

Lourdes Cirlot

LAS CLAVES DE LAS  
VANGUARDIAS ARTÍSTICAS  
EN EL SIGLO XX

CÓMO IDENTIFICARLAS



04  
5

Dirección editorial: **Juan Capdevila**  
Asesor: **Juan-Ramón Triadó**  
Diseño gráfico: **Roger Hebrard**

Primera edición: marzo 1988  
Derechos exclusivos para todo el mundo:  
© Editorial Ariel, S. A.  
ISBN: 84-344-0426-5  
Depósito legal: B. 5.359-88  
Impreso en España por:  
Sorpama, S. A.  
Barcelona  
Editorial Ariel, S. A.  
Córcega, 270 - 08008 Barcelona

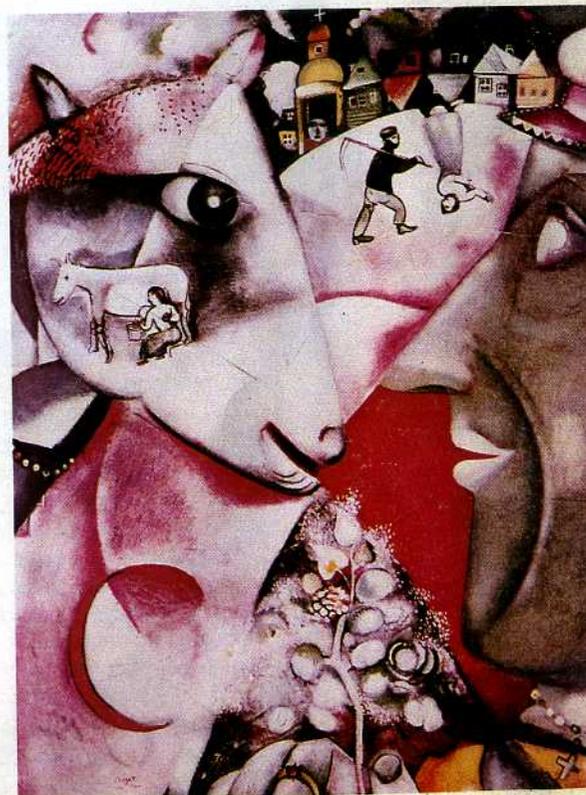
Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

## INTRODUCCIÓN

### Valoración global

**MARC CHAGALL: *Yo y mi aldea*. 1911. Nueva York. Museo de Arte Moderno.** Se trata de una de las primeras realizaciones de Chagall, una vez instalado en París. En ella se percibe una cierta **nostalgia** de los pequeños pueblos rusos, así como un marcado interés por evocar la vida rural que tan familiar le era en su país de origen. La atmósfera en la que sitúa a los personajes —seres humanos y animales— conecta fácilmente con la de las obras del Expresionismo alemán de Munich.

**A**nte la gran diversidad de corrientes y tendencias que aparecen a lo largo del siglo XX, resulta del todo imposible enfrentarse a ellas globalmente y de manera análoga a como se han planteado los estudios dedicados a otras épocas. Por lo general, el método al que se acogen la mayor parte de historiadores del arte, para efectuar el estudio de las manifestaciones artísticas del presente siglo, es respetando la clasificación de los denominados «ismos». Por dicho motivo, en este libro no se seguirán los habitua-



les apartados de arquitectura, pintura y escultura, sino que se estudiarán los distintos movimientos y en ellos se incluirán los artistas y las obras que corresponden a los diferentes ámbitos mencionados.

Cabe plantear, ante todo, la existencia de dos bloques de corrientes bien diferenciados: las primeras vanguardias históricas y las tendencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Se trata de dos períodos netamente distintos, cuyas problemáticas se hallan relacionadas —sobre todo en lo que concierne a una cierta dependencia de las segundas vanguardias con respecto a las primeras—, pero que, como se verá, ofrecen resultados muy distintos. Quizás una de las características más relevantes del arte del presente siglo, con respecto al de etapas anteriores, sea el **fenómeno de ruptura**. Siempre se ha insistido en apuntar que el arte de principios del siglo XX supone una ruptura con respecto a todo lo anterior. Sin embargo, cada vez se está más de acuerdo en admitir que ya poco después de iniciada la segunda mitad del siglo pasado se produce un cambio profundo en la conciencia artística que se puede considerar como un auténtico germen de la ruptura. Así, por ejemplo, se da como fecha de arranque de la pintura contemporánea el año 1863, en el que Manet pintara su famosa obra *Almuerzo sobre la hierba*. Es precisamente la **osadía** presente en dicha pintura la que permite plantear no sólo su iconografía, sino sus aspectos formales como un precedente de obras posteriores.

Por otra parte, es interesante subrayar el hecho de que la mayoría de artistas de las primeras vanguardias tuvieron una etapa de formación claramente influida por el impresionismo, para, algo más tarde, experimentar una atracción profunda por las manifestaciones postimpresionistas. Así, desde la óptica de la pintura de comienzos de siglo, no debe olvidarse que, tanto Cézanne como Van Gogh, influyeron sobre los artistas que trabajaban en el seno de los distintos «ismos». La técnica de *passages* cezanniana y la de gruesos empastes y factura curva de Van Gogh se convirtieron en punto de partida para las más osadas soluciones. Por otro lado, los colores intensos empleados por el famoso pintor holandés, al igual que las exaltadas gamas de Gauguin, dieron pie a que **numerosos artistas de las primeras vanguardias llevasen a sus máximas consecuencias los estudios en torno al color**.

Una de las metas esenciales de todos los artistas de principios de siglo fue **incorporar lo experimental** —tan característico de los ámbitos científicos— **al mundo del arte**. De manera continua tanto pintores como escultores **rechazaron de pleno la imitación** y se refugiaron, cada vez más, en la audacia que comportaba experimentar con



**MARCEL DUCHAMP:**  
*Desnudo descendiendo por una escalera n.º 2. 1912.*

Filadelfia. Museo de Arte.

Se advierte en esta pintura, el contacto de Duchamp con el **Cubismo**, así como con el **Futurismo**. El empleo del **sumultaneísmo** es uno de los sistemas al que más recurrieron los futuristas para lograr la tan ansiada sensación de dinamismo. Duchamp incluye, en determinadas zonas de su personaje bajando por la escalera, unos punteados en blanco para configurar unas pequeñas circunferencias, destinadas a producir la sensación de **movimiento giratorio**.

materiales, técnicas y configuraciones nuevas. Tan sólo hay que recordar una de las vanguardias más importantes del siglo, como es el **Cubismo**, para comprender el alcance que llegó a poseer ese carácter experimental. El **collage**, técnica utilizada, en un primer momento, por los cubistas fue, sin duda alguna, una aportación decisiva, no sólo para las primeras vanguardias, sino también para las manifestaciones posteriores. Baste recordar la escultura británica actual para entender el alcance de la mencionada técnica.

Los grandes avances científicos y su repercusión en el progreso industrial pronto dejaron honda huella en el arte contemporáneo. Sin embargo, no sería justo limitar el campo de influencias que determinaron unas nuevas concepciones artísticas a ese tipo de avances. Deben tenerse

también en cuenta las aportaciones de pensadores y filósofos que, aun sin proponérselo, contribuyeron, en gran manera, a moldear un nuevo modo de sentir la manifestación plástica. No debe olvidarse tampoco la trascendencia del pensamiento de Nietzsche sobre el arte expresionista alemán, por ejemplo, ni la importancia de Bergson en relación a corrientes como el **Fauvismo**, el **Cubismo** o el **Futurismo**.

**UMBERTO BOCCIONI:**  
*Formas únicas de la  
continuidad en el espacio.*  
1913. Milán. Galería de Arte  
Moderno.

La forma de una figura humana en posición de marcha sirve a Boccioni para realizar en **bronce** esta obra, en la que el *dinamismo* adquiere un significado especial. El hecho de emplear tanto la línea quebrada como la curva, coadyuva enormemente a potenciar la sensación de movimiento que emana de la pieza. Para sus esculturas en bronce prefirió el artista las superficies lisas y bruñidas que tienden a establecer un contraste con la **compleja composición formal**.



Un **concepto clave**, derivado de la filosofía de comienzos de siglo, que impregna hasta lo más profundo el arte de las primeras vanguardias **es la modernidad**. Ser moderno implicaba innovación y cambio, a la par que suponía, aunque fuera de modo latente, un **rechazo a lo anterior**. De ahí la auténtica obsesión por parte de arquitectos, pintores, escultores y diseñadores de proponer siempre soluciones nuevas que reflejasen el mundo moderno. Casi

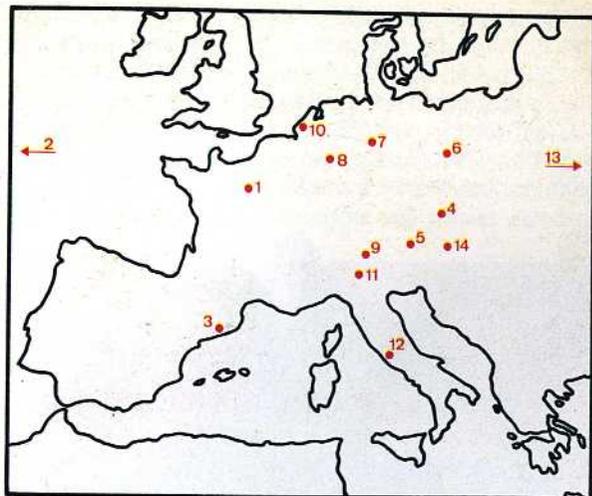


**PAUL KLEE:** *Senecio.*  
1922. Basilea. Museo de  
Arte.

El individualismo de Klee le llevó a participar de una forma un tanto alejada de los diversos movimientos con los que tuvo contacto. Su amistad con Kandinsky data de la época de su colaboración con el grupo *El jinete azul*. Sin embargo, será durante su período docente en la Bauhaus cuando adquiera un significado más profundo. La presente obra data precisamente de esa etapa. Esa **fluctuación entre figurativo y abstracto** será una de las principales características del famoso pintor suizo.

puede plantearse **la máquina como un objeto «mágico»** del que derivan numerosas realizaciones artísticas. No obstante, no debe olvidarse nunca que las primeras vanguardias se produjeron en una atmósfera muy peculiar: la circundante a la Primera Guerra Mundial. Por ese motivo, la actitud de los artistas no responde de igual manera a las diversas problemáticas que se plantean. Así como para los futuristas, por ejemplo, la máquina llegó a constituir por sí misma el símbolo de la modernidad ansiada, para los dadaístas supuso el del progreso que inexorablemente condujo al conflicto bélico, por lo cual decidieron ironizar en sus ejecuciones cualquier elemento que pudiera conectar con el mismo.

1. París
2. Nueva York
3. Barcelona
4. Dresde
5. Munich
6. Berlín
7. Hannover
8. Colonia
9. Zurich
10. Amsterdam
11. Milán
12. Roma
13. Moscú
14. Viena



### Geografía y cronología

Si la diversidad de «ismos» es uno de los factores esenciales que configuran el mundo del arte del siglo XX, existe otro fenómeno, no menos importante, como es la **constante interrelación entre corrientes diversas** que se dan de manera coetánea en distintos lugares de Europa y América.

Tras el dominio de un estilo homogéneo de finales del siglo pasado y de comienzos del presente, el **Modernismo**, surgen toda una serie de movimientos, a partir del año 1905, conocidos como **Primeras vanguardias**.

Mientras en Francia, en París, nace el **Fauvismo** en 1905, en Alemania, en la misma fecha, aparece en Dresde el grupo **Die Brücke**, primera manifestación del complejo **Expresionismo alemán**.

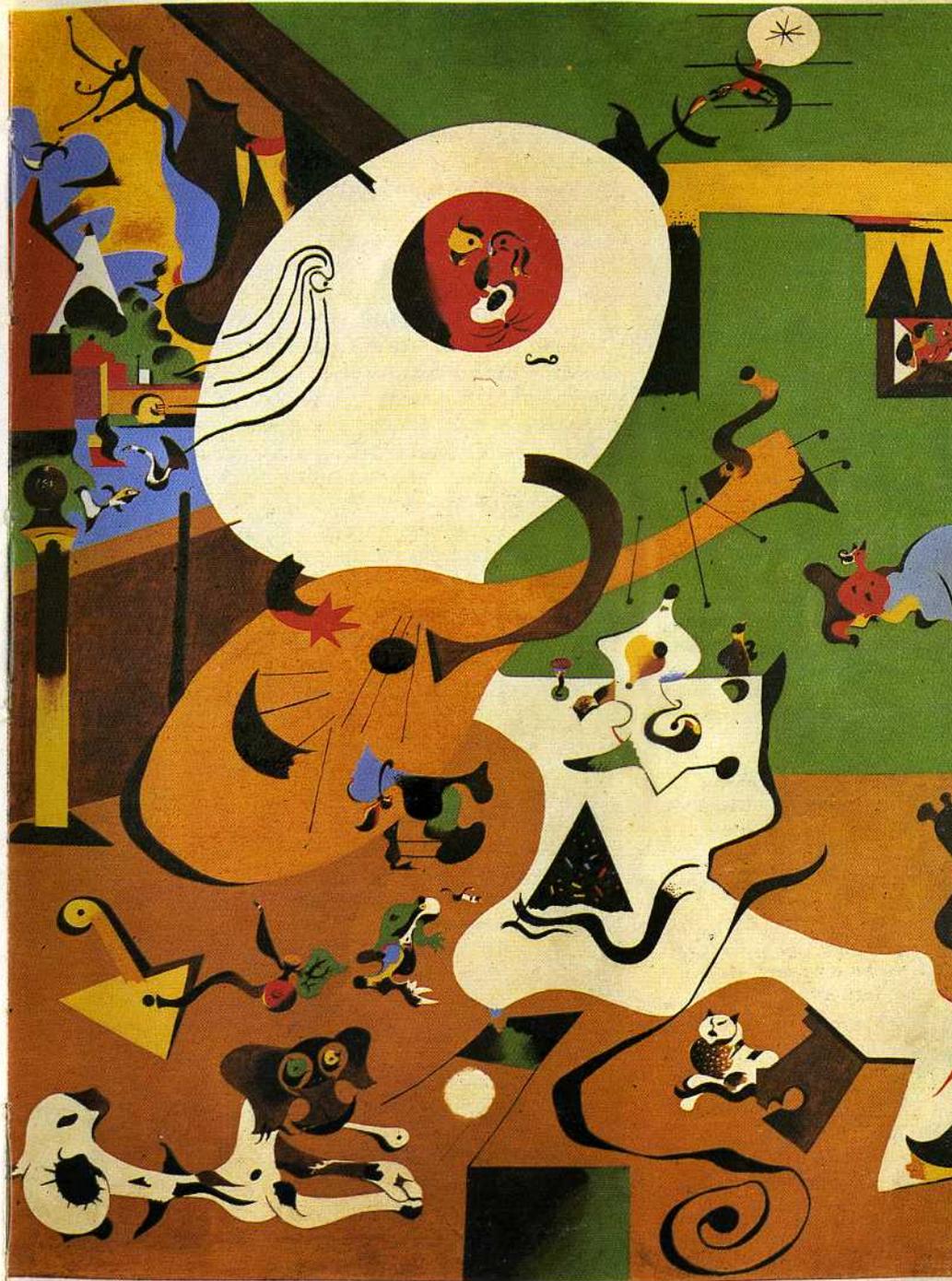
Es también en la Escuela de París donde se sitúa el nacimiento del **Cubismo**, hacia 1907. Esta tendencia no tardará demasiado en ganar adeptos en otros lugares de Europa, cuyas obras, sin embargo diferirán bastante de la ortodoxia inicial del cubismo de Picasso o Braque.

Uno de los movimientos que conectan con los planteamientos formales —que no ideológicos— del anterior es el **Futurismo** italiano que hace su aparición en 1909. La fusión de ciertos elementos propios de la última corriente mencionada con otros de carácter cubistizante dio lugar en Rusia a una modalidad artística, conocida con el nombre de **Rayonismo**, que puede considerarse como la apertura a la vanguardia en el mundo ruso.

En 1911, cuando el **Expresionismo de Dresde** ha producido todo lo que los artistas pudieron aportar de inno-

#### JOAN MIRÓ: *Interior holandés*. 1928. Nueva York. Museo de Arte Moderno.

A finales de la década de los años veinte, completamente configurado el lenguaje mironiano, ofrece su plenitud en obras como ésta. Muchos son los **elementos signícos** que introduce Miró en sus pinturas, tratados en su característico estilo. Figuras humanas, animales, vegetales, astros o construcciones se relacionan entre sí para conseguir pinturas, en las que lo surreal aflora a través de un cierto **automatismo**. La viveza del color otorga, a las obras del famoso artista catalán, ese sentimiento de alegría inigualable.



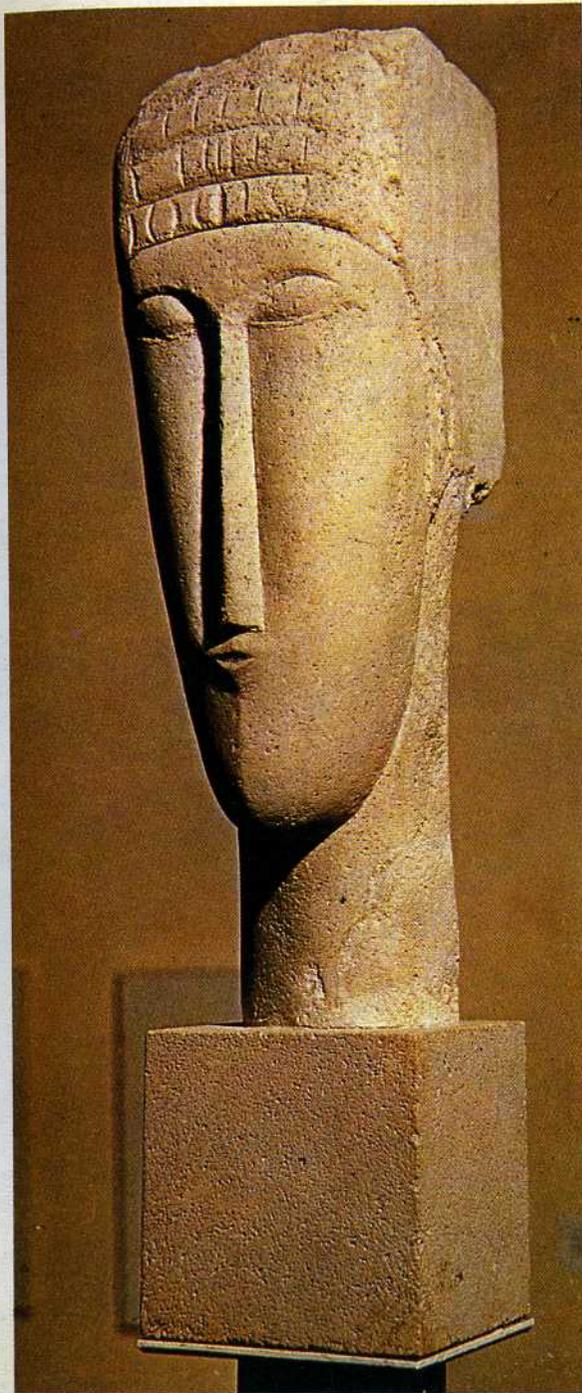
vador, se da otra modalidad expresionista en el sur de Alemania, en Munich. En esta ocasión es el grupo, dirigido por Kandinsky, el llamado **Der blaue Reiter**, el que efectuará importantes realizaciones, no sólo plásticas, sino también de orden teórico.

Con el advenimiento de la Gran Guerra, se produce un cierto vacío en el terreno artístico. Sin embargo, en Rusia nace en 1914 el **Suprematismo**. Esta corriente abría el campo de las posibilidades de la **Abstracción** que había sido iniciada cuatro años antes por Kandinsky. Las soluciones suprematistas son más próximas, por su marcado carácter geométrico, a la concepción **neoplasticista** del grupo holandés **De Stijl** que comenzó su actuación el año 1917. (Un año antes, en 1916, había surgido en Zurich la corriente **Dadá** para extenderse a distintos focos alemanes como Berlín, Hannover y Colonia durante 1918. También tuvo adeptos entre determinados grupos de artistas y literatos en París y Nueva York, de modo que puede decirse que el Dadaísmo, como más tarde el **Surrealismo**, fueron movimientos de una gran difusión. La fecha oficial del comienzo de la corriente surrealista es 1924, año en que se publica el **Primer Manifiesto**, escrito por el ideólogo del grupo André Breton. A partir de ese año el Surrealismo tendrá muchos seguidores, algunos de los cuales, durante la Segunda Guerra Mundial, irán a residir a EE UU, influyendo decisivamente con su obra en los artistas norteamericanos. Por otra parte, en América Latina también tuvo gran repercusión el movimiento surreal.

Es interesante advertir que, paralelamente al auge de estas corrientes como son el Dadaísmo y el Surrealismo, en las que triunfa lo irracional —bajo la influencia del auge creciente del psicoanálisis freudiano—, aparecen otras tendencias que se caracterizan por un predominio de lo racional.

En Alemania la **Escuela de la Bauhaus**, fundada en 1919, configura un lenguaje basado en el racionalismo que afecta a todo tipo de manifestación artística. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el punto de arranque de ese racionalismo cabría situarlo en las aportaciones de los numerosos precursores, dentro del ámbito de la arquitectura, de la famosa **Escuela de Chicago**. Asimismo Adolf Loos en Viena es uno de los iniciadores del **Funcionalismo** en arquitectura, tendencia que dominará ese campo durante toda la primera mitad del siglo.

Los años veinte se caracterizan en Alemania por una marcada heterogeneidad, pues, junto a las soluciones dadá y bauhausianas, existe un nutrido grupo de artistas, agrupados bajo la denominación de **Neue Sachlichkeit** que recuperan elementos del expresionismo inicial para



**AMEDEO MODIGLIANI:**

**Cabeza. 1911-1913.**

En el período que comprende desde 1909 hasta 1914 Modigliani creó fundamentalmente obras escultóricas. Esto se debió, en parte, a la gran admiración que en él suscitó la obra de Constantin Brancusi. Modigliani trabaja el tema de la cabeza humana en la mayor parte de sus composiciones. Un **gran esquematismo** y un **canon alargado** caracterizan sus piezas. Se rastrean influencias procedentes tanto de las tallas primitivas como de ciertas pinturas del Manierismo italiano.

**PABLO PICASSO: *Retrato de Gertrude Stein*. 1906. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.**

En este retrato Picasso capta algo más que los rasgos físicos del rostro del personaje que, más tarde, habría de escribir textos tan interesantes como necesarios para los historiadores del arte del artista malagueño, sus peculiaridades psicológicas. **Sus ojos constituyen quizá la parte más expresiva y anuncian**, con su leve asimetría, **soluciones posteriores**. Por otra parte, la geometría latente del rostro apunta al gusto por el rigor, tan presente en las realizaciones cubistas.

llevarlos hasta sus máximas consecuencias. Paralelamente al desarrollo de todas estas corrientes, en Rusia tiene lugar una profunda renovación vanguardista que afecta de modo fundamental al diseño y a las artes gráficas. Se trata del **Constructivismo**.

Como puede apreciarse, el panorama artístico de las primeras décadas del siglo es harto complejo y constituye un entramado de movimientos —muchas veces conectados entre sí— en los que actúan los más diversos artistas.

## El artista y la sociedad contemporánea

**E**l auge que experimentó el coleccionismo del arte a finales del siglo pasado trajo consigo la aparición de un personaje decisivo: el **marchante**. Éste tenía la misión de establecer el contacto entre el comprador de la obra de arte y el artista, por lo que puede decirse que su labor era la de un intermediario. No obstante, no se debe menospreciar el trabajo del marchante, puesto que, aparte de encontrar nuevos talentos entre los artistas, había de conocer en profundidad toda una serie de cuestiones relacionadas con las obras de arte. En definitiva, debía diferenciar la buena obra de la mediocre o de la mala, con objeto de venderla al mejor postor y a buen precio. Por otra parte, también era misión del marchante conocer a sus clientes y sus gustos para poderles ofrecer en el momento apropiado la obra que deseaban para su colección.

Ya entrado el presente siglo la figura del marchante aún adquirió más relevancia, hasta el punto de que los artistas, en su mayoría, sólo vendían si se hallaban contratados por alguno de ellos. Tan sólo hay que recordar los nombres de Vollard, Uhde o Kahnweiler, marchantes afincados en París y con relaciones en toda Europa, para comprender el alcance y significado de esa tarea.

Con el paso del tiempo, algunos marchantes abrieron en ciudades importantes sus propias **galerías**, en las que exponían la obra de los artistas con los que habían llegado a un acuerdo.

De todo esto deriva claramente la concepción de que **la obra de arte es para muchos un mero objeto de mercadería**, con un valor estipulado. En muchas ocasiones, ese valor fluctúa como pueden hacerlo los valores en la bolsa. Existen artistas en alza y otros que, por motivos no siempre demasiado claros, caen en el olvido y su obra pierde valor monetario.

En la actualidad, se establecen contratos de muy diversas modalidades entre los galeristas y los artistas y el sistema de compraventa de la obra de arte puede afirmarse que ha triunfado plenamente.





**MAURICE VLAMINCK:**  
*Orillas del Sena en Carrières-sur-Seine*. 1906. París. Colección particular. La influencia de Van Gogh sobre Vlaminck resulta evidente, sobre todo a través de la pincelada curva que el pintor *fauve* emplea para resolver sus pinturas. Los

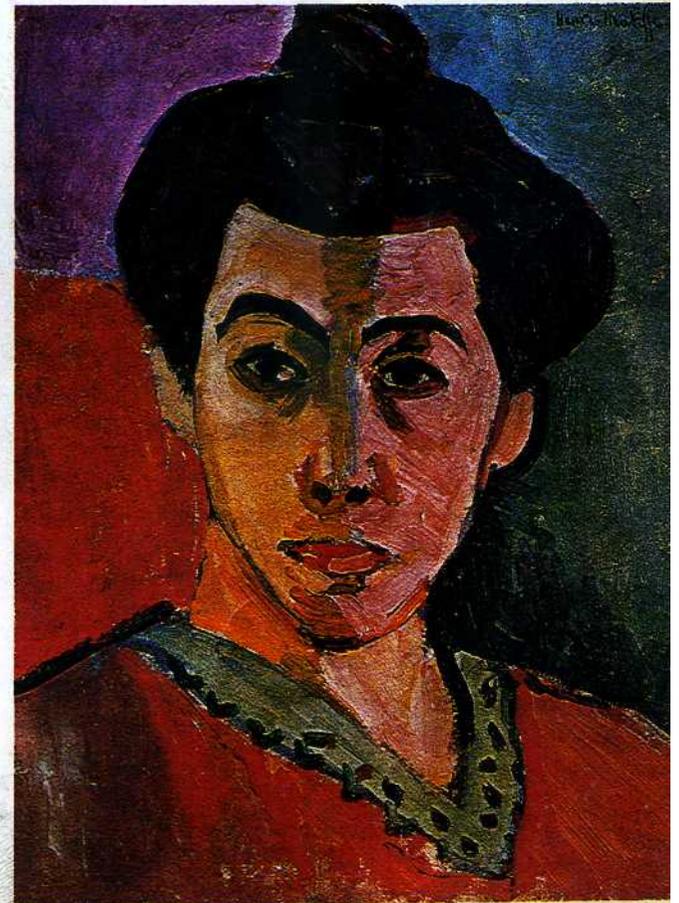
paisajes *fauvistas* y, en especial, los de Maurice Vlaminck contienen unas **formas arborescentes** muy peculiares. Éstas están constituidas por **trazos discontinuos** que generan unos troncos y unas ramas de árboles sumamente característicos.

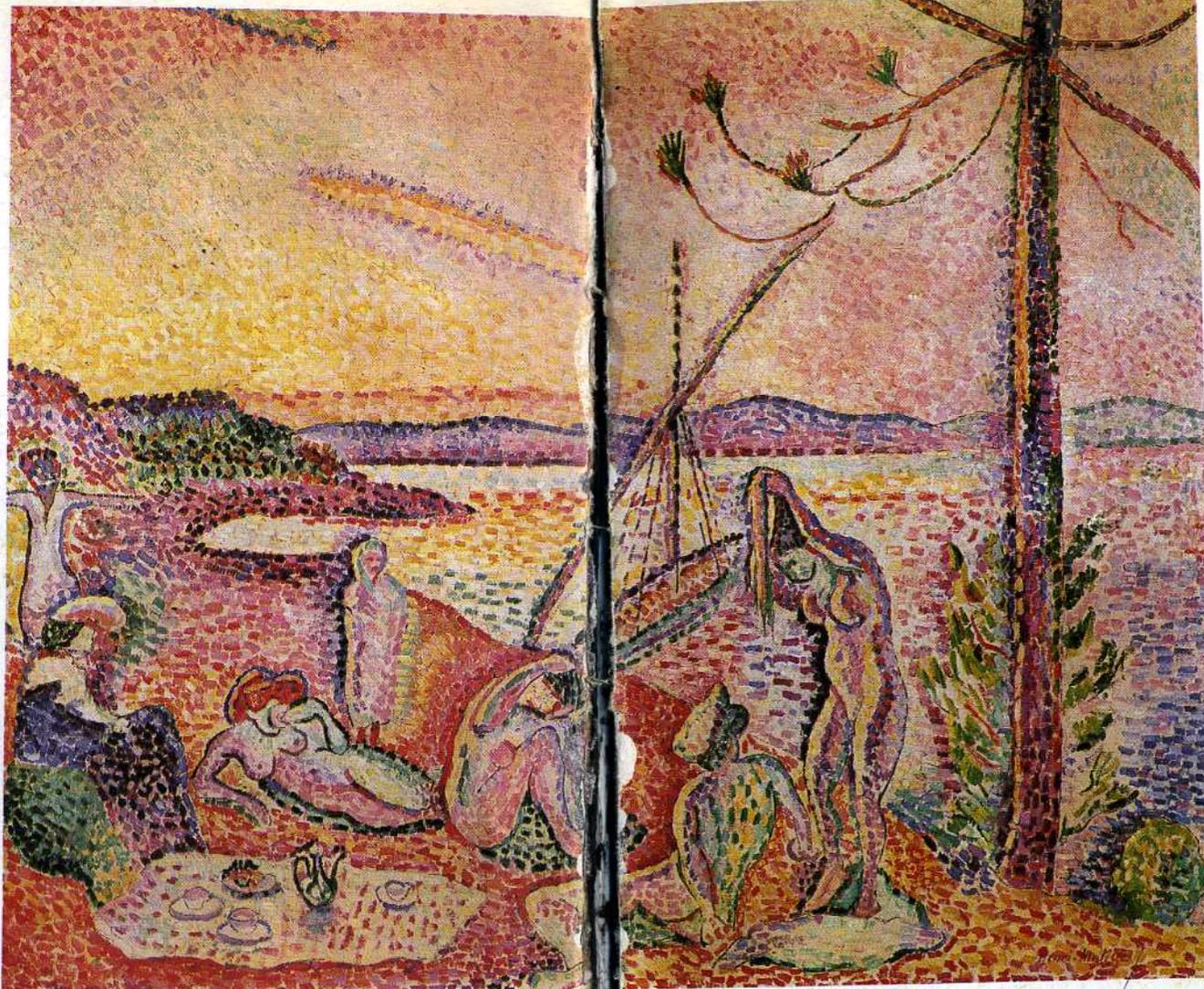
## LOS ISMOS

### El Fauvismo

**HENRI MATISSE:** *Madame Matisse (Retrato de la raya verde)*. 1905. Copenhague. Museo Real de Bellas Artes. La esposa del artista aparece captada de medio busto para arriba y centrada en la composición. El aspecto más interesante a considerar es que, a pesar de tratarse de un retrato, Matisse *no imita* la realidad, sino que la transforma, supeditándola a su propia vivencia del rostro de su mujer. **El color es, desde luego, el factor primordial en la obra.** Haber llegado incluso a sustituir la nariz del personaje por una **raya verde**, color complementario del rojo que domina en el resto de la pintura, es en sí una gran osadía.

El concepto **fauvismo** lo acuñó el crítico Louis Vauxcelles al contemplar en el Salón de Otoño, en París el año 1905, una serie de pinturas, cromáticamente exaltadas, junto a una pequeña pieza escultórica de corte clásico. Era tal el contraste que se establecía entre esos dos tipos de manifestaciones que el crítico no pudo por





**HENRI MATISSE: *Luxe, calme y voluptuosidad.* 1904-1905. París. Colección particular.**

Ésta es la primera versión de una serie de obras dedicadas al tema del *Luxe, calma y voluptuosidad*, extraído de un poema de Baudelaire, titulado de esa misma manera. A pesar de que Matisse recurre en esta pintura al empleo de la técnica divisionista, el rigor geométrico mediante el cual distribuye los colores por zonas **constituye un prelude de la concepción fauve de la obra pictórica.** Por otra parte, se aprecia una tendencia a otorgar un valor fundamental a la gama cromática sobre cualquier otro factor formal. El uso de colores complementarios implica unos contrastes típicos del *Fauvismo*.

menos que exclamation: «Donatello entre las fieras (*fauves* en francés)». A partir de ese momento el grupo de artistas que trabajaba en torno a Henri Matisse —considerado como el principal representante de esta corriente— se llamaron *fauvistas*.

A pesar de que en no pocas ocasiones se habla del *Fauvismo* como de la **primera corriente de vanguardia que rompe con la tradición**, debe advertirse que **se trata fundamentalmente de un movimiento de síntesis**. En él se pueden rastrear, sin demasiadas dificultades, elementos

pertenecientes a movimientos del siglo pasado, como el Impresionismo, el Postimpresionismo y el Simbolismo.

Para comprender de qué manera pudieron influir los representantes de esas corrientes en Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck, Raoul Dufy o Kees Van Dongen —los principales *fauves*—, debe tenerse en cuenta que el período de formación de todos ellos coincidió precisamente con el reconocimiento de aquéllos por parte de la sociedad parisina. Por otro lado, resultó decisivo que Matisse, el artista de más edad entre los componentes del grupo,

**ANDRÉ DERAIN: *El puente de Westminster*. 1905. París. Museo del Louvre.**

Influido sin duda por la serie de pinturas efectuadas en Londres por Claude Monet, Derain dedicó también a determinadas zonas importantes de la capital inglesa varias de sus composiciones de 1905. En ellas resulta evidente el contraste entre las formas arquitectónicas, resueltas monocromáticamente, y las zonas dedicadas al puente, río y árboles, donde **triunfan los contrastes de color**. Las formas arborescentes presentan la tipología típica *fauve*.



pias experiencias pictóricas. De la oposición de Moreau a la copia surge uno de los conceptos principales que aportó el *Fauvismo*: la **no imitación**. En cualquier pintura *fauve* se aprecia una clara huida del proceso imitativo que implica plasmar la realidad tal cual es. En ese sentido el movimiento *fauve* se opone al Impresionismo y al Postimpresionismo, pero, en cambio, desde un punto de vista técnico, existe una filiación evidente con respecto a las obras efectuadas en el seno de esas corrientes decimonónicas.

En algunas obras del **momento inicial** del *Fauvismo* se advierte el **empleo de la técnica divisionista**, así como el **uso de gruesos empastes**. Poco a poco, sin embargo, tanto Matisse como Derain abandonarán el divisionismo y se decantarán por el empleo de las pinceladas sueltas y vigorosas. Esta técnica, junto a una **nueva concepción del color**, es quizás uno de los aspectos formales más característicos del *Fauvismo*.

En realidad, el logro más importante que aportaron los artistas de esa tendencia fue la manifiesta **autonomía del color con respecto a la forma**. El color se convierte en auténtico protagonista de las pinturas, sin hallarse supeditado jamás a lo que éstas representan. Es interesante se-

hubiera estudiado en la Escuela de Bellas Artes de París junto al artista simbolista Gustave Moreau. Éste propugnaba un método docente muy distinto al que entonces imperaba en la mayor parte de las academias. Su enseñanza esencial se basaba en incitar a sus alumnos a que no efectuaran copias de los artistas que estudiaban en el Museo del Louvre, sino que **simplemente debían retener aquello que constituía lo esencial del lenguaje de los maestros del pasado**, para, más tarde, volcarlo en sus pro-

ñar que, pese a lo avanzado de la concepción cromática *fauvista*, los temas desarrollados por Matisse y su grupo no se diferenciaron en absoluto de las manifestaciones de finales del siglo pasado. Así, los paisajes rurales y algunas vistas de ciudades fueron las temáticas más tratadas, junto a los retratos y a los interiores con naturalezas muertas.

Otra de las características del arte *fauve*, muy conectada con las nuevas soluciones cromáticas que implicaban una preferencia por el uso de **colores primarios y complementarios**, es el interés por la luz. No en vano Matisse y Derain experimentaron conjuntamente, durante el verano de 1905 en Collioure; los cambios cromáticos que se producían debido a la fuerte luz del sol que allí había. Las propias zonas de sombra daban lugar a los más atractivos contrastes de color, sin llegar a percibirse jamás manchas oscuras o negras, cargadas de tristeza.

En el *Fauvismo* resulta evidente el sentido vitalista y dinámico concedido al color, a la par que, la técnica de pinceladas sueltas y de manchas, se supedita al triunfo de la exaltación del mismo.

## El Expresionismo alemán

**E**l movimiento expresionista se desarrolló principalmente en Alemania, y posee claros antecedentes en el **Romanticismo**. Su **carácter revolucionario** —sobre todo en la última fase del movimiento— lo diferencia de otras corrientes mucho menos comprometidas. El Ex-

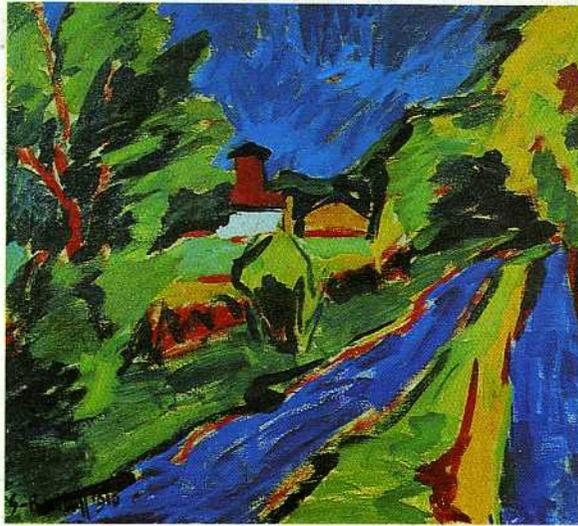


presionismo no fue una corriente meramente artística o literaria e incluso musical, sino **una manera de sentir el mundo**. La estética configurada por los expresionistas res-

**ERICK HECKEL: *Caballos blancos*. 1912. Hannover. Museo Sprengel.**

Esta es una de las múltiples realizaciones de Heckel en el ámbito de la **xilografía**. La técnica del **grabado en madera** fue muy empleada, no sólo por los artistas del grupo de Dresde, sino, en general, por todos los artistas alemanes expresionistas. Es importante subrayar que la tradición germánica en el uso de dicha técnica se remonta al mundo medieval y no resulta extraño que pintores y escultores del siglo XX decidieran recuperar esa tradición, procedente de una época que les atraía profundamente.

**KARL SCHMIDT-ROTTLUFF:** *Paisaje en Dangast. 1910. Amsterdam. Museo Stedelijk.* Todos los pintores del grupo *Die Brücke* de Dresde abordaron el tema del paisaje, huyendo por completo de la tradicional manera de captar los elementos propios de tal temática. Líneas tortuosas y zigzagueantes dan lugar a composiciones en las que, el **sentimiento de la angustia** es quizás uno de los protagonistas esenciales. Si a ello se suma el empleo de unas gamas de colores exaltados y siempre en contraste, se puede afirmar que el resultado es un tanto agresivo.



ponde a esa atmósfera tan peculiar que circunda el advenimiento de la Primera Guerra Mundial. En realidad, **tras las pinturas o esculturas de los artistas expresionistas se esconde un grito.** La angustia, el terror, la miseria y la opresión van a ser temas frecuentes en los cuadros o grabados de ese grupo de artistas.

Puede afirmarse que el **Expresionismo es una corriente de oposición** que niega el positivismo y todo lo que éste pudiera comportar. La filosofía nietzscheana se toma como plataforma o punto de partida para ofrecer esa visión del mundo, tan plena de nihilismo.

Siempre se han citado como precursores del arte expresionista obras del simbolista Edvard Munch y, en ciertos casos, las realizaciones de Van Gogh.

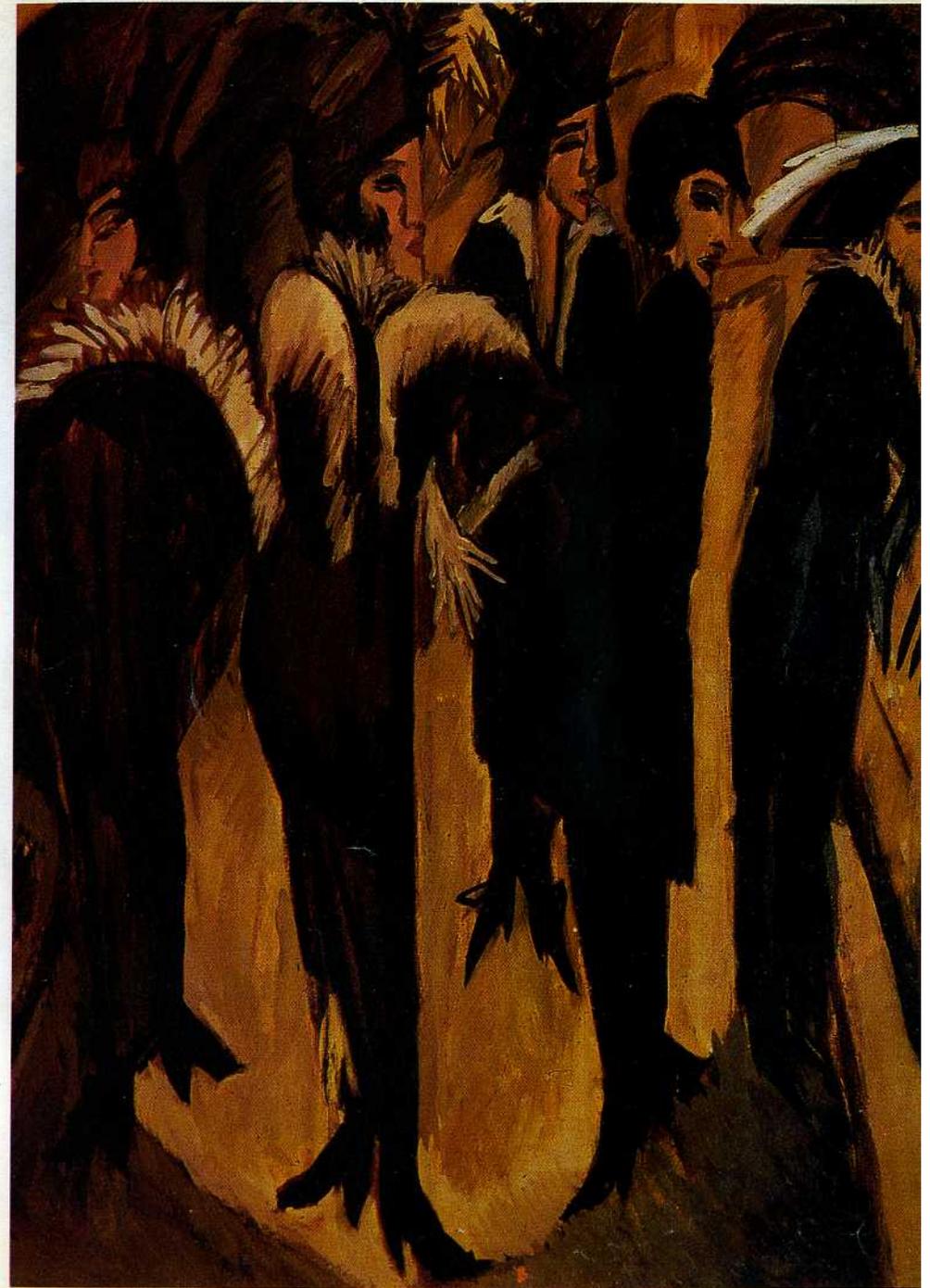
Existen tres momentos distintos dentro de la evolución del Expresionismo. En primer lugar, apareció en Dresde el grupo **Die Brücke** (*El Puente*), formado por Ernst Ludwig Kirchner, Erick Heckel, Friedrich Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff, todos ellos estudiantes de arquitectura. La fecha de la fundación del grupo data de 1905. Un año más tarde se unió al mismo el célebre Emil Nolde, pero su actuación se limitó sólo a unos meses de trabajo en común.

En **los temas abordados** por los pintores de *Die Brücke* se perciben con claridad ciertos elementos que **conectan con la estética del Jugendstil** (Modernismo alemán) **por su carácter ornamental**, así como otros provenientes de la **tradición medieval gótica.**

Todos los artistas del grupo de Dresde, siguiendo la tradición germánica, fueron grandes grabadores en madera. Es precisamente en ese tipo de realizaciones donde se ad-

**ERNST LUDWIG KIRCHNER:** *Cinco mujeres en la calle. 1913. Museo Wallraf-Richartz.*

La serie dedicada por Kirchner al tema de la *calle* es una de las más interesantes de este artista del expresionismo de *Die Brücke*. En ella aparecen **personajes, irónicamente captados**, vestidos con sus mejores galas. La **crítica a una burguesía despreocupada** y no consciente de los problemas que inevitablemente conducirían al desastre de la guerra se patentiza a través de rostros, vestimentas y actitudes.



**WASSILI KANDINSKY. Calle de Murnau. 1909. Colección particular.**

Esta obra corresponde al momento en que Kandinsky se hizo cargo de la dirección de la N.K.V. (*Neue Künstlervereinigung*) o *Nueva Asociación de Artistas*. En ella el artista plasma, evadiéndose de la imitación, una calle de la población de Murnau. Es interesante observar cómo triunfan, en ciertas zonas del cuadro, las manchas de color. Asimismo, los **contrastes cromáticos**, sobre todo los amarillos y azules, confieren al conjunto un vigor extraordinario.



**FRANZ MARC: Caballo azul, I. 1911. Munich. Städtische Galerie.**

A lo largo de su corta trayectoria artística Franz Marc prefirió siempre los **temas relacionados con animales** a cualquier otro. Son numerosas las pinturas en las que aparecen *caballos* y específicamente caballos de color azul, haciendo referencia al nombre del grupo del que formaba parte. Aunque Marc **elimina la perspectiva**, construye sus obras, atendiendo a un concepto espacial, en el que no rechaza los *escorzos*. Por otra parte, **gracias al modo de disponer el color**, también consigue una **noción de profundidad determinada**.



**AUGUST MACKE: Gran jardín zoológico. 1913. Dortmund. Museum am Ostwall.**

Se trata de un gran tríptico en el que Macke aborda uno de sus temas preferidos, el del *jardín zoológico*. Seres humanos, animales de distintas especies y zonas reservadas a árboles frondosos confieren al conjunto un acusado movimiento. El *color* contribuye en gran medida a reforzar ese efecto. Las composiciones de Macke están dotadas siempre de un **gran lirismo**, derivado de la suavidad de las líneas y de los colores.

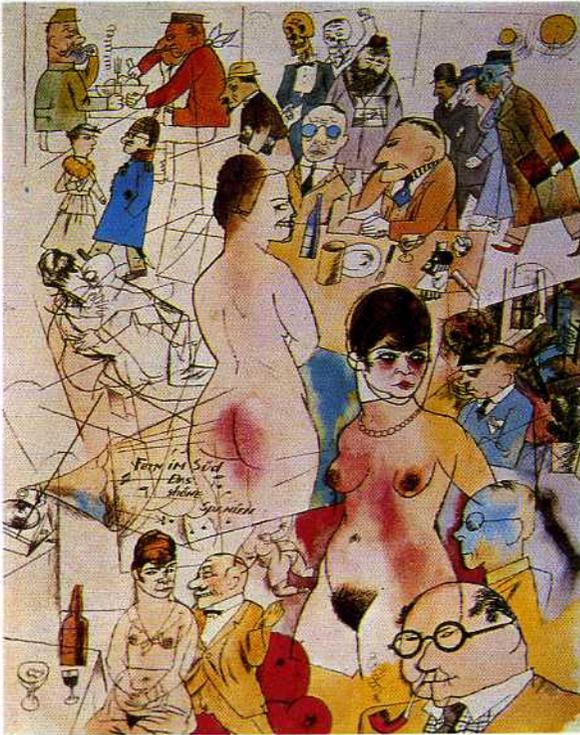
vierten más conexiones, desde un punto de vista temático, con el psicoanálisis freudiano. En esos años de comienzos de siglo en la Escuela de Viena, Sigmund Freud revolucionaba con sus teorías sobre la sexualidad todo el ámbito cultural y, como es lógico, en los países de lengua germánica no tarda en percibirse la gran influencia de sus textos. Así, por lo tanto, no es sorprendente que **los temas sexuales**, considerados hasta aquel momento como *tabúes*, **pasen a tratarse en los contextos artísticos**.

Desde un punto de vista formal, existe un factor importante a señalar que es la **influencia decisiva del arte negro-africano** sobre las obras expresionistas. En no pocas ocasiones los artistas recurren a un **marcado esquematismo** para resolver sus figuras humanas o los elementos integrantes de los paisajes. Al igual que los *fauvistas* franceses, los expresionistas huyen de la imitación y se decantan por el **empleo de colores exaltados y contrastados**.

✦ En el año 1910 el grupo se trasladó a Berlín, foco en el que había muchos más intereses culturales, vinculados sobre todo a la figura de Herwart Walden, creador y editor de la revista *Der Sturm*. Esta publicación fue la primera de una larga serie de revistas y periódicos dedicados a propagar el Expresionismo. Por otra parte, Walden abrió una galería en la que pronto expusieron sus obras los artistas de Dresde. No obstante, no sólo sirvió de vehículo de difusión para el arte del grupo de *Die Brücke*, sino también a los artistas componentes del segundo grupo expresio-

**GEORG GROSZ: *Lejos, al sur, la bella España.* 1919. Hamburgo. Colección Klaus Hegewisch.**

La crítica a la sociedad burguesa y a los placeres fáciles de los que ésta disfruta, constituyen uno de los temas más frecuentes de Grosz. En esta acuarela los elementos lineales propios de la técnica dibujística se combinan con manchas de colores vivos y audaces. La música que impregna el ambiente de *cabaret*, donde transcurre la escena, surge de un tocadiscos. Junto a las notas musicales, puede verse un rótulo con palabras en alemán que el autor utiliza para titular su obra.



**OTTO DIX: *Inválidos de guerra jugando a las cartas.* 1920. Constanza. Colección particular.**

Esta pintura no puede ser más elocuente en lo que se refiere a la temática que aborda. La cruel y despiadada crítica al estamento militar adquiere aquí especial significado. Los restos que han quedado, tras la contienda, de tres militares aparecen jugando a las cartas en una atmósfera expresionista.



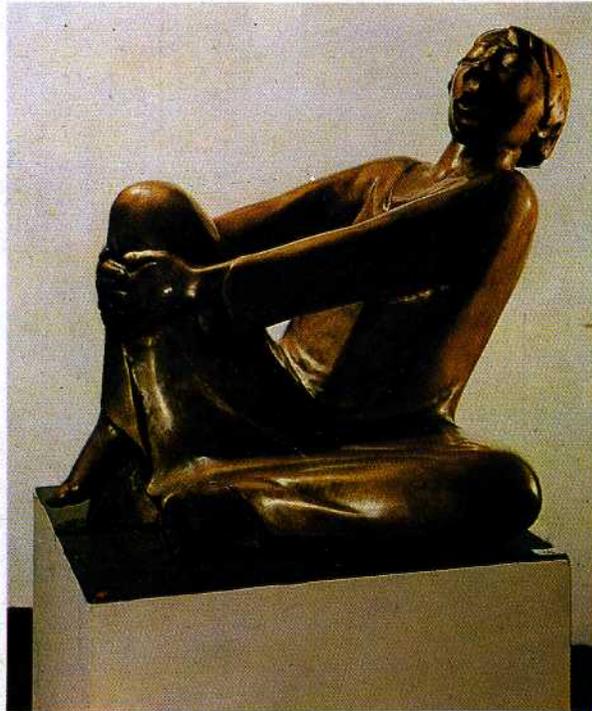
nista. Éste se había constituido en Munich en torno a Wassili Kandinsky a finales del año 1910 y sus componentes fueron, aparte del mencionado artista, Franz Marc y August Macke. El grupo se llamó *Der blaue Reiter* (*El Jinete azul*) y su labor fundamental fue la publicación del famoso *Almanaque*. Éste poseía carácter anuario e integraba realizaciones artísticas muy diversas. Kandinsky siempre estuvo a favor de la **idea del arte total** que implicaba no rechazar ningún tipo de manifestación, por muy extraña que ésta pudiera parecer. Así, el arte popular, el arte infantil o bien las obras procedentes de Extremo Oriente, de Oceanía o de África sirvieron para ilustrar las páginas del extraordinario *Almanaque*. Por otro lado, los textos no se circunscribían a autores alemanes, sino que se pidió la colaboración a personas de otros lugares de Europa. Así, desde Viena el músico Arnold Schönberg aportó sus teorías en escritos sumamente interesantes. Por su parte, el pintor francés Le Fauconnier era el encargado de informar acerca del estado de la corriente cubista, a la sazón imperante en la Escuela de París. El anuario tuvo gran éxito, pero sus posibilidades de continuación se vieron limitadas por la guerra. Por ese motivo sólo se publicó

un número del mismo. Poco después de fundarse el grupo muniqués se relacionaron con el mismo los pintores Paul Klee (suizo) y Alexei von Jawlenski, procedente, como Kandinsky, de Rusia.

Aunque los temas tratados por los artistas de *Der blaue Reiter* son similares a los del grupo de Dresde, formalmente las obras difieren bastante. En sus pinturas **prevalecen las líneas curvas**, en contraposición a las quebradas empleadas preferentemente por Kirchner y sus amigos.

**ERNST BARLACH: *Hombre que canta*. 1928. Colonia. Museo Wallraf-Richartz.**

La combinación de elementos lineales quebrados con otros de carácter curvo es uno de los aspectos que caracterizan la producción escultórica de Barlach. La **expresividad** de sus personajes, sean en **bronce fundido** —como en el presente caso— o en otros materiales, es, sin duda, una constante en todo su quehacer. Debe destacarse que Barlach, además de ser un gran escultor, realizó numerosas planchas para grabados y litografías.



Por otro lado, **los colores**, aunque se empleen los complementarios, **tienden a ser más suaves** y puede decirse que, en general, **la obra de los artistas de Munich es más lírica**.

Con la entrada en el conflicto bélico, la carrera de muchos de los artistas quedó completamente trunca. Macke y Marc, por ejemplo, murieron en el frente. Kandinsky marchó a Rusia, donde permaneció hasta 1921, fecha en que fue llamado por Walter Gropius para desempeñar una tarea docente en la Escuela de la Bauhaus. Durante el período de la guerra, pocos artistas pudieron seguir su trayectoria. Por consiguiente, hasta comienzos de los años veinte no puede hablarse de la renovación del

ámbito artístico expresionista. Durante esa década y hasta el año 1933, fecha en la que subió al poder el nazismo, prevaleció un tipo de expresionismo, conectado con el concepto de *Neue Sachlichkeit* (*Nueva Objetividad*). En este caso, sin embargo, no se trataba de un grupo tan homogéneo como en los casos anteriores, ya que los artistas de este tercer momento expresionista poseen unas características de individualidad más acusadas. Se incluye a Otto Dix, a Georg Grosz, ambos pintores y grabadores que, en ocasiones, son adscritos al movimiento dadá alemán, así como a Max Beckmann. La labor del escultor Ernst Barlach posee puntos de contacto con las temáticas incisivas e ironizantes elegidas por los pintores antes citados. Esta última fase del Expresionismo se caracteriza, ante todo, por un **marcado pesimismo** que se refleja de dos modos. Por un lado, **afloran los temas en los que la indigencia de personas marginadas es la protagonista**, mientras que, por otro, los artistas **ironizan y satirizan a ciertos estamentos, fundamentalmente el militar**. Otro foco importante del Expresionismo fue Viena, donde trabajó Oscar Kokoschka con un lenguaje muy propio, de empastes gruesos y facturas curvilíneas. Otro pintor y dibujante vie-

**OSCAR KOKOSCHKA: *La esposa del viento (La Tempestad)*. 1914. Basilea. Museo de Arte.**

Aparecen fundidos en estrecho abrazo el pintor y Alma Mahler, su compañera de aquella época. Existen elementos en esta obra que permiten relacionarla con otras propias del Expresionismo alemán, pero también es cierto que se aprecian factores que **la enlazan con los coloristas venecianos** de finales del siglo XVII. Ello obedece a un viaje efectuado por Kokoschka al norte de Italia para ver directamente del natural la obra de aquellos artistas del pasado por los que sentía una acusada preferencia.



**EMIL NOLDE: *La última cena*. 1909. Seebüll. Fundación Nolde.**

Son muchas las pinturas de Nolde dedicadas a temas religiosos. En todas ellas lo que resulta más interesante es el enfoque no tradicional de las escenas representadas. Así, por ejemplo, en la presente obra puede advertirse una disposición de los apóstoles en círculo, rodeando a Cristo. Se ha eliminado de la composición la tradicional mesa que ofrece un claro contexto a la escena.

nes que también merece ser mencionado es Egon Schiele, conocido, sobre todo, por la audacia de los temas sexuales representados.

**Una aportación importante del Expresionismo fue la arquitectura**, aunque no debe olvidarse que para la mayor parte de los arquitectos que trabajaron en esta tendencia, esa experiencia fue sólo una corta etapa de su trayectoria.

El carácter de la arquitectura expresionista resulta verdaderamente sorprendente y atractivo, dada la gran diversidad de soluciones, aportadas por sus representantes. En no pocas construcciones se advierten ciertos elementos que conectan con la estética modernista, aunque también se pueden percibir otros que enlazan con la arquitectura racionalista.

Quizá una de las formas protagonistas de la arquitectura expresionista sea la forma orgánica, entendiendo ésta como algo inherente a un ser vivo. Así, los edificios se caracterizan por ser completamente distintos en cada una de sus fachadas. La *Torre de Einstein*, en Potsdam, de



Erich Mendelsohn, o la *Casa Chile*, de Fritz Höger, constituyen ejemplos nítidos de ese tipo de concepción arquitectónica.

Sin embargo, el representante fundamental de la arquitectura expresionista fue Rudolf Steiner con su célebre *Goetheanum* de Dornach. Aunque el primer edificio que databa del año 1914 quedó destruido en un incendio, ocho años después, se construyó otro *Goetheanum* entre 1925 y 1928 con características similares al primero.

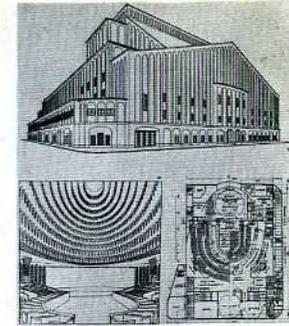
Steiner no fue arquitecto de profesión, aunque había seguido cursos en la Escuela Superior Técnica de Viena. **Concebía la arquitectura como un medio de expresar en el espacio las leyes rítmicas de la naturaleza**, de recrear en el objeto construido las estructuras propias del mundo viviente.

En su edificio de Dornach, Steiner expresa su adhesión a la estética de Goethe, en tanto que en él todos los elementos poseen un valor referencial. De este modo, las dos cúpulas aluden a las dos naturalezas del ser humano, mientras que el emplazamiento de las columnas hace referencia a las diversas fases del desarrollo del organismo humano. La irregularidad de las aperturas, el recorrido totalmente imprevisible de los pasillos, así como los complejos revestimientos internos, plenos de zonas cóncavas, tienden a señalar las analogías con los movimientos respiratorios. Por otro lado, los colores tienen, lo mismo que para Goethe, un carácter simbólico espiritual relacionable con el hombre. Es una novedad la concepción del *Goetheanum* como un edificio que exige por parte del visitante un continuo desplazamiento para su captación global. **En tanto que rehúsa cualquier visualización frontal y rechaza el recurrir a la simetría lo convierten en una estructura que fácilmente entronca con los más modernos conceptos escultóricos actuales.**

## El Expresionismo en la Escuela de París

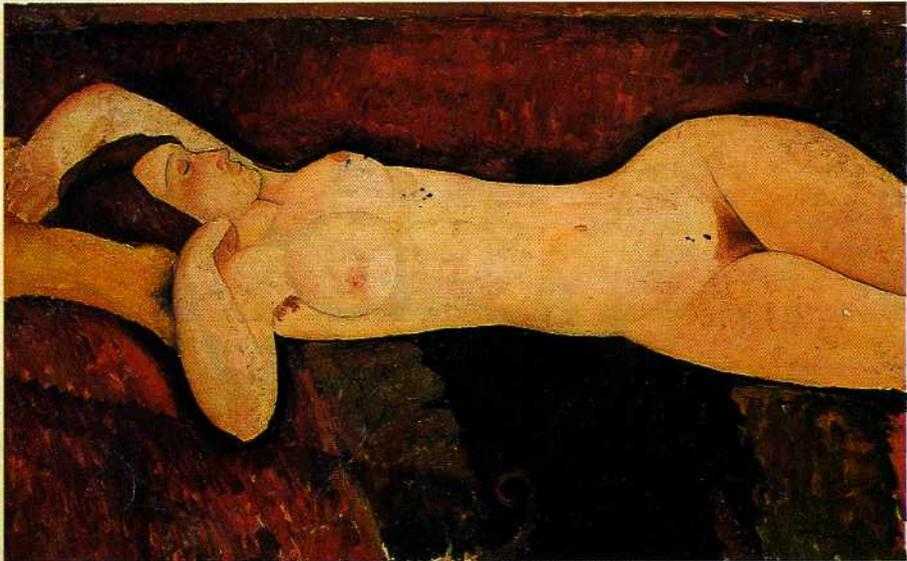
A pesar de que el Expresionismo es un movimiento que se da principalmente en Alemania, existen artistas en otros países de Europa cuya obra puede englobarse dentro de esa corriente. Es quizá en la Escuela de París donde se hallan algunos de los más interesantes artistas expresionistas no alemanes.

El francés Georges Rouault, por ejemplo, con sus temáticas religiosas o bien con las de carácter profano siempre se mantuvo muy lejos de las soluciones *fauves*. Sus colores eran preferentemente oscuros y utilizaba líneas de



**HANS POELZIG: *Gran Teatro de Berlín*. 1919. Berlín.**

Teatro dedicado a Max Reinhardt que, tanto desde el punto de vista exterior como del interior, posee elementos propios de **concepción expresionista**, en la que estructuras de carácter curvo se complementan con otras de tipo zigzagueante. El espacio interno, de grandes dimensiones, está constituido por círculos concéntricos de los que penden unas configuraciones que semejan estalactitas.



**AMEDEO MODIGLIANI:** *Gran desnudo tumbado.* 1918-1919. Nueva York. Museo de Arte Moderno. En su serie de desnudos acostados Modigliani recoge la tradición italiana renacentista del tema de las *Venus*. Tanto Giorgione como Tiziano pueden considerarse como precursores de esas obras. No sólo remite a ellos la temática en sí, sino también la composición y el color de las carnaciones. La diferencia fundamental estriba en la **ausencia de la perspectiva** y, por tanto, en un nuevo modo de tratar el espacio.

contornos muy gruesas, con objeto de resaltar sus imágenes.

Amedeo Modigliani, italiano afincado en París desde muy joven, frecuentó los mismos lugares que Picasso y sus amigos *fauvistas*, pero, sin embargo, sus actividades pictórica y escultórica no poseen ningún punto en común con ellos. Para determinados historiadores del arte Modigliani es un artista expresionista peculiar que recibió gran influencia del arte primitivo, así como de su contemporáneo Brancusi. Pero en Modigliani también pueden rastrearse **elementos procedentes del mundo italiano manierista**. Sus alargados rostros o figuras demuestran el profundo conocimiento que Modigliani tenía de Parmigianino. Aparte de la temática de los retratos, el artista italiano abordó también el tema de los desnudos femeninos, recuperando así la tradición renacentista de las *Venus*. En algunas de sus pinturas se llega a percibir alguna influencia de Giorgione o de Tiziano, en el modo de disponer las figuras sobre divanes o incluso en las tonalidades de las carnaciones.

Un caso muy distinto es el de Marc Chagall, artista procedente de Rusia que se instaló en París en 1910, y cuya pintura resulta tan extraordinariamente personal en esas fechas que enclavarlo en un movimiento o tendencia determinada no es demasiado ortodoxo. No obstante, en su pintura se llegan a advertir elementos que enlazan con algunas obras del Expresionismo alemán, así como con algunas manifestaciones cubistas o futuristas.

## El Cubismo

Los orígenes del movimiento cubista cabe situarlos en 1907, fecha en la que Picasso pintó su famoso cuadro *Las señoritas de la calle Avinyó*. En esta pintura la **esquemmatización de los personajes**, atendiendo a una composición geométrica latente, es quizá uno de los aspectos más interesantes a resaltar. Desde luego, en dicha obra se advierten también elementos que conectan con la obra del precursor más evidente del Cubismo que es Cézanne. Así, en primer término, abajo, puede verse un fragmento dedicado a una naturaleza muerta, un tanto distorsionado, pero que recuerda ciertas obras de esa misma temática del maestro francés postimpresionista. En ningún momento debe olvidarse que la muerte de Cézanne acaecida en 1906, seguida de la gran exposición antológica que se celebró en París un año más tarde, fueron factores sumamente decisivos en la configuración de esa corriente que se llamaría Cubismo.

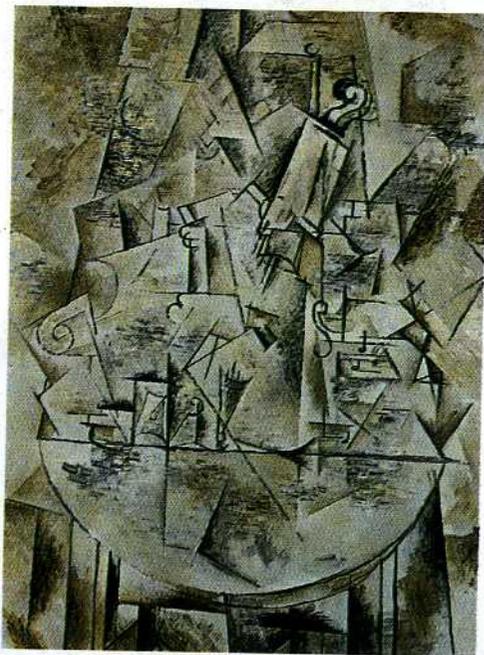


**PABLO PICASSO:** *Hombre con frutero.* 1917. Barcelona. Museo Picasso. Ésta es una de las realizaciones picassianas prototípicas del denominado **Cubismo sintético**. La figura de un hombre, resuelta mediante **configuraciones geométricas superpuestas**, constituye la parte esencial de esta obra. Sin embargo, debe advertirse que el *frutero*, junto con la *mano* del personaje, tratada de manera *realista*, contribuyen enormemente a aligerar la rigidez de la geometría imperante.

Dejando aparte que la técnica de los *passages* utilizada por Cézanne ya implica un claro gusto por la geometría, hay que tener en cuenta que este artista revolucionó el ámbito de la pintura por su modo de entender el espacio.

**GEORGES BRAQUE: *Le Guéridon*. 1912. París. Centro Pompidou.**

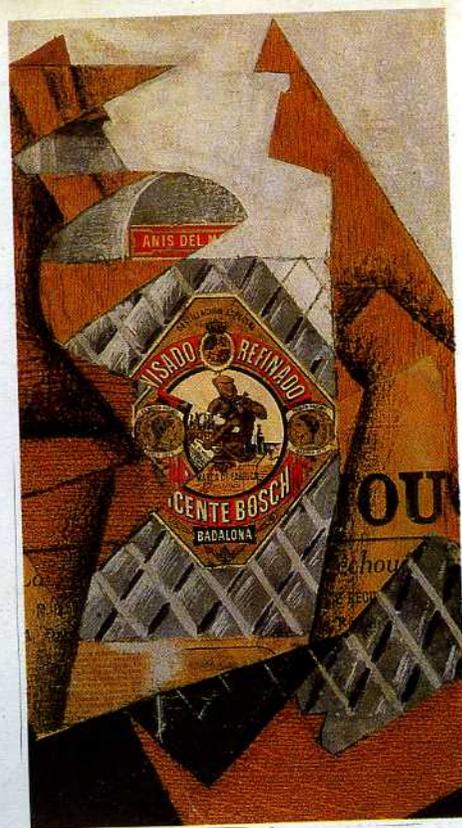
Las naturalezas muertas son el tema preferido tanto de Braque como de los restantes cubistas. Los elementos que en ellas aparecen son siempre los del entorno cotidiano: mesas, vasos, botellas, instrumentos musicales, pipas y periódicos. En esta pintura Braque **analiza minuciosamente la realidad**, descomponiéndola en figuras geométricas que aparecen superponiéndose. La **gama cromática** empleada se limita a los **castaños y beige**s, tan típicos del primer período del **Cubismo analítico**.



Eliminó el empleo de la tradicional perspectiva lineal, con objeto de **otorgar al color una neta prioridad al componer un espacio en profundidad**. De ahí surgió la restricción cromática, presente por ejemplo en la serie de obras dedicada a la *Montaña de Santa Victoria*, en la que se aprecia en primer plano la gama de castaños, *beiges* y ocre, mientras que en último término aparecen las tonalidades grises y azuladas. Estas dos gamas, la primera de ellas cálida y la segunda fría, fueron utilizadas reiteradamente por los pintores cubistas en la primera fase del movimiento.

Los pintores cubistas considerados como representantes ortodoxos del movimiento fueron Picasso, Braque y Gris. Sin embargo, existen otros muchos pintores que trabajaron en el seno del Cubismo. Destacan Gleizes y Metzinger, autores del primer escrito en torno al movimiento, cuyo título es *Du Cubisme*. Otros cubistas importantes fueron: Fernand Léger, Robert Delaunay, Francis Picabia, Marcel Duchamp y André Lhote, entre otros.

Al crítico y poeta Guillaume Apollinaire se le debe la primera clasificación de los distintos tipos de Cubismo



**JUAN GRIS: *La botella de anís*. 1914. Colección Judith Rotschild.**

*Collage* típico de Gris en el que emplea grafito sobre el óleo y dispone papeles pegados. Se trata de una composición sumamente sencilla, en la que **triumfa la geometría** y, al mismo tiempo, la imagen procedente del mundo real —la etiqueta del «Anís del Mono»— ocupa la parte central de la misma.

existentes en 1913, fecha en que publicó su famoso escrito *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. La labor de Apollinaire fue decisiva en lo concerniente a la propagación de las teorías del Cubismo y, gracias a él, la interrelación de esta corriente, nacida en Francia, con otros movimientos coetáneos de diferentes lugares de Europa fue un hecho real.

La historiografía del arte contemporáneo ha establecido la existencia de **dos tipos de Cubismo distintos que corresponden a épocas diferentes**. Así al Cubismo inicial, hasta 1911, se le ha denominado **Cubismo analítico**, mientras que el posterior al descubrimiento del *collage* —ocurrido en ese año— se le ha llamado **Cubismo sintético**.

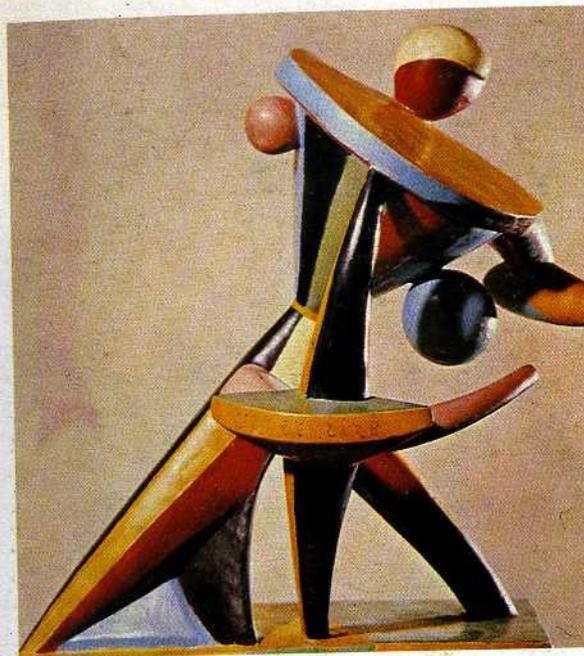
**En las obras analíticas el artista optaba por descomponer la realidad en un proceso mental para reflejarla, mediante la geometrización de las formas**, sobre las telas que actuaban como soporte. En las primeras pinturas cubistas de Pablo Picasso o de Georges Braque la **restricción cromática** es muy acusada, hasta el punto de que los entramados lineales que configuran las superficies resultan un tanto difíciles de descifrar. Si no fuera por los títulos

**FERNAND LÉGER: Soldado con pipa.** 1916. Japón. Colección particular. El **Cubismo** de Léger constituye una manera muy personal de enfocar el Cubismo. En las realizaciones de este artista prevalecen, ante todo, las formas cilíndricas. Las gamas cromáticas que emplea son asimismo muy propias de este autor. Junto a los neutros y a los primarios, Léger se decanta por introducir **brillos metálicos** que conectan con su **interés por el mundo de la máquina**.



que ostentan sus cuadros, pocas veces reconocería el espectador esos **temas tan frecuentes de naturalezas muertas**, en las que frutas, fruteros, pipas, partituras musicales, guitarras o vasos y botellas se encuentran dispuestos sobre mesas.

Conforme transcurre el tiempo y, sobre todo, a partir del momento en que se produce un mayor acercamiento a la realidad, debido a la inclusión de elementos reales, adheridos por pegado a la superficie de los soportes, se advierte una tendencia a otorgar más importancia al objeto y a plasmarlo con una cierta fidelidad. **El collage fue, sin lugar a dudas, la mayor aportación que hizo el Cubismo.** Su importancia no se circunscribió, sin embargo, al ámbito cubista, sino que se extendió rápidamente por distintos lugares y muchos artistas, de otras tendencias posteriores, lo adoptaron, hasta llegar a consecuencias que jamás hubieran creído posibles los propios cubistas.



**ALEXANDER ARCHIPENKO. Pierrot.** 1913.

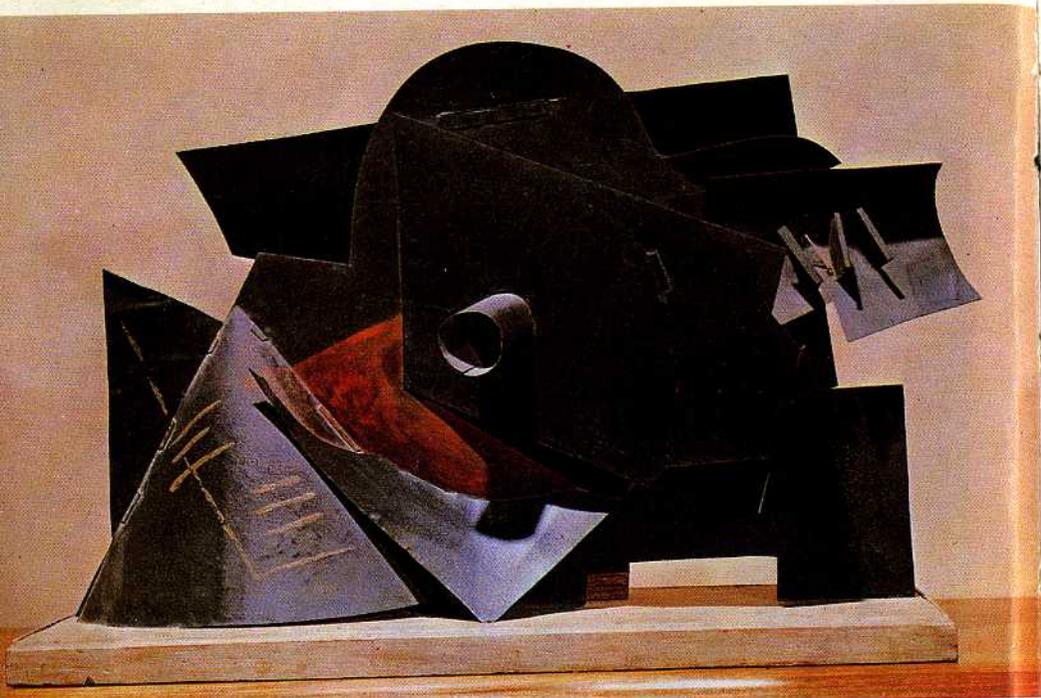
Esta pieza es una construcción en madera pintada de diversos colores. Alude a una figura humana en movimiento, descompuesta en figuras geométricas distintas. Este tipo de escultura demuestra cuán grande es la deuda de los escultores cubistas para con el **collage**, pues la **idea de discontinuidad** inherente al mismo triunfa plenamente en obras como la presente.

El hecho de tomar un objeto cualquiera del entorno cotidiano del artista, para insertarlo en una pintura o en una pieza tridimensional, comporta toda una revisión del hecho artístico en sí. La renovación de la pintura subsiguiente al descubrimiento del **collage**, es uno de los hechos que más decisivamente han actuado en todo el panorama artístico del presente siglo. La riqueza de las composiciones en las que aparecen pegados elementos como naipes de la baraja, cartulinas, telas, rejas u otros objetos es muy significativa.

También fue tarea importante y renovadora la que llevaron a cabo los escultores cubistas. Trabajaron sobre todo en **piezas de bulto redondo**, efectuadas en todo tipo de materiales. Los bronce de Raymond Duchamp-Villon muestran, por ejemplo, **una tendencia al esquematismo**, derivado de **un cierto primitivismo** y son completamente distintos a las **complejas construcciones**, en madera pintada en colores, de Alexander Archipenko. Quizá en la obra de este último se advierten más conexiones con los presupuestos imperantes en la pintura cubista. Otro escultor destacado es Jacques Lipchitz, cuyas obras en piedra, correspondientes a la etapa **sintética** son tallas por planos rigurosamente geométricos.

Un caso bastante diferente es el del escultor rumano, afincado en París, Constantin Brancusi. Sus manifestacio-





**HENRI LAURENS: *La guitarra*. Hacia 1914. París. Colección particular.**

Esta obra de Laurens es una construcción efectuada en *hojalata* pintada en alguna de sus zonas con colores vivos. La disposición de las piezas está realizada por *planos*, siguiendo la técnica cubista propia de la pintura. El hecho de emplear un material como la *hojalata* implica incorporar al mundo de la escultura toda una serie de **nuevas posibilidades**, inherentes a los materiales no nobles y no tradicionales.



**CONSTANTIN BRANCUSI: *La señorita Pogany*. 1913. Nueva York. Museo de Arte Moderno.**

Brancusi efectuó, en diferentes épocas de su vida, distintas versiones sobre este personaje, empleando diversos materiales. La **configuración ovoidea**, sin embargo, es una constante en todas las piezas. La tendencia a un modo muy peculiar de entender el esquematismo, es quizás una de las características primordiales de este autor. El **gusto por las superficies lisas y muy pulimentadas confiere a sus composiciones sumamente simples un carácter individual**, difícil de comparar con ningún otro escultor del presente siglo.

nes en piedra, que tanto influyeron hacia 1909 sobre Modigliani, presentan aspectos relacionables con el Cubismo, a través de la supremacía de la geometrización. Sin embargo, en piezas posteriores, efectuadas en metal, en bronce dorado, **Brancusi se decantó por el empleo de su tan característica forma ovoidea.**

Un tipo de concepción escultórica bastante distinta es la de Henri Laurens, quien, gracias a su amistad con Braque, desarrolló desde 1911 un tipo de obras tridimensionales que son el claro exponente de su manera de entender el *collage*. Se trata de *assemblages* en madera que preludian composiciones posteriores dadaístas, constituidas por materiales heterogéneos. Algo después, trabajó también en piedra y en bronce, por lo que sus esculturas cambiaron de manera notable.

Como ha podido comprobarse, la aportación cubista al ámbito escultórico del siglo XX fue decisiva y comportó una **nueva manera de entender el espacio**. Éste dejó de ser algo meramente compacto y macizo para comenzar a **otorgar importancia a la articulación**. Lentamente se estaba iniciando un proceso que culminaría, más tarde, con la aportación de los constructivistas, Gabo y Pevsner, en la concepción de la **escultura aérea**, en la que tan fundamental es el espacio propiamente escultórico, como el aire que envuelve a la pieza.

## El Futurismo italiano

Aunque la mayoría de los artistas llamados futuristas se conocieran ya a principios de siglo, el movimiento como tal no surgió hasta el año 1909, fecha en que el ideólogo del grupo, Filippo Tommaso Marinetti, publicó el primer *Manifiesto del Futurismo*. En éste aparece aquella famosa y brutal afirmación que tan bien resume el espíritu futurista: «un automóvil de carreras que

**UMBERTO BOCCIONI: *La ciudad crece*. 1910. Nueva York. Museo de Arte Moderno.**

El enorme *dinamismo* que emana de todas las composiciones futuristas adquiere en la obra de Boccioni un significado especial, ya que el artista aún la preocupación de índole formal con el contenido de sus pinturas. Son distintos los óleos dedicados a la **ciudad en proceso constructivo**. Los andamios y las vigas, junto con las estructuras sustentantes de las viviendas, ofrecen esa nueva visión de la **ciudad en pleno movimiento**.



**UMBERTO BOCCIONI:** *Desarrollo de una botella en el espacio.* 1912. Nueva York. Museo de Arte Moderno.

No son demasiadas, las obras escultóricas que han quedado de este artista, fallecido prematuramente en 1916, durante la guerra. A pesar de ello, la calidad de las piezas que han quedado es tan extraordinaria que se considera a Boccioni como uno de los escultores más representativos, no sólo del movimiento futurista italiano, sino de todo el siglo xx. En esta ocasión, **la forma de una botella le sirve para experimentar posibles soluciones en el espacio.**



parece correr sobre metralla es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*. En esta aseveración es fácil entrever cuáles son los presupuestos que configuraron la ideología futurista. Quizá el elemento más destacable sea la **negación total y absoluta de los valores del pasado**, con objeto de **reivindicar exclusivamente el futuro**. La idea de **modernidad** se halla vinculada de manera estrecha a dicha valoración del futuro. Así, las temáticas abordadas por los pintores del movimiento futurista, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla o Gino Severini, son preferentemente aquellas en las que aparecen elementos propios del mundo moderno. **La ciudad es, sin ninguna duda, una fuente inagotable de inspiración para los futuristas.** Plasman casas en proceso de construcción, gentes que van y vienen por las bulliciosas calles, farolas de luz eléctrica, locales como restaurantes y bares, así como coches y bicicletas.

Sin embargo, la figura humana también es objeto de atención por parte de los artistas futuristas y sirve como

**GIACOMO BALLA:** *Las manos del violinista.* 1912. Londres. Tate Gallery.

El **simultaneísmo** es una de las técnicas que permite representar el movimiento y, a la vez, ofrece sensación de velocidad. Los cambios cromáticos favorecen el ansiado dinamismo. Balla fue uno de los pintores futuristas que más se aproximaron a la **abstracción** en sus composiciones de 1913 y 1914, llegando a efectuar simples estudios geométricos, con contrastes de colores.



**CARLO CARRÀ:** *Los nadadores.* 1910. Pittsburg. Carnegie Institut.

Antes de conectar con la estética del arte metafísico a través de De Chirico, la obra de Carrà presenta aspectos estrechamente vinculados a los postulados del Futurismo. En sus imágenes, predominan los factores encaminados a producir sensación de **movimiento**. En esta pintura incluso logra introducir la noción de **velocidad**.

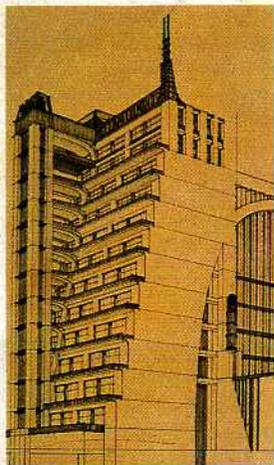
punto de partida para composiciones pictóricas o escultóricas del representante más importante de esta tendencia que es Boccioni.

Utilizan la **técnica divisionista**, con objeto de lograr una sensación que persiguen casi obsesivamente, la del



**GINO SEVERINI:** *Bailarina en azul.* 1912. Milán. Colección Mattioli.

El único pintor que introdujo un tema relacionado con la **mujer** fue Severini. Son muchas las obras dedicadas a las danzarinas. A través del empleo de técnicas distintas, como puedan ser el **simultaneísmo** y el **puntillismo**, logra producir un efecto muy acusado de dinamismo. Por otra parte, al incorporar dentro de una misma gama cromática, como por ejemplo, el azul, distintas intensidades tonales consigue que aquel efecto se acentúe.



**ANTONIO SANT'ELIA:**  
*Proyecto para un edificio con ascensores exteriores.* 1914.

A mediados del año 1914 tuvo lugar la exposición de los dibujos de Sant'Elia de la *Città Nuova* en la exhibición del grupo *Nuove Tendenze* efectuada en Milán. Precisamente, el texto del catálogo de esta muestra sirvió después para el *Manifiesto Futurista de la Arquitectura*. La base del pensamiento de Sant'Elia concuerda con el Futurismo, a pesar de que nunca llegó a formar parte de él.

**GIORGIO DE CHIRICO:**  
*Héctor y Andrómaca.* 1917. Milán. Colección Gianni Mattioli.

Son característicos de la iconografía de De Chirico los

**dinamismo.** Todas las realizaciones futuristas tienen como meta primordial mostrar el movimiento, el cambio, la transformación que, como es lógico, alude al **progreso.**

Un sistema formal inventado por los futuristas para producir esa ansiada sensación de movimiento es el denominado **simultaneísmo.** Éste se basa en **repetir las imágenes, de manera superpuesta, constituyendo algo similar a una secuencia filmica.** Por otra parte, los colores empleados en la pintura futurista son muy variados, vivos y contrastados, lo que contribuye a aumentar esa sensación dinámica, presente en todas las composiciones.

Es indudable que las obras futuristas poseen contactos con ciertas manifestaciones cubistas, aun cuando en el Futurismo la geometrización no constituya en sí misma una finalidad. Tampoco es desdeñable la influencia que sobre la corriente italiana pudiera tener la abstracción. Esto se comprueba sobre todo en ciertas composiciones de Boccioni, las correspondientes a la serie de los *Estados de ánimo.*

El Futurismo como tendencia no tuvo una vida demasiado larga, debido fundamentalmente a dos motivos. Uno fue que Boccioni murió durante la guerra, y otro, que Carlo Carrà cambió profundamente su estilo en 1914, para pasar a actuar dentro de la modalidad artística conocida con el nombre de **Pintura metafísica** de la que Giorgio de Chirico sería su máximo representante.

En el seno del Futurismo actúa también el arquitecto Antonio Sant'Elia, cuyos múltiples proyectos para fábricas muestran la gran preocupación que sentía por la problemática de la modernidad aplicada al ámbito de la arquitectura.

La forma elegida por los futuristas para propagar sus ideas, la del *Manifiesto*, comportaba ya en sí misma una agresividad formal. Los textos, por otra parte, se hallan impregnados de frases duras en contra de todo lo preestablecido y suponen tanto una lucha contra ciertos conceptos imperantes, como una denuncia en relación con algunos personajes conocidos en el terreno de la filosofía o de la literatura del siglo XIX.

No puede negarse, no obstante, que el Futurismo, pese a su actitud profundamente nihilista, constituyó el germen para otras corrientes posteriores, como el Dadaísmo o incluso el Surrealismo.

personajes concebidos a modo de **maniqués.** Escenarios constituidos por enigmáticas plazas, rodeadas por edificios renacentistas

construidos por medio de la aplicación de la **perspectiva lineal,** son elementos típicos de la obra de este artista **metafísico** italiano.



**WASSILI KANDINSKY:**  
*Pintura con arco en negro.*  
 1912. París. Centro Pompidou.  
 En la época en que Kandinsky perteneció al grupo *Der blaue Reiter* coexisten obras figurativas y otras abstractas. Los principios ideológicos que rigen estas últimas se hallan claramente expuestos en su obra teórica *De lo espiritual en el arte*. Los colores son los **protagonistas absolutos** en sus composiciones abstractas y la noción de **ritmo**, de cómo se interrelacionan, caracteriza ese quehacer tan dotado de libertad.



## La Abstracción

Se establece como fecha oficial del nacimiento de la abstracción el año 1910 cuando Wassily Kandinsky realiza su primera acuarela abstracta. Sin embargo, como de toda corriente, existen precedentes en la propia pintura kandinskyana de algunos años antes. Las primeras realizaciones del artista ruso, afincado en Alemania, en el seno de la abstracción se caracterizan por su gran sentido de libertad, así como por su **enorme dinamismo y vitalidad**. Se trata de composiciones, en las que **el elemento cromático desempeña un papel fundamental** y no se parecen en nada a las obras carentes de figuración efectuadas años más tarde, durante su etapa bauhausiana.

Al analizar la trayectoria de Kandinsky deben advertirse dos periodos netamente distintos, como son el que cubre desde 1910 hasta 1921 y desde esta fecha hasta 1944, año de su fallecimiento. La primera etapa se halla plenamente

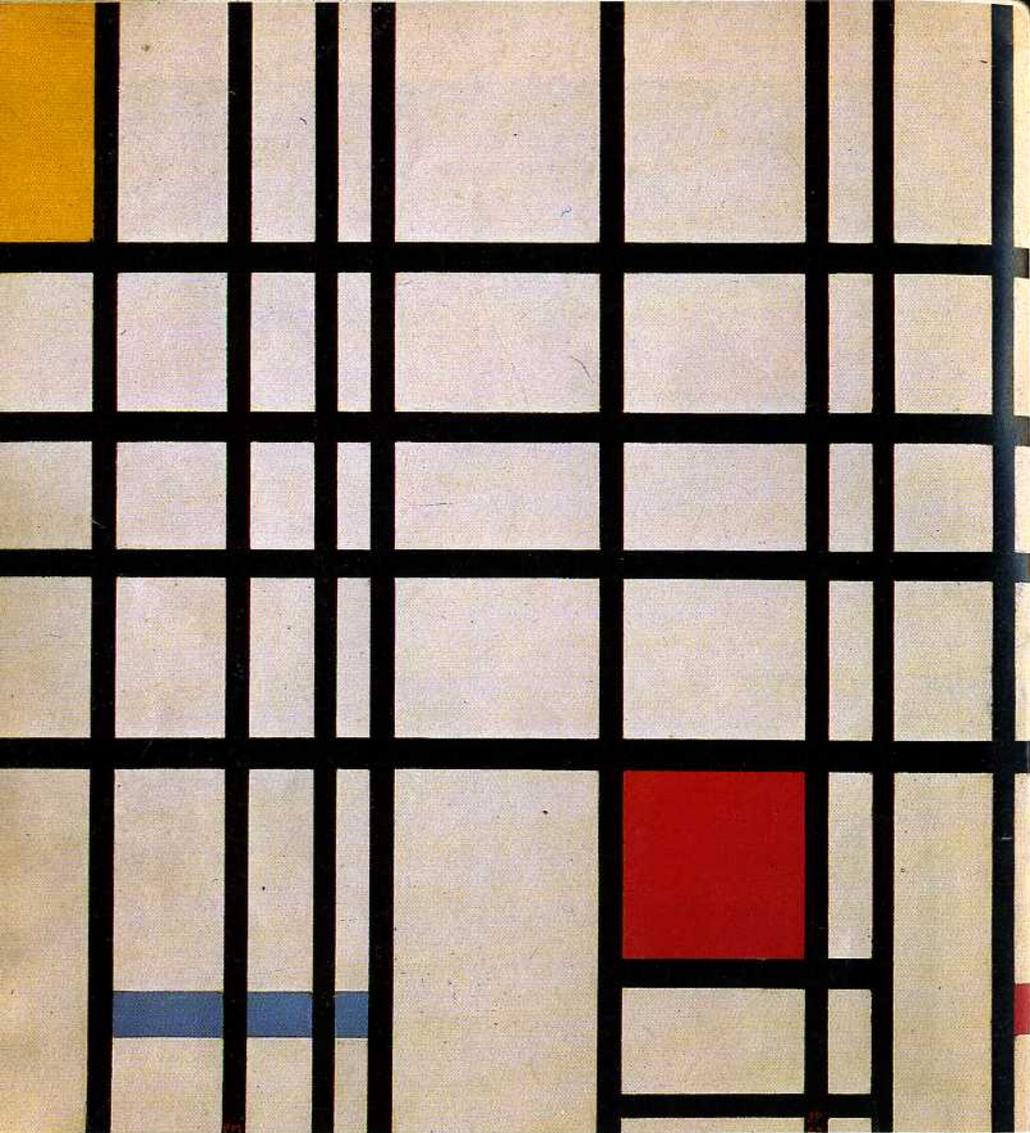


vinculada a su labor teórica contenida en uno de sus escritos principales de ese momento, *De lo espiritual en el arte*, mientras que la segunda gira en torno a las teorías de otra obra suya, *Punto y línea sobre el plano*. Si en sus escritos iniciales se pueden rastrear conceptos muy subjetivos relativos a la conexión entre la pintura y la música y como resultado de ello una serie de pinturas enormemente creativas, en los textos de la época en que trabajaba como profesor en la Escuela de la Bauhaus se advierte un triunfo pleno del **racionalismo**. Surgen, ligadas al factor racional, gran cantidad de obras de claro rigor geométrico. En ellas se conjugan equilibradamente puntos de configuraciones, tamaños y colores diversos con elementos lineales de diferentes características.

La aportación de Kandinsky no se circunscribe únicamente a su obra, sino que debe tenerse siempre presente tanto su tarea docente como sus textos para comprender el gran alcance de su influencia en el arte del siglo XX. Tendencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, como el **Informalismo**, deben mucho a la labor kandinskyana dentro del ámbito de la no figuración.

El **Suprematismo** es otra de las principales tendencias abstractas que dominan la segunda década del siglo. Con

**WASSILI KANDINSKY:**  
*Amarillo, rojo, azul.* 1925.  
 París. Centro Pompidou.  
 Durante la etapa en que Kandinsky trabajó como profesor en la Bauhaus escribió el famoso texto *Punto y línea sobre el plano* en el que se advierte un claro predominio de la **mentalidad racionalista**. Las obras pictóricas pertenecientes a este período reflejan claramente su postura teórica, y se convierten en ejemplos nítidos para poder interpretarla de manera correcta. Los elementos básicos de toda composición son, en primer lugar, el **punto** y, en segundo, la **línea**. Tales elementos, combinados con los colores primarios y sus complementarios, le sirven para elaborar las más diversas pinturas abstractas.



**PIET MONDRIAN:**  
*Composición en rojo, amarillo y azul.* 1939-1941. Londres. Tate Gallery. El rigor de las composiciones del neoplasticismo de Mondrian es una de las características fundamentales que tanto afectan a los colores como a las formas empleadas. Mientras el artista perteneció al grupo *De Stijl*,

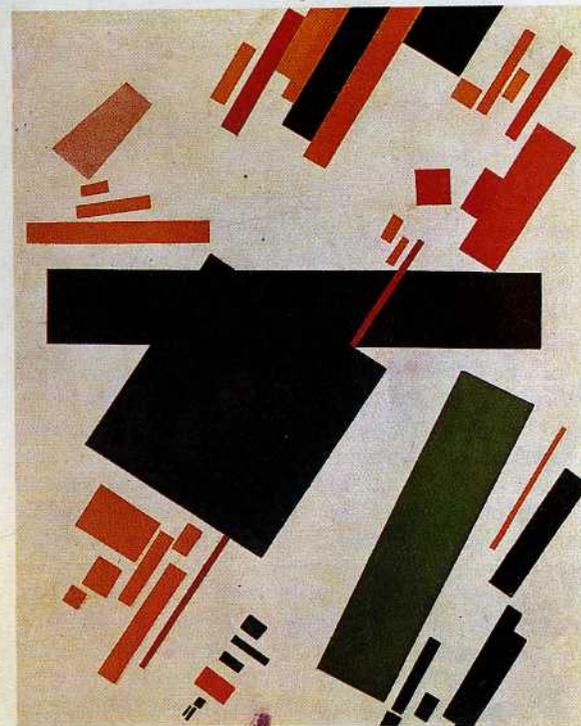
la publicación del *Manifiesto del Suprematismo*, en 1915, el artista ruso Kasimir Malevich dio a conocer las teorías que ya desde hacía dos años había comenzado a experimentar.

Tras los primeros contactos con la vanguardia efectuados por Mihail Larionov y Natalia Gontcharova en 1909, quienes publicaron el *Manifiesto Rayonista*, quedaba abonado el terreno en las principales ciudades rusas para la afirmación de las nuevas corrientes. Por ese motivo, no fue demasiada ardua la tarea que hubo de desempeñar Malevich para implantar en Rusia la pintura abstracta

que, muy pronto, tuvo numerosos adeptos, entre los que destaca la pintora Nina Kogan.

Si bien el **Rayonismo** se definía a sí mismo como una conjunción entre Cubismo, Futurismo y Orfismo (modalidad cubista) y no aportaba demasiadas innovaciones, el Suprematismo de Malevich, en cambio, suponía una renovación plástica total. Esta tendencia se caracteriza por la **supremacía absoluta de la sensibilidad plástica pura en las artes figurativas**, según las propias palabras de Malevich. Su pintura, como la de sus seguidores principales, posee dos características esenciales: **simplicidad de formas y uso restringido del color**. Muchas de las obras del propio Kasimir Malevich llevaron a sus últimas consecuencias la simplicidad formal, adoptando **el cuadro como único elemento geométrico**, eliminaron asimismo los colores para refugiarse en el **empleo exclusivo del negro o del blanco**.

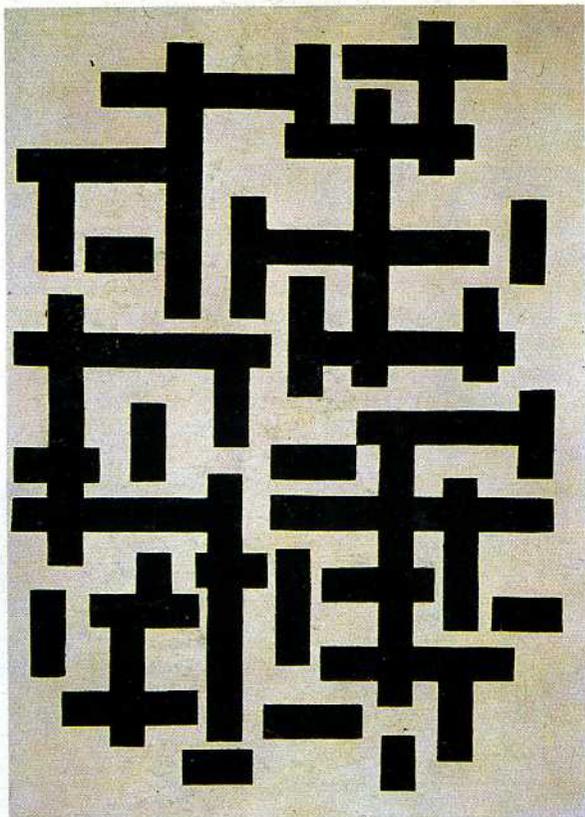
Similar en su concepción y planteamientos, al Suprematismo, es el movimiento holandés conocido con el nombre de **Neoplasticismo**. Al grupo *De Stijl*, constituido en 1917 por Piet Mondrian y Theo van Doesburg, se sumarían más tarde otros artistas y arquitectos.



**KASIMIR MALEVICH:**  
*Pintura suprematista.* 1916. Amsterdam. Museo Stedelijk. En sus primeras pinturas suprematistas, Malevich introduce formas cuadrangulares y rectangulares ligeramente perspectivizadas. La proliferación de tales configuraciones sobre la superficie blanca del lienzo, junto con la extensa gama cromática empleada, contribuye a subrayar el carácter dinámico de las composiciones.

**THEO VAN DOESBURG:**  
*Composición en blanco y negro.* 1918. Basilea. Fundación Emmanuel Hoffmann.

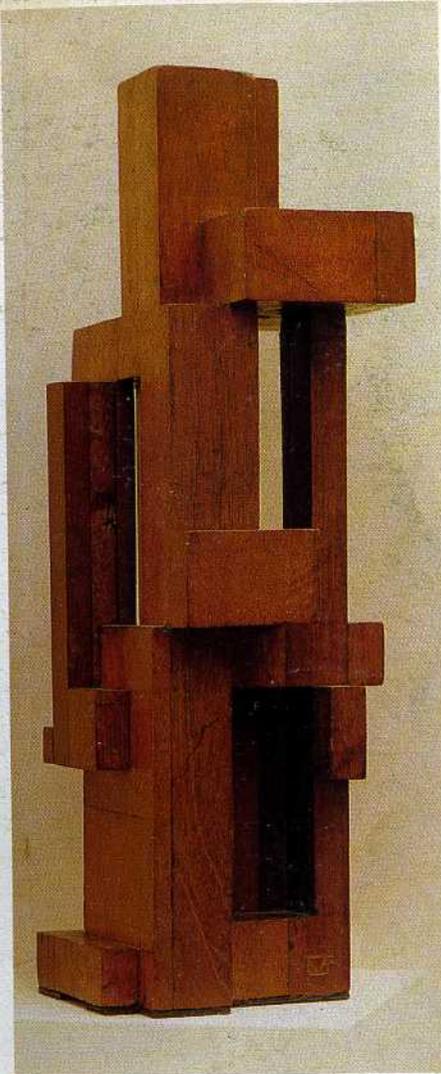
Líneas negras de idéntico grosor sirven para formar una retícula de claro carácter discontinuo que destacan sobre un fondo homogéneo en blanco. La abstracción geométrica culmina en este tipo de realizaciones neoplasticistas, en las que el rigor es la característica fundamental. La teoría expuesta en la revista *De Stijl* por Mondrian y Van Doesburg, en forma de **Manifiestos**, responde, como es lógico, a esa severidad tan acusada que se plantea en la pintura de esos dos artistas.



Las ideas neoplasticistas pronto se difundieron, no sólo por Holanda, sino también en Alemania, gracias a los contactos con la Bauhaus y a las teorías publicadas en la revista *De Stijl*.

La evolución de los neoplasticistas está marcada por la presencia de una primera etapa en la que se aproximan a la realidad con objeto de estudiarla y depurarla para llegar progresivamente a la abstracción. En esta corriente los artistas eliminan todo aquello que pueda considerarse superfluo, de modo que **prevalezca sólo lo elemental**. Así, trabajan únicamente con **formas geométricas regulares y de ángulos rectos**, a la par que emplean **los colores primarios** —rojo, amarillo, azul— **junto a los neutros**, blanco y negro. En sus composiciones jamás se recurre a la simetría y, sin embargo, existe un **marcado sentido del equilibrio logrado por compensación de formas y colores**.

Puede establecerse que el grupo dejó de experimentar conjuntamente hacia 1928, año en que Van Doesburg introdujo variantes, como por ejemplo, la línea diagonal, en



**GEORGES VANTONGERLOO:**  
*Construcción de relaciones de volumen.* 1921. Nueva York. Museo de Arte Moderno.

Las estructuras geométricas en **formas paralelepípedas** se entrelazan en esta pieza en madera de Vantongerloo. Pocas zonas de vacío alternan con los volúmenes llenos, pero son suficientes para aligerar el conjunto. La madera muestra un trabajo de talla pulido y liso, dejando al descubierto los veteados propios del material. El color es el natural de la madera.

sus pinturas. Para Mondrian, mucho más estricto, fue una concesión que jamás hubiera debido permitirse. Este tema trajo consigo discusiones y no tardó en repercutir negativamente en la labor de grupo.

El escultor Georges Vantongerloo, que había comenzado efectuando obras en madera pintada que, por el modo de estar concebidas, recuerdan algunas piezas cubistas, derivó hacia la escultura abstracta de puras formas geométricas.

Quizá la tarea más interesante del grupo holandés fue la que efectuaran, en el **ámbito arquitectónico**, Gerrit Thomas Rietveld y J. J. Pieter Oud. Sus construcciones,

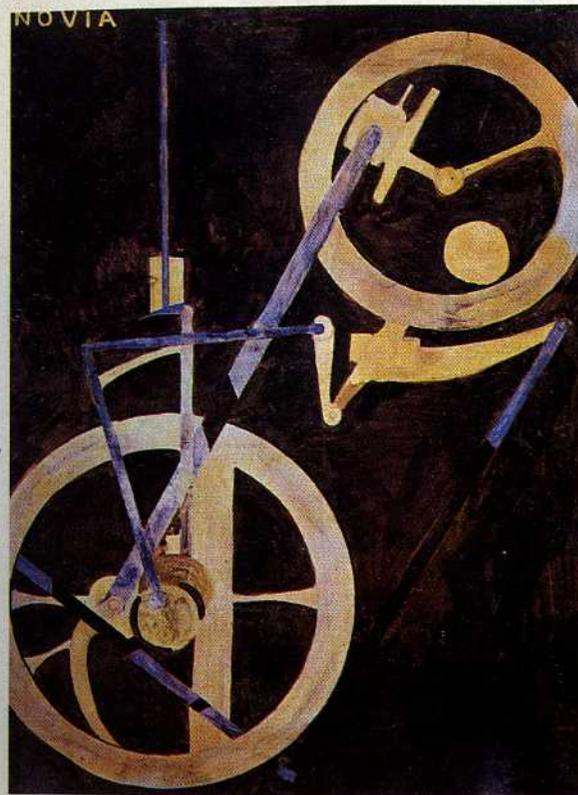
pertenecientes al período neoplasticista, se caracterizan por un acusado rigor geométrico y un **purismo exacerbado** que, desde el exterior, permite conectarlas con algunas obras racionalistas. Los interiores de sus viviendas están pintados con colores primarios y los muebles que en ellos se encuentran están muy cerca de la estética bauhausiana.

## El Dadaísmo

Un nuevo modo de concebir la obra de arte surge con el movimiento dadaísta. El artista dadá, en su lucha contra todo lo previamente establecido, propugna un cambio profundo, no sólo en la apariencia del objeto artístico en sí, sino en la concepción del mismo. No

**MARCEL DUCHAMP:**  
*Rueda de bicicleta.* 1913.  
Nueva York. Museo de Arte Moderno.

En sus *ready mades* Duchamp descontextualiza uno o varios elementos para conjugarlos de un modo insospechado. De ello resultan nuevos significados que, desde luego, no poseen nada en común con la manera tradicional de entender el arte. De ahí que el propio Duchamp adoptara la **denominación de antiartísticas para referirse a sus realizaciones.**



**FRANCIS PICABIA:** *La Novia.* 1917. París.  
Colección Tzara.

En este óleo aparece uno de los extraños e *inútiles* **mecanismos** prototípicos de la estética dadaísta. Engranajes, ruedas y tuercas configuran máquinas que no cumplen ninguna función y que, por consiguiente, constituyen una diáfana **ironización** sobre el progreso y los avances de índole técnica.

en vano los dadaístas denominaron a sus realizaciones «**antiartísticas**», pues, en el sentido tradicional, ninguna de esas obras podría considerarse como artística.

El movimiento dadá surgió en 1916, en plena guerra mundial, en la ciudad de Zurich. Su nacimiento se halla ligado a la apertura del célebre *Cabaret Voltaire* por parte del poeta Hugo Ball y de su compañera Emmy Hennings. Su local se hallaba destinado a ofrecer entretenimiento de carácter cultural al público. Así, en su programa figuraban lecturas de poemas, acompañadas al piano o bien canciones y actuaciones. Muy pronto se unió a Ball el poeta rumano Tristan Tzará, quien con su enorme capacidad inventiva pronto consiguió crear unos espectáculos sin igual. Los hermanos Janco, procedentes de Rumanía, colaboraron en estas actividades desde muy temprano.

Los espectáculos del cabaret se distinguieron, ante todo, por su **agresividad y audacia**. Se efectuaron lecturas de poemas, a la par que se realizaban ruidos diversos, conseguidos por medio de raras percusiones. Muchas veces los artistas, disfrazados, arremetían contra el público reu-



**KURT SCHWITTERS:** *El espejo*. 1920. París. Colección Tzara.

Sobre una superficie de un espejo dispone Schwitters un complejo collage formado por papeles de distintas clases, fragmentos de cerámica, telas, hojas y ramas, piedras, etcétera, junto a pintura al óleo. La principal aportación de este artista alemán fue la de conseguir, con la técnica del collage, composiciones atractivas y audaces a un mismo tiempo. Pese a la gran cantidad de obras efectuadas con dicha técnica, cada realización posee un marcado carácter individual, fluctuando entre soluciones totalmente abstractas y otras en las que se advierte un deseo de evocar una cierta figuración.

nido en la sala, hasta que la gente se rebelaba y se producían las algarabías más impensables.

Aunque la vida del cabaret en Suiza no fue demasiado larga, el espíritu dadá ya se había configurado y, con el tiempo, llegó a poseer unas características muy definidas. **En toda actividad dadaísta debe verse un acto de provocación** que, aunque en un momento dado pueda parecer carente de finalidad, tiene como meta conseguir una concienciación por parte de los espectadores.

Es muy difícil entender el movimiento dadá sin haber llegado a comprender la personalidad de Tzará. El propio concepto *dadá* fue hallado por Tzará al azar —tal y como siempre mantuvo— al abrir un diccionario por la letra «d». Por ese motivo, la palabra dadá no posee ningún significado. Tzará va más allá al afirmar que el Dadaísmo nunca se fundamentó en teoría alguna y **no fue nada más que una protesta**.

La difusión de este movimiento no se hizo esperar y muy pronto hubo focos importantes del mismo en distintas ciudades de Alemania como Berlín, Hannover y Colonia. En la primera trabajaron los artistas Raoul Hausmann y su compañera Hannah Höch, efectuando obras muy interesantes, tanto en el ámbito del collage como en el del fotomontaje.

Un artista verdaderamente importante fue Kurt Schwitters, cuyos collages, los famosos *Merzbilder*, se distinguen por la incorporación al mundo de la pintura de los materiales de desecho. Por otra parte, en su casa de Hannover

efectuó la más singular pieza que jamás se pudiera imaginar, conocida con el nombre de *Merzbau*. Se trataba de una construcción en mampostería, mezclada con zonas de cartón, todo ello encalado en blanco, en la que Schwitters iba situando pequeños elementos que le recordaban a sus mejores amigos artistas. La construcción iba creciendo, con el transcurso del tiempo, y no poseía un final preestablecido. Durante la guerra, en un bombardeo, se destruyó y sólo quedan fotografías de esa especial realización que por sí sola justifica lo nuevo que comporta el Dadaísmo.

En Colonia actuaba Max Ernst que, más tarde, sería un famoso artista surreal e inventaría numerosas técnicas artísticas.

La rápida difusión del Dadaísmo se debió a la publica-



**RAOUL HAUSMANN:**

*Cabeza mecánica*.

1919-1920. Berlín.

**Propiedad del artista.**

Construcción dadaísta en la que se pone nitidamente de manifiesto el desprecio, e incluso el rechazo, de la máquina y de todo lo que ella comporta. Hausmann toma una cabeza de maniquí en madera e irónicamente sitúa en ella elementos destinados a medir el coeficiente intelectual, así como la capacidad mental humana. Se persigue, por tanto, que el espectador reflexione en torno a lo que de negativo entraña el «progreso».

**MARCEL DUCHAMP: *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...* (El gran vidrio). 1915-1923.**

**Filadelfia. Museo de Arte.** Esta singular pintura de gran formato efectuada sobre soporte de vidrio con óleo, barniz y plomo derretido, constituye una de las aportaciones más osadas de todo el arte del siglo xx. La iconografía de la Novia es sumamente compleja y ha sido objeto de estudio por parte de diversos tratadistas que se han basado para las múltiples interpretaciones posibles en las notas, escritas por el propio Duchamp, acumuladas en su famosa *Caja Verde*.

ción de diversas revistas, entre las que destacan *Dada*, *Die Schammade* o *Camera Work*. Esta última estaba dedicada sobre todo a los fotomontajes y aparecía en Nueva York. Debe tenerse en cuenta que en esta ciudad trabajaron dentro de la corriente dadaísta Man Ray, Francis Picabia y Marcel Duchamp.

La obra de Marcel Duchamp puede considerarse como auténtica precursora del Dadaísmo. Sus *ready mades* u objetos ya fabricados comenzaron a revolucionar el mundo artístico en 1913, fecha en que el artista francés realizara su famosa *Rueda de bicicleta*. Consistía ésta en una rueda extraída de su contexto, la bicicleta, y colocada, en posición invertida, sobre un taburete blanco.

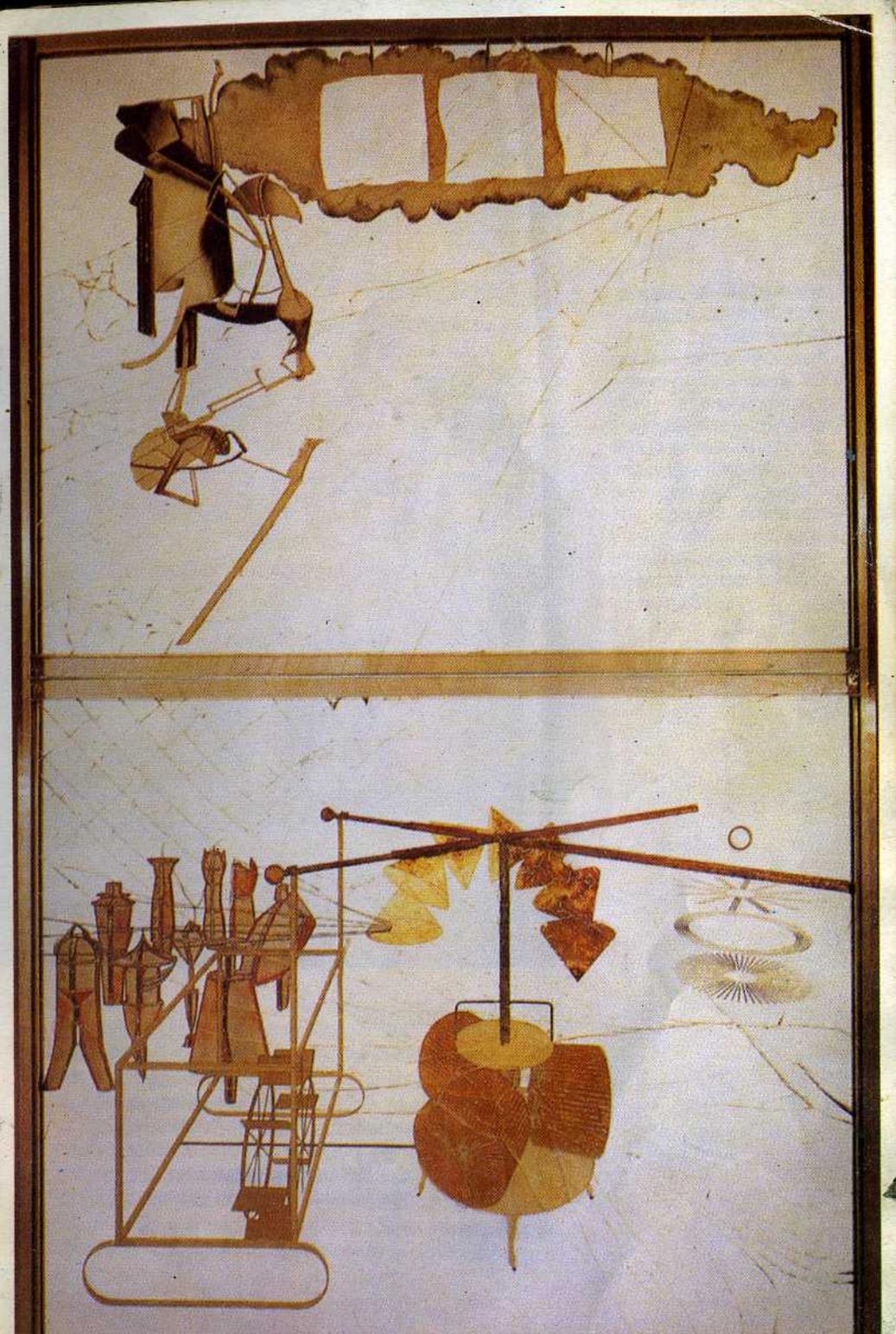
La descontextualización de un objeto implica la revisión del mismo, tanto a nivel formal como conceptual. Surge la posibilidad de dotarlo de nuevos y múltiples significados, por lo que el *ready made* supuso una verdadera revolución en el terreno artístico. Otros objetos siguieron a la rueda: el *Urinario*, el *Portabotellas*, *¿Por qué no estornudar?*, *Rose Selavy*...

Pero la obra decisiva de Duchamp fue *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún...*, efectuada entre 1915 y 1923. Se trata de una gran pintura realizada sobre soporte de vidrio, por lo que también se la conoce con el título *El gran vidrio*, en torno a la que el propio artista fue acumulando notas, mientras la efectuaba. Más tarde, las reuniría en la denominada *Boite verte*. Gracias a esos escritos la iconografía de *La novia...* no resulta tan inaccesible como pudiera parecer.

En París el foco dadaísta tuvo también numerosos seguidores, sobre todo en el ámbito literario. De todos ellos destaca, sin duda alguna, André Breton, quien después se convertiría en el guía espiritual del Surrealismo.

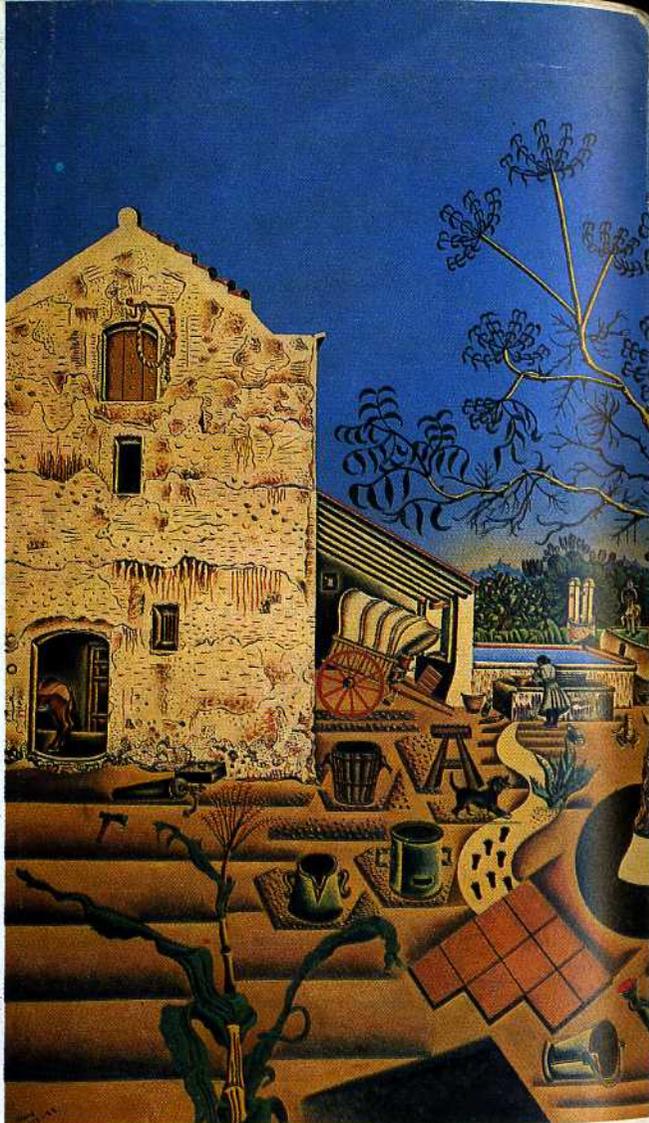
En no pocas ocasiones se ha establecido una estrecha vinculación entre el Dadaísmo y el Surrealismo. Existen varios motivos, pero hay que señalar como fundamental el hecho de que **muchos de los surrealistas habían sido en sus inicios artistas o literatos dadá**. De todos modos, no sería justo señalar sólo aquellos elementos que contribuyen a conectar ambos movimientos y, en cambio, silenciar las profundas diferencias que los separan.

El Surrealismo no tuvo nunca el afán destructivo, presente en las actividades dadaístas que llevan a sus máximas consecuencias su actitud profundamente nihilista ante la vida que, como es lógico, impregna todas las manifestaciones artísticas. La fecha final del movimiento Dadá se sitúa en 1922, año en que el propio Tzará se dedicó a rezar la *Oración fúnebre por Dada* en distintas ciudades de Alemania.



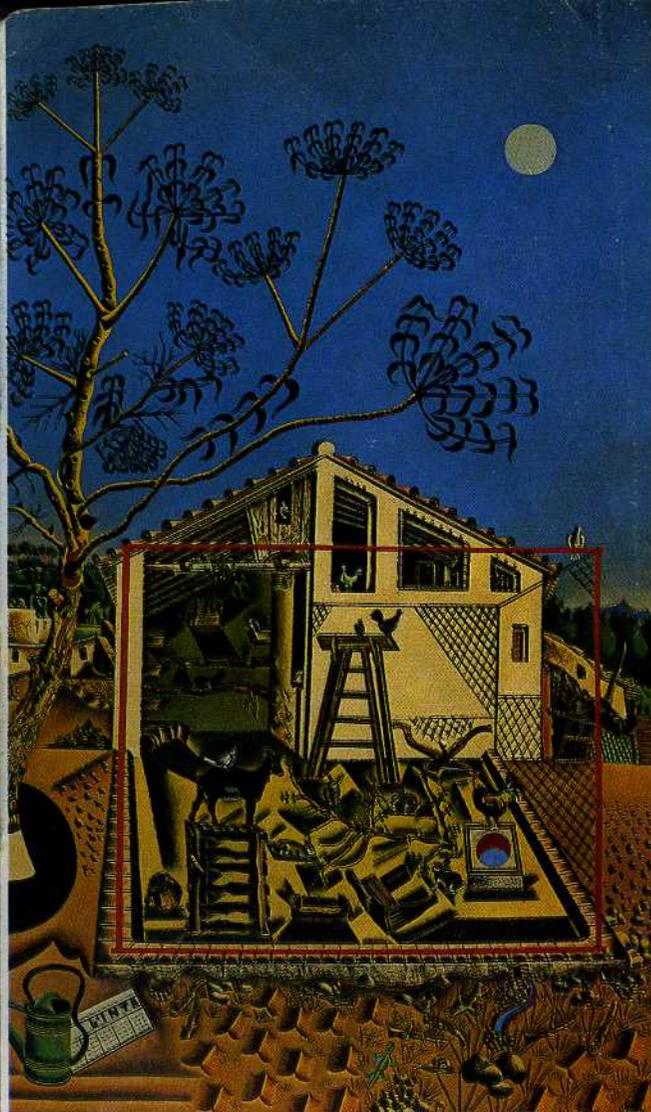
**JOAN MIRÓ: *La masía*.  
1921-1922. Washington.  
Galería Nacional.**

Miró introduce en varias de sus pinturas la casa de Mont-roig, donde transcurrieron muchos de sus periodos de vacaciones. Es particularmente significativo el gusto de Miró por representar animales pequeños con gran minuciosidad. Asimismo, todos los aperos y enseres de



## El Surrealismo

Puede señalarse como fecha oficial del nacimiento del movimiento surrealista, en París, el año 1924, en que André Breton publicó el primer *Manifiesto Surrealista*. Sin embargo, existen obras literarias de Breton, anteriores a ese año, que conectan claramente con obras surrealistas. No debe olvidarse que Breton y su círculo se adhirieron al Dadaísmo y que muchas de las realizaciones efectuadas en el seno de esa corriente pueden considerarse como predecesoras de las propiamente surrealistas.



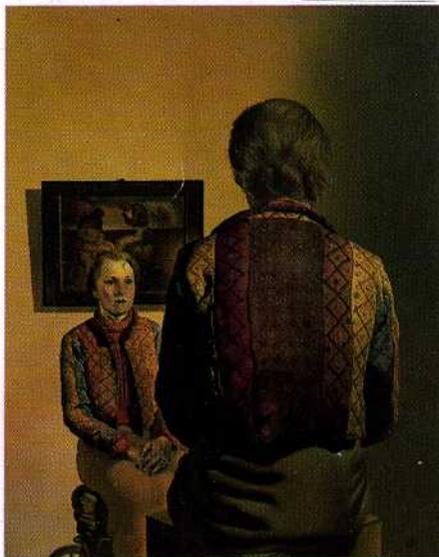
El Surrealismo fue en un primer momento un movimiento literario que contó con la gran personalidad de Breton, quien muy pronto asumió el cargo de jefe e ideólogo del grupo. Como quiera que Breton realizó su servicio militar en el Hospital de Nantes, en el área destinada a los enfermos mentales, existían toda una serie de terapias psicoanalíticas que le eran familiares. Por otra parte, había seguido algunos cursos de medicina en la Sorbona y conocía la obra de Freud, relacionada con la interpretación de los sueños, así como las técnicas del psicoanálisis, basadas en la asociación libre de ideas. Todas estas expe-

labranza están recogidos por el artista con gran acierto. *La masía* es una de las primeras pinturas en que Miró demuestra su enorme capacidad para **distribuir equilibradamente el espacio pictórico**. Resulta especialmente interesante subrayar el hecho de que, pese a la aparente simplicidad e ingenuidad de la obra, ésta es muy compleja, tanto compositiva como cromáticamente.

riencias constituyeron un auténtico punto de partida para sus obras literarias dentro del Surrealismo. Al leer en el primer manifiesto la definición dada por el propio Breton al Surrealismo, no se tarda en advertir cuáles son los ele-

**SALVADOR DALÍ:** *Gala y «El Angelus» de Millet.* 1935. Nueva York. Museo de Arte Moderno.

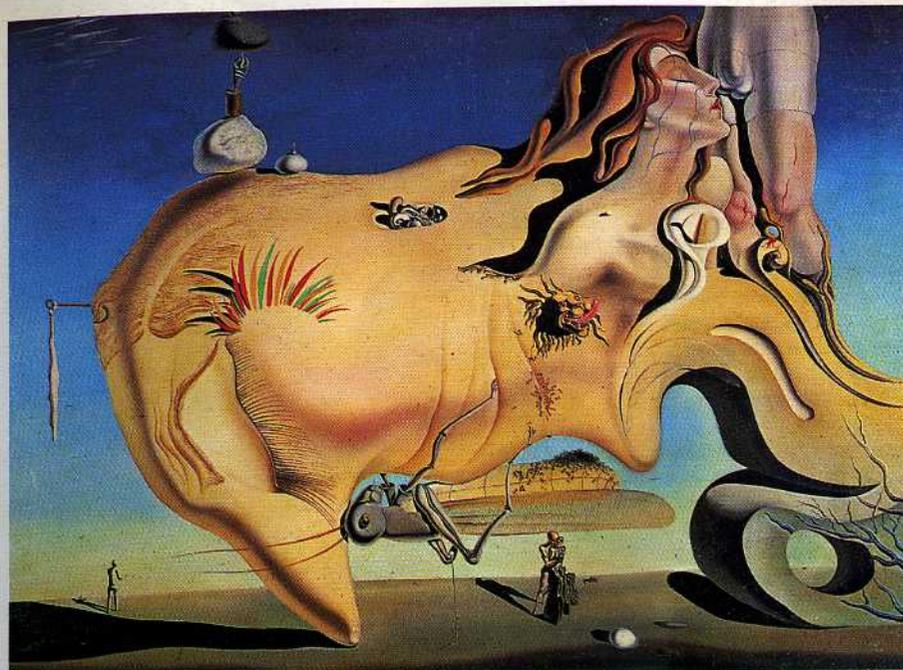
Ésta es una de las muchas composiciones efectuadas aplicando el método creado por Dalí, conocido como **Método paranoico-crítico** en torno al tema de «El Angelus», que tanto obsesionara a Dalí en la década de los años treinta. Al fondo de la habitación en la que se halla la esposa del artista, puede observarse una reproducción de la obra de Millet con ciertas variaciones. El hecho de que Gala se encuentre enfrentada a una imagen dispuesta de espaldas al espectador, en primer término, no hace sino reproducir el enfrentamiento entre los dos personajes de Millet.



mentos esenciales que configuran la ideología de dicho movimiento. La definición reza de la siguiente manera: **«Automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado por este último, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral.»**

El concepto fundamental es el de **automatismo, que se basaba en una especie de dictado mágico, proveniente del inconsciente**, gracias al cual surgían poemas, ensayos y obras en prosa, dentro de la vertiente literaria. Más tarde, pintores y escultores aplicaron el mismo método para realizar sus composiciones.

No obstante, en las obras de carácter plástico surrealista se advierten dos tipos bien diferenciados. De un lado, existen artistas que prefieren decantarse por la aplicación del **automatismo puro**, mientras que de otro hay pintores que siguen una vía ligada al **onirismo**. Entre los primeros destaca André Masson, quien ya en 1924 efectuaba dibujos, de carácter automático, a pluma sobre papel. Por lo general, se trataba de composiciones abstractas, dotadas de gran agilidad y dinamismo que expresaban un estado anímico de gran euforia. Pero la aportación más intere-



**SALVADOR DALÍ:** *El gran masturbador.* 1929. Colección particular.

La extraña iconografía daliniana aborda en este caso el tema del onanismo. Toda una serie de **símbolos fállicos** aparecen en esta obra, junto a elementos tan característicos como puedan ser el **saltamontes**, adherido a la zona de la boca del gran rostro, apoyado sobre la nariz, que es un **autorretrato** del artista. También se observan **hormigas** que surgen del vientre del insecto. Todos esos animales aparecen reiteradamente en muchas de las pinturas de Dalí.

sante de Masson la constituyen las llamadas **pinturas de arena** que datan de la segunda mitad de los años veinte y que pueden considerarse como precedentes de ciertas realizaciones informalistas muy posteriores. Este tipo de obras surgían como resultado del azar actuando directamente en el proceso creativo. Así, Masson colocaba el soporte de tela sobre el suelo y dejaba caer sobre el mismo cola, para, más tarde, espolvorear la superficie con arena. En los lugares donde había cola, la arena quedaba pegada y formaba una capa de un cierto grosor que contrastaba con las zonas pintadas posteriormente por el artista.

Otro de los pintores que también actuaron dentro de esta corriente automática, pero sin llevar su trabajo a términos tan dependientes del automatismo, fue Joan Miró. El artista catalán se había afincado en París el mismo año de la publicación del primer manifiesto y, muy pronto, contactó con el grupo de literatos y artistas de ideas afines al Surrealismo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que por aquella época Miró había adquirido ya un lenguaje propio y que, por consiguiente, adoptó tan sólo ciertos conceptos del Surrealismo para exponerlos en su pintura. Es quizá en los **objetos de funcionamiento simbólico** o en algunas de sus extraordinarias piezas tridimensionales de los años treinta donde mejor se percibe lo surreal de Miró.

**ANDRÉ MASSON: Caballos atacados por peces. 1926. París. Colección particular.** Directamente influido por ciertos párrafos de los célebres poemas de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Masson efectúa una serie de obras, en las que la temática esencial es la lucha terrible entre peces o tiburones y otros seres. La **crueledad** se manifiesta en los regueros de sangre que surgen por doquier, a modo de goteados **automáticos** en la pintura.



El lenguaje artístico de Miró se caracterizó siempre por un mantenerse fiel al **corpus signico**, así como por la marcada preferencia por los **colores vivos y puros**, sobre todo primarios y secundarios, y también neutros. La **esquematación** de sus personajes y un sentido especial por **plasmear lo primordial** son asimismo elementos constantes en sus realizaciones.

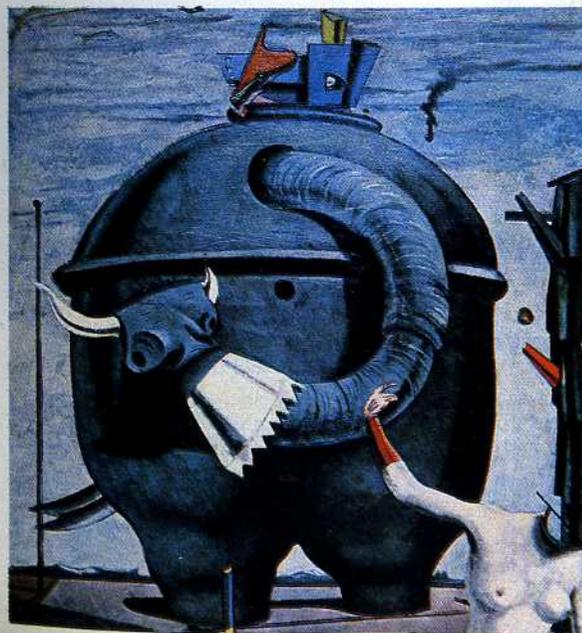
La **vía onírica** está representada por artistas como René Magritte y Salvador Dalí. Tanto el uno como el otro se especializaron en pintar composiciones figurativas, ateniéndose a las normas tradicionales de representación perspectiva, con objeto de lograr imágenes sumamente impactantes.

Magritte opta por asociar elementos de lo más dispar en sus pinturas, como si se tratase de la célebre terapia llevaba a cabo por los psicoanalistas para sanar a sus enfermos. Dalí, en cambio, prefirió adoptar la **doble figuración** para gran cantidad de sus pinturas que datan de su etapa surrealista, la que cubre desde 1928 hasta diez años después, aproximadamente.

La gran aportación de Dalí al Surrealismo fue, sin duda alguna, la creación del denominado **método paranoico-**

**crítico**, consistente en asociar imágenes de lo más arbitrario con otras que surgen obsesivamente a lo largo de toda su trayectoria. Así, por ejemplo, los temas de *El Angelus de Millet* o el de *Guillermo Tell* aparecen en muchas de sus pinturas de los años treinta. Por su parte Dalí también efectuó, junto al cineasta Luis Buñuel, el guión de la película, considerada como el prototipo de film surreal, *Un chien andalou*. Además, existen toda una serie de objetos de funcionamiento simbólico ideados por Dalí, en los que se advierte su peculiar modo irónico de comprender el fenómeno surreal.

Otro artista surrealista, en cuya obra no se puede distinguir de manera tan clara a cuál de las dos vías corresponde, es Max Ernst. La aportación personal de este artista de origen alemán, instalado en París, reside en haber aplicado el **collage** de un modo completamente distinto a como lo hicieran los cubistas. En sus **collages** Ernst integra de tal manera los papeles que resultaba imposible distinguirlos del contexto pintado en que los ha situado. Por otra parte, Max Ernst inventó el procedimiento técnico del **frottage**, consistente en colocar bajo el soporte sobre el que había de pintar elementos de texturas gruesas diferentes, con la finalidad de que al frotar sobre ellos quedase su trama visible en el soporte. Gracias a este tipo de técnica, las obras de Ernst poseen unas calidades textuales de gran sutileza y muy difíciles de superar.



**MAX ERNST: El elefante de las Célebes. 1921.**

**Londres. Tate Gallery.**

La obra de la época dadaísta de Ernst no se diferencia en absoluto de la realizada durante la etapa surrealista. Ni los temas ni las técnicas varían. Por el año en que está realizada esta pintura corresponde aún al período dada. En ella una gran forma, similar a un elefante, ocupa prácticamente toda la superficie. El tratamiento dado al animal hace que éste parezca una **gran máquina sin funcionalidad determinada**. Son características de Ernst las mujeres sin rostro que aparecen con gran frecuencia a lo largo de los años veinte.



**RENÉ MAGRITTE: *El jugador secreto*. 1927. Colección particular.**

Magritte es uno de los pintores más destacados de la **via onírica del Surrealismo**. En sus pinturas se asocian elementos procedentes de ámbitos diversos, con el objeto de conseguir composiciones en las que **lo irracional** adquiere un significado especial. Tanto los colores empleados como las actitudes de sus personajes producen un efecto de distanciamiento importante con respecto al espectador.

Hans Arp, otro de los artistas que trabajaron en el seno surrealista, se distinguió especialmente por **incorporar el azar** en su obra. Ésta, ya sea pictórica o bien esculturas a modo de relieves en madera pintada, supone un triunfo de las configuraciones abstractas, pero con una cierta tendencia al gusto por evocar **configuraciones biomórficas**. Arp realizó también esculturas en metal y en piedra, durante los años cuarenta.

Muchos fueron los artistas que, atraídos profundamente por los planteamientos del Surrealismo, se adhirieron, aunque sólo fuera de manera temporal, al movimiento. Ése fue el caso de Paul Klee y de Pablo Picasso. Como puede advertirse se trata de dos grandes artistas del presente siglo, cuya obra nada posee en común y, no obstante, a finales de los años veinte e inicios de los treinta realizaron composiciones marcadas por un cierto mágicismo en el caso de Klee, derivado del Surrealismo, y por una concepción formal de elementos cóncavos y convexos, en relación con Picasso, que conectaba con las interpretaciones sexuales freudianas. Así como en relación con otras tendencias de las primeras vanguardias se sabe, aunque sólo sea de forma aproximada, la fecha de conclusión,

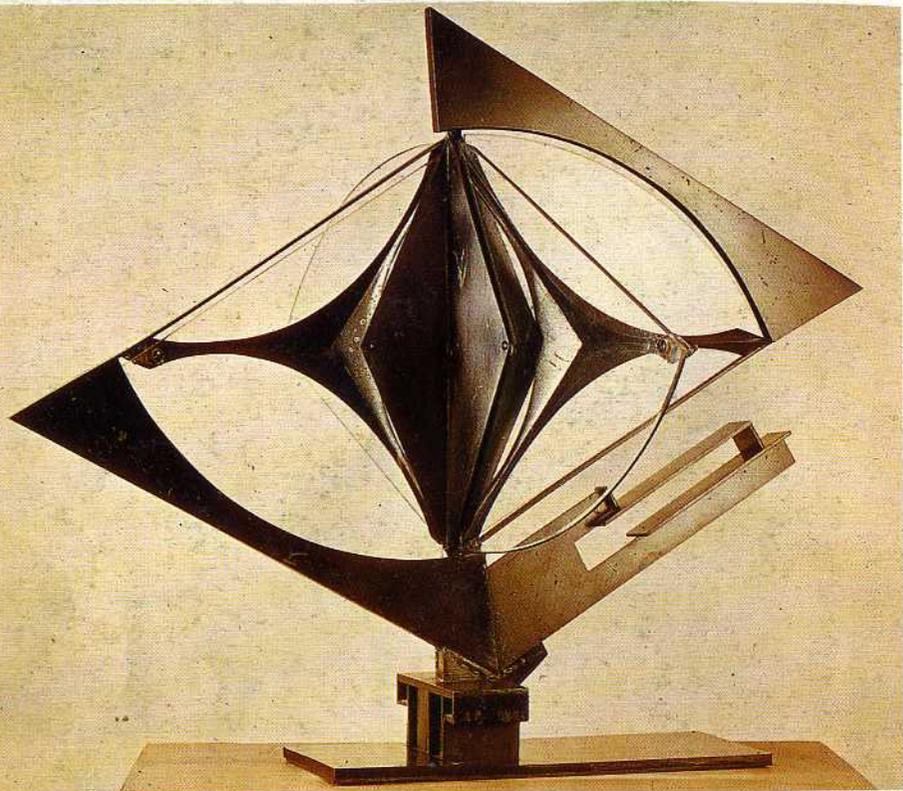
con respecto al Surrealismo no ocurre así. Este movimiento fue ganando adeptos con el paso del tiempo y **su expansión por todo el mundo es una de sus características esenciales**. A ello contribuyeron en gran medida dos factores. Por un lado, André Breton personalmente se encargó de difundir la ideología surrealista publicando numerosas revistas como *Le surréalisme au service de la révolution* o *Minotaure*, a la par que organizaba actos como conferencias, lecturas de poemas, exposiciones, etc. En Latinoamérica, por ejemplo, el movimiento surreal contó con numerosísimos adeptos a partir de los años cuarenta. Otro factor decisivo fue que muchos artistas europeos que habían mantenido contacto con el núcleo parisino de surrealistas, emigraron durante la Segunda Guerra Mundial a EE UU, de manera que el Surrealismo también se extendió por esos países.

No debe olvidarse que precisamente algo del espíritu revolucionario del dadá, presente en el Surrealismo, fue heredado por corrientes de las segundas vanguardias. En el **Informalismo** europeo o en el **Expresionismo abstracto** norteamericano existen muchos ejemplos de pintores o escultores que se nutrieron de la ideología surreal e incluso tomaron como punto de partida para sus innumerables y osadas técnicas las realizaciones de ciertos artistas del Surrealismo. Uno de los ejemplos más notorios, dentro del ámbito escultórico surrealista, lo constituye el italiano Alberto Giacometti, quien, residiendo en París, pronto contactó con el círculo afín a Breton. En sus piezas escultóricas de los años veinte se advierte un fuerte vínculo con ciertas manifestaciones de arte primitivo. En general, todos los surrealistas, excepto Dalí, sentían gran admiración por las obras de los primitivos y Breton llegó a coleccionar máscaras y tallas negro-africanas y oceánicas.

En la evolución de Giacometti puede apreciarse una tendencia cada vez más acusada a trabajar el bronce en finos y alargados filamentos, para lograr configuraciones que representan seres humanos o animales. Su estilo es inconfundible y sus piezas han influido de manera notable en los escultores de las últimas generaciones.

## El constructivismo ruso

**S**i bien en un principio el Constructivismo con Tatlin, su fundador, a la cabeza, se hallaba en clara conexión con las vanguardias rusas iniciales como el Suprematismo, más tarde, en 1920, se produjo la escisión. Vladimir Tatlin conocía desde hacía tiempo a Malevich, pero los planteamientos suprematistas eran muy distantes de las concepciones constructivistas. La postura de Tatlin



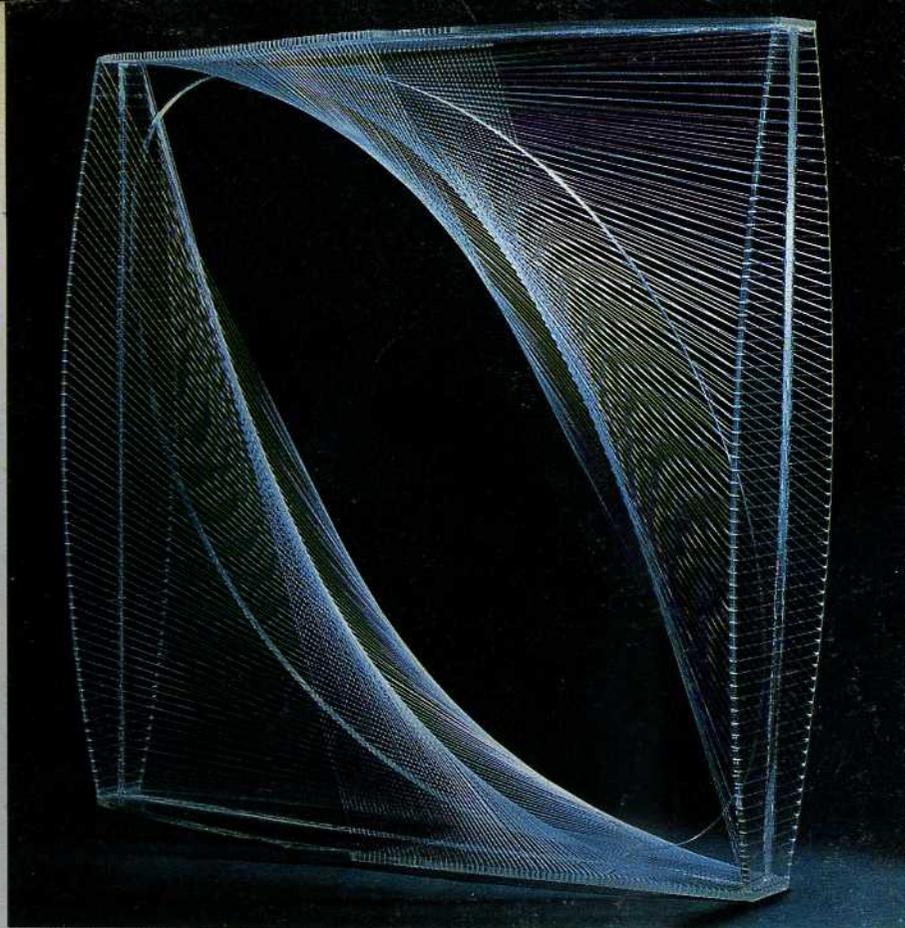
**ANTOINE PEVSNER:**  
*Construcción en el espacio.*  
1923-1925. Londres. Tate  
Gallery.

Pevsner, a diferencia de su hermano Gabo, elige para sus estructuras tridimensionales el **metal**. Tratado de diversos modos, ya sea por **planchas** o bien por **filamentos**, Pevsner logra en sus construcciones ofrecer una noción de espacio bien distante a la de épocas anteriores. Muchas de sus obras poseen un marcado **carácter aerodinámico**, derivado de la perfecta **conjugación de formas geométricas regulares e irregulares**.

estaba marcada por la tendencia a buscar la renovación artística, pero siempre en función de movilizar a las masas.

De este modo, en el año 1920 Tatlin y sus seguidores propugnaron la **validez del diseño industrial, oponiéndolo a la creación artística, considerada como una mera consecuencia de la estética burguesa**. Los constructivistas pensaban que los artistas debían dedicarse a las actividades que fueran verdaderamente útiles para la sociedad, como pudieran ser la arquitectura, la producción industrial, el diseño publicitario, la tipografía, etc. A pesar de esas metas, aparentemente homogéneas, no puede decirse que el Constructivismo ofrezca demasiadas características encaminadas a lograr un estilo unitario. Quizá contribuye a ello el hecho de que se considere dentro de esta corriente a artistas tan dispares como pudieran ser el propio Tatlin, El Lissitzky, Gabo o Pevsner.

Lo que sí es cierto es que el Constructivismo influyó de modo determinante en la evolución artística y arquitectónica de los años veinte, hasta el punto de que se crearon numerosas asociaciones, como: VCHUTEMAS (Taller Ar-



**NAUM GABO:** *Construcción lineal.*

La nueva concepción escultórica de Gabo se caracteriza por considerar como factor esencial lo **aéreo**. Gracias al **empleo de materiales nuevos** en el ámbito escultórico como puedan ser el **plexiglás** y el **nylon**, Gabo consigue plenamente sus propósitos. Sus estructuras conciben el **espacio envolvente** como parte integrante de la propia pieza, hasta el punto de no existir diferencia alguna a la hora de valorar el espacio vacío y el lleno.

tístico Técnico Superior), que fue el principal centro de experimentación en Rusia; ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos); y OSA (Sociedad de Arquitectos Contemporáneos), entre otras. Aparte de los diseños gráficos, para los numerosos carteles de propaganda política, efectuados por los constructivistas, **debe señalarse que el principal ámbito donde éstos destacaron fue el escultórico**. Vladimir Tatlin había realizado ya en 1919 su famoso *Proyecto para el Monumento de la Tercera Internacional* que tanto puede considerarse una obra arquitectónica como una pieza escultórica. Se trata de una composición, basada en la conjugación de dos cilindros en espiral inclinados que poseen muchos elementos en común con la concepción escultórica del Futurismo italiano. Nunca debe olvidarse que los contactos entre artistas futuristas y artistas de vanguardia rusos fue un hecho, a partir del viaje realizado por Marinetti en 1910 a Rusia.

**PAUL KLEE: *La Villa R.*  
1919. Basilea. Museo de  
Arte.**

Son muchas las pinturas de Klee dedicadas al tema paisajístico, sin embargo, en ninguna otra aparece un signo del alfabeto magnificado, como ocurre en esta obra con la letra «R». Ésta confiere al conjunto un carácter especial que conecta, en cierto modo, con el *Surrealismo*, a cuya influencia Klee no pudo sustraerse. A pesar de ello, la atmósfera que irradia la composición enlaza más con una **forma de sentir expresionista**.

Otro artista que, además de pintor y diseñador, fue un escritor importante es Alexander Rodchenko. Sus primeras esculturas son piezas abstractas, constituidas por aros metálicos, conectados entre sí por medio de ejes oblicuos.

La renovación profunda se debió a los hermanos Pevsner, Antoine y Naum que, más tarde, adoptó el apellido Gabo. Estos dos artistas mantuvieron contacto continuado con el arte del resto de Europa. Naum Gabo estudió en Munich junto a los pintores de *Der blaue Reiter*, para después pasar a París. Sus primeros trabajos están fechados en 1915 y son construcciones a base de materiales diferentes. Tras instalarse de nuevo en Rusia, en 1920, publicó con su hermano Antoine el *Manifiesto Realista* en el que aparecen claramente reflejados los principios de su escultura. Existe una **preferencia en ella por las formas abstractas, por la valoración simultánea del espacio, el tiempo y la luz**. Ateniéndose a dichos fundamentos, creó en 1920 la primera obra escultórica considerada **cinética**, pues se trataba de una lámina de acero, que vibraba gracias a un pequeño motor eléctrico, creando un volumen de carácter virtual.

La trayectoria de Antoine Pevsner comienza algo más tarde que la de su hermano, pero, tras la redacción del manifiesto citado, adquiere ya unas características bastante claras. Si bien su obra de los años veinte no es abstracta, la posterior sí lo es y demuestra además cuán inventivo llegó a ser su autor. Configuraciones helicoidales de superficies constituidas por finísimas varillas de bronce oxidado son sus piezas más relevantes. Tanto en el caso de Gabo como en el de Pevsner ha de tenerse presente que su máxima aportación a la escultura del siglo XX se basa en la **concepción aérea** de sus obras.

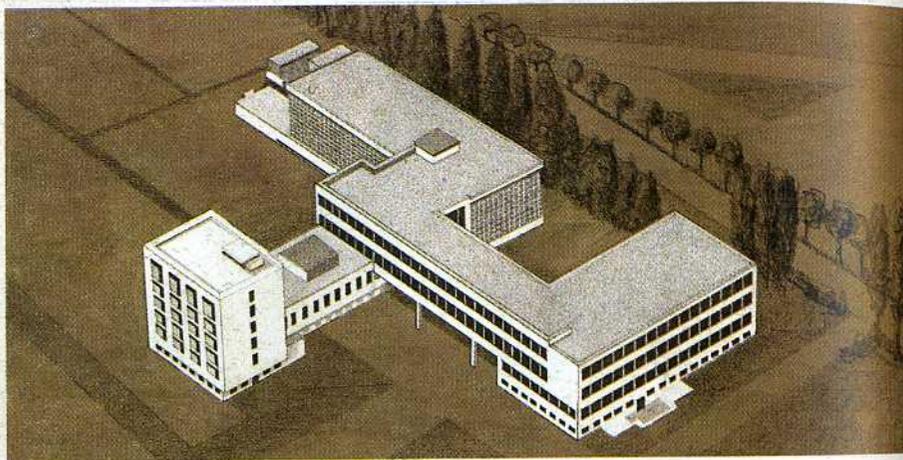
## La escuela de la Bauhaus

Un año después de concluir la guerra, en 1919, aunque la situación de inflación en Alemania era absoluta y el clima en el que se vivía era de caos y miseria, se fundó una de las escuelas más importantes de todo el siglo XX, la *Bauhaus*. Se debe al arquitecto Walter Gropius la idea de unificar la *Kunsthochschule* (Escuela de Bellas Artes) con la Escuela de Arquitectura, para dar lugar a lo que sería la Bauhaus. Su primera sede fue la ciudad de Weimar, desde 1919 hasta 1924, fecha en la que, debido a grandes desajustes económicos, se despidió a los profesores de la escuela y ésta se clausuró. Comenzó un año más tarde, en Dessau, el segundo período de la escuela de la Bauhaus. En esta ciudad, más tecnificada que Weimar y que tan sólo se hallaba a dos horas en tren de



Berlín, la Bauhaus desarrolló plenamente su ambicioso programa de estudios.

Teniendo en cuenta que de los talleres de la Bauhaus surgieron todo tipo de **diseños funcionalistas** para las viviendas —papeles pintados, tejidos estampados, lámparas, muebles, etc.— y que aún en la actualidad se toman como punto de referencia para los más actuales y osados diseños, puede comprobarse hasta qué punto fue importante la aportación bauhausiana. Pero además hay que señalar

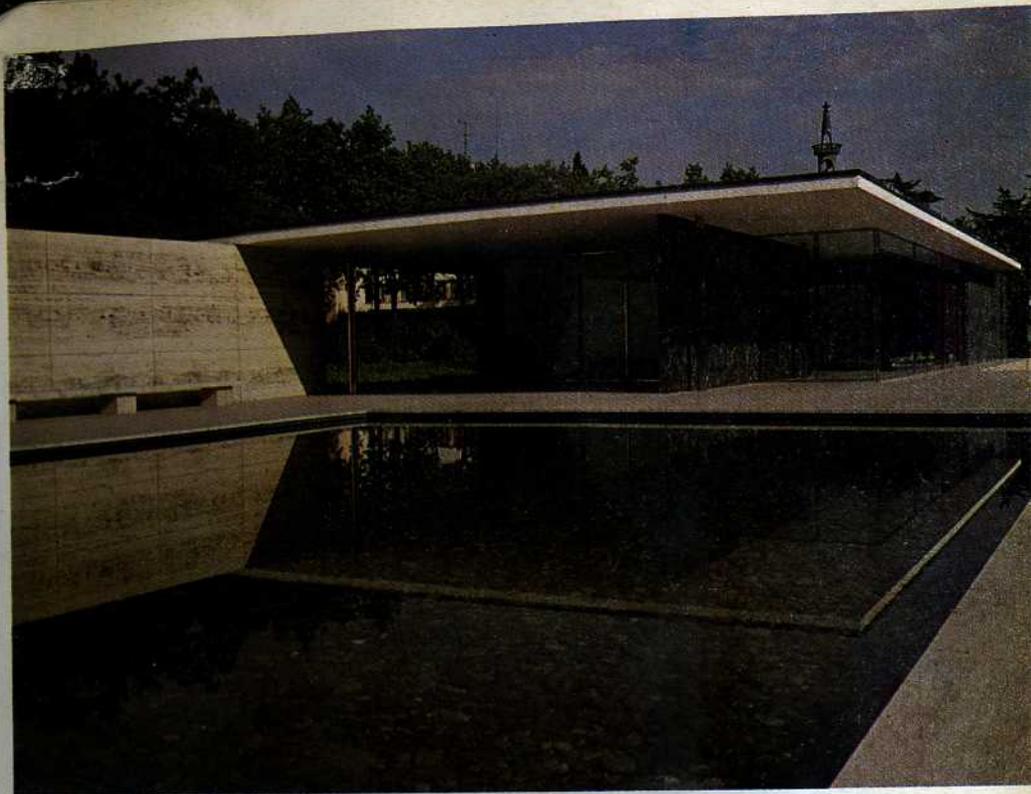


**WALTER GROPIUS:  
Edificio de la Bauhaus.  
1925-1926.**

El carácter **racional** de la construcción se advierte ya en la estructura global del edificio de la Bauhaus. Volúmenes de planta rectangular se interrelacionan para reflejar el carácter interdisciplinario de la escuela. Pensada para diversas funciones, la Bauhaus poseía también un sentido global, que había de plasmarse en el aspecto del edificio. De este modo, es tan importante la existencia de bloques distintos para cada una de las funciones, como la presencia de unos pasadizos que los unen y tienden a mostrar la **voluntad de integración**.

que los profesores que impartieron sus clases en la Bauhaus fueron artistas muy conocidos que, en gran medida, contribuyeron a configurar toda una nueva estética de lo funcional. Baste nombrar a Johannes Itten, Oscar Schlemmer, Wassili Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy y Josef Albers para comprender el gran alcance que tuvieron sus enseñanzas.

Quizá **el planteamiento más revolucionario** de todo lo aportado por la Bauhaus, dejando de lado los resultados, **fuera la propia programación de los cursos**. En un primer momento se concibió que la formación del alumnado se realizaría durante tres cursos anuales consecutivos, pero, más tarde, Johannes Itten introdujo un curso preliminar, semestral, cuya finalidad era que el alumno llegase a familiarizarse con los elementos formales de toda obra artística. Proporción, escala, ritmo, luz, sombra, color eran objeto de estudio, al mismo tiempo que se experimentaba con el empleo de los más diversos materiales y utensilios de trabajo. De esa manera, al concluir el primer semestre, el alumno se hallaba en condiciones de elegir el taller en el que le interesaba profundizar durante los tres cursos siguientes. En la formación de taller, los alumnos de la Bau-



haus tenían dos maestros, uno de artesanía y otro de configuración. En los distintos talleres se efectuaban proyectos para los artículos estándar de uso diario. Aunque los proyectos siempre eran realizados a mano, los alumnos sabían cómo se fabricaban industrialmente, porque una de las prácticas consistía precisamente en ir a las fábricas y seguir los procesos de realización industrial. Incluso, en ocasiones, se llamaba a los operarios de determinadas fábricas para que colaborasen con el profesorado de la Bauhaus. Tras los tres años de estudios, los estudiantes se sometían a los exámenes que proponían los maestros, para obtener la llamada carta oficial que acreditaba sus conocimientos. Una vez obtenida ésta, los alumnos podían, si lo deseaban, continuar estudiando en la clase de construcción para llegar a obtener el diploma de maestro de la Bauhaus.

A pesar de la importante labor que la Bauhaus llevaba a cabo, Gropius no cesó durante todo su mandato de recibir duras críticas que provenían de los sectores más conservadores del país. Éste fue uno de los motivos que determinaron su decisión de renunciar al puesto de director del centro en 1928. Su sucesor fue otro arquitecto, Hannes

**MIES VAN DER ROHE:  
Pabellón alemán para la  
Exposición Universal. 1929.  
Barcelona.**

En la actualidad se ha reconstruido el célebre pabellón realizado por Mies van der Rohe para la exposición del año 1929. Se trata de una estructura horizontal con techumbre en *voladizo*, en el que se emplearon los materiales típicos del Funcionalismo, **hierro, hormigón y vidrio**. Es interesante advertir que toda la producción de este arquitecto en Europa se basa en estructuras de carácter horizontal, mientras que en los Estados Unidos Mies desarrolló sus tan característicos *rascacielos*.

Meyer, que desempeñó el cargo hasta 1930 y logró elevar de tal modo la producción de los talleres que la Bauhaus comenzó a ser conocida mundialmente. En su última etapa, la que cubre desde 1930 hasta 1933, fecha en la que los nazis cerraron la escuela por considerarla como un «nido de bolchevismo», fue dirigida por el arquitecto Mies van der Rohe. Éste, en un discurso pronunciado años más tarde, en 1953, con motivo del setenta cumpleaños de Gropius, diría en Chicago que **la Bauhaus fue una idea** y que precisamente por ese motivo se propagó por todo el mundo y llegó a tener gran resonancia. En los Estados Unidos, adonde emigraron muchos de los arquitectos y artistas que habían impartido clases en la famosa escuela, fructificó de manera especial el germen bauhausiano. El propio Walter Gropius aplicó, a partir de 1937, los métodos de la Bauhaus en Harvard. También hizo lo propio Mies van der Rohe, a quien se debe el famoso rascacielos del *Seagram Building* de Nueva York, en el Illinois Institute of Technology de Chicago. Por su parte, Josef Albers desarrolló en el célebre Black Mountain College de Carolina del Norte el curso preliminar de la escuela de la Bauhaus, mientras que, en Chicago, Laszlo Moholy-Nagy fundó la *New Bauhaus*.

Es tan grande la deuda que tienen los diseñadores de todo el mundo para con la Bauhaus que esto sólo puede entenderse como resultado directo de la confluencia de todos los rasgos estilísticos esenciales de las primeras vanguardias para crear un estilo que, aun dentro del racionalismo funcionalista, posee un sello propio.

## El Funcionalismo en arquitectura

Aunque existen diversas corrientes arquitectónicas en la primera mitad del siglo XX, debe reconocerse que la más importante es sin duda la llamada Funcionalismo. Este tipo de arquitectura posee indudables precedentes en algunas obras de la segunda mitad del pasado siglo. En realidad, los presupuestos de la arquitectura funcionalista fueron enunciados por Sullivan en el siglo XIX al afirmar que **«la forma sigue a la función»**. Esta frase indica de manera muy clara que el interés esencial de la arquitectura reside en su funcionalidad y que, por tanto, la forma siempre debe hallarse supeditada a aquélla.

El Funcionalismo surge de la creencia, en primer lugar, de que cualquier forma arquitectónica debe reflejar la función para la cual se ha pensado. De este modo, los elementos propiamente constructivos como, por ejemplo, las vigas o pilares, deben ser visibles, tanto desde el exterior como desde el interior. En segundo lugar, el Funciona-

lismo, como movimiento racionalista que es, se halla plenamente vinculado al progreso industrial y, en su primera etapa, la que cubre las décadas iniciales del siglo XX, presenta formas técnicas emparentadas con las de las *máquinas*. No debe olvidarse que el propio Le Corbusier planteaba sus viviendas como **máquinas para vivir el hombre**. Por otra parte, es indudable que los arquitectos funcionalistas plantean sus realizaciones con un alto grado de perfección, teniendo en cuenta factores tan diversos como puedan ser: ubicación en el entorno, factores climatológicos, iluminación natural, entre los más destacables.



La aparición del movimiento funcionalista se encuentra estrechamente ligada a la actuación del arquitecto vienesés Adolf Loos, el cual en su rebelión contra el Modernismo y todo lo que éste implicaba, comenzó la ardua tarea de depurar los edificios de sus excesivos elementos ornamentales.

En *Ornamento y delito*, escrito por Loos en 1908, existe una denuncia acerva contra la proliferación de los ornamentos en los interiores y exteriores de las viviendas efectuadas por los arquitectos de la *Sezession* en Austria. Como es lógico, la obra arquitectónica de Loos refleja ese purismo racionalista, del que él es el máximo defensor. Simplemente viendo las fachadas de dos de sus viviendas más conocidas y divulgadas, *Casa Steiner* y *Casa de Tris-*

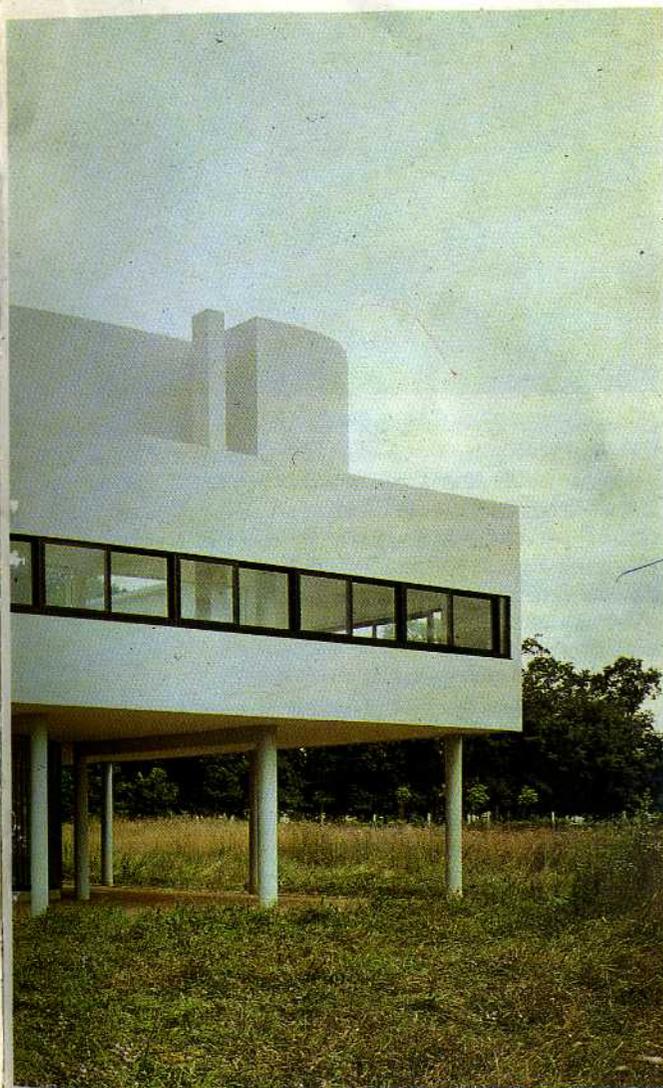
### ADOLF LOOS: *Casa Steiner*. 1910. Viena.

La abolición de todo elemento *ornamental* se debe a Loos. Uno de sus más célebres escritos *Ornamento y delito* alude precisamente al hecho de que el triunfo del estilo modernista en Viena llevó a los arquitectos a ornamentar en exceso sus edificios. Loos propone una **depuración total** y apunta que, la nueva vía, debe ser el **racionalismo**.



tan Tzará, se puede percibir hasta qué punto transformó Adolf Loos el lenguaje de la arquitectura en torno a 1910. Por un lado, se observa el empleo reiterado de formas cúbicas, así como el uso del hormigón enlucado. Puertas y ventanas de configuración rectangular son los únicos elementos que interrumpen la continuidad de las fachadas.

El defensor más importante del Funcionalismo es Charles-Edouard Janneret, llamado Le Corbusier, quien en sus años de formación había mantenido contacto con todos aquellos arquitectos de los cuales pudiera aprender algo.



Destacan entre todos ellos: Hoffmann en Viena, Behrens en Berlín y, en Francia, Tony Garnier, primer arquitecto que proyectó una ciudad industrial; y Auguste Perret, que fue uno de los primeros introductores del hormigón en la arquitectura.

**La tarea de Le Corbusier se distingue por haber reducido las formas arquitectónicas a las más puras y esenciales, como son el cuadrado en superficie y el cubo y el cilindro a nivel volumétrico.** Los interiores de sus viviendas, pensados racionalmente, se hallan de acuerdo

**LE CORBUSIER: La casa Savoie. 1929-1931. Poissy.**

Se trata de una vivienda rodeada por un terreno de pastos y un jardín que está situada sobre la cima de una colina no demasiado elevada. La casa no tiene una fachada principal. El piso de la vivienda se halla sobre los pies derechos, visibles desde el exterior, hecho que favorece la buena vista que se tiene desde dentro. El conjunto se encuentra coronado por un solarium de formas curvas que sirven para resistir el empuje del viento.

**LE CORBUSIER: La Capilla de Ronchamp. 1950-1954.**

En esta vista puede apreciarse la fachada este con el coro exterior de la capilla. **Todo el conjunto está concebido en función del célebre Modulor.** Elemento fundamental en la construcción es el *techo* del edificio, constituido por una cáscara de hormigón, que es impermeable e isotérmico. La iluminación diurna la proporcionan una serie de ventanas de diferentes tamaños, situadas a distintos niveles, con objeto de que en el interior se produzcan diversas intensidades luminicas.



con la función que han de cumplir. Así, la superficie habitable se reparte según las nuevas ideas funcionales de modo que la sala de estar recibe **altura doble**, todas las estancias deben comunicar con una **única zona de paso**; la casa es susceptible de **ampliarse**, gracias a la *comunicación* entre los espacios internos y los externos a través de **paredes acristaladas corredizas**. Observando una de sus obras más conocidas, la vivienda unifamiliar *Villa Savoie*, situada cerca de París, se aprecia cómo se cumplen todos los planteamientos citados.

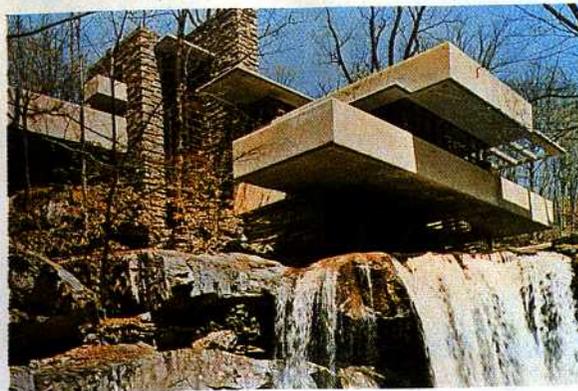
Entre las obras tardías del famoso arquitecto destacan la *Unité d'Habitation* en Marsella, que constituye un gran complejo de viviendas sociales, y la capilla de *Nôtre Dame de Haut*, en Ronchamp, cuyas características funcionales se hallan extraordinariamente planteadas.

Una tendencia derivada del Funcionalismo y que, por consiguiente, posee puntos en común con él, es el denominado **Organicismo**, en cuyo seno trabajó otro de los grandes arquitectos de la primera mitad del siglo XX.



**LE CORBUSIER: Unité d'Habitation. 1948-1952. Marsella.**

La **estructura básica** empleada por Le Corbusier en estas viviendas sociales es el **rectángulo**. La obra está realizada en hormigón visto, que presenta **superficies ásperas** como elemento estético, usado a conciencia. Por este motivo se considera a este conjunto de viviendas como punto de partida de la **corriente brutalista**. Es interesante advertir cómo Le Corbusier introduce el color en la arquitectura, con objeto de establecer contrastes vigorosos con la superficie gris del hormigón.



Frank Lloyd Wright. Éste parte de la influencia de Sullivan y de la Escuela de Chicago y, por ese motivo, puede afirmarse que en su obra arquitectónica existen planteamientos muy afines a los conceptos funcionalistas. Sin embargo, Wright advierte el peligro que entraña un racionalismo frío por conllevar una carencia de sensibilidad. Como alternativa propone una arquitectura funcional, pero de carácter orgánico. **Este tipo de arquitectura se caracteriza por intentar plasmar, a través de los elementos constructivos, la psicología de las personas destinadas a habitar en ella.** En sus diversas casas unifamiliares Wright logra, de manera evidente, sus propósitos.

Otros arquitectos que, en determinados momentos de su trayectoria, recibieron influencias del Funcionalismo son los alemanes Hans Scharoun y Richard Neutra; los finlandeses Eero Saarinen y Alvar Aalto; los ingleses James Gowan y James Stirling; el japonés Kenzo Tange y el español Josep Lluís Sert, junto a los componentes del G.A.T.E.P.A.C. en España y del G.A.T.C.P.A.C. en Cataluña.



**FRANK LLOYD WRIGHT: Casa Kaufmann o Casa de la Cascada. 1934-1936.**

Pennsylvania. **Bear Run.** La **integración en el paisaje** es una de las características fundamentales que ofrece esta audaz obra de Wright. Por medio de la **articulación de volúmenes** y del empleo de hormigón armado consigue distintos niveles en las techumbres en *voladizo*. El arquitecto logra una estructura sumamente peculiar que tiende a **evocar la cascada** que se encuentra situada debajo de la casa.

**ALVAR AALTO: Politécnico. Concurso 1949. Otaniemi.**

Uno de los aspectos más interesantes de la arquitectura de Aalto es que, aunque adopta el funcionalismo como tendencia, acentúa todo lo **regional**. Esto se exterioriza a través del empleo de materiales locales de construcción como la **tierra cocida** y la **madera**, pero uniéndoles **hormigón, hierro y vidrio**.

# ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XX

## PINTURA

Pablo Picasso. *La Vida*. Cleveland. Museo.  
Pablo Picasso. *Retrato de la Sra. Canals*.  
Barcelona. Museo Picasso.  
Pablo Picasso. *Las señoritas de Avinyó*.  
Nueva York. Museo de Arte Moderno.

Pablo Picasso. *Retrato de Kahnweiler*.  
Chicago. Instituto de Arte.

Joaquim Sunyer. *Pastoral*. Barcelona.  
Museo de Arte Moderno.  
Pablo Picasso. *La Salchichona*. Barcelona.  
Museo Picasso.  
Pablo Picasso. *Blanquita Suárez*.  
Barcelona. Museo Picasso.  
Joan Miró. *Desnudo de pie*. Nueva York.  
Pierre Matisse Gallery.

Joan Miró. *La Masía*. Nueva York.  
Colección Hemingway.  
Joan Miró. *Paisaje catalán*. Nueva York.  
Museo de Arte Moderno.  
Joan Miró. *Carnaval del Arlequín*. Buffalo  
(N.Y.) Albright Knox Gallery.  
Joan Miró. *La botella de vino*. Barcelona.  
Fundació Joan Miró.

Pablo Picasso. *Tres músicos*. Nueva York.  
Museo de Arte Moderno.  
Josep M.ª Sert. *Pinturas*. Catedral de Vic.  
Salvador Dalí. *El gran masturbador*.  
Colección particular.

Salvador Dalí. *El enigma de Guillermo Tell*.  
Estocolmo. Moderna Museet.  
Salvador Dalí. *La persistencia de la  
memoria*. Nueva York. Museo de Arte  
Moderno.  
Salvador Dalí. *La metamorfosis de Narciso*.  
Londres. Tate Gallery.

Vázquez Díaz. *Unamuno el de la cuartilla  
blanca*. Madrid. Museo Español de  
Arte Contemporáneo.  
Salvador Dalí. *Premonición de la guerra  
civil*. Filadelfia. Museo de Arte.  
Pablo Picasso. *Guernica*. Madrid. Casón del  
Buen Retiro.

Joan Miró. *Serie Constelaciones*.

## ARQUITECTURA

1900 Antoni Gaudí. *Torre Bellesguard*.  
Barcelona.  
Antoni Gaudí. *Parque Güell*. Barcelona.  
Antoni Gaudí. *Casa Milà*. Barcelona.  
Domènech i Montaner. *Hospital de San  
Pablo*. Barcelona.  
Domènech i Montaner. *Palacio de la  
Música*. Barcelona.

1910

1915

1920

1925

1930

1935

1940

Fundación del G.A.T.E.P.A.C.  
Fundación del G.A.T.C.P.A.C.  
Sert, Torres Clavé y Subirana. *Dispensario  
Central Antituberculoso*. Barcelona.

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

AALTO, Alvar: <i>Politécnico</i>	73	<i>Senecio</i>	7
ARCHIPENKO: <i>Pierrot</i>	35	KOKOSCHKA, Oscar: <i>La esposa del viento</i>	27
BALLA, Giacomo: <i>Las manos del violinista</i>	38	LAURENS, Henri: <i>La guitarra</i>	36
BARLACH, Erns: <i>Hombre que canta</i>	26	LÉGER, Fernand: <i>Soldado con pipa</i>	34
BOCCIONI, Umberto: <i>Desarrollo de una botella en el espacio</i>	38	LOOS, Adolf: <i>Casa Steiner</i>	69
<i>Formas únicas de continuidad en el espacio</i>	6	MACKE, August: <i>Gran jardín zoológico</i>	23
<i>La ciudad crece</i>	37	MAGRITTE, René: <i>El jugador secreto</i>	60
BRANCUSI, Constantin: <i>La señorita Pogany</i>	36	MALEVICH, Kasimir: <i>Pintura suprematista</i>	45
BRAQUE, Georges: <i>Le Guéridon</i>	32	MAPA	8
CARRÀ, Carlo: <i>Los nadadores</i>	39	MARC, Franz: <i>Caballo azul, I</i>	22
CORBUSIER, Le: <i>La Capilla de Ronchamp</i>	72	MASSON, André: <i>Caballos atacados por peces</i>	58
<i>La casa Savoie</i>	70-71	MATISSE, Henri: <i>Lujo, calma y voluptuosidad</i>	16-17
<i>Unité d'habitation</i>	72	<i>Madame Matisse</i>	15
CHAGALL, Marc: <i>Yo y mi aldea</i>	3	MIRÓ, Joan: <i>Interior holandés</i>	9
DALÍ, Salvador: <i>Gala y «El Angelus» de Millet</i>	56	<i>La masía</i>	54-55
<i>El gran masturbador</i>	57	MODIGLIANI, Amadeo: <i>Cabeza</i>	11
CHIRICO, Giorgio de: <i>Héctor y Andrómaca</i>	41	<i>Gran desnudo tumbado</i>	30
DERAIN, André: <i>El puente de Westminster</i>	18	MONDRIAN, Piet: <i>Composición en rojo, amarillo y azul</i>	44
DIX, Otto: <i>Inválidos de guerra jugando a las cartas</i>	25	NOLDE, Emil: <i>La última cena</i>	28
DUCHAMP, Marcel: <i>Desnudo descendiendo por una escalera</i>	5	PEVSNER, Antoine: <i>Construcción en el espacio</i>	62
<i>La novia puesta al desnudo...</i>	53	PICABIA, Francis: <i>La Novia</i>	49
<i>Rueda de bicicleta</i>	48	PICASSO, Pablo: <i>Hombre con frutero</i>	31
ERNST, Max: <i>El elefante de las Célebes</i>	59	<i>Retrato de Gertrude Stein</i>	13
GABO, Naum: <i>Construcción lineal</i>	63	POELZIG, Hans: <i>Gran Teatro de Berlín</i>	29
GRIS, Juan: <i>La botella de anís</i>	33	SANT'ELIA, Antonio: <i>Proyecto para un edificio con ascensores exteriores</i>	40
GROPIUS, Walter: <i>Edificio de la Bauhaus</i>	66	SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl: <i>Paisaje en Dangast</i>	20
GROSZ, Georg: <i>Lejos, al sur, la bella España</i>	24	SCHWITTERS, Kurt: <i>El espejo</i>	50
HAUSMANN, Raoul: <i>Cabeza mecánica</i>	51	SEVERINI, Gino: <i>Bailarina en azul</i>	39
HECKEL, Erick: <i>Caballos blancos</i>	19	VAN DER ROHE, Mies: <i>Pabellón alemán</i>	67
KANDINSKY, Wassili: <i>Amarillo, rojo, azul</i>	43	VAN DOESBURG, Theo: <i>Composición en blanco y negro</i>	46
<i>Calle de Mumau</i>	22	VANTONGERLOO, Georges: <i>Construcción de relaciones de volumen</i>	47
<i>Pintura con arco negro</i>	42	VLAMINCK, Maurice: <i>Orillas del Sena</i>	14
KIRCHNER, E. L.: <i>Cinco mujeres en la calle</i>	21	WRIGHT, Frank Lloyd: <i>Casa Kaufmann</i>	73
KLEE, Paul: <i>La Villa R</i>	65		

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	3
Valoración global .....	3
Geografía y cronología .....	8
El artista y la sociedad contemporánea .....	12
<b>Los ismos</b> .....	15
El Fauvismo .....	15
El Expresionismo alemán .....	19
El Expresionismo en la Escuela de París .....	29
El Cubismo .....	31
El Futurismo italiano .....	37
La Abstracción .....	42
El Dadaísmo .....	48
El Surrealismo .....	54
El Constructivismo ruso .....	61
La Escuela de la Bauhaus .....	64
El Funcionalismo en arquitectura .....	68
<b>Obras más importantes</b> .....	74
<b>El Arte en el tiempo</b> .....	76
<b>Índice de ilustraciones</b> .....	77

## BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- ARGAN, G. C.: *El arte moderno, 1770-1970*, 2 vols., Valencia, 1975.
- CIRLOT, J. E.: *El arte en el siglo XX*. Barcelona, 1972.
- CIRLOT, L.: *Del Cubismo a nuestros días*, en «El Gran Arte en la Pintura», vol. VI. Barcelona, 1987.
- HESS, W.: *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, 1978.
- JOEDICKE, J.: *Arquitectura contemporánea*. Barcelona, 1969.
- MICHEL, M. de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1979.
- SUÁREZ A. y VIDAL M.: *El siglo XX*, en «Historia universal del Arte», vol. IX. Barcelona, 1987.
- WESCHER, H.: *La historia del collage: del Cubismo a la actualidad*. Barcelona, 1977.

### Fuentes fotográficas

A.P.: p. 3, 6, 14, 15, 18, 19, 21, 22 (dos), 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36 (arriba), 37, 38 (abajo), 39 (arriba), 40, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 56, 58, 59, 65, 66, 67, 69, 73 (dos); *Bridgeman-Index*: p. 60; *Index*: p. 16-17; *J. Martin*: p. 30, 44, 48; *Oronoz*: p. 5, 9, 20, 31, 36 (abajo), 38 (arriba), 41, 54-55, 57, 62, 63, 70-71; *Scala*: p. 13, 39 (abajo); *Sheridan-Index*: p. 72 (dos).

**LAS CLAVES DEL ARTE** es una nueva colección de 24 manuales en los que diversos profesores universitarios analizan la Historia del Arte a través de dos series: una explica los **Géneros** fundamentales; otra define los **Estilos** que se han ido sucediendo desde la Prehistoria hasta nuestros días.

Las 80 páginas de cada libro contienen:

- El texto general, continuado, que explica el cuándo, dónde, cómo y por qué del **Género** o **Estilo** analizado.
- Más de 80 esquemas e ilustraciones a todo color, reproduciendo las obras maestras, sea cual sea su nacionalidad, que mejor ilustran las correspondientes teorías.
- Una bibliografía esencial.
- Un gráfico cronológico de la Historia del Arte Universal.
- Y, en la serie dedicada a los **Estilos**, un cuadro sinóptico de las mejores obras con las que el arte español ha contribuido al patrimonio universal del período en cuestión.

### Serie GÉNEROS

Titulo	Autor	Universidad
1. LAS CLAVES DE LA PINTURA	<i>J. R. Triadó</i>	Barcelona
2. LAS CLAVES DE LA ESCULTURA	<i>J. J. Martín González</i>	Valladolid
3. LAS CLAVES DE LA ARQUITECTURA	<i>A. M.<sup>a</sup> Perelló</i>	Barcelona
4. LAS CLAVES DEL URBANISMO	<i>A. Bonet Correa</i>	Madrid

### Serie ESTILOS

1. LAS CLAVES DEL ARTE PREHISTÓRICO	<i>R. González</i>	Barcelona
2. LAS CLAVES DEL ARTE PERSA Y MESOPOTÁMICO	<i>A. Castillo</i>	Madrid
3. LAS CLAVES DEL ARTE EGIPCIO	<i>F. Español</i>	Barcelona
4. LAS CLAVES DEL ARTE GRIEGO	<i>M. Bendala</i>	Madrid
5. LAS CLAVES DEL ARTE ETRUSCO Y ROMANO	<i>A. Jiménez Martín</i>	Sevilla
6. LAS CLAVES DEL ARTE ORIENTAL	<i>C. García Ormaechea</i>	Madrid
7. LAS CLAVES DEL ARTE BIZANTINO Y PRERROMÁNICO	<i>M. Nuñez Rodríguez</i>	Santiago
8. LAS CLAVES DEL ARTE ISLÁMICO	<i>A. Morales</i>	Sevilla
9. LAS CLAVES DEL ARTE ROMÁNICO	<i>G. Ramallo</i>	Oviedo
10. LAS CLAVES DEL ARTE GÓTICO	<i>J. Bracons</i>	Barcelona
11. LAS CLAVES DEL ARTE PRECOLOMBINO	<i>J. Alcina</i>	Madrid
12. LAS CLAVES DEL RENACIMIENTO	<i>J. Fernández Arenas</i>	Barcelona
13. LAS CLAVES DEL ARTE MANIERISTA	<i>J. R. Buendía</i>	Madrid
14. LAS CLAVES DEL ARTE BARROCO	<i>J. R. Triadó</i>	Barcelona
15. LAS CLAVES DEL ARTE ROCOCO	<i>J. R. Triadó</i>	Barcelona
16. LAS CLAVES DEL ARTE NEOCLÁSICO	<i>I. Coll Mirabent</i>	Barcelona
17. LAS CLAVES DEL ARTE DEL ROMANTICISMO AL IMPRESIONISMO	<i>C. Revero</i>	Madrid
18. LAS CLAVES DEL ARTE MODERNISTA	<i>F. Fontbona</i>	Barcelona
19. LAS CLAVES DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN EL SIGLO XX	<i>L. Ciriot</i>	Barcelona
20. LAS CLAVES DEL ARTE. ÚLTIMAS TENDENCIAS	<i>A. M. González</i>	Madrid

Arin

PLANETA  
PVP  
84

946766-8

ISBN: 84-344-0426-5