

Los textos están elaborados de las referencias bibliográficas que aparecen al final de los mismos.

TEXTO 1.

La moda en el Arte tiene una curiosa cualidad que la relaciona con el agudo e ingenioso cuento de Andersen, «El traje nuevo del emperador», que se presenta a sus súbditos completamente desnudo, engañado por sus aduladores ministros sobre la belleza de su invisible atuendo, de sutiles y maravillosas telas. El juego de engaños de unos y otros, temerosos de desagradar a su señor o de pasar por ignorantes, impide desenmascarar a los pícaros sastres, que hacen todos los ademanes de tejer y cortar un vestido, mientras se apropian del oro y la seda que les entrego el rey para su trabajo. La moraleja del cuento trata de la adulación y el servilismo de los seres humanos y de sus engaños, pero con el arte y la moda pasa un poco lo mismo, todos pretenden ver el "traje nuevo" del emperador, para no ser tachados de ignorantes y el emperador-arte se rinde ante los engaños y la adulación vestido de su invisible traje. Impalpable y siempre cambiante, la moda se adapta a los seres humanos, convirtiéndose en su fachada social, el mismo papel que cumple en el arte, al que va íntimamente unida, siendo en muchas ocasiones su rostro visible.

En los últimos años, la moda, los "trapos" y "tiros largos", en esas definiciones populares del vestir tan a la española, ha entrado en los Museos, a veces acompañada de la controversia, pues para algunos la moda roza el arte, sin llegar a tocarlo. La moda, de un modo "virtual" si se quiere, está vinculada al arte y a los museos y quizá, de modo más evidente, a los museos de arte antiguo. La moda, en realidad, no parece Arte, aunque tiene de él algunas de sus características, los sentimientos, la emoción, la belleza, lo chocante en ocasiones. Es quizá diseño funcional de gran belleza y altura, pero si viste al Arte y en las manos del Arte se convierte en Arte. Los artistas, los pintores fundamentalmente, aunque también los escultores, fueron siempre grandes creadores de moda. Existe la idea generalizada de que no hicieron otra cosa que copiar a sus modelos con lo que ese día llevaba puesto. Nada más lejos de la realidad. Si algún artista menor, de pocas luces imaginativas y escasa capacidad creadora pudo tomar el camino fácil de copiar la realidad, los grandes pintores de la historia fueron, o tuvieron que ser, al mismo tiempo grandes "modistos".

Mena Marqués, Manuela B. "La moda, cara visible del arte". La luz de la moda. Vigo: Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2005, p. 17.

TEXTO 2.

En los filmes de Almodóvar podemos ver el gusto y el amor del director por la música (especialmente el bolero), la cultura de masas y el arte de Vanguardia. En general, todas las artes forman un conjunto simbiótico de influencias y referencias visuales, cromáticas o pictóricas.

Podemos observar referencias al arte de Edward Hopper en filmes como *La Ley del Deseo* (1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988); de Roy Lichtenstein y Diego Velázquez en *¡Átame!* (1989); de Alfred Kubin y David Hockney en *Hable con ella* (2002); del fotógrafo Ramón Masats en *La Mala Educación* (2004); de René Magritte y Mark Rothko en *Los Abrazos Rotos* (2009); de Louise Bourgeois, Diego Velázquez, Tiziano y Salvador Dalí en *La piel que habito* (2011).

Es destacable el tratamiento de los interiores en las películas del director manchego, que él considera “un personaje más de la película”, sobre todo por la utilización de colores llamativos, patrones geométricos vintage, una adecuación impresionante al discurso filmico y la época en que se lleva a cabo y un distintivo uso del color rojo. [...]

El Diseño de las películas del español se ha vuelto tan icónico que incluso se ha comenzado a definir como “almodovariano”, a aquel interiorismo que favorece los colores llamativos, el eclecticismo y el arte. Aunque en los últimos filmes se ha visto una refinación en cuanto al interiorismo, siempre se podrá ver la influencia del arte y del diseño, en *Dolor y Gloria*, se puede observar lo siguiente: un cuadro surrealista de Maruja Mallo, *Máscaras diagonal*; una fotografía en blanco y negro de Man Ray, el sofá Utrecht de Gerrit Rietveld; un tótem de Dis Berlín y la silla Fjord H, diseñada por Patricia Urquiola para Moroso.

Rodríguez, Samuel. “La influencia del arte y el diseño en las películas de Almodóvar”, *AD magazine*, 2020. <https://www.admagazine.com/cultura/arte-y-diseno-en-las-peliculas-de-almodovar-20200927-7488-articulos> (16/02/2026)

TEXTO 3.

Diego David Gómez González, alias David Delfín, nació en la provincia de Málaga en 1970. Con vocación de artista antes que de diseñador de moda, David hizo sus pinitos no solo en el mundo del Arte -logrando exponer en varias ocasiones tanto individual como colectivamente-, sino también como uno de los miembros más activos de esa nueva cultura *underground* madrileña, postmovida, muy al tanto de la estética y los movimientos que tenían lugar fuera de nuestras fronteras.

En 1999 se decidió a aplicar técnicas de pintura sobre prendas de estilo militar de segunda mano. Ante la buena acogida de las propuestas y satisfecho con el desarrollo del trabajo, David Delfín se decidió a crear, en asociación con la modelo Bimba Bosé y los hermanos Postigo (Diego, Deborah y Gorka, en aquel momento su pareja), la marca Davidelfin. Las señas de identidad de la firma serían: la creación de prendas que dialogaran con discursos artísticos (con un trabajo fuertemente inspirado en artistas como Joseph Beuys o Louise Bourgeois), una imagen reconocible basada en la tipografía y un logo creados por el propio Delfín con la mano izquierda, y la transversalidad del proyecto que incluía, además de moda, el trabajo con fotografía, arquitectura y vídeo.

Por todo lo anterior, sería conveniente entender la trayectoria de David Delfín, y con ella la de su propia marca, como el intento de llevar la cultura a la moda. "La moda es cultura, no todo es arte, pero igual que no toda la pintura es arte. Hay muchos artistas que utilizan el soporte de la moda y hay algunos diseñadores que considero artistas. La producción también existe en el arte y la funcionalidad es imprescindible. A lo mejor necesitamos tiempo para asimilar que la moda es cultura. Como pasó con la Fotografía, ahora se considera arte, pero hace años era algo más documental, es reciente".

“David Delfín: el vanguardista de la moda española, todo sobre el diseñador y su legado”. *Vogue*, 16/06/2017. <https://www.vogue.es/articulos/david-delfin-disenador-moda-espana-legado> (18/02/2026)

TEXTO 4.

El diseño industrial –la concepción y proyección de productos para su múltiple reproducción– es un Proceso Creativo que trata de integrar factores como la ingeniería, la tecnología, los materiales y la estética en soluciones que pueden fabricarse mecánicamente y que sean capaces de hallar un equilibrio entre las necesidades y los deseos de los usuarios y las limitaciones técnicas y sociales. La ingeniería –la aplicación de principios científicos al diseño y la construcción de estructuras, máquinas, aparatos o procesos de fabricación– es un aspecto crucial del diseño industrial. Aunque ambas disciplinas buscan soluciones óptimas para problemas específicos, el rasgo que distingue al diseño industrial es su preocupación por la estética. Este nace con la Revolución Industrial, que anunció la era de la mecanización. Previamente, la producción tenía un carácter artesanal, y tanto la concepción como la fabricación de un objeto era obra de un solo individuo. Los nuevos procesos de fabricación industrial y la especialización laboral alejaron el diseño de la fabricación propiamente dicha.

No obstante, en esta etapa carecía de una base intelectual, teórica o filosófica, y era considerado un mero aspecto de los muchos implicados en la producción. De ese modo, los productos industriales de los años previos al siglo XIX fueron creados por especialistas pertenecientes al mundo de la técnica, los materiales y la producción. Sin embargo, a finales del siglo XIX los fabricantes repararon en la ventaja competitiva que podían obtener si mejoraban la integridad constructiva y la apariencia de sus productos. Como consecuencia, invitaron a especialistas de otros campos a participar en el proceso de diseño.

Por tanto, el diseño industrial se convirtió en una disciplina de pleno derecho a principios del siglo XX, cuando la teoría del Diseño se integró en los métodos industriales de producción. El arquitecto alemán Peter Behrens, contratado por AEG en 1907 para mejorar sus productos y su identidad corporativa, fue uno de los primeros diseñadores industriales profesionales. Desde entonces, el diseño industrial ha sido un elemento cada vez más importante para el éxito de los productos industriales y de las compañías que los fabrican.

Fiell, Charlotte y Fiell, Peter, *El diseño industrial de la A a la Z*, Colonia, Taschen, 2024.

TEXTO 5.

La Bauhaus fue una Escuela fundada en Alemania en 1919 que perseguía la conjunción de la arquitectura y de las artes. Supuso un laboratorio de experimentación en las artes, el Diseño, la arquitectura y la pedagogía; de hecho, sus técnicas de enseñanza y sus planes de estudio se siguen utilizando en la actualidad.

El alumnado debía ser instruido en artesanía, dibujo y ciencia y la escuela estaba subordinada a una meta, el “edificio levantado colectivamente”, al que todos los oficios debían contribuir. Había maestros (docentes) y alumnos (aprendices) y la formación, que comenzaba con un curso preparatorio obligatorio, debía ser paralela entre el maestro de la forma y el maestro de la artesanía. [...]

En el primer curso (1919-1920) de la escuela se matricularon 84 mujeres y 79 hombres. Ante esta proporción se propuso admitir solo a las mujeres de “extraordinario talento” por miedo a una devaluación de la institución por una excesiva feminización.

Se creía que para las mujeres solo sería un pasatiempo, cuando en realidad buscaban aprender un oficio y desarrollar sus capacidades artísticas al igual que los hombres.

Al principio se intentó relegar a las mujeres al Taller de tejidos, ya que se creía que la capacidad creadora y la visión espacial eran dotes eminentemente masculinas. Sin embargo, la superación del curso preliminar por parte de las alumnas y su presencia paulatina en el resto de los talleres demostraron que estas creencias no tenían fundamento.

Las mujeres de la Bauhaus. Gijón: Cultura y Educación-Ayuntamiento, 2020, pp. 2-3.

TEXTO 6.

A pesar de los parentescos y de los puntos comunes con la arquitectura, la escultura y la pintura, las Artes Decorativas se caracterizan por unas peculiaridades que las diferencian y les dan su identidad o especificidad. Su originalidad se manifiesta en distintos aspectos. Para empezar, hay que tener en cuenta unas tipologías propias, exclusivas de las mismas. Por ejemplo, así se advierte con las artes textiles y del bordado con sus casullas, dalmáticas, capas pluviales, etc., que solo son de ellas y no tienen parangón con lo que ofrecen las otras artes. Otro tanto cabría señalar en cuanto a los materiales, ya que en su caso se usan metales tan ricos como el oro y la plata, además de las piedras preciosas y las perlas, o los tejidos e hilos de seda. Igualmente se reconocen unas técnicas específicas. De nuevo, las artes textiles proporcionan un buen ejemplo con sus peculiares labores; o la rejería, con su característica obra de forja. De esta manera, las artes decorativas se distinguen por su particular sentido de lo suntuario y del lujo y por el cuidado de sus trabajos. Así, el fulgor de los metales nobles, los elementos policromos y brillantes o el valor de los detalles son aspectos característicos. Todas estas circunstancias, en suma, hacen especiales a las artes decorativas.

Pero todavía se puede argumentar algo más para resaltar tal especificidad. Aun cuando las relaciones sean evidentes y notorias con las otras artes, se impone su carácter diferenciador. Esto se evidencia muy bien en la platería y su Arquitectura, que ciertamente resulta distinta de la arquitectura propiamente dicha, por varias razones. Por supuesto, en el tamaño y la escala. Es evidente que una pieza de plata, incluso una grandiosa custodia procesional, nunca alcanza la dimensión de una catedral. También por el propio material, que en este caso proporciona una nota de especial riqueza y esplendor; en otras palabras, hace de la arquitectura, una arquitectura singular. No obstante, conviene insistir en el hecho de que la arquitectura de la platería no se ve sujeta a las exigencias de la construcción y, en consecuencia, presenta unas soluciones de distinta naturaleza a las que tiene la arquitectura real, haciendo que el vacío sea protagonista y que propicie una apariencia prodigiosa.

Rivas Carmona, Jesús; Pérez Sánchez, Manuel y García Zapata, Ignacio José. *Artes decorativas*. Murcia: Universidad, 2019, pp. 25-26.

TEXTO 7.

Desde que llegaron las vanguardias de comienzos del siglo XX, el concepto de arte cambió de un modo muy rápido, tanto que una centuria después podemos preguntarnos: “¿Qué es el arte en el siglo XXI?”. El desbarajuste comenzó en 1917,

cuando Marcel Duchamp fue invitado por la galería Grand Central de Nueva York a formar parte del jurado de una exposición de artistas desconocidos. Sin advertirlo, el propio Duchamp envió para exponer un urinario de porcelana blanca firmado con el seudónimo R. Mutt. Cuando su urinario fue rechazado para la exhibición, Duchamp renunció a participar en el jurado. El suceso causó un escándalo que sacudió –hasta hoy– al mundo del arte. En defensa de sus principios, influidos por el Dadaísmo, Duchamp escribió “Si el señor Mutt construyó o no con sus propias manos el urinario no tiene ninguna importancia. Él la eligió. Tomó un objeto de la vida diaria, lo reubicó de manera que se perdiera su sentido práctico, le dio un nuevo título y creó un nuevo significado para ese objeto.” Este acto transgresor, de resonancia mundial, abrió la puerta al concepto postmoderno de que todo es arte. Ahora puede verse un cuadro de Francisco de Goya junto a un grafiti y una vídeo-creación junto a una escultura de Rodin. En la actualidad se considera que, como afirma el pintor Joaquín Vaquero Turcios, “Lo bello y lo feo, son sensaciones subjetivas, sujetas a momentos culturales determinados, que no tienen que ver con la calidad artística de la obra. Piénsese, por ejemplo, en muchas de las formidables y aterrorizadoras esculturas Precolombinas aztecas”.

De Rus, Miguel Ángel, “El arte del siglo XXI: el valor de lo subjetivo”. *Escritura pública*, nº, 52, 2008.

TEXTO 8.

El mural de Banksy, *Graffiti*, que representa a una niña dejando ir un globo rojo en forma de corazón es una imagen archiconocida que, según una encuesta realizada en 2017 en Reino Unido, se trata de la obra de arte favorita de los británicos. Mucha de su fama se la debe al acontecimiento que ocurrió un 5 de octubre de 2018, cuando la casa de subastas Sotheby’s subastó y vendió una copia enmarcada por más de un millón de libras. Tras la subasta, y después de que el martillo golpeará el atril para confirmar la venta a un particular, una trituradora de papel escondida dentro del marco victoriano se activó haciendo trizas la mitad de la obra, ante el estupor y la sorpresa de los allí presentes. Al día siguiente Banksy publicó un vídeo con el texto «The urge to destroy is also a creative urge» («El impulso de destruir es también un impulso creativo»), citando a Pablo Picasso. La imagen autodestruyéndose se viralizó en todo el mundo. La casa de subastas subrayó en un comunicado que la *Performance* se convirtió al instante en historia del arte mundial, y que desconocían los planes del artista. Los medios de comunicación estimaron que el valor de la obra en el mercado se duplicó gracias a la relevancia de su destrucción. Según el propio autor, la obra tendría que haberse destruido por completo, pero el mecanismo falló y solo trituró la mitad de esta.

En septiembre de 2019, la casa de subastas Christie’s subastó dos grabados de la famosa imagen, una con el globo dorado y la otra con el globo rojo. Ambos grabados formaban parte de un lote de Banksy que llamó «No puedo creer que los imbéciles realmente compren esta mierda». ¿Es una crítica mordaz al mercado del arte con humor? ¿Se contradice? Se le ha tachado de venderse al mercado que tanto crítica. Sea lo que sea, su trabajo nunca deja indiferente a nadie.

Herencias, Mónica. “Niña con globo: La obra favorita de los británicos”. *HA! Historia/Arte*. <https://historia-arte.com/obras/nina-con-globo> (16/02/2026).

TEXTO 9.

La era digital ya es, en el mundo del cine, una realidad. Desde que Steven Spielberg introdujo unos dinosaurios generados por ordenador en *Jurassic Park*, ahora hace ya más de veinte años, el invento patentado por los hermanos Lumière a finales del siglo XIX ha evolucionado hacia una nueva mutación tecnológica que, hoy por hoy, ya parece irreversible. No es la primera, ni será la última. El paso del cortometraje de los orígenes al largometraje narrativo, del mudo al sonoro, del blanco y negro al color, de la película de celuloide a la cinta magnética o del 2D al 3D han precedido a este nuevo cambio aparentemente mucho más trascendente para el llamado arte del siglo XX.

Estamos en el siglo XXI y las cámaras digitales han democratizado la realización cinematográfica. Incluso cualquier teléfono móvil permite rodar una película y el YouTube es una plataforma de distribución universal y gratuita. Fruto de estas circunstancias, la fabricación de la vieja película cinematográfica tiene fecha de caducidad, el año 2015, y el formato estándar para la proyección en salas que la ha sustituido es el DCP (Digital Cinema Package), un disco duro que contiene toda la información de un filme como los que hasta hace poco ocupaban cinco bobinas de celuloide en 35 mm. El DVD, el Blu-ray o las plataformas en línea accesibles desde un ordenador o un móvil son los formatos domésticos que pueden hacer creer al espectador que cualquier película está a su alcance. Ciertamente, hay muchas más a disposición del público pero el 70 % del mercado mundial está en manos de seis grandes empresas multinacionales, conglomerados de la comunicación que utilizan las películas más taquilleras como lujosos escaparates comerciales para vender Videojuegos, Cómic, merchandising o parques temáticos. Este es el cine «visible», sin duda. El cine de autor, en cambio, no solo ha perdido el peso cultural de que gozó en los años sesenta o setenta, las décadas en las que Bergman, Fellini o Godard dialogaban de tú a tú con escritores, pintores o músicos, sino que ahora sobrevive en la marginalidad de un circuito, culto pero periférico, integrado por festivales, cinematecas, museos o centros culturales.

Riambau, Esteve. “El cine en la era digital”. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, nº. 13, 2014. <https://bid.ub.edu/es/33/riambau2.htm> (16/02/2026).

TEXTO 10.

La vanguardia del Expresionismo Alemán, al igual que otros movimientos artísticos, influyó y cambió notablemente la cinematografía mundial. Su llegada al celuloide viabilizó la creación de nuevas historias que tendrían como objetivo común la representación de mundos fantásticos, a partir de personajes excepcionales y complejos que se desenvuelven en un ambiente oscuro, lúgubre y, en cierta medida, desnaturalizado. Esto se debe, a que se introduce en el ámbito cinematográfico precisamente en un momento histórico en que la sociedad alemana se encontraba sumida en la depresión de la postguerra, de allí la necesidad de escapar del mundo real, convirtiéndolo en un mundo imaginario y fantástico.

El expresionismo cinematográfico nació a principios del siglo XX, luego de que la Primera Guerra Mundial dejara en ruinas al viejo continente. Alemania, de todos los países europeos, fue uno de los más afectados económica y socialmente, por ello la oscuridad, el pesimismo y el miedo eran parte de lo que sus habitantes vivían día y

noche. Estas características nutrieron y dieron origen al Expresionismo, el cual trataba de reflejar, no tanto la realidad que se vivía sino la vivencia interna y el sufrimiento de los ciudadanos, a través de temas que se vinculan con la oscuridad y la muerte, siendo estos los argumentos más recurrentes en cada una de sus obras, puesto que su narrativa y estética están organizadas “para vivir en la noche, en el más allá oscuro de sus negras perspectivas”.

Tanto es su legado que dicha vanguardia aún se encuentra vigente en el mundo cinematográfico y audiovisual en general y los videojuegos, como parte fundamental de los medios audiovisuales, también se han sentido seducidos por el expresionismo.

En el mundo de los Videojuegos son muchos los títulos que se desarrollan dentro del género del terror y el suspenso, pero hay algunos que cumplen con mayor exactitud que otros con las características propias del expresionismo cinematográfico, a saber, temas fantásticos, llenos de monstruos que buscan aterrorizar al espectador. Además, son diseñados de tal manera que el ambiente tiende a ser tenebroso y las sombras juegan un papel importante. Son videojuegos que estéticamente están cargados de emociones fuertes que mantienen al jugador atento a todo lo que ocurre en la pantalla. De esta simbiosis entre expresionismo alemán y videojuegos es obligatorio nombrar dos títulos emblemáticos: *White Night* (2015) y *Limbo* (2010)...

García Aranguren, Erick. “Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro”. *Cuaderno del Centro de estudios en Diseño y Comunicación*, n°. 75.

TEXTO 11.

El estudio en la periferia de París del artista japonés (Tadashi Kawamata) parece un taller de carpintería... se mueve, sin soltar su cigarro, entre los tablones y las virutas de madera que ha recogido con la ayuda de su asistente en el barrio cercano. Está especialmente satisfecho con las cajas de frutas rescatadas de un supermercado. “Una madera flexible, estupenda” constata. El artista, un obseso del reciclaje, viaja por el mundo... con todas sus herramientas y mantiene la mirada atenta por lo que pueda encontrarse en el camino. Como no tiene carnet de conducir va con un asistente que lo acompaña allá donde estén esos restos que le servirán de materia prima para su obra, y que deben estar en el entorno del lugar donde construirá sus Instalaciones...

El artista vive y trabaja en la actualidad entre Tokio y París y sigue interesado en la relación entre arte, arquitectura, diseño y vida cotidiana. En sus obras solo usa materiales reciclados recogidos en comunidad para incidir en la idea de que el arte debe ser un proyecto colectivo. Su trabajo cuestiona la permanencia y resistencia de los materiales frente a las fuerzas de la naturaleza. Sus intervenciones *in situ*, hechas con tablones, sillas, barriles y, como hemos comprobado, cajas de frutas, lo han hecho famoso por todo el mundo. Crea construcciones babilónicas, cabañas en árboles o nidos adheridos a tejados. “si un pájaro escoge un sitio para anidar, ese es el lugar más seguro del edificio”, apunta. También diseña instalaciones de techo con forma de serpentinatas. Los que las experimentan, las pisan y se suben a ellas, contemplan el mundo desde otra perspectiva.

Lo de implicar a toda la comunidad en la construcción y en la recogida de materiales tiene que ver con su idea del Arte Como Un Proyecto Colectivo. “Podría hacer estructuras de acero o piedra, pero entonces nadie se ocuparía de ellas, la madera no es una material muy resistente y cada cinco años hay que hacer reparaciones y

reajustes, eso vuelve a unir a la gente, que es lo que me interesa. Todo el mundo puede clavar, cortar, intervenir..., y es barata y accesible”.

Vázquez, Karelía. “El artista frugal”. *El País Semanal*, nº. 2576, 8 de febrero de 2026.

TEXTO 12.

Podría decirse que arte ambiental se inició con las pinturas rupestres realizadas por nuestros antepasados en el Paleolítico. Puede decirse que son una fotografía prehistórica de la naturaleza en ese momento.

Durante siglos, la naturaleza ha sido el tema de preferencia en el arte creativo, podemos ver que el ejemplo más moderno del arte ambiental son las pinturas y representaciones del paisaje. Un ejemplo de esto son las pinturas de John Constable, las cuales muestran de cerca el cielo en medio de la naturaleza. Por otro lado, encontramos la serie London de Monet que muestra claramente esa conexión del artista con el ambiente, indicando que un paisaje no existe por sí solo, pues su apariencia cambia constantemente, pero la atmósfera que lo envuelve, el aire y la luz, es la que le da vida.

Fue entre 1800 y 1850 cuando gracias al movimiento del Arte Romántico surgieron los fundamentos del arte ambiental. En esa época, las personas que pertenecían a ese movimiento romántico, tenían adoración por la belleza y grandeza de la naturaleza, pensaban que la humanidad debía estar en unión con ella, no separada. Querían despertar el interés de la humanidad por regresar a la naturaleza, y hacer un llamado a la acción mediante pinturas, música y esculturas que mostraran la injusticia del desprendimiento humano de la naturaleza.

Finalizando la década de 1960, se inició la tendencia de documentación y pensamiento estético y crítico que abordaba el arte de la tierra. Fue entonces cuando comenzó el crecimiento del arte ambiental, con la tendencia Land Art, desarrollado en América en la década de 1960, debido a que varios escultores y pintores causaron daños irreversibles y significativos en el paisaje donde trabajaban, un ejemplo es la famosa obra Whirlpool Pier (1970) de Robert Smithson (1938-1973). Trabajó con basalto y tierra, usando una excavadora para rayar y cortar el paisaje, afectando el lago directamente.

“El arte ambiental”, 2021. <https://zorrozua.es/arte-ambiental/> (16/02/2026).

TEXTO 12

Cuando el arte comienza su proceso de alejarse de los materiales y los procedimientos clásicos, surgen un conjunto de corrientes que giran en torno al tema de la ecología, bien por su reivindicación de los materiales tomados de la propia naturaleza, por su deseo de protección hacia el ecosistema o incluso por ambas opciones.

La preocupación artística por los temas medioambientales coincide con todo el proceso de concienciación ecológica que el mundo occidental experimenta en la década de los sesenta y setenta, en relación a los comportamientos humanos que dañan la naturaleza.

Estas preocupaciones por la naturaleza enlazarían de lejos con todo el género

de pintura de paisaje que el Romanticismo del XIX puso de actualidad. El Impresionismo, y sus distintas evoluciones, a finales de este siglo, continuaron manteniendo vigente este género artístico. Sin embargo, las vanguardias históricas del siglo XX dejaron un poco de lado el mundo del paisaje, dirigiendo su mirada al mundo urbano, quedando este anclado a la tradición decimonónica.

Habrà que esperar a la segunda mitad de los años sesenta para que el atractivo del entorno natural resurja con energía en el ámbito del arte. Esta nueva mirada no será solamente romántica ni nostálgica, sino que encontraremos preocupaciones artísticas con un objetivo crítico y reivindicativo de un nuevo marco de relaciones entre el hombre y el medio en el que vive. El arte ecológico se ha vertebrado básicamente en dos tendencias: Land Art y Arte Povera.

Patuel, P., *Arte actual*. Valencia, Universitat, 2016.

TEXTO 13.

El Museo Reina Sofía presenta *El tiempo es mudo*, una muestra retrospectiva de Mario Merz (Milán, 1925-2003). Este artista es una figura esencial del Arte Povera, una corriente surgida en los años 60 en oposición a la intelectualización, la abstracción y la estética industrial y tecnológica del arte estadounidense de la época.

Para sus pinturas, esculturas e Instalaciones, Merz utiliza materiales y objetos reciclados, tanto de origen orgánico (arena, barro, cera, ramas o carbón), como provenientes de la industria (baldosas, cristales, neones, alambres o periódicos). En cuanto a la estructura, utiliza de forma recurrente la sucesión de Fibonacci, una fórmula matemática que describe un modelo de crecimiento infinito.

La Exposición *El tiempo es mudo* se ordena sobre dos ejes. Por un lado, la idea del desequilibrio causado por la deriva consumista de la sociedad y la necesidad de volver a conectar con experiencias humanas esenciales. Por otro lado, la exposición pretende contextualizar el trabajo de Merz dentro de su periodo histórico.

“Mario Merz, el arte povera, Fibonacci y la deriva consumista”, *Prima Littera*, 2019. <https://primalittera.org/2019/11/04/mario-merz-el-arte-povera-fibonacci-y-la-deriva-consumista> (16/02/2026).

TEXTO 14.

La entrada en escena del grafitero Banksy se produce en los años 80, época conocida como el boom del aerosol en arte urbano. Su trabajo se centra en obras de carácter político, social o la cultura pop, tratadas desde una perspectiva satírica y reivindicativa. Banksy utiliza la técnica conocida como estarcido o Stencil. El grafitero afirma haber elegido esta técnica tras una noche en que estaba pintando sobre un tren. La policía apareció y sus amigos huyeron, mientras él se ocultó bajo un camión de la basura. Allí se dio cuenta de que debía elegir una técnica más rápida que le evitase esta clase de huidas.

Su trabajo ofrece una perspectiva distinta del mundo. Sus grafitis decoran, pero además, promueven una conciencia activa respecto a los conflictos que hay en el mundo: guerras, pobreza, hambre, destrucción o consumismo. Se ha caracterizado por la utilización de iconos de la cultura pop fácilmente reconocibles, como por ejemplo: la

mona lisa, la reina de Inglaterra, Steve Jobs, etc. Además, hay algunos elementos que ya forma parte de su imaginario, como el empleo de ratas, monos, soldados y policías.

El artista dice que para él, el Graffiti es la forma más sincera de expresarse. Está alejada de todo elitismo y bombo publicitario. Las paredes están ahí para todo el mundo, nadie tiene que pagar por contemplar este tipo de arte. Alega que muchas personas no entienden este tipo de arte porque no existe un beneficio económico aparejado para nadie. Sin embargo, el artista ha sido criticado por el precio por el que se han vendido algunas de sus obras, además de haber trabajado para grandes compañías como Puma o MTV.

Matía, Alicia. “Banksy: arte urbano y reivindicativo”, *Artenea*, <https://arteneablog.wordpress.com/2016/06/17/banksy-arte-urbano-y-reivindicativo/> (16/02/2026).

TEXTO 15.

En el libro que se editó sobre la exposición que tuvo lugar en el MoMA sobre la relación entre el Arte contemporáneo y el Arte Primitivo comisariada por William Rubin, se leía lo siguiente:

«En el año 1906 la Escultura Africana fue “descubierta” por los artistas del siglo XX; aquellos objetos que se amontonaban en los museos etnológicos se volvieron súbitamente relevantes debido a los cambios ocurridos en la propia naturaleza del arte moderno. La exposición muestra la crucial influencia de las artes tribales —en particular de África y Oceanía— en los pintores y escultores modernos, tales como Gauguin, Picasso, Brancusi, los expresionistas alemanes, Modigliani, Klee, Giacometti, Moore, los surrealistas, y los expresionistas abstractos... »

Picasso fue quizá el descubridor de este nuevo territorio, cuando a su obra “Les Femmes d’Alger (O. J.)” la denominó su “primera obra de exorcismo”, lo que, según Rubin, expresaba una nueva visión del arte como algo que cambia la vida y cambia al propio artista.

Pocos años antes de la muerte de Picasso, Rubin pudo conversar con el artista y conoció de primera mano su opinión sobre el arte tribal o primitivo, y fue precisamente aquella conversación lo que le dio la idea de la exposición que se celebraría bajo el nombre de “Primitivismo”:

“Lo que Picasso me hizo ver claro fue que él estaba más interesado en su fuerza mágica, en su sentido de lo irracional, que el encontraba muy fuerte, el artista creía que el arte occidental se había alejado demasiado de las raíces mágicas en el hacer de la imagen. El artista quiso entonces restaurar el arte volviendo a sus raíces».

“Arte contemporáneo y arte primitivo”, *Argravis*. <https://www.arsgravis.com/arte-arte-contemporaneo-y-arte-primitivo/> (16/02/2026).

TEXTO 16.

El Racionalismo es una corriente arquitectónica que surgió a principios del siglo XX como una respuesta a los estilos decorativos del pasado. Este movimiento se basa en la utilización de formas geométricas simples y en la funcionalidad de los edificios.

Los orígenes del racionalismo en arquitectura se pueden rastrear hasta la obra de arquitectos como Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe, quienes promovieron la idea de que "menos es más".

Le Corbusier fue un pionero del racionalismo arquitectónico, y sus ideas sobre la planificación urbana se centraron en la creación de espacios que promovieran la salud, la felicidad y la eficiencia de sus habitantes. Por su parte, Mies van der Rohe introdujo el concepto de claridad estructural, donde las estructuras deberían ser expresadas de manera honesta y sin adornos innecesarios.

Entre las características más importantes del racionalismo destaca cómo la funcionalidad del edificio es más importante que su estética. Para ello destaca la adopción de nuevas tecnologías en la construcción y el uso de materiales como el acero y el hormigón armado, permitiendo la creación de grandes espacios y fachadas limpias. Entre 1925 y 1930 se empiezan a ver en España los primeros edificios racionalistas pero nacerá de manera tajante con la creación del Gatepac, impulsando este tipo de arquitectura con el objetivo de mejorar la vida de los españoles de la época.

Uno de sus principales arquitectos será Josep Lluís Sert con obras como la fundación Joan Miró (Barcelona), obra cumbre del racionalismo español.

Maduixes. "Racionalismo en Arquitectura: Principios y Ejemplos Emblemáticos", *Detea*, 2024. <https://www.detea.es/racionalismo-en-arquitectura/> (16/02/2026).

TEXTO 17.

El origen del Arte Pop se remonta a la década de 1950, pero no fue hasta los años 60 que el mundo sintió su presencia en Estados Unidos y Gran Bretaña. Comenzó como una resistencia contra los enfoques dominantes por aquel entonces del arte y la cultura. Estos artistas sentían que lo que se enseñaba en las escuelas de arte no representaba al significado del arte.

En sus primeros inicios, el pop no llamó mucho la atención del público. Poco a poco, se fue haciendo su hueco y se comenzó a aceptar como forma de arte relevante para la sociedad orientada a los medios de comunicación de los países de occidente.

El movimiento, que comenzó como una respuesta al comercialismo, extrae su iconografía de los medios, de los cómics, de las revistas y cualquier forma de publicidad. En la imaginería no faltaron los objetos agrandados recubiertos de vinilo y rellenos de guata, entre los que se incluyen colillas de cigarrillos y hamburguesas. La técnica era precisamente comercial, y se aprovechaba de la presencia constante de los medios de comunicación para hacer surgir un arte democrático y no discriminatorio.

La Cultura Pop saltó a la palestra por medio de trabajos de varios artistas. Roy Lichtenstein fue conocido por hacer versiones a escala de imágenes individuales procedentes de revistas de cómics comerciales. Por otro lado, Andy Warhol se centra en la abundancia de consumo con pinturas literales y serigrafías de etiquetas de latas de sopa e hileras de botellas de refrescos que representaban la era del supermercado. También creó varios cuadros de Marilyn Monroe. Su excepcional obra aprovechaba las superposiciones de colores brillantes.

"La reinención del mundo del Arte: la insurgencia del Pop Art", *Composition Gallery*. 2020, <https://www.composition.gallery/ES/revista/la-reinencion-del-mundo-del-arte-la-insurgencia-del-pop-art/> (16/02/2026).

TEXTO 17.

El Guggenheim es una muestra excelente de un lenguaje arquitectónico novedoso, de cuyas formas y orden no se tienen referencias claras en la historia del arte; su diseñador, el arquitecto Frank Gehry, es uno de los artistas más innovadores de su generación. El museo es el resultado del desarrollo paulatino de trabajo y experimentación con conceptos y materiales, que venía realizando desde la década del 70.

Entre los años 1960 y 1970, la considerada época posmoderna se caracterizó por cambios conceptuales como reacción al dominio del estilo Internacional, derivado del movimiento Moderno, basado en la cuadrícula, la geometría, el minimalismo, el uso de elementos funcionales, simples y el dominio de la línea recta. Cuestionaron el exceso de simplismo, de Funcionalismo; el abandono de la decoración, de los referentes históricos y de la simbología tradicional.

Se comprende entonces por qué los conceptos arquitectónicos tradicionales no concuerdan con los del museo. Las formas de apariencia caprichosa y distorsionada son el resultado de búsquedas, que bien describió un artista. El edificio ha sido calificado de posindustrial, posmodernista y pos-todo para señalar que se trata de un nuevo paradigma en el ámbito arquitectónico.

Desde luego, no debemos suponer que la originalidad del museo implica que no hay alusión alguna a la historia del arte. Hemos visto que es fruto de la crisis posmoderna y que aunque Gehry no se motivó por retornar a la antigüedad clásica, si retrocedemos un poco en el tiempo, cerca de su tiempo, encontramos en la década del 50 una serie de obras con cubiertas voladoras como la Opera de Sydney.

Podemos preguntarnos entonces, si tal como sus colegas posmodernistas conciliaron la arquitectura modernista con la clásica, Gehry concilia el organicismo con el Deconstructivismo.

La explicación del fenómeno del Museo Guggenheim está en todo esto: representa una propuesta arquitectónica diferente a la tradición, señala un lenguaje pos-todo, tiene una belleza singular que le gusta al público y es hasta ahora la obra maestra de Ghery.

Piedrahita Vélez, Carmen. “El museo Guggenheim de Bilbao: un edificio ‘pos-todo’”, *Arte, La Revista*, N°. 13, 2007.

TEXTO 18.

Con idea de procurar una mayor concienciación ambiental que fomente conductas responsables y sostenibles, muchos artistas proponen contemplar la reivindicación contra el cambio climático como eje vertebrador de su obra. De este modo, el arte ecológico permite convertir el dato en emoción, el tecnicismo en metáfora, la apariencia en realidad, haciendo visible lo invisible. El deshielo de los glaciares o los contaminantes de las aguas, por ejemplo, se manifiestan sensorialmente a partir de obras como “Ice Watch” (2014) de Olafur Eliasson o “Clams” (2019) de Marco Barotti, en las que se muestran grandes bloques de hielo de Groenlandia derritiéndose con el paso de las horas a ojos del público y en las que las partículas artificiales son detectadas por

sensores en mares y ríos transformando los datos obtenidos a cada instante en sonido. Si bien buena parte de esta tendencia artística se centra tanto en la divulgación de las circunstancias climáticas adversas como en la crítica de las prácticas extractivistas aún vigentes, también ofrece alternativas para el cambio y la mejora en los ecosistemas, con obras como la “Moving Atmosphere” (2021) de Tomás Saraceno o las esculturas submarinas de Jason deCaires, que buscan medios de transporte a partir del calor solar o que actúan como catalizadores para ayudar a salvaguardar el equilibrio entre la fauna y la flora marina.

El arte ecológico es una corriente que crea comunidad, que acerca problemas que parecen lejanos, que fomenta un futuro abierto y sostenible desde la imaginación y la creatividad, que educa y solidariza al público con conflictos y circunstancias derivadas de la contaminación antropogénica y que hace tangibles riesgos que, incluso sin sospechar, nos afectan.

Esta tendencia surgió en Estados Unidos durante los años 60 junto a otras corrientes próximas como el Land Art. Ambos se incluyeron en el denominado “Arte Ambiental”, que sirvió de «término paraguas» incorporando nuevas tendencias artísticas bajo su seno. El artista Sam Bower, contempla dicha categoría «lo suficientemente flexible como para reconocer la historia temprana de este movimiento (que a menudo tenía más que ver con ideas de arte que con ideas ambientales), así como el arte con preocupaciones más activistas y el arte que celebra principalmente la conexión de un artista con la naturaleza utilizando materiales naturales».

El Arte Ambiental interpreta la naturaleza desde su fragilidad, aunque no implica que todas las obras hayan sido respetuosas y sostenibles para con el entorno. “Island of Broken Glass” (1970) de Robert Smithson y “Wrapped Coast” (1968-1969) de Christo y Jeanne-Claude, por ejemplo, generaron numerosos daños tanto en la fauna como en la flora del lugar. Sin embargo, en la actualidad, este tipo de trabajos no tienen cabida. La perspectiva ecológica y la toma de consciencia del Antropoceno han modificado la epistemología moderna y la mirada de artistas y público. Se aprecia cómo, por primera vez, el valor del cuidado precede a la estética: sólo así es posible interpretar y percibir hoy la naturaleza.

Vich Álvarez, Juan Alberto. “Reflexiones sobre el Arte Ambiental”. *Revista Trépanos*. 2023. https://trepanos.es/2023/04/26/reflexiones-sobre-el-arte-ambiental/#_ftn3 (16/02/2026).

TEXTO 19.

El primer retrato del ser humano no fue su rostro sino la impresión de su mano sobre la pared de una cueva hace miles de años. Desde el Paleolítico, allá en la noche de los tiempos, la relación entre arte y naturaleza ha generado infinidad de movimientos artísticos, pero, sobre todo, una forma de entender el tiempo. Los artistas nos han enseñado maneras distintas de relacionarnos con ella e incluso en temas tan trascendentes y actuales, como el cambio climático, han sido esos canarios que antaño avisaban en las minas de carbón de escapes del gas grisú. Un gran creador es aquel que entendiendo su época es capaz de adelantarse a ella. Piero della Francesca, Caravaggio, Velázquez, Tiziano, Goya, Turner, Picasso, Miró, Richard Serra... Todos encajan en esa frase.

La historia del arte ofrece una visión fascinante de cómo el ser humano ha entendido el mundo natural. Desde las pinturas rupestres a fotografías y obras

concebidas para un lugar concreto que, simplemente, celebran la belleza y la convivencia con la naturaleza. (...)

Los artistas empiezan a mirar a la mayor tela que existe: la naturaleza.

A la vez se expresa la fotografía de la naturaleza. Quizá el principal fotógrafo medioambientalista haya sido el estadounidense Ansel Adams (1902-1984) y su imprescindible serie de parques naturales. La aparición del medio ambiente como un género artístico empieza a finales de 1960.

Obras para lugares concretos (lo que se denomina *Site Specific Art*), *Land Art*, *Art Povera*, con su origen italiano, dialogan con la naturaleza de forma distinta. Robert Smithson presenta una exposición (Dwan Gallery) en Nueva York titulada *Earthworks*. Son grandes intervenciones efímeras en la naturaleza que solo se captan con fotografías. Pero que tiene un problema. La célebre escultura *Spiral Jetty* (1969) de Smithson, en el desierto de Utah, utiliza excavadoras. Daña lo que quiere proteger. Pero la raíz había arraigado. Los británicos Richard Long y Hamish Fulton trabajan en esculturas pensadas para la naturaleza. Aunque quizá la intervención medioambiental más importante de todo el siglo XX no sea la más conocida. Durante la Documenta de Kassel (la cita más importante del mundo del arte que cada cinco años se sucede en la ciudad alemana) de 1987, el artista Joseph Beuys, y sus ayudantes, plantan 7.000 árboles (*7.000 oaks*, se llamó la pieza) en la población germana

Desde entonces hasta nuestros días. Hoy, infinidad de creadores: Olafur Eliasson, Íñigo Manglano Ovalle, Maya Lin o Cristina Iglesias —quien incluso sumerge sus piezas en el arrecife mexicano— han hecho del medio ambiente su lienzo. ¿Una Edad de Oro entre creadores y naturaleza? “No lo creo. Para mí la Edad de Oro supone una cierta idea bucólica de la naturaleza. Se trata de una urgencia, ante la que muchos artistas, al igual que una parte de la sociedad, reacciona”, reflexiona Manuel Borja-Villel, ex director del Museo Reina Sofía. Pero lo cierto, apunta el comisario Gabriel Pérez-Barreiro, es que esta relación se “ha hecho muy visible en los últimos años”. Ahí están las iniciativas de Thyssen-Bornemisza Art Contemporary TB21 con los océanos. Muchos recuerdan, aún, la excelente instalación de 2020 de la neoyorkina Joan Jonas. (...)

La pregunta es clara, al igual que el fondo de un arroyo. ¿Hacia dónde discurren las corrientes actuales, que suman medio ambiente y sostenibilidad? Una es dar visibilidad a artistas que siempre la defendieron pero fueron periféricos al sistema del arte. Los increíbles dibujos de Sheroanawe *Hakihiiwe* (artista Yanomami) ya se vieron en la Bienal de Venecia y en Art Basel. El Reina Sofía dedicó una exposición en 2021 a Vivian Suter (Buenos Aires, 1949) que trabaja en una antigua plantación cafetera en Panajachel, Guatemala, cerca del lago volcánico Atitlán, dentro de la selva. La relación de los creadores con el medio ambiente y lo sostenible ya no es periférica, no se trata de usar ciertos materiales, poner en evidencia (que también, como Cecilia Vicuña) determinadas actitudes de despilfarro o contaminación, sino crear allí donde la naturaleza y la sostenibilidad se funden en una geografía y un lenguaje común.

García Vega Miguel Ángel. “El poderoso marco del arte y la naturaleza”. *Moeve global*, 2023. <https://www.moeveglobal.com/es/planet-energy/medioambiente/arte-naturaleza-y-sostenibilidad--a-lo-largo-de-la-historia> (16/02/2026)

La llegada del Romanticismo en el siglo XVIII marcó el inicio de percibir la naturaleza como un ser vivo y místico, lo que se reflejó en todas las formas de arte, desde la pintura hasta la música y la poesía.

Esta mayor sensibilidad ante el entorno dio lugar a los fundamentos del arte ambiental, en el que se empezó a gestar la conciencia de la protección del entorno, como respuesta al impacto que estaba generando la incipiente Revolución Industrial. Surgen obras que adoran la belleza de la naturaleza, además de representar la injusticia y la desigualdad ambiental a través de imágenes de destrucción y contaminación.

Este acercamiento de la pintura a la sostenibilidad sería ya una constante en el arte pictórico, plasmando el interés por aprovechar los recursos naturales y disfrutar de las maravillas de la naturaleza. Ejemplo de esto último son los cuadros de John Constable, donde el cielo cobra una nueva dimensión.

El siglo XX es el siglo de la tecnología, lo que supuso una transformación en la mirada de los artistas gracias a los efectos de la fotografía y del cine. Imitar la naturaleza, intentando alcanzar su belleza ya no era suficiente, pues las nuevas herramientas permitían hacer este trabajo sin esfuerzo.

Había que buscar más allá, con acciones que se apropiaran de la misma naturaleza, como ocurrió con el Land Art, o para convertirla en materia prima del propio arte. Estas nuevas corrientes artísticas, donde el concepto prevalece sobre la estética, reflejan la preocupación por la conservación del medio ambiente, con la creación de obras que criticaban la explotación y el abuso de los recursos naturales.

Estas obras tienen una intención de concienciación, dándole una nueva dimensión al arte más allá de la Estética y la calidad técnica.

En nuestros días, el siglo XXI, el arte sigue siendo un medio para abordar y reflexionar sobre la relación entre los seres humanos y el medio ambiente.

El cambio climático y la degradación ambiental son temas recurrentes en el arte contemporáneo, y muchos artistas están comprometidos tanto con el mensaje de sus obras como con los materiales que utilizan, buscando crear arte sostenible, que genere impacto positivo tanto en los planos sociales como ambientales.

La creación artística ha reflejado nuestra relación con el entorno a lo largo de la historia, y siempre lo reflejará. Es la forma más humana de transmitir nuestros sueños, deseos, sentimientos e ideas, buscando dejar constancia del momento que estamos viviendo.

“El arte y el medioambiente a lo largo de la historia”, *Biosphere sustainable*, 2023. <https://www.biospheresustainable.com/es/blog/45/el-arte-y-el-medioambiente-a-lo-largo-de-la-historia> (16/02/2026)

TEXTO 21.

Un tema central del Land Art es la utilización de elementos naturales en la creación artística, lo que difumina la línea que separa la naturaleza de la obra de arte. Al integrar rocas, suelo y vida vegetal en sus piezas, los artistas que practican el Land Art crean obras que son a la vez inseparables del entorno y están sujetas a las fuerzas naturales que lo rigen. Esta relación entre la creación artística y la naturaleza subraya la importancia de la preservación del medio ambiente y hace hincapié en la necesidad de reconocer y respetar las formidables fuerzas del mundo natural, que a menudo escapan a nuestro control.

El Earth Art, por el contrario, adopta un enfoque más directo de los problemas medioambientales, utilizando el arte como herramienta para concienciar sobre el

impacto de la actividad humana en el medio ambiente. Los artistas que practican el Earth Art abordan problemas como la deforestación, la contaminación y la expansión urbana utilizando diversas técnicas, como la recuperación, la restauración y la remediación. Al transformar paisajes dañados o degradados en obras de arte, los artistas promueven la responsabilidad de la sociedad en su impacto en el medio ambiente y la búsqueda de formas de vida más sostenibles.

El ecoarte, por su parte, hace especial hincapié en la sustentabilidad, utilizando materiales y prácticas respetuosos con el medio ambiente para crear obras diseñadas para ser sostenibles. Los artistas ecológicos suelen incorporar a sus obras fuentes de energía naturales o renovables, o utilizar materiales biodegradables o con un impacto ambiental mínimo. Con su trabajo, los artistas eco promueven la adopción de enfoques más sostenibles y responsables del arte y el medio ambiente, al tiempo que demuestran la belleza y el valor de las prácticas sustentables.

(...)

En general, no se puede exagerar el papel de la creación responsable en el fomento de la conciencia medioambiental y la sustentabilidad. Al subrayar la importancia de las prácticas ecológicas y emplear materiales sustentables en sus obras, los creadores amigables con el medio ambiente contribuyen de forma significativa al esfuerzo mundial por reducir los residuos y proteger el medio ambiente.

En conclusión, el Land Art, el Earth Art, el Eco Art y el Arte Responsable ofrecen perspectivas únicas sobre cuestiones medioambientales, sustentabilidad y la conexión entre los seres humanos y la naturaleza, empleando la creación artística como medio para comunicar su mensaje. Al usar Materiales Naturales y técnicas amigables con el medio ambiente, estos creadores ofrecen una visión fresca y dinámica de lo que puede ser la creación, retándonos a reconsiderar nuestra relación con el medio ambiente y animándonos a adoptar un enfoque más consciente y sustentable del mundo natural.

Prieto, M., “Arte sostenible: Reducir los residuos y el impacto ambiental mediante el Land, Earth y Eco Art”, *Arte Martín Prieto*, 2023. <https://artemartinprieto.com/2023/01/arte-sostenible-reducir-los-residuos-y-el-impacto-ambiental-mediante-el-land-earth-y-eco-art> (16/02/2026)

TEXTO 22.

Es evidente que en un mundo como el actual, donde los desafíos ambientales se intensifican y la crisis ecológica se convierte en una preocupación global ineludible, el arte se alza como un aliado poderoso y necesario para sensibilizar, educar y movilizar a la sociedad hacia un futuro más sostenible.

Lejos de ser únicamente una manifestación estética, el arte tiene la capacidad de conectar con las emociones más profundas del ser humano, de provocar reflexiones y de inspirar acciones concretas. Es en este contexto donde los artistas tenemos la responsabilidad, y también la oportunidad, de utilizar nuestra creatividad para contribuir activamente a la transformación social que el planeta requiere con urgencia y, de este modo, fomentar la conciencia ambiental en la sociedad en general.

Así pues, el arte posee un lenguaje universal que trasciende barreras culturales, idiomáticas y sociales, lo que lo convierte en una herramienta excepcional para abordar problemáticas complejas como el cambio climático, la contaminación o la pérdida de biodiversidad. A través de una obra artística, es posible transmitir mensajes potentes que despierten la conciencia ambiental de manera directa, apelando no solo a la razón, sino

también al corazón. Por ello, en tiempos donde los discursos científicos y políticos muchas veces resultan distantes o inaccesibles para gran parte de la población, el arte emerge como un puente capaz de acercar estas realidades de forma emotiva, creativa y transformadora. (...)

El respeto medioambiental debería impregnar cada etapa del proceso creativo, desde la selección de materiales hasta las formas de producción y distribución de las obras. Y es que, integrar prácticas sostenibles desde el inicio no solo reduce el impacto ecológico del arte, sino que también transmite un mensaje claro y contundente sobre nuestra responsabilidad hacia el entorno.

Asimismo, es fundamental abrir espacios de participación comunitaria que permitan ampliar el alcance de estos valores. Organizar talleres colaborativos, intervenciones urbanas y proyectos educativos que involucren a la sociedad en la creación de arte sostenible es una manera efectiva de enriquecer el diálogo colectivo sobre cómo podemos cuidar el planeta de forma conjunta.

El arte no puede ser ajeno a los problemas que afectan a la humanidad. Muy por el contrario, tiene el potencial y, en cierto modo, la obligación de posicionarse como un agente de cambio en tiempos de emergencia climática. Al adoptar prácticas sostenibles, reutilizar materiales, promover el consumo responsable y utilizar nuestras plataformas creativas para generar conciencia, los artistas desempeñamos un papel crucial en la defensa del medio ambiente. Cada obra puede ser un grito de alerta, una invitación a reflexionar y, al mismo tiempo, una propuesta de soluciones.

En conclusión, el Arte y la Concienciación Ambiental no solo pueden coexistir en armonía, sino que deben hacerlo si aspiramos a un futuro más equilibrado y justo. La creatividad, al servicio de la sostenibilidad, se convierte en una poderosa herramienta para transformar percepciones, modificar hábitos y construir una sociedad más consciente de su impacto sobre el entorno. Es hora de asumir el rol que nos corresponde como creadores, utilizando nuestra voz artística para defender el planeta y contribuir activamente a un cambio necesario y urgente.

Once M., “El arte como voz de la conciencia ambiental”, *Diario Responsable*, 11 de agosto de 2025. <https://diarioresponsable.com/opinion/38407-el-arte-como-voz-de-la-conciencia-ambiental> (16/02/2026).

TEXTO 23

El Arte Povera, se movía en un contexto internacional que había visto florecer el Arte Conceptual, el Land Art, el arte minimalista y otras formas de expresión que partían de intenciones teóricas no muy distintas de las que habían animado los inicios del movimiento Arte Povera. Con el Land Art, por ejemplo, el Arte Povera compartía la idea de que la obra se desarrollara en un espacio natural y en el paisaje. (Giuseppe Penone fue entre los poveristas el artista que más insistió en este concepto). Pronto el Arte Povera se consolidó como un importante movimiento artístico internacional (hasta el punto de que hoy se considera la vanguardia italiana más importante de la segunda mitad del siglo XX, así como el último movimiento italiano de gran relevancia mundial), y las obras de los poveristi se encuentran hoy en los principales museos del mundo. El principal mérito de los Poveristi fue ampliar las posibilidades de la práctica artística abriendo la obra a materiales que nunca antes se habían tenido en cuenta y, por tanto, abriéndola a significados hasta entonces inexpresados. Además, no debemos pasar por alto el papel que desempeñó el Arte Povera como protesta contra las formas de arte

que se percibían vinculadas al capitalismo (el Pop Art, por ejemplo, del que el Arte Povera es exactamente lo contrario: por un lado, la obra en serie, la obra como producto, la obra como bien de consumo; por otro, la obra como hecho cultural, pero también como hecho efímero, como retorno a la naturaleza).

“Los orígenes del Arte Povera”. *Revista digital Finestre sull'Arte*. <https://www.finestresullarte.info/es/> (16/02/2026).

TEXTO 24.

Primero viene el hombre, luego el sistema; así era en la antigüedad. Hoy, la sociedad produce y el hombre consume. Todos pueden criticar, violar, desmitificar y proponer reformas, pero deben permanecer dentro del sistema; no se les permite ser libres. Una vez creado un objeto, uno se deja llevar por él. Así lo dicta el sistema. Las expectativas no pueden frustrarse; una vez adquirido un rol, el hombre, hasta la muerte, debe seguir actuando. [...] No se le permite crear y abandonar el objeto a su suerte; debe seguirlo, justificarlo y canalizarlo; el Artista reemplaza así la cadena de montaje. [...] Nunca planifica, sino que integra. [...] Pero ¿qué hizo Duchamp? Ciertamente, no pretendía satisfacer el sistema. Para él, estar presente y vivir significaba, y sigue significando, jugar al ajedrez (el caballo nunca mueve la línea recta) y elegir, sin dejarse elegir jamás. Buscó el sistema muchas veces, pero nunca encontró el camino donde uno creía que podía encontrarlo.[...] El artista explotado se convierte en guerrillero, con ganas de elegir el lugar de combate, de poseer las ventajas de la movilidad, de sorprender y golpear, no lo contrario.[...]

Celant, Germano. “En memoria de Germano Celant: Arte povera. Apuntes sobre una guerra de guerrillas”, *Flash Art*. 2020. <https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/> (16/02/2026).

TEXTO 25.

Consecuente a las revoluciones artísticas que se propagaron por todo el mundo a mediados de la década de los sesenta, un grupo de artistas del norte de Italia revelaron un arquetipo de creación cuya marca continúa hoy vigorosa. Interesados en la intersección del arte, la vida, la cultura y la naturaleza, sus obras adoptaron un rigor experimental, utilizando materiales nunca antes empleados, relacionando de manera extraordinaria el espacio para su exhibición, y desde luego, confrontando las normas corrientes del rol del arte en la sociedad. El escrutinio de esta actitud compartida por ese conjunto de individuos fue advertido por el crítico y curador Germano Celant, quien acuñó el término Arte Povera para articularlo teóricamente e inscribirlo en la cultura del mundo moderno con regulares muestras, tanto colectivas como individuales. Con ese nominativo apareció por primera vez en el catálogo escrito para la exposición de Arte Povera y Spazio (Galería La Bertesca, Génova) en septiembre de 1967. Celant se inspiró en uno de los conceptos teatrales del dramaturgo polaco Jerzy Gratowsky, para describir un nuevo arte libre de la mediación e imposiciones de las construcciones lingüísticas y culturales.

Cabrera “Sómacles”, Miguel A., “Arte povera: la entronización de la fugacidad”, *Cuadrivio*, Nº. 2, 2010. <https://cuadrivio.net/artes/arte-povera-la-entronizacion-de-la-fugacidad/> (16/02/2026).

TEXTO 26.

El estudio de la historia del arte nos permite comprender como el ser humano ha buscado incansablemente nuevas formas de narrar su realidad, especialmente tras los periodos de crisis y transformación del siglo XX. En este recorrido, nos adentramos en la Nueva Figuración, un movimiento que surge como una respuesta valiente a la abstracción dominante. Al analizar sus características y las obras de sus representantes, descubrimos una necesidad visceral de representar la existencia desde la subjetividad y la emoción....

En una dirección distinta pero igualmente poderosa, se explora una corriente que revolucionó la estética contemporánea al cuestionar el valor de los materiales tradicionales y la comercialización del objeto artístico. Surgido en Italia, este “arte pobre” nos invita a mirar con ojos nuevos los recursos más humildes, elevándolos a una categoría de profunda reflexión conceptual y poética....

Entender el arte de la segunda mitad del siglo pasado requiere transitar por un camino que une la teoría con la sensibilidad. Este texto invita a recorrer ese trayecto a través de dos corrientes fundamentales: la Nueva Figuración y el Arte Povera. Mientras una desborda en intensidad gestual, la otra se repliega en una profunda austeridad matérica: juntas, nos permiten comprender cómo cada trazo o material reciclado responde a una búsqueda personal por descifrar el mundo.

VV.AA. *Nueva Figuración y Arte Povera*. 2025.

TEXTO 27.

En la pintura tradicional japonesa no se pinta la luz y la sombra, por no considerarlas partes de la forma esencial. Esto muestra que, tradicionalmente, la pintura de Japón no estaba interesada en presentar las masas de colores en su aspecto de tres dimensiones. Estas representaciones planas de los objetos empezaron a interesar a los artistas de Occidente. Gauguin se sintió fuertemente atraído por los grabados japoneses, y Manet redujo en varias obras los efectos de la luz y la sombra a un mínimo, sustituyéndolos por brillantes superficies de color. No podemos decir que estos artistas de Europa imitaban exactamente las técnicas conocidas en el arte japonés, sino que encontraban en él nuevas fuentes de inspiración para el enriquecimiento de sus métodos pictóricos. Sabemos que Monet encontró en la pintura del Ukiyo-e una verdadera revelación. El tratamiento del tema en esta escuela japonesa como un área de líneas y color era un cambio total de aquellas técnicas seguidas tradicionalmente en Europa, en las que los efectos de luz y sombra tenían más importancia que los colores. Para Monet, la obra de Turner y este énfasis en el empleo de los colores fueron dos de las grandes influencias recibidas en su vida estética. El deseo que había fascinado a los pintores impresionistas de expresar en color el momento pasajero, terminó por parecerles demasiado huido, y se lanzaron en busca de técnicas que les proporcionaran medios de expresión de algo más permanente en sus obras. Así Cézanne fue a buscar refugio en la pintura tradicional de Europa, pero

Gauguin y Van Gogh lo encontraron en la pintura japonesa de Ukiyo-e. Los seguidores de Gauguin dieron un paso más: en lugar de considerar a una pintura como la representación de un objeto, la convirtieron en un conjunto de superficies de color, combinadas según un diseño definido, hasta llegar a la expresión de superficies cromáticas con un sentido decorativo y simbólico.

García Gutiérrez, Fernando. "Influencias mutuas entre el arte japonés y el occidental". *Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro*. Sevilla, Aconcagua Libros, 2016.

TEXTO 28.

Lo cierto es que el entusiasmo por el arte no europeo era un asunto muy extendido entre los artistas de aquellos primeros años del siglo XX; era algo que flotaba en el ambiente. Cansados de los temas y del tratamiento formal tradicionales de las décadas precedentes -que consideraban sentimentales, burgueses, banales-, y deseosos de alcanzar una visión auténtica de la creación y de la vida, de llegar a su esencia misma, encontraron en los objetos de culto y en la cultura material de las civilizaciones extraeuropeas-consideradas más primarias, más espontáneas- la fuente de inspiración para sus propias obras. Entre ellos, Maurice de Vlaminck o André Derain, de los primeros en coleccionar máscaras y fetiches africanos e introducirlos en los círculos artísticos del París de la época. Precisamente en el taller de Derain, Picasso, acompañado por su entonces amigo Henri Matisse, vio por primera vez aquellos objetos. En la misma época, en 1906, visitó la famosa exposición de arte ibérico del Louvre, que inspiró sus esculturas pre cubistas. Y poco después, en 1907, adquirió su primera obra no occidental, un tipi de las islas Marquesas. Fue el mismo año en que descubrió el Museo de Etnografía del Trocadero, con sus piezas coloniales amontonadas en los pasillos, descubrimiento que le fascinó enormemente y que suele considerarse como el verdadero punto de partida de esta historia...

A las reiteradas preguntas de críticos y periodistas sobre su relación con el arte primitivo, Picasso negó insistentemente durante buena parte de su vida tener algo que ver con él. Si hacemos caso de su testimonio, habría pintado Las señoritas de Avignon sin conocer el arte africano ("¿El arte negro? ¡No lo conozco!"). Sin embargo, ya lo dijera en un tono irónico o provocador, no consiguió disimular la evidente afinidad con la sensibilidad de culturas no occidentales que caracteriza buena parte de su obra, sobre todo en su periodo cubista.

...Y es que ya el propio Picasso rechazaba la interpretación que muchos de sus coetáneos hacían del arte africano, que se aproximaron a él desde una perspectiva distinta, ensalzando ante todo sus cualidades materiales, la que consideraron una "nueva belleza". Precisamente lo que le interesó a Picasso fue lo contrario, una "nueva fealdad" que se presentaba ante sus ojos. "Detesto el exotismo", llegó a decir. Lo que le atrajo de estos objetos no era del orden de lo sensorial, de lo visible, sino de lo mágico y de lo sagrado. Era el poder de transformación que ejercían sobre el individuo. La vuelta a los orígenes y la exploración de las fuerzas del inconsciente. El acceso a las capas más profundas e íntimas del ser humano que estas piezas eran capaces de despertar.

SÁNCHEZ SANTIDRIÁN, Beatriz. "Pablo Picasso, pulsión primitiva". *Descubrir el Arte*. 2017. <https://www.descubrirelarte.es/2017/06/25/pablo-picasso-pulsion-primitiva.html>. (26/02/2026).

TEXTO 29.

□ ¿Qué llevas ahí, Henry? □ preguntó Picasso.
□ ¿Eh? Nada, nada □ Respondió Matisse con escasa convicción.
□ ¿De veras? □ insistió Picasso.
□ En fin □ dijo el antiguo abogado, mientras jugueteaba nervioso con sus gafas □.
No es más que una tonta escultura.

Picasso le tendió la mano como un profesor de colegio cuando le confisca un juguete a un niño. Matisse dudó, pero terminó entregándole el objeto.

□ ¿De dónde lo has sacado? □ murmuró Picasso, perplejo. Matisse, al darse cuenta del estado en el que se encontraba el español, intentó quitarle importancia.

□ Nada, lo he encontrado en una tienda de curiosidades según venía para aquí.

Picasso se detuvo durante varios minutos a estudiar la cabeza de madera de un negro que Matisse le había entregado. Al rato se la devolvió.

□ Recuerda al arte egipcio, ¿no te parece? □ preguntó intrigado Matisse.

Picasso se levantó y caminó hacia la ventana sin decir palabra.

□ Las líneas y la forma □ prosiguió Matisse □ son semejantes a las del arte de los faraones, ¿no te parece?

Picasso sonrió, se excusó y abandonó la casa

No era su intención comportarse de manera tosca con Matisse, solo sucedía que se había quedado mudo, completamente acongojado por lo que había visto. Para Picasso la escultura africana era un fetiche, un objeto mágico diseñado para repeler malos espíritus. Tenía poderes extraños y oscuros que eran desconocidos e incontrolables. El español había entrado en una especie de trance, inducido por la visión de ese objeto. No tenía miedo, ni frío interior, sino calor y una sensación de vida que le bullía por dentro. Esto es, pensó Picasso, lo que el arte debería transmitir. Después de algunos consejos por parte de Derain, su mente vio claro lo que tenía que hacer.

Fue al Museo Etnográfico de Trocadero para ver la colección de máscaras africanas. Cuando la tuvo delante, experimentó una sensación de rechazo por el olor y la falta de cuidado con la que estaban expuestas, pero una vez más sintió el poder que tenían esos objetos. “Estaba solo”, dijo, “y quería marcharme de allí, pero no lo hice. Me quedé. Entonces entendí algo muy importante: que me estaba sucediendo algo”. Estaba asustado y creía que esos artefactos encerraban misteriosos y peligrosos fantasmas. “Miré esos fetiches y me di cuenta de que yo también estaba en contra de todo. También pensaba que todo era desconocido y hostil”, dijo Picasso más adelante.

Hay muchos momentos “fundacionales” en la historia del arte, donde supuestamente el curso de la pintura y de la escultura cambia dramáticamente de un modo irreversible. Es lo que sucedió entonces. El encuentro de Picasso con la máscara provocó uno de los cambios más profundos de toda la historia del arte. A las pocas horas, el artista ya había pensado un cuadro en el que había estado trabajando durante algún tiempo. Mucho más tarde, afirmó que cuando vio las máscaras “comprendió por qué era pintor”. Añadió: “Yo allí solo, en ese museo tan horrible, con las máscaras, las muñecas de los indios, los maniquíes polvorientos... Ese día debió inspirarme *Las señoritas de Aviñón*, pero no por todas esas formas, sino porque fue mi primer cuadro de exorcismo: sí, eso es”.

Gompertz, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona, Taurus, 2013.

TEXTO 30.

El tamaño de *Comienzos de primavera* (Guo Xi) hace que, para poder apreciar bien la obra, haya que tomarse un tiempo para recorrerla con la mirada. Es habitual leer los rollos colgados, como *Comienzos de primavera*, de abajo arriba, una tradición (aún mantenida hoy) que se remonta a la época en que los grandes rollos de seda no se concebían para permanecer siempre así, sino que se guardaban en un lugar seguro y desplegarlos únicamente en ocasiones especiales. Al espectador invitado, la historia se le revelaba centímetro a centímetro, a medida que la iba desenrollando, y así se le impedía adelantarse a los acontecimientos. (...)

El deseo del artista, según él mismo escribió, era que la montaña semejase “un emperador sentado majestuosamente, en toda su gloria, concediendo a sus súbditos audiencia sin ningún asomo de arrogancia”. Lo logró gracias, entre otras cosas, a la técnica utilizada, muy frecuente en la pintura paisajística china: la perspectiva flotante. Esto es lo que hace que la montaña parezca más alta y grandiosa. Se trata de un efecto que se consigue representando la misma escena desde distintos puntos de vista, una idea que Pablo Picasso y Georges Braque redescubrieron alrededor de un milenio y después, en el París de 1910, con sus pinturas experimentales de perspectivas múltiples que dieron lugar al cubismo.

Gompertz, Will, *Mira lo que te pierdes. El mundo visto a través del arte*. Barcelona, Taurus, 2023.

TEXTO 31.

Las raíces del *street art* se remontan a las cavernas, a las pinturas rupestres de la prehistoria que sirvieron de inspiración a muchos artistas modernos, desde Picasso a Pollock. Sin embargo, no fue hasta finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 cuando la idea del *street art* empezó a cobrar importancia. Eso sucedió cuando ciudades como Nueva York o París (o el muro de Berlín a comienzos de la década de los 80) se convirtieron en el lienzo de una generación de artistas visuales guerrilleros que actuaban sin permiso legal. Desde entonces el poder y la popularidad del *Street art* han ido creciendo de forma paralela al auge de los medios de comunicación digitales, y es que ambos se apoyan en redes que de forma viral dan importancia y prestan atención a sus manifestaciones. Hoy en día, una obra callejera del tamaño de una postal hecha en Nairobi puede convertirse en un fenómeno mundial apenas una hora después de haber sido completada: fue precisamente ese potencial lo que convirtió el *Street Art* en la forma de expresión elegida durante la *primavera árabe* de 2011 o en la guerra civil que tuvo lugar en Libia ese mismo año.

Gompertz, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona, Taurus, 2013.

TEXTO 32.

El primer retrato del ser humano no fue su rostro sino la impresión de su mano sobre la pared de una cueva hace miles de años. Desde el Paleolítico, allá en la noche de los tiempos, la relación entre arte y naturaleza ha generado infinidad de movimientos artísticos, pero, sobre todo, una forma de entender el tiempo. Los artistas nos han

enseñado maneras distintas de relacionarnos con ella e incluso en temas tan trascendentes y actuales, como el cambio climático, han sido esos canarios que antaño avisaban en las minas de carbón de escapes del gas grisú. Un gran creador es aquel que entendiendo su época es capaz de adelantarse a ella. Piero della Francesca, Caravaggio, Velázquez, Tiziano, Goya, Turner, Picasso, Miró, Richard Serra... Todos encajan en esa frase.

La historia del arte ofrece una visión fascinante de cómo el ser humano ha entendido el mundo natural. Desde las pinturas rupestres a fotografías y obras concebidas para un lugar concreto que, simplemente, celebran la belleza y la convivencia con la naturaleza.(...)

Los artistas empiezan a mirar a la mayor tela que existe: la naturaleza.

A la vez se expresa la fotografía de la naturaleza. Quizá el principal fotógrafo medioambientalista haya sido el estadounidense Ansel Adams (1902-1984) y su imprescindible serie de parques naturales. La aparición del medio ambiente como un género artístico empieza a finales de 1960.

Obras para lugares concretos (lo que se denomina *Site Specific Art*), Land Art, Art Povera, con su origen italiano, dialogan con la naturaleza de forma distinta. Robert Smithson presenta una exposición (Dwan Gallery) en Nueva York titulada *Earthworks*. Son grandes intervenciones efímeras en la naturaleza que solo se captan con fotografías. Pero que tiene un problema. La célebre escultura *Spiral Jetty* (1969) de Smithson, en el desierto de Utah, utiliza excavadoras. Daña lo que quiere proteger. Pero la raíz había arraigado. Los británicos Richard Long y Hamish Fulton trabajan en esculturas pensadas para la naturaleza. Aunque quizá la intervención medioambiental más importante de todo el siglo XX no sea la más conocida. Durante la Documenta de Kassel (la cita más importante del mundo del arte que cada cinco años se sucede en la ciudad alemana) de 1987, el artista Joseph Beuys, y sus ayudantes, plantan 7.000 árboles (*7.000 oaks*, se llamó la pieza) en la población germana.

Desde entonces hasta nuestros días. Hoy, infinidad de creadores: Olafur Eliasson, Íñigo Manglano Ovalle, Maya Lin o Cristina Iglesias —quien incluso sumerge sus piezas en el arrecife mexicano— han hecho del medio ambiente su lienzo. ¿Una Edad de Oro entre creadores y naturaleza? “No lo creo. Para mí la Edad de Oro supone una cierta idea bucólica de la naturaleza. Se trata de una urgencia, ante la que muchos artistas, al igual que una parte de la sociedad, reacciona”, reflexiona Manuel Borja-Villel, ex director del Museo Reina Sofía. Pero lo cierto, apunta el comisario Gabriel Pérez-Barreiro, es que esta relación se “ha hecho muy visible en los últimos años”. Ahí están las iniciativas de Thyssen-Bornemisza Art Contemporary TB21 con los océanos. Muchos recuerdan, aún, la excelente instalación de 2020 de la neoyorkina Joan Jonas. (...)

La pregunta es clara, al igual que el fondo de un arroyo. ¿Hacia dónde discurren las corrientes actuales, que suman medio ambiente y sostenibilidad? Una es dar visibilidad a artistas que siempre la defendieron pero fueron periféricos al sistema del arte. Los increíbles dibujos de Sheroanawe *Hakihiiwe* (artista Yanomami) ya se vieron en la Bienal de Venecia y en Art Basel. El Reina Sofía dedicó una exposición en 2021 a Vivian Suter (Buenos Aires, 1949) que trabaja en una antigua plantación cafetera en Panajachel, Guatemala, cerca del lago volcánico Atitlán, dentro de la selva. La relación de los creadores con el medio ambiente y lo sostenible ya no es periférica, no se trata de usar ciertos materiales, poner en evidencia (que también, como Cecilia Vicuña) determinadas actitudes de despilfarro o contaminación, sino crear allí donde la naturaleza y la sostenibilidad se funden en una geografía y un lenguaje común.

García Vega M.A. *El poderoso marco del arte y la naturaleza*. Planet Energy. 2023. <https://www.descubrirelarte.es/2017/06/25/pablo-picasso-pulsion-primitiva.html> (16/02/2026).

TEXTO 33.

La llegada del Romanticismo en el siglo XVIII marcó el inicio de percibir la naturaleza como un ser vivo y místico, lo que se reflejó en todas las formas de arte, desde la pintura hasta la música y la poesía.

Esta mayor sensibilidad ante el entorno dio lugar a los fundamentos del arte ambiental, en el que se empezó a gestar la conciencia de la protección del entorno, como respuesta al impacto que estaba generando la incipiente Revolución Industrial.

Surgen obras que adoran la belleza de la naturaleza, además de representar la injusticia y la desigualdad ambiental a través de imágenes de destrucción y contaminación.

Este acercamiento de la pintura a la sostenibilidad sería ya una constante en el arte pictórico, plasmando el interés por aprovechar los recursos naturales y disfrutar de las maravillas de la naturaleza. Ejemplo de esto último son los cuadros de John Constable, donde el cielo cobra una nueva dimensión.

El siglo XX es el siglo de la tecnología, lo que supuso una transformación en la mirada de los artistas gracias a los efectos de la fotografía y del cine. Imitar la naturaleza, intentando alcanzar su belleza ya no era suficiente, pues las nuevas herramientas permitían hacer este trabajo sin esfuerzo.

Había que buscar más allá, con acciones que se apropiaran de la misma naturaleza, como ocurrió con el Land Art, o para convertirla en materia prima del propio arte. Estas nuevas corrientes artísticas, donde el concepto prevalece sobre la estética, reflejan la preocupación por la conservación del medio ambiente, con la creación de obras que criticaban la explotación y el abuso de los recursos naturales.

Estas obras tienen una intención de concienciación, dándole una nueva dimensión al arte más allá de la Estética y la calidad técnica.

En nuestros días, el siglo XXI, el arte sigue siendo un medio para abordar y reflexionar sobre la relación entre los seres humanos y el medio ambiente.

El cambio climático y la degradación ambiental son temas recurrentes en el arte contemporáneo, y muchos artistas están comprometidos tanto con el mensaje de sus obras como con los materiales que utilizan, buscando crear arte sostenible, que genere impacto positivo tanto en los planos sociales como ambientales.

La creación artística ha reflejado nuestra relación con el entorno a lo largo de la historia, y siempre lo reflejará. Es la forma más humana de transmitir nuestros sueños, deseos, sentimientos e ideas, buscando dejar constancia del momento que estamos viviendo.

“El arte y el medioambiente a lo largo de la historia”. *Biosphere sustainable*, 2023. <https://www.biospheresustainable.com/es/blog/45/el-arte-y-el-medioambiente-a-lo-largo-de-la-historia> (16/02/2026).

TEXTO 34

Un tema central del Land Art es la utilización de elementos naturales en la creación artística, lo que difumina la línea que separa la naturaleza de la obra de arte. Al integrar rocas, suelo y vida vegetal en sus piezas, los artistas que practican el Land Art crean obras que son a la vez inseparables del entorno y están sujetas a las fuerzas

naturales que lo rigen. Esta relación entre la creación artística y la naturaleza subraya la importancia de la preservación del medio ambiente y hace hincapié en la necesidad de reconocer y respetar las formidables fuerzas del mundo natural, que a menudo escapan a nuestro control.

El Earth Art, por el contrario, adopta un enfoque más directo de los problemas medioambientales, utilizando el arte como herramienta para concienciar sobre el impacto de la actividad humana en el medio ambiente. Los artistas que practican el Earth Art abordan problemas como la deforestación, la contaminación y la expansión urbana utilizando diversas técnicas, como la recuperación, la restauración y la remediación. Al transformar paisajes dañados o degradados en obras de arte, los artistas promueven la responsabilidad de la sociedad en su impacto en el medio ambiente y la búsqueda de formas de vida más sostenibles.

El ecoarte, por su parte, hace especial hincapié en la sustentabilidad, utilizando materiales y prácticas respetuosos con el medio ambiente para crear obras diseñadas para ser sostenibles. Los artistas ecológicos suelen incorporar a sus obras fuentes de energía naturales o renovables, o utilizar materiales biodegradables o con un impacto ambiental mínimo. Con su trabajo, los artistas eco promueven la adopción de enfoques más sostenibles y responsables del arte y el medio ambiente, al tiempo que demuestran la belleza y el valor de las prácticas sustentables. (...)

En general, no se puede exagerar el papel de la creación responsable en el fomento de la conciencia medioambiental y la sostenibilidad. Al subrayar la importancia de las prácticas ecológicas y emplear materiales sustentables en sus obras, los creadores amigables con el medio ambiente contribuyen de forma significativa al esfuerzo mundial por reducir los residuos y proteger el medio ambiente.

En conclusión, el Land Art, el Earth Art, el Eco Art y el Arte Responsable ofrecen perspectivas únicas sobre cuestiones medioambientales, sustentabilidad y la conexión entre los seres humanos y la naturaleza, empleando la creación artística como medio para comunicar su mensaje. Al usar Materiales Naturales y técnicas amigables con el medio ambiente, estos creadores ofrecen una visión fresca y dinámica de lo que puede ser la creación, retándonos a reconsiderar nuestra relación con el medio ambiente y animándonos a adoptar un enfoque más consciente y sustentable del mundo natural.

Prieto, M.. “Arte sostenible: Reducir los residuos y el impacto ambiental mediante el Land, Earth y Eco Art”. *Arte Martín Prieto*. 2023. <https://artemartinprieto.com/2023/01/arte-sostenible-reducir-los-residuos-y-el-impacto-ambiental-mediante-el-land-earth-y-eco-art> (16/02/2026).

TEXTO 35

Es evidente que en un mundo como el actual, donde los desafíos ambientales se intensifican y la crisis ecológica se convierte en una preocupación global ineludible, el arte se alza como un aliado poderoso y necesario para sensibilizar, educar y movilizar a la sociedad hacia un futuro más sostenible.

Lejos de ser únicamente una manifestación estética, el arte tiene la capacidad de conectar con las emociones más profundas del ser humano, de provocar reflexiones y de inspirar acciones concretas. Es en este contexto donde los artistas tenemos la responsabilidad, y también la oportunidad, de utilizar nuestra creatividad para contribuir activamente a la transformación social que el planeta requiere con urgencia y, de este modo, fomentar la conciencia ambiental en la sociedad en general.

Así pues, el arte posee un lenguaje universal que trasciende barreras culturales, idiomáticas y sociales, lo que lo convierte en una herramienta excepcional para abordar

problemáticas complejas como el cambio climático, la contaminación o la pérdida de biodiversidad. A través de una obra artística, es posible transmitir mensajes potentes que despierten la conciencia ambiental de manera directa, apelando no solo a la razón, sino también al corazón. Por ello, en tiempos donde los discursos científicos y políticos muchas veces resultan distantes o inaccesibles para gran parte de la población, el arte emerge como un puente capaz de acercar estas realidades de forma emotiva, creativa y transformadora. (...)

El respeto medioambiental debería impregnar cada etapa del proceso creativo, desde la selección de materiales hasta las formas de producción y distribución de las obras. Y es que, integrar prácticas sostenibles desde el inicio no solo reduce el impacto ecológico del arte, sino que también transmite un mensaje claro y contundente sobre nuestra responsabilidad hacia el entorno.

Asimismo, es fundamental abrir espacios de participación comunitaria que permitan ampliar el alcance de estos valores. Organizar talleres colaborativos, intervenciones urbanas y proyectos educativos que involucren a la sociedad en la creación de arte sostenible es una manera efectiva de enriquecer el diálogo colectivo sobre cómo podemos cuidar el planeta de forma conjunta.

El arte no puede ser ajeno a los problemas que afectan a la humanidad. Muy por el contrario, tiene el potencial y, en cierto modo, la obligación de posicionarse como un agente de cambio en tiempos de emergencia climática. Al adoptar prácticas sostenibles, reutilizar materiales, promover el consumo responsable y utilizar nuestras plataformas creativas para generar conciencia, los artistas desempeñamos un papel crucial en la defensa del medio ambiente. Cada obra puede ser un grito de alerta, una invitación a reflexionar y, al mismo tiempo, una propuesta de soluciones.

En conclusión, el Arte y la Concienciación Ambiental no solo pueden coexistir en armonía, sino que deben hacerlo si aspiramos a un futuro más equilibrado y justo. La creatividad, al servicio de la sostenibilidad, se convierte en una poderosa herramienta para transformar percepciones, modificar hábitos y construir una sociedad más consciente de su impacto sobre el entorno. Es hora de asumir el rol que nos corresponde como creadores, utilizando nuestra voz artística para defender el planeta y contribuir activamente a un cambio necesario y urgente.

Once M. "El arte como voz de la conciencia ambiental". *Diario Responsable*. 2025. <https://diarioresponsable.com/opinion/38407-el-arte-como-voz-de-la-conciencia-ambiental> (16/02/2026).

TEXTO 36

En 1925 -se cumplen cien años-, aparecía la obra de Ortega y Gasset 'La deshumanización del arte'. Mostraba la desorientación que se había producido desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX por la aparición de distintos movimientos: impresionismo, cubismo, Fauvismo, dadaísmo, constructivismo, expresionismo, vorticism, ultraísmo, creacionismo, surrealismo, expresionismo, expresionismo abstracto. Una explosión de formas y técnicas que se sucedían sin tiempo para asimilar tanta vorágine. Nunca había habido tantos creadores y de tanta calidad.

A ello se sumaba la aparición de un arte nuevo: el cine y la fotografía. Al arte tradicional le surgían unos competidores que evolucionaban y multiplicaban los lenguajes expresivos y ello aumentaba la confusión y la incomprensión. Entender el arte contemporáneo iba a resultar más complicado. Había que prescindir de la pereza

anímica que acecha a las sociedades de consumo.

La abundancia de Manifestaciones Artísticas, tan novedosas y elaboradas, llevó a la expresión generalizada: “Yo no sé nada de arte”. Y cuando se habla de arte moderno y contemporáneo, en bastantes ocasiones se apunta la sospecha de que esas manifestaciones artísticas son una farsa. Lo cual es una falacia absoluta.

El suelo firme del arte consolidado por el paso de los siglos desaparecía. Las antiguas representaciones eran superadas por formas inéditas, figuras desfiguradas, sombras alucinadas, desequilibrios de colores en los que no sabíamos encajar los sentimientos y los cánones de belleza repetidos y estandarizados. El arte moderno y contemporáneo es la superación a través de procesos complejos intelectuales de criba de unas expresiones artísticas que habían colapsado. La realidad figurativa había sido superada en realismo por la fotografía. El cinematógrafo transmite unas sensaciones y unos estados de ánimo que no ofrece ningún cuadro.

Cien años después de la obra de Ortega seguimos con idéntica desorientación respecto al arte moderno y contemporáneo. En las escuelas, incluso en las universidades, no se enseña a conocer los idiomas, los sentimientos, los mensajes de las obras más recientes. Los enseñantes tampoco saben nada de arte moderno y contemporáneo. Implica unos esfuerzos intelectuales y sensitivos que no están dispuestos a hacer. Como máximo admiten el impresionismo. Un movimiento que, si ahora está consagrado, en su momento resultó furiosamente denostado. La obra del toledano Alberto Sánchez, de corte clásico, fue maltratada y humillada en la primera exposición que se hizo en Madrid.

Fuentes Lázaro, Jesús. “Yo no entiendo eso”. *El Diario*. 6 de octubre de 2025.

TEXTO 37.

La idea de arte ha evolucionado a lo largo de las épocas hasta llegar a una aparente “estabilidad”. Hasta el siglo XIX, para considerarla como arte, una obra tenía que contar con cierta seriedad, rectitud moral, contenido del pensamiento, la expresión, la individualidad y el propósito no comercial. La única constante era la belleza. En la actualidad muchos de estos requisitos se han olvidado. En el presente no se excluye el arte utilitario. El arte es entendido como la habilidad de producir ciertas cosas y los productos ya formarían parte de las ‘obras de arte’. La diferencia que hay entre las Bellas Artes y la producción comercial en masa, como los carteles de cabaret de Toulouse Lautrec, provocaría una consideración de obra de arte según diversas opiniones de artistas, críticos y autores. Los medios de comunicación se han ampliado en las últimas décadas y han adquirido características del arte, y viceversa. Esto ha provocado que el concepto se haya vuelto más extenso que nunca, incluyendo nuevas artes que no estaban entre las listas de Batteux como la gastronomía, el cine, la fotografía...

Algunas definiciones pretenden establecer ciertos rasgos que deben cumplir las obras de arte, la intención del artista o en la reacción que producen para el público. Por ejemplo, producir belleza. Parece que la belleza del arte desde épocas muy antiguas ha sido su principal propósito y valor, lo cual fue aceptado en el siglo XIX. Desde la antigüedad se ha tenido la idea acerca de que el arte imita la realidad, pero, como ya se dijo, no es aplicable a todo tipo de arte, solo al arte mimético como la pintura, la escultura o la poesía. Aquí sucedió lo mismo que con la belleza, la palabra resulta polisémica. En el sentido platónico de “imitación” se refiere a que solo podía

representar la apariencia de las cosas, por lo que no sería aplicable a la arquitectura, la música o la pintura abstracta.

El arte es la construcción de cosas. Esta idea se retoma de Aristóteles, quien decía que: "... nada debe exigirse de las obras de arte excepto que tengan forma." Esto se incorporó hasta el siglo XX, refiriéndose a las formas musicales o a las formas que exhiben los bailarines, en relación con cualquier forma construida conscientemente. Todo lo que existe tiene forma, lo que se tiene que descubrir es un tipo especial de forma, los artistas lo llaman la 'pura forma', esta es la que habla por sí misma; la forma funcional y la figurativa no son parte de la pura forma, pero no quiere decir que todas las obras de arte deban tenerla, también pueden ser funcionales o figurativas.

La expresión. Aquí se concentra la intención del artista y esta postura es una de las más recientes, tuvo lugar en el siglo XIX. Igual que en los rasgos anteriores cabe la ambigüedad, pues la expresión no es el rasgo que pueda distinguir a todas las artes o producciones humanas en general.

Produce un choque. Este rasgo se refiere al efecto del arte en el receptor, pero de una forma diferente, es el más reciente de todos. Muchos artistas de nuestra época creen que el arte produce experiencias más que estéticas, es decir, que pueden ser "... abrumadoras, desconcertantes o completamente escandalosas." En esta clasificación se considera que una obra tiene éxito si se produce un efecto en el receptor: que impresione, y esta impresión debe proceder del éxtasis al choque.

Palos Fuentes, Rosa Itzel. "Concepto de arte a través del tiempo", *Entretejidos: Revista de cultura y transdisciplina digital*. Nº. 17, 2022.

<https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/concepto-del-arte-a-traves-del-tiempo/>

TEXTO 38.

La actividad del arte es posible por la aptitud humana para experimentar sentimientos y comienza cuando se utilizan signos exteriores para comunicar las emociones por medio de líneas, colores, imágenes verbales, etc. La Teoría Del Arte, es respecto a la historia del arte lo que la poética y la retórica significan para la historia de la literatura. El artista ofrece imágenes concretas de fuerzas mucho menos tangibles que nosotros conocemos como esperanzas, aspiraciones, miedos, etc, que traducidas a modelos de formas y colores, se presentan como reflejos de la naturaleza humana, en ese sentido, la educación artística tiene un papel importante en la educación. La historiografía del arte se inicia con la «Historia del Arte de la Antigüedad», a mediados del siglo XVIII y un siglo después, «La Civilización del Renacimiento». En el siglo XX, se produce un concepto más amplio de las diversas tradiciones estéticas al integrar todas las tradiciones. El concepto de historia del arte según Adorno, es «la historia del progreso de su autonomía» y la tesis explícita por Platón, hace ya muchos siglos, es que el arte debería ser la base de la educación.

Las siguientes palabras del diseñador español más internacional, Rabanne inician estas páginas, ... «la moda es un arte menor. Las Artes Mayores son la arquitectura, la música, la pintura y la escultura» (El País, 1998). Si recordamos, en opinión de la crítica —The Village Voice— «la película americana más importante de los años 70», su título «Manhattan» al comienzo uno de los personajes protagonistas opinaba que ... «la esencia del arte está en proporcionar el medio de acercarnos a

nuestros sentimientos, de ese modo uno puede percatarse de poseer cualidades que ignoraba»...

Al analizar las distintas manifestaciones de la cultura, el arte tiene una consideración superior e incluso diferente, en tanto que producto resultante de una serie de condicionantes que se deducen de la tecnología, economía, sistema social y político, etc. Se puede hablar de una situación análoga a la ideología o la religión, con las que se puede vincular de modo diferente según los distintos modelos culturales porque la actitud ante las artes no depende únicamente de sus creadores, el espectador tiene un papel esencial. En primer lugar, está imbuido del espíritu de su tiempo y porque su participación en la contemplación de la obra le hace situarse en el interior de la obra misma y no en un punto de observación exterior, es decir. «el arte moderno reconoce el hecho de que el acto de observar y la cosa observada forman un todo complejo: observar algo es actuar sobre él y modificarlo» (Giedion, 1982:7)

Ordoñez, Javier y Vergara, María. “Páginas sobre la expresión artística”. *Arte, individuo y sociedad*. N°. 11, 1999.

TEXTO 39.

Tradicionalmente, se han reconocido siete manifestaciones artísticas principales que agrupan las disciplinas más clásicas del arte.

- Arquitectura: Es el arte de diseñar y construir espacios habitables. Va más allá de lo funcional, incorporando elementos estéticos y simbólicos.
- Escultura: Arte tridimensional que utiliza materiales como piedra, metal o madera para representar formas humanas, abstractas o simbólicas.
- Pintura: Manifestación bidimensional que utiliza pigmentos para crear imágenes sobre una superficie. Ha evolucionado desde el arte rupestre hasta el arte digital.
- Música: Arte sonoro que combina ritmo, melodía y armonía. Se expresa a través de instrumentos musicales, la voz o medios electrónicos.
- Danza: Arte corporal basado en el movimiento rítmico del cuerpo, acompañado o no de música. Puede ser folclórica, clásica, moderna o contemporánea.
- Literatura: Arte de la palabra escrita u oral. Comprende géneros como la poesía, la narrativa, el ensayo o el teatro.
- Cine: Considerado el séptimo arte, el cine combina imagen, sonido, actuación, guion y dirección para narrar historias de forma audiovisual.

Estas siete manifestaciones conforman una clasificación clásica, pero no limitan la diversidad artística existente en el mundo actual.

Las Manifestaciones Artísticas Contemporáneas se caracterizan por romper los límites tradicionales entre disciplinas. Es común encontrar obras que combinan escultura con video, danza con tecnología interactiva o literatura con Medios Digitales. Este enfoque híbrido busca explorar nuevas formas de interacción con el espectador y adaptar el arte a los cambios tecnológicos y sociales. El arte contemporáneo también tiende a abordar temas políticos, sociales, medioambientales o identitarios cumpliendo múltiples funciones en la sociedad:

- Comunicativa: Transmiten ideas, emociones o mensajes simbólicos.
- Estética: Producen placer sensorial y valor visual.
- Educativa: Enseñan valores, conocimientos o historias.
- Social: Fomentan la cohesión, la identidad y el diálogo.

- Política: Denuncian injusticias, visibilizan conflictos y movilizan a la acción.
- Económica: Generan empleos y dinamizan industrias culturales.

Estas funciones hacen del arte una herramienta poderosa en contextos tanto individuales como colectivos.

“Manifestaciones artísticas”. *Aricad budines chol*. 2025.

<https://www.aicad.es/manifestaciones-artisticas> (16/02/2026)

TEXTO 40.

El lenguaje pictórico, igual que cualquier otro medio de comunicación se basa, en principio, en un sistema organizado de elementos que constituyen una serie de Códigos, en este caso, visual, sensorial y, en última instancia, sensibles. Que parte de una sensibilidad hacia otra sensibilidad, la primera corresponde al sujeto creador, la otra, al espectador, con la finalidad de comunicar y transmitir sensaciones, ideas, emociones.

La diferencia entre un lenguaje de comunicación y un Lenguaje Artístico se debe a que los mismos elementos esenciales o básicos que lo constituyen, han sido utilizados de un modo más complejo, dependiendo de quién y cómo lo utilice, a partir de la intención de comunicar otro tipo de contenidos, de darles cauce, para alcanzar otra dimensión de la comunicación.

No existe lenguaje alguno que se manifieste de forma natural o que permita ser abordado de manera innata. Los seres humanos no nacemos sabiendo, por lo mismo comprendiendo lenguaje alguno, ¿qué significa eso?, que cuando nacemos no nos podemos comunicar. No es sino hasta un estadio más avanzado que el niño puede utilizar sus expresiones y hacerlas entendibles, mediante el lenguaje común, el que ha aprendido someramente de los padres. Por lo tanto, la comprensión en los lenguajes sucede a través del reconocimiento de algo, pero de algo que se ha visto, o se ha estudiado de forma previa o anticipada, como ocurre con cualquier lenguaje que es necesario haberse aprendido. No tiene nada de extraño que, por la misma razón, a la mayoría de las personas les resulte incomprensible un cuadro abstracto. Si no se está familiarizado con los códigos, ni con las razones históricas que lo definen, y al carecer de semejanza con elementos reconocibles de la realidad, lo único que puede producir es desorientación, más allá de si contiene o no, cualidades o elementos expresivos, no hay manera de dar a éstos una apropiada lectura. Sin embargo, debido a la banalización de algunos elementos que constituyen la pintura abstracta ha sido posible que las personas se hayan acostumbrado a convivir en cierta forma con algunos de ellos, casi siempre en una modalidad de realidad decorativa que no supone ningún tipo de comunicación. Planos de color, texturas prefabricadas de aplicación simple, esfumados y degradaciones con colores. Son las mismas palabras de un lenguaje que nos sirven igual para hacer una pregunta básica –como preguntar la hora– que, para escribir un poema o incluso una novela.

Las mismas instancias con un sentido y una intención diferentes y que tienen que ver con lo que se quiere comunicar, ¿a qué nos referimos?, a que, al igual que en la pintura, los elementos básicos para la configuración pueden ser simples, un conjunto de materiales y herramientas y soportes que harían posible la comunicación de algo de un orden superior, y para convertirlas en algo como eso, es necesario que sean usados de forma creativa y obedeciendo a una sensibilidad también superior. Esto no será posible sin la práctica, pero sobre todo sin la comprensión de los elementos que articulan a la expresión artística. Nos referimos por supuesto a la línea, la mancha, el punto, el color,

la valoración tonal como conjunto de recursos para la expresión.

En el caso de la pintura nos encontramos con que los elementos se vuelven relativos, particularmente en el caso del color, objeto de amplios estudios precisamente por esta particularidad, haciéndolo un problema complejo, sujeto a variables como su posición, extensión o intensidad, o contigüidad con otros. Pero a pesar de la dificultad de su manejo sigue siendo quizás uno de los elementos fundamentales para alcanzar niveles altos de expresividad.

Mendoza Pérez, Francisco. “Lenguaje pictórico: elementos expresivos de lenguaje en la pintura”. *Revista .925 artes y diseño*. 2019.

<https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2019/05/17/lenguaje-pictorico-elementos-expresivos-de-lenguaje-en-la-pintura/#> (16/02/2026).

TEXTO 41.

La Real Academia Española (RAE) define el lenguaje como la “facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos”. La propia definición oficial incluye “otros sistemas de signos” como una de las formas de expresión más allá del lenguaje verbal (con palabras). Es aquí donde entra el lenguaje visual como aquel que percibimos a través de los ojos, del sentido de la vista.

La vista es uno de los sentidos más importantes para la comunicación humana y, de forma innata, aprendemos a comunicarnos a través de nuestros ojos desde que nacemos. Aprendemos si nuestros padres o madres están enfadados por cómo mueven sus cejas o agitan la mano, entendemos que una figura roja implica no pasar y una verde sí, identificamos el tiempo que hace por el color del cielo, etc. Todos esos signos compartidos son los que conforman el lenguaje visual y forman parte de la mayoría de interacciones entre los humanos y de las personas con su entorno. A lo largo de la historia de la comunicación humana estos signos han ido cambiando (el verde no significa esperanza en todas las culturas o momentos históricos) y se han desarrollado diferentes teorías sobre los elementos que conforman el lenguaje visual.

De forma genérica, a día de hoy se considera que existen alrededor de siete elementos principales que conforman la expresión visual:

- El Color: es un elemento muy importante, ya que transmite sensaciones y aporta elementos subjetivos a la información que acompaña.
- La textura: una pieza visual puede ser rugosa, lisa, etc.
- El punto: se considera la unidad básica de un elemento visual.
- La Línea: varios puntos sucesivos forman una línea.
- La figura: a su vez, varias líneas pueden unirse de una determinada forma y crear una figura.
- La forma: es la característica que hace reconocible un elemento visual.
- El espacio: es el plano sobre el que se encuentran los elementos anteriores.

Todos estos elementos se combinan infinitamente para crear signos, imágenes fijas o en movimiento, juegos de luces, diagramas, mapas etc. que están cargados de significados compartidos y que suponen la base de la comunicación.

Dentro del lenguaje visual se diferencia tres grandes tipos en función del mensaje que se quiera transmitir:

- **Lenguaje visual objetivo:** Comunica una determinada información o datos de forma objetiva para que no dé lugar a interpretaciones. Es el utilizado en ámbitos científicos y

técnicos como, por ejemplo, los planos de una casa o la representación del aparato circulatorio.

- Lenguaje visual artístico: Más allá de la comunicación incorpora un componente estético, cuya interpretación es subjetiva y en la que influyen componentes culturales, sociales y educativos. Incluye disciplinas como la pintura, la escultura, la fotografía, la danza, el teatro, los grafitis...

- Lenguaje visual publicitario: Su objetivo es informar pero también educar y vender, por lo que utiliza técnicas y elementos de los dos anteriores. Es un lenguaje que busca provocar una reacción en el espectador a través de sus emociones. El lenguaje visual publicitario combina el formato tradicional (en televisión, prensa escrita o vallas publicitarias) con el digital (en redes sociales, páginas web, comerse...).

“¿Qué es el lenguaje visual? Elementos, tipos y ejemplos de comunicación”. *Unir Revista*. 2022.

<https://www.unir.net/revista/disenio/lenguaje-visual/> (16/02/2026).

TEXTO 42.

Se considera como arte contemporáneo aquellas manifestaciones artísticas que se engloban en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. La misma palabra, “contemporáneo”, conlleva una continua caducidad y renovación, puesto que, obviamente, de aquí cien años no podremos seguir denominando “arte contemporáneo” al arte actual.

A finales del siglo XIX, y por primera vez en la historia del arte, aparecieron diferentes corrientes artísticas simultáneas conocidas como los “Ismos”. A partir de entonces, la proliferación de corrientes estéticas avanzó cada vez a mayor velocidad, hasta el punto de que, a principios del siglo XX, encontramos vanguardias que se solapan unas con otras en el tiempo.

Esta multiculturalidad y simultaneidad de expresiones artísticas llega a su punto álgido a mediados del siglo XX con la proliferación de las llamadas “subculturas”, es decir, grupos sociales con expresiones culturales propias que se alejan considerablemente de las aceptadas por la “oficialidad”. Es el caso, por ejemplo, de los grafitis y el arte urbano.

Durante toda la historia, los movimientos artísticos han tenido como guía una idea de belleza. Obviamente, esta idea ha ido variando a lo largo de los siglos y ha sido muy diferente dependiendo de cuál es la cultura que la emite. Sin embargo, el fenómeno de la negación artística, es decir, de la inexistencia de una estética-guía, es algo absolutamente reciente.

Quizá los primeros en establecer la negación del arte y, por tanto, de una estética, fueron los Dadaístas, un grupo de intelectuales desencantados que se erigieron como movimiento en 1916. El movimiento Dada no fue, por supuesto, la primera vanguardia, pero sí que fue la primera que negó de forma violenta y absoluta la creación artística.

Unos pocos años antes, los futuristas proponían una estética, un ideal de belleza, en este caso basado en la velocidad y el progreso. Eran transgresores en cuanto a la forma, pero en ningún caso negaban la existencia del arte. De hecho, hablaban de la “belleza de un coche de carreras a toda velocidad”. Los dadaístas, sin embargo, rompían con todo ideal. Sin saberlo, estaban sentando las bases del futuro arte contemporáneo.

El arte contemporáneo fundamenta su discurso no ya en la transgresión (esto ya lo habían hecho las vanguardias), sino en la ruptura con el concepto mismo de creación y

de autor. Se establecen preguntas acerca de la autoría, la validez del punto de vista del artista, la originalidad y el valor mismo de la obra de arte. Es lo que se ha venido llamando la “postmodernidad”. Esta ruptura con las formalidades artísticas lo hacen entrar en franca contradicción, puesto que, al mismo tiempo que cuestionan la validez de las galerías de arte, las fundaciones, los artistas, etc., se valen de todo ello para legitimarse. ¿Legitimarse, por qué? Porque en la era de la postmodernidad, cualquier objeto puede ser considerado una obra de arte, por lo que necesita de una institución con suficiente autoridad y prestigio que la avale como tal.

Ruz Comas, Sonia. “Arte contemporáneo: qué es, características, y movimientos principales”. *Psicología y mente*. 2023. <https://psicologiaymente.com/cultura/arte-contemporaneo> (16/02/2026).

TEXTO 43.

El arte contemporáneo tiene sus raíces en el cambio cultural, social y político que comenzó a gestarse a finales del siglo XIX y principios del XX. Este periodo fue testigo de la revolución industrial, la aparición de nuevas corrientes filosóficas y el impacto de las guerras mundiales, factores que influyeron profundamente en la producción artística. Movimientos como el impresionismo, el expresionismo y el surrealismo desafiaron las normas establecidas y buscaron nuevas formas de expresión que reflejaban la complejidad de la vida moderna.

A lo largo del siglo XX, el arte contemporáneo se fue diversificando, incorporando innovaciones tecnológicas y experimentando con diferentes medios y materiales. La llegada del arte abstracto y las instalaciones desdibujaron los límites entre el arte y la vida cotidiana, mientras que la globalización permitió que artistas de diferentes contextos culturales se influyeran mutuamente. Movimientos como el pop art y el minimalismo emergieron, cuestionando la relación entre el arte y el consumo en una sociedad de masas.

A diferencia de las corrientes artísticas anteriores que buscaban un estilo o tema predominante, el arte contemporáneo celebra la diversidad en todas sus formas. Esto incluye una variedad de medios, técnicas y temas que pueden variar desde lo político y social hasta lo personal y emocional.

Los artistas contemporáneos no están limitados por las técnicas o los materiales tradicionales; buscan constantemente nuevas formas de expresión. Este impulso hacia la innovación puede manifestarse en el uso de tecnología avanzada, la creación de instalaciones inmersivas, la combinación de diferentes disciplinas artísticas o la introducción de elementos interactivos que invitan al espectador a participar activamente en la obra.

Una de las características más destacadas es el uso de una amplia gama de medios, que incluyen desde la pintura y la escultura hasta el video, la instalación y el arte digital. Esta pluralidad de técnicas permite a los artistas explorar nuevas formas de expresión y conectar con audiencias diversas.

Los artistas abordan temas como la identidad, la injusticia social, el medio ambiente y la tecnología, utilizando su obra como un medio para generar conciencia y fomentar el diálogo. Esta conexión con la realidad actual le otorga un sentido de urgencia y relevancia a las Prácticas Artísticas Contemporáneas.

El auge de las redes sociales ha cambiado la forma en que se consume y se comparte el arte, creando nuevas dinámicas de interacción entre artistas y espectadores. La velocidad de la información y la globalización han dado lugar a un panorama

artístico diverso, donde las influencias se entrelazan y dan lugar a nuevas narrativas. Otra característica significativa del arte contemporáneo es su enfoque en la Interactividad y la Participación del Espectador. Muchas obras invitan a la audiencia a involucrarse activamente, desdibujando la línea entre el creador y el observador. Esto no solo transforma la experiencia artística, sino que también cuestiona las nociones tradicionales de autoría y autenticidad.

“origen, características y artistas más representativos del arte contemporáneo”. *IFEMA*, 13 de agosto de 2024. <https://www.ifema.es/noticias/arte/origen-caracteristicas-arte-contemporaneo>

TEXTO 44.

A lo largo de la historia, el arte ha transmitido creencias, valores y experiencias de diferentes culturas y comunidades. Pero, ¿cómo contribuye el arte a la sociedad? Existen muchas razones que explican por qué el arte es uno de los pilares esenciales del desarrollo social y económico de un país.

El arte desempeña un papel fundamental en la forma en la que las personas piensan, sienten y se relacionan entre sí, por ello su influencia sobre la sociedad es más que significativa.

Una de las aportaciones más notables es la capacidad que tiene para provocar cambios sociales y políticos. Los artistas han utilizado su Arte Como Instrumento De Protesta y activismo, abordando temas como la desigualdad, la injusticia y la opresión. Mediante sus obras, han logrado llamar la atención sobre determinados problemas sociales y generar conciencia, movilizando a las personas hacia el cambio y la acción.

El arte también ejerce otra importante función en la sociedad: la Construcción De Identidades Culturales. Al representar tradiciones, costumbres y narrativas locales, el arte fortalece el sentido de pertenencia y preserva la herencia cultural.

No podemos olvidar el impacto económico del sector del arte. Tanto el arte como la cultura se han convertido en motores clave para el turismo y el desarrollo local en muchas regiones. Además, el mercado del arte en sí mismo es una industria en constante crecimiento, con subastas, galerías y ferias que, cada año, mueven millones de euros.

El arte proporciona una vía para expresar y explorar emociones y experiencias individuales. Además, estimula la imaginación, mejora la capacidad de empatía y promueve la comprensión de diferentes perspectivas y realidades.

En el ámbito educativo, la participación en actividades artísticas alimenta la creatividad, mejora las habilidades en la resolución de problemas y fomenta la autoexpresión. Asimismo, el arte desarrolla la apreciación estética y la capacidad de análisis crítico, habilidades muy valiosas en diversos campos de estudio y profesiones.

La importancia del arte reside hoy en día en los numerosos beneficios que aporta a la sociedad: inspira, promueve el diálogo intercultural, cuestiona las normas sociales, impulsa la economía y contribuye al desarrollo personal y emocional de las personas. Es una poderosa herramienta que nos permite explorar la realidad en la que vivimos, y que nos invita a imaginar y construir un futuro mejor.

“La importancia del arte para generar desarrollo social y riqueza”. *Fundación Botín*. 25 de septiembre de 2023 <https://fundacionbotin.org/sala-de-prensa/importancia-arte-en-la-sociedad/>

TEXTO 45.

El arte y la Antropología tienen una estrecha relación. El Arte es una expresión humana de naturaleza sensible, social y parte fundamental de la cultura. La Antropología trata del estudio del Hombre y Mujer en los aspectos biológicos y culturales.

Las primeras aproximaciones desde la antropología a la producción artística se focalizaron en el “Arte Primitivo”, es decir en la producción artística de los grupos étnicos que fueron objeto de estudio, especialmente, de los primeros antropólogos británicos y estadounidenses desde finales del siglo XIX. De acuerdo con los planteamientos evolucionistas que caracterizaban la disciplina en sus orígenes, estas formas de arte despertaban interés como testimonio de una etapa primigenia de la cultura humana y una fuente de información acerca del hombre en su “infancia cultural”. En este marco, los objetos artísticos “exóticos”, hasta entonces principalmente piezas musicales, reciben interés por el papel que pueden desempeñar en explicar los procesos histórico-culturales.

Al mismo tiempo que la antropología observa el arte de los pueblos “exóticos” como fuente de información, los artistas de principio del siglo XX vuelven su mirada hacia las expresiones culturales de los nativos africanos o asiáticos. El ámbito de estudio de la antropología proporcionó así una fuente rica para el trabajo de las Vanguardias Históricas: Desde Gauguin, a Matisse, a los exponentes del modernismo pictórico, la referencia a la figura del “primitivo” y al mundo exótico se hizo central: indicaba la búsqueda de la identidad mediante el contacto con elementos considerados dotados de autenticidad.

La crisis del Estado del Bienestar, el impacto de los acontecimientos globales y la emergencia de localismos, la repercusión de las críticas feministas, las reivindicaciones identitarias de base étnica y de género, etc., y los nuevos paradigmas científicos desestabilizaron tanto el enfoque artístico como el de la antropología, generaron escepticismo hacia sus prácticas y fomentaron nuevos puntos de vista, nuevas lecturas y nuevos ámbitos de interés.

Pocos ejemplos pueden ser más ilustrativos de la presencia de la carga simbólica y del anclaje de la creación artística en un preciso contexto histórico y cultural que los trabajos de la “Secesión Vienesa”, vanguardia austriaca de finales del siglo XIX. En las obras de pintores como G. Klimt, O. Kokoschka y E. Schiele se percibe claramente la influencia de los recientes descubrimientos en psiquiatría, psicoanálisis, así como de la filosofía de Nietzsche y de las nuevas teorías estéticas que mostraban rechazo por el clasicismo.

Las posturas antropológicas actuales, reclaman la necesidad de una exploración más atenta de la relación entre arte y vida. Con estas claves de lectura, los aspectos estéticos del arte no pueden ser entendidos como separados de los demás factores sociales y, en particular, del mercado que los entrelaza; valor estético y valor monetario resultan implicados en un juego de complementariedad y de recíproco impacto, de modo que el gusto, el deseo y la apreciación de lo bello, acaban siendo regulados por mecanismos económicos, sociales y políticos.

Manzano Callejo, José María. “El arte como expresión de significados sociales”, Nuevatribuna.es, 2022. <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/antropologia-cultura-arte-psicologia-expresion-significados->

TEXTO 46.

¿Están relacionados el arte y la economía? La respuesta a esta pregunta parece obvia: aunque las obras de arte pueden producirse por razones puramente estéticas, se compran y se venden en los mercados, tienen un precio y, en muchos otros sentidos, su existencia tiene una dimensión económica. ¿Se puede racionalizar el significado cultural del arte para la sociedad ante su indudable valor comercial? ¿Y cómo genera la práctica del arte, que requiere de manera única creatividad e imaginación, una innovación que puede a su vez conducir al crecimiento económico?

En el libro «La invención artística y el crecimiento económico» de Michael Hutter, se ocupa de las formas en las que el trabajo de los artistas ayuda al progreso de la economía y la sociedad, y aborda la experiencia del arte en la vida cotidiana por parte de las personas en cuanto consumidores. Hutter, construye un completo marco teórico para interpretar cómo las ideas artísticas han generado producción comercial a lo largo de la historia, y cómo puede suceder lo contrario cuando el crecimiento económico afecta a la invención artística. El título del libro rinde homenaje a la influyente obra de Adam Smith La riqueza de las naciones, de 1776. Michael Hutter busca identificar las formas en las que la innovación artística tiene efectos económicos, y el proceso inverso, en el que el contexto económico influye en la naturaleza y el contenido del arte. Encuentra pruebas de estos dos efectos en la historia del arte y la sociedad occidentales en los últimos seiscientos años. En su ambicioso proyecto, señala tres períodos de crecimiento evolutivo que muestran una complejidad creciente en los mercados de bienes «felices».

El primer período comenzó en el siglo XV con el Descubrimiento De La Perspectiva En Las Artes Visuales, lo que permitió a los artistas crear el efecto de la ilusión espacial, una innovación que tuvo ramificaciones generalizadas y estimuló el desarrollo comercial, incluido el crecimiento del comercio en el arte.

El segundo período, que el autor denomina «período de explotación de las relaciones sociales», se prolongó desde principios del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX. A lo largo de este tiempo, el tema en la pintura pasó a ser las personas vivas y sus entornos sociales, lo cual influyó en los gustos y condujo a su debido tiempo a cambios en los hábitos de consumo.

Finalmente, en el tercer período, que comenzó en la década de 1920 y continúa en la actualidad, se ha hecho posible explotar las «variaciones en serie», la capacidad de las obras de arte para reproducirse en cantidades y variedades infinitas, generando mercados para los bienes experimentados (esto es, productos que solo se pueden valorar después de haber sido comprados y consumidos) en las artes visuales, el cine, la televisión, la música popular, etcétera. Hutter proporciona numerosas ilustraciones para cada uno de los tres períodos basadas principalmente en la historia de la pintura, pero también incluye muchos ejemplos procedentes de la arquitectura, la planificación urbana, la fotografía, la música y el Diseño. El libro contiene imágenes de muchas de las obras a las que se refiere dispersas en las páginas, algunas en blanco y negro, y un grupo espléndidamente reproducido en color.

Throsby, David. “El arte y el avance de la economía y la sociedad” , El Observatorio social. 2019. <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/es/-/resena-cultura> (16/02/2026).

TEXTO 47.

La cultura siempre se ha entendido como una manifestación del cultivo intelectual y estético de un individuo o de un grupo social, en la actualidad, cual dos caras de una misma moneda, lleva acoplada nuevas exigencias funcionales, ligadas básicamente a su capacidad de generación de riqueza, de cambio urbano y de cohesión social. Quizás el caso de las Capitales Europeas de la Cultura constituya el ejemplo más refinado de este nuevo sentido, pues las expectativas de transformación y cambio que se generan sobre la ciudad, desbordan ampliamente los objetivos estrictamente culturales y, con seguridad, la razón originaria de esta iniciativa.

El núcleo del sector cultural considera, por una parte, todo el patrimonio histórico, arqueológico y documental, así como las instituciones que se dedican a su salvaguarda (Museos, bibliotecas, archivos, etc.); y, por otra, las creaciones de artes plásticas, incluida la pintura, escultura y fotografía, y las artes escénicas y musicales (teatro, lírica, danza, interpretación musical, etc.). Son, en definitiva, el sector artístico propiamente dicho, a veces llamado de «alta cultura», porque contempla la creación más pura, junto con el patrimonio cultural más selecto. El rasgo común de todas estas manifestaciones es que se trata de bienes únicos, no reproducibles, y ésta es la razón por la que a lo largo de la historia no hayan sido objeto de mercado, sino de coleccionismo o elitismo en el consumo. Desde el punto de vista económico han de considerarse como un recurso, una oferta fija, que incluso puede estar sometida a condiciones de sostenibilidad, como es el caso de muchos ejemplos del patrimonio cultural. Además, suelen tener la condición de bien público, lo cual complica sus posibilidades de provisión y mantenimiento, a no ser que se confíe exclusivamente en la garantía del Estado. Los bienes y servicios creativos puros dan lugar a la explotación de derechos de propiedad por autoría, aun cuando también podríamos considerarlo para determinadas utilidades del patrimonio cultural, como los derechos de imagen o de usos alternativos. El segundo gran bloque del sector cultural viene conformado por las denominadas Industrias Culturales, cuyo rasgo definitorio es su naturaleza intrínsecamente reproducible. Estamos hablando del sector del libro y la edición, la música grabada y el sector de audiovisuales, el cine, la prensa, los medios de comunicación, radio y televisión, etc. No es que en este tipo de bienes y servicios no haya creación cultural de carácter único, pero su explotación se basa ineludiblemente en la reproducción y distribución en masa. En este ámbito, probablemente las creaciones originales no, pero los productos derivados tienen un carácter privado, pues se trata de bienes rivales y excluibles, y por tanto los precios constituyen un buen criterio de provisión y de valor.

Por último, tenemos el tercer bloque concéntrico que viene constituido por las industrias creativas. En este sector, el talento y la cultura no son un fin en sí mismo, sino un input más para la producción de bienes y servicios de carácter no cultural en sentido estricto. Hablamos de las actividades de diseño (incluida la moda, el diseño interior e incluso la artesanía), los servicios de publicidad, la arquitectura de autor; más los productos informáticos, software, móviles, videojuegos y, en general, las industrias de contenidos. En todos estos casos se conjuga el conocimiento y el talento, junto con la voluntad de transformación y creación de nuevos prototipos, para atender también nuevas necesidades de consumo. La importancia que se da a este nuevo sector de actividad en la actualidad radica en que está incardinado en el nuevo paradigma productivo y tecnológico basado en la experiencia, la creatividad y la conectividad, y que supera, por tanto, a la sociedad de producción industrial, donde imperaba lo físico y

lo material.

HERRERO PRIETO, LUIS CÉSAR. “La contribución de la cultura y las artes al desarrollo económico regional”, *Investigaciones Regionales*, N°. 19, 2011.

TEXTO 48.

La persecución y prohibición de quienes ejercen el derecho a la libertad de expresión es algo que ha ocurrido a lo largo de la historia. La Censura alcanza a todo tipo de expresiones artísticas: literatura, poesía, canciones, artes plásticas, artes visuales, cómic, cine, teatro, etcétera. En muchos periodos históricos se impuso un Modelo Cultural Definido según los criterios establecidos por el Estado. En este sentido, no todas las sociedades democráticas conciben la libertad de expresión del mismo modo.

Entre los hitos relacionados con la censura, encontramos la época del Macartismo cuyo objetivo de la comisión creada era identificar, perseguir y censurar, o incluso encarcelar, a los “comunistas” insertos en la cultura estadounidense. La obsesión del conjunto de la sociedad por el comunismo y la amenaza de una catástrofe nuclear derivó en una histeria colectiva que no tardó en expandirse e impregnar a los estudios de Hollywood, a las universidades y al resto de sectores de la sociedad”. Se crearon “listas negras” de sospechosos a perseguir. Películas como *La Tapadera* (Ritt, 1976) o *Trumbo*, la lista negra de Hollywood (Roach, 2015), ejemplifican las consecuencias de esta censura, tanto para los propios artistas y creadores como para la sociedad en sí, a la que se le priva de pensar por sí misma y madurar un pensamiento sobre los discursos, actos y sucesos que forman parte de su contemporaneidad o de la propia historia de la humanidad. Constantemente se censuran libros que no se desea lleguen a las manos de la sociedad, como le ocurrió recientemente en Estados Unidos a la novela gráfica *MAUS*, alegando casi siempre la protección de los escolares y menores, adelantando una censura que impide la maduración mental y el desarrollo de una mirada y pensamiento críticos en las generaciones afectadas. Se calcula que en el 2023-2024 se han censurado más de 10.000 libros en las escuelas de Estados Unidos. En la película *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut realizada a partir de la novela homónima de Ray Bradbury (1953) en la que los bomberos en vez de dedicarse a apagar incendios queman libros debido a que la lectura está prohibida por ley al considerar que los libros hacen infelices a las personas y que les trastornan. En el caso de los artistas plásticos y visuales, la lista es infinita, teniendo muchos que exiliarse para ejercer su arte y no ser detenidos o asesinados.

A veces, la censura o cancelación de una obra artística (literaria, dramática, documental, cinematográfica...) se realiza en defensa de preservar el derecho al olvido de quienes están implicados en la historia que se trata. Muchas obras están escritas o generadas a partir de acontecimientos reales. Por ello, se indica al inicio para situar a los espectadores, lectores, consumidores que es: “basada en hechos reales”. En este contexto son referente novelas/ensayo como “*A sangre fría*” de Truman Capote (1966) en la que el autor se acercó a los asesinos de un cruel y absurdo asesinato de una familia para comprender qué motivó tan horrible masacre. La ética está antes y después del derecho a ejercer la expresión artística y cultural. Como recuerda el filósofo Marina: “lo que es respetable es el derecho a exponer tu opinión sin que haya una inquisición; la respetabilidad de las opiniones depende del contenido de las opiniones”. Al igual que no se pueden mostrar imágenes en cualquier franja televisiva, ni anuncios en cualquier espacio público o salas que se proyectan para público infantil, al igual que las imágenes

tienen edad, también los relatos y las historias que se tratan tienen edad. Es decir, hay temáticas e historias que no son para todos los públicos.

El arte suele tomar la realidad como pretexto para generar obras de diversa naturaleza, en la mayoría de los casos, que provocan reflexión y evitan el olvido de esos acontecimientos; en otras ocasiones, por el morbo e interés comercial de explotar la historia, haciendo un docudrama o reality show sin más pretensión de tener audiencia y engordar económicamente a los dueños de esos medios y servir de escaparate para los anunciantes y sus productos.

Caeiro-Rodríguez, Martín, “La libertad de expresión artística y cultural: un análisis crítico sobre la necesidad de su educación frente a la censura y banalización del espacio público”, *Arte, individuo y sociedades*, Vol. 38, nº. 1, 2026.

TEXTO 49.

La palabra censura y su acción está a menudo en boca de muchos, los Censores crecen, pues las herramientas de censura ya no pertenecen a unos pocos. Internet y las redes sociales son los nuevos censores. La Red dicta la moral de nuestro tiempo. Una moral que lo abarca todo. Una censura que se adelanta al pensamiento y a la libertad de pensar. Y que por supuesto se introduce como un virus en el arte y la creación artística. La libertad de creación, la libertad de expresión son cuestionadas. Y no me estoy refiriendo solo a los artistas actuales, sino a la Revisión Y Juicio Que Estamos Haciendo De La Historia Del Arte y sus obras. No es nada nuevo.

Quizá una de las primeras y más famosas censuras de la Historia del Arte que sufrió un artista sea la del fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. El fresco no había dejado indiferente a nadie por su grandiosidad, pero también por su elevado número de desnudos. Biagio da Cesena, un maestro de ceremonias papal, se quejó encarecidamente de esto con el Papa Paulo III y llegó a llamar al autor, “pintor de prostíbulos”. Es curioso que la crítica viniera del círculo papal y no del propio Papa. De hecho la orden de tapar los genitales de las figuras no vino de él, ni tan siquiera de su sucesor. Fue Paulo IV, diez años después, quien encomendó a Daniele da Volterra el citado cometido. Miguel Ángel se vengó de Biagio da Cesana, pues a las puertas del infierno lo retrató como el rey Minos. Y en la restauración en la que eliminaron los paños de Volterra se encontraron con una estupenda sorpresa en los genitales del citado Minos.

La Historia del Arte no ha estado ajena a la censura política y quizá, en este sentido, la que ejerció el régimen nazi sea una de las más famosas. En 1937, con Hitler ya en el poder, se organiza y celebra en Múnich una exposición bajo el título de *Arte Degenerado*. Se trata de una exposición propagandística del régimen. La exposición se armó con obras que fueron cedidas, por la mayor parte de los museos del país. Los directores de los museos pensaban que se trataba de una cesión temporal. Lo que probablemente muchos no sabían era que se estaba haciendo un expurgo en toda regla, se estaban limpiando los museos de aquello que no convenía que el pueblo viera, se estaba censurando previamente. Aquellas pinturas y esculturas, en su mayoría de finales del siglo XIX y del inicio de las Vanguardias, nunca volverían. Algunas fueron quemadas y en el mejor de los casos fueron vendidas y sirvieron para sufragar la guerra. Todos somos susceptibles de ejercer la censura. Las redes sociales se prestan a ello. Cuando no se convierten en censoras previamente como el caso de Facebook y la obra de Courbet, *El origen del mundo*, que fue colgada por un usuario y eliminada su cuenta

a las pocas horas. Está claro que las redes sociales no pueden ser altavoces de pornografía, pederastia, trata de personas o violencia. Pero el arte es el arte. Y si los algoritmos determinan que el arte es pornografía, violencia o cualquier otra cosa indeseable, habrá que enseñar a la máquina a discernir o cambiar los algoritmos. Quizá se necesiten más humanistas en las redes sociales.

¿Dónde está el límite entre lo mostrable, lo decible, y lo no mostrable? ¿Debe haber un límite?

Castaño, Manuel. “Historia del arte y censura”, *Boletín Aeda*, (Asociación de profesionales de la Narración Oral en España), Nº. 74, 2019. <https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1585-historia-del-arte-y-censura>

TEXTO 50.

La hegemonía cultural se refiere a la capacidad de una cultura dominante para imponer sus normas, valores, creencias y prácticas sobre otras culturas, silenciándolas en el proceso; esto se produce mediante una variedad de mecanismos, entre los cuales se incluyen los medios de comunicación, el sistema educativo y la producción cultural, que se encargan de difundir y normalizar estas ideas dominantes. Esta relación existente entre las tecnologías, discursos, prácticas y sujetos asociados a las imágenes y la analítica de la colonialidad del poder, el conocimiento y el ser debería estudiarse de manera crítica.

En el contexto actual, donde las redes sociales generan un enorme volumen de imágenes e información, es esencial problematizar las prácticas de producción, circulación y recepción de contenidos multimediales. Este análisis contribuye a valorar las experiencias relacionadas con la cultura en general, el arte contemporáneo y las remakes en particular. Las remakes son adaptaciones y recontextualizaciones de la imagen, reversiones que plasman diferentes ideas. En la remake se presentan operaciones y funciones retóricas como la cita, la alusión, la Metáfora, la trasposición, la alegoría, el apropiacionismo, la deconstrucción, la hibridación, el pastiche, la metonimia, la paráfrasis, mediante las cuales se procura generar una nueva obra de arte. En algunos casos, de la imagen inicial solo se conserva un índice o fragmento para que la operación pueda ser reconocida, apelando a un guiño al prosumidor. Las Apropiaciones que se realizan a través de las remakes componen una transformación de la imagen, propiciando ideas y discursos polisémicos e intertextuales los cuales, en algunos casos se producen mediante la crítica, el humor, la sátira o la parodia. Las remakes, al ser recreaciones o reinterpretaciones de obras preexistentes, tienen el potencial de desafiar las expresiones hegemónicas. Sin embargo, cuando se producen desde la matriz de poder colonial, tienden a replicar los mismos estereotipos y valores impuestos. En las redes sociales, esto se traduce en la perpetuación de clichés, miradas eurocéntricas y lenguajes que favorecen a los grupos dominantes y que continúan, marginando a aquellos que ya están en situaciones de vulnerabilidad. Esta perpetuación se ve amplificada en las redes sociales, ya que las remakes que se crean, circulan y difunden, se efectúan sin cuestionar los discursos hegemónicos, contribuyendo a mantener estructuras asimétricas de poder. A menudo, estas remakes son producidas desde una perspectiva de colonialismo intelectual impuesto, reproduciendo cánones que refuerzan las ideas y valores dominantes establecidos por culturas hegemónicas, perpetuándolas sin cuestionar ni ofrecer alternativas. Se ha debatido la relevancia de

analizar las imágenes dentro de un ámbito extenso de producción, circulación y consumo, enmarcado en relaciones geopolíticas donde la desigualdad cultural a nivel internacional es habitual. Sin embargo, cuando se abordan desde una perspectiva descolonial, las remakes pueden convertirse en herramientas para desafiar, cuestionar y cambiar estas expresiones, ofreciendo alternativas y promoviendo una mayor diversidad.

Ferrario, Mariel. “Remakes y otras producciones culturales descoloniales como herramientas para la revisión crítica de estereotipos eurocéntricos y heteronormados”. *Estudios sobre Arte Actual*, N°. 12, 2024.

TEXTO 51.

La visibilización paulatina de las Prácticas Artísticas de individuos y colectivos de los pueblos y nacionalidades ha incentivado su ejercicio de auto representación e incorporado el factor intercultural en el discurso estético. En algunos casos, esta visibilización ha sido posible solo en virtud de desarrollos previos en esferas que, pese a encontrarse fuera del arte, sentaron las bases para el ejercicio de ciertas prácticas artísticas. Así, por ejemplo, el reconocimiento del arte verbal de las oralidades y literaturas indígenas gracias al trabajo de poetas que hablan, crean y escriben en sus lenguas nativas, fue posible gracias a su ocupación de espacios comunicativos antes reservados a la lengua oficial, pero también a su haber valorizado las funciones emotivas, fáticas, poéticas y meta lingüísticas de sus lenguas en la producción y la transmisión de conocimientos. Esto demuestra que la construcción de un pensamiento intercultural sobre el arte está ligada directamente a la gestación de condiciones para el despliegue de lenguajes artísticos en clave intercultural, desde la creación de redes de colaboración y circuitos interculturales de arte hasta la reforma de la educación artística y la promoción de obras de arte interculturales que dialoguen entre el canon occidental y las etnoestéticas.

Por las condiciones específicas de su emergencia, el desarrollo del pensamiento intercultural sobre las artes ha estado hasta ahora exclusivamente vinculado a lo étnico. Sobre los peligros de este enfoque tratamos en otro lugar e hicimos además un llamado urgente a desindigenizar el debate de la interculturalidad, o, lo que es lo mismo, a expandir el marco de su referencia más allá de lo étnico. En el cultivo de un pensamiento intercultural sobre las artes se hace igualmente necesario superar el horizonte étnico y visibilizar otras prácticas artísticas que no sean exclusivamente las que caracterizan a los pueblos y nacionalidades. Un pensamiento tal descansará sobre el supuesto de que las prácticas estéticas y sus productos no se agotan en el aspecto identitario-cultural —pues este asume una función clasificatoria de identidades quintaesenciales no-dinámicas— como tampoco en la autonomía absoluta del sistema del arte —pues dicha autonomía, ha sido “el resultado de luchas que excluyeron ciertas expresiones, por ejemplo, aquellas que hoy en día son consideradas Mera Artesanía”—. Bien entendida, la autonomía del arte “no significa que [el arte] nada tenga que ver con el resto de la sociedad”. De hecho, tanto tiene que ver con ella que existe el peligro de imponer al arte una interculturalidad normativa desde el Estado, evitando que sea el propio sistema del arte el que genere desarrollos interculturales, bien en las obras, bien en las relaciones entre las personas que se dedican al arte o hablan de él, bien a través de “una interculturalidad estética que no excluye puntos de conexión con los otros tipos de interculturalidad”. Si la introducción de la interculturalidad en la esfera del arte conlleva

desafíos fuera de los márgenes del canon, la contribución de los lenguajes del arte a la construcción de prácticas interculturales se presenta como un camino prometedor para materializar el proyecto intercultural. Dimensionar la importancia del arte para este proyecto requiere situar este último en el contexto más amplio de una voluntad planetaria que busca la reconstrucción de lo real simbiótico como condición epistemológica, estética, política y ontológica de la vida. Esta reconstrucción parte del reconocimiento de la comunicabilidad de todos los elementos constituyentes de la naturaleza y restituye a la vida del planeta su dimensión semiótica inherente. Esta nueva “vida en plenitud”, que algunos prefieren llamar Sumak Kawsay o Buen Vivir, requiere precisamente el cultivo de un “polílogo radical”, en cuya materialización juegan un papel fundamental los lenguajes sensoriales de las artes. Interpretado en este marco, el proyecto intercultural se convierte en un proyecto intervital que exige nuevos lenguajes para pensar la vida, pero sobre todo para vivir esta nueva era geológica modelada por factores antropogénicos.

Gómez Rendón, Jorge. “Interculturalizar la sociedad”, *Interculturalidad y artes Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Guayaquil, UArtes Ediciones, 2019.

TEXTO 52.

En un sentido general, el arte es cualquier actividad humana que recurre a emociones y al intelecto para crear obras que tienen características estéticas. Esto agrupa ámbitos diferentes -como la escultura, la pintura, la danza, la poesía, la cocina, el cine, los grabados, el teatro, las historietas, la fotografía y el arte numérico- los cuales han ido evolucionando a lo largo de la historia de la humanidad.

"Todo niño es un artista. El problema es cómo seguir siendo artistas al crecer", dijo Pablo Picasso. Para entenderlo, basta con fijarse en los niños que son capaces de tomar un lápiz y garabatear en una hoja de papel mucho antes de poder hablar: desde este punto de vista, el arte es sinónimo de creatividad, por consiguiente, es importante tanto para el desarrollo de habilidades y conocimientos, así como para implementar el aprendizaje y la experiencia.

El arte está estrechamente relacionado con la naturaleza humana. Las diferentes formas de representación artística corresponden a la necesidad o, más bien, a la característica fundamental de expresarse que poseen los seres humanos. El arte desempeña un papel mediador y motor de la comunicación, ya que el artista a través de su creación transmite no solo emociones, sino también mensajes, y nos hace reflexionar sobre nuestra existencia, los problemas sociales o la vida en general. Desde esta perspectiva, se convierte en una herramienta que puede cambiar o educar a una sociedad.

Como terapia, el arte puede brindar paz, felicidad, amor, esperanza a los seres humanos: por ejemplo, en situaciones donde las personas necesitan escuchar la música para curar su tristeza, ver comedias teatrales para reír, ver películas para soñar o simplemente para divertirse, aprender a conocer el pasado o contemplar obras artísticas para apreciar su belleza.

El arte es el reflejo de la cultura humana, por eso sirve para conservar el patrimonio cultural de un pueblo y transmitirlo de generación en generación. Además, es subjetivo, se expresa en un lenguaje universal y comprensible para cualquier ser humano, ya que apela a nuestros sentidos, emociones y facultad de pensar. La educación, hoy en día, se sigue basando en obras artísticas del pasado, porque estas -en

sus diferentes manifestaciones- nunca han perdido su importancia para la sociedad.

Talongang Mekeuwa, Elvis. “La importancia del arte como herramienta para la sociedad”. *El Periódico*. (Publicación digital). 27 de mayo del 2019. <https://www.elperiodico.com/es/entre-todos/participacion/la-importancia-del-arte-como-herramienta-para-la-sociedad-191849> (16/02/2026).

TEXTO 53.

Vivimos en un mundo lleno de símbolos. Símbolos que son creados por nosotros mismos y que nos sirven para comprender y conformar nuestra realidad. Unos tejen la urdimbre del conocimiento: ciencia y técnica, otros aluden a la religión, mientras que otros, los artísticos, como ya se ha dicho, remiten a lo más remoto y escondido de nuestra humanidad. Por eso el arte es una magnífica vía de autoconocimiento, tanto personal como colectivo. Además, como bien es sabido, la parte consciente de la obra, o sea aquello que es su esbozo, planificación o estructuración sistemática, referido a cualquier obra literaria, pictórica, musical, fotográfica o arquitectónica, no comporta en modo alguno la garantía de un resultado exitoso o predeterminado. El resultado final siempre es completamente independiente, porque en realidad la obra, una vez hecha o escupida al exterior, ya no pertenece al artista, pertenece al público y será el público quien decida. Así se cierra perfectamente el círculo. El arte nace de lo colectivo y apunta o se dirige hacia lo colectivo, pero ¿buscando qué? Volvemos de nuevo a las preguntas ya enunciadas anteriormente sobre la función o necesidad del arte y aquí, entonces, es donde aparece el tema de la individuación. Al ensanchar la conciencia, el arte contribuye al modelaje del artista y de su público. Así hace historia, repercutiendo, aunque sea desde su sutileza inconsciente, en toda la Humanidad que aún queda por venir. Consecuentemente, el arte contiene la evolución y la historia psíquica de la Humanidad y ayuda al ser humano a tejer su presente, dotándole también de un bagaje que refiere a un potencial futuro que todavía no está. La perspectiva y la prospectiva humanas caminan al unísono. Ahora bien, hay una gran diferencia entre el modelaje individual y el colectivo. Lo que resuena desde dentro no siempre es comprendido por el artista, aunque se esfuerce en ello, pero tal vez le sirve a su grupo o a otros seres humanos futuros. Un claro ejemplo se ve en los artistas que son influenciados por otros artistas que les precedieron pero que no supieron o no pudieron hacerse cargo conscientemente del mensaje transmitido. El autoconocimiento humano a través del arte es un proceso inter y transgeneracional.

Según Jung la experiencia estética se contemplaría como la sintonía que se desencadena ante la contemplación de una obra del arte. El espectador es capaz de captar el mensaje implícito en la obra, simplemente porque los arquetipos como estructuraciones funcionales de las emociones son comunes a la especie humana. Esto no quiere decir que quien admira la obra pueda entenderla conscientemente. No es necesario. A veces ni el mismo individuo puede responder por qué le gusta un artista o por qué detesta otro, igual que tampoco es fácil descifrar los motivos por los cuales una obra pasa completamente desapercibida durante una época para ser ampliamente elogiada en las siguientes. La sincronicidad se muestra en el arte, justamente, en la experiencia estética. Pues bien, el arte es sincrónico, y es precisamente esa sincronía la que permite atravesar y trascender las diferencias temporales cuando escuchamos una cantata de Bach o leemos un libro de Oscar Wilde. Incluso esa sincronicidad podría explicar el fenómeno Stendhal como una inundación de emociones inconscientes que la

propia conciencia del espectador por sí mismo no puede procesar, pero que libera una gran carga afectiva descontentando al sujeto, cuyo mecanismo de defensa ante semejante avalancha afectiva es una reacción psicosomática que le lleva instantáneamente a la pérdida de conciencia. En ese arrebato místico-estético el sujeto queda fuera de sí, bien sea por sus propias características idiosincráticas, bien sea por la fuerza misma del momento histórico en el que vive.

DOMÍNGUEZ REGUEIRA, MARIA MERCÈ. “El arte como camino de individuación y autoconocimiento”, *Taula, quaderns de pensament*, N°. 47, 2018-2019.

TEXTO 54.

En el mundo de la cultura, la crítica de arte cumple una función muy útil, ya que es la forma mediante la cual se expresa un juicio o valoración sobre una obra. A través de este proceso, se describe, analiza, interpreta y juzga las diferentes manifestaciones artísticas. Estas piezas de evaluación sirven al receptor para conformar una idea y conocer detalladamente la obra en la que está interesado. La crítica de arte se divide en dos tipos:

La crítica de arte se caracteriza por:

- Brevedad. Ha de ser un texto o una pieza visual o audiovisual concisa, compuesto por una buena argumentación y juicios profesionales.
- Carácter reflexivo. Ha de emitirse el juicio con valoraciones rigurosamente razonadas, es decir, que tengan criterio y base artística.
- Inteligibilidad. Aunque la crítica de arte sea académica o periodística, debe poder ser entendida por todo tipo de usuarios. Por ello, no ha de estar conformada por tecnicismos o un lenguaje demasiado especializado.

El trabajo del crítico de arte se define a través de las siguientes tareas:

- Valorar la obra. Aborda la evaluación de la obra teniendo en cuenta su relevancia artística y el contexto político y social en el que tiene lugar, es decir, no solo se ciñe al aspecto estético.
- Permanecer actualizado. Debe conocer las tendencias, los cambios y renovaciones en el sector para que sus críticas estén dotadas del máximo rigor y se enriquezcan con nuevos criterios o formas de evaluar.
- Emitir un juicio. La evaluación debe de ir acompañada con un juicio basado en el criterio del profesional donde se exponga claramente el valor artístico que tiene la obra.

La crítica se remonta al propio origen del arte. Su propósito inicial consistía en evaluar y dar valor a las piezas artísticas con el fin de poner en venta una determinada obra. En el mundo moderno, fue Jean-Baptiste Dubos en 1718 —en su publicación *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura)— quien se consagró como respetado crítico de arte y hasta recibió el visto bueno de Voltaire. Otro personaje más actual, Edgar Allan Poe, ha sido considerado como uno de los primeros críticos de arte.

Y así es como fue surgiendo la figura del crítico de arte, un profesional dedicado a la evaluación de todo tipo de productos relacionados con el arte y la cultura.

“La crítica de arte y el papel del crítico de arte”. *Revista Artes*, 23 de enero de 2024. <https://www.unir.net/revista/artes/critica-de-arte/> (16/02/2026).

TEXTO 55.

Si nos preguntáramos ¿cuánto vale una obra de arte? La respuesta más próxima a su precio, sería lo que alguien esté dispuesto a pagar por ella. El valor de mercado de una pieza lo dictan la oferta y la demanda (como pasa con todo producto), pero hay mucho más que lo determina.

La valoración y tasación de obras de arte es un proceso complejo que involucra una combinación de elementos subjetivos y objetivos.

- Autenticidad y Autoría. La autenticidad de una obra de arte, junto con su historial de propiedad o procedencia, es determinante en su valoración. Por supuesto, las obras de artistas reconocidos o provenientes de colecciones destacadas tienden a tener un valor superior.
- Estado de Conservación. El estado físico de la obra, incluyendo posibles daños o restauraciones, impacta directamente en su valor como es habitual en otros bienes. En el caso de las obras de arte, su estado original e impecable es lo más valorado frente aquellas que han sufrido deterioro o distorsión de la obra original.
- Firma. El respaldo de autenticidad por medio de la firma del creador potencia el valor de la pieza en la valoración de obras de artes plásticas.
- Período Artístico. El estilo y la época a la que pertenece una obra de arte pueden influir significativamente en su valoración, dado que hay épocas más o menos cotizadas que otras.
- Técnica y Materiales Utilizados. La habilidad técnica del artista y los materiales empleados desempeñan un papel vital. Las obras que utilizan materiales de alta calidad suelen tener un mayor valor.

Además de estos factores generales a todas las obras, sí hay otras características específicas que pueden influir en su valor como por ejemplo la rareza o la dificultad de encontrar en el mercado otras obras similares.

De igual manera, en el valor de una obra de arte influye y mucho las tendencias. Para evitar que el factor demanda por especulación afecte al valor de la obra, los expertos tasadores valoran siempre a medio y largo plazo, no dejándose llevar por las modas, aunque sí por las tendencias o estado del mercado en el que se lleva a cabo la valoración según su finalidad.

¿Qué factores influyen en la valoración de las obras de arte?

Se combinan dos metodologías para determinar el valor:

1. Evaluación técnica: Se realiza una evaluación técnica detallada para determinar el estado de conservación, autenticidad y atribución de la obra. Los expertos consideran aspectos como la calidad de la pintura, el soporte y la técnica empleada.
2. Estudio del mercado: A la hora de valorar una pieza, se toman como referencias las bases de datos del mercado del arte que recopilan las ventas públicas en las últimas décadas. La oferta y demanda pueden fluctuar, afectando directamente el valor de las obras de arte. Por ello, se analizan ventas anteriores de obras similares o del mismo artista para obtener un marco de referencia para establecer el valor de la obra en cuestión.

En función de la finalidad de la tasación, se realiza una valoración de mercado, una de herencia y otra para asegurarla. Para casos de herencias, se suele emplear una estimación media y en el caso de seguros se emplea la estimación más alta + 50% del valor y para todas ellas se toman referencias de precios en el primer y el segundo mercado.

El primer mercado lo conforman las galerías de arte que promocionan a sus propios artistas. El segundo mercado, es el de segunda mano y lo conforman las casas de subastas donde las obras de arte ya se han puesto a la venta al menos una vez. En el caso de que la obra vaya a ser presentada en subasta, las estimaciones son más conservadoras para que su precio resulte atractivo.

Si hablamos de obras por venta privada, la estimación es más exacta, pues se busca a un único comprador que pague por su precio neto.

En cualquier caso, la valoración de una obra de arte no deja de ser una radiografía del valor de la pieza en un momento en concreto y la volatilidad de los mercados puede hacer que lo que hoy se tasa por un valor, su estimación cambie de la noche a la mañana.

El mercado del arte es dinámico y puede tener un impacto significativo en la valoración de las obras. Es tan determinante el momento histórico que cuestiones como el estado de la economía, las bolsas, guerras o una pandemia lo cambia todo. Por ello, una obra adquirida hace 5 años puede tener hoy un valor completamente diferente al que se pagó por ella.

VALMESA. “¿Qué factores influyen en la valoración de las obras de arte?
<https://www.valmesa.com/que-factores-influyen-en-la-valoracion-de-las-obras-de-arte>
(16/02/2026)

TEXTO 56.

La **BAUHAUS** quiere servir al desarrollo actual de la vivienda, desde las simples aplicaciones domésticas al alojamiento completo y terminado.

En la convicción de que los elementos domésticos y el mobiliario deben ser relacionados racionalmente unos con otros, la Bauhaus está buscando mediante la investigación sistemática, práctica y teórica el modo de obtener el **DISEÑO** de un objeto a partir de sus funciones y condicionamientos naturales. Un objeto es definido por su naturaleza. Con el fin de diseñarlo para funcionar correctamente -sea un recipiente, una silla o una casa- debemos, ante todo, estudiar su naturaleza; porque debe servir a su fin perfectamente, cumplir útilmente su función, ser duradero, económico y “bello”.

Solo a través del contacto permanente con las evoluciones más recientes de la técnica, con los descubrimientos de nuevos materiales y de construcciones, es posible aprender a dar a los diseños de los objetos una relación viva con la tradición y, a partir de este punto, desarrollar una nueva actitud hacia el diseño.

VVAA: *Historia del Arte*, Madrid: Grupo Anaya, 1995. p. 628.

TEXTO 57

La teoría (Racionalista) pide sobriedad de expresión. No se trata aquí de fantasías estéticas o de enfoque según efectos de moda, sino de verdades arquitectónicas, que significan un modo absolutamente nuevo de construir desde la vivienda hasta el palacio.

Resolver un problema por vías científicas quiere decir, en primer lugar, distinguir sus elementos. Por esto, en un edificio se pueden separar las partes que llevan el peso de aquellas otras que no soportan nada. En vez de los cimientos antiguos entran

en función fundamentos aislados y, en vez de muros, soportes independientes. Estos soportes se ordenan según distancias iguales y determinadas, sin tener en cuenta la disposición interna de la casa, (...) que se levanta directamente del suelo hasta tres, cuatro, seis o los metros que sean, elevando así la planta baja. Con esto se libran las habitaciones de la humedad de la tierra; tienen luz y aire; el terreno bajo la edificación queda para jardín y se gana otra superficie Igual en la techumbre plana.

(...) La azotea-jardín llega a ser así uno de los sitios preferidos de toda la casa. Y es de gran importancia para (el Urbanismo) de las ciudades que quieran resarcirse de la superficie empleada en la construcción.

VVAA: *Historia del Arte*, Madrid: Grupo Anaya, 1995. p. 629.

TEXTO 58

La exposición sobre el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright (Richland Center, Wisconsin, 1867 – Phoenix, Arizona, 1959) es la primera retrospectiva presentada en Europa desde el fallecimiento de este creador visionario que insertó la arquitectura en el ámbito de la modernidad...

Frank Lloyd Wright. La ciudad viviente muestra la visión de este arquitecto norteamericano respecto de un renacimiento de América, de la planificación de un espacio vital para el futuro, que él mismo bautizó como Broadacre City. Este magnífico proyecto prosigue la tradición de ideas utópicas sobre un mundo mejor que se desarrollaron a partir del siglo XVIII. En Broadacre City, Wright aplicó sus ideas sobre la Arquitectura Orgánica que englobaban el diseño y la planificación urbanística de toda una ciudad integrada en el entorno natural. Su planteamiento presenta una visión utópica en la que se percibe la influencia del humanismo y un sentido visionario de la arquitectura y el urbanismo capaz de activar una reordenación social y de profundizar la democratización de la sociedad a partir del redescubrimiento y la interrelación entre naturaleza y sociedad urbana, en un intento de superar la contradicción entre estos dos espacios.

Estos proyectos se agrupan a partir de las funciones para las que fueron concebidos: «edificios para el trabajo», en los que se replantean los espacios donde se desarrolla el trabajo moderno; «edificios para el comercio», entre los que se incluyen tiendas, bancos, estaciones de servicio y mercados al aire libre; «edificios conmemorativos y de culto», diseñados como espacios de congregación y fuentes de espiritualidad para la comunidad; «edificios para la enseñanza», escuelas y universidades abiertas a la naturaleza con espacios que permitieran el desarrollo de la creatividad; «edificios para las artes», entre los que se encuentran teatros, museos y construcciones polivalentes que permiten la celebración de distintas manifestaciones artísticas; «edificios de viviendas individuales», en los que procuró armonizar el diseño y los materiales con el entorno en el que estaban situados y «edificios de viviendas colectivas», entre los que están representados algunos de los bloques de apartamentos que Wright situaba preferentemente en espacios abiertos al paisaje y hoteles para alojamientos temporales.

IVAM. “Frank Lloyd Wright. La ciudad viviente”, 2020. <https://ivam.es/es/exposiciones/frank-lloyd-wright-la-ciudad-viviente-2/#:~:text=La%20exposici%C3%B3n%20sobre%20el%20arquitecto,el%20%C3%A1mbito%20de%20la%20modernidad.> (16/02/2026).

TEXTO 59

Georges Pompidou fue jefe del Estado francés entre 1969 y 1974. Murió en el ejercicio del cargo y tres años antes de ver culminada una de sus principales obsesiones: la construcción de un Centro Cultural que consagrara a París como epítome de la modernidad y la tolerancia. Esta instalación, con el nombre de Centro Pompidou, fue inaugurada el 31 de enero de 1977.

El diseño del Centro Pompidou generó en sus albores un rechazo notable por parte del grueso del colectivo de artistas de la época. En cierta manera, causó una conmoción parecida a la que en 1889 había provocado la Torre Eiffel, considerada poco menos que un amasijo de hierro mastodóntico. Sin embargo, a estas alturas puede decirse que la fisonomía de la capital francesa resulta ya inconcebible sin la silueta de la inmensa torre diseñada por el ingeniero Gustave Eiffel y también sin la estructura transparente y el aspecto tecnológico que irradia el centro promovido por Georges Pompidou.

El Pompidou fue concebido como una ciudad de la cultura al servicio de las artes contemporáneas. Y, ciertamente, sobresalió no sólo por sus dimensiones descomunales, sino por su impacto visual. De estilo Hight-Tech, fue una construcción aplicada a una arquitectura de alta tecnología que subyuga por su estructura a base de tubos de circulación y por la diversidad de actividades que concentra. En 2016, el Pompidou –que dispone de una sede en Málaga desde 2015– superó los tres millones de visitantes por octavo año consecutivo. Su éxito radica en el hecho de que, cuatro décadas después, sigue siendo un edificio moderno y radical. Dos virtudes que han hecho de París una mezcla perenne de pasión, audacia y libertad.

“Pompidou: un hito en la arquitectura vanguardista”, *El mundo*, 29 enero 2017.
<https://www.elmundo.es/opinion/2017/01/29/588cdf66e2704eda208b45ad.html>
(16/02/2026).

TEXTO 60.

Los primeros Grafiteros mantenían consciente o inconscientemente ambiguas relaciones con otras prácticas discursivas como el cartelismo, el Arte Conceptual o la poesía visual, motivo por el que, como en cualquier otro movimiento, favorecieron la emergencia estilos originados en su propio seno, como el wild style: una de las primeras, una caligrafía prácticamente ilegible, pero con un abanico ilimitado de posibilidades expresivas.

Gracias al soporte móvil, el metro, las palabras se hicieron viajeras. Y dejaron de leerse para, por el contrario, dejarse ver. En este proceso invadieron tanto el interior como el exterior de los vagones de metro, configurando una tupida red de horror vacui. No obstante, esta operación condujo a una extravagante correspondencia interpretativa: si los conocedores de arte podían comprobar la validez de la obra de determinado artista a través de la certificación de su firma (“un Rembrandt” o “un Goya”), por analogía inversa, es la propia firma agigantada del grafitero la que se convierte en el vehículo de su expresión artística, a modo de autorretrato.

Dada la proliferación de grafiteros que acrecentaron su número y marcaron con su nombre la extensa red del metro de Nueva York, las instituciones comenzaron a

percibir esta práctica como una combinación de vandalismo y de desobediencia civil. Por consiguiente, las autoridades metropolitanas decidieron erradicarlo criminalizándolo, en función de tres factores: el ruido visual, la impresión de suciedad y la sensación de desidia institucional que producía para el usuario. Con esta finalidad, se justificó que el grafiti era el primer paso para la realización de delitos de mayor calado.

Moriente, David. “De vándalo a artista: Banksy”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015.

TEXTO 61.

Criticar una sociedad y sus dinámicas siempre ha sido tomado como tarea principal por el arte, aún más por el arte contemporáneo. Se podría llegar a pensar que estos son ejemplos “antiguos”, desfasados, que no pueden ser tomados como referencias para hablar de un arte tan contemporáneo como el de Boa Mistura. Si consideramos los grafitis como una de las formas artísticas dominantes por la solidez de su relación con el contexto real, y miramos su manera de construir un discurso revolucionario sobre la sociedad, nos podemos dar cuenta de que sus herramientas, adecuadamente contextualizadas, no difieren mucho (de las del pasado).

Es evidente que el panorama del género Grafiti es amplio y variable y que las actitudes de los artistas son tan diversas como sus obras. Pero dentro de la variedad es posible distinguir un conjunto amplio de autores que se ocupan de la crítica a la sociedad de una forma muy mordaz. En un mundo dominado por los mass media, plagados de malas noticias, por la angustia, el miedo y la desesperación, este grupo intenta reivindicar el cambio desde la positividad.

Pero ¿qué significa reivindicar desde la “positividad”? El objetivo del grupo artístico Boa Mistura sigue siendo criticar las situaciones de desamparo, abandono y explotación de las minorías, como la mayor parte del Arte Urbano no institucional. Sus intervenciones urbanas, por tanto, no se limitan a procurar un cambio estético superficial —lo que sería equivalente a enmascarar lo feo con lo bonito—; sino que, a través de una mirada a su interior, quieren ayudar a iniciar un proceso de revalorización social y cultural de un lugar que antes tenía una connotación negativa: convertir la criminalidad, la pobreza, el abandono o la desesperación en un vehículo de unión hacia algo mejor.

Gómez, Íria y Ravelli, Tiziana. “Entre colores y palabras: Boa Mistura”, *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, N°. 28, 2014.

TEXTO 62.

Situada en Poissy, a las afueras de París, la Villa Savoye de Le Corbusier es una de las contribuciones más importantes a la Arquitectura Moderna en el siglo XX. Terminada en 1929, esta casa es una moderna casa de campo francesa que celebra y reacciona a la era de las nuevas máquinas. La Villa Savoye transformó la carrera de Le Corbusier en uno de los principales precedentes arquitectónicos más importantes de la historia.

Le Corbusier es famoso por proclamar “La casa es una máquina de vivir”. Esta afirmación no se traduce simplemente a un diseño de una cadena de montaje a escala

humana, más bien el diseño comienza a adquirir cualidades innovadoras y avances basados en otros campos de la industria, en pos de la eficiencia.

Al entrar al sitio, la casa parece estar flotando por encima del paisaje soportada por delgados Pilotis que se confunden con la línea de árboles del fondo. El nivel inferior contiene los programas de servicio de la casa. Uno de los aspectos más interesantes de esta casa es la fachada de vidrio curvo del nivel inferior que está concebida para coincidir con el radio de giro de los automóviles del 1929.

Le Corbusier deja las habitaciones alrededor de una terraza exterior comunitaria, que se separa del estar por un ventanal de corredero. Esta noción de las áreas privadas vinculadas a programas más públicos se hace más tarde muy común en los proyectos de vivienda de Le Corbusier.

Duque, Karina. "Clásicos de Arquitectura: Villa Savoye / Le Corbusier", *ArchDaily*, 2010. <https://www.archdaily.cl/cl/02-58394/ville-savoye-le-corbusier> (16/02/2026).

TEXTO 63.

A partir de la década de 1920, un nuevo modo de vida fue impulsado por arquitectos como Adolf Loos, **Walter Gropius** o Le Corbusier. El suizo introdujo en el discurso la noción de habitar como componente para la transformación de la vivienda. El habitar moderno, según Le Corbusier, partía de la íntima relación entre la vivienda y el ser humano.

"Una casa está hecha para habitar y la casa de hoy rechaza al hombre y a la mujer", declaraba en los años veinte. Según esta misma corriente de pensamiento, afirmaba que la casa se concebía como un guardamuebles que mataba el espíritu de la familia y del hogar "porque es demasiado incómodo vivir". Y añadía: "La vida moderna exige, espera, un nuevo plan para la casa y para la ciudad".

Famoso por su eslogan La casa es una máquina de habitar, tuvo que soportar duras críticas. "Mil veces quisieron pegarme por haber dicho algo semejante. Cuando digo habitar no me refiero únicamente a satisfacer exigencias materiales sino que añado, por ejemplo, meditar después de satisfacer las necesidades más imprescindibles".

El autor de Villa Savoye, icono absoluto del movimiento moderno, está considerado una de las grandes figuras de la arquitectura, el arte y la cultura del siglo XX. Rechazando el modelo de vivienda con pasillo largo y estrecho y habitaciones pequeñas y oscuras, abogó por los espacios diáfanos y la luz solar. Comentó: "Si el sol se encuentra en vuestra casa todos los días, se encuentra también un poco en vuestro corazón, tal vez más de lo que pensáis".

Ros, Cristina: "Le Corbusier, arquitecto: La vivienda se concibe como un guardamuebles. No hay hogar ni familia porque es demasiado incómodo vivir", *Arquitectura y Diseño*, 2025. https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/le-corbusier_12230 (16/02/2026).

TEXTO 64.

Este octubre de 2022, el Museo Guggenheim de Bilbao celebra su 25º aniversario. Situado a orillas del río Nervión en el País Vasco, España, el

Guggenheim, diseñado por Frank Gehry, impulsó la economía de la ciudad con su asombroso éxito y cambió el papel del museo en el desarrollo de la ciudad. Veinticinco años después, el Efecto Bilbao continúa desafiando los supuestos sobre las transformaciones urbanas e inspira la construcción de piezas arquitectónicas que elevan el estatus de las ciudades, atrayendo a inversores y visitantes.

En 1991, las instituciones públicas regionales estuvieron de acuerdo con el ambicioso plan del Guggenheim Bilbao, que transformaría la costa industrial de la ciudad. El proyecto atraería a más visitantes y cambiaría la percepción general de Bilbao, que la asociaba con una zona industrial abandonada o con un bastión de la organización separatista vasca ETA.

Después del auge del Guggenheim, la ciudad buscó a otros arquitectos estrella para modernizarse. Norman Foster construyó toda una línea de metro o Santiago Calatrava dejó su huella con el puente peatonal "Zubizuri", ubicado cerca del museo.

Otro ejemplo son algunas ciudades del medio oeste de Estados Unidos, donde edificios de Calatrava y de Zaha Hadid han contribuido significativamente con su desarrollo económico.

El efecto Bilbao ha sido fundamental para la economía de muchas ciudades medianas y ha fomentado el talento emergente en todo el mundo, aunque algunos estudios señalaron que las entidades urbanas deberían ser más recelosos ante nuevos centros culturales y expansiones.

Cano, Paula. "25 años del Museo Guggenheim de Bilbao en España." *ArchDaily*. 2022. https://www.archdaily.cl/cl/990773/25-anos-del-museo-guggenheim-de-bilbao-en-espana?ad_campaign=normal-tag (16/02/2026)

TEXTO 65.

A medida que las ciudades crecen y evolucionan, surge la pregunta de preservar, rehabilitar o adaptar los sitios históricos. La intervención en tales edificios requiere un delicado equilibrio entre honrar su patrimonio y satisfacer las demandas contemporáneas. A menudo, las soluciones más innovadoras y radicales aparecen cuando los profesionales de la arquitectura intentan renovar un edificio manteniendo su huella original y tantas características como sea posible.

La superposición de elementos antiguos y nuevos a través de la armonía o el contraste requiere un enfoque inteligente y sensible que le aporte al edificio una estética única y un nuevo significado. Al adaptar un edificio histórico, es fundamental determinar qué se puede conservar y qué es necesario renovar para garantizar que la estructura sea funcional, estéticamente equilibrada y cumpla con los requisitos modernos.

Norman Foster demostró este enfoque en 1995 al reconstruir el antiguo edificio del Reichstag, construido originalmente a finales del siglo XIX en estilo neorrenacentista. El arquitecto conservó el aspecto histórico del edificio del Reichstag y añadió sobre él una cúpula ultramoderna. La forma, el tamaño y el patrón de la cúpula se diseñaron cuidadosamente para continuar con las proporciones existentes de los elementos del edificio más antiguo. El edificio, que simboliza un Berlín unido, ejemplifica una estética armoniosa de adaptación moderna a una estructura histórica.

Se puede ver un enfoque similar en las Oficinas portuarias de Amberes, diseñadas por Zaha Hadid. El proyecto reutiliza, renueva y amplía una estación de bomberos abandonada para que sirva como nueva sede del puerto. El nuevo volumen

"flota" sobre la antigua estructura, respetando cada una de las antiguas fachadas y añadiendo una sensación de verticalidad al diseño general.

Vakubu, Paul. "Contraste o armonía: la estética de las adaptaciones modernas a los edificios históricos", *ArchDaily*, 2024. https://www.archdaily.cl/cl/1015047/contraste-o-armonia-la-estetica-de-las-adaptaciones-modernas-a-los-edificios-historicos?ad_campaign=normal-tag (16/02/2026).

TEXTO 66.

En el libro que se editó sobre la exposición que tuvo lugar en el MoMA sobre la relación entre El Arte Contemporáneo y el Arte primitivo comisariada por William Rubin, se leía lo siguiente:

«En el año 1906 la escultura africana fue “descubierta” por los artistas del siglo XX; aquellos objetos que se amontonaban en los museos etnológicos se volvieron súbitamente relevantes debido a los cambios ocurridos en la propia naturaleza del arte moderno. La exposición muestra la crucial influencia de las Artes Tribales –en particular de África y Oceanía– en los pintores y escultores modernos, tales como Gauguin, los Fauves, Picasso, Brancusi, los expresionistas alemanes, Lipchitz, Modigliani, Klee, Giacometti, Moore, los surrealistas, y los expresionistas abstractos... »

Picasso fue quizá el descubridor de este nuevo territorio, cuando a su obra “Les Femmes d’Alger (O. J.)” la denominó su “primera obra de exorcismo”, lo que, según Rubin, expresaba una nueva visión del arte como algo que cambia la vida y cambia al propio artista. Pocos años antes de la muerte de Picasso, Rubin pudo conversar con el artista y conoció de primera mano su opinión sobre el arte tribal o primitivo: “Lo que Picasso me hizo ver claro fue que el arte occidental se había alejado demasiado de las raíces mágicas en el hacer de la imagen. Picasso sentía que con las tradiciones decimonónicas de la pintura de salón, el arte se había disecado y perdido todo su poder y juicio. El artista quiso entonces restaurar el arte volviendo a sus raíces”.

En cuanto al título de la exposición “Primitivismo” William Rubin escribió en uno de los libros que acompañan la exhibición que «cuando Picasso declaró que la escultura primitiva nunca había sido superada», el artista empleó la palabra ‘primitivo’ con un sentido completamente positivo. Su juicio refleja la nueva perspectiva revolucionaria de aquellos artistas precursores que, a comienzos de siglo, abrieron los ojos occidentales a la belleza, poder y refinamiento de las artes tribales e hicieron de la palabra ‘primitivo’ un término de alabanza». Pues se trataba de un regreso a unas raíces que iban más allá de lo artístico, pues son las de la propia humanidad.

“Arte contemporáneo y arte primitivo: Imágenes y textos sobre la exposición que se presentó en el MOMA entre 1984 y 1985, con el título: «El primitivismo en el arte del siglo XX: afinidad entre el arte tribal y el moderno»”, *Ars Gravis. Arte y Simbolismo*, <https://www.arsgravis.com/arte-arte-contemporaneo-y-arte-primitivo/> (16/02/2026).

TEXTO 67.

Durante mucho tiempo, las tallas africanas no se consideraban “esculturas”, ni su arte era “arte”, sino más bien la manifestación material de un sistema de creencias que se creía primitivo, salvaje y sin civilizar. La colonización de África se planeó en el siglo XIX como una necesaria acción para encaminar a los africanos hacia la senda de “la civilización”. Las tallas y máscaras en madera que entonces llegaron a los Museos Etnológicos y las Exposiciones Coloniales eran trofeos de la victoria de la “civilización” sobre el “salvaje” primitivismo de las colonias.

Pero, a pesar de que las conocidas máscaras de madera tallada y pintada, con frecuencia parecen inacabadas y sin atractivo para los ojos occidentales, también generan un gran atractivo. Esto ha dado lugar a un concepto de exótico que conlleva una apropiación foránea más que un respeto y atención hacia la cultura autóctona de estos pueblos.

Durante demasiado tiempo, el arte africano ha estado fuera de la Historia del Arte occidental. Si bien debido a su influencia en la obra de Pablo Picasso y otros artistas de Vanguardia, el arte negro fue “descubierto” como una nueva fuente de inspiración frente al Arte Clásico y académico, esta aproximación no dejó de ser interesada. Era un momento en que mencionaban a Pablo Picasso y a *Les Femmes d'Alger* (O. J. R. 1909), cuadro en el que dos de las mujeres tienen rostros que evidentemente imitan máscaras rituales africanas y las otras no iban a la zaga.

En los libros de texto apenas se menciona el arte africano y, cuando lo hacen, es en función de unas influencias exclusivamente formales en los artistas de vanguardia, desde este enfoque eurocéntrico y exclusivista. Por lo demás, si esto se suma a la imagen que transmiten los medios de comunicación, donde se encadenan una sucesión de trágicas noticias, enfermedades, guerras, golpes de Estado, etc. que se van acumulando, se forma un muro que nos impide una valoración de todos los grandes logros del continente, entre los que se encuentran las propuestas artísticas.

Revilla, Alfonso et alii. “El diálogo intercultural a través de una mirada al arte africano: una propuesta educativa interdisciplinar”, *Ehquidad International Welfare Policies and Social Work Journal*, N° 4, 2015. <https://revistas.proeditio.com/ehquidad/article/view/942> (16/02/2026)

TEXTO 67.

Arte

Para justificar el estatus elitista, profesional y parasitario del artista en la sociedad, debe demostrar la indispensabilidad y exclusividad del artista, debe demostrar la dependencia del público con respecto a él, debe demostrar que nadie más que el artista puede hacer arte. Por lo tanto, el arte debe parecer complejo, pretencioso, profundo, serio, intelectual, inspirado, habilidoso, significativo, teatral. Debe parecer calculable como una mercancía, de modo que le proporcione un ingreso al artista. Para elevar su valor (el ingreso del artista y la ganancia de sus patrocinadores), el arte se hace para que parezca raro, de cantidad limitada y por lo tanto obtenible y accesible sólo para la élite social y las instituciones.

Fluxus Arte-Diversión

Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede

hacerlo. Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos interminables, que no tenga valor ni institucional ni como mercancía. El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado, producido en masa, obtenible por todos y eventualmente producido por todos. El arte-diversión fluxus es la retaguardia sin ninguna pretensión ni impulso de participar en la competencia de «llegar a otro nivel» con la vanguardia. Apela a las cualidades monoestructurales y no teatrales del evento natural simple, un juego o una broma. Es la fusión del Vaude-ville de Spike Jones, la broma, los juegos de niños y Duchamp.

Maciunas, George. “Manifiesto on Art / Fluxus Art”, 1965 *Centro de cultura contemporánea de Barcelona*.

https://www.cccb.org/rcs_gene/fullma_web_xcentric_3_cast.pdf

TEXTO 68.

Existen once reglas del juego.

1. Olvida toda forma convencional de arte. No pintes cuadros, no hagas poesía, no construyas arquitectura, no adaptes coreografías, no escribas obras de teatro, no compongas música, no dirijas películas, y sobre todo no vayas a pensar que al mezclar todas estas formas artísticas obtendrás un Happening. Esta última idea no se diferencia en nada con aquello que las óperas llevan haciendo desde hace ya mucho tiempo y que hoy en día podemos encontrar en las discotecas excéntricas con luces parpadeantes que a la vez proyectan películas. La cuestión reside en crear algo nuevo, algo que no te recuerde ni de la más remota manera a la cultura.

Debes ser más bien despiadado con esta idea, descarta de tus planes cualquier referencia de historia alguna, melodía de jazz u obra pictórica, ya que puedo prometerte que inconscientemente se irán manifestando en ti.

Kaprow, Allan. “On How to Make a Happening”, (Conferencia). 1966. https://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/espectaculo/kaprow/Com_fer_Como_hacer.pdf (16/02/2026).

TEXTO 69.

El futuro de la Música: Credo.

Creo que la utilización del Ruido

Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales. Cada estudio cinematográfico tiene su biblioteca de “efectos de sonido” grabados en cinta. Con un fonógrafo de cine es ahora posible controlar la amplitud y frecuencia de cualquier de estos sonidos, y dotarlos de ritmos que sobrepasen el alcance de nuestra imaginación. Con cuatro fonógrafos de cine, podemos componer e interpretar un cuarteto para motor de explosión, viento, latidos del corazón y corrimientos de tierras.

Cage, John. *Silencio*. Madrid, Ardora, 2005.

TEXTO 70

“Las Performance de larga duración tienen el poder de generar una transformación física y mental tanto en el performer como en el espectador. Por ese motivo, me gustaría dar al público la posibilidad de experimentar la vacuidad, el tiempo, el espacio, la luminosidad y el vacío y de reflexionar sobre ellos. He creado una instalación de objetos para su uso humano y espiritual con los que el público puede interactuar en tres posiciones básicas: de pie, sentado y tumbado. Al hacerlo, el público se convierte en parte de la obra. El espectador funcionará como un espejo para el público, participando en la Instalación. Durante esta experiencia espero que observador y observado se conecten consigo mismos y con el presente: el esquivo momento del aquí y ahora”.

Abramovic, Marina. *Holding Emptiness*, 2012. Cit. en Abelleira Calvo, María. *De la preformance artística de Marina Abramovic a la preformance de lo cotidiano en la Tardomodernidad*. Trabajo sin publicar. Universidad de Valladolid. Curso 20222-2023. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/61728/TFG-N.%202176.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
(16/02/2026)

TEXTO 71.

El Museo del Prado ha anunciado hoy la incorporación a sus fondos, tras su compra por el Ministerio de Cultura, de una obra de Luisa Roldán, La Roldana, la primera mujer en recibir el título de escultora de cámara durante los reinados de Carlos II y Felipe V. Se trata de Descanso en la huida a Egipto, una escultura realizada en terracota policromada, y firmada en 1691, que destaca por la excelente conservación de su Policromía, su modelado suave y la minuciosidad habitual en esta autora. Es la primera obra de Roldán que se suma a los fondos del Prado.

La escena presenta a la Sagrada Familia en su reposo durante la huida a Egipto y ofrece detalles naturalistas, como el árbol que enmarca el conjunto, que prueban su virtuosismo y también la sensibilidad narrativa de la artista, quien recibió enseñanzas de su padre, Pedro Roldán. Procede la pieza de la colección Güell, muy rica en lo que concierne a escultura española, y fue adquirida en una subasta reciente en la casa Abalarte por 275.000 euros. En el contexto de las colecciones del Prado, permitirá profundizar en las relaciones entre escultura y pintura en el periodo barroco en España, estableciéndose lazos con autores que le fueron contemporáneos, como Luca Giordano.

Además, este Descanso en la huida a Egipto enriquecerá el acervo de escultura devocional del museo, del que ya forman parte composiciones de Gregorio Fernández, Pedro de Mena, Luis Salvador Carmona y Juan de Mesa, aportándonos así una visión más completa del arte cortesano en nuestro país.

El obrador del padre de La Roldana en Sevilla no fue únicamente el lugar donde aprendió Luisa, sino también el más importante en la ciudad en la segunda mitad del siglo XVII; el taller desde el que se difundiría en Andalucía la influencia de Bernini, tamizada por el escultor flamenco José de Arce. Los artistas tenían allí la

oportunidad de aprender unos de otros en el proceso de la manufactura de las piezas, que se llevaban a cabo sobre todo en madera policromada, por sus posibilidades de viveza, y en formatos muy diversos. Muchas se destinaban a fines procesionales o a Retablos.

“Luisa Roldán se incorpora a las colecciones del Museo del Prado”, *Masdearte*, 2025.
<https://masdearte.com/luisa-roldan-descanso-huida-egipto-museo-del-prado/>
(16/02/2026)

TEXTO 72.

El Manifiesto Surrealista definía el movimiento surrealista como la explosión de una sociedad bajo la angustia represiva de una moral fuera de época, Maruja creó y pintó bajo esta consigna, aunque siempre huyó de la etiqueta del Surrealismo, para ella su obra era “una descripción de la realidad”.

En Madrid conoce a Buñuel, García Lorca y Salvador Dalí. Apunta Manghini que la incorporación de Maruja al trío Buñuel-Lorca-Dalí “convirtió al grupo en cuadrangular”, generándose entre los cuatro una intensa colaboración personal e intelectual.

También inicia una gran amistad con otras jóvenes “emancipadas” de la época como Concha Méndez, María Zambrano... amistad que permaneció a lo largo de sus vidas. Comienza su etapa más colorista con temas recurrentes de la modernidad, como los deportes...

Maruja vivió intensamente la vida madrileña de la República. Como escribe Manghini, “Maruja abrazó la ciudad —deambulando por los Madriles de la zona “parisina” de la Castellana, los viejos barrios de los Austrias y la periferia— en busca de materia para su obra. Perseguía la sorpresa surrealista, el escándalo.

Rompió las leyes fosilizadas que todavía estaban obligadas a seguir las mujeres; salía sin carabina y todavía peor, salía acompañada por hombres”. A partir de 1929 Maruja Mallo da un giro a su obra, le asaltan extrañas revelaciones y pasa a transitar por otras rutas oscuras y premonitorias. Capta el dolor, la catástrofe, la agresividad, lo subterráneo: basuras, incendios, desastres urbanos, inspiran sus creaciones. De esta época son sus cuadros *Espantapeces*, *Antro de fósiles*, *Espantapájaros*... Ya no hay color, tal vez un anticipo de la tragedia futura...

“En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras. La tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que transitan. Esta visión tangible de las cosas que se transforman, que con frecuencia tropezaba por las estaciones de circunvalación, es la base del contenido de la labor de aquel momento...”

“Maruja Mallo”, Arias Moreno, Isabel et alii. *Aportaciones a la Historia del Arte desde una perspectiva de género (S. X - S. XX)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009.

TEXTO 73.

El Museo Nacional del Prado ha anunciado hoy que la obra velazqueña *Pablo de Valladolid* (hacia 1635) será desde hoy restaurada, con el patrocinio de la Fundación Iberdrola España, y saldrá por tanto de su ubicación habitual en la sala 15 de la Pinacoteca.

Se trata de uno de los retratos en los que Velázquez llevó más lejos su austeridad de recursos con el fin de subrayar la intensidad y la expresividad de la figura representada, uno de los seis bufones que representó el sevillano. Lo describió, en palabras que pasaron a la historia y tras su visita al Prado, el 1 de septiembre de 1865, el artista -Édouard Manet: *El fondo desaparece, es realmente aire lo que rodea a ese pobre hombre todo vestido de negro y tan vivo*.

Está documentado que Pablo de Valladolid permaneció al servicio de la Corte entre 1632 y 1648, haciendo uso de sus dotes interpretativas y su carácter burlesco. Velázquez nos lo presenta aquí como una figura aislada, firmemente asentada pero en un espacio indefinido, construido solamente mediante la sombra que proyecta su cuerpo (...).

El fondo neutro concentra nuestra atención en el gesto del personaje, captado en una actitud que parece declamatoria. La pintura está elaborada con una mezcla de seguridad y soltura propias del estilo de madurez de Velázquez, y el análisis estilístico permite datarla entre 1632 y 1635, durante los primeros años del artista también en la Corte.

Esta obra ha tenido una influencia duradera. Francisco de Goya se inspiró en él para su retrato de Francisco Cabarrús y, como hemos dicho, Manet, en 1865, calificó ésta como *la mejor de todas las pinturas*, en una suerte de epifanía que transformó el rumbo del arte moderno. Lo deslumbró, sobre todo, la ausencia de fondo en la obra de Velázquez, rodeado el personaje de un espacio indeterminado, sin línea de horizonte, muebles ni habitación definida. Sólo las sombras a los pies sugieren el suelo. Escribió el autor de *Olimpia* a Fantin-Latour: *Es quizá el trozo de pintura más asombroso que se haya hecho jamás... El fondo desaparece; es aire lo que rodea al hombre, vestido todo de negro y lleno de vida*.

"A restauración Pablo de Valladolid, el Velázquez que enamoró a Manet", Masdearte.com, 2026. <https://masdearte.com/a-restauracion-pablo-de-valladolid-el-velazquez-que-enamoro-a-manet/> (16/02/2026).

TEXTO 74.

La destruyeron a propósito. Todo estaba planificado. Primero, la subastarían por un millón de libras. Después, la triturarían con una máquina escondida en el marco. Y, de inmediato, ojo, Niña con globo duplicó su precio (...). Nadie entendía cómo la obra más popular de Banksy había acabado así. Al día siguiente, el artista británico publicó un texto citando a Pablo Picasso: "El impulso de destruir es también un impulso creativo". Una crítica al capitalismo que tantas veces ha retratado desde que debutó en los 90. Su figura ha sido clave para comprender la dimensión simbólica del Arte Urbano: un arma de expresión para quienes no tenían cabida en la sociedad.

"No ha sido fácil seleccionar estas 60 obras. El resultado es excepcional. ¿Debe estar el arte urbano en los museos? Sí, claro. La calle ha sido el taller de estos creadores", ha explicado Patrizia Cattaneo, comisaria. (...).

En España, el impacto de *Graffiti* dio lugar a una de las interpretaciones más originales. En Madrid, concretamente, el final de la dictadura y la efervescencia cultural

de La Movida generaron un contexto singular donde esta técnica se alejó de la agresividad visual del modelo estadounidense para buscar una relación más armónica con la ciudad. Uno de los artífices de este salto fue SUSO33, presente en esta sección. Sus *Ausencias*, siluetas fluidas realizadas con gestos y trazo rápido, delineadas con una línea continua, son presencias en movimiento que expresan estados de soledad y abandono. Aparecen sobre muros en áreas deprimidas que sufrieron políticas urbanísticas injustas. "Descubrí un mundo que me permitía poner en valor los contextos culturales. Y, de ahí, a las figuras humanas y su contexto", ha señalado el artista

Del Corral, Pedro. "El mundo sería más feo sin Banksy: las 60 obras que han cambiado para siempre tu forma de vivir", *elPeriodico.com*. 4 de febrero de 2026. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20260204/banksy-mundo-seria-feo-60-obras-cambiar-forma-vivir-exposicion-126429481> (16/02/2026).

TEXTO 75.

(...) La apertura de la escultura, su rebasar el límite impuesto por su condición de bulto redondo o de volumen en el espacio, se operará desde dos frentes que guardan una cierta relación. El primero germinó dentro de las mismas investigaciones cubistas, desplazando definitivamente la representación antropomórfica de las sucesivas experiencias escultóricas. Estas tentativas pioneras, experimentadas desde una de las orientaciones del Cubismo, quizá la más tradicional, llevaría a Lipchitz (...) a la experimentación con el desencaje de planos geometrizados, a la dislocación de las figuras y a contracción de sus partes que son concebidas como una unidad.

Por otra parte, y junto a la indudable influencia de las máscaras y tótems de la cultura tribal del África negra, la otra vía investigadora es la iniciada por Picasso en los Collage ensamblajes lo que dará lugar a unas formas escultóricas que ya no son y modeladas, ni talladas, sino construidas, o montadas a base de líneas, y planos, a veces suspendidos y tensos, como formas flotantes interviniendo y formando parte del propio ámbito espacial.

Esta es quizá la aportación más revolucionaria al campo de la experiencia plástica dotándola de una originalidad desconocida. Ello supuso una insólita expansión de las posibilidades creativas que conllevó a la utilización de materiales inéditos para el arte escultórico: Madera pintada, papel, placas de metal, alambres, cosas obtenidas del desecho o elementos encontrados en la naturaleza permitirán toda una riqueza compositiva y de planteamientos con los que se acabará revolucionando el concepto mismo de la escultura (...).

Maderuelo, Javier. *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Universidad, 2012.

TEXTO 76.

El canal de música MT que comenzó sus emisiones en 1981 dejó de emitir al menos para Europa el 31 de diciembre de 2025, después de 44 años. En sus inicios fue creado por el empresario y productor musical Robert W. Pittman como un canal dedicado a vídeos musicales, lo que supuso un nuevo concepto para la televisión. Gracias a este formato los espectadores podían ver y ponerles cara a los artistas, lo que

suponía un gran cambio frente a la radio. Esto también propició la evolución del videoclip. Con la popularidad de este canal comenzó una revolución en la industria musical, donde ya no solo se le daba un gran impulso a la música, sino que también se creaban nuevas estrellas y se daba popularidad a la gente que salía en el canal, los VJ o Video jockeys.

MTV inició transmisiones el 1 de agosto de 1981 con un vídeo de la banda The Buggles, Video Kile The Radio Star, y uno de los grupos del momento del nacimiento del canal era Blondie, una de las bandas más icónicas surgidas de la escena neoyorquina de finales de los años setenta. Liderada por la carismática la vocalista Debbie Harry y el guitarrista Chris Stein, el grupo logró fusionar con naturalidad géneros como el punk, el pop, el disco y la música electrónica, convirtiéndose en un referente del new wave. Su sonido fresco y su estética innovadora ayudaron a definir una época en la que la música alternativa comenzaba a ganar espacio en las listas de éxitos.

En 1980 publicó el álbum *Autoamerican*, con el cual ampliaron aún más su paleta musical, incorporando reggae, rap y sonidos experimentales. *Call Me*, compuesto junto a Giorgio Moroder para la película *American Gigolo*, se convirtió en uno de los mayores hits de los años ochenta. Además, *Rapture* fue uno de los primeros temas pop en incluir un rap, adelantándose a la popularización del género. La canción fue escrita por la líder del grupo, Debbie Harry junto con Chris Stein. Ella era una de las musas del más célebre de los artistas Pop Art, Andy Warhol.

Debbie Harry Chris Stein eran amigos de artistas de hip-hop de Brooklyn y el Bronx, como Fab 5 Freddy (Fred Brathwaite), a finales de los 70. Brathwaite llevó a Harry y Stein a un evento de rap en el Bronx una noche de 1978, y ambos quedaron impresionados por la habilidad y el entusiasmo de los presentadores, que rimaban las letras al ritmo de los discos y la gente hacía fila para tomar el micrófono y rapear al estilo libre. A finales de 1979. Los músicos decidieron combinar lo que habían visto y oído en el Bronx con música disco de inspiración chic. "Rapture" fue uno de los éxitos comerciales de la banda, con un millón de copias vendidas en Estados Unidos, y un video de éxito en la cadena. En el video, ambientado en la sección East Village de Manhattan, el bailarín William Barnes con traje blanco y sombrero de copa asumiendo el rol del "Hombre de Marte" o "dios vudú" aparece como figura introductoria y central coreografió la pieza.

Gran parte del video se presenta en una sola toma de la cantante principal Debbie Harry bailando por la calle, pasando junto a artistas de Grafiti, el Tío Sam, un indígena estadounidense, un niño bailarín de ballet y una cabra. Entre los artistas que aparecen está Fab 5 Freddy y alguno de los artistas como Lee Quiñones y Jean-Michel Basquiat que hacen apariciones especiales.

Arizaga, Martín. "Blondie: estilo y legado de los iconos del punk y la new wave". *Lacarne Magazine. Revista de Música Internacional*. 2025. <https://lacarnemagazine.com/blondie-iconos-del-sonidos-y-la-estetica/>

TEXTO 77.

A fines del siglo XIX, la racionalidad del positivismo estaba siendo reemplazada por un impulso dirigido a un mayor énfasis en un retorno más genuino a la espiritualidad, el simbolismo y las manifestaciones profundas del alma humana. Tal contexto estético y filosófico impresionó profundamente a los artistas de la Escuela de París, quienes, como Picasso, Modigliani y Matisse, identificaron precisamente en el arte exótico un medio para expresar un retorno a una espiritualidad e introspección más genuinas. En consecuencia,

tanto el africanismo como el exotismo en general fueron promovidos por los citados artistas, quienes los vieron por primera vez como auténticas Formas De Expresión Artística, lejos ya de ser meras obras de culturas por colonizar. Ciertamente, tan importante innovación de cánones estéticos, se vio favorecida por el contacto que los artistas tuvieron con la institución decimonónica del Museo del Trocadero, lugar donde se guardaban las máscaras africanas tan celebradas por Picasso.

Uno de estos artistas influidos por el Arte Africano fue Amedeo Modigliani. Desde antes de su llegada a París, Modigliani había expresado su intención de ser escultor. El ejemplo del arte africano fue un revulsivo en este sentido, y ya en 1908 realizó sus primeros estudios de cabezas y cariátides, inspirados en máscaras africanas. En 1909 Modigliani se trasladó a Montparnasse, barrio que por entonces empezaba a desbancar a Montmartre como centro de la vida artística parisina. Allí conoció al escultor rumano Constantin Brancusi, quien le animó a emprender la talla directa en piedra.

Durante cinco años aproximadamente, Modigliani abandonó casi por completo la pintura y se dedicó a esculpir, primero empleando materiales duros como el mármol y luego piedras más blandas como la arenisca, a las que intentó dotar de un aspecto masivo e intemporal. Su labor como escultor habría de resultar fundamental para la conformación de su estilo pictórico maduro.

Un ejemplo de ello lo tenemos en su *Cabeza de mujer* (1912), una de las esculturas más conocidas del autor de la Toscana. Esta obra presenta un rostro ahusado aparentemente inacabado, ya que está esbozado sobre una superficie sin pulir, sobre la que se aprecia una nariz fina, ojos ovalados sin pupilas, se destaca un mentón estrecho y un cuello delgado y cilíndrico.

Modigliani, el artista de Livorno, supo dar voz a ese "viento" de influencias africanas que, esparcido en el París de su tiempo, animó también a maestros como Picasso y Brancusi, que "ejemplificaron" sus rasgos estilísticos, inspirándose en formas más sintéticas y primitivos puntos de vista exóticos. Como resultado, los rostros alargados y estilizados de Amedeo pueden interpretarse como una especie de "actualización" de las máscaras africanas más tradicionales, a las que también se integraron ejemplos extraídos del arte cicládico, sumerio, egipcio y griego querido por los toscanos.

Gaia Martinelli, Olimpia. "Escultura y pintura: Modigliani y el arte africano", *Art Majeur, Magazine*, 2022. <https://www.artmajeur.com/es/magazine/5-historia-del-arte/escultura-y-pintura-modigliani-y-el-arte-africano/332401> y <https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2008/Modigliani/museo/museo2.html>

TEXTO 78.

Existen muchos artistas que, desde el cubo blanco, denuncian la realidad negra. Kara Walker es, quizás, una de las más relevantes e interesantes.

Walker nació en Stockton (California), donde vivió hasta los 13 años. A esa edad se muda con su familia a Atlanta donde comprueba en sus carnes que era un mal lugar para ser negra. Inició sus estudios artísticos en el College of Art de esta ciudad pero decide que nada tienen que aportarle los grandes pintores europeos y americanos así que opta por mostrar sus inquietudes en torno a la identidad, raza y género y cómo estos conceptos determinan la forma en que se generan las relaciones de poder.

Observa en todo esto una característica principal, la ambigüedad (...) Decide que las siluetas representan a la perfección todo esto. La Historia del Arte y de la Humanidad están atravesadas por el interés por estas que son reflejo de la realidad o todo lo contrario, nuestra proyección de la realidad. (...)

Así, los trabajos de Walker más representativos están realizados con papel negro en los que recorta siluetas componiendo enormes frisos, con enormes títulos, que se desparraman por las paredes y nos cuentan historias; muchos de ellos están ambientados en la Guerra Civil Americana. Las siluetas eliminan los detalles por lo que la artista exagera, por ejemplo, los rasgos negroides para que con un simple recortable, todos nos enteremos de quién es quién. Dota a sus murales de cierta inocencia aparente pero, poco a poco, a medida que nos fijamos en los detalles, nos van clavando un puñal que deja cicatrices. Así, Walker practica «lo grotesco estereotípico» esto es, una cierta caricaturización de los Estereotipos raciales compartiendo estrategia crítica con artistas como Yinka Shonibare, Ellen Gallagher o Rotimi Fani-Kayode.

Kara Walker, como otros artistas negros, se enfrenta al dilema acerca de cómo mostrar su arte dentro de un sistema artístico creado por el mismo Poder Colonialista que denuncian. Aún, creo, están por venir fórmulas acertadas pero, de momento, parecen haber decidido actuar desde dentro.

La artista también escribe, pinta, dibuja y realiza instalaciones de gran tamaño, destacando entre estas últimas «Una sutileza» (o «Maravillosa Sugar Baby»), de 2014 en la que la artista estadounidense desarrolló, un monumento completamente soluble y efímero ya que, a base de azúcar y melaza, planteó esta instalación en la que aparece una figura principal —una mujer negra representada como esfinge de más de 10 metros, que alude al trabajo esclavo en la arquitectura monumental— y tres niños. Se expuso en la refinería Domino Sugar, un antiguo edificio de Brooklyn en el que se blanqueaba el azúcar crudo de las plantaciones del Caribe desde finales del XIX y que iba a ser demolido. Se trata de una pieza ideada para un espacio determinado que la connota enormemente. Walker abarca con este trabajo las relaciones de poder no sólo como cuerpo-mujer-violencia sino que las amplía al territorio-raza-ruina. Y es que Walker no es una artista negra que denuncia la esclavitud,..., sino que cuestiona las certezas como inicio de un cambio real en el mundo.

Moreno Martín, Natalia. <https://historia-arte.com/autores/natalia-moreno>

TEXTO 79.

Desde los primeros contactos a través del Océano Pacífico el arte hispanoamericano refleja la fascinación que tuvo por Asia en el arte de los virreinos americanos. Esta influencia asiática creció exponencialmente por los intercambios comerciales y culturales desarrollados en el Pacífico gracias al Galeón de Manila. Por esta ruta marítima, la más importante de su tiempo, transitaban todo tipo de objetos y técnicas que enriquecieron a las élites americanas. Muchos de estos productos se enviaron desde México a España a bordo de la flota que hacía la Carrera de Indias, en los equipajes de virreyes, funcionarios y comerciantes, ya fuese para disfrute personal o para regalo. Esto explica la abundante presencia de obras americanas con influencia oriental en las colecciones españolas, y en particular en la colección del Museo de América. Un caso especial es el de los biombos, muebles que sirven para separar estancias.

Desde el trabajo pionero titulado *Las artes industriales de la Nueva España*, publicado por Manuel Romero de Terreros en 1923 se abordó la influencia de la laca china, los biombos novohispanos, los marfiles y las porcelanas chinas en México. Junto con Manuel Toussaint, emprendió la revisión de los inventarios de los bienes domésticos virreinales. A partir de estos trabajos, otros investigadores como Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo realizaron sus estudios sistemáticos sobre los biombos novohispanos, así como las tradiciones del maque en México.

Zabía de la Mata, Ana. “La influencia oriental en el arte hispanoamericano”. *XIII Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros: Extremadura y América. Un viaje de ida y vuelta*. Almendralejo, 2023.

TEXTO 80.

En 2009 tuvo lugar una muestra sobre el influjo oriental dentro del arte americano en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York. La intención de la misma era descubrir en qué grado se vio afectado el trabajo de algunos de los grandes artistas americanos contemporáneos por la cultura y la estética oriental.

La muestra arranca remontándose a la segunda mitad del siglo XIX, cuando en Europa la moda de las chinerías, que venía de muy antiguo, empezaba a ser superada por un creciente interés acerca de la cultura japonesa -fruto, sin duda, de la definitiva apertura mercantil del país en 1868- que ya empezaba a verse reflejado en los lienzos de los impresionistas, las revistas especializadas y la literatura.

Pese a su lejanía, Estados Unidos no fue ajeno a estas tendencias, como puede constatarse en la obra de artistas como Mary Cassatt, quien supo reinterpretar en sus lienzos los encuadres y temas de las estampas ukiyo-e, John La Farge o James McNeill Whistler.

Las corrientes estéticas y formales dentro de la creación plástica, las entonces recién descubiertas filosofías y religiones orientales, además de las prácticas literarias, las artes escénicas asiáticas e incluso la caligrafía, pronto pasaron a formar parte del ideario artístico americano; que de un modo u otro, a lo largo de los años, fue apropiándose de sus distintos matices dando lugar a nuevas corrientes creativas e incluso a movimientos artísticos propiamente dichos. Así lo podemos descubrir en colectivos como “Cage Zen” o en la literatura de algunos de los miembros de la famosa “Generación Beat”, principalmente en Kerouac, sin olvidarnos de la vital importancia que la filosofía oriental tuvo para la configuración del Arte Conceptual o el minimalismo.

El trascendentalismo, la estética de la ingravidez, del silencio, del ritmo, de lo invisible quedan latentes en los trabajos de pintores, como Arthur Dove o Georgia O’Keeffe, pero también en las fotografías de grandes maestros como Edward Steichen y Alfred Stieglitz.

Por otra parte, al enfrentarnos a la obra de otros creadores –Franz Kline, Sam Francis, Philip Guston, Robert Motherwell o Jackson Pollock, por mencionar a algunos de los representantes de la Pintura Gestual- es imposible ocultar la importancia que tuvo en ellos la caligrafía oriental, a la que todos se acercaron, bien por sus aportaciones conceptuales o por el valor que ésta imprimía a los movimientos efectuados por la mano del artista.

De este modo, “The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860 to 1989” repasa cerca de un siglo de producción artística americana -sin olvidarse de ninguna técnica o disciplina, ya que analiza la literatura, el teatro y artes plásticas en sus múltiples expresiones- descubriéndonos un nexo común que forma parte del trasfondo de todas ellas: una base orientalista que resulta de gran importancia, ya que nos muestra cómo a finales del s. XIX los artistas americanos desvían su mirada, generalmente centrada en Europa, hacia el universo asiático.

“América fija su mirada en Asia” *Masdearte.com*, 2009. <https://masdearte.com/america-fija-su-mirada-en-asia/>

TEXTO 81.

Oswaldo Guayasamín, fue uno de los principales exponentes del arte de Ecuador, un retratista de colores, dolores y esperanzas del ser humano. Su interés por rendir tributo al hombre en su condición de especie lo llevó a realizar piezas que lo posicionaron como un pintor relevante, con trascendencia en el tiempo, dentro y fuera de este país andino.

El pintor, Muralista, dibujante y escultor nació el 6 de julio de 1919, en Quito, de padre indígena y madre mestiza. Autodefinido como ‘indio’, Guayasamín se dedicó a retratar la vida, la muerte, los anhelos y hechos históricos que consideró importantes para los pueblos y a promover ‘la unidad de México a la Patagonia’.

Para él, la creatividad se dividía entre lo que llamada Piel Adentro, cuando pintaba sus vivencias, recuerdos, momentos conmovedores, y, Piel Afuera, con su visión de lo acontecido en el tiempo en el cual le tocó vivir.

Desde esa perspectiva, quedaron plasmados en su quehacer las Culturas Indígenas ancestrales y la contemporaneidad latinoamericana.

La obra de Oswaldo Guayasamín habla de los despojados del mundo, “su voz es la voz de muchos”. Retrata la violencia, el hambre, la desolación, la soledad y el sufrimiento de los más pobres, representada en tres etapas por la imagen femenina como personaje central en su obra: la edad de la ternura, mujer indígena que se muestra desde su faena diaria. La edad de la ira, es la mujer viuda, que llora a sus seres queridos desaparecidos, mutilados, es la mujer que debe salir al frente para seguir viviendo pese a las tragedias. La edad de la ternura será la madre protectora, la que con su calidez guardará sus tristezas para llenar con su manto de amor a los más desprotegidos. Así, la imagen femenina, representa el gran arquetipo en la obra de Guayasamín, como la imagen protectora que acuna en su vientre el dolor para forcejear contra el sufrimiento. La crueldad, la injusticia, el dolor y la ternura, son temas sensibles que abundan en la pintura salida de sus manos, caracterizada por un profundo humanismo, visible en cada rincón de la Capilla del Hombre, complejo arquitectónico donde reposa gran parte de su obra.

El denominado ‘Pintor de Iberoamérica’, fallecido el 10 de marzo de 1999, dejó huellas indelebles en sus trazos y aportó a la cultura de Ecuador y Latinoamérica desde su más profundo compromiso con la vida, el indio, el negro, el ser humano, en general.

Céspedes Moreno, Sinay. “Oswaldo Guayasamín, el retratista del ser humano”, El extremo sur de la Patagonia, 2021. <https://www.elextremosur.com/nota/31559-oswaldo-guayasamin-el-retratista-del-ser-humano/> y Arias Peraza, Vielsi. “Oswaldo

Guayasamín, el lienzo en la piel”, *Revista de Estudios Culturales*, N°. 13, 2014.
https://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales/num13/art03.pdf

TEXTO 82.

Pablo Neruda advertía del peligro de contemplar la obra de Oswaldo Guayasamín (Quito, Ecuador 1919-Baltimore, EEUU, 1999). "Pensemos antes de introducirnos en su pintura, porque no nos será fácil salir de ella", aseguraba. Tan irresistible atracción es real. Basta con asomarse entre los muros del Castillo de Santa Catalina de Cádiz, donde durante seis meses descansan 80 obras, 50 de ellas originales y 30 de dibujos, con lo más representativo del artista ecuatoriano.

La conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812 abre la puerta al trabajo más reivindicativo de un ecuatoriano "rebelde" que retrató la belleza, pero también la crudeza de los habitantes de América del Sur.

El pintor de las injusticias, del dolor y de la miseria está considerado uno de los mayores protagonistas de la vanguardia artístico-intelectual de Iberoamérica del siglo XX. Guayasamín deja un legado profundamente humano, que, bajo la denominación El tiempo que me ha tocado vivir, ofrece al visitante la oportunidad de recorrer las tristezas y las alegrías de los pueblos indígenas.

La exposición tiene obras de La serie de las manos, en la que se ayuda de estas para contar la historia de Iberoamérica, en unas piezas que, según el hijo del artista, Pablo Guayasamín, será la última vez que salgan de Ecuador.

También cuadros de La serie del pentágono en los que reúne retratos ficticios de personajes que según él habían sido nefastos para la historia (un militar, un religioso manipulador o un político sin escrúpulos, entre ellos), y de la serie Mujeres llorando, que pintó nada más acabar la Guerra Civil española y en la que convirtió en ataúdes los cuerpos de madres.

Obras de su Pintura Indigenista, un retrato de Paco de Lucía, un autorretrato y cuadros de flores y paisajes completan una exposición a la que se han incorporado también sus dibujos para mostrar el proceso creativo de Guayasamín.

Su propio hijo, que preside la fundación del artista ecuatoriano, está en Cádiz para supervisar una exposición en la que Guayasamín comparte estancia con 179 piezas de Arte Precolombino Y Colonial, propiedad de la propia fundación. Unos 7.000 kilos de peso llegados a la capital gaditana y que ha supuesto un "gran esfuerzo" para la Fundación Guayasamín para "hacer realidad un sueño", según el hijo del artista. Guayasamín, cuyo nombre en quechua significa "Ave blanca volando", era hijo de un padre indio que le castigaba para que no pintara, algo que hizo que desde sus inicios se dedicara a retratar el sufrimiento de los pueblos, para lo que incluso visitó campos de concentración o Hiroshima.

El pintor ecuatoriano ha expuesto en los museos de todas las capitales de América, y muchos países de Europa, como Moscú, Praga, Roma, Madrid, Barcelona y Varsovia. Tiene murales en Quito, en Madrid (aeropuerto de Barajas), y en la sede de la Unesco en París.

Fopiani, Ana María. "Los ojos de Guayasamin". *El Mundo*, 13/10/2012.
<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/13/andalucia/1350144096.html>

TEXTO 83

Jean-Michel Basquiat formó parte de un grupo de jóvenes artistas neoyorquinos que surgieron de la fusión entre el arte y la música, adoptando un nuevo estilo impregnado de elementos del Grafiti y el hip-hop. Alcanzó notoriedad inicialmente con los crípticos grafitis que dejó por el centro de Manhattan, pero para 1980 Basquiat ya trabajaba sobre lienzo, usando barras de pintura para dibujar símbolos como coronas, halos y fragmentos de la anatomía humana. Su obra tiene influencia del arte primitivo y, por supuesto, del Arte Africano.

Hollywood Africans forma parte de una serie de pinturas de Jean-Michel Basquiat que presentan imágenes y textos relacionados con los estereotipos de los afroamericanos en la industria del entretenimiento. Fue pintada durante una visita prolongada de Basquiat a Los Ángeles, California, en 1983. Varias de las anotaciones de la obra son autobiográficas: el trío de figuras de la derecha representa al artista con el rapero Rammellzee y el pintor Toxic, quien había viajado con él desde Nueva York, e incluye los dígitos de su fecha de nacimiento: 12, 22 y 60. Otras anotaciones son históricas: frases como "Caña de azúcar", "Tabaco", "Gangsterismo" y "¿Qué es Bwana?" aluden a los limitados roles disponibles para los actores negros en las antiguas películas de Hollywood. La noción de exclusión o escisión se reitera en la forma en que Basquiat a menudo tachaba palabras o frases en sus obras. La técnica, explicó, en realidad tenía como objetivo dirigir la atención hacia ellos: "Tacho las palabras para que las veas mejor; el hecho de que estén ocultas hace que quieras leerlas".

Basquiat, Jean-Michel. "Los africanos de Hollywood, 1983". *Museo Whitney de Arte Estadounidense*. <https://whitney.org/media/63022>

TEXTO 84

Como estudiante de arte y artista a principios de la década de 2000, desarrollé mis habilidades de pintura y descubrí las obras de Jean-Michel Basquiat, un artista afroamericano, descendiente de una madre puertorriqueña y un padre haitiano. Me sentí atraído por la obra de Basquiat de manera instintiva, aunque era consciente de su muy difícil trasfondo social, racial y cultural, así como de su diverso conocimiento de la historia y de su identidad multilingüe y multidimensional. En pocas palabras, me atrajo su trabajo y la forma en que reflejaba una comprensión diversa de la Cultura Popular Estadounidense, la historia del arte europeo y las tradiciones afroamericanas. Me intrigó descubrir que sus Influencias Afroamericanas a menudo fueron borradas o redefinidas como arte europeo o estadounidense por los marchantes de arte, e incluso por su familia, porque sus obras fueron acogidas por la cultura popular estadounidense en museos y galerías privadas como parte del estilo modernista estadounidense en movimiento.

Las implicaciones racistas de las condiciones asociadas a la adopción de Basquiat por el mundo del arte eran dolorosamente evidentes. Si Jean-Michel iba a ser tomado en serio como artista, primero tenía que ser desollado vivo, blanqueado de su negrura y entregado en manos de los padres adoptivos adecuados, prostituido por sus Comités, y también por su propia familia, adulterando su Arte. Este es el precio que tendría que pagar por el privilegio de integrarse en la casa real de la pintura occidental.

Los marchantes de arte interpretaron el estilo de pintura "primitivo" de Basquiat como una representación de una tradición y un origen culturales inferiores, y para ellos las tradiciones de pintura europeas y angloamericanas eran superiores, sofisticadas y

más avanzadas, una línea de pensamiento construida a través de una estructura de estilo colonial.

En este proceso, Basquiat fue explotado, mientras que los marchantes del mercado del arte ganaban millones de dólares con su trabajo. Por su apariencia con rastas, y en relación a sus cuadros ingenuos, los expertos en su obra lo veían como un ignorante e inexperto

Lo que me fascinó de las pinturas, dibujos, collages, serigrafías y esculturas de Basquiat fue su capacidad para expresar creativamente su punto de vista afroamericano y latino sobre la historia de la lucha africana por la justicia en los Estados Unidos de la década de 1980, donde el arte negro estaba poco reconocido.

Lo que encontré significativo en las obras de Basquiat fue su habilidad para retratar imágenes de músicos y atletas populares afroamericanos como Langston Hughes, Miles Davis (...) Joe Louis, Sugar Ray Robinson, Cassius Clay y Jack Johnson para reconstruir su propia identidad en una experiencia posterior a la esclavitud en Estados Unidos.

Además, las obras de Basquiat me cautivaron porque trataban la experiencia histórica del colonialismo, la esclavitud y la religión Yoruba y el Vudú, así como la resistencia, el empoderamiento, la opresión, el heroísmo callejero, la realeza y las historias negras (no de color).

Mosquera, José Miguel. *El día que Basquiat murió*. <https://www.iambasquiat.com/>

TEXTO 85

Basquiat utilizó el lienzo como un instrumento para decodificar las estructuras y jerarquías sociales y culturales creadas en el arte por el poder del mundo del arte occidental.

También utilizó el lienzo como arma para combatir la opresión, la discriminación y la marginación del Arte Negro en Estados Unidos.

Sobre todo, para mí, las obras de Basquiat son una exploración de un estilo Pintura Primitiva poco sofisticado basado en el arte simbólico del subconsciente colectivo de su raza negra, los dibujos rupestres africanos y la arqueología nativa americana. Tenía curiosidad por saber cómo su sensibilidad artística se inspiró en el arte de los niños y los locos, y resultó en una representación creativa de las personas, la vida de la ciudad y el espacio.

El estilo de pintura "primitivo" de Basquiat con líneas simples, patrones repetidos, formas y formas, y su combinación de colores me inspiraron.

Por eso, debido a mi experiencia en la Diáspora, y como estudioso de las tradiciones Yoruba, encontré la necesidad de mirar las tradiciones angoleñas y africanas en busca de identidad, y en este proceso, me atraieron las obras de Basquiat porque él estaba haciendo algo similar.

Utilizó el lienzo como medio para rendir respeto a las grandes tradiciones nigerianas y a los guerreros espirituales de los Yoruba, los Orisa Ososi y Ogun como símbolos de identidad. Además, en sus pinturas, dibujaba y hacía ofrendas constantemente a la tradición espiritual nigeriana... como celebración y encarnación del poder.

Dibujó imágenes de cazadores con arcos y flechas de metal, así como palabras como x, exu, esu, ase como un signo de conexión con la tradición

Mosquera, José Miguel. *El día que Basquiat murió*. <https://www.iambasquiat.com/>

TEXTO 86

Casi un siglo después del surgimiento de las vanguardias y muchos más desde el movimiento renacentista, encontramos hoy en día el afán de artistas por investigar el pasado como método de inspiración para crear su estilo propio.

Valentin Kovatchev, es un artista búlgaro residente en Málaga, para que el Clasicismo y con él, la antigüedad y el Renacimiento ha supuesto una lección de técnica y de conceptos para su trabajo, tal y como afirma “No se puede olvidar lo clásico, todos los artistas hemos aprendido de ellos. El arquitecto, el pintor o el escultor moderno crea una vez estudiado el pasado, toda creación es una consecuencia de la antigüedad”.

Y es que Valentín Kovatchev es uno de los artistas más representativos del clasicismo y, sobre todo, del surrealismo del siglo XXI. Sus raíces en la Bulgaria comunista de finales del siglo pasado marcarían el comienzo de su prolífica y exitosa carrera internacional que nos muestra su virtuosismo como dibujante, grabador, pintor y escultor. Es un autor disciplinado, con una imaginación y creatividad tan desbordante que no necesita dibujo o boceto preliminar para sus obras. Para él, el Surrealismo no es una simple corriente artística y literaria, es mucho más que eso. Es un estado de ánimo, una filosofía de vida, un modo de ser, pensar, actuar y reflexionar ante los hechos de la existencia humana y de la historia. Es una manera de romper las reglas naturales y sociales para provocar que el espectador ponga en marcha la imaginación y la libre asociación de pensamientos. Y sobre todo, es la mejor manera de plasmar el lenguaje de sus sueños y de expresar su sentir por todo lo que acontece a su alrededor.

El artista graduado en la Facultad de Bellas Artes, en la especialidad de grabado, estudió a los grandes maestros como Durero, Rembrandt, Goya, Piranesi o Picasso, así como otros autores y obras como Leonardo da Vinci u obras maestras de la pintura de iconos rusos, griegos y búlgaros, y dedicando muchos años a la investigación de la técnica del grabado al aguafuerte.

En los 90 retoma el dibujo, abandonado durante décadas por la dedicación exclusiva al grabado sobre plancha de zinc, siempre sin dibujo preparatorio sustituyendo el lápiz de grafito por una simple aguja de coser que le permite dibujar sobre el metal. También retomó la pintura con la exposición-homenaje a Picasso en su ciudad natal, Málaga, en 2001, donde reside desde 1992.

Desde entonces sus exposiciones recorren toda Europa hasta en Qatar. La diversidad de temáticas también se ha hecho notar en su obra: caballos, halcones, música, danza, literatura, personajes de la historia, grandes maestros y, sobre todo, escaleras a las que el artista considera como “una metáfora espiritual que significa comunicación con otro mundo, una vía de huida para escapar de algo, una búsqueda de libertad” o la figura de la mujer como fuente de vida e inspiración.

“Valentin Kovatchev: clasicismo y surrealismo en el siglo XXI”, *ConexiónNortesur. Magazzin Internacional*. <https://conexionnortesur.com/2020/07/29/1656/> (16/02/2026).

TEXTO 87.

La africanidad es la cualidad socio-cultural y político-reivindicativa de ser africanas y africanos, un sentimiento de pertenencia y vinculación compartido entre África y la diáspora africana en el mundo. Nos alejamos del mito de una cultura africana que sólo existe en el continente africano, África ha influido en el mundo y seguirá haciéndolo.

Un ejemplo de la influencia de estas ideas en el arte lo encontramos en la obra de Jean Michel Basquiat. El mismo afirmó que “No soy un artista negro, soy un artista”. Basquiat, quizá precisamente el artista negro más conocido a día de hoy.

Toda obra artística es consecuencia de una determinada visión sobre el mundo, y por eso decimos que el arte refleja la sociedad de cada momento. Por ejemplo, desde que se expuso al público 'Las señoritas de Aviñón' (1907) de Picasso, una obra que habría sido impensable solo una década antes (...) desde el momento en que fue expuesta ante el público se sembró la semilla de una idea. La de que el arte no tenía necesariamente que buscar una belleza entendida como el producto de un determinado canon o que, incluso, existen formas de belleza que se nos presentan bajo una primera impresión de fealdad. Y esto supuso un cambio que iba más allá del arte que se produjo a continuación. Ese cuadro, por cierto, era consecuencia de muchas cosas, pero una de ellas era la fascinación que en Picasso había generado el descubrimiento del Arte Africano. Se dice que, un año antes, Matisse le había mostrado una pequeña talla congoleña de madera en la casa de Gertrude Stein, y que de este hallazgo vinieron las aparentes desproporciones en los rasgos de sus demoiselles, y quizá todo el cubismo. Por otra parte, uno de los pintores más admirados por Picasso, “el aduanero” Rousseau, se dedicó a plasmar temas de la selva africana con sus misteriosos habitantes humanos sin haberla visto jamás con sus propios ojos: de hecho, nunca salió de Francia. Era, pues, un artista blanco pintando una negritud que no existía más allá de su cabeza.

En los años veinte del pasado siglo, en Nueva York, el llamado Renacimiento de Harlem dio a conocer a un grupo de escritores, músicos y también artistas plásticos que serían reivindicados cuando se hizo urgente dibujar una historiografía del arte negro. Así que, como vemos, hizo falta un largo camino para llegar hasta Basquiat, un artista afroamericano que logró hacerse un lugar en la élite de la creación internacional. Su caso, sin embargo, es representativo de ciertos prejuicios muy extendidos. Proveniente de una familia de clase media con intereses artísticos y culturales -aunque pronto la abandonará para vivir en la bohemia callejera como autor de Grafitis como tantos otros de su generación-, siempre lo ha rodeado cierta aura de “artista salvaje” pese a las maneras exquisitas que se gastaba.

Triunfó siendo muy joven, y trabajó plenamente integrado en el mainstream de galerías y museos de arte contemporáneo antes de su prematuro final. Y a través de sus autorretratos se reivindicaba como individuo y artista, reflejando sus zozobras y aspiraciones, pero también se presentaba como el resultado de unas determinadas raíces. Consciente de estar escindido entre dos mundos, la tensión derivada de esa grieta siempre estuvo presente en su obra.

López, Ianko. “Lo que aprendemos sobre conflictos raciales desde los maestros holandeses hasta los autorretratos de Basquiat”, *Condé Nast Traveler*, 2020. <https://www.traveler.es/viajeros/articulos/conflictos-raciales-reflejados-en-la-historia-arte-de-maestros-holandeses-a-basquiat/18239>

Jean-Michel Basquiat estuvo una sola vez en África y fue en Costa de Marfil. Corría el mes de agosto de 1986, apenas dos veranos antes de que muriera de una sobredosis de heroína en Nueva York, con sólo 27 años de edad. Le había invitado un marchante de arte, Bruno Bischofberger, que organizaba un encuentro en el Instituto Cultural Francés en Abiyán. Le acompañaba su novia, Jennifer Goode.

El único viaje africano de Basquiat se limitó a varias semanas en tierra marfileña, una exposición en su capital económica, una amistad breve pero intensa con un artista local, Outtara, y la inspiración para un libro y una película al respecto. También quedan trazas de ese viaje en algunas fotos y una visita a un pueblo del interior del país en el que Basquiat encontró parte de sus orígenes y fue objeto de una ceremonia ritual de limpieza que tenía por objetivo acabar con sus problemas con las drogas. En el aire quedó una promesa incumplida: regresar a Costa de Marfil, con más proyectos y más tiempo.

El artista plástico Jacobleu (Danané, Costa de Marfil, 1972) era apenas un adolescente cuando Basquiat pisó su país. Sin embargo, su pasión por la obra del artista norteamericano y su fascinación por el viaje hacia sus raíces en Costa de Marfil favoreció para que en la primavera del año 2024 inaugurara su galería de arte en Abiyán, la bautizó Le Basquiat. La situó en Riviera 2, en una zona elegante de la capital económica marfileña, y la planificó con espacio para exposiciones y actividades culturales de artistas marfileños reconocidos tanto en su país como fuera como son Issa Diabaté (diseño), Ananias Léki Dago (fotografía), Aboudia (pintura) y Armand Boua (pintura) que son una buena muestra del Arte Africano actual.

Jacobleu es un artista polifacético y multimedia, que lo mismo pinta que fotografía o se embarca en la expresión creativa en otros formatos. Este artista participa en iniciativas como la Feria Made in Côte d'Ivoire, organiza exposiciones y actos culturales y también trabaja en la reconciliación y la sanación a través del arte, con un proyecto artístico en las escuelas de la capital marfileña, que intenta exorcizar los demonios de la guerra en zonas donde ésta golpeó especialmente, como Abobo o Yopougon. Ahora también es galerista, pero antes fue mecenas y organizó, el primer gran festival de arte multimedia en Costa de Marfil. Una experiencia previa a la última guerra que trajo a artistas de todo el planeta hasta Costa de Marfil y que por poco le arruina.

Las pinturas colgadas en las salas de Le Basquiat reflejan la conexión con el arte de la calle a través de la utilización del *Graffiti*. Le Basquiat es uno de los espacios artísticos que se están haciendo un hueco en el panorama cultural de África occidental, junto a nombres de clásicos como la Galería Cécile Fakhoury, la Fundación Donwahi o el Museo de Arte Contemporáneo de Cocody.

Jacobleu con unas de sus series, Nómadas, refleja el poder y la atemporalidad de la migración, sobre un tono arena que simboliza el desierto y el viaje y sobre el que salpica figuras en ocre, negro y rojo. Gentes que cruzan el desierto, estilizados, a pie. Camellos, coches, helicópteros o aviones,... Un movimiento perpetuo captado con delicadeza y ritmo en un proyecto que tiene vocación de llegar a 130 piezas.

Jurado, Ángeles. “El Basquiat africano”, *El País*, 29 de julio de 2014.

TEXTO 89

Jean-Michel Basquiat fue un influyente artista afroamericano que alcanzó el éxito durante la década de 1980. Las pinturas de Basquiat son en gran parte

responsables de elevar a los grafiteros y del arte urbano al reino de la escena de la galería de Nueva York.

Sus coronas pintadas con aerosol y sus palabras garabateadas, hicieron referencia a todo, desde su herencia haitiana y puertorriqueña, hasta cuestiones políticas e íconos de la cultura pop. Las marcas gestuales y la naturaleza expresiva de su trabajo no solo lo alinearon con el arte callejero de Keith Haring y Kenny Scharf, sino también con los neoexpresionistas Julian Schnabel y David Salle.

Jean Miguel Basquiat nace en Brooklyn, Nueva York, en el año 1960. Desde su infancia temprana mostró gran interés en el arte, aprendiendo a dibujar y pintar con el estímulo de su madre. Juntos asistieron a las exhibiciones del museo de la ciudad de Nueva York. A la edad de seis años, Jean-Michel era un miembro menor del Museo de Brooklyn.

El arte de Basquiat se basó fundamentalmente el movimiento de grafiti con sede en la ciudad de Nueva York, durante la década de 1970.

Su primera pintura, que data de 1979-1980, es una obra relativamente pequeña titulada “Sin título”. Fue realizada en acrílico, sangre, tinta y collage de papel sobre papel. En el año 2017, esta pintura estableció el record de subasta por el multimillonario japonés Yusaku Maezawa, comprando la obra del artista “Sin título” en Sotheby's por \$ 110.5 millones.

Después de incluir su trabajo en el histórico Times Square Show de punk-art de junio de 1980, Basquiat realizó su primera exposición individual en la Galería Annina Nosei, en SoHo (1982).

El ascenso de Basquiat a un reconocimiento más amplio, coincidió con la llegada en Nueva York del movimiento neoexpresionista alemán. Este movimiento, proporcionó un foro acorde para su propio expresionismo callejero.

En 1985, un artículo de la revista New York Times declaró a Basquiat el joven artista estadounidense de la década de 1980. Desafortunadamente, Basquiat se estaba volviendo cada vez más adicto a la heroína y la cocaína, lo que condujo a su trágica muerte en 1988 a la edad de 27 años.

González, Jorge. “Jean-Michel Basquiat, precursor del arte urbano”, Ttamoto, 2019.
<https://www.ttamoto.com/2019/12/jean-michel-basquiat/> (16/02/2026).

TEXTO 90

Basquiat hizo uso frecuente de motivos caribeños y del arte africano. Sus motivos hicieron hincapié sobre la historia y la riqueza cultural de la diáspora africana, sus raíces caribeñas y la épica lucha histórica de los afroamericanos. Así, utilizó en su arte dichos temas yuxtapuestos contra poemas crípticos de la conciencia, imágenes de personajes de dibujos animados, logotipos de marcas o los nombres de los cuerpos planetarios.

También empleó dispositivos visuales extraídos de la subcultura de escritura de *graffiti* de Nueva York, como el tachado de nombres para significar un desafío. Además hizo uso de terminología médica extraída de las páginas de Gray's Anatomy, un libro que su madre le había regalado cuando tenía 7 años.

Una de las mayores fortalezas de Basquiat, fue el uso del color al servicio de su agenda figurativa y narrativa. Utilizó el color sin mezclarlo estructuralmente, con pinceladas directas y teatrales. Su paleta era saturada y subtropical con colores “rosas

soleados de Florida, verde manzana, amarillo de jardín de infantes y aguamarina pálida”. Así como también usó colores brillantes, fuertes, oscuros y turbios.

Para dibujar garabatos al azar, el color fue una importante herramienta. Pero aunque el color mantiene unidas sus imágenes, sus pinturas se dibujan tanto pintadas con trazos rápidos, seguros y lineales, como rascadas en el color húmedo con el mango de un pincel.

La forma de comunicación central de Basquiat en sus obras, era mantener al espectador en un estado de conocimiento y misterio dentro de cierta familiaridad. El espectador podía leer sus imágenes sin un esfuerzo extenuante en lo que se refería a las palabras, imágenes, colores y construcción. Sin embargo, era difícil descubrir el punto que señalaban, ya que los niveles más profundos de significado estaban oscurecidos.

Basquiat eligió la libertad de la que disfrutaban los grafiteros que pintaron en los subterráneos de Nueva York durante los años setenta y ochenta. Estas creaciones incluso continúan hasta el día de hoy en las paredes de los edificios de toda la ciudad. Estas grandes pinturas y dibujos móviles podrían ser exhibidas en galerías, museos y adquirido por coleccionistas.

Basquiat pintó tachando sin cesar palabras, volviéndolas a escribir, corrigiendo, enfatizando y borrando. Utilizó partes del cuerpo, partes de máquinas, figuras, dibujos animados, símbolos exclamativos, declaraciones, sellos oficiales, animales de corral, gráficos, números, diagramas científicos, fórmulas e innumerables palabras sueltas. Muchas de sus pinturas más reconocidas están llenas de palabras e imágenes.

Cuando no podía comprar lienzos usaba trozos desechados de madera que conseguía en la calle. También usaba óleo en barra, creyones, pintura en spray y lápices y sacaba palabras de los menús, cómics y libros de texto. Por lo tanto, mantenía estos recursos en el piso de su estudio, trabajando con múltiples proyectos a la vez.

González, Jorge Jean. “Michel Basquiat, precursor del arte urbano” TTamayo, 2019. . Por: 26 <https://www.ttamayo.com/2019/12/jean-michel-basquiat/> (16/02/2026)

TEXTO 91

Basquiat reutilizó experiencias actuales e historia del arte y las convirtió en un lenguaje visual inventivo. Esto lo logró al crear anatomías astilladas, re-imaginando escenas históricas y trasplantando calaveras de naturalezas muertas clásicas. Trabajaba como si se insertara en el legado de los artistas que seguía y producía *collages* que eran tanto una conversación con la historia del arte como con ellos mismos. Estas pinturas caóticas ganaron rápida aclamación y atención. Pero a pesar de su creciente audiencia general, Basquiat insistía en pintar temas desafiantes sobre la identidad y la opresión. Figuras marginalizadas como prisioneros, cocineros y conserjes se muestran en el centro de la escena.

Su obsesión con los cuerpos, la historia y la representación puede observarse en sus obras que evocan el comercio trasatlántico de esclavos y la historia africana. También creó numerosas piezas que tratan de las relaciones raciales contemporáneas. En menos de una década Basquiat creó miles de pinturas e ilustraciones, así como esculturas y fragmentos de poesía y música. En su corta y problemática vida, Jean-Michel Basquiat llegó a desempeñar un papel importante e histórico en el surgimiento del arte punk y el neoexpresionismo en la escena artística de Nueva York. Mientras que el público en general se aferró al exotismo superficial de su trabajo y quedó cautivado por su celebridad de la noche a la mañana, su arte, a menudo descrito incorrectamente

como "naif" y "étnicamente valiente", mantuvo importantes conexiones con precursores expresivos, como Jean Dubuffet y Cy Twombly.

Luego de su desaparición, Basquiat y su trabajo continúan sirviendo para muchos observadores como una metáfora de los peligros del exceso artístico y social. Aunque el valor de su obra aumentó, la energía y el estilo de sus piezas han tenido un impacto más grande que su valor monetario. Incluso hoy en día vemos su influencia en la música, la poesía, la moda y películas. Sin duda su arte sigue siendo uno de los principales precursores del arte urbano actual.

González, Jorge Jean. "Michel Basquiat, precursor del arte urbano" TTamayo, 2019. . Por: 26 <https://www.ttamayo.com/2019/12/jean-michel-basquiat/> (16/02/2026)

TEXTO 92

En España, durante los primeros años de la década de 1960, la actualización del discurso oficialista de la dictadura coincidió con la celebración de los 25 años de paz que, convertidos en reclamo turístico, posibilitó un ejercicio de modernidad a través de soportes como la publicidad y el diseño de carteles, empleando para ellos fotografías como Ortiz Echagüe y Kindel (Joaquín del Palacio), o equipos de diseño gráfico como el Grupo 13 (...). Ese aperturismo se empezó a percibir en las políticas del régimen (...) lo que posibilitó a partir de 1962 (...) la introducción de imágenes antes insólitas en la vida cotidiana a través de los medios de comunicación, como la televisión y las revistas ilustradas en color. Suya es la afirmación: "Tenemos una España en paz [...] que es interesante y que es diferente".

Se apostó por el turismo como estrategia para mejorar la recién inaugurada economía liberal, al tiempo que se convierte en un importante medio propagandístico de las "bellezas" de España. Para ello se recurrió a esos estereotipos de una España diferente, con los que se quería atraer al turismo extranjero y que contrastaban con la realidad social de un país inmerso aún en un sistema dictatorial marcado por la censura. A través de diferentes medios para la promoción turística, se difundía un eslogan publicitario (...) que reivindicaba precisamente esa "diferencia" como una característica esencial de nuestro país: Spain is Different. Este eslogan fue utilizado fundamentalmente en el diseño de carteles, en los que la fotografía comenzaba a imponerse por encima del dibujo como manera de certificar esas diferencias.

La pretendida indiferencia de las pinturas procedentes del Art Pop norteamericanas, de origen duchampiano, era del todo imposible en una España en la que el contexto impregnaba la vida cotidiana de implicaciones políticas. Los pop españoles procuraban forjar conciencia y despertar inquietudes políticas a través de la ironía y una pintura más fría, más distante, que la generada por el informalismo al tiempo que no solo se servían de imaginería perteneciente a los medios de masas, sino también de la cultura e historia del arte españoles.

En este contexto de profundos cambios sociales y de sensibilidad que imponía una reformulación del arte político, se fueron forjando nuevas propuestas, interesadas en la crónica del presente, aunque no tan directamente relacionadas con la movilización antifranquista como el caso del grupo Estampa Popular. El realismo aparecía como el germen inspirador de la nueva figuración crítica, valiéndose de las herramientas del arte pop, a las que otorgaban un eminente carácter de reivindicación política y social.

Grupos como Crónica de la Realidad, origen de Equipo Crónica y Equipo Realidad analizaban con un espíritu crítico, las imágenes que se producían dentro de la

cultura popular, para llegar a un Arte Social que transmitiera unos nuevos valores y una nueva ética que trataba de abrirse paso frente a la iconografía de la cultura de masas, con su carácter alienante dentro de la sociedad de consumo y del espectáculo. Equipo Crónica, Equipo Realidad o Eduardo Arroyo tuvieron ya por entonces bastante visibilidad y eco internacional (recordemos por ejemplo su presencia en la Biennale di Venezia de 1976).

“Arte pop y geografía política. El caso español”. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/proyectos-investigacion/fuera-canon-artistas-pop/arte-pop-espana/> (16/02/2026)

TEXTO 93

El movimiento Pop fue uno de los fenómenos culturales más significativos que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XX, principalmente, en la década de 1960. Puede ser considerado como un momento histórico liderado por la juventud; una revolución en los hábitos y costumbres de la sociedad que tuvo especial incidencia en el ámbito artístico y del diseño. Esa mezcla de arte y vida fue lo que dio dimensión cultural a los años sesenta y, por ello, más de cincuenta años después y ante la previsible fugacidad que le vaticinaban sus principales detractores, el pop sigue estando omnipresente y es de dimensión global.

Los años sesenta trajeron consigo el desarrollo económico, la plena ocupación y la aparición de la sociedad de consumo en la mayoría de países industrializados. Esa euforia económica y consumista conllevó una revolución en el estilo de vida, en las formas y maneras de una sociedad mayoritariamente joven que quería olvidar la austeridad impuesta por la posguerra a través del consumo.

Esta situación implicó una interesante primera alianza entre arte, diseño y consumo (,,,) La combinación de estos factores facilitó la creación de un buen número de negocios, especialmente dirigidos a este público joven, en los que precio y diseño fueron de la mano, produciéndose, en consecuencia, una revolución en el consumo.

En ese periodo, por consiguiente, la actividad del diseño comenzó a formar una parte importante de los procesos industriales de producción en la moda, en la vivienda y en el diseño de muebles, el publicitario y el de envases, entre otros.

Así, puede afirmarse que la década de los sesenta fue una era visual en la cual la irrupción de los medios de comunicación también fue determinante. Todos aquellos productos que aparecían en ellos se convirtieron en objeto de deseo de una gran parte de la sociedad. Como consecuencia, las ciudades se transformaron en espacios cargados de mensajes visuales. Surgía una nueva concepción de la cultura popular, entendida ahora como la cultura urbana de producción masiva, la popular culture, muy diferente de la forma tradicional de cultura vernácula, la creada por el pueblo. Esta es la visión que del concepto “cultura popular” se tiene, principalmente, en los países más desarrollados, y no la interpretación que de esta se ha hecho hasta la aparición de la sociedad de masas.

La popular culture debe entenderse, por lo tanto, como aquella cultura industrial que sustituyó a la cultura popular preindustrial con sus tradiciones (...). El desplazamiento de la noción “popular” desde el ámbito de la tradición hasta el de la nueva cultura capitalista de la sociedad de masas se produjo durante la posguerra, a finales de los cincuenta, momento en que tuvieron lugar grandes cambios que implicaron un nuevo rol del arte y de la cultura en el mundo anglosajón. El consumo cultural pasó a ser más asequible para las grandes masas; como consecuencia, el

consumo y la oferta cultural se incrementaron de forma extraordinaria y dejaron de estar circunscritos a las élites, como lo habían hecho desde el Renacimiento.

Si la intelectualidad había rechazado, tradicionalmente, cualquier tipo de apreciación a la cultura popular, a partir de los años cincuenta (...) surgirían nuevas perspectivas. Todos aquellos productos pensados para el consumo masivo de las sociedades industriales, así como los mensajes diseñados para promover su compra, pasaron a incorporarse en la obra de arte. Había hecho su aparición el pop art, un arte iconográfico que trabajaba con material utilizado previamente como signo.

Fortea Castillo, M. Àngels y Vico Sánchez, Mauricio. “El pop, su historia, desde su origen hasta el sentido de periferia”, *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. N. 7, 2019. <https://inmaterialdesign.com/INM/article/view/54> (16/02/2026).

TEXTO 94.

El Pop Art puede ser considerado como el arte de la industrialización; como tal, consecuentemente, tuvo un impacto mayor en los países más avanzados y en aquellos donde se había desarrollado una importante sociedad de consumo, es decir, Gran Bretaña y Estados Unidos (...).

De todas las corrientes artísticas que aparecieron, posiblemente fue la del pop art la que mejor reflejó el espíritu de la década (...). Para muchos, fue esa mezcla de arte y vida lo que le dio esa dimensión cultural a los años sesenta (...) Quizá por todo ello los sesenta sean considerados como una de las décadas más prodigiosas que ha tenido el siglo XX; una época en que los sueños, las esperanzas y el lujo convivieron con la decadencia y la miseria, pero en que también se vio el despertar de un nuevo actor: la juventud.

En conclusión, puede afirmarse que el movimiento pop es, sobre todo, un producto de las economías capitalistas y de las sociedades industrializadas. De ahí que se vincule principalmente con el mundo anglosajón (Gran Bretaña y Estados Unidos). Sin embargo, y como ya se ha ido referenciando, debe ser también considerado un fenómeno global que ha generado diversas manifestaciones vernáculas y locales, resultantes de los diversos contextos políticos y sociales en los que este tuvo lugar.

Por ejemplo, en España, y más concretamente en Cataluña, el movimiento pop apareció durante el régimen franquista, coincidiendo con la época conocida como “desarrollismo” (...); un momento en que, si bien se produjo un cierto desarrollo económico y la aparición de la clase media, este hecho no comportó intento alguno de liberalización política, y las acciones y las medidas represivas continuaron siendo una de las señas de identidad del régimen. Además, al igual que ha sucedido tradicionalmente en los sistemas dictatoriales, el franquismo tampoco se mostró nada favorable a ninguna manifestación de modernidad (...).

El periodo clásico del pop puede situarse entre 1956 y 1968, momento en que se puso en cuestión el modelo de sociedad capitalista con el estallido de revueltas juveniles en diversos lugares del mundo; entre ellas, la del Mayo del 68 francés, la más famosa. Es importante recordar también que a mediados de 1965 habían irrumpido en la sociedad norteamericana los hippies. La lectura de los poemas de Allen Ginsberg y la generación beat, con sus cantos a la supresión de los valores establecidos, representaban la rebeldía de gran parte de la juventud norteamericana contra el statu quo.

Asimismo, las formas de la Contracultura se instalaron entre la juventud británica, que veía que el bienestar económico se desvanecía, lo que conllevaría la aparición del movimiento punk en los años setenta (...).

Fortea Castillo, M. Àngels y Vico Sánchez, Mauricio. “El pop, su historia, desde su origen hasta el sentido de periferia”, *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. N. 7, 2019. <https://inmaterialdesign.com/INM/article/view/54> (16/02/2026).