	INSTITUCIÓN EDUCATIVA LA PRESENTACIÓN			
	NOMBRE ALUMNA:			
	ÁREA :		EDUCACIÓN ARTÍSTICA	
	ASIGNATURA:		EDUCACIÓN ARTÍSTICA	
	DOCENTE:		ORIANA MARÍA ZAPATA MEJÍA	
	TIPO DE GUÍA:		CONCEPTUAL - EJERCITACIONAL	
	PERIODO	GRADO	Nº	FECHA
3	10	7	SEPTIEMBRE	2 UNIDADES

INDICADOR DE DESEMPEÑO

Identifica las principales características del Fauvismo, Cubismo.

El Art Nouveau



Durante la última década del siglo XIX y la primera década del siglo XX, surgió en Europa un estilo que tenía la finalidad de reunir en un solo arte decorativo las demás artes existentes. La clase burguesa, quiso, sin sacrificar en calidad, renovar en cierto modo el arte clásico para dar origen a elementos de gran fractura tanto en el arte decorativo como mobiliario y arquitectónico. Con diferentes nombres en cada país de Europa, se abogaba, en cierta manera como lo hicieron los griegos, por buscar un equilibrio entre lo bello y lo útil, entre la producción artesanal y los métodos productivos del momento. La integración de elementos como la madera, el hierro, el vidrio y la cerámica eran embellecidos aún más con plantas y flores naturales que colgaban de los balcones al aire libre, que hacían su debut ante los ojos ansiosos de los ciudadanos.



Las formas curvilíneas y el manejo del volumen dieron a este estilo un verdadero valor artístico que, reflejado en la arquitectura, exhibía cada obra como una gran escultura que en su interior podía albergar a sus creadores.

Hablando de los más representativos artistas que dieron origen y fuerza a este movimiento, podemos asegurar que Antoni Gaudí, fue elegido como el máximo exponente de la concepción del volumen, tanto dentro como fuera de los edificios, cada espacio fue proyectado como una sola masa muy bien moldeada. La mayoría de sus obras quieren transmitir la imagen de ser entidades vivas, orgánicas y en movimiento. Dos de las edificaciones más reconocidas son la casa Vicens y la casa Güell. A pesar de inspirarse en escuelas anteriores, cada obra creada durante este periodo dejaba claro el sello modernista que la estaba engendrando.

Del mismo modo que se habla de la arquitectura, se podrían citar muchos ámbitos donde este estilo se desarrolló con fuerza. Entre ellos es primordial mencionar el diseño, el arte mobiliario, la joyería y el cartelismo.

EL DADAÍSMO

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 151-153, 154-156.

UNA DEFINICIÓN DE TZARA.

El movimiento dadaísta nació en Zurich en 1916. Al tratar de explicar las razones de este venturoso nacimiento, Tristan

Tzara, en una entrevista concedida a la radio francesa en 1950, declaraba: "Para comprender cómo nació Dada es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y, de otra, el nivel intelectual del arte y de la literatura de aquella época. La guerra, ciertamente, acabó, pero más tarde vimos otras. Todo ello cayó en ese semioivido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiriría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande, el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos. No hay que olvidar que en literatura un avasallador sentimentalismo enmascaraba lo humano, y que el mal gusto con pretensiones de elevación campaba por sus respetos en todos los campos del arte, caracterizando la fuerza de la burguesía en todo lo que tenía de más odioso..."



Anteriormente y en otro sitio Tzara había escrito: "Dada nació de una exigencia moral, de una voluntad implacable de alcanzar un absoluto moral, y del sentimiento profundo de que el hombre, en el centro de todas las creaciones del espíritu, debía afirmar su preeminencia sobre las nociones empobrecidas de la sustancia humana, sobre las cosas muertas y sobre los bienes mal adquiridos. Dada nació de una rebelión que entonces era común a todos los jóvenes, una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, pero de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial. La frase de Descartes: *No quiero ni siquiera saber si antes de mi hubo otros hombres*, lo habíamos puesto como cabecera de una de nuestras publicaciones. Significaba que queríamos mirar el mundo con ojos nuevos y que queríamos reconsiderar y poner en tela de juicio la base misma de las naciones que nos habían sido impuestas por nuestros padres, y probar su justeza" [...].

Acerca del origen del nombre "Dada", Hans Arp cuenta en una revista del movimiento, en 1921, lo siguiente: "Declaro que Tristán Tzara encontró la palabra **Dada** el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde. Yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra, que despertó en todos nosotros un entusiasmo legítimo. Ello ocurría en el Café Terrasse de Zurich, mientras me llevaba un bollo a la fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos.

Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dada". Tzara, por su parte añade: "Por casualidad encontré la palabra Dada en el diccionario Larousse". Y Ribemont-Dessaignes confirma que todo se debió al azar de un "abrecartas que se deslizó fortuitamente entre las páginas del diccionario" [...]. Pero Tzara también ha dado otras explicaciones: "Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder su tiempo con una palabra que no significa nada... El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico; hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada DADA. El cubo y la madre en cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADA. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano: DADA..." [...] Sin embargo, Tzara advierte a continuación y claramente que la palabra Dada es sólo un símbolo de rebelión y de negación. [...]

El dadaísmo de Zurich se mantuvo en el ámbito de una violenta negación intelectual, llegando, sin embargo, a una definición más clara de su propia actitud. Como en el expresionismo alemán, el fondo de tal actitud era la protesta contra los falsos mitos de la razón positivista. Sin embargo, en el dadaísmo la protesta se llevaba furiosamente a sus últimas consecuencias, o sea, a la negación absoluta de la razón: "El agua del diablo llueve sobre mi razón", dirá Tzara. En otras palabras, el irracionalismo psicológico y metafísico del que brota el expresionismo, en el dadaísmo se convierte en el eje metódico de un nihilismo sin parangón. El expresionismo todavía creía en el *arte*; el dadaísmo rechaza hasta esta noción. Es decir, su negación actúa no sólo contra la sociedad, que también es blanco del expresionismo, sino contra todo lo que de alguna manera se relaciona con las tradiciones y las costumbres de la sociedad. Y precisamente el arte, considéreselo como se quiera, es siempre un producto de esa sociedad que hay que negar totalmente.

Así pues, Dada es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dada está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfundada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección. Por tanto, en su rigor negativo también está contra el *modernismo*, es decir, el expresionismo, el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, acusándolos, en última instancia, de ser sucedáneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo, y de ser nuevos puntos de cristalización del espíritu, el cual nunca debe ser aprisionado en la camisa de fuerza de una regla, aunque sea nueva y distinta, sino que siempre debe estar libre, disponible y suelto en el continuo movimiento de sí mismo, en la continua invención de su propia existencia. Ninguna esclavitud, ni siquiera la esclavitud de Dada sobre Dada. En cada momento, para vivir, Dada debe destruir a Dada. No existe una libertad establecida para siempre, sino un incesante dinamismo de la libertad, en la que ésta vive negándose continuamente a sí misma.

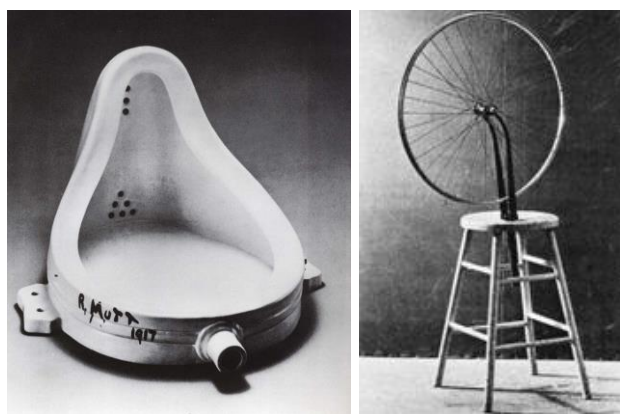
El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier medio para conducir su batalla. Así, lo que interesa a Dada es más el *gesto* que la *obra*; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones. Una sola cosa importa: que el gesto sea siempre una *provocación* contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el *escándalo* es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse.

Desde este punto de vista, el dadaísmo también va más allá del significado o de la simple noción de movimiento, para convertirse en un modo de vida. El sentido de su áspera polémica contra el *Arte* y la *Literatura*, con mayúsculas, debe verse precisamente en el hecho de que en ellos,

hipócritamente dedicados a captar los "valores eternos del espíritu", la vida había sido abolida y segregada. Dada, en cambio, era el deseo agudo de transformar la poesía en *acción*. Era, en suma, el intento más exasperado de soldar esa fractura entre arte y vida cuyo primero y dramático anuncio había sido hecho por Van Gogh y Rimbaud. Muchos elementos postizos y exteriores se mezclaron con el dadaísmo desde el principio, pero no hay duda de que ese es su significado más auténtico.

El objeto es declarado arte.

Entre 1912 y 1924 se experimentaron prácticamente las técnicas futuras del "collage" en un sentido amplio y se establecieron las bases del nuevo género vigentes en las últimas manifestaciones. La capacidad de explorar estas cualidades materiales y desvelar las estéticas en objetos desprovistos hasta entonces de ellas, relaciona la práctica de Picasso con el arte objetual de los "ready-made" dadaístas y el "objet trouvé" surrealista. El paso decisivo corrió a cargo de M. Duchamp (bajo el pseudónimo de R. Mutt), cuya recuperación está siendo de lo más espectacular, tanto en el campo del arte "objetual" como en el del "conceptual".



Duchamp ofrecía en 1913 al público la Rueda de una bicicleta, algo cotidiano, profano, desprovisto de la aureola artística y con una clara intención provocatoria. En 1917 abandonó la pintura y envió a una exposición la famosa obra *Urinoir* o *Fuente*, siendo miembro del jurado. Con motivo de ese rechazo escribió: "Algunos afirman que la Fuente de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la Fuente del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la Fuente con sus propias manos es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento formal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto". La fuente fue uno de los tantos objetos que Duchamp seleccionó y declaró obras propias, "ready-made" o "ready-made aidés", si añadía alguna otra cosa.

La acción de Duchamp ha estado preñada de consecuencias para el arte del siglo XX. Profundiza, en primer lugar, en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y aún más en la aproximación del arte a la realidad, ya que en estos objetos ésta es representada sin residuos imitativos. De este modo se inaugura la práctica tan habitual hoy día de las declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte-vida. En segundo lugar, Duchamp libera a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo. Los objetos de la realidad artificial e industrial alcanzan, bajo las relaciones económicas del sistema capitalista, un carácter de fetichismo ("el carácter-fetichístico de la mercancía" que diría Marx). Este transforma la vivencia fetichista de los pueblos primitivos con los objetos a favor de los aspectos funcionales-utilitarios o funcionales sociales, como objetos-signos diferenciadores y distintivos desde un punto de vista clasista. Duchamp vuelve a recuperar en el objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso. Pero en esta operación no liquida solamente las categorías tradicionales,

sino que instaura una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material y proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística. En el arte objetual el proceso artístico posibilita la realización de obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial. Pero ni los criterios formales ni los de contenido poseen una relevancia decisiva. Y para él, el gesto alcanzaba la categoría de una provocación artística contra el concepto y objeto de arte burgués. Y este gesto de provocación es considerado como arte. Duchamp acentúa la voluntad y decisión, la elección del creador, que declara el objeto en obra de arte. De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística, que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real. Y en esta operación se convierte en pionero del arte "objetual" y del "conceptual", en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo físico de la permanencia y el mental de la elección y metamorfosis significativa. De cualquier modo, la estética asume una función antropológica referida a un sistema de signos, de símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad.

Los dadaístas consideraron la simultaneidad, entendida como una sucesión sin coordinar, casual, como principio dominante en la vida cotidiana. Aceptándola como principio en la vida y en el arte, acudieron al "collage" en todos sus géneros, pensando que el empleo de materiales no artísticos abocaría al "anti-arte", a una superación de la frontera "arte-vida". Pero mientras el grupo berlinés liberó el "principio collage" de lo puramente estético (sobre todo, G. Grosz y J. Heartfield, orientándole a unos fotomontajes políticamente provocativos), la provocación de K. Schwitters se mantuvo celosamente en el reino del arte. En los últimos años se ha convertido en otro de los grandes pioneros del arte objetual neodadaísta. Desde 1914, en sus obras "Merz", se aprovechó del ritual de la destrucción de los objetos, pues para él "merz" significaba una utilización de lo viejo, de lo dado como material para la nueva obra. Deshechos de materiales, pequeños objetos encontrados, sus fragmentos, etc., son pegados o clavados, montados en el cuadro, la plástica o el relieve. Su objetivo es la creación de relaciones entre todas las cosas del mundo, la superación de las fronteras entre las artes (en especial entre la literatura y las artes plásticas, y entre éstas y la arquitectura), con la pretensión de unir arte y no-arte en la imagen total "Merz". Schwitters crea los primeros "objet trouvé" y "assemblages" (ensamblados) a base de cerillas, etiquetas, alambres, carretes de coser, productos textiles o metálicos, etc.

En la recuperación dadaísta se ha prestado cada vez más atención a Picabia y, sobre todo, a Man Ray. Este último ha sido uno de los manipuladores más atrevidos del "ready-made aidé". En la obra Cadeau (o Regalo, 1921), el gesto provocador de la plancha introduce la asociación e ironía surrealista por medio de la fila de clavos. Inaugura así una desfuncionalización del objeto de uso, siendo un predecesor del "objet désagréable" y "objet dangereuse" del surrealismo o de los objetos insólitos de experiencias actuales de R. Aeschlimann. En el Mango (1921) descubría el humor del efecto de inutilidad en los objetos útiles como la botella y un martillo dentro.

LA RECUPERACIÓN DEL "COLLAGE".

MARCHAN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1986, pp. 159-163



"Collage". En los últimos años hemos sido testigos de una reivindicación sorprendente del principio "collage" como categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días. El lugar ocupado hasta ahora por la "abstracción", en cuanto principio que no imita la realidad ni produce sus ilusiones sino que la instaura, está a punto de ser sustituido por el "collage". Ni Picasso con su *Nature morte à la chaise cannée* (Naturaleza muerta de la silla de rejilla) (1912) y aún más con *Relieve con guitarra* (1912), ni Braque con sus *Naturalezas muertas con guitarra* (1912-1913) podían sospechar que la acentuación del aspecto material del cuadro, de su infraestructura cosal, era algo más decisivo que un golpe asestado a la pintura tradicional. No se trataba de un rasgo más de la ruptura cubista, sino del principio de una serie de acontecimientos en cadena del arte de nuestro siglo.



M. Raynal no aprobaba esta innovación, pero ya en 1912 sugería que la aparición se debía al disgusto de los artistas por el ilusionismo fotográfico y que a una copia exacta de un objeto preferían sustituir una parte del objeto mismo en una identificación de lo representado y la representación. A partir de ahora, el fragmento prefabricado, aceptado fuera del contexto del arte, se declaraba obra de arte, dándose así los primeros pasos para el arte objetual independiente. El "collage" insertaba los materiales reales en el ámbito del cuadro y una elaboración de los mismos en este contexto. El "collage" era consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra: objeto autónomo y estructurado. Y si Braque subrayaba aún su función referencial de representación, Picasso le confiere una mayor relevancia como fragmento objetual, se interesa por sus metamorfosis posibles y por las nuevas significaciones, tal como se advierte en *Le Violon* (1913). Los fragmentos introducidos, sin modificaciones, ya se dan la mano en cierto sentido con los "ready-made". Otro aspecto a subrayar es la significación alcanzada por el material en cuanto sustancia, manteniéndose como tal. No sólo en sus aspectos visuales, sino en todas sus cualidades sensibles. Más preocupado aún por el valor propio del material, el cubo-futurismo ruso desarrolla el "principio collage" en algunas composiciones suprematistas de Malevitch, I. Puni y, sobre todo, en los "contrarrelieves" de Tatlin. Para ellos, el desarrollo de la creatividad se vinculaba a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar.



Estas experiencias cubistas son los albores del desarrollo del "principio collage" que se extenderá durante todo el siglo XX: desde los pictóricos a los plásticos (ready-made, objet trouvé, surrealismo, construcciones y "assemblage"), del "collage", de acontecimientos como el "happening" a los espaciales como los "ambientes" objetuales. El "collage" inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.

"El arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas" Marcel Duchamp