

Historia del Arte XIII

s XX, 1918-1945

Dadaísmo, Surrealismo, Abstracción geométrica y Nueva Objetividad

La **Primera Guerra Mundial (1914-18)** supuso un trauma sin precedentes para las naciones europeas que participaron en ella, provocando un reajuste del poder político en el mundo y transformaciones sociales aún hoy vigentes. En suelo europeo no hubo guerras durante el siglo XIX, salvo la Guerra Franco-Prusiana (1870-71), y la Gran Guerra puede considerarse el fin de toda una época. Para Rusia y Austria la ruptura con el pasado fue completa. En Rusia se pasa de un régimen personalista a otro, con una Revolución y una Guerra Civil entre medias, y en Austria se desmorona también el régimen autocrático creado antes de 1800 por el emperador Francisco I y extendido por Metternich y el emperador Francisco José I, fallecido en 1916. Pero mientras que la Unión Soviética conservará en general las posesiones del zar, el imperio de los Habsburgo desaparecerá para siempre. La década de 1920 fue eminentemente pragmática, técnico y positivista, y las consideraciones éticas que centraron el pensamiento filosófico en, por ejemplo, la Viena anterior a la guerra habían dejado de tener sentido. El *Tractatus* de Wittgenstein pareció ofrecer una base firme para la lógica, las matemáticas, la física y el conocimiento positivo. En cuanto al arte, «bajo el sistema de los Habsburgo la vida cultural y artística había estado ordenada en gran medida en torno a un elaborado sistema de patronazgos. En todo el periodo clásico superior, toda casa de noble o prelado mantenía un organista, un compositor, incluso una orquesta completa» y después «a muchos de los surgentes burgueses les atrajo la idea de hacerse mecenas de la música y las artes, ya individualmente, ya de una manera colectiva a través de sociedades tales como los Musikfreunde». Pero después, de la Gran Guerra, «allí donde las viejas autocracias perdieron el poder, en Alemania y Rusia tanto como en los anteriores territorios de los Habsburgo, la poesía y la literatura, la pintura y el cine, la música y la arquitectura —para no hablar de la filosofía— se zambulleron en una fase de intensa experimentación técnica, durante la cual los escritores y los artistas gozaron de un grado de libertad mayor del que nunca habían disfrutado antes o (especialmente en Rusia) desde entonces disfrutarían. En todas las artes había llegado el momento de un nuevo comienzo. Todas aquellas dudas de los años prebélicos —sobre si el lenguaje poético, la música y la pintura eran capaces de expresar o representar— fueron puestas al margen» (Allan Janik). El juicio estético ya no dependerá del mecenas, o del «buen gusto» burgués, sino de las instituciones profesionales especializadas en cada campo del arte o del saber, lo que suponía una dispersión paralela a la que traían la democracia o el desmembramiento de las nacionalidades centroeuropeas. En las artes esas instituciones propias van apareciendo a partir de los años 20, como la Bauhaus

(creada para la enseñanza como objetivo principal) o la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (dedicada al patronazgo de obras musicales modernas).

La Gran Depresión, que se inicia en octubre de 1929 en Estados Unidos, prolongó las dificultades económicas centroeuropeas posteriores a la Primera Guerra Mundial, pero se extiende por todo el mundo, desatando las tensiones políticas y acabando con el orden económico internacional basado en el patrón oro. El ascenso al poder de los nacionalsocialistas en Alemania inicia una dinámica que llegará a la **Segunda Guerra Mundial (1939-1945)**. Francia y Gran Bretaña tratan de mantener el estatus quo del Tratado de Versalles y evitar la guerra, pero Alemania no está dispuesta a aceptarlo. En Austria se instala un régimen autoritario conservador católico, pero nacionalista austríaco, que los nazis tratarán de derribar. Los planes expansionistas de Hitler (hacia el este) son tomados en serio en la Unión Soviética, que busca ganar tiempo instigando el estallido de la guerra con las democracias occidentales. La Guerra Civil española es una oportunidad, pero las democracias (Francia y Gran Bretaña) no se implican y Franco gana la guerra. Stalin trata ahora de ganar tiempo, y firma un pacto con la Alemania nazi en agosto de 1939, consiguiendo por fin que la guerra estalle con Francia y Gran Bretaña, pero no prevé un ataque alemán a la Unión Soviética tan pronto (junio de 1941). Japón fuerza la entrada de Estados Unidos en la guerra con el bombardeo de Pearl Harbour en diciembre de 1941.

El vienés Ernst H. Gombrich (1909-2001), cuyos primeros recuerdos se remontan a los años 20, y que leyó su tesis doctoral en la Universidad de Viena en 1934 y emigró a Inglaterra en 1936, recordaba esta época vienesa así: «las clases medias vienesas de principios del siglo xx daba mucha importancia a lo que se llamaba la *Bildung*, la cultura general. No puedo negar hoy que había un elemento de esnobismo social en esta insistencia, pero a nadie se le tomaba en serio ni era admitido socialmente si no participaba en esa cultura general en música, literatura y arte. Ser ignorante en esos temas era algo *blâmable*. Es cierto que esa cultura "general" que había que poseer era muy selectiva. Tenía muy poco de ciencia y correspondía a ciertas modas intelectuales: los escritores rusos y escandinavos eran muy conocidos, mucho más, creo que los escritores franceses. Mis padres, sin duda, hablaban a menudo de Maupassant y de Anatole France, pero no tanto de Proust (...) Junto a esta valorización de la *Bildung*, las clases medias concedían igualmente mucha importancia a la corrección del comportamiento, al rechazo de la vulgaridad en todas sus formas, y aquí volvemos a encontrarnos con un elemento de esnobismo. Hay que reconocer que el célebre satírico Karl Kraus, que ocupa un lugar tan importante en las evocaciones de Viena, concentraba gran parte de su atención en el uso correcto de la lengua alemana y se complacía en burlarse en particular de los inmigrantes judíos que escribían en los periódicos sin dominar del todo la lengua alemana. En su insistencia en el *comme il faut*, las clases medias insistían en el rechazo de la ostentación de los *nouveaux riches*. Circulaban numerosas anécdotas en las que se mezclaba el ridículo de su

ostentación y su falta de cultura. Hay que añadir que también en este caso los inmigrantes judíos eran a menudo blanco de estas sátiras. Por supuesto, esos valores de las clases medias no eran específicamente vieneses, pero es posible que en Viena, la presencia del factor judío introdujera una nota particular. [Los nuevos inmigrantes judíos] estaban impacientes por ser asimiladas por la tradición local y la cultura vienesa. Es ahí donde no puedo estar de acuerdo con lo que se ha escrito acerca de este tema. Pues el simple hecho de que quisiesen asimilar los valores y el estilo de vida de las familias tradicionales muestra que había realmente una tradición local de alta cultura entre los funcionarios y alrededor de la corte de los Habsburgo. Una cultura descrita con nostalgia en las novelas de Musil y Joseph Roth (...) Cuando se escogía literatura alemana, el tema principal de la *Bildung* era Goethe. Y precisamente Goethe se había interesado por muchas cosas: se interesaba por la ciencia y tenía esa aspiración universal. En este sentido nuestra formación era mejor que la inglesa. En Inglaterra, se se opta por la ciencia , se deja de leer literatura. Y si se opta por la literatura, se pierde todo contacto con la ciencia (...) Había mucho paro, especialmente entre las profesiones intelectuales. La gente no encontraba trabajo. Es una de las razones por las que acababan siendo tan cultivados (...) Todo el mundo imagina que había mucha alegría en aquel "apocalipsis". Y no la había. Especialmente entre las clases medias, que sufrían en gran medida la galopante inflación. A causa de la inflación, sus ingresos y sus pensiones dejaron de tener valor. Ya ve usted que el tópico de la Viena del baile y la música no corresponde a la realidad. Es verdad que en Viena había música. Y también una excelente universidad. Pero la vida de la universidad estaba marcada por tensiones muy fuertes a causa de los enfrentamientos de los clericales y los socialistas, y también del antisemitismo, sobre todo a partir del final de los años veinte y el principio de los treinta».

«La inmensa carnicería de la Primera Guerra Mundial (1914-18), con sus casi diez millones de muertos y sus ocho millones de inválidos a ambos lados del Rin, aceleró el movimiento nihilista» (Michel Onfray). Además, inició «el primero de los exacerbados conflictos generacionales. A los jóvenes les parecían ilimitados los crímenes de los mayores. Los hijos serían pacifistas e internacionalistas. Uno de los resultados de esa separación fue el odio, entre ciertos artistas, hacia todas las formas de autoridad» (Hughes). La **Revolución Rusa (1917)** es una réplica de la Revolución Francesa iniciada más de un siglo antes. En sentido estricto, no fue una revolución, sino un «vulgar golpe de estado» (Onfray). Vladimir Ilich Uliánov, Lenin (1870-1924), es el Robespierre moderno, el "terrorista revolucionario" que pondrá en práctica las ideas de Marx. «En un año, la policía política bolchevique mata tanta gente como el régimen zarista en aproximadamente un siglo y cuando Lenin muere, el 21 de enero de 1924, existen setecientos gulags en todo el territorio de la Unión Soviética, multiplicándose a la misma velocidad que los monasterios católicos en el siglo XII. Los gulags acabarían con veinte millones de personas, y los regímenes comunistas con unos cien millones. Para esta barbarie no hubo un proceso de Nuremberg» (Onfray). Si el marxismo-leninismo se propone fundar una nueva civilización, el fascismo pretende restituir la civilización

judeocristiana con los métodos de aquel, por lo que puede considerársele «una modalidad reaccionaria y militar del cristianismo» (Onfray). Benito Mussolini crea el fascismo en 1921, y en 1929, tras la firma de los Pactos de Letrán que crean el Vaticano, afirma: «El catolicismo es parte integrante del fascismo y lo declaramos abiertamente». No obstante Mussolini, como ocurrirá con Adolf Hitler, prefiere *fascizar* el cristianismo antes que cristianizar su fascismo, y esto será la causa de algunas tensiones con la Iglesia (por ejemplo, por el tema de la educación de los jóvenes, que Franco sí entregará en España). También escribirá Mussolini en *La doctrina del fascismo* (1932): «El Estado fascista no se crea un "Dios" particular como quiso hacerlo un día Robespierre, en el extremo delirio de la Convención; tampoco busca vanamente borrarlo de las almas, como el bolchevismo». El fascismo es por tanto una forma de bolchevismo cristiano, como el bolchevismo es una forma de fascismo ateo (Onfray). Mussolini opone además el fascismo al positivismo y al materialismo. Por otro lado, «al contrario de algunos de los dignatarios del Tercer Reich, Hitler nunca será ateo, ni pagano ni anticristiano. Por muy desagradable que resulte la idea, Hitler fue cristiano» (Onfray), y así lo reconoce el propio Hitler en *Mi lucha* (1925), donde identifica su pasaje preferido de la vida de Jesús, que es la expulsión de los mercaderes del Templo. Nunca perseguirá a los cristianos en cuanto tales, excepto a los testigos de Jehová. Hitler concibe el nacionalsocialismo como un cristianismo (católico) de choque, combativo y civilizador, y toma de él la idea del pueblo elegido y su mesías para proyectarla sobre Alemania y sobre sí mismo. En muchos sentidos su movimiento político es similar al italiano, pero «al fascismo de Mussolini que lucha contra el bolchevismo, Hitler agrega la dimensión racial antisemita. El nacionalsocialismo es un fascismo racial», pues así como la Iglesia, católica o protestante, forma parte de la nación alemana, el judaísmo sería ante todo una religión identitaria separatista insertada en el seno de la nación, e incompatible con ella. Para Hitler, «un católico y un protestante pueden ser primero alemanes; un judío, no, pues será siempre, en primer lugar, judío; por lo tanto, inasimilable, incompatible con el proyecto de un nacionalismo integral; constituye un obstáculo para la unidad orgánica del pueblo germánico» (Onfray). Hitler se apoya en las muchas referencias antijudías de los Evangelios para asimilar el cristianismo al nacionalsocialismo. Por otro lado, Hitler no fue en modo alguno nietzscheano, y identificándose en cambio con Schopenhauer y con Fichte, ambos furibundos antisemitas. No está de acuerdo con las tesis expuestas por Rosenberg en *El mito del siglo XX* (1930), pero sí con las del obispo Alois Hudal en *Fundamentos del nacionalsocialismo* (1936). Por lo demás, «el Führer se adhiere a la lógica cristiana de la guerra santa, de la guerra justa, de la guerra preventiva». Como Mussolini, Hitler trata de captar a la Iglesia Católica para su proyecto antisemita y firma un Concordato con ella en 1933. En respuesta, la Iglesia «no dice nada cuando en 1935 se proclaman las leyes raciales de Nuremberg; no hace tampoco ningún comentario en 1938 tras la *Noche de los cristales rotos*; en 1939 no condena que las tropas del Tercer Reich invadan Polonia, pero sí condena que las soviéticas invadan Finlandia; suministra sus ficheros de archivos genealógicos al poder nazi...» (Onfray). Pío XI aún rechaza las tesis nazis en 1937, especialmente el antisemitismo, en su encíclica *Con*

ardiente inquietud, pero Pío XII, que le sucede en 1939, calla cuando los nazis exterminan sistemáticamente a los judíos a partir de 1942 (y organiza una red a través de monasterios y con pasaportes del Vaticano para facilitar la huída de nazis a partir de 1945). No sorprendentemente, la Iglesia Católica considera la canonización de Pío XII, pero no la de Pío XI. «La Iglesia podía ver con buenos ojos el fascismo por cuanto comparte sus mismos enemigos: los comunistas, los bolcheviques, los materialistas, los ateos, los judíos, los filósofos racionalistas, tanto más porque ya ha perdido influencia incluso entre los cristianos que se liberan de los dogmas y de lo sagrado», y además, ante el auge del bolchevismo «el fascismo representa el mejor amparo para el cristianismo» (Onfray). «En 1937, la encíclica *Divini redemptoris* condena el comunismo ateo; en vano buscaremos alguna encíclica que condene el nacionalsocialismo» (Onfray). No es de extrañar que la obra de Adolf Hitler no se encuentre en el *Índice* de libros de lectura y consulta prohibidos por la Iglesia católica, apostólica y romana, pues esta no encontró en ese libro *ningún* rastro de anticristianismo, *ningún* signo de paganismo, *ninguna* marca de ateísmo, *nada* que reprochar. Esta alianza entre fascismo y cristianismo se dará siempre, «con el régimen de Franco en España, el de Hitler en Alemania, el de Pétain en Francia, más tarde hasta el de los coroneles en Grecia o el de las dictaduras de América del Sur en la década de 1970» (Onfray). No obstante, en 1945 los fascismos fueron derrotados, y la Iglesia pagaría el precio en forma de una acelerada descristianización en todo Occidente, perdiendo un espacio en favor de eso que ahora llaman "marxismo cultural" durante la segunda mitad del siglo XX.

El movimiento **dadá** surge casi simultáneamente en dos lugares distintos, Europa y América. En Europa el movimiento *dadá* aparece primero en **Zúrich**, en **1916**, de la mano de un grupo de artistas y poetas como **Jean (Hans) Arp (1887-1966)**, **Tristán Tzara (1896-1963)**, **Hugo Ball (1886-1927)**, **Marcel Janco (1895-1984)**, **Sophie Taeuber (1889-1943)** y **Richard Huelsenbeck (1892-1974)**, que fundan un círculo literario y artístico en el llamado *Cabaret Voltaire*, dedicado a ironizar y desmitificar todos los valores aceptados, del presente y el pasado (un reflejo del Teatro de Variedades de Marinetti). Después aparece una réplica en **Berlín**, en 1918, año de la sublevación socialista en Alemania, pero con un carácter marcadamente político y en parte en contraposición al expresionismo, con artistas como **Johannes Baader (1875-1955)**, **John Heartfield (1891-1968)**, **George Grosz (1893-1959)**, **Hannah Höch (1889-1978)** y **Raoul Hausmann (1886-1971)**. En Estados Unidos aparece otra rama tras la exposición abierta a las vanguardias del *Armory Show* de 1913, con **Marcel Duchamp**, **Francis Picabia (1879-1953)** y **Alfred Stieglitz (1864-1946)**, que fundan la revista *291* en **1915**, donde anticipan muchos de los temas del movimiento dadaísta. Más tarde se incorporan al movimiento, ya internacional, **Man Ray (1890-1976)** -Nueva York-, **Max Ernst (1891-1976)** -Colonia- y **Kurt Schwitters (1887-1948)** -Hannover-. El movimiento dadaísta se extendió por todo el mundo,

configurándose como el más global que conoció el siglo XX, aunque no fue ni pudo ser un movimiento de masas.

Expresionismo <- Dadá -> Surrealismo, Arte povera, Escultura Pop

«La peor guerra de la historia suprimió la fe en la amable tecnología, la benevolente máquina. El mito del futuro sufrió una conmoción, y el arte europeo se adentró en sus años de ironía, repugnancia y protesta» (Hughes). Hugo Ball expresó esta aversión y desesperación señalando que aquel era un mundo en el que «todo va bien, pero la gente ya no». ¿Cómo explicar la locura de la **Primera Guerra Mundial**? La primera posibilidad es considerar la guerra como un paso en falso, un error que desvía la historia de su senda racional de progreso, y en ese caso se requeriría una acción decidida, reformista o revolucionaria, para devolverla al camino de la razón. El arte debe rechazar por tanto la concepción romántica irracional, que lo convierte en una excepción y un problema para la sociedad moderna racional, y abrazar el racionalismo y el funcionalismo. Esta fue la tesis de las vanguardias históricas (los constructivistas especialmente). La otra posibilidad era considerar falso que la civilización fuera la consecuencia lógica de la razón, el orden, la ciencia y el progreso tecnológico. Tras la Primera Guerra Mundial los artistas se sintieron incapaces de buscar una explicación en la filosofía, pues las grandes palabras habían perdido su capacidad de convencer. Por tanto había que empezar de cero. La fe ciega en el progreso anterior a la guerra se veía ahora como una locura. Este fue el planteamiento de los **dadaístas**, unos intelectuales anarquistas de habla alemana. El dadaísmo fue un **movimiento burgués**, totalmente ajeno al bolchevismo, que se inicia con una revuelta que contrapone vitalidad a fosilización, libertad a doctrina, pacifismo a belicismo, destrucción iconoclasta a destrucción indiscriminada e irracionalidad a las razones de políticos y especuladores, y en suma, «una explosión de alegría por la vida y de furia» (Max Ernst). En ningún momento se plantearon ofrecer una alternativa, y más que un movimiento sujeto a un programa aquello fue un conjunto de acciones individuales animadas por un mismo espíritu. Hans Arp señaló que «el cinismo de los dadaístas es una máscara (...) el dadaísta sufre el delirio de la ilusión humana de grandeza que comenzó con la Guerra Mundial de 1914». El dadaísta sería una especie de **bufón** que, disfrazado de loco, se atreve a decir las verdades que nadie admite. El movimiento anarquista que crearon fue fértil, pues «condujo al surrealismo, influyó en el *pop art*, estimuló a la generación *beat*, inspiró el *punk* y suministró las bases del arte conceptual» (Gompertz). Pretendían una vuelta a un arte elemental, basado en la **espontaneidad**, cuyas dos fuentes principales eran la **infancia** y el **azar**.

Todo empezó con el escritor alemán **Hugo Ball**, objetor de conciencia que se refugia en **Zúrich** durante la Primera Guerra Mundial y funda allí un club artístico -en la misma calle donde vivía Lenin- y lo llamó *Cabaret Voltaire*, un «centro para el entretenimiento artístico» inaugurado el 5 de diciembre de **1916**. La palabra **dadá** aparece ya en el diario de Hugo Ball en abril de 1916, y

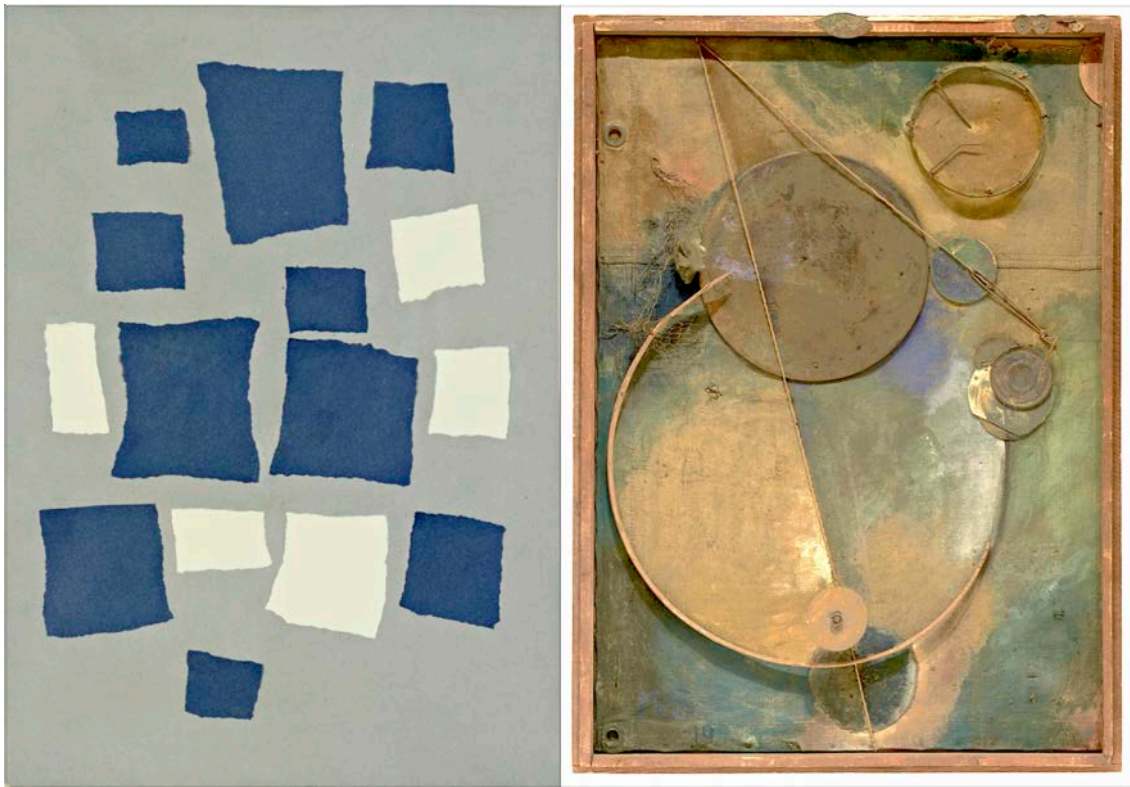
al parecer la encontró junto con Richard Huelsenbeck, poeta y psiquiatra, en un diccionario alemán-francés, buscando un nombre artístico para una cantante. La palabra infantil *dada* significa *caballito de juguete* o *arre* en francés, y también *hotentote*; además, la palabra puede significar *adiós* en alemán y *sí, claro* en rumano. El poeta rumano **Tristán Tzara** fue uno de los artistas que frecuentaron el *Cabaret Voltaire*, donde se hizo muy amigo de Ball, a pesar de las diferencias entre ellos (Ball era tranquilo y subversivo, Tzara, ruidoso y nihilista). Rechazaban todo (sociedad, religión, arte, historia), pero para ser efectivos llevaron su acción iconoclasta al mismo campo artístico. Escapaban de la guerra y de la civilización que la había creado. Con un ojo en la efectiva propaganda de Marinetti y en el absurdismo literario francés (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Jarry), presentaron un primer **manifiesto** en Zúrich, en 1916, en el que Hugo Ball y Tristán Tzara declaran: «Dadá es una nueva *tendencia* artística». Pero es necesario comprender que «el dadaísmo nunca fue un *estilo* artístico, como el cubismo; y no nació con un belicoso programa sociopolítico, como el futurismo. Se presentó como una libertad totalmente ecléctica para la experimentación» (Hughes). En relación al *futurismo*, principal influencia del dadaísmo de Zúrich, «los dadaístas de Zurich eran a Marinetti lo que Marinetti había sido a Nietzsche. Si la versión de Zarathustra de Marinetti era la máquina, la del dadaísmo era el niño (...), pues la única esperanza residía en un nuevo comienzo, en la infancia cultural (...). Del mismo modo que la aversión a la historia alimentó el fascismo de Marinetti, este aspecto dadaísta pronosticaba el confuso pasotismo que impregnaría la "contracultura" de los años sesenta» (Hughes). *Dadá* publica siete manifiestos entre 1916 y 1920. En el de 1918, Tristan Tzara escribe: «Que cada hombre grite: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir». «Dadá enuncia algunas tesis: el odio de los principios, el repudio de la moral, el desprecio de la razón, el aborrecimiento de la memoria, el desdén por la lógica, el odio al burgués, la caducidad de la pintura, la muerte del arte. También encontramos en el dadaísmo algunos elogios: al método psicoanalítico, a la verdad de la fuerza, a la sabiduría de la locura» (Onfray). Glorifican el caos y el azar, construyendo poemas a partir de la extracción aleatoria de palabras, por ejemplo. Sus disparates eran lúdicos, y perseguían sobre todo diversión inventando bromas, pero sin quererlo descubren en el sueño y la mente inconsciente una nueva fuente de materiales para el arte. El único artista entonces consagrado del grupo original era **Jean Arp**, también llamado Hans, que había formado parte de *El Jinete Azul* junto a Kandinsky, exponiendo en el Salón Alemán de Otoño de 1913, y que también se había refugiado de la guerra en Zúrich, como los demás. Era el más amable, visionario y disciplinado de los dadaístas, y fue el único que tuvo una influencia duradera en el arte posterior, además de su mujer, Sophie Taeuber (1889-1943), cuya alegre pintura siguió siendo abstracta y geométrica (*Composición vertical-horizontal*, 1927-28), y Marcel Janco (1895-1984), que haría carrera en Israel y que por entonces trabajaba con acuarelas, dibujos y coloristas relieves (*Naturaleza muerta, composición con flores*, 1920). «Asqueados de los mataderos de la guerra mundial, nos entregamos al arte», escribió Arp. Jean (Hans) Arp nació en Estrasburgo, en Alsacia, en la frontera entre Alemania y Francia, por lo que tenía un nombre alemán (Hans Peter

Wilhelm Arp) y otro francés (Jean Pierre Guillaume Arp). Su madre era de lengua francesa y su padre de lengua alemana, y Jean (Hans) aprendió ambas con naturalidad. Su familia era acomodada y Jean (Hans) era enfermizo, y durante sus convalecencias se entretenía dibujando. En 1904 viajó por primera vez a París, que le produjo un fuerte impacto, pero el padre lo mandó a Weimar a estudiar, donde conoció la obra de los artistas postimpresionistas. En 1907 la familia se traslada a Suiza, desde donde él viaja a París y conoce la revolución cubista. En 1911 ayuda a organizar una exposición en Lucerna en la que se exhiben obras suyas junto a otras de Picasso, Klee, Matisse y Gauguin. En 1908 hace lo mismo en Zúrich, pero esta vez con obras de Kandinsky, Franz Marc y Delaunay entre otros. En 1913 se marcha a Berlín a organizar otras exposiciones de arte moderno, y por esas fechas conoce a Max Ernst en Colonia. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial él es uno de los últimos en salir de Alemania con destino a París, pero tuvo que escapar también de Francia y refugiarse en Suiza. En Zúrich, donde vivía entonces su familia, conoce a la que será su mujer, Sophie Taeuber, en 1915. Un año después, en 1916, crea los decorados para el Cabaret Voltaire, cuna del dadaísmo. Arp ayuda en la organización de la primera exposición dadaísta, celebrada en Zúrich en 1917. Es en esta época, durante la guerra, en la ciudad suiza, cuando renuncia a la abstracción geométrica y se deja influir por el *collage* cubista, pero sometiéndolo a un "azar controlado". Arp conocía las obras con *papier collé* adherido al lienzo de Picasso y Braque, que había visto en París, y decide hacer lo mismo pero dejando al azar determinar su disposición (*Collage con cuadrados dispuestos según las leyes del azar*, 1916-17; *Configuración (ombligo, camisa y cabeza)*, 1927-28). Además, trabaja con lo que él llama "óvalos fluidos", que son formas biomórficas con relieve. Después de la guerra Arp conoció a un joven artista -mediocre pintor académico- llamado Kurt **Schwitters**, entonces aún desconocido, y le introdujo en el movimiento *dadá*. Tras la guerra el dadaísmo se fue desinflando y dispersando, y en 1922 Tristan Tzara lo da por muerto. Jean (Hans) Arp se traslada a París, donde se encuentra con un grupo de antiguos dadaístas, incluido André Breton. En 1924 este publica su famoso Manifiesto surrealista, en el que la negatividad y el absurdo dadaístas por una liberación constructiva del subconsciente. En 1926 Arp adquiere la nacionalidad francesa y se instala a las afueras de París. Expuso con los surrealistas pero guardando las distancias con las actividades cuarteleras capitaneadas por Breton. Tras visitar a Constantin Brancusi en su estudio en 1929 se convence de que debe trabajar en redondo en vez de con relieves, sin abandonar sus figuras de origen biomórfico. A principios de la década de los años 30 está en el grupo fundador del **grupo abstracción-creación**, que se opone al surrealismo y específicamente al grupo de André Breton. Sin embargo Arp no deja de exponer a la vez con los surrealistas, pues su biomorfismo abstracto encajaba con ambos grupos, hasta abandonar el grupo abstracción-reacción en 1934, cansado de sus luchas internas. Es a partir de 1939, cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, cuando Arp empieza a firmar sus obras como Jean y no Hans. Él y su mujer se trasladan a la zona no ocupada del sur de Francia. Intentan huir a Estados Unidos, pero en 1942 Sophie muere en un accidente doméstico relacionado con el gas. Durante

cuatro años Jean Arp estuvo paralizado por el dolor. En 1949 visita Nueva York, donde encuentra a amigos que se habían exiliado de Europa y no habían vuelto. En 1954 le premian junto a Miró y Ernst en la Bienal de Venecia (a Ernst le expulsaron del grupo de Breton por aceptar el premio) y en 1959 se casa de nuevo. En este momento era ya un artista enormemente reconocido que trabajaba con ayudantes para poder atender todos los pedidos que recibía. En cuanto a **Kurt Schwitters**, en 1918 le habían expulsado de los círculos dadaístas berlineses por considerarle un burgués apolítico (Huelsenbeck dijo de él: «No puedo soportar su cara de burgués»). Schwitters fue por tanto una flor tardía y excéntrica, establecido en **Hannover**, pero Georges Huguet señaló en el catálogo de la exposición del MoMA de 1936-37, *Arte fantástico, Dadaísmo, Surrealismo*, que «fue Schwitters quien dijo la última palabra dadaísta». Más tarde, la Société Anonyme creada por Man Ray y Duchamp en 1920 y patrocinada por Katherine S. Dreier (1877-1952), sentaría las bases de la fama de Schwitters en Estados Unidos. Schwitters era también poeta, y en 1919 provoca un escándalo con su poema *Anna Blume*, que seguía el ejemplo del poema optofonético *fmsbw* de Hausmann. Ya en el invierno de 1918-19 Schwitters elabora su primer *collage*, que él llamaba *ensamblaje*, de los que hizo cientos. Schwitters va un poco más allá del *collage* cubista y utiliza todo tipo de material de desecho que recolecta por ahí, como billetes de tranvía, botones, alambres, cartones, cordones, pedazos de madera, zapatos rotos, andrajos, colillas y periódicos viejos (*Revolving*, 1919). Esta forma de reciclaje, pensaba Schwitters, unía el mundo del arte con el mundo real. Schwitters llamó a estos collages **Merz**, palabra que viene de un recorte casual que contenía la palabra Commerz, por el Commerzbank. Schwitters declaró que la palabra *Merz*, de hecho, no significaba nada. Los historiadores consideran que los *Merz* forman parte de una corriente artística dadaísta localizada en Hannover, aunque más bien fue un movimiento *contra* los dadaístas. Dentro del *Merz* cabían la pintura, la escultura, la poesía y la edición, y una revista con el mismo nombre se editó entre 1923 y 1932. En su segundo número, de 1923, Theo van Doesburg, Hans Arp, Tristan Tzara y el mismo Schwitters publican el llamado *Manifiesto Proletario*, en el que rechazan que el arte deba vincularse a las ideas políticas, y aseguran que «lo que el artista crea, no pertenece ni al proletariado ni a la burguesía, sino a todo el mundo (...) El verdadero artista prescinde de la organización social». Los *Merzbilder* o *Merzbild* eran el nombre que recibían las obras pictóricas, en las que los pigmentos y el yeso se combinaban con objetos cotidianos o desechados (papel, madera, tela, latón, alambre, arpillera, cordeles, latas, periódicos, clavos, pelo, trozos de juguetes, etc.), idea que surge en paralelo a los *ready-made* de Duchamp. Ya aquí Schwitters abandona los temas políticos típicos del dadaísmo berlinés y se centra en los aspectos puramente estéticos, dotando a estos relieves materiales de un cromatismo y dinamismo muy sofisticados y enteramente originales. La obra de Schwitters siempre fue más afín a la pintura que a la escultura, a lo plano que a lo tridimensional, incluso después de la adopción de los principios del constructivismo a partir de 1923 o del desarrollo de formas más orgánicas y naturales tras emigrar en 1937. La única excepción a ese principio general es de 1918, año en que inicia la creación una especie de escultura transitable

hecha con residuos, como el *Ulises* (1922) de **James Joyce (1882-1941)**, que no paró de ampliar, hasta que tuvo que huir de Alemania, y a la que llamó *Catedral de la desdicha erótica* o *Merzbau* (1918-33), también conocida como *Columna Schwitters. Bau* significa construcción en alemán, por lo que *Merzbau* viene a significar *construcción Merz*, pero no como algo construido sino como un proceso constructivo que se inicia en el número 5 de Waldhausenstrasse, en el estudio del artista en Hannover, y no para de crecer extendiéndose por todo el edificio. En cualquier instante del proceso esta obra radical -destruida en un bombardeo a la ciudad en 1943- se podía considerar una especie de *instalación* cubista-constructivista, una capilla votiva dadaísta, un laberinto de objetos, un collage tridimensional, o «una construcción-relicario que se desplegaba a través de las dos plantas de su casa colonizando parte del sótano». Los materiales cotidianos que se incorporaban al *Merzbau*, muchos de ellos objetos personales del autor o de quienes le visitaban, eran seleccionados de forma aleatoria. Las técnicas, jerarquías y categorías desaparecen en el *Merzbau*. El conjunto incluía dos esculturas reales, la *Potencia de la lujuria* y la *Bomba cultural*. Schwitters la inicia en 1918 en Hannover, pero después vuelve a comenzarla en Noruega y aún una tercera vez más en Inglaterra. Esta obra tuvo paralelos en los espacios *Proun* de El Lissitzky de 1923 y también en la decoración que Duchamp hizo para la gran exposición surrealista de 1938 en Nueva York. Pero la popularidad del *Merzbau* tuvo que esperar a los años sesenta. Más tarde, en la exposición de Harald Szeemann (1933-2005) de 1983 titulada *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* ("La inclinación hacia la obra total") el *Merzbau* se reconstruyó, causando sensación. Solo Duchamp, al otro lado del océano, encontraría la forma de ir un paso más allá con su urinario, y objetos "encontrados" y elevados a la categoría de arte sin modificación alguna, sustituyendo la *creación* artística por *elección* artística, si bien su referencia, no citada, son las astracanas del París finisecular. Por tanto, Schwitters fue más allá de los collages cubistas, de la escultura de Picasso y de los objetos de Duchamp, pero su obra fue una excepción en la primera mitad del siglo XX y solo tuvo continuidad en la segunda mitad, con artistas como Beuys o movimientos como el *arte povera* o la escultura *pop*. Schwitters es un fiel reflejo del rechazo dadaísta a la idea de arte productora de objetos de valor, y convierte el arte en un mero documento de un proceso mental. El mundo carece de sentido, pero es un sinsentido negativo y letal, y los dadaístas proponen como respuesta un sinsentido sometido a las leyes del azar, pero positivo, vital. Pueden producir o no algo, y si lo hacen es sin lógica ni determinación, empleando cualquier soporte. Para los dadaístas ser artista ya no presupone una cierta formación técnica y experiencia. **Cualquiera puede ser artista si es libre**. El arte no es más que un juego que contrasta con la seriedad del mundo de lo útil. De esta forma se retoma la idea de Friedrich von Schiller (1759-1805) del **arte como juego**, y del juego como libertad llevada al límite. Los dadaístas actúan en cualquier momento, de cualquier forma, sin diferenciar acciones plásticas de las poéticas, las teatrales o las gráficas. Tras la Segunda Guerra Mundial se volvieron a plantear los mismos interrogantes que dieron nacimiento al movimiento dadá, y esto explica que los movimientos artísticos de postguerra

críticos con el capitalismo reconozcan su deuda con los dadaístas y se remitan siempre a ellos.



*Collage con cuadrados dispuestos según las leyes del azar (1916-17) y
Revolving (1919)*

En **Berlín**, en 1918, tenemos otro *Manifiesto Dadá*. En él se plantea un rechazo al expresionismo, corriente asentada y por tanto contestada a la que se reprochaba «que su único protagonista era el "yo"». Grosz escribiría en 1925: «Rechazo la "profundidad" que la gente demanda hoy día, a la que nunca se puede descender sin una verdadera campana de buzo atestada de chorradas cabalísticas y metafísica intelectual. Esa anarquía expresionista ha de acabar (...) llegará el día en que el artista ya no será ese bohemio engreído anarquista que se da bombo, sino un hombre sano trabajando con lucidez en el seno de una sociedad colectivista». Se apartan también del dadaísmo lúdico de Zúrich, dado que el contexto histórico alemán, fuertemente politizado tras la Gran Guerra, exigía *compromiso político y social*, cosa que está en el espíritu de la Europa del norte en los años 20, y que compartirían con los constructivistas, la Bauhaus y otros por el estilo. Johannes Baader (1875-1955) hacía de agitador político, contra la Iglesia y el Estado, mientras que otro miembro del dadaísmo berlinés, Raoul Hausmann, escribió un *Manifiesto contra la visión de Weimar de la vida*. En su Manifiesto leemos: «La palabra "Dadá" significa la relación más primitiva con la realidad que nos rodea (...) La vida aparece como una confusión simultánea de ruidos, colores y ritmos espirituales, los cuales hay que asumir sin modificarlos, con todo el chillido sensacional y la fiebre de su atolondrada psique cotidiana y con toda su brutal realidad». Pero esto no quiere decir que los dadaístas de Berlín, tanto artistas plásticos como escritores, no trataran también el tema del inconsciente o utilizaran el automatismo para comunicarse con él. Los artistas dadaístas berlineses tomaron como referencia el

fotomontaje, una forma de collage a partir de fotografías tomadas de periódicos y revistas, con contenido satírico, que ya practicaban **Grosz** y **Heartfield** durante la guerra (en forma de postales que se intercambiaban). No obstante, sería Max **Ernst** el primero en producir obras artísticas significativas con esta técnica (*Avión asesinando*, 1920). Hannah **Höch** le dio a los fotomontajes, ya a principios de los años 20, su máxima calidad estética, sin renunciar al contenido político (*Doncella bonita*, 1920). Más adelante crearía obras abstractas usando recortes, guache o lápices de cera, desarrollando una obra de alta calidad formal que hacen de ella una de las artistas más sofisticadas e interesantes del siglo. John **Heartfield** llevó en cambio al máximo la ferocidad de la carga política de los fotomontajes años después (*Adolfo, el Superhombre, traga oro y vomita basura*, 1932), comunicando «un tipo de verdad que la pintura no es capaz de expresar», y desarrollando un lenguaje que estará en la base de la futura publicidad visual. El hermano de Heartfield, Wieland Herzfelde (1896-1988), hacía las veces de editor y publicista, trabajando junto a su hermano. Uno de los temas más repetidos por el dadaísmo alemán eran los mutilados de la guerra («estaban en todas las esquinas de las calles berlinesas, malaventurados hombres a medias», como dice Hughes). Fue precisamente Grosz «el maestro de la causticidad más radical». Todos ellos promovían lo que llamaban un “hiperrrealismo satírico”, y su trabajo tuvo un impacto mucho mayor que el de los dadaístas abstractos. Ya a principios de los años 20 el grupo dadá de Berlín se fracturó.



Doncella bonita (1920) y *Adolfo, el Superhombre* (1932)

Max Ernst (1891-1976) fue el dadaísta más destacado de **Colonia**, y sus *collages*, formados a partir de dibujos técnicos y piezas mecánicas o herramientas reorganizadas, fueron el primer ejemplo original y significativo de esta técnica fuera del ámbito del cubismo (*Fruto de una larga experiencia*, 1919), que tiene un eco en las obras de Schwitters de la misma época, y desarrollando como se ha dicho el fotomontaje (la ya mencionada *Avión*

asesinando, 1920). Pero Ernst no se detuvo aquí. Incorporó también un elemento narrativo y literario a sus obras, lo que una vez más adelantó lo que sería el surrealismo (*Pietà, o revolución nocturna*, 1923), o la provocación típica de postguerra (el óleo *La Virgen dando una zorra al Niño Jesús delante de tres testigos*, 1926, donde los testigos son André Breton, Paul Éluard y el propio Ernst, quien había conocido a los dadaístas de París, entre los que estaba Breton, en 1921).

En el contexto de la posguerra se producen diversas **respuestas al cubismo** que tenían que ver sobre todo con los procedimientos, y que tuvieron como resultado pasar de la representación estática a la dinámica (Delaunay con su serie de la *Torre Eiffel*, Duchamp y su *Desnudo descendiendo una escalera*, los futuristas y las vanguardias rusas). Pero estas respuestas no alteraron el hecho de que el arte seguía siendo producción de objetos con valor para una sociedad burguesa, y todo ello estaba ligado a la riqueza, y esta a la autoridad y el poder. Por ese motivo acabó viéndose al cubismo y sus derivaciones como un movimiento solo pretendidamente revolucionario. La propia guerra provoca además un rechazo general de los artistas a la sociedad de su tiempo. Hasta entonces se suponía que el progreso social se basaba en el racionalismo, y en el propio progreso de la ciencia y la tecnología, pero la Primera Guerra Mundial lo cambió todo. Antes de la Guerra un artista como **Francis Picabia**, obsesionado con las máquinas y el sexo, relaciona ambas cosas en sus obras. En 1914 pinta un encuentro sexual en un transatlántico con la bailarina Udnie Napierkowska, titulando la obra *Veo otra vez en el recuerdo a mi querida Udnie* (1913-14). Picabia incorpora piezas de máquinas (cilindros, émbolos) para hacer asociaciones de ideas. Hasta ese momento se aludía al sexo en la pintura con metáforas naturales (mariposas, grutas con musgo, etc.), pero Picabia las sustituye por otras de tipo maquinista, empleando «imágenes alusivas a la penetración, la rigidez, la reciprocidad, la cilindridad, el empuje y, sobre todo, la repetición sin sentido» (Hughes), lo cual era muy osado en su época. Otro ejemplo de este maquinismo sexual es su *Parada amorosa* (1917), lleno de émbolos y pistones. En general, la pintura de Picabia crea un mundo de máquinas más divertido y alusivo que el directo y agresivo de los futuristas. Picabia era anárquico y experimentador, saltando de estilo a estilo sin recaer en ninguno el tiempo suficiente para desarrollar su inquieto talento. Empezó en el purismo de la Section d'Or para pasar inmediatamente después al orfismo, donde no se estaría quieto. En 1913 Picabia ya hablaba de "arte amorfo", que no solo no representa nada, sino que desplaza la atención del objeto y la pone sobre el sujeto, del producto al productor. Así, el arte se reducía a pura acción, inmotivada y gratuita, desmitificadora, una cadena interminable e imprevisible, insensata y absurda sin ningún resultado material que podamos llamar una "obra" de arte. El objetivo es poner en crisis todos los valores generalmente aceptados de la sociedad, buscando un contrasentido a cosas a las que la sociedad da valor. En 1915 está en Nueva York, pero en 1916 recalca en Barcelona donde funda la revista *391*, una versión europea de la dadaísta *291* de Alfred Stieglitz. En 1921 abandona el dadaísmo y se embarca en el

surrealismo, para saltar después a la abstracción y volver luego a una pintura objetiva. Hans Arp dijo de él: «Francis Picabia es el Cristóbal Colón del arte. Su serenidad filosófica, su actividad creativa y su sangre fría técnica no han sido igualados por nadie. Guía su barco sin brújula. Ha descubierto las "islas concretas" en que los "caballeros abstractos" se devoran los unos a los otros».

Duchamp, que también saltaba de estilo en estilo por aburrimiento, interesado solo en la creación pura, *creatio ex nihilo*, se las ingenió para ir aún más allá que Picabia. Había participado en el *Armory Show* de 1913 con su segunda versión del *Desnudo bajando por una escalera* (1912), y ya entonces se dio cuenta de que el futuro del arte estaba en Estados Unidos. En una entrevista para el periódico *Current Opinion* aseguró que «Sólo hace falta que América se de cuenta de que el arte en Europa está acabado, muerto, y que América es el país del arte del futuro, en lugar de intentar construirlo sobre los cimientos de las tradiciones europeas». Cuando parte de la intelectualidad alemana se refugiaba en Suiza, en **1915**, Marcel Duchamp se trasladaba a Estados Unidos, donde mantendría una estrecha relación con su amigo de París Francis **Picabia** y con Alfred **Stieglitz**, marido de Georgia O'Keefe, fotógrafo y dinamizador de la vida artística americana desde su estudio neoyorkino y su revista *291*, cuyo nombre aludía a la localización de aquel, en el 291 de la Quinta Avenida. Además, contaron con la protección y el mecenazgo de Walter **Arensberg** (1878-1974) y su mujer Louise (1879-1953). «Como Ball y Tzara, Duchamp y Picabia hacían una extraña pareja. Picabia era todo un personaje y un espectáculo continuo» (Gompertz). Fue en **1916**, en Nueva York, cuando Duchamp y Picabia conocen, a través de una revista de arte vanguardista, la existencia del movimiento *dadá*, aunque los dos, y sobre todo Duchamp, ya jugaban con muchas de las ideas del movimiento. Su famosa *Rueda de bicicleta sobre un taburete* y su *Portabotellas*, ambos concebidos en París, son de 1913 y 1914, aunque las primeras versiones de ambas obras se perdieron en un traslado y Duchamp realizó luego dos réplicas de la primera (una de ellas también perdida), y cinco de la segunda. El *Portabotellas*, fotografiado por Man Ray, es un *ready-made* puro, pues el objeto no tiene ninguna modificación del artista, que se limitó a seleccionarlo. Duchamp utiliza todo tipo de materiales, cualquier cosa incluidos alimentos, insectos, luces o su propio cuerpo, si bien no utiliza excrecencias personales, dejando ese campo libre para futuros artistas, pero en realidad revoluciona el arte occidental por la vía de la mirada más que por los soportes. Sobre estas obras Duchamp declaró: «Un punto que quiero señalar particularmente es que la selección de estos *ready-made* nunca estuvo dictada por un deleite estético, sino que se basó en una reacción de indiferencia visual combinada con una ausencia total de buen o mal gusto... en resumen, de una anestesia total». Duchamp no pretendió con estas obras crear una nueva forma de arte, sino salir del arte. Durante esta época (1906-1913) de cambio vertiginosos y radicales muchos empezaron a preguntarse qué es el arte, qué hace que algo sea arte o qué es un artista. A todo ello Duchamp contestó con una demostración irónica, su *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, que indicaba que el problema del arte era un término arbitrario, que dependía de cómo se definiera este. Para Duchamp ni el artista, ni sus

capacidades, su biografía o sus emociones tienen nada que ver con el arte. Según esta concepción nihilista, las obras de arte no plantean un enigma ni son un reflejo de la vida del artista. Para él el arte es lo que se coloca en un pedestal o un museo en vez de en el escaparate de un comercio, y es en definitiva el espectador y no el artista el que le confiere al objeto la categoría de arte. Duchamp afirma: «son los espectadores los que hacen los cuadros», aunque después matiza, «doy a quien la mira tanta importancia como al que la ha hecho». Por tanto, intervienen el artista y el observador. El observador tiene que ser capaz de realizar el mismo trabajo conceptual e intelectual que el artista, y por tanto el observador debe ser tan artista como el artista autor de la obra. El arte "conceptual" viene de aquí. Sin embargo, puede que esta interpretación radical de los *ready-made* fuera posterior, y Duchamp la elaborara después de que dadaístas y surrealistas popularizaran estos objetos encontrados. Es posible también que en el momento de su "realización" estos objetos tuvieran para Duchamp una conexión con el arte previo: su *Rueda de bicicleta sobre un taburete* recuerda al óleo *Molinillo de chocolate nº1* (1914), y su *Fuente* (1917), firmada, a cualquier escultura en mármol de un cuerpo femenino. Sin embargo, hay otras obras, como *¿Por qué no estornudar, Rose Sélavy?* (1921) que son ejemplos de lo que Duchamp llamó *arte no retinal*, un *object assisté* en sus propias palabras, un ensamblaje de objetos cuya relación es un enigma y que remite a Lautréamont y su famosa frase de 1864 («tan bello como el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disecciones») que tanto gustaría a Breton y los surrealistas. Así, Duchamp abre también el camino a los dadaístas, surrealistas, artistas *pop*, artistas cinéticos, al *nouveau réalisme* y al *process art*. Sin embargo, su interpretación nihilista e iconoclasta acabaría imponiéndose en su mente, extendiéndose al arte en general y llevándole al escepticismo más absoluto y, con el tiempo, al abandono de toda producción artística.



Rueda de bicicleta sobre un taburete (1913) y *Portabotellas* (1914)

Estando en Buenos Aires, en **1919**, Duchamp se interesa por el ajedrez. Ese mismo año viaja a Londres y a París, donde crea tres *ready-made*, uno de ellos el célebre *L.H.O.O.Q.* Cuando vuelve a Nueva York los Arensberg, sus mecenas, atraviesan dificultades económicas, y funda junto a Man Ray y Dreier la *Société Anonyme*, para la promoción del arte contemporáneo en Estados Unidos. En 1920 crea al personaje Rose Sélavy, y ese mismo año visita otra vez París, donde contacta con los círculos dadaístas y crea un *ready-made* (*La bagarre d'Austerlitz*), pero vuelve a Nueva York en 1921, donde solo crea otro *ready-made* (*Wanted/\$2,000 Reward*). Cuando vuelve a París en 1923 (junto a Man Ray) la sequía creativa de Duchamp continúa, se dedica sobre todo al ajedrez (queda tercero en un torneo internacional en Bruselas) e ignora el cortejo surrealista de Breton. Ya en París abandonará las ideas dadaístas, habiendo dejado en suelo americano una semilla que esperaría hasta después de la Segunda Guerra Mundial para acabar de germinar.

Aunque entre 1915 y 1923 apenas hace otra cosa que jugar al ajedrez, su primera obra más transgresora se desarrolla precisamente en ese período de sequía productiva: *La casada puesta al desnudo por sus solteros* (*El gran vidrio*) (1915-1923), «una versión culta de las populares "máquinas imposibles" que a la sazón estaba dibujando Rube Goldberg» (Hughes). Esta obra es «una *metamáquina*; su propósito es llevarnos lejos del mundo real de las maquinarias para adentrarnos en el universo paralelo de las alegorías. En la mitad superior del vidrio, la desnuda novia se desviste perpetuamente; en la parte inferior, los pobrecitos solteros, representados como chaquetas y uniformes vacíos, también funcionan perpetuamente con dificultad, trabajando como esclavos, comunicándole por señas su frustración a la chica que está encima de ellos. Es una sarcástica parodia del deseo eternamente obsesivo (...). Los solteros son meros uniformes, como marionetas. De acuerdo con las notas de Duchamp, tratan de manifestarle su deseo a la novia coordinando sus esfuerzos y haciendo girar la batidora de chocolate, para que reproduzca mecánica y laboriosamente una imaginaria sustancia lechosa similar al semen. Esa sustancia sale a chorros a través de las anillas, pero no puede llegar a la mitad del Espejo donde está la novia por culpa de la barra profiláctica que separa los cristales. Así las cosas, la novia está condenada a tentar y a atormentar eternamente, mientras que el destino de los solteros es una interminable masturbación. En cierto sentido *El gran vidrio* es un vislumbre del infierno, un peculiar infierno modernista hecho de repetición y soledad. Su estéril y gratuito funcionamiento convirtió esta obra en una imagen clave para una vanguardia que, cada vez más, tendía al narcisismo. Su indiferencia elegantemente equilibrada era la línea divisoria entre el final de la era de las máquinas y la época en que vivimos. *El gran vidrio* estaba muy lejos del optimismo nacido de la creencia de que el arte aún tenía el poder de articular la plenitud de la vida, esa esperanza que hizo que artistas más grandes que Duchamp -pero menos sofisticados como hombres- dieran la bienvenida a la máquina en los días previos a la primera guerra mundial» (Hughes). Aunque no pudo conocer la obra, el *Daum se casa* (1920) de George Grosz es un reflejo de *El gran vidrio* de Duchamp, pero llevado a la República de Weimar.

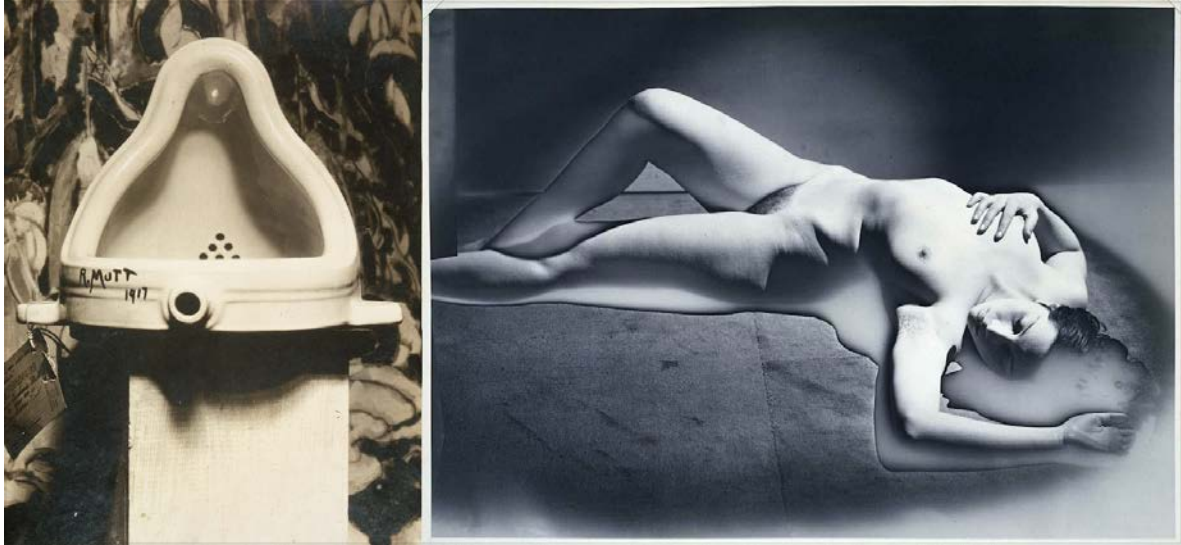


Veo otra vez en el recuerdo a mi querida Udnie (1913-14) y La casada puesta al desnudo por sus solteros (El gran vidrio) (1915-1923)

Duchamp tuvo una producción artística muy escasa, y prácticamente detenida a partir de 1915, pero la mayor parte de lo poco que hizo fueron *ready-mades*, cada vez más provocadores y sarcásticos. La historia del urinario, obra titulada *Fuente*, comprado por Duchamp y firmado como "R. Mutt" para su exposición en el Salón de los Independientes de Nueva York de 1917, y fotografiado por Alfred Stieglitz, es un ejemplo. La firma tiene distintas lecturas. Por un lado, el urinario se compró en el establecimiento de un tal J. L. Mott, y por otro se hace una referencia a una tira cómica (*Mutt y Jeff*) que se empezó a publicar en 1907 en el *San Francisco Chronicle*, y cuyos protagonistas son un tipo avaricioso, y obsesionado por el dinero (Mutt) y su compinche, un enfermo mental (Jeff). La "R" puede corresponder a Richard, que en francés coloquial significa "ricacho". Esta hipótesis es bastante plausible, pues «*Fuente* pretendía ser una crítica a la avaricia de los coleccionistas y especuladores y a los pomposos directores de museo» (Gompertz). Duchamp también aplicó su arte conceptual a las *performances*, haciéndose fotografiar por Man Ray travestido, bajo el nombre de Rose Sélavy, que en francés suena como *Eros, c'est la vie*, es decir, «El amor (o el deseo sexual) es la vida». Después Duchamp recortó la cara de Rose de una de las fotografías y sustituyó con ella la etiqueta de un frasco de perfume vacío "encontrado" (*Belle Haleine*, 1921). Man Ray fotografió el frasco para la portada del único número de la revista *New York Dada*. La obra fue comprada por el diseñador Yves Saint Laurent, y tras su muerte en 2008 se subastó por casi 12 millones de dólares, cerrando la broma de la mejor manera posible y certificando así el fracaso del movimiento antiarte que pretendía ser *dadá*. El dadaísta **Man Ray**, de padres judíos inmigrantes, nació en Philadelphia, pero en 1912 estudiaba en Nueva York. La visita al Armory Show

en 1913 le impactó profundamente, en especial la obra de Francis Picabia y Marcel Duchamp, al que pudo conocer en 1915. Ray se convirtió en el dadaísta más importante del grupo de Nueva York y el único discípulo que tuvo Duchamp. En 1921 viaja a París con ocasión de una exposición de fotografías dadaístas suyas. Conoció allí a André Breton y a una cantante que sería su pareja y modelo en muchas de sus fotografías, Kiki de Montparnasse (1901-1953). Durante su estancia en París, que se prolonga hasta 1941, abandona la pintura por la fotografía («Por fin me he liberado del pringoso medio de la pintura y ahora estoy trabajando directamente con la propia luz»), sin dejar de experimentar continuamente para incrementar el poder expresivo de esta. En 1921 inventa un procedimiento que llamó *rayograma* y que consistía en hacer una foto sin objetivo ni cámara, colocando el objeto entre el papel fotosensible y una fuente de luz. A esto lo llamó Ray «pintar con luz», y el aspecto era parecido a una radiografía. Esta idea la utilizará también Moholy-Nagy en la Bauhaus. Más tarde, en 1929, Man Ray descubrió por accidente, cuando trabajaba con Lee Miller, a la que había conocido ese año, que al encender la luz del cuarto oscuro brevemente durante el revelado de una foto normal, esta se distorsionaba de forma muy expresiva (*La primacía de la materia sobre el pensamiento*, 1929), y a esto lo llamó *solarización*. En París pudo ganar dinero como fotógrafo comercial y haciendo retratos de artistas famosos a los que tenía acceso. Pero su obra como fotógrafo ha ocultado la importancia de sus *objects assistés*, que presentan al espectador un sugerente enigma visual cargado de asociaciones que son un precedente claro de los *objects trouvés* surrealistas (este sería también el punto de partida de Schwitters, aunque con resultados muy distintos). Ejemplos de este arte son *El regalo* (1921), una plancha con trece clavos que los surrealistas habrían considerado un *object désagréable*; su *Emak Bakia* (1927), un brazo de contrabajo con una crin de caballo; o su *Objeto indestructible* (1923), la foto de un ojo pegada a la aguja de un metrónomo. Muchos de los ingredientes de la escultura surrealista diez años posterior están anticipados por Man Ray: la asociación de mecánica y antropomorfismo, el corte anatómico, la suspensión y el movimiento pendular. Pero la obra de Man Ray es visualmente epigramática y profundamente dadaísta (contestataria, anarquista) y la de los surrealistas será banal y obsesionada con el erotismo. Las obras de Ray aparecieron en publicaciones surrealistas, pero él nunca se unió al grupo. Tras la marcha de Miller a Nueva York en 1932, Ray emprende una relación con Meret Oppenheim, que aparecerá como modelo en algunas de sus fotografías. A la altura de 1936 se había cansado de la fotografía, sobre todo de la comercial, y vuelve a la pintura. Pero en 1940 los nazis invaden Francia y Man Ray huye, perdiendo sus cámaras de foto en el viaje. Aunque en Nueva York había muchos artistas parisinos exiliados, Ray llevó una vida de reclusión en casa de su hermana hasta que decide marcharse a Los Ángeles, viviendo de sus ahorros y pintando. Al acabar la guerra pasa por Nueva York, donde ve a Duchamp y Breton, volviendo a Los Ángeles para casarse en 1946 con Juliet Browner, a la que había conocido en California, boda que se celebra a la vez que la de Max Ernst con Dorothea Tanning. Estas serían las parejas definitivas de los dos mujeriegos, hasta la muerte de ambos en 1976. En 1948 Man Ray añoraba

Nueva York y París, a la que vuelve en 1951 para quedarse para siempre. Celebró allí muchas exposiciones con sus obras (pinturas, objetos y fotografías). En 1968 muere su buen amigo Duchamp, de un derrame cerebral cuando acababan de cenar juntos, con sus parejas. A muchos críticos nunca les gustó Man Ray porque no podían clasificarlo fácilmente. Era demasiado independiente y experimentador, le apasionaba la creación en sí y no el medio en que esta se plasmaba.



Fotografía de Fuente (1917) y *La primacía de la materia sobre el pensamiento* (1929)

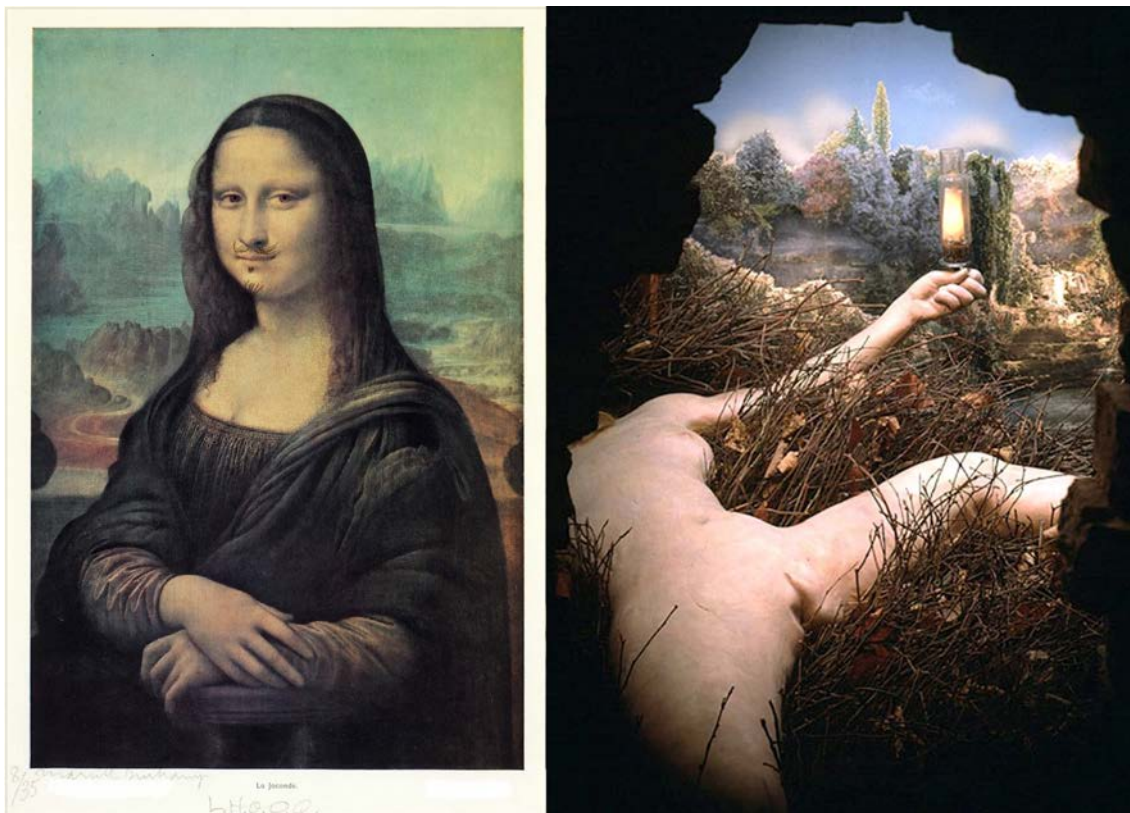


Objeto indestructible (1923) y *Emak Bakia* (1927)

Cuando **Duchamp** pone bigotes a una postal que reproduce la Gioconda de Leonardo (*L.H.O.O.Q.*, 1919, que significa "Dejad de tomaros el arte tan en

serio", aunque deletreado en francés suena a "Ella tiene el culo caliente", *Elle a chaud au cul*) lo que pretende es ridiculizar la veneración ciega de la opinión pública, y burlarse de su indignación por la manipulación de una mera reproducción (algo a lo que se atribuye gran valor se presenta como si no lo tuviera). Esta "obra" la realizó Duchamp en París, durante una estancia de seis meses tras cuatro años en Nueva York. Obviamente, es otro plagio no confesado procedente de los juegos de palabras de *La gramática incoherente* de Béni-Etcoetera, de 1886, como por ejemplo L'M.A.K.B. o L'A.E.OU.U. Pero además, **Marinetti**, el creador del *futurismo*, había hecho ya la broma con la propia Gioconda en *El teatro de variedades* (1913), pues la obra se utilizaba como publicidad en todo tipo de productos, como unas "aguas purgativas" que le llevan a decir que Leonardo, y todo el Renacimiento, le provocaba diarrea. También de la época parisina de Duchamp, pero previa a su exilio americano voluntario, es la incorporación del azar al proceso de elaboración de la obra de arte, como puede verse en *3 Paradas Estándar* (1913-1914), que se adelantaba a los *collages* de Arp y además incorporaba una broma, al crear tres nuevas unidades de medida estándar, azarosas, absurdas e incompatibles entre sí (Duchamp llamó entonces a este arte con carga conceptual *arte no retiniano*). En lo relativo al uso de materiales "encontrados", esta vez en su primera etapa americana, Duchamp había ido más allá de **Schwitters** con los *ready-made*, objetos vulgares que se presentan sin más como obras de arte, atribuyendo ahora un gran valor a algo que normalmente no lo tiene (aunque Schwitters les dio más valor estético). La Gioconda es una destrucción arbitraria del valor de una obra de arte, y el urinario (*Fuente*, 1917, firmado con un nombre cualquiera) una creación igualmente arbitraria de valor por medio de la **creación arbitraria de una obra de arte** con solo señalar un objeto cualquiera que, en su contexto, solo tenía valor como cosa útil, pero fuera de él es inútil y por tanto puede ya adquirir valor puramente estético. Por tanto, lo que da ese valor estético a un objeto no tiene por qué ser una técnica, un trabajo, sino que basta con un mero cambio de actitud respecto de la realidad. Por supuesto, esto es otro plagio de Duchamp. En la primera exposición de los *Incohérents*, de 1882, ya se expusieron unos tirantes de la marca Tour Eiffel como una obra de arte. Para otra exposición, de 1883, Eugène Bataille (Sapeck) presenta una *Mona Lisa fumant la pipe*. La **revolución de los soportes** aparece también en 1889 de manos de los *Incohérents*, que usan salchichas, queso, un caballo vivo, hortalizas, etc. e incluso secreciones corporales. Más tarde, la **Bauhaus** respondería señalando que la cualidad estética de un objeto no es caprichosa, y la confiere la forma adaptada a su función, de manera que el valor artístico se alcanza por procedimientos de diseño industrial. A su vez los objetos industriales alteran, enriqueciéndola, la calidad estética del ambiente en el que se desarrolla la vida social. Pero para los dadaístas esto no tiene sentido porque cada cual puede sentir estéticamente las cosas de su entorno con total libertad, con solo cambiarlas de contexto en la mente para desviarlas de su funcionalidad. En 1933 Duchamp jugará su último torneo de ajedrez de nivel. Aunque detestaba la repetición, realizó réplicas de obras suyas que se habían perdido, como la *Rueda de bicicleta*, cuya tercera versión es de 1951. Entre 1946 y 1966, de nuevo en Nueva York, Duchamp volvería a dedicarse, durante

veinte años, a una instalación, un diorama llamado *Étant donnés 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1946-66), que sólo se podía ver a través de dos mirillas. Esta obra, que contó con ayuda de Dalí, salió a la luz, siguiendo los deseos del artista, tras su muerte, en 1969. El cuerpo desnudo recuerda al caso de la Dalia Negra, Elisabeth Short, una aspirante a actriz cuyo cuerpo se encontró mutilado y descuartizado en un descampado de Los Ángeles en 1947. El asesinato fue probablemente obra de un médico con ínfulas artísticas. El principal sospechoso, George Hodel, amigo de Man Ray, coincide exactamente con ese perfil siendo considerado en su momento como posible autor del crimen. Su propio hijo Steve Hodel publicará en 2003 el resultado de una investigación que le acusa. La prensa de la época divulgó sin miramientos fotografías del cuerpo, que recuerdan extrañamente a obras de Man Ray como *A l'heure de l'observatoire, les amoureux* (1934) o *Minotaure* (1936). En 2009 se organizó en Filadelfia la exposición *Marcel Duchamp. Étant donnés*, en la que se negaba explícitamente una relación entre el caso de la Dalia Negra y la misteriosa última obra de Duchamp. Pero Frédérique Joseph-Lowery sostiene lo contrario en el artículo "Marcel Duchamp et le Dahlia noir", publicado en *Art Press* en 2010. Aunque el desnudo «acéfalo» corresponde al cuerpo de Maria Martins, amante «secreta» de Duchamp, y de Alexina Duchamp, la última esposa del artista, que prestó el brazo, lo cierto es que tras el hoy célebre asesinato de Los Ángeles la posición de este elemento en la obra cambió sustancialmente.



L.H.O.O.Q. (1919) y *Étant donnés 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1946-66)

La influencia de Duchamp ha sido inmensa, a pesar de lo escaso de su obra, o quizás por ello. Su papel como crítico, pensador e incluso sus silencios tuvieron

un enorme impacto. Sin embargo Josef Beuys declaró: «el valor que se concede al silencio de Duchamp es excesivo». Michel Onfray pone a Duchamp en relación con muchas de las **actitudes nihilistas y autodestructivas del Occidente actual**. Acusa a Duchamp de copiar impenitentemente las astracanadas de los *Incohérents* y *fumistes* de Montmatre, pero haciéndolas pasar por cosa suya. «Duchamp había descubierto esta mina en 1905, a través de catálogos o del encuentro con alguno de los personajes relevantes de aquella época, bien en los cafés de la bohemia, bien en casa de amigos», según cuenta Onfray. Ya en 1907 expone en el Salón de los Artistas Humoristas, y a partir de ahí Duchamp, que seguiría pintando en diversos estilos, fue acercándose cada vez más al **arte conceptual**. «Duchamp frecuenta a Apollinaire y a Picabia, a Léger y a Boccioni, a Gleizes y a André Mare. Después, en 1912, siguiendo los consejos de lectura de Picabia, en Múnich, queda fascinado con *El único y su propiedad*, de **Max Stirner (1806-1956)**, y con *Así habló Zaratustra* de **Nietzsche** (...), dos figuras emblemáticas de la radicalidad individualista y de la destrucción de los valores occidentales. Stirner es el primer pensador del nihilismo poscristiano, muy anterior a Nietzsche, que nace justamente en el año en que aparece *El único y su propiedad* (1844) (...) son dos filósofos que incendian el judeocristianismo» (Onfray). Stirner era un hegeliano de izquierdas, y el argumento central de su libro es "Solo existo yo, y yo tengo todos los derechos". ¿Cuáles son los valores de Stirner? Todo lo que permite la expansión y la expresión de su propio Yo: la mentira, el engaño, la astucia, el asesinato, el crimen, el incesto, la traición, la sublevación, la rebelión, la fuerza, la violencia. Stirner escribe: «Yo lo quiero, luego es justo», y por tanto uno puede hacer lo que quiera, sin aceptar ningún límite. De aquí toma Duchamp la idea de que el arte ha muerto, y de que cualquier objeto puede ser arte sólo porque el artista lo dice (los *ready-made*, objetos encontrados convertidos en arte por voluntad del artista). Si él *quiere* que un objeto sea arte, es justo que lo sea. **Nietzsche** ataca también los valores judeocristianos, que él identifica como «el triunfo del ideal ascético, la victoria de la fuerza de los débiles, la sumisión de los fuertes al rencor de los débiles, la producción de un hombre del resentimiento, la desvalorización de la vida terrenal en pro del ultramundo, la perversión de la sexualidad, la sumisión de Dionisos a Apolo, el gusto por la muerte y el renunciamiento a la vida, el odio de todo placer, el desprecio de la carne, la maldición lanzada contra las mujeres...». El avance del nihilismo se acelera con las aportaciones de **Marx** (hacer tabla rasa del pasado, la revolución) y **Freud** (quien reduce la civilización judeocristiana al producto de una neurosis sexual). «En el siglo XX, la historia del arte corre pareja con la del judeocristianismo: una caída en picado hacia un nihilismo cada vez más profundo». Onfray interpreta a Duchamp en ese contexto histórico de autoinmolación de la civilización occidental: «Mientras el cristianismo fue fuerte, el arte lo representó (...) Cuanto más retrocede del cristianismo, tanto más avanza la burguesía». La pintura se somete a ella y se mercantiliza. Después la fotografía acaba con la profesión de pintor, y son los impresionistas los que sacan momentáneamente a la pintura del atolladero, pero cuando las posibilidades del motivo se agotan,

aparece la abstracción. Esta también acaba agotándose, y ya sólo queda abolir la pintura misma. Ahí aparece el iconoclasta Duchamp para acabar con todo.

Las **vanguardias rusas** se extienden entre 1910 y 1925, con Kiev (hoy Ucrania), Vitebsk (en Bielorusia), Moscú y San Petersburgo como centros, y son un conjunto de movimientos (Neo-Primitivismo, Cubo-Futurismo, Rayonismo, Suprematismo y Constructivismo) que gravitan en torno a la Revolución Rusa. En 1910/11 se presenta la exposición «Sota de Diamantes» de un grupo de artistas con el mismo nombre (Goncharova, Lorionov, Lentulov), que es el primer hito de las vanguardias rusas. Los artistas de Sota de Diamantes rechazaban todo realismo o idealismo académico, abrazando lo que se vio como una forma de Neo-Primitivismo. Las ideas occidentales contemporáneas ya no pueden servirnos». Estas serán las únicas vanguardias que se sincronizan con una revolución política y que entienden la función social del arte como explícitamente política. Hughes señala que «era una esperanza moderna que allí pudiera haber revoluciones gemelas en las esferas del arte y de la política, pero esa esperanza se basaba en la naturaleza de la atrasada Rusia zarista. Cuando una sociedad no puede leer, las imágenes visuales y la tradición oral adquieren una gran importancia. Durante mil años, la Iglesia ortodoxa rusa había entrado en contacto con su pueblo a través del arte didáctico de los iconos. Así que había motivos para suponer que un didáctico arte político podía hacer lo mismo, y que cambiar el lenguaje del arte en nombre de la Revolución podía resultar casi tan contagioso y abarcador como las emisoras de televisión de hoy». Durante la **primera década del siglo XX** la revuelta intelectual contra el zarismo tiene un tinte modernista. Durante esta época el desarrollo industrial ruso, con fuertes inversiones de capital extranjero, va acompañado de una creciente influencia de la cultura occidental, sobre todo múniquesa y parisina, y más tarde con los futuristas. Los artistas rusos viajan a las capitales del arte (casi toda la vanguardia rusa pasa por París entre 1910 y 1924, excepto Malévich y Kandinsky) o bien visitan en Moscú la impresionante colección de arte moderno de Serguéi Shchukin (1854-1936), industrial textil: «antes de 1914, por ejemplo, la colección de Shchukin incluía treinta y siete Matisse, cincuenta y cuatro Picasso, veintiséis Cézanne, diecinueve Monet y veintinueve Gauguin, entre los cuales figuraban muchas de las obras maestras de estos artistas» (Hughes). Por tanto, «la idea de que el modernismo súbitamente penetró una atrasada Rusia zarista con el advenimiento de la Revolución es evidentemente absurda». Durante la **segunda década del siglo XX** se empiezan a organizar movimientos artísticos propiamente rusos. Aristarkh Lentulov (1882-1943) viaja a París, donde conoce directamente las obras de Cézanne y Delaunay, y a su vuelta a Rusia crea el movimiento Cubo-Futurista. Marc Chagall combinará la temática judía de su Vitebsk natal (su pueblo, su familia, la Biblia y el mundo del circo) con el formalismo de las vanguardias occidentales (en 1910 se había trasladado a París, para volver a Rusia cuando estalla la Primera Guerra Mundial). Los artistas rusos no solo habían asimilado totalmente los movimientos occidentales, sino que empezaban a considerar que se podía ir más lejos. La

pintora rusa Natalia **Goncharova** llega a declarar ya en 1912 que «el arte ruso contemporáneo ha alcanzado tales cimas que en la actualidad desempeña un importante papel en el arte mundial. Estos artistas rusos toman como referencia al propio pueblo ruso y el arte eslavo. En concreto, «el arte popular y la decoración textil de un país limítrofe con Persia, Afganistán y China» (Hughes). Natalia Goncharova declara en 1912: «para mi Oriente significa la creación de nuevas formas, una ampliación y profundización de los problemas del color. Eso me ayudará a expresar la contemporaneidad -su intensa belleza- mejor y más vívidamente». El otro elemento del que las vanguardias rusas beberían, además del arte popular, eran las máquinas, que aparecen en las primeras obras de Malévich (*Afilador de tijeras*, 1912), de su mentor Chagall (*Autorretratos con siete dedos*, 1912) o de la propia Goncharova (*La lavandería*, 1912).

Todas estas vanguardias, el *suprematismo* (del latín «supremus») y su sucesor el *constructivismo*, así como los *neoplasticistas* holandeses de De Stijl, compartían la idea según la cual la creación de un entorno más bello y mejor facilitaría el surgimiento de un hombre nuevo, ideal que ha sido más duradero en la arquitectura. El arte debía ser funcional y normativo, y el objetivo último era cambiar el mundo. Quedarían proscritos el individualismo y la subjetividad, en fuerte contraste con los planteamientos surrealistas o expresionistas. El *suprematismo* y el *constructivismo* compartían una atracción por la idea de infinito y de lo absoluto, y sus estructuras eran dinámicas, más romántica y mística en el primero y más futurista y tecnológica en el segundo, mientras que el *neoplasticismo* era comparativamente ascético y estático, centrado en los límites del plano.

Como señala Hughes, «la Revolución había acabado con la clase media. De ahora en adelante, el único mecenas sería el Estado. Gracias a un golpe de suerte extraordinario, la vanguardia rusa encontró, dentro del Estado embrionario, al mecenas que necesitaba. Era **Anatoly Lunacharsky (1875-1933)**, comisario de educación de Lenin. Escritor sensible e idealista, Lunacharsky protagonizó lo que debió de sembrar grandes dosis de desconfianza en los revolucionarios más radicales cuando dimitió en protesta por lo que, afortunadamente, resultó ser un falso rumor: que el Ejército Rojo había destruido el Kremlin y la catedral de San Basilio en Moscú». No obstante, para Lunacharsky, como para su amigo Lenin, de gustos mucho más conservadores, «la tarea inmediata del nuevo arte era la agitación y la propaganda política». Aunque se concibieron monumentales obras propagandistas abstractas, ninguna se construyó, y la propaganda se materializó en **carteles y decoraciones** para espectáculos teatrales y desfiles. Aunque los artistas jugaron en libertad, se controlaron las escuelas de arte rusas, y Lunacharsky crea el Centro Superior Estatal de Formación Artística o Escuela Ykhutemas de Moscú, una especie de Bauhaus rusa y el centro ideológico del constructivismo ruso, la tendencia artística más cercana al ideal leninista.

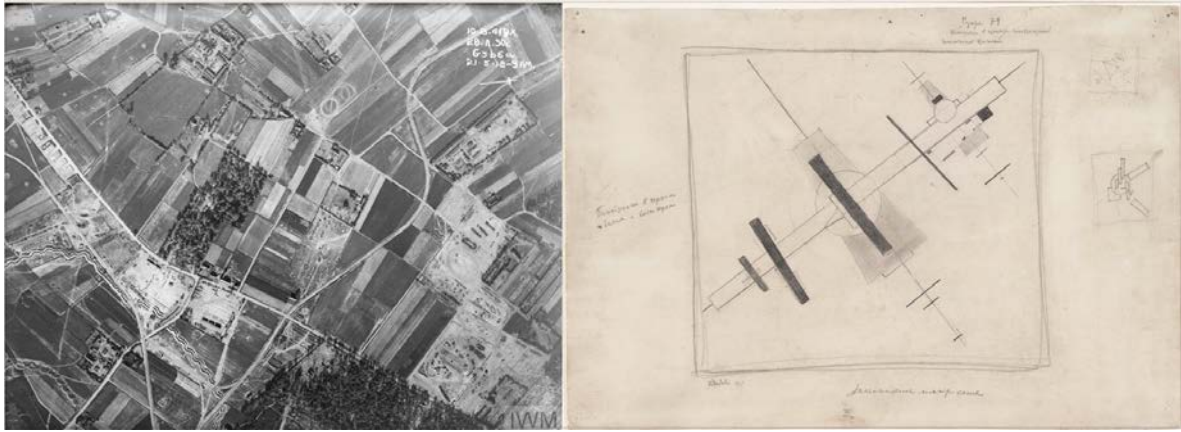
Estos artistas son Kandinsky, Malévich, Pevsner, Gabo, Tatlin, Chagall, Altman, Ekster, Puni, Lissitzky, Popova y el rumano **Brancusi**. El primer movimiento genuinamente ruso fue el **rayonismo**, capitaneado precisamente por **Michel Larionov (1881-1964)** y por su mujer **Natalia Goncharova**. En su manifiesto fundacional, de 1913, proponen una síntesis entre el cubismo, el futurismo y el orfismo, este último ya una síntesis de los otros dos. El *rayonismo* de Larionov (del francés *rayonner*, radiar) parte de la idea de liberar el color y la forma, lo que le condujo a formas abstractas tempranas compuestas por manchas y rayos de color que eran completamente independientes del motivo, sin rastro de alusiones figurativas (*Rayonismo*, 1912-13). Pero Larionov siguió pintando también en un estilo figurativo, aunque muy simplificado, además de diseñando decorados para el Ballet Ruso de Diaguilev. Goncharova está más influida por el dinamismo de las máquinas y la velocidad resultado de la relación entre los objetos y el espacio, como los *futuristas*, y no se acercó tanto a la abstracción como su marido Larionov. El *rayonismo*, aunque fue un episodio breve, influyó enormemente en los artistas rusos. El siguiente movimiento es el **suprematismo** (= *supremacía de los medios básicos del arte, el color y la forma, sobre la representación de fenómenos del mundo visible*) de **Kazimir Malévich (1878-1935)**, asistente de Chagall en los primeros años revolucionarios y el primero en perseguir una pintura absoluta, totalmente liberada de cualquier referencia objetiva, que prima la pura emoción. Sin embargo, sus cuadros no son el resultado de procesos puramente intelectuales, sino también de emoción y pasión, reflejo del carácter romántico del artista. Malevich creía que formas pictóricas eran una realidad distinta a la naturaleza y sus formas. Malevich empieza haciendo una pintura impresionista hasta 1903-04, para pasar a una pintura influida por Bonnard, Vuillard y Vallotton en 1905-07 y, después, por el fauvismo y el cubismo de Picasso y Gris. Tras un período cubo-futurista (1911-13), que recuerda a Léger (*Cabeza de una chica campesina*, 1912-13; *Rosa cubista*, 1913), empieza a introducir elementos absurdos, que él llama *alegóricos*, en su pintura (*Vaca y violín*, 1913). Malévich busca en los iconos rusos símbolos y signos que empleará en su pintura posterior. En 1913 Malévich diseña la escenografía y el vestuario para una ópera experimental llamada *Victoria sobre el sol*, con partitura (no conservada) de Mijaíl Matyushin (1861-1934), con un estilo en general cubo-futurista, pero con un telón de fondo que aparecía hacia el final de la obra que consistía en una superficie blanca con un cuadrado negro en el centro. «El simple cuadrado negro sobre un retazo de tela blanca se convertiría en uno de los grandes momentos sísmicos del arte, para alinearse junto al descubrimiento de la perspectiva matemática, los experimentos binoculares de Cézanne y el urinario de Duchamp» (Gompertz), pero hasta ese momento Malévich no dio especial importancia a esa pieza. En 1915 se prepara una segunda puesta en escena de la ópera y Malévich ha tomado conciencia de la trascendencia de su descubrimiento, un signo mágico que flota en un espacio infinito, pues escribe a Matyushin: «Te estaría muy agradecido si tú mismo colocaras mi diseño de telón para el acto en que se consigue la victoria [y donde aparece el *cuadrado negro*] (...) Este cuadro tendrá un gran significado para la pintura; lo que se hizo inconscientemente está dando ahora

frutos extraordinarios». Su obra-manifiesto para el nuevo movimiento, presentada en San Petersburgo junto al Manifiesto suprematista, fue este *Cuadrado negro* (1915), que con su título indica al observador que no debe buscar significados más allá de la propia pintura. La exposición se llamó *La última exposición futurista: 0,10*, en la que los artistas rusos anuncian al mundo el final del futurismo y el inicio de una nueva fase (el 0,10 alude a los diez artistas originalmente escogidos para exponer, aunque al final fueron catorce, todos los cuales habían empezado desde cero eliminando toda temática en sus obras, como preconizaba Malévich). El *Manifiesto* se titulaba "Del cubismo al suprematismo en el arte", y en él escribe: «El cubismo, el futurismo y el suprematismo no fueron comprendidos. Esos artistas desecharon los ropajes del pasado, salieron a la luz en la vida moderna, y encontraron una nueva belleza (...) Las formas se mueven y nacen, y nosotros estaremos ya para siempre haciendo nuevos descubrimientos. Y lo que descubramos no debe ser ocultado. Y es absurdo meter a la fuerza nuestra época en los viejos moldes de una época pasada». Malévich propone una forma de abstracción pura geométrica «que representaba la ruptura definitiva de la pintura con la realidad, marcando su entrada en el exaltado reino del pensamiento puro que él denominó "**suprematismo**", y cuya bandera y manifiesto se resumen en el cuadro que parecía -y de algún modo sigue pareciendo- señalar el límite más lejano al que había llegado la pintura en la evasión de su papel descriptivo, *Blanco sobre blanco* (h. 1918)» (Hughes). Malévich lo explica en su Manifiesto: «La ascensión a las alturas del arte no objetivo es fatigosa...sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más... todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido, se vuelve invisible (...) Y he aquí el valor del arte no-objetivo como expresión de la sensibilidad pura, que no tiende hacia valores prácticos, ni hacia ideas, ni hacia ninguna tierra prometida». Para Malévich, «se había liberado el arte de la carga del objeto» y «en pintura, el color y la textura son fines en sí mismos». El cuadro no es un objeto sino un medio de comunicación de una "sensación pura", un instrumento que establece una relación, escrita con signos (figuras geométricas superpuestas de colores uniformes), como en *Composición suprematista* (1916), que reflejan el interés de Malévich por las **fotos aéreas**. Así como la Torre Eiffel (1889) había tenido un impacto enorme en la forma de ver el mundo de los hombres, influyendo decisivamente en el camino a la abstracción de un Delaunay, la aviación y la fotografía reveló otra capa de la realidad pocas décadas después. Los hermanos Wright vuelan impulsados por un motor por primera vez en 1903, y ya en «en 1909, un aviador llamado Louis Blériot sobrevoló el canal de la Mancha, desde Calais hasta Dover» (Hughes). Poco después, estimuladas por la guerra, las fotografías aéreas a gran altura muestran un mundo nunca antes visto, formado por líneas y áreas coloreadas, y este mundo plano y abstracto tuvo un enorme impacto en Malévich. La abstracción de Kandinsky era al menos placentera y sofisticada, compleja y virtuosística, mientras que la de Malévich parecía toda una provocación. En cierto sentido era ir aún más allá, y él había sido el imero en atreverse. Esta valorización de la simplificación extrema tuvo enorme impacto en el arte y el diseño futuros: «Se elimina el desorden, se simplifica la silueta, se reduce la

paleta de color y se concentra todo en la pureza de la forma. No podemos evitar sentir que el aspecto sobrio y mínimo es un signo de inteligencia, reflexión, modernidad y sofisticación» (Gompertz). Los observadores siempre estuvieron en una posición de superioridad respecto al artista, valorando la obra al establecer una comparación con la realidad representada (o con un ideal). Con Kandinsky se crea un espacio intermedio, en el que el observador disfruta (o no) de la obra pero no puede juzgarla, es decir, compararla, con nada conocido. Malévich, en cambio, buscaba una confrontación directa con el espectador, al que desafiaba presentándole algo aparentemente sin valor y exigiéndole un salto de fe (debían creer «que el artista está dotado de un talento y de una capacidad de percepción especiales»). Era el artista quien ponía ahora las reglas y el espectador solo puede aceptar o rechazar el juego, manifestando en este segundo caso su falta de coraje. Y así es hasta hoy con buena parte del arte moderno. El *suprematismo* dura como movimiento cinco años, hasta 1920. En la década de los 30 Malévich vuelve a la figuración con una serie de retratos. Una serie de obras suyas que habían quedado en Alemania durante un viaje una década antes, son seleccionadas en 1936, el mismo año de su muerte, para el MoMA de Nueva York. Una pintora suprematista interesante es **Olga Rózanova (1886-1918)**, relacionada con el cubismo, el futurismo y la abstracción (*Franja verde*, 1917). Formó parte de *Supremus*, un grupo de artistas fundado y dirigido por Malévich, pero su temprana muerte truncó una carrera prometidora. Pueden citarse también a **Ivan Kliun (1873-1943)**, con una influencia directa de Malévich en obras como *Suprematismo* (1915-16); **Ivan Puni (1892-1956)**, y su *Composición suprematista* (1915); o a **Nikolai Suetin (1897-1954)**, **Pavel Mansurov (1896-1983)** o **Nadezhda Udalzoza (1885-1961)**, que sería más tarde esposa de Malévich. Artistas como Rodchenko o Popova sentirían también la influencia del suprematismo, pero pasarían pronto a gravitar en torno al constructivismo.



Cuadrado negro (1915) y *Composición suprematista* (1916)



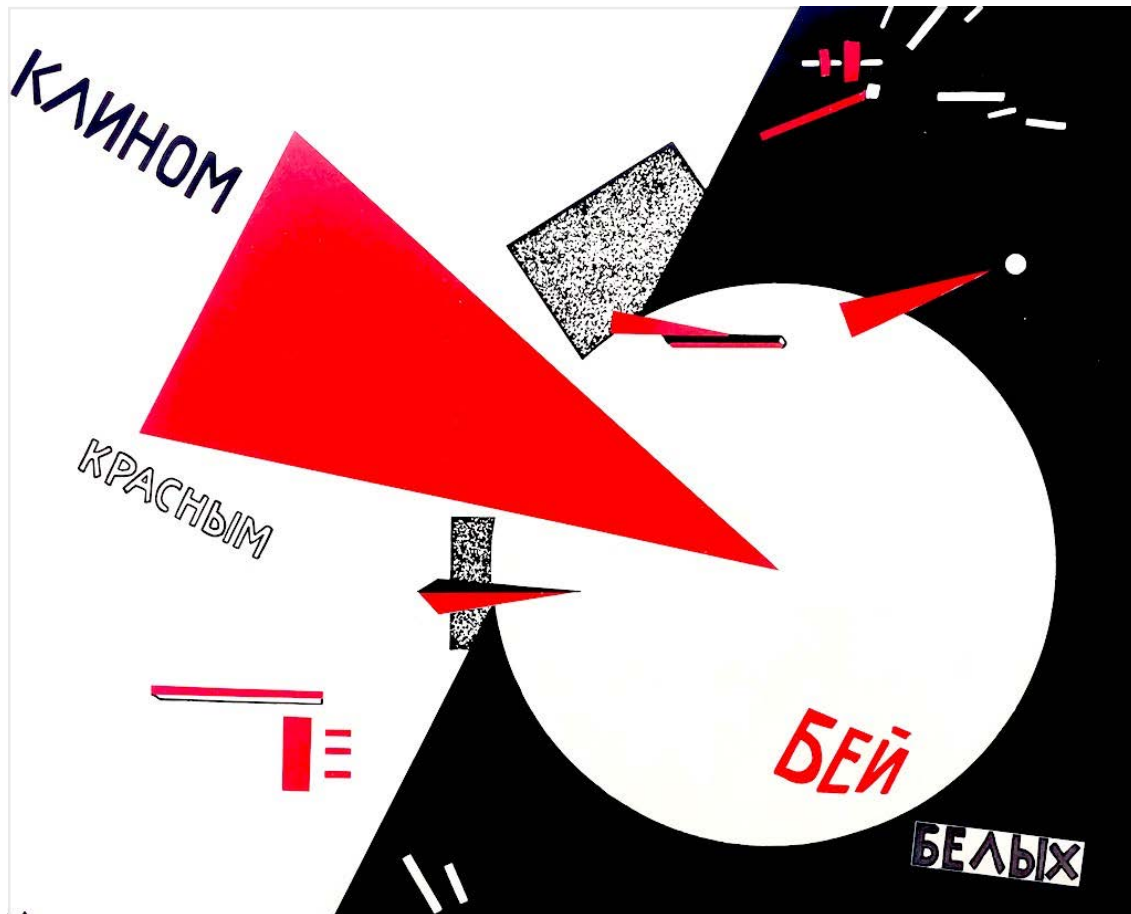
Fotos aéreas y diseños de Malévich (1918 y 1917)

A partir de 1915 se suma al *suprematismo* pictórico de Malévich el **constructivismo** escultórico de **Vladimir Tatlin (1885-1953)**, corrientes ambas apoyadas por Lunacharsky. El *constructivismo* fue la materialización artística del leninismo: «era la dialéctica concretizada. No más misticismo; en vez de eso, la articulación de los materiales. En lugar de primitivismo, modernidad: la modernidad de los remaches, del celuloide, de las alas del aeroplano y de las cargas resueltas en armazones más que tragadas en masas de material de construcción. En vez de estáticas figuras, el dinámico despliegue de fuerzas. El arte (confiaban sus creadores) estaría abierto a todos en vez de a unos cuantos iniciados; y las viejas distinciones de clases entre el artista y el artesano, el arquitecto y el ingeniero, se fusionarían en una concepción general del arte como producción» (Hughes). El constructivismo era un movimiento mucho más mundano que el suprematismo. Los constructivistas se sentían decepcionados con el mundo, sus jerarquías y sus sistemas caducos, y preconizaban una nueva era tecnológica, liberadora, a la que ellos darían forma. El constructivismo es una declaración desapasionada de la belleza de la tecnología. **Tatlin** fue el constructivista más influyente de todos, cuyo utopismo impregnó toda esta época. Fue pintor de iconos pero también carpintero. Sus ideas estéticas vienen sin embargo de **Picasso**, cuyas esculturas formadas por ensamblaje de materiales vulgares («el cambio más radical en la escultura desde la invención de la fundición del bronce») había conocido en París en 1913, como la *Guitarra* de 1912, elaborada con cartón, cuerda y alambre (hoy en el MoMa de Nueva York). En estas esculturas había un cambio revolucionario, del que Tatlin tomó buena nota: «por primera vez, el énfasis se trasladaba de la masa al plano, de la masa a la cavidad, de la escultura como volumen cerrado a la escultura como ensamblaje de formas abiertas» (Hughes). Sin embargo, Picasso hacía naturalezas muertas, es decir, esculturas que representaban objetos reales, y Tatlin consideraba que esto era la imagen emblemática de la propiedad privada en el arte occidental. Para Tatlin el arte socialista debía ser **abstracto**. La expresividad de la escultura dependía de lo que Tatlin llamaba *factura*, es decir, el discurso de la materia. El arte era para él material más trabajo. El vidrio y el acero debían sustituir el mármol, y las esculturas funcionarían como iconos, transmisores de verdad social, situadas donde los rusos ponían sus iconos, en los rincones. Tatlin había expuesto con

Malévich en exposiciones colectivas, como la de San Petersburgo, y juntos habían desarrollado los principios del *suprematismo*, liderando las vanguardias rusas. Pero tenían pésimas relaciones personales. Para San Petersburgo Tatlin había ideado una escultura diseñada para ser situada en una esquina, *Contrarrelieve de esquina* (1914-1915), y en la inauguración descubrió que Malévich había colocado su *Cuadrado negro* en alto, precisamente en una esquina. Tatlin pensó que Malévich le había robado la idea reduciendo así el impacto de su obra, lo que provocó una pelea a puñetazos. Aunque fue Malévich quien concitó toda la atención del público, la escultura de Tatlin fue toda una innovación. La idea de escultura cambiaría a partir de aquí: la de Tatlin era una obra tridimensional que empleaba materiales industriales (cuerdas, acero, listones de madera, etc.), que no se podía rodear ni se colocaba sobre una peana y que no representaba absolutamente nada. Es el precedente de las esculturas abstractas del futuro. El movimiento de Tatlin no recibió nombre hasta el Manifiesto de 1921 y, como en tantos otros casos, el término procede de un comentario despectivo de Malévich, que lo llamó "arte de la construcción". Se unirían al movimiento **Liubov Popova (1889-1924)**, **Alexander Rodchenko (1891-1956)**, **Alexandra Ekster (1882-1949)** o **Vasily Ermilov (1894-1968)**, aunque sus influencias directas fueron muy extensas, y comprenden a los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, al arte cinético de Alexander Calder, a Jean Tinguely o a Nicolas Schöffer. En una exposición moscovita de 1921 llamada $5 \times 5 = 25$, cinco artistas constructivistas presentan cinco obras, y entre ellas el tríptico de Rodchenko *Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro* (1921), precedente de los cuadros monocromos que aparecerían en el arte moderno más tarde. Además de las diferencias personales y las rivalidades, Tatlin (y los constructivistas), a diferencia de Malévich, sí creen que el arte debe ponerse al servicio de la revolución y fabricar cosas útiles para el pueblo, propugnando la no separación entre las artes (pintura, escultura, arquitectura), y la participación de los artistas en la visualización de los principios de la revolución, organizando para ello todo tipo de espectáculos (fiestas, desfiles, representaciones teatrales). Para Tatlin el arte ya no puede ser *representativo*, y debe ser en cambio *informativo*, comunicativo de la historia que se está haciendo momento a momento. Tatlin diseña la famosa *Torre Monumento a la Tercera Internacional* (1919-20), una gigantesca escultura-edificio propagandista que nunca se construiría. Debía tener un hito de la tecnología del siglo XX, con cuatrocientos metros de alto (ochenta más que la Torre Eiffel) y bastante inclinación. La torre albergaría un vestíbulo cúbico que albergaría el consejo legislativo de la Tercera Internacional, y sería móvil, girando un grado cada veinticuatro horas hasta completar una vuelta completa en un año. Sobre él habría un bloque piramidal que rotaría 360 grados una vez al mes, albergando el poder ejecutivo. Por último, un cilindro también rotatorio, pero que completaría una vuelta diaria, y que se usaría como centro de información. Sobre todas estas partes móviles se colocaría una cúpula estática semiesférica. Todo ello estaría recubierto por una estructura metálica externa espiral. De esta forma «el dinamismo se encarnará en insuperable magnificencia, exactamente como las pirámides expresaron de una vez por todas el principio de lo estático». Toda una metáfora de la

dialéctica desplegada por la Revolución que fue saludada con entusiasmo por los artistas de vanguardia alemanes comprometidos políticamente, entre los que Tatlin se convirtió en toda una celebridad. Los demás constructivistas no tardaron en plegarse a la exigencia de Lenin de someter el arte a las necesidades del pueblo (este sería el sentido del *Manifiesto* de Rodchenko de 1921), y se dedicaron al diseño industrial (muebles, vestidos, escenografías, productos para el hogar) y al **grafismo**. En este último campo **El Lissitzky (1890-1941)**, discípulo de Malévich, crea un ejemplo de *suprematismo* al servicio de la propaganda soviética con el cartel *Golpead a los blancos con la cuña roja* (1919). En su manifiesto de 1920 titulado *Suprematismo en la reconstrucción del mundo* declarará: «Después del Antiguo Testamento vino el Nuevo. Después del Nuevo, vino el comunista y después del comunista vino finalmente el testamento del suprematismo». Lissitzky fue pintor, escultor, tipógrafo, ilustrador, montador y diseñador para todo, pero «trató de conciliar las formas abstractas con la función social». Sus cuadros parecían también, como los de Malévich, planos de ciudades vistos desde arriba, pero con un cierto efecto tridimensional, algo intermedio entre pintura, escultura y arquitectura. Sus composiciones tienen formas que se repiten con un cierto ritmo y dinamismo. Él llamaba a estas obras *prouns*, que significa "proyectos para afirmar lo nuevo" y viene del ruso *pro unovis*, por una renovación del arte (*Proun 19D*, 1922; *Composición Proun*, h. 1922). Para Lissitzky, como para los holandeses de De Stijl o para Gropius, el arte no era más que «una estación de paso hacia la arquitectura». Él insistiría en esta idea una vez abandona Rusia y se instala en la Europa Occidental. Otra influencia fundamental de Lissitzky en Occidente fue la difusión de la obra de sus compañeros, presentada por él por primera vez en 1922 en Berlín, en la Galerie van Diemen. Sin embargo, no consiguió plantar la semilla del constructivismo (y la Revolución) en Occidente, ni pudo resolver el conflicto entre forma pura y activismo de clase. **Rodchenko** era pintor, pero también diseñador gráfico y fotógrafo y, como Lissitzky, un creyente en las virtudes de la Revolución, para la cual el arte no debe crear objetos decorativos, sino formar parte integral de la vida futura, impregnándola enteramente y confundándose con ella. Pero Rodchenko destacó sobre todo como diseñador de **carteles** propagandistas, asistido por el "poeta nacional del modernismo ruso" **Vladimir Maiakovsky (1893-1930)**, quien acabó suicidándose decepcionado con la Revolución. Pero más útil que los carteles era para Rodchenko la **fotografía**, para él "socialismo instantáneo", rápida, barata e infinitamente reproducible, sola o como ingrediente del **fotomontaje**. Ambas corrientes -el método didáctico de Malévich y los principios del *constructivismo* de Tatlin- no tendrían continuidad en Rusia tras la muerte de Lenin, pero sí en Alemania, a través de la **Bauhaus**, pues en Alemania se formará un grupo activo de constructivistas capitaneados por El Lissitzky. Otros artistas rusos que habían desarrollado una carrera en occidente, como **Kandinsky**, **Antoine Pevsner (1886-1962)**, su hermano **Naum Gabo (1890-1977)** y **Chagall (1887-1985)**, vuelven a Rusia huyendo de la Primera Guerra Mundial, y participan también en los desarrollos culturales de la revolución. Kandinsky organiza una red de museos para la educación artística del pueblo, los hermanos Pevsner se unen al *constructivismo*, Chagall funda

una academia y pinta decorados y escenografías para el Teatro Judío de Moscú (y tuvo un enfrentamiento con los *constructivistas*, que rechazaban su fantasía y defendían que la revolución debía basarse en el rigor). Tras la victoria de los bolcheviques en la guerra civil rusa, se desarrolla un amplio programa de reconstrucción, y entre los artistas surgen disensiones que explican que Kandinsky, Chagall, Pevsner y Gabo volvieran a la Europa occidental. Como Malévich, estos artistas creían que la función del artista debía ser educativa, en torno a la escuela y el museo. En cambio, para los *constructivistas* los artistas deben alinearse con la acción de gobierno e involucrarse en las transformaciones materiales, como la planificación urbanística y el diseño industrial, siguiendo las ideas del teórico marxista del *constructivismo* Aleksandr Rodchenko y del grafista El Lissitzky. Dado que la industria ya no es un instrumento en manos de la burguesía, las técnicas industriales permitirán que el arte penetre en la vida social, y la sociedad estimulará la creatividad en la producción. El arte industrial será el nuevo arte popular. Tras la muerte de Lenin y la caída de Lunacharsky, la burocracia estalinista acaba con la autonomía de los artistas, pues para Stalin «todo lo que no fuera arte de masas era un crimen contra el Estado». Se restablece el arte académico, que impone un arte de Estado donde reinan artistas mediocres (Zdanov, Jofan). Sin embargo, a diferencia del régimen nazi, las obras de la vanguardia de tiempos de Lenin no se destruyeron, sino que se almacenaron, y resurgirían poco a poco después de la muerte de Stalin. Pero hasta entonces, y a partir de 1930, no sorprendentemente, la pintura, escultura y arquitectura soviéticas acabarían pareciéndose mucho a las del fascismo italiano y el nazismo alemán. La obra de las vanguardias rusas «no parece haber tenido ningún efecto duradero en el proletariado. Aquello era demasiado nuevo, los grandes proyectos no podían construirse debido a la escasez y además fue reprimido demasiado pronto. Y el arte estatal en Rusia volvió a su tradicional tarea de reforzar el narcisismo del poder» (Hughes).



Golpead a los blancos con la cuña roja (1919)

El suprematismo y el constructivismo tuvieron gran influencia en el Este de Europa, especialmente en Polonia, donde en 1924 se crea el **Grupo BLOK**, con **Henryk Berlewí (1894-1967)**, **Vladislav Strzeminski (1893-1952)** y **Henryk Stazewski (1894-1988)**. **Berlewí**, que acaba moviéndose entre París y Berlín, inventa lo que llamó "mecanofactura", un sistema universal que permitía producir arte a partir de piezas estándar (Mecanofactura, 1924), en lo que sería un precedente del Op Art. **Strzeminski** estaba entre los constructivistas de Moscú en 1919, y en 1922 vuelve a Polonia, donde después de BLOK, se une en 1926 a otro grupo constructivista llamado Praesens y en 1929 funda el Grupo A.R. de artistas y poetas junto con Stazewski. En los años veinte (1923-27) Strzeminski inventa la teoría del **unismo**, que insiste en la máxima unión posible entre las formas tridimensionales con el plano de la superficie del cuadro. Los cuadros unísticos son abstractos, pero no geométricos como los del constructivismo, sino basados en la repetición de texturas y formas orgánicas (*Composición unística 10*, 1931). En 1934 Strzeminski abandona este estilo. Tras la Segunda Guerra Mundial empieza a enseñar y de sus clases y conferencias extrae un libro llamado *Teorías de la Visión* (1947), publicado tras su muerte, con una marcada influencia marxista en el lenguaje y en las ideas como una concepción dinámica y dialéctica de la historia, que le sirve para tratar de reconciliar su pintura abstracta con el realismo normativo posterior a la guerra, el rechazo al arte "formalista" (aquel caracterizado por una estética vana) o la necesidad de conectar con la realidad social. Pero la forma personal de llevar a cabo esto último por parte de Strzeminski no coincidía con las

directrices del Partido Comunista y fue apartado de la enseñanza en 1950. Strzeminski tuvo enorme influencia en movimientos internacionales de los años 60 como el Grupo Zero. **Stazewski** intentó conseguir una síntesis entre los principios del unionismo con los del neoplasticismo de Mondrian (*Composición*, 1930). Expone en 1930, en la Galerie 23 de la Rue La Boétie de París con el grupo de artistas abstractos *Cercle et Carré*. En Hungría, Laszlo Moholy-Nagy tuvo la influencia decisiva de Malevich y de Lissitzky, influencia que llevaría con él a la Bauhaus de Weimar y a la New Bauhaus de Chicago.

El caso de **Chagall** es difícil de clasificar. Fue un niño tímido y tartamudo de un humilde oficinista ruso de Vitebsk que llega en 1910 a París, centro de la vanguardia mundial del arte en aquel momento. Nunca pudo dejar tras de sí sus raíces, que estuvieron siempre presentes proporcionando los temas de sus cuadros (los grandes acontecimientos en las pequeñas existencias de los aldeanos rusos, como el nacimiento, el enamoramiento, matrimonio, muerte, las fiestas y leyendas sobre sucesos milagrosos, la religiosidad popular, etc.). En París intimó con los poetas Apollinaire, Max Jacob y a Blaise Cendrars, y con los pintores Modigliani y Delaunay. Este último influyó mucho en Chagall a través del color, pero fueron Cézanne y el cubismo quienes le proporcionaron una guía racional para dotar a sus sueños de un marco formal y estructura (*El soldado bebedor*, 1911-12). Chagall comparte estudio durante un tiempo con Modigliani, Soutine (ambos también judíos) o Léger y se instala en un edificio (La colmena) donde viven y trabajan también este último, Delaunay y muchos expatriados rusos. Es la época de la revolución cubista, pero el cubismo analítico no le convence, por ser demasiado lógico, realista y demasiado burgués, por lo que se alinea con los cubistas disidentes (Delaunay) y los futuristas. Es lo mismo que hacen dos alemanes, Marc y Klee. De hecho, **Klee, Delaunay y Chagall formarán uno de los grandes ejes de la cultura figurativa europea que va de 1910 a 1914**. Si se eliminaba el racionalismo analítico del cubismo cabían dos posibilidades, que son hacer de la pintura una exaltación de la experiencia sensorial o una revelación de la psique profunda. Klee y Chagall optan por esta segunda vía, de forma independiente, mientras que Delaunay opta por la primera. Klee va al fondo de la psique, pero Chagall se mantiene en una zona intermedia, en contacto con la experiencia sensorial. Chagall hace que sus imágenes fantásticas se muevan en el cuadro como en un escenario imaginario (él mismo fue un gran director teatral y escenógrafo). Por otro lado, Chagall conecta con el cubismo ilógico de Delaunay, que es perfectamente adecuado para las fábulas y sueños de Chagall. Este descompone las figuras en planos geométricos, creando un espacio imposible, carente de toda lógica, con ellos. En ese espacio podemos ver representada cualquier cosa, por increíble que sea, y no desentona (*Á la Russie, aux ânes et aux autres*, 1911; *Yo y el pueblo*, 1911). «El símbolo es el lenguaje del inconsciente, al igual que la lógica lo es de la consciencia» (Argan), y de ahí la fuerte carga simbólica de la pintura de Chagall. «El proceso de Chagall es, en cierta medida, un proceso de transliteración no distinto del que llevaba a cabo Brueghel cuando ponía en forma de figuras los proverbios flamencos: es decir,

transpone en imágenes visuales las palabras de un texto» (Argan). Si bien el texto que está detrás de las imágenes de Chagall «nunca es explícito, solo él lo conoce». Al pueblo llano, no obstante, le resultarán familiares las imágenes, pues Chagall hace un arte para iniciados, pero los iniciados son el pueblo, una mayoría, y no las élites, que quedan excluidas por no poder comprenderlo, «al igual que los adultos quedan al margen de la fascinación de una fábula». Chagall sustituye la cultura de los señores por la del pueblo, la ciencia por la magia, la geometría por la cábala, la lógica por la imaginación. Es comprensible entonces el choque con la vanguardia soviética, que representa todo lo contrario y su aceptación por las vanguardias parisinas. Breton consideró que Chagall había introducido la metáfora en la pintura moderna y los surrealistas le adoraban. Sin embargo, Chagall poco tuvo que ver con los juegos intelectuales que buscan un impacto en el observador propios del surrealismo. El color (violeta, rojo luminoso, verde reluciente, azul cerúleo o el azul verdoso) tuvo en Chagall una fuerte carga simbólica que los expresionistas alemanes admiraron (en 1914 Chagall expone sus cuadros en la galería *Der Sturm* de Herwarth Walden (1879-1941) de Berlín, con un gran éxito). Cuando los intelectuales marxistas, una vez triunfa la revolución soviética en 1917, se preguntan cómo puede un pueblo tradicionalista apegado a sus fábulas convertirse en el protagonista de la nueva era, Chagall (y Propp, en el campo científico) demuestran que la fábula no es una tradición que se transmite por inercia, sino la expresión de la creatividad del pueblo, y que por popular puede ser revolucionaria. Chagall participa en la revolución socialista con gran entusiasmo, pero asocia la revolución tecnológica a la burguesía, y no le interesa. Con su pintura Chagall captó perfectamente el espíritu con que el pueblo ruso vivió los primeros años de la revolución, a diferencia de Malévich, que hacía una pintura para la *intelligentsia*. Entre los dos hubo una fuerte tensión, que llevó a Chagall a abandonar en 1920 la Academia que había fundado en Vitebsk. El motivo último fue que para Chagall la fábula precede a la lengua, pero para Malévich el discurso debe ser lógica pura, casi matemática. En **1922** Chagall vuelve a Francia, definitivamente, donde se convertirá en **el más importante precursor del surrealismo**. Con la referencial *La crucifixión blanca* (1938) Chagall responde a los horrores de la Europa del momento y a los que presiente próximos. Chagall nunca cambiará de temas, pero su estilo evolucionará con el tiempo, haciéndose menos estructurado, más decorativo y más puramente sensual (*Los puentes del Sena*, 1954). En 1965 Chagall acaba la decoración para la cúpula de la Ópera Garnier de París, que había sido decorada antes, en 1872, por Jules-Eugène Lenepveu, que había pintado una escena neobarroca titulada *Les muses et les heures du jour et de la nuit*. El ministro de cultura André Malreaux fue quien tomó la decisión de redecorar la cúpula, pero preservando la pintura al fresco de Lenepveu, por lo que Chagall tuvo que pintar sobre tela.



Á la Russie, aux ânes et aux autres (1911) y *Los puentes del Sena* (1954)

Anterior a la Revolución Rusa fue la de México, en 1910. Su triunfo instaló en el poder gobiernos de izquierdas que buscaron la colaboración de artistas para "formar" culturalmente al pueblo y reformar la enseñanza. Se desarrolla como consecuencia un movimiento artístico avanzado e ideológicamente alineado con las izquierdas, que optan por los grandes murales didácticos (decorativos) y las estampas populares (narrativos), de contenido propagandístico. Se pretendía además establecer un vínculo con el arte de la civilización precolombina, pero en realidad las referencias no pasan del arte popular y el folclore del período colonial. El discurso es un repaso a la historia reciente, presentada como un anhelo de libertad bajo la opresión "extranjera" ahora transformado en impulso revolucionario. Rechazando el academicismo, estos artistas se remiten a las corrientes modernas europeas más "populistas", es decir, el expresionismo alemán, las primeras tendencias modernistas y las vanguardias rusas. Los pioneros de esta nueva escuela mejicana son **José Clemente Orozco (1883-1949)** y su colaborador **Diego Rivera (1886-1957)**, seguidos de **David Alfaro Siqueiros (1896-1974)**, los tres amigos y muralistas. El estilo de es un realismo trascendental, o expresionismo realista. La fama, que aún perdura, de las obras murales en México se debe a que «las masas mexicanas, igual que las de Rusia, eran preelectóricas, pocos sabían leer y escribir, y estaban acostumbrados a consultar el arte popular religioso como fuente fundamental de instrucción moral» (Hughes). Por tanto, la narración histórica y política se hace mediante imágenes. Orozco, Rivera y Siqueiros inician juntos el movimiento de la pintura mural mexicana en 1922, con los murales para la Escuela Nacional Preparatoria, proyecto al que se sumaron muchos otros por toda Ciudad de México. Su arte de vanguardia no fue elitista, sino que estuvo dirigido a un pueblo poco instruido con el que consiguieron conectar, adquiriendo notable fama popular. El contenido de los mensajes de sus pinturas les acarrió, no obstante, no pocos problemas. **Orozco** había perdido un brazo y estaba siempre de mal humor, pero es el creador de esta forma de arte y el más original del grupo, aunque su estilo tiene cierta afinidad con el de Picasso, con dramáticas composiciones muy recargadas de figuras (*Katharsis*, 1934-35). Su fuente de inspiración

fundamental fue sin embargo el arte de su propio país, tanto el de los mayas como el barroco colonial. Orozco va del realismo al simbolismo, combinando lo patético y lo trágico. Su tema recurrente es la revolución mexicana y sus vicisitudes. **Rivera** trabajó mucho tiempo en Europa y conoció a los *fauves*, a Picasso, a Léger y a Modigliani, y a partir de ahí trata de desarrollar un lenguaje figurativo moderno usando las leyendas populares mejicanas como material, un poco como hizo Chagall con el folclore ruso. Consigue partir de esas referencias y desarrollar un estilo propio, muy personal. Su pintura es dinámica, pero más tranquila que la furiosa de Orozco. Sus mejores ejemplos, como en el caso de Orozco, están en los grandes frescos, que hizo también en Estados Unidos. Según Robert Hughes, puede considerársele «el único artista moderno importante fuera de Alemania y de Rusia consagrado a un arte de elocuencia completamente social». Otra cosa es el significado de las obras de propaganda política del artista. Mientras Rivera pintaba en la escalera del Palacio Nacional los murales llamados *Epopéya del pueblo mexicano* o *Historia de México a través de los siglos* (1929-1935), en los que se mostraba la conquista de México por los españoles y se ensalzaba el pasado indígena, en México se daba fin a la última y cruel fase de la Guerra del Yaqui (1876-1929), en la que docenas de miles de indios yaquis, pimas, mayos y ópatas fueron asesinados o deportados como trabajadores forzados al Yucatán, de lo que no hay rastro en el ciclo pictórico de Rivera. No obstante en 1951 completa los frescos del primer piso del Palacio Nacional (1945-1951) con *La llegada de Hernán Cortés a Veracruz*, donde se explora en la descripción de todo tipo de crueldades de los conquistadores y la Iglesia contra los indios, representados idílicamente en el muro norte de la *Epopéya*. **Siqueiros** es el más importante pintor de la segunda generación de esta corriente, y conecta la revolución mejicana con la mundial. Su referencia es el surrealismo, en el sentido más político de Breton, Aragon, Éluard y Picasso. Técnicamente fue un muralista muy innovador (uso de nuevas herramientas como la pistola de aire), y temáticamente grandilocuente y volcado a las grandes tensiones y conflictos extremos, cosa que llamó poderosamente la atención de Pollock (*Retrato de la burguesía*, 1939-40). Su compromiso con los desheredados y especialmente los indios es aún más evidente que en el caso de Rivera y Orozco, aceptando sin dudar el papel de propagandista y educador del pueblo, con una pintura que reflejaba los acontecimientos políticos del momento, al modo de los pintores callejeros actuales. Pero para él la pintura no era más que un aspecto de la actividad política, y de hecho llegó a abandonar aquel por esta en distintos momentos. Aunque era un comunista convencido, Siqueiros no se sometió a los dictados de ningún partido, manteniendo su independencia artística, cosa que se puede decir de sus dos compañeros y que les separa de lo que sería el realismo socialista (y de un artista como el ruso Alexander Deineka, que sí pasó por el sometimiento a los dictados del arte oficial). Era amigo de Orozco y también de Rivera, al que conoció en París, en 1921. Siqueiros trabajó, como Rivera, en Estados Unidos, y más concretamente en Nueva York, en 1936, colaborando con Jackson Pollock. En 1995 se dedicó una exposición en la Kunsthalle de Düsseldorf a las obras de ambos. Pollock aprendió de Siquieros la técnica de dejar gotear la pintura de un palo mientras se movía alrededor de la tela,

colocada esta en el suelo. En el extremo opuesto, **Rufino Tamayo (1899-1991)**, pintor de la *École de París*, evita los compromisos ideológicos o políticos evidentes y se centra en la nostalgia evocativa del emigrado, con influencia de Picasso. Es el autor de un mural en el edificio de la UNESCO de París. **Frida Kahlo (1907-1954)** se ha convertido en un icono del movimiento feminista, lo que ha dado publicidad a su obra como pintora. Fue mujer de Diego Rivera, en una relación marcada por el carácter dominante de él y la sumisión de ella. Hay crítica social y sentimentalismo en sus cuadros, con ella como tema en muchos de ellos y un estilo marcadamente manierista (*Autorretrato con mono*, 1938). Estos pintores tuvieron gran influencia en Hispanoamérica (por ejemplo, en Cándido Portinari, 1903-1965), sobre todo allí donde había agitación política y movimientos indigenistas, como en Chile, Colombia, Ecuador y Brasil. En Argentina, en cambio, los artistas siempre estuvieron al día, partiendo del cubismo de **Emilio Pettoruti (1892-1971)** y evolucionando a una suerte de constructivismo. También Uruguay está integrada en las corrientes avanzadas europeas de la época, a través de **Joaquín Torres García (1874-1949)**.



Katharsis (1934-35)

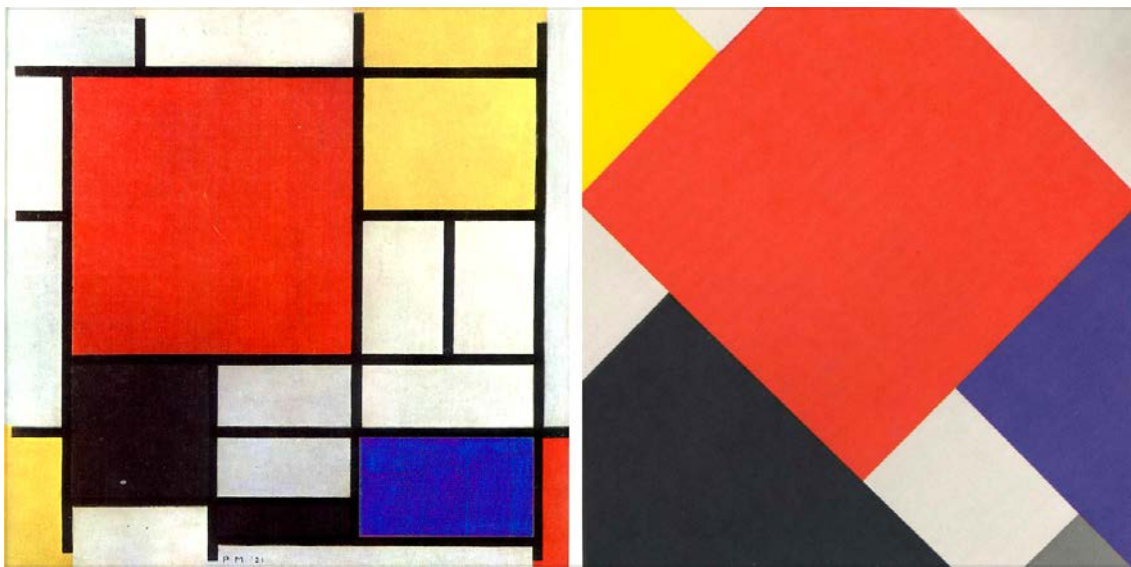


Retrato de la burguesía (1939-40) y *La Llegada de Hernán Cortés a Veracruz* (1951)

El **neoplasticismo** holandés recibe también el nombre de la revista que articuló este movimiento de vanguardia, **De Stijl** (= El Estilo), creada por **Theo van**

Doesburg (1883-1931) y Piet Mondrian (1872-1944) en 1917. El término *El Estilo* sugiere un consenso definitivo entre la forma y la función al final de la historia, el último y definitivo estilo. Por otro lado, nombre *neoplasticismo* viene del proyecto de dar un nuevo enfoque a las artes plásticas, sometiéndolas a un sistema simplificado de relaciones entre colores (primarios), formas (rectángulos), líneas (negras y horizontales o verticales) y espacio (bidimensional). Proponían producir obras que encontraran una unidad de elementos diversos a través de dichas relaciones entre elementos reducidos a un mínimo (color, espacio, línea y forma). Esta idea, concluían, se podría aplicar en todas las formas artísticas, no solo las plásticas, desde la arquitectura hasta el diseño industrial. Para los artistas de De Stijl la pintura naturalista que imita la realidad era absurda una vez se desarrolla la fotografía. Este es el sentido también de la "despedida" de la pintura de Rodchenko con su *Tríptico en colores puros* de 1921. Pero a diferencia del constructivismo, anarquista, De Stijl fue un movimiento burgués, estático en vez de dinámico, utópicamente armónico y pacifista en vez de revolucionario. Paz, armonía y disciplina eran las ideas-fuerza de este movimiento, que surge en 1917, en medio de la barbarie de la Primera Guerra Mundial. Los artistas de De Stijl rechazaban el término "abstracto", y llamaban a lo que hacían **arte concreto**, pues para ellos el color, la forma y el plano eran valores concretos que representaban una realidad por sí mismos. El *Manifiesto*, de 1918, aparece en cuatro lenguas, lo que indica la vocación internacional del movimiento (tras la guerra, se trataba de partir de cero y «trabajar para la formación de una unidad internacional entre vida, arte y cultura»). Así, «el arte de *De Stijl* se concibió como una forma de discurso supranacional, un "idioma universal", como el esperanto (...) y propuso una gramática de la forma que se aplicaría a todas las artes, tanto a la arquitectura como a la pintura» (Hughes). Fracasaron en su propósito porque «el arte no podía curar el nacionalismo y los que administraban las tiendas de muebles holandesas no eran idealistas». Participan también **George Vantongerloo (1886-1966)**, escultor, y los arquitectos **Thomas Gerrit Rietveld (1888-1964)**, **Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963)** y **Cornelis Van Eesteren (1897-1988)**, este último procedente de la Bauhaus. El movimiento acaba en 1928 con el fin de la revista, si bien Mondrian la había abandonado en 1924 por discrepancias con Van Doesburg, al parecer relativas al uso de las diagonales en los cuadros (Mondrian, *Composición en Rojo, Amarillo, Negro, Gris y Azul*, 1921; Theo van Doesburg, *Contra-composición V*, 1924). Tras la separación, Van Doesburg pasó a promover un nuevo concepto de arte, el **elementarismo**, caracterizado por las diagonales y el dinamismo asociado. Pero había otras discrepancias de fondo entre ellos. Van Doesburg era, a diferencia de Mondrian, una personalidad extravertida y extravagante, y era el único que concebía el movimiento que lideraba como una vanguardia, con sus manifiestos, programas, polémicas, difusión, etc. Van Doesburg intentó una coordinación y colaboración con la Bauhaus de Gropius en 1920, pero la cosa acabó con un famoso litigio. El problema fue que Gropius invitó a Van Doesburg a dar unas charlas en Weimar, pero este decidió quedarse. Gropius no quiso aceptarle como profesor, y entonces Van Doesburg organizó reuniones y unos cursos

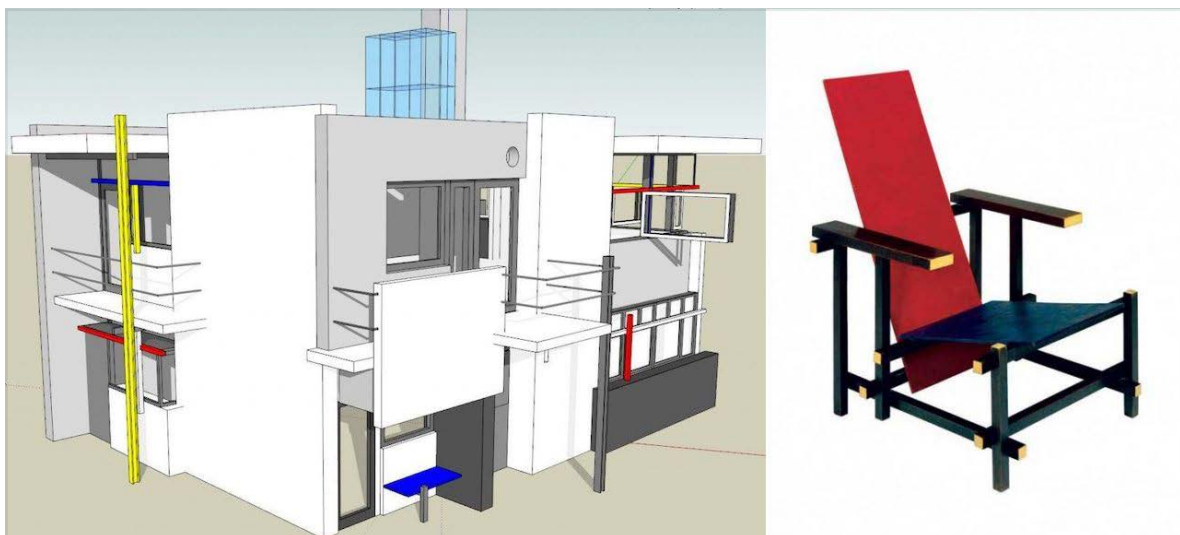
paralelos a los de Bauhaus, cerca de su sede, a los que acudieron muchos alumnos y profesores de la misma. En Weimar conoce además a algunos constructivistas, como El Lissitzky, y participa en su *Revista G*. La influencia de Van Doesburg y de El Lissitzky en la Bauhaus fue decisiva en la reorientación de esta hacia el diseño industrial de inspiración racionalista y funcional que se observa a partir de 1923. Pero «las concesiones de la Bauhaus a la comodidad, incluso a la decoración, eran inaceptables para *De Stijl*, que restringió su estética al rectángulo y sus colores a los tres primarios -rojo, amarillo y azul- más el negro y el blanco» (Hughes). Además de esto, las tipografías de *De Stijl* influyeron en László Moholy-Nagy. A diferencia de Gropius, Mies van der Rohe tuvo relaciones con Van Doesburg y Mondrian, con los que tenía una fuerte afinidad. La muerte de Van Doesburg en 1931 restó impulso al movimiento, que acabó desapareciendo con el ascenso de los fascismos.



Composición en Rojo, Amarillo, Negro, Gris y Azul (1921) y *Contra-composición V* (1924)

A pesar de las disidencias, «*De Stijl* es uno de los episodios clave de la historia del arte contemporáneo», y «La tensión intelectual de la vanguardia holandesa no tiene un equivalente sino en la rusa» (Argan). *De Stijl* surge del rechazo moral a la violencia de la guerra, y sus partícipes creen en la razón aplicada a los distintos campos de la actividad humana como antídoto. «En definitiva, la finalidad de *De Stijl* es comprobar si se puede hacer arte, es decir, desarrollar una actividad creativa en condiciones de inmunidad histórica absoluta», lo que supone eliminar todas las “formas históricas”, infestadas de nacionalismo. También eliminan las técnicas tradicionales y las distinciones entre las artes que se derivan de ellas. Se propone el uso de formas geométricas puras y colores puros. En suma, proponían un arte antiindividualista, no dramático y armonioso accesible a todos. Van Doesburg distinguía entre la **abstracción racional** -propia de *De Stijl*, del suprematismo y el constructivismo-, y la **abstracción impulsiva** de Kandinsky (distinción que se volvió a plantear en la década de 1950 entre el *action painting* y los *color fields*). Distinguen además, en la arquitectura, la función de la finalidad. La arquitectura debe ser funcional, atender a necesidades sociales concretas, pero sin finalidad política, sin

pretender una reforma social. Para ellos la arquitectura es un servicio social y no un programa social. La influencia de estas ideas en la arquitectura funcionalista holandesa y europea fue enorme. Solo aceptan como referencia externa al movimiento al americano Frank Lloyd Wright, pues viene de una cultura sin tradiciones nacionales. La *Casa Schroeder* (1924) de **Rietveld** es un modelo de racionalismo arquitectónico europeo, y una especie de cuadro de Mondrian tridimensional, y su *Silla de brazos* (1918) y *Silla roja-azul* (1923), una crítica al mobiliario del *Art Nouveau* y a los muebles de madera curvada de moda entonces (Thonet), y serían un referente para los muebles de tubos metálicos de Marcel Breuer en la Bauhaus. Los principios estéticos del grupo De Stijl implicaban el uso de líneas horizontales y verticales y planos rectangulares de colores azul, rojo y amarillo, con el añadido de los "no colores" negro y gris. Tras pasado a la arquitectura, el espacio corresponde a los "no colores" y los materiales a los colores. En palabras de Hughes la «incomodidad funcional» de cualquiera de estas sillas se explica porque «no es un mueble, sino una escultura: el desarrollo tridimensional de una composición bidimensional, inspirada en la cuadrícula y los colores primarios que configuraban los cuadros de Van Doesburg y de Mondrian». Rietveld se inspiraba, eso sí, en los diseños angulares de Wright y en los muebles del diseñador escocés **Rennie Mackintosh (1868-1928)**, como su *Silla con respaldo* (1903). Le Corbusier se sintió atraído por las ideas de De Stijl. La influencia de los patrones neoplasticistas pasó también al diseño industrial como elementos decorativos enormemente populares, a partir de la presentación en la portada de Vogue en 1965 de un vestido sin mangas con un estampado de Yves Saint Laurent inspirado en *Composición con rojo, azul y amarillo* (1930) de Mondrian (el diseñador francés poseía cuatro de sus cuadros).



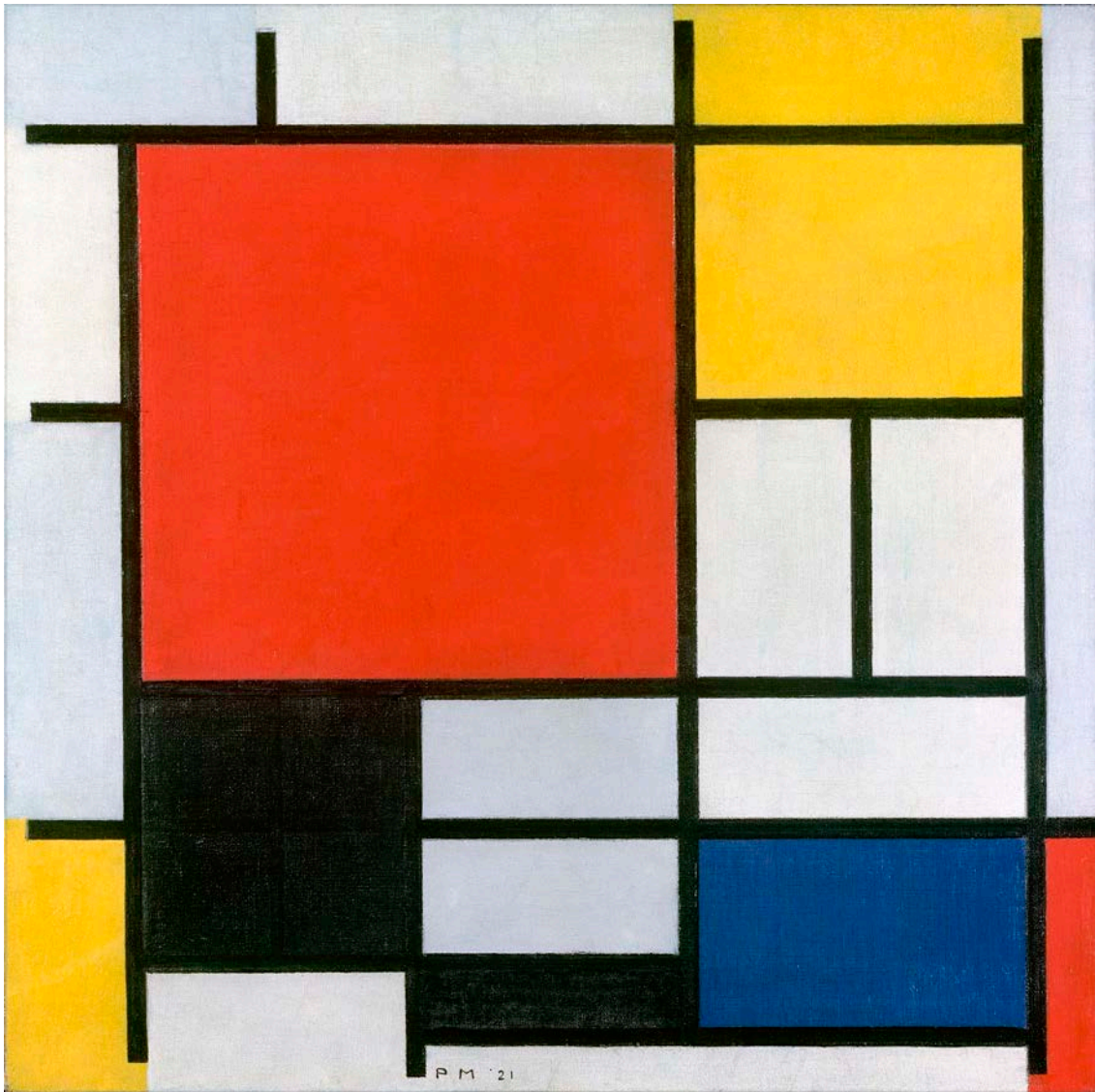
La *Casa Schroeder* (1924) y *Silla roja-azul* (1923)

Mondrian vive en París entre 1911 y 1914 y después de 1919 a 1938, pero una vez establecido su estilo el ambiente parisino apenas le influyó. Cuando llega a París, en 1911, Mondrian ya tenía un pasado como pintor figurativo (hacía paisajes en estilo fauvista o puntillista), pero en 1912 visita el estudio de Picasso y poco después de volver a Holanda funda *De Stijl* con Van Doesburg,

en 1917. «En el transcurso de los dos años que siguieron a 1909, el año en que se convirtió a la **teosofía**, Mondrian practicó variaciones sobre un tema de Munch -un emblema hermético del viaje interior espiritual, la diosa del silencio que Munch había pintado en *La voz*-. Si esas obras fueran lo único que quedara de la obra de Mondrian, hoy lo veríamos como un simbolista holandés interesante, pero menor (...) Gracias a la conexión con el cubismo, la evolución de Mondrian desde la naturaleza hasta la abstracción resulta totalmente convincente» (Hughes). Este cambio profundo se operó entre la visita a Picasso y la fundación del movimiento neoplasticista holandés, y queda un registro de ese proceso. Hay una secuencia de cuatro obras, todas centradas en el motivo de un árbol, que muestran la transición entre las dos fases, la figurativa y la abstracta posterior: *Atardecer, árbol rojo* (1908), bajo la influencia de Van Gogh; *El árbol gris* (1912), que ya muestra una influencia del cubismo, sin profundidad espacial y con una paleta de colores muy reducida; *Manzano en flor* (1912), que da un paso hacia la abstracción, con el árbol ya casi irreconocible y los colores de Braque; y finalmente con *Cuadro n.º 2 / Composición n.º VII* (1913), que da otro salto a la abstracción, **más allá de los cubistas**. A partir de su obsesión por los árboles que pintaba Friedrich, mediante una progresiva simplificación y abstracción, Mondrian llega al patrón abstracto fundamental que subyace a los temas figurativos. El siguiente paso fue comprender que una belleza pura y universal requería eliminar cualquier recuerdo del tema, y por tanto sustituir el proceso de abstraer a partir de la naturaleza por otro de construcción de una contraimagen de la naturaleza. Esto explica el salto de un cubismo casi monocromo basado en formas elípticas a las composiciones de planos rectangulares de colores puros que se extienden más allá del marco. En general, «las metáforas que dominaron su obra desde 1911 hasta los primeros cuadros cuadrículados de 1917-1918 son dunas, cielos y mares planos, canales, manzanos» (Hughes). En sus marinas de entre 1912 y 1915 Mondrian logra lo que llamaba un "equilibrio de contrarios", resultado de la búsqueda de «una continuidad espiritual por toda la naturaleza, uniendo lo sólido con el vacío, lo positivo y lo negativo, lo horizontal y lo vertical». Aquí descubre un campo dividido con intersecciones, que sería la base de la **gramática universal de las formas** que le permitiría examinar cualquier relación formal significativa. Se dispuso a crear un arte puro compuesto de elementos puros sometidos a un orden creado por el orden, en contraposición al orden natural, cargado de formas curvas, serialmente repetidas o basada en fractales. El **calvinismo** y la tradición iconoclasta holandeses pudieron tener algo que ver en este descubrimiento, así como el hecho de que los holandeses vivieran en un terreno ganado al mar, producto de la contraposición de la razón ordenadora y constructora a las fuerzas brutas de la naturaleza. De vuelta en París, en 1919, ya ha fijado su estilo basado en el uso de formas primarias (línea, plano, color) (*Composición en Rojo, Amarillo, Negro, Gris y Azul*, 1921). Una vez Mondrian contó que había visto por primera vez ese método en la obra de **Bart van der Leck (1876-1959)** (*Composición*, 1918-1920). «Igual que en el cubismo, la superficie se convierte más en un campo de energías conectadas que en un diseño de objetos» (Hughes). Mondrian conocía las actitudes críticas respecto al cubismo de Delaunay, Duchamp, los futuristas o

Chagall, pero su planteamiento, también crítico, es contrario en su enfoque. Él plantea que el cubismo no es suficientemente racional, pues no pasa del análisis a la síntesis. «Se puede decir que Mondrian hace una crítica del cartesianismo cubista desde el punto de vista rigorista de Spinoza. Mondrian, al igual que Spinoza, piensa que nada se conoce sin percibirlo, pero que la esencia de las cosas no se conoce por su percepción, sino con una reflexión sobre la percepción que se distancie de la percepción: una reflexión en la que la mente trabaja por sí sola» (Argan). Además, dado que la mente está constituida de forma igual en todos los hombres, todos comparten nociones comunes, y la pintura de Mondrian parte de esas nociones comunes (línea, plano, colores fundamentales). Todos los cuadros de Mondrian entre 1919 y 1949 se parecen entre sí: una parrilla de pequeños cuadrados y rectángulos de distinto tamaño relativo que contienen colores elementales: blanco (luz), negro (no luz), amarillo, rojo y azul. Para los impresionistas el lienzo es una pantalla pictórica, y para los cubistas una pantalla plástica, pero para Mondrian es un plano matemático. La composición general siempre es asimétrica y Mondrian juega a equilibrarla con los colores. Las líneas negras de demarcación son de diferente grosor, pues Mondrian quería sugerir la idea de velocidad: el ojo lee las líneas más delgadas más rápido que las más gruesas. Las líneas verticales y horizontales expresan las tensiones que surgen entre los polos opuestos de la vida: negativo y positivo, consciencia e inconsciencia, cuerpo y alma, masculino y femenino, bueno y malo, claro y oscuro, discordancia o armonía, *yin* y *yang*. Allí donde los ejes X e Y se cruzan o se unen se establece la relación entre ambos polos y se forma el cuadrado o el rectángulo. Las cuadrículas son formalmente subdivisiones del plano, y la tercera dimensión viene con las sensaciones que varían según el color local y sus relaciones con lo que le rodea (tamaño, distancias, luz). En su *Composición en Rojo, Amarillo, Negro, Gris y Azul*, se contraponen un cuadro rojo y uno azul, que son los límites de las variaciones que hay en el resto del cuadro, alcanzándose el culmen de luminosidad en los espacios amarillos; las líneas negras separan los colores, evitando tensiones y contaminación en los sentidos y manteniendo la percepción clara para la mente, que es la que tiene que valorar la obra; los colores blancos logran su equivalencia con los demás, a pesar de su relativa debilidad, gracias a su mayor superficie, pero además el blanco va mezclado con un poco de color (cálidos, como amarillo o rojo, o fríos, como azul o verde) distinto en cada cuadrícula, para crear otro juego de equivalencias entre ellos y con el resto. Con esto Mondrian demuestra que **1**, la valoración de un color depende del rectángulo que lo contiene y su posición, y no de su percepción (puede tratarse del mismo color exacto con valoraciones totalmente distintas); y **2**, se puede valorar igual dos rectángulos de dimensiones distintas si esto se compensa con el tono, y dos tonos distintos pueden compensarse por sus recuadros contenedores. La proporción perfecta se logra cuando todos los valores del conjunto se *equilibran* formando no una superficie homogénea sino un plano geométrico. Se trata de una especie de proposición matemática en el que cada obra es una demostración diferente, o una idea hecha visible de muchas maneras distintas, todas igualmente válidas. Mondrian dijo: «El neoplasticismo significa igualdad porque [...] cada elemento, a pesar de las

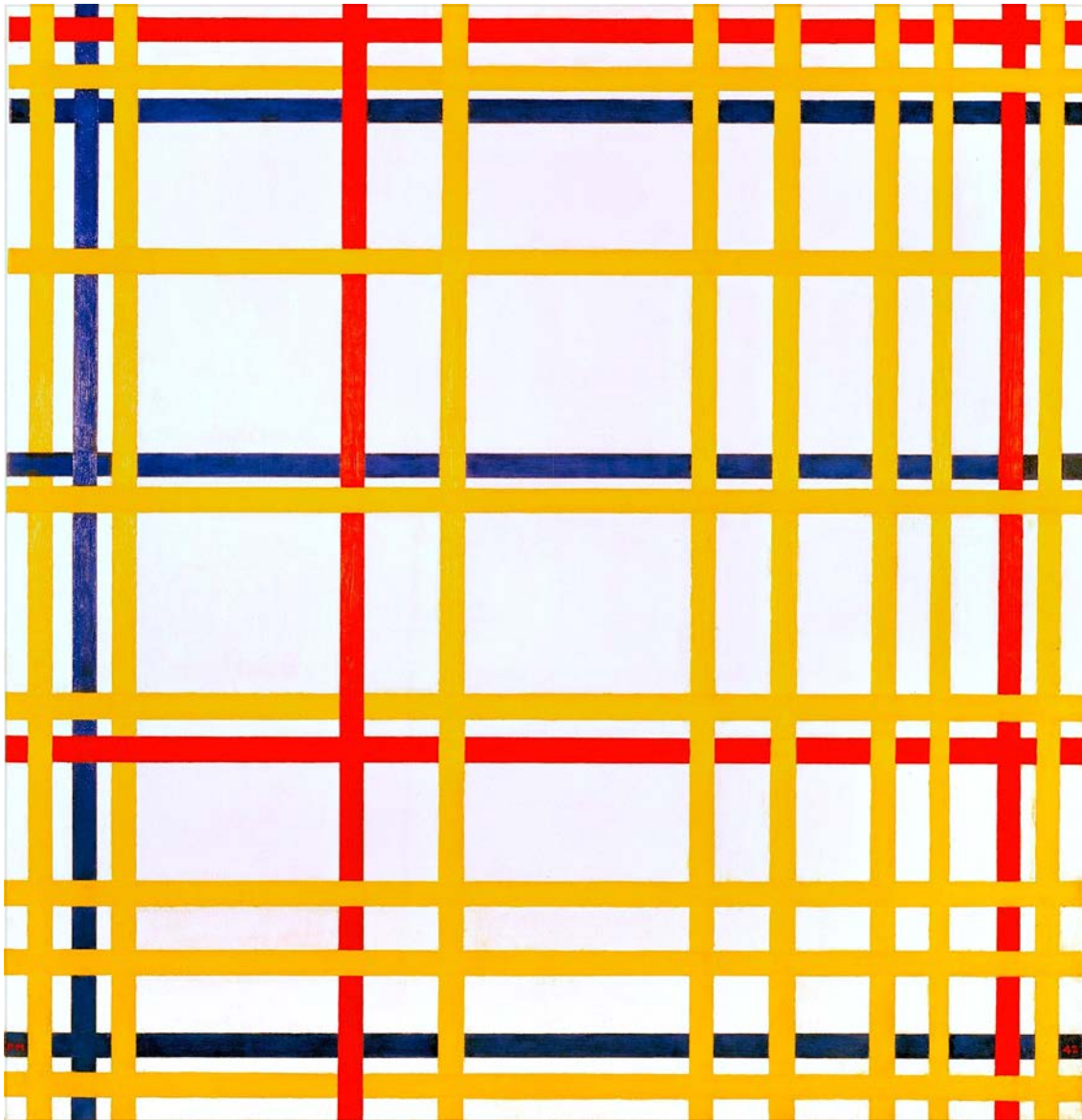
diferencias, puede tener el mismo valor que el resto». Por tanto el juego consiste en que ningún elemento domine a los demás, a pesar de las diferencias. Hay individualidades, pero todas compensadas con lo que las rodea en un todo armónico. Mondrian pretende también que podamos recorrer el camino inverso al que ha seguido él, del cuadro, que percibimos, a la idea, y comprender esa unidad en la diversidad. Él rechaza la idea romántica de que las sensaciones son confusión y la lógica es orden, que la confusión sea la realidad y el orden lógico una mera abstracción mental. En su pintura no se superponen planos ni hay transiciones tonales, pues lo que preocupaba a Mondrian era unificar las relaciones generadas *entre elementos individuales*, no el tradicional ideal, también romántico, del amor, donde dos convergen o se mezclan en una sola unidad.



Composición en rojo, amarillo, azul, blanco y negro (1921)

En 1938 se traslada a Londres, llevando consigo cuadros sin terminar dedicados a ciudades (Londres, París y Nueva York) y en 1940 a Nueva York, donde se da el último cambio en su forma de pintar, añadiendo animación visual y fragmentación (*New York City*, 1942; *Broadway boogie-woogie*, 1942-43; y sobre todo su última obra, inacabada, *Victory boogie-woogie*,

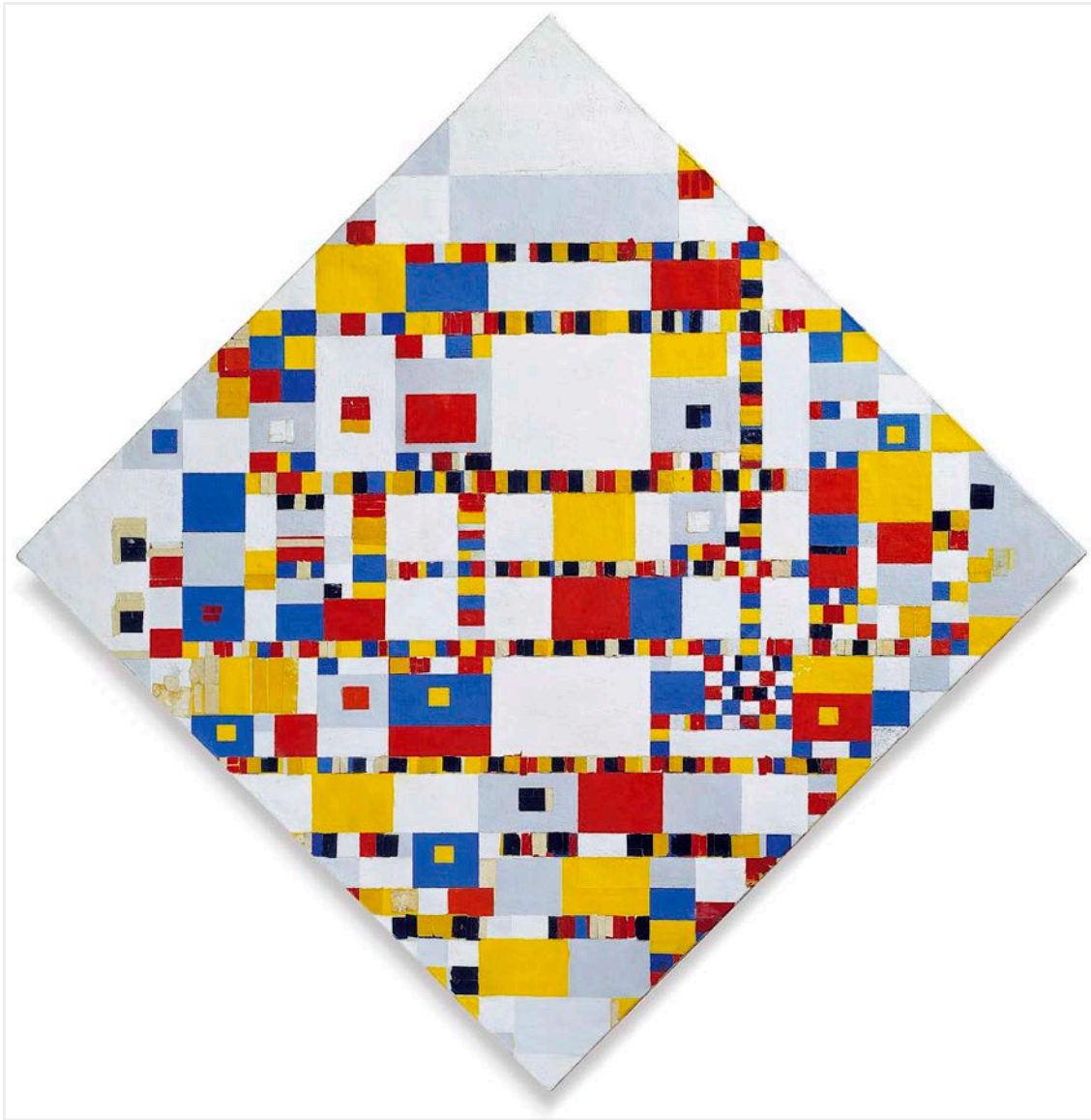
1943-44). Mondrian era un apasionado bailarín de jazz, y esto influyó sin duda en sus cuadros de los años 40. Sus obras neoyorkinas no son metáforas ni planos, sino más bien diagramas de la energía que experimentó el artista al entrar en contacto con la ciudad. Nueva York le impactó profundamente, liberándolo del peso que llevaba consigo como refugiado y revitalizándolo. En sus últimas obras Mondrian sustituye el óleo por cintas de colores adhesivas superpuestas, fijadas con ayuda de chinchetas (*New York City 3, inacabado, 1941*). Estos importantes cuadros parten de los *collages* cubistas y apuntan a las obras futuras de Rauschenberg o Jasper Johns.



New York City I (1942)

Su *Victory boogie-woogie* fue un salto adicional respecto de su anterior *Broadway boogie-woogie*, cuadro este último que no le convenció cuando la vio instalada en el MoMA y que era el resultado de varias innovaciones decisivas (desaparecen las líneas negras, que pasan a ser fundamentalmente amarillas, pero que siguen siendo claras y encerrando planos blancos). El *Victory* que conocemos fue producto de un largo y obsesivo proceso de revisiones durante el cual Mondrian suprimirá totalmente las líneas fragmentándolas, y volverá al

color gris para los planos. Las líneas contienen alternancias de colores sin predominante, lo que las sumerge en el plano, diluyéndolas. Plano y línea se convierten en la misma cosa, idea que ya estaba en el *Broadway* pero que en *Victory* lleva al extremo, volviendo así a conectar con sus obras de 1917-19, que yuxtaponían planos de color que fueron formando poco a poco un entramado de líneas que no eran más que el espacio que los separaba (*Composición en campos de color*, 1917). Cualquier fragmento de *Victory* podía considerarse un mini-lienzo que remite directamente a aquellas obras tempranas. Mondrian juega también con las nociones de finito-infinito. Cuando encuentran a Mondrian muerto a causa de una neumonía en su estudio en 15 East 59th Street esta obra estaba en un caballete y el artista aún trabajaba en ella. Ya la tenía en mente en 1942, pero no dejaba de trabajar en ella desde enero de 1943, revisándola y retocándola una y otra vez. Su amiga Charmion von Wiegand le preguntó por qué no había realizado una serie en vez de cambiar constantemente lo que hacía, y Mondrian le contestó que bajo lo que estaba haciendo ya había doce cuadros enterrados. Buscaba la obra exacta, correcta. Dos semanas antes de morir el artista la dio por terminada, pero después volvió a cambiarla por completo. Usaba cintas adhesivas de colores, que se empezaron a comercializar al poco de llegar Mondrian a Estados Unidos, y que le permitían retocar una y otra vez. No alteró la posición de las grandes superficies y las líneas, pero sí de la fragmentación de estas y sus colores. Poco antes de morir Mondrian alguien desconocido había comprado el *Broadway Boogie Woogie* por 1.250 dólares al marchante Valentine Dudensing, que se quedaba el *Victory boogie-woogie* como comisión por la venta. Los coleccionistas Emily y Burton Tremaine vieron la obra en la galería de Dudensing, que estaba convencido de que la obra se revalorizaría con el tiempo, pero que aceptó venderla por 8.000 dólares (las obras de Mondrian se vendían entonces por 200 a 400 dólares). Los Tremaine la colgaron en su apartamento de Nueva York y en 1946 la ceden al Stedelijk Museum para una exposición, y la institución les pide permiso para hacer una copia exacta, pero pintada, sin cintas adhesivas. Esta copia la realizaría **Perle Fine (1905-1988)**, pintora expresionista abstracta americana, haciendo además otra más libre que trataría dejar lo que Mondrian había dejado inacabado. Perle Fine descubre que las áreas blancas no son en realidad blancas, sino que están ligeramente tintadas en colores opuestos a los de otras áreas, estableciéndose un sutil juego de equilibrios dentro del cuadro. No había por tanto un blanco sino muchos. En 1949 Caroline Keck restaura la obra, pues las cintas se despegaban y la pintura (había muchas capas, debido a los continuos retoques) se cuarteaba. En 1988 la obra se vende por 11 millones de dólares, y en 1998 el Stichting Nationaal Fonds Kunstbezit la compra para el Gemeentemuseum de La Haya por 40 millones.



Victory boogie-woogie (1943-44)

Mondrian se lamentaba amargamente del peso del pasado «del que es difícil escapar (...)» pues «siempre hay algo del pasado dentro de nosotros». Ante el espectáculo de modernidad y energía en el que se sumergió declaró: «Afortunadamente, también podemos disfrutar de la construcción moderna, de las maravillas de la ciencia y de toda clase de técnicas, además del arte moderno. Podemos disfrutar del auténtico jazz y de su baile; vemos las luces eléctricas de lujo y las utilitarias; los escaparates. Incluso sólo pensar en todo eso es ya gratificador. Entonces sentimos la gran diferencia entre los tiempos modernos y el pasado». Mondrian, como **Alexander Scriabin (1872-1915)**, Kandinsky, Malévich, Kupka y Jackson Pollock, estaba inmerso desde 1909 en un sistema de creencias cuasi religioso muy de moda entonces llamado **teosofía**, de donde surgen las ideas de unir lo universal y lo individual, la igualdad de los elementos dispares, así como la unificación de lo exterior y lo interior. Estas ideas venían articuladas a través del filósofo y matemático vinculado a la teosofía **M.H.J. Schoenmakers (1875-1944)**. Esta nueva religión carecía de una tradición iconográfica, y Mondrian se dispuso a crearla. Precisamente en el plano moral, Mondrian pretende eliminar todo lo trágico de

la vida, que es aquello que procede del inconsciente (complejos, frustraciones, traumas). Para Mondrian son por tanto trágicos el expresionismo, el surrealismo, la alegría de vivir de Matisse, las deformaciones de Picasso o la fantasía tragicómica de Chagall. Él cree que el artista no tiene derecho a influir emotivamente o sentimentalmente en el prójimo, y que su deber cívico es mostrar una verdad cuando la descubre. Hay afinidades entre los planteamientos de Mondrian y los de la Bauhaus o los de Malévich y la vanguardia soviética (salvo en lo relativo a la vertiente revolucionaria política). Él no cree en una sociedad sin conflictos, sino en la posibilidad de resolverlos de forma no violenta, con la razón. En palabras de Hughes, «fue uno de los últimos grandes pintores que creía que sus cuadros podrían cambiar las condiciones objetivas de la vida humana (...) Las convicciones de Mondrian se pueden calificar justamente de religiosas. Veía el arte no sólo como un fin, sino como un medio para lograr un fin: la clarificación espiritual». Y ahí radica el problema de Mondrian, pues «fue un hombre devoto que quería hacer iconos, y un obstáculo que se presentó en su vida profesional es que, al igual que Kandinsky -quien llegó a la abstracción total desde el expresionismo, mientras que Mondrian lo hizo a través del cubismo-, aceptó como verdades las tonterías más imprecisas que la teosofía podía ofrecer», como que «lo material era enemigo de la iluminación espiritual». Pero, «la diferencia entre él y otros maniáticos religiosos inofensivos era que, por suerte, Mondrian también era un artista genial y dotado de una gran tenacidad moral» (Hughes). Mondrian tuvo influencia profunda en la arquitectura. En suma, «Mondrian fue, después de Cézanne, la conciencia más alta, más lúcida y más civil de la historia del arte moderno» (Argan). «Suya fue una filosofía del menos es más, en la que fundaba un arte que pretendía ser indestructible, irreductible, escrupuloso, puro y virtuoso» (Gompertz). «Nadie, ni el más brillante de sus falsificadores, es capaz de copiar los cuadros de Mondrian (...) Incluso un profano puede distinguir fácilmente sus obras de las de los otros artistas de De Stijl, aparentemente tan similares. Mondrian fue el único de ellos que alcanzó esa proporción y armonía perfectas, divorciadas de todo drama y sentimiento, que todos perseguían» (Ruhrberg, Schnockenburger, Fricke y Honnef).

Del constructivismo, la Bauhaus y De Stijl surge un movimiento de **abstracción geométrica**, que se rebelaba contra la emoción descontrolada, la sentimentalidad superficial y la anarquía, contraponiendo orden y fría objetividad. Se oponen tanto a los surrealistas como a los realistas de tipo socialista, proponen orden, rechazan el sentimentalismo superficial, el subjetivismo sin control y el arte como vehículo para transmitir un mensaje transformador de la sociedad. Buscaban la forma perfecta que representara «lo que siempre existe», en palabras de Platón. Pero acabaron construyendo un mundo axiomático, hermético y formalista, sin conexión con la naturaleza o la realidad social de su época. Un pionero fue el escultor **Otto Freundlich (1878-1943)**, que a partir de 1919 desarrolla un arte abstracto que parte del cubismo y cuya actividad tiene lugar fundamentalmente en Francia. Su escultura *El hombre nuevo* fue elegida por los nazis para la portada del catálogo de la exposición de 1937 dedicada al Arte degenerado. Freundlich, de

origen judío, acabaría muriendo en un campo de concentración en Polonia. Un buen número de estos pintores abstractos geométricos de la órbita de *De Stijl* estuvieron vinculados al grupo *Abstraction-création*, fundado en 1931 como respuesta al círculo surrealista de Breton. Cabe citar a **Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962)**, **Félix del Marle (1889-1952)**, **César Domela (1900-1992)**, **Alberto Magnelli (1888-1971)** y al único francés y fundador del grupo, **Auguste Herbin (1882-1960)**. Pero la influencia de De Stijl alcanza también a los *Concretos de Zúrich*, grupo que incluía a **Max Bill (1908-1994)**, **Richard Paul Lohse (1902-1988)** y **Camille Graeser (1892-1980)**; pero también a **Ben Nicholson (1894-1982)** en Inglaterra, Atanasio Soldati (1896-1953) en Italia, Olle Baertling (1911-1981) en Suecia, Adolf Fleischmann (1892-1968) en Alemania o Almir Mavignier (1925-2018) en Brasil. **Vordemberge-Gildewart** era el único alemán del grupo de De Stijl, y se resistió al dogmatismo de Mondrian. Aunque también quiso alejarse de las diagonales de Van Doesburg, partió del dinamismo que implicaban estas para jugar con más libertad (*Composición nº 211*, 1958). **Carl Buchheister (1890-1964)** se movió antes de la guerra en una abstracción geométrica heredera del constructivismo, De Stijl y la Bauhaus (*Composición cuadrado azul*, 1926-33). **Erich Buchholz (1891-1972)** también jugó en este período con las formas geométricas simples desde posiciones cercanas al constructivismo y con el diseño industrial y teatral (*Pintura en relieve*, 1922). El muniqués **Walter Dexel (1890-1973)** evolucionó desde un cubismo reinterpretado a la manera del profesor de la Bauhaus Feininger a una abstracción geométrica pura, con influencias constructivistas y de De Stijl (*Rascacielos*, 1922). **Hans Richter (1888-1976)** fue un dadaísta del grupo de Zúrich que practicó en pintura, que abandonará por el cine en 1928, una extraña combinación de cubismo colorista tocado por la anarquía surrealista (*Otoño*, 1917).

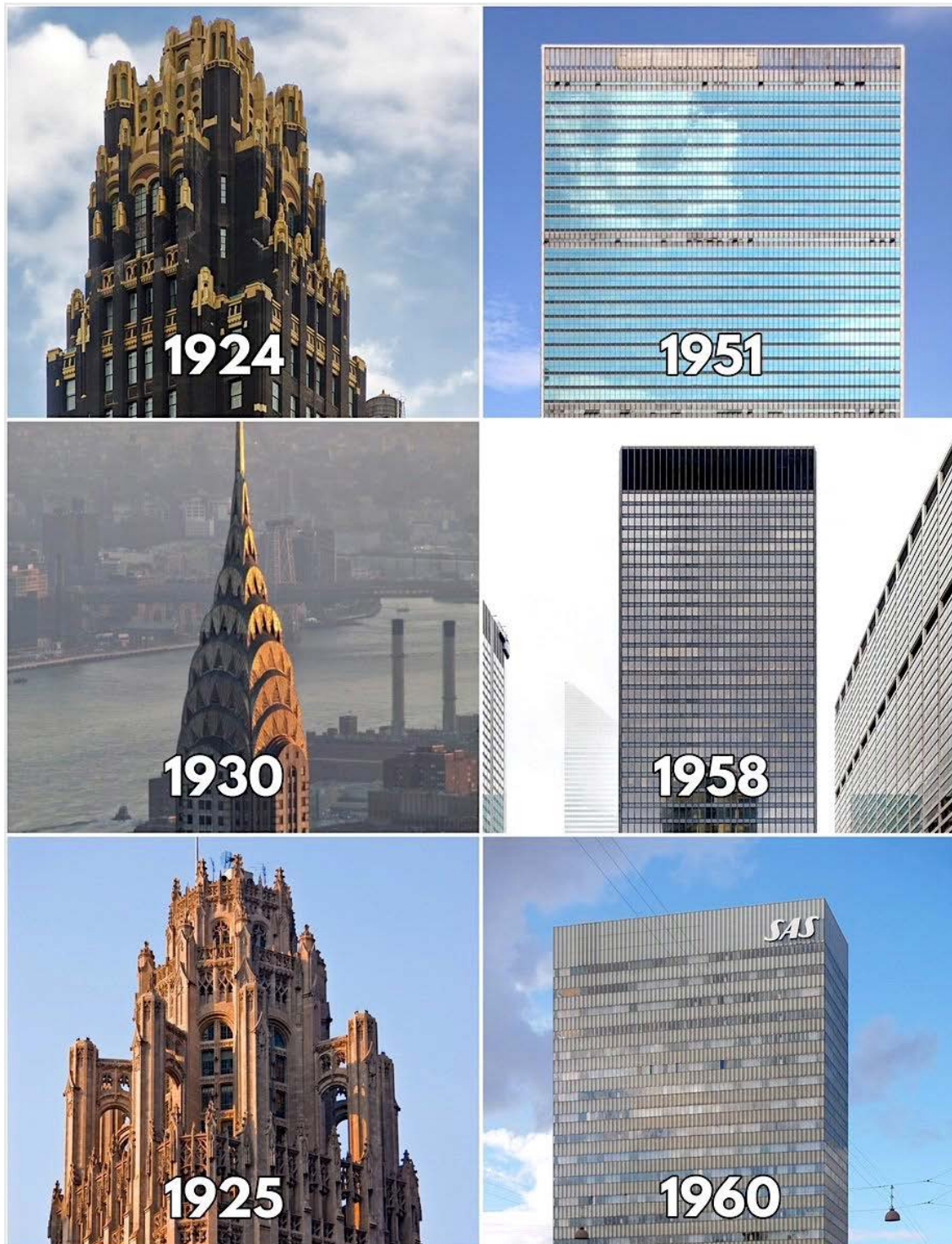
«Estamos tan acostumbrados a aceptar el fracaso de la **utopía** que nos resulta difícil entender a nuestros abuelos culturales, la mayoría de los cuales creía apasionadamente que el destino histórico de la utopía era triunfar. Más que la pintura o la escultura, el hogar del impulso utópico fue la **arquitectura**. La pintura nos puede alegrar, pero los edificios son el arte dentro del cual vivimos; es el arte social por excelencia, el caparazón de la fantasía política, el exoesqueleto de nuestros sueños económicos. También es el arte del que nadie puede escapar» (Hughes). Por otro lado, «una de las lecciones de nuestro siglo, lenta y arduamente aprendida, ha sido que cuando los urbanistas intentan convertir las ciudades vivas en utopías, lo que hacen es empeorarlas. Pero algunas de las mentes más lúcidas del siglo XX pensaron de otra manera, y entre 1880 y 1930, cuando el lenguaje de la arquitectura cambió más radicalmente de lo que lo había hecho durante los cuatro siglos anteriores, el ideal de la transformación social a través de la arquitectura y el diseño fue uno de los motores de la cultura modernista. El diseño racional crearía sociedades racionales. La arquitectura modernista «debe mucho más al expresionismo alemán de lo que pudiera suponerse, y una de las conexiones que los unía no sólo era el vidrio, sino la romántica idea de Nietzsche del arquitecto como el articulador supremo del esfuerzo social, un maestro de obras más allá de lo

político, y (casi literalmente) un mesías» (Hughes). “Era una de esas ilusiones de los años veinte”, recuerda Philip Johnson, quien, junto con el historiador Henry Russell Hitchcock, bautizó este nuevo movimiento como el **International style**» (Hughes). Los arquitectos de este movimiento (Walter Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut, Antonio Sant’Elia, Adolf Loos y Le Corbusier) «se expresaban más a través de hipótesis que de edificios terminados». Así lo hacía el propio Gropius en 1919, quien declaraba en el manifiesto oficial del Consejo de Trabajo par el Arte: «Hoy no hay arquitectos, todos estamos simplemente preparando el camino para aquel que de nuevo merecerá el nombre de arquitecto: el señor del arte, que convertirá los desiertos en jardines y amontonará maravillas hasta el cielo». Las utopías arquitectónicas tienen precedentes en las iluminaciones medievales de la ciudad celestial, la urbe ideal de Alberti y Da Vinci, la Sforzinda de Antonio Filarete (discípulo de Alberti), las fantasías de Etienne-Louise Boullée, las extravagancias de la arquitectura pública de la École des Beaux-Arts o el esnobismo de la acariciadora ornamentación Style Liberty, Modernismo o Art Nouveau. Estas dos últimas celebraban el poder y la ociosidad de la burguesía, ignorando a los desheredados. El *Estilo Internacional* fue la respuesta, y pretendió usar la mecanización, serialización y automatización que había esclavizado a tantos durante el siglo XIX para liberarlos, con la guía del arquitecto. Se fabricarían mejores viviendas, que requerían un nuevo urbanismo. Era una exigencia moral, y debía y podía enseñarse a las nuevas generaciones de arquitectos. A una nueva arquitectura funcional, racional, producida en serie, de acero y vidrio, le correspondería un nuevo individuo. Para Le Corbusier se trataba de «la arquitectura o la revolución». El primer arquitecto en lanzar el ataque contra la ornamentación fue **Adolf Loos (1870-1933)**, que trabajó entre 1893 y 1896 en Chicago, en el estudio de Louis Sullivan. En 1910 Loos ya elimina la ornamentación de su Casa Steiner en Viena, en la misma época y lugar en que Klimt desarrollaba sus decoraciones. Loos identificaba las decoraciones arquitectónicas con los tatuajes: «el hombre moderno que se hace tatuajes o bien es un criminal o un degenerado [...]». Para Loos el ornamento era un excremento que ninguna cultura adulta y evolucionada debía tolerar (Otto Wagner había diseñado edificios con decoraciones “modernas” de Kolo Moser pocos años antes). Antonio Sant’Elia y Mario Chiattoni, autores del *Manifiesto futurista de la arquitectura* (1914), fantasearon con una “ciudad nueva”, pero la temprana muerte del primero y el giro del fascismo italiano al neoclasicismo dejaron aquellos sueños en nada. No obstante, los dibujos de Sant’Elia tendrían una enorme influencia estética y en la cultura popular (*Ciudad futurista, ciudad nueva*, 1914; *Terminal de aviones y trenes con funicular*, 1914). Los **rascacielos** de cristal eran también un sueño para Mies van der Rohes (*Rascacielos Friedrichstrasse*, 1921; y *Rascacielos de Vidrio*, 1922). Los alemanes los llamaban *Wolkenkratzer*, rascanubes. A pesar de la fascinación que los rascacielos provocaron en Europa, estos apenas se construyeron, entre otras cosas por la configuración previa de las grandes ciudades, pero también por el conservadurismo de los arquitectos establecidos, muy influidos por los cánones de la École des Beaux-Arts. La arquitectura desprovista de adornos de Loos viajará sin embargo a Estados Unidos precisamente de la mano de

arquitectos europeos, y los rascacielos que había concebido Sullivan y que Loos conoció, de estructuras de metal recubiertas de piedra decorada, serán sustituidos por otros de acero y cristal desprovistos de toda decoración a partir de los años 50.

En efecto, los verdaderos cambios habían estado produciéndose en la práctica arquitectónica de los Estados Unidos. **Louis Sullivan (1856-1924)** no inventó la estructura reticular de acero revestida, que además ya se utilizaba con la madera (armazón de globo), pero la adaptó dándole nuevas aplicaciones durante la fiebre constructiva posterior al incendio de Chicago en 1871. Nueva York no tenía una escuela de arquitectura como Chicago, pero adoptó los rascacielos, menos elegantes, como solución generalizada a sus problemas de espacio, manteniendo los records de altura entre 1890 y principios de los 1920s. El New York World Building tuvo el récord de altura con 100 metros entre 1890 y 1895, siendo la sede del mayor periódico de Estados Unidos. En Chicago el Tribune quiso responder y convocó un concurso de ideas en 1922, al que se presentaron los más importantes arquitectos de la época, incluidos muchos modernistas europeos (Gropius y Meyer, los hermanos Bruno y Max Taut, por separado, o la broma de la columna de Loos). Aunque un rascacielos es constructivamente muy simple, en Estados Unidos la moda era adornarlos con un estilo neo-*algo*. De hecho ganó una fachada y remate neogóticos de John Mead Howells y Raymond M. Hood. Los rascacielos, forrados de piedra decorada o de vidrio, no son más que armazones de acero que se autosostenían y podían levantarse con piezas prefabricadas en muy poco tiempo, reemplazando los muros de carga, que debían ser muy gruesos en edificios altos (el límite estaba en los dieciséis pisos del edificio Monadnock de Burnham & Root, de 1891). La resistencia y la elasticidad son los factores clave para la construcción: los ladrillos, muy rígidos, se quiebran bajo pesos superiores a cincuenta y seis kilos por centímetro cuadrado, mientras que el acero, muy elástico, puede aguantar cuatro mil doscientos. En torno al armazón en acero, las paredes se podían hacer de material ligero, soportando solo su propio peso. Otra restricción a la altura eran las escaleras, pero Elisha Otis (1811-1861) inventa en 1852 el ascensor con mecanismo de seguridad, instalado por primera vez en 1857 en unos grandes almacenes de Nueva York. El arquitecto **William Le Baron Jenney (1832-1907)**, formado en la École Centrale des Arts et Manufactures de París, diseña el primer edificio con armazón de acero (y hormigón), el Home Insurance Building (1885), de 10 pisos de altura originalmente (después se añadieron otros dos), y demolido en 1931. Los propios Burnham & Root terminan el edificio Rand McNally en 1889, el primero con estructura completa de acero (demolido en 1911), y diseñan junto a Charles B. Atwood el edificio Reliance en 1890-95, el primero con amplios ventanales que cubrían casi toda la fachada. Pero fue **Sullivan** quien exprimió todas las posibilidades estéticas y funcionales de la idea. Entre 1890 y 1892 la empresa Adler & Sullivan había acabado el edificio revestido de ladrillo rojo de diez plantas de la Wainwright, uno de los primeros **rascacielos** del mundo y que serviría de modelo para los demás, con sus tres zonas diferenciadas (al modo de base, fuste y capitel). En el texto *The Tall Office Building Artistically*

Considered (1896) Sullivan expone sus planteamientos estéticos. Sullivan promovía la adopción de una guía de estilo a partir de la premisa según la cual «la forma obedece a la función», por lo que es esta la que debe determinar la forma del edificio. Además, Sullivan creía que la *verticalidad* de los rascacielos debía acentuarse y estilizarse, diluyendo su horizontalidad, para lo que ideó un esquema en tres partes diferenciadas que incluía una base, un cuerpo muy alargado y de aspecto uniforme y un remate plano, como si de una columna griega se tratara. Estos principios aparecen aplicados al edificio Wainwright de Chicago, ya citado, y al Guaranty, en Buffalo (1894-95). La idea evolucionó en los grandes almacenes de Carson Pirie & Scott, en Chicago (1899), que separa las plantas inferiores de las superiores, respondiendo estas a un patrón repetitivo. En este diseño intervino el discípulo de Sullivan, entonces con veinte años, Frank Lloyd Wright. En 1931 Othmar Ammann (1879-1965) deja sin revestir la estructura metálica puramente funcional de las torres del puente George Washington de Nueva York, debido a motivos económicos, uno de los argumentos de Loos para acabar con la ornamentación, y esta construcción sin revestimiento representó un hito técnico y, a la postre, estético y constructivo. Pero junto con el armazón de metal, la otra gran innovación técnica fue el **hormigón armado**. El hormigón es una mezcla de cemento, piedras menudas y arena muy resistente a la compresión, pero muy poco frente a las tensiones. Pero si se colocan barras de acero perpendiculares a la dirección de las tensiones, el hormigón se convierte en algo capaz de utilizarse en piezas de gran longitud, mucho más allá de lo que se puede lograr con la piedra o el ladrillo (ejemplos son el hangar parabólico para aeronaves de Eugène Freyssinet en Orly, cerca de París, de sesenta metros de altura; o la enorme cúpula de sesenta y seis metros de diámetro de la *Jahrhunderthalle* de Max Berg, en Breslau). Además, el hormigón es una sustancia viscosa que después se fragua, lo que permite darle cualquier forma, por caprichosa que sea. Para completar el trío de innovaciones técnicas, hay que hablar del **vidrio plano**, que durante siglos se había contrapuesto a la piedra y al ladrillo en las construcciones. Ahora surgía la posibilidad de darle un papel protagonista. De los tres materiales mágicos (acero, hormigón, vidrio) fue el vidrio el que despertó las fantasías de los arquitectos alemanes de entreguerras, encerrando en él toda la pulsión romántica decimonónica alemana. Su fragilidad, además, se asoció a la idea de la paz. Los primeros diseños de edificios de vidrio eran delirantes (la Torre de la Alegría de Wassily Luckhardt, la arquitectura alpina de Bruno Taut), precisamente porque no había perspectivas reales de construir ninguno. Lo más cercano a esos delirios que llegaron a construir fueron el Pabellón de la Industria Siderúrgica en la Exposición de la Construcción de Leipzig (1913) y el Pabellón de Vidrio de la Exposición Werkbund de Colonia (1914), ambos de Taut. Las torres de Mies tienen su origen en estas fantasías, en la muy probada experiencia con estructuras de metal de gran altura y secundariamente en los principios funcionalistas de Loos.



La **arquitectura moderna**, posterior a la Primera Guerra Mundial, se desarrolló en todo el mundo sobre la base de unos principios generales: **1**, prioridad de la planificación urbanística sobre la proyección arquitectónica; **2**, economía en el uso del suelo y en la construcción (motivado por un problema de vivienda entonces acuciante); **3**, racionalidad de las formas arquitectónicas, que debían responder a exigencias objetivas; **4**, uso de la tecnología industrial, la prefabricación, la modularización; y **5**, y sometimiento de la arquitectura a fines políticos como el progreso social y democrático de la sociedad. Pero dentro de esos planteamientos básicos compartidos, surgen distintas direcciones: **1**, un racionalismo *formal* en Francia con Le Corbusier, un paralelo arquitectónico de

Picasso y pintor *postcubista* él mismo (coautor del manifiesto *purista*); **2**, un racionalismo *metodológico-didáctico* en Alemania, con Gropius y la Bauhaus; **3**, un racionalismo *ideológico* en Rusia, con el constructivismo soviético; **4**, un racionalismo *empírico* en los países escandinavos, con Alvar Aalto; **5**, un racionalismo *orgánico* en Estados Unidos con Wright; y **6**, un racionalismo *formalista* en Holanda, con el *neoplasticismo* de Rietveld o de Oud.

William Morris (1834-1896), poniendo en práctica ideas socialistas de **John Ruskin (1819-1900)**, crea el movimiento *Arts & Crafts* en Inglaterra y crea sus propias empresas de diseño de todo tipo de objetos de uso doméstico, asociándose con los artistas prerrafaelitas y con el arquitecto Philip Webb (1831-1915). El movimiento de Morris fue tan importante para la economía británica que el agregado cultural de la embajada alemana en Londres, Hermann Muthesius (1861-1927), desplazado allí en 1896 para espiar la economía británica, y autor de informes que se recopilaron en los tres tomos del *The English House* (1904), consideraba a Morris una de las causas del éxito del capitalismo británico de entonces. En Alemania se adoptaron las iniciativas de Morris, y en 1907 se crea una asociación de artesanos, artistas e industriales alemanes (la *Werkbund*), dotada de un consejo asesor formado por artistas e industriales, a ese consejo pertenecía el arquitecto **Peter Behrens (1868-1940)**, en realidad un creador polifacético. Ese mismo año lo contrata la empresa AEG como consultor para la imagen de marca (productos, publicidad, edificios), el primero de la historia en realidad: «diseñó una gran cantidad de productos, todo un estilo visual, para la AEG, supervisando el diseño de todo cuanto usaban, desde el papel con membrete y los catálogos hasta las lámparas de arco y los edificios de las fábricas. Llegó a donde ningún diseñador había llegado creando un estilo general de diseño, orientado a la producción en serie de una amplia gama de productos partiendo de una base industrial» (Hughes), cosa esta que transmitió a Gropius. Behrens consideraba que los productos o los edificios no debían decorarse, sino mostrar abiertamente su estructura, adaptada a su función. Behrens diseña para AEG una *Fábrica de Turbinas* (1909) aplicando estas ideas *funcionalistas*, con forma de vagón de tren y construido con acero y cristal, todo ello atendiendo a los valores estéticos del conjunto. Muchos jóvenes arquitectos se sintieron atraídos por el estudio de arquitectura y diseño de Behrens, y por él pasaron Mies van der Rohe, Le Corbusier, Adolf Meyer y Walter Gropius. Estos dos últimos emprenderían su propio proyecto: una escuela de arte y arquitectura que se conocería como la Bauhaus. A principios de 1911 el propietario de la empresa Fagus, que hacía hormas para zapatos, les encargó la fachada de su nueva fábrica, y el diseño fue tan llamativo y moderno como los de Behrens. En palabras de Robert Hughes, la fábrica de Fagus fue «quizá el edificio más "avanzado" de cualquier clase que se levantó en Europa antes de la primera guerra mundial», y en el que «Gropius no sólo redujo la pared a una piel de vidrio estirada entre columnas, sino que realmente hizo que las esquinas del edificio fueran transparentes, completando de este modo el ideal del prisma de vidrio». En 1912 Gropius es invitado a formar parte del consejo asesor de la

Werkbund, pero pronto vino la guerra y Gropius se alistó, quedando muy marcado por ella.

El racionalismo arquitectónico alemán surge del ambiente depresivo derivado de la catástrofe de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial. **Le Corbusier (1887-1965)** fue un agitador cultural y una fuente de ideas, como su émulo pictórico Picasso. Muy influido por las ideas de reforma social de Charles Fourier (1772-1837), y su noción de comunidad ideal, convirtió el problema del urbanismo y de la arquitectura en uno de los problemas centrales de la cultura del siglo XX. «A pesar de que fracasó como arquitecto sociológico, Le Corbusier era un gran esteta, y su capacidad de inventar formas fue extraordinaria» (Hughes). Su obra arquitectónica no tiene sin embargo una fuerte coherencia, como ocurre también con la pintura de Picasso, con continuos cambios de estilo. Es en la conducta de estos artistas donde está la coherencia, sobre todo en su conducta política. Los dos eran grandes clásicos para los que todo se resolvía en la claridad de la forma, la forma justa. «Le Corbusier fue, al nivel de la residencia privada, uno de los arquitectos más brillantemente dotados que jamás haya existido (...). También fue, en la esfera de la planificación urbana, uno de los más implacables absolutistas (...). Ningún diseñador en la historia de la arquitectura estuvo más obsesionado por una idea que Le Corbusier. Su tragedia consistió en que esa idea no se realizó» (Hughes). Afortunadamente, habría que añadir, con la única excepción de Brasilia (1956-1960), pero solo a través de dos discípulos suyos, Lucio Costa (1902-1963) y Óscar Niemeyer (1907-1912), «un ejemplo abrumador de lo que sucede cuando se diseña para un futuro imaginado en vez de para el mundo real (...) y por eso Brasilia, en menos de veinte años, dejó de ser la ciudad de mañana para convertirse en la ciencia ficción de ayer» (Hughes). Le Corbusier califica su racionalismo de "cartesiano" e "iluminista" (al estilo de Rousseau). Él pretende apoyarse en la producción industrial. Para Le Corbusier la forma artística es el resultado lógico del "problema bien planteado", que es someter la forma a la función (como ocurre con los aviones o los barcos). La solución al problema no puede dejar incógnitas o restos, tiene que ser eficiente. La función última de la arquitectura (y el urbanismo) es hacer compatibles para el ser humano la naturaleza y civilización. Son las relaciones de proporción las que consiguen el milagro, con la medida humana (él lo llama *modulor*) como referente. El edificio no debe estorbar a la naturaleza, como algo extraño y hermético. Del cubismo toma Le Corbusier esa idea del espacio que no solo rodea, sino que envuelve, atraviesa y penetra los objetos. Por ejemplo, diseña casas levantadas sobre pilares que permiten el tráfico y la circulación de personas bajo ella, mientras que los jardines se disponen sobre los edificios, en terrazas. Las enormes "soluciones habitacionales" de Marsella y Nantes son grandes edificios-ciudad donde se combina la privacidad con la vida en comunidad. La de Marsella, con mil seiscientos apartamentos, dieciocho plantas, cincuenta y cinco metros de altura y rodeado de cinco hectáreas de jardines. Pero sobre su cubierta diseñó una piscina, pista de ciclismo y gimnasio, hoy en ruinas y abandonados; en la quinta planta colocó un mercado, para hacer autosuficiente a la comunidad, pero a los franceses del sur les

gustaba salir y el mercado se transformó en un hotel, que también fracasó. Con el tiempo, los inquilinos modificaron a su gusto el uso, la decoración y los interiores del edificio, saltándose las prescripciones de Le Corbusier. El edificio más logrado de su carrera fue, sin embargo, Villa Saboya (1929-31), en Poissy, cerca de París: «un diseño integral que establece un juego exquisitamente detallado entre la opacidad y la transparencia, la forma cerrada y el espacio abierto (...) una rica variedad de formas e inflexiones —las rampas, los cilindros en el techo, la escalera de caracol y las barandillas elegantemente elásticas— dentro del armazón del cubo, y el resultado fue quizá el ejemplo más hermoso (ciertamente el más ampliamente publicado y poéticamente influyente) de lo que más adelante se conocería como el *International style*» (Hughes). Este es un término inventado por Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock en 1932 para referirse, sobre todo, a las estructuras de acero o de hormigón armado cuyas paredes no soportaban peso, pero se añadieron consideraciones estéticas: renuncia a la ornamentación, la estructura como volumen delimitado por planos y espacio interior diáfano (idea tomada de Wright, pero simplificada y radicalizada). Si la estructura era sólida, las paredes debían ser muy ligeras, translúcidas o transparentes y duraderas, y nunca se encontró un material para ello. Se ensayó el uso del estuco (la Villa Saboya) y el vidrio (casas de Mies o de Johnson) pero ambos presentan problemas. De sus muchos planes urbanísticos solo terminó el de Chandigarh, en India. El Plan Voisin (1925) para la racionalización de París pretendía resolver la congestión de su centro. Consideraba además que los edificios eran sucios, incómodos y peligrosos y las calles un «camino del burro de carga», una reliquia medieval, el fósil sin rumbo del tráfico peatonal entre los portones del antiguo París y su centro religioso y comercial. Le Corbusier soñaba con tirar abajo 240 hectáreas en la margen derecha (zona alrededor del mercado Les Halles, la place de la Madeleine, la rue de Rivoli, la Opera y el Faubourg Saint Honoré), creando una parcela con forma de L en la que construir desde cero, con criterios racionalistas inflexibles: «el primer racionalizador de París fue Luis XIV; el segundo, el barón Hausmann; el tercero sería Le Corbusier» (Hughes). Para empezar, planeó construir una autopista que atravesara la zona de este a oeste, para estimular el tráfico rodado, en vez de restringirlo. La calle peatonal y el peatón debían desaparecer de su ciudad vertical. Después levantaría enormes torres con forma de cruz separadas regularmente por zonas verdes, dejando los grandes monumentos aislados. Le Corbusier solo pudo levantar en Francia uno de esos edificios de viviendas en altura: la Unidad de Habitación de Marsella (1946-52), situada a las afueras y no en el centro.

Del expresionismo alemán surge el llamado *Grupo de Noviembre* (1918), que planteaba la necesidad de una renovación de las ideas en la arquitectura. **Walter Gropius (1883-1969)** participa en esa crisis del expresionismo y su frío rigor racionalista es una respuesta al caos y la desesperación de la Primera Guerra Mundial. Como Le Corbusier, Gropius fue un artista pero también un animador cultural. A diferencia de Le Corbusier, que era una fuente de ideas diversas y hasta contradictorias, Gropius defiende un método, un programa. Le Corbusier es un polemista inquieto, y Gropius, a partir de su experiencia con la

Werkfund, acepta una invitación de las autoridades de la nueva República de Weimar (1918-1933) y funda en 1919 una escuela para aplicar su programa, la **Bauhaus (1919-1933)**, que significa «casa de la construcción». La palabra *bauhaus* remite a las *bauhiitten*, casas o logias en las que se alojaban albañiles, canteros y arquitectos que trabajaban en una catedral durante la Edad Media y alude a una "sociedad de artesanos" implicados en un mismo proyecto idealista. El primer manifiesto de la escuela llevará en la portada, precisamente, la imagen de una catedral. Sin embargo, aunque sus directores fueron siempre arquitectos, no hubo un departamento de arquitectura hasta 1924. La Bauhaus fue el resultado de fusionar dos instituciones previas, la Academia Granducal Sajona de Bellas Artes, de mediados del XVIII, y la Escuela Granducal Sajona de Artes y Oficios, fundada en 1902 por Henry Clemens van de Velde, uno de los más destacados representantes del *Art Nouveau* (Gropius llamó a la entidad conjunta «Staatliches Bauhaus in Weimar»). Esta segunda escuela contenía una importante influencia del *Arts & Crafts* de William Morris, y especialmente la idea de unificar las distintas ramas de la artesanía y el diseño. La idea era no solo crear un centro de formación en artes y oficios, sino colaborar en la reforma de la sociedad. Tenía una diferencia fundamental con la *Deutscher Werkfund* -fundada en 1907 y vástago del Jugendstil- que le sirvió de modelo, y era que esta estaba orientada a la producción industrial en masa, mientras que la Bauhaus promovía una producción artesanal, al menos al principio. Le Corbusier creía en la universalidad del arte y sigue de cerca, sobre todo, la evolución de la pintura, pero Gropius no, y por eso va convocando a Weimar a especialistas en distintos campos, con la única condición de que fueran los más avanzados (**Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy**), y los convence de que la tarea social del artista es la enseñanza. La arquitectura tendría un papel central en la nueva escuela pues Gropius la consideraba la más importante de las artes, que englobaría a todas las demás: pintura, escultura, diseño industrial y artesanía debían supeditarse e integrarse en la arquitectura. Un entorno funcional y bello, que abarcara desde los edificios al mobiliario y los objetos decorativos y de uso cotidiano, contribuirían a construir un mundo mejor a partir de una sociedad sin clases, o eso creían. El arte por el arte debía sustituirse por un arte socialmente responsable. Para organizar los estudios, Gropius se inspiró en el método de William Morris, inspirado a su vez en los gremios medievales. Los estudiantes empezaban como aprendices, para pasar a ser oficiales y al final maestros. La formación corría a cargo de maestros reconocidos y reputados en sus respectivos campos. No se les llamaría profesores sino *maestros de forma*, en el sentido de artesanos que crearían no piezas únicas funcionales sino prototipos para la producción en serie. La organización interna de la escuela era democrática, colaborativa, no jerárquica, funcional, una suerte de modelo a escala de la "república de intelectuales" que Gropius perseguía como ideal para toda la sociedad. Las clases fueron sustituidas por talleres. Los diseños debían ser funcionales pues las funciones sustituirían a las clases sociales en la sociedad utópica que la Bauhaus promovía. A la estética de los productos de la Bauhaus se la conoció genéricamente como *modernista*, y acabó incorporándose a todo tipo de bienes de consumo de producción masiva. Este modernismo se contagió

también a la arquitectura más tarde, con sus líneas rectas, uso del hormigón, espacios diáfanos y luminosos y decoración minimalista. Sin embargo, ese estilo fue evolucionando con el tiempo dentro de la escuela durante sus azarosos catorce años de vida. Al principio, hasta **1923** aproximadamente, la Bauhaus fue una cosa muy distinta a la que después le dio fama. La imagen de la portada cubo-futurista de su primer folleto, una xilografía de **Lyonel Feininger (1871-1965)**, miembro de *Der Blaue Reiter* e invitado por Gropius a la Bauhaus en 1919 para hacerse cargo de todo lo relativo al grafismo, muestra el dibujo de una catedral que representa la "obra de arte total", que une lo material y lo espiritual e irradia al conjunto de la sociedad dinamismo y creatividad. Nació en Nueva York y su nacionalidad era estadounidense, aunque su familia era de origen alemán, y siendo muy joven, en 1887, viaja a Alemania a estudiar música (era un buen violinista y pianista, y compuso algunas obras, además de fotógrafo e ilustrador). Estudiará también arte en Berlín y más tarde en París. Aunque se ganaba la vida como caricaturista en periódicos, en 1907 decide dedicarse en exclusiva a la pintura. A pesar de su origen norteamericano y de su carácter cosmopolita a Feininger se le considera convencionalmente un expresionista alemán (*El hombre blanco*, 1907). Tampoco la clasificación estilística es del todo correcta, pues Feininger desarrolla un estilo muy personal y único, incorporando elementos del cubismo (*Benz VI*, 1919; *Gaberndorf II*, 1924; *Día tranquilo junto al mar III*, 1929) en composiciones que logran transmitir la idea de volumen, espacio, luz y movimiento a partir de formas muy simples (triángulos, rectángulos), como en sus series de barcos o la dedicada a la iglesia de Gelmeroda, pueblo cercano a Weimar (trece telas, de los años 20). Sus viajes a París le permitieron conocer el cubismo de primera mano, que dejó huella en él, y en Alemania tuvo contacto con discípulos de Matisse (Levy, Purrmann, Moll). Miembro de la Berliner Sezession, participó con el grupo *Der Blaue Reiter* en el primer salón de otoño que se celebró en Berlín en 1913, relacionándose con muchos de los grupos artísticos berlineses de la época y también con las vanguardias parisinas (especialmente Delaunay). Muy amigo de Kandinsky, Aleksei von Jawlensky y Klee, funda en 1924 el grupo *Der Blaue Vier* (Los cuatro azules). Tras la llegada de los nazis al poder, quienes catalogan su obra de «degenerada», vuelve a Estados Unidos. Allí su obra cambia, haciéndose menos nítida, más difusa y romántica, e incorporándose motivos norteamericanos, como el paisaje urbano de la propia Manhattan, donde vivía. Aunque pintó muchos óleos, también trabajó las acuarelas y los grabados en madera.



El hombre blanco (1907) y Día tranquilo junto al mar III (1929)

Para Gropius, vivir civilmente era vivir racionalmente, y todo debe ser racional (urbanismo, casas, muebles, vestidos). Por tanto, el trazado de la ciudad, las formas de los edificios, de los vehículos, de los muebles, ropa, marcas, envoltorios, espectáculos, todo, debía estar estandarizado. En el ideario de la Bauhaus no está la idea de que la vida sea o deba ser racional, sino que lo es el pensamiento, y es este el que debe regir la vida de las personas. A pesar del programa racionalista de Gropius, los profesores de la Bauhaus desarrollaban actividades que estimulaban por contra la imaginación. De hecho, al principio, en sus años de Weimar, la Bauhaus se parecía más a una comuna hippie que a la escuela de arte formal en que se convirtió después. En esta época «la Bauhaus fue la sede para toda clase de cretinos románticos» (Hughes). No había departamento de arquitectura, y Gropius diseñó junto a Meyer en 1920 una casa de madera de estilo totalmente arcaico (la casa Sommerfeld). Hasta 1922, la formación comenzaba con un curso introductorio de seis meses llamado *Vorkurs*, dirigido por **Johannes Itten (1888-1967)**, más parecido a un seminario de autoayuda o a un retiro espiritual que a otra cosa. En las escuelas convencionales de arte hacían que los estudiantes copiaran servilmente a los viejos maestros, pero Itten basaba sus clases en los colores y las formas primarias, trabajando con los más diversos materiales. Del arte teatral se encargaba **Oskar Schlemmer (1888-1943)**, que fue un maestro de perspectiva preocupado por la relación entre el ser humano y el espacio. En sus obras redujo la figura humana a sus elementos geométricos básicos y la puso en relación con el espacio que la rodea (*Escalera de la Bauhaus*, 1932). Creó murales y relieves para el ala de talleres de la sede de la Bauhaus en Weimar, pero fueron destruidos en 1930. Schlemmer pretendía una continuidad entre el espacio real y el representado, unidos ambos por un juego de perspectivas.

Aunque pintó sobre tela, su medio ideal era la pintura mural integrada en la arquitectura, como preconizaba además el ideario de la Bauhaus. En el teatro y el ballet pudo trabajar con total libertad para crear espacios (*Ballet triádico*, 1922, con música de Paul Hindemith). «Las imágenes deformes del expresionismo alemán, la espiritualidad mística y el libertarismo formaban parte intrínseca del *ethos* original de la Bauhaus» (Gompertz). Dos años después llegan a la Bauhaus Wassily Kandinsky (director del taller de pintura mural) y Paul Klee (taller de vidrio), que ya eran famosos artistas y tenían a un amigo dentro (Feininger). Las autoridades locales del gobierno de Turingia empezaron a cuestionar la institución, poniéndola en peligro, y es aquí donde Gropius imprime un giro a la trayectoria de la institución (exposición en 1923 titulada «Arte y tecnología, una nueva unidad»), a pesar de que previamente había declarado «muerta y enterrada» la *Werkbund* alemana, precisamente por emprender un camino similar al que ahora se disponía a adoptar. El primer paso fue el reemplazo del místico Itten en 1923 por un constructivista que aportaría rigor y racionalidad a la formación, **László Moholy-Nagy (1895-1946)**, primero "maestro de forma" y director del taller de metales y después profesor del *Vorkurs* junto con **Josef Albers (1888-1976)**, el primer aprendiz de la Bauhaus que se convirtió en maestro (otro fue Marcel Breuer, en 1925, a la cabeza del taller de mobiliario). Fueron Albers y Moholy-Nagy -con ayuda externa de Theo van Doesburg- quienes fijaron el nuevo rumbo y desarrollaron el modernismo que identificamos con la Bauhaus (Van Doesburg es mantenido fuera de la Bauhaus por Gropius, pero eso no le impide ejercer una influencia directa desde un curso externo abierto a los Bauhäusler). Ambos, Albers y Moholy-Nagy, realizaron una gran cantidad de obra comercial y contribuciones al diseño industrial, y sus contribuciones artísticas personales se produjeron sobre todo tras su exilio a Estados Unidos. La enseñanza de van Doesburg, basada en la disciplina y la precisión, era la antítesis de la escuela de creatividad del «cualquier cosa vale» de Itten. A partir de este momento estarían reunidos en Weimar representantes de todas las corrientes del arte abstracto: Kandinsky, Klee y Feininger, de *El Jinete Azul*, Van Doesburg de *De Stijl* y el neoplasticismo, y Moholy-Nagy y Albers, de los constructivistas y suprematistas rusos. **Marianne Brandt (1893-1983)** fue una diseñadora de renombre internacional cuyo trabajo sería considerado el epítome de la imagen de la Bauhaus (su famoso juego de té de 1924), siendo una de los estudiantes que estuvieron bajo el temprano tutelaje de Moholy-Nagy, quien animaba a usar materiales industriales modernos. Pero hay muchos más ejemplos referenciales del modernismo que identificamos con los diseños de la escuela, como el *Set de cuatro mesas apilables* (1927), de Albers, la *Wagenfeld Lampe* (1924), de Wilhelm Wagenfeld y Karl Jucker, el ajedrez *funcionalista* (1924), de Josef Hartwig, o la silla *Silla B3* o *Silla Wassily* (1925), de Marcel Breuer. En 1923 Alemania se retrasa en los pagos de indemnización a los vencedores de la Primera Guerra Mundial, y las tropas francesas y belgas entran en el país, lo que se añade a los graves problemas económicos. Entonces Estados Unidos ayudó financieramente a Alemania, y la actividad económica se recuperó. En 1924 se controla la hiperinflación y se estabiliza el marco alemán. El gobierno de la república inicia un ambicioso programa de construcción de viviendas

públicas, con protagonismo para muchos arquitectos del Estilo Internacional, como el propio Gropius, Bruno Taut, Eric Mendelsohn o Ernst May. Los industriales mostraron interés por la escuela de diseño en que se había convertido la Bauhaus, que abandonó Weimar por la cercana **Dessau** en 1925 debido a los recortes presupuestarios de las autoridades turingias, que no se habían aplacado con los cambios introducidos en la institución a partir de 1923. En 1926 se inaugura el famoso edificio diseñado por Gropius para su Bauhaus, de acero, hormigón y vidrio, y cerca de él las casas de los maestros, cuyo diseño está fuertemente influido por los principios de *De Stijl* empleados por Gerrit **Rietveld** en la *Casa Schröder* de 1924. Gropius anuncia que la escuela se orientará en lo sucesivo a cuestiones prácticas como la masificación de la vivienda, el diseño industrial, la tipografía, la maquetación, la fotografía y el «desarrollo de prototipos». Esta reorganización eliminó la inclinación expresionista, mística y romántica de la Bauhaus y Johannes Itten, Lothar Schreyer, que se dedicaba al teatro, el escultor Gerhard Marcks y el pintor Georg Muche abandonaron la institución. Pero en lo relativo a la arquitectura será una exposición de 1927, organizada por el *Werkbund*, la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, la que marque el tono, con edificios de muestra diseñados por Le Corbusier, Mies, Gropius, Oud y Taut. Estas viviendas-modelo sirvieron de referencia para proyectos constructivos reales, como el *Siedlung Bruchfeldstrasse* de May, en Frankfurt, o los pisos de la *Siemensstadt* de Gropius, en Berlín, pero con severos recortes que economizaban costes y espacio. Esto requirió a su vez un esfuerzo de diseño en el mobiliario y equipamientos con vistas a su producción seriada: camas empotrables, paredes deslizables, muebles plegables, etc. En la escuela se insistía en que «es mucho más difícil diseñar una tetera de primera que pintar un cuadro de segunda». Los derechos de los diseños industriales de la Bauhaus se repartían entre el diseñador y la escuela, y la parte de esta iba a un fondo para diseñadores experimentales cuyos proyectos no resultaban prácticos por ser demasiado innovadores, que resultaron ser muchos. Curiosamente muchos de los muebles más innovadores fueron diseños de arquitectos como Le Corbusier, Breuer o Mies, y esto se debía a la influencia de Wright (otra más), quien en su ida orgánica de la arquitectura incluía todos los interiores y su equipamiento. La otra influencia fue el neoplasticista Gerrit **Rietveld**, que había introducido el sometimiento de la función al ideal de la forma pura en el mobiliario (*Silla de brazos*, 1918). El problema de los diseños esteticistas de objetos útiles era que exigían que la persona se adaptara al objeto, y no al revés, por lo que todos fracasaron como modelos para una amplia producción seriada: «el resultado fue una especie de mueble eclesiástico, diseñado para mortificar la carne de los devotos en el santuario de la forma absoluta» (Hughes). Gropius deja la dirección de la Bauhaus en 1928 y se marcha a Berlín, momento a partir del cual los talleres dedicados al diseño aplicado ganan peso en la escuela. Le siguieron Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Oskar Schlemmer y Paul Klee. En 1925 Gropius había invitado a **Mies van der Rohe (1886-1969)** a la Bauhaus y le traspasa la dirección de la escuela en 1930, tras un breve período que va de 1928 a 1930 con **Hannes Meyer (1889-1954)**, un arquitecto socialista y estrictamente funcionalista, al frente.

Para entonces Mies van der Rohe ya era un reputado arquitecto (*Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929; Villa Tugendhat, 1928-30, en Brno, República Checa, siguiendo el estilo de Adolf Loos*). Gropius y Mies habían sido alumnos de **Peter Behrens** en 1908, pero Mies, a diferencia de Gropius, estuvo muy influido por el *neoplasticismo* holandés y su cartesianismo purista pero esteticista. Mies apenas tuvo tiempo para dejar su impronta en la Bauhaus, pues los *nazis* llegan al poder en 1932 y al año siguiente cierran la institución, entonces en Berlín. Mies abandona Alemania por Estados Unidos en 1937. Gropius lo había hecho ya para entonces, huyendo primero a Londres en 1934, y en 1937 a Estados Unidos, a la Universidad de Harvard, donde forma una cooperativa de arquitectos con sus alumnos (T.A.C.). A partir de aquí Gropius deja a un lado las ideologías -la búsqueda de una arquitectura y urbanismo democráticos-, pues las considera ahora inútiles, y se centra en asegurar la calidad profesional de sus alumnos. En Estados Unidos colabora sobre todo con **Marcel Breuer (1902-1982)**, que fue el mayor diseñador industrial de la Bauhaus, y con **Konrad Wachsmann (1901-1980)**, con quien desarrolla un método técnico de construcción con elementos prefabricados. Pero Breuer abandona la producción industrial en Estados Unidos y acaba diseñando piezas únicas de diseño exquisito para clientes ricos (casas y edificios públicos, como museos, bibliotecas, oficinas, etc.). A diferencia de Gropius, **Mies van der Rohe**, que se establece en Chicago, nunca tuvo intereses políticos, sociales ni urbanísticos (tampoco Gropius, una vez en Estados Unidos), y también a diferencia de él se mantuvo fiel a un sentimiento europeo de la forma. Propuso un edificio para el *Reichsbank* en 1933 muy similar a los que construyó después en América. Son referenciales de su época americana los 20 edificios que diseña para el campus del Instituto Tecnológico de Illinois en Chicago, del que fue director, entre los que cabe citar la capilla o el *Crown Hall* (1956-60); la *Casa Farnsworth* (1946-1951), que sintetiza todos los principios del modernismo arquitectónico; o el rascacielos perfecto, el *Edificio Seagram* (1954-1958) de Nueva York. Ya en los años 20 Mies había concebido rascacielos con fachadas de cristal para Berlín (*Rascacielos de Friedrichstrabe*), cuando este tipo de edificios no eran más que una fantasía expresionista y política en Europa. Desde entonces el rascacielos sería su tema de investigación, combinado con lo contrario: edificios de altura mínima, en horizontal. Pero en ambos casos sus diseños son el resultado de la repetición en serie de elementos estandarizados, según cierto ritmo serial. El secreto de su arquitectura no está en los factores cuantificables, sino en la *calidad* de las formas y materiales. Mies lleva el racionalismo hasta sus últimas consecuencias. Para él la arquitectura produce obras de arte y estas son un absoluto, que no están en relación con nada, por lo que el entorno natural o social del edificio no la pueden condicionar. «Al igual que Goethe, que se siente muy próximo espiritualmente a su maestro ideológico, el neoclásico romántico Schinkel, está convencido de que, si la poesía y la ciencia son verdad y la verdad es racional, también la poesía ha de ser racional» (Argan). Por otro lado, «la producción de Mies no fue grande, pero sus edificios ejercieron una influencia desproporcionada comparada con su número, porque todos trataban, en el fondo, de la misma cosa: las absolutas formas orientadas al uso rectilíneo

de los materiales industriales. A Mies le debe la sociedad moderna su rostro; el vidrio era la esencia del rascacielos, y el rascacielos se ha transformado en la esencia de la ciudad moderna: una procesión de delgadas capas colgando en esqueletos de acero. No más paredes maestras. Y la obra de Mies parecía ser el epítome de la razón: líneas rectas, pensamiento racional y un refinamiento en la proporción y los detalles. Si algún arquitecto lo copiaba, no estaría copiando un estilo, sino emulando con una verdad revelada; y ése fue el secreto de la influencia extraordinaria de Mies van der Rohe en las dos generaciones siguientes de diseñadores» (Hughes). **Philip Johnson (1906-2005)** diría de Mies que su arquitectura «era más simple y se podía aprender, y adaptar, durante muchos siglos». Su forma ideal, a la que sometía todo, era el bloque de vidrio cuadriculado, y «en su afán de elaborar una gramática arquitectónica universal, Mies van der Rohe tendía a dejar a un lado las preguntas sobre el significado de los propios edificios», pues creía que el «prisma con variaciones podía ir a cualquier lugar y servir a cualquier propósito» (Hughes). Tuvo muchos imitadores, pero su obra no se reprodujo en serie, pues «él insistía en unas tolerancias que la producción en serie, tal como existía para la arquitectura, no podía manejar», además de en unos materiales de gran belleza y muy caros, como el bronce, en vez del acero o el aluminio, de la fachada del Seagram Building de Nueva York (1956-58).

Las vanguardias rusas, desde principios de siglo, se desarrolla en las artes figurativas y en el teatro, pero no en la arquitectura hasta 1920, debido a las convulsiones políticas y económicas de las primeras dos décadas del siglo. Cuando se incorpora la arquitectura, lo hace ya en las corrientes **constructivistas** de las artes plásticas. Se teoriza y se proyecta, pero no se construye. En el constructivismo no hay separación entre las artes, por lo que los modelos formales para los arquitectos son las obras de Malévich, Tatlin, Pevsner y Gabo, que se interesan por la arquitectura. Tatlin diseña el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919), primera obra arquitectónica constructivista, propagandista y combinando varias artes. La arquitectura occidental de vanguardia, de tendencia socialista en general, tiene también una poderosa influencia (Erich Mendelsohn y Le Corbusier proyectan edificios, en 1925 y 1929 respectivamente). La arquitectura constructivista soviética se propone expresar en formas arquitectónicas el empuje de la Revolución, que debe comunicar en todo momento, lo que le da un carácter escenográfico que limita su funcionalidad real. El gran animador y embajador del constructivismo fue **El Lisstizky**, que enlaza suprematismo y constructivismo y los conecta con las vanguardias europeas estableciendo relaciones con Gropius, Mies o Van Doesburg. Dado que la arquitectura rusa es la única ligada a una revolución política activa, El Lisstizky promueve una "internacional constructivista" con Rusia como centro. Los principios constructivistas del **grupo Asnova** (El Lisstizky, Ladovsky, Melnikov, Vesnin, Golosof, etc.) son el geometrismo, que refleja el espíritu racionalista de la Revolución, la audacia técnica y el simbolismo (propaganda de la Revolución). En 1923 Malévich se une al movimiento y trata de conducirlo a las propuestas formales del neoplasticismo holandés, que considera las más válidas de occidente. Desde 1925 la

vanguardia rusa adquiere enorme prestigio en toda Europa (pabellón soviético para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, de Melnikov). Los grandes arquitectos occidentales acuden en 1930 a concursar para los proyectos del Teatro Estatal de Charkow y del Palacio de los Soviets en Moscú. Hasta 1928 en la Unión Soviética no hay una planificación urbanística, y el constructivismo apunta como objetivos la eliminación de la separación entre proletariado industrial urbano y proletariado campesino, y hacer propaganda de la Revolución. Pero para cuando se inicia la urbanización a gran escala (1932) las vanguardias ya habían sido barridas. El estalinismo acaba con el breve período de libertad y creatividad revolucionarios y coloca a académicos oficialistas como Jofan o Fomin al frente de la nueva política cultural soviética. El llamado "realismo socialista" no puede considerarse siquiera como un movimiento regresivo o reaccionario, pues no es nada más que propaganda política estandarizada.

En Suecia, antes de 1930, aparece una corriente "empirista", con Asplund (1885-1949) y Markelius (1889-1972), y que consiste en la eliminación de toda retórica de la construcción, ya sea tradicional o moderna. Pero el mayor arquitecto escandinavo fue el finlandés **Alvar Aalto (1898-1976)**, que carece de fórmulas compositivas o de principios teóricos. Aalto parte del racionalismo para acercarse después de 1940 al principio orgánico de Wright: son los espacios internos los que general la planta y la volumetría de la construcción. Aalto proyecta a partir del objeto (el mueble, la chimenea, etc.), y así desarrolla el salón, la escalera, los dormitorios o las terrazas.

Para el racionalismo europeo el problema era urbanístico: cómo integrar al proletariado industrial en la ciudad sin que se formaran ghettos. Pero en Estados Unidos la situación no era esa. Allí no había una estructura de clases antigua, sedimentada, dejando a un lado el proletariado negro, que se consideraba entonces más bien una plaga. A principios de siglo el problema era por tanto otro: diferenciar la cultura norteamericana de la europea. «Y así, mientras en Europa está declinando, nace en América el mito del artista genial», y lo inaugura precisamente un arquitecto, **Frank Lloyd Wright (1869-1959)**, alumno de Louis Sullivan. Wright no se plantea dar a Norteamérica una arquitectura a la altura de la europea, sino totalmente distinta. Él piensa que solo en un país como Estados Unidos, que no lleva el peso de la historia, puede hacer un arte plenamente creativo. Wright critica el historicismo europeo, que está ligado a una idea de *progreso* que excluye la de *creación*. En los primeros veinte años de su actividad, hasta 1910, proyecta para las clases medias, que identifica con el progreso americano, y para ellas diseña las *prairie houses*. Esta fase culmina con una obra maestra, la *Robie House* (1909). Wright vincula la cultura americana a la idea de democracia y libertad personal, ideales que quiere materializar en su obra. Para ello elimina la "caja" espacial, usa solo planos horizontales y verticales y sus intersecciones, articula la planta libremente, anula las separaciones claras entre el espacio interior y el exterior y vincula el edificio al entorno natural. Después desarrolla actividad en Japón, cuya arquitectura admira por su integración con la

naturaleza basada en una sensibilidad largamente desarrollada en el tiempo. Wright, como Klee, contribuyó decisivamente a vincular la cultura oriental y occidental. Propone para América la refinada contención oriental, y no la bárbara expresividad de los *fauves*, los expresionistas o Picasso. Wright toma de la arquitectura tradicional japonesa la idea de flujo orgánico, de espacio interior diáfano y liberado de las divisiones portantes de las paredes: «las *Obras completas* de Wright, que abarcan sus diseños principalmente nacionales a partir de 1893, se publicaron en Alemania en 1910, y su influencia fue inmensa» (Hughes). Los arquitectos alemanes del *International Style* tomaron mucho de él. El arte y las filosofías orientales influyen también en el método de enseñanza de Wright, que aplica en su casa-escuela de *Taliesin*, basado en principios contrarios a los de la Bauhaus (familiaridad entre el maestro, una especie de sabio oriental, y los discípulos; comunión profunda con la naturaleza; acceso al arte a partir de un camino de aprendizaje de la vida). También influyen en su idea de una arquitectura *orgánica*, que crece y se desarrolla a partir de una semilla, y para la que emplea la tecnología más moderna disponible (aspecto este por el que ahora se interesa más). «Al igual que Gropius, Wright está convencido de que el arquitecto es más que un profesional o un artista: es un maestro que con su sabiduría y obra obliga a los hombres a vivir una vida más auténtica» (Argan). Fueron muchos los arquitectos que emigraron desde Europa a Estados Unidos, donde se encontrarían con la influencia de Wright. Uno de ellos es **Richard Neutra (1892-1970)**, austríaco alumno de Loos que llega en 1923, y que combina el geometrismo racionalista con el organicismo en California, donde crea escuela. Otros muchos (Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Lescaze, Saarinen, etc.), destacados racionalistas europeos, al llegar a Estados Unidos se adaptan y no ven contradicción entre el principio racional y el orgánico. Entre 1937 y 1945 se establece una relación entre el pensamiento de Gropius y Mies por un lado y el de Wright por otro. Como Brunelleschi antes que él en Florencia, el arquitecto Wright «abre el ciclo histórico del arte norteamericano». Tras la Segunda Guerra Mundial las ideas urbanísticas que se imponen no son las de Gropius o las de Le Corbusier, sino más bien las de Wright, cuya arquitectura no se supedita al tejido urbano, sino que se impone y determina la calidad de este (por ejemplo, el *Museo Guggenheim* de Nueva York, 1958).

Pero el modernismo en arquitectura acabó muriendo, como señaló el arquitecto y crítico Peter Blake en 1974: «Ahora estamos al final de una época. Durante este período de transición no habrá ninguna moratoria en la construcción, por razones obvias. Simplemente habrá más arquitectura sin arquitectos». Hoy, pasado ya su tiempo «la lección del modernismo ahora se puede asimilar como una elección estética entre otras, y no como un legado histórico que hay que cumplir. La primera víctima de esa circunstancia ha sido la noción de que los arquitectos o los artistas pueden crear utopías que funcionan. Las ciudades son más complicadas que eso, y las necesidades de quienes las habitan, resultan aún menos fáciles de cuantificar. Lo que ahora parece obvio era una herejía flagrante para el movimiento moderno: el hecho de que las sociedades no se pueden "purificar" arquitectónicamente sin perpetrar mil agresiones

rechinantes a la libertad; que los fueros de la arquitectura, por así decirlo, incluyen el deber de trabajar con el mundo real y su contenido heredado (...) En la vida de las ciudades, sólo el conservadurismo es la sensatez. Llegar a una conclusión así ha costado casi un siglo de afirmaciones y contraafirmaciones modernistas» (Hughes).

Tras la Primera Guerra Mundial muchos artistas abandonan las especulaciones formales previas a la guerra. Un nuevo sentido del deber hacia la sociedad les obliga a un arte comprometido, aunque desilusionado, orientado hacia la crítica y la denuncia. El arte abstracto no era útil a este propósito. Este fue el clima en el que se produjo un amplio **retorno al realismo** en el período de entreguerras, desde principios de los años veinte. Esta reacción se da en Alemania, con la **Nueva Objetividad**, pero aún antes, desde 1918, en Italia y Francia. La crítica social es sustituida en Italia por el deseo de construir un nuevo orden a partir de los valores tradicionales del arte, orden, método y disciplina, la figura y la monumentalidad, como ya proponía un editorial del primer número de la revista *Valori Plastici*, escrito por Carrà, que en este momento abandona el futurismo por la pintura **metafísica**. Este es el contexto de la obra de De Chirico o del primer Morandi y también del grupo **Novecento Italiano**, abiertamente conservador, liderados por la crítica de arte Margherita Sarfatti (1880-1961), amante de Mussolini, quien soltó un discurso en la inauguración de la primera exposición del grupo. Entre otros artistas italianos realistas de esta época podemos citar a Mario Sironi (1885-1961), antiguo futurista y ahora metafísico; Massimo Campigli (1895-1971), que venía del cubismo picassiano; Felice Casorati (1883-1963), con Klimt, Puvis de Chavannes o los prerrafaelitas como referentes; Gino Bonichi (Scipioni) (1904-1933), cuyo expresionismo se inspira en El Greco; o Luigi Spazzapan (1889-1958). En Francia se produce en este momento el retorno al realismo de artistas como Derain y Léger o la pintura de un Marcel Gromaire (1892-1971). Este realismo francés respondió con fuerza al momento histórico, lo que atenuó las ideas formales cubistas, tendencia que se contagió a Europa una vez Picasso entra en su fase neoclásica. Después de la Segunda Guerra Mundial se produce en todo el mundo una **vuelta a la abstracción** que puso fuera de la circulación todo el arte realista y figurativo de esta época, y durante mucho tiempo.

Futurismo -> <- Metafísica -> Surrealismo, Hopper, Morandi

La **metafísica** es otro movimiento de respuesta al futurismo, iniciado por **Giorgio de Chirico (1888-1978)** y, procedente del futurismo, **Carlo Carrà**, quienes plantean un arte apartado de la historia y del tiempo, de la realidad natural y el movimiento, alejado del estruendo del mundo moderno que tanto fascinaba a los futuristas (tráfico, guerras, fábricas, velocidad). De Chirico estudia arte en Atenas durante seis años siendo niño, pues su padre era ingeniero y trabajaba en Grecia. El padre muere y la madre se lleva a sus dos hijos a Italia, y después a Múnich, donde sigue estudiando arte dos años más, hasta 1909. Vuelven entonces a Italia y pinta su primer cuadro *metafísico* bajo

el influjo de la arquitectura romana y florentina. En 1911 la familia se traslada a París, justo en el momento álgido del cubismo, pero al comenzar la Primera Guerra Mundial se alista en el ejército italiano. Su mala salud le permite pasar la guerra en un hospital militar y pintar. Es durante esta época, entre 1913 y 1918, cuando su arte alcanza su mayor nivel. Nada más acabar la guerra expone en Roma, en 1919, sus pinturas metafísicas. Una de ellas, *El cerebro del niño* (1914) acabaría en un escaparate de París en 1923, y tanto André Breton como Yves Tanguy quedaron fascinados con ella. El dinamismo y el estruendo futuristas es sustituido en la pintura de De Chirico por una inmovilidad silenciosa y opresiva, el materialismo por un simbolismo «metafísico» y el cubismo por el **clasicismo renacentista** (Piero della Francesca, Uccello, Masaccio), que representaban con exactitud matemática edificios y objetos pero envueltos en una atmósfera irreal. Para De Chirico la metafísica era «una cuestión de ambiente, la sensación de una realidad empapada de emoción humana» (Hughes). La *metafísica* no quiere tener nada que ver con el mundo presente, ni luchar por ninguna causa, ni abrazar ideologías. El estilo de De Chirico estuvo siempre al margen de las tendencias del momento, ya fuera el impresionismo, el fauvismo, el cubismo o el futurismo. Las influencias artísticas directas de De Chirico son el romanticismo de lo irracional y particularmente Arnold Böcklin (1827-1901) y el simbolista Max Klinger (1857-1920), y de este último -con quien estudió durante sus primeros años en Múnich- su serie de grabados *Paráfrasis en el descubrimiento de un guante* (1881), en la que el protagonista -que encontraba el largo guante de seda de una dama- soñaba con el guante, convirtiéndose en el centro de deseos incalificables. «Este fetichismo de los objetos pronto le sugirió a De Chirico una sucesión de imágenes de instrumentos de dibujo, galletas, torres y plátanos» (Hughes). La inquietante pintura de De Chirico presenta espacios vacíos e inhabitables, sin aire, bajo un sol de atardecer perpetuo, con formas extrañas y sin vida congeladas en el tiempo. «Esa luz diáfana y mordaz embalsama los objetos, sin acariciarlos jamás, sin proporcionar nunca una ilusión de bienestar» (Hughes). No es una representación de la realidad sino *una realidad paralela, metafísica* (*Canción de amor*, 1914; *Las musas inquietantes*, 1916). Las plazas y arcadas están pintadas sin embargo a partir de modelos reales, perfectamente reconocibles, de Ferrara y Turín, pero que nos recuerdan a esas tres subyugantes pinturas con *ciudades ideales* del Renacimiento italiano. En obras como *La nostalgia del infinito* (1913-14) o *Melancolía y misterio de una calle* (1914) podemos ver la Torre Rosa, la Mole Antonelliana, las arcadas de la piazza Vittorio Veneto o la sombra de la estatua de la piazza Carlo Alberto, todos elementos reales turineses. Aparecen personajes y objetos cuya coexistencia en un espacio es aparentemente inexplicable (arquitecturas monumentales junto a chimeneas de fábricas, escuadras, reglas, maniqués y vaciados en yeso de estatuas, guantes de cirujano, galletas, peonzas, cajas de cerillas, pizarras con gráficos y fórmulas, caballetes, etc.), lo que hace que significados y relaciones cambien y se creen nuevas asociaciones. La yuxtaposición paradójica e ilógica de cosas diferentes será el ingrediente fundamental de la estética surrealista posterior. La composición suele tener un aire solemne, y a veces patético, y transmiten ansiedad y una profunda

sensación de soledad y presagios. Las formas geométricas actuaron siempre en la pintura como símbolos espaciales, mientras que la perspectiva fue el sistema mediante el cual los objetos se coordinaban entre sí y con el espacio unitario, pero en De Chirico la perspectiva es ilógica y también las dimensiones y proporciones, acentuado por la aparición en el espacio de todo tipo de objetos utilizados para medir (reglas, compases, esferas, escuadras), lo que induce una confusión onírica entre el espacio y las cosas. La perspectiva de las arquitecturas se deforma mediante un grotesco *estiramiento*, alejando aún más las cosas lejanas, lo que se contrapone al *aplastamiento* típico de los cubistas. Los objetos pequeños (galletas, cajas de cerillas) aparecen junto a los edificios, perturbando las escalas relativas, dando al escenario un aire de maqueta. Además, estos objetos ridículos anulan el posible significado de los objetos solemnes (arquitecturas, estatuas). Los colores son cálidos, pero artificiales, irreales. La luz es intensa, pero inmóvil, sin dispersión o reflejos en los objetos, que pasan a absorberla completamente, y así la convierten en artificial e irreal. Las sombras son muy alargadas, sugiriendo un sol de tarde. Los colores (verde, ocre, gris) son extraños y melancólicos. La sensación de extrañeza e incomodidad procede de la ambigüedad que se crea, pues nada es lo que parece. Toda posible relación o significado queda contradicho en el cuadro. Con el tiempo De Chirico irá reduciendo los espacios vacíos entre las cosas y las composiciones se irán haciendo más complejas pero más confusas. A partir de 1918 De Chirico pasa a adoptar los temas y modos de los viejos maestros de la historia del arte, en un giro sorprendente con el que inaugura una amplia *tendencia neoclásica* en el arte, no sólo la pintura, que se extenderá tras la Primera Guerra Mundial. Para él el verdadero clasicismo, basado en el método y las leyes de la geometría y la perspectiva, era más importante que el futuro, y por eso repudió las vanguardias. En el estilo de los pintores italianos renacentistas del siglo XV pintará a partir de entonces caballeros, castillos, paisajes antiguos, escenas mitológicas o bodegones (*Fruta con templo*, 1957). En 1919 escribirá si no un manifiesto sí un ensayo programático titulado *Nosotros los metafísicos*, donde atribuye a Nietzsche y Schopenhauer la primera exploración de lo absurdo de la vida, que él continúa en el arte, y otro ensayo titulado *El retorno a la artesanía* donde declara: «Por lo que a mí respecta, estoy tranquilo, y me condecoro con tres palabras que desearía que fueran el sello de toda mi obra: *Pictor classicus sum*». Los surrealistas admiraron el De Chirico de la primera época (1909-1918) por «los extraños encuentros entre objetos incompatibles y la diafanidad», de donde artistas como Magritte y Dalí extraerían la *verosimilitud* que confieren a sus imágenes oníricas, haciendo que los sueños parecieran reales. En 1925 De Chirico vuelve a París y asiste a algunas reuniones del grupo surrealista presididas por André Breton, pero el italiano considera toda aquella parafernalia ridícula y aburrida. Cuando De Chirico expone sus obras en el nuevo estilo arcaico los surrealistas se quedaron de piedra y las ridiculizaron con diversas bromas y parodias. Breton le expulsó del mundo surrealista, entonces sólo literario, mediante una furiosa encíclica tras su cambio de estilo, justo a tiempo para la llegada del primer artista visual a su círculo, el hasta entonces dadaísta Max Ernst. De Chirico no lo acabó de encajar bien, y se despachó a gusto en sus memorias

indicando que en París encontró una «fuerte oposición de ese grupo pueril de degenerados, holgazanes, camorristas, descerebrados y onanistas que, de manera pomposa, se hacían llamar a sí mismos "surrealistas" (...) André Breton era el clásico tonto pretencioso, un arribista impotente (...) Paul Éluard era un joven soso y nada destacable, con la nariz ganchuda y cara de algo intermedio entre onanista y cretino místico». Cuando Breton publica en 1928 *Le Surrealisme et le peinture* insiste en su admiración por la pintura de De Chirico anterior a 1919 y su rechazo a la posterior. Además de en los surrealistas, hay también un eco de De Chirico en su contemporáneo americano **Edward Hopper**, sin duda más realista, pero que también nos arrastra a un mundo extraño y onírico cargado de pesimismo, soledad, aislamiento y abandono. Ambos artistas perturban porque nos muestran una realidad que procuramos ignorar: «bajo la cordialidad y las charlas de sobremesa, al final todos estamos solos y somos vulnerables: una verdad que finalmente nos alcanzará en algún momento de terror privado» (Gompertz). De Chirico trató de que Mussolini le regalara alguna Academia de nueva creación para «liberar el arte italiano del yugo de París» y así «devolver a la pintura las cualidades perdidas», pero el dictador fascista le ignora. Cosechó escaso éxito en esta etapa neoclásica, a pesar de obras de gran originalidad en los años veinte y treinta, y acabó haciendo más adelante pastiches de sus cuadros metafísicos para tratar de recuperar algo de su éxito comercial de antaño. El otro gran metafísico, **Carlo Carrà**, se había pasado en 1915 desde el futurismo. La razón puede estar en su carácter personal, más anarquista que revolucionario, que encuentra en la metafísica un planteamiento más radical, más contracorriente que el futurismo. Sin embargo, su pintura es menos irreal y menos onírica que la de De Chirico. La temática es la misma, pero el tratamiento es algo diferente (*La habitación encantada*, 1917). Aquí la perspectiva sí ata entre sí a los objetos, la luz sí los envuelve y conecta con sus reflejos y los colores reaccionan a la luz y crean un tejido de relaciones tonales. Para Carrà la *metafísica* era solo un estímulo, del que adopta sobre todo su temática, y ello sólo por un breve período, pues pronto pasaría a tratar de recuperar la que consideraba verdadera raíz del arte europeo, que era la tradición italiana, como alternativa al lenguaje figurativo moderno basado en Cézanne y el cubismo. De Chirico se sintió muy irritado con Carrà por atribuirse este en sus ensayos el invento de la pintura metafísica, aunque él ya no lo practicara, y le calificó de imitador desagradecido. El hermano mayor de Giorgio de Chirico, Andrea de Chirico, que usó el seudónimo **Alberto Savinio (1891-1952)**, fue también pintor, y mantuvo con él una relación de rivalidad e intercambio de ideas. Savinio estudió música y trabajó como escritor, pero empieza a pintar en 1926, tomando sus temas de la música y la mitología y tratándolos con una marcada influencia del simbolismo. Antes que los fenómenos visibles él estaba interesado por lo que había tras de ellos, lo que le lleva a una pintura «metafísica», más allá de lo material. El lenguaje visual que se derivó de ello lo practicaron en exclusiva los dos hermanos. Esta forma de pintar no aportó ninguna renovación estilística, pero sí una forma nueva de provocar una sensación de extrañeza, inquietud, angustia y desasosiego en el espectador, todo ello mediante la representación de objetos en formas, proporciones o combinaciones irritantes o ilógicas. Todo ello partía

de la negación de la verdad absoluta de Nietzsche, que conduce a estos artistas a interrogarse sobre el significado de los signos. El arte de los hermanos De Chirico no pretende mostrar lo visible ni transmitir emociones, sino comunicar una intuición del misterio del mundo.



Canción de amor (1914) y *La habitación encantada* (1917)

En este contexto surge un pintor como **Giorgio Morandi (1890-1964)**, que parte de un estudio de la obra de Chardin, Corot y Cézanne. Morandi se formó en la Academia de Bellas Artes de Bolonia entre 1907 y 1913. Allí y con ayuda de revistas de arte se familiarizó con el Impresionismo y el Postimpresionismo, y también con el cubismo de Braque y Picasso y, más superficialmente, con el futurismo, esto último entre 1913 y 1914. Sus primeras obras son de esta época, y dejando a un lado tres autorretratos (el último de 1925) y un homenaje a las bañistas de Cézanne, ya entonces se centraba en las naturalezas muertas y los paisajes. El cubismo (paleta austera) y el futurismo (las pinceladas, el punto de vista elevado) dejan su influencia en las primeras, mientras que los segundos muestran una clara influencia de Cézanne (de 1915). Estos primeros paisajes, de 1913 y 1914, se realizan en una de las dos únicas localizaciones que utilizaría el pintor a lo largo de toda su obra: Grizzana, un pueblo de los Apeninos donde su familia veraneaba y donde pasó parte de los años de la Segunda Guerra Mundial. En 1915 Morandi es llamado a filas, pero una grave enfermedad le permite volver a casa. Una vez recuperado, en 1917, entra en un período de crisis creativa del que sale tras conocer a De Chirico y Carrà, con los que trabaja unos meses entre 1918 y 1919. Esta breve etapa metafísica dejó una evidente influencia en las obras de este período, en las que aparecen objetos típicos de esta corriente, como los maniquíes o las esferas, pero sin su componente narrativo e irreal. De Chirico le admiró, pero sin considerarle un verdadero metafísico. A finales de la década de 1910 la vorágine de las vanguardias provocan un deseo de una vuelta al orden y la calma, y este deseo

se puede observar en la obra de muchos artistas. En Italia esta tendencia se ve reflejada en el nuevo realismo del grupo *Novecento* y tuvo una huella también en la pintura de Morandi, que se centrará en pintar objetos cotidianos a partir de 1919. Morandi abandona el interés por las novedades vanguardistas y se centra cada vez más en su propia visión poética e introspectiva de objetos cotidianos, con especial atención por la luz. En 1928 Morandi escribe: «Los maestros antiguos y modernos me llevaron a considerar con cuánta sinceridad y sencillez (...) habían producido obras vivas y llenas de poesía». En 1926 y 1929 participa en la primera y segunda exposiciones del *Novecento Italiano*. Es en los años 20 cuando descubre y se familiariza con la obra de Chardin, a través de revistas de arte francesas, impactándole especialmente obras como *Naturaleza muerta con granadas y uvas* (1763) y una versión de *El castillo de naipes* (posterior a 1735). En 1930 visita una exposición en Roma organizada por su amigo el historiador Roberto Longhi y dedicada a los pintores del Siglo de Oro español, cuyas obras le impresionan. Ya en 1932 Ardengo Soffici (1870-1964) le dedica un número de la revista *L'Italiano* que le da fama, mientras que 1934 el crítico Roberto Longhi, en su lección inaugural del año académico en la Universidad de Bolonia, señala a Morandi como «uno de los mejores pintores vivos de Italia». En esta década Morandi participa en un gran número de certámenes nacionales e internacionales, y después de la guerra obtiene importantes premios. Es durante este período cuando coloca los objetos de sus naturalezas muertas más cerca del espectador, construyéndolos con pinceladas muy densas. Con los años la pintura de Morandi tendió a la reducción y a la sublimación, a partir de una repetición obsesiva de motivos y una pincelada cada vez más inmaterial, esto último especialmente evidente a partir de 1950. Más avanzada la década los motivos llegan a hacerse casi irreconocibles y su pintura se vuelve casi totalmente abstracta. El color blanco y las mínimas variaciones infinitesimales cobran protagonismo en su obra, que en sus últimos años incluye acuarelas en las que el blanco del papel aporta un fondo lechoso del que surgen tenuemente formas gaseosas (*Naturaleza muerta*, 1961). Otro elemento fundamental de su obra son los grabados, a los que Morandi se aplicó de forma obsesiva. En 1930 obtuvo la cátedra de técnicas de grabado en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, donde había estudiado, puesto que ocupó hasta 1956. Para él la stampa era un método alternativo y complementario a la pintura para estudiar los objetos. Creó casi 130 aguafuertes, utilizando siempre solo el color negro y jugando con el blanco del papel subyacente (*Naturaleza muerta con cinco objetos*, 1956), cosa que aprendió de las acuarelas de Cézanne. En cuanto a los motivos, toda la vida pintó lo mismo: botellas y recipientes vacíos, pocos paisajes (vistas de los alrededores de Grizzana, con influencia de Cézanne, y a partir de 1944 vistas de un patio desde la ventana de su estudio en la vía Fondazza de Bolonia) y jarrones con flores, situado todo en un espacio indeterminado bañado por la luz y pintado con un color sin apenas reflejos ni brillos, inerte y opaco. Morandi *selecciona y reduce* a partir de objetos reales, y su intimismo silencioso se contrapone al futurismo, pero también a la metafísica y su incongruencia espacial y extrañamiento. «Morandi construye a partir del objeto, al igual que Mondrian lo hace a partir del concepto, pero ambos con el mismo rigor

absoluto. En definitiva, Mondrian y Morandi son los dos polos (Klee con su dimensión del inconsciente podría ser el tercer vértice del triángulo) entre los que se define la concepción del espacio en la pintura de la primera mitad del siglo XX» (Argan). Aunque tanto Morandi como Mondrian parten de Cézanne, siguen a partir de ahí por caminos opuestos. «Morandi culmina la cultura figurativa italiana, que parte del concepto de espacio para deducir a partir de él las cosas particulares. Mondrian culmina la cultura figurativa flamenca-holandesa, que parte de las cosas particulares y deduce después las relaciones entre ellas. Morandi parte de un espacio teórico y llega al espacio concreto, y Mondrian parte de un espacio empírico para llegar al espacio teórico. Paradójicamente Mondrian es el Paolo Ucello de la pintura moderna y Morandi el Vermeer. Morandi y Mondrian son los dos pintores más concretamente e históricamente europeos del siglo XX» (Argan). La pintura de Morandi es la «destrucción metódica de la perspectiva que se basa en la geometría euclídea» (Argan), que es la concepción del espacio en la que se basa la tradición italiana, de Giotto en adelante. De Chirico ya había rechazado la perspectiva clásica, pero Morandi va más allá, pues demuestra que el espacio sobrevive aunque anulemos la perspectiva. En su *Naturaleza muerta* de 1916, de los comienzos de su período metafísico, ya se observa esa destrucción de la perspectiva. Esta primero se sugiere en el cuadro (el ángulo de la pared al fondo, las bases de los objetos a distintas alturas), pero después se anula, jugando con los planos de color y sus relaciones (los objetos son perfiles suspendidos, la mesa y la pared son meros planos). No existe una profundidad donde se colocan unos objetos tridimensionales, sino un espacio continuo con zonas perfiladas de distinto color y tono. Morandi anula la perspectiva porque esta era un conjunto de criterios que ayudaban al artista a dar orden y claridad a la realidad con el fin de representarla: la línea era el límite o contorno de las cosas, el volumen -a partir del claroscuro- les daba tridimensionalidad y el tono proporcionaba diferencias de distancia y luz. En Morandi hay líneas, volúmenes y tono pero no empleados con aquellos fines preestablecidos. La línea no es el límite de las cosas sino la demarcación que separa tonos que se comunican entre sí, para que no se mezclen ni confundan. El volumen no es un relieve obtenido con el claroscuro, sino una distancia entre planos de color. El tono no es incidencia y reflejo de la luz sino diversas proporciones de cantidad y calidad de pintura. **Todo depende de las relaciones, nada tiene un significado por sí mismo.** Morandi se niega a utilizar lo que ya se considera conocido. Toda la vida pintó las mismas botellas, pero no porque las amara especialmente, sino porque necesitaba que el objeto no supusiera un problema que reclamara su atención. Él no quería ver una botella sino los planos adyacentes de color que una botella creaba (*Naturaleza muerta*, 1948-49). La influencia de Cézanne es evidente, pero también tuvo como ejemplo a Rousseau, que rechazó o ignoró todos los valores codificados del arte para empezar desde cero. Morandi consiguió, de forma enormemente original, aunar la modernidad y la tradición, el realismo y la abstracción, la armonía y la extrañeza o el misterio, todo ello en una misma composición. Junto a Morandi podemos citar al otro gran bodegonista de la segunda mitad del siglo XX, el irlandés William Scott (1913-1989).



Naturaleza muerta (1916) y Naturaleza muerta con cinco objetos (1956)



Naturaleza muerta (1948-49) y Naturaleza muerta (1961)

Expresionismo (Munch, Gauguin, Van Gogh) & Fauves -> Die Brücke -> Der Blaue Reiter -> <- Nueva Objetividad

Die Brücke se disuelve en **1913**, creándose a continuación el grupo llamado **Der Blaue Reiter** (*El Caballero Azul*), que se orienta en un sentido no figurativo como hemos visto, menos comprometido con la problemática social. **Para contraponerse a esta deriva y a las corrientes expresionistas y decorativas**, surge una corriente *expresionista* alternativa conocida como *Neue Sachlichkeit* (**Nueva Objetividad**, también o Nueva Austeridad). El nombre viene de una exposición organizada en **1925** en Mannheim por el historiador del arte Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), para la que venía solicitando contribuciones desde 1923. Al final se expusieron ciento veinticuatro obras de treinta y dos artistas. En lo formal, sus seguidores tuvieron a Alberto Durero como referencia y un realismo objetivo y austero, representada con claridad, orden y precisión, como estilo. El común denominador era por tanto una vuelta al **realismo**, con los objetos cotidianos y las figuras (cosificadas) como tema, tratados con un detalle hiperrealista y presentados aislados unos de otros, con un marcado

estatismo. Se trata de un **movimiento paralelo a metafísica italiana** y, como este, planteaba una vuelta a los maestros del pasado y un rechazo a la pintura abstracta, por considerarla frívola, decorativa e impropia de una época marcada por la tragedia. De hecho, puede decirse que en general «la influencia dominante en muchas obras de la Neue Sachlichkeit, al igual que en el surrealismo, era Giorgio de Chirico» (Hughes). Hubo en este movimiento una vertiente más conservadora, como la rama italiana, y otra más socialmente crítica y progresista. Algunos artistas de esta segunda se dedicarán a dar una imagen *verdadera* de la sociedad alemana de postguerra. En la primera trabajaron artistas como **Christian Schad (1894-1982)**, de quien caben destacar sus retratos (*El conde St. Genois d'Anneau-court*, 1927); **Alexander Kanoldt (1881-1939)**, que pintaba inhóspitos paisajes suburbanos y bodegones (*Naturaleza muerta con jarras y cajas de té*, 1922); o **Georg Schrimpf (1889-1938)**, que pinta figuras ensimismadas (*Chica sentada*, 1923). En **Austria** se desarrolla también una rama del movimiento, con dos ramas, una de realismo mágico liderada por Franz Sedlacek (1891-1945), con la pintura tardogótica y los paisajes de la Escuela del Danubio (siglo XVI) como referencias, y otra de realismo directo con Rudolf Wacker (1893-1939), que pinta retratos y naturalezas muertas (*Retrato de mi madre a la edad de 72*, 1926), como artista más destacado, aunque deben citarse también Alfons Walde (1891-1958), Josef Floch (1894-1977), Albin Egger-Lienz (1868-1926), Herbert von Reyl-Hanisich (1898-1937), Viktor Planckh (1904-1941), Karl Hauk Robert Kloss (1889-1950) y Greta Freist (1904-1993). También trabajaron en esta tendencia durante un tiempo **Otto Dix (1891-1968)** y **George Grosz (1893-1959)**, pero pronto desarrollaron una pintura desapasionadamente crítica. Hay que citar además a **Max Beckmann (1884-1959)**, y a otros artistas como **Rudolf Schlichter (1890-1955)**, **Carl Grossberg (1894-1940)**, **Rudolf Dischinger (1904-1988)** o **Karl Hubbuch (1891-1979)**. Otto Dix fue el representante más significativo de este movimiento. Durante la guerra había pintado obras bajo la influencia futurista (*El cañón*, 1914; *Autorretrato como Marte*, 1915), pero después volvería su mirada hacia los maestros antiguos alemanes (Durerro, Cranach, Baldung-Grien, Grünewald, Holbein) para destilar una técnica refinada que aplicaría a retratos muy detallistas pero manieristas (formas alargadas, ademanes de los personajes). Más adelante Dix pintaría paisajes, flores, animales y más figuras pero en un estilo más tosco (*Retrato de los padres del artista II*, 1924). Pero los retratos, con ser magníficos, no son el tipo de pintura distintiva de Otto Dix, sino las dedicadas a la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias. «Para la pintura Dix fue lo que para la literatura **Erich Maria Remarque (1898-1970)**, el autor de *Sin novedad en el frente*, un narrador lúcido, despiadado, casi fotográfico, de las miserias, de las infamias, de la macroscópica estupidez de la guerra», como puede verse en su *Guerra* (1929-32) o su *Trinchera en las Landas* (1934-36). Dix plantea también una lacerante crítica de los "felices años veinte", en la que los mutilados de guerra abandonados comparten espacio con quienes disfrutaban despreocupadamente de los cabarets nocturnos (*El vendedor de cerillas*, 1920; *Metropolis*, 1927-28). George **Grosz**, dibujante y caricaturista explícitamente político, se ocupa en cambio de desmitificar a la clase dirigente alemana. Formó parte de los

dadaístas berlineses a partir de 1918 y entre 1916 y 1932, momento en que huye de los nazis a Estados Unidos (y donde se acaba su inspiración), lucha sin cuartel contra quienes se beneficiaron de la guerra y su derrota (políticos, militares, industriales), que esconden bajo la máscara de la respetabilidad burguesa la libido y sed de poder y riqueza, base de una neurosis colectiva que llevaría al nazismo (*Funcionario del Estado para las pensiones de los mutilados de guerra*, 1921; *Los pilares de la sociedad*, 1926). Utiliza cualquier medio de comunicación visual (le vale el cubismo, pero también el *futurismo*) para mostrar la contradicción entre la apariencia social de las cosas y lo que subyace bajo ellas (*Metropolis*, 1916). Este enfoque ácido y descarnado de la guerra, las elites dirigentes y la sociedad de la época está también presente en la película *Senderos de Gloria* (1957) de los norteamericanos **Stanley Kubrick (1928-1999)** y **Dalton Trumbo (1905-1976)**, y en el libro (1939) y película *Johnny cogió su fusil* (1971) del propio Trumbo. En cambio, *Tempestades de Acero* (1920) de **Ernst Jünger (1895-1998)** contiene la semilla del espíritu que alimentará el siguiente conflicto, con un punto de vista más neutro y descriptivo, pero que idealiza en alguna medida la guerra.



Metropolis (1927-28)



Metropolis (1916)

Max Beckmann tenía formación clásica, y era «un Hodler de treinta años después que ya no canta el ascenso, sino la caída apocalíptica de la humanidad» (Argan). Sus primeros cuadros eran barrocos y estaban sobrecargados de alegorías, pero poco a poco aprendió a concentrar su expresión, convirtiéndose en la figura predominante del arte alemán del siglo XX. Durante un tiempo estuvo vinculado a la Secesión de Berlín, y más tarde siguió un camino estilístico y temático parecido a los de Otto Dix y George Grosz. Pero con los años fue alcanzando una profundidad y complejidad que aquellos no pudieron conseguir. Se definía a sí mismo como un artista solitario, y rechazó incorporarse a los movimientos de vanguardia de su época o a enredarse en experimentos estilísticos o formales. El Cubismo y el Constructivismo no le importaban nada, como tampoco el arte abstracto. Buscaba una «objetividad trascendental». Los temas que le interesaban eran la naturaleza y las personas. Su actitud ante el mundo era pesimista: la realidad estaba llena de experiencias traumáticas, como las que él vivió (las dos guerras, la persecución, el exilio). Le interesó enormemente **Picasso**, y aunque nunca se conocieron, ambos seguían lo que hacía el otro con gran interés. Beckmann decía: «si nuestros cuadros pudieran verse unos junto a otros algún

día...». Picasso comentó en una exposición de Beckmann en París: «Il est tres fort». Aunque sus obras y sus personalidades eran muy distintos (Beckmann, traumatizado y pesimista, Picasso, vital y hedonista), ambos compartían la idea de que el arte debía tratar sobre la realidad y no sobre ilusiones estéticas. Su única influencia estilística evidente es la expresionista, pero este movimiento había acabado hacía ya tiempo. Además, Beckmann huyó conscientemente del autoanálisis y exhibicionismo psíquico de los expresionistas. Así, sus retratos y autorretratos son máscaras (*Autorretrato con esmoquin*, 1927; *Autorretrato con instrumento de metal*, 1930; *Autorretrato con una bola de cristal*, 1936; *Ulises y Calipso*, 1943), excepto uno de ellos, el único en que muestra las secuelas de la guerra en su alma (*Autorretrato con pañuelo rojo*, 1917). Su experiencia en las trincheras de Flandes durante la Primera Guerra Mundial, en el cuerpo médico, casi le volvió loco, por lo que le licenciaron en 1915. Beckmann, «en cierto sentido un artista mucho más duro que la mayoría de sus contemporáneos alemanes», decidió ser un pintor histórico, pero no con el enfoque típicamente decimonónico («bajo los auspicios de un acuerdo social entre la historia, la política y la moralidad»), sino con uno más moderno, enfocado en la historia no oficial, enfrentando a la gente con la verdad que les ha sido ocultada, para lo que era necesario superar el expresionismo, subjetivo, autocompasivo e individualista, con un enfoque objetivo y compasivo con las víctimas de la historia. Beckmann cada vez más traducía la realidad a símbolos míticos, aunque su punto de partida siempre fue la experiencia visual. Prevenía a sus alumnos contra el simple naturalismo, señalándoles que la realidad era un caos maravilloso que el artista debía ordenar, traducéndola en color y forma, llevándola a un plano bidimensional. Este era el único proceso de abstracción en el arte que Beckmann consideraba legítimo, pues la abstracción pura le parecía un juego de formas sin significado. Conforme su carrera se desarrollaba el tema elegido iba perdiendo importancia, ganándolo el tratamiento del mismo orientado a dotarlo de complejidad y profundidad. Así, *La noche* (1918-19) alude a los frustrados levantamientos de la izquierda alemana tras la Primera Guerra Mundial, pero la única referencia directa es la indumentaria. Por lo demás, la escena podría corresponder a cualquier otro episodio macabro de la historia, lo que potencia su significado. Sus personajes son monstruos y las escenas que representa están cargadas de violencia y brutalidad en un ambiente de pesadilla. En su pintura todo aparece asfixiantemente lleno: «las exageradas conexiones entre el fondo y el primer plano imprimen a sus escenas una apariencia atiborrada, compacta, transmutando la compresión espacial de los retablos del gótico alemán -junto con su palurdo sadismo- en el marco de modernas crucifixiones y calvarios (...) incluyendo la estilización gótica que impregna las figuras, esculturales y "labradas", como si fueran de madera policromada» (Hughes). Como ejemplo de la progresiva complejidad de su tratamiento pictórico de un tema, en el tríptico *La partida* (1932-1933) Beckmann introduce referencias autobiográficas, pues resulta premonitorio del inminente exilio de Beckmann. Un buen número de referencias aparecen entrelazadas en la obra: el Diluvio universal como fuerza purificadora en el panel central según Friedhelm W. Fischer, pero también el inframundo de los paneles laterales en contraposición

al mundo, lo noble y lo innoble, la oscuridad y la luz, la realidad brutal y la transfiguración mítica. Su última obra fue otro tríptico monumental: *Los argonautas* (1950). En su panel central Orfeo y Jasón aparecen sobre una plataforma marina, y un dios emerge del mar por una escalera para señalarles el camino hacia un mundo mejor, hacia un nivel más elevado de conciencia más allá de la vida terrenal; sopla un fuerte viento («la brisa refrescante de las llanuras del más allá» según Göpel) y se forman nuevos planetas. En el panel izquierdo un pintor (quizás el propio Beckmann) pinta a Medea, mientras que en el derecho tenemos al coro griego, pero con una fisonomía contemporánea. Las referencias en sus obras de madurez son tan numerosas que otras interpretaciones son posibles, con una multiplicidad de mensajes y sugerencias pictóricas imposibles de verbalizar. Pero en todas estas obras el pasado, el presente y el futuro, el submundo y el más allá, se entremezclan, siempre partiendo de una referencia a una situación real en la vida del artista: en *La noche*, la postguerra en Alemania; en *La partida*, el destino del artista; en *Los argonautas*, el grupo de exiliados amigos del artista en Amsterdam. La historia, la realidad, es trascendida por el procedimiento descrito. En sus cuadros hay un registro de un período histórico, pero míticamente transformado, comentado y enriquecido, con un tratamiento pictórico tan convincente como el de Picasso. Solo tardíamente se le reconoció su valía en Estados Unidos, y aún después en Francia, pues «Beckmann fue un caso extremo del distanciamiento entre la sensibilidad "norteña" (principalmente alemana) y la "sureña" (principalmente francesa) en el período de entreguerras. Nada en su obra congeniaba con el gusto de París, ni con su imperio cultural: su estética fue menospreciada pues la tildaron de histórica, "anecdótica", empantanada en los sentimientos indebidos y totalmente desprovista de los correctos. Incluso hoy, cualquier teoría de la historia del arte exclusivamente centrada en los atributos formales a expensas de los significados simbólicos y éticos tendría dificultad no solamente con Beckmann, sino con el expresionismo en general», y de hecho, «el expresionismo, a pesar de inspirarse en gran medida en la obra de Van Gogh, nunca echó raíces en Francia. Su sistema de valores sólo produjo allí un pintor realmente destacado: Chaim Soutine» (Hughes). **Grossberg** es un artista muy personal, con características pinturas de interiores fabriles vacíos y bañados por una fría luz blanca (*La caldera amarilla*, 1933). También pintó paisajes urbanos desprovistos de vida por lo general, pero en algunos de ellos insertaba animales y objetos extraños, lo que acercaba su pintura sorprendentemente al surrealismo o a la metafísica de De Chirico. La misma asociación puede hacerse con **Schlichter**, cuya obra *El estudio en la azotea* (1922) toma elementos de *Melancolía y misterio de una calle* (1914) de De Chirico, entre otras.



Los argonautas (1950)

Como señala Robert Hughes, «desde el punto de vista de **París** -que todavía es el ángulo desde el cual los historiadores del arte tienden a pensar sobre el arte de los años veinte-, tales imágenes no sólo parecían estridentes sino *retardatarias*. Peor aún, eran "ilustrativas", pero tenían que serlo, ya que no sólo Grosz sino todos sus colegas dadaístas ansiaban la reproducción en masa y la diseminación de su obra, en aras de su impacto político». Estos reproches se hacían a los dadaístas alemanes y a los artistas de la Nueva Objetividad durante los años 20. Pero «esa ambición de trabajar como un discurso público ejemplar, para interpretar, comentar y configurar el tejido del tiempo en vez de limitarse a decorarlo, es lo que hace que la cultura de la Alemania de Weimar sea mucho más interesante que la del París de los años veinte. **Durante un tiempo, Berlín estuvo a la cabeza de la cultura modernista.** El París dadaísta era mera frivolidad y travesura comparado con su equivalente alemán» (Hughes). En general, esto ocurre con todas las artes: la arquitectura (Peter Behrens y los arquitectos de la Bauhaus), el cine (Lang, Murnau, Lubitsch), el teatro (Brecht, Piscator), etc. En Francia solo quedaban rescoldos: grandes clásicos aún vivos, como Monet, o las vanguardias de la década de 1910, como Picasso, Braque o Matisse. En general, «arte decorativo y de lujo, inflado con copiosas inyecciones de chovinismo cultural francés. La cultura de Weimar trataba de dirigirse a una amplia audiencia, directamente y con medios constructivos y económicos; la cultura de París tenía el **Art Déco**, el último estilo de lujo basado en el excedente de mano de obra elegantemente desplegado en objetos privilegiados. ¿Cuál de los dos es preferible? ¿Un arte que lucha para cambiar el contrato social, pero fracasa, o uno que sólo pretende agradar y entretener, y tiene éxito?» (Hughes).

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial en 1918 el Imperio Austrohúngaro se desintegra, y en Austria se establece la Primera República (1918-1938), que abre un período de turbulencias políticas y económicas marcado por una fuerte depresión y pesimismo colectivos. En la política, Austria se aísla y se sumerge en una continua tensión violenta entre los partidos burgueses católicos y los socialistas, lo que culmina con el incendio del Palacio de Justicia en 1927. La crisis que sigue al colapso financiero de 1929 agrava aún más los problemas económicos y la radicalización política, dando alas a las tendencias fascistas basadas en un nacionalismo germánico. A diferencia de Alemania, Austria no disfrutó de unos felices años 20. Todo esto coincide con las muertes en 1918 de grandes artistas como Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser y Otto Wagner, que cierran un período en la historia artística y cultural de Viena. Como respuesta a todo ello los artistas optan en general por el escapismo, desarrollándose una pluralidad de estilos (Expresionismo, Naturalismo, Realismo Mágico, Nueva Objetividad, Cubo-Futurismo, Constructivismo) aplicados a obras de temas por lo general banales, como las naturalezas muertas o los paisajes, todo ello presentado de forma serena, onírica o suntuosa, a menudo bañado por la melancolía y la tristeza. Lo único algo original de esta época fue, quizás, el Kinetismo Vienés de Erika Giovanna Klien (1900-1954), que imprime cualidades dinámicas a un moribundo Modernismo. No obstante, por lo general, el arte austríaco de entreguerras se mostró muy poco influido o condicionado por las tendencias internacionales de vanguardia. En 1900 se había fundado la Hagenbund, una asociación de artistas que toma como modelo la Secesión, rechazando igualmente el conservadurismo de la Künstlerhaus y comprometiéndose a la divulgación de las ideas progresistas en arte. Esta asociación mantuvo contactos intensos con artistas de Budapest, Praga y Cracovia, y desarrolló un ambicioso programa de exposiciones en Viena, presentando obras de artistas internacionales y editando llamativos catálogos que imitaban los de la Secesión. Tras la guerra esta asociación tuvo mucho protagonismo en la vida cultural de la ciudad, siendo la más progresista de las asociaciones de artistas del período de entreguerras. Sobrevivieron en una época convulsa gracias a exposiciones publicitadas de forma creativa, y al alquiler o truke de obras, manteniendo vivo el espíritu multicultural y cosmopolita del Modernismo. La variedad de estilos no era una novedad en el Hagenbund, pues nunca promovieron uno en particular, y en este período sus asociados practicaban tanto variantes del Expresionismo, como era el caso de Fritz Schwarz-Waldegg (1889-1943), Lilly Steiner (1884-1961) o Felix Albrecht Harta (1884-1967), como de la Nueva Objetividad, con artistas como Otto Rudolf Schatz (1900-1961), Viktor Planckh (1904-1941) o Carry Hauser (1895-1985). La Nueva Objetividad vienesa fue la única corriente que desarrolló algo de arte activista, atreviéndose a plantear alguna crítica social en sus obras al mostrar las miserias y angustias de la época. El austríaco Rudolf Wacker (1893-1939), no relacionado con el Hagenbund, también pintó en un estilo encuadrable en la Nueva Objetividad, siendo especialmente interesantes sus vistas urbanas, algunos de sus retratos y sus naturalezas muertas, a menudo con muñecos como objeto principal. Una variación de la Nueva Objetividad fue la corriente conocida como Realismo

Mágico, que aparece en varios países europeos a principios de los años 20, y que es descrito por Franz Roh en un ensayo de 1925. La atmósfera es surreal, con escenarios entre melancólicos y amenazantes, en los que se presentan objetos reales a los que se confiere un significado más profundo. En 1933 el Parlamento austríaco queda disuelto y se establece un régimen autoritario de corte conservador, nacionalista y clerical (Austrofaschismus Ständestaat, 1934-38) liderado por Engelbert Dollfuß, un nacionalista austríaco admirador de Mussolini que muere en un atentado nazi en 1934, lo que preparará el camino al Nacionalsocialismo alemán. Muchos artistas de la edad de oro del Modernismo Vienés (músicos, pintores, filósofos, científicos, literatos) emigraron, mientras que otros fueron asesinados o se unieron al NSDAP.

En los años 20 y 30 se formaron grupos de **pintores realistas** en Europa central, por todas partes, algunos desarrollando una suerte de **realismo socialista** y otros lo que ha dado en llamarse una suerte de **realismo mágico**: Alemania (Colonia, Berlín, Múnich, Hannover y Dresde), países escandinavos, Austria y Suiza. Podrían citarse a los *progresivos* de Colonia que se habían separado de los dadaístas por considerarlos demasiado burgueses, como Heinrich Hoerle (1895-1936), Franz-Wilhelm Seiwert (1894-1933), ambos influidos también por el constructivismo y Léger, y Anton Räderscheidt (1892-1970). Este renovado interés por el realismo rehabilitó también a artistas realistas de una segunda generación como Gustav Wunderwald (1882-1945) en Berlín, Karl Hubbuch (1891-1979), Heinrich Maria Davringhausen (1894-1970) en Múnich, Carlo Mense (1886-1965) en Múnich y Breslau, Hans Grundig (1901-1958), Lea Grundig (1906-1977) y Wilhelm Rudolph (1889-1982) en Dresde, Carl Barth (1896-1976) y Bruno Goller (1901-1998) en Düsseldorf y Niklaus Stoecklin (1896-1982) en Suiza. Hubo también artistas aislados que practicaron el realismo, como Franz Radziwill (1895-1983), que vivía en una aldea del Mar del Norte, mientras que para otros el realismo fue solo una fase de su pintura, como Richard Oelze (1900-1980), alumno y profesor de la Bauhaus, Hannah Höch (1889-1978), dadaísta pionera del fotomontaje, o Julius Bissier (1893-1965). Todos estos artistas caerían en el olvido, o en un relativo ostracismo, hasta la exposición **Neue Sachlichkeit** celebrada en la Haus am Waldsee de Berlín en 1961, que devuelve el realismo al primer plano como reacción al agotamiento del arte informal y el tachismo. Cabe citar aquí el caso de Wilhelm Thöny (1888-1949), que funda la Secesión de Graz en 1923 tras su etapa formativa en Munich, pero que en 1933 visita Nueva York, que le fascina, y a donde vuelve desde París (donde vivía desde 1931) para quedarse definitivamente en 1938. Se mantuvo aislado de la vida artística de la ciudad, aunque expuso en Estados Unidos sus coloristas paisajes urbanos (*Vista de Manhattan, East River*, 1935-38). La mayor parte de su obra, más de 1000 cuadros, se perdió en el incendio de un almacén en 1948, un año antes de la muerte del artista.

Futurismo -> Metafísica -> Surrealismo -> Expresionismo abstracto

El **surrealismo** no fue originalmente un movimiento artístico sino un concepto

filosófico, una forma de vida, una reacción frente a los horrores de la Primera Guerra Mundial. Los dadaístas reaccionaron de forma similar ante el horror de la guerra, pero ridiculizando subversivamente la sociedad que había permitido tal cosa. **André Breton (1896-1966)**, que perteneció al grupo de los dadaístas de París, llegó a la conclusión en un café de París de que la respuesta debía ser más seria y redactó el **Manifiesto de 1924**, donde puede leerse una definición concreta de la idea de la que partía esta nueva filosofía: «surrealismo es el automatismo psíquico en estado puro por el que se pretende expresar -verbalmente, por medio de la palabra escrita o de cualquier otro modo- el funcionamiento real del pensamiento sin que exista control alguno por parte de la razón y sin que medien consideraciones estéticas o morales de ningún tipo». La oposición entre realidad e irrealidad quedaba suspendida en una absoluta surrealidad (de ahí el nombre). El dadaísmo contaba con grandes artistas, y fueron estos, al sentirse atraídos por el surrealismo, quienes lo convirtieron en un movimiento artístico importante y duradero. Se trataba en concreto de Max Ernst, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray o Hans (Jean) Arp. Breton dio su bendición a esta transformación de su movimiento literario en otro artístico con su libro de **1928** *Le Surréalisme et le peinture*, dejando fuera a **Pierre Naville (1904-1993)**, que se oponía. A diferencia del impresionismo o el cubismo, que partían de unas premisas estéticas, el surrealismo partía de una idea filosófica, que era dejar aflorar el inconsciente para que se plasmara en el lienzo sin mediación de análisis, razonamiento o filtro conceptual alguno. Hubo distintas formas de aproximarse a esta idea. Magritte o Dalí dejaban que ideas irracionales emergieran de su inconsciente, pero después las pintaban siguiendo procedimientos tradicionales, si no académicos. Sin embargo Miró no separaba la concepción de la realización. Así como la aproximación al arte surrealista de estos artistas era muy diferente, también lo era su compromiso personal con la «filosofía» surrealista. Dalí o Ernst eran surrealistas en el arte y en la vida, mientras que Magritte o Miró llevaban una vida convencional y ordenada, y sólo se mostraban surrealistas ante el lienzo. Al convertirse en un movimiento artístico, el surrealismo se extendió por todo el mundo y su influencia fue amplia y duradera. **Breton** no sólo creó el movimiento original, sino que lo transformó en otro centrado en las artes plásticas, lo organizó (a su manera) y lo promocionó incansablemente. El surrealismo y la idea que lo animaba fue probablemente la forma que tuvo Breton de recuperar una infancia que le amargó una madre religiosa, fría, cruel y dominante. Para Breton se trataba en el fondo de poder vivir como un niño siendo adulto. Pero algunas de las características de la personalidad de su madre dejaron huella en él. Breton fue un dictador arrogante, mezquino, manipulador, hipócrita, contradictorio, rencoroso, celoso, envidioso, vengativo y fatuo, pero también tenía defectos. Frida Kahlo lo calificaba de «cucaracha», y Giorgio de Chirico no tuvo empacho en devolverle los elogios calificándole de «pretencioso, ridículo, impotente y arribista». Además, Breton era abiertamente homófobo, despreciaba a las mujeres y detestaba los niños. La idea seminal del pequeño grupo de escritores que origina el movimiento era liberar el inconsciente rompiendo toda traba racional, moral o estética, creándose de esta forma un nuevo modo de vida libérrimo y subversivo. Pero a la vez y contradictoriamente Breton crea un

conjunto de normas para el movimiento, que se resumen en dos: los miembros debían someterse a una acción colectiva y rechazar todo individualismo; y los artistas sólo debían exponer con el grupo surrealista. Pero había otras más cuyo incumplimiento Breton podía utilizar para expulsar a alguien: se prohibía la práctica de cualquier religión, pertenecer a ninguna organización o sociedad que no fuera surrealista, estudiar fenómenos sobrenaturales ni aceptar honores o distinciones públicos. El encargado de crear las reglas y de vigilar su cumplimiento era él, de manera que con la libertad como bandera acaba fundando una secta. Breton disfrutaba enormemente con las discusiones, disensiones y peleas, que él arbitraba. Expulsaba a quien no cumplía sus normas, pasando a firmar la sentencia a los demás miembros, que si se negaban eran expulsados también. La lista de expulsados por Breton o por **Édouard Mesens (1903-1971)**, que fundó el grupo surrealista belga en 1926 y que hacía de Breton en Inglaterra desde 1938, es larguísima. Pero además hubo muchos artistas que no quisieron asociarse al grupo, y otros que entraron y después se marcharon, lo que no les privó de la persecución de Breton. Sólo unos pocos podían saltarse las reglas o ignorarlas sin que Breton arremetiera, como Jean Arp o Marcel Duchamp. En el número 42 de la Rue Pierre-Fontaine estableció Breton su hogar junto a su primera mujer, Simone Kahn, en 1922. Este lugar se convirtió después en el centro de la actividad de los surrealistas en París hasta la muerte de Breton cuarenta y cuatro años más tarde, y en él reunió una gran colección de obras (Picasso, De Chirico, Ernst, Picabia, Ray, Derain, Duchamp, Braque, Surat, Miró, Tanguy, Dalí, Magritte, Arp) y máscaras africanas. Cuando él y Simone se separan en 1931 ella se llevó la mitad de la colección formada hasta ese momento. En 1934 conoce y se casa con Jacqueline Lamba, con la que tiene a su única hija Aube, nacida en 1935, que liquidaría totalmente la colección de arte de Breton, de más de 4.000 piezas, tras su muerte. La vida personal de Breton afectaba a las reuniones surrealistas, que se desarrollaban por tanto según el ánimo del anfitrión. Cuando estalla la guerra los surrealistas huyen en tropel de París, y Breton con ellos. Consigue embarcarse en Marsella en un cascarón mohoso en marzo de 1941. Llega a Norteamérica tras un penoso e interminable periplo náutico, después de hacer escala en el Caribe. Peggy Guggenheim y Kay Sage le ayudan a sobrevivir en Nueva York, donde queda aislado por su negativa a aprender inglés. En 1942 le abandona Jacqueline, y un año después conoce a una pianista chilena, Elisa Claro, con la que se casa en 1945. Vuelven juntos a París a comienzos de 1946, y allí Breton logra organizar una nueva exposición surrealista que tiene lugar en 1947, pero muchos de los grandes artistas no vuelven después de la guerra y hacen carrera solos y dispersos, expulsados o distanciados del grupo, por lo que el ambiente artístico surrealista parisino no volverá a ser el que fue, a pesar de los esfuerzos del fundador por recuperar el pulso. Buñuel recordará en *Mi último suspiro* su triste sepelio: «Yo estaba en París cuando murió Breton y fui al cementerio. Para no ser reconocido, para no tener que hablar con personas a las que hacía cuarenta años que no veía, me disfracé un poco, con un sombrero y unas gafas y me quedé a un lado. Fue un acto rápido y silencioso. Luego, cada cual se fue por su lado. Siento que nadie dijera unas palabras junto a su tumba, como una especie de adiós». **Roland**

Penrose (1900-1984) es la otra figura clave del movimiento surrealista, junto a Breton. Penrose era pintor, pero además era heredero de una gran fortuna, de padres cuáqueros. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió en la Cruz Roja y aquello le supuso un fuerte desengaño de las creencias en las que había sido educado. Se formó después como arquitecto en Cambridge, pero después quiso ir a París para estudiar arte, donde conoció a una poetisa surrealista, Valentine Boué, con la que se casa. Max Ernst les introduce en el círculo de Breton en 1928, pasando a formar parte del grupo. Penrose se mostró generoso con ellos, ayudándoles y sirviéndoles de soporte económico. En 1930 recibe la herencia familiar y se establece en Francia. Conoce al poeta David Gascoyne, que le convence de desarrollar el surrealismo en Gran Bretaña, lo que lleva a Penrose a establecerse en Hampstead en 1936. Con la ayuda de **Herbert Read (1893-1968)** prepara la que será la gran Exposición Surrealista Internacional de Londres de 1936, para la que traen obras de los surrealistas de París, de los surrealistas ingleses y, para equilibrar la balanza, de otros pintores británicos cuyos estudios visitan en busca de obras catalogables como surrealistas (rechazaron a Francis Bacon por disgusto suyo porque encontraron crucifixiones en sus cuadros, y las interpretaron erróneamente como tema religioso). Esta exposición fue un gran éxito de público, pero el movimiento surrealista no pasó de la marginalidad en las islas. Penrose se divorcia de Valentine y se traslada a París en 1938, donde conoce a la fotógrafa Lee Miller (1907-1977), que sería su segunda mujer desde 1947 y madre de su hijo ese mismo año. En 1939 funda en Londres la London Gallery, que será el centro de la actividad surrealista en Inglaterra hasta 1950, poniendo a su frente a Édouard Mesens, que se había desplazado a Inglaterra en 1936 para ayudar a Penrose en la gran exposición de ese año. Mesens fue el motor del movimiento surrealista en Gran Bretaña, organizando las reuniones y discusiones, publicando folletos y declaraciones y jugando el juego de las expulsiones, como hacía Breton en París, mientras que Penrose fue su promotor y valedor. Mesens había conocido a Magritte y a Paul-Gustave van Hecke en 1920, y del segundo aprendió el oficio de marchante. Él era músico, pero Breton carecía de oído y excluyó la música del surrealismo, por lo que se dedicó a las actividades organizativas del grupo surrealista de Bélgica y a hacer *collages* (que Magritte calificó de "basura", para disgusto de su amigo). Penrose le llamó a Inglaterra por su experiencia como galerista y organizador surrealista. Durante la Segunda Guerra Mundial la galería tuvo que cerrar y Lee Miller se hizo fotógrafa de guerra (donde fotografió los campos de concentración liberados), mientras Penrose se encargaba de organizar la defensa civil en Londres (en los bombardeos alemanes de la ciudad se perdió la colección de arte de Penrose: 19 obras de Magritte, 31 de Ernst, 6 de Delvaux y otras de Braque, De Chirico, Giacometti y Man Ray). Después de la guerra Penrose reabrió la London Gallery y planteó la apertura de un museo que fuera la alternativa inglesa al MoMA de Nueva York, que acabaría siendo el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres. En 1950 se cerró la London Gallery debido a las pérdidas acumuladas (Mesens volvió a Bélgica, a organizar exposiciones allí y a sus *collages*), y puso entonces todo su empeño en el ICA (cuya dirección confió a Dorothy Moreland) y en grandes retrospectivas que organizaba para sus amigos íntimos Picasso y

Miró. En 1966 le fue concedido el título de Knight Bachelor, que aceptó, para espanto de los surrealistas comunes, que no tenían permitidos (por Breton y Mesens) tales honores. En 1976 mueren sus amigos Max Ernst y Man Ray, en 1977 su esposa Lee Miller y en 1978 su primera esposa Valentine (a la que Penrose siempre ayudó). Poco a poco se fue quedando solo y murió en 1984.



Grupo surrealista en París (1933), fotografía de Anna Riwkin (1908-1970). De izquierda a derecha: Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, Jean Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel y Man Ray.

«De todos los movimientos del arte moderno, el **surrealismo** es el único acerca del cual la mayoría de nosotros creemos tener un grado razonable de conocimiento. Y se debe a que su espíritu ha resistido hasta el final como ningún otro movimiento artístico» (Gompertz), a pesar de que sus principales realizaciones son de los años 30 y de haber acabado, como movimiento vivo, en los años 40. En 1939, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el grupo se dispersará, y al volver a reunirse en París en 1945 el movimiento ya está en franco declive, aunque muchos de los artistas que pertenecieron a él sigan con sus carreras, y el expresionismo abstracto neoyorkino pueda considerarse en parte una continuación americana del mismo. Un precedente del surrealismo fue el ballet encargado por Serguéi Diáguilev *Parade* (1917), en el que participan Jean Cocteau, Pablo Picasso, Eric Satie y Leonid Masine, y que fue un sonoro fracaso. Las notas al programa de esta obra, de **Guillaume Apollinaire (1880-1918)**, incluían por primera vez la palabra "surrealismo", que también incluye, el mismo año, en su obra *Las tetas de Tiresia* (para la que Francis Poulenc compondrá una ópera en 1947). Sin embargo, aunque el surrealismo toma su nombre de Apollinaire, es **André Breton** quien crea el

movimiento junto a los poetas **Paul Éluard (1895-1952)** y **Pierre Reverdy (1889-1960)** a partir de un primer **Manifiesto de 1924**, donde lo presenta como **hijo del dadá**, producto de combinar el espíritu de este con ideas procedentes del psicoanálisis de **Sigmund Freud**, quien según parece no apreciaba el arte de los surrealistas. Sin embargo, en general los surrealistas tratarán de disimular el antecedente dadaísta, a pesar de la gran influencia de Duchamp. Por otro lado, los surrealistas «conocían relativamente poco la obra de Freud porque ninguno sabía alemán para leerlo con fluidez y las obras básicas que hubieran podido interesarles, sus estudios sobre la histeria y la interpretación de los sueños, no se tradujeron al francés hasta mediados de los años veinte» (Hughes). Para los surrealistas, la neurosis no era una enfermedad que había que tratar y curar, sino que era algo que había que preservar, no curar, pues, como los románticos decimonónicos, creían que abría la puerta a «verdades dolorosas pero irrefutables acerca de la sociedad, la naturaleza humana y el arte en especial» (Hughes). Por otro lado, Breton conoció personalmente a Sigmund Freud en Viena, durante su luna de miel con Simeone Kahn en 1921, pero el encuentro fue breve y desagradable al parecer. Breton sólo escribió años después que Freud era «un hombrecillo sin estilo».

El movimiento tuvo a **surrealistas oficiales**, incluidos en el grupo parisino férreamente controlado por Breton, o el londinense organizado por Mesens. A este grupo pertenecieron artistas que estuvieron desde el primer momento, algunos de ellos **expulsados** o **exiliados** del grupo más tarde, pero también otros que se incorporaron en fechas tan tardías como los años 50. Hubo también **surrealistas temporales**, que gravitaron en torno al movimiento sólo durante un tiempo, dejando huella durante una época de sus carreras, como Picasso. Hay casos también de **surrealistas independientes**, que desarrollaron un estilo duradero encuadrable en el surrealismo pero que mantuvieron las distancias con el grupo de Breton, como fue el caso de Miró. En algún caso el artista se acercó al movimiento, pero fue **rechazado**, como Francis Bacon en los años treinta. Dentro del surrealismo se desarrollaron distintos estilos: el **surrealismo paradójico** yuxtapone elementos representados de forma realista, pero su asociación es irracional, como en las pinturas de Magritte; el **surrealismo atmosférico** dota de un extraño ambiente onírico a escenas por lo demás realistas, como es el caso de Dervaux; el **surrealismo metamórfico** distorsiona objetos en forma y color, si bien estos quedan reconocibles, y sería el caso de Miró; el **surrealismo biomórfico** presenta formas fantasiosas de aspecto orgánico o mineral, como puede verse en la pintura de Yves Tanguy; y el **surrealismo abstracto**, en el que las formas son abstractas, si bien no se trata de simples manchas de color, como puede apreciarse en Arshile Gorky o en Roberto Matta. Aún hay artistas que cambiaron de estilo dentro del surrealismo con los años o que combinaron varios a la vez, como Salvador Dalí.

Breton no fue a combatir en la Primera Guerra Mundial, pero trabajó en un hospital psiquiátrico Saint-Dizier tratando a las víctimas de neurosis de guerra. Entre otras cosas, ayudaba a los pacientes a analizar sus sueños, experiencia

que le marcó profundamente. Breton, que sí conocía la obra de Freud, aprende de él que la represión del inconsciente es fuente de toda patología, y que la civilización tiene ahí su origen. Por tanto, Breton concluye que para curar a la civilización hay que destruirla, lo que permitiría liberar el inconsciente. Primero esto se plantea como un mero juego intelectual, y luego como una política que desborda el cerebro del artista para producir un efecto en la historia. He aquí por qué en el *Segundo manifiesto surrealista*, de 1930, Breton, que nunca ocultó su inclinación por León Trotsky (1879-1940) y el trotskismo, puede escribir sin pestañear: «El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud». En realidad los surrealistas se acercaron a Trotsky atraídos por algunos textos suyos en los que aprobaba a Freud, Jung y Adler, cosa que encantó a Breton, quien se alineó con la Revolución desde 1925. Pero Lenin muere en 1924 y en 1929 Trotsky se exilia, alineándose el Partido Comunista Francés con el estalinismo. En 1930 **Louis Aragon (1897-1982)** viaja a la Unión Soviética y vuelve convertido en un estalinista fanatizado. Además de la vinculación con Trotsky, no había puntos de contacto entre el irracionalismo surrealista y el materialismo científico, y ya en la década de los 30 el Partido Comunista Francés detestaba a los surrealistas, lo que se extendió a todos los brazos del comunismo en Europa. Se entiende así que en 1936, el que sería topo comunista Anthony Blunt (1907-1983), y más tarde conservador de la Pinacoteca de la Reina, pusiera a caldo a los surrealistas en *Left Review*. A pesar de todo, Breton se mantuvo cercano a Trotsky, a quien visitó en México, mientras que Aragon escribía un himno a las purgas estalinistas de finales de los 30. El surrealismo sería para Breton una forma de interpretar los sueños, pero también de **liberación**, de la lógica, la moral y todo lo demás: «El azar, la memoria, el deseo y la coincidencia se encontrarían en una nueva realidad: una *surrealidad*, palabra que tomó prestada de Apollinaire. El sueño era el instrumento para llegar a esa nueva realidad. Era la puerta que conducía al arte» (Hughes). Por otro lado, el surrealismo «en gran medida tenía mucho en común con la religión católica, en cuyo seno casi todos sus miembros habían crecido. Tuvo sus dogmas y sus rituales, catecismos, santos, bautismos, excomuniones, una sucesión de Vírgenes Marías, y un Papa singularmente exigente y sensible: André Breton» (Hughes).

Se trató por tanto de un movimiento organizado, pero también fue una mentalidad general de una época que va más allá del movimiento artístico en sentido estricto. El punto de contacto está en la **revista *Littérature***, en la que participan escritores como André Breton, Soupault, Aragon o Éluard. En el altar de santos de los surrealistas estaba el Marqués de Sade, cuyo palacio en La Coste era lugar de peregrinación para ellos. En contraposición al filósofo Rousseau, Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) no creía en la bondad innata del ser humano. Era un ateo, blasfemo y traidor a su clase, como los surrealistas, casi todos **burgueses católicos franceses y españoles**. Entre los tabúes que les gustaba ignorar estaban la religión y el sexo, siempre que fuera la católica y el masculino heterosexual. Buscaban una liberación de las opresivas convenciones sociales, pero dedicándole una atención desmedida a

esas convenciones, en vez de ignorarlas. De hecho, lo que atraía de **Picasso** a los surrealistas era precisamente su obsesión por las mujeres (deseo, miedo, misoginia), pues «después de Rubens, ningún artista había experimentado tanto éxtasis por las mujeres ni basado su arte tan completamente en la figura femenina como Picasso» (Hughes). El propio Picasso emplearía los procedimientos surrealistas de asociación de imágenes en su obra durante un tiempo (*Mujer sentada*, 1930). El *surrealismo* como teoría de lo irracional o lo inconsciente en el arte, proviene del *dadaísmo*, pero ambos movimientos no se fusionaron (Duchamp, por ejemplo, nunca fue surrealista formalmente, aunque participó en las exposiciones surrealistas entre 1930 y 1947). Breton, el líder del clan, se rodea de un círculo de artistas ya consagrados que venían del círculo Dadá. Max **Ernst** llega a París precisamente desde Alemania, entra en contacto con los literatos surrealistas citados y los caricaturiza en *Reunión de amigos* (1922), donde podemos ver junto al propio Ernst, a Breton, Éluard, Arp, De Chirico, Aragon o Gala, entre otros personajes, incluidos algunos de otras épocas como Rafael Sanzio o Dostoyevski. En este momento la referencia artística para ellos era Giorgio **de Chirico**, que era el puente entre el romanticismo y el surrealismo, pero este, que se había dado a conocer en París después de la guerra, poco antes de la pintura de Ernst, había caído ya en la autoparodia y es representado por Ernst como una estatua, pues se le daba ya por muerto (artísticamente) en el grupo surrealista. El **romanticismo** que admiraban los surrealistas era el más onírico y radical, que ellos incluían en una "tradición de lo irracional": Fuseli, Blake, John Martin «el Loco» y Richard Dadd, Delacroix y Géricault, Philip Otto Runge y Caspar David Friedrich, Odilon Redon y Gustave Moreau o Arnold Böcklin y Max Klinger, que tanto influyeron en De Chirico. El *surrealismo* coincide también en el tiempo con el **racionalismo** en la arquitectura y el diseño industrial, y se contraponen a ellos, separándoles la máxima distancia, pues el primero se basa en el inconsciente y el segundo en la consciencia racional. El racionalismo industrial va asociado a una actitud política reformista, pero para Breton el surrealismo promueve actitudes subversivas más allá de la política. La subversión consistiría en una desorientación masiva causada por los actos antirracionales de los surrealistas, que harían pasar por normal la locura, aireando la depravación de nuestras mentes, lo cual, como le gustaba decir a Breton, sería "maravilloso". Para los surrealistas imponer una armonía al caos, idealizar la realidad, era mentir, y además la creación no podía limitarse al ámbito de la consciencia, y debía abrirse a otras posibilidades: la mente inconsciente, la alucinación, el sueño, la intoxicación y el éxtasis inducido por las drogas, todo ello tan real como la vida consciente. El mal, la fealdad, la crueldad, el instinto, la paradoja, lo grotesco, lo terrorífico o satánico, tenían el mismo derecho a existir que lo bueno, verdadero y bello para los surrealistas. Breton era comunista (disidente), pero otro surrealista como Dalí acabaría abrazando posiciones reaccionarias ambiguamente mezcladas con anarquismo, megalomanía, egocentrismo y codicia desatada. Pero hay que apuntar que el comunismo de Breton era ingenuamente anarquista, afín a León Trotski. Esta afinidad por cierta forma de comunismo de Breton atrajo a Picasso al grupo en un primer momento. Pero si la corrosión del orden establecido, anticuado e hipócrita, atraía a los

surrealistas, dejarse encorsetar por una camisa de fuerza ideológica, no. El extremado individualismo, humorismo y amor por la libertad anárquica hacía incompatible el surrealismo con el comunismo tal y como evolucionó poco después de la Revolución, y sobre todo tras el ascenso al poder de Stalin.



Reunión de amigos (1922)

Un problema fundamental del surrealismo es que la anarquía no se puede sistematizar, motivo por el cual el movimiento se movió rápidamente hacia una fusión de lo literario y lo visual. Esto fue muy contestado en su momento, y más aún cuando se empezaron a imponer las corrientes abstractas, que rechazaron este carácter "ilustrativo" del surrealismo. Solo los mejores artistas del movimiento evitaron esa banalización, y muchos (Dalí en sus últimos años como estrella mediática y muchos seguidores) cayeron en un decorativismo que explica por qué el movimiento en su conjunto fue subestimado durante décadas, y ello a pesar de la calidad de la obra de artistas surrealistas de una segunda ola como Roberto Matta, Wilfredo Lam, Konrad Klapheck, Rebecca Horn o Jannis Kounellis y a pesar de que **el mejor surrealismo evolucionó transformándose en lo que luego fue el expresionismo abstracto**. Breton había definido el surrealismo como un «**automatismo psíquico** por medio del cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento». El estudio del inconsciente, donde no hay controles ni inhibiciones, se hace por medio de imágenes, y el arte las produce, por lo que es el medio más adecuado para exteriorizar lo que anida en él. En una primera fase del surrealismo el arte tiene precisamente esa función, siempre que la traslación al lienzo sea "automática", sin intervención de la conciencia. En esta la realidad aparece fragmentada en partes sin aparente relación entre sí, pero en el inconsciente todo está indiferenciado, relacionado de forma ilógica pero sólida. Para los surrealistas **la belleza no se puede**

fabricar, sino que se encuentra, y es resultado en buena medida del **azar**. Así, **Ernst** calcó con papel y lápiz en 1925 las tablas del suelo de la habitación de hotel de la costa francesa en el que estaba alojado, y después recortó y seleccionó esos calcos encontrando todo tipo de figuras en ellos, llamando *Historia natural* a la serie. A esta belleza encontrada por azar lo llamaban "lo maravilloso", y consistía en muchas ocasiones en meras asociaciones. Creían que la misión del arte no era crearla, sino liberarla. El arte de los **niños** (Miró), el arte de los **locos** (Ernst) y el arte **primitivo** (Rousseau, Cheval) eran las fuentes de material visual para el surrealismo. Es en **1928** cuando Breton publica *Le Surréalisme et la Peinture*, que va más allá del planteamiento inicial del manifiesto fundador, al sugerir que el inconsciente es la región en la que el ser humano se funde con la realidad, de manera que en el arte surrealista no hay representación, sino comunicación psíquica directa. Para el surrealismo, el cubismo -que por entonces ya era el lenguaje común de todo el arte moderno- puede servir para transcribir el inconsciente, pues descompone las relaciones que establecemos en la conciencia, pero siempre que renuncie a ser un método de conocimiento, y se limite a ser un medio de expresión. En cuanto a la técnica, el surrealismo tiene tan pocos prejuicios como el dadaísmo (usan fotografía, cine y objetos descontextualizados), pero a diferencia del dadaísmo no evitan el uso de medios y técnicas tradicionales (pintura, escultura). El surrealismo se convirtió rápidamente en **una moda**, y se la puede considerar la última que surge de la Escuela de París. A esto ayudó la vocación internacionalista del movimiento, que se extendió por Europa. En **1938** tiene lugar en París la "Exposición internacional surrealista", en la Galerie des Beaux-Arts, que escenificó, con decorados y escenografía envolvente de Duchamp, el triunfo del surrealismo en París, justo un año antes de que los alemanes entraran en la ciudad y casi todos huyeran a Nueva York. Eso no quiere decir que no influyeran en los expresionistas abstractos. El mundano **Roberto Matta** se convirtió en uno de los dinamizadores del ambiente artístico neoyorkino, lo que provocó los celos y las consiguientes represalias de Breton, influyendo así en la generación de jóvenes artistas norteamericanos que acudían a las reuniones y charlas que se celebraban en su estudio, y que se sintieron perplejos ante los enormes lienzos abstractos del chileno. En Estados Unidos el movimiento surrealista nunca dominó los ambientes artísticos, a pesar de la gran exposición "Arte Fantástico, Dadaísta, Surrealismo" de 1937 en el MoMA y a pesar de la presencia de los emigrados que se refugiaron en la ciudad durante la guerra. El único artista surrealista (de origen europeo en realidad) que tuvo Estados Unidos fue **Arshile Gorky**, que se suicida ahorcándose siendo joven pero cuya obra influye directamente en los primeros expresionistas abstractos (Pollock y De Kooning). Gorky había pintado en un estilo similar al cubismo sintético antes de pasar a un surrealismo de figuras biomórficas.

Para Carlo Giulio Argan el alemán **Max Ernst (1891-1976)** es «el más surrealista de los pintores surrealistas», y en todo caso es el surrealista de mayor inventiva, el más explorador, en técnicas y estilos. También era el favorito de André Breton, quien le llamaba «mi queridísimo amigo». Ernst nació

cerca de Colonia, hijo de padres católicos, y su padre pintaba. De joven le impactó sobremanera la lectura de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud. En 1912 comienza a exponer sus pinturas, y ese mismo año conoció obras de Picasso que le impresionaron profundamente. Después, 1914, conoce y se hace amigo de **Hans Arp** en Colonia, retomando la relación después de la guerra (Arp huyó a París y Ernst tuvo que ir a las trincheras). En 1916 se entera de la existencia del movimiento dadaísta de Zurich y al acabar la guerra funda un grupo dadaísta en Colonia. La relación con Arp explica la relación de Ernst con el *Dadá* tras la guerra, pues Arp era un escultor fuertemente influido por Brancusi, y además uno de los principales protagonistas del dadaísmo, aunque se mantuvo en la frontera entre este y el surrealismo. Arp recupera las técnicas tradicionales del mármol y el bronce, pero aplicadas a formas totalmente nuevas, biomórficas, orgánicas, relacionadas con la realidad y no con el inconsciente. Como Moore, otro escultor con cuya trayectoria está relacionado, Arp es en realidad un clásico, cuya obra choca con el tardorromanticismo inherente del surrealismo. Por otro lado, opone a la geometría y los ángulos del racionalismo constructivista formas siempre curvas y sinuosas. Su amigo Ernst, en cambio, hace de todo, pintura pero también *collage*, montajes, etc. Ambos organizan en Colonia una exposición en 1920 que acaba con altercados. Tras la guerra Ernst conoce además a Paul Klee, y también la obra de De Chirico, y ambos le impactan profundamente. Breton pertenecía en ese momento al círculo dadaísta de París, y le invita a exponer allí en **1921**, donde conoce personalmente a Tristan Tzara y a André Breton. Paul Éluard va a visitar a Ernst a Alemania acompañado de su esposa Gala, y se desarrolla una relación entre esta y el alemán, pero los tres se marchan juntos a París. Éluard no pudo con la tensión del *ménage-à-trois* y se marcha de París en dirección a Extremo Oriente. Gala y Ernst le siguen, vendiendo sesenta y una obras de la colección de arte de Éluard para pagarse el viaje (entre ellas seis cuadros de Picasso y ocho de De Chirico). Gala volvió a París con Éluard, que era quien tenía dinero, aunque pronto dejaría a su marido, esta vez por Salvador Dalí. La amistad entre Éluard y Ernst no se deterioró, según parece. Ernst se casó pronto con una adolescente (Marie-Berthe Aurenche), pero no se privó de relaciones breves con las surrealistas Leonor Fini (en 1933), Meret Oppenheim (en 1934), Leonora Carrington (en 1937, y hasta 1939) y Dorothea Tanning (desde 1943 hasta la muerte de él). Ernst yuxtaponía en sus obras elementos visuales dispares en un contexto extraño y enrarecido, de manera que, en sus propias palabras «se genere una tensión eléctrica o erótica. El resultado eran descargas de corrientes de alta tensión. Y cuanto más inesperados fueran los elementos que se agrupaban, más sorprendentes eran las chispas de poesía que saltaban al vacío». Lo humano se mezclaba con lo vegetal, lo orgánico con lo inorgánico, etc. Estas fantasmagorías son muy realistas en los detalles, pero muy irreal por la combinación de elementos dispares, por la ambigüedad manierista o por la presencia del azar y las imágenes del subconsciente. En Ernst no es el sueño el que crea la imagen, sino al contrario: la imagen construye el sueño. El propio Ernst señalaba que asistía a su propio proceso creativo como espectador, y que soñaba pintando. El automatismo psíquico que Breton preconizaba requería un

estado de trance o alucinatorio que había que provocar desatando la imaginación, y cada artista tenía su método. Ernst utilizó técnicas dadaístas que permitían introducir el azar en el proceso creativo. Por ejemplo, descubrió y empleó un método "automático", al que llamó *frottage*, que consistía en colocar un papel sobre un objeto con textura (una pieza de madera, la espina dorsal de un pez, un disco de fonógrafo) y después aplicar un lápiz o cera sobre el papel para calcar esa textura, cuya observación prolongada haría emerger del inconsciente otras imágenes (*El bosque y la paloma*, 1927). En esto seguía la idea de los surrealistas según la cual la belleza no se fabricaba conscientemente, sino que se encontraba mediante asociaciones casuales. Mediante otra técnica, el *grattage*, Ernst encontraba texturas en la pintura rascándola, y mediante las *decalcomanías*, presionado sobre la pintura húmeda y retirando la presión, encontraba dibujos que inspiraban la mente creativa del artista, que trabajaba a partir de lo obtenido en un segundo paso ya de forma consciente. En 1930 empieza a crear novelas-collages (*La Femme 100 Têtes*, *Une semaine de bonté*), también a partir de grabados seleccionados y recortados. «Sus novelas-collages eran, como la pornografía, una manera de vengarse de la represión infantil. Su materia prima, el mundo Victoriano tardío de los interiores burgueses acolchados, las pesadas orlas, los oscuros muebles macizos, las chicas con cuerpos de guitarra, los técnicos impasibles y los hombres ferozmente autoritarios vestidos con trajes de funcionarios, nos parece hoy otra civilización. Pero es el mundo donde Max Ernst maduró» (Hughes). Sus influencias culturales son alemanas, y por tanto románticas y de Nietzsche, «cuyo pensamiento domina la cultura alemana de las dos primeras décadas del siglo». Con frecuencia las obras de Ernst son una especie de *collage* de elementos de la cultura burguesa descartados, despreciados después de usarse. Fueron precisamente sus *collages* lo que atrajo al círculo, entonces literario, de los surrealistas de París, cuando llega en 1921. Los surrealistas habían descubierto la asociación incongruente pero vívidamente realista de objetos de De Chirico, y cuando Breton repudió a este tras su cambio de estilo en 1918 habían quedado huérfanos. Entonces aparece Ernst con estos collages contruidos a partir de imágenes reales encontradas en catálogos y revistas, y le adoptan como artista visual de referencia. Entonces, «en París, Ernst injertó su técnica de collage dadaísta en las obras de De Chirico, y el resultado fue una de las iconografías más raras de la fantasía en el arte moderno» (Hughes). Ernst llegó a citar directamente a De Chirico, como en *Pietá o Revolución nocturna* (1923), donde toma a su personaje central de *El cerebro del niño* (1914). El tema en esta obra de Ernst es sin embargo muy personal, pues la lucha edípica entre un padre y su hijo tiene ecos biográficos. En otras obras de esta época de Ernst, de interpretación imposible, se pueden rastrear también elementos tomados de De Chirico, como en *El elefante Célebes* (1921), donde aparecen instrumentos de dibujo del italiano. Por lo demás, estas obras de principios de los años 20 son radicalmente distintas a las de De Chirico: «parecen salir de un mundo paralelo, un lugar dominado por un lúcido terror, como si el mundo onírico de De Chirico hubiera perdido todos sus deseos, su melancolía, su narcisismo y su nostalgia histórica, dejándose infundir únicamente los miedos modernos de bordes puntiagudos y afilados.

Ernst fue capaz de comprimir una gran cantidad de violencia psíquica en un espacio reducido, de las dimensiones de un juguete-bomba, y pudo sostener ese tono de intensidad a través de una larga serie de imágenes» (Hughes). Ernst potenciaba la inquietud, desasosiego, agresividad y violencia de su obra con los largos títulos que les adjudicaba, como en *Dos niños amenazados por un ruiseñor* (1924), en los que no se ve el motivo del título en el mundo que encierra la obra, aunque percibimos cosas extrañas en él que piden una explicación. En 1938 Ernst se peleó con Breton, debido a que este había roto con Éluard por motivos políticos y exigía que todos los miembros de la banda surrealista le hicieran el vacío, a lo que Ernst se negó. Cuando la guerra estalla meten a Ernst en un campo de concentración, por ser alemán. Fue Peggy Guggenheim quien le rescata y se lo lleva a Estados Unidos. Los dos se casan en 1941 por conveniencia (le convenía a él, para poder residir en Estados Unidos siendo alemán de origen). En 1943 Ernst inicia una relación con Dorothea Tanning, y en cuanto pudo divorciarse de Guggenheim, una vez acabada la guerra, se casó con Tanning en Los Ángeles, en una ceremonia doble en la que también Man Ray se casó (con su mujer para el resto de su vida, Juliette Browner). Ernst y Tanning se establecen en Arizona, y en 1948 él obtiene la nacionalidad norteamericana, pasando tiempo durante los años 50 en Francia, asistiendo a reuniones de los surrealistas. En **1954** le conceden el Gran Premio de la Bienal de Venecia, y los jóvenes surrealistas que pululaban en torno a Breton después de la guerra deciden echarle del grupo surrealista oficial, esta vez con el voto en contra del propio Breton. Ernst contesta: «Me parece a mí que todos aquellos que intervinieron en los descubrimientos y la excelencia del surrealismo han abandonado el movimiento o han sido expulsados de él a lo largo de los últimos veinte años. Para mí, el surrealismo continuará representándose por poetas como estos, en lugar de por los mediocres que se aferran a la cabeza de mástil de André Breton. ¡No me extraña que se sienta solo! Lo siento por él». Buñuel recordaba que le preguntó por el tema y Breton respondió: «¿Qué quiere que le diga, amigo mío? -me respondió-. Nos separamos de Dalí porque se convirtió en un miserable comerciante. Ahora lo mismo le ha ocurrido a Max». En 1958 Ernst adopta la nacionalidad francesa y se establece en el sur de Francia junto a Dorothea Tanning hasta su muerte. En 1966 le conceden la Legión de Honor, que aceptó también.



El elefante Célebes (1921)

Entre todos los surrealistas, el belga **René Magritte (1898-1967)**, que había trabajado en publicidad, fue el que más profundizó en las ambigüedades de las imágenes, creando dobles sentidos y juegos de palabras visuales. A diferencia de otros surrealistas, como Breton, su actitud ante la creación artística era objetiva, distanciada e incluso irónica. Magritte evitó toda su vida los escándalos sexuales, los líos políticos y estuvo siempre casado con la misma mujer (la bella Georgette Berger, aunque no sin algún problema a finales de los años 30), viviendo en la tranquila Bruselas, lejos de París salvo un breve período. Su referencia pictórica era De Chirico, cuya obra conoce en 1923 y al que idolatraba, si bien el italiano tenía menos aprecio por la obra del belga, considerándola sólo "ingeniosa". A partir de este momento Magritte cambia su pintura y en 1927 se traslada a París junto a su mujer. Breton le admite en el círculo íntimo surrealista en 1929, pero ese mismo año tiene una pelea tonta

con Breton en una cena y dejan de hablarse durante ocho años, volviendo apresuradamente a Bruselas. Magritte rechazó siempre cualquier relación entre su pintura y el simbolismo o el psicoanálisis de Freud. En cierto sentido, Magritte fue una suerte de artista conceptual, pues para él su pintura era un «arte de pensar», producto de la reflexión y que invitaba a pensar y hacer pensar sobre la pintura y su relación con la realidad. Le fastidiaba sobremanera la ejecución del lienzo, y para los murales del casino de Knokke preparó proyecciones y encargó a decoradores la realización. Sin embargo, había tenido una buena formación en bellas artes, y animado por su amigo e ideólogo del surrealismo belga Marcel Mariën (1920-1993), entre 1942 y 1943 se dedicó a falsificar obras de Picasso, Braque y De Chirico (de hecho, llegó a decir que si aquello le daba dinero dejaría su propia pintura). Así lo cuenta el propio Mariën en *Le radeau de la mémoire*, una especie de autobiografía cuya publicación la viuda de Magritte, Georgette, intentó impedir en 1983 alegando que aireaba circunstancias de su vida privada. En 1947 pintó una serie de cuadros (período vache, en contraposición a los fauves) deliberadamente feos y estúpidos, como burla a la decadencia por la que pasaba el surrealismo entonces. Además, Magritte no dudó en hacer copias de sus pinturas de éxito, incluso por encargo, lo que dio pie a que Marcel Mariën le gastara en 1962 una broma que rompió para siempre su amistad: diseñó y distribuyó un folleto en el que Magritte se ofrecía a pintar por encargo a precios rebajados. A Magritte le gustaba representar enigmas o rompecabezas, juegos intelectuales que cuestionan la realidad desconcertando al espectador. Magritte trabajó en realidad con unos (muy) pocos temas y pocos motivos figurativos, a los que volvía una y otra vez. Él mismo lo explica diciendo que «Desde mi primera exposición en 1926 he pintado un millar de cuadros, pero no he concebido más que un centenar de esas imágenes. Este millar de cuadros es el resultado de que he pintado con frecuencia variantes de mis imágenes: es mi manera de precisar mejor el misterio, de poseerlo mejor». Otros secretos de su pintura son el tono documental, la banalidad de los motivos y su estilo tosco y esquemático, pedestre y sin pretensiones naturalistas, si bien con los años Magritte fue refinando cada vez más el realismo naturalista de su pintura. Le gustaba además insertar **citas** literarias, cinematográficas o pictóricas, como las numerosas a la obra de Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas*; la incluida en *Las memorias de un santo* (1960), que remite al *Juicio Final* de la capilla Scrovegni de Padua, de Giotto, en la que este pinta dos ángeles que enrollan el cielo azul descubriendo al espectador un envés de color rojo; la que vemos en *Perspectiva: el balcón de Manet* (1949), en la que replica el famoso cuadro pero con ataúdes en el lugar de los personajes; o la de *Perspectiva: Madame Récamier de David* (1951), con otro ataúd sustituyendo al personaje; etc. Los juegos con la **perspectiva y profundidad** del cuadro, con la figura y el fondo, son uno de los temas en los que trabajó profusamente. En los cuadros del período que va de 1926 a 1931 se ve una influencia del *collage* y en ellos vemos planos rasgados, recortados o agujereados que se superponen aparentemente a otros que quedan así expuestos. Más adelante juega convirtiendo lo sólido en hueco, la figura en fondo y viceversa, como en *La firma en blanco* (1965). En *La condición humana I* (1934) un lienzo sobre un

caballete que representa un paisaje está ante una ventana con ese mismo paisaje, pero de manera que el lienzo se confunde con el fondo, «de modo que el juego entre la imagen y la realidad sugiere que el mundo real es sólo una construcción de la mente. Esa sensación de deslizamiento entre la imagen y el objeto es una de las fuentes de la inquietud modernista. Y, así, sus bombas visuales estallan una y otra vez, porque su provocación reside en el pensamiento mismo» (Hughes). Magritte cuestiona la idea renacentista del cuadro como una ventana abierta, y por tanto invisible, y juega con la idea de la **imagen dentro de la imagen** haciéndonos dudar sobre si hay cuadro pintado o no. En *La llave de los campos* (1936) aparece el cristal de una ventana roto, con los fragmentos sobre el alféizar, pero estos contienen aún el paisaje que se ve más allá, lo que te hace dudar sobre si se trata de una pintura rasgada o una ventana rota. Como todos los temas en los que trabajó, en este insistiría una y otra vez durante su carrera (*La bella cautiva*, 1931; *La condición humana*, 1948; etc.), añadiendo en alguna de las versiones más sofisticación conceptual si cabe, como en *Los paseos de Euclides* (1955), en el que aparece un cuadro sobre un caballete, una ventana, las cortinas y el propio marco de la obra, alejándonos de la realidad con cada uno de esos elementos, pero añadiendo esta vez un paisaje urbano en el que aparece un pináculo cónico de una torre en primer plano que coincide exactamente con una calle en perspectiva a su lado, uno volumen y otro vacío, lo que nos hace dudar de lo que vemos en el fondo. Los juegos con la **caligrafía** tienen su origen en la estancia parisina de Magritte (1927-30), época en la que estuvo en estrecho contacto con los surrealistas. En las cartillas escolares las imágenes aparecen con su nombre y de ahí toma Magritte la idea, pero dándole una vuelta: las palabras no concuerdan con la imagen; o bien aparecen las palabras solas, con meras alusiones a la imagen ausente; o se lleva la paradoja al título del cuadro, que tampoco concuerda con el contenido del mismo (en ocasiones reunía a amigos en casa para ponerle títulos a sus pinturas); etc. En 1923 Le Corbusier reproduce en *Hacia una arquitectura* una pipa, para él un ejemplo de diseño simple y funcional. Magritte le responde con *La traición de las imágenes* (1928-29), donde vemos una pipa y una inscripción que dice «Ceci n'est pas une pipe» (Esto no es una pipa), frase que se ha convertido en uno de los lemas del arte moderno. «Ningún pintor había llegado a argumentar que "un cuadro no es lo que representa" con tanta claridad epigramática (...) Lo que le interesaba era el lenguaje en sí mismo, transpuesto en la representación pictórica. Magritte estaba obsesionado por el dominio que el lenguaje tiene sobre lo que describe» (Hughes). Magritte tocaba por un lado la filosofía, pero por otro la farsa. Cuarenta años más tarde, en *Los dos misterios* (1967), Magritte vuelve al mismo tema pero esta vez el cuadro de 1928-29 aparece en un caballete, dentro de un cuadro más amplio en el que aparece una pipa flotando. Esta pone en evidencia que la pipa del caballete no es real, pero en verdad ella tampoco lo es, pues ambas están en un cuadro y no son más que representaciones. En *La perspectiva amorosa* (1935) aparece una puerta cerrada en la que se ha practicado un boquete irregular, a través del cual se ve el exterior. De esta forma la puerta se presenta abierta y cerrada al mismo tiempo, lo que contradice un proverbio francés que dice: «una puerta tiene que

estar o abierta o cerrada». La paradoja que se presenta es similar a la que se plantea en *La traición de las imágenes*, pero esta vez sin necesidad de palabras. Otro de sus temas predilectos es el **rostro humano**, al que dedica obras en las que invariablemente una figura humana nos oculta la cara: el personaje se presenta de espaldas (representando al espectador dentro de la pintura), aparece interponiendo un objeto que bloquea la visión del espectador (*El hijo del hombre*, de 1964, un autorretrato con una manzana flotando frente a la cara) o con la cabeza cubierta, etc. En otras ocasiones la cara aparece, pero desplazada, proyectada sobre objetos, paisajes o zonas del cuerpo. Por ejemplo, en *El principio del placer* (1937) se presenta el retrato pictórico de Edward James a partir de una foto de Man Ray, pero la cabeza aparece sustituida por una intensa fuente de luz, lo que plantea varias paradojas: un retrato sin rostro que aparece tapado precisamente por la luz, que es la que debería permitirnos ver las cosas. Otros dos temas de la pintura de Magritte, relacionados, son los de la **semejanza** (*ressemblance*) y el **extrañamiento** (*dépaysement*). En el primero se encuadra el tema del *mimetismo*, el camuflaje con el entorno, la invisibilidad, que fascinaba a Magritte y que está presente en sus cuadros con siluetas de pájaros que dejan ver el cielo que hay tras el cuadro, o sus máscaras humanas de yeso con un cielo pintado. El *extrañamiento* consigue lo contrario: hacer más visible un objeto, destacarlo, arrojárselo al observador. Una de las formas en que Magritte plantea esta paradoja visual del extrañamiento es mediante el cambio de escala de dichos objetos, inspirándose en Lewis Carroll y aquellos episodios en los que Alicia crece y mengua. Magritte aumenta el tamaño de algunos objetos (una roca, una manzana, un peine, una copa, una pastilla de jabón, etc.) hasta hacerlos monstruosos, encajándolos en habitaciones que se muestran incapaces de contenerlos (*Los valores personales*, 1952; *La habitación de escucha*, 1958; *El aniversario*, 1959). Otra forma de conseguir ese efecto es situando el objeto o el cuerpo en un contexto extraño para él, por ejemplo, levitando (*El arte de la conversación*, 1963). En sus primeros cuadros, que trataban temas relacionados con crímenes, lo sorprendente era la inversión de las situaciones (el asesino es la víctima, por ejemplo). A diferencia de Dalí, que potenciaba la extrañeza de sus imágenes con un hiperrealismo calculado, Magritte lo hacía utilizando imágenes de lo cotidiano, de lo ordinario, para después sacarlas de contexto en una suerte de "realismo mágico", de manera que nada es lo que parece y todo está envuelto por una pavorosa paranoia («el vecino de al lado es un asesino en serie, y esos escolares tan majos que hacen pellas son en realidad unos malvados delincuentes que están envenenando poco a poco a su maestra con mercurio»), como podemos ver en *El asesino amenazado* (1927). Esta obra es un buen ejemplo además de la influencia que tuvo en él la serie de cinco episodios del cineasta Louis Feuillade (1873-1925), *Fantomas* (1913-1914), admirado también por todos los surrealistas, Picasso o Apollinaire. Muchos personajes (los detectives con bombín) y la solemnidad formal del pintor tienen su origen en esas películas. Hughes apunta que «en el arte moderno abundan los creadores de mitos, desde Picasso hasta Barnett Newman. Pero ha contado con pocos maestros del aliento narrativo, y Magritte fue su fabulista en jefe. Como maestro de la pintura-rompecabezas, nadie ha

igualado a Magritte, y su influencia sobre la formación de las imágenes -y sobre cómo la gente las interpreta- ha sido enorme». Aunque hay quien le considera un descuidado ilustrador de chistes visuales la verdad es que era selectivo y sistemático con sus ideas, con las que crea un mundo paralelo sugestivo e inquietante.



El asesino amenazado (1927) y La condición humana I (1934)

Otros surrealistas son **André Masson (1896-1987)**, **Yves Tanguy (1900-1955)** y **Paul Delvaux (1897-1994)**, aunque se podrían citar muchos divulgadores de la moda del surrealismo, en formas ya degradadas. **Masson**, que comienza haciendo cuadros cubistas bajo influencia de Gris, es el más introspectivo de todos los surrealistas, y busca los motivos profundos que generan la imagen. Esta, a diferencia de la forma, no tiene una causa ni responde a una lógica, sino que emerge sin más del inconsciente, resultado de una *escritura automática* que practicaría toda su vida (*Dibujo automático*, 1924; *El hilo de Ariadna*, 1938; *El asesinato*, 1944; *Pasiphaë*, 1945; *El pánico*, 1955; etc.). El rigor en la composición y el énfasis estructural no interesaron mucho tiempo a Masson, cuya pintura estaba basada en una nerviosa y dinámica red de líneas que reflejaba el estado mental del artista. Fue quizás el surrealista del grupo original de 1924 menos apreciado, a pesar de su adhesión estricta a los principios del movimiento. El motivo es que Masson se impacientaba con la realización del cuadro, acabando lo más rápidamente posible. Masson prefería decir que era demasiado surrealista para aquellos a los que no les gusta el surrealismo, pero no lo bastante para aquellos a quienes sí les gustaba. Masson, francés de nacimiento pero trasladado a la Bélgica flamenca a los siete años, había estudiado en la Académie Royale des Beau-Arts de Bruselas, y en 1912 había viajado a París donde conoce de primera mano el despertar del movimiento cubista. Durante la Primera Guerra Mundial, en 1917, es gravemente herido, y en 1918 se traslada al sur de Francia donde conoce a su esposa. En 1920 vuelve a París ya casado y se hace íntimo amigo de su vecino Joan Miró, y de Ernest Hemingway, quien ponía a ambos pintores a boxear. En 1924 Masson celebra su primera exposición y Breton acude y le compra un cuadro, invitándole a la secta surrealista liderada por él y recién fundada. En 1929

Masson y Breton tuvieron un primer enfrentamiento, por el carácter dominante del segundo. Masson abandona el grupo antes de que Breton pueda echarlo, por lo que este decide insultarle y desacreditarle en el segundo manifiesto surrealista, de 1929. A principios de la década de 1930 Masson pasa una mala época, al divorciarse y verse totalmente solo. Pero en 1934 viaja a España donde conoce a su segunda mujer, y en 1937 hace las paces con Breton y vuelve con los surrealistas, iniciándose su segundo período junto a ellos. La Segunda Guerra Mundial acaba con ese feliz período, y Masson huye con los demás a Estados Unidos, instalándose en Connecticut, donde tenía como vecinos a Alexander Calder, Yves Tanguy y Arshile Gorky. En 1943 se pelea otra vez con Breton, que nunca estuvo bien en el país, y se separa definitivamente de la camarilla surrealista. Masson había comprendido que el orden era necesario para una obra de arte, aunque dicho orden no debía ser académico, y que el caos que propugnaba Breton era absurdo. Declaró: «Dejarse llevar por el caos mental es tan estúpido y estrecho como ajustarse demasiado a la razón». Masson trabaja como artista independiente en Estados Unidos entre 1941 y 1945, y tras la ruptura con Breton orienta su pintura a una suerte de impresionismo influido por Turner. Sin embargo, fue su pintura "automática" la que tuvo una influencia decisiva en la *action painting* norteamericana y también en Hans Hartung. En 1945 volvió a Francia, donde trabajó aún dos décadas antes de caer enfermo en 1977. Sus facultades fueron reduciéndose y sus últimos siete años no pudo ya pintar. **Tanguy**, parisino de familia de marinos (él mismo fue marino dos años), decidió dedicarse por completo al arte impresionado por un cuadro de De Chirico, que conectó con él de forma profunda y decisiva al primer vistazo. Tanguy tenía una personalidad infantil e inclinación a beber demasiado. Su íntimo amigo Alexander Calder le llamaba "Tanguy tres-etapas", pues se mostraba introvertido y serio cuando estaba sobrio, divertido y encantador cuando estaba a tono y violento cuando se emborrachaba. En la escuela, en París, tuvo de compañero a Pierre Matisse (1900-1989), marchante de arte e hijo de Henri Matisse, al que le uniría una amistad toda la vida, y en el servicio militar, en 1920, conoció al poeta surrealista Jacques Prévert (1900-1977). Después se buscó la vida en París, pintando como afición, pero tras descubrir la pintura de De Chirico destruye sus pinturas tempranas y empieza de nuevo, con un renovado ímpetu. En 1925 entra en contacto con el círculo surrealista de André Breton, y a partir de 1927 ya tiene definido su particular mundo onírico, subacuático y geológico. Tanguy crea primero unos fondos lechosos, opalescentes o neblinosos, difusos, y después coloca sobre ellos formas que son una mezcla de criaturas marinas y máquinas, además de estructuras megalíticas que remiten a las que conoció de niño en sus vacaciones en Bretaña. La pintura de Dalí juega en parte con los mismos elementos básicos, pero superando con mucho el vocabulario visual de Tanguy. Ambos parten de una idea surrealista, que pasan a plasmar en el lienzo con minuciosidad y detallismo académico. En los diez años que siguieron a su ingreso en la orden surrealista Tanguy expuso con sus compañeros por todo el mundo, pero no lograba vender mucho, hasta que en 1937 le presentan a Peggy Guggenheim, quien tenía entonces una galería en Londres. Tanguy empezó a vender y tuvo una relación con la millonaria americana, como muchos

otros. Cuando Tanguy volvió a París ella le siguió, para disgusto de su esposa Jeanette. Aunque su relación no duró mucho más, la caprichosa norteamericana y él siempre fueron amigos. En 1939 Tanguy se enamora de otra millonaria norteamericana, también artista, que venía de Roma, **Kay Sage (1898-1963)**. El celoso y posesivo André Breton no la soportaba, y la soportó aún menos cuando Tanguy y Sage huyeron a Estados Unidos nada más empezar la Segunda Guerra Mundial, en 1939. La mujer oficial de Tanguy, Jeanette, se quedó en París, dedicándose a vender obras falsas de su todavía marido pintadas por su nueva pareja. Tanguy se casó con Kay Sage en 1940, al poco de llegar a Estados Unidos, con lo que no tuvo problemas para quedarse. También Breton acabó en Nueva York algo más tarde, y allí fue incapaz de digerir la buena fortuna de su antiguo protegido, tratando torpemente de frustrar su éxito como artista en la ciudad, cosa que Tanguy nunca le perdonó. Él y su esposa se trasladaron en 1946 a una gran casa de campo en Connecticut y en 1948 se hace ciudadano norteamericano. Ya sólo volverá a Europa en 1953 para visitar París junto a su mujer, evitando a Breton. A su vuelta a Estados Unidos pinta la que algunos señalan como su obra maestra, *Multiplicación de los arcos* (1954), un cuadro enorme, aunque hay quien piensa que su etapa más creativa y personal había quedado atrás. Un accidente doméstico le provocó un derrame cerebral y la muerte en 1955. Kay trabajó en un catálogo razonado de la obra de su difunto marido y cuando lo acabó se disparó una bala en el corazón. Mezclaron las cenizas de ambos y Pierre Matisse las enterró en una playa de Bretaña. **Delvaux** era belga como Magritte y su coetáneo, aunque murió mucho después. Estudió en la Académie Royale des Beaux-Arts de Bruselas, como Masson. En sus inicios fue un pintor expresionista, pero como a tantos otros De Chirico le impresionó profundamente en su primera visita a París, en 1926. Delvaux le llamaba "el poeta del vacío", y la atmósfera inquietante de sus ciudades vacías y silenciosas le atrapó. Fue a partir de 1936 cuando su pintura se vuelve interesante, y empiezan a aparecer en ella las ciudades y las figuras estáticas. No se sabe qué hacían esos personajes antes de quedar congelados. A menudo aparecen esqueletos que los observan. El mundo que vemos es muy parecido al nuestro, pero no es el nuestro, lo que genera en el espectador una inquietud muy característica. La pintura de Delvaux, a diferencia de la de Magritte, era erótica, y las figuras aparecen envueltas en un aire quieto y silencioso: desnudos y voyeurs como de cera, grupos y personajes solitarios, la pesadilla y el tedio, sexualidad y muerte. También a diferencia de Magritte, el estilo de las imágenes de Delvaux es preciso, detallista, cuidado y académico, como el de Dalí. Aunque su pintura es inequívocamente surrealista, a Delvaux, como a Miró, le irritaba la teorización y colectivización de Breton, y nunca se unió al movimiento aunque expusiera con ellos. Breton atacó a Miró por no querer unirse al grupo, pero extrañamente no pasó lo mismo con Delvaux, a pesar de su vida tranquila y éxito económico (asunto que también solía enfurecer a Breton). El grupo surrealista belga sí fue más agresivo con él, con su falta de compromiso y con su pintura. Ese fue el caso de Magritte, quien le reprochó que «su éxito se basaba tan sólo en la cantidad de mujeres desnudas que reproducía de manera incansable en paneles enormes». Marcel Mariën, el

amigo, compinche y protegido de Magritte, fue aún más despectivo con Delvaux, al que venía a acusar de burgués conservador, avaricioso, pretencioso y degenerado. Delvaux ignoró los ataques, e insistió en considerar el surrealismo un modo de pintar (con éxito) y no un modo de vida. Lo que aportó el surrealismo a la pintura, según Delvaux, fue libertad para transgredir la lógica racional. Lo mejor de su pintura va de 1935 al final de la Segunda Guerra Mundial, y todo ello a pesar de la guerra y de los bombardeos de Bruselas, donde vivía. Después de la guerra siguió pintando con el mismo estilo pero sus imágenes perdieron fuerza y expresividad. Con los años los críticos señalarían que su pintura tardía se había convertido en simple *kitsch* erótico. Sin embargo, su fama fue enorme, y Bélgica le consagró un museo en vida dedicado a su obra. En definitiva, Magritte y Delvaux desarrollaron una suerte de Surrealismo verista en el que los motivos están representados de forma exacta, pero transferidos a un contexto extraño, onírico. Cada elemento por separado se representa de forma realista, pero la impresión de conjunto es irreal.



Pasiphaë (1945)

Artistas como **Man Ray** o **Meret Oppenheim (1913-1985)** crean originales *collages* tridimensionales, típicos del surrealismo, como el famoso *Objeto* (*Le Déjeuner en Fourrure*) (1936) una taza, platillo y cuchara forrados de piel de gacela china. «La acción que insinúa -la artista llevándose a los labios el recipiente peludo lleno de caliente infusión- convierte la taza de Oppenheim en la imagen más intensa y abrupta del sexo lésbico en toda la historia del arte». (Hughes). Oppenheim fue ayudante, amante y modelo de Man Ray, y aparece en su serie *Erotique Voilée* de 1933. Aunque Breton había propuesto la creación de objetos oníricos ya en 1924 fue en 1930 cuando esto empieza a hacerse, de la mano de **Salvador Dalí** (*Teléfono-Homard*, 1936; *Venus de Milo con cajones*,

1936). En realidad el surrealismo empezó siendo un movimiento literario y la escultura, en principio ajena a las asociaciones libres, la irreflexividad subconsciente y el azar, estaba muy lejos de su núcleo. Pero Dalí empieza a crear lo que llamó "objetos surreales con una función simbólica", en los que se plasma tridimensionalmente ese hallazgo suyo (y de Magritte) de expresar lo surreal en lo hiperreal. Los *ready-made* de Duchamp, a partir de *objects trouvés* y de *objects assistés*, carecen de toda emoción o intervención estética del artista. En cambio, los "objetos surrealistas" de los años 30 excluyen curiosamente el azar puro, al dotar a los objetos y sus relaciones de una carga psicológica y a menudo erótica (jaulas, muñecas, alusiones sexuales a través de objetos, etc.). Dos años antes de la Exposición surrealista internacional de 1938, que marcó el triunfo de los surrealistas en París y su final en Europa, se celebró otra exposición, con el título de "Surréaliste d'object", en la galería Charles Ratton de París, en 1936, que marca a su vez el punto culminante del arte objetual surrealista. En ella se expone la famosa taza forrada de piel de Oppenheim. Esta obra fue una especie de maldición para la artista, pues le dio fama pero eclipsó toda su obra. Oppenheim era alemana de origen judío por parte de padre, y ya de pequeña conoció la obra de Paul Klee viviendo en Suiza durante la Primera Guerra Mundial. En 1932 se establece en París, donde conoce a Giacometti, que la introduce en el círculo de Breton, y Max Ernst cae sobre ella en 1934. En 1936 una charla de café con Picasso le da la idea para crear la taza forrada de piel, que se presenta en la exposición parisina de objetos de 1936, poco después en la famosa exposición surrealista de Londres del mismo año, y en 1943 en *Exhibition by 31 Women*, en Nueva York, comprándola el MoMA finalmente. En 1937 Oppenheim se había visto obligada a dejar el arte y París por razones económicas y después fue víctima de una larga depresión de la que no se recuperaría hasta 1954. Tras la emigración forzada de los surrealistas a Nueva York en 1939, una nueva generación de escultores despertará bajo la influencia del surrealismo, ahora con esculturas muy elaboradas, a menudo en bronce, con la influencia predominante de **Giacometti**, que no se marchó durante la guerra y seguía residiendo en Francia. Hay que citar aquí a David Hare, Seymour Lipton (1903-1986), **Louise Bourgeois (1911-2010)**, Ibram Lassov, Theodore Roszak, David Smith, **Isamu Noguchi (1904-1988)** -que era discípulo de Brancusi- o **Joseph Cornell (1903-1972)**. Este último, con sus *cajas de curiosidades*, verdaderos y sofisticados *objects assistés* que apelan a la memoria, fue quizás el más cercano a los principios del surrealismo. Los *objetos surrealistas* se convirtieron en una moda, pero **Alberto Giacometti (1901-1966)** fue el único que creó esculturas verdaderamente surrealistas, de impecable acabado formal (estudió en la École des Beaux-Arts de Ginebra) pero expresión del subconsciente. Al principio, y hasta 1927-28, Giacometti continuó desarrollando el juego cubista de relaciones entre espacio y vacío, la interrelación entre cavidades cóncavas y convexas. Después, en 1929, conoce a André Masson, quien le introduce en el círculo surrealista, del que pasa a formar parte en 1930, firmando sus manifiesto y asistiendo a sus reuniones. Ya en *Mujer-Cuchara* (1926) hay elementos surrealistas en su escultura, por lo que es natural que su asimilación en el movimiento surrealista fuera rápida.

Producto de la evolución personal o de la influencia surrealista, el caso es que desde 1929 la escultura de Giacometti cambia, para centrarse en la relación (sexual) hombre-mujer, a menudo delimitada en un espacio-jaula. Un ejemplo es la famosa *Bola suspendida* (1930-31), que sugiere un cuerpo y una cabeza que casi se tocan, lo que sugiere incitación sexual y su frustración, deseo y temor al contacto, impulso destructivo y libido, todo ello encerrado en una caja-prisión que presenta el conjunto como en un teatro del que no se puede escapar. En *El palacio a las cuatro de la mañana* (1932-33) es una escultura-maqueta que escenifica en un teatro virtual una representación con la vida, el amor y la muerte como protagonistas. *La mesa surrealista* (1933) es misteriosa e inquietante, combinando el realismo (la mano) con lo onírico, y aquí hay ecos de Magritte, pero también de Léger o Brancusi, y se percibe ya la búsqueda de una escultura más personal. A finales de 1934 Giacometti abandona el surrealismo, o al menos los *objects surréalistes* (objetos inalterados usados como citas, el absurdo por asociación), aunque la moda seguiría al menos hasta finales de los años 40. El motivo de este cambio está al parecer en su contacto con la obra de su amigo Balthus, que vio en la Galerie Pierre de París. Giacometti volvió inmediatamente al figurativismo, modelando del natural a partir de modelos. Ni que decir tiene que le expulsaron del grupo, justo un instante después de irse él. Tras un período en que se dedica a hacer objetos decorativos y una convalecencia por un accidente con un coche, Giacometti inicia en la década de 1940 una etapa en la que crea obras figurativas pero no a partir de modelos del natural, sino a partir de la pura imaginación. Pasa la guerra en Ginebra, y a su vuelta a París trae consigo diminutas esculturas guardadas en cajas de cerilla. Después creará sus célebres caminantes demacrados en bronce, que expone por primera vez en Nueva York en 1947 y de las que una alcanzó en 2014 los cien millones de dólares en una subasta. Aunque no llegó a ver eso, a partir de 1950 su fama se extiende por todo el mundo y gana mucho dinero, sin alterar para nada su vida austera y desordenada (viviendo un triángulo amoroso con su mujer Annette y una prostituta llamada Caroline Tamagno, fumando cuatro cajetillas diarias, con horarios disparatados y total descuido por los asuntos materiales) y contando siempre con la ayuda de su hermano Diego. Su fama no paró de crecer tras su muerte. **Max Ernst**, que compartió el verano de 1934 con Giacometti, continuó con la escultura surrealista. Preparó entonces esculturas en yeso a partir de elementos encontrados, que en los años 60 pasa a bronce (*Espárragos lunares*, 1935). Después Ernst seguiría trabajando las esculturas en distintas épocas (1934-35, 1944, 1948, 1967), con seres fantásticos compuestos a partir de elementos vegetales, animales y humanos. La más compleja de estas esculturas, *Capricornio* (1948-64), es un autorretrato en el que aparecen también su mujer, Dorothea Tanning, y sus dos perros, y puede considerarse una evolución sofisticada de surrealismo. Joan **Miró** también practicó la escultura partiendo de su mundo pictórico, y combinando, a la manera surrealista, objetos encontrados con otros moldeadas, fundiendo luego el conjunto en bronce. A partir de 1944 crea obras moldeadas en yeso o arcilla y entre 1953-56 trabaja la cerámica para desarrollar figuras de mujeres y aves. A partir de 1966 sus biomórficas esculturas se hacen monumentales.



Objeto, merienda con piel (1936) y *Venus de Milo con cajones* (1936)



Bola suspendida (1930-31) y *Espárragos lunares* (1935)

Otro artista surrealista, aunque excéntrico, es **Joan Miró (1893-1983)**, que empieza haciendo en España una pintura muy convencional (paisajes, retratos, naturalezas muertas), con un ligero toque *fauve* o cubista. En 1920 viaja a París, para acudir a un festival *Dadá* y visitar el estudio de Picasso. Al año siguiente ya se había instalado en la gran capital del arte, en un estudio con Max Ernst y André Masson como vecinos. Alrededor de 1920 pinta paisajes en los que las formas aparecen ya estilizadas, con los grafismos lineales que serían la base de su pintura posterior. El tronco de un árbol aparecía, por

ejemplo, como un cono, el campo labrado aparece "representado" como una serie de ondas, etc. Pero a diferencia de los cubistas la pintura de Miró mezcla la realidad con lo fantástico, y de las copas de los árboles brotan ojos, de los troncos salen orejas, un triángulo es una pirámide, una cara y la copa de un árbol a la vez, etc. A partir de este momento vivirá entre París y Barcelona, con la primera como base entre 1920 y 1932 y con la segunda como centro entre 1932 y 1936, período tras el cual vuelve a instalarse en París, aunque regresaría a España durante la Guerra Civil. De 1921-22 es su primera obra importante, *La masía*, en la que representa la casa de campo en la que creció, que comenzó a pintar en España y que acabaría vendiendo a Ernest Hemingway, quien declararía que todo lo que conocía sobre España, Miró lo había pintado. Barcelona, la ciudad europea del *Art Nouveau* por antonomasia en el cambio de siglo, influyó profundamente en Miró, casi tanto como su infancia campestre. «Para los ojos del clasicista, las edificaciones como la Sagrada Familia (1903-) o, yendo más lejos aún, el Parque Güell (1900-14) de Gaudí, también en Barcelona, son pura locura. Para el avanzado gusto modernista de los años veinte -el gusto Bauhaus, en una palabra- el art nouveau era asquerosamente gratuito; pero para los surrealistas era una maravilla» (Hughes). En París fue André Masson, con quien Miró estableció una amistad, quien le introduciría en el ambiente artístico vanguardista de la ciudad. Su inventiva es fácil y original. Robert Hughes le califica como «indiscutiblemente el mejor pintor puro entre los surrealistas», opinión que compartía Masson, quien en 1928 declaró que «Miró es el más surrealista de todos nosotros. En su terreno es invencible». Cuando Breton redacta su manifiesto de 1924 Miró ya era uno más en la vanguardia parisina. Sin embargo, Miró «se resistió a adherirse al movimiento, no firmaba sus manifiestos y no participaba en sus embrollos políticos», y «las teorías del surrealismo no tenían nada que añadirle a su estética como no fuera un contexto modernista parisino» (Hughes). El controlador Breton no podía aceptarlo y, desairado, disparó un reproche a la pintura de Miró hipócrita pero exacto, señalando «su desarrollo parcialmente detenido en la etapa infantil, que lo ha dejado desprotegido frente a la irregularidad, el exceso de producción y el carácter lúdico». Pero Miró era ya un artista demasiado importante para que Breton pudiera desacreditarle, y se limitó a ignorar los ataques. En 1931 el catalán declararía en una entrevista: «Se me ha llamado surrealista, pero lo que yo quiero hacer por encima de todo es mantener mi independencia de una forma total, absoluta y rigurosa». Los mismos motivos de *La masía* aparecen en *Tierra labrada* (1923-24), pero aquí han empezado ya a mutar, con asociaciones oníricas muy del gusto de los surrealistas. Entre 1924 y 1927 la obra de Miró completó su proceso de maduración y «el patio de la masía de Miró poblado de imágenes primordiales fue una de las invenciones supremas del arte modernista, y la prolongó durante veinte años» (Hughes). Los elementos orgánicos acaban dominándolo todo -como en Klee, con cuya pintura comparte muchos aspectos- y estos aparecen representados cada vez más mediante un número limitado y reiterativo de signos y formas geométricas simples y vivos colores. A finales de 1925 se organiza la primera exposición de surrealistas en la Galerie Pierre de París, y Miró estaba entre los artistas que exponían, con su *El carnaval de arlequín* (1924-1925), que remite a los

bestiarios románicos o incluso a El Bosco, además de a la propia infancia rural del autor. En ese cuadro ya están los elementos que se repetirían en toda la obra de Miró: las figuras aparentemente biomórficas, las líneas sinuosas y mucho negro, rojo, verde y azul, todo presentado con lo que parece una inocencia casi infantil. Miró combina lo microscópico, en nerviosa multiplicación, con lo macroscópico, el espacio lleno de posibilidades (que no angustiosamente vacío) formado por planos de colores puros, como en *Perro ladrándole a la luna* (1926). En la década de 1940 crea su fantástica serie llamada *Constelaciones*, que incluso Breton tuvo que alabar («estas pinturas soberbias se muestran de un modo bastante natural como compuertas que dejan salir a borbotones una corriente única de amor y libertad»), y pasa nueve meses en Nueva York en 1947, tomando contacto con los jóvenes pintores que formarían la Escuela de Nueva York. A los surrealistas les interesaba el mundo desinhibido de los niños, pero más bien a través de una imitación adulta, y Miró parecía reflejar esta idea. De nada sirve, para los surrealistas, construir mitos racionales, como hace Léger, pues los mitos son siempre irracionales. Los falsos mitos de Léger producen temor, pero con los de Miró se puede jugar tranquilamente. Sin embargo, una cierta fantasía demoníaca aflora a veces en sus cuadros, con criaturas de afilados dientes con forma de sierra, uñas puntiagudas y dedos con ventosas (*Escaleras cruzan el cielo azul en una rueda de fuego*, 1953). También Miró, como Léger, fue «un planeta en el sistema solar de Picasso», pero Léger se queda con la retórica del maestro y Miró con su ironía, lo que convierte a su pintura, eminentemente lúdica, en un juego. Miró trabaja figuras «clarísimas, satisfactorias, que no tengan ningún significado más allá de lo evidente y rechacen por tanto cualquier interpretación en clave simbólica». Miró «no busca un segundo significado más allá de la percepción, y la profundidad del inconsciente se expresa totalmente en la superficie de la imagen visual». El mundo de Miró «es un mundo claro, solar, sin implicaciones morbosas; y su mitologismo es fácil, transparente, como el de las fábulas», que pertenece «a la esfera feliz del sinsentido» (Argan). Por eso la pintura de Miró es «átoma, libremente cromática, carece de equilibrio entre signos y colores y estos alcanzan la máxima sonoridad tímbrica y una gran fuerza de atracción visual» (*La poetisa*, 1940; *La clase de esquí*, 1966). Miró evita la geometría, propia de la consciencia racional, si bien su principio no es el mundo orgánico (como sí lo es de Jean Arp o Klee), sino lo antigeométrico (frente al geometrismo de, por ejemplo, Kandinsky). En 1956 su amigo arquitecto Josep Lluís Sert (1902-1983) le construye una casa y estudio en Mallorca, con condiciones ideales para pintar. Pero Miró empieza por destruir muchas de sus obras previas que tenía almacenadas de forma dispersa, y después sufre un bloqueo creativo que duraría tres años. A partir de **1959** retoma la pintura, ahora con lienzos enormes muy simplificados, con pocos elementos (manchas, líneas, brochazos) y grandes campos de color casi monocromos en los que aquellos parecen flotar (*Blau I, II, III*, 1961) y que remiten a los expresionistas abstractos americanos y, al menos en espíritu, a las pinturas de nenúfares del Monet tardío. Por tanto, en sus últimos años Miró hizo tanto producción en serie decorativa para satisfacer las exigencias del mercado como una exquisita abstracción esencializada y enteramente personal. Su popularidad y éxito

comercial fue inmenso, muy por encima del de cualquier otro artista surrealista, y de las diez pinturas surrealistas más cotizadas en subastas seis son suyas, entre las que una (un lienzo azul de la década de 1920) llegó a alcanzar en 2012 los 23,56 millones de libras. Sin embargo, la apreciación de su arte por parte de los críticos e historiadores ha decaído un tanto, por la simplicidad fácil y repetitiva de buena parte de su obra y por su vena abiertamente comercial.

Alexander Calder (1898-1976) daría forma tridimensional a las figuraciones de Miró. Ambos fueron íntimos amigos, y se admiraban mutuamente como artistas. A los dos se les puede catalogar de surrealistas, pero ambos evitaron el círculo de André Breton. El padre de Calder era escultor y la madre pintora. A él le fascino desde pequeño la metalurgia y con 21 años se graduó como ingeniero mecánico, trabajando en la industria del automóvil unos años. Desempeñó otros trabajos manuales por todo el país (en una serrería, fogonero en un barco). En 1923 vuelve a Nueva York, con sus padres, para estudiar arte, y desde 1924 se gana la vida como ilustrador. En 1926 visita París, donde contacta con el ambiente artístico. Allí creará el *Cirque Calder*, una especie de espectáculo de autómatas hechos de alambre, que Jean Cocteau y Man Ray vieron. En 1927 vuelve a Nueva York, con su *Cirque* desmontado a cuestas. Allí se ganaría la vida como diseñador de juguetes. De nuevo en París, en 1928, conoce a Miró y a otros surrealistas, como Duchamp y Arp, con los que comienza a pasar más tiempo. Es entonces cuando empieza a realizar sus primeras esculturas abstractas móviles, a las que Duchamp llamará precisamente "móviles". Jean Arp llamó a sus esculturas sin movimiento "stables". En 1931 se exponen por primera vez y causan sensación. Aunque Calder se relaciona cada vez más con artistas surrealistas mantiene las distancias con el círculo de Breton, con quien no se relaciona para nada, a pesar de lo cual este le incluye en la Exposición Surrealista Internacional de Londres de 1936 y en la de París de 1947. En 1933 Calder se traslada con su mujer a Estados Unidos, comprando una casa en Connecticut, vecina de la que comprarán en 1941 Yves Tanguy y Kay Sage. En 1937 Calder pasa el verano junto a su familia en París, y expone con Picasso y Miró en la Exposición Internacional de ese año. Los tres preparan una obra de protesta contra el bando nacional de la Guerra Civil Española (1935-39): Picasso el *Guernica*, Miró el mural *El Segador* y Calder la *Fuente de mercurio*. Ya de vuelta Calder expone en la Mayor Gallery de Londres (en Inglaterra su joyería tenía mucho éxito). La figura de Calder se hizo muy popular en Estados Unidos después de la guerra, y recibía continuamente encargos de grandes esculturas para espacios públicos. Hacia el final de su vida le concedieron honores tanto en su país como en Francia, o la propia ONU. Por su parte **Salvador Dalí (1904-1989)**, el más joven de los primeros surrealistas, nacido ya en el siglo XX, pinta visiones oníricas cargadas de implicaciones sexuales, pero todo está condicionado por sus delirios de grandeza, lo que explica el *neobarroquismo*, las provocaciones de la superposición de lo lúbrico y lo sagrado y su ambigua mezcla de reacción y anarquía. Si dejamos a un lado su egocentrismo dadaísta (las bromas, las apariciones en programas de televisión, el bigote premeditadamente personalizado, el comercialismo manifiesto) y todo lo demás que el artista español hizo para llamar la atención y destruir su

reputación, y atendemos a su propósito declarado («sistematizar la confusión y así ayudar a desacreditar completamente el mundo de la realidad» y «hacer fotografías de sueños pintadas a mano»), se descubre una subyugante obra caracterizada por un surrealismo combinado con un naturalismo esmerado hasta la pedantería, como forma de intensificar la sensación de extrañeza (*La persistencia de la memoria*, 1931). Dalí aprende este naturalismo amanerado de la pintura de **Jean-Louis Meissonier (1815-1891)**, pero lo usa para crear visiones escandalosas e irracionales. Sugiere el absurdo y la locura mezclando teatralmente pero con extremado realismo lo desagradable y lo obscuro, lo cotidiano con lo imposible, todo ello alucinatoriamente exagerado. El contenido exhibicionista de sus cuadros era intencionadamente escandaloso, con obscenas alusiones al sexo o a la escatología que en su época tenían gran impacto (*Juego lúgubre*, 1929). «Del mismo modo que Picasso usó su furor erótico como tema a lo largo de su vida, Dalí desplegó una imaginería de la impotencia y la culpa» (Hughes). En Dalí todo es flácido y blando, la «carne sufre, azotada por la luz» y el tono es pesimista. Breton le admiró, al menos hasta que discutieron. En Dalí se ve claramente cómo el surrealismo fue un movimiento que continuaba por otros medios los principios antiestéticos del dadaísmo. Sus «minúsculas y esmaltadas visiones contribuyeron a crear uno de los momentos extremos de asco y rebelión modernista» (Hughes). Dalí obtendría estas "visiones" de la doble lectura de imágenes convencionales, como ya se hacía en los retratos de Giuseppe **Arcimboldo**, pero asociando ahora objetos muy disímiles, como la mano que sostiene el huevo y Narciso mirándose en el estanque en *Metamorfosis de Narciso* (1937). El lugar donde tienen lugar estas visiones es un espacio vacío de profundas perspectivas tomado de De Chirico e Yves Tanguy, pero refinado. «Durante casi cuarenta años, Dalí (1904-1989) fue uno de los dos pintores vivos más famosos», pero «por muy grande que haya sido, el éxito de Dalí coincidió con su decadencia como artista serio (...) Su celebridad se debe a la manera en que consumió los dos mayores clichés que rondan a los artistas. El primero era el del pintor como viejo maestro (Rafael, Rubens); el segundo, el artista como fenómeno anormal (Rimbaud, Van Gogh, Sade, Baudelaire, Lautréamont). La imagen pública de Dalí quería ofrecer una vívida caricatura, estrafalaria y de pacotilla, de ambos clichés, sin satisfacer ninguno de los dos (...) El Dalí tardío convenció a un público apenas capaz de distinguir entre un Vermeer y un Velázquez de que él era el heredero espiritual de ambos pintores» (Hughes). Decía Dalí que «la diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco». Simplemente se hacía el loco, fabricando un personaje. Su obra como artista serio llega hasta sus treinta y cinco años de edad, y se desarrolla en el período que va **de 1929 a 1939** (fue un surrealista relativamente tardío, pues entra en contacto con el grupo en **1928**). Pero incluso en ese período Dalí introducía en su arte rasgos bufonescos y grotescamente cómicos dirigidos a provocar calculadamente a un espectador impresionable (conservadores de clase media, intelectuales de izquierdas, etc.). En la obra de Dalí hay muchas referencias históricas y pictóricas, y además un buen número de sus invenciones eran originales y genuinamente memorables, si bien otras son puro virtuosismo vacío. Incluso en su madurez pudo producir alguna obra significativa, como *La tentación de San*

Antonio (1946), sus muchas interpretaciones y variaciones de *El Angelus* de Millet, que le obsesionaba (creía que representaba el entierro a escondidas de un bebé), o su *Cristo de San Juan en la Cruz* (1951). Hacia el final de su vida, enfermo de Parkinson y sin el control férreo de Gala (1894-1982), casada con Dalí en 1932, diversos secretarios y marchantes "produjeron" una abundante obra que el artista en el mejor de los casos sólo firmaba. Casi toda su inmensa obra gráfica posterior a 1970 es falsa. El propio Dalí participaba de estas prácticas sin recato alguno, llegando a vender por 10.000 dólares a Yoko Ono un pelo de su bigote, que además era falso. En lo político, el oportunismo amoral de Dalí le trajo problemas incluso dentro del movimiento surrealista, esencialmente anarquista. Fue amigo de García Lorca, que murió asesinado en Granada por un pequeño grupo de conspiradores adscritos al bando franquista, pero no tuvo problema en dejarse querer por el dictador más adelante. Durante un tiempo se sintió atraído, e identificado, por los delirios de grandeza de Hitler, cuya personalidad le fascinaba y a quien dedicó varios cuadros. Sus colegas surrealistas del primer período, identificados con la izquierda política, le insultaron y expulsaron del grupo, aunque no prescindieron de sus obras en las exposiciones colectivas.



El carnaval de arlequín (1924-1925) y *La persistencia de la memoria* (1931)



Blau I, II, III (1961)

Entre los surrealistas de segunda generación que tienen una obra importante hay que citar a **Wifredo Lam (1902-1982)**, cubano de padre de origen cantonés (que murió con 108 años al caer de un caballo) que estudió arte en La Habana desde 1916, y que en 1923 consigue una beca para estudiar en Madrid, en la Academia de San Fernando. En los años 30 conoce la obra de Picasso, que le impresiona sobremanera, y en 1938 viaja a París para conocerle. Protegido y ayudado por este, se establece en París. Las más caras africanas y la obra de Picasso están presentes en la pintura de Lam de esta época. Cuando

empieza la Segunda Guerra Mundial Lam decide quedarse en París hasta el último momento, pero en 1940 huye hacia Marsella para buscar un barco que lo saque de Europa. Acaba en el mismo carguero destartado en el que iba André Breton (y otras 350 personas), y que zarpa en marzo de 1941. Lam se queda en Cuba, adonde llega en 1942 tras diversas vicisitudes, y Breton sigue hacia Nueva York. Cuba le decepciona enormemente, después de dos décadas de ausencia, pero consigue pintar más de cien obras. A partir de esta época desarrolla un estilo muy personal que combina surrealismo, cubismo picassiano y primitivismo etnicista, todo ello con un toque grotesco y cargado de humor negro (*La jungla*, 1943, que el crítico Alain Jouffroy llamó «el primer manifiesto plástico del Tercer Mundo»; *Maternidad*, 1952). Durante toda la década de 1940 seguirá pintando en Cuba, con viajes ocasionales a Nueva York y París, ciudad a la que vuelve en 1952. En 1962 se traslada a vivir a una colonia de artistas cerca de Génova, donde produciría obras de cerámica. Tuvo un derrame cerebral en 1978 y fallece en París cuatro años después, como un artista conocido y respetado. **Roberto Matta (1911-2002)**, chileno y arquitecto, sólo un poco más joven que Dalí, demostró que el surrealismo aún estaba vivo cuando causa sensación en la Documenta II de 1959 con *Estando con* (1946), un gran lienzo. Fue Dalí quien le presentó a Breton, a instancias de García Lorca, en 1937. Desde 1933 estaba en París, viviendo por cierto con Pablo Neruda y trabajando en el estudio de Le Corbusier. Breton le incluyó en la exposición surrealista de 1938, año en el que había empezado a pintar al óleo. Como Ernst, Breton, Tanguy y Masson, Matta se refugió en 1938 en Nueva York, gracias a la mediación de Duchamp. La obra de Matta se acercó bastante a una suerte de abstracción biomórfica y luminiscente (*Produciendo luz sin dolor*, 1955). Su estudio en el Greenwich Village se convirtió en un centro de discusión y debate en los años 40 por el que pasaron Robert Motherwell, William Bazotes, Arshile Gorky o Jackson Pollock. Matta tuvo una relación con la hija de Peggy Guggenheim, Pegeen, a la vez que Marx Ernst, que era casualmente la pareja de la madre de la criatura en ese momento. No contento con eso tuvo una relación con Agnes, esposa de su amigo íntimo Ashile Gorky. Cuando este se enteró no se mostró comprensivo y persiguió por Central Park a Matta con intención de golpearle con un bastón. Gorky, que atravesaba una depresión, acabó suicidándose y Breton aprovechó la ocasión y le culpó y expulsó del grupo surrealista en 1948. Breton le tenía en el punto de mira por haberse convertido en la figura más influyente de los surrealistas de Nueva York, gracias en parte a su fluidez con el inglés y a su sociabilidad y apasionada elocuencia. Sus enormes cuadros cuasi-abstractos resultaron irresistibles para los jóvenes artistas norteamericanos, que preferían a Matta, Miró o Masson antes que a los academicistas Magritte o Dalí. Además Matta tenía un sentido del humor genuinamente surrealista pero que Breton no encajaba, como cuando fue homenajeado por Matta en una cena en un restaurante del que este se ausentó justo antes de que trajeran la cuenta. En 1948 Matta abandona Estados Unidos, pasando a alternar Hispanoamérica con Europa, ya como artista muy conocido. En 1959 Breton, reinando de nuevo desde París, donde se sentía seguro y poderoso, readmitió a Matta entre los surrealistas. Murió con 91 años, siendo una gloria nacional en Chile y un reputado artista en Europa, si

bien no tuvo la fama de Dalí o Magritte, quizás por la naturaleza abstracta de su pintura. El rumano **Victor Brauner (1903-1966)** merece quizás más reconocimiento. Su familia era judía, y cuando él tenía 11 años se establecieron en Bucarest, donde estudió arte. Pintaba ya entonces en un estilo vanguardista, influido por el cubismo y el futurismo. Publicó ilustraciones en una revista dadaísta en 1924 en la que colaboraba otro rumano, Tristan Tzara. En 1925 se instala en París, pero sólo pudo aguantar dos años. En 1930 vuelve, y establece una relación con su compatriota Brancusi, cuyo vecino, Yves Tanguy, le presenta a Breton. En 1933 se incorpora al grupo y un año después ya expone en solitario con el patrocinio de este. La falta de recursos le hacen volver a Bucarest por segunda vez en 1935, aunque ahora mantiene el contacto con los surrealistas y expone con ellos en 1936, en Londres y Nueva York. En 1938 vuelve a París y en una pelea entre dos artistas surrealistas españoles, Óscar Domínguez (1906-1957) y Esteban Francés (1913-1976), Victor Brauner pierde un ojo, a pesar de lo cual retoma la pintura al año siguiente. En 1940 huyó a Marsella, pero no consiguió salir del país. Todo lo que pudo lograr fue disimular su origen judío y esconderse. Vuelve a París en 1944 y en 1947 se reencuentra con los surrealistas que vuelven del exilio, pero en 1948 se pelea con Breton cuando este maniobra para echar a Roberto Matta del grupo surrealista, y como consecuencia le echa a él también. En los años 50 trabajó con Picasso en el sur de Francia haciendo cerámicas en el taller Madoura de Vallauris. En 1959 Breton le perdona y le reintegra en el moribundo grupo surrealista, y en la década de los 60 expone regularmente su obra. Esta es enormemente variada, y su pintura en particular es un surrealismo elegante y estilizado (*Conspiración*, 1934). El alemán **Hans Bellmer (1902-1975)** fue enviado por su padre a Berlín en 1923, a estudiar ingeniería, pero él se rebeló y se ganó la vida como ilustrador. En Berlín conoció a George Grosz y Otto Dix y el movimiento dadaísta. En 1933, con los nazis en el poder, empieza a fabricar sus célebres muñecas mutiladas, cargadas de un erotismo sádico, que le harían famoso. Las fotografió y las envió a André Breton, que las publicó en *Minotaure*. En 1935 Bellmer viaja a París, conoce a Breton personalmente e ingresa en su círculo de artistas surrealistas, exponiendo con ellos (Londres, 1936; Tokio, 1937; París, 1938). En 1938 fija su residencia en París, donde conoce a Man Ray, Yves Tanguy, Max Ernst y Marcel Duchamp. En 1939 le internan en un campo de concentración, por ser alemán (como a Max Ernst), pero logra salir y refugiarse en la Francia de Vichy, donde pasa la guerra. En 1949 vuelve a París. Siguió exponiendo, si bien sus turbadoras imágenes causaban rechazo entre los surrealistas, que no encontraban motivo para censurarlo explícitamente dados los principios del movimiento, y entre los galeristas, incluso en los desinhibidos años 60 (la Robert Fraser Gallery de Londres canceló una exposición de sus grabados en 1966). A la altura de 1970, muy enfermo y con una mujer esquizofrénica (Unica Zürn), no pudo producir ya nada, hasta su muerte. **Wilhelm Freddie (1909-1995)** fue un ferviente creyente en el surrealismo («El surrealismo no es un estilo ni una filosofía. Es un estado mental permanente») desde que descubrió el movimiento surrealista parisino a la altura de 1929. Un año después presenta ya una pintura surrealista en Copenhage, pero a sus compatriotas no les hizo gracia la broma. A partir de ese momento todo fueron

problemas para Freddie en Dinamarca. No ayudó que en 1935 se celebrara en el país una primera exposición internacional surrealista, con obras de los grandes artistas del movimiento. Freddie visita París y Bruselas en 1936, conociendo a Giacometti y Magritte y recibiendo una invitación para participar en la Exposición Surrealista Internacional de Londres de ese año. Dos pinturas y un objeto surrealista suyos enviados a Londres fueron retenidos en la aduana y no pudieron exponerse, y un año después, en 1937, tras diversos altercados en exposiciones en su país natal, Freddie es multado y condenado a diez días de cárcel, por exhibir material "pornográfico", que fue confiscado. Los nazis invaden Dinamarca en 1940 y Freddie empieza a correr verdadero peligro, por lo que huye a Suecia. Tras la guerra Breton le invita a participar en la gran exposición surrealista parisina de 1947, ocasión en la que Freddie conoce por fin al líder surrealista, del que no tendrá buena opinión: «Es un hombre al que le gusta que le rían las gracias y a mí eso no me va mucho». En 1950 vuelve a Copenhage, tras seis años fuera de su país. A partir de aquí sus obras empiezan a tener críticas positivas, pero en 1961 tuvo que litigar para recuperar las obras que le habían confiscado en 1937, cosa que no logró hasta 1963 tras varias vicisitudes. Hacia finales de la década Freddie ya era reconocido como el más importante artista danés y sus cuadros empezaron a entrar en los museos. En 1970 la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca le concede la Medalla de Oro, la más alta distinción artística del país. Su menor fama relativa a otros surrealistas se debe probablemente a su situación periférica, alejado de París y de las actividades promocionales de Breton. El inglés **Conroy Maddox (1912-2005)** fue otro surrealista integral, pero en Gran Bretaña había un potente grupo surrealista que contaba con la promoción de Penrose y la organización «bretoniana» de Mesens. Además el propio Maddox fue, como Mesens y Breton, o Penrose, un organizador y dinamizador del movimiento, pero centrado en la ciudad de Birmingham. Maddox era sobre todo un artista conceptual surrealista para el que el medio en que se materializaba la idea era secundario (objetos, *collages*, óleos, aguadas). La Primera Guerra Mundial le traumatizó, por las visitas a su padre al hospital, donde convalecía de sus heridas. En 1935 trabajaba como diseñador comercial y ese mismo año conoce el movimiento surrealista, que había comenzado más de diez años antes, casualmente en una biblioteca. El siguiente año visita en Londres la Exposición Surrealista Internacional, que le impresionó vivamente y donde conoció a Dalí (este dio una charla en un traje de buzo que casi le cuesta la vida). En 1937, 1938 y 1939 pasa mucho tiempo en París conociendo de cerca el núcleo del movimiento, pero cuando estalla la guerra vuelve apresuradamente a Inglaterra. Su grupo de Birmingham se disuelve en 1955 y Maddox se traslada a Londres, a cuyo grupo surrealista ya pertenecía. En Londres vive del diseño publicitario, hasta que sus obras empezaron a venderse bien. Las más importantes son óleos, con un estilo personal pero cercanos a las formas de De Chirico o Magritte. Le fastidiaba que sus pinturas más antiguas se vendieran mejor que las nuevas, y bromeó poniendo fechas tempranas a obras actuales. Cuando esto se descubrió (un *collage* contenía un trozo de revista posterior a la fecha que puso) hubo un escándalo y su reputación se resintió. Aunque el movimiento surrealista entró en una profunda decadencia a partir de la década de 1950,

para Maddox este era una forma y filosofía de vida a la que se mantuvo fiel toda su vida. **Henry Moore (1898-1986)** era hijo de minero, que procuró educar bien a sus hijos. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió como soldado, y después de la guerra una beca le permite ir a la Leeds School of Art, donde conoció a la escultora Barbara Hepworth. Se traslada después al Royal College of Art de Londres. En la gran ciudad disfrutó de los museos, pero evitó la Tate Gallery porque el arte contemporáneo no le gustaba. A principios de los años 30 visita por primera vez París y conoce a André Breton, Jean Arp y Alberto Giacometti. Le gustaba el espíritu de libertad del círculo surrealista y sus referencias al inconsciente. Además, Moore rechazaba la abstracción pura, geométrica, y le parecía que la abstracción biomórfica típicamente surrealista era un buen antídoto contra ella. Sin embargo, le disgustaba la amoralidad, promiscuidad y las astracanadas de la *troupe* capitaneada por Breton. En esta época Moore realiza esculturas basadas en piezas biomórficas inspiradas en la forma de los huesos (*Composición de cuatro piezas: figura reclinada*, 1934). En 1936 Roland Penrose le incluye en la Exposición Surrealista Internacional de Londres, pero en 1944 acepta el encargo de hacer una Virgen con Niño para una iglesia de Northampton y los surrealistas ingleses le expulsan por meapilas, firmando el acta incluso Penrose. A Moore aquello pareció no importarle nada. Hacia finales de los años 30 compra una casa en el campo, donde vivirá ya toda su vida, de manera seria, austera y trabajadora. Totalmente al margen del movimiento surrealista, pero empleando sus métodos y descubrimientos, puede citarse a un artista solitario como el inglés **Graham Sutherland (1903-1980)**, que tiene una obra que se puede considerar sólo en parte surrealista (*Árboles con espinas*, 1945), aunque son sus retratos los que le han dado fama (es conocida la historia del retrato que hizo a Churchill y que su mujer quemó por no encontrarlo suficientemente parecido a su marido, lo que no deja de ser surrealista). Otro artista solitario e independiente, ajeno a los dogmas surrealistas, pero que puede catalogarse de tal fue el alemán **Richard Oelze (1900-1980)**. De hecho, expuso en el MoMA en 1936 ("Arte fantástico, Dadaísta, Surrealismo") su obra *Expectativa* (1935), que muestra personajes enigmáticos de espaldas ante un paisaje velado o difuso, en parte inquietante y en parte melancólico.



La jungla (1943) y *Produciendo luz sin dolor* (1955)

Son también surrealistas **Leonora Carrington (1917-2011)**, **Meret Oppenheim (1913-1985)**, **Dorothea Tanning (1910-2012)**, **Leonor Fini (1907-1996)**, **Eileen Agar (1899-1991)** y **Remedios Varo (1908-1963)**. Estas artistas desarrollaron un mundo propio auténticamente surrealista, lleno de fantasía onírica y en algunos casos con una pericia técnica deslumbrante. Sin embargo, el movimiento surrealista como tal ya no existía cuando ellas desarrollaron sus carreras, después de la Segunda Guerra Mundial. En la galería *Art of This Century* de Guggenheim se presentó a principios de **1943** la exposición ***Exhibition by 31 Women***, a partir de una iniciativa de Duchamp, quien estaba entonces en Nueva York -para alivio de André Breton, que también estaba en la ciudad y sólo pudo contar con él- y la propia Guggenheim. Duchamp le propuso a su amiga una idea escandalosa entonces, una exposición sólo de mujeres artistas. Alfred Barr, director del MoMA, sugirió tres nombres (Suzy Frelinghuysen, Irene Rice Pereira y Esphyr Slobodkina). Peggy Guggenheim tiró de amistades, e invitó a artistas que eran las parejas de sus amigos, como Xenia Cage (pareja de John Cage), Frida Kahlo (pareja de Diego Rivera), Sophie Taeuber-Arp (pareja de Jean Arp), Kay Sage (pareja de Yves Tanguy) y Jacqueline Lamba (pareja de André Breton), además de a su propia hermana Hazel McKinley y a su hija Pegeen Vail Guggenheim. Max Ernst propuso otros nombres para completar la lista. En el catálogo final estuvo al menos un grupo de artistas surrealistas importantes, como Carrington, Oppenheim, Tanning y Fini, pero algunas de ellas también parejas o exparejas de artistas surrealistas. Guggenheim justificó aquello alegando que quería dar protagonismo a artistas que habían quedado eclipsadas por sus parejas masculinas, pero la verdad es que acabó mezclando el arte con la burda propaganda feminista. Por ejemplo, **Georgia O'Keefe (1887-1986)** rechazó la invitación alegando que ella no era una mujer artista, sino una artista, sin más. Curiosamente, el comité de selección de las obras estaba formado sólo por hombres, y en él estuvieron Duchamp, Breton y Ernst. Sólo se vendieron tres obras, que compró la propia Guggenheim. Algunas obras referenciales del **surrealismo** se expusieron allí, como *Objeto (Le Déjeuner en Fourrure)* (1936), de **Meret Oppenheim**, cuya fama tanto le amargó la vida a la artista después. Otra pintora incluida en el elenco y que Breton consideró surrealista, aunque ella no lo veía así («Nunca he pintado mis sueños, pinté mi propia realidad»), fue **Frida Kahlo (1907-1954)**, cuyos cuadros tienen en efecto algo de surrealistas (y simbolistas) en todo caso (*El sueño*, 1940). Kahlo tenía mala opinión del grupo de los surrealistas y peor aún de Breton, pero buena de Duchamp: «el único de toda esa panda de chiflados y lunáticos hijos de puta de surrealistas que tiene los pies en la tierra».

También estuvo presente con su obra en *Exhibition by 31 Women* la surrealista inglesa **Leonora Carrington**, pareja de Max Ernst entre 1937 y 1939 y residente en México tras huir de Francia y pasar por España. Siendo niña en Inglaterra desarrolla un comportamiento conflictivo y es expulsada de diversos colegios católicos. Con 15 años sus padres deciden enviarla a Florencia en 1932, donde acude a la academia de Miss Penrose en Florencia, un internado femenino para jóvenes inglesas de familias ricas a través de la cual conocerá la obra de

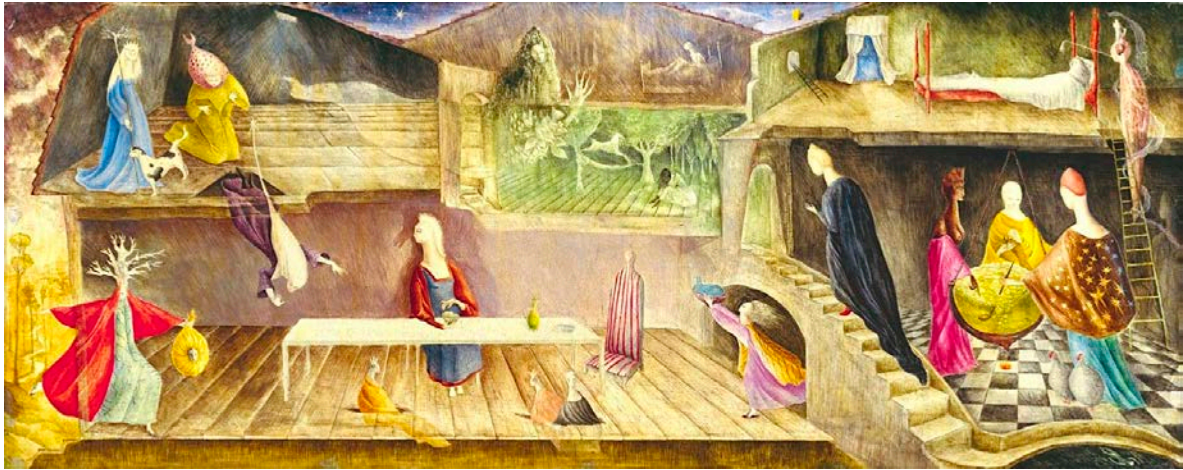
artistas del Trecento y del Quattrocento que le impactarán profundamente. Excelente dibujante y gran colorista, sus primeras obras, dibujos y acuarelas de esta época italiana (*Hermanas de la luna*, 1932-33), tienen un aire de ilustraciones de los cuentos infantiles y de los relatos con ecos feministas que conoció a través de su madre y su niñera (ambas irlandesas) y de sus tempranas lecturas, como *La olla de oro* (1912) del irlandés James Stephens o *La Reina de las Nieves* (1844) de Hans Christian Andersen. En estos primeros trabajos, que conservó su madre, hay ecos de los ilustradores Edmund Dulac (1882-1953), Alice Havers (1850-1890) o Arthur Rackham (1867-1939), que estarán siempre presentes en su arte. Además de pintar y dibujar Leonora escribirá sus primeros relatos, que ilustrará también (*La debutante*). La hiena y el caballo aparecen ya como personajes recurrentes, de fuerte carga simbólica. En 1933 se establece en París y estudia arte en la academia de Amédée Ozenfant. En 1936 viaja a Inglaterra y visita en las New Burlington Galleries de Londres la *International Surrealist Exhibition*, que le impacta fuertemente. Poco después conoce a Max Ernst y huye con él de la persecución de su padre. Establecidos en París desde 1937, participan en la *Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938. La pareja se establece luego en Saint-Martin-d'Ardèche, en el sur de Francia, donde ella escribe y ambos pintan, utilizando las puertas y ventanas de la casa en la que viven y sus jardines de lienzo y de espacio escultórico. Leonora publicará estos años *La dama oval* y *La casa del miedo*, con ilustraciones en forma de *collages* de Ernst. La pintora surrealista Leonor Fini pinta a su amiga Leonora Carrington en un triple retrato titulado *L'Alcôve/La Chambre Noire*, de 1939. La fotógrafa Lee Miller documentará estos años felices de Max y Leonora en la casa de Saint-Martin-d'Ardèche. Fue la fascinación por la obra de Ernst lo que atrae a Leonora al surrealismo (*Autorretrato: en el albergue del caballo de Alba*, 1937-1938; *Retrato de Max Ernst*, 1939), escapando a la influencia de su marido tras separarse de él. Esta separación se produce cuando estalla la guerra y Ernst es detenido e internado en un campo de concentración, por ser alemán. Leonora decide huir a América a través de Lisboa, pasando por España, pero en Madrid sufre una violación y su padre gestiona su ingreso en un hospital psiquiátrico en Santander. Allí los doctores Mariano y Luis Morales administran Cardiazol a sus pacientes, un potente fármaco que provocaba ataques epilépticos y una anulación de la voluntad. Leonora recordará estas experiencias en su novela *La trompetilla acústica*, mientras que en *Memorias de abajo* y el cuadro *Down Below* (1940) describe los estados de semiconsciencia en los que se vio sumergida como consecuencia de las drogas que le hicieron tomar. En 1941 consigue embarcarse por fin hacia Nueva York, gracias a la protección de un matrimonio de conveniencia en Lisboa con el escritor Renato Leduc, con quien viaja como pareja. En la ciudad de los rascacielos se vuelve a encontrar con los surrealistas parisinos, que han huido de la guerra también, participando con ellos en la exposición *First Papers of Surrealism* y en las revistas *View* y *VVV*. En Nueva York estará sólo dieciocho meses, pero producirá una interesante obra pictórica que desarrolla las ideas y los símbolos que había creado en España a partir de sus diversos traumas. Es significativo su dibujo de esta época *Brothers and Sisters Have I None*, en el que expresa su ruptura y

separación definitiva con Europa y todo lo que ha significado para ella, o su lienzo *Green Tea* (1942), bebida a la que se atribuían efectos alucinógenos. En 1943 Leonora Carrington se establece en Ciudad de México, donde se separa de Renato Leduc y se casa con el fotógrafo judío húngaro Emerico «Chiki» Weisz, a través del cual entra en contacto con una nutrida colonia de exiliados europeos, entre los que está Remedios Varo, a la que ya conoció en París, el también surrealista Wolfgang Paalen, que editaba la revista *DYN*, la fotógrafa Kati Horna y su marido el artista José Horna, Alice Rahon, poeta y pintora de paisajes, Benjamin Péret, que tradujo los códices mayas del *Chilám Balám* (de Chumayel) y compiló su *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* o la antropóloga Laurette Séjourné, autora de *Supervivencias de un mundo mágico* (1953), ilustrado por Carrington. Es entonces cuando, establecida en México, empieza a desarrollar una obra más personal, que incluye pintura y escultura, pero siempre encuadrada en el surrealismo, que nunca abandonó. El estilo de su pintura es muy personal, resultando evidente la influencia italiana en el uso del temple o en los formatos muy horizontales, que recuerdan a las predelas. Los temas alternan la vida familiar presente con mundos paralelos imaginados o soñados, todo ello cargado con una cierta melancolía. En este sentido *La casa de enfrente* (1945) es un compendio de los símbolos que representaban las obsesiones de Carrington en estos años: el caballo de juguete, la niña que llora, la mujer en la cama, las tres hechiceras en torno a un caldero, el rey astado o su autorretrato, indicado por la sobra de caballo que representa. En esta obra la casa, lo doméstico, un compendio de sus casas (la mansión de su infancia Crookhey Hall, la casa del sur de Francia que compartió con Ernst, el sanatorio de Santander o la de México) adquiere una dimensión superior, sagrada, y es una metáfora de la mente y la memoria, con distintas escenas simultáneas que representan pasado, presente y futuro. Su primera exposición individual tiene lugar en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York en 1948, gracias al apoyo de su amigo y mecenas Edward James, aristócrata inglés establecido en México y mecenas de los surrealistas. Su universo místico autorreferencial se expandirá y enriquecerá enormemente a partir de la lectura de *La Diosa Blanca* (1948) de Robert Graves, que desarrolla a historia de los cultos desaparecidos a deidades femeninas en una era matriarcal desaparecida y olvidada, y que supondrá «la mayor revelación de su vida» en palabras de la propia Leonora. En su obra empezarán a multiplicarse las ya antes presentes diosas, magas y heroínas con misteriosos poderes (*La gigante (La guardiana del huevo)*, 1947). André Breton había llamado a Carrington «femme-sorcière», en un momento en que le dio por la magia como nuevo paradigma de interpretación del mundo y sus enigmas, aunque ella se definía a sí misma como «female human animal». Son los animales, reales o mitológicos, y sus hibridaciones con los humanos el tema quizás más importante de su obra. Leonora declarará: «Existen algunas facultades que no hemos aceptado o reconocido porque nos da miedo que alguien piense que también somos animales, lo que en efecto somos». Esta afinidad con la naturaleza y los animales acercarán a la artista al budismo, que aporta una perspectiva no antropocéntrica que da una importancia fundamental a la empatía, la compasión y la reverencia a todas las formas de vida, rechazando la

existencia de fronteras o diferencias esenciales entre cada ser y el universo que los contiene. En realidad Carrington sí tuvo gran interés por la magia, la alquimia, la astrología o el Tarot, así como la Cábala, el esoterismo y los cultos místéricos paganos, que consideraba puertas largamente olvidadas a una comprensión más profunda de la naturaleza y ser humano a través de su inconsciente. En su interés por el ocultismo, que tiene sus raíces en su etapa europea, tuvo un gran papel *The Mirror of Magic* (1948) de Kurt Seligmann, pero también, una vez establecida en México, su contacto directo con un folclore en el que los hechizos o el culto a los muertos estaban muy presentes. Sus amigas la pintora surrealista Remedios Varo y la fotógrafa húngara Kati Horna compartirán con ella estos intereses e inquietudes místico-feministas. Hacia finales de los años 60 Leonora Carrington empezará a sentir gran interés por los movimientos políticos feministas y a realizar largas estancias en Estados Unidos. Toda esta actividad política tiene un reflejo en sus obras de estos años. En 1968 se reprimen movilizaciones estudiantiles y se produce la masacre de Tlatelolco en la plaza de las Tres Culturas de Ciudad de México, que tiene también un fuerte impacto en las inquietudes políticas de Carrington en esta época. La influencia del muralismo en México explica encargos como la obra con colaboradores de gran formato *El mundo mágico de los mayas*, 1963, resultado de intensos trabajos preparatorios por parte de Carrington. En los siguientes años no dejará de pintar con la ambición e imaginación de siempre: *The Burning of Giordano Bruno* (1964); *Around Wall Street or portrait of Pablo in NY* (1973); *The Lovers* (1987).



Autorretrato: en el albergue del caballo de Alba (1937-1938) y *Retrato de Max Ernst* (1939)



La casa de enfrente (1945)

Otra pintora que participa en la exposición norteamericana de artistas femeninas *Exhibition by 31 Women* es la surrealista norteamericana **Dorothea Tanning**, que conoció precisamente en este momento a Max Ernst (que era el marido de Peggy Guggenheim entonces), se enamoraron y se casaron en 1946. Tanning fue una artista precoz pero autodidacta e indisciplinada. En 1936 asistió a la primera exposición importante de los surrealistas en Estados Unidos, celebrada en el MoMA con el título *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, y organizada por Alfred Barr. En esa exposición vio obras europeas similares a las que ella hacía, lo que la animó a continuar. Decidió ir a París, cosa que no pudo conseguir hasta 1939. Pero para cuando llegó allí los surrealistas habían huido en dirección contraria, a Nueva York. A su vuelta pudo por fin conocer a Duchamp, amigo íntimo suyo desde entonces, y a Ernst, que había conseguido llegar a Estados Unidos no sin dificultades. Cuando Ernst y Guggenheim se divorciaron en 1946, una vez acabada la guerra, él y Tanning se casaron inmediatamente (en una boda simultánea a la de Man Ray y su esposa Juliet Browner), estableciéndose después la pareja en Arizona hasta 1957, fecha en la que se trasladan a Francia, instalándose en la Provenza. Ella vuelve a Nueva York en 1980, tras la muerte de Ernst en 1976. Tanning supo escapar de la influencia de su marido en todo momento, desarrollando su propia pintura, que mezclaba un cuidado academicismo formal con motivos extrañamente oníricos (*Deirdre*, 1940; *Eine Kleine Nachtmusik*, 1943), y haciendo evolucionar su pintura hacia la abstracción desde finales de los años 60 (*Inutile (Useless)*, 1969). En ambos períodos su pintura fue imaginativa, personal y enormemente sugestiva, y sus «esculturas blandas», originales y turbadoras (*Verbe*, 1969-70; *Nue couchée*, 1969-70; *Hôtel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202)*, 1970-73). Tanning murió en 2012 con 101 años, pero en el año 2000 declaraba: «Supongo que siempre me llamarán surrealista (...) pero, por favor, que no digan que enarbolo la bandera surrealista. El movimiento acabó en la década de 1950 y mi propia obra había evolucionado ya tanto en la de 1960 que el hecho de que hoy se me llame surrealista me hace sentir como un fósil». **Leonor Fini** era todo un carácter, y una surrealista integral y espontánea. Nacida en Argentina, empezó su carrera artística de manera autodidacta en Italia, y en 1931 se estableció en París, donde su excentricidad y personalidad

atrajo inmediatamente a los surrealistas, que la invitaron a sus reuniones. Era tan exuberante y llamaba tanto la atención que Dalí se sintió celoso. Sin embargo, Fini chocó rápidamente con Breton y se negó a formar parte del grupo de manera oficial. Cuando estalla la guerra en 1939 se marchó a Montecarlo y en 1943 a Roma, volviendo a París en 1946. A partir de entonces pintaría y expondría en solitario, como artista independiente y personaje sin igual del mundillo artístico parisino, pintando sus suntuosas obras surrealistas (*La Rencontre / Aurélia*, h. 1962; *La toilette inutile*, 1964; *14 Chats dans la Forêt*, 1968), pero también retratos (*Autorretrato con escorpión*, 1938; *Retrato de Meret Oppenheim*, 1938; *Retrato de la Princesa Nawal Toussoun*, 1952; *Autorretrato con sombrero rojo*, 1968) y diseñando vestuarios y decorados.



Eine Kleine Nachtmusik (1943) y *Verbe* (1969-70)



Autorretrato con sombrero rojo (1968) y *Around Wall Street or portrait of Pablo in NY* (1973)

Hay otras notorias artistas surrealistas no incluidas en la famosa exposición de Guggenheim. **Eileen Agar**, nacida como Fini en Argentina, era hija de una familia británica muy rica. Con siete años su familia vuelve a Inglaterra, donde empieza a estudiar pintura en 1920, y ese mismo año se independiza y se establece como pintora independiente en Londres. En 1925 se traslada a Francia, después a Italia y más tarde a París, donde hacia finales de la década de 1920 conoce a Breton y a artistas e intelectuales anglosajones que vivían en la ciudad o pasaban por ella (Aldous Huxley, Ezra Pound, W. B. Yeats, Ernest Hemingway, Cecil Beaton, Scott Fitzgerald...). Una renta vitalicia de la familia le permitió una divertida vida bohemia con calefacción. A principios de la década de 1930 vuelve a Londres, donde su amigo Henry Moore la introduce en el ambiente artístico de la ciudad, que se había desarrollado notablemente en su ausencia, presentándola a Jacop Epstein y a Alexander Calder. Roland Penrose y Herbert Read seleccionan tres óleos y cinco objetos suyos para la famosa Exposición Surrealista Internacional de Londres, en 1936. Aquello le dio ocasión de conocer a todo el grupo de artistas que giraba en torno a Breton y que había acudido a Londres. Durante la guerra dejó la pintura y permaneció en Londres, ayudando en el esfuerzo bélico, pero una vez terminó volvió a la pintura y la escultura, siempre situada entre la abstracción y el surrealismo, y su vida se hizo más tranquila, felizmente casada. En 1988 publicó su autobiografía (*A Look at my Life*). La española **Remedios Varo** estudia bellas artes en la Real Academia de San Fernando de Madrid, conociendo a García Lorca, Dalí y el ambiente intelectual y artístico de la Residencia de Estudiantes. Tras una estancia de un año en París en 1930, se establece en Barcelona, donde se dedica al diseño publicitario y entra en contacto con los artistas del círculo surrealista local, el grupo surrealista Logicofobia, en 1932, exponiendo con ellos (un ejemplo de esta época es *El agente doble*, 1936). En 1937 huye de la Guerra Civil y se instala en París, pasando a participar en las actividades del grupo de André Bretón, exposiciones y la revista *Minotaure*, y conociendo a los artistas del mismo (Ernst, Brauner, Miró, Paalen, Maar, Carrington...). De la época barcelonesa y parisina han sobrevivido pocas obras (sí algunos retratos familiares y obras de estudiante, además de la casi abstracta *El hambre*, 1938, influida por el Picasso de principios de la década, que perteneció a Breton y hoy al Reina Sofía), pues en 1941 huye precipitadamente a México vía Marsella. Varo había participado en la Exposición Internacional Surrealista de México de 1940, junto a Dalí, Miró y Óscar Domínguez, pero la acogida no fue favorable debido a que el surrealismo no casaba con el realismo social que practicaban los muralistas, y que era el estilo oficial en el país en aquel momento. Sin embargo en México conocerá a Frida Kahlo y Diego Rivera, y este último expresará su admiración la obra de Varo y la de Leonora Carrington o Alice Rahon. Con Marc Chagall colaborará en el diseño del vestuario para el ballet *Aleko* en 1942. En su país de acogida establecerá estrechos lazos de amistad especialmente con Leonora Carrington, que dirá de su amiga que era «mi alma gemela en el arte» (la obra de ambas tienen muchas similitudes). Trabajó como ilustradora publicitaria casi toda su vida, y durante sus primeros diez años en su nuevo país de acogida apenas pinta, pero a partir de 1952 recupera la práctica y hacia finales de los años 50 se dedica por entero a la pintura (su

primera exposición en solitario en el país tuvo lugar en 1955). Será durante sus últimos quince años de vida cuando se desarrolle su obra de madurez por la que es hoy conocida, en una época en la que el surrealismo no era ya un movimiento de vanguardia (después de 1962 ni siquiera era ya un movimiento) y en la que el arte abstracto domina el mundo del arte, pero en un país que contaba con la tradición figurativa de los muralistas en la que la obra de Varo se integra como continuación. A diferencia de otros surrealistas, el psicoanálisis es un tema fundamental de sus cuadros, así como el esoterismo, el ocultismo, el misticismo y hermetismo y las leyendas, dejando además a un lado el automatismo surrealista y sustituyéndolo por una minuciosa preparación y ejecución que recuerda a los miniaturistas. Todo ello se une para conformar un mundo personal original y sugestivo, que recuerda en ocasiones a El Bosco, cuyas obras debió conocer bien en Madrid. Su arte alegórico es técnicamente deslumbrante (se usan todo tipo de técnicas pictóricas, algunas específicamente surrealistas, como el *fumage*, el *frottage*, la calcomanía, etc.), rico en detalles, complejo y sofisticado en las relaciones entre los distintos elementos que se muestran al espectador (vegetales, arquitectónicos, minerales, máquinas, objetos, animales y humanos), a menudo contrapuestos (pesado y ligero, sólido y gaseoso, visible y oculto, misterioso y evidente, inestable y firme, calma y conflicto), muy imaginativo en sus temas (de carácter literario, sobre todo simbolista, y autobiográfico), composiciones y metáforas (sexuales, psicológicas) y exquisito en el uso del color, todo ello con un marcado estilo personal fácilmente reconocible (*Ciencia inútil o El alquimista*, 1955; *Roulotte (Interior en marcha)*, 1955; *Trasmundo*, 1955). No será hasta la década de 1980 cuando su obra empiece a ser ampliamente conocida y valorada, gracias a un resurgimiento de la apreciación por el figurativismo en el arte y a la influencia del feminismo en la historiografía y la crítica artísticas, con el libro de Janet Kaplan, de 1988, como primera referencia de éxito para la obra y vida de la artista, aunque en los años 60, tras su muerte, ya recibiera atención literaria de Octavio Paz o Gabriel García Márquez. Otra pintora española surrealista, al menos en una primera etapa, fue **Ángeles Santos (1911-2013)**, cuya obra más famosa es *Un mundo* (1929), pintada cuando la artista tenía sólo dieciocho años, y cuyo realismo mágico puede considerarse, curiosamente, un antecedente de las obras que otras artistas surrealistas harían después. Los intelectuales y artistas de la Generación del 27 alaban la obra, una vez se da a conocer en el Salón de Otoño de Madrid. Cuando pinta *Un mundo* el conocimiento que Santos tenía de los movimientos artísticos europeos del momento era indirecta, fundamentalmente a través de revistas y el libro *Realismo mágico, post expresionismo* de Franz Roh, que había sido traducido al español en 1927 y contenía fotografías. No obstante Santos debió conocer obras pictóricas antiguas que quizás la inspiraran, como *Escenas de la Pasión de Cristo* (1470-71), de Memling, hoy en Turín, con su abigarrado mundo de pequeñas escenas interconectadas, todas ellas compartiendo un mismo espacio físico pero en momentos temporales distintos. Después, en los años 30, el estilo de Santos gira hacia un expresionismo realista y marcadamente oscuro, influido por Goya y Solana. Deja de pintar un tiempo, y cuando retoma la actividad artística lo hace con un nuevo estilo, que fue calificado de

postimpresionista, más luminoso, aplicado a paisajes, escenas urbanas y retratos. Expuso en París en 1931 y en 1936, y vivió allí un tiempo a partir de 1962, además de exponer en diversos certámenes internacionales, pero su carrera artística transcurre toda ella centrada en España.



Ciencia inútil o El alquimista (1955) y Roulotte (Interior en marcha) (1955)



Un mundo (1929)

Josef Sima (1891-1971) fue el punto de conexión entre los surrealistas parisinos, con los que él se formó, y los checos. En cambio el realismo mágico de la Escuela de Viena tiene como origen las clases de **Albert Paris Gütersloh (1887-1973)**, pintor y escritor en torno al cual se formó un grupo de **cinco artistas**: Ernst Fuchs (1930-2015), Arik Brauer (1929-2021), Wolfgang Hutter (1928-2014, Anton Lehmden (1929-2018) y Rudolf Hausner (1914-1995). Su referencia era Giuseppe Arcimboldo, que había trabajado para Rodolfo II en la cercana Praga en el siglo XVI, además del arte gótico tardío, los venecianos Bellini y Crivelli, los holandeses Bosch, Brueghel y van Cleve, el flamenco Patinir, el simbolista Moreau y los prerrafaelitas. Pero este grupo vienés acabó desarrollando un arte simple y superficial. Según el crítico Uwe M. Schneede (1939-), en la pintura del grupo no había «absolutamente nada nuevo (...) y los ingredientes de esta mezcla comercial de manierismo frívolo, kitsch altisonante y profundidad cuasirreligiosa ya estaban muy gastados cuando aparecieron de nuevo en las obras de estos artistas vieneses: un simbolismo edulcorado, un surrealismo decaído, una mitología emperifollada y medios pictóricos agotados». Quizás solo Hausner se salva de la quema.

En la órbita del surrealismo pero dentro de un sutil realismo mágico cabe situar

a un pintor como **Balthus (1908-2001)**, hermano del pintor y escritor erótico Pierre Klossowski (1905-2001), de familia de origen polaco pero nacidos en París. Algunas de las primeras obras de Balthus podrían recordar el estilo naïf de Rousseau, si no fuera por la atmósfera inquietante que el artista plasma en ellas. La precisión en el detalle y la intencionada composición, junto con una paleta de colores suaves (cada vez más clara y de tonos más pastel), nos presentan unos extraños personajes que muestran una silenciosa y onírica tranquilidad en un entorno aparentemente normal. Sin embargo, casi de inmediato percibimos en esas escenas cosas que no pertenecen a lo real y que intuimos que no deberían estar ahí, lo que genera una sensación de tensión y angustia propia de las pesadillas (*La calle*, 1933). Hasta los años 60 Balthus parecía a todos un pintor marginal, decadente o anticuado, y sin embargo un círculo de mecenas le pagaba bien sus obras. En muchos de sus cuadros aparecen chicas adolescentes, entre inocentes y lascivas, que cargan estas obras de una sexualidad ambivalente (*Thérèse soñando*, 1938; *Thérèse*, 1939). Sin duda su pintura tiene elementos surrealistas, mezclando lo real con lo irreal, soñado o deseado, pero siempre turbadora, como una ventana abierta a un inconsciente liberado en un sueño.



La calle (1933) y *Thérèse soñando* (1938)

Dora Maar (1907-1997) estudia en l'École de Beaux-Arts, la Académie Lothe y la Académie Julian y después en l'École de Photographie de París, y aunque ha pasado a la historia como fotógrafa, pintó casi toda su vida. En 1932 abre un estudio fotográfico en París, y a partir de entonces practicó y brilló en todos los géneros fotográficos posibles (fotomontajes surrealistas, reportajes con contenido social y costumbrista, retratos, desnudos, publicidad, moda). En principio la fotografía, por su realismo, no era considerada un medio adecuado para la exploración surrealista, pero artistas como Man Ray o Dora Maar mostraron el poder creador de imágenes oníricas que tiene el medio fotográfico (*Sin título (mano-caracola)*, 1934; *Retrato de Ubu*, 1936). Siendo compañera sentimental de Picasso (se conocieron en 1935, él con 55 años y ella con 29) fotografiaría el proceso de creación del *Guernica*. Picasso la tuvo en gran estima como fotógrafa, aunque consideraba la fotografía un arte menor. Como

pintora, tras su primera etapa formativa, y ya estando con Picasso, pinta retratos y bodegones en estilo cubista, para pasar luego a los paisajes, a partir de los cuales, tras la ruptura y con el tiempo, evolucionaría hacia una pintura más personal y abstracta. De los muchos retratos que Picasso hizo de ella (la serie de mujeres llorando, entre otros), Maar declararía: «Todos sus retratos de mí son mentiras. Todos son Picassos, ninguno es Dora Maar». Rompen su relación en 1943 (aunque siguieron viéndose hasta 1946) y la inestabilidad mental de Maar se agrava. Picasso acaba ingresándola en un sanatorio debido a sus problemas psiquiátricos, que arrastraría toda su vida. A pesar de ello Maar no dejó de pintar y fotografiar hasta el final. Aún hoy el conjunto de su obra espera ser estudiada y divulgada, aunque recientes retrospectivas, como la de la Tate Modern en 2020, empiezan a sacarla de la oscuridad del olvido.



Sin título (mano-caracola) (1934)

Picasso había diseñado el telón, los decorados y los trajes del ballet *Parade* en **1917**, trabajando con Cocteau en el argumento. Fue entonces cuando conoce a la bailarina rusa Olga Khokhlova, casándose con ella el año siguiente. Olga le dio un hijo en 1921, y su siguiente pareja, la adolescente Marie-Thérèse Walter, treinta años más joven, le dio una hija en 1935. En este momento Picasso inicia una relación de nueve años con Dora Maar. Picasso aseguraba en 1933 que fue él quien acuñó el término "surrealismo", que Apollinaire usó en las notas del programa para referirse precisamente al arte de Picasso. Por aquel entonces Picasso buscaba representar algo más real que lo real, centrándose en la esencia de las cosas más allá de la percepción inmediata, a lo que llamaba lo surreal. Ello implicaba considerar lo subjetivo y emocional de las cosas, además de su apariencia, lo que requería interpretarlas. Señaló también que en la creación de la obra de arte operaban procesos inconscientes, similares al automatismo psíquico que propugnaban los surrealistas. Declaró que «una obra de arte es producto del cálculo, pero se trata de un cálculo que a menudo desconoce el propio artista [...] un cálculo que es anterior en el tiempo a la inteligencia». Por tanto, podría decirse que Picasso fue el primer surrealista. Le

sedujo la libertad surrealista, pero no los dogmas de Breton, a los que ni por asomo pensaba someterse. Para Picasso el artista era por naturaleza un individualista. Breton tenía un enorme respeto por Picasso, pero lo cierto es que la actitud insumisa del malagueño le planteaba un problema. Picasso nunca acudió a las reuniones del grupo ni participó en sus debates, aunque a partir de 1925 su pintura se acercara a los postulados surrealistas de Breton y participara en exposiciones con ellos, como la de ese año **1925** en la Galerie Pierre de París, la primera exposición del grupo, junto con Max Ernst, De Chirico, Paul Klee, Man Ray, André Masson, Joan Miró y Pierre Roy. Picasso pinta entonces *La danza* o *Los tres bailarines* (1925), impactado por la muerte súbita de su viejo amigo Ramón Pichot y afectado por el deterioro de su matrimonio con la bailarina Olga Jojlova, a la que había conocido cuando trabajaba en el ballet *Parade*, en 1917. La despreocupada danza del cuadro es una danza de muerte. Un amigo de Picasso, Carlos Casagemas, se había suicidado en 1901 después de intentar matar a su amante de un disparo en un restaurante y darla por muerta. Ella era una mujer de vida alegre conocida como Germaine, de nombre Laure Gargallo, y había sobrevivido. Esta pérdida explicaría el Período Azul (1901-1904) de Picasso, en algunos de cuyos cuadros aparece el fallecido Casagemas. Eso no impidió a Picasso tener una breve aventura con Germaine, y contraer una enfermedad venérea (al médico que lo curó le pagó con un cuadro del Período Azul, quizás el mayor honorario nunca pagado a un médico). Después su también amigo Pichot se casó con Germaine, lo que enfureció a Picasso. El cuadro podría representar ese triángulo amoroso marcado por la muerte. A Breton le encantó el cuadro y lo incluyó en su canon de obras surrealistas, junto a *Las Señoritas de Aviñón*, aunque la relación de Picasso con el movimiento es muy relativa. El cubismo analítico en esencia ofrece distintas visiones de un mismo objeto desde diferentes puntos de vista, todas verdaderas, y esto se puede aplicar también al pensamiento. En esta ocasión Picasso combina y muestra por el mismo procedimiento del cubismo distintos aspectos del ser humano, contradictorios, pero todos a la vez verdaderos, de donde surge la ambigüedad conflictiva que se expone angustiada al espectador. Picasso argumenta: «El mundo de hoy no tiene sentido, así que por qué debería pintar cuadros que lo tuvieran». Y en esto sigue a Breton, que había definido el surrealismo como el «dictado real del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón y ajeno a toda preocupación estética o moral». **Carl Jung (1875-1961)**, el teórico del inconsciente colectivo, escribió ensayos sobre la contribución de la pintura de Picasso a la nueva teoría post-freudiana. Pero a diferencia de los surrealistas Picasso siempre estuvo apegado a la realidad, y las combinaciones arbitrarias de elementos contradictorios, el mundo de los sueños y el inconsciente freudiano no le interesaron nunca. El significado de las distorsiones aplicadas a la realidad tenían para él un significado muy distinto. Sin el Picasso surrealista (*Mujer lanzando una piedra*, 1931; *En la playa*, 1937) no habría existido el Picasso historiador y político de *El Guernica* (1937) o *Masacre en Corea* (1951) que aparecerá después. Pero el entente cordial entre Breton y Picasso se romperá después de la Segunda Guerra Mundial, al parecer por diferencias políticas. El caso es que Breton se encontró con Picasso por la calle a su vuelta

a París, en 1946, y le negó el saludo. No volvieron a tratarse. Picasso declaró que «si el término surrealismo no se hubiera utilizado para designar otro movimiento distinto, creo que sí podría describir mi obra», desautorizando así el movimiento que había creado Breton.



La danza o Los tres bailarines (1925) y En la playa (1937)

«No hay mucho en la obra de **Picasso** durante ese mismo período -los años treinta- que pueda compararse con esa especie de música congelada de Braque» (Hughes). En realidad, «Picasso no tenía talento para la serenidad. Su manera de entrar en contacto con el mundo era siempre más ávida que la de Braque». El español se sentía atraído por los sentimientos concretos y poderosos, y especialmente el sexo, que está presente de forma continua en su obra junto a la muerte: «parte del éxito de Picasso consistió en crear las más penetrantes imágenes de placer sexual de todo el arte moderno». Marie-Thérèse Walter, a la que conoció en 1927, era el tema de muchas de sus pinturas de esta época. Picasso tenía 46 años y estaba casado con una bailarina a la que no soportaba, Olga Koklova, y Marie-Thérèse 17. En los cuadros en los que aparece ella (*Desnudo en el jardín*, 1934), su cuerpo «se recompone en la configuración del deseo de él», apareciendo como «una serie de orificios, enlazados por esa línea sinuosa: tierna, sosegada, hinchada, húmeda y desenfadada». Picasso generó también una serie de aguafuertes, la *Suite Vollard*, con los dos amantes de protagonistas (*Escultor y modelo recostada*, 1933): «esa serie fue la última gran obra de arte, tanto de Picasso como de cualquier otro artista, directamente inspirada en la Antigüedad mediterránea» (Hughes). Después de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, esas cultas referencias nostálgicas a un mundo arcádico dejaron de tener sentido, y el turismo masivo que destruyó el Mediterráneo las harían incomprensibles a las nuevas generaciones, a pesar de lo cual Picasso, desengañado, insistiría en el tema (*Alegría de vivir*, 1946). También Matisse trabajaría con esa idea, pero, aislado, lo hará con más éxito.

Picasso fue también capaz de idear una gran obra de enorme potencia iconográfica, y (tardíamente) cubista, en 1937, *El Guernica*. Es un cuadro de denuncia histórico, como lo fue *La balsa de la Medusa* de Géricault. Muchos de

sus motivos estaban ya presentes en su obra (la mujer llorando, el caballo, el toro), que los reúne aquí con gran efecto. El color y el relieve son dos ingredientes fundamentales de la percepción sensorial, pero en *Guernica* estos han sido descartados, de forma que la vida y la naturaleza quedan también excluidos. Las figuras del cuadro quedan reducidas así a signos bidimensionales. De esta forma se alude a los efectos del bombardeo, que acaba con la vida y convierte en símbolos a sus víctimas. *El Guernica* plantea una visión del instante mismo de la muerte, como la imagen congelada por la luz del flash en una fotografía. Esto es así también en el plano formal, pues el cuadro tiene simetría, perspectiva, ritmo, como en el arte clásico, que Picasso asimila aquí a la civilización, pero en *El Guernica* aparece solo la *radiografía* de ese arte clásico, su andamiaje, su esqueleto, lo que fue. Este cuadro guarda una curiosa correspondencia compositiva con la imagen espejo de *Los desastres de la guerra* (h 1637), de Rubens, que Picasso había conocido en Florencia unos veinte años antes. No obstante Picasso dijo de Rubens: «Es talentoso, pero ha usado ese talento para hacer cosas asquerosas». Las referencias del cuadro son reelaboradas por Picasso, que les inyecta tensión y violencia sin límites: «puede imaginar más sufrimiento en la cabeza de un caballo que la que Rubens normalmente ponía en toda una Crucifixión. Las lenguas puntiagudas, los ojos desorbitados, los toscos dedos de los pies y de las manos frenéticamente» (Hughes). En *Masacre en Corea* (1951) Picasso vuelve al tema de los desastres de la guerra, si bien tomando esta vez a Goya y sus *Fusilamientos del 3 de mayo* como referencia. La fotógrafa Dora Maar, con la que Picasso mantenía una relación, fotografió todo el proceso de creación del *Guernica*. El cuadro era un alegato contra la violencia, y a Picasso le divertía que mientras trabajaba en él Dora Maar y su otra amante, Marie-Thérèse Walter, se estuvieran pegando por él. Quizás aquel episodio fue el tema del retrato de Dora que Picasso tituló *Mujer que llora* (1937). Él consideraba a Dora Maar una «mujer llorosa» y a las mujeres en general «máquinas de sufrir».



El Guernica (1937)

La simbología del cuadro es abundante y elaborada, desarrollada mediante un extenso trabajo de preparación que está profusamente documentado. El toro representa la brutalidad a la que estaba sometida el pueblo español durante la

Guerra Civil. Su aspecto aterrizado es el autorretrato del propio artista, el cual se siente horrorizado ante la catástrofe. Con la mujer con el niño muerto Picasso quiso escenificar las atrocidades del conflicto en la figura de una madre sosteniendo a su hijo muerto mientras mira al cielo con lágrimas en los ojos. Esta estampa compone la típica imagen de una 'Piedad'. Cerca, en la parte inferior del cuadro, se pueden apreciar los restos de un hombre muerto. En su brazo derecho se vislumbra una espada rota de la cual surge una rosa, que significa que la esperanza persiste a pesar de la guerra. Mientras muchos consideran que el caballo representa a las víctimas inocentes de la guerra, por su gesto con la boca abierta y la lengua fuera, el propio Picasso reconoció en 1945 que el animal hacía referencia a la "España franquista". La lámpara con la bombilla simboliza el avance científico y el progreso social, pero al mismo tiempo esto puede suponer una forma de destrucción masiva como las guerras modernas. Entre el toro y el caballo, apenas visible, pues a excepción de una franja blanca es del mismo color que el fondo del lienzo, hay una paloma, considerada como un símbolo de la paz rota. Arriba y más a la derecha, una mujer ilumina la escena con una lámpara o quinqué mientras avanza con la mirada perdida. La mayoría de las interpretaciones consideran que es una alegoría fantasmagórica de la República. Con la figura que hay justo debajo Picasso consigue representar la crueldad de la guerra en la figura de una mujer arrodillada que intenta avanzar entre las víctimas mientras se sujeta la herida de su pierna derecha. Al final, a la derecha, una mujer clama al cielo con los brazos en alto ante las llamas que consumen su vivienda y que han sido provocadas por los aviones de combate. Por último, *El Guernica* no es un cuadro sobre un episodio histórico, sino un cuadro que participa en la historia, que hace historia. Como señala Hughes, «los medios de comunicación, de consuno, lo convirtieron en un manifiesto, y Picasso sabía exactamente cómo y dónde insertar su pintura en ese contexto: en el pabellón español de la Exposición Universal de París, donde la obra se expuso en 1937 como una declaración virtualmente oficial del gobierno republicano español», y de hecho, «Guernica fue el último y más importante cuadro histórico. También fue la última pintura moderna de primera magnitud que tomaba su tema de la política con la intención de cambiar la manera de entender y sentir el poder de la mayoría de la gente», pues después «los medios de comunicación le quitaron el discurso político al arte». Hoy día «aún tenemos arte político, pero no tenemos arte político *eficaz*. Un artista tiene que ser famoso para hacerse oír, pero a medida que adquiere fama, su obra se "valoriza" y se torna, ipso facto, inofensiva. La diferencia entre nosotros y los artistas de los años veinte [alemanes, rusos] es que ellos pensaban que una obra de arte así [con eficacia política] podía hacerse». Picasso declaró: «No, la pintura no fue inventada para decorar casas. Es un instrumento de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él». Picasso hizo muchos dibujos preparatorios y también óleos. Una de las razones de la enorme fama del *Guernica*, además de la enormidad de su formato (casi ocho metros por tres metros y medio), es lo mucho que viajó por todo el mundo, pues nunca antes una obra de arte se había movido tanto: se pintó en París para la Exposición Internacional de 1937, entre mayo y junio de ese año, y tras pasar por el pabellón español diseñado por Josep Lluís

Sert y Luis Lacasa emprende un viaje por varias ciudades entre enero y abril de 1938 (Oslo, Copenhague, Estocolmo y Gotemburgo); entre octubre de 1938 y enero de 1939 estuvo en varias ciudades del Reino Unido (Londres, Manchester, Leeds, Liverpool); en mayo de 1939 está en Nueva York, y después pasa por Los Ángeles, San Francisco y Chicago; en 1939-40 el cuadro está en el MoMA de Nueva York; en los años 40 no paró de moverse por diversas ciudades de Estados Unidos, en algunas por segunda vez (Chicago, San Luis, Boston, San Francisco, Cincinnati, Cleveland, Nueva Orleans, Minneapolis...); en 1953 está en Milán y Sao Paulo; en 1954 en París; entre 1955 y 1956 hace una gira europea por seis museos de diversos países (Alemania, Bélgica, Dinamarca, Países Bajos y Suecia); en 1957 vuelve al MoMA, para visitar después Chicago y Filadelfia; tras esa gira Picasso observa signos de fatiga en el cuadro y solicita que no se mueva más, permaneciendo en el MoMA hasta 1981, año en que llega por primera vez a España, instalándose en el Casón del Buen Retiro, anejo al Prado; y en 1992 se traslada al Reina Sofía de Madrid, donde sigue. Miles de personas han tenido la oportunidad de ver directamente el cuadro durante su vida.

Con los años Picasso había acentuado su inclinación a *versionar* obras maestras del pasado, utilizando una potente síntesis de los lenguajes desarrollados durante toda su trayectoria, y un ejemplo temprano es *El triunfo de Pan* (1944), pintado justo tras la liberación de París, que es una versión de la *Bacanal* (1635) de Nicolás Poussin. Pero hay muchos más ejemplos, como *El hijo pródigo en la taberna*, de Rembrandt; la serie de 58 obras dedicada a *Las meninas*, de Velázquez; las 15 variantes de *Las mujeres de Argel*, de Delacroix; *Cortesanas al borde del Sena*, de Courbet; la serie sobre *Desayuno sobre la hierba*, de Manet; *Retrato de Jorge Manuel Theotocópul*, de El Greco; *Susana y los viejos*, un tema recurrente en la pintura (Veronés, Tintoretto, Rubens, Gentileschi...), etc. Picasso había conocido a la joven de 21 años Françoise Gilot en 1943, y la unió al harén en el que ya estaban Marie-Thérèse Walter y Dora Maar (Picasso tenía entonces 62 años). Gilot le dio dos hijos, Claude y Paloma, antes de abandonar al pintor, cosa que a este le molestó mucho. Su última relación larga se inicia en 1953, con Jacqueline Roque, con la que se casó en 1961 (Picasso nunca se divorció de su primera mujer, Olga, que muere en 1955). Picasso llegó a pintar el retrato de Jacqueline cuatrocientas veces en sus últimos años. Fue la mujer que le acompañó hasta su muerte en 1973, cuando tenía 90 años. Más tarde, en 1986, ella se suicidó de un disparo.



Bacanal (1635) y El triunfo de Pan (1944)



Susana y los viejos (1955)

Picasso cambia continuamente de estilo, siempre con enorme potencia creativa. No hay constantes. Tampoco cierra etapas, sino que recupera estilos superados a voluntad, además de saquear la historia del arte en busca de ideas que reinterpretar. Picasso dijo: «Los malos artistas copian, los buenos roban». Su norte es la **libertad creativa total**. Sin embargo, siempre fue un pintor realista, quizás herencia de la tradición española, por lo que rechazó la abstracción, carente de drama para él. Y por el mismo motivo tampoco apreciaba el impresionismo, en tanto que juegos pictóricos de luz y color, a cuyos cuadros calificaba de «informes meteorológicos». No obstante, era perfectamente capaz de pintar en un estilo académico, dominando todos los recursos de la pintura clásica, o de imitar y absorber el estilo de cualquiera. Su arte fue un continuo reflejo de su vida y del momento histórico y siempre buscó un efecto en el observador, aunque su pintura no fue nunca halagadora o fácil, generalmente cargada de aristas y drama, de sarcasmos y amenazas, de rudezas y asperezas. No pintaba según un plan previo, sino que improvisaba constantemente al dejarse guiar siempre por la intuición, y nunca por las modas o la garantía de un éxito fácil. Picasso aseguraba: «Nunca sé qué vendrá a continuación». Actuaba primero, con seguridad, y la reflexión, la teoría y las explicaciones venían después, y generalmente las dejaba para otros. Sin

embargo, tenía episodios de inseguridad y depresión, a pesar del éxito, como cuando escribió en 1936 a su secretario, Jaume Sabartés (1881-1968), que se disponía a «abandonar la pintura, la escultura, el grabado y la poesía para dedicarse exclusivamente a cantar». Ambicioso y temerario, Picasso llevó el cubismo más lejos que Braque, quien se instaló en cambio en un estilo más limitado y tranquilo, aunque sofisticado. Ejemplos de los extremos a los que podía llegar son el *Arlequín* (1915), que casi llega a la abstracción geométrica, y más complejo aún, *Los tres músicos* (1921). Aunque su pintura es dramática, también podía ser, como Matisse, decorativo y ornamental, amable y hedonista, como puede verse en muchas de sus naturalezas muertas, escenas mediterráneas, dibujos bucólicos, retratos femeninos, etc. Puede decirse que toda su pintura gira en torno a **Eros y Tanatos**, la alegría de vivir y la tragedia de la vida. En cuanto a los medios, Picasso demostró ser un maestro insuperable en todos: dibujos (autónomos, preparatorios de pinturas o elaborados a partir de estas), grabados (litografías, aguafuertes, sobre planchas de cobre o bloques de linóleo), cerámicas, escultura (de hierro), etc. En la escultura de hierro, que se desarrolla en el período de entreguerras con la ayuda técnica de **Julio González (1876-1942)**, Picasso usa finas varillas de metal para “dibujar” en un espacio tridimensional. Esta innovación tuvo un enorme impacto en escultores trascendentales del siglo XX como David Smith, Alexander Calder y Alberto Giacometti. El material, un sustituto barato del bronce, creó su propio lenguaje desarrollándose en dos corrientes: **1**, la basada en la relación entre volumen y espacio, lo positivo y negativo, que parte de las *Transparencias* (1926) de Lipchitz y del que tenemos un ejemplo en la obra de otro catalán residente en París, **Pablo Gargallo (1881-1934)**; y **2**, la basada en los montajes y collages, una suma de objetos encontrados, que parte de Tatlin, Schwitters o Boccioni. Pero el punto de partida está en Picasso, para el que la técnica y el estilo venían sugeridos espontáneamente por el tema y cuyos primeros experimentos con alambres datan de **1928** (Kahnweiler los describió como «dibujos en el espacio»). Cuando Picasso pasa a crear versiones más grandes de estas esculturas se encuentra con problemas de fijación, soldadura y construcción, y acude a la ayuda del metalúrgico González, que residía en París desde 1900. Picasso, a cambio de la ayuda, despertó en González una creatividad artística que este centró en la escultura, haciéndole ver que no solo la pintura era arte. Los dos trabajaron juntos hasta 1932 en el estudio de Picasso en Boisgeloup. González estimuló a su vez la creatividad de Picasso, quien crea entre 1929 y 1930 una serie de figuras y cabezas a tamaño real basadas en principios esculturales, en lugar de los principios del dibujo aplicados hasta ese momento, como *La femme au jardin* (1929-30) o *Cabeza de mujer* (1929-30). Estas obras, que avanzan en el estudio de la relación entre volumen y espacio, superan con mucho en ingenio y creatividad a los objetos surrealistas de la época. Por su parte, **González**, amigo de Brancusi, se acerca a la escultura moderna solo a partir de 1928, cuando tomando como referencia el arte africano crea máscaras de hierro y cobre. Pero es en 1930 cuando se inicia su obra artística propiamente dicha, y aunque Picasso fue un estímulo decisivo, esculturas como *La bailarina* (1929-30) y *Don Quijote* (1929-30) no se basan en ninguna obra previa o simultánea del malagueño, y van más allá en

el juego materia-vacío. Más adelante González, para sugerir una idea de resistencia, en la que el espacio no consigue penetrar los volúmenes, crea esculturas más sólidas, como su *Montserrat* (1935-36), creada para el pabellón español de la Exposición Universal de 1937, o sus treinta *Cabezas de dolor* (1938-1942). Pero **es el estudio que González hace del espacio circundante a una escultura, desarrollado en los años 30, la innovación más influyente de esta época, junto a los objetos surrealistas de Giacometti**. El punto de inicio es el *Arlequín* (1927-30), una escultura abierta en todas direcciones que atrapa y atrae hacia sí su entorno, al que siguen varias obras maestras más, como *El túnel* (1932-33), en el que la inclusión del espacio se iguala a la exclusión de la luz, o *Mujer peinándose* (1931). Desde mediados de los años 30 González, dueño de amplios recursos expresivos, crea magistrales esculturas de lo más diversas. En cuanto a Picasso, su creatividad inmensa le llevó a atreverse incluso con el *ready-made* dadaísta, pero dotándolo de verdadera calidad estética, y superando así con mucho a los dadaístas o surrealistas: un sillín de bicicleta puesto del revés y los manillares formaron una impresionante e icónica *Cabeza de toro* (1942). En el marco del cubismo, al menos hasta 1925, debe citarse al escultor **Henri Laurens (1885-1954)**, que a partir de la fecha antedicha desarrolla figuras femeninas más orgánicas, y de quien Werner Hofmann dijo que era «el sumo representante de Francia en la escultura de nuestro siglo».



La femme au jardin (1929-30) y *Cabeza de toro* (1942)



Arlequín (1927-1930)

Muchos artistas atacaron incluso con violencia la figura omnipresente de Picasso a partir de 1945 y sobre todo en los años cincuenta, probablemente debido a lo difícil que les resultaba librarse de su influencia. Sin embargo Picasso siempre animó a los jóvenes, y mostró entusiasmo por las obras de los demás, algunas de talentos mediocres. Se consideró un tiempo que los últimos años de Picasso fueron de decadencia creativa. Incluso William S. Rubin (1927-2006), amigo de Picasso y comisario de una retrospectiva dedicada al artista en el MoMA en 1980, se mostraba incómodo ante la obra tardía del español, de la que hablaba solo de pasada. Sin embargo, esta idea cambió años

después, a partir de la exposición titulada *El período después del Guernica*, que tuvo lugar en Berlín, Múnich y Hamburgo en 1992. Pudo resultar determinante para esta revisión la influencia del ecléctico *postmodernismo*, para el que las ideas de innovación y vanguardia son discutibles y relativas. La última época de Picasso se caracterizó precisamente por un abandono de toda ambición vanguardista, por el total dominio de sus recursos como artista y la total libertad con la que elige temas y combina técnicas y estilos. Estas obras de sus últimos años muestran en todo caso una gran fresca inventiva y una maestría en la ejecución sin igual entre los artistas de la época. Cabe citar *Le Déjeuner sur l'herbe* (1961), a partir de la famosa obra de Manet; *Gran perfil* (1963); *Retrato de Jacqueline* (1964); *L'Aubade* (1967); *Mosquetero y Cupido* (1969); o el *Mosquetero con pipa* (1968).

Sus **etapas** fueron: *de aprendizaje* (1896-1901); *Periodo Azul* (1901-1904), afectado por el suicidio de su amigo Carles Casagemas, entre Barcelona y París, gente menesterosa pintada con cierto alargamiento manierista en entornos vacíos y fríos, con un aire sentimental; *Periodo Rosa* (1904-1907), bajo el influjo del ambiente de Montmatre, figuras más redondas y llenas pero teñidas de amargura y tristeza, colores cálidos, casando el realismo dramático de la tradición española con la sensual tradición pictórica francesa; *Periodo Negro* (1907-1909), fase de transición hacia el cubismo bajo la influencia de la pintura negra africana; *Cubismo* (1909-1919), que fue *analítico* (1909-1911), con un análisis a fondo del objeto, *hermético* (1911-1912), con multiplicación de planos y collages, *sintético* (1912-1919), con más color y claridad y nuevos artistas incorporados al movimiento, como Duchamp y Léger, y *crystal* (1917-1919), geométrico y minimalista; *Neoclasicismo* (1917-1927), época feliz, pintura de escenografías y motivos domésticos; *Etapas surrealista* (1925-1937), tras un largo cortejo de Breton; *Expresionismo* (1937-1947), dolor, terror y angustia motivados por las guerras europeas; *Periodo Vallauris* (1947-1954), retiro a la Costa Azul y pintura sobre cerámica y escultura, habiendo inventado antes, junto a su amigo Julio González (1876-1942), la escultura de hierro soldado; *Última etapa* (1954-1973), con versiones de grandes clásicos de la pintura.

La Primera Guerra Mundial había acabado con el cubismo propiamente dicho. **Braque** se alistó, fue herido de un balazo en la cabeza en 1915, se la trepanaron y tuvo que convalecer inactivo hasta 1918. Se entretuvo escribiendo, y cuando volvió a pintar había decidido que no seguiría el camino de la abstracción. En sus bodegones de los años 20 y 30 Braque vuelve al cubismo, pero en la senda que habían abierto Juan Gris y Henri Laurens, con sus planos superpuestos y sus transparencias (*El velador*, 1921-22). Los objetos de esos bodegones eran los típicos del cubismo (guitarras, periódicos, uvas, botellas), pero ahora Braque desea que «la atención del espectador se distribuyera tan uniformemente como fuera posible a través del cuadro, y el resultado es más sólido y menos hipotético que el cubismo. La idea era que el ojo resbalara más lentamente, para insistir en un examen gradual, semejante a la inmensa reflexión que para él entrañaba el acto de pintar». Es difícil describir

el resultado de esta evolución de Braque, quien «incluso mezcló arena con el óleo para darle más cuerpo, logrando así una superficie más resistente, como en un fresco (...) dándole la textura granulada de las naturalezas muertas de **Chardin**». Paradójicamente, «Braque estaba recogiendo y reordenando los fragmentos de la tradición francesa del bodegón que él, en cuanto cubista, había contribuido a hacer añicos» (Hughes). En su vejez, Braque se centra en pintar las cosas de su estudio. Su serie *Ateliers* (1949-56), de «serena transparencia y deslumbradoras cascadas de imágenes», un ejercicio de memoria y contemplación (*Atelier II*, 1949; *Atelier VIII*, 1954). «Junto con Matisse y Picasso [y Morandi], Braque fue el último gran artista europeo que usó su propio estudio como tema. Rara vez pintaba paisajes; su asunto esencial era la habitación, una caja cerrada, perforada con ventanas y atestada de cosas. Para él era natural pintar su propio lugar de trabajo enalteciéndolo, como una especie de capilla laica (...) En el pasado, como sucede en la obra de Vermeer o en la de Velázquez, ese tema siempre llevaba implícita la dignidad de las ideas y del trabajo del artista; y así ocurría con Braque» (Hughes). Un tema que aparece en su serie *Ateliers* es el de los pájaros en vuelo, que en sus últimos años se independizaría y se haría tema único. Este último período de su pintura tiene su origen en el encargo para decorar el techo de la sala etrusca del Museo del Louvre en 1953. Pinta grandes pájaros oscuros con un contorno resplandeciente colocados sobre un fondo azul. Más adelante, Braque va haciendo a sus pájaros cada vez más simples y abstractos (*Pájaro negro y pájaro blanco*, 1960).



Atelier VIII (1954) y *Pájaro negro y pájaro blanco* (1960)

Después de la Primera Guerra Mundial, tras la que el presidente Wilson no consigue que se aceptaran sus "Catorce puntos" en el Tratado de Versalles, Estados Unidos se acomoda en un período de feliz aislamiento que estimula el desarrollo de corrientes artísticas propias. **A partir de los años 20** se desarrollarán dos corrientes paralelas de **realismo norteamericano**: una con raíz en la Ashcan School, centrada en un realismo social, con descripciones del entorno urbano y elementos de crítica y denuncia, especialmente tras la crisis del 29; y otra de un regionalismo descriptivo que se aleja de las ciudades y que tiene como motivo favorito el Medio Oeste norteamericano (*American Scene*). Un ejemplo del primer tipo de realismo sería el de **Ben Shahn (1898-1969)** o el del propio **Edward Hopper (1882-1967)**, mientras que en la segunda corriente podemos inscribir a diversos paisajistas que continúan en parte con la

tradición decimonónica, como **Grant Wood (1892-1942)** o **Thomas Hart Benton (1889-1975)**, profesor de Pollock. El más importante continuador de la tradición de la **Ashcan School**, fue **Edward Hopper**, quien fue un pintor realista cuya temática es también la ciudad norteamericana, pero reflejando la desesperación y soledad de sus habitantes (*Autómata*, 1927; *Domingo por la mañana temprano*, 1930). Estudió en la Nueva York School of Arts de **Robert Henri**, que fue profesor suyo, y tuvo una etapa formativa en Europa (Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania y Bélgica), con tres estancias en París (en 1906-07, 1909 y 1910), pero vuelve a Estados Unidos para aplicar lo aprendido a los motivos de su tradición autóctona, especialmente el arte de la simplificación en las formas y el color. Ya no volverá a salir de Estados Unidos, aunque viajó ocasionalmente por el país. Tras el *Armory Show* de 1913, exposición en la que el arte abstracto y las vanguardias europeas desembarcan en su país, Hopper responde con una obra como *Soir Bleu* (1914), con la que reafirma su arte figurativo de raíz europea a la vez que apunta a lo que será su evolución (un realismo esquemático, distanciado, introspectivo). Desde 1915 y durante unos 8 años se dedica a los grabados, abandonando la pintura. Su marcado estilo personal se desarrolla entre los años 20 y 40, un poco a caballo entre las dos corrientes realistas norteamericanas de la primera mitad del siglo XX, la urbana y la paisajista. El hombre corriente ensimismado, aislado de su entorno, aparece ya en *Domingo* (1926), mientras que en *New York Restaurant* (1922) o en *Chop Suey* (1929) tenemos a los personajes rodeados de personas pero incapaces de comunicarse con los demás. Su equivalente literario puede ser John Dos Passos (1896-1970), Theodore Dreiser (1871-1945), Sinclair Lewis (1885-1951) o William Faulkner (1897-1962). Hopper tiene un reflejo musical en **Charles Ives (1874-1954)** y su *Central Park en la oscuridad* (1907) o su *Pregunta sin respuesta* (1908) pero también en **Aaron Copland (1900-1990)** y en una obra como *Ciudad callada* (1940). La pintura de Hopper se desarrollaría siempre dentro de los mismos parámetros, si bien hay ejemplos de paisajes rurales, acuarelas y escenas vacacionales en Cape Cod, estas últimos a menudo también con sus ya célebres personajes aislados y ensimismados, en silencio (*Room in New York*, 1932). El cine y el teatro están presentes como motivos en la obra de Hopper durante toda su carrera (*Two on the aisle*, 1927; *New York Movie*, 1939; *Intermission*, 1963; *Two Comedians*, 1965). El tema central de su obra es precisamente el ensimismamiento y la incomunicación, lo que recuerda a un cineasta como **Michelangelo Antonioni (1912-2007)**. Hopper trata ese tema con una mirada compasiva y empática con las vidas de las personas normales y vulgares, solitarias, aisladas, alienadas y sin esperanza, y lo presenta mediante una cuidadosa simplificación y concentración compositiva en infinitas variaciones, muchas de ellas teñidas por un inquietante ambiente onírico bañado por una luz irreal que puede recordar en ocasiones a la pintura metafísica de **Giorgio de Chirico** (*Office at Night*, 1940; *Nighthawks*, 1942; *Hotel Lobby*, 1943; *Pennsylvania Coal Town*, 1947; *Morning Sun*, 1952; *Morning in a City*, 1944; *People in the Sun*, 1960). En la composición de muchos de sus cuadros juega con la espontaneidad e incluso el *voyeurismo* asociado a la fotografía de reportaje (*Apartment Houses*, 1923; *Ventanas en la noche*, 1928; *Tables for Ladies*, 1930; *Room in New York*,

1932; *The House at Sunset*, 1935; *Summer Evening*, 1947; *New York Office*, 1962), mientras que en otros presenta una instantánea "robada" de un personaje aislado en un ambiente íntimo separado del mundo que lo rodea (*Hotel Room*, 1931; *Compartment C*, *Car 193*, 1938). Otro tema de su pintura es la frontera entre la civilización y la naturaleza amenazadora (*Gas*, 1940; *Rooms for Tourists*, 1945). Hopper muestra un interés especial por algunos temas, que en ocasiones aparecen combinados. Uno de los más recurrentes es la arquitectura, tanto urbana como rural. Si sus acuarelas son en general alegres y luminosas, en los óleos se ofrecen a menudo puntos de vista más inquietantes (*House by the Railroad*, 1925, tomada como referencia por Hitchcock para *Psicosis*, 1960) o extrañamente atrayentes mediante el procedimiento de mostrarnos parte del interior de un edificio a través de sus ventanas (*House at Dusk*, 1935), en contraposición a otro de sus motivos predilectos, que es mostrar el exterior desde dentro y a través de una ventana (*Room in Brooklyn*, 1932). Hopper crea espacios que no muestra a través de las miradas: sugiere el exterior situando en él al espectador (*Night Windows*, 1928) o señalándolo mediante la mirada del personaje (*Hotel by a Railroad*, 1952), y también el interior por ser el lugar desde donde el personaje mira (*Cape Cod Morning*, 1950; *Office in a Small City*, 1953). Hopper recibió la influencia tanto de la pintura impresionista como del *preciosinismo* americano, del cine (los marcados contrastes de luz y sombra) y la fotografía, pero ha tenido a su vez enormes influencias, en la fotografía (**Walker Evans, 1903-1975**), en el cine (*The Rear Window*, 1954, de **Alfred Hitchcock, 1899-1980**) o en la misma pintura, con imitadores o continuadores más o menos inspirados como el británico Nigel van Wieck (1947-), la norteamericana Sally Storch (1952-) o como Brett Amory (1975-). Un fotógrafo pictórico como Richard Tuschman (1956-) imita asimismo las composiciones de Hopper en una de sus series, y reflexiona sobre el pintor: «Colocando una o dos figuras en ambientes íntimos y humildes, Hopper creó escenas tranquilas con narrativas abiertas. Los estados emocionales de los personajes pueden parecer oscilar entre la ensoñación y la alienación, o quizás entre el anhelo y la resignación». Pero la relación de Hopper con la fotografía es más profunda, como muestra un cuadro como *New York Pavements* (1924) en el que vemos una composición inusual, típicamente fotográfica. En la fotografía artística la aleatoriedad puede tener un papel decisivo, pero no así en la pintura figurativa. El fotógrafo reacciona a lo que tiene ante sí, pero independientemente del motivo y sus circunstancias la cosa fotografiada puede tener o no cualidades estéticas, lo que hace esencial el proceso de selección posterior (Robert Frank, Garry Winogrand). En cambio, la pintura se construye y es costosa, y se somete a reglas que garantizan de antemano que la obra podrá tener aquellas cualidades. En *New York Pavements* la mayor parte de la superficie pictórica está ocupada por una fachada, mientras que en la zona inferior vemos de forma lateral y de espaldas la parte superior del cuerpo de una monja empujando un carrito de bebés. En una fotografía una escena como esa puede ser fácilmente capturada, de forma relativamente casual, para descubrir después que de alguna manera la imagen nos atrae a pesar de no cumplir ninguno de los criterios pictóricos de belleza y proporción, por distintos motivos. La ventana abierta atrae nuestra atención, y

el extraño personaje sube por la diagonal formada la acera hacia ella. De alguna forma Hopper lleva a la pintura lo que es una pura fotografía, transitando el camino inverso que la fotografía había seguido en la imitación de la pintura. **Ben Shahn** tiene un estilo que recuerda el grafismo de los expresionistas, y hace una pintura crítica y de denuncia, de ánimo polémico, cuyos protagonistas son los desheredados (los parados, los negros, o Sacco y Vanzetti en *La pasión de Sacco y Vanzetti*, 1931-32, parte de una serie dedicada a los mismos personajes, dos anarquistas condenados a muerte por un crimen que no cometieron, y en la que se les representa muertos con los tres miembros de la comisión que ratificó la sentencia). Shahn era lituano de nacimiento, pero llegó a Estados Unidos con ocho años, formándose en la National Academy of Design. Entre 1927 y 1929 se encuentra en Europa, y de aquella experiencia y conoce y admira la obra de Otto Dix y George Grosz. Shahn fue también fotógrafo y ayudante de Diego Rivera (en 1933, en el mural *Hombre en la encrucijada* del Rockefeller Center de Nueva York, inacabada y destruida), desarrollando después su propia pintura mural para el Federal Art Project (*Estudio para el mural del Jersey Homestead*, h. 1936; *Community Center, Roosevelt*, Nueva Jersey, 1937-38; *La cosecha*, 1938-39, Bronx Central Post Office, Nueva York), pero conectada directamente con la tradición de la Ashcan School. El correlato literario de Shahn es John Dos Passos (1896-1970), el novelista de la crisis de 1929. Shahn inaugura una tradición pictórica en Estados Unidos que incluirá a un pintor satírico como **Jack Levine** (1915-2010).



Domingo por la mañana temprano (1930) y *La pasión de Sacco y Vanzetti* (1931-32)



Nighthawks (1942) y *Morning Sun* (1953)



New York Pavements (1924) y *Night Windows* (1928)

Grant Wood, autor de la famosa *Gótico americano* (1930), era hijo de un cuáquero y creció en una granja, aunque tuvo formación académica en el Art Institute de Chicago entre 1913 y 1916. Viajó a Europa en los años 20, estudiando un año en la Académie Julian en París, pero no se sintió atraído por las vanguardias de aquel momento, aunque sí más adelante por los primitivos flamencos, y en especial Memling. En 1927 le encargaron el diseño de una ventana de vidrio para el Cedar Rapids Veterans Memorial Building, pueblecito donde era profesor de arte en una escuela pública. Wood tuvo que viajar a Alemania para aprender las técnicas relacionadas con el trabajo del vidrio. Fue entonces cuando conoció la pintura de los flamencos y alemanes de los siglos XV y XVI (los retratos de Memling, los paisajes de Rogier Van der Weyden), que le impactaron profundamente. De vuelta en Iowa pasó por el pequeño pueblo de Eldon, donde vio una casa blanca con un porche también blanco de estilo vagamente gótico, y estableció una conexión con lo que había visto en Europa. Buscó dos personajes de expresión severa que encajaran con aquel edificio. En *Gótico americano* vemos una pareja de granjeros retratados con un estilo que recuerda en efecto la pintura de los primitivos flamencos, tomando como modelos a la hermana del pintor, Nan Wood Graham (1899-1990), y su dentista, el doctor Byron McKeeby (1867-1950). Wood aplicó aquí el estilo «primitivo flamenco», hiperrealista pero estilizado, a un motivo americano. La envió a una exhibición del Art Institute de Chicago, donde ganó la medalla de bronce (y 300 dólares), pero lo más importante es que el cuadro causó sensación entre el público y le dio fama a un artista regional como Wood. La crítica le saludó como el gran artista americano que todos estaban esperando, y *Gótico americano* se reprodujo en todo tipo de medios, convirtiéndose en la obra más famosa del país. El significado del cuadro era otro cantar. Muchos vieron en él un simple retrato que homenajeaba las tradiciones americanas, o su espíritu, conservado en toda su pureza en el ámbito rural, pero otros vieron una sátira. El pintor nunca aclaró del todo el significado de esta pintura. El cuadro representa aparentemente la sociedad y la familia tradicionales norteamericanos, herederos directos de los primeros colonos. Pero puede haber significaciones ocultas más inquietantes. El broche que lleva ella al cuello muestra a Perséfone, la Reina del Inframundo en la mitología griega. El tridente

que lleva él puede ser una referencia a Plutón o Hades, el Rey del Inframundo, que secuestró a Perséfone para que fuera su esposa. Por tanto, podríamos estar ante una alegoría del Inframundo, si es que Wood entraba en esas sutilezas. Él siguió pintando en su nuevo «estilo flamenco», sobre todo paisajes, como *Fall Plowing* (1931), que inspiraron a los directores artísticos de la película *El mago de Oz* (1939), de Victor Fleming (1889-1949), o sirvieron de portadas para los discos con música de Aaron Copland (1900-1990). El carácter onírico, casi surrealista, de algunas de estas pinturas le permitieron ser apreciado por los artistas más vanguardistas, a pesar del tono un tanto *naïf* de sus cuadros. Algunos de sus paisajes parecían maquetas, y los más logrados eran realmente originales y un punto inquietantes, como *Midnight Ride of Paul Revere* (1931). Imitó también complejas composiciones religiosas flamencas en las que los personajes habitan «casas de muñecas» o retratos (como el *Autorretrato* de 1932). Curiosamente, la ventana de vidrio que inició todo esto en 1927 fue severamente criticada, por la influencia alemana en un lugar que homenajeaba a los americanos caídos en la Primera Guerra Mundial. Como respuesta Wood pintó *Daughters of Revolution* (1932), un retrato de grupo en el que vemos a tres señoras con una obra pictórica patriótica detrás, con una intención claramente irónica. Wood murió con sólo 51 años, y hoy se le considera una artista ciertamente singular, y un héroe artístico netamente americano. En la misma línea de Wood puede citarse a un pintor como **Andrew Wyeth (1917-2009)**, famoso por su pintura *Christina's World* (1948), que parece sintetizar de alguna forma las distintas líneas figurativas norteamericanas.



Gótico americano (1930) y *Midnight Ride of Paul Revere* (1931)

En paralelo, en **1913** Arthur B. Davies (1862-1928), un apasionado del modernismo europeo, organiza una exposición contra el academicismo norteamericano, con unas mil quinientas obras de las que un tercio eran europeas, reunidas en la Armería del 69º Regimiento de Infantería de Nueva York, por lo que el evento se conocería como **Armory Show**. Fueron lógicamente las obras europeas (sobre todo las obras de Matisse o Duchamp, cuyo *Desnudo bajando una escalera* causó sensación) las que provocaron el escándalo. Para los artistas americanos el contraste entre las obras de los

artistas realistas autóctonos y las de los vanguardistas europeos resultó demoledor. El Armory Show de 1913 despierta así en Estados Unidos la curiosidad y la fascinación por las vanguardias europeas, especialmente el fauvismo y el cubismo, y abre el camino en el país a artistas norteamericanos que las habían conocido en Europa, como Max Weber (1864-1920), Joseph Stella (1877-1946), John Marin (1870-1953), Patrick Henry Bruce (1881-1936), Alfred Maurer (1868-1932), Arthur B. Carles (1882-1952), Marsden Hartley (1877-1943) o **Arthur G. Dove (1880-1946)**, pionero este último de la abstracción norteamericana (las seis *Abstractions* de 1910). En la vanguardia abstracta debe recordarse también el **sincromismo** de **Morgan Russell (1886-1953)** y **Stanton MacDonald-Wright (1890-1973)**, este último alumno en Nueva York de Robert Henri, movimiento que se desarrolla en Estados Unidos entre 1912 y 1918 aproximadamente, en paralelo y con fuertes parecidos al *orfismo* de los Delaunay. El nombre significa simplemente «con color», tomado de uno de los cuadros de Russell, y viene de un manifiesto publicado con ocasión de sus exposiciones de Múnich y París de 1913. Muchos de los artistas inclinados al modernismo en Estados Unidos, además de viajar a Europa como los citados, estaban ya en contacto con las vanguardias europeas antes del Armory Show a través de la **Galería 291** de **Alfred Stieglitz (1908-1917)**. Para Stieglitz la fotografía suponía el fin del realismo pictórico, por lo que la única salida de la pintura era evitarlo. Después de la 291 Stieglitz tuvo otras galerías, como The Intimate Gallery (1925-29) y An America Place (1929-34). Poco después del Armory Show, en 1915, Duchamp y Picabia implantan la corriente dadaísta en Estados Unidos, que desarrollará allí Man Ray. Surge entonces bajo todas las influencias citadas -el Armory Show, la Galería 291, el dadaísmo de Picabia y Duchamp, los norteamericanos que visitaban Europa- **el primer movimiento artístico moderno realmente autóctono**, el **precisionismo**, **cubo-realismo** o **realismo cubista**, que se desarrolla entre la Primera Guerra Mundial y principios de los 30. Entre los artistas (pintores, arquitectos, fotógrafos) hay que citar a **Charles Sheeler (1883-1965)**, **Charles Demuth (1883-1935)**, **Morton Schamberg (1881-1918)**, **Preston Dickinson (1889-1930)** y **Ralson Crawford (1906-1978)**, este último también excelente fotógrafo, que hacen una pintura que presta gran atención a los objetos cotidianos, vulgares y modestos, lo que llamó la atención de Duchamp y puede considerarse un precedente del Pop Art y del fotorrealismo. Mientras que el cubismo analítico de Picasso y Braque descomponía los objetos, el cubo-realismo desarrolla una presentación axonométrica que recuerda a los diseños arquitectónicos e industriales, como puede verse en las máquinas que pinta Morton **Schamberg**, que bebe directamente de la fuente dadá (*Machine*, 1916). Sheeler y Demuth fusionan la fotografía de Alfred Stieglitz con el *purismo* de Le Corbusier y Ozenfant, que hacían una suerte de cubismo esencializado, o con el propio cubismo sintético. **Sheeler** es quizás la figura más importante del movimiento, fotógrafo profesional (para Vanity Fair y Vogue) con formación académica en arte y que viaja a Europa, participando a su vuelta en el Armory Show de 1913 con seis obras. En 1919 se establece en Nueva York y a partir de 1920 se centra en pintar y fotografiar paisajes urbanos e industriales y detalles arquitectónicos

(*Upper Deck*, 1929; *American Landscape*, 1930; *Canyons*, 1951), con algunos interiores rústicos que reflejan su gusto por la decoración en el estilo de los Shakers, artesanos religiosos (*Bucks County Barn*, 1932; *American Interior*, 1934; *Kitchen, Williamsburg*, 1937). Su estilo evoluciona hacia una superposición de imágenes simplificadas, tomando como referencia no el cubismo y su descomposición bidimensional sino la propia fotografía, buscando con ello dotar de ritmo a los motivos mediante una superposición desplazada de imágenes semitransparentes y la repetición (*Stacks in Celebration*, 1954; *Aerial Gyration*, 1953). **Demuth** también tuvo una formación académica que completó además en París (1912-24) en la Académie Julian. Como Sheeler, su punto de partida fue el cubismo, y también como él, lo aplicó a motivos típicamente norteamericanos. Tomó también ideas del futurismo (las líneas de fuerza) y el movimiento dadá (*He visto el numero 5 dorado*, 1928). Se integró en el grupo de artistas vanguardistas de Stieglitz, en Nueva York, aunque vivió casi toda su vida en Lancaster, Pennsylvania, recluido debido a una enfermedad crónica, donde se dedica a pintar máquinas, cisternas, silos y fábricas. Sus motivos arquitectónicos aparecen representados frontal y bidimensionalmente, sin profundidad, como en un collage (*Rue du Singe Qui Pêche*, 1921; *Welcome to Our City*, 1921; *My Egypt*, 1927; *Buildings Abstraction, Lancaster*, 1931; *And the Home of the Brave*, 1931), planteamiento que aplicaría también a otros motivos. **Crawford** pinta paisajes urbanos con formas geométricas puras (*Buffalo Grain Elevators*, 1937; *Whitestone Bridge*, 1939-40), y desde mediados de los años 40 se orientaría hacia la abstracción (*Aircraft Plant*, 1945; *Nacelles Under Construction*, 1946; *St. Ann Street*, 1954). Los cubo-realistas trabajan en paralelo a otro artista influido por la fotografía como **Edward Hopper**, si bien este es un continuador de la Ashcan School y de los realistas de temática social norteamericanos y no un modernista, pero coinciden además con la época americana de **Lyonel Feininger**, que sí lo era, y que tras su vuelta a Estados Unidos en 1936 pintaba paisajes urbanos también.



American Landscape (1930) y *Buildings Abstraction, Lancaster* (1931)

En el período de entreguerras, Estados Unidos empieza a atraer a artistas europeos, y la corriente migratoria se invierte, con la llegada de muchos surrealistas. Sólo **Stuart Davis (1892-1964)** se mantendrá a contracorriente

con una pintura de vocación marcadamente abstracta que no se situará en primer plano hasta después de la Segunda Guerra Mundial, si bien el objetivismo de Davis tuvo que esperar aún más para ponerse de moda, una vez eclosiona el Pop Art. Cuando los soldados alemanes entran en Francia los **surrealistas** escaparon despavoridos: Miró a España, pero Max Ernst, André Bretón, André Masson, Yves Tanguy y Salvador Dalí se marcharon a **Estados Unidos**, y más concretamente a **Nueva York**. París como capital del arte occidental acaba aquí. En cambio, esos restos del surrealismo echaron raíces al otro lado del océano, y su subjetivismo se transformó en una nueva corriente hegemónica tras la guerra, lo que resulta quizás más evidente en la obra del surrealista **Roberto Matta**. Antes de esta diáspora, se conocía ya la obra de los **surrealistas** en Estados Unidos, gracias a la exposición *Arte fantástico, Dadá, surrealismo*, organizada por **Alfred Barr (1902-1981)** en el MoMA entre 1936 y 1937. Además, en Queens, Nueva York, vivía un artista surrealista autóctono, **Joseph Cornell (1903-1972)**, que desde los años 30 hacía *collages* pero que después inventó las famosas *cajas de Cornell*, que «lograron fusionar, de una manera muy ingeniosa, el poder ilusionista de la pintura surrealista con la concreción de la aparición del objeto surrealista». Estas cajas eran un museo en miniatura de recuerdos, dispuestos de forma sofisticada y, como el despacho de Ramón Gómez de la Serna, un *teatro de la memoria* repleto de objetos elegantes. La más complicada de todas fue *L'Egypte de Mlle. Cléo de Mérode* (1940). Cléo de Mérode fue una cortesana francesa de la última década del XIX y Cornell había leído que el gobernador turco de Egipto le había prometido un fabuloso regalo si iba a visitarle. Cornell quiso construir ese regalo. La caja contiene muchos frasquitos cuyo contenido (arena, trigo, rizos de papel rotulados Serpientes del Nilo, perlas, la Esfinge, etc.) alude a alguna característica de Cléo o de Egipto. La coherencia del conjunto, por la relación de los elementos con el tema, alejan estas pequeñas obras de arte del surrealismo, acercándolas en realidad al simbolismo.

Robert Hughes apunta que «las cuestiones planteadas por el **surrealismo** fueron de una importancia crucial para varios artistas jóvenes de Nueva York, quienes más tarde serían conocidos más o menos como **expresionistas abstractos**: Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, Clyfford Still, Robert Motherwell y William Baziotes. Quizá se haya exagerado la trascendencia que la llegada de los "maestros" contemporáneos europeos tuvo para ellos, pero sí hubo una consecuencia especialmente importante: ahora esos pintores norteamericanos podían ver a los exiliados europeos (entre los cuales también había grandes artistas que no eran surrealistas, por ejemplo, **Léger**) no como semidioses lejanos o padres intelectuales situados al otro lado del Atlántico, sino como presencias cotidianas en la escena. Esto acortó la distancia y, por lo tanto, acabó con el carácter provinciano de la relación entre Nueva York y París. Contribuyó a abolir el debilitador sentimiento de inferioridad, esa "vergüenza cultural" que acompañaba al modernismo colonial». En París, tras la liberación de **1945**, «se hizo patente que el surrealismo era un tema muerto en París, ni siquiera era una presencia. La razón era muy simple: los surrealistas se habían

fugado, y la vanguardia francesa de postguerra (o lo que pasaba por tal en el reino de las artes visuales) estaba dominada en gran medida por aquellos que se habían quedado y aguantado hasta el final los años de la ocupación. Ahora era imposible que André Bretón afirmara tener la autoridad moral de Jean-Paul Sartre o de Albert Camus» (Hughes). Para cuando Breton muere en 1966 hacía años que del surrealismo ya no quedaba nada, pero aun después de muerto siguió teniendo una enorme influencia, como almacén de recursos al que muchos artistas acudían en busca de material o ideas: los objetos agigantados de Claes Oldenburg, los vaciados en yeso de partes del cuerpo humano de Jasper Johns, los *happenings*, el disparo a un avión de Chris Burden en Los Ángeles (poniendo en práctica una ocurrencia de Breton), las obras de Christo basadas en envolver edificios o islas (imitando *El enigma de Isidore Ducasse* de Man Ray, una máquina de coser envuelta en una manta), etc. «Toda clase de documentación insignificante, la lista de la lavandería psíquica y el gesto autístico, han sido representados, grabados, colgados, archivados y fotografiados. Cualquier clase de comportamiento extraño, desde estar al acecho debajo de una rampa en una galería y masturbarse con fantasías sobre las personas que pasan por arriba (Vito Acconci) hasta autodecorarse el cuerpo con las quemaduras del sol (Dennis Oppenheim) ha entrado en el arte montado en el carro del *acte gratuit* surrealista. Difícilmente serían imaginables como arte sin su ancestro surrealista» (Hughes). En suma, en los años 60, con la liberación del inconsciente promovida por **Wilhelm Reich (1897-1957)** y facilitada por las drogas en lo que fue una «epidemia dionisiaca entre los hijos de la burguesía», se materializó la fantasía surrealista, quedando por fin respondida (negativamente) la pregunta «¿Acaso el "yo" es automáticamente interesante para el arte? ¿O sólo puede reclamar nuestra atención en la medida en que produce estructuras ordenadas y lúcidas, llenas de un significado articulado?». Lo que ha quedado del surrealismo es «un testamento de obras de arte, un perfume de rebelión, pero no ha cambiado el mundo. Claro está, los surrealistas fueron el último grupo de artistas y poetas lo bastante ingenuos para creer que el arte podría cambiar todas las estructuras de la sociedad» (Hughes).

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com