

	INSTITUCION EDUCATIVA LA PRESENTACION					NOTA:
	NOMBRE ALUMNA:					
	AREA/ ASIGNATURA: EDUCACIÓN ARTISTICA					
	DOCENTE: ORIANA MARÍA ZAPATA MEJÍA					
	PERIODO	TIPO DE GUIA:	GRADO	Nº	FECHA	DURACION
3	APRENDIZAJE	10	8	SEPT	2 UNIDADES	
INDICADOR DE DESEMPEÑO:						
Identifica las principales características del Dadaísmo, Surrealismo, Fauvismo, el Cubismo y el Art Nouveau						

EL EXPRESIONISMO: LA EMOCION Y LA VIOLENCIA

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo, "El Expresionismo: la emoción y la violencia". En *Vía Pública. Cultura en Medellín*, #12. Medellín, 1992, pp. 87-91.

En el año de 1892 el pintor noruego Edvard Munch expuso en Berlín 55 de sus obras, centradas en los temas de la enfermedad, la muerte, el sexo y los celos; era, en su concepción, un "friso de la vida"; el público no resistió el ataque que representaban las obras y la Sociedad de Artistas Berlineses, organizadora de la muestra, resolvió desmontarla ocho días después. Pero no sólo el espectador bienpensante había resultado golpeado; también muchísimos artistas, especialmente jóvenes, quienes de inmediato se colocaron junto a Munch y, como consecuencia de su enfrentamiento con los medios oficiales, procedieron a crear una nueva sociedad artística: la "Secesión Berlinesa". Según parece, en una reunión del jurado de una de las posteriores muestras de la Secesión, frente a una tela de Max Pechstein alguien preguntó si aquello continuaba siendo Impresionismo, ante lo cual el pintor respondió "no, es expresionismo". Posiblemente fue la primera vez que se usó el término¹, aunque, como es evidente, la situación que lo produjo debía venir de mucha más atrás: en realidad, procede de la crisis del Impresionismo, la cual se hace evidente a partir de 1880.

A. El derrumbe del optimismo: En ese momento, transcurridos apenas 6 años de la muestra inaugural del grupo, realizada en 1874, los artistas impresionistas comienzan a percibir que la realidad sufre un palpable proceso de deterioro. De hecho, pocos años después el grupo se desintegra: Claude Monet destruye muchas de sus obras y se aísla en Giverny, mientras Auguste Renoir se dedica a viajar y reniega del Impresionismo, Edgar Degas, por su parte, declara que no sabe hacia dónde se dirige su trabajo y aún el apacible Alfred Sisley se retira agobiado por la miseria y ya físicamente enfermo. A todo ello viene a juntarse la crítica virulenta de las nuevas generaciones: Vincent Van Gogh dirá que el Impresionismo es un arte demasiado óptico, sin pasión y poco humano, mientras Paul Gauguin lo critica como arte sin pensamiento, superficial y material. En síntesis, más que en la observación del mundo exterior, la sensibilidad artística empieza a centrarse en el análisis de la propia interioridad; y de la entrega sensualista a la realidad que caracterizó el Impresionismo se va a pasar, muy bruscamente, a la total antinomia entre el Yo y el mundo, situación que, en muchos casos, desemboca en el escape de la sociedad a través del alcohol, la bohemia, la locura, la búsqueda de lo primitivo o la huida física de la realidad

cotidiana.

Pero la crisis del Impresionismo no es un mero capricho de artista; en realidad, lo que está en crisis es todo el sistema social e ideológico que le sirvió de base. Lo que comienza a manifestarse hacia 1880 es la irracionalidad del programa político de la burguesía que, a la caída del Segundo Imperio, ascendió al poder con el proyecto de desarrollar, ¡al fin!, los ideales de libertad, igualdad y fraternidad que proclamara la Revolución casi cien años antes; ahora, sin embargo, la pretendida "unidad moral del siglo" aparece como una falacia y los espíritus más sensibles perciben con total desasosiego que las fuerzas en el poder han sellado la alianza con los estamentos más reaccionarios, en contra, fundamentalmente, de la clase obrera. Por ello, aún sin tener una clara militancia política, tanto los impresionistas como los artistas de las nuevas generaciones perciben que han perdido el asidero social que antes encontraban en la burguesía.

Más allá, en el fondo, lo que está en crisis es la visión del mundo producida por la revolución industrial. Al menos desde mediados del siglo XIX, el positivismo aparece como la ideología dominante, capaz de asegurar la felicidad universal por medio del despliegue inusitado de la tecnología en desarrollo; es la bandera del progreso infinito que garantizará, al mismo tiempo, la disolución de toda actividad política "perturbadora". Pero bajo esta aparente panacea no es posible ocultar las tremendas contradicciones que agitan a Europa y que muy pronto la conducirán a la catástrofe de la Guerra de 1914.

Y es que no puede pasarse por alto la espléndida y espantosa transformación que se operó en la Europa del siglo XIX como consecuencia del Progreso. Baste recordar aquí que mientras en 1800 el continente contaba con 200 millones de habitantes, al momento de estallar la guerra esa cifra se había triplicado. Así, Europa, casi sin percatarse, se convirtió en una sociedad de masas, sin estar preparada para ello; la explosión demográfica vino acompañada de un gigantesco crecimiento de las ciudades, de la degradación de las relaciones sociales, de la anarquía de la vida y, en fin, de la irracionalidad del sistema. El hombre europeo, todavía "centro de todas las cosas", fue borrado de golpe y convertido en un ser alienado y anónimo por una realidad que hacía imposible la contemplación y la comunicación².

Hermann Bahr, en un ensayo publicado en 1916, planteaba con absoluta claridad la crisis existencial no sólo de su momento sino también de las décadas

¹ Citado por DE MICHELI, Mario, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 84.

² Cfr. DELAVOY, Robert L. *Dimensiones del siglo XX, 1900-1945*, Barcelona, Skira-Carroggio, 1965.

anteriores, situación que tampoco habían logrado ocultar las exquisiteces formales del Art Nouveau: "Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad; ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre... Nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma..."³.

Ante una tal realidad, es claro que el Impresionismo ha quedado atrás; con su fácil hedonismo (al menos así aparece ahora) y su tono de felicidad positivista, ya no puede responder a la angustia del cambio de siglo: el hombre ya no busca nada fuera de sí mismo. Aparece, entonces, la concreta oposición entre un arte simbolista, que proclama la evasión de la realidad a través de la fantasía y más allá de la historia, y el expresionismo que rechaza toda solución que se plantee por fuera de la experiencia humana y se define como arte comprometido con la situación histórica, grito exasperado de hondo contenido político. Así, el Expresionismo se constituye como la antítesis del Impresionismo: "Literalmente, *expresión* es lo contrario de *impresión*. La impresión es un movimiento del exterior al interior, de la realidad (objeto) que se graba en la conciencia (sujeto). La expresión es un movimiento inverso, del interior al exterior, es el sujeto quien se manifiesta en el objeto"⁴.

B. Los antecedentes plásticos del Expresionismo. Sin embargo, tampoco puede dejarse de lado la influencia definitiva de los artistas impresionistas y postimpresionistas. Basta recordar la figura de Paul Cézanne quien, al desarrollar la relación constitutiva entre conciencia y obra de arte, rescata todo el valor de la subjetividad. Pero por sobre todo serán trascendentales, especialmente para el expresionismo francés, las obras de Van Gogh y Gauguin. El primero había identificado el arte con la totalidad de la existencia, en medio de la pregunta angustiosa por el sentido de su ser en el mundo; es un revolucionario que entiende el arte como compromiso moral, como un "hacer humano" en contra del hacer mecánico de la industria. En esta actitud los elementos del cuadro pierden su valor representativo y convierten la tela en un campo de fuerzas exasperadas que, en su autonomía, deforman la realidad: Todo **Vincent es ya íntimamente expresionista; como él mismo lo dice, trabaja "para expresar un sincero sentimiento humano". "Lo que se tiene dentro, debe salir", escribe.**

Paul Gauguin, por su parte, se opone también con toda violencia a la sociedad positivistas de su tiempo y busca la posibilidad de crear en medio de pueblos no arruinados por el progreso. Pero la evasión de Gauguin no se reduce a una mera búsqueda de exotismos: en las islas del Mar del Sur se busca a sí mismo y explorar los motivos íntimos de su ser, lo que se manifiesta es una auténtica explosión de vitalidad.

Munch, partiendo en buena medida de la apropiación de Van Gogh y Gauguin, revierte el Impresionismo de lo exterior a lo interior y el simbolismo de lo trascendente al análisis de lo cotidiano; la pintura es para él el correspondiente óptico de la existencia, la que se encuentra determinada por la enfermedad y la muerte. En esta total oscuridad sólo queda el grito de angustia, instante de lucidez que ofrece al hombre una fugaz liberación y el espejismo de la identificación del yo ante la catástrofe inminente.

C. El Expresionismo en Francia: El Fauvismo. Como impulso vital concibe el arte una serie de artistas, relativamente organizados alrededor de la figura de Henri Matisse, quienes encuentran un polo unificador en la reacción contra el hedonismo (Actitud vital basada en la búsqueda de placer) del Art Nouveau que va a predominar al final del siglo XIX.

En el **Salón de Otoño** de 1905, en París, la obra de los jóvenes artistas reunidos en torno a Matisse produjo un desconcierto sólo comparable con el del Impresionismo treinta años atrás: "Un tarro de color se le ha lanzado al público en la cara", dicen los críticos. Junto a Henri Matisse exponían Albert Marquet, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, André Derain, Othon Friesz, Georges Rouault, Raoul Dufy y Kees Van Dongen, obras que eran el resultado de los últimos 8 o 10 años de investigación. En la sala que contenía las pinturas estridentes de colores puros de estos artistas autodenominados **Incoherentes** o **Invertebrados**, se presentaban también sus esculturas, mucho más tradicionales. Ante el contraste, el crítico Louis Vauxcelles exclamó entusiasmado "*Donatello chez les fauves*" ("Donatello entre las fieras") y la palabra gozó inmediatamente de extraordinaria fortuna.

Los **fauves** se van a caracterizar, aún en el contexto europeo, por su agresiva novedad, su subjetivismo y libertad y el clima de aventura y agitación colectiva que va a marcar una de las rutas esenciales del arte contemporáneo. Pero en general, a pesar de la exaltación del color que en ellos se presenta, desde el inicio la más moderna crítica los percibe como plenamente coherentes con la tradición clásica. Así, Guillaume Apollinaire escribirá en 1907 que en Matisse "se funden las más exquisitas cualidades francesas: fuerza y simplicidad, dulzura y limpieza"⁵. De hecho, bien puede decirse que para la mayoría de los **fauves** la ruptura con la tradición no se ha dado; a pesar del cromatismo violento de su paleta, su visión es tranquila y natural, serena y agradable a los ojos, casi impresionista, podríamos decir. Pero en todos ellos se afianza una idea esencial: el cuadro es una estructura autónoma y autosuficiente, una realidad en sí misma y no la mera imagen del mundo exterior, lo que los ubica en la línea evolutiva que conducirá al arte abstracto.

Los más expresionistas entre los **fauves** serán Vlaminck y Derain; ellos van a entender el **Fauvismo** como una posibilidad de desencadenar sobre la tela las fuerzas interiores, las emociones, instintos y sentimientos, sin método ni ciencia ni formas estéticas preestablecidas,

³ Citado por DE MICHELI, op. cit., p. 73.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo, *El Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977, p. 277.

⁵ APOLLINAIRE, G., "Henri Matisse" en *La Phalange*, Diciembre de 1907, reproducido en A.A.V.V., "Matisse e la critica contemporanea", en *Expresionisti e Fauves*, Milán, Fratelli Fabbri Editori, 1975, p. 298-300.

sino por medio de colores que, como decía Derain, eran verdaderos cartuchos de dinamita.

El **Fauvismo** como grupo tiene una vida bastante efímera. Después del ya citado **Salón** de 1905, la “jaula de las fieras” domina en los **Salones de los Independientes y de Otoño** de 1906 y 1907. Allí se concluye la actividad colectiva ante el avance impetuoso del racionalismo cubista. En síntesis, los principios esenciales del **Fauvismo** pueden expresarse en cuatro elementos básicos: equivalencia de la luz y construcción del espacio por medio del color sostenido por un dibujo igualmente intenso; encendido de la superficie plana sin modelado ni claroscuro ilusionista; pureza y simplificación de los medios; y correspondencia absoluta entre la expresión y la organización compositiva de la obra⁶.

C. El Expresionismo en Alemania: El grupo de “El Puente”. En Alemania la situación cultural está mucho más determinada que en Francia por el estado de descomposición del imperio guillermino que se expresaba en un academicismo absolutamente conservador.

Contra las formas académicas y contra el Impresionismo que “imita” la realidad se fundada desde Dresde (Alemania) en 1905 un grupo compacto que recibe el nombre de **Die Brücke**, “El Puente”, porque debe servir de nexo entre los artistas revolucionarios del momento que no buscan *imitar* sino *crear* la realidad. Son miembros del grupo varios pintores alumnos de la Escuela Técnica Superior de Dresde.

El expresionismo alemán, como casi todos los movimientos artísticos de avanzada, quiso volver a los orígenes del arte y los buscó en una actitud primitiva que, sin embargo, se enfrentaba con una realidad cotidiana profundamente compleja: junto a un elevado desarrollo técnico y científico, y quizá producido por ello mismo, se llegaba a una dramática situación de alienación en medio del crecimiento desmesurado de ciudades irracionales que degradaban las más elementales relaciones humanas, y sin poder aferrarse siquiera a la creencia en un Dios que ya ha muerto.

HENRI MATISSE, UN PROTAGONISTA

De todos los expresionistas de los primeros años del siglo, será Matisse quien, sin duda, llegará a constituirse en una de las figuras centrales del arte contemporáneo: “En el fondo, sólo existe Matisse”, decía el otro grande, Pablo Picasso.

Matisse había nacido el 31 de diciembre de 1869 y hasta los 21 años de edad nada permite prever su futuro artístico; inclusive durante el año que pasa en París estudiando Derecho ni siquiera visita los museos. Pero a los 21 años, estando convaleciente, por pura casualidad descubre el poder del color y desde entonces resuelve dedicarse a la pintura que le aparece como una especie de paraíso: “El lado expresivo del color se me impone por puro instinto”, dirá más tarde.

Desde sus inicios percibe una estrecha relación entre el arte y la decoración; no es arbitrario que buena parte de su formación la realice en la Escuela de Artes Decorativas. Y, junto a su formación académica, mantiene una intensa actividad como copista de las obras de los grandes maestros en el Museo del Louvre, en busca del dominio de los “valores”, es decir, de las variaciones de la luz y de la gama cromática.

Será, sin embargo, el impulso de Pissarro y de Rodin lo que lo lleve a una poderosa explosión de color que, ya desde los primeros años del siglo, recibe también el mensaje de Cézanne: De él aprende que los colores y los tonos son fuerzas dentro del cuadro, fuerzas que es necesario equilibrar y estructurar; pero tampoco olvida la lección de Van Gogh, a quien conoce, básicamente, a través de los intensos dibujos de la época de Arlés. En 1904 se produce su vinculación con Paul Signac, pintor neoimpresionista (“puntillista”) en quien descubre el encanto de los colores puros. Y, finalmente, para completar esta galería de las más apetecibles influencias, en 1905 conoce las aún inéditas telas tahitianas de Paul Gauguin: es la revelación precisa en el momento preciso, el descubrimiento de los colores puros, extendidos en grandes superficies, generadores de espacio y de luz.

Teniendo aún en los ojos la imagen de Gauguin pinta las telas que expondrá en el histórico **Salón de Otoño** de 1905, entre ellas el **Retrato con la raya verde**, que logra luminosidad y relieve sin recurrir a medios ilusionistas: “El **Fauvismo** fue así para mí -dirá Matisse- la prueba de los medios: poner uno junto a otro, reunir en modo expresivo y constructivo un azul, un rojo, un verde. Era el resultado de una necesidad que se estaba clarificando en mí, y no de una pura actitud querida”⁷. El **Fauvismo** se constituye, pues, en un libre experimentar con los colores y el dibujo, tendiendo al máximo de la expresividad.

A partir del **Salón de Otoño** de 1907, con la retrospectiva dedicada a Cézanne, se sucede una clara tendencia constructiva: el **Fauvismo** se disgrega y comienza el afianzamiento del cubismo bajo la guía de Picasso y Braque. Pero Matisse continuará solo su proceso artístico; inclusive, entre 1908 y 1911 abre una academia propia que le sirve de centro difusor de sus ideas estéticas, en momentos en los cuales comienza a realizar sus obras más audaces, tales como **La Danza** y **La Música** del Museo del Ermitage de San Petersburgo.

Lo que Matisse persigue, por encima de todo, es la expresión y ella, según explica, reside en todos los elementos del cuadro y no meramente en los aspectos exteriores de la violencia y la pasión. Así, el color no es un agregado a la estructura del dibujo sino, también él, elemento esencial y constitutivo de la obra: será un colorido muy diferente al del Impresionismo y del Postimpresionismo, ya no basado en una teoría científica sino en la observación, el sentimiento y la experiencia de la propia sensibilidad, extendido progresivamente sobre la tela hasta que los diversos colores se equilibren y expresen así el orden previo de las ideas del artista.

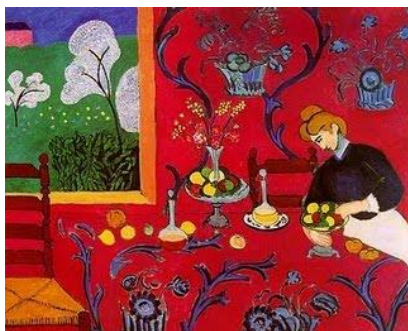
⁶ LEYMARIE, Jean, “El Fauvismo: la piena naturità”, en A.A.V.V., *op. cit.*, p. 254.

⁷ Citado por LEYMARIE, Jean, “Henri Matisse” en *I Maestri del colore*, Milán, Fratelli Fabbrì Editori, Edición 1976-1977, n. 37.

El **Fauvismo** se concluyó muy rápidamente, quizá porque, como decía Braque, no puede vivirse mucho tiempo en estado de paroxismo (exaltación). Pero sus integrantes continuaron desarrollando una obra trascendental. Expresionista no por violencia sino por emoción, profundamente convencido de la íntima relación existente entre el arte y placer, uniendo a sus admirados Cézanne y Gauguin con el arte árabe y las máscaras negras, Matisse continúa una carrera genial que dominará en el panorama del arte contemporáneo a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX, hasta su muerte en 1954. Pero ese desarrollo corresponde a otro episodio.

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.



Pablo Picasso, *La familia de Saltimbanquis*. 1905 (Etapa rosa)

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 nuestros 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

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.



señoritas de Aviñon, Picasso 1907

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 Aviñon*" del Maestro Pablo Picasso. El cubismo auténtico - si queremos expresarnos de un modo absoluto- sería el arte de pintar nuevas composiciones con elementos tomados, no de la realidad de la visión, sino de la concepción mental. El cubismo es un arte eminentemente plástico, pero un arte de creación y no de reproducción o de interpretación.

Los desnudos de Picasso presentan, en cambio, una multiplicidad de puntos de vista; el artista se mueve alrededor de su modelo, busca captar la totalidad (pero no en sentido acumulativo sino esencial) y expresar la continuidad del conocimiento. Y al plasmar la totalidad crea una obra en movimiento continuo; las figuras se mueven para presentarnos todas sus visuales o, mejor, nosotros nos

"La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando" Pablo Picasso

movemos dentro del espacio pictórico para captar toda la riqueza de la realidad. El cuadro deja de ser una pantalla estática y se convierte en un escenario cuyo espacio es creado por los planos mismos de las figuras en movimiento. Picasso ha desarrollado una intuición cezanniana uniéndola con la presencia de las máscaras negras concebidas radicalmente como problema estético: le interesa su "modernidad", su manera de captar la esencia de lo real, manera en la cual percibe el artista la síntesis de volumen y espacio que, quizá le da la clave para la creación de un nuevo espacio con base en volúmenes y no en la unidad de visuales.

LA REALIDAD DE SU OBRA ES SUFICIENTE

Ya que el cuadro es un espacio pictórico autónomo, es fácil deducir que podrá pronto admitir elementos directamente tomados de la realidad exterior. Es decir, ya que el cuadro cubista es un objeto más entre los objetos, los componentes tradicionales de la pintura pueden convivir con trozos de periódico, de tela, de madera, etc., los cuales en última instancia poseen la validez plástica suficiente como para convertirse en medios, aun exclusivos, de la obra de arte. Al introducir los objetos reales en el cuadro acaban de desaparecer los últimos vestigios del ilusionismo. El problema para el arte no será en adelante (o a menos podrá no ser) el de reproducir la naturaleza sino el de reelaborarla. Están ya dadas las condiciones para que en 1912 con **La Guitarra**, un ensamble de madera, metal y alambre, Picasso firme el acta de nacimiento de la escultura moderna.



La Guitarra, Picasso 1912

No es posible, sin embargo concebir la problemática estética como una pura reflexión irresponsable. El hecho de que la realidad puede concebirse sólo en cuanto pensada por una conciencia implica que el conocimiento de la realidad está condicionado por el "interés" del sujeto; de aquí surge la necesidad de una actitud crítica y la implicación ética de todo conocimiento. Picasso es un personaje poco dado a la especulación pero, cuando en 1944 explica los motivos de su adhesión al partido comunista francés, sostiene haber siempre luchado con los medios del arte para la liberación del hombre. Junto a la dimensión estética asume, por tanto, una problemática ética que es, por supuesto, política.

Y cuando la razón se pone al servicio de la irracionalidad y se produce el estallido del fascismo. Picasso será la primera conciencia occidental capaz de levantar su voz de protesta. **Guernica** aparecerá entonces como el más puro y auténtico compromiso político del arte, la más radical síntesis de estética y ética. No es necesario idealizar a Picasso. La realidad de su obra es suficiente.