

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS: DEL CUBISMO AL SURREALISMO

Juan Antonio Ramírez



La tradición secular europea había venido atribuyendo al arte el papel de mostrar la realidad, y el de expresar los ideales religiosos, políticos y morales de la colectividad. Se suponía que el mundo tenía una estructura y una forma fijas, y eso justificaba la moderada evolución de los estilos y de las tendencias artísticas. A un universo estático le correspondían unas formas invariables de representación visual. Así es como se mantuvo en Europa el modo de representación inventado en la Italia del Renacimiento basado en la creencia de que un sistema matemático de relaciones geométricas reproducía *científicamente* la naturaleza de la realidad visual.

Pero basta una visita apresurada a cualquier museo de arte del siglo xx para apreciar las enormes diferencias existentes entre sus obras y las tradicionales. Se diría que proceden de otro planeta con una cultura absolutamente distinta. Y sin embargo, toda la enorme variedad de productos y manifestaciones que conocemos como "arte de las vanguardias" se originó en el seno de la cultura occidental durante el reducido lapso temporal que transcurre entre la primera década del siglo xx y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

Durante esos cuarenta años se destruyeron de todos los modos posibles las imágenes convencionales que el viejo mundo se había dado a sí mismo. La sucesión de *ismos* o tendencias artísticas de vanguardia fue vertiginosa. El arte tradicional quedó reducido a cenizas. La nueva visión del mundo ya no era estática y eterna sino fragmentadora e inestable. Diversas posiciones teóricas y concepciones estéticas convivieron en un espacio geográfico reducido, durante un periodo de tiempo muy limitado. Nunca se había visto antes, en toda la historia del arte, una aceleración semejante en las transformaciones ni una eclosión tan fabulosa de energías creativas.

Los grandes cambios empezaron cuando Picasso pintó *Las señoritas de Aviñón*, iniciándose así la aventura del cubismo. La idea de la pintura se transformaba de un modo radical, pero el cuadro seguía siendo una "pintura". En una segunda fase (la del cubismo sintético), a partir de 1912, elementos ajenos como recortes de papel y objetos varios se incorporaron al lienzo, conviviendo ocasionalmente con los fragmentos pintados al modo tradicional. La obra era ahora una construcción o un ensamblaje, acentuándose así su naturaleza "objetual". De aquí derivará una nueva concepción del arte que condicionó las actividades de los futuristas, dadaístas y constructivistas. Pintar o esculpir no eran ya cosas sublimes, en la tradición romántica, sino actividades que podían ser poéticamente subversivas y/o revolucionariamente productivas. El artista se erigía así, de un modo ambiguo, en compañero de viaje de las clases trabajadoras y en el profeta iluminado de un desconocido porvenir.

En este contexto se explican cosas como la aparición y el primer desarrollo de la abstracción o la ambigua posición política del surrealismo. Pese a los deseos de muchos creadores de hacer un arte universal, sus obras no fueron comprendidas por el gran público. Esto puso en evidencia la proximidad entre la práctica de las artes y las *investigaciones* de los científicos, dirigidas normalmente a un segmento muy reducido de especialistas repartidos por todo el mundo.

Las vanguardias, en suma, hicieron mucho más compleja la relación tradicional entre el artista y los destinatarios. Visto en su conjunto, este es un fenómeno transnacional de una enorme riqueza. Pasarán todavía muchos años antes de que hayamos asumido plenamente todas las implicaciones de esta revolución.

I. EL CUBISMO

De la "descomposición" analítica al cubismo sintético

Las transformaciones artísticas aportadas por los fauves, con ser importantes, no afectaron de un modo radical a la idea del cuadro tradicional. Los objetos eran vistos desde un punto de vista determinado. Pese a la arbitrariedad del color, se presentía algún grado de identidad entre la imagen pintada y la que habría ofrecido la cámara fotográfica al enfrentarse a ese mismo asunto. El cubismo atacó a esta concepción de un modo sistemático, y de ahí que se le haya considerado como uno de los movimientos artísticos más revolucionarios de toda la historia del arte occidental.

Lo más notable es que esta gran transformación la llevaron a cabo en solitario dos artistas: Pablo Picasso y Georges Braque. Ambos estaban ligados por una estrecha camaradería, y trabajaron durante algún tiempo con tal grado de compenetración que es fácil confundir su trabajo

respectivo durante el breve periodo en el que gestaron y desarrollaron el nuevo lenguaje artístico. La historia empezó en 1906 cuando la pintura de Picasso se hizo más escultórica y monumental. La influencia de Piero della Francesca cedió pronto ante la de otras manifestaciones artísticas ajenas a la tradición clásica-renacentista. Esto se nota en el *Retrato de Gertrude Stein* [348], por ejemplo, que fue una dura prueba para el artista. Lograr el grado de abstracción apetecido en el rostro de la modelo obligó a Picasso a repintarlo una y otra vez. Aunque parece que nunca estuvo totalmente satisfecho con el resultado, es obvio que los ojos grandes e inexpresivos, la amplia frente despejada, y el óvalo del rostro recuerdan a la estilizada simplificación de la escultura ibérica, la cual causó gran impacto en París por aquellas fechas.

349. Georges Braque, *Casas en L'Estaque* (1908). Kunstmuseum, Berna. Árboles, casas y montañas se geometrizan, como si trataran de asimilarse a una configuración mineral.

348. Pablo Picasso, *Retrato de Gertrude Stein* (1906). Metropolitan Museum, Nueva York. Picasso aproximó ya el rostro de su modelo a las esculturas pétreas del arte ibérico (*Stein* en alemán significa "piedra").



350. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón* (1907).
Museo de Arte Moderno, Nueva York.

A fines de 1906, Pablo Picasso abandonó los temas más sensibleros de sus épocas azul y rosa. Buscó entonces una justificación "ancestral", inspirándose en la pintura románica (tan abundante en Cataluña) y en la escultura ibérica. Hay que decir que ambas manifestaciones del remoto pasado artístico español le daban una coartada para ser un pintor moderno sin dejar de ser fiel a su origen nacional. Pero eso no basta para explicar la violencia innovadora de *Las señoritas de Aviñón*. Parece que el tema de la obra surgió como una especie de homenaje a Casagemas, un amigo de Picasso que se había suicidado por amor hacía unos años: en efecto, algunos bocetos preparatorios nos muestran a un joven, con una calavera en la mano, penetrando en una habitación donde había varias mujeres desnudas. Era un *memento mori*, una evocación de la muerte en el lugar del placer.

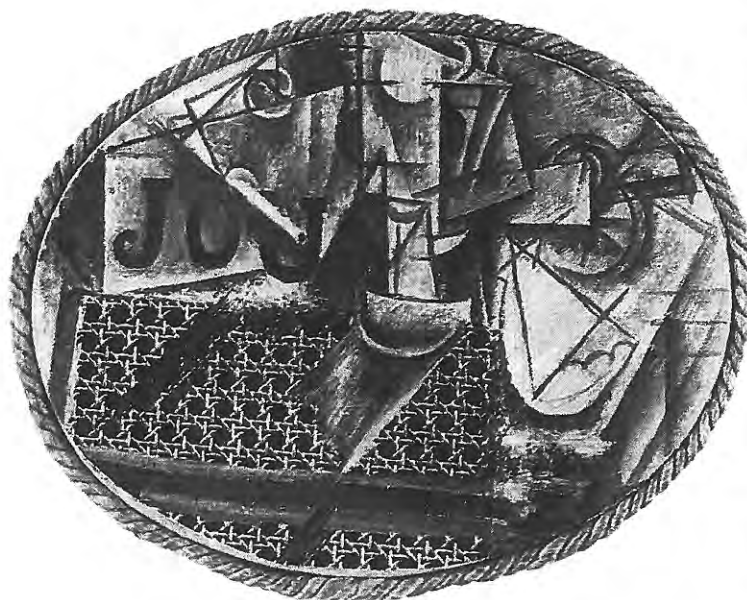
Todas las implicaciones moralizantes desaparecieron en la obra final, donde hay solamente cinco mujeres en posturas insinuantes (se supone que estarían en un prostíbulo de la barcelonesa calle de Avinyó). El hipotético actor masculino es ahora el espectador. Como una especie de punto intermedio entre el interior y el exterior, en la parte más baja del cuadro, hay un frutero. Todo está violentamente geometrizado, a base de triángulos, con agudos esquina- mientos, y no es fácil determinar en todos los casos los límites entre el fondo y las figuras. Una cierta diferencia de estilo entre las dos mujeres centrales (más "clásicas"), y las otras tres, a derecha e izquierda (más "violentas"), ha hecho pensar en la influencia combinada del arte ibérico y de las máscaras africanas. Con este trabajo, tan alejado de la tradición occidental, Picasso sentaba las bases de una pintura completamente nueva: el cuadro se regía por leyes que nada tenían ya que ver con las de la perspectiva renacentista.



En la primavera de 1906, efectivamente, fueron expuestos en el Louvre, con gran éxito, los relieves ibéricos de Osuna. Ese museo poseía entonces la famosa *Dama* que había sido encontrada en Elche ocho años antes. Picasso se sintió particularmente fascinado por estas manifestaciones remotas del arte de su país, y las tomó como guía y ejemplo para reorientar su propia pintura, demasiado estancada entonces en la suave amabilidad de la "época rosa". Pero nada de esto hacía prever la aparición de un cuadro como *Las señoritas de Aviñón*, pintado por Picasso entre la primavera y el verano de 1907 [350]. Esta obra causó un impacto tremendo en todos los amigos del pintor.

Georges Braque (1882-1963) fue el primero en sacar las consecuencias. Hijo de un contratista de pinturas, recibió una sólida formación técnica antes de que imitara el colorido brillante y las inclinaciones decorativas que caracterizaban a los seguidores "fauves" de Matisse. *Las señoritas de Aviñón* cambió su obra. El verano de 1908 lo pasó Braque en L'Estaque, y de allí volvió con unos paisajes de tonalidades apagadas: verdes, pardos, grises y marrones oscuros. Lo más chocante era el modo de estilizar la realidad, no mediante la síntesis intuitiva, sino reduciendo las cosas (árboles, caminos, casas...) a formas geométricas elementales [349]. Estas obras

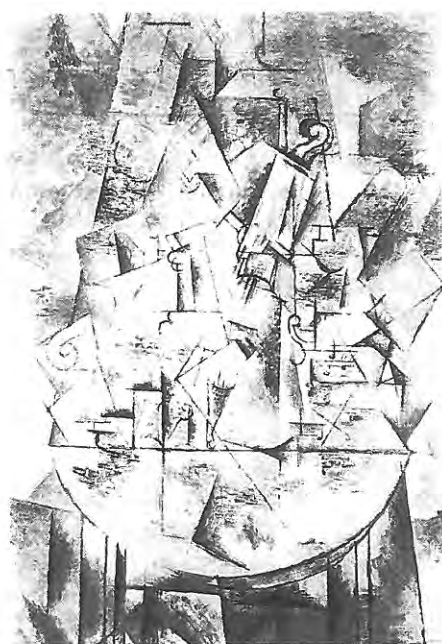
351. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912). Museo Picasso, París.



El año 1912 fue bastante decisivo: Marcel Duchamp pasó por una crisis de la cual surgirían los primeros ready-mades, y Pablo Picasso realizó este bodegón que es el primer collage de toda la historia del arte. Es un óvalo horizontal, pequeño (27 x 34'9 cms.), cuya mitad superior está pintada siguiendo las premisas "analíticas" que seguían por entonces Picasso y Braque: los colores son apagados, a base de grises y tonos verdosos, y las líneas del dibujo se encabalgan formando intrincadas geometrías. Las cosas parecen representadas desde fuera y desde dentro, como si estuvieran hechas (o vistas) con un oscuro cristal de roca semitransparente y fraccionado.

Pero hay una relativa novedad: las letras de "JOU[rnal]" ("periódico") no pertenecen al ámbito de la pintura sino al de la tipografía. La introducción en las obras cubistas de textos más o menos enigmáticos, había permitido, hacía

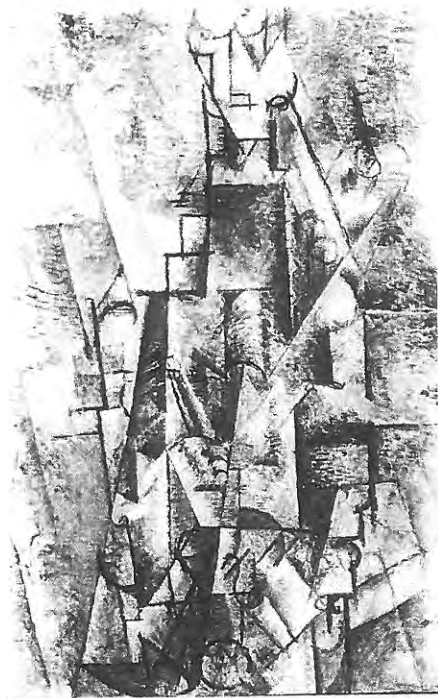
muy poco, que la pintura volviera a recobrar ese diálogo con la literatura que existió en el Renacimiento y el Barroco, y que ya mantenían bien los nuevos medios de masas como el cine y la historieta. Y lo más significativo de todo: el enrejado de caña, que ocupa la mitad inferior, no está pintado. Picasso recortó un trozo de hule impreso con ese dibujo y lo pegó sobre el lienzo. También rodeó todo el perímetro con una soga de cáñamo, sustituyendo de este modo paradójico el marco ennobecedor con el que se venían aureolando las pinturas tradicionales. El cuadro (el óvalo en este caso), pues, ya no es tanto una pintura como una construcción. Los encolados de este tipo favorecieron a los grandes planos con tonos uniformes, y así es cómo la minuciosidad pictórica del cubismo analítico dio paso a la simplicidad del cubismo sintético. De aquí partieron numerosas experiencias vanguardistas, desde la escultura dadaísta a la constructivista.



352. Georges Braque, *Mesa pedestal* (1911). Centro Georges Pompidou, París. El bodegón cubista típico del cubismo analítico, con innumerables facetados y gama cromática muy apagada.

se expusieron en el Salón de Otoño de ese mismo año, y Matisse (que estaba en el jurado) aludió por primera vez a sus "cubitos". La denominación de la nueva tendencia fue consagrada poco después por el poeta Apollinaire, que fue gran amigo de muchos artistas de la vanguardia.

Esta evolución fue paralela a la de Picasso, que se pasó dos años tratando de digerir las consecuencias de *Las señoritas de Aviñón*. En 1909 los dos artistas entraron de lleno en la fase denominada del cubismo analítico: los cuadros de esta época son de dimensiones medianas o modestas, la gama cromática muy reducida y apagada, los temas parecen insignificantes y se repiten incansablemente. Una maraña de líneas geométricas entrecruzadas "descomponen" las figuras en una multitud de planos pictóricos: el fondo invade con sus curvas esquina-



353. Pablo Picasso, *Hombre con clarinete* (1911). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Pese a la maraña de los planos "analíticos", esta obra tiene una gran claridad estructural. La música como tema acentuaba la dimensión "mental" del cubismo.

das importantes partes de los cuerpos. La profundidad ilusoria de tales pinturas parece limitarse a la de un bajorrelieve imaginario de límites equívocos. Este espacio producía la sensación, como dijo Braque, de estar "al alcance de la mano", como si no se implicase sólo a la mirada del espectador sino a la actividad total del cuerpo y de la mente [352, 353]. No se persigue la unidad geométrica del punto de vista único, pues la nueva visión carece de "centro". El cubismo analítico parece mirar la realidad a través de un prisma cristalino paradójico, porque no descompone la luz sino que la absorbe, haciendo que la forma se "refracte" en una multitud de quebraduras.

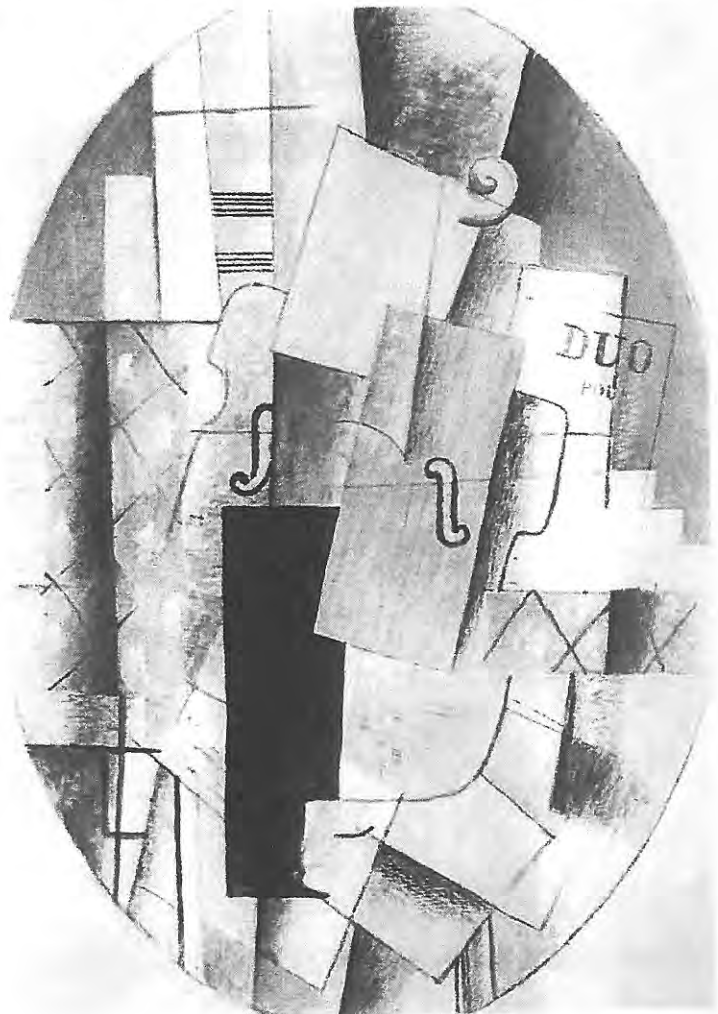
Entre finales de 1911 y 1914 Picasso y Braque, siempre en estrecha evolución paralela, introdujeron en sus telas letras de imprenta, números, papeles pintados y recortes de periódico. La pintura empezaba a parecerse a una construcción. El primer trabajo de esta nueva tendencia lo hizo Picasso y se conoce con el título de

Naturaleza muerta con silla de rejilla (1912) [351]. Observando atentamente éste y otros trabajos nos damos cuenta de que el llamado cubismo sintético no fue una simple evolución del analítico sino algo bastante diferente: los planos geométricos son amplios y están mejor delimitados; el contorno (o dibujo) y la eventual masa de color juegan a yuxtaponerse y a independizarse [354]. El trabajo artístico es como un montaje y se vincula tanto a las prácticas artesanales del bricolaje como a las del pintor tradicional. El resultado es paradójico, pues la obra acentúa su materialidad sin dejar de presentarse como un desafío para el discernimiento intelectual.

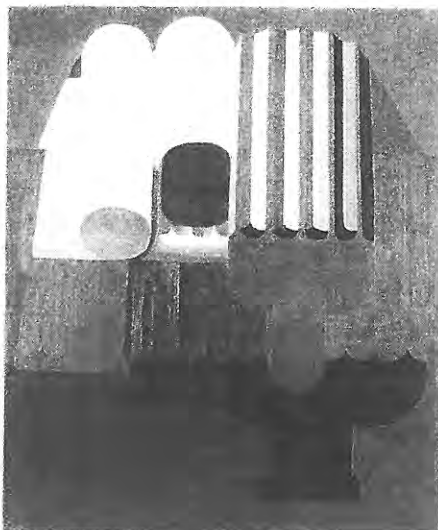
Gris y Léger

De esta fase partieron los numerosos imitadores del cubismo, en París y en todas

354. Georges Braque, *Naturaleza muerta ovalada, el violín* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Amplios planos, textos junto a imágenes, y una creciente voluntad decorativa: he aquí una obra típica del cubismo sintético.

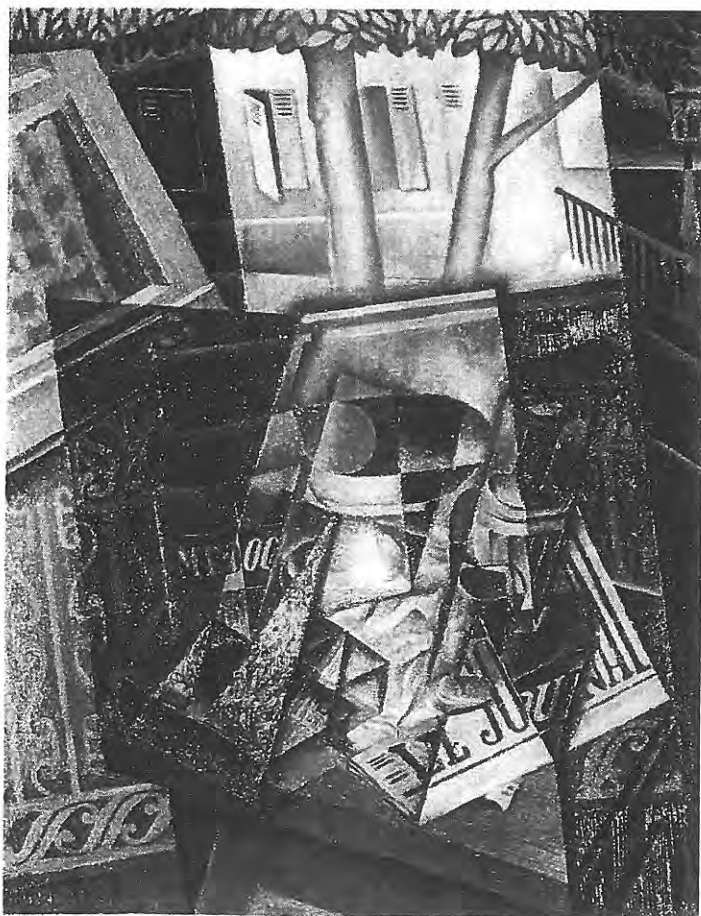


355. Amédée Ozenfant,
Vasos y botellas
(h. 1922-1926).
Tate Gallery, Londres.
Verticales, horizontales
y gran importancia
de las formas cilíndricas:
el purismo anunciaba
su aplicación ulterior
a la arquitectura.



356. Juan Gris,
*Naturaleza muerta ante
una ventana: Place
Ravignan* (1915).
Philadelphia Museum of
Art. Un ejercicio típico
del cubismo sintético
se halla situado ante
un paisaje "realista".
Dos modos de visión
conviven en la
misma obra.

las capitales de la vanguardia internacio-
nal. Aunque Picasso y Braque expusieron
poco durante el periodo que media entre la
invención del cubismo y la Primera Gue-
rra Mundial, su prestigio entre los pintores



jóvenes era inmenso. Muchos conocieron
sus hallazgos a través de las versiones que
ofrecieron "discípulos" menos dotados como
Albert Gleizes (1881-1953) y Jean Met-
zinger (1883-1957), que escribieron un libro
muy influyente titulado *Sobre el cubismo*
(1912). El cubismo afectó, en cualquier
caso, a toda la vanguardia internacional.

Pese a que casi todos los artistas del
momento comprendieron mal lo que Picasso
y Braque habían descubierto, hubo algunos
que demostraron poseer un talento excep-
cional. El madrileño José Victoriano Gon-
zález, que adoptó el pseudónimo de Juan Gris
(1887-1927), fue uno de ellos. Tras una for-
mación inicial en su ciudad de origen, se mar-
chó a París cuando tenía diecinueve años.
Como español tuvo fácil acceso al mítico
Picasso, y de él aprendió las verdaderas inten-
ciones y logros del cubismo sintético. Lo que
en el malagueño era intuición se hizo con-
siente en Gris, de modo que no es raro que
muchos vean en él la verdadera culminación
"clásica" del cubismo. La *Naturaleza muerta
ante una ventana: Place Ravignan* es un
magnífico ejemplo de su estilo [356]. Gris la
pintó en 1915, en plena guerra mundial,
cuando las relaciones con su marchante Kahn-
weiler eran muy difíciles a causa de las sos-
pechas que recaían en Francia sobre todo lo
alemán. La obra está ejecutada totalmente al
óleo, y representa un bodegón "de desayuno"
frente a una ventana abierta. He aquí de nuevo
el viejo tema de la ilusión pictórica y de la
descomposición en planos de la realidad
visual: mientras la ventana muestra con cierta
veracidad fotográfica lo que está situado "más
allá" de la habitación, los objetos cotidianos,
cercanos a nosotros, se fragmentan en vio-
lentos descoyuntamientos. Parece que Gris
nos ha indicado con su cuadro que la visión
cubista no tiene por qué negar el punto de
vista tradicional. Esta interpretación del
cubismo, aunque no traicione las premisas
iniciales de los fundadores, anticipa de alguna
manera el giro conservador ("la vuelta al
orden") que se va a producir al terminar la
Primera Guerra Mundial.

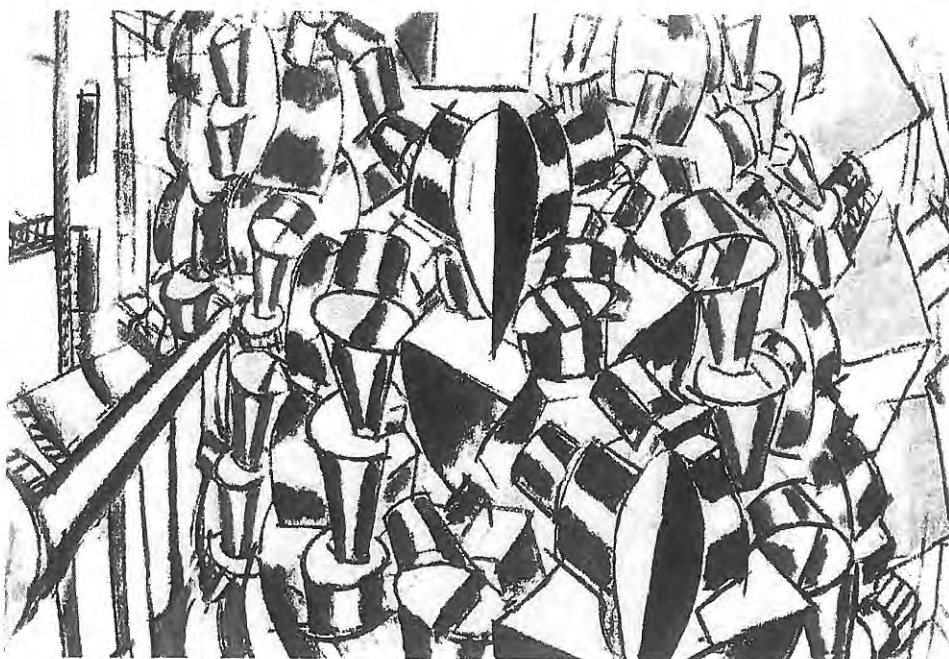
El caso de Fernand Léger (1881-1955)
es diferente. En 1911, bajo el impacto del
cubismo analítico, pintó sus *Desnudos en el
bosque*. Este cuadro mostraba una reducción
de las figuras y de los objetos a una extraña
combinación de tubos grisáceos y verdosos.
Partiendo de este trabajo evolucionó rápi-

onocieron
siones que
ados como
lean Met-
n un libro
l cubismo
cualquier
acional.

rtistas del
e Picasso
o algunos
to excep-
ano Gon-
Juan Gris
s una for-
n, se mar-
eve años.
al mítico
eras inten-
o. Lo que
izo cons-
raro que
minación

za muerta
an es un
5]. Gris la
mundial,
ne Kahn-
e las sos-
e todo lo
lmente al
esayuno”
de nuevo
a y de la
realidad
on cierta
ado “más
otidianos,
a en vio-
que Gris
la visión
punto de
ción del
premisas
de alguna
uelta al
minar la

1-1955)
acto del
os en el
edución
extraña
ardosos.
nó rápi-



357. Fernand Léger, *La escalera (Segundo estado)* (1914). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. El “tubismo” de este artista tiene aquí evidentes connotaciones futuristas: obsérvense, a la derecha, las palas de un barco que funcionaba entonces junto a la Torre Eiffel de París.

damente, acercándose a la abstracción de un modo más decidido que los otros artistas mencionados. Sus varios *Contrastes de formas*, por ejemplo (desde 1912), mostraban cilindros, troncos de cono y planos “metálicos” amontonados, sin que podamos reconstruir un asunto, o un género pictórico tradicional. El color y las líneas nos indican una especie de cubismo, a caballo entre lo analítico y lo sintético, pero diferente del que hacían los inventores de esa tendencia [357]. Léger geometrizó todavía más su estilo, siendo en los años veinte el pintor que mejor reflejó la fascinada obsesión por el mundo de las máquinas. A partir de los años treinta acusó la influencia del surrealismo: los grandes lienzos de aquellos años, con formas biomórficas, diseño vigoroso y grandes planos de color, demuestran sus dotes extraordinarias como decorador monumental.

El purismo. Otros cubistas

En 1918 el arquitecto y pintor Charles Édouard Jeanneret (1887-1966; muy conocido luego con el pseudónimo de Le Corbusier), y Amédée Ozenfant (1886-1966) publicaron un manifiesto titulado *Después del cubismo*. En él criticaban tanto la orientación decorativa que había tomado el nuevo lenguaje inventado por Picasso y Braque, como sus derivaciones expresionistas. Propugnaban un nuevo ideal artís-

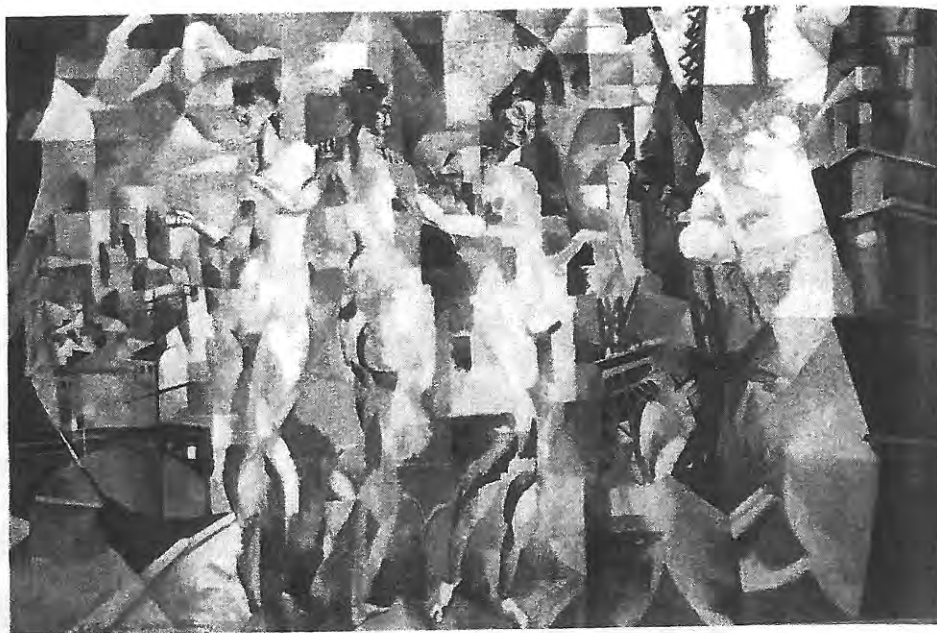
tico, el “purismo”, que estaría basado en el orden y en el rigor: “El purismo —escribieron— expresa no las variaciones, sino lo invariante. La obra no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, contestataria ni pintoresca, sino al contrario: general, estática y expresiva de lo invariante”.

Ozenfant y Jeanneret pintaron, pues, naturalezas muertas de gran rigor geométrico. Los elementos (botellas, jarras, guitarras, libros, etc.) tienden a disponerse de modo que se enfatizan las líneas ortogonales paralelas a los bordes del cuadro [355].



358. Roger de la Fresnaye, *La conquista del aire* (1913). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La atmósfera y su “transparencia” es uno de los asuntos fundamentales en esta interpretación cubista, muy próxima al futurismo italiano.

359. Robert Delaunay,
La ciudad de París
(1910-1912). Musée
de la Ville de Paris.
Más de cuatro metros
de longitud tiene este
cuadro pretendidamente
cubista. En él hay
referencias clásicas
(Las Tres Gracias)
y alusiones al progreso
técnico-mecánico
(la Torre Eiffel).



Evitan los escorzos y muestran simultáneamente las plantas y los alzados de las cosas. No es ésta una pintura abstracta, desde luego, pero todas las composiciones tienen algo de "arquitectónico", como si anunciaran ya la brillante aplicación de esta estética al diseño contemporáneo que llevará a cabo Le Corbusier poco después.

No fueron éstos los únicos grandes artistas que trataron, en París, de sacar las consecuencias del cubismo. Ya hablaremos más adelante del "orfismo", pero conviene adelantar que su promotor principal, Robert Delaunay (1885-1941), practicó entre 1910 y 1912 una modalidad cubista muy perso-

nal. Combinaba la descomposición cristalina de los planos de color con sugerencias profuturistas. De ahí sus preferencias temáticas por la gran ciudad, o por un símbolo tan claro del progreso como la Torre Eiffel. Esto cuajó en un lienzo de gran empeño alegórico como *La ciudad de París* [359]. Es el mismo mundo (y el mismo lenguaje plástico) que encontramos en algunas obras de otros cubistas como Roger de la Fresnaye (1885-1925), un entusiasta de la aeronáutica moderna, a la cual exaltó en obras como *La conquista del aire* [358] y *Homenaje a Blériot* (1914).

Durante aquellos años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, y al margen de las verdaderas intenciones explícitas de Picasso y Braque, proliferaron las interpretaciones y especulaciones en torno al cubismo. En Puteaux, cerca de París, tenían una tertulia los hermanos Duchamp (Jacques que adoptó el apellido Villon, Raymond Duchamp-Villon, y el joven Marcel), y fue allí donde se habló extensamente del nuevo lenguaje plástico en relación con la "cuarta dimensión" geométrica. Tiene mucho interés este intento de vincular las nuevas experiencias artísticas con tesis científicas avanzadas, pero conviene decir que, salvo en el caso de Marcel Duchamp (que estudiamos más adelante), tales especulaciones contribuyeron poco a mejorar la obra de aquellos contertulios. Jacques Villon (1875-

360. Pablo Picasso,
*Cabeza de Fernande
Olivier* (1909). Museo
de Arte Moderno, Nueva
York. Primer intento
de trasladar a la escultura
la descomposición
en planos "arbitrarios",
típica del cubismo
analítico.



1963) fue, no obstante, un pintor muy estimable que evolucionó desde un cubismo frío próximo a las obsesiones del futurismo por el movimiento, hasta un arte geométrico abstracto que debía mucho todavía a los grandes planos cromáticos del cubismo sintético de Juan Gris.

La escultura cubista

Como los primeros cuadros analíticos replanteaban la cuestión del volumen ilusorio de la representación, parecía inevitable que las nuevas experiencias se transfiriesen a la escultura. Picasso lo intentó por primera vez con *Cabeza de Fernande Olivier* (1909): lo que eran en la pintura sensaciones de relieve oscilante se convertía ahora en algo "real" [360]. Así es como uno de los logros mayores del cubismo analítico (su negación del cuadro como ventana abierta al infinito ilusorio) podía llegar a ser puesto en cuestión. La fase inicial del cubismo no podía, pues, producir una escultura realmente satisfactoria, y de ahí que las experiencias tridimensionales quedaran congeladas durante los tres años siguientes.

El descubrimiento del collage abrió una nueva vía de consecuencias incalculables. El principio del encolado y la yuxtaposición de los planos pudo trasladarse fácilmente a los objetos. La escultura pudo dejar de entenderse como el resultado del desbastado o moldeado tradicional para ser enteramente una "construcción" con materiales nuevos o de desecho. Con estos supuestos elaboró Picasso en 1912 sus primeras *Guitarras* de cartón o de chapa metálica y alambre [361]. Continuó después empleando otros materiales (maderas, trozos de tela...) sin que sus conquistas sucesivas le esclavizaran a un método ortodoxo que pudiera impedirle nuevos progresos. En 1914, por ejemplo, hizo *Vaso de ajeno*, una escultura híbrida en la que combinaba el modelado tradicional con el empleo de objetos encontrados, como la cuchara y el azucarillo de la parte superior.

No fue fácil para otros seguir a Picasso en su prodigiosa inventiva y falta de prejuicios. Mientras lo más radical de sus lecciones fue asimilado por los dadaístas y por los constructivistas rusos, otros artistas más convencionales hicieron esculturas para fundir en bronce adoptando, con mayor o menor

rigor, recetas formales extraídas del cubismo sintético. Tal es el caso de Alexander Archipenko (1887-1964) o del malogrado Raymond Duchamp-Villon (1876-1818). Este último, especialmente, quiso dotar a sus obras de un poderoso dinamismo que exaltaba la fuerza de la naturaleza y la del mundo moderno, tan condicionado por la presencia de las grandes máquinas. El más sistemático explorador del cubismo escultórico fue, tal vez, Jacques Lipchitz (1891-1973): tras haber logrado hacia 1915-1917 un alto grado de simplificación abstracta para sus obras, regresó luego hacia formulaciones más figurativas y decorativas, con ciertas contaminaciones de la estética complaciente del *art déco*.

Esto último es más palpable en la obra de Pablo Gargallo (1881-1934) que elaboró multitud de esculturas con chapa metálica recortada. La amable caricatura y la voluntad de hacer con el cubismo un lenguaje aceptable para el gran público, están presentes también en otras obras modeladas en barro y luego fundidas en bronce, como su célebre *Profeta* [362], terminada poco antes de su muerte.



361. Pablo Picasso, *Guitarra* (1912-1913). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Con chapa metálica, cuerda y alambres se hizo una "escultura" que es ya una auténtica construcción, fielmente derivada del cubismo sintético.



362. Pablo Gargallo, *El profeta* (1934). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. La valoración del hueco (o del vacío) como un elemento esencial de la escultura está presente en esta feliz fusión de la estética cubista con la gracia decorativa del *art déco*.

2. PABLO PICASSO

363. Pablo Picasso, *Pobres a la orilla del mar* (1903). National Gallery, Washington. El frío, el hambre y la tristeza parecen atenazar a estos personajes. El color azulado acentúa esta descorazonadora sensación.

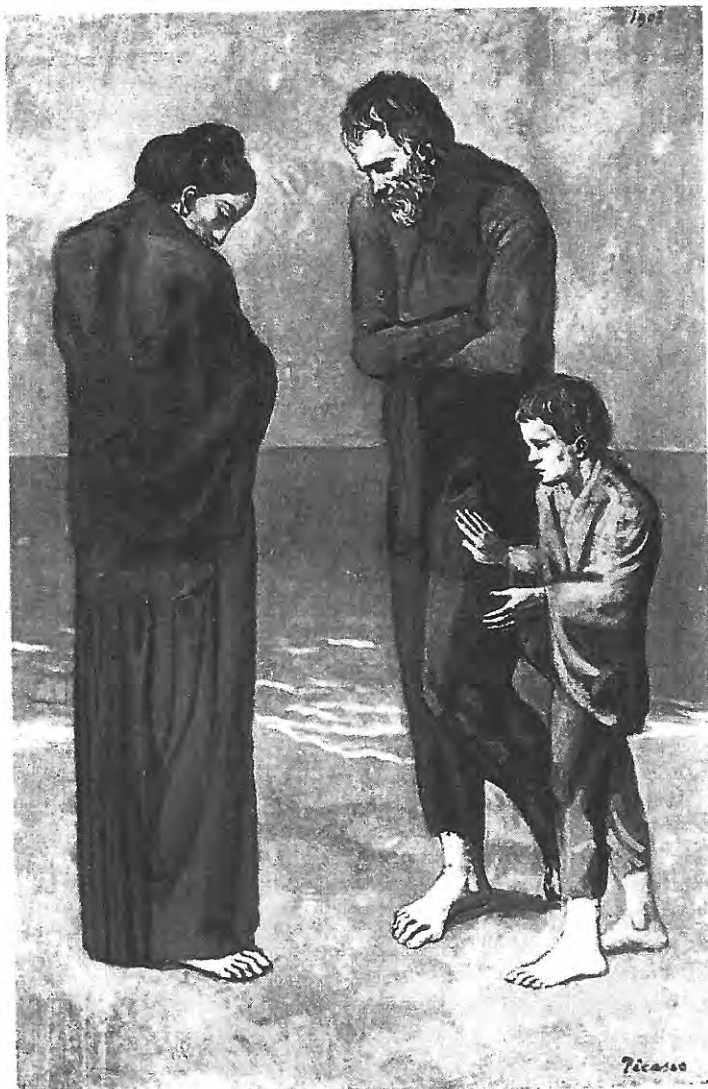
Semblanza biográfica

Tal vez no haya habido nunca en la historia un artista tan controvertido y mitificado como Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). Sobre él se han escrito miles de libros y un número incalculable de artículos. Muchos

de estos textos han insistido en facetas poco relevantes (como ciertas anécdotas de sus preferencias amorosas o políticas), pero es evidente que nada de todo ello se habría dicho si no hubiese sido por la enorme importancia de este personaje para el desarrollo del arte contemporáneo.

Picasso nació en Málaga y allí vivió los primeros diez años de su vida hasta que su padre, profesor de dibujo, se trasladó a La Coruña en 1892, y luego a Barcelona en 1895. Dos aspectos destacan en la infancia del artista: el ambiente hogareño, favorable a la pintura, y el desarraigo que debieron producir en el niño los tres cambios de domicilio en un corto y decisivo espacio de tiempo. La capital de Cataluña tenía a fines del siglo pasado una intensa vida cultural: bullían las nuevas ideas y muchos jóvenes estaban al tanto de las novedades artísticas que se producían en París. Picasso, como tantos otros pintores y escultores de su generación, se trasladó a la capital francesa en 1900.

Los primeros años en Francia fueron duros. Picasso, inmerso en el ambiente de la bohemia artística internacional, se vio forzado a sobrevivir en medio de grandes dificultades materiales. Los cuadros pintados en aquella época reflejan un mundo sórdido y desesperanzado, poblado de enfermos y mendigos; este periodo, denominado "azul" por el color dominante, terminó en la primavera o el verano de 1904. Por estas fechas se trasladó a vivir al "Bateau-Lavoir", un ruinoso edificio de Montmartre con estudios de artista, y también inició una relación amorosa estable con Fernande Olivier. Su entorno vital mejoró sensiblemente, y eso parece notarse también en la obra de aquel momento, que ha sido denominada por los historiadores como la época "rosa".





364. Pablo Picasso, *El viejo guitarrista* (1903). Art Institute, Chicago. La temática es triste y desgarrada, pero esta típica pintura de la época "azul" muestra a una figura geometrizada que parece anticiparse a las investigaciones cubistas.

Pero todos aquellos cuadros, aunque muy estimables, no habrían revolucionado la historia de la pintura universal. *Las señoritas de Aviñón*, ya lo hemos visto, inició la prodigiosa aventura cubista. El periodo comprendido entre 1907 y 1914 fue uno de los más estables y sistemáticos de Picasso: nunca antes ni después será posible ver al genial artista malagueño embarcado en una exploración tan metódica de todas las posibilidades que ofrecía un lenguaje artístico. Aquella aventura era, como tal, irrepetible, pero ello no impidió que la obra ulterior de Picasso fuera mucho más compleja y variada que la de ninguno de sus contemporáneos.

Nada más acabar la Primera Guerra Mundial Picasso sorprendió a sus seguidores con una serie de obras "clásicas", de una perfección inigualable. Pero este abandono del lenguaje cubista fue más aparente que real: a mediados de los años veinte hay en muchas de sus figuras violentas distorsiones y extrañas superposiciones temáticas; los antiguos procedimientos del cubismo sintético se ponen al

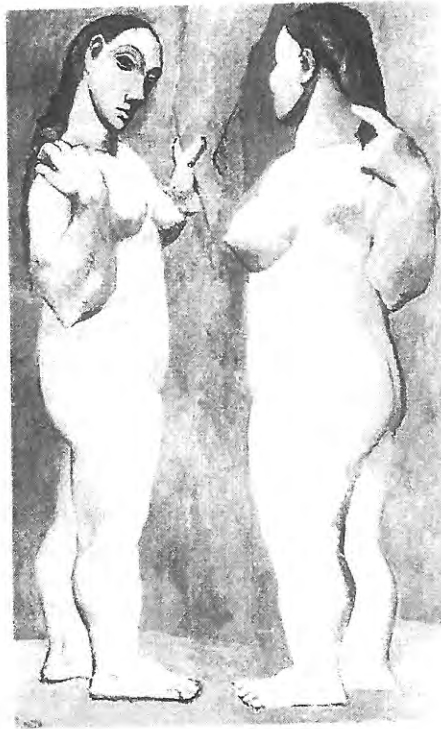
servicio de una visión del mundo mucho más inquietante que la de los ordenados bodegones pintados antes de la guerra. Picasso entró en la órbita del surrealismo, y puede considerarse al *Guernica* como la obra culminante de esa etapa.

Durante los años cuarenta y cincuenta hizo numerosos alegatos pacifistas. Mito viviente, admirado por sus amigos y por sus adversarios, Picasso no se durmió en una rutinaria autocomplacencia y emprendió nuevas aventuras creativas: cerámica, esculturas con empleo abundante de "materiales encontrados", grabados con diversas técnicas... Todo ello parecía corresponderse con algunas circunstancias personales: las mujeres de Picasso, por ejemplo (se casó dos veces, pero mantuvo relaciones amorosas estables con varias amantes más), contribuyeron a propagar la leyenda de un artista cuya eterna "juventud creadora" iba en paralelo con una rara vitalidad bioló-

365. Pablo Picasso, *Familia de acróbatas con mono* (1905). Konstmuseum, Göteborg. Esta pareja disfruta feliz con el fruto de su relación: el color "rosa" de esta etapa anuncia un espíritu más optimista y esperanzado que en el periodo anterior.



366. Pablo Picasso.
Dos desnudos (1906).
Museo de Arte Moderno,
Nueva York. El color
predominante es el rosa,
pero el canon corto y el
tratamiento de los rostros
revelan ya la influencia
del arte ibérico
y primitivo: es un paso
previo para *Las señoritas
de Aviñón*.



367. Pablo Picasso,
Los tres músicos (1921).
Philadelphia Museum
of Art. La técnica
del cubismo sintético
reemerge en esta obra,
pero su ácido sentido
del humor prelude
algunas características
de la etapa surrealista.



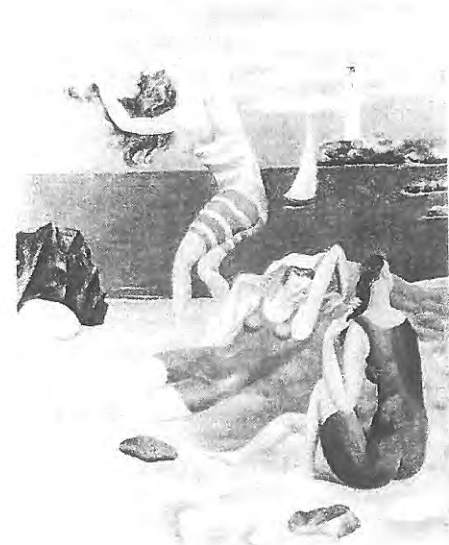
gica. La obra pictórica del Picasso anciano
es, desde luego, fresca y jovial, casi des-
vergonzada. Este artista, en cada uno de
sus muchos periodos, o considerado en su
conjunto, ha sido una guía orientadora de

todo el arte del siglo xx y es todavía uno
de los más audaces estímulos para los crea-
dores actuales.

Azul y rosa

Durante los cuatro primeros años del
siglo xx Picasso estuvo inmerso en el espí-
ritu simbolista finisecular. El color azu-
lado que predominaba en los cuadros de
aquella época pretendía reforzar la sen-
sación de tristeza y de angustia que se des-
prendía de la temática elegida. Representó
con frecuencia el asunto del amor angus-
tiado, con parejas que parecen incapaces
de aliviar su soledad [363]. Un ejemplo
representativo de aquel momento es *El
viejo guitarrista*, pintado en el otoño de
1903 [364]. La pobreza extrema del per-
sonaje y el aire de “denuncia social” que
parece implicar el cuadro, concordarían
bien con las ideas anarquistas de Picasso,
muy extendidas por lo demás en la Bar-
celona coetánea. Pero hay algo más que
eso: desamparo, miedo a la ceguera y al
aislamiento. Este anciano invidente es un
caso extremo de “artista incomprendido”,
y no parece demasiado aventurado ver
aquí un autorretrato psicológico del pro-
pio pintor. Picasso se dejó influir formal-

368. Pablo Picasso, *Las bañistas* (1918). Museo
Picasso, París. La estilización “realista” y la ama-
bilidad decorativa de esta pintura se corresponden bien
con el repliegue antivanguardista que siguió en Fran-
cia a la Primera Guerra Mundial.





369. Pablo Picasso, *Bañista sentada* (1930). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La figura descarnada parece el resultado de una extraña erosión geológica. También hay aquí vagas alusiones a la "mantis" femenina, devoradora del objeto de su amor.

mente por El Greco, un artista "español" que sintonizaba de modo admirable con el expresionismo centroeuropeo de principios de siglo.

En 1904 la tonalidad predominante se hizo mucho más cálida y los temas más optimistas: arlequines y escenas de circo, jóvenes modelos, flores, etc. [365]. A medio camino entre estos trabajos y *Las señoritas de Aviñón*, puede situarse un cuadro como *Dos desnudos* [366]. La figura de la izquierda repite los mismos gestos que la de la derecha: parece que un cuerpo se está duplicando en el espejo. He aquí otro caso de visión simultánea: en un solo plano (el del cuadro pintado) vemos dos puntos de vista. La ruptura con el espacio renacentista se insinuaba, pues, un año antes de que se iniciara su sistemática demolición.

De la "vuelta al orden" al surrealismo

Tras la Primera Guerra Mundial se produjo en Francia un cierto reflujo conservador, y no parece que Picasso fuera totalmente inmune a la consigna, enunciada luego por el poeta Cocteau, de la "vuelta al orden". En 1918 se casó con Olga Koklova, una bailarina del ballet ruso de Diaghilev. La consecuencia artística más

inmediata fue el regreso hacia un arte neoclásico, de notable perfección académica [368]. Muchos pensaron que Picasso renegaba definitivamente de sus experiencias cubistas y empezaron a presentarlo como el principal representante del regreso a la tradición.

Pero el genial malagueño, siempre desconcertante, simultaneó pronto esas obras "tradicionales" con otras radicalmente innovadoras, como puede comprobarse con las dos versiones, ambas de gran tamaño, que hizo de los *Tres músicos* [367] durante el verano de 1921. Hay aquí un evidente sentido del humor, y máxime teniendo en cuenta que Picasso pudo haberse representado en esta obra acompañado por sus amigos, los poetas vanguardistas Max Jacob y Apollinaire. También está presente la tradición cubista

370. Pablo Picasso, *La danza* (1925). Tate Gallery, Londres. Las figuras están distorsionadas con violencia y algunos órganos evocan otras formas corporales (seno-ojo, por ejemplo). La silueta de la derecha es la del amigo de Picasso Ramón Pichot, que había muerto recientemente.





371. Pablo Picasso, *Guernica* (1937).
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

A principios de los años treinta Picasso retomó con fuerza la vieja temática taurina. Pero no se enfrentó al asunto desde la óptica optimista y folklórica demandada normalmente por los entusiastas de la “fiesta nacional”, sino que enfatizó lo que pervive en ese espectáculo de los rituales sangrientos de la Antigüedad. El toro era un símbolo de la fuerza instintiva de la naturaleza, no contaminada por las convenciones de la civilización. Picasso convertía también al caballo en una metáfora sexual: su horrible muerte en la plaza, corneado por la fiera, parecía aludir al orgasmo. El amor y la muerte, pues, hermanados en representaciones de una enorme fuerza expresiva.

En estos años Picasso se mantuvo muy próximo a los surrealistas, y coincidió con ellos en su deseo de buscar una nueva moral que afirmase la legitimidad de los impulsos básicos del ser humano. En 1936 la política francesa se radicalizó y Picasso tomó partido por el Frente Popular. El alzamiento militar en España terminó empujando al genio hacia los acontecimientos históricos de este mundo. Indignado contra el fascismo ejecutó obras militantes como los dos grabados conocidos con el nombre de *Sueño y mentira de Franco*. Sus claras simpatías hacia la República se hicieron más patentes cuando aceptó pintar una gran obra para el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de 1937.

Picasso eligió como tema el bombardeo por los aviones nazis de la indefensa población vasca de Guernica. Todos los elementos de su iconografía anterior (toro, caballo, guerrero, pájaro, mujeres y niños) volvían a estar presentes, pero de un modo nuevo. Lo que había servido para aludir a las fuerzas oscuras del inconsciente, representaba ahora a la libertad aniquilada por la brutalidad del franquismo. En este cuadro se conciliaban al fin la vanguardia artística y la político-social.



372. Pablo Picasso, *Las meninas* (1957).
Museo Picasso, Barcelona. En esta versión del célebre cuadro de Velázquez se aprecia la exuberancia decorativa de algunas obras tardías de Picasso.

en *La danza* [370], aunque la distorsión de las figuras es mucho más violenta que en las obras anteriores. Por aquellas fechas el carácter de Picasso chocaba ya claramente con la mentalidad burguesa de Olga, y algunos han especulado con la posibilidad de que los conflictos matrimoniales del artista hayan ejercido alguna influencia en la fuerte agresividad de ésta y de otras obras del mismo periodo.

Se anunciaba así un largo periodo caracterizado por turbulentos conflictos emocionales y por una gran riqueza desde el punto de vista intelectual: los contactos de Picasso con los escritores surrealistas contribuyeron a que el artista definiera mejor sus objetivos y profundizara

en temas no abordados hasta entonces. Lo más interesante es el modo de conciliar sus preocupaciones estrictamente personales con la visión del mundo que tenían los intelectuales radicales con quienes mantenía una relación basada en la recíproca admiración. *La Bañista sentada* [369] tiene una cabeza con brazos-dientes, enigmáticos y terribles. He aquí, pues, una mujer-mantis, prototipo mítico de la devoradora de hombres. Los surrealistas hablaron mucho de esos insectos porque ejemplificaban algunas de sus ideas sobre el "amor loco", y sobre las conexiones del comportamiento humano con ciertas pervivencias arcaicas de la naturaleza. Picasso pudo hacerse eco de estas cosas, pero sin olvidar su situación autobiográfica, dado que sus problemas matrimoniales no parecían encontrar ninguna solución.

Su principal amante de aquellos años fue Marie-Thérèse Walter, una rubia de suaves formas onduladas que tenía diecisiete años cuando Picasso la encontró en 1927 por primera vez. Los numerosos retratos que hizo de ella (como el *Desnudo acostado*, de 1932 [373]) están en las antípodas de la feroz agresividad que hemos visto en la pintura anterior. Esta obra respira calma y sensualidad. No es que evoque el paraíso de los cuadros de Matisse, pero sugiere una vía más instintiva y biológica para lograr la felicidad.

Desde Guernica hasta la década final

Picasso se comprometió políticamente a favor de la República Española cuando estalló la guerra civil de 1936-1939. Seguía así la posición moral de sus amigos surrealistas, algo que no conviene olvidar si se quiere comprender bien el significado de *Guernica* [371]. Al acabar la Segunda Guerra Mundial se afilió al Partido Comunista Francés, en un intento claro de situarse en el bando de los desheredados. Como consecuencia más o menos directa de esta militancia Picasso produjo obras propagandísticas como *El osario* [374] o *Matanza en Corea* (1951). Pero no abandonó por ello su deseo de que la pintura expresara el anhelo universal por la "alegría de vivir". Picasso produjo en las últimas décadas de su vida una infinidad de



373. Pablo Picasso, *Desnudo acostado* (1932). Centro Georges Pompidou, París. Las formas suaves y onduladas de este cuadro evocan la relación de serena y feliz sensualidad que Picasso mantuvo con Marie-Thérèse Walter.

pinturas, de una fuerza y una soltura técnica verdaderamente sorprendentes. Predominó seguramente el tema del pintor y la modelo, una alusión al poder amoroso de la mirada que se sobrepone a los estragos de la vejez. Las series de homenaje a otros grandes pintores del pasado adquieren así una nueva significación. El primero de sus lienzos sobre *Las meninas* (1957), por ejemplo, muestra la figura hipertrofiada de Velázquez, como si Picasso se identificara con su remoto antecesor [372]. No son peores los cuadros, mucho más deshinchados, de sus últimos años, reivindicados ahora con ardor por la crítica posmoderna.

374. Pablo Picasso, *El osario* (1945). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Esta evocación del holocausto causado por los nazis fue otro intento de reincidir en la temática de *Guernica* utilizando la misma técnica y colorido.



3. EL FUTURISMO

De los manifiestos a las artes plásticas

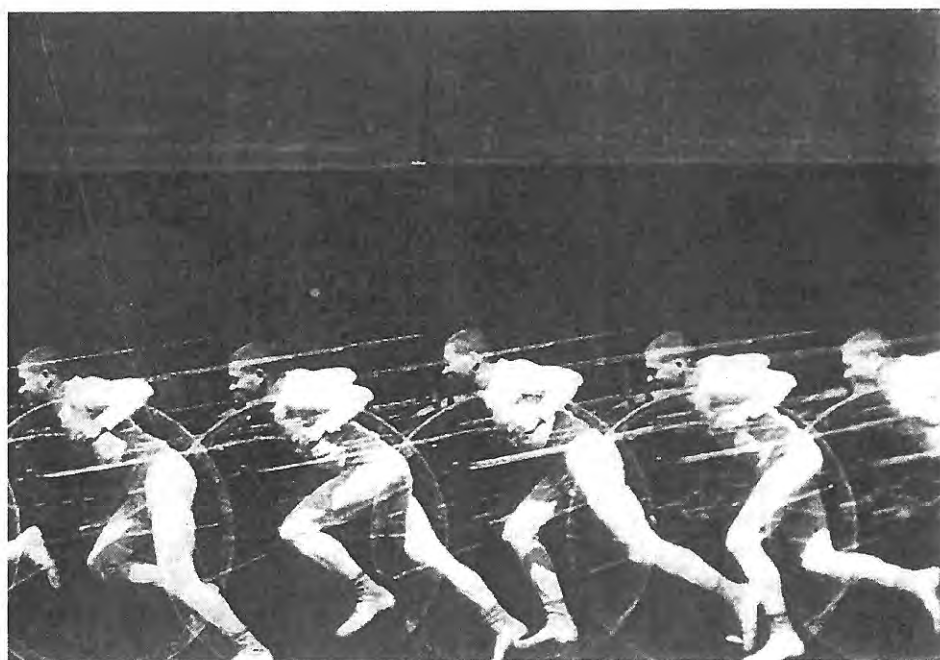


375. Marinetti (a la derecha) y Boccioni (izquierda) en la Galería Bernheim Jeune de París. En febrero de 1912, cuando fue hecha esta fotografía, ya habían asimilado los futuristas el lenguaje pictórico del cubismo.

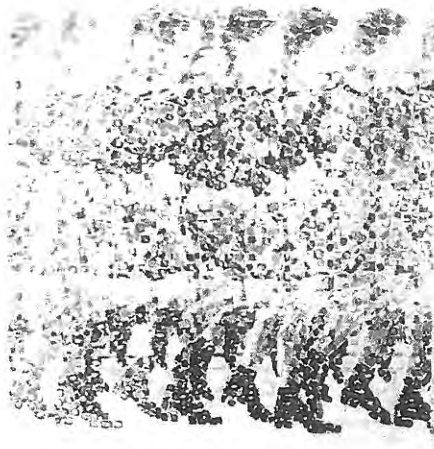
El 20 de febrero de 1909, siguiendo la tradición de las proclamas políticas revolucionarias, se publicó en el diario francés *Le Figaro* el primer manifiesto del futurismo. Así era como su autor, el poeta italiano F. T. Marinetti (1876-1944), inauguraba una tradición vanguardista que seguirían luego otros “ismos” como el dadaísmo o el surrealismo: el lenguaje era exaltado y el tono abiertamente imperativo. Lo mismo se encontraba en los numerosos textos similares que siguieron a este primero, y en los cuales se intentaban desarrollar las premisas estéticas del nuevo movimiento: en 1910 apareció el *Manifiesto de los pintores futuristas*, y dos años más tarde Boccioni publicó otro propugnando la *Escultura futurista*. Otros muchos dedicados a la música, teatro, fotografía, cinematogra-

fía, etc., demuestran el deseo de los futuristas de no circunscribirse a un solo dominio del arte o a un aspecto limitado de la actividad humana. El futurismo fue un movimiento ambiguo en el terreno político y social: pese a su derechismo y a su rechazo de cualquier posición feminista, exaltaron abiertamente las virtudes emancipadoras del progreso mecánico. Hay en ellos, pues, una mitificación poética de la velocidad y de los nuevos materiales del universo industrial. Nada de lo que ha legado el pasado se debía, según ellos, conservar; como decían en uno de sus primeros manifiestos: “¡Que los muertos sean sepultados en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Desembarcemos de momias el umbral del futuro! ¡Vía libre a los jóvenes, a los violentos y a los temerarios!”.

Los artistas plásticos que siguieron a Marinetti eran jóvenes inconformistas que



376. Étienne-Jules Marey, *Cronofotografía de un hombre empujando un carro* (h. 1891). Sobre una misma placa fotográfica se registran las distintas fases de una misma acción, lo cual fascinó a los futuristas.



377. Giacomo Balla, *Niña corriendo en un balcón* (1912). Civica Galleria d'Arte Moderna, Milán. Las manchas discontinuas de color, de origen neoimpresionista, se emplean aquí para representar el movimiento.

se habían sentido fascinados por el divisionismo, que fue la forma que adoptó en Italia el neoimpresionismo de Seurat y de Signac. La técnica era, empero, algo diferente, con tendencia a alargar las pinceladas, en vez de hacer puntos cortos como los franceses. Los temas italianos también se aproximaban más a los simbolistas, cargados de emociones y de asuntos aleccionadores. Con ese bagaje abordaron al principio los asuntos impetuosos y dinámicos propios del credo que predicaba Marinetti. Pero en 1911 pudieron ver, en París, algunos cuadros cubistas, y rápidamente intentaron asimilar ese nuevo lenguaje.

Hay pues, desde el punto de vista técnico, dos etapas muy claramente diferenciadas en la historia del futurismo. La segunda es la más rica en consecuencias: como estos pintores italianos intentaron interpretar la velocidad y el movimiento con los recursos que Picasso y Braque habían aplicado a temas estáticos (botellas, periódicos, etc.), se ha podido hablar de un "cubismo dinámico" [375]. En realidad los futuristas fueron otra cosa. Los nuevos problemas les empujaron a ir más allá, llegando en algunos casos (Balla, Severini...) a alcanzar la abstracción total. También son diferentes sus investigaciones escultóricas, más preocupadas por la fluidez y la continuidad espacial que por la descomposición en planos de la imagen visual.

La representación del movimiento

La obsesión por el dinamismo que encontramos en todos los artistas futuristas se nota de un modo especial en la obra de Giacomo Balla (1871-1858). Sus primeros cuadros contenían asuntos sociales y estaban ejecutados con la técnica "divisionista", pero un mejor conocimiento del neoimpresionismo francés le llevó a cambiar de estilo. En un cuadro como *Niña corriendo en un balcón* [377], las manchas de color producen en la retina una sensación de vibración superficial que favorece mucho la idea del desplazamiento que le interesaba transmitir al pintor. Conviene señalar también que se trata de un tema aparentemente banal, no moralizante, carente de implicaciones emocionales particulares. Es como si el universo "fáctico", no literario, del impresionismo, se injertase de alguna manera en el futurismo.

378. Gino Severini, *Bailarina azul* (1912). Colección Mattioli, Milán. Colorido brillante y planos geométricos bien delimitados: la influencia de Juan Gris parece mayor que la de Picasso.



379. Gino Severini, *Expansión de la luz* (1912). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Aunque los elementos figurativos han desaparecido aquí para dar paso a una pintura no figurativa, se conservan todavía los ecos impresionistas (el protagonismo de la luz).



En realidad, tanto Balla como los otros seguidores de Marinetti no inventaron ese modo de representar el movimiento que consiste en repetir varias veces sobre el mismo plano del cuadro una figura que se desplaza. Este recurso procede del científico francés Étienne-Jules Marey, que inventó un “fusil fotográfico” que permitía fijar sobre una misma placa fotográfica las distintas fases del movimiento de los seres vivos y de las cosas [376]. Sus tomas le permitieron confeccionar gráficos geométricos esquemáticos que habrían de inspirar luego a muchos artistas. Las preocu-

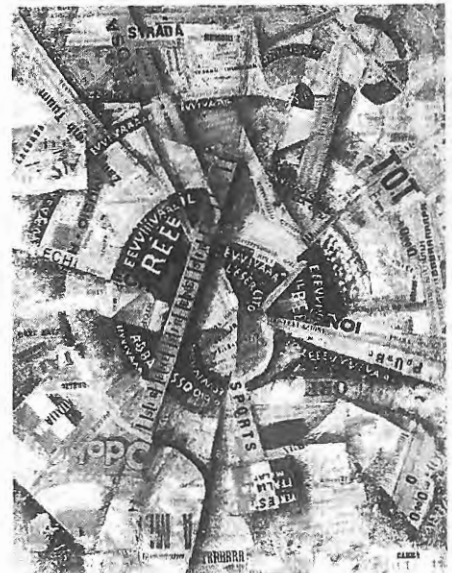
380. Giacomo Balla, *Manifestación patriótica* (1915). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. La rápida evolución de este artista es evidente, pero este cuadro es menos abstracto de lo que parece: en el centro hay una “cinta de Moebius” (símbolo del infinito) con los colores de la bandera italiana.

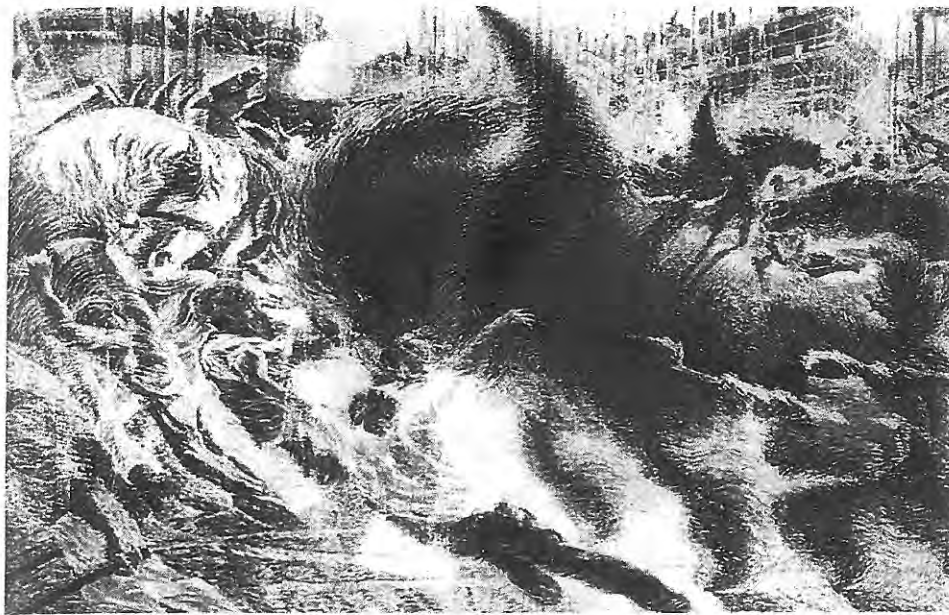


paciones de Marey eran más bien de índole física y matemática, pero los futuristas tomaron muy en serio sus descubrimientos y los reinterpretaron de muchas maneras en una multitud de cuadros con figuras “en movimiento”.

El caso de Gino Severini (1883-1966) es muy significativo. Desde 1906 vivió en París, y así es como pudo conocer de cerca las novedades artísticas más importantes, desde el neoimpresionismo hasta el cubismo. Él fue, por lo tanto, un excelente intermediario cultural entre la vanguardia internacional y el futurismo italiano. Su conocimiento de lo que Picasso y Braque estaban haciendo era bastante bueno, aunque la influencia de Juan Gris parece haber sido todavía mayor. Examinemos, a título de ejemplo, su *Bailarina azul* [378]: he aquí a una “andaluza”, y no es demasiado improbable que esconda un homenaje a los grandes padres del cubismo, dos de los cuales eran españoles. No se trata de fragmentar en miríadas cristalinas la visión, ni tampoco de construir en grandes planos y líneas una nueva realidad, sino de sugerir un movimiento frenético. El color es muy rico y el efecto global de la pintura resulta bastante decorativo [379].

381. Carlo Carrá, *Manifestación intervencionista* (1914). Colección Mattioli, Milán. Como una explosión, emergen desde el centro hacia los bordes inscripciones patrióticas y laudatorias hacia el Rey de Italia y el ejército.





382. Umberto Boccioni, *La construcción de la ciudad* (1910-1911). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La técnica divisionista de las líneas discontinuas de color se ha aplicado aquí a una temática que exalta la fuerza y el dinamismo de la moderna sociedad industrial.

También buscó el dinamismo Carlo Carrá (1881-1966). Su *Manifestación intervencionista* data de 1914, justo al comienzo de la Primera Guerra Mundial [381]. Los futuristas propugnaban la participación italiana en el conflicto, y de ahí las numerosas inscripciones patrióticas y belicistas que se pueden leer en este collage. En efecto, pintura y elementos pegados se entremezclan en una composición que parece aludir al estallido de una bomba. Con obras de este tipo se ponía patas arriba la calma serena de los objetos que se encontraba en el cubismo de los fundadores. Este lenguaje de los planos geométricos convertido en instrumento de agitación propagandística [380] tendrá luego importantes consecuencias para los constructivistas rusos y para la cartelística comercial.

Del cuadro a la escultura: Boccioni

Umberto Boccioni (1882-1916) fue el artista más capacitado del futurismo. Pintor y escultor, escribió también algunos textos de gran agudeza. Su primera formación divisionista no fue suplantada nunca del todo por las nuevas enseñanzas del cubismo, lo cual se nota también en su preocupación por las emociones suscitadas por la creación artística. Existió en él un aliento épico, una vehemencia romántica superior a la que encontramos en los otros futuristas, como se puede comprobar en *La construcción de*

la ciudad [382]. Este enorme cuadro de tres por dos metros pretendía ser inicialmente una exaltación del trabajo humano pero acabó presentándose como un canto épico al movimiento vertiginoso y al impulso incontenible del mundo moderno. Caballos y obreros son aquí metáforas de fuerzas abstractas: las pinceladas siguen las diagonales y las curvas del dibujo, y todo el conjunto está plagado de irisaciones sentimentales.

A fines del año 1911 Carrá y Boccioni visitaron la capital de Francia, y eso se tradujo, como ya hemos dicho, en una inmediata adopción del vocabulario cubista. Boccioni había pintado tres cua-

383. Umberto Boccioni, *Estados de ánimo: los adioses* (1911; primera versión). Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milán. Con pinceladas untuosas y onduladas trataba de sugerir una situación emocional supuestamente melancólica.



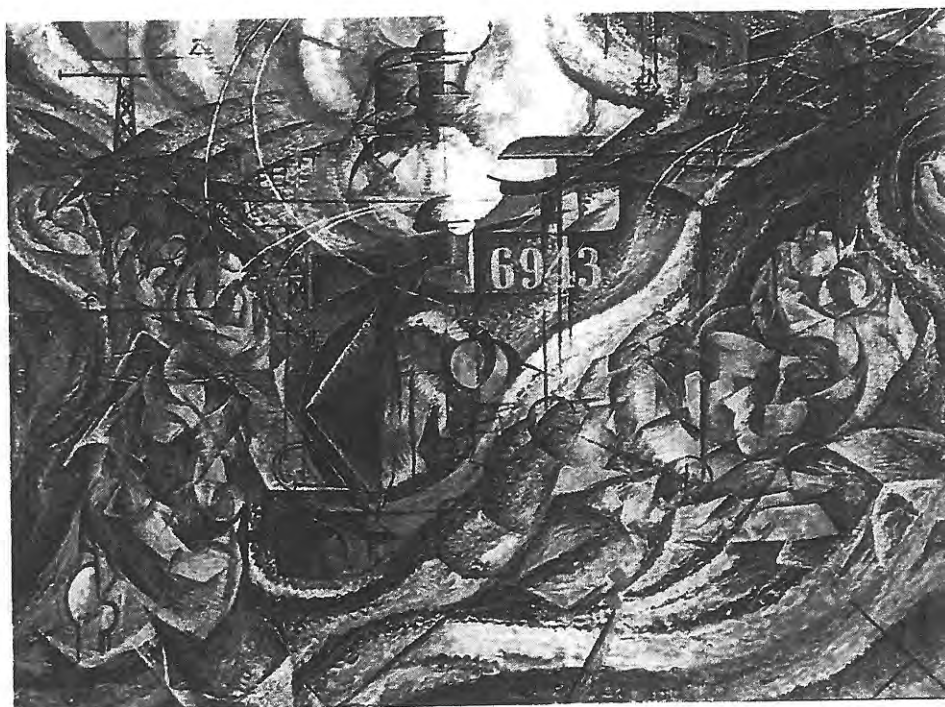


384. Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912). Museo de Arte Contemporáneo, São Paulo. Entre la mesa, el plato y la botella hay una integración casi giratoria: el aire circundante se introduce en el volumen. Así es como un bodegón estático se hacía "dinámico".

dros, en estilo vagamente divisionista, con el título genérico de *Estados de ánimo: los adioses*, y se apresuró a repetir la serie con un lenguaje geometrizable derivado de lo visto en París [383, 385]. Está claro, pues, que el universo ideológico del futurismo no tenía por qué traducirse de modo inexorable en un repertorio formal determinado. Parece que Boccioni y otros artistas del movimiento, como el músico Luigi Russolo (inventor del *Intonarrumore*, un aparato para dar conciertos de ruidos), vieron en la geometrización cubista una oportunidad para

representar visualmente las ondas sonoras y otras complejas sensaciones sinestésicas.

Lo mejor de Boccioni, sin embargo, fueron sus trabajos escultóricos. Con su *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, de 1912, sentó las bases de una nueva estética que repudiaba los monumentos y los procedimientos de la tradición. Allí escribió, entre otras cosas: "Hasta veinte materiales diversos pueden concurrir en una sola obra para obtener una emoción plástica. Enumeremos algunos: cristal, madera, cartón, hierro, cemento, crines, cuero, tela, espejos, luz eléctrica, etc.". En sus trabajos concretos partió de premisas parecidas a las de Picasso con su *Cabeza de Fernande*, de 1909, pero salvó las contradicciones iniciales de aquella experiencia con su interés por el movimiento y por el espacio ambiental en el que se desenvuelven las figuras. Así es como se explica la aparición de obras tan importantes como *Desarrollo de una botella en el espacio* [384] o *Formas únicas de continuidad en el espacio* [386]. En estos y en otros ejemplos el aire envolvente y el volumen sólido juegan a intercambiar su espacio respectivo, favoreciéndose así su hipotética integración "dinámica".



385. Umberto Boccioni, *Estados de ánimo: los adioses* (1911; segunda versión). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El mismo asunto de la primera versión (il. 383) se convierte, en clave "cubista", en una exaltación de la velocidad de la locomotora.



386. Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913).
Colección particular, Roma.

Marinetti había escrito en el manifiesto fundacional del futurismo que un automóvil lanzado a toda velocidad era "más hermoso que la *Victoria de Samotracia*". Se trataba de una declaración contra la tradición clásica, reverenciada en todas las academias, pero esa comparación encandiló a los seguidores del poeta italiano. ¿No es un trasunto de la obra helenística lo que representó Boccioni en 1913?

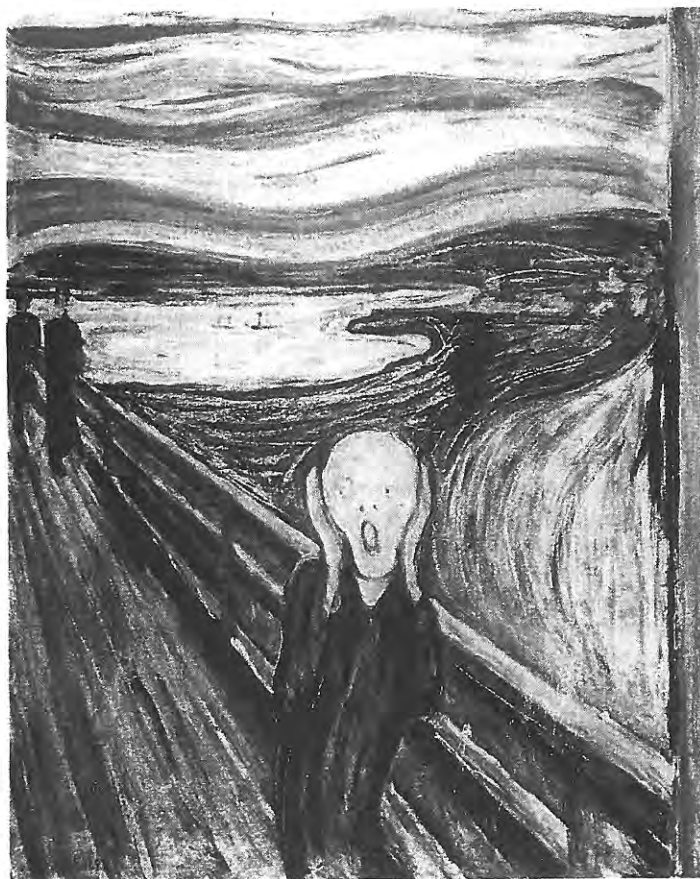
Las diferencias, no obstante, son significativas. El rostro ha desaparecido como tal, sustituido por una serie de volúmenes cóncavos y convexos. No conocemos el sexo de esta figura, pero la ausencia de los brazos (típica de las copias más famosas de Venus legadas por la tradición grecorromana) refuerza también la idea de que Boccioni habría "ilustrado" aquí la célebre afirmación de Marinetti. El cuerpo, las ropas con las que puede ir vestida y el aire circundante parecen haberse fundido: hay planos interpenetrados y elementos puntiagudos que sobresalen arbitrariamente, hacia atrás, para sugerir la fuerza incontenible del movimiento. La obra se elaboró con materiales tradicionales (barro y modelo de yeso) y sólo mucho después de la muerte del artista fue fundida en bronce. Esto tiene su importancia, pues demuestra que Boccioni no conocía, o no quiso imitar, los montajes escultóricos más radicales del cubismo sintético. En realidad, su asimilación de este lenguaje parecía subordinarse a la temática futurista, tal como se desprende de su Manifiesto de 1912: "Una composición escultórica futurista tendrá en sí misma los maravillosos elementos matemáticos y geométricos que componen los objetos de nuestro tiempo. Y estos objetos (...) estarán encajados en las líneas musculares de un cuerpo. Así (...), la línea de la mesa podrá cortar la cabeza de quien lee, y el libro seccionar con su abanico de páginas el estómago del lector".

4. EL EXPRESIONISMO

Unidad y diversidad de un movimiento difuso

Entre todos los movimientos de la vanguardia histórica, el expresionismo es el más difícil de definir y delimitar. Esto se debe, en primer lugar, a que desde muy pronto se empezó a calificar de expresionistas a manifestaciones artísticas muy variadas, tanto por su orientación temática como por su adscripción estilística. Para muchos críticos y artistas que vivieron en los años diez y veinte, *expresionista* era casi todo lo que no se reclamase heredero del naturalismo *impre-*

387. Edvard Munch, *El grito* (1893). Galería Nacional, Oslo. Las rojas ondulaciones del cielo, las de las montañas y el mar, parecen fundirse con el cuerpo angustiado del primer plano. Obsérvese que su rostro parece casi una macilenta calavera.



sionista. De ahí la posibilidad de confundirlo con otros ismos muy bien caracterizados de las primeras décadas del siglo xx.

Esto puede explicarse porque el expresionismo no produjo un lenguaje artístico específico, y no debe ponerse, por lo tanto, en el mismo plano que el fauvismo o el cubismo. De hecho, los creadores expresionistas se sirvieron de los hallazgos formales de otros movimientos coetáneos para adaptarlos a sus propios objetivos. En este sentido el expresionismo se parece algo al futurismo: más que inventar nuevas formas, hicieron hincapié en una temática diferente. Si el futurismo miraba con optimismo las conquistas técnicas de la civilización occidental y estaba obsesionado con la representación del movimiento o la velocidad, el expresionismo se fijó, sobre todo, en el ser humano, y en su angustioso o esperanzado estar en el mundo. La tónica dominante es pesimista. Mientras el impresionismo atendía a la naturaleza exterior, percibida por una mirada "inocente", el expresionismo mostró preferentemente el lado oscuro de la conciencia humana, enfatizando lo trágico y sombrío, lo antisocial y lo degradado.

Estas y otras características se dieron casi simultáneamente en diversos artistas de diferentes países, y las encontramos ya presentes a principios de nuestro siglo. Después se han repetido con cierta intermitencia, y de ahí que pueda hablarse de varias generaciones u "oleadas" expresionistas: la primera, en torno a 1900, coincide mucho, espiritual y cronológicamente, con el simbolismo; la segunda, de hacia 1905-1910, es coetánea del fauvismo y del cubismo analítico, y está presidida por agrupaciones de artistas como Die Brücke y Der Blaue Reiter; la tercera de estas oleadas se manifestó inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, y fue importante no sólo para la pintura o la escultura sino por la

extensión del expresionismo a otras artes visuales como la arquitectura o el cine. Esta última etapa del expresionismo se disolvió con la llegada del dadaísmo y con la propagación creciente de un movimiento más racionalista denominado "Nueva Objetividad".

Debemos decir también que aunque el expresionismo haya sido una corriente internacional, su epicentro se situó en algunas ciudades de Alemania como Berlín, Munich o Dresde. Cabría concebirlo como un movimiento de varios focos irradiantes que se extiende a otros centros menores. En el expresionismo no existió un jefe reconocido ni una doctrina más o menos "oficial". No obstante lo dicho, existieron en Alemania teóricos como Theodor Lipps o Wilhelm Worringer que ejercieron una gran influencia. Hubo también revistas de vanguardia como *Jugend*, *Pan*, *La Revue Blanche* y otras, que permitieron el intercambio de experiencias y la difusión de la vanguardia artística en Alemania. El tinte expresionista de casi todo lo que se hizo en este país es indudable; los nazis, en una célebre exposición inaugurada en 1937, no dudaron en calificar a todo ello como "arte degenerado".

Primera oleada expresionista: Munch y Ensor

En Noruega, país nórdico desprovisto de una gran tradición artística, nació Edvard Munch (1863-1944). Su formación inicial fue convencionalmente académica, y sólo empezó a orientarse por los nuevos derroteros tras su primer viaje al extranjero (Bélgica y París), efectuado en 1885. Tras descubrir fascinado la pintura de Manet, acusó el impacto de los grandes maestros simbolistas. De ellos tomaría un gusto peculiar por los temas "literarios", cargados de sugerencias biográficas y de sentimientos extremos.

Munch se vinculó con fuerza al ambiente artístico alemán desde que expuso por primera vez en Berlín el año 1892, provocando una verdadera tormenta en los ambientes artísticos más progresistas de aquella ciudad. Él fue, sin duda, un estímulo para el futuro desarrollo del expresionismo alemán.

Rasgo característico de Munch es su preferencia temática por la enfermedad, el deseo insatisfecho, la soledad, y el miedo: ésta es la impresión que se desprende



388. Edvard Munch, *Paseo vespertino en Oslo* (1892). Rasmus Meyers Samlinger, Bergen. Incomunicación y tristeza de unos seres, casi cadavéricos, en la hora incierta del atardecer.

muchas veces de sus parejas de amantes o de los personajes individuales. El paisaje o los objetos que rodean a estos seres armonizan con sus emociones contribuyendo a reforzar la misma sensación de amenaza o desamparo. *Paseo vespertino en Oslo* [388] muestra a un grupo de seres cuyos rostros parecen impersonalmente cadavéricos. La hora elegida por el pintor nos hace sentir un escalofrío vital, como si de pronto nos viésemos obligados a enfrentarnos con ese "destino humano" que Munch parece imaginar como algo vacío y desesperanzado. Su obra más famosa es *El grito* [387], una manifestación extremada de la angustia existencial, y un símbolo perfecto de todo el universo expresionista.

Bélgica, patria de James Ensor (1860-1949), sí tenía una brillante tradición de grandes pintores, y eso se nota en la suntuosidad técnica de este raro representante de la primera "oleada" expresionista. Como Bruselas se mantenía en permanente contacto cultural con París, no fue necesario que Ensor viajase fuera para asimilar las

389. James Ensor, *La entrada de Cristo en Bruselas en 1889* (1888). J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Una gran muchedumbre, con pancartas socialistas, acompaña a Cristo en esta provocadora pintura "religiosa".





390. James Ensor, *Esqueletos disputándose el cadáver de un ahorcado* (1891). Museo de Bellas Artes, Amberes. Aquí prima un sentido del humor desgarrado, parecido al que se encuentra en el pintor español José Gutiérrez Solana.

innovaciones más importantes de la pintura coetánea. Su cuadro de 1888 *La entrada de Cristo en Bruselas en 1889* [389], no pudo exhibirse, por su temática “revolucionaria”, hasta 1920. Ensor tuvo éste y otros problemas, en gran parte, por su carácter excéntrico y malhumorado. Vivía recluido en su casa, rodeado de objetos heterogéneos y enigmáticos. El sarcasmo es despiadado en cuadros como *Esqueletos disputándose el cadáver de un ahorcado* [390], cuya pincelada pastosa y dura contrasta con las sinuosidades curvilíneas del *art nouveau* coetáneo. Nada sabemos de estos personajes que representan una farsa o viven quizá una tragedia cuyo sentido permanece opaco para nosotros, espectadores, y tal vez también para los mismos actores. Ellos y nosotros, parece sugerir el artista, no somos dueños de nuestras propias vidas, y formamos parte de una misma tragicomedia absurda y desconocida.



391. Otto Müller, *Bañistas* (1912). Este grabado en madera muestra la preferencia por los contrastes violentos y las formas esquinadas de la “segunda oleada” del expresionismo alemán.

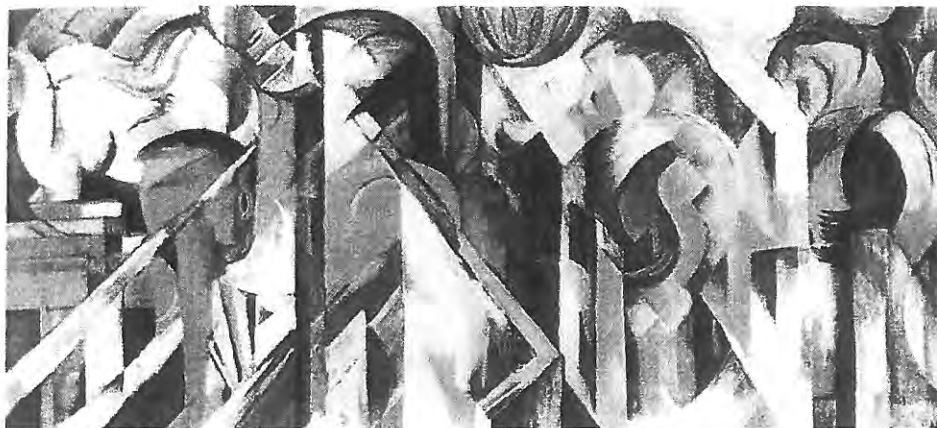
Die Brücke y Der blaue Reiter

El primer grupo expresionista consciente se formó en la ciudad alemana de Dresde cuando un grupo de estudiantes de arquitectura se unieron para formar una asociación artística a la cual denominaron “Die Brücke” (“El puente”). Esto sucedió el año 1905, en un momento en que ya eran conocidas las experiencias postimpresionistas, y cuando los primeros ecos del fauvismo empezaban a difundirse en Alemania. Lo que pretendían aquellos jóvenes era tender un puente de unión entre “todos los elementos agitadores y revolucionarios”. Para lograr sus objetivos alquilaron un local en un barrio obrero e iniciaron una frenética actividad artística y literaria, pues se ocuparon también de elaborar textos teóricos que justificaban sus posiciones. El programa de “Die Brücke” implicaba un rechazo del arte coetáneo alemán y una gran devoción por Van Gogh. Apreciaron mucho a Munch, cuyos grabados fueron el punto de partida de sus propias xilografías.

Los integrantes de este grupo evolucionaron cuando conocieron mejor el colorido intenso y apasionado de los fauves.

392. Ernst Ludwig Kirchner, *Autorretrato con modelo* (1910). Kunsthalle, Hamburgo. Intenso colorido “fauve” con un encuadre insólito, pero con la angulosidad típica de Die Brücke.





393. Franz Marc, *Establos* (1913-1914). Museo Guggenheim, Nueva York. La obsesión por los caballos y por la transparencia en un cuadro "geométrico" que evidencia las influencias del cubismo sobre el expresionismo alemán.

Pero aunque este contacto fuera determinante, los mejores representantes de "Die Brücke" conservaron una especie de angustia característica que no tenían sus admirados pintores franceses. Observemos el *Autorretrato con modelo* [392], pintado en 1910 por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938): la técnica no desmerece de la de un Vlaminck, por ejemplo; pero las aristas son más duras, como si el artista estuviera acusando ya alguna influencia difusa del primer cubismo. Muchos críticos han afirmado, sin embargo, que estas formas un tanto puntiagudas habrían sido una consecuencia del trabajo de estos artistas con la gubia, arrancando vetas de madera para hacer xilografías. Un ejemplo de tal actividad la tenemos en *Bañistas* [391], un excelente grabado de Otto Müller (1874-1930) realizado en 1912.

Mientras los miembros de Die Brücke desarrollaban sus actividades en Dresde y en Berlín, surgía en Munich otro movimiento expresionista, destinado a tener un alcance internacional mucho mayor: "Der blaue Reiter" ("El jinete azul"). Munich era una ciudad muy importante desde el punto de vista cultural. Numerosas asociaciones artísticas revolucionarias habían contribuido a crear un público más acostumbrado a lo nuevo que el de otras ciudades coetáneas.

Uno de los extranjeros que llegaron allí atraídos por su vigoroso clima cultural fue el ruso Wassily Kandinsky (1866-1944), un hombre culto e inteligente que abandonó una prometedora carrera académica para dedicarse a la pintura cuando ya había cumplido los treinta años. En 1911 Kandinsky y otros compañeros se escindieron de la

"Nueva Asociación de Artistas", a la cual pertenecían, y fundaron el grupo "Der Blaue Reiter". No parece que hubiera una intención ideológica muy precisa al elegir este nombre, aparte de una afición particular a los caballos por parte de los fundadores. Pero estos pintores abandonaron el patetismo sentimental de los otros expresionistas para emprender una exploración más espiritual que acabaría conduciéndoles a la abstracción. Un ejemplo de la obra temprana de Kandinsky es *La calleja Grün en Murnau* [394], cuyo colorido, de herencia fauve, está puesto al servicio de un mayor sentimiento de misterio y de silencio. *Establos* [393], de Franz Marc (1880-1916), muestra una notable geometrización y transparencia de las figuras; se percibe (y eso es casi una constante en todos los artistas del grupo) alguna contaminación del misticismo esotérico, con el complejo cúmulo de virtudes que se asociaban al cristal.

394. Wassily Kandinsky, *La calleja Grün en Murnau* (1909). Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. La emoción suscitada por el color se impone aquí sobre los aspectos anecdóticos del asunto.



395. Emil Nolde, *Danza alrededor del becerro de oro* (1910). Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. No hay una trama geométrica que organice un cuadro como éste, ejecutado con una pasión intuitiva acorde con el tema.



La tradición "caógena" y la tercera oleada expresionista

Desde principios de siglo, cuando Emil Nolde (1867-1956) pintó cuadros como *Danza alrededor del becerro de oro* [395], hasta la transvanguardia de los años ochenta, ha existido una corriente pictórica que se ha deleitado en la aplicación violenta y desordenada de la pasta de color. Se trata de la variante más frecuente del expresionismo. En este cuadro de Nolde observamos un acuerdo bastante logrado entre el tema y el modo de resolverlo: el movimiento frenético de esa danza primitiva encuentra una justa correspondencia en el colorido estridente y en el modo vehemente y febril de su aplicación.

De 1914 es *La novia del viento* [396], una obra importante de Oskar Kokoschka (1886-1980) cuyas características no son muy diferentes del ejemplo anterior. El

396. Oskar Kokoschka, *La novia del viento* (1914). Kunstmuseum, Basilea. La técnica es apasionada y el colorido estridente, como si las pinceladas fueran destellos emergiendo de la oscuridad.



artista se representó a sí mismo en compañía de su amante Alma Mahler como si ambos estuviesen envueltos en un torbellino cósmico. El amor es visto, pues, como una pasión telúrica, una fuerza que sobrepasa toda capacidad de control por parte de la razón o de la voluntad. Kokoschka fue el pintor austriaco más importante del periodo de entreguerras y el último representante, tal vez, de la gran generación de artistas e intelectuales de la Viena finisecular.

Chaim Soutine (1894-1943) perteneció también a la tercera "oleada" expresionista. De familia rusojudía, con escasos recursos, vivió pobremente en París. Estaba dotado de una naturaleza vehemente y autodestructiva, lo cual se reflejaba en la superficie física de los lienzos que pintaba. *El buey desollado*, de 1925 [397], es un buen ejemplo de cómo logró implicarnos en un tema aparentemente neutral, consiguiendo que lo percibamos como uno de los cuadros más violentos de toda la pintura universal. Esta especie de proyección física de Soutine sobre sus obras constituye un precedente indudable del expresionismo abstracto de la segunda posguerra mundial.

397. Chaim Soutine, *Buey desollado* (1925). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. Evocando el mismo tema que había pintado Rembrandt, Soutine hizo una de las interpretaciones más violentas de una "naturaleza muerta".



compa-
como si
n torbe-
s, como
e sobre-
parte de
hka fue
nte del
o repre-
ción de
finise-

vertene-
expre-
n esca-
n París.
emente
jaba en
ue pin-
397], es
plicar-
al, con-
uno de
la pin-
cción
consti-
expre-
osgue-

Abright-
mo tema
o una de
aturaleza



5. LA ABSTRACCIÓN

Un arte no imitativo y de valor universal

Muchas corrientes de la vanguardia acabaron desembocando en un arte no figurativo, sin tema, independiente de cualquier referencia que no fuese la obra como tal. Ya hemos visto que una de las aspiraciones de los fauves y de los cubistas era hacer un arte cada vez más autosuficiente, que afirmaba su autonomía frente a la realidad exterior. Pero en todos los movimientos que hemos examinado hasta ahora, el tema del arte seguía existiendo, aunque fuese de una forma embrionaria, y sólo unos pocos artistas, particularmente atrevidos, se decidieron a dar el salto definitivo hacia la abstracción.

Eso sucedió en un breve lapso de tiempo, entre 1910 y 1917. En esos años maduraron las experiencias de las primeras vanguardias y parece que el arte no figurativo fue visto como el punto de llegada de varias corrientes diferentes.

La abstracción no es, pues, un movimiento único ni obedece a un programa estético común. Cuando Kandinsky pintó en 1910 su primera acuarela abstracta inauguró una corriente "lírica" en la que colores y formas se disponen de un modo aparentemente caótico y siguiendo un dictado intuitivo. Nada tiene eso que ver con las obras de Malevich o Mondrian, rígidamente estructuradas en disposiciones geométricas de apariencia muy racional. Los móviles teóricos de unos y de otros son distintos. Ahora bien, si tuviésemos que encontrar una razón común que justificara ese abandono completo del tema natural, podríamos aceptar lo que dijo el artista checo Frantisek Kupka (1871-1957), uno de los primeros cultivadores de la abstracción, quien en un artículo de 1913 escribió: "El hombre crea la exteriorización de su pensamiento por medio de la palabra. ¿Por qué no habría de poder crear en pintura y en escultura con

independencia de las formas y de los colores que lo rodean?"

En el primer desarrollo del arte abstracto contaron bastante ciertas corrientes teosóficas y esotéricas. Algunos artistas de la época creían que las formas y los colores visibles revelaban un complejo universo espiritual. El arte no mostraba lo material de este mundo porque aspiraba a insertarnos en un ámbito más elevado. Otros mantuvieron posturas más materialistas, afirmando la obra en su mera existencia objetiva. Todos soñaron con un arte de valor universal, válido en cualquier época o contexto cultural.

Kandinsky: abstracción emotiva y racionalización

Ya hemos hablado de la primera carrera artística de Wassily Kandinsky (1866-1944), y de su papel en la fundación del grupo

398. Wassily Kandinsky, *Improvisación 9* (1910). Staatsgalerie, Stuttgart. Un extraño mundo de ensueño, con algo de cuento infantil, aparece evocado en esta obra pintada el año crucial en que nació oficialmente la pintura abstracta.



399. Wassily Kandinsky, *Pintura número 201* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

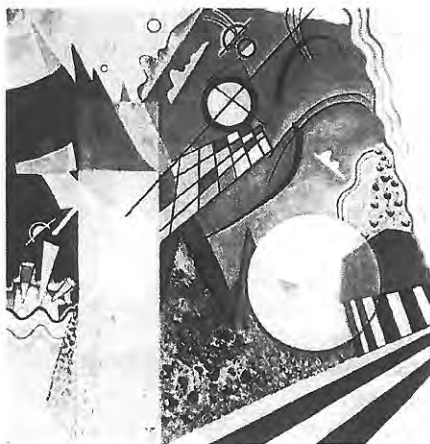
Se dice que el pintor ruso Wassily Kandinsky descubrió la pintura abstracta por casualidad, al admirar la inesperada belleza de una de sus propias acuarelas que se encontraba boca abajo en el estudio. El tema original era irreconocible y ello le permitió descubrir un universo nuevo de armonías inenarrables en términos literarios. Esto le habría dado pie para pintar conscientemente cuadros "no figurativos".

Pero esto no significa que las obras ulteriores de Kandinsky carezcan de "asuntos". Por el contrario, estaba muy interesado en enfatizar el poder que tiene la pintura para suscitar emociones, sentimientos e ideas, y de ahí que escribiera lo siguiente en *De lo espiritual en el arte*: "Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad (...) significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión". Así pues, lo que propugnaba Kandinsky era una verdadera liberación de los prejuicios naturalistas, pero no el cultivo inexorable y necesario de una pintura abstracta.

Así se explica la presencia, en muchos cuadros de los años diez, de objetos reconocibles. En casi todos los casos, el color y las líneas quieren sugerir temas más o menos tradicionales. Este es el caso de los cuatro lienzos pintados para el apartamento de E. R. Campbell, en 1914, y que se conservan actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: representan a las cuatro estaciones. El que reproducimos aquí aludiría a la primavera, y es casi seguro que el pintor quiso evocar la explosión floral y la vitalidad de esta época del año mediante una riquísima orquestación cromática. Las líneas diagonales y el movimiento casi delirante del conjunto no nos impiden adivinar la presencia de montañas, valles, bosques y un sol resplandeciente en la parte superior.



400. Wassily Kandinsky, *Verde abierto* (1923). Norton Simon Foundation, Los Ángeles. Las formas geométricas con contornos precisos predominan en estos cuadros pintados tras sus contactos directos con la vanguardia soviética.



expresionista Der blaue Reiter. Este artista tenía una formación intelectual mucho más sólida que la mayoría de sus contemporáneos: además de haber leído a filósofos y críticos que veían con simpatía la posibilidad de un arte no representativo, era capaz de expresar por escrito un pensamiento propio coherente y bien argumentado. Kandinsky fue, pues, un gran pintor y un excelente teórico de la abstracción.

En 1910 ejecutó la primera acuarela sin tema. Esta obra era en realidad un paisaje estilizado, con emotivos colores, en la línea de sus trabajos expresionistas habituales pero al contemplarla fortuitamente boca

abajo comprendió de repente que un nuevo arte no imitativo acababa de nacer. A partir de aquel momento empezó a pintar lienzos llenos de manchas cromáticas cuyos contornos irregulares y erráticas líneas armonizaban entre sí de un modo misterioso [398]. Sus títulos se parecían a los que tenían habitualmente muchas partituras de música: las artes auditivas y las visuales se situaban así en el mismo plano, como si todas ellas buscaran la misma "consonancia" espiritual. Un ejemplo puede ser la *Pintura número 201* [399]. Sin duda alguna nos transmite emociones, aunque no somos capaces de precisarlas exactamente ni tampoco podemos determinar por qué se producen.

Kandinsky racionalizó esta práctica, hasta donde le era posible, al escribir su libro *De lo espiritual en el arte*, cuya primera edición apareció en 1910. Una de sus ideas fundamentales es que el efecto físico del color suscita una vibración anímica, y ésta, a su vez, permite la asociación con otros sentidos. "En general", afirmaba, "el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana". Según esta



402. Wassily Kandinsky, *Curva dominante* (1936). Museo Guggenheim, Nueva York. Elementos flotantes de inspiración biomórfica, próximos al surrealismo, se aprecian en el último estilo de Kandinsky.

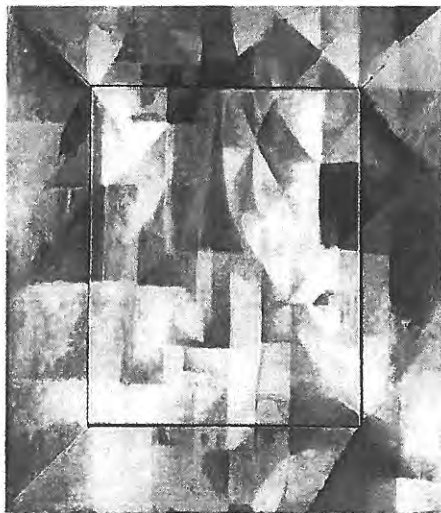
idea, el "sonido básico interior", es decir, la emoción espiritual subyacente, puede suscitarse mediante recursos cromáticos, lo cual no excluye la existencia eventual de un tema en el que pueda apoyarse la pintura propiamente dicha. Kandinsky estaba convencido, sin embargo, de que el triunfo de la abstracción era inexorable: "El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto es natural. Porque cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta".

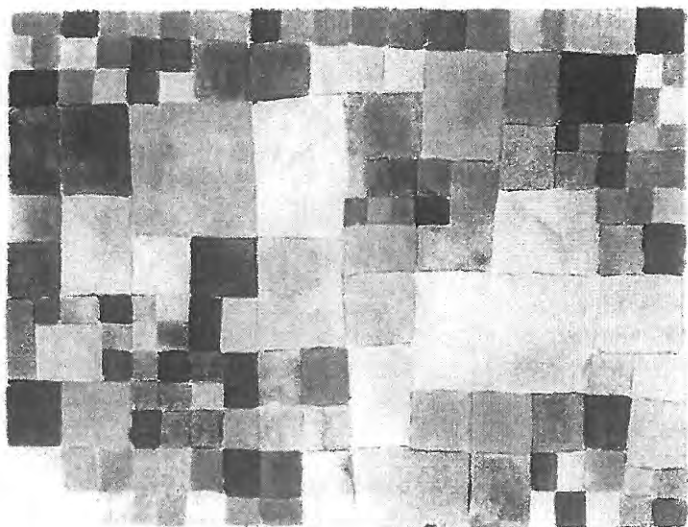
Tras la revolución rusa, Kandinsky regresó a su país llegando a ocupar algu-

403. Robert Delaunay, *El manejo eléctrico* (1922). Centro Georges Pompidou, París. Obras como ésta, con sus círculos giratorios interpenetrados, ejemplifican bien el "orfismo" de Delaunay.



401. Robert Delaunay, *Ventana* (1912). Kunsthalle, Hamburgo. La transparencia del cristal parece afectar a las cosas percibidas desde el hipotético interior de la habitación.





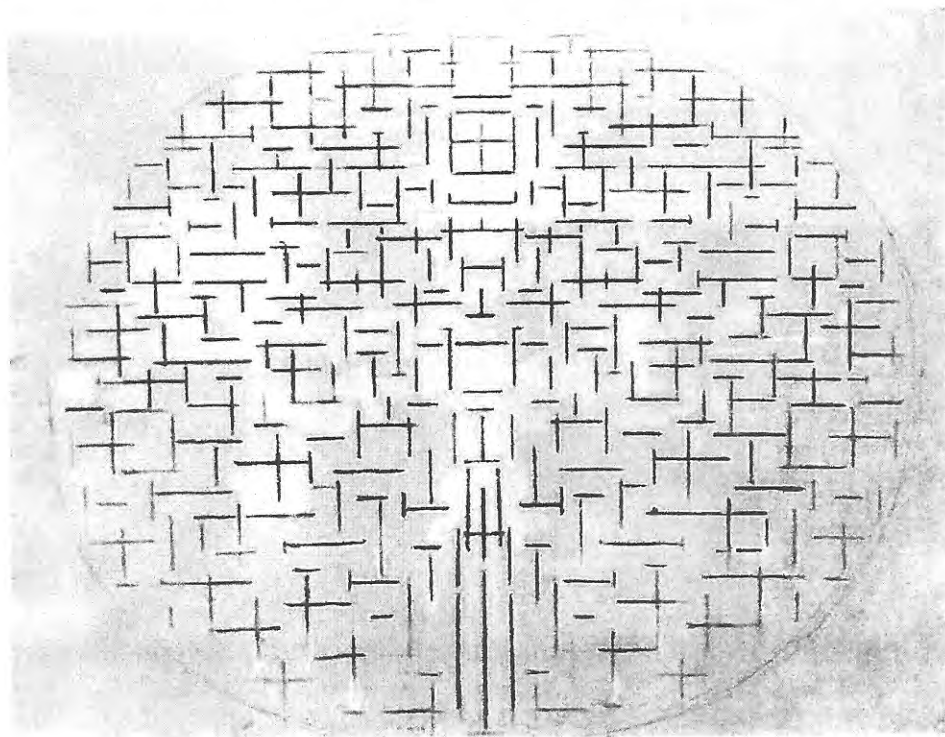
404. Paul Klee, *Flora sobre arena* (1927). Centro Georges Pompidou, París. Como vidrieras multicolores, mágicas y transparentes: así son las mejores obras de Klee.

nos puestos oficiales en el proceso de reorganización cultural del nuevo estado soviético. Pero lo más importante es que conoció de cerca las experiencias artísticas de los suprematistas y de los constructivistas rusos, y su propio lenguaje artístico se transformó. Al lirismo de los años diez le sucedieron cuadros con líneas geométricas nítidamente trazadas como vemos con *Verde abierto*, ejecutado en 1923 [400]. Por estas fechas ya era profesor en la Bauhaus, y a

esta etapa corresponde otro libro importante de Kandinsky titulado *Punto y línea sobre el plano* (1926). Las ideas que expresó allí eran más sistemáticas y racionales, aunque la extraordinaria calidad de su obra siguió regida siempre por una prodigiosa intuición poética. Buena prueba de ello está en la belleza de las formas biomórficas, de inspiración surrealista, que aparecen en los cuadros de su última etapa, como puede apreciarse en *Curva dominante* [402], un gran lienzo pintado en el mes de abril de 1936.

**Transparencia luminosa:
Delaunay y Klee**

La vía inaugurada por Matisse, que exploraba la belleza serena del color, más el ejemplo neoimpresionista, confluyeron en el tipo de pintura abstracta que practicó Robert Delaunay (1885-1941). También se sintió impresionado por el cubismo y por el dinamismo optimista de los futuristas. Todo ello se notó en la evolución de su pintura que llegó, hacia 1912, a una forma de abstracción con colores vivos, muy libremente organizados en torno a una estructura geométrica bastante elemental. El poeta Apollinaire etiquetó estos trabajos como



405. Piet Mondrian, *Muelle y océano* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Partiendo de la imagen de un árbol (tronco y ramas), la pintura de Mondrian alcanzó pronto una abstracción geométrica ortogonal.

impor-
y línea
expresó
les, aun-
su obra
digiosa
ello está
ficas, de
n en los
o puede
102], un
abril de

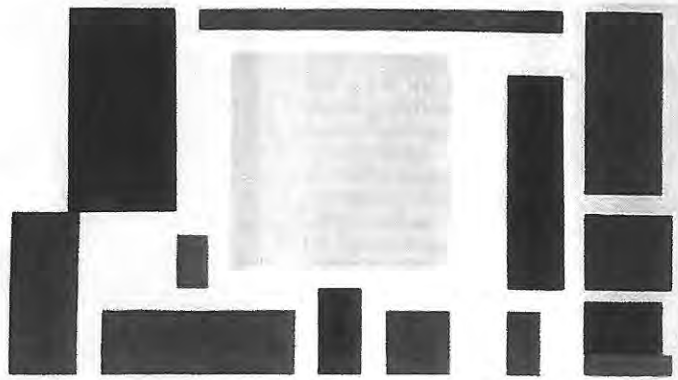
“orfismo”. No se trataba de expresar emociones complejas, sino de transmitir la impresión de que la luz se descompone en maravillosas irisaciones cristalinas. Este propósito lo consiguió admirablemente con sus *Ventanas* [401]. Delaunay dijo de estas obras que eran “Frasas coloreadas, que dan vida a la superficie de la tela con una especie de compases cadenciosos, encadenados, superpuestos en movimientos de masas coloreadas. El color obra así casi en función de sí mismo”. Las pinturas posteriores incorporaron círculos de colores muy vivos que parecían girar impulsados por el sol [403].

No es muy diferente el efecto que producen algunos cuadros del pintor suizo Paul Klee (1879-1940). Como muchos de sus colegas, alternó los trabajos figurativos con los abstractos. Entre los últimos está *Flora sobre arena* [404], que evidencia el gusto de este artista por las delicadas transparencias y por las armonías de tipo “musical”.

Mondrian y la búsqueda de lo absoluto

En Holanda surgió un grupo de artistas abstractos de una gran importancia. Su órgano de expresión fue la revista *De Stijl* (El estilo), cuyo primer número apareció en 1917. Allí teorizaron mucho para justificar un arte nuevo, de pretendida validez universal, al cual denominaron “neoplasticismo”. El portavoz del grupo era el arquitecto y pintor Theo van Doesburg (1883-1931) [406], pero el más importante de sus colaboradores fue Piet Mondrian (1872-1944), un hombre de familia calvinista, que perteneció a la Sociedad de Teosofía, y que vio su arte como un instrumento para contribuir al conocimiento verdadero y a la felicidad sobre la tierra. Partiendo de los ecos del fauvismo y del cubismo, fue evolucionando hasta una pintura consciente y militantemente no figurativa. Un estadio intermedio lo representan obras como *Muelle y océano* [405] donde todavía se nota una cierta referencia temática subyacente: se trata de un árbol muy estilizado, un motivo que Mondrian fue “abstractizando” en numerosas versiones, hasta llegar a un modo de expresión rigurosamente geométrico.

Este estilo maduro se aprecia en obras como *Composición con rojo, azul y amarillo*, pintada en 1939-1942 [407]. Mondrian pensaba que sólo se debían emplear los colo-



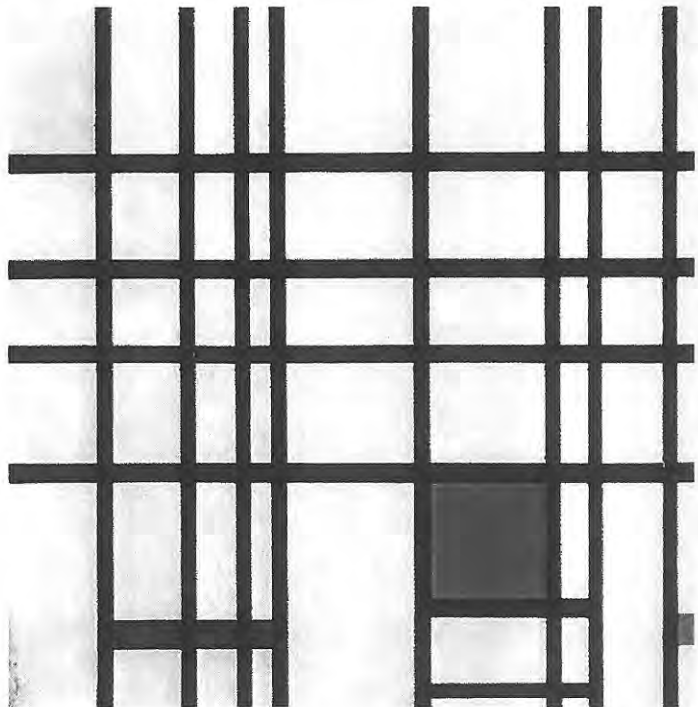
res “puros” (rojo, amarillo y azul, además del gris, el blanco y el negro), y no los que resultan de sus combinaciones. Con todo ello aspiraba a una pintura no sentimental, no subjetiva, independiente de cualquier contingencia histórica, cultural o geográfica.

El materialismo suprematista

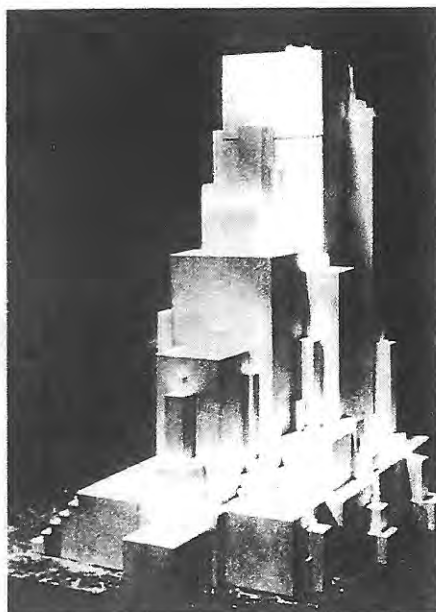
Rusia conoció las experiencias de la vanguardia occidental desde fechas muy tempranas, y no sólo porque hubo allí importantes coleccionistas del arte nuevo, sino también porque los viajes a París y a otras capitales europeas fueron frecuentes entre los artistas del momento. Moscú y San Petersburgo eran ciudades de intensa vida

406. Theo van Doesburg, *Composición (la vaca)* (1916-1917). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Como una estilización máxima de formas “naturales” aparecieron las primeras obras de De Stijl. Aquí se puede reconocer el cuerpo del animal en el cuadrado amarillo, la cabeza en el rectángulo negro de la izquierda, etc.

407. Piet Mondrian, *Composición con rojo, azul y amarillo* (1939-1942). Tate Gallery, Londres. Los colores son sólo los fundamentales, combinados en cuadrados con rigurosas verticales y horizontales.



408. Kasimir Malevich, maqueta arquitectónica (anterior a 1927). Fotografía de una obra perdida. Los ejercicios suprematistas con agregaciones y yuxtaposiciones de volúmenes condujeron a las aplicaciones arquitectónicas del constructivismo.



409. Kasimir Malevich, *El afilador* (1912). Yale University Art Gallery, New Haven. El "tubismo" de Léger unido al interés de los futuristas por el movimiento se reconocen en esta obra temprana de Malevich.



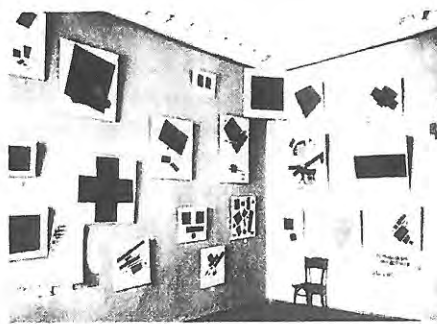
cultural, con élites sofisticadas capaces de acoger con entusiasmo las experiencias revolucionarias. En este clima surgió Kasimir Malevich (1878-1935) que asumió, como tantos otros, las lecciones del postimpresionismo y de los fauves, pero también las de la pintura "tubular" de Léger. Esto se notaba mucho hacia 1912, cuando pintó un lienzo como *El afilador* [409], que es también una adaptación personal, de gran

brillantez cromática, de los problemas que preocupaban a los futuristas. De estas cosas pasó a una imitación bastante literal del cubismo de Picasso y Braque, cuya obra analizó de un modo magistral en paneles de gran claridad didáctica.

Nada permitía adivinar el enorme salto que dio Malevich en 1915. A fines de ese año se inauguró en San Petersburgo "Cero-Diez, la última exposición futurista", y allí presentó un impresionante conjunto de cuadros calificados como "suprematistas" [410]. Se trataba de obras completamente abstractas, con predominio de figuras geométricas simples, aunque no siempre fueran absolutamente regulares. Una de ellas, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (en el rincón, junto al techo), se convertiría pronto en un hito para la historia del arte moderno: no hay tema ni pretexto alguno, pero Malevich se superó a sí mismo cuando pintó en 1919 un *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Está claro que estos cuadros afirmaban su propia materialidad como objetos no transcendentales. Este reduccionismo de la pintura, bastante desmitificador, permitía que ésta fuese un instrumento de investigación plástica apto para servir a la arquitectura o a la industria.

Esto fue posible, en parte, porque los cuadros de Malevich se hicieron más complejos, entrando en una fase denominada "suprematismo dinámico": las formas geométricas se multiplicaron, combinándose de muchos modos posibles; predominaban las líneas diagonales y las disposiciones de elementos de apariencia inestable. *Supre-*

410. Vista de "Cero-Diez, la última exposición futurista" (Petrogrado, 1915). Todos los cuadros colgados por Malevich eran "suprematistas". Su radical abstracción geométrica jugaba con el espacio cúbico de la sala.





411. Kasimir Malevich, *Suprematismo n° 56* (1916).
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Una gran línea diagonal, desde la parte superior izquierda hasta la inferior derecha, sirve como eje en torno al cual se agrupan diversas formas geométricas: rectángulos y cuadrados, rayas, algún triángulo, un semicírculo, etc. En otra diagonal, casi contrapuesta, se sitúan una especie de media luna (arriba) y un círculo verde, más abajo. Todo ello aparece, en este cuadro, como algo provisto de una poderosa movilidad. Observemos que el grupo principal tiene sus réplicas en otras agrupaciones de formas similares, a la derecha y a la izquierda, en la zona baja, como si nos hallásemos ante una constelación de naves espaciales o planetas artificiales, convenientemente estilizados. ¿Es acaso una pintura figurativa "encubierta", como ocurrió con otros muchos cuadros de la primera pintura abstracta? Malevich, en cualquier caso, obvió en sus escritos estas posibles implicaciones temáticas. Él fue un artista muy interesado en sistematizar su trabajo, al cual veía como la culminación de la historia de la pintura moderna. "El suprematismo", dijo, "se puede dividir en tres etapas, según el número de cuadrados: negro, rojo y blanco. Es decir, el periodo negro, el periodo de color y el periodo blanco. El último denota formas blancas, pintadas de blanco. Las tres etapas se produjeron entre 1913 y 1918. Estos periodos se construyeron con relación a un desarrollo puramente plano, y el principio económico principal era la base de su construcción, de cómo expresar la fuerza de la estática o un reposo aparentemente dinámico por medio de un solo plano".

Para lograr sus propósitos Malevich superponía las formas y cambiaba ligeramente sus ejes. Así creó un vocabulario específico, a base de triángulos, rectángulos y círculos, de colores muy variados. El resultado, poco dogmático, habría de ejercer gran influencia en la vanguardia artística occidental.

matismo n° 56 [411] muestra todas esas características. Puede observarse que los colores no son necesariamente puros, como ocurría con Mondrian.

El suprematismo favoreció también la experimentación con volúmenes reales. Las maquetas de escayola tridimensionales que

han llegado a nosotros dicen mucho del extraordinario talento de Malevich para borrar las fronteras entre la escultura abstracta y la arquitectura propiamente dicha [408]. De estos contactos entre las artes surgiría, en parte, el lenguaje formal del movimiento moderno.

6. EL DADAÍSMO

La rebelión más radical

La Primera Guerra Mundial causó una terrible conmoción entre los artistas de vanguardia. Ellos, que habían soñado con una cultura nueva, universal, se encontraban ahora atrapados por una lucha feroz entre las naciones "civilizadas". Personas que habían luchado juntas por imponer un arte renovador (expresionistas alemanes y cubistas franceses, por ejemplo), eran ahora oficialmente enemigos sólo por tener diferente nacionalidad. Algunos artistas y escritores se comprometieron sinceramente en la contienda, como los futuristas italianos y algunos individuos aislados en Francia y en Alemania, pero otros muchos rechazaron el horror absurdo de aquella guerra patrioter. Se puede decir que este sentimiento explica muchas cosas en relación

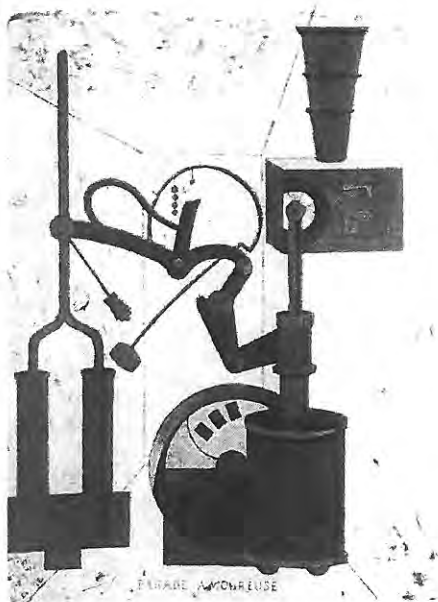
412. Francis Picabia, *Udnie* (1913). Centro Georges Pompidou, París. Este lienzo inmenso, de tres metros de lado, muestra la influencia del cubismo sobre la obra temprana de Picabia.



con el origen del dadaísmo. No es que este movimiento tuviera necesariamente un carácter político o pacifista consciente, pero la guerra acentuó entre muchos jóvenes la sensación de que era preciso derribar a toda costa el orden cultural que había justificado conflictos como el que ellos estaban viviendo.

"Dada" no significa nada en especial. Parece que la palabra fue encontrada buscando al azar en el diccionario Larousse. Tal hallazgo se produjo en la ciudad suiza de Zurich, donde habitaban muchos refugiados y desertores de diversas nacionalidades. Entre ellos estaban el poeta rumano Tristan Tzara, los escritores alemanes Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, el artista alsaciano Hans Arp, y algunos otros más. En 1916 fundaron el Cabaret Voltaire, un lugar de reunión donde se dieron veladas poéticas, exposiciones y actos culturales provocadores. El escándalo como técnica peculiarmente dadaísta encontró aquí su primer lugar de desarrollo. Arp dijo lo siguiente sobre este momento fundacional de dada: "Asqueados por la carnicería de la Gran Guerra de 1914, nos dedicamos en Zurich a las Bellas Artes. Mientras a lo lejos tronaba el cañón, nos afanábamos por cantar, pintar, encolar y hacer versos. Buscábamos un arte elemental que curara a los hombres de la locura de la época".

Allí surgieron nuevas técnicas y se exploraron las infinitas posibilidades artísticas del azar. El dadaísmo no fue, pues, un estilo, y no implicaba una manera única y coherente de concebir la pintura o la escultura, pero es innegable que su actitud nihilista y rigurosa hizo posible que la vanguardia llegara hasta el fondo más extremo de sus planteamientos. Desde este punto de vista el dadaísmo actuó como una enzima de la cultura, un verdadero multiplicador de lo nuevo y radical.



413. Francis Picabia, *Desfile amoroso* (1917). Colección Morton Neumann, Chicago. Todos los elementos representados proceden de aparatos y máquinas realmente existentes, pero es imposible imaginar aquí un funcionamiento plausible de los mismos.

En realidad, una vez lanzados los primeros manifiestos y publicadas las primeras revistas, muchos artistas de distintos lugares se identificaron con dada. Marcel Duchamp, Picabia y un pequeño grupo de renovadores iconoclastas que vivían en Nueva York, sintieron que sus obras y proyectos se insertaban perfectamente en el nuevo "ismo". Así es como pudo desarrollarse un núcleo dadaísta pujante en la capital cultural del continente americano. Otro foco dadaísta fue durante algunos años Barcelona, otra ciudad "neutral", donde Picabia publicó cuatro números de su revista 391.

Dada prendió con una fuerza inaudita en Alemania durante los años inmediatamente posteriores a la terminación del conflicto bélico. Los dadaístas de este país se comprometieron, en general, con las tentativas de hacer triunfar la revolución político-social. La exuberancia creativa de estos artistas adquirió, sobre todo en Berlín, un aspecto propagandístico que revela sus conexiones con la vanguardia soviética coetánea.

El dadaísmo manifestó su crisis y decadencia en París, donde muchos de sus adherentes acabaron enfrentándose entre sí. La facción más enérgica, capitaneada por André Breton, lanzó en 1924 el *Primer manifiesto*

del surrealismo, enterrando así, con un nuevo movimiento, la revolución de dada. Aunque la vida oficial del dadaísmo no haya sido muy larga, sí fue muy intensa y tuvo importantes consecuencias para la historia de la cultura occidental. El arte perdió su aureola mágica: no sólo cambió la forma y la apariencia interior de las obras, sino que se modificó la tradicional relación pasiva entre la creación acabada y el destinatario. Según muchos dadaístas, el espectador completa la obra con su mirada o con su eventual manipulación; el arte lo hacemos todos: he aquí una importante proposición cuyas consecuencias siguen abiertas todavía en nuestros días.

El protodadaísmo de Picabia y de Man Ray

De origen cubano-español por parte de padre y francés por vía materna, Francis Picabia (1879-1953) fue el prototipo del vanguardista viajero y apátrida, con amplios contactos internacionales. Heredero de una aceptable fortuna, pudo dedicar su vida a denigrar las instituciones culturales oficiales y a promover experiencias artísticas revolucionarias. Sus primeras obras muestran una evolución rápida hacia un cubismo muy personal con temática "amorosa", lo cual no era frecuente entre los seguidores más ortodoxos de Picasso y Braque [412]. En 1910 conoció a Marcel Duchamp y pocos años después hizo ya obras como *Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez* [414] que muestran un



414. Francis Picabia, *Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez* (1915). Este collage con elementos mecánicos evidencia la ironía distanciada del autor ante el erotismo de la tradición romántica.

415. Man Ray, *La equilibrista acompañándose a sí misma* (1916). Museo de Arte Moderno, Nueva York. De un "centro", arriba, parten una especie de cables que conectan a los diferentes elementos inferiores: se trata de un eco de la zona baja del *Gran vidrio* de Duchamp.





416. Man Ray, *La mujer* (1918). Esta fotografía de una batidora muestra el deseo de identificar los utensilios industriales con la figura humana, algo típico de los dadaístas neoyorquinos.

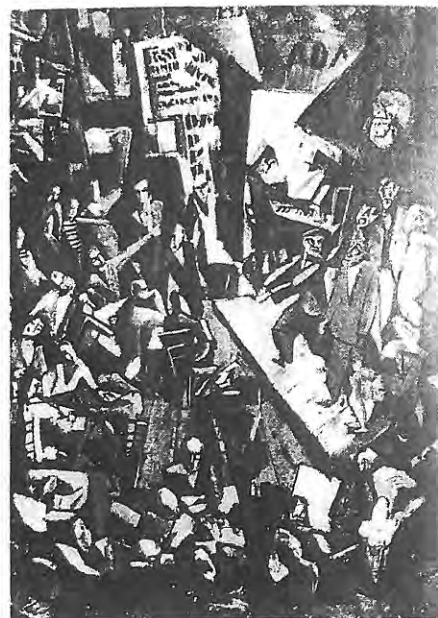
claro deseo de utilizar irónicamente los objetos mecánicos del mundo contemporáneo. Lo que vemos aquí es una bujía de automóvil con una inscripción, "para siempre", que parece aludir, no sólo a la duración del objeto representado, sino también, dado el título, a la misma joven americana. Picabia parodia las cursis representaciones de la pintura académica sin dejar de burlarse del optimismo tecnológico de los futuristas italianos. Rasgos muy similares se encuentran también en obras más complejas desde el punto de vista técnico. En ellas vemos elementos eléctricos, émbolos, bielas, martillos, ruedas y otros ingredientes sugeridos por artilugios técnicos de muy variada procedencia [413]. La conexión de estos trabajos con *El gran vidrio* de Duchamp parece evidente.

Además de Picabia y Duchamp, la tercera gran figura del dadaísmo neoyorquino fue Emmanuel Rudnitzki, conocido como Man Ray (1890-1976). La elección de este nombre artístico es ya muy significativa porque evoca algunos descubrimientos científicos muy populares en su época, como los "rayos X". Man Ray se educó en el Centro Ferrer de Nueva York, una institución anarquista que dejó una fuerte impronta en su personalidad. Entre 1913 y 1915 formó una



417. Fotografía de Hugo Ball recitando el poema "Karawane" (1916).

El atuendo está compuesto por extraños tubos y conos de cartón, un probable homenaje a las pinturas de Léger.



418. Marcel Janco, *Cabaret Voltaire* (1916). Paradero desconocido. En esta pintura de filiación expresionista se reflejó el ambiente y el espíritu del local de Zurich donde nació el dadaísmo.

comunidad libertaria de artistas en Ridgefield (New Jersey) y poco después empezó a dedicarse con intensidad a la fotografía. Como artista carecía de programa predeterminado. Una pintura como *La equilibrista acompañándose a sí misma*, de 1916, parece encuadrarse dentro de la abstracción [415]. Pero una observación más atenta nos revela figuras de estridentes colores conectadas por tubos o cables que se unen, de alguna manera, en la parte superior. Hay aquí, pues, una iconografía vagamente mecánica, similar a la de los otros dadaístas neoyorquinos.

La mujer, una foto de 1918 [416] (se conserva otra versión idéntica titulada *Hombre*), demuestra la influencia que los "readymades" de Duchamp ejercieron sobre su amigo Man Ray. Se trata de una batidora descontextualizada: el título que le da el artista nos obliga a mirarla de una manera diferente: lo que antes eran formas metálicas meramente funcionales, nos parecen ahora fragmentos de miembros orgánicos provistos de gran fuerza y expresividad. El trabajo del artista, así entendido, no consiste en "hacer" sino en "reconocer" algo que ya existe [420]. De ahí que la fotografía haya sido una de las actividades preferidas por los adeptos a dada.

*Zurich: el escándalo,
la poesía abstracta y el azar*

“Un viento peligroso y tentador de sublime nihilismo / nos perseguía con una alegría prodigiosa. / Ideal inalcanzado / Ruptura de equilibrio. / Enervamiento creciente / Emancipaciones”.

Este poema de Picabia titulado “Magic City”, publicado en 1917, parece reflejar el clima heroico del primer dadaísmo en la ciudad de Zurich. Marcel Janco (1895-1984), rumano como el poeta Tristan Tzara, fue uno de los artistas más importantes de este momento, y no cabe duda de que supo reflejar bien aquel espíritu en su cuadro de 1916 *Cabaret Voltaire* [418]. La técnica angulosa está próxima a la del grupo expresionista Die Brücke, lo cual demuestra la inexistencia inicial de un lenguaje artístico dadaísta propiamente dicho. Pero lo más interesante es esa agrupación febril de personas en un espacio reducido: el teatro, la música y las artes plásticas parecen convivir en el ambiente bullicioso del cabaré.

Allí se celebraron sesiones literarias como la de Hugo Ball que, vestido con un atuendo “cubista” diseñado por Janco, recitó

419. Christian Schad, *Schadografía número 65* (h. 1918). Colección particular, París. Objetos y recortes, colocados sobre un papel fotográfico parcialmente iluminado: el resultado se sitúa a mitad de camino entre lo consciente y el azar.



420. Man Ray, *Regalo* (réplica de un original de 1921). Colección particular. La plancha metálica con clavos se convierte en un objeto de funcionamiento imposible: irónico y paradójico, típico de dada.

poemas abstractos como “Gadji beri bimba” y “Karawane” [417]. Sobre esta velada, que escandalizó y divirtió a un público variado, escribió Richter: “En medio de este huracán, Ball permanecía inmóvil como una torre (le era imposible moverse en su traje de cartón) ante esta muchedumbre de chicas alegres y de pequeños burgueses serios que se carcajaban y aplaudían, inmóvil como Savonarola, fantástico y puro”.

De este universo procede la técnica de Tristan Tzara para hacer un poema: se debería coger un artículo de periódico, recortar todas sus palabras e introducirlas en una bolsa; después se irían sacando una a una, a ciegas, y se pegarían en el orden en que



421. Hans Arp, *Las lágrimas de Enak* (1917). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El azar determinaba la forma de estas esculto-pinturas agujereadas, pero su acabado era cuidadosamente artesanal.



Paradero
expresio-
local de

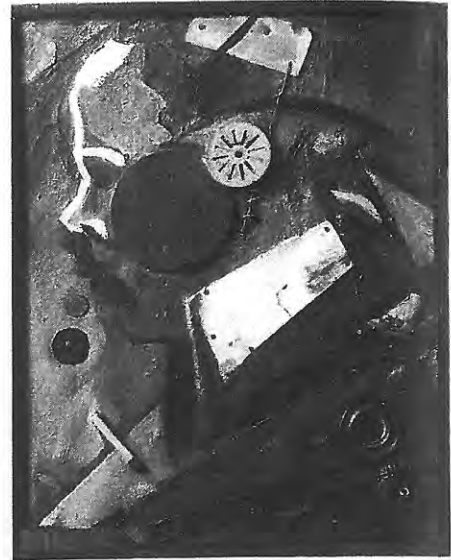
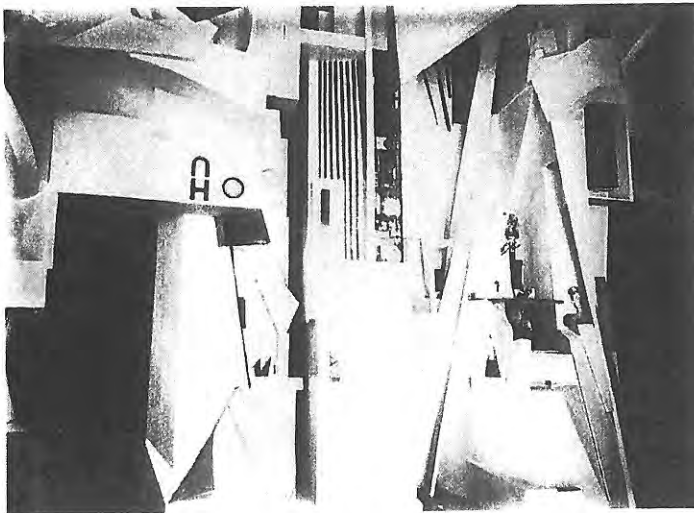
Ridge-
mpezó
grafía.
edeter-
brista
parece
[415].
revela
las por
nanera,
na ico-
ar a la

.6] (se
Hom-
ready-
bre su
tidora
da el
nanera
netáli-
recen
ánicos
lad. El
o con-
algo
togra-
pefe-

422. Raoul Hausmann, *El espíritu de nuestro tiempo* (1919). Centro Georges Pompidou, París. El artista se comporta como un mecánico: ensambla piezas heterogéneas para producir un verdadero collage tridimensional.



423. Desde 1923 hasta 1936 Kurt Schwitters fue elaborando lentamente la *Merzbau* (construcción "Merz") de su propia casa. Cuando ésta fue destruida hizo otras en sus diferentes residencias ulteriores.



424. Kurt Schwitters, *Merzbild IA (El alienista)* (1919). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Objetos dispares encontrados en cualquier lugar sirvieron para ejecutar las obras más características de este dadaísta alemán.

fueran saliendo. Los dadaístas exaltaron el azar lingüístico y el visual porque veían en él la mejor defensa contra unas convenciones y una racionalidad que detestaban. El artista alsaciano Hans Arp (1887-1966), refugiado en Zurich durante la guerra, lo expresaba de esta manera: "La ley del azar que contiene en sí todas las demás leyes, es inasible como las fuentes insondables de donde emana la vida (...) Sostengo que quien se somete a esta ley alcanza la vida perfecta". Fue Arp el primero en transponer a un cuadro, conscientemente, la disposición

casual de unos papeles desgarrados caídos en el suelo. Más elaborados fueron algunos relieves de madera pintada, a los que tituló de un modo sorprendente, como sucede con *Las lágrimas de Enak* [421]. Ninguna norma ni sujeción figurativa determinaba su génesis, pero el resultado poseía gran encanto poético.

El azar intervenía mucho también en los papeles fotográficos expuestos a la luz con la interposición semicasual de objetos variados. Su inventor fue Christian Schad [419], que llamó a estas fotos "schadografías", pero obras similares fueron hechas por Man Ray (que las denominó "rayogramas") y por otros fotógrafos de vanguardia.

Alemania: construcciones y montajes

Ya hemos hablado de la importante difusión del dadaísmo en Alemania y de su estrecha asociación con los elementos revolucionarios del momento. La proximidad con la Unión Soviética permitió estrechar los contactos intelectuales con los constructivistas, sin que se perdieran nunca de vista las conquistas artísticas de París y de otras capitales occidentales. Hubo, pues, un cierto sincretismo que se notó sobre todo en la enorme pasión por los "montajes",

una forma de arte híbrida que se inspiraba en los "collages" cubistas y en las construcciones artísticas rusas. Algunos se hicieron con fotos de distinta procedencia recortadas y pegadas junto a textos, formando configuraciones sorprendentes. El procedimiento fue llevado a la escultura y se experimentó también en la arquitectura.

Un ejemplo es *El espíritu de nuestro tiempo*, una cabeza "mecánica" ensamblada por Raoul Hausmann en 1919 [422]; a la talla de madera se le han añadido elementos de apariencia incongruente como una regla, un trozo de metro, unas ruedecillas de latón, etc. La escultura no se moldea ni se desbasta, como se hacía tradicionalmente, sino que se "construye" a partir de piezas ya existentes, lo mismo que se hace con una máquina. De ahí que a algunos dadaístas les gustara autodenominarse "montadores". En la misma línea estaban las obras de Kurt Schwitters [424]. *La Merzbau* de su propia casa (1923-1936) era una obra arquitectónica con elementos disparatados y huecos misteriosos [423]: el arte sobrepasaba todos los límites convencionales e invadía por

425. Fotomontaje de John Heartfield, *El sentido del saludo hitleriano* (En AIZ, 1932). La evolución de los acontecimientos políticos llevó a algunos dadaístas a un fuerte compromiso antifascista. En el texto: "Millones hay detrás de mí"; "Un hombre pequeño pide grandes donativos".



completo el espacio vital confundiendo con la biografía misma del creador.

El 24 de junio de 1920 se inauguró en Berlín la primera feria internacional dada, un acontecimiento culminante en la historia de este movimiento [426]. En el cartel anunciador figuró una contundente declaración de Hausmann: "El individuo dadaísta es opositor radical a la explotación; el sentido de la explotación no produce más que necios y el dadaísta desprecia la necesidad y ama el sinsentido". Los organizadores llenaron las paredes (y el techo) de las dos salas de la galería con cuadros, fotomontajes, esculturas y carteles provocadores. Una de las figuras, denominada *Arcángel prusiano*, representaba a un maniquí con cara de cerdo y vestido de oficial del ejército. Le acompañaba una inscripción que aludía a la dureza y al embrutecimiento de los entrenamientos militares. Esta escultura y algunas caricaturas determinaron un proceso por "ultraje a las fuerzas armadas del Reich" que se saldó, afortunadamente, con multas de poca importancia.

Los artistas más violentos de la feria fueron George Grosz y John Heartfield [427]. La verdad es que aquellos creadores berlineses estaban fuertemente politizados. Pasado el momento culminante de dada, y coincidiendo con una peligrosa reemergencia del nacionalismo alemán, muchos de estos jóvenes pusieron su experiencia como fotomontadores y caricaturistas al servicio de organizaciones políticas de la izquierda revolucionaria [80].

426. Fotografía de la Primera Feria Internacional Dada (Berlín, 1920), un hito en la historia de este movimiento. Casi todos los cuadros y maniqués exhibidos contenían provocaciones contra el "orden establecido".



427. Fotografía de George Grosz y John Heartfield en la Primera Feria Internacional Dada de Berlín (1920). En el letrero se lee: "El arte ha muerto. Viva el nuevo arte maquinista de Tatlin".

7. MARCEL DUCHAMP

Lo inclasificable y lo "infrafino"

Si consideramos la historia artística del siglo xx como una sucesión encadenada de rupturas con la tradición, Marcel Duchamp (1887-1968) sería el punto final de llegada, como si no fuera posible ir "más allá" de lo que él hizo y propuso. Aunque suele encuadrarse dentro del dadaísmo, Duchamp trasciende éste o cualquier otro encasillamiento. Sus obras más características son paradójicas, y no se parecen a nada de lo que realizaron otros artistas coetáneos.

La formación de Marcel en el seno de una familia acomodada, con varios hermanos dedicados al arte, fue excepcionalmente favorable. En 1904 se trasladó a París con

el propósito de convertirse en un artista. Como tantos otros, asimiló rápidamente las lecciones del postimpresionismo y del fauvismo hasta que, influido por sus hermanos, entró en contacto, en 1911, con el cubismo. Esta influencia duró poco porque Duchamp encontró en seguida un camino personal. En 1913 realizó el primer "ready-made" (la *Rueda de bicicleta sobre un taburete*), y a partir de ahí inauguró una nueva vía artística que podríamos calificar de "conceptual". Fue por entonces cuando aceptó un trabajo de bibliotecario y decidió abandonar la carrera artística entendida en un sentido tradicional.

En 1915 marchó a Nueva York huyendo de la guerra y del clima cultural europeo que le parecía caduco. América era un territorio virgen, más apto para desarrollar propuestas tan radicalmente innovadoras como las de *El gran vidrio* o la del urinario (*Fuente*) que mandó a la exposición de los Independientes de 1917. Pese al escándalo causado por ésta y otras obras, Duchamp mantuvo siempre una apariencia exterior extraordinariamente sosegada: sin una estridencia, sin un solo gesto altisonante, supo mantenerse en contacto con todas las experiencias de vanguardia, actuando como un verdadero mediador entre los artistas y coleccionistas europeos y los americanos.

Entre sus creaciones más importantes se cuenta su propia vida: en una ocasión se definió a sí mismo como "un respirador", y alguien dijo que su mejor obra era el modo cómo usaba su propio tiempo. Tal vez esto (como el humo, el perfume, las sombras, la transparencia del cristal, el vaho de la respiración, el peso imperceptible de la suciedad de una camisa, y otras cosas similares) formara parte de su preocupación por lo "infrafino". Muchas de sus obras giran, en efecto, en torno a esta noción que trasciende lo visual para entrar en otras cate-

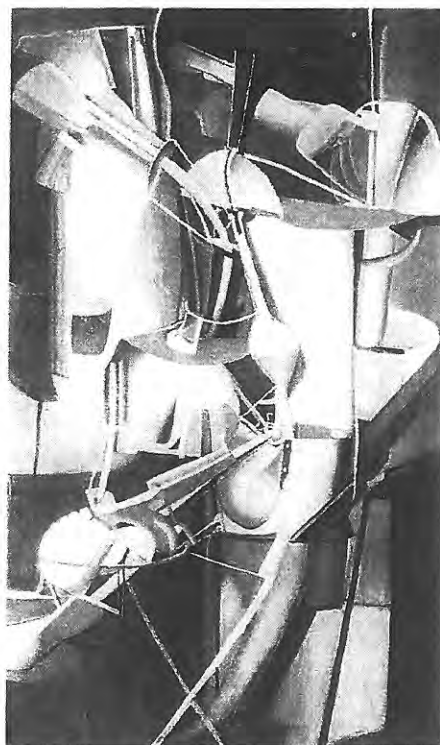


428. Marcel Duchamp.
*Desnudo bajando una
escalera* (1912).
Philadelphia Museum
of Art. Aquí, como
sucedió por las mismas
fechas con los futuristas
italianos, es obvia
la inspiración en las
cronofotografías
de Marey.

gorías o dominios de la existencia humana. Duchamp, pues, suscitó el interés por cosas y situaciones que nadie había colocado hasta entonces en el terreno del arte. Artístico era para él el erotismo. Curiosamente, el amor es el imperio de lo infrafino (olores, contacto epidérmico, etc.) y permite la resolución de los contrarios, otra de las obsesiones de Duchamp. En relación con esto hay que situar la invención de su "alter ego", un personaje femenino imaginario al que llamó Rose Selavy ("el amor es la vida", pronunciado en francés). No se trata de un fenómeno de travestismo en el sentido habitual, sino de un instrumento intelectual muy útil para proyectar algunas dimensiones de su creación.

Hacia un cubismo "visceral"

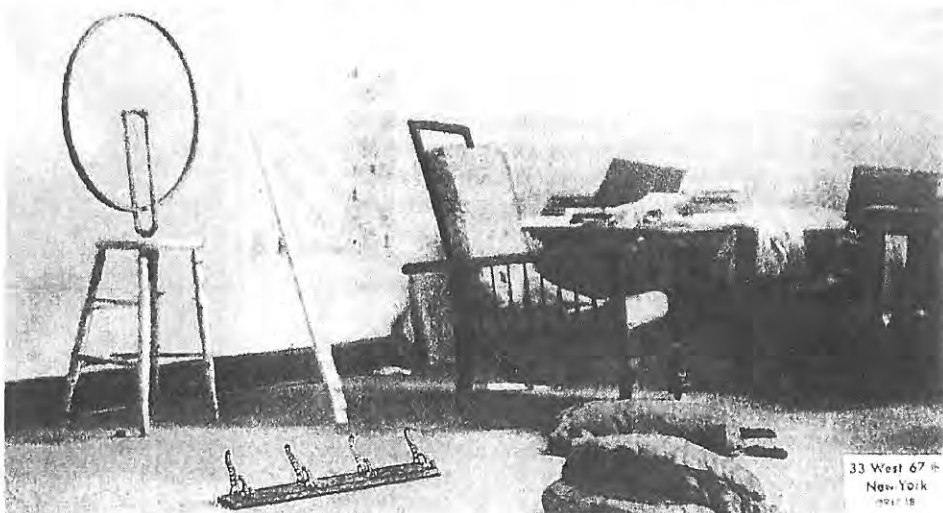
En enero de 1912 Marcel Duchamp pintó *Desnudo bajando una escalera* [428], una obra que no gustó a los cubistas ortodoxos, cercanos a Gleizes, y tampoco, tal vez, a los hermanos de Marcel, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon. Aunque todos ellos se jactaban de mantener posturas artísticas muy avanzadas, aquel cuadro les parecía más bien una burla que un reconocimiento respetuoso del arte de vanguardia. Sorprendente era el tema, desde luego, claramente inspirado en las investigaciones fotográficas sobre el desplazamiento de los seres vivos que habían emprendido fotógrafos como Muybridge o Marey. Al imitar esto Duchamp parecía tomarse en serio las teorías sobre la pintura



429. Marcel Duchamp, *La casada* (1912). Philadelphia Museum of Art. El lenguaje formal es todavía "cubista" pero se ha representado más bien el interior de un cuerpo femenino con una curiosa mezcla de elementos orgánicos y utensilios técnicos.

como ciencia, pese a que el título de su obra pareciera caricaturizar tanto al arte académico como a esa especie de escuela cubista oficiosa que había surgido a la sombra de Picasso y Braque.

Lo que Duchamp buscaba en realidad era una forma esencial, más allá de las apariencias: el verano de 1912 lo pasó en Munich y allí hizo algunos lienzos y dibujos que anuncian *El gran vidrio*. Lenzos como *El paso de la virgen a casada* o la



430. Vista del estudio neoyorquino de Marcel Duchamp en una fotografía de hacia 1917-1918. A la izquierda se aprecia una versión de la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913) y delante se encuentra la percha clavada en el suelo conocida con el nombre de *Trébuchet* (1917).



431. Marcel Duchamp, *Fuente* (1917). Foto de Alfred Stieglitz.

Durante la Primera Guerra Mundial, Marcel Duchamp se instaló en Nueva York, que era entonces una ciudad con poca tradición cultural y bastante ajena a los debates de la vanguardia artística europea. Pero Duchamp era muy conocido allí gracias a su cuadro *Desnudo bajando una escalera*, que había sido expuesto, con gran éxito de escándalo, en la famosa "Armory Show" de 1913. La presencia en Nueva York de este y de otros artistas europeos contribuyó a que se aglutinara un pequeño núcleo de creadores inconformistas. De ellos surgió la "Sociedad de Artistas Independientes" cuya finalidad principal sería organizar exposiciones en las que no se excluiría a nadie ni se darían premios.

Duchamp envió a la primera de esas exposiciones (1917) un urinario masculino. Iba firmado por una tal "R. Mutt" y llevaba el título de *Fuente*. Algunos de sus compañeros "vanguardistas" vieron aquello como una provocación, y la obra, contraviniendo los estatutos, no fue admitida. Duchamp, que estaba en el comité organizador, presentó su dimisión. Este incidente fue bien aprovechado por la facción dadaísta neoyorquina, la cual aireó las virtudes de la obra de R. Mutt, la estrechez de miras de algunos sectores artísticos de la ciudad, y dio las claves para entender el sentido que Duchamp otorgaba inicialmente a este ready-made.

El urinario se presentaba intacto, pero al girarlo cuarenta y cinco grados, y al darle un título, adquiriría valores completamente inesperados. Veían en él una limpia belleza (se le ha comparado con algunas esculturas de Brancusi), además de curiosas alusiones figurativas ("como un Buda o una Madonna", dijeron en un artículo). Pero también era un objeto conectado con la temática amorosa de *El gran vidrio*. Todo el mundo admite hoy que esta *Fuente* fue uno de los gestos más radicales de la historia del arte universal. Nada, después de esto, volvió a ser igual.

432. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919). Colección particular. La reproducción popular de la célebre *Gioconda* de Leonardo da Vinci con bigotes y perilla. Las letras de la parte inferior, leídas deprisa en francés, significan: "Ella tiene calor en el culo".

Casada [429] implican un paso adelante, pues no representan, como en el cubismo futurista, la reducción geométrica de un movimiento visto desde fuera, sino desde el interior mismo del cuerpo. El artista intentó, según sus propias declaraciones, una "yuxtaposición de elementos mecánicos y formas viscerales". La pintura perforaba así el asunto pintado, lo hacía cada vez más transparente, de modo que parece natural el abandono inmediato del lienzo por parte de Duchamp para emprender la sorprendente aventura de *El gran vidrio*.

Los "ready-mades"

La aportación más importante de Duchamp al arte del siglo xx se produjo gracias a una actitud selectiva ante los objetos del mundo circundante. Parece que la primera intención era agresiva y desmitificadora: se elegía un utensilio y tras darle un título nuevo se descontextualizaba convirtiéndolo en obra de arte. Lo importante era la decisión voluntaria de su "inventor". Duchamp llamó a estas obras "ready-mades" ("ya hechas"), un nombre equívoco, pues oculta el importante trabajo intelectual y poético que implica esta operación. El pri-



delante,
cubismo
ra de un
no desde
l artista
aciones,
s mecá-
pintura
lo hacía
odo que
liato del
empren-
El gran

ante de
produjo
los obje-
e que la
esmitifi-
as darle
iba con-
portante
ventor".
-mades"
o, pues
actual y
. El pri-

mero de ellos fue la *Rueda de bicicleta sobre un taburete* [430]: aquí hay un estupendo ensamblaje plástico de dos piezas aparentemente dispares, pero no existió un gran hallazgo literario o conceptual, equivalente al que sí encontramos en otros ejemplos, como el ready-made titulado *L.H.O.O.Q.* [432].

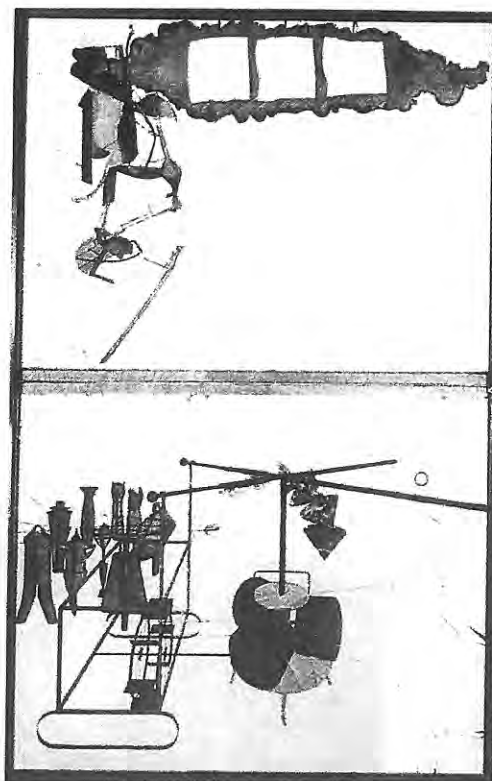
Duchamp lo hizo en París el año 1919 colocando bigotes y perilla a una pequeña reproducción de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci. Se diría que éste es un atentado contra el símbolo del arte tradicional y sublime por excelencia, pero puede que la pequeña modificación visual aluda también a su deseo de unificar los contrarios, en este caso el sexo masculino y el femenino. Las letras del título, leídas en francés, contienen una aparente broma grosera. Ahora bien, conociendo otras constantes de la obra duchampiana, lo más razonable es que veamos aquí otra alusión a su concepto de lo "infrafino", con la tácita implicación de la temperatura y el olor.

Estas y otras cosas estaban presentes en el más famoso de todos los ready-mades de Duchamp: *La fuente* [431]. Muy importante en este caso es el hecho de que no hubiera modificación alguna del objeto, ni tampoco ensamblaje de elementos dispares. Es obvio que Duchamp aspiraba a desmitificar el comportamiento artístico con provocaciones humorísticas, pero también quería reivindicar la belleza perfecta del objeto industrial.

De *El gran vidrio a Étant donnés*

La elaboración de los ready-mades más importantes, entre 1913 y principios de los años veinte, coincidió con las especulaciones y trabajos de su gran obra sobre cristal titulada *La casada desnudada por sus solteros, incluso* (1913-1923; acabada en 1936) [433], también conocida como *El gran vidrio*. La temática amorosa de este trabajo es la misma que impregna casi toda su actividad ulterior, incluyendo experiencias ópticas, cinematográficas, dibujos y construcciones variadas.

Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial todo el mundo pensaba que Duchamp había abandonado la actividad artística y que vivía dedicado a su única



433. Marcel Duchamp, *El gran vidrio* (1913-1936). Philadelphia Museum of Art.

A partir de 1912 Marcel Duchamp consagró todas sus energías creativas a una obra de grandes dimensiones a la cual titularía luego *La casada desnudada por sus solteros, incluso*. El soporte material lo constituyeron dos paneles simétricos de vidrio consagrados al universo masculino (debajo) y al femenino (cuadrado superior). No fue un trabajo improvisado, pues Duchamp elaboró muchas notas e hizo múltiples dibujos preparatorios, además de algunos ensayos fragmentarios sobre cristal.

El resultado tiene una gran complejidad iconográfica. Los solteros están aludidos mediante varios procesos físico-químicos y mecanismos estrafalarios: una parte de los mismos representa a la "molienda de chocolate", eternamente repetitiva, una clara referencia masturbatoria; en el mismo panel hay otro complicado aparato que produce, destila y canaliza un gas "amoroso" que tiene su destino final en el cuerpo de la novia, suspendido en la parte más elevada.

Duchamp se sirvió de los colores al óleo tradicionales y dibujó los contornos con hilo de plomo que pegó cuidadosamente a la tersa y frágil superficie del cristal. También fijó (en las cribas cónicas del panel inferior) el polvo que se había depositado accidentalmente en un largo periodo de inactividad. La obra avanzó lentamente entre 1913 y 1923 mientras Duchamp elaboraba sus más conocidos ready-mades. Ese último año abandonó *El gran vidrio*, dejando sin resolver muchos de los problemas argumentales que había planteado en sus anotaciones. ¿Cómo se solucionaba, finalmente, el difícil contacto entre los solteros y la novia? Una rotura accidental le dio la solución: las grietas poseían una admirable simetría estableciendo comunicaciones permanentes entre los personajes de los cuadrados inferior y superior. Duchamp decidió que el azar había terminado su trabajo.

434. Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966). Philadelphia Museum of Art. Lo que ve el mirón: una mujer tendida sobre unas ramas secas. Se trata de una ambigua invitación al amor que sintetiza y hace explícito el sentido de toda la obra de Duchamp.



gran pasión: el ajedrez. Pero entre 1946 y 1966 estuvo trabajando en secreto en una obra enigmática y de gran impacto que retomaba todos los grandes asuntos de su vida. La tituló utilizando una vieja nota referida al *Gran vidrio*, lo cual evidencia el parentesco temático entre ambos trabajos: *Dados: 1º la cascada, 2º el gas de luz*. Duchamp, en realidad, hizo aquí una versión “hiperrealista” de lo que había representado de modo esquemático sobre el cristal muchos años antes. Se trata de un complejo montaje situado al fondo de una habitación en el Museo de Filadelfia. El espectador sólo percibe al principio un viejo portalón [435] (Duchamp lo



435. Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966). Philadelphia Museum of Art. Portalón “español” de toda la instalación. El espectador debe mirar por unos agujeritos practicados a la altura aproximada de sus ojos.

adquirió en los alrededores de Cadaqués, donde solía veranear), pero si siente curiosidad y mira a través de unos orificios que encontrará a la altura de su rostro, percibirá algo sorprendente [434]: una figura femenina desnuda, arrojada en un lecho de ramas secas, sostiene con su mano izquierda una lámpara de gas; al fondo, en un paisaje montañoso muy realista, se percibe la caída de una cascada de agua.

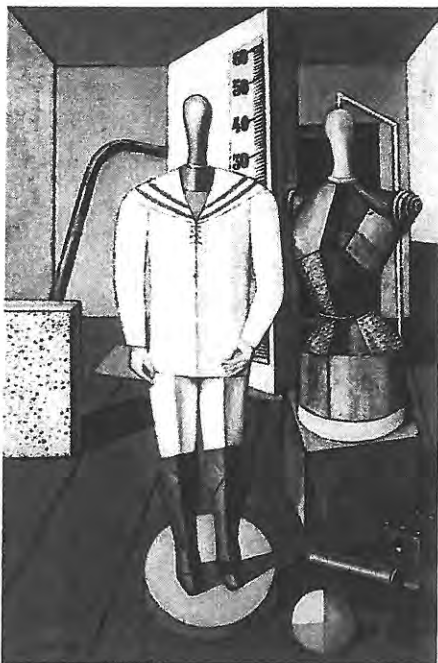
Duchamp demostró una vez más su gran capacidad para el trabajo artesanal logrando una sensación de realidad que supera a la de los estereoscopios, en los que sin duda se inspiró. Pero, como sucedió siempre con todas sus obras, es más importante su aportación conceptual: una puerta cerrada separa al *voyeur* del objeto de su pasión; la novia es accesible a la mirada (el muro es “transparente”) pero no se puede poseer. Lo que en *El gran vidrio* se mostraba verticalmente (los solteros debajo y la novia en el panel superior) tiene aquí una disposición horizontal. El espectador es ahora un auténtico “molde soltero”, forma parte (viva) de la obra.

8. ALGUNOS "REALISMOS"

La otra cara de las vanguardias

La historia de las vanguardias constituye, como estamos viendo, uno de los episodios más intensos de toda la historia del arte universal. Pero el siglo xx ha producido también otro tipo de obras, menos revolucionarias (por lo menos en apariencia), pero no por eso carentes de interés. Junto a los artistas rupturistas ha habido otros más apegados a las maneras tradicionales de ver y de representar el mundo. Debe tenerse en cuenta que todas las manifestaciones de las vanguardias históricas se dieron enfrentadas a un contexto cultural en el que predominaban, casi sin excepción, mentalidades artísticas conservadoras. Así pues, en la práctica, el arte "revolucionario" convivió con otro más próximo al que muchos espectadores ingenuos podrían calificar de realista.

En este asunto se entremezclan los factores puramente estéticos con algunos condicionantes económicos y políticos. De naturaleza puramente artística o intelectual fueron movimientos como el de la "pintura metafísica", que surgió en Italia antes de la Primera Guerra Mundial apoyándose en la siempre viva tradición del arte clásico. Pero Giorgio de Chirico, su principal impulsor, fue mucho más vanguardista de lo que él mismo creía, y de ahí la atención que prestaron a su obra algunos dadaístas y casi todos los surrealistas. También se podrían inscribir en esta reivindicación del clasicismo mediterráneo otros fenómenos artísticos muy diferentes, como el "noucentisme" catalán y el posterior "novecentismo" italiano. La pintura metafísica ejerció cierta influencia en el "precisionismo" norteamericano: en efecto, aunque los artistas de esta tendencia quisieron ser fieles al paisaje industrial de su país, y heredaron los asuntos maquinistas de Picabia y Duchamp, se enfrentaron a los temas con un distan-

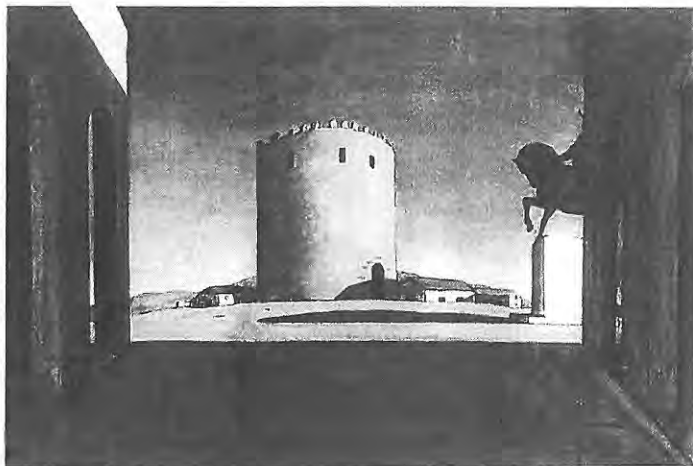


436. Carlo Carrá, *Madre e hijo* (1917). Pinacoteca Brera, Milán. Los maniqués y el entarimado de los escenarios teatrales fueron una obsesión para los seguidores de la pintura metafísica.

ciamiento tal que provocaron en los espectadores sentimientos melancólicos parecidos a los de algunos cuadros de Chirico.

A mitad de camino entre las consideraciones estéticas y las exigencias de la eco-

437. Giorgio de Chirico, *La torre rosa* (1913). Solomon R. Guggenheim Foundation, Venecia. La calle desierta, un trozo de monumento y las sombras alargadas: he aquí algunos rasgos constantes de la pintura metafísica.



nomía estarían las manifestaciones pictóricas y escultóricas del “*art déco*”: se trató en realidad de una forma de arte comercial que hacía vendibles ciertos recursos de la vanguardia cubista, los cuales eran utilizados solamente para estilizar muchas figuras tradicionales.

Pero la pervivencia de algunas formas de arte “realista” en plena época de las vanguardias no puede deslindarse de las consideraciones políticas. Ningún estado de la época vio con buenos ojos el arte revolucionario. Si exceptuamos el breve periodo de la revolución rusa comprendido entre 1917 y 1925, y a la República Española durante la Guerra Civil, todos los gobiernos de entreguerras, totalitarios o no, apoyaron lenguajes artísticos conservadores. Esto fue particularmente notable en aquellos casos en que la concentración de todo el poder económico y cultural en manos del estado hizo inviable la supervivencia de otras prácticas artísticas que no fueran las

438. Giorgio de Chirico, *El enigma de un día* (1914). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Otras características de Chirico: las chimeneas (con aspecto de grandiosas columnas) y la tapia cerrando la línea del horizonte. Este cuadro perteneció a André Breton y fue muy apreciado por los surrealistas.



oficiales. Por eso destacan de un modo tan intenso el llamado “realismo socialista” en la Unión Soviética, el arte del fascismo italiano, el del nacional-socialismo alemán y el muralismo épico del México revolucionario.

La pintura metafísica

Giorgio de Chirico nació en 1888, en Grecia, en el seno de una familia italiana. Esta vinculación originaria con los dos países que forjaron el arte clásico se complementó con su educación alemana: en Munich, desde 1906, sufrió la influencia de pintores simbolistas (Böcklin, Max Klinger), y de filósofos como Nietzsche y Schopenhauer. A todos estos ingredientes hay que sumar su estancia en París, entre 1911 y 1915, donde conoció a Apollinaire y a muchos artistas de vanguardia.

El resultado de todo ello fue una pintura figurativa, de inspiración clásica, que no renunciaba a la perspectiva renacentista. Sus espacios eran arquitectónicos, con una clara preferencia por las plazas “italianas”. Pero en estos cuadros, las sombras alargadas de los objetos y la desértica soledad de los inmensos espacios vacíos, sugerían una tristeza infinita. Giorgio de Chirico visualizó como nadie la sensación de lánguido extrañamiento. Títulos como *La torre rosa* [437] o *El enigma de un día* [438] indican que el artista era consciente del efecto que conseguía.

Chirico se trasladó a Ferrara en 1915 y allí formó la llamada “Escuela Metafísica” en compañía del antiguo futurista Carlo Carrá. Este último hizo cuadros como el titulado *Madre e hijo* [436]; puede observarse que, aunque los objetos representados sean similares a los que aparecen en ciertos cuadros de Chirico, hay en la obra de Carrá una menor carga emotiva, indicando con ello su mayor alejamiento del sentimentalismo simbolista.

Pintura y fotografía: el precisionismo

La vanguardia artística se introdujo con dificultades en los Estados Unidos. Existió, ya lo hemos visto, un importante grupo dadaísta en Nueva York, y de allí irradió la influencia del arte maquinista de Pica-bia y Duchamp. Éste fue uno de los ingre-

modo tan
alista” en
cubismo ita-
alemán y
evolucio-

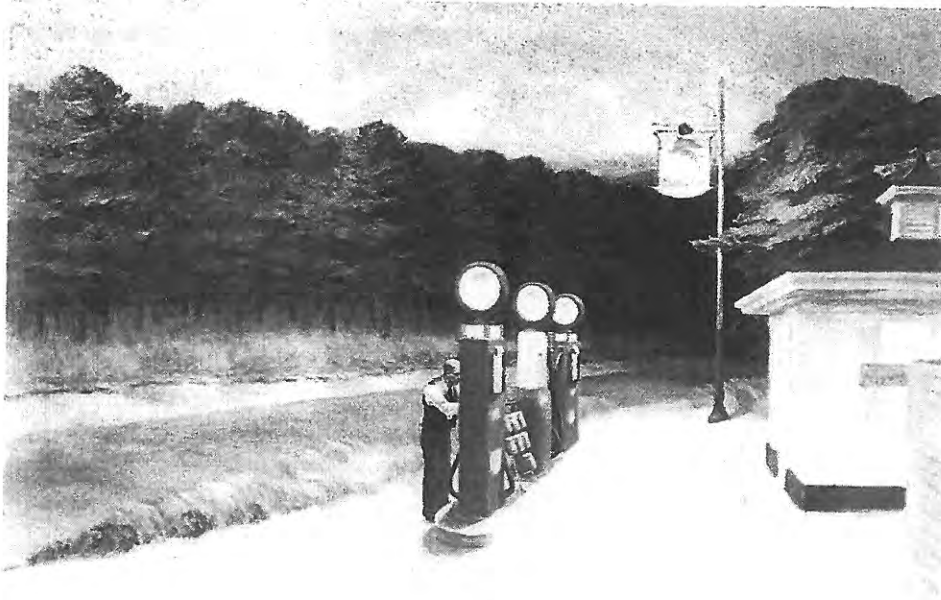
1888, en
italiana.
dos paí-
comple-
ana: en
encia de
ax Klin-
y Scho-
ntes hay
tre 1911
aire y a

una pin-
ica, que
centista.
con una
lianas”.
alarga-
edad de
rían una
o visua-
inguido
re rosa
indican
cto que

1915 y
física”
Carlo
como el
obser-
esenta-
cen en
la obra
a, indi-
nto del

mo

jo con
Exis-
grupo
rradió
Pica-
ingre-



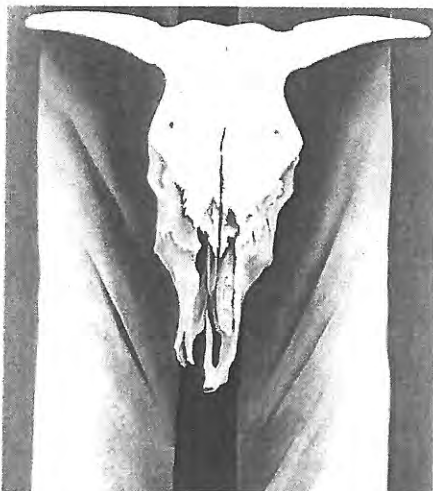
440. Edward Hopper, *Gasolina* (1940). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Con una gran sabiduría pictórica, este artista supo transmitirnos sensaciones poéticas del paisaje americano parecidas a las logradas por Chirico con las plazas italianas.

dientes que influyeron en la estética del llamado “precisionismo”, una especie de movimiento difuso, sin manifiestos ni programas explícitos, pero que se puede reconocer en la obra de varios creadores del periodo de entreguerras. Artistas como Charles Demuth (1883-1935) [441], Joseph Stella (1877-1946), Georgia O’Keeffe (nacida en 1887) [439], Charles Sheeler (1883-1965) y otros coincidieron en practicar un tipo de pintura figurativa, de con-

tornos bien definidos, muy exacta en cuanto a la técnica. En vez de fijarse en la naturaleza salvaje de muchos paisajes norteamericanos, se deleitaron representando silos, fábricas, depósitos de agua, rasca-cielos y máquinas diversas. Al hacer esto no sólo enlazaban con algunos sectores de la vanguardia sino que acentuaban su fide-

441. Charles Demuth, *Edificios Abstracción-Lancaster* (1931). Detroit Institute of Arts. Contornos muy nítidos en esta vista de ciudad típicamente americana: el “realismo” no era incompatible con la vanguardia.

439. Georgia O’Keeffe, *Cráneo de vaca* (1931). Metropolitan Museum, Nueva York. Un motivo similar al que tantas veces pintara Picasso se convierte aquí en un ambiguo símbolo femenino, lo cual era frecuente en la obra de esta extraordinaria pintora.





442. José Clemente Orozco, *Zapatistas* (1931). Museo de Arte Moderno, Nueva York. El estilo de Orozco era más desgarrado y expresionista que el de sus otros colegas mexicanos.

alidad realista hacia el “paisaje” de Estados Unidos, un país que afirmaba en el mundo su inmenso poderío industrial y la fuerza emergente de sus grandiosas estructuras arquitectónicas.

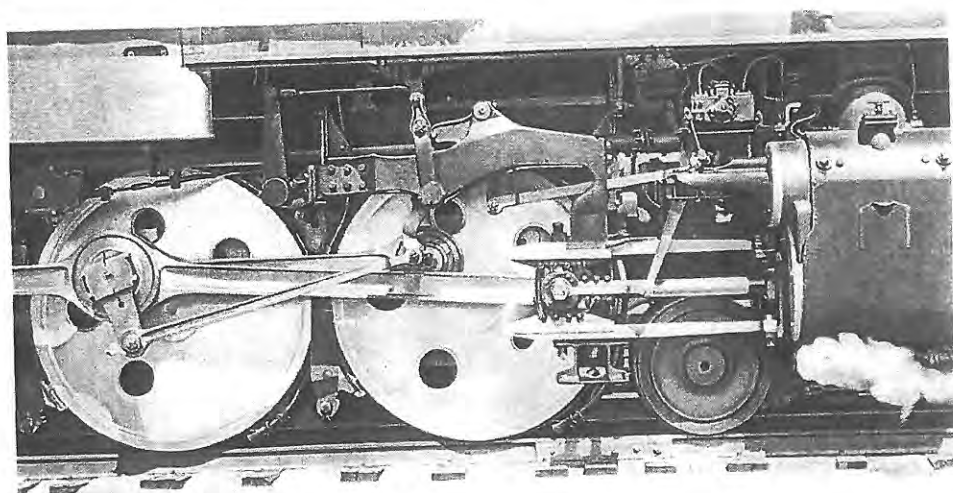
No es extraño que se inspiraran en la fotografía, el arte “mecánico” y “objetivo” por excelencia. La *Locomotora* de Charles Scheeler, por ejemplo, fue pintada en 1939 [443], poco después de haber hecho la foto que le sirvió de inspiración. Ambas representaciones tienen su propia autonomía aunque es obvio que, desde el punto de vista creativo, resultan interdependientes. El vacío humano de muchas obras precisionistas hace que parezcan a veces como una rama americana y mecanizada de la pintura metafísica italiana.

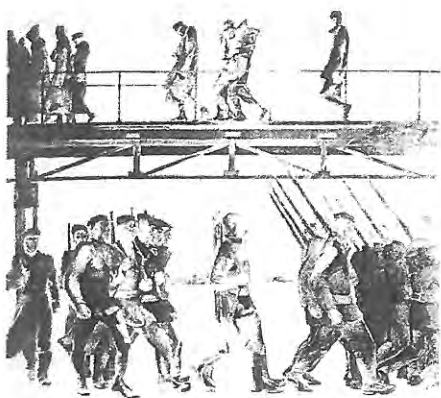
El muralismo mexicano

México conoció la primera revolución popular del siglo xx, adelantándose a la soviética. Aunque la situación fue muy diferente en ambos países, se dieron en los años veinte y treinta algunas interesantes coincidencias. El estado mexicano adoptó una ideología oficial obrerista y anticolonialista sin impedir a la vez la propiedad privada ni el desarrollo capitalista. Lo más importante es que estas contradicciones no impidieron el desarrollo de un arte público grandioso que expresaba muy enfáticamente los ideales de la Revolución. Se suponía que la pintura debía inspirar un pensamiento liberador para los desheredados, y de ahí la necesidad de que éstos comprendieran fácilmente lo que se les quería transmitir.

Diversas instituciones promovieron, pues, la decoración con enormes pinturas murales de muchos edificios oficiales. En estos trabajos destacaron las obras de intensa figuración expresionista realizadas por José Clemente Orozco (1883-1949) [442], David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Diego Rivera (1886-1957). Este último fue el más importante de todos ellos. En 1907 se vino a Europa y aquí asimiló la lección del cubismo. Al igual que otros artistas de la época, acusó el impacto de la “vuelta al orden” que, en el caso de Rivera, se produjo estudiando los frescos del Renacimiento italiano. Esto le sirvió para una etapa completamente nueva de su arte que se inició en 1921 cuando, al regresar a México, decidió adoptar un lenguaje figurativo estilizado. La fusión entre su pasado cubista y la lección italiana se nota

443. Charles Scheeler, *Locomotora* (1939). Smith College Museum of Art, Northampton. El hiperrealismo de esta obra no se explica sólo por su evidente inspiración fotográfica sino por el deseo de exhibir la poderosa belleza “abstracta” de la máquina.





444. Alexandre Deineka, *La defensa de Petrogrado* (1928). Museo Central de las Fuerzas Armadas, Moscú. El color azulado (frío) subraya el dramatismo de la acción bélica. También hay una simplificación geométrica cercana a las vanguardias.

en sus obras más famosas, como las que decoran la escalera principal del Palacio Nacional de México [445]. Su estilo maduro puede apreciarse en obras como *Repartiendo armas* [446], un fresco pintado en la Secretaría de Instrucción Pública de la capital mexicana. La líder proletaria, erguida en el centro, es su propia mujer, la excelente pintora Frida Kahlo (1910-1954): la composición ordenada y la estabilidad maciza de los personajes acentúan la sensación de fuerte sinceridad. El muralismo mexicano tendió puentes entre la vanguardia y el arte popular, borrando las fronteras que separan habitualmente al creador del ideólogo político.

El realismo socialista

A mediados de los años veinte, con la consolidación del nuevo estado soviético, cambió la orientación estética oficial. A la eclosión experimental del constructivismo le sucedió un arte figurativo, de origen académico, aunque muy alejado de la temática mitológica o religiosa tradicional. El coleccionismo privado desapareció y todo el poder económico-cultural recayó ahora en los consejos de las fábricas, comisariados del Partido Comunista e instancias gubernamentales varias. Se promovió entonces un arte público que exaltaba las conquistas de la clase trabajadora, los logros del Partido Comunista y los éxitos militares del ejército rojo.

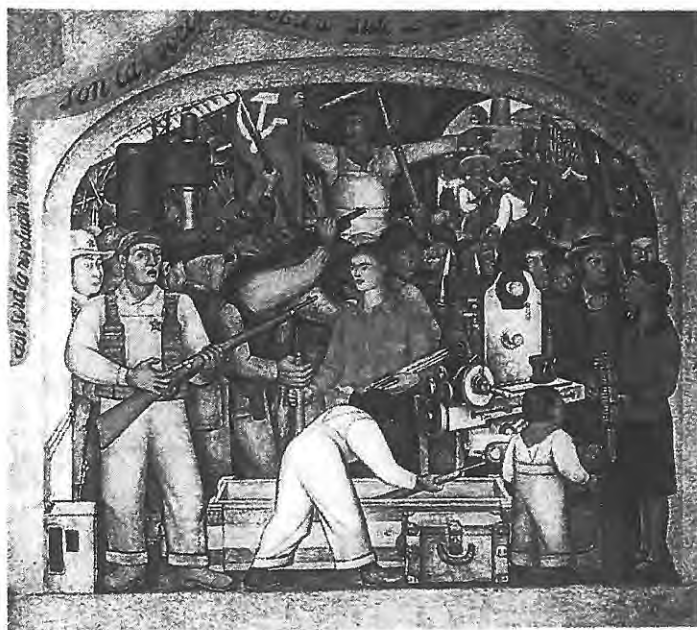
Este es el caso del cuadro de Alexandre Deineka (1899-1969) *La defensa de*



Petrogrado [444]. El artista dijo que había utilizado como modelos algunos individuos que vivieron aquellos sucesos, pero este pretendido realismo no oculta una notable simplificación geométrica que demuestra la influencia latente de las vanguardias. Este cuadro, como tantos otros del momento, se concibió como la narración de un heroísmo colectivo: los hombres y mujeres de la parte inferior avanzan decididos hacia la lucha, pero no son dioses sino seres sufrientes como lo evidencian los heridos, en dirección contraria, que vemos sobre el puente. Algunos artistas del realismo socialista influyeron mucho en otros colegas posteriores de Europa occidental comprometidos con los ideales socialistas y comunistas.

445. Diego Rivera, mural en la escalera del Palacio Nacional de México (1929-1935). La compleja historia de México, vista desde la óptica revolucionaria del autor, en un fresco grandioso, equiparable por su amplitud y calidad al *Juicio final* de Miguel Ángel.

446. Diego Rivera, *Repartiendo armas* (1928). Fresco en la Secretaría de Instrucción Pública, México. Rivera aunó el optimismo del progreso técnico-mecánico con la esperanza en el triunfo armado del proletariado.



9. EL SURREALISMO

Del automatismo a la revolución

El primer manifiesto del surrealismo, publicado en 1924, lo definía de la siguiente manera: "Puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, bien verbalmente o por escrito, la verdadera función del pensamiento. Dictado verdadero en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral". Ya se adivina ahí que no es una tendencia artística en sentido estricto sino un complejo movi-

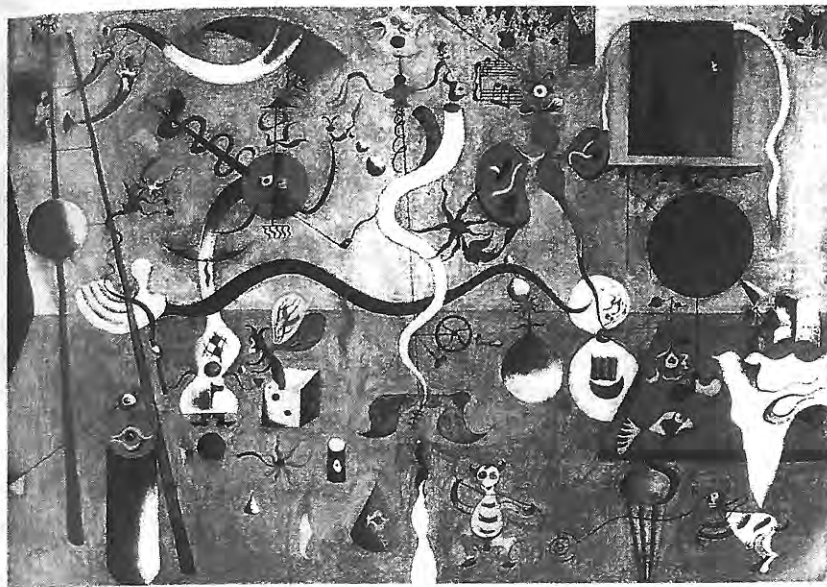
447. Joan Miró, *Mesa con guante* (1921). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Esta especie de cubismo decorativo, heredero de Juan Gris, no disimula la incongruencia "presurrealista" de los objetos agrupados sobre la mesa.



miento revolucionario que aspiró a cambiar la vida, a transformar las relaciones del ser humano consigo mismo y con los demás.

El surrealismo fue "lanzado" en París por un pequeño grupo de escritores descontentos con la anarquía y desorientación en que había desembocado el dadaísmo. Su origen está en la revista *Littérature* (1922), de la cual surgirían las energías capaces de dar vida a *La Révolution Surréaliste* (1924), su primer órgano "oficial". Siguiendo la dinámica de esta publicación, otras revistas aparecieron en los años sucesivos dando cauce a una producción teórica y literaria realmente impresionante. Puede decirse que el surrealismo es el movimiento más autoconsciente de todas las vanguardias históricas, el que más preocupación tuvo por explicar las razones de su postura ética y de sus elecciones estéticas. Como no podía dejar de ocurrir, hubo muchas diferencias entre los integrantes del movimiento, además de disidencias y aproximaciones coyunturales. También se detecta una clara evolución global.

Entre las premisas iniciales estaba el deseo de afirmar lo negado por la moral convencional, de buscar un punto de encuentro entre lo racional y lo irracional. En la búsqueda de una conciencia superior descubrieron el papel liberador del erotismo, y de ahí las encuestas sobre el amor y el deseo que figuran en las revistas surrealistas. Como modo de hallar esa verdad al margen de la razón convencional, practicaron la "escritura automática": sin control racional ni ideas preconcebidas, en un estado semihipnótico, escribían incansablemente haciendo aflorar asociaciones insólitas, de gran hermosura. En esto quisieron seguir el ejemplo de Lautréamont, de quien es la frase "bello como el encuen-



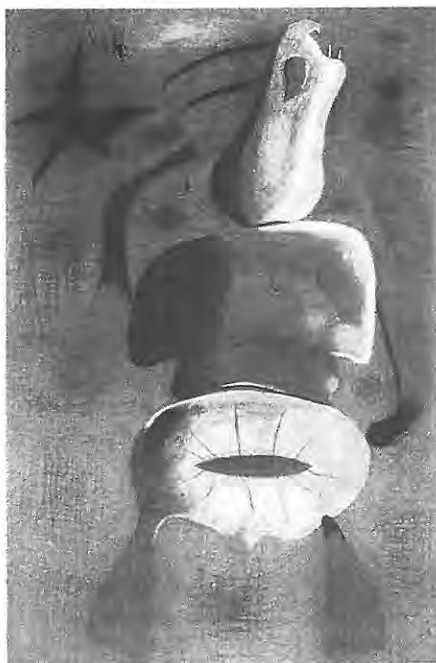
Pintado el mismo año en que apareció el *Primer manifiesto del surrealismo*, este cuadro es uno de los primeros adscribibles conscientemente al movimiento capitaneado por André Breton. Aquí están ya presentes, desde luego, asuntos claves del surrealismo, como el automatismo poético, la ingravidez espacial y las imágenes múltiples. Veamos cómo explicó su génesis y significado el propio Miró, muchos años después: "Intenté plasmar las alucinaciones que me producía el hambre que pasaba. No es que pintara lo que veía en sueños sino que el hambre me provocaba una especie de trance parecido al que experimentan los orientales. Entonces realizaba dibujos preparatorios del plan general de la

obra, para saber en qué sitio debía colocar cada cosa. Después de haber meditado mucho lo que me proponía hacer comencé a pintar y sobre la marcha introducía todos los cambios que creía convenientes. Reconozco que *El Bosco* me interesaba mucho, pero yo no pensaba en él cuando trabajaba en *El carnaval*. En la tela aparecen ya elementos que se repetirán después en otras obras: la escalera que es la de la huida y evasión, pero también la de la elevación, los animales y sobre todo los insectos, que siempre me han interesado mucho. La esfera oscura que aparece a la derecha es una representación del globo terráqueo, pues entonces me obsesionaba ya una idea: "¡Tengo que conquistar el mundo!"; el gato, que lo tenía siempre junto a mí cuando pintaba. El triángulo negro que aparece en la ventana representa la Torre Eiffel. Trataba de profundizar el lado mágico de las cosas".

Es muy perceptible aquí el contraste entre la apariencia ortogonal (euclídana) de la habitación y la indeterminación filiforme de los seres que pueblan ese espacio. Se diría que el delirio necesita para expresarse la apoyatura de la razón.

tro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas". El problema era cómo trasladar estas prácticas a las artes plásticas: hubo dibujos "automáticos", pero existían muchos grandes artistas, amados por los surrealistas, que pintaban o esculpían controlando su razón. No todo el arte surrealista fue, por lo tanto, una adaptación visual de la escritura automática.

Esta contradicción explica, en parte, la segunda fase del surrealismo, que se inició hacia 1929. Por esas fechas se incorporó Salvador Dalí al movimiento. Lo que ahora pretendían era contribuir de manera activa a materializar el sueño revolucionario. También, en el ámbito de la creación, justificaron un control minucioso de las técnicas y de los mecanismos del pensamiento con el fin de hacer realidad una poderosa visión interior. Esta segunda fase está marcada por la revista



449. Joan Miró, *Mujer* (1934). Colección particular, Nueva York. Este ser extraño, con cabeza esqueletizada de animal y un sexo-útero gigantesco, encarna los temores y anhelos surrealistas frente a la mujer.

Le surréalisme au service de la révolution y alumbró una importante floración de arte surrealista figurativo. La Segunda Guerra Mundial dispersó a los miembros de este movimiento, pero su influencia continuó. Nadie niega hoy que el surrealismo ha sido uno de los episodios más importantes en la historia de la cultura contemporánea.

Joan Miró y Max Ernst

El surrealismo no produjo de un modo inmediato una nueva manera de pintar, pero sí condicionó la evolución de quienes se vincularon a este movimiento. Un caso ejemplar de esta confluencia es el de Joan Miró (1893-1983), que se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (su ciudad natal) antes de experimentar la influencia de Picasso. De 1921 data *Mesa con guante* [447], un ejemplo de cómo reinterpreto Miró, inicialmente, los principios del cubismo sintético. La obra es muy decorativa, pero hay algo de incongruente sentido del humor en esa agregación de objetos heterogéneos. Esta direc-

450. Max Ernst, *Elefante de las Célebes* (1921). Tate Gallery, Londres. El cuadro se compone agregando elementos aparentemente incompatibles: gran tinaja africana, tubo de chimenea, cráneo de buey, etc.



451. Max Ernst, página de su novela *Una semana de bondad* (1934). Recortando y pegando viejas xilografías decimonónicas consiguió unos resultados perturbadores, de intensa fuerza poética.

ción "fantástica" será explorada sistemáticamente por el artista, que alcanzó una figuración plagada de elementos oníricos antes de que se publicara el primer manifiesto del surrealismo.

Su vinculación formal al grupo de Breton reforzó el atrevimiento de su obra madura. En *El carnaval de Arlequín* (1924) [448] se encuentran las bases de muchas pinturas surrealistas. Otras obras posteriores como *Mujer* [449], evidencian lo radical que fue su evolución. Aquí ha desaparecido ya la descomposición cubista de los planos y toda referencia espacial. La noche, el momento del sueño, fue su tema preferido: de la oscuridad emergen estrellas, pavorosos seres femeninos, lunas y otros símbolos inconscientes. Miró recurrió al dibujo infantil y a los enigmáticos pictogramas del neolítico para fecundar una obra que es agresiva y desgarrada pero también entrañablemente poética. Este artista catalán representa, mejor que ningún otro, esa aspiración del surrealismo inicial a que el cuadro sea la poderosa manifestación visual de un dictado no racional emanado del inconsciente.

Una de las técnicas surrealistas más significativas fue el "frotamiento": colocando un papel o un lienzo sobre alguna superficie con relieve (ramas, maderas, etc.), y frotándolo con un lápiz, se obtenía una trasposición visual relativamente azarosa del objeto en cuestión. La imagen final podía ser retocada o completada de muchos modos por el artista. No se trataba de la pura recuperación del azar, pues la ejecución implicaba un plan relativamente preconcebido y una predisposición a recuperar como significativa la representación impredecible que resultase de ese frotamiento. El inventor de esta técnica fue Max Ernst (1891-1976), un artista alemán que había formado parte del dadaísmo en Colonia; desde 1922, ya en París, contribuyó decisivamente a preparar la transición hacia el surrealismo. Un cuadro como *Elefante de las Célebes* [450] parece anticiparse, en efecto, a las obras más características de Dalí o de Magritte: yuxtaponiendo ingredientes heterogéneos consiguió un efecto de extrañeza sorprendente, una "nueva realidad". Ernst adoptó aquí las sombras alargadas de Giorgio de Chirico, estimulando también con esto a otros futuros pintores surrealistas.

En 1934 publicó su "novela" *Una semana de bondad*; en realidad, carecía de texto y constaba de un conjunto de imágenes recortadas de viejos álbumes y novelones decimonónicos [451]. La mezcla de ingredientes figurativos y la ausencia de un argumento literario sumerge al espectador en un universo onírico irreal y fascinante. El erotismo tortuoso que impregna casi todos estos grabados enlazaba bien con la exaltación surrealista del "amor loco".

Tanguy y la materialización de los sueños

Las características de la obra de Yves Tanguy (1900-1955) testimonian la aspiración surrealista a mostrar universos desconocidos pero verosímiles, gracias al arte ilusionista de la pintura. Su vocación se manifestó súbitamente en 1923 cuando vio por casualidad un cuadro de Giorgio de Chirico. Se lanzó entonces a una intensa exploración interior que le permitió enlazar muy bien con los surrealistas, a los cuales se unió en 1925. Fueron ellos los que

le estimularon a desarrollar un estilo personal que empezó a manifestarse en 1926 con obras como *La tormenta*. Al mirar esta pintura no sabemos dónde nos encontramos: extraños signos filiformes (algas, meteoritos perezosos...) flotan en un espacio subacuático o tal vez perteneciente a algún imaginario universo sideral. Tanguy mantuvo siempre este carácter onírico. En cuadros posteriores, como *La extinción de las especies II* [452], presenta objetos más macizos y nítidos, con sombras alargadas que se proyectan en un plano de base aparentemente blando y de extensión indefinida. No sabríamos decir qué son esos seres pintados pero nadie se atrevería a negar su existencia material. De hecho, escultores posteriores como Isamu Noguchi hicieron en mármol formas tridimensionales muy similares a las que pintó Tanguy. En cualquier caso, estas obras nos muestran el paso desde el automatismo hasta la construcción de la imagen surreal, en sintonía con la evolución misma del movimiento al que Tanguy perteneció.

452. Yves Tanguy, *La extinción de las especies II* (1938). Colección particular, Nueva York. En un espacio infinito se apoyan objetos irreconocibles, con sombras alargadas. Los ecos de la pintura metafísica seguían notándose en Tanguy.



453. Salvador Dalí, *El gran masturbador* (1929). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Durante el verano de 1929 Dalí recibió en Cadaqués la visita de algunos ilustres representantes del movimiento surrealista. Entre ellos estaba Gala, que acompañaba a su marido de entonces, el poeta Paul Éluard. Aquella mujer despertó una intensa y súbita pasión en el joven pintor, a la cual correspondió ella tomándolo bajo su "protección" y facilitando su introducción en el núcleo parisino del surrealismo. Gala habría de ser para Dalí su gran amor, pero también una eficaz secretaria y asesora, tanto en los grandes dilemas intelectuales y morales del momento, como en las minucias prácticas de la vida.

Tras un breve idilio, ella regresó a París dejando solo a Dalí, hasta que volvieron a reunirse en el otoño de aquel mismo año. Durante este intervalo de tiempo pintó *El gran masturbador*. Dalí se representó a sí mismo como un ser blando, casi amebiforme, con los ojos cerrados y una prominente nariz reposando sobre el suelo. Un anzuelo con el sedal roto engancha su cuero cabelludo. ¿Alude a la captura abandonada momentáneamente por su "pescadora"? Los paseos por la playa de ambos amantes son recordados mediante los cantos rodados y conchas marinas que se encuentran sobre la cabeza del artista. Hay otros símbolos de fácil desciframiento en la iconografía daliniana, como el león (las pasiones), o el saltamontes con hormigas en el vientre que alude a la detumescencia implícita en la temática de la obra. Más obvio es el significado de ese rostro femenino, muy *art nouveau*, acercándose a un ente masculino fragmentario que emerge en la parte superior derecha del cuadro. Aquí está ya plenamente desarrollada la poética daliniana de lo duro del entorno (arquitecturas o paisaje natural) frente a lo blando y delicuescente de las figuras, cuyo proceso de transformación (y confusión) conecta con las premisas del "método paranoico-crítico" sobre el cual teorizará el artista muy poco después.



454. Salvador Dalí, *El juego lúgubre* (1929). Colección particular. Con una técnica de miniaturista se ofrece aquí un catálogo sistemático de símbolos eróticos inconscientes.

Salvador Dalí

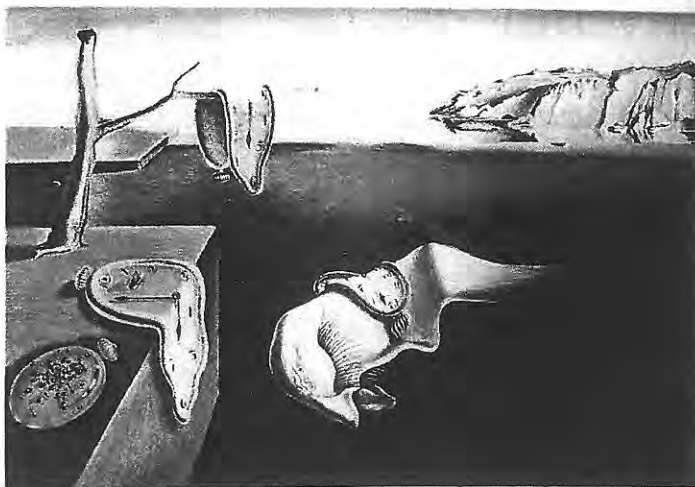
El personaje surrealista por excelencia ha sido, para la imaginación popular, Salvador Dalí (1904-1988). Pero su fama extraordinaria no ha facilitado el conocimiento de sus valores artísticos que continúan enterrados bajo un aluvión de noticias (muchas de ellas emitidas por el propio artista) equívocas y contradictorias. Para entender adecuadamente a Dalí debemos distinguir al menos tres periodos: el primero abarca hasta 1928; el segundo se extiende entre 1929 y 1945; el último comprende las larguísimas décadas de la posguerra. Aunque en todas estas etapas afloran muchas obsesiones comunes, no se puede decir que su talento brillase siempre por igual.

El primer Dalí comprende su infancia y adolescencia en Figueras (su ciudad natal), Madrid y Cadaqués. En esta época asimiló rápidamente las lecciones del postimpresionismo, del cubismo sintético y del surrea-

lismo temprano. Como ejemplo de estas últimas influencias puede verse un cuadro importante como es *La miel es más dulce que la sangre* [455]. También trabó amistad con el poeta Federico García Lorca y con el cineasta Luis Buñuel. Con este último haría unos años después los guiones de las películas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Despuntó en estos años su gran inteligencia crítica, y sus dotes literarias se pusieron de manifiesto mediante sus colaboraciones en algunas revistas catalanas del momento.

En 1929 conoció a Gala, su futura esposa, la cual le introdujo en el círculo surrealista de André Breton. Los cuadros pintados entonces por Dalí causaron un gran impacto en la capital francesa: no se trataba simplemente de recuperar el inconsciente sino de exhibir sistemáticamente la probable dimensión patológica de la propia personalidad como asunto privilegiado del arte. En cuadros como *El juego lúgubre* [454] y *El gran masturbador* [453], o en otros algo más tardíos como *La persistencia de la memoria* [456], jugó con el contraste entre lo duro y lo blando, incluyendo un variadísimo repertorio de símbolos psicoanalíticos. También produjo interesantes objetos “de funcionamiento simbólico”, poemas y otros textos teóricos. En estos últimos definió con aceptable claridad el “método paranoico-crítico”, una de sus más importantes contribuciones a la cultura contemporánea. Fue Dalí, precisamente, uno de los principa-

455. Salvador Dalí, *La miel es más dulce que la sangre* (1927). Paradero desconocido. Los aparatos de origen dadaísta y el tema del burro podrido conviven en esta pintura protosurrealista del joven Dalí.



les responsables de esa evolución hacia una “materialización objetiva” del delirio que caracteriza al surrealismo a partir de 1930.

Se trataba, en la práctica, de que una determinada representación contuviese también otra completamente diferente. Lo que la cámara de cine podía mostrar con el movimiento y el tiempo, aparecía en el espacio del cuadro de modo simultáneo. En su famoso artículo “El asno podrido” (1929) se refería a ello en estos términos: “La obtención de una tal imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico que se ha servido con astucia y habilidad de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., aprovechando para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva”.

456. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria* (1931). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Relojes blandos sobre la cabeza detumesciente del artista como “Gran masturbador”. Todo ello en un marco paisajístico y arquitectónico de gran dureza mineral.

457. Salvador Dalí, *El enigma sin fin* (1938). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Hasta seis imágenes diferentes aisló en esta pintura el propio Dalí. El rostro central podría ser un retrato de García Lorca.



458. René Magritte, *La violación* (1934). Colección particular. La transmutación corporal como técnica para provocar en el espectador una violenta respuesta emocional e intelectual.



Así es como Dalí produjo un buen número de obras memorables como *Alrededores de la ciudad paranoico-crítica* (1936), *El enigma sin fin* [457], etc. Este último título sugiere una enorme posibilidad de asociaciones visuales. Una de ellas es el retrato de un "moro" cuyo rostro guarda bastante similitud con el de García Lorca; el animal con el que se funde podría aludir muy bien al "perro andaluz", otra referencia velada al viejo amigo homosexual de cuya influencia le habría arrancado, en su momento, el nada dudoso Luis Buñuel. Lo

459. Paul Delvaux, *Venus dormida* (1944). Tate Gallery, Londres. En un paisaje clásico conviven fantasías eróticas y macabras, como en un sueño.



cierto es que con este tipo de obras Dalí mostró un modo de pensar que operaba por similitudes insólitas, fusiones y deslizamientos, introduciendo en la alta cultura lo que empezaba a ser normal en toda la publicidad.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Dalí hizo públicas sus simpatías por el catolicismo tradicional y por el régimen franquista. Su fama era enorme, y la cotización de sus obras bastante elevada. Esto le permitió hacer de sí mismo un personaje insólito y caprichoso. A tono con ello iban muchas de sus estrategias comerciales. Desde este punto de vista debe reconocerse que Dalí se anticipó al *pop art* y a ciertos comportamientos artísticos característicos de los años sesenta y setenta. Aunque la obra pictórica de esta etapa no es tan valorada por los especialistas como sus trabajos anteriores, no se le puede negar un elevado interés.

Magritte y Delvaux

La difusión de las revistas surrealistas y el impacto de los viajes a París de muchos intelectuales de todo el mundo, permitieron que el movimiento liderado

460. René Magritte, *La condición humana* (1934). Colección particular, París. Puesto que el lienzo pintado es una continuación fiel de la realidad, ¿habitamos nosotros, los espectadores, el espacio fingido del cuadro?



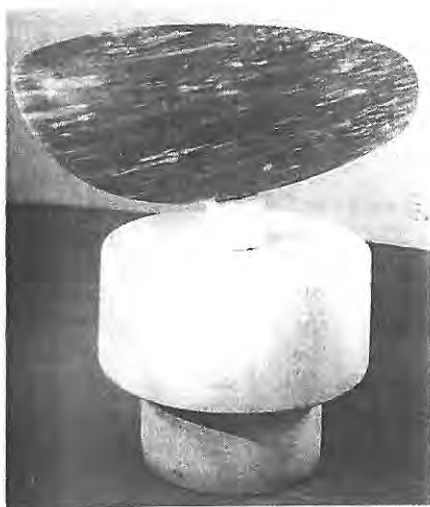
obras Dalí operaba por y deslizaba cultura lo da la publi-

ndial, Dalí or el catoli- gimen fran- a cotización Esto le per- sonaje insón- n ello iban omerciales. reconocerse y a ciertos acterísticos

Aunque la es tan valo- o sus traba-egar un ele-

s surrealis- s a París de o el mundo, to liderado

umana (1934). e el lienzo pin- alidad, ¿habita- acio fingido del



461. Constantin Brancusi, *Pez* (1930). Museo de Arte Moderno, Nueva York. La máxima estilización en un trabajo de excelentes cualidades visuales y táctiles.

por Breton alcanzase una difusión universal. En todos los países occidentales surgieron grupos y figuras aisladas que se reclamaban surrealistas. Bélgica, depositaria de una excelente tradición pictórica, vio aparecer dos artistas fundamentales: René Magritte (1898-1967) y Paul Delvaux (nacido en 1897). Ambos practicaron una figuración impregnada de un erotismo de pesadilla: la técnica académica está puesta al servicio de una visión mágica del mundo que niega la sensación de estabilidad atribuida normalmente a la "realidad". *La violación*, un cuadro de Magritte [458], nos presenta una sorprendente trasposición de la modelo: el torso, el vientre y el pubis ocupan el lugar de la cara; el cuerpo es el rostro, o viceversa. Otras obras del mismo artista exploran la ambigüedad entre el espacio real y el de la pintura [460].

Los mejores cuadros de Delvaux mostraron desnudos femeninos en ambientes nocturnales, sugiriendo su pertenencia al mundo del deseo que se revela durante el sueño. La figura central de *Venus dormida* [459], por ejemplo, parece ofrecerse apaciblemente al esqueleto que avanza desde la izquierda. Delvaux pintó esta obra en 1944, antes de que acabara la Segunda Guerra Mundial. Es imposible, al contemplarla,

no pensar en la inquietud que provoca siempre la yuxtaposición del amor y de la muerte.

La escultura surrealista

El surrealismo tuvo fértiles consecuencias para la creación tridimensional. Además de los ensamblajes y de una nueva valoración poética del objeto encontrado, es preciso mencionar el trabajo excepcional de algunos escultores cuya estatura artística es de las más elevadas del siglo xx. El rumano Constantin Brancusi (1876-1957) no perteneció a ningún "ismo" concreto. Aunque sus primeros trabajos en París (ciudad en la que vivió desde 1904) muestran su apego inicial al simbolismo, pronto inició una vertiginosa evolución. La influencia primitivista de Picasso se nota en *El beso* (1908) y, en menor medida, en otros trabajos como *Maiastra* (1911) o *Princesa X* (1916). A partir de aquí Brancusi se convirtió en un adalid de la "tendencia orgánica", ese tipo de escultura semiabstracta, con formas redondeadas, que le condujo a trabajos de una exquisita depuración táctil (véase *Pez* [461]). Todo ello enlazaba con la



462. Alexander Calder, *Ballena* (1937). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Chapa metálica, suavemente ondulante, pero apoyada firmemente en el suelo: he aquí un típico "estable" de Calder.



463. Julio González, *Montserrat* (1937). Stedelijk Museum, Amsterdam. Esta mujer del pueblo, toda ella de hierro forjado, sostiene a su hijo como si fuera el escudo con el que habrá de defenderse contra el fascismo.

464. Julio González, *Mujer peinándose ante un espejo* (1936-1937). Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia.

Esta obra fue ejecutada poco antes de que Picasso pintara *Guernica*, y no es difícil descubrir concomitancias entre ambos trabajos. Existe aquí también el asunto de las imágenes o alusiones figurativas latentes: la parte baja, con ese miembro alargado y redondeado, recuerda más al abdomen de un gran insecto que a una extremidad humana; lo mismo cabría decir de la cabeza y del extraño brazo curvilíneo. Se diría que Julio González ha evocado una vez más a la "mantis religiosa", el símbolo surrealista de la mujer-amante que también fascinó a Picasso por los mismos años.

Se trata de un ensamblaje, o mejor de una fusión de piezas metálicas unidas con el procedimiento de la soldadura autógena. No se ha pretendido disimular la naturaleza y el carácter de las piezas componentes ni tampoco limar las protuberancias e irregularidades de las uniones. He aquí una obra de la "edad de hierro", contundente en su feroz agresividad. El material es solidario con su tratamiento: sincero y brutal. Aunque desde el punto de vista técnico todo ello deriva del cubismo sintético, hay en esta *Mujer* un desgarrado lirismo, una fuerza telúrica poderosa, muy difícil de explicar si no se recurre a la influencia de la poética surrealista.

El año 1937 Julio González expuso en el Pabellón de la República Española de París una figura femenina completamente diferente: *Montserrat* [il. 463]. La hizo también con chapa de hierro soldada pero sin las ambigüedades figurativas de sus obras precedentes. Como el célebre cuadro de Picasso, expuesto en el mismo lugar, esta otra mujer es un símbolo de la lucha antifascista. Su pañuelo a la cabeza, la firmeza del cuerpo y el grito de rabia que sale de su boca, hablan de la fuerza ("de hierro") del pueblo que no se doblega ante la agresión del fascismo.



corriente estilística principal de la escultura surrealista, con artistas como Jean Arp, Henri Moore, Alberto Sánchez, etc.

Julio González (1876-1942) fue también uno de ellos. Aprendió con su padre, en Barcelona, el arte de la forja, y luego en talleres industriales la técnica de la soldadura autógena. Esa fue la razón por la que Picasso le pidió ayuda, hacia 1930, para realizar sus propias esculturas. El estímulo del genio malagueño fue decisivo para González que inició a partir de entonces una nueva etapa, produciendo figuras de hierro mediante soldadura directa [463, 464]. La obra de González tuvo una poderosa carga figurativa y una ambigüedad que no superó ningún otro artista de su generación.

El suizo Alberto Giacometti (1901-1966) sí perteneció con toda consciencia al grupo surrealista de París. Desde mediados de los años veinte produjo esculturas inspiradas en ídolos primitivos, aunque tienen más inten-

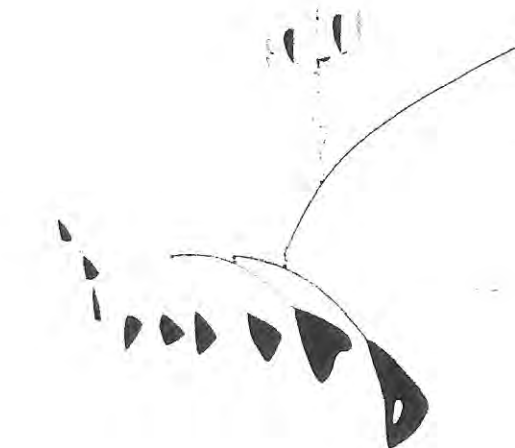
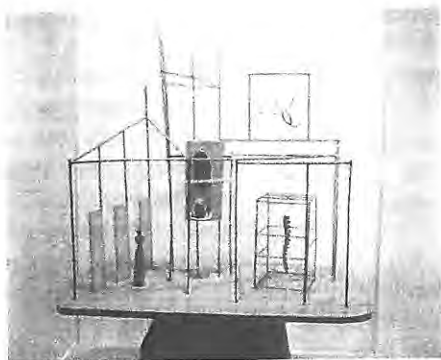
465. Alexander Calder.
Fuente de mercurio
(1937). Reconstrucción
de la obra original en la
Fundación Joan Miró,
Barcelona. El líquido
más pesado de la
naturaleza (el mercurio)
al servicio de una
concepción móvil e
ingrávida de la escultura.



ncia.
 sidad algunas creaciones posteriores como *El palacio a las 4 de la madrugada* [467] o *Mujer degollada* (1932). Pese al título, la figura de esta última obra parece un cuerpo reventado; se diría que no pertenece a un ser humano sino al de una "mantis religiosa", el insecto que devora al macho en el acto reproductor. Giacometti se convirtió en los años cincuenta en uno de los principales intérpretes escultóricos de la filosofía y el tono vital del existencialismo.

Si los surrealistas sintieron entusiasmo por el cine fue, en gran medida, debido a que la "movilidad" de este medio de expresión permitía mostrar mejor la naturaleza cambiante e impredecible de la conciencia interior. Un arte visual que se mueve está más próximo al fluir de la escritura automática. De ahí el interés que despertaron las esculturas de Alexander Calder (1898-1976), un norteamericano que se fue a París en 1926 y que asimiló como pocos los mejores estímulos del surrealismo. De Arp tomó, en parte, su vocabulario de elementos biomórficos, aunque la fascinación por las formas que flotan en un espacio indefinido parece más próxima a la pintura de Miró. También se aproxima al artista catalán por su fino sentido del humor.

Las primeras esculturas con movimiento de Calder datan de 1932, y fueron bautizadas por Marcel Duchamp con el nombre de "móviles". Un ejemplo muy representativo de estos trabajos puede ser la *Fuente de mercurio* que hizo para el Pabellón Español de la Exposición Universal de 1937 [465], o *Langosta, nasa y cola de pez* [466]. Esta obra es bastante figurativa, pero también creó otras, estáticas [462] o móviles, mucho más abstractas. Al ocupar el espacio físico de nuestra vida nos arrastran a un universo de ensueño que no es trágico ni melancólico sino alegre y desenfadado, gozosamente ingravido.



466. Alexander Calder, *Langosta, nasa y cola de pez* (1939). Museo de Arte Moderno, Nueva York.

En 1939 Alexander Calder recibió un importante encargo del Comité Asesor del Museo de Arte Moderno de Nueva York: una obra para la escalera principal. Lo que hizo el artista fue uno de sus primeros móviles suspendidos buscando un juego sutilísimo de equilibrios inestables y oscilantes. Cualquier movimiento del aire circundante provoca leves desplazamientos en cada una de las "piezas", y éstas, a su vez, arrastran a las que tienen enganchadas. Así se provoca una especie de transmisión permanente de impulsos, con mayor apariencia de influencia psicológica que de fuerza física propiamente dicha. Esta obra tenía una evidente temática "marina", muy bien adaptada a las resoluciones técnicas: la lentitud de los movimientos contribuye a crear esa ilusión de "universo sumergido" que nos introduce, como espectadores, en un ámbito gozoso, de poética ingravidez. Es difícil imaginar un trabajo como éste si no hubiese sido precedido por las experiencias lúdicas con *El circo*, un conjunto variopinto de figuras, llenas de humor, con las que Calder entretenía a veces a sus amigos.

El éxito logrado por Calder en este encargo del Museo de Arte Moderno de Nueva York le estimuló a repetir la experiencia, y así es como salieron de su taller otros muchos móviles colgantes. El principio técnico era similar en casi todos los casos: una cascada de elementos multiplicados desde la parte más elevada hasta la más baja. No siempre tenían un tema preciso: los fragmentos amebiformes y los triángulos irregulares redondeados predominaron en las obras de este tipo que le dieron celebridad universal.

También hizo Calder esculturas estáticas. Algunas de ellas podían tener funciones técnicas precisas (como las del salón de actos de la Universidad de Caracas), y otras llegaron a suplantar a los añejos monumentos urbanos.

467. Alberto Giacometti, *El palacio a las 4 de la madrugada* (1932-1933). Museo de Arte Moderno, Nueva York. De una estructura espacial con tenues referencias filiformes cuelgan algunos seres enigmáticos.

APÉNDICE

FUENTES LITERARIAS.

El cubismo y la cuarta dimensión:
G. Apollinaire, Les peintres cubistes.
Meditations esthétiques (París, 1913)

“Se ha reprochado vivamente a los nuevos artistas pintores sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas constituyen la esencia del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la regla misma de la pintura. (...)

Ahora bien, en la actualidad los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han dejado llevar de manera completamente natural y, por así decirlo, intuitivamente, por la preocupación de las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se conoce conjunta y brevemente por *cuarta dimensión*.

Tal y como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico la cuarta dimensión estaría engendrada por las cuatro medidas conocidas: figura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito, lo que dota de plasticidad a los objetos. Les da las proporciones que merecen en la obra, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto modo mecánico destruye sin cesar las proporciones”.

El espacio y el movimiento futuristas:
Boccioni, Carrá, Russolo, Balla
y Severini, “La pintura futurista.
Manifiesto técnico” (1910)

“Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desapa-

rece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro, sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares (...).

Afirmamos una vez más que el retrato, si quiere ser tenido por una obra de arte, no puede ni debe asemejarse a su modelo, y que el pintor guarda en sí mismo los paisajes que ha de producir. Para pintar una figura no es preciso *hacerla*: es preciso hacer su atmósfera.

El espacio ya no existe: una calle bañada por la lluvia y alumbrada por globos eléctricos se hunde hasta el centro de la tierra. El sol dista de nosotros millones de kilómetros, pero la casa de enfrente, ¿no nos parece quizá engastada en el disco solar? ¿Quién puede creer aún en la opacidad de los cuerpos, en tanto que nuestra agudeza y nuestra multiplicada sensibilidad nos hacen intuir las oscuras manifestaciones de los fenómenos? ¿Por qué se ha de seguir creando sin tener en cuenta nuestra capacidad visual, que podría dar resultados análogos a los de los rayos X?”.

La forma y la necesidad interior:
W. Kandinsky, “El problema de la
forma” (en Der blaue Reiter, 1912)

“El problema de la forma se convierte en la pregunta: ¿qué forma debo emplear para llegar a la expresión necesaria de mi experiencia interior? La respuesta, en el caso particular científicamente precisa, absoluta, es relativa para los otros casos. Es decir, una forma que en un caso es la mejor puede ser en otro la peor: todo depende de la necesidad interior que es la única que puede justificar una forma. Y una forma

sólo puede tener significado para otras muchas cuando la necesidad interior, bajo el impulso del tiempo y del espacio, elige formas singulares afines entre ellas. Todo esto no cambia para nada la relatividad de la forma, ya que también aquí las formas justas pueden ser erradas en muchos otros casos”.

El suprematismo y la reducción cromática: K. Malevich, El nuevo realismo plástico (1920)

“La construcción de las formas suprematistas de orden coloreado en nada está unida por la necesidad estética, tanto del color como de la forma o de la figura. Se puede decir lo mismo de los periodos negro y blanco. Lo principal en el suprematismo son las dos bases: las energías del negro y del blanco. Negro y blanco, que sirven al desvelamiento de la forma de la acción (...). En las creaciones la iluminación coloreada o tonal no depende de un fenómeno estético, sino del origen genérico del material, del ensamblaje de los elementos que constituyen un terrón o una forma de energía. Ahora, si cada forma o bien todos los materiales genéricos son la energía que colorea su propio movimiento, entonces se deduce que en la creación infinita se produce una transformación de los materiales y una formación de nuevos ensamblajes energéticos; como consecuencia, cada serie de movimientos cambia la forma debido a consideraciones económicas, y la coloración transformará también su propio aspecto. La ciudad, como forma de un ensamblaje energético de los materiales, ha perdido sus colores, se ha vuelto tonal; en ella predominan el negro y el blanco”.

**Distintas concepciones de “dada”:
R. Huelsenbeck, “En avant Dada” (1920)**

“La palabra ‘dada’ fue descubierta de un modo casual por Hugo Ball y por mí en un diccionario de alemán-francés, al buscar un nombre para Madame Le Roy, la cantante de nuestro cabaret. ‘Dada’ significa en francés caballito de madera. Se impone por ser una palabra breve y sugestiva. ‘Dada’ se convirtió en poco tiempo en

el reclamo de todo lo que lanzábamos como arte en el Cabaret Voltaire. Entonces, bajo la expresión el ‘arte más joven’ entendíamos en general el arte abstracto. La idea de la palabra ‘dada’ ha cambiado posteriormente en diversas direcciones. Mientras los dadaístas de los países de la ‘Entente’, bajo la dirección de T. Tzara, no entienden en la actualidad mucho más que ‘*L’art abstraite*’, en Alemania, país donde las premisas psicológicas para una actividad en este sentido son completamente distintas a las que se dan en Suiza, Francia e Italia, ‘dada’ ha adoptado un matiz político determinado”.

**El surrealismo y las contradicciones:
A. Breton, Segundo manifiesto del surrealismo (1930)**

“Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal. El espantapájaros de la muerte, los cafés concierto del más allá, el naufragio de la más sólida razón en el sueño, el aplastante telón del porvenir, las torres de Babel, los espejos de inconsistencia, el infranqueable muro de dinero con sesos contra él aplastados, estas imágenes harto impresionantes de la catástrofe humana quizá tan sólo sean imágenes. Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto. Visto lo anterior, se advierte cuán absurdo es dar al surrealismo un sentido únicamente destructor o constructor; el punto a que nos hemos referido es, *a fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNASON, H. H. *Historia del arte moderno*. Daimon, Barcelona, 1972.
- BLOK, C. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Cátedra, Madrid, 1982.
- BOZAL, V. *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia*. Edicusa, Madrid, 1978.
- BOZO, D. (com.). *André Breton y el surrealismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.
- COOPER, D. *La época cubista*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- DACHY, M. *Journal du mouvement dada, 1915-1923*. Skira, Ginebra, 1989.
- GOLDING, J.: *El cubismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F.; MARCHÁN FIZ, S. *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Turner, Madrid, 1979.
- HULTEN, P. (com.). *Futurismo & Futurismi*. Bompiani, Venecia, 1986.
- MICHELI, M. DE. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- NADEAU, M. *Historia del surrealismo*. Ariel, Barcelona, 1972.
- PENROSE, R. *Picasso, su vida y su obra*. Argos Vergara, Barcelona, 1981.
- RAMÍREZ, J. A. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid, 1993.
- RAMÍREZ, J. A. *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- RICHTER, H. *Historia del dadaísmo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- SELZ, P. *La pintura expresionista alemana*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- VERDONE, M. *Qué es verdaderamente el futurismo*. Doncel, Madrid, 1971.
- WILLET, J. *El rompecabezas expresionista*. Guadarrama, Madrid, 1970.