

Evolución material, técnica y conceptual en las obras de Arte Contemporáneo

María del Carmen Bellido Márquez

Universidad de Granada (España). cbellido@ugr.es

Resumen

Las obras de arte contemporáneo son ejemplo de cómo el arte es reflejo del desarrollo intelectual del hombre y del avance técnico-material de la humanidad; de ahí que el objetivo de este trabajo haya sido estudiar la evolución conceptual, material y técnica de las obras de arte contemporáneo, así como los criterios seguidos para su conservación. La metodología ha desarrollado un estudio teórico-cualitativo y ha permitido mostrar que, dado que no existe unidad en los componentes, las técnicas y los criterios previstos para la durabilidad de estas obras, cada una requiere un estudio y unos criterios específicos de preservación.

Palabras clave: Arte contemporáneo, materiales artísticos, técnicas artísticas, conservación, restauración.

Material, Technical and Conceptual Developments in the Contemporary Art

Abstract

The works of contemporary art are examples of how art reflects the intellectual development of man and the advancement of humanity in material and technical; hence the aim of this work was to study the conceptual, material and technical evolution of works of contemporary work of art, as well as the criteria for theirs preservation. The methodology used was theoretical and qualitative, and it showed that due to the absence of

unity in the components, techniques and durability provided for these works, each one requires a specific study and criteria of preservation.

Keywords: Contemporary art, artistic materials, artistic techniques, conservation, restoration.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo del arte es consustancial al propio desarrollo del hombre, ya que el descubrimiento de nuevos materiales y la aplicación de nuevas técnicas han estado presentes en él desde las primeras expresiones artísticas a nuestros días. Estas manifestaciones han sido siempre reflejo del desarrollo intelectual y material del ser humano. Así es como las obras de arte se han convertido en testimonios de la propia evolución humana desde su esfera cognitiva, tecnológica y espiritual. El estudio de estos trabajos ha sido posible gracias a su conservación y ha permitido ampliar conocimientos en diversos campos del saber, posibilitando también el goce y disfrute de la propia experiencia estética.

Dado que las obras de arte son un legado patrimonial de incalculable valor, a pesar de que algunas presenten una difícil conservación material, se deben conservar para las generaciones futuras en el mejor estado posible, siempre que su criterio creativo pretenda su perdurabilidad. El estudio de sus materiales y técnicas más la acertada adecuación de los criterios y actuaciones para su conservación permitirán avanzar en esta labor.

Teniendo en cuenta lo anterior, al observar la evolución física de las obras de arte contemporáneo se aprecia en ellas una importante ruptura con la materialidad lineal evolutiva y una numerosa irrupción en las mismas de nuevas técnicas y materiales, ambas relacionadas con el desarrollo industrial, pero muy especialmente con la renovación conceptual de los trabajos, hasta el punto de que materia y técnica no solo son consideradas significantes, sino portadoras de significado, como un binomio cuyas partes se presentan juntas ante el espectador.

Por ello, en esta investigación se planteó el objetivo de estudiar cuál ha sido la evolución material y técnica de las obras de arte contemporáneo, paralelamente a su evolución conceptual, revisando los movimientos y tendencias artísticas más relevantes en cuanto al uso y aplicación de materiales, para considerar sus más adecuados criterios conservativos.

El estudio realizado ha permitido conocer mejor las particularidades físicas de las obras estudiadas, además de facilitar su comprensión y valoración por el público en general, ya que es habitual analizar en ellas su concepto por encima de su materialidad y su técnica, cuando éstas últimas forman parte de la propia ejecución artística y del resultado final que ofrecen, por lo que le son inherentes y se convierten en vehículos de comunicación.

El marco temporal del estudio abarca una perspectiva histórica comprendida desde finales del s. XIX (cuando surgieron los primeros cambios importantes) hasta las últimas décadas del s. XX.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Los factores que determinan la conservación de las obras de arte se agrupan en causas extrínsecas o intrínsecas a ellas. Las primeras vienen determinadas por las condiciones de almacenaje, transporte, manipulación o exposición. Las segundas abarcan la composición y la compatibilidad material de los elementos que las forman, así como el modo de aplicación de los mismos por el autor, que suele trabajar según su particular técnica y que, en muchas ocasiones, no tiene en cuenta los posibles problemas de conservación de su propia obra o busca su temprana desaparición.

En este sentido, los criterios a seguir por conservadores y restauradores a menudo resultan difíciles de establecer ante trabajos complicados de salvaguardar. Por todo ello, la investigación sobre la conservación del arte contemporáneo es un campo amplio que continuamente necesita nuevas aportaciones, pues las indicaciones determinadas aún son escasas. Sin embargo, las nuevas metodologías de trabajo y los instrumentales técnicos más actuales están permitiendo mejorar estudios que antes no eran posibles, para generar métodos y criterios de conservación específicos, según la materialidad de las obras y la intencionalidad creativa de los artistas.

Estudiando las cualidades matéricas de las obras de arte contemporáneo se observa que a lo largo de la Historia los autores han introducido intencionadamente elementos de difícil conservación para cuestionar la durabilidad de sus trabajos, desde los naturales (minerales, vegetales y animales) a los manufacturados o los procedentes de procesos industriales (Roldán, 1998), pues el cambio material y el desarrollo conceptual han venido ligados al descubrimiento de las posibilidades expresivas de

las materias, lo que unido al desarrollo de la valoración de las técnicas propias de los artistas ha llegado a generar multitud de características creativas.

En este sentido, las propuestas de renovación creativa han sido muchas desde la proclamación del abandono de las doctrinas académicas, ya a finales del s. XIX. Desde entonces se ha producido una minimización de la transmisión de los oficios artísticos tradicionales y de los conocimientos del autor sobre la naturaleza y durabilidad de los materiales, hasta el punto de que podría decirse que el arte contemporáneo se caracteriza por el continuo cambio de materiales y conceptos estéticos (Seruda y Guasch, 1987) y que el criterio físico y material que unifica sus movimientos y tendencias artísticas es la persecución incesante de la novedad creativa (Montorsi, 2005).

METODOLOGÍA

La metodología empleada en este estudio se ha basado en la consulta de la documentación bibliográfica precisa para determinar el estado y contexto general en el que está inmerso el problema de la conservación de las obras de arte contemporáneo y conocer en particular cuál ha sido la evolución conceptual y técnica más significativa de estas obras, mediante una revisión contrastada y una gestión adecuada de la información obtenida. Por lo que se han usado técnicas analítico-cualitativas que han generado los resultados y las conclusiones presentadas.

Para elaborar la investigación se ha hecho un examen de los movimientos artísticos contemporáneos que han destacado por el uso de nuevos materiales y técnicas (Corrado, 2006), sin detenerse en aquellos cuyos cambios se han desarrollado principalmente en el terreno del concepto artístico. La intención de este criterio ha sido fijar y localizar el objeto de la investigación y poder aportar pautas a seguir por conservadores y restauradores que se enfrentan a una gran diversidad de alteraciones materiales y conceptos de durabilidad de las obras.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

El origen de la evolución técnico-material y conceptual de las obras de arte contemporáneo está directamente relacionado con los antecedentes de las primeras vanguardias y se encuentra en el ambiente que

precedió al movimiento impresionista, iniciado en la pintura, aunque también hubo autores que trabajaron la escultura con criterios novedosos como Degas o Gauguin y otros artistas y disciplinas.

La Real Academia Francesa, fundada en 1640, enseñaba rígidas disciplinas (anatomía, geometría de la perspectiva y dibujo). Las técnicas pictóricas que llegaron a la Academia habían permanecido invariables desde que Jan van Eyck (1380–1441) introdujera el óleo a principios del siglo XV. Los estudiantes de arte estaban sometidos continuamente a pruebas de rapidez y habilidad para superar los niveles educativos y conseguir el Premio de Roma o poder exponer en la Exposición del Salón Carré. Con ello los propios métodos de enseñanza daban lugar a que los trabajos no fueran más que bocetos rápidos, que comenzaron a carecer de la terminación y las técnicas de las obras más tradicionales (Cennini, 1979), dado que el alumno carecía del tiempo necesario para preparar manualmente los materiales como anteriormente se hacía en los talleres tradicionales de los maestros. Tampoco le interesaba mucho al nuevo aprendiz conocer la elaboración de los mismos, porque lo que se calificaba en la Academia era la destreza en la ejecución artística, por lo que la propia Institución estuvo potenciando, sin cuestionárselo, el gusto por la obra de ejecución rápida e inacabada (Callen, 1983), en la que, a veces, el soporte tenía partes sin manchar, integrándose visualmente con la pintura. La noción de lo inacabado también se daba en la escultura, pues los bocetos de arcilla a pequeña escala, utilizados hasta entonces como materiales de estudio, tomaron una mayor importancia, al ser considerados posibles obras terminadas.

A la nueva metodología técnica se unió el concepto de que la obra “original” ya no era la consecuencia de un proceso que comprendía bocetos, dibujos preparatorios y diferentes fases de trabajo, como describiera Francisco Pacheco (Pacheco, 1982), sino el resultado del primer contacto del artista con la misma. De esta forma, lo que de entrada transmitía la obra era la disposición que el autor había tenido al abordar el trabajo, sus impulsos creativos y el desarrollo de su ejecución. Como consecuencia, hacia el 1850 comenzaron a valorarse los cuadros hechos en una sola sección, llamados *alla prima*, término que derivó de la expresión italiana “a la primera”, referido a una pintura que se completaba en una sola sesión temporal, hecha “húmedo sobre húmedo” y que reflejaba “originalidad”, según los nuevos conceptos de impronta y frescura.

Esta técnica estuvo favorecida por la introducción en el mercado de materiales comerciales, entre los que destacaron los nuevos aditivos para el óleo que lo mantenían por más tiempo sin secarse y en estado plástico. Con ello, los artistas pudieron prolongar las horas de trabajo y continuar pintando una misma obra en varias sesiones, dando la sensación final de que se había hecho en una sola. Estas nuevas técnicas y materiales eran aceptados por la Academia, dado que la programación temporal era acelerada.

En principio los óleos se vendían envasados en vejigas de cerdo. Posteriormente, en torno a 1840 surgieron los tubos de colores al óleo, fabricados en estaño. Según Anthea Callen: “Los tubos fueron inventados, patentados y perfeccionados en Londres por el americano John Goffe Rand, entre 1841 y 1843” (Callen, 1983). La intención del invento fue solucionar los problemas de su almacenamiento y facilitar el manejo de las pinturas. Pronto Winsor & Newton desarrolló una variante que mejoró la versión de Goffe Rand al fabricar tubos con cierre de rosca, que acabaron por imponerse. A la vez, a principios del siglo XIX se vendían en Francia soportes (bastidor y tela) preparados comercialmente y en 1850 ya existieron cinco series de lienzos de formatos diferentes. Esto permitió pintar fuera del taller, lo que favoreció la pintura del paisaje del natural.

Como consecuencia de todo este proceso, se estaban perdiendo las tradicionales recetas del taller artesanal. El artista había caído en el desconocimiento de las técnicas anteriores, sin que tuviese interés por recuperarlas. Los métodos de enseñanza academicista, que potenciaron una pintura rápida, a la vez, habían provocado que se perdiera el gusto por la obra terminada al estilo tradicional más academicista. A este respecto, Renoir llegó a decir cuando ya era mayor: “Los colores en tubo nos permitieron pintar al aire libre, del natural: sin estos colores en tubo no hubieran existido Cezanne, ni Monet, ni Sisley, ni Pissarro, ni lo que los periodistas llamarían Impresionismo” (Parramón, 1985). Todo el proceso material se desarrolló unido a cambios estéticos como la importancia de la luz, la impresión del artista, la valoración del instante, del paisaje, del abandono de la temática literaria o histórica, etc. De este modo, los impresionistas, que expusieron por primera vez en 1874 en el Salón de Artistas Independientes de París, consiguieron alejarse de la tradición y renovar la concepción de la pintura y del arte en general.

Por su parte, los artistas fauvistas expusieron sus obras públicamente de forma inicial en el Salón de Otoño en 1905, junto a las de Matisse. Habían heredado del Impresionismo el uso de la carga matérica de la pincelada, tanto para los tonos claros como para los oscuros y el abandono de las veladuras, pero estos utilizaron los colores de tonos más saturados que los primeros y la pincelada más larga, enérgica y con fuerte decisión ejecutiva; emplearon el color con “violencia visual”, de modo arbitrario e intuitivo, alejándose del referente natural y llegando a ser aplicada directamente del tubo (Azcarate, Pérez y Ramírez, 1972). Los fauves se basaron en la fuerza extrema del contraste de color, referente a la cual André Derain llegó a decir que: “usaban los colores como cartuchos de dinamita” (Montorsi, 2005); renunciaron a la composición, el dibujo, la perspectiva, el claroscuro, el modelado y la referencia del natural, y utilizaron colores comerciales muy intensos y saturados, poco mezclados entre sí. Así puede observarse en *La danza* (1906) de André Derain. Primó en las obras fauvistas la percepción del mundo en función de los sentimientos y la espontaneidad artísticas, que se dejaron ver en ellas con pinceladas rápidas, discontinuas, incluso toscas, por lo que a estos autores se les tachó de faltos de técnica. Sin embargo, tuvieron un enunciado propio, rebelde y trasgresor que se alejó de las enseñanzas habituales.

Por su parte, al Cubismo se debe la introducción de materiales y objetos no pictóricos en la pintura (Golding, 1993). En un principio fue Georges Braque, quien en 1911 colocó en su obra *Le Portugaise* las primeras letras de imprenta pintadas al óleo y, posteriormente, Pablo Picasso y él mismo emplearon auténticos trozos de periódico con tipografía encolados sobre el lienzo, para reafirmar el carácter bidimensional del cuadro frente a la representación tridimensional que éste exponía. Con estas premisas Picasso creó al año siguiente *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, obra conocida como el primer *collage* hecho en la Historia de la pintura en la que se valoró esta técnica y no fue considerada un mero recurso pictórico, como se venía usando con anterioridad. Lo hizo incluyendo en la parte inferior de la obra un plano formado por un fragmento de hule procedente de unas galerías comerciales, material fabricado en serie, de producción industrial y generado en masa, en oposición al cuadro que era un objeto único hecho a mano.

También Picasso comenzó una serie de pequeñas construcciones (20 x 14 x 15 cm) hechas de modo escultórico y sujetas al plano de la pared, desafiando la bidimensionalidad de la pintura. Se trató de pequeños

assemblages, que realizó con trozos de madera tallada, cartón, tela pintada, clavos, hilos etc. Fueron definidos de este modo por estar sus partes ensambladas entre sí y montados sobre soportes (Pedrola, 1998). Con ellos Picasso comenzó a mezclar materiales nobles con otros pobres y/o hallados, lo que anunció la valoración del objeto encontrado que posteriormente defendieron los dadaístas. Además, en esta época el autor realiza la obra *Guitarra* (Picasso, 1912). Esta pieza introdujo en la escultura la novedad del hierro como material propio de la disciplina (López, 2005), unido a los ya existentes (bronce, piedra, madera, marfil, oro, etc.) y la técnica de la construcción, línea de trabajo que también desarrolló Julio González.

Por otro lado, los futuristas manifestaron la ruptura con el clasicismo, sus maestros, los métodos de enseñanza académicos y la maestría del oficio, en pro de la aceptación de la técnica, los avances científicos, la adoración por la velocidad y la viabilidad de la guerra, a la vez que concibieron el espacio como dinámico, donde figura y fondo se interrelacionaban. La nueva materialidad de sus obras se desarrolló unida a la divulgación de los novedosos conceptos creativos y, mientras la pintura mantuvo principalmente el uso del óleo, el cambio de materiales escultóricos quedó expresado en el *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* (1912), en el que Boccioni citó la conveniente diversidad de éstos en una misma obra, el abandono de los conocidos como materiales nobles (mármol y bronce), la necesidad de negar la exclusividad de un único material en la construcción de una escultura y la afirmación de que incluso veinte de ellos diferentes podían formar parte de un solo trabajo (cristal, madera, cartón, hierro, cemento, crin, tela, espejo o luz eléctrica, entre otros) con el objetivo de buscar la emoción plástica (Boccioni, 1985). Se establecieron así las bases de la escultura moderna (Martínez Silvente, 2004). Con estos preceptos, esta técnica conocida como “polimaterismo” fue usada por Filippo Tommaso Marinetti en su obra *Prampolini* (1924), un *collage* hecho con corcho, papel de lija, pintura, hilo, etc. Igualmente Giacomo Balla construyó relieves de metal y Fortunato Depero realizó ensamblajes cinéticos, mientras Gino Severini incluyó lentejuelas sobre un lienzo pintado, titulado *Bailarina* (1912).

Continuando el trabajo, se analiza el Expresionismo, que se entiende más por un adjetivo aplicable a muchos autores y obras que por un movimiento con límites precisos, ya que se puede estudiar a partir de cuatro generaciones. La primera coincidió temporalmente con el pos-

impresionismo, la segunda con el Fauvismo y el Cubismo, la tercera con el periodo de entreguerras y la cuarta tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial y se localizó principalmente en Norteamérica (Expresionismo Abstracto). Entre todos los representantes del Expresionismo resulta interesante destacar a Edvard Munch, que usaba el óleo con tratamientos muy especiales. En sus memorias cuenta que después de pintar los cuadros raspaba sus superficies, las diluía con disolvente, volvía a trabajarlas y al final dejaba que la lluvia o la nieve terminara por intervenirlas, como si el tiempo y las condiciones atmosféricas debieran formar parte del carácter que finalmente adquirían; además nunca barnizaba sus cuadros, dejándolos sin protección, como no queriendo interrumpir su proceso de envejecimiento (Montorsi, 2005). Un ejemplo de su técnica se puede observar en la obra *La niña enferma* (1885-1886), una pintura castigada por un proceso creativo de frotado, raspado y repintado que muestra una superficie muy trabajada, desgastada, de colores matizados y límites difusos, que manifiesta la relación entre su materialidad y su contenido conceptual, basado en la lucha por superar la enfermedad y el desgaste físico de la persona.

Como oposición a lo anterior, el Neoplasticismo holandés fue un movimiento muy rígido, que buscó un arte “puro”, despojado de lo accesorio y basado en las leyes universales del equilibrio y la expresión técnica; se desarrolló en superficies de planos geométricos, con tonos planos y paleta limitada a los colores primarios (rojo, amarillo y azul) más blanco y negro, e influyó formalmente en la Abstracción Geométrica y el Constructivismo. Destacaron en él Theo van Doesburg, que fundó la revista *De Stijl* (1917-1926) y Piet Mondrian.

En este sentido, el Constructivismo, localizado en Rusia tras la Revolución de 1917, promulgó unir todas las artes en una sola, produciendo construcciones y no representaciones, por lo que aceptó materiales industriales y/o novedosos. Vladimir Tatlin, que apoyó el *Manifiesto Productivista*, se declaró ligado a la sociedad y a la industria para generar un arte de masas y transformar la vida, su obra se enraizó en la lógica del material y el poli-materialismo. Ejemplo de ello es su *Proyecto para el Monumento a la Conmemoración de la III Internacional* (1919-1920), construido en diversos materiales. Por su parte, El Lissitzky, destacó en el ámbito del cartel publicitario y entre sus técnicas ilustrativas utilizó el fotomontaje.

Otros artistas a destacar del Constructivismo fueron Naum Gabo y Antoine Pevsner, que con su *Manifiesto Realista* de 1920 sentaron las bases del movimiento. Gabo se dedicó a indagar en las “categorías formales”, en las que el tiempo y el espacio tuvieron un papel determinante; construyó obras geométricas en tres dimensiones con nuevos materiales, algunos semitransparentes, fue uno de los primeros escultores del arte cinético y dio a sus esculturas una aparente ingravidez. Por su parte, Pevsner creó estructuras escultóricas abiertas y relieves tridimensionales, incorporando nuevos materiales como hierro, metacrilato o cristal y evolucionó hacia a lo que llamó “proyecciones espaciales”, obras escultóricas que se caracterizan por tener superficies de curvas muy cerradas.

Continuando con la evolución artística, se puede apreciar que los movimientos que se venían desarrollaron durante las primeras décadas del siglo XX demostraban que el arte no era sólo un instrumento de representación, sino un medio de investigación capaz de provocar emociones y conocimientos inalcanzables de otra forma. Con la Primera Guerra Mundial se llegó al rechazo a la acción bélica, al maquinismo y a la sinrazón, que habían negado la lógica y la coherencia humana. A partir de aquí surgieron movimientos como el Dadaísmo y el Surrealismo, con antecedentes directos en la Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico, Carlo Carrá y Giorgio Morando, autores que habían optado por representaciones espaciales basadas en la perspectiva clásica renacentista, pero con ambientes inquietantes.

El Dadaísmo se creó como oposición al Futurismo en Zurich, en 1916, y manifestó una fuerte negación a la guerra, al sistema político-social, al arte y a la artesanía artística. Se convirtió en el movimiento de ruptura más radical del siglo XX hasta ese momento. Defendió el azar, la duda y el absurdo y defendió el rechazo a lo establecido y a la mitificación del arte (Benet, 1949).

Al acabar la Primera Guerra Mundial el grupo Dadá se dispersó. Algunos dadaístas se integraron en el recién nacido Surrealismo. También se congregó un núcleo importante de ellos en Nueva York, con artistas como Francis Picabia, Man Ray y Marcel Duchamp, el cual cultivó la ironía y promulgó “la muerte del arte”. Como consecuencia, en los años cincuenta surgió en EE. UU. el Neo-dadá, que reivindicó la banalidad del arte, amparado por la crisis del Expresionismo abstracto y arropado por las nuevas “generaciones pop”. El Dadaísmo desestimó la validez única del producto y los géneros artísticos, frente a la importancia del proceso creativo, lo

que adelantó el desarrollo del *happening*. Entre los artistas más destacados del Dadaísmo se encuentran Francis Picabia, Hans Arp, Man Ray, Kart Schwitters o Marcel Duchamp, los cuales desarrollaron obras novedosas que constituyeron la base de la innovación técnica posterior.

Los dadaístas realizaron sus obras con las técnicas más dispares y alejadas de lo que había sido el arte tradicional. Utilizaron el *collage*, trabajaron el fotomontaje, la “pinto-escultura” y “la poética de los objetos encontrados” o *ready-made*, renegaron de las enseñanzas del arte tradicional y pretendieron comenzar de cero. El *collage* lo desarrolló plenamente Hans Arp desde 1915; comenzó en Zurich con composiciones abstractas a base de insectos y hojas de vegetación, continuó añadiendo al azar trozos de papeles coloreados y acabó produciendo relieves a base de maderas recortadas, algunas de ellas también coloreadas (Fauchereau, 1988).

Por su parte, el mago de las “pintoesculturas” fue Kart Schwitters. Estas obras, que él llamaba Merz, estaban formadas por todo tipo de objetos encontrados al azar, que mezclaba con técnicas pictóricas al óleo. Estos elementos podían ser desechos industriales o utensilios varios. En 1925, Schwitters llegó a crear en su propia casa de Hannover la obra titulada *Merzbau*, ocupando toda la estancia. Aquí apareció la primera utilización del objeto encontrado y reciclado que luego Rauschenberg empleó plenamente en los años sesenta. Schwitters siempre usó objetos encontrados en la calle, por lo que puede ser considerado el padre del reciclaje y la acumulación, método que posteriormente desarrolló también Arman con la acumulación de objetos semejantes.

El descubridor de la poética del “objeto descontextualizado” fue Marcel Duchamp, representante máximo del Dadaísmo neoyorquino. Cuando creó su *Rueda de bicicleta sobre taburete* puso las bases de la “escultura móvil” y de los “objetos encontrados”. La rotura del cristal de su obra *El gran vidrio* (1915-1923), supuso la aceptación del azar en el proceso creativo y la ironía de *La fuente* (1917), un urinario invertido, reivindicó la negación del objeto artístico como “obra de arte”, frente a la importancia del proceso y la ejecución mental, que luego evolucionaría hasta el arte conceptual. Igualmente, con su representación de *La Gioconda* en su obra *L.H.O.O.Q.*, expresó la desacralización del arte.

Antecedentes del Surrealismo son las obras de Man Ray y Marcel Duchamp. André Breton firmó el *Manifiesto Surrealista* en 1924. Este

movimiento se caracterizó por el hallazgo del potencial de los sueños y la búsqueda del encuentro entre lo real y lo soñado o imaginario; se apoyó en el psicoanálisis de Freud; valoró el absurdo, el inconsciente y se alejó de consideraciones políticas. Lo aparentemente irracional cobró la importancia de lo socialmente aceptado por tradición o norma establecida. En torno a este movimiento estuvieron Francis Picabia, Man Ray y Marx Ernst, otros muchos se unieron a estas nuevas propuestas. Dentro del Surrealismo dos tendencias se manifestaron bien diferenciadas: la figurativa y la abstracta.

Al Surrealismo figurativo se unieron artistas como Salvador Dalí, con su método creativo que denominó paranoico-crítico, o René Magritte, que trabajó el límite entre la realidad y la ficción, creando imágenes inquietantes. Técnicamente, estos artistas usaron el óleo en la mayoría de sus creaciones. Salvador Dalí realizó también obras con objetos ensamblados que eran descontextualizados y adquirirían un nuevo significado al encontrarse unos con otros. Este proceso de trabajo era reflejo de la caprichosa asociación que hace el subconsciente en los sueños al relacionar personajes, situaciones y objetos que en la vida real no tienen una aparente vinculación, así se puede observar en su obra *Busto retrospectivo de mujer* (1933).

El Surrealismo abstracto queda bien representado por Joan Miró. Su inquietud creativa le llevó a utilizar una amplia variedad de soportes y materiales pictóricos. Entre los primeros, usó desde el cartón al contrachapado o el lienzo comercial lijado, aprovechando los diversos formatos que estos le ofrecían para la distribución de la composición. Entre los segundos, empleó óleos de diferentes marcas, pinturas vinílicas, acrílicas y a la caseína, esmaltes celulósicos, ceras, tizas, etc. Entre los tratamientos pictóricos que realizó estuvieron el enmascaramientos de zonas determinadas, el *dripping*, hecho a base de goteos de pinturas muy líquidas aplicadas sobre superficies en vertical, los *frottages*, realizados frotando pinturas medio secas o los *grattages*, conseguidos mediante el raspado de superficies mordientes que dejaron ver las capas inferiores de la pintura (García y Juncosa, 2005). Un buen ejemplo ello se muestra en la obra *Femme et oiseaux dans la nuit* (1969-1974).

Terminada la Segunda Guerra Mundial el arte de vanguardia comenzó a tener una identidad propia, localizada en Norteamérica. La abstracción americana sentó sus bases en la abstracción europea que había iniciado Kandinsky y las acciones dadaístas. En la potenciación del nue-

vo ambiente creativo no puede ignorarse la importancia que tuvieron las actividades generadas por los museos, galerías y críticos de arte, los cuales promovieron la exposición pública de las obras de artistas noveles en aquel momento. Las características formales del Expresionismo abstracto destacaron por el uso de óleo sobre lienzo principalmente, los grandes formatos, la eliminación de la figuración (aunque Willen de Kooning representó figuras femeninas) y la consideración de la superficie pictórica como *all over* (cobertura total). Se empleó el cuadro como un campo abierto, tratándolo de manera frontal, sin jerarquía entre sus partes. Los tonos cromáticos fueron muy reducidos y los trazos pictóricos enérgicos y con expresión de movimiento, a excepción de la técnica de Rothko. Los procedimientos usados por los expresionistas abstractos destacaron por abundantes grosores de pintura, goteos y grandes extensiones de color. Técnicamente hubo dos importantes modalidades: la *action painting* encarnada, principalmente, por Jackson Pollock (*Full Fathom Five*, 1946) y Willem de Kooning (*Easter Monday*, 1955-1956) y los *color-fields paintings*, con autores como Barnett Newman y Mark Rothko (*No.3/No.*, 1949). También, sobresalieron Clyfford Still o Robert Motherwell (*Elegy to the Spanish Republic*, 70, 1961), artistas difíciles de clasificar, que destacaron por sus pinturas matéricas.

Paralelamente a lo que ocurría en EE.UU., en la posguerra europea comenzaron a emerger una serie de tendencias encabezadas por Wols, seudónimo de Wolfgang Schulze y Jean Fautrier. El primero pintaba sus telas con grandes manchas informalistas y sígnicas, aplicadas directamente desde el tubo de pintura, lo que fue un punto de partida para Pollock, Dubuffet, la pintura matérica y el Informalismo. El segundo aplicó la materia con grumos superpuestos, mezclando pintura, tela y papel. Con estas características se formó en Francia el *Art Autre* (Guasch, 1997), y de aquí surgió el movimiento informalista, localizado en torno al Mediterráneo. Entre los artistas europeos del Informalismo destaca Lucio Fontana (pintor y escultor italo-argentino), que realizó cuadros con telas perforadas, como signo y gesto del nuevo arte. A ello se unió el grupo COBRA, ubicado en el Norte de Europa, que se opuso a la abstracción geométrica dominante en los años cuarenta y que apoyó la espontaneidad, el primitivismo y el arte como flujo de vida.

A este movimiento se unió el Informalismo español, que adquirió gran importancia en la década de los años cincuenta, en torno al grupo de artistas catalanes del Dau Al Set, de influencias surrealistas y expresio-

nistas alemanas. De entre ellos Tàpies expuso primeramente en solitario y marcó las bases de esta tendencia. Añadió a sus obras elementos heterogéneos y objetos encontrados, adhiriéndose así a la tendencia informalista europea. Además, usó materiales naturales con lo que estableció un vínculo de unión entre sus obras y el Arte Povera italiano. Entre otras materias utilizó arena y tierra, que marcó con signos transcendentales, con lo que sus obras adquirieron un sello poético personal al ser intervenidas por una acción vital. El autor definió su técnica como experimental, porque los elementos eran incorporados a sus trabajos a medida que el proceso creativo lo requería.

Con bases informalistas también se formó en España en 1957 el grupo El Paso, con los artistas: Rafael Canogar, Luís Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura y Pablo Serrano. Estos autores tenían cierta raíz existencialista y veían en la pintura una manera para expresar la rebeldía y la violencia celtíbera (Guasch, 2001). Lo más destacado desde el punto de vista de la constitución de sus obras fue el modo en que utilizaron la materia, que les llevó a la indagación personal, obteniendo resultados expresivos inesperados. Entre ellos Manolo Millares realizó sacos agujereados, tela y cuerdas a los que pegaba objetos sacados de la basura; se especializó en el uso de la arpillera, que cortaba, cosía, zurcía, ataba y, en ocasiones, pintaba; materiales que luego eran cubiertos con capas de pintura, generalmente de colores negro, blanco y rojo. Lucio Muñoz investigó con los fragmentos de maderas, tablex y contrachapados, uniéndolos mediante encolados y ensamblajes; experimentó con elementos de la más variada naturaleza, como papeles quemados o madera, entre otros. Para Muñoz, el soporte fue esencial; le realizó incisiones, perforaciones y rasgaduras (*Tabla 19-94*, 1994), hasta convertirlo en material plástico en sí mismo, dotado de armonía y dinamismo, para que sus características orgánicas aportaran contraste (García, 1992); sus trabajos representan un exponente del Informalismo más puro (Nieto, 1989). Manuel Rivera experimentó con mayas de tela metálica, que superponía en varias capas y después pintaba. Con estos elementos Rivera consiguió efectos de profundidad y movimiento (*Metamorfosis*, 1961).

Dentro de las tendencias europeas de posguerra destacó el *Art Brut*, iniciado por el francés Jean Dubuffet, quien desarrolló una obra basada en la neofiguración, como oposición a la abstracción, con un sentido irónico de la imagen figurativa. La técnica de Dubuffet fue extraordinaria y

completamente novedosa. Combinó elementos dispares sobre la superficie de sus cuadros: emulsiones de aceite en agua cemento, alquitrán, hojas secas, papel de aluminio e, incluso, alas de mariposa (*Joë Bousquet in Bed*, 1947). Decía que el arte surgía de los materiales, que cada uno de ellos tenía su propio lenguaje y que no había que obligarles a servir a otros (Collins, 1984).

Frente al carácter desorganizado del Informalismo surgió también en Norteamérica la Abstracción post-pictórica, definida en las ideas de Clement Greenberg como oposición al Expresionismo abstracto. Su primera exposición temática fue en 1964 en Los Ángeles. Se apostó por el reduccionismo y las cualidades específicas del medio pictórico. Se pretendió eliminar de la pintura todo lo que fuera escultórico o literario. El objeto, el dibujo, la textura y la composición quedaron reducidos a la geometría, basándose en las cualidades del color y en el formato de los cuadros. Los soportes usados no siempre fueron cuadrangulares, sino que estuvieron determinados por las diferentes composiciones. Autores como Kenneth Noland, Frank Stela (*Hyena Stom*, 1963) o Ellsworth Kelly (*Spectrum V*, 1969) trabajaron los campos de color y los lienzos de formatos adaptados.

Seguidamente surgió el *Pop Art*, que supuso la transición entre lo subjetivo, representado por el Expresionismo abstracto, y la cultura popular. Se trató de un arte basado en la iconografía de la sociedad de masas, de cuyos artículos e imágenes se nutrió la creatividad de sus autores, inspirados en el cómic, el cartel, la publicidad, la fotografía de los diarios, las imágenes de consumo y aquellas ilustraciones que provenían de la cultura popular. También la inclusión en él de motivos banales de la anterior pintura y escultura denotaron su herencia dadaísta. Con ello sus seguidores pretendieron alejarse de la estética sublime del Expresionismo abstracto de Rothko y Newman (Brihuega et al., 1997), dando a entender que el arte no transmitía ningún valor espiritual y que se consideraba algo común, desenfadado, que se encontraba en la vida diaria y que tenía un carácter divertido, muchas veces, irónico. Entre los artistas del *Pop Art* destacaron Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg o Andy Warhol, entre otros.

En esta línea Jasper Johns representó banderas y dianas con un sentido banal. Su obra destacó por el uso de la encáustica sobre bases de telas y papeles encolados, realizando trabajos cuya materialidad cautiva la mirada del espectador (*Bandera*, 1954-1955).

Por su parte, Robert Rauschenberg, considerado el padre del movimiento *Pop*, realizó obras conocidas como “combinados” (*combine paintings* o *collages*), contruidos con diversos objetos cotidianos que provinieron de la vida diaria. Su antecedente más directo estuvo en el objeto encontrado dadaísta. Trabajó con elementos mundanos que encontró a su alrededor o recogió de la basura, como latas de cerveza, botellas de Coca-cola, neumáticos, animales disecados, fotografía, sillas, etc., que posteriormente enriqueció con pigmentos pictóricos. Todos estos materiales formaron parte del juego compositivo de sus trabajos y adquirieron un predominante valor conceptual, como ocurre en sus obras *Bed* (1955) o *Monograma* (1955-1959). También inventó los famosos “*collages* fotográficos”, hechos con fotos pegadas sobre lienzos, que trataba con procedimientos de litografía y serigrafía, consistentes en imágenes fotográficas ampliadas que pasó a la tela superponiéndolas entre sí y, finalmente, aplicando sobre ellas pintura de colores. El aumento de las imágenes permitió observar el sistema de puntos generado por su reproducción mecánica, que les daba una apariencia granulada. Este recurso plástico enriqueció la expresividad de su pincelada, al unificar en sus trabajos aspectos figurativos y abstractos.

Como artista *Pop* Lichtenstein representó en sus pinturas escenas ampliadas, basadas en la estética del cómic, la publicidad o las viñetas de tebeos (*El coche*, 1963). Trató al individuo de forma impersonal y extrapoló la reproducción gráfica en serie a sus trabajos. Para pintar, empleaba colores Magna solubles en trementina. Primero hacía el diseño en papel translucido y lo pasaba al lienzo mediante un proyector de opacos. Definida la composición, aplicaba la pintura haciendo una trama de puntos a través de una platilla formada por una chapa metálica agujereada.

Continuando con el este movimiento, Claes Oldenburg comenzó representado comida basura, hecha con materiales como yeso y escayola, que luego pintaba. La comida en el *Pop Art* surgió como metáfora del apetito humano que descompone todo cuanto toca. La obra *Dos hamburguesas con queso completas* (1962) expresa el deseo apetitoso y la repulsión, dado el chorreante y brillante esmalte que colorea sus ingredientes, que parodian la técnica del *dripping* del Expresionismo abstracto, y a los que se le atribuye un sabor sintético (Hughes, 2000). Otro grupo de sus trabajos más característicos lo forman las esculturas blandas, que representan objetos cotidianos ampliados de escala y cambiados de material (accesorios de cuartos de baño, comidas rápidas, ventiladores o máqui-

nas de escribir, etc.), realizados con plástico, vinilo, ceiba, lona, espuma de caucho, yeso, fibra de vidrio, etc. Estas obras cuestionan la rigidez y dureza de la escultura tradicional.

Mientras tanto, Warhol aplicó la serigrafía a la obra de arte, valiéndose de procedimientos mecánicos. En el *Díptico de Marilyn* (1962), formado por un grupo de imágenes de Marilyn Monroe, se observa que trabajó con esta técnica y con acrílicos, lo que aportó una particular textura al trabajo. El proceso consistió en aplicar a la tela del soporte base una imprimación clara de acrílico, serigrafiar encima las imágenes, colorearlas con acrílicos y nuevamente volver a serigrafiarlas para redefinir sus formas. El resultado cuestionó el valor de la obra única en la reproducción seriada de imágenes.

De forma contrapuesta al *Pop* americano el *Pop Art* inglés resultó de una tradición más académica y se basó en la crítica de los cambios que representaron los nuevos patrones de vida vigentes entonces en EE.UU. Se desarrolló en dos momentos diferenciados. Para la primera generación tuvo importancia la cultura popular, los objetos y las instalaciones, pero en la segunda se le dio más valor a lo cotidiano y a la cultura juvenil. Integraron el movimiento Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, entre otros. Hamilton participó en la exposición *This is Tomorrow (Esto es mañana)* en 1956 con la obra *Just what Is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing*, formada por un *collage* de imágenes previamente impresas.

En Francia el *Pop* se manifestó bajo la denominación del *Nouveau Réalisme*. A él pertenecieron autores como Yves Klein, Jean Tinguely, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella, Christo o Arman, entre otros. Estos artistas pretendieron obtener una nueva forma de percibir la realidad urbana, a partir de un reciclado poético de los objetos industriales y publicitarios. La búsqueda de un material que llevara al vacío de los espacios y a la espiritualidad hizo que Klein, en 1958 y junto a un grupo de químicos, patentara su famoso *International Klein Blue* o “azul Klein”, llamado técnicamente: *Internacional (IKB = PB29 = CI 77007)*, que fue empleado en sus *Antropometrías*.

Por su parte Tinguely realizó “máquinas autodestructivas”, participando del arte cinético y tendiendo a ridiculizar la producción innecesaria. Sus máquinas están realizadas con elementos metálicos, maderas y materiales de desecho.

Seguidamente, el Minimalismo, que tuvo su principal vigencia entre 1965-1970, se caracterizó por la búsqueda de la reducción de las formas (“menos es más”), la simplicidad, el orden, la carencia, de gestualidad, los colores neutros y propios de las materias primas y la integración del volumen en el lugar que ocupa. Consideró que toda representación bidimensional es deficiente, por ello la escultura fue el medio perfecto para trabajar con las formas y el espacio. La obra sólo se representaba a sí misma, no existía el ilusionismo y suponía su propia tautología (Brihuega et al., 1977). Los principales autores del Minimalismo fueron Donald Judd, Dan Flavin o Robert Morris.

El Neoexpresionismo es un movimiento que surgió en Alemania a finales de los años setenta y principios de los ochenta y de allí se extendió al resto de Europa y Estados Unidos, estando muy vinculado con la Transvanguardia Italiana. Defendió la libre expresión, la neofiguración y estuvo en contra de la deshumanización que suponían las corrientes de la Abstracción Geométrica, el Minimalismo y el Arte Conceptual. Los autores de este movimiento se enfrentaron al panorama artístico desolador de la posguerra nazi. Trataron los temas de forma agresiva, violenta y descarnada. Entre ellos se encuentran Sigmar Polke y Anselm Kiefer, pero el principal autor que destacó en la esfera alemana y que influyó directamente sobre el resto de los artistas fue Joseph Beuys, quien se opuso a la banalidad del *Pop Art* americano y a la despersonalización del Minimalismo y del Arte Conceptual; además, se planteó el arte como un modo de vida, que operaba tanto en la esfera social como política. Fue considerado profeta del nuevo “arte social” y visto como un chamán que establecía relaciones místicas entre el artista y la naturaleza. Trabajó la *performance*, la instalación o la escultura y utilizó materiales como grasa, cera o fieltro, para simbolizar la curación.

Para terminar este análisis histórico se cita a la Transvanguardia italiana, movimiento que surgió vinculado a otros del postmodernismo, bajo el término acuñado por Achille Benito Oliva en 1974. Sus seguidores rechazaron las vanguardias y el Arte Povera, basado en el uso de materiales naturales y pobres, y que pretendió enlazar con la tradición. Para ello utilizaron elementos y técnicas de todas las épocas y estilos, a modo de “pastiche” en algunos casos. En cierto sentido, hubo una vuelta a la pintura tradicional y al uso del óleo al final del s. XX. Se representaron temas figurativos (minotauros), abstractos, geométricos y orgánicos. Los colores fueron fantasiosos y estridentes, dando la sensación de ilus-

traciones. Entre los autores que han trabajado en este movimiento se pueden encontrar a Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola de Maria y Mimmo Paladino o Jannis Kounellis, aunque muchos de ellos han pasado por diferentes concepciones artísticas en sus diferentes épocas. Además, se han aplicado al arte las técnicas y soportes multimedia y digitales así como han aumentado las manifestaciones basadas en la importancia del espacio intervenido, del cuerpo del artista o del proceso generado.

CONSIDERACIONES FINALES

Se puede observar que la unidad material y técnica que tenía el arte clásico pasó en el arte contemporáneo a ser amplia y variada, debido a la incorporación de nuevos materiales artísticos, algunos industriales otros naturales, pero, en la mayoría de los casos, incluidos en las obras de arte por la libre elección de los artistas, ya que desde finales del siglo XIX a nuestros días los autores vienen personalizando sus materiales y técnicas en función de sus necesidades expresivas. El interés por el acabado de la obra ha dejado paso a la impronta y la expresividad del proceso creativo. Ello repercute en que la variabilidad material de los trabajos sea extensísima y en que se hayan modificado sus valores, pues cada poética creativa ha utilizado y utiliza materiales específicos y técnicas particulares, que pueden ser comunes o genuinos, buscando la propia expresividad de la materia y su utilidad para la comunicación del concepto creativo de la obra al espectador.

Por otro lado, la previsión de perduración de las obras artísticas se ha modificado, al primar, en muchos casos, la experimentación o el desarrollado creativo de la actividad plástica en un momento concreto y finito, y no pretendiendo mantener la materialidad de los trabajos, sino su memoria, mediante la documentación del hecho. Así pues, la obra se concibe como efímera, cualidad que incluso el autor potencia, haciendo necesario nuevos planteamientos y actuaciones por parte de los conservadores responsables. Igualmente, el material reciclado y el apropiacionismo han cobrado importancia como elementos para transmitir a la sociedad de consumo el mensaje del abusivo desecho de materiales, imágenes y mensajes que diariamente engulle y la necesidad de su reciclaje. Los nuevos soportes digitales han cambiado el concepto de reproductividad y obra material única. La mixtura de todo lo anterior genera un arte

cuya materialidad es múltiple y tan diversa como el artista pueda imaginar. Por ello, antes de hacer un proyecto de conservación y/o restauración de una obra de arte contemporáneo se deben estudiar, específicamente, sus características formales y conceptuales, determinar sus alteraciones y conocer el criterio de durabilidad que tuvo su autor al crearla, para así poder establecer modelos de actuación que no alteren su naturaleza. Esto ayudará a desarrollar líneas de trabajo óptimas para la conservación de las obras de arte contemporáneo (Ruíz de Arcaute, 2001).

Referencias Bibliográficas

- AZCÁRATE, J.M.; PÉREZ, A.E. y RAMÍREZ, J.A. 1972. **Historia del arte en cuadros esquemáticos**. Madrid: EPESA.
- BENET, R. 1949. **El futurismo comparado, el movimiento Dadá**. Barcelona: Ediciones Omega.
- BOCCIONI, U. 2004. **Estética y arte futuristas: dinamismo plástico**. Barcelona: Acantilado.
- BRIHUEGA, J. et al. 1997. **Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo**. Ramírez, J. A. (dir.), Gómez Cedillo, A. (coord.). Madrid: Alianza.
- CALLEN, A. 1983. **Técnicas de los impresionistas**. Madrid: Hermann Blume.
- CENNINI, C. 1979. **Tratado de la pintura: El libro del arte**. Barcelona: Mesguer.
- COLLINS, J. (coaut.) 1984. **Técnicas de los artistas modernos**. Madrid: Hermann Blume.
- CORRADO, M. (coord.) 2006. **Las técnicas artísticas**. Madrid: Cátedra.
- FAUCHEREAU, S. 1988. **Arp**. Barcelona: Polígrafa.
- GARCÍA, F. 1992. **La alegoría del material en la obra de Lucio Muñoz**. Tesis Doctoral, Chacón Ferrey, V. H. y Gómez Rivero, M. (directores). Granada: Universidad de Granada, Departamento de Pintura.
- GARCÍA, S. y JUNCOSA, E. 2006. "Materia pictórica y proceso creativo de Joan Miró: problemática de conservación". En: **VII Reunión Grupo de Arte Contemporáneo del GEHC: Grupo Español del International Institute of Conservation**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, p. 15-22.
- GOLDING, J. 1993. **El Cubismo: Una historia y un análisis, 1907-1914**. Gómez, A. (trad.). Madrid: Alianza.

- GUASCH, A. M. 1997. **El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995**. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- GUASCH, A. M. 2001. **El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza.
- HUGHES, R. 2000. **El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo XX**. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LÓPEZ, R. 2005. **El hierro como material de vanguardia (1912-1917): la escultura al encuentro de nuevos materiales y nuevos sistemas de representación**. Tesis Doctoral, Gutiérrez Muñoz, L. (direc). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura.
- MARTÍNEZ SILVENTE, M. J. 2004. **Picasso y el cubismo en la literatura artística futurista: el caso de Umberto Boccioni (1906-1916)**. Málaga: Universidad de Málaga.
- MONTORSI, P. 2005. “Una teoría de la restauración del arte contemporáneo”. En: Righi, L. (coord.), Viñas, A. (trad.), **Conservar el arte contemporáneo**. San Sebastián: Nerea, p. 9-59.
- NIETO, V. 1989. **Lucio Muñoz**. Madrid: Lerner y Lerner Editores.
- PARRAMÓN, J. M. 1985. **El gran libro de la pintura al óleo: la historia, el estudio, los materiales, las técnicas, los temas, la teoría y la práctica de la pintura al óleo**. Barcelona: Parramón.
- PEDROLA, A. 1998. **Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas**. Barcelona: Ariel.
- ROLDÁN, J. C. 1998. “Creación contemporánea. Patrimonio con fecha de caducidad. Planteamientos para la musealización y conservación del arte contemporáneo”. En: **Revista de Museología**, vol. 13, p. 92-96.
- RUÍZ DE ARCAUTE, E. 2001. “Aproximación al estudio de las obras de arte contemporáneo”. En: **PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, nº. 9 (35), p.112-121.
- SERUDA, J. y GUASCH, A. M. 1987. **La trama de lo moderno**. Torrejón de Ardoz, (Madrid): Akal.