

La rueda en el arte del siglo XX
Norberto González Jiménez
CES Felipe II
Universidad Complutense de Madrid
Escuela Superior de Arquitectura y Tecnología
Universidad Camilo José Cela de Madrid

Resumen: Análisis y desarrollo conceptual e histórico de la imagen de la rueda en algunos de los movimientos más representativos del arte del siglo XX, desde la aparición del ferrocarril como representación de la máquina en movimiento a mediados del siglo XIX, hasta los revisionismos de postvanguardia en la década de los noventa del siglo pasado.

Palabras clave: Pintura, automóvil, historia, arte.

Wheels in the art of the 20th century

Abstract: Analysis and conceptual and historic development of the wheel image in some of the most representative art tendencies of the 20th century. Since the earlier appearances of the railroad as a representation of the machine in movement in the middle of the 19th century to the new art tendencies of post-vanguards in the ninety decade of last century.

Keywords: Painting, automobile, history, art.

El hombre y el automóvil en el arte del siglo XX

Frente a la clasificación tradicional nominal *hegeliana*, el ensayo a continuación presenta una construcción de acontecimientos desarrollados paralelamente a las tendencias artísticas, cuestionando la situación espacio-temporal de los “ismos”, materializados en tendencias artísticas oficializadas.

Desde un punto de vista estructuralista, los movimientos artísticos de vanguardia, planteados a partir de una óptica cronológica, tienden a delimitar “lo que se excluye más que lo que se incluye”, secuenciando un hecho después de otro así como un hecho que supera al siguiente, perdiéndose así para el espectador la posibilidad de establecer relaciones sensibles entre las distintas manifestaciones o ejemplos puntuales localizados en los distintos movimientos artísticos, independientemente de su ubicación temporal o cronológica en la historia del arte.¹

A este efecto, el planteamiento estético y conceptual de esta investigación tiene su génesis en la experiencia personal, canalizada hacia el terreno de la actividad artística, con el objeto de situar en el espacio concreto del conocimiento activo el marco idóneo del que partir para analizar algunos conceptos estéticos desarrollados a lo largo del siglo XX, con la pretensión de proponer de forma experimental un enfoque alternativo a la hora de establecer un recorrido por la historia del arte más reciente.

¹

El resultado pretende ser un breve recorrido parcial e intencionado por algunos ejemplos significativos de la historia del arte, a través de un modelo no tanto basado en el tiempo cronológico histórico lineal, sino inscrito a partir de un marco de estructura circular, psicológico y anacrónico, basado principalmente en relaciones sensibles y formales entre las imágenes escogidas, tomadas todas ellas como conjunto subjetivo de “restos” pertenecientes a la memoria visual y colectiva de los últimos doscientos años de historia del arte.

En este sentido, el hilo conductor de este discurso parte de la sustitución de la metáfora de la narración tradicional por la metáfora de la visión a partir de un efecto producido por el “choque de las imágenes”. Tomando una expresión del filósofo alemán Walter Benjamin, se trataría de “cepillar la historia a contrapelo”², con un sentido de montaje de imágenes portadoras de “aura”. Imágenes con una “trama singular de espacio y tiempo” o todo aquel “conjunto de imágenes que surgidas de la memoria involuntaria que tienden a agruparse en un solo concepto atemporal”. La elección de las imágenes que articulan este discurso posee la característica común de la conexión de sensaciones subjetivas afines, independientemente del hecho temporal de su concepción como obras artísticas, pertenecientes a la historia cronológica y lineal.

Todo aquello que proviene del universo sensible y se materializa en una idea, extiende sus lazos de conexión y forma su propia colección de imágenes. Las imágenes quedan conectadas entre sí y sin quererlo, forman parte de algo concreto que las engloba, que las hace partícipes unas de otras, que las une, que las distingue de las demás, que las convierte en imágenes atemporales, universales, imágenes dialécticas.³ (Benjamin, W., 1989, p. 231)

De esta manera, el concepto de “aura” como “la aparición de una lejanía por cercano que pudiera estar lo que la evoca” nos habla de una memoria colectiva no como mera colección de recuerdos, sino como un inmenso “remolino” en el que los tiempos se juntan, un origen en última instancia, materializado visualmente en el choque de imágenes que comparte ese concepto aurático⁴ (FIGURA 1).



FIGURA 1. A la izquierda: Foro Romano. Fotografía del autor. Roma. 2000. A la derecha: Desguace de automóviles. Fotografía del autor. Madrid. 2000

La elección intencionada de imágenes pertenecientes a la historia del arte y la revisión crítica de algunos de los conceptos que han definido la belleza relativa a lo largo de la historia de la pintura en los dos últimos siglos dan como resultado la reinterpretación del modelo lineal hacia su transformación en un modelo de secuencia más próximo a lo que podríamos denominar un planteamiento estructural de historia circular.

Entre la belleza eterna, inmutable y universal y lo efímero transitorio de cada momento presente, Baudelaire proponía una definición abierta a su transformación aleatoria y contextualizada, atendiendo a los cambios de pensamiento y comportamiento que articulan los valores propios de un colectivo social en cada momento determinado, conservando una parte inmutable construida a partir de los valores universales e invariables del hombre. Desde este punto de vista, nos encontraríamos ante una parte de la historia de la modernidad en movimiento circular continuo, por un lado, y, por otro, una parte universal, atemporal y estática.⁵

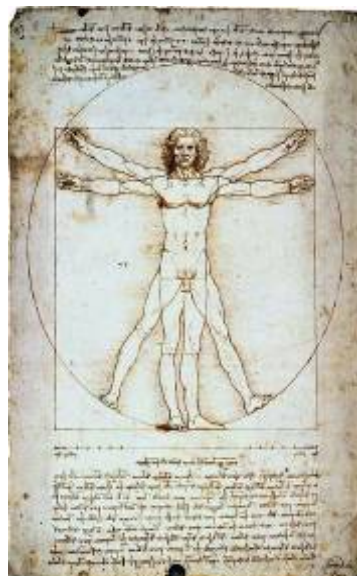


FIGURA 2. *El hombre de Vitrubio*. Leonardo da Vinci.

Se trata de un planteamiento de estructura circular, que introduce el objeto “rueda”, como metáfora y símbolo de movimiento continuo. Por un lado, como icono plástico de la sociedad postmoderna de la cultura contemporánea actual y, por otro, como elemento geométrico universal y atemporal, el círculo como símbolo de la perfección natural de la belleza clásica y renacentista, en un intento por extraer, a la manera baudelairiana “lo eterno de lo transitorio” de la historia del arte reciente.

Asimismo, el elemento “rueda-círculo” aparece de forma simbólica en este discurso como parte integrante de una estructura global: “la máquina-automóvil”. Y a través de ella se estudia la relación y el diálogo con el hombre, presente en algunas de las manifestaciones artísticas procedentes de las tendencias artísticas más importantes del arte del siglo XX.

En occidente, el círculo como forma geométrica esencial aparece ya en los periodos romano, renacentista y neoclásico, en las figuras de Sandro Botticelli, Miguel Angel Buonarroti o Leonardo Da Vinci (*El hombre de vitrubio*) (FIGURA 2).

Giorgio Vasari nos habla de la excelencia del pintor renacentista en su obra *Vidas de grandes artistas* con el relato de Giotto, cuando el Papa Benedicto IX acudió a él para que le demostrara su habilidad técnica y manual, antes de encargarle las pinturas de la Basílica de San Pedro:

Hízole una reverencia el pintor, y, tomando un pincel que impregnó de bermellón, trazó en un cartón, sin vacilar y en un abrir y cerrar de ojos, un gran círculo tan perfecto como si lo hubiese hecho despaciosamente y con un compás.⁶ (Vasari, G., 1996, p. 10 y 11)

Giotto realiza un alarde en su demostración, representando un círculo a mano alzada, como símbolo de la perfección y cualidad de excelencia del maestro pintor del Renacimiento.

Tu sei piu tondo que l'ò del Giotto. La anécdota de Vasari ilustra de forma simbólica la utilización del círculo como elemento compositivo y símbolo básico en el discurso estético y conceptual de algunos de los artistas más significativos de la historia de la pintura moderna.

Posteriormente, a mediados del siglo XVII, podemos apreciar el singular antecedente que nos ofrece Velázquez en el cuadro de *Las Hilanderas* (FIGURA 3), donde, de forma sorprendentemente visionaria, el pintor español muestra un singular punto de partida simbólico desde el punto de vista del movimiento continuo de una rueda, anticipándose a los parámetros visuales de la excelencia en la representación pictórica manual, basándose en los preceptos que llegarán posteriormente, a finales del siglo XIX, con el desarrollo de la fotografía y de la imagen cinética y su influencia en la pintura contemporánea. El cuadro de Velázquez nos introduce en el movimiento estroboscópico y continuo de la estructura circular de una rueda, doscientos años antes de que el ojo del hombre moderno pudiera sintetizar el mecanismo de la visión que aportarán los primeros mecanismos de reproducción y transformación mecánica de la imagen.



FIGURA 3. Diego Velázquez. *Las hilanderas*. 220 X 289. 1657?. Museo del Prado. Madrid. (Detalle)

“Ruedas que nos llevan de ida y vuelta”

A lo largo de la historia de la pintura del siglo XX, el círculo es utilizado como elemento formal básico en la composición pictórica, apareciendo como metáfora de la era posindustrial a principios del siglo XX. Las corrientes artísticas de la primera mitad del siglo XX retomaron también el motivo circular para diferenciar zonas de color. Ya en la segunda mitad del siglo pasado el Arte Geométrico, el Op, el Pop, el Minimal y el Land Art volverán sobre el motivo circular a partir de distintas interpretaciones y posicionamientos estéticos y conceptuales.

En las culturas orientales, el círculo o “mandala”, (según el significado atribuido por las lenguas procedentes del antiguo indio), posee ciertas connotaciones de simbolismo cosmogónico, que nos acercan a la idea de vacío, relacionado con el concepto de meditación sobre el movimiento infinito e hipnótico del funcionamiento de la mente humana en un estado superior.

En el primer tercio del siglo XX, Francis Picabia utilizó la metáfora del círculo como excusa para elaborar su idea y obras a partir de oposiciones conceptuales, contradicciones, impulsadas por el movimiento sin fin de la estructura circular y el funcionamiento del subconsciente humano a través de la idea de la máquina, reflejo y metáfora del desarrollo industrial de finales del siglo XIX en Europa. La marca de una tentativa general de reconciliación de opuestos alientos en una obra que surge a partir de contradicciones que se resuelven en una suerte de feliz y original fusión:

Se le debe además una imaginativa parábola del apátrida: “Quisiera hallar un ingeniero que pudiera realizar mi última invención. Montar círculos alrededor de la tierra con palacios que girasen sobre sí mismos para que sin salir de la habitación pudiéramos dar la vuelta al mundo o mejor ver cómo éste hace su giro de veinticuatro horas: El Cairo, Nueva York, Brooklyn y River

Side, París, el Sena... Desde luego los habitantes de tales círculos beneficiarían de la condición de apatridas”.⁷ (Borrás, M.L. y Bartolomeu M., 1995, p. 10)

Partiendo de la idea del círculo como imagen del movimiento continuo del engranaje de una máquina, y a partir del Collage, técnica Dadá y luego surrealista por excelencia se nos presenta en la obra de Picabia como una suerte de conjunción de elementos heterogéneos reunidos en aproximaciones inesperadas, ya sea para favorecer el azar o con voluntad de confusión sistemática, concluyendo en la forma circular la idea de un conjunto como una amalgama, un híbrido, un mestizaje.

“La rueda como parte de la máquina del pensamiento”

Las primeras manifestaciones artísticas de Picabia publicadas en torno a la contraposición conceptual entre la máquina y lo humano utilizando el concepto de la estructura cerrada del círculo aparecieron en el verano de 1915. Se trataba en realidad de cinco retratos, cinco personas “de su círculo” representadas por máquinas subtituladas con una leyenda rebuscada que ha resultado proceder de las páginas rosas o de los modismos, del Petit Larousse, como detalla William Camfield en su texto de este mismo catálogo.⁸

El paralelismo entre el determinismo de la máquina y de la conducta humana, en especial en

el aspecto sexual, preocupaba a ambos (M. Duchamp y F. Picabia) por igual y era tema de sus especulaciones. La novia (mariée para Duchamp) y el soltero o *célibataire* se ven interconectados y han de repetir el acto sexual una y otra vez sin fin, dentro del movimiento interminable de un círculo.

Sus poemas y sus máquinas le tientan a profundizar en la geometría a partir precisamente del círculo al que venía considerando desde hacía años como símbolo del principio y fin de todas las cosas, como reflejan las diferentes ruedas y ruletas de sus máquinas desde 1916. (Novia, *Fille née, sans mère* (“Hija nacida sin madre”) (FIGURA 6) o *Le Fiancé* (“El novio”) (FIGURA 4).

Así, en una foto histórica de 1920 André Breton aparece con el cuerpo cubierto por una gran pieza de Picabia que es un círculo en forma de diana (FIGURA 5). El año siguiente Picabia presentaba al Salón de Otoño *Les yeux chauds*

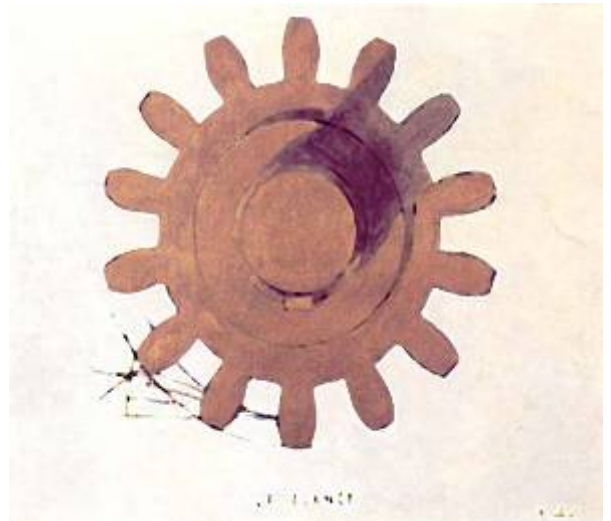


FIGURA 4. Francis Picabia. *Le fiancé* (“El novio”). 1916. Óleo y gouache sobre papel. 25 X 33 cm. Musée d’Art Moderne, Saint Etienne.



FIGURA 5. Francis Picabia. *Optophone I*. (“Optófono I”) 1922. Acuarela sobre papel. 72 X 60 cm. Colección particular.

(“Los ojos calientes”), un diagrama con dos circunferencias interconectadas. Un diario descubría que Picabia había copiado el esquema de un ingeniero, lo que le daba pie a marcar una vez más su postura contra el arte académico preguntando cuál era “la diferencia entre copiar el diseño de un ingeniero y copiar manzanas.”

La noción de la máquina como la genialidad del mundo moderno en las obras de Picabia se había gestado tras una amplia exposición a los conceptos y a las imágenes de maquinaria en la cultura moderna, en la obra de artistas como los futuristas italianos, Giorgio de Chirico y sobre todo, Marcel Duchamp; en los escritos de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Gaston de Pawlowsky, Alfred Jarr y Raymond Roussel. Cada uno de estos artistas/autores contribuyó al contexto en el que Picabia formuló su concepto clave de las máquinas como formas simbólicas.

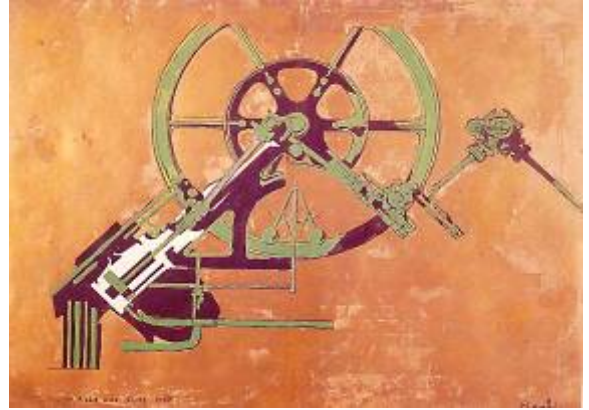


FIGURA 6. Francis Picabia. *Fille née sans mère* (“Hija nacida sin madre”), 1916-18. Gouache y óleo sobre papel. 50 X 65 cm. Scottish National Gallery of Modern Art. Edimburgo.

La máquina se ha convertido... en una parte de la vida humana, tal vez incluso en su alma. En la búsqueda de formas mediante las que interpretamos ideas o a través de las cuales exponemos características humanas, he dado finalmente con la forma de apariencia más brillantemente plástica y cargada de simbolismo. He reclutado a la maquinaria del mundo moderno...quiero decir... para trabajar sobre ella... hasta que alcance la cima del simbolismo mecánico.⁹ (Borrás, M.L. y Bartolomeu M., 1995, p. 11)

Estamos viviendo en la edad de la máquina. Ella posee miembros que actúan; pulmones que respiran; un corazón que late, un sistema nervioso a través de cual fluye la electricidad. El fonógrafo es la imagen de la voz del hombre; la cámara, la imagen de su ojo. La máquina es su “hija sin madre”... Después de construir la máquina en su propia imagen; ha convertido su ideal humano en mecanomórfico.”¹⁰ (Borrás, M.L. y Bartolomeu M., 1995, p. 12)

Picabia se inspiró directamente en los motores que realizaba gustosamente en el garaje, pero también en los diagramas de manuales de electricidad o de mecánica. Los textos de estos manuales son objeto del mismo proceso de apropiación. Para componer los juegos de palabras e inventar los títulos o los fragmentos poéticos que a menudo inscribía en la imagen misma, o justo encima, hizo uso de la terminología de esos manuales. Los títulos, las inscripciones de las obras mecanomórficas constituyen verdaderas desviaciones semánticas, “abusos del lenguaje”, y carambolas “automáticas” –entre significantes y significados– que podrían calificarse de *ready-mades* lingüísticos.

Cómo funciona es la única cuestión. El esquizoanálisis renuncia a toda interpretación, porque renuncia deliberadamente a descubrir un material inconsciente: el inconsciente no quiere decir nada. En cambio, el inconsciente hace máquinas, que son las del deseo y cuyo uso y funcionamiento descubre el esquizoanálisis en la inmanencia en las máquinas sociales. El inconsciente no dice nada, máquina: No es expresivo o representativo, sino productivo. Un símbolo es únicamente una máquina social que funciona como máquina deseante, una máquina deseante que funciona en la máquina social, una inversión de la máquina social por el deseo.¹¹ (Borrás, M.L. y Bartolomeu M., 1995, p. 10).

La máquina en la obra de Picabia funciona como metáfora del funcionamiento del cerebro humano y el inconsciente. Entre la razón y la emoción, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, máquinas, automóviles, engranajes y ruedas circulares funcionan en el arte como símbolos de la maquinización del hombre a principios del siglo XX.

Durante la década de los sesenta, Wolf Vostell y Salvador Dalí realizaron obras conjuntas en torno a esta dualidad, utilizando los cánones de la belleza clásica en contraposición con los nuevos aspectos de la cultura posindustrial, creando objetos híbridos, entre lo humano y la máquina, como imágenes dialécticas entre el pasado y el presente, estableciendo un diálogo visual, cuestionando los valores de la belleza natural y la perfección idealizada en la cultura clásica, introduciendo los objetos generados por la cultura de masas y sus objetos de deseo por definición, es decir, los productos de consumo (FIGURA 7). Entre la herencia de la cultura clásica y los sistemas de comunicación de la cultura de masas, Vostell y Dalí establecen un diálogo en torno a los objetos fetiches de deseo desde el pasado más remoto hasta el presente más cercano.



FIGURA 7. A la izquierda: *Esclavo Michelín*, de Salvador Dalí. A la derecha: *Venus Cadillac*, de Wolf Vostell.

“Geometría rodante”

Eficiente y agradable a la vista, el rodamiento de bolas (FIGURA 8), podría ser un también un emblema de esta era “maquinista circular” entre las décadas de 1920 y 1930, cuando tanto los diseñadores industriales como los consumidores manifestaron un interés renovado por el aspecto y estilo de los productos comerciales. Hasta los elementos de máquinas podían ser apreciados por su belleza, que emanaba de la pureza de la geometría abstracta. Para los modernos el buen diseño era esencial para la mejora de la sociedad y en 1934 este rodamiento de bolas fue una de las primeras obras que entraron en la colección de diseño del Museum of Modern Art de Nueva York.



FIGURA 8. Sven Wingquist, Suecia, 1876-1959. Rodamiento de bolas de autalineación. 1907. Acero cromado 4,4 X 21,6 cm (diám.) Fabricante Skf Industries, Inc, EE. UU. Donación del fabricante.



FIGURA 9. Peter Stampfly. *Cavallino Sport 200 Avec trace Au Musée Galliera*. 223 X 521. Collection de la Fondation Arc-en-Ciel. Hara Museum. Tokio. Japón.

Diseñado por Wingquist, este robusto rodamiento de acero está formado por una doble serie de bolas en un anillo. Este tipo era estructuralmente superior al rodamiento deslizante, que malgastaba energía en realinear los árboles de máquinas desalineados en la

cadena de montaje. Dentro del proceso de fabricación, la autoalineación del rodamiento de bolas hacía de él un producto superior porque admitía cierto grado de desalineamiento sin perder resistencia.



FIGURA 10. Peter Stämpfli. Proyectos de arte público. A la izquierda: Fotomontaje para el proyecto de Mur-pignon de l'immeuble du Tagesanzeiger, Zurich, 1983. A la derecha: Empreinte de pneu S 155, Instalación definitiva en el parque de Petit-Leroy. Chevilly-Laure, 1989.

La idea del elemento geométrico círculo como símbolo de movimiento continuo desde el pensamiento racional de la era de la maquinización occidental en el primer tercio del siglo XX, fue también traducida plásticamente, dentro de los preceptos del Arte Geométrico o el Pop-Art durante los años posteriores a partir de la geometría artificial existente de forma intrínseca en las ruedas de los automóviles, como descomposición física del círculo en una línea recta, a partir del ritmo visual y del juego cromático de la huellas de los neumáticos transferidas sobre el asfalto, es

decir, la transferencia de la rueda sobre una superficie plana (FIGURA 9).

Artistas como el sueco Peter Stämpfli convirtieron el objeto circular de consumo "rueda" en una extensa fuente de recursos estéticos, a partir de su naturaleza geométrica, aséptica y despersonalizada, y su traducción a los preceptos plásticos de la tradición del arte geométrico heredados del constructivismo ruso de los primeros años de vanguardia histórica. La "rueda" como símbolo universal de la era de la industrialización y la cultura del automóvil de la sociedad de consumo (FIGURAS 9, 10, 11 y 12)



FIGURA 11. A la izquierda: Peter Stämpfli. *Town & Country n°2*. 1972. Óleo sobre lienzo. 3561 X 215 cm. Colección particular. Sobre estas líneas: Peter Stämpfli. *Nylon*. 1973. Grafito sobre papel. 115 X 216 cm. Colección particular.



FIGURA 12. Peter Stämpfli. De izquierda a derecha y de arriba abajo: *G 20 Pilote* 1975 . Óleo sobre tabla 238 X 268,5 cm. Centre Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne. Paris. Adquisición en 1986. *Diagonal*. 1978. Mina de plomo sobre papel. 157 X 108 cm. Centre Georges Pompidou, Paris. Musée National d'art Moderne. Adquisición en 1978. *Cintra*. 1985. Óleo sobre tabla. 160 X 158 cm. Colección particular; *MS+4*. 2000. Acrílico sobre tabla. Colección particular.

“Ruedas con memoria”

Desde una aproximación plástica distinta a Stämpfli, Robert Rauschenberg utiliza el elemento circular “rueda” como parte de su discurso estético en sus ensamblajes de objetos procedentes también de la sociedad de consumo, dando protagonismo a las cualidades estéticas que el tiempo refleja y marca en los objetos que utiliza para la creación de sus

“combined paintings”. Objetos viejos, cargados de la memoria del uso que han tenido durante su utilización en la vida real, y que Rauschenberg recontextualiza para ser elevados a la categoría de arte (FIGURA 13). En la década de los noventa, el concepto

circular asociado a la memoria o la acumulación de huellas del pasado puede verse reflejado en obras como *Mes Voeux* (“Mis deseos”) (FIGURA 14), de Annete Messenger. Esta obra aglutina cientos de fotografías que presentan pequeñas porciones del cuerpo humano: bocas, orejas, pies, narices, genitales, manos, senos, etcétera. Cada una cuelga de un cordel, juntándose con las otras y en parte tapándose. Unidas forman un denso círculo cuyo diámetro es apenas mayor que la altura de una persona o la envergadura de sus brazos, estableciendo un paralelismo formal con *El hombre de*

Vitrubio de Leonardo Da Vinci (FIGURA 2). Los elementos individuales –masculinos y femeninos, viejos y jóvenes, seductores y repelentes– constituyen una totalidad que es mayor que la suma de sus partes. Sus identidades físicas, psicológicas y sexuales se mezclan en una diversidad inagotable de relaciones imprevisibles, que entre todas arrollan las pautas estables de nuestras organizaciones habituales.

Los deseos de Messenger podrían ser las devociones apasionadas del amor sexual o las ofrendas votivas de una antigua religión colgadas en una capilla para pedir la curación de un ojo o un miembro enfermo. Esas alusiones divergentes se funden en esta obra híbrida, en parte fotografía y en parte escultura, inscrita en un círculo como elemento geométrico básico, que recuerda de forma dialéctica a los círculos y máquinas sexuales de Picabia de principios del siglo XX.



FIGURA 14. Annete Messenger. Francia. Nacida en 1943. *Mes Voeux* (“Mis deseos”) 1988-1991. Copias en papel gelatina de plata bajo cristal y cuerdas, conjunto 336,2 X 200 cm. Donación de la Peter Norton Family Foundation.



FIGURA 13. Robert Rauschenberg. De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Untitled. (Venetian)* 1973. (Sin título (Veneciana)). *Neumático y palo*. 278,1 X 67,3 X 48,3 cm; *Eco-Echo IV*. 1992-1993. Acrílico y acrílico serigrafiado sobre aluminio y Lexan, con motor accionado por sonar, rueda de bicicleta y base de acero. 224,8 X 186,7 X 72,4 cm. *Automobile Tire Print*. 1951. (Impresión de neumático de automóvil. Pintura decorativa sobre veinte hojas de papel montado sobre tela., 42 X 671 cm (totalmente extendida).

“Ruedas gastadas”. La rueda como elemento de reciclaje en el arte y en el diseño industrial

A finales de la década de los setenta, comenzaron a hacerse tangibles en las sociedades capitalistas las consecuencias del positivismo industrializador y el incremento del consumo de recursos naturales de las décadas anteriores. La orientación económica hacia la producción de objetos prácticos con el menor coste posible dirigió a los artistas plásticos y diseñadores hacia

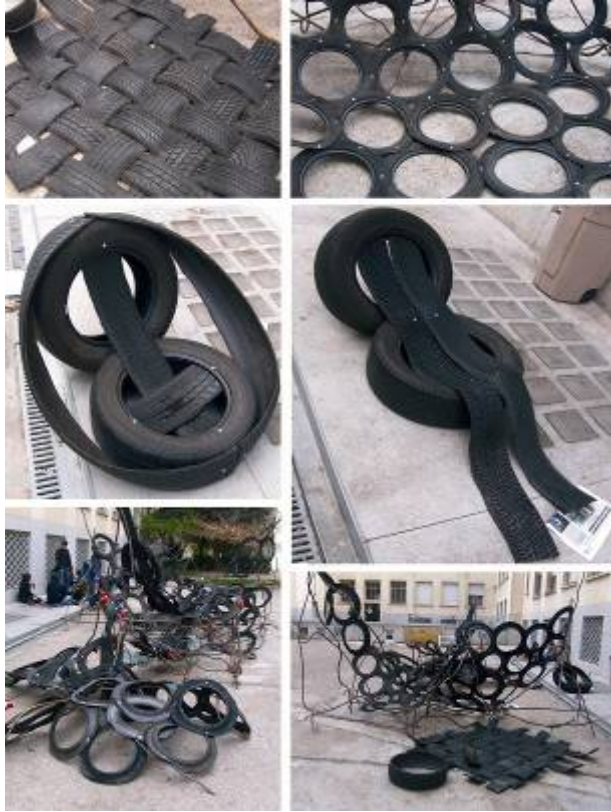


FIGURA 17. Mobiliario urbano construido con ruedas de automóvil recicladas. Instalación en el patio de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid. 2005.



FIGURA 15. Frank O. Ghery. Estados Unidos. Canadá. 1929. Chaise Longue Bubbles. 1987. Cartón corrugado con tratamiento ignífugo, 70,05 X 73,07 X 194 cm. Fabricante: Naw Cuity Eions, EEUU. Kenneth Walker Fund.

el trabajo con materiales de bajo coste, para la producción de obras de arte y objetos de diseño con distintos grados de utilidad práctica. En la década de los setenta, tendencias artísticas como el arte póvera y distintas tendencias del diseño industrial mostraron al hombre de final de siglo la necesidad de incorporar el concepto de reciclaje a lo hora de producir objetos artísticos en el contexto de una sociedad que había de mirar por la conservación, pervivencia y cuidado del medio ambiente.

En el ámbito del diseño, el arquitecto canadiense Frank O. Ghery manejó un material inesperado de desecho, el cartón corrugado, en dos series de muebles sorprendentemente resistentes y llenos de humor. El éxito instantáneo de la primera, *Easy Edges*, (FIGURA 15) estrenada en 1972, le granjeó el reconocimiento internacional. Sus mesas, sillas, camas, mecedoras y otras piezas de cartón estaban concebidas para los hogares de jóvenes y viejos, de gentes sofisticadas de la ciudad y habitantes del campo. La chaise longue *Bubbles* pertenece a *Experimental Edges*, la segunda serie, que vio la luz en 1979.



FIGURA 16. Chakaia Booker. *Homage to Thy Mother (Landscape)*. 1996. Ruedas de automóvil sobre madera. 243,8 X 487,7 X 61 cm. Collection of Jon and Melisa Butcher.

Estos objetos pretendían ser obras de arte, pero son lo bastante sólidos para un uso continuado. A medida que se desgasta, el cartón se suaviza y toma aspecto de ante. El material de Ghery se presta a la forma curva de esta *chaise longue*, sus divertidos pliegues circulares y elípticos son quizá una broma sobre el propio perfil corrugado.

Estos muebles, muy comercializados e intencionalmente baratos, demostraban el interés de Gehry por promover el buen diseño a un coste asequible. La elección de un cartón “ordinario” para *Bubbles* refleja su orientación general al empleo de materiales industriales, comerciales y utilitarios.

La reutilización de los objetos desposeídos de su valor de uso inicial, en favor de su reinterpretación para otorgarles algún tipo de utilidad práctica o estética, constituyó desde los primeros años de la década de los setenta y en adelante una posibilidad muy interesante desde el punto de vista creativo, aplicado de forma generalizada en algunas tendencias artísticas y de diseño objetual, que en la actualidad, podemos encontrar en las grandes ciudades, convertidos en objetos artísticos o como elementos de decoración urbana (FIGURAS 16 y 17).

Máquinas y círculos, coches y ruedas, entre el *kitsch* y el arte público, los restos de la era de la maquinización son recolocados y reinventados como vestigios de la sociedad moderna, acompañando al habitante de la ciudad como parte del recuerdo del pasado y de la cultura de la máquina en forma de reclamos publicitarios, mobiliario urbano o adornos en calles y plazas (FIGURA 18).

Ruedas españolas

A finales de la década de los cuarenta, España se encontraba empobrecida al máximo por las consecuencias de la Guerra Civil y aislada internacionalmente tras la Segunda Guerra Mundial. Al margen de la reconstrucción posbélica de Europa, España tuvo que esperar hasta los años sesenta para percibir los primeros síntomas de desarrollo económico, que ocurrieron tras el plan de estabilización de 1959, que acabó con el régimen de autarquía, y los planes de desarrollo de los llamados gobiernos tecnocráticos de los años



FIGURA 18. De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Geisel Wind*. Alemania; Decorado del Hard Rock Café en Niagara Falls. Canadá. Decorado de la Pared de City Pulse Trucks. Toronto, Canadá.



FIGURA 19. Dis Berlín (Ciria 1949). *La vendedora de coches*. 1992. Collage. 70 X 50 cm. Colección del artista. Aranjuez, Madrid.

sesenta. Con la Guerra Fría, España se incorporó a la bonanza capitalista occidental, sufriendo la mayor transformación social de toda su historia contemporánea.



FIGURA 20. Luis Gordillo. *Serie Luna*. 1977. Acrílico sobre lienzo. Cuatro lienzos de 140 X 117 cm. (c/u). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Durante las décadas de los años sesenta y setenta, el reflejo de la modernidad incipiente en el norte de Europa y Estados Unidos llegaba a España de forma muy limitada y distorsionada. Dentro del contexto de un mercado artístico precario, nulo apoyo oficial y una deficiente cobertura informativa, España comenzó a abrirse tímidamente a Occidente. De esta manera, mientras que los artistas Pop americanos se inspiraban en las portadas de los periódicos y las revistas sensacionalistas, en las vallas publicitarias, en los tebeos, en el diseño de los objetos de consumo, y usaban las mismas técnicas mecánicas de reproducción de todos estos medios, la vanguardia artística española “oía campanas”, estableciendo un panorama en el que había de todo y en cierta manera, no había nada, es decir, nada que cuajara con la suficiente contundencia.

Frente al resto de las tendencias y grupos de vanguardia al otro lado del océano, las nuevas corrientes emergentes no podían permitirse estar al margen de la cultura de masas. Sin embargo, en un país en vías de desarrollo, con capital prestado del “amigo americano”, en el que la televisión estaba en proceso de implantación, y como el resto de los medios de comunicación no escritos, sometida a un férreo control gubernamental, donde no existía la libertad de expresión y con un coeficiente de vida urbana muy inferior al de las naciones occidentales plenamente industrializadas, no era fácil, desde la perspectiva española, asimilar las influencias propias de las vanguardias artísticas y sus iconos mediáticos, que resultaban tan extraños como exóticos para una sociedad prácticamente incomunicada, arcaica y retrógrada como la construida por el gobierno de Franco.

Sin embargo, y en relación con el estadounidense, el Pop europeo fue, por lo general “pictoricista”, lo que significó que no rompió de manera tajante, o, al menos, no tanto, con la mediación manual o, es decir, con el sentido artesano de la fabricación pictórica de la imagen.



FIGURA 21. Francesc Torres (Barcelona 1948). La redondez de Rosa (Rosa de Luxemburgo). 1994. Escultura de aluminio, plata, esmalte y caucho. 8 X 58 X 20. Cortesía Galería Elba Benitez. Madrid.

Perejaume. (Sant Pol de Mar. 1957). La distancia más corta. 1986. Neumático y hierro. 114 X 140 X 270. Autoridad Portuaria de Tarragona. Detalle.

De esta forma, artistas como Dis Berlín (FIGURA 9), Eduardo Arroyo, Manuel Valdés, Darío Villalba, Francesc Torres (FIGURA 19), Perejaume (FIGURA 21), Luis Gordillo (FIGURA 20), o el Equipo Crónica, entre otros, fueron los primeros en introducir en España las primeras influencias de la cultura capitalista norteamericana, en términos de representación pictórica en un “pop español” que combinó la influencia icónica de las imágenes importadas de los *mass media* de los países desarrollados con un espíritu pictórico de tradición secular, vinculado a la representación figurativa de la imagen.

Es importante señalar también la obra del artista valenciano Josep Renau como figura fundamental en el ámbito español a lo largo del siglo XX, a partir de sus aportaciones plásticas y



FIGURA 22. A la izquierda: Josep Renau. (Valencia1907-Berlín 1982). A la izquierda: *Just what are all these people so worried about?* (“¿Por qué está esta gente tan preocupada?”).(De la serie *American Way of Life* nº1). 1955. Fotomontaje. 60X48 cm. IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. Generalitat Valenciana. Depósito Fundación Renau. Valencia. A la derecha: *Señor industrial. El seguro social reduce sus problemas...* 1947. Aerógrafo. 47X34,2 cm. Institut Valencia d’Arte Moderno. Depósito Fundación Josep Renau. Valencia.

conceptuales desde una estética primero heredada de las corrientes constructivistas y de la escuela de la Bauhaus, y posteriormente a partir de la influencia del Pop anglosajón, dentro de la estética del cartel publicitario y social (FIGURA 22).

También desde la herencia del Constructivismo ruso del primer tercio del siglo XX y de las corrientes artísticas racionalistas de la escuela de la Bauhaus. La reducción de forma y color a su forma esencial, utilizando el concepto de descentralización del círculo como estructura geométrica básica de la composición pictórica, tiene en el artista Julián Gil (La Rioja, 1939) uno de sus principales exponentes de la pintura española de la segunda mitad del siglo XX¹² (FIGURA 23).

Otros artistas, como Juan Genovés desde una óptica social, Jesús Pastor desde una mirada más onírica, o Urban, desde un concepto de interpretación tridimensional de la realidad, han realizado en los últimos años distintas interpretaciones del concepto circular, manteniendo de actualidad el concepto universal del elemento geométrico círculo en el panorama artístico español de los últimos años (FIGURA 24).

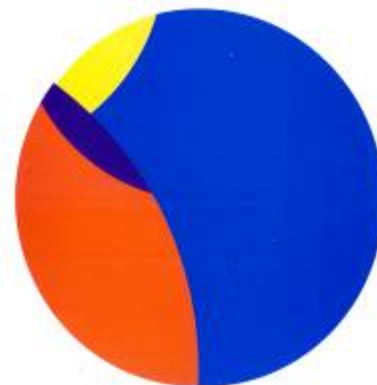


FIGURA 23. GIL, Julián. (La Rioja, 1939). *Tondo 050*. Acrílico sobre tabla entelada. 180 cm. Galería 57. Madrid. Diciembre 1999-Enero 2000. Madrid.



FIGURA 24. De izquierda a derecha: Juan Genovés. *Punto de mira II*. 1966. Acrílico y óleo sobre lienzo. 85 X 85 cm. Colección Eduard Genovés. Valencia; Jesús Pastor. ARCO 2002; Urban. 2005. Galería Kreisler. Madrid.

Bibliografía

- AA.VV., “French artists Spur on an American Art”, en *New York Tribune*, 24 de Octubre de 1915, Parte IV, pág. 2.
- AA.VV., *La distancia y la Huella. Para una antropología de la mirada*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca, 2001, George Didi Hubermann.
- AA.VV., *MOMA Highlights*, 350 obras del Museum of Modern Art New York, Museum of Modern Art of New York. USA, 1999.
- Barthes, R., *Mythologies*, París, 1957. Cita en *Andy Warhol: Coches*. Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March (5-Oct-1990-5-Ene-1991), Madrid, 1990.
- Baudelaire, C., *El Pintor de la Vida Moderna* (Salones y otros escritos sobre arte), Col. La balsa de la Medusa, 83 (Dirigida por Valeriano Bozal). Ed. Visor S.A. Madrid. 1996. (Pág. 361).
- Benjamin, W., La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.
- Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-textos, Edición y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia, 2004, Dep. Legal: V-5181-2004 ISBN: 84-8191-637-4.
- Borrás, M.L. y Marí, B., (Comisarios), *Francis Picabia. Máquinas y españolas*, IVAM Centre Julio González, 5 oct – 3 dic 1995, Fundación Antoni Tapies, Barcelona, 19 dic 1995 – 3 mar 1996 (p. 10).
- Diego, E. de, *Arte Contemporáneo II*, Ed. Historia 16, (1.^a edición), Madrid, 1996.
- Gil, J., *Tondos*, Catálogo de la exposición en Galería 57, Diciembre 1999-Enero 2000, Prólogo de Javier Navarro de Zuvillaga.
- Vasari, G., *Vidas de Grandes Artistas*, Col. Las Artes Plásticas Renacentistas por Rudolf Chadraba, Traducción de Antonio Espina, Ed. Porrúa, México D.F., 1996 (p. 10 y 11).

Notas

- 1 Diego, E. de, *Arte Contemporáneo I*, Ed. Historia 16 (1.^a edición), Madrid, 1996.
- 2 Benjamin, W., *Discursos Interrumpidos I*, 1989, Ed. Taurus, Altea, Alfaguara, Madrid. (Prólogo de Jesús Aguirre). ISBN: 84-306-1091-X.
- 3 AA.VV., *La distancia y la Huella. Para una antropología de la mirada*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca, 2001, George Didi Hubermann.
- 4 Benjamin, W., *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-textos, edición y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia, 2004, Dep. Legal: V-5181-2004 ISBN: 84-8191-637-4.
- 5 Baudelaire, C., *El Pintor de la Vida Moderna*. (Salones y otros escritos sobre arte), Col. La balsa de la Medusa, 83 (Dirigida por Valeriano Bozal), Ed. Visor S.A. Madrid. 1996. (p. 361).
- 6 Vasari, G., *Vidas de Grandes Artistas*, Col. Las Artes Plásticas Renacentistas por Rudolf Chadraba, traducción de Antonio Espina, Ed. Porrúa, México D.F., 1996 (p. 10 y 11).
- 7 *Francis Picabia. Máquinas y españolas*. IVAM Centre Julio González. 5 oct – 3 dic 1995, Fundación Antoni Tapies. Barcelona, 19 dic 1995 – 3 mar 1996, Comisariado: M^a Luisa Borrás y Bartolomeu Marí. (p. 10).
- 8 (Ibídem, p. 11)
(Ibídem p. 24)

⁹ “French artists Spur on an American Art.” New York Tribune, 24 de Octubre de 1915, Parte IV, p. 2.

¹⁰ (Ibídem. p. 61)

¹¹ Gil, J., *Tondos*, Catálogo de la exposición en Galería 57, Diciembre 1999-Enero 2000, prólogo de Javier Navarro de Zuillaga.

Sobre el autor:

Dr. Norberto González Jiménez. Madrid, 1975.

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Premio Nacional de Licenciatura. Graduado en Grabado Contemporáneo No Tóxico por el Instituto de Tecnológico de Rochester (Nueva York). Profesor Contratado Doctor de Idea, Concepto y Proceso en la Creación Artística en la Licenciatura de BB. AA. del CES Felipe II de la UCM. Profesor de Dibujo para el Proyecto Arquitectónico de la Escuela Superior de Arquitectura y Tecnología de la UCJC de Madrid. Especialista en Procedimientos y Técnicas Pictóricas y Sistemas de Reproducción mecánica de la imagen. Pintor de la Galería Kreisler de Madrid y de la Galería Echeberría de San Sebastián. Galardonado con prestigiosas distinciones académicas y premios de pintura nacionales e internacionales. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación *Soportes de Nueva Generación para la transferencia de la imagen de mediotono impresa sobre soportes artísticos*.

Norberto González Jiménez, Ph. D. Madrid, 1975.

Ph. D. in Fine Arts at Complutense University of Madrid. First National prize of Master MEC Graduate in Non Toxic Contemporary Printmaking at Rochester Institute of Technology of New York. Lecturer in Concept and Processes in the Artistic Creation in Fine Arts Degree of the CES Felipe II of the UCM. Lecturer in Drawing for the Architectural Project of the Architecture and Technology University Camilo José Cela of Madrid. Specialist in Procedures and Pictorial Thecnologies and mechanical image reproduction systems. Painter of the Kreisler Gallery of Madrid and Echeberría Gallery of San Sebastian. Award winner with prestigious university grants and national and international painting prizes. Nowadays he develops the investigation project called *New Generation films for halftone transfer images on artistic surfaces*.