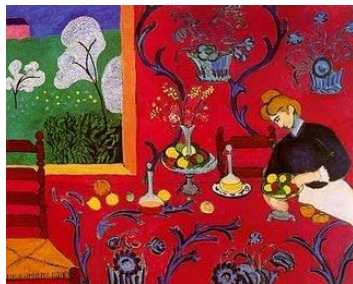
	INSTITUCION EDUCATIVA LA PRESENTACION					
	NOMBRE ALUMNA:					
	AREA :			EDUCACIÓN ARTISTICA		NOTA:
	ASIGNATURA:			EDUCACIÓN ARTISTICA		
	DOCENTE:			ORIANA MARÍA ZAPATA MEJÍA		
	TIPO DE GUIA:			CONCEPTUAL		
	PERIODO		GRADO	Nº	FECHA	DURACION
2		11	4	ABRIL	2 UNIDADES	

INDICADOR DE DESEMPEÑO

Comprende lo que es el Pop Art y el Expresionismo Abstracto y aplica algunas de sus técnicas en sus trabajos de clase.

ENTRE EL FAUVISMO Y EL CUBISMO

En 1905, un grupo de pintores jóvenes expusieron en París, a quienes se les bautizó con el nombre de *fauves*, esto es, fieras salvajes, o los salvajes. Debieron este nombre a su abierto desdén por las formas de la naturaleza y su complacencia en los colores violentos. En realidad, había muy poco salvajismo en ellos. El más famoso de este grupo fue, Henri Matisse (1869 - 1954), quien tenía un gran talento para la simplificación decorativa. Estudió las gamas de color de los tapices orientales y de los paisajes del norte de África, y creó un estilo que ha ejercido gran influjo sobre el diseño moderno



Henri Matisse, *La mesa roja*, 1908

En la obra de Matisse, la mesa roja, podemos observar las relaciones entre el dibujo del papel en la pared y el tejido de los manteles con los objetos que se hallan sobre la mesa constituyen el tema principal de cuadro. Incluso la figura humana y el paisaje visto a través de la ventana se han convertido en parte del esquema, el cual es tan consecuente que la mujer y los árboles están mucho más simplificados en sus contornos, e incluso trastocados en sus formas, para concordar con las flores del papel de la pared. De hecho el artista consideraba al cuadro una "armonía en rojo".

Ningún artista quedó tan impresionado por esta

revelación como un joven español, Pablo Picasso (1881 - 1973), quien era hijo de un profesor de dibujo y que en la Escuela de la Lonja de Barcelona estaba considerado como una especie de niño prodigio. A la edad de diecinueve años, marchó a París, donde pintó temas que habrían gustado a los expresionistas: mendigos, parias, vagabundos y gente de circo. Pero evidentemente esto no le satisfacía y empezó a estudiar el arte primitivo al que Gauguin, y acaso Matisse, habían dirigido la atención. Podemos suponer qué es lo que aprendió de estas obras: la posibilidad de elaborar la imagen de un rostro o un objeto con unos cuantos elementos muy simples, lo cual era algo muy distinto a la simplificación de la impresión visual que habían practicado los anteriores artistas. Ellos habían reducido las formas de la naturaleza a un esquema plano. ¿Acaso no existirían medios para evitar esta carencia de volumen al elaborar la imagen de objetos sencillos y, sin embargo conservar un sentido de profundidad y solidez? Este fue el problema que le condujo a Cézanne.

En una de sus cartas a un joven pintor, Cézanne le aconsejaba contemplar la naturaleza traduciéndola en cubos, conos y cilindros. Probablemente quiso darle a entender que debía tener presente, en todo momento, al organizar sus cuadros, la idea de tales formas sólidas básicas. Pero Picasso y sus amigos decidieron tomar el consejo al pie de la letra. Se puede suponer que racionaron de un modo semejante al que sigue "Hace tiempo que hemos renunciado a representar las cosas tal como aparecen a nuestro ojos. Esto venía a ser un fuego fatuo que es inútil proseguir."



Paul Cézanne, *Montaña de Santa Victoria*

Nosotros no queremos fijar sobre la tela la impresión imaginaria de un efímero constante. Seguiremos el ejemplo de Cézanne y elaboraremos el cuadro con nuestros propios temas, tan sólida y permanentemente como podamos ¿Por qué no ser consecuentes y aceptar el hecho de que nuestro verdadero fin es construir antes que copiar algo? Si pensamos en un objeto, pongamos por ejemplo un violín, éste no aparece ante los ojos de nuestra mente tal como sería visto por nuestros ojos corporales. Podemos pensar, y en efecto lo hacemos así, en sus diferentes aspectos a un mismo tiempo. Algunos de ellos se destacan tan claramente que nos parece que podemos tocarlos y manejarlos: otros, son un tanto confusos. Y sin embargo, esta extraña mezcolanza de imágenes expresa mejor el "verdadero" violín que lo que cualquier foto instantánea o cuadro minucioso pueda contener". Éste, sería el modo de razonar que condujo a obras como la naturaleza muerta del violín de Picasso.



Pablo Picasso, *Violín y uvas*, 1912 - *señoritas de Aviñón*, 1907

En algunos aspectos, este cuadro representa un retorno a lo que se ha denominado principios egipcios, de acuerdo con los cuales un objeto se dibuja por el ángulo desde el que se advierta más claramente su forma característica. La espiral y la clavija están vistas de lado, tal como las imaginamos cuando pensamos en un violín. Los agujeros de la caja, por otra parte, están vistos de frente, ya que de lado no resultan visibles. La curvatura lateral de la caja está muy exagerada, de conformidad con nuestra sobrestimación del pronunciamiento de tales curvas cuando imaginamos la sensación que nos produce pasar nuestra mano a lo largo de los bordes de dicho instrumento. El arco y las cuerdas flotan en el espacio; estas últimas incluso se repiten, una vez frontalmente,

otra, dirigidas hacia la espiral del tronco. A pesar de esta aparentemente confusión de formas, el cuadro no aparece en realidad, desordenado. La razón de ello estriba en que el artista ha construido su cuadro con fragmentos más o menos uniformes, de modo que el conjunto ofrezca una apariencia, comparable a la de las obras del arte primitivo.

EL CUBISMO

Está considerado como una escuela y teoría estética que interpreta la realidad mediante figuras geométricas. Surge en París en 1906 con la pintura las "señoritas de Avignon" del Maestro Pablo Picasso.

EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

HESS, Barbara, *Expresionismo Abstracto*, México, Editorial Taschen, 2005, pp. 6-25

"Únicamente estamos de acuerdo en que somos diferentes". Según el escritor y periodista Irving Sandler, éste era el lema no escrito del diverso grupo de artistas neoyorquinos de los años cuarenta y cincuenta calificados en general como "expresionistas abstractos" o "primera generación de la Escuela de Nueva York". Por su parte, los artistas clasificados dentro del expresionismo abstracto insistían en sus manifestaciones y escritos en que un concepto para definir su estilo o su caracterización como grupo estrangularía sus diferentes concepciones del arte y sus producciones estéticas. "Sería funesto darnos un nombre", respondió en 1950 en una mesa redonda el pintor Willem de Kooning al antiguo director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred H. Barr, Jr., a quien había planteado la necesidad de "aplicar un nombre del que, por lo menos una vez en la historia, se pudiera hacer responsables a los artistas". La observación de Barr apuntaba al hecho de que, en su mayor parte, los ismos artísticos, como el impresionismo y el cubismo, respondían a denominaciones acuñadas por los críticos muchas veces en sentido burlón.

El expresionismo abstracto no fue ninguna excepción. EL 30 de marzo de 1946, la revista *New Yorker* publicaba la reseña de una exposición del pintor Hans Hofmann, que fue la primera presentación masiva de un artista alemán emigrado a Estados Unidos en 1932. El autor Robert Coates, señalaba que hasta entonces el artista era poco conocido como consecuencia entre otras cosas, en su opinión, de su manera de pintar: "En efecto, es en cualquier caso uno de los representantes no comprometidos de lo que algunos califican como "escuela pictórica de las manchas y los borrones" y que yo, más amablemente, he bautizado con el nombre de

"expresionismo abstracto".

EL TÍTULO NO DESEADO

En cierto sentido, las ideas de Barr fue profética para numerosos artistas que en las dos décadas siguientes destacarían progresivamente como Escuela de Nueva York... Los resultados estéticos de todo lo que se acoge al nombre de expresionismo abstracto son muy dispersos y la referencia al acentuado "individualismo" de la Escuela de Nueva York es, ya desde finales de los años cincuenta, una especie de territorio común de críticos y artistas. Las diferencias visuales incluyen resultados tan diversos como las capas de color transparentes y en ocasiones superpuestas como si de velos se tratara de los cuadros de Mark Rothko, que pueden considerarse "abstractos", pero no necesariamente "expresivos"; las legendarias y gestuales *drip-paintings* de Jackson Pollock, en cuyas estrías de pintura aplicada a goteo o a chorros se incluyen a veces elementos figurativos; o la serie *Women* de Willem de Kooning, pintada de una manera claramente "objetiva" y "expresiva", con elementos corporales reconocibles, e inscrita en la tradición de los desnudos femeninos...

...Así, no parece posible ni productivo vincular el expresionismo abstracto a un solo programa estético o a una identidad grupal estable. Por tanto resulta problemático determinar los artistas que formaban parte de esta corriente, por más que la historia del arte trate de hacerlo una y otra vez con resultados diversos.

Creadores de mitos y cuadros ideográficos

Los antecedentes del expresionismo abstracto se sitúan a finales de los años veinte y en la década de los treinta. Tras el terrible desastre financiero de Wall Street del 25 de 1929, o viernes negro, que desató una crisis económica mundial de varios años de duración, el poder económico del país se encontró en el punto más bajo de su historia y quedó en paro la tercera parte de la población activa. Por aquellas fechas, en el arte estadounidense destacaban dos tendencias realistas: el regionalismo, que encontraba en sus motivos en la vida de la población rural, y el realismo social, que plasmaba críticamente en sus cuadros las sombras de la existencia en las grandes ciudades, como el paro y la soledad. En los años treinta, los futuros expresionistas abstractos, entre otros Mark Rothko y Jackson Pollock trabajaban bajo la influencia de esas dos corrientes. Pollock, por ejemplo, empezó a estudiar en 1930 en la Art Students League y Rothko formuló su visión melancólica de la existencia humana en motivos urbanos de carácter figurativo-simbólico, como escenas del metro y la calle.

Para hacer frente a la difícil situación económica de los artistas y como parte de su plan de política de obras públicas materializada en la Works Progress Administration, el gobierno de Franklin D. Roosevelt puso en marcha en 1935 el Federal Arts Project (FAP) que permitió a numerosos artistas vivir por primera vez de su trabajo artístico y a demás incrementó los intercambios entre los participantes. Un área muy importante de este proyecto fueron las obras de arte realizadas en espacios públicos, sobre todo en el campo de la pintura mural, bajo la dirección de destacados representantes mexicanos del género, entre otros Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Aunque un pintor como Arshile Gorky la calificó irónicamente de "arte pobre para gente pobre". la línea de crítica social de la pintura mural figurativa del FAP abrió el camino a la futura manera de trabajar en grandes formatos de los expresionistas abstractos. En el *Mural*, de 1943/1944, Jackson Pollock creó un formato que cubría por completo la pared de las estancias de la coleccionista y galerista Peggy Guggenheim. A Principios de 1947, el artista dejó escrito en su solicitud para una beca de la Fundación Guggenheim: "Considero que la pintura sobretabla o lienzo es un género en extinción y que la tendencia de la disposición de ánimo moderna se mueve en dirección del fresco o la pintura mural".

Más adelante estos artistas siguieron el modelo de la escritura automática de los artistas surrealistas y la dinámica propia del material cromático fue ganando importancia progresivamente en el proceso pictórico de algunos expresionistas abstractos, por ejemplo, a través del uso de colores muy diluidos o en las *drippaintings* de Jackson Pollock. El último subrayó además su trabajo con las teorías de Sigmund Freud, acogidas en aquellas fechas en Estados Unidos por un público extenso. Decía en una entrevista de 1956: "A veces pinto con mucho realismo; con un poco, siempre. Si se pinta desde el subconsciente, es inevitable que afloren figuras. Creo que todos estamos influidos por Freud. La pintura es un estado del ser.. La pintura es el descubrimiento de uno mismo. Un buen artista pinta lo que es".

A principios de los años noventa, el estadounidense Michael Leja, historiador de arte, señaló la importancia que el discurso sobre el "hombre moderno", desarrollado en su país en los años treinta y cuarenta en numerosos libros y revistas de divulgación científica, tuvo en el origen del expresionismo abstracto. Tras las experiencias de la crisis económica mundial, las injusticias sociales, los disturbios raciales, el establecimiento de los regímenes totalitarios, la quiebra

de la civilización que representó el Holocausto, los estragos de la Segunda Guerra Mundial y de la bomba atómica, en la sociedad estadounidense se impusieron la sensación de una crisis de la imagen del hombre, la desconfianza en el pensamiento progresista y el cuestionamiento de la razón y de la ciencia. En el discurso del "hombre moderno" (implícitamente varón, blanco y heterosexual), esa crisis no se analizaba como históricamente condicionada, sino que, evocando las llamadas "culturas primitivas", se consideraba una constante antropológica. En ese sistema de relaciones, tanto para los intermediarios -galeristas, comisarios y críticos- como para los coleccionistas y una amplia opinión pública, el expresionismo abstracto era una expresión válida de la crisis del "hombre moderno", por lo que, según Leja, desempeñó una función capital en el debate de la época

El arte durante la guerra fría

La historia del expresionismo abstracto está estrechamente vinculada al capítulo de la historia de posguerra que se conoce con el nombre de "guerra fría". A más tardar al concluir la Segunda Guerra Mundial, tras una fase de aislamiento en los años treinta, Estados Unidos empezó a definirse como una potencia económica y militar a escala internacional con la misión de defender el "mundo libre" de la amenaza que representaban los países comunistas del bloque oriental. En aquellas fechas, Estados Unidos tenía el monopolio atómico, cuyo poder de destrucción se puso de manifiesto en las bombas lanzadas en 1945 sobre Hiroshima y Nagasaki. Este potencial intimidatorio global en manos de Estados Unidos pasó a formar parte de la conciencia colectiva. LA extendidísima sensación de una amenaza existencial se trasladó de diferentes maneras a la producción artística de los expresionistas abstractos, Jackson Pollock, que trabajaba en términos abstractos, pretendía explícitamente reflejar en su arte la situación contemporánea. En una entrevista de 1950 insistía: "Creo que el pintor moderno no puede expresar su época,

la aviación, la bomba atómica o la radio a través de las viejas formas del Renacimiento o de cualquier otro tiempo pasado. Cada época encuentra su propia técnica".

¿Nueva pintura americana?

A mediados de los años treinta, el historiador de arte Meyer Schapiro, que ejercía la docencia en Nueva York, constataba que el concepto de "arte americano" era necesariamente impreciso y que simulaba una unidad ficticia. Por el contrario, la crítica de los años cuarenta y cincuenta insistía en afirmar la superación de los modelos europeos y la superioridad de la nueva pintura estadounidense frente a la competencia europea. En enero de 1948, por ejemplo, Clement Greenberg decía en un artículo titulado "The situation at the momento": "Por muy oscura que se nos presente la situación, en sus aspectos más avanzados -es decir, en el arte abstracto- la pintura estadounidense ha dado repetidas muestras en los últimos años de su capacidad para los contenidos nuevos, aspecto éste en el que, según parece, ni Francia ni Gran Bretaña están en condiciones de competir". Ahora bien, en este debate la dificultad argumentativa está en sondear los específicamente "americano" de la nueva pintura, dadas las diferencias existentes entre unas posiciones artísticas tan divergentes. Greenberg lo intentó en 1955 en su estudio *American type Painting*. Según su tesis, la pintura moderna se propone explorar sus propias condiciones materiales y filtrar las convenciones tradicionales e "innecesarias" del medio para "mantener el nivel y la vitalidad del arte", incluso para salvaguardar su capacidad para existir. Entendía Greenberg que esa ofensiva contra las convenciones de la pintura, por ejemplo, el ilusionismo y la relación de la figura y el fondo, existía sobre todo en el expresionismo abstracto, que al mismo tiempo era la primera tendencia artística americana no sólo considerada y respetada en París, sino también imitada.

"Un artista es alguien que produce cosas que la gente no necesita tener pero que él, por alguna razón, piensa que sería una buena idea darles." **Andy Warhol**