

5-2012

Motivos y estrategias del impresionismo, el expresionismo y el cubismo

José Alberto Conderana Cerrillo
Universidad Pontificia de Salamanca

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Conderana Cerrillo, José Alberto. (2012) "Motivos y estrategias del impresionismo, el expresionismo y el cubismo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 24, pp. 149-167.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS DEL IMPRESIONISMO, EL EXPRESIONISMO Y EL CUBISMO

José Alberto CONDERANA CERRILLO

Universidad Pontificia de Salamanca

RESUMEN

Estudio de las primeras vanguardias centrado en un motivo común, la inestabilidad de lo real, generador de estrategias artísticas diferenciadas desarrolladas a través del Impresionismo –“visión original”-, el Expresionismo –“lógica de la sensación”- y el Cubismo –“visión simultánea”, “conquista de la ubicuidad”-.

PALABRAS CLAVE: Motivos. Estrategias. Impresionismo. Expresionismo. Cubismo.

1. IMPRESIONISMO, “VISIÓN ORIGINAL”¹

La centralidad del Yo, de sus percepciones y manifestaciones creadoras, experimenta una importante confirmación durante la segunda mitad del siglo XIX en la obra de Ernst Mach (1838-1916). Según Berenguer, el físico y filósofo de origen austriaco cuestionaba “la posibilidad de averiguar la realidad objetiva”, y suponía que la experiencia “está totalmente

¹ El presente trabajo reelabora temas anteriores relativos al agotamiento de los esquemas espaciales espectaculares acuñados por las clases hegemónicas en las etapas inaugurales de la Contemporaneidad, un conjunto de temas formulados por primera vez en el marco de una investigación más amplia, desarrollada sobre las bases de la *Teoría de motivos y estrategias*. Pese a que las categorías y las referencias aquí utilizadas reciben el oportuno tratamiento analítico, un contexto explicativo más extenso, adecuado para situar el alcance histórico y teórico de las mismas, puede hallarse en los textos de Berenguer (2007) y de Conderana (2010) citados en las páginas finales.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

condicionada por el observador, quien por su parte no es algo fijo, sino una constelación de impresiones que se transforma constantemente.” (Berenguer, 2007: 28). Berger y Luckmann han señalado al respecto, en *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*:

Lo dado por supuesto corresponde al ámbito del conocimiento seguro y no cuestionado. La pérdida de lo dado por supuesto perturba ese ámbito: sé cada vez menos. En cambio, tengo una variedad de opiniones, [...] opiniones por las cuales estoy dispuesto a sacrificarme hasta el límite, a sacrificar mi vida –incluso hoy–, pero tal vez ya no incondicionalmente. (Berger y Luckmann, [1995] 1997: 87).

“La pérdida de lo dado por supuesto”, analizada a escala sociológica por Berger y Luckmann, la imposibilidad de determinar en el plano individual “la realidad objetiva”, postulada por Mach, son las consecuencias de una experiencia expandida de la realidad, originada en los comienzos de la Edad Contemporánea por la confluencia de las revoluciones políticas y económicas y por la difusión de unos saberes científicos especializados basados en la provisionalidad y en la transparencia metodológica, fuerzas motrices de un ciclo social expansivo cuyo dinamismo ha instalado en la conciencia y en la percepción del Yo², con la complejidad y la incertidumbre, la necesidad sistemática de verificación y de comprobación experimental, haciendo retroceder las posiciones tradicionales incondicionales y los absolutos apriorísticos que fundamentaron los grandes relatos ideológicos de signo totalizador. La intransmisibilidad de los grandes relatos y la ruptura consiguiente de los cánones de la tradición se hacen evidentes en las décadas finales del siglo XIX y en los inicios del siglo XX, una etapa de declive de las posiciones incondicionales, donde los lenguajes innovadores del arte, y de modo singular el Impresionismo, consolidaban una *visión del mundo* fuertemente empírica y fluida, constituida a partir de la experiencia cambiante y situacional de un

² A partir de Elkhonon Goldberg (1946), Berenguer distingue en el Yo contemporáneo las vertientes individual y transindividual, provistas no sólo de una base de tipo filosófico, social y antropológico, sino también de una base neurológica diferenciada. El Yo individual (ligado al lóbulo derecho, *novedad cognitiva*), “trabaja con proyectos relativamente nuevos [...]. [...] diseña estrategias que configuran acciones significativas con las que responde a las agresiones del ENTORNO”, estrategias “positivas” derivadas de “su búsqueda de los valores fundacionales”, y de este modo el Yo individual ofrece al Yo transindividual (ligado al lóbulo izquierdo, *rutina cognitiva*) “líneas de producción ya probadas”, que el Yo transindividual puede ejecutar desde su característico comportamiento, reactivo ante la agresión del Entorno, precisamente para procurar “la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante.” (Berenguer, 2007: 22).

Entorno³ de equilibrios sociales frágiles e inestables, motivo⁴ fundamental dinamizador de los artistas y los grupos que formularon los lenguajes de las primera vanguardias.

Los textos de Jules Laforgue (1860-1887) y de Louis-Émile Edmond Duranty (1833-1880) establecieron las primeras bases conceptuales perdurables del Impresionismo. Laforgue observaba en el ensayo “L’Impressionisme” (1883)⁵, “el ojo impresionista es en la evolución humana el ojo más avanzado”, afirmación referida no sólo a la sensibilidad manifestada ante las “combinaciones de matices” que vinieron a iluminar las sombras de las composiciones académicas claroscuroistas mediante la energía latente del color, también a otros aspectos perceptivos relativos a la forma y el espacio. Laforgue analizaba la inestabilidad perceptiva, motivo presente tanto en la conciencia como en la realidad fenoménica. El reconocido estado de “constante flujo” de lo real condicionaba la elaboración de la imagen impresionista, en los aspectos compositivos y de mezcla óptica del color. En sólo “quince minutos”, afirmaba Laforgue,

La sensibilidad óptica del pintor ha variado y vuelto a variar, ha sufrido trastornos en su apreciación de la constancia imponderable y la relatividad de los tonos del paisaje entre ellos. [...] Veo tal violeta, bajo los ojos hacia mi paleta para mezclarlo, mi ojo es atraído involuntariamente por la blancura del puño de mi camisa; mi ojo cambia y mi violeta se resiente, etc., etc. (Laforgue [1883], en Solana, 1997: 197).

Todavía en términos de Laforgue, “[M]ovilidad del paisaje y movilidad de las impresiones del pintor”, exploradas sistemáticamente por el Impresionismo, afectaron a la aplicación del color y a la definición de la forma y del espacio-tiempo de un modo profundo, condujeron a la exploración de la “visión original” y generaron estrategias que causaron desasosiego en críticos conservadores partidarios de la verdad univalente del academicismo, como Albert Wolff (1835-1891), quien recogía y agudizaba la intransigente opinión

³ Berenguer (2007, 19: 23) ha definido Entorno como “sistema alienante”, “constituido por *el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación* [sic cursiva]”. En este sentido, el Entorno es “el lugar de la acción colectiva y el espacio de las transacciones entre individuos y grupos.”

⁴ Entendemos la categoría de motivo como una reformulación comprehensiva del concepto de *estructura significativa* efectuada a partir de la categoría de *mediación*. En un motivo cristalizan como *totalidades relativas* una *estructura significativa* y un espacio conformado por las *mediaciones* (planos histórico, psicosocial y estético). Todo motivo viene a tensar las circunstancias del Yo y a generar estrategias de respuesta alternativas respecto de la realidad existente, base a su vez de la producción de nuevos motivos, es decir, nuevas conjunciones de *estructuras significativas* encajadas en la encrucijada de las *mediaciones*, cuya tensión se resuelve en actuaciones estructurantes y recurrentes del Yo sobre el Entorno (cfr. Berenguer, 2007: 22-23).

⁵ Redactado en 1883, y publicado, póstumamente, en *Mélanges posthumes*, Mercure de France, en el año 1903 (cfr. Solana, 1997: 195).

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

dominante del público de la segunda exposición impresionista, celebrada en la galería Durand-Ruel, en 1876, en textos como el siguiente.

Recientemente en Durand-Ruel se ha abierto una exposición que pretende ser de pintura. El transeúnte inofensivo, atraído por las banderas que decoran la fachada, entra, y un espectáculo cruel se presenta a sus ojos espantados: [...] A mí, se me oprime el corazón. Esos supuestos artistas se denominan impresionistas; cogen telas, color y brochas, lanzan al azar algunos tonos y acaban firmando... [...] ¡A ver si alguien le explica al señor Pissarro que los árboles no son violetas, que el cielo no posee ese tono de mantequilla fresca, que en ningún país se ven las cosas que pinta y que ninguna inteligencia puede adoptar semejantes extravíos...! (Wolff [1876], en Rewald, [1961] 1994: 299-301)⁶.

Junto a Laforgue hay que situar en las filas de la opinión minoritaria a Edmond Duranty. En el artículo “La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d’artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel” (1876)⁷, Duranty perfiló un estudio perspicaz y esclarecedor del Impresionismo. En el texto indicado, afirmaba:

Los aspectos de las cosas y de la gente tienen mil maneras de ser imprevistos en la realidad. [...] Mirando de reojo a cierta distancia de nosotros, nuestra visión parece limitada por un marco, y no vemos los objetos laterales sino atrapados en el borde de este marco. [...]. El marco de la ventana, según estemos lejos o cerca, sentados o de pie recorta el espectáculo exterior de la manera más inesperada, más cambiante, procurándonos la eterna variedad, el aire imprevisto, que es uno de los grandes sabores de la realidad. (Duranty [1876], en Solana, 1997: 85).

Duranty agregaba más adelante que “el personaje [...] no está nunca en el centro del decorado”, y su figura tampoco aparece constantemente entera. El “aire imprevisto” no sólo establece una estrategia basada en la transitoriedad, opuesta al principio clasicista de la mostración total; contiene también una reflexión sobre el novedoso tratamiento cromático que los impresionistas confieren a la luz, al descomponer la luminosidad solar de “brillo incoloro” y recomponer la unidad de la impresión lumínica dosificando e integrando tonalmente los matices plurales del prisma, fundamentos perceptivos y fenomenológicos desde los cuales Duranty legitimaba el naciente Impresionismo. El texto afirmaba, en este sentido:

[...] una rama joven ha crecido en el viejo tronco del arte. [...] El descubrimiento consiste exactamente en haber reconocido que la luz natural decolora los tonos, que el sol reflejado por los

⁶ Artículo aparecido en *Le Figaro*, el 3 de abril de 1876 (cfr. Rewald, [1961] 1994: 323).

⁷ Duranty, novelista y crítico, fue el fundador de la revista *Réalisme* (1856-1857), que defendió la causa de la pintura de Courbet. Duranty mantuvo una estrecha amistad con los impresionistas, y en particular con Degas, durante los años 1861-1863. El artículo “La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d’artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel” (1876), fue publicado por E. Dentu, París, 1876 (cfr. Solana, 1997 : 85).

objetos tiende, a fuerza de claridad, a agruparlos dentro de esa unidad luminosa que funde sus siete rayos prismáticos en un solo brillo incoloro, que es la luz. (Duranty [1876], en Solana, 1997, 87; también, en Rewald, [1961] 1994: 304).

En consecuencia, las obras de los impresionistas no son en modo alguno obras *inacabadas*, coloreadas arbitrariamente. La estrategia esencial consiste en captar la tonalidad luminosa de *un* instante concreto. El momento de máximo apogeo del Impresionismo establece también las condiciones de un rápido declive. La figura de Claude Monet (1840-1926) reúne los aspectos antitéticos de máximo logro y de disolución de los fundamentos comunes. Las circunstancias de este singular proceso llevan a las series del año 1891, expuestas en Durand-Ruel, en las cuales Monet descubrió que los efectos de luz variaban sin cesar mientras pintaba. La certeza le impulsó a registrar una escala tonal única en una serie de telas en las que trabajaba sucesivamente, al estar dedicado cada lienzo a un efecto particular. Monet pretendía obtener de este modo “la instantaneidad”, retener la “visión inicial”, o según la traducción de Solana, utilizada en adelante, la “visión original”, y con este propósito interrumpía el trabajo, cuando el efecto perceptivo cambiaba, a fin de proseguir sobre la tela consecutiva. La serie debía recoger la suma en progresión de impresiones exactas de un movimiento de la luz natural, lejos de la imagen miscelánea y aislada compuesta de momentos perceptivos heterogéneos propia de épocas pasadas (*cfr.* Rewald [1961] 1994: 432-437).

Series como *Pajares*, *Álamos*, *Catedral de Ruán* o *Nenúfares*, cifran “la instantaneidad” y la “visión original”, motivos nucleares del Impresionismo. En literatura, Marcel Proust (1871-1922), en *A la sombra de las muchachas en flor* (1919-1927) se detiene largamente en la descripción de los cuadros de un pintor inexistente, Elstir, en cuyo arte se reconocen analogías con las aspiraciones de los impresionistas. La semblanza del imaginario Elstir permite a Proust describir el prototipo del artista marginal y finisecular, en cuyas inclinaciones son apreciables ciertos gustos y costumbres aplicables a artistas contemporáneos como Monet, Degas o Cézanne. Proust señala: “[...] a falta de sociedad soportable vivía Elstir aislado, de un modo selvático”; puesto que el artista tiene la capacidad de vivir para sí mismo, tiene el deber de vivir para sí mismo. Es en su retiro donde se gestan las “metamorfosis”:

[...] lo que más abundaba en su estudio eran marinas hechas en Balbec. Sin embargo, vi muy claro que el encanto de cada una de esas marinas consistía en una especie de metamorfosis de las cosas representadas, análoga a la que en poesía se denomina metáfora, y que si Dios creó las cosas al darles un nombre, ahora Elstir las volvía a crear quitándoles su denominación o llamándolas de otra manera. Los nombres que designan a las cosas responden siempre a una

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

noción de la inteligencia ajena a nuestras verdaderas impresiones y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se refiera a la dicha noción. (Proust [1919-1927] 1985: 467).

La inteligencia sintetiza y busca crear certeza mediante nociones con pretensiones de universalidad –o de incondicionalidad-. Sin embargo, más seguro de sí que de las nociones comunes más o menos incondicionales, Elstir recupera con gran delectación las impresiones desechadas por la inteligencia. Eco y De Michele han glosado en *Historia de la belleza* (2004) el sugestivo pasaje arriba citado. Señalan que el artista novelado por Proust,

[...] reproduce las cosas como las percibimos en el primer momento, el único momento verdadero, cuando nuestra inteligencia no ha intervenido todavía para explicarnos lo que son las cosas y cuando todavía no sustituimos la impresión que nos han producido por las nociones que poseemos acerca de ellas. Elstir reduce las cosas a impresiones inmediatas y las somete a una ‘metamorfosis’. (Eco y De Michele, 2004: 356).

Despojado de todo prejuicio, Elstir pretende exponer las cosas en respuesta a la “visión original” (Proust [1919-1927] 1985: 471). El deseo de reproducir sin interposiciones la “visión original” deviene estrategia que recibe un tratamiento cuidadoso en *A la sombra de las muchachas en flor*. El lenguaje que surge con el Impresionismo arraiga en esta estrategia, y está llamado a transformar los mecanismos de percepción y de expresión de todas las artes. Proust incide en diversos pasajes de la novela en la pretensión de una percepción surgida del Yo individual comprometido con la propia autenticidad (*cfr.* Proust [1919-1927] 1985: 457-485).

El Impresionismo, en su búsqueda estratégica de la “visión original” pura, encontró en la “instantaneidad” de las series de Monet, como antes señalamos, su expresión más rotunda, y también el principio de su declive.

En su intento por captar transformaciones sutiles, sus ojos perdían a veces la percepción del conjunto. Monet [...] abandonó completamente la forma e intentó retener en un tejido uniforme de matices sutiles el milagro único de la luz. [...] perdió la frescura y la fuerza de la impresión primera. [...] los antiguos compañeros de Monet [...] se veían obligados ahora a recordar la opinión expresada por Degas acerca de que Monet ‘sólo hacía bellas decoraciones’. Incluso Guillaumin reprochó a Monet su carencia total de construcción. (Rewald, [1961] 1994: 434).

Las deficiencias que desvirtúan las series, según la crítica coetánea, son la ausencia de estructura y de delimitación de la forma, la ausencia de acabado minucioso a causa del empleo de la pincelada sumaria, el trabajo al aire libre, sujeto a las apariencias inconstantes de

la luz natural, y por último, la ausencia de idea, algo que deploraban artistas como Degas, Gauguin, Van Gogh y Munch.

Una respuesta a las deficiencias de construcción del impresionismo *inestable* de Monet se encuentra en la obra de Degas (1834-1917). La obra de Degas se distingue por el cultivo del dibujo, “más fecundo que el del color” (Degas, en Rewald, [1961] 1994: 308-309). Degas aconseja el trabajo en el estudio en lugar del aire libre. “Está muy bien copiar lo que se ve [...] pero es mucho mejor dibujar lo que sólo se ve en nuestra memoria. [...] Reproducimos solamente lo que nos ha llamado la atención, es decir lo necesario.” Degas desacredita la fidelidad de ciertos impresionistas a las sensaciones inmediatas, una actitud que no conviene al nuevo arte, porque convierte al artista en imitador, “esclavo de los caprichos de la naturaleza”. Atados a sus sensaciones, los impresionistas como Monet tenían que terminar sus cuadros sobre el terreno, sin poder retocarlos después. El método de Degas le animaba a volver incesantemente sobre la misma tela, movido por un afán de perfeccionamiento y de objetivación que adelanta el rigor neutro de las estéticas constructivas. Sin embargo, junto a todas estas cautelas en favor de lo “necesario” y de la rotundidad estructural, la producción de Degas presenta también un marcado carácter *inestable*.

Émile Verhaeren (1855-1916), destacado poeta belga, afirma acerca de Degas en “Exposition d’oeuvres impressionistes”, texto que aparecía en *Le Journal de Bruxelles*, el 15 de junio de 1885, “Posturas que duran un instante, gestos esbozados o fallidos, mímicas inconscientes y fugitivas, desarticulaciones sabias, equilibrios inestables, aspectos extraños, esto es lo que persigue y traduce” (Verhaeren [1885], en Solana, 1997: 211). Stéphane Mallarmé (1842-1898), en “The Impressionists and Édouard Manet”, aparecido el 30 de septiembre de 1876 en *The Art Monthly Review*, a propósito de Degas señalaba la fascinación por el ensayo de bailarinas y de actores en talleres y escenarios, donde variación y repetición se conjugan y producen “posturas audaces” acentuadas por el vestuario: “La tela de muselina que forma una atmósfera luminosa, siempre móvil en torno a la semidesnudez de las jóvenes bailarinas” (Mallarmé [1876], en Solana, 1997: 106-107).

En efecto, mediante “equilibrios inestables” (Verhaeren), mediante una “atmósfera luminosa, siempre móvil” en torno de los cuerpos (Mallarmé), Degas realiza de acuerdo con sus propios criterios la “visión original” común a los artistas del Impresionismo. En afinidad con la estrategia de Degas, el simbolista Maurice Denis (1870-1943) descubría en la obra de Cézanne valores constructivos de transición como “el equilibrio, la simplicidad, la austeridad y la grandeza”. Cézanne (1839-1906), ni antiguo ni moderno, tal y como era caracterizado a

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

menudo, revela la estructura de las cosas visibles bajo superficies matizadas. El propósito de “modelar con el color” –incluso los sólidos, como “el cilindro, la esfera, el cono”–, remite nuevamente a la búsqueda de lo que Proust llamó la “visión original”, la del ojo desprejuiciado y empírico confinado por la intransmisibilidad de la tradición y obligado a afirmar su peculiar visión. A partir de 1880, el motivo de la inestabilidad emerge plenamente en la obra de Cézanne, una obra donde no hay líneas ni formas taxativas, sólo oposiciones de color, un color analítico, vibrante y fuertemente sensorial ligado a la conciencia de una realidad heraclitiana, a la vez autosemejante y permanentemente fluida (*cfr.* D’Ors, [1944] 1999: 88-90).

La “visión original” es una estrategia fundamental compartida por el grupo impresionista que puede enlazar con dos temas también fundamentales enunciados en la fenomenología de Husserl (1859-1938) y desarrollados por Merleau-Ponty (1908-1961), la “reducción fenomenológica” y el “espectador imparcial”. La “reducción” es expresión de un extrañamiento que rompe la familiaridad con el mundo, una ruptura epistémica que viene a sumergir –como sucede al Elstir de Proust al privilegiar “impresión” y “visión original”– en la paradoja del “surgir inmotivado del mundo” (*cfr.* Merleau-Ponty, [1945] 1975: 10-14). Sin embargo, al no ser factible “una reducción completa”, un extrañamiento y un despertar perfectos que nos entregasen la *esencia* de la realidad verdadera, ya que “nuestras reflexiones se ubican en el flujo temporal que intentan captar”, la actividad del filósofo y la del artista es semejante a la de un perpetuo principiante, y la filosofía y el arte –ajenos a todo logro o progreso irreversible– han de volver una y otra vez sobre sus propios pasos, en pos de una supuesta “visión original” siempre fugitiva. En el Impresionismo la “reducción” conlleva, como la “visión original”, el deseo de igualar la reflexión a “la vida irrefleja de la consciencia”, es decir, un intento de hacer aparecer el mundo tal como *es*, anteriormente a todo retorno sobre nosotros mismos. La búsqueda temporal de Elstir coincide con la llevada a cabo por Monet en las series del año 1891, una y otra motivadas por la inestabilidad de lo real y preñadas de “metamorfosis” reductivas y de extrañamiento fenomenológico.

La noción de “espectador imparcial” de Husserl supone la existencia de una mirada distanciadora que recorre el mundo después de la “pérdida de lo dado por supuesto”, y presenta afinidad con la búsqueda de la “visión original”; en el Impresionismo, las percepciones no se adecuan a una racionalidad ya dada, las percepciones “se establecen”, de acuerdo con la potencialidad del Yo para devenir “espectador imparcial” y asumir las mediaciones que singularizan su propia historia. Filosofía y arte muestran que lo que acontece

no es la explicitación de un ser previo, sino una “fundación del ser” por obra de un “espectador imparcial” permanentemente solicitado por las llamadas de un mundo inacabado (*cfr.* Merleau-Ponty, [1945] 1975: 19 ss.). Los “quince minutos” de Laforgue, surcados de volubilidad perceptiva, durante los cuales la blancura del puño de la camisa corta el campo visual, se filtra accidentalmente y viene a transformar el violeta original, etc., etc., refrendan la lucidez racional y la necesaria disposición constructiva del “espectador imparcial” activo en el interior del paradigma impresionista.

2. EXPRESIONISMO, “LÓGICA DE LA SENSACIÓN”

Desde la perspectiva descrita, la transición del Impresionismo al Expresionismo es la transición de la “reducción fenomenológica” a la “lógica de la sensación”, según los términos de Deleuze (1925-1995), ([2002] 2009), una transición que comporta un descenso al cuerpo y un énfasis nuevo en el carácter somático de la vida emotiva. En el Impresionismo el Entorno es fuente, sede de la “visión original”, lugar donde situar la *esencia* pretendida de la fenomenología. En el Expresionismo, la fuente es el Yo, sede de la “lógica de la sensación”, lugar de los “estados de consciencia”, sean percepciones, sueños o alucinaciones. Deleuze ([2002] 2009: 42, 49) estudia a Francis Bacon (1909-1992) y arguye: “El color está en el cuerpo. [...] Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo”, es la fuerza del yo-cuerpo, su lucidez y su delirio, es el devenir del “yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre”, desde la proa de las sensaciones. El motivo de la inestabilidad de lo real es en el Expresionismo fuente de *action painting*. En Van Gogh (1853-1890), en Munch (1863-1944) o Soutine (1894-1943) la “lógica de la sensación” se comporta como lógica de la *action*, abriendo el mundo y llevando los gestos, la alegría y la cólera del cuerpo también abierto sobre el cuadro. En los años de emergencia del Expresionismo, Europa está fracturada en dos sistemas de alianzas hostiles, y desde 1905 hasta 1914 surgen varias crisis internacionales y dos guerras locales, a punto de desencadenar una guerra general europea. Se explica así que la cólera prevalezca sobre la alegría, cólera respecto de todas las normas y manifestaciones dogmáticas de autoridad, vividas como bloqueo y reificación del Yo proteico. La hostilidad expresionista frente a la autoridad en materia artística proviene de la identificación de norma y mediocridad. El lenguaje artístico reglamentado, vehículo ideológico de la norma, suscita repulsa por su capacidad de infiltración en la intimidad del Yo, de ahí la voluntad de expresión como voluntad de expulsión, de la interioridad conformada por la norma, y de todo lo dado por supuesto.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

La ironía benévola y alegre del siguiente pasaje de *La educación sentimental* (1869), de Flaubert (1821-1880), anticipaba por medio del impresionable Pellerin el extravío y la parálisis a los que conduce en asuntos artísticos el apego a la norma y al “reglamento”.

Pellerin leía todas las obras de estética para descubrir la verdadera teoría de la Belleza, convencido de que cuando la hubiese hallado haría obras maestras. Se rodeaba de todos los medios imaginables, de dibujos, de esculturas en escayola, de modelos, de grabados; buscaba, se desazonaba; acusaba al tiempo, a sus nervios, a su estudio, salía a la calle para encontrar la inspiración, se estremecía cuando creía haberla hallado y luego abandonaba su obra para soñar en otra que sería más bella. Atormentado así por sus ansias de gloria y perdiendo sus días en discusiones, creyendo en mil simplezas, en los sistemas, en los críticos, en la importancia de un reglamento o de una reforma en materia de arte, no había producido, a sus cincuenta años, más que bocetos. Su formidable orgullo le ponía a salvo del desánimo, pero siempre estaba irritado y en ese estado de exaltación, a la vez ficticia y natural, que constituye la naturaleza de los comediantes. (Flaubert, [1869] 2004: 83-84).

La norma canónica y la evasión de los conflictos del Yo causan la atonía y el histrionismo de Pellerin. El Expresionismo ha atajado tales causas y ha defenestrado las posiciones incondicionales, y como hizo el Impresionismo en décadas anteriores, liberado de lastres, ha planteado una vez más, de nuevo a contracorriente, en un momento en que el presagio del avance del nihilismo se vuelve plausible, la cuestión de la autenticidad, el papel de la verdad en el arte. Como se ha dicho más arriba y se constata a continuación, los artistas expresionistas manifestaron una marcada beligerancia hacia la norma y apostaron por la “lógica de la sensación”, estrategia de búsqueda de *una* verdad inasible desde el cálculo formal solidificado en modelos normativos ilimitadamente imitados. De Micheli ([1959] 1993: 93-94) destacaba como rasgo capital del Expresionismo, la “realización de la espontaneidad de la inspiración [...], cada uno a través de su propio temperamento [...] [efectuaba] la destrucción de todo canon que pudiera obstaculizar la fluida manifestación de la inspiración inmediata”. Schapiro ([1968] 1988: 182) se refería en este mismo sentido al expresionismo como “lo inmediato en la experiencia y la expresión”. Lynton (*cfr.* [1974] 2000: 33) analizaba asimismo la carga emocional y pulsional de la furia expresionista. La desafección frente a la norma unificadora desde la cual estigmatizar las desviaciones quedaba explícitamente de manifiesto en Kirchner y en Matisse. “Las reglas para una obra sólo se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, [...] nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos” (Kirchner, en De Micheli, [1959] 1993: 290). Matisse señalaba ([1908] 1978: 35), “No existen reglas al margen de los individuos: si no cualquier profesor tendría el mismo genio de Racine”.

Para Sedlmayr ([1955] 1990: 94), el Expresionismo “[B]usca lo original en el ‘proyecto’, al que no estorba ninguna reflexión y que por eso es más valioso que la perfección última. Lo busca en lo ‘primitivo’”. Bozal (1991: 158) ha subrayado un aspecto decisivo ligado a la inclinación “primitivista” del Expresionismo. El propósito del Expresionismo radica para el autor en liberar al Yo de la ley mediante la siguiente estrategia: “Eliminar el lenguaje, primero el convencionalmente establecido, luego cualesquiera que sea, para alcanzar la cosa misma”, atributo “primitivista” que puede identificarse con la “sensación”.

La eliminación de la intermediación del lenguaje normativo permitiría la efusión de la “lógica de la sensación” y una exploración directa de lo biográfico, lo biológico y lo instintivo. Para Kokoschka ([1971] 1988: 60), el objetivo era “hallar por medio de mi pintura el fundamento que me permitiera comprender mi papel en el mundo y acceder al autoconocimiento”. Saura (en Marchán, [1972] 1990: 346-347) señalaba que la acción del expresionista permitía “encontrar un soporte emocional, físico y mental no dependiente de un proceso intelectual de síntesis, transposición o eliminación. Sumirse en el gesto más elemental contra el toro de la tela blanca”, una pugna que condensa desde una óptica distinta la lógica expresionista.

El nexo entre autoexpresión espontánea y autenticidad existencial, inasible mediante preceptos, quedaba afirmado por Schapiro ([1968] 1988: 174-182): “El impulso, que por lo general no resulta fácil de ver en el esbozo, se vuelve tangible y preciso en la superficie de un lienzo gracias al trazo pintado. Vemos, por así decirlo, la huella de la emoción”, valor ligado a la “realización radical de la demanda ya antigua en el arte occidental de lo inmediato en la experiencia y la expresión.” Lynton ([1974] 2000: 36) señalaba, en relación con los aspectos autoexpresivos y autobiográficos, el modo en que la búsqueda conduce a una “explotación de la personalidad”, con un fin, la “expresión más o menos inmediata de sí mismo”. Baselitz (1938), ([1990], en Santos Auñón, 2004: 112), reclama, con un grito: “¡Que los cuadros atraviesen la garganta, que se claven en los ojos, que atenacen los corazones!”. Como el mismo artista reconoce, no hay fórmula para lograr tal desmesura, únicamente ciertos estados emocionales, fuertemente corporales, en los que la “lógica de la sensación” prolifera libremente. El desafío de sacudir y de agitar mediante una agregación de color y de forma la posición ocupada por el espectador preocupaba igualmente a Kandinsky, quien porfiaba en *significar sin representar* (cfr. [1912] 1996: 65-66).

En *El arte ensimismado* ([1963] 1993), Rubert de Ventós expone que la finalidad del Expresionismo es reducir la obra de arte a realidad física inmediata, de acuerdo con la

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

caracterización de Schapiro, y también, con la idea de expulsar y hacer “tangible” el ánimo, libre o reificado, pulsión presente en Saura y Baselitz. Para Rubert de Ventós, tres circunstancias, tres “alienaciones”, de tipo figurativo, simbólico o decorativo, vienen a impedir este propósito. La alienación *figurativa* existe cuando la obra de arte reproduce o alude a la naturaleza exterior. En ese caso, domina una apariencia que se impone a la materialidad concreta. En la alienación *simbólica* la sugestión apunta a una apariencia interior. La alienación *decorativa* remite al entorno, donde la obra puede quedar disuelta como mera decoración. Un último principio alienante procede de la estética de Heidegger. Rubert de Ventós ([1963] 1993: 36) extrae las consecuencias implícitas en el planteamiento alienante, diríamos que *positivamente* alienante, de Heidegger, al señalar que la obra entendida como “habitáculo del Ser”, hipóstasis de la tensión del Yo y del Entorno, se convierte en *visión del mundo* de un determinado grupo social. Las tres alienaciones negativas anclan la obra en la estética contemplativa e impiden toda *action*. El Expresionismo consigue superarlas, mediante la acentuación de la fisicidad del objeto y del momento de la producción. La exégesis cede entonces ante la “lógica de la sensación”.

3. CUBISMO. “VISIÓN SIMULTÁNEA”, “CONQUISTA DE LA UBICUIDAD”

El motivo de la inestabilidad de lo real generaba en el Impresionismo una estrategia investigativa centrada en la determinación de la “visión original”, y daba lugar, en el Expresionismo, a una primera reivindicación de la *action* del cuerpo y del gesto, tensados por un Entorno prebélico y enfrentados a la norma artística y a su ideología reductora. El Cubismo descubre en la forma simbólica del espacio ideal creado por la perspectiva una arraigada expresión normativa, norma y forma frente a las cuales la estrategia del Cubismo implementa, por un lado, la temporalización heterogénea del espacio a partir del principio de la “visión simultánea”, y por otro, la experiencia del mundo como totalidad a partir de la “conquista de la ubicuidad”.

Antes de tratar la ruptura del espacio-tiempo, conviene abundar en la perspectiva en tanto que instrumento de estructuración espacial. Panofsky (1892-1968) define “perspectiva” no sólo como elemento “externo” o “técnico” al servicio de la objetivación del espacio. La “perspectiva”, al ordenar las relaciones de los cuerpos en el interior de una matriz geométrica, expresa una nueva posición “simbólica” del Yo que detenta el discurso. El orden espacial perspectivo surgido a finales del siglo XV es “símbolo” y trasunto de un orden social jerárquico cuyo modelo ideológico tiene mucho de providencialista, como pone de manifiesto

el pensamiento político coetáneo, en particular, el principio de la *razón de Estado* defendido por Maquiavelo (1469-1527) y la doctrina del absolutismo monárquico y del *derecho divino* desarrollada por Hugo Grocio (1583-1645).

La “proyección perspectiva” garantiza la construcción de un espacio “racional, es decir, infinito, constante y homogéneo”. Pese a la *racionalidad* de la “proyección”, la perspectiva opera una “abstracción” de las condiciones reales en que se desenvuelve la visión humana. Como observa también Panofsky, “[L]a estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico.” La percepción empírica es un hecho “limitado y definido” por una porción específica del espacio. Si la “infinitud del espacio perceptivo” propuesta por la “perspectiva” es una “abstracción”, también lo es la “homogeneidad”. En un espacio homogéneo, desde todos los puntos pueden crearse “construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones”; sin embargo, en el espacio empírico este postulado no se realiza nunca. Lo “puntos” del espacio son simplemente indicadores de posición, y “no poseen contenido propio ni autónomo”, es decir, su existencia es “funcional y no sustancial”. La “homogeneidad” se experimenta en las primeras vanguardias como construcción ideológica ajena a la realidad del “espacio dado”. En el espacio real, “cada lugar posee su peculiaridad y valor propio”. La “abstracción” perspectiva del espacio psicofisiológico de la experiencia, norma y forma simbólica y práctica, convierte la homogeneidad y la infinitud espaciales en “*Quantum continuum*”, omitiendo con ello la diferencia que existe entre la imagen visual circunstancial, psicológicamente condicionada, y la imagen retiniana, que se dibuja mecánicamente en los ojos físicos (*cfr.* Panofsky, [1927] 1983: 8-12).

En el período histórico donde se establecen las bases de la modernidad occidental, se lograba neutralizar el “espacio psicofisiológico” y se consumaba “la objetivación del subjetivismo” (Panofsky, [1927] 1983: 49). Sin embargo, la “objetivación” no introducía necesariamente, en el “*perspicere*”, el hecho de “ver claramente” (*cfr.* Panofsky, [1927] 1983: 57). Para el estudioso ruso Pavel Florenskij (1882-1937), precursor del trabajo de Panofsky, la “perspectiva central”, o “lineal”, es una convención que requiere una reeducación funcional de los modos de ver conforme con las exigencias abstractas de la nueva *visión del mundo* impuesta en los siglos XV y XVI; Florenskij sostenía que la “perspectiva” destruye la forma de aquello que representa, ya que es un “mirar a través” mecánico ajeno a la realidad neurofisiológica de la visión. La pintura perspectivista unifica todas las representaciones del mundo, concentradas en el Yo de quien, en estas circunstancias, se ha transformado en

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

observador ideal de una realidad homogeneizada (*cfr.* Florenskij, [1919] 2005: 25-32). Según revela la reflexión de Pardo (1998, 22), el paradigma perspectivista de los siglos XV y XVI puede considerarse una apoteosis de la visión: “la perspectiva permite ver como vería un Dios que estuviera instalado fuera del mundo, [...] un mundo dominado, poseído de parte a parte en una síntesis instantánea.” En los comienzos de la Edad Moderna, el ideal perspectivo es un instrumento que conviene al poder absoluto y a su necesidad de dominio de los Estados nacionales nacientes.

En la Contemporaneidad, la inestabilidad de lo real y la “pérdida de lo dado por supuesto” heterogeneizan la experiencia del Entorno y conducen al Cubismo a un ensamble novedoso de materia y de espacio-tiempo, hecho perceptible en una imagen diagramática dedicada a los sencillos elementos cotidianos presentes en la obra de Picasso (1881-1973) *Pan y frutero sobre una mesa* (1908-1909); es este ensamble de materia y espacio-tiempo el que Husserl (1859-1938) pretende penetrar mediante la *intuición eidética*, según un célebre pasaje de *Ideas para una fenomenología pura y para una filosofía fenomenológica* (1913):

En virtud de una necesidad eidética, una conciencia empírica de la misma cosa percibida en todas sus facetas y que se confirma continuamente en sí misma de modo que no forma más que una única percepción, comporta un sistema complejo formado por una variedad ininterrumpida de apariencias y de signos; en estas variedades se dibujan por sí mismos, a través de una determinada continuidad, todos los momentos del objeto que se ofrecen en la percepción con el carácter de darse corporalmente. (Husserl, en De Micheli, [1959] 1993, 211).

El Cubismo se propone fijar en la tela “todos los momentos del objeto”, reunir la “variedad ininterrumpida de apariencias y de signos” que conforma su específica espacio-temporalidad. Kahnweiler (1884-1979) testimonia el alcance de los grandes cambios tecnocientíficos que impulsaron las prácticas del Cubismo al señalar que estaba surgiendo, en los comienzos del siglo XX, la “transformación más radical que se conoce [en la historia]”. Paul Valéry (1871-1945) muestra en “La conquista de la ubicuidad” (1929) que materia y espacio-tiempo, desde la “revolución” cubista, adquirieron nuevo significado y nuevo valor. El tiempo y el espacio se comprimen y pueden manipularse, como en la escena de un sueño. En una anticipación de la capilaridad de la tecnología, el autor afirma que la imagen “adquirirá una especie de ubicuidad”, siendo factible asimismo la “distribución de Realidad Sensible a domicilio.” ([1929] 1999: 131-132). Y agrega ([1929] 1999: 133): “Un sol que se pone en el Pacífico o un Tiziano que está en Madrid no vienen aún a pintarse en el muro de nuestro cuarto con la misma fuerza y verosimilitud con que recibimos una sinfonía. Todo se andará.” La espléndida visión de Valéry arraiga en la “simultaneidad”, practicada por el

Cubismo desde 1907.

Traducida a la experiencia espacio-temporal de las artes plásticas de principios de siglo XX, la “ubicuidad” de la imagen cubista teorizada por Valéry supone, lo ha señalado Berger (1926) ([1969] 1990: 156), que, “[P]or primera vez, el mundo, como totalidad, dejó de ser una abstracción y se hizo *imaginable*”. Berger prosigue:

El poder y el conocimiento humano se ampliaron de una forma asombrosa a través del tiempo y el espacio. [...] el hombre se vio entonces con la capacidad de *extenderse* indefinidamente allende lo inmediato: se apoderó del territorio espacial y temporal en el que hasta entonces se había supuesto la existencia de Dios. ([1969] 1990: 157).

El espacio-tiempo de la imagen mostró una extremada sensibilidad a estos fenómenos, infraestructurales, cabría decir, y acusó una fuerte “transformación”. El espacio se hizo soporte de “relaciones”, antes que de contenidos y de formas. Para Berger, el Cubismo revela “procesos”, y se aleja de este modo de la representación naturalista, centrada en “entidades estáticas”. La representación pasa a segundo término a causa de la importancia que adquiere la procesualidad, la temporalización de la forma plástica y lo que podría denominarse la “visión simultánea” de “todos los momentos del objeto”, fusión de puntos de vista múltiples en una sola imagen, una posición que lleva a experimentar el mundo como “presente continuo”, un presente en el que “todo se aprehende a un tiempo y siempre”, según expresaba Roger Shattuck (1923-2005). En este sentido, el Cubismo, con el “simultaneísmo”, “se esforzó por revelar todo el universo en su unidad potencial en un momento del tiempo [...], [y así] registraba la mayor porción posible del universo mediante la ampliación de la propia conciencia.” (Shattuck, [1955] 1991: 285-287). El Cubismo es el momento *clásico* de la nueva y naciente representación del espacio-tiempo en la era de la “ubicuidad”, una era en la cual el espacio se hace sede de procesos inéditos de simultaneidad y de yuxtaposición, con los que reflejar, ordenar y propagar la experiencia de la “ubicuidad”, el “*extenderse* indefinidamente allende lo inmediato”, según Berger.

Rudolf Arnheim (1904-2007), en *Arte y percepción visual* ([1954] 1994), se ha ocupado del Cubismo y del espacio del arte contemporáneo en términos de *tensión*. Para Arnheim, en el Cubismo hay “choque” y “contradicción”, aunque finalmente, también, frágil “equilibrio” y “apariencia de unidad”, aspectos que apelan directamente a las fuerzas constitutivas del Yo contemporáneo, tensado por la inestabilidad de lo real:

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

Los cubistas [...] quisieron retratar el mundo moderno como juego precario de unidades independientes, cada una de ellas coherente y legítima en sí, pero desvinculada de las coordenadas espaciales que rigen sus vecinas. [...] buscaron deliberadamente los choques visuales, las contradicciones y las interferencias mutuas resultantes. [...] Perseguían [...] la incompatibilidad inherente al propio espacio total. [...] No se pretende que [las unidades aisladas] sean vistas como partes de un todo continuo, sino como individualidades pequeñas y autónomas, que se entrecruzan ciegamente. [...] Al ser forzadas a la simultaneidad espacial, las unidades individuales no pueden reemplazarse entre sí como las escenas de una película, sino que han de desmentir recíprocamente su solidez. Desde el punto de vista de cada una de ellas, las demás son irreales. Sólo un delicado equilibrio de las innumerables fuerzas [...] puede suministrar una apariencia de unidad. (Arnheim, [1954] 1994: 332-334).

En *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* (1913)⁸, Apollinaire (1880-1918) escribía: “la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas”. La “cuarta dimensión” es efecto de lo que Arnheim considera los “choques visuales, las contradicciones y las interferencias” de los procesos y relaciones diagramados por el Cubismo. Apollinaire añadía ([1913] 1994: 21-22), “Es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito, y da plasticidad a los objetos.”

La vinculación de Cubismo y “cuarta dimensión” se debe, en efecto, a Apollinaire, quien presentó esta idea en una conferencia de 1911, glosada más tarde en “La nueva pintura”, versión temprana del capítulo tercero de *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* (1913). Albert Gleizes (1881-1953), en *Sobre el cubismo y los medios para comprenderlo* (1912), explicaba que el Cubismo no se comprendería partiendo de la geometría tradicional, sino desde la geometría no euclidiana de Bernhard Riemann (1826-1866). Por esos años, impregnado del nuevo clima, Marcel Duchamp (1887-1968) comenzaba a escribir sus notas preparatorias del *Gran Vidrio*, explorando la creación de una “Novia tetradimensional” (cfr. Solana, 1997: 333).

El recurso a la “cuarta dimensión” y a las geometrías no-euclidianas respondía al afán de incluir en el cuadro distintos puntos de vista simultáneos sobre un mismo objeto, sin acudir a las perspectivas central e isométrica. En el fondo se trataba de emanciparse del dominio del espacio visual normativo de la perspectiva, como ha indicado Golding.

Los cubistas opusieron al sistema perspectivo que había gobernado la pintura europea desde el Renacimiento el derecho del pintor a moverse libremente alrededor del motivo e incorporar en su representación las informaciones adquiridas por la experiencia y el conocimiento previos. Por vez

⁸ La primera edición de *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* se publicó en 1913, y corrió a cargo de Figuière, en París. *Alcools*, el volumen que reúne algunos de los mejores poemas de Apollinaire, apareció el mismo año, poco después de *Les peintres cubistes*, con un retrato cubista del autor en la portada, realizado por Picasso.

primera en la historia del arte, el espacio se representó como una entidad real y tangible, casi podríamos decir que ‘pictórica’, de igual modo que los objetos a los que rodea. (Golding, [1988] 1993: 174).

En el seno de los procedimientos analítico (“moverse libremente alrededor del motivo”) y sintético del Cubismo (incorporación de “informaciones adquiridas por la experiencia y el conocimiento previos”), el “conocimiento” precedente, junto con lo directamente observado, produce un espacio-cosa, un espacio fenoménico, “entidad real y tangible”, donde convergen los principios de la simultaneidad y de la de yuxtaposición, que en adelante no dejarán de acentuarse en pos de la “conquista de la ubicuidad”, perseguida también, en años posteriores, por el Futurismo, el Neoplasticismo, el Dadaísmo y el Surrealismo.

Cabe concluir señalando que la inestabilidad de lo real en el período de las primeras vanguardias actúa como motivo convulsionante que desestabiliza “lo dado por supuesto” acerca del Yo y del Entorno. Impresionismo, Expresionismo y Cubismo implementaron estrategias diferenciadas ante el motivo indicado, un respuesta dispar que puede sistematizarse mediante dos categorías todavía en proceso de definición, las Vanguardias del Yo –Impresionismo- y las Vanguardias del Entorno –Expresionismo, Cubismo-. Deseamos seguir depurando en el marco de la *Teoría de motivos y estrategias* los criterios utilizados en las páginas anteriores con el fin de determinar, en trabajos futuros, los motivos que explican la aparición de las nuevas Vanguardias del Yo –Dadaísmo, Surrealismo- y del Entorno - Futurismo, Neoplasticismo, Constructivismo-.

Referencias bibliográficas:

[Entre corchetes se incluye la fecha de la primera edición en lengua original]

- BERENGUER, Á. (2007), “Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”, *Teatro. Revista de estudios escénicos*, nº 21, Ateneo de Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 13-29.
- BERGER, J. ([1969] 1990), *El sentido de la vista*, Madrid: Alianza Forma.

JOSÉ ALBERTO CONDERANA CERRILLO

- BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. ([1995] 1997), *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*, Barcelona: Paidós.
- BOZAL, V. (1991), *Los diez primeros años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid: Visor-La Balsa de la Medusa.
- CONDERANA, J. A. (2010), *El espacio de la representación. Arquitectura, artes plásticas, performance y ceremonia teatral*, Madrid: Quiasmo.
- DELEUZE, G. ([2002] 2009), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena libros.
- DE MICHELI, M. ([1959] 1993), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.
- D'ORS, E. ([1944] 1999), *Cézanne*, Barcelona: El Acantilado.
- ECO, U. y DE MICHELE, G. ([2004] 2004), *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen.
- FLAUBERT, G. ([1869] 2004), *La educación sentimental*, Madrid: Alianza Editorial.
- FLORENSKIJ, P. ([1919] 2005), *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela.
- GOLDING, J. ([1988] 1993), *El cubismo. Una historia y un análisis (1907-1914)*, Madrid: Alianza Forma.
- KANDINSKY, V. ([1912] 1996), *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona: Paidós.
- KOKOSCHKA, O. ([1971] 1988): *Mi Vida*, Tusquets: Barcelona.
- LYNTON, N. ([1974] 2000), "Expresionismo", en STANGOS, N. (ed.), *Conceptos del arte moderno*, Barcelona: Destino, pp. 33-52.
- MARCHÁN, S. ([1972] 1990), *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal.
- MATISSE, H., ([1908] 1978), *Sobre arte*, Barcelona: Barral.
- MERLEAU PONTY, M. ([1945] 1975), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- PARDO, J. L. (1998), "Naturaleza y arte al final del siglo XX. Ensayo sobre la falta de significado", en *Hombre y máquinas. Realidad y representación*, Cuadernos Arteleku, nº 13, Guipúzcoa, pp. 9-46.
- PANOFSKY, E. ([1927] 1983), *La perspectiva como "forma simbólica"*, Tusquets: Barcelona.
- PROUST, M. ([1919-1927] 1985), *En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid: Alianza editorial.
- REWALD, J. ([1961] 1994), *Historia del impresionismo*, Barcelona: Seix Barral.
- RUBERT DE VENTÓS, X. ([1963] 1993), *El arte ensimismado*, Barcelona: Nexos.
- SANTOS AUÑÓN, M. J. (2004), *Neoexpresionismo alemán*, San Sebastián: Nerea.

REVISTA TEATRO Nº 24 PRIMAVERA 2012

SCHAPIRO, M. ([1968] 1988), *El arte moderno*, Madrid: Alianza Editorial.

SHATTUCK, R. ([1955] 1991), *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Madrid: Visor.

SEDLMAYR, H. ([1955] 1990), *La revolución del arte moderno*, Madrid: Mondadori.

SOLANA, G. (ed., 1997), *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid: Siruela.