á cita histórica e anacrónica para darlle unha reinterpretación contemporánea. Así sucede na obra **A man somete ao intelecto**, de **Carlo Maria Mariani**, onde acude a unha linguaxe mitolóxica para meditar sobre a perfección e a armonía.



Carlo Maria Mariani: "A man somete ao intelecto" (1983)

O **neo-decorativismo** ou “**pattern painting**” é a expresión máis acabada da volta á pintura, da expresión do pracer de pintar e do pracer de ver. Algunhas obras recuperan a predilección por unha “nova xeometría”, encarnada, por exemplo, na obra de **Peter Halley**.



Peter Halley: “Firewall” (2007)

A estética **neo-pop** fúndese en moitos países con aportacións propias. Neste intre de universalización da arte xurden creacións de artistas doutros continentes (Asia, África) que mesturan tradicións locais cunha estética internacional. Tal é o caso de **Murakami** -que funde *manga*, animación e arte tradicional xaponesa coa pop-art- ou **Chéri Samba**, que denuncia o desequilibrio entre países ricos e pobres e os vicios políticos das sociedades destes últimos.



Chéri Samba: “París está limpo” (1996)

O **apropiaciónismo** adopta unha actitude de distanciamento e simulación, de ausencia programática de creatividade, caendo moitas veces no *kitsch*. A orixinalidade non se busca no obxecto, do que o artista se apropia, senón que se plantexa no novo contexto no que o artista quere expresarse. Un representante destacado desta tendencia é **Jeff Koons**. O seu **Puppy** é unha metáfora da vida, a través das prantas coas que se recobre e que morren co decurso do tempo.



Jeff Koons: “Puppy” (1992)

A **nova escultura inglesa** mantén a liberdade de materiais e as fronteiras entre abstracto e figurativo; nela predomina o visual sobre o táctil; ás veces recíclanse obxectos cotiáns. Nela participa **Anish Kapoor**, de ascendencia hindú; nas súas esculturas entrecrúzanse as referencias á súa cultura ancestral, na que os pigmentos vermellos identifican o lume e a vida.



Anish Kapoor: “1000 nomes” (1980)

A **escultura monumental** inserta en grandes espazos paisaxísticos ten a un dos seus mellores representantes en **Chillida**, mestre que usa esencialmente o ferro, mais tamén o formigón armado. Ben distintas son as “**instalacións conceptuais**” de **Jenny Holzer**, que traballa con textos profundos e filosóficos proxectados en espazos públicos.



Eduardo Chillida: “Loubanza do horizonte” (1989)

III. A ARTE EN GALICIA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

A arte galega da segunda metade do século XX incorpora os valores e características da arte internacional, mantendo unha forte impronta dos materiais do contorno:

Na **arquitectura** incorpórase a herdanza da colectividade á linguaxe funcionalista do **movemento moderno**. Xurde así unha arquitectura austera, rigorosa, coherente e intemporal, intimamente ligada ás características xeográficas e materiais (granito, lousa,...) do seu contorno, cunha utilización racional da tecnoloxía. Así se construíron vivendas unifamiliares funcionais como a **Casa Domínguez** (1976) de **Alejandro de la Sota** e obras varias recentes como o **Faro de Punta Nariga** (1995) de **César Portela**; o **Museo de Belas Artes de A Coruña** -organizados os seus espazos en torno a un lucernario central- (1995), de **Manuel Gallego**; e o **pazo de Congresos de Pontevedra** (1993-1996) de **Manuel de las Casas**.



César Portela: *Faro de Punta Nariga* (1995)

Na **escultura** conviven diversas tendencias: a **nova figuración** de **Acisclo Manzano** (na que os torsos femininos ocupan un lugar significativo) e **Xosé Cid**; a **abstracción** de **Silverio Rivas** e **Mon Vasco**, que se volve minimalista na obra de **Manolo Paz**; a **figuración expresionista** e distorsionante de **Francisco Leiro**, con certas raigames románicas. Os materiais empregados son variados, desde os máis nobres (bronze) e modernos (aceiro, formigón) ata os tradicionais (granito, madeira policromada).



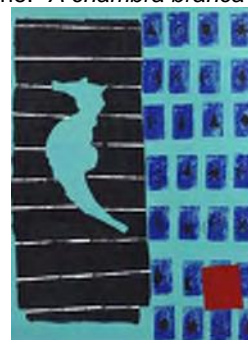
Francisco Leiro: *"Sereo"* (1991)

Na **pintura** siguen a súa traxectoria os grandes mestres, os **renovadores**, incorporando linguaxes contemporáneas. Así o fai **Laxeiro** cun **xestualismo figurativo** que se aproxima ao informalismo grotesco; **Seoane** coquetea coa **abstracción** mantendo unha linguaxe esquemática de siluetas planas e diseccións xeométricas. A **linguaxe abstracta** é **xestual** en **Mampaso** e **xeométrica** en **Labra**. **Caruncho** adquire características da **op-art** ou **arte cinética** na súa traxectoria. A **nova figuración** amósase inxenuista en **Abelenda** e cubista-xeométrico en **Úbeda**. **Xaime Quessada**, que nos anos 1970 cultiva unha figuración surrealista, recibe influencias de Bacon e a arte pop. A renovación dos anos 1980 ven da man do **grupo Atlántica**, no que se integran **Antón Patiño**, **Menchu Lamas**, **Guillermo Monroy** e **Ánxel Huete**; foron importantes neste grupo as tendencias **neoexpresionistas** ás que tamén se apuntan **Antón Lamazares** e **Reimundo Patiño**.

Dentro da variedade de linguaxes que caracteriza á pintura galega actual salienta o **hiperrealismo** de **Roberto González**.



Seoane: *"A chambre branca"* (1969)



Menchu Lamas: *"Sombras"* (1994)

UNIDADE 11: A ARTE NO NOSO TEMPO: UNIVERSALIZACIÓN DA ARTE

Anexo con imaxes. Arquitectura

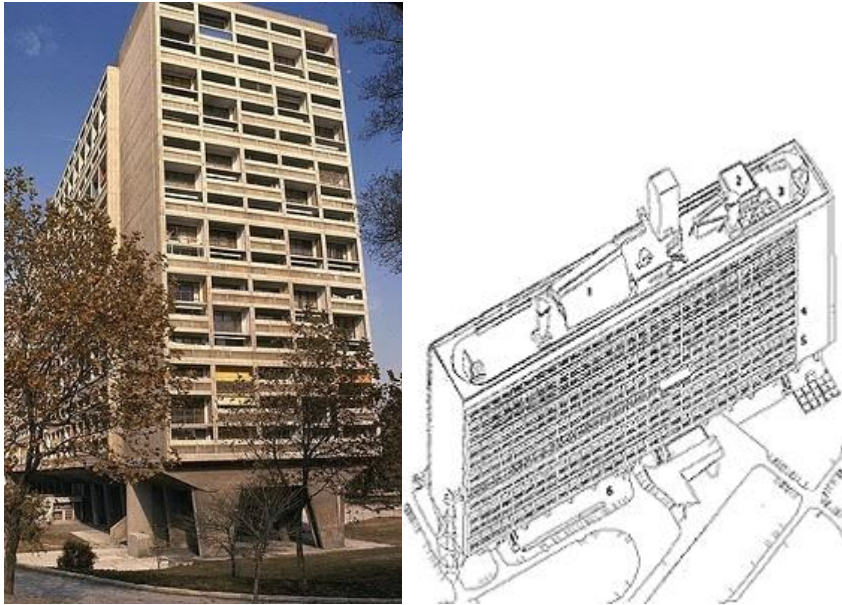


Ilustración 1: Le Corbusier. Unidade de habitación de Marsella

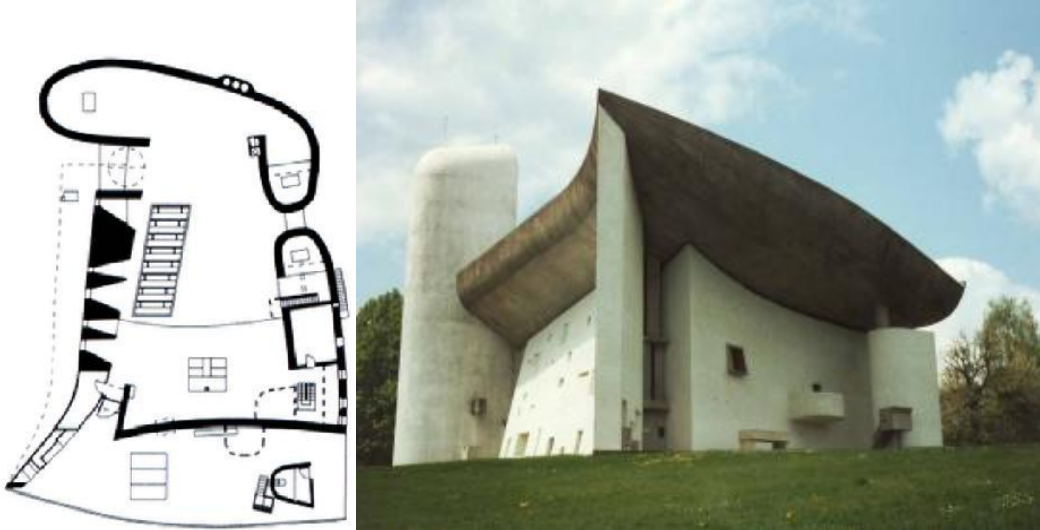


Ilustración 2: Le Corbusier. Notre Dame du Haut (Ronchamp). Alzado e planta

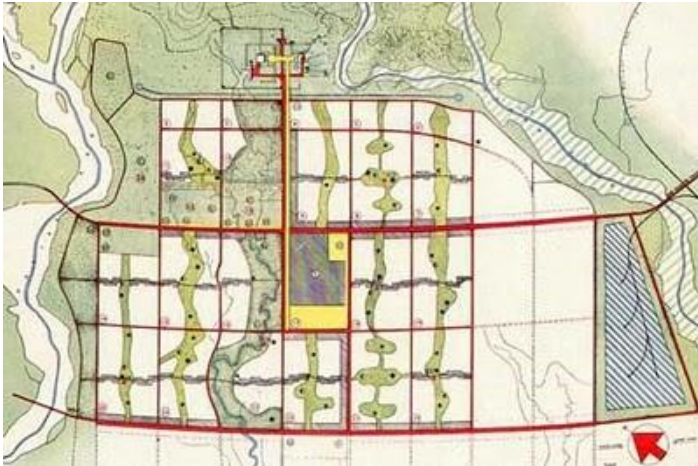


Ilustración 3: Le Corbusier. Plano da cidade de Chandigarh e Assembleia Lexislativa.

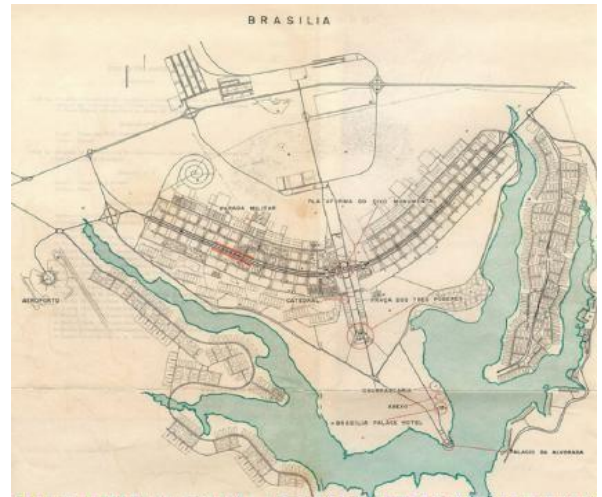


Ilustración 4: Lucio Costa. Planta da cidade de Brasília.



Ilustración 5: Oscar Niemeyer. Praça dos Tres Poderes. Brasília.



Ilustración 6: Mies Van der Rohe. Crown Hall



Ilustración 7: Mies Van der Rohe. Torre Seagram



Ilustración 8: Frank Lloyd Wright. Torre de laboratorios Johnson Wax.

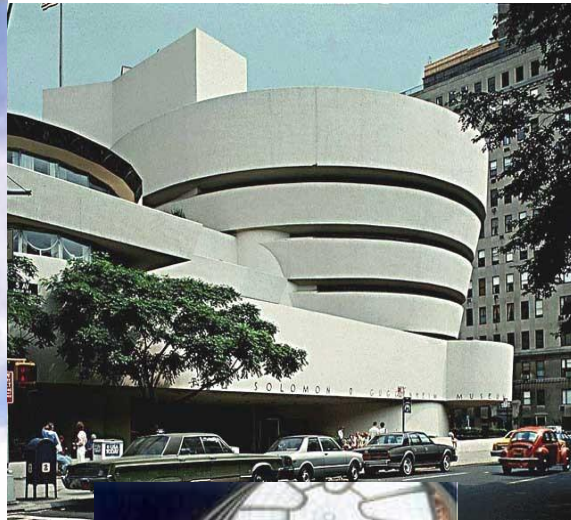


Ilustración 9: Frank Lloyd Wright. Museo Guggenheim de Nova Iorque.



Ilustración 10: Alvar Aalto. Universidade Técnica de Helsinki



Ilustración 11: Saarinen. Terminal TWA do aeroporto JFK de Nova Iorque

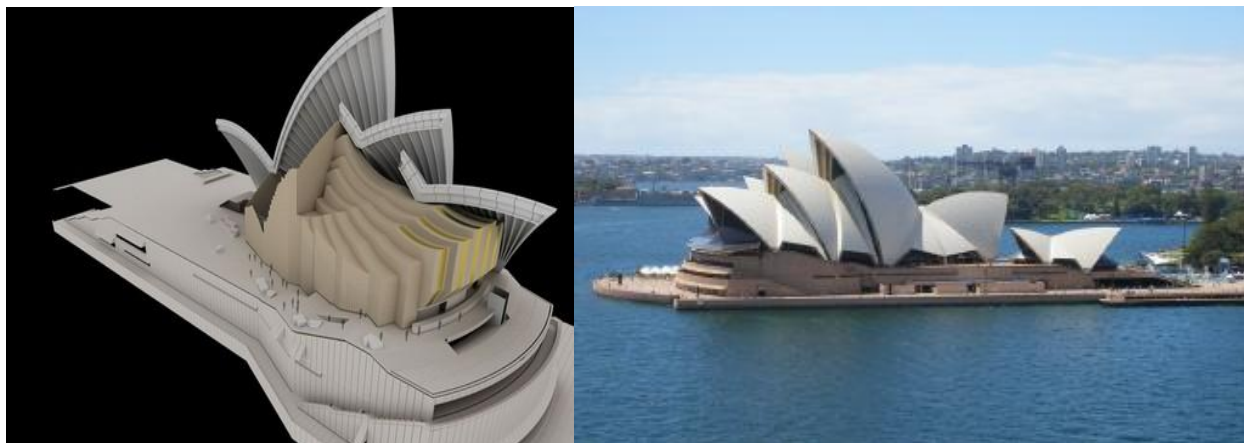


Ilustración 12: Jorn Utzon. Ópera de Sidney



Ilustración 13: Louis Kahn. Instituto Salk



Ilustración 14: Aldo Rossi. Bloque de viviendas no barrio milanés de Galaratese

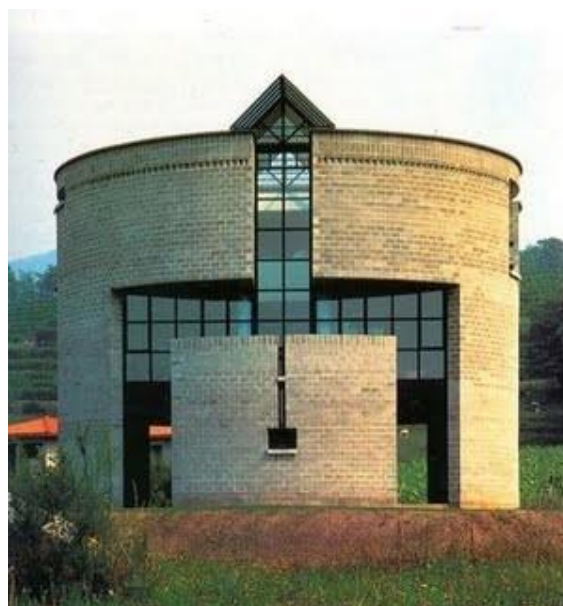


Ilustración 15: Mario Botta. Casa Médici.

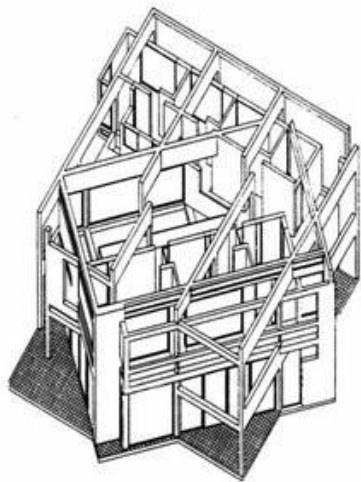


Ilustración 16: Richard Meier. Esquema da casa III de Lakeville (esquerda) e Casa Douglas (dereita).

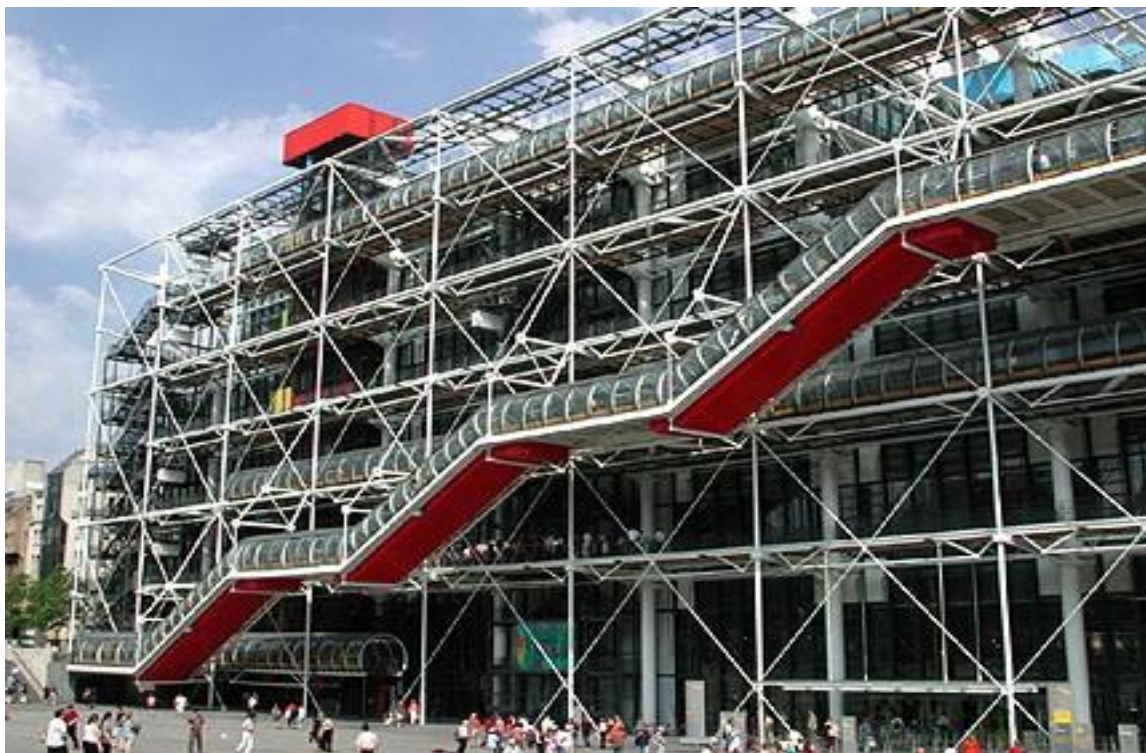


Ilustración 17: Renzo Piano e Richard Rogers. Centro Pompidou de París.



Ilustración 18: Richard Rogers. Edificio Lloyds.



Ilustración 19: Norman Foster. Banco de Hong-Kong e Shangai.



Ilustración 20: Norman Foster. Torre Swiss Re.

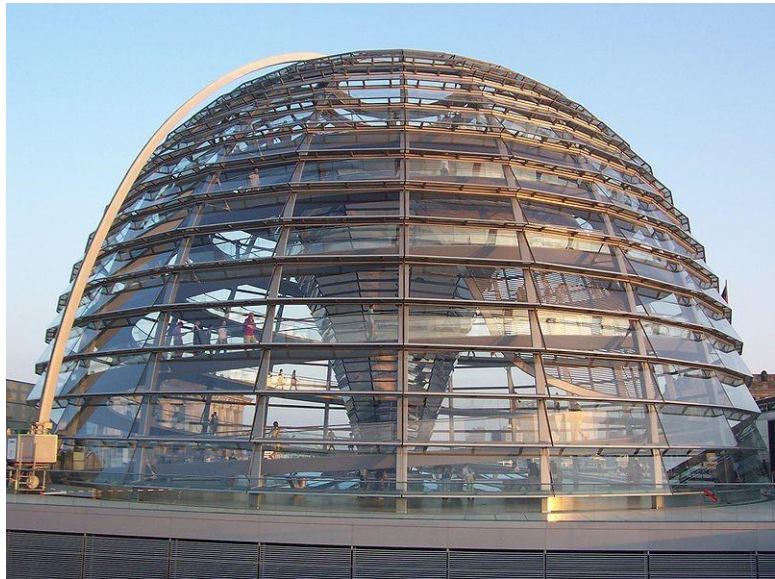


Ilustración 21: Norman Foster. Cúpula do Reichstag.



Ilustración 22: Michael Graves. Concello de Portland



Ilustración 23: Philip Johnson. Maqueta do rañaceos AT&T

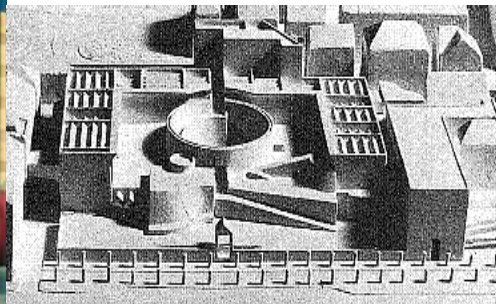


Ilustración 24: James Stirling. Staatsgalerie de Stuttgart. Maqueta.



Ilustración 25: Richard Meier. Museo de Artes Decorativas de Frankfurt.



Ilustración 26: I.M. Pei. Pirámide do Louvre.



Ilustración 27: Rafael Moneo. Museo de Arte Romano de Mérida.



Ilustración 28: Álvaro Siza. CGAC de Santiago de Compostela.



Ilustración 29: Álvaro Siza. Museo Serralves de Oporto.

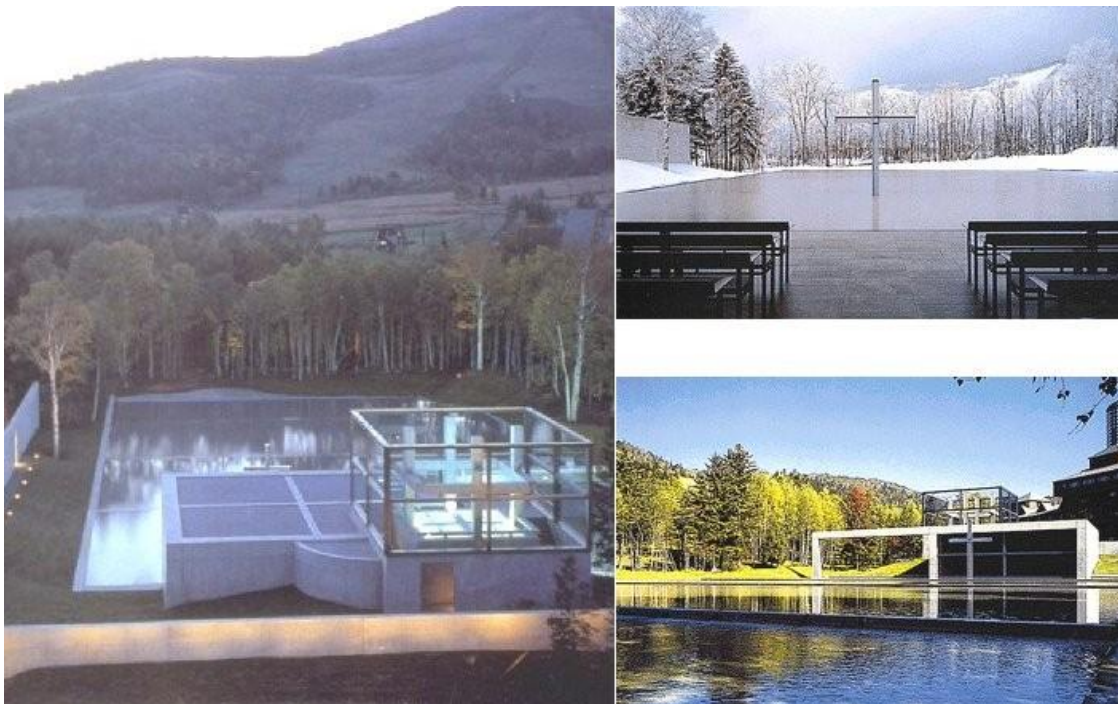


Ilustración 30: Tadao Ando. Capela sobre a água.



31: Jean Nouvel. Instituto do Mundo Árabe

Ilustración



Ilustración 32: Santiago Calatrava. Estación de tren do aeroporto de Satolas (Lyon).



Ilustración 33: Zaha Hadid. Dancin Towers.



Ilustración 34: Frank Gehry. Museo Guggenheim de Bilbao.



Ilustración 35: Frank Gehry. Adega-hotel "Marqués de Riscal" en Elciego.



Ilustración 36: Dominique Perrault. Biblioteca Nacional de Francia (París).



Ilustración 37: Rem Koolhaas. Biblioteca Central de Seattle.



Ilustración 38: Herzog & de Meuron. Estadio Allianz Arena de Munich.

UNIDADE 11: A ARTE NO NOSO TEMPO: UNIVERSALIZACIÓN DA ARTE

Anexo con imaxes. Artes plásticas e arte galega



Ilustración 1: Jackson Pollock. "Number one"



*Ilustración 2: Willem de Kooning.
"Muller I"*



*Ilustración 3: Mark Rothko.
"Maxenta, negro, verde e
laranxa".*



Ilustración 4: Karel Appel. "Nenos que preguntan".



Ilustración 5: Jean Dubuffet. "Misa en terra"



Ilustración 6: Antoni Tàpies. "Pintura"



*Ilustración 7: Manolo Millares.
"Homúnculo"*



*Ilustración 8: Antonio Saura.
"Retrato imaxinario de Felipe II".*



Ilustración 9: Ad Reinhardt. "Pintura abstracta. Azul".



Ilustración 10: Kenneth Noland. "Brillo".



Ilustración 11: Kenneth Noland. "Cherry doce oscuro".



Ilustración 12: Frank Stella. "Gran Cairo".



Ilustración 13: Frank Stella. "Emperatriz da India".



Ilustración 14: Frank Stella. "Pavillón chino".



Ilustración 15: Jorge Oteiza. "Caixa metafísica".



Ilustración 16: Max Bill. "Lazo infinito".

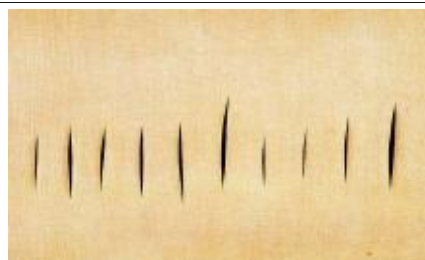


Ilustración 17: Lucio Fontana. "Concepto espacial".

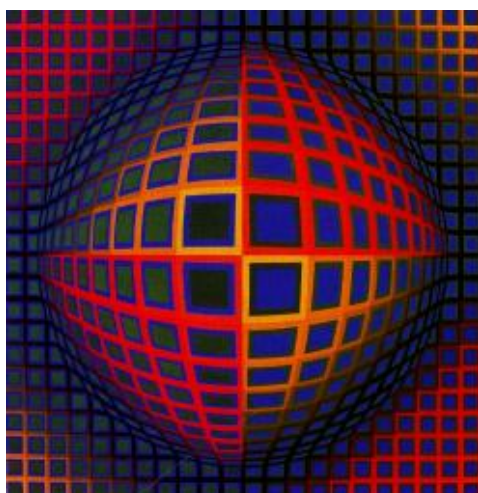


Ilustración 18: Victor Vassarely. "Vega-Nor".

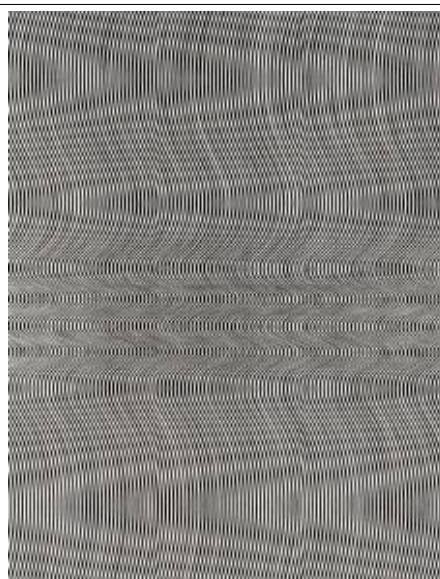
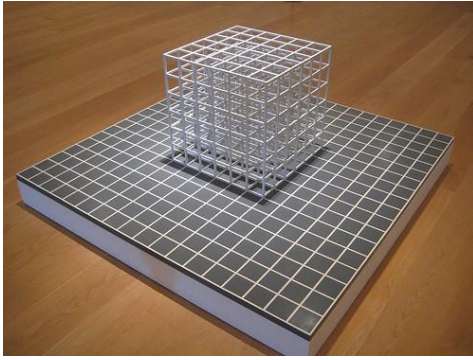
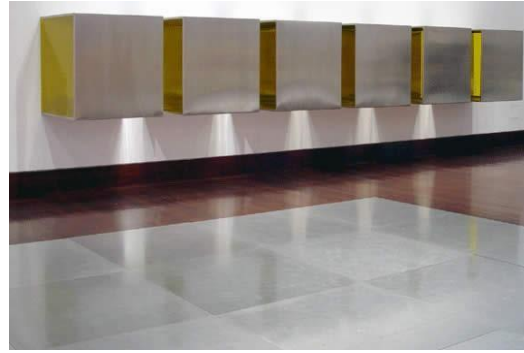


Ilustración 19: Bridget Riley. "Corrente".



*Ilustración 20: Sol Lewitt.
"Cubo modular con base".*



*Ilustración 21: Donald Judd.
"Cubos de aceiro inoxidable e amarelo".*

*Ilustración 22: Dan Flavin.
"Monumento para Víctor Tatlin nº 1".*



*Ilustración 23: Robert Morris.
"Sen título" (labirinto).*



*Ilustración 24: Joseph Beuys.
"Como explicar os cadros a unha lebre morta".*



*Ilustración 25: Judy Chicago.
"The Dinner Party".*



Ilustración 26: Juan Muñoz. "Trece ríndose uns dos outros"



Ilustración 27: Jasper Johns. "Bandeira".



Ilustración 28: Robert Rauschenberg. "Cama".



Ilustración 29: Robert Hamilton. "Que é o que fai o noso fogar de hoxe tan diferente, tan atractivo?".

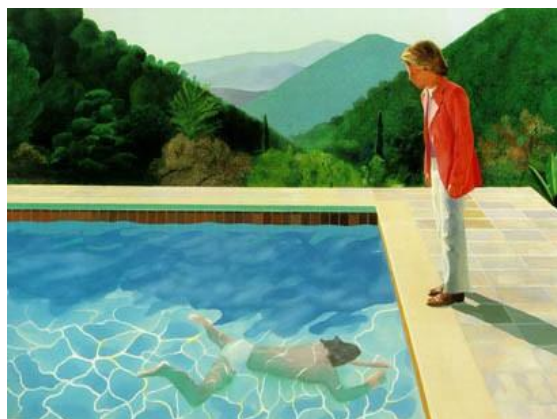


Ilustración 30: David Hockney. "Retrato dun artista"



Ilustración 31: Andy Warhol. "Díptico Marilyn".



Ilustración 32: Andy Warhol. "Coca-Cola".



Ilustración 33: Andy Warhol. "Lata de sopa Campbell's".



Ilustración 34: Roy Lichtenstein. "No coche".



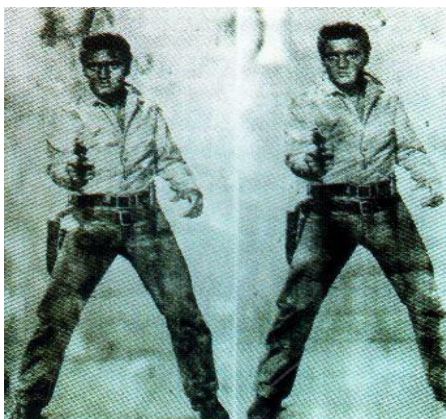
Ilustración 35: Roy Lichtenstein. "Muller no baño".



Ilustración 36: Andy Warhol. "Marilyn".



Ilustración 37: Andy Warhol. "Elizabeth Taylor".



Ilustracións38: Andy Warhol. "Dobre Elvis".



Ilustración 39: Andy Warhol. "Cadeira eléctrica".



*Ilustración 40: Equipo Crónica.
"Guernica".*



*Ilustración 41: Equipo Crónica.
"As Meninas".*



*Ilustración 42: Equipo Realidad.
"Romeo e Xulieta".*



*Ilustración 43: Eduardo Arroyo. "Cabaleiro
español".*



*Ilustración 44: Juan Genovés.
"O abrazo".*



*Ilustración 45: Antonio de Felipe.
"Marilyn-Warhol".*



Ilustración 46: Arman. "Desfeitos".



Ilustración 47: Francis Bacon. "Inocencio X".

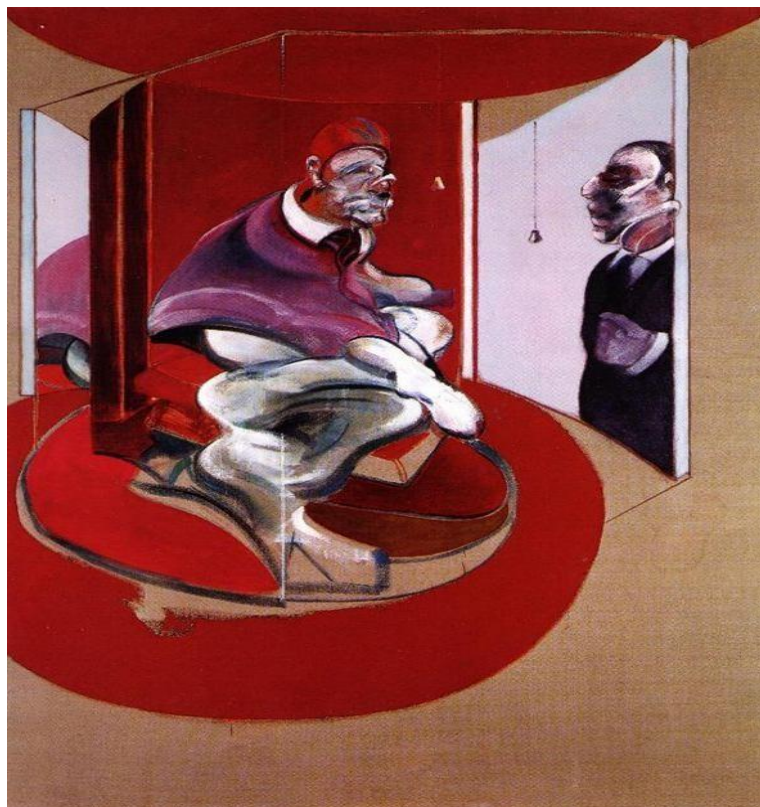


Ilustración 48: Francis Bacon. "Estudo para o Papa vermelho".



*Ilustración 49: Richard Estes.
"Reflexos de autobús".*



*Ilustración 50: Antonio López.
"Gran Vía".*

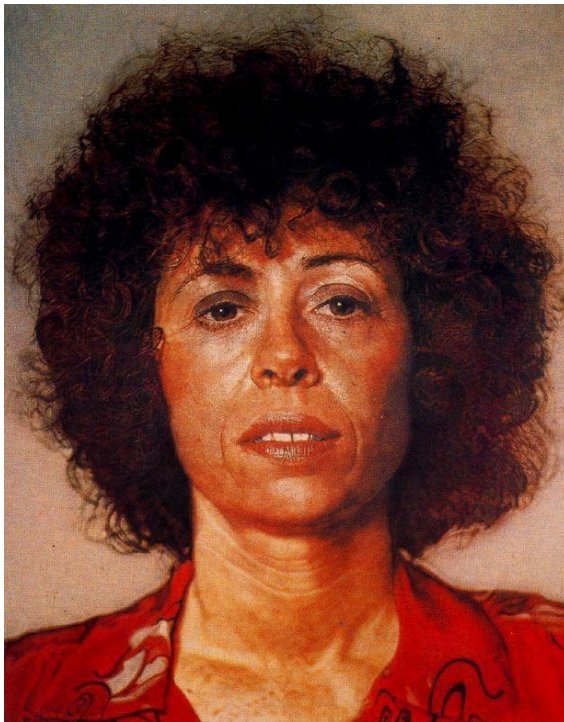
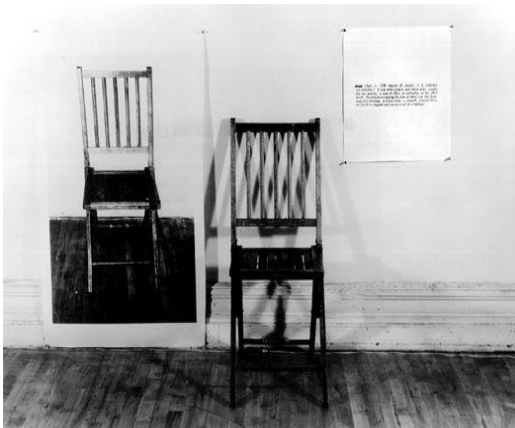


Ilustración 51: Chuck Close. "Retrato".



*Ilustración 52: Duane Hanson.
"Compradora de supermercado".*



*Ilustración 53: Joseph Kosuth.
"Unha e tres cadeiras".*



*Ilustración 54: Robert Smithson.
"Peirao en espiral".*



*Ilustración 55: Christo e Jeanne-Claude.
"Costa envolta".*



Ilustración 56: Richard Long. "Liña de paseo".



Ilustración 57: Gilbert & George. "Living sculptures".



Ilustración 58: G. Baselitz.
"As senhoritas de Olmo II".



Ilustración 59: Anselm Kiefer
"Margarete".



Ilustración 60: Jean-Michel Basquiat.
"Skull".



Ilustración 61: Keith Haring.
"Sen título".



Ilustración 62: Carlo Maria Mariani. "A man somete ao intelecto".

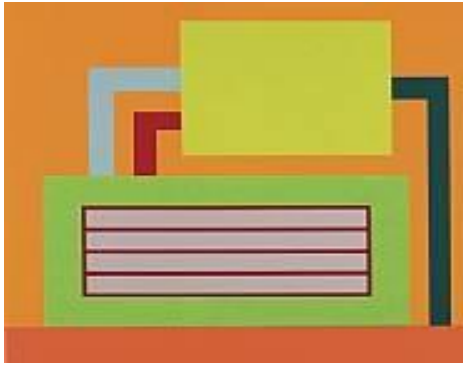


Ilustración 63: Peter Halley. "Firewall".



Ilustración 64: T. Murakami. "Flores".



Ilustración 65: Chéri Samba. "París está limpo...".



Ilustración 66: Anish Kapoor. "1000 nomes".



Ilustración 67: Jeff Koons. "Puppy".

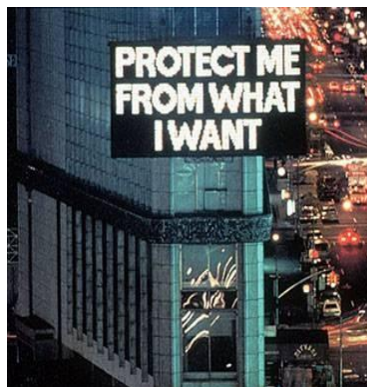


Ilustración 68: Jenny Holzer. Instalación.



Ilustración 69: Eduardo Chillida. "Loubanza do horizonte".



Ilustración 70: Alejandro de la Sota. Casa Domínguez.



Ilustración 71: César Portela. Faro de Punta Nariga.



Ilustración 72: Manuel Gallego Jorreto. Museo de Belas Artes de A Coruña



Ilustración 73: Manuel de las Casas. Pazo de Congresos de Pontevedra.



Ilustración 74: Acisclo Manzano. "Madona".



Ilustración 75: Manolo Paz. "Familia de menhires pola paz".



Ilustración 76: Francisco Leiro. "Sereo".



Ilustración 77: Laxeiro. "Reunión".



Ilustración 78: L. Seoane. "A chabranca".



Ilustración 79: Mampaso. "Abstracto".



Ilustración 80: Caruncho. "Lembrando a Don Daniel (refectorio)".



Ilustración 81: Menchu Lamas. "Sombras".

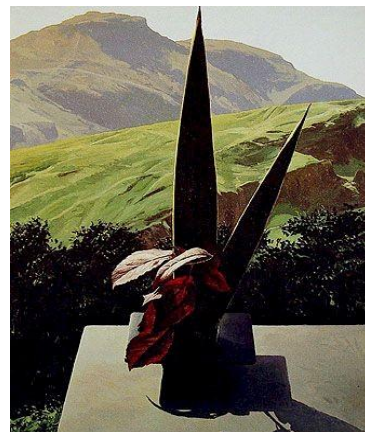


Ilustración 82: Roberto González Fernández. "Ikebana IV".

