Historia del Arte XII

s XX, 1901-1918
Expresionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo

Viena fue junto a **París** la ciudad de mayor actividad intelectual, cultural y artística durante la última década del XIX y las primeras del XX, hasta la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras. En los años previos a la Primera Guerra Mundial, los últimos del Imperio, todas las áreas de la vida dieron un último y gran paso hacia el Modernismo: Sigmund Freud exploró la parte inconsciente de nuestra existencia, las mujeres comenzaron a emanciparse, los sionistas anhelaron una patria judía, la música se apartó de las bases de la armonía y la pintura se liberó cada vez más de la representación. La población de Viena había crecido enormemente conforme iban llegando más y más personas desde las provincias del Imperio. El Imperio multiétnico empezaba a fraccionarse y surgieron por doquier movimientos nacionalistas, a la vez que las tendencias antisemitas aumentaban y los intelectuales liberales se distanciaban del resto de la sociedad aislándose en una especie de burbuja. En este ambiente se desarrolló un movimiento creativo multidisciplinar que rompió con los valores políticos, morales y artísticos conservadores de la clase media. El Modernismo vienés se benefició de una fuerte solidaridad entre los intelectuales y artistas, alcanzando esta explosión creativa su cenit justo antes de la Gran Guerra. Todo se cuestionaba y todo se experimentaba. Ello sucedió simultáneamente en una ciudad donde, como escribió Robert Musil más tarde, podían transcurrir «cien años en un día». La lista de nombres es impresionante: Berta Zuckerkandl, Ludwig Boltzmann, Ernst Mach, Eugen von Böhm-Bawerk, Peter Altenberg, Emilie Flöge, Hermann Bahr, Josef Hoffman, Hans Kelsen, Rosa Mayreder, Julius Wagner-Jauregg, Ludwig Hevesi, Alois Riegl, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Otto Neurath, Theodor Herzl, Bertha von Suttner, Martin Buber, Max Reinhardt, Gustav Mahler, Otto Wagner, Wilhelm Reich, Egon Friedell, Dora Kallmus, Arthur Schnitzler, Fritz Mauthner, Arthur Roessler, Karl Krauss, Ludwig Wittgenstein, Alban Berg, Victor Adler, Alexander Zemlinsky, Arnold Schoenberg, Erwin Schrödinger, Stefan Zweig, Käthe Leichter, Sigmund Freud, Franz Werfel, Karl Landsteiner, Adolf Loss, Georg Trakl, Marie von Ebner-Eschenbach, Eugenie Schwarzwald, Josef Schumpeter, Franz Kafka, Otto Weininger, Lise Meitner, etc.

Francisco José I tuvo que enfrentar desafíos al gobernar un imperio multiétnico. A pesar de la creciente tensión entre las diferentes nacionalidades, hubo un auge cultural, científico y empresarial en Viena. La ciudad experimentó una expansión urbanística significativa y albergó la Exposición Universal de 1873. Sin embargo, hubo una brecha social entre ricos y pobres, y las

condiciones de vida para los trabajadores eran difíciles. Se culparon a los banqueros y especuladores, muchos de ellos judíos, por los problemas sociales. A pesar de los conflictos y la inminente caída del imperio, Viena vivió un florecimiento intelectual gracias a la contribución de destacadas personalidades judías en campos como la literatura, el arte y la filosofía.

Toda la discusión en **la Viena de 1890-1914** sobre el lenguaje tuvo como punto de partida a **Kant**, que investigó el tema de los límites de la razón. Entre 1800 y 1920 se trató primero el tema de los límites de la representación, y después se llevó el análisis al propio lenguaje. Antes de Kant toda filosofía del conocimiento giraba en torno a la relación entre la «percepción sensorial» y el «pensamiento», que daban forma a la experiencia, siendo el lenguaje un mero vehículo para la transmisión del conocimiento. Pero para **Kant** el lenguaje daba una estructura al conocimiento. Los empiristas lo entendían como una interpretación conceptual de las impresiones sensoriales, pero para Kant estas se presentan ya con una estructura («formas del juicio») que viene dada por la lógica de la gramática. Los ladrillos de la experiencia ya no serán las impresiones sino las representaciones sensoriales estructuradas (*vorstellungen*). La consecuencia de todo esto es que «los límites o fronteras de la "razón" son implícitamente los límites o fronteras de la representación y también del lenguaje». Después de un largo camino que incluye a **Schopenhauer**, **Kierkegaard** y **Tolstói** «por el año 1900 los interconectados problemas de la comunicación, la autenticidad y la expresión simbólica habían sido encarados paralelamente en todos los campos principales del pensamiento y del arte por Kraus y Schönberg, por Loos y Hofmannsthal, por Rilke y Musil. Así, pues, el escenario estaba aparejado para una crítica *filosófica* del lenguaje que pudiese darse en términos completamente generales», es decir, el lenguaje como tal como tópico central y crucial de las consideraciones filosóficas.

Ese estudio filosófico del lenguaje y sus posibilidades lo intenta por primera vez **Fritz Mauthner (1849-1923)**, que dejó una teoría nominalista completa y coherente del conocimiento tras llegar a la conclusión de que todos los problemas filosóficos son problemas relativos al lenguaje. Los conceptos son palabras y el pensamiento son conceptos (para imaginar algo tenemos que ser capaces de poder decir qué es ese algo). Para Mauthner esta premisa no podía ser probada por la psicología empírica, por lo que pertenece al campo de la filosofía, de manera que «la filosofía es teoría del conocimiento. La teoría del conocimiento es crítica del lenguaje [*Sprachkritik*]». El lenguaje, tanto el ordinario como el filosófico, un mero refinamiento, son metafóricos: los nombres son sólo metáforas lo que perciben los sentidos. Los términos abstractos y generales no tenían una correspondencia con la realidad percibida, sino que eran elaboraciones «metafísicas» a partir de términos más concretos (en la ciencia, las nociones de fuerza, leyes de la naturaleza, materia, átomos o energía; en la filosofía, sustancia, objetos y absoluto; en la religión, Dios, el demonio o la ley natural; en política, raza, cultura, pueblo o lengua), y no tener claro esto era la fuente de muchos problemas, como la intolerancia, el

dogmatismo, y la injusticia. Siguiendo a Kant Mauthner se propone establecer los límites de lo decible y por tanto del conocimiento, pero desprendiéndose de la tendencia de Kant hacia precisamente la abstracción, y acercándose, como había hecho Schopenhauer, a la tradición empirista y nominalista inglesa, y en especial a Locke y su *Essay Concerning Human Understanding*. Además, Mauthner parte de la disertación *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* de Schopenhauer, que le influyó de forma directa y profunda, y donde este se plantea el problema de la relación entre la razón y la naturaleza y concluye que esta es un producto de aquella en el sentido de que «la función esencial de la razón sería la de suministrar los elementos a priori —es decir, las conexiones necesarias de nuestras representaciones de la experiencia, que hacen posible un conocimiento sistemático (y por consiguiente, científico) de la naturaleza» (Janick). Hasta ahí Schopenhauer seguía a Kant, pero después pasa a formular una crítica que le permite desmontar todo lo que no es necesario del aparato analítico de su primera *Crítica*. Para Schopenhauer lo único que Kant necesitaba justificar era el nexo causal entre los fenómenos, que es el papel de la razón suministrar, y que es la materia de los **cuatro tipos de juicio de que se compone nuestro conocimiento** (de la naturaleza, de la lógica y la matemática, de la física o de las ciencias del comportamiento). La causalidad es siempre la misma, lo que cambia es el tipo de fenómenos. Explicar todo esto era el tema de *La cuádruple raíz*. Schopenhauer identifica razón y lenguaje, pero para Mauthner comete el error de asumir que palabras abstractas tienen una correspondencia en el mundo real (filosofía del mundo como *voluntad* en su caso). «Schopenhauer distingue la experiencia del agrado o el desagrado de la percepción que la acompaña. De ese modo surge su distinción de "conocer" y "querer". Pero Mauthner sostiene que esta distinción no es legítima, por cuanto el agrado o el desagrado son como tales una percepción —una representación de un sentimiento (*Gefühlsvorstellung*), una representación, después de todo, no enteramente distinta de nuestras otras percepciones— (...). Desde el punto de vista de Mauthner, cuando Schopenhauer se creía metafísico, en realidad era metafórico» (Janick). Después Mauthner publica el *Diccionario de Filosofía* (1901) en el que analiza ciento un términos filosóficos, identificando los datos sensoriales de los que proceden (su origen psicológico), mostrando cómo unos términos cambian de uso (pasando por ejemplo de ser adjetivos a ser nombres) y por último relacionando estos cambios con la historia de la filosofía. Mauther concluye que es imposible alcanzar un conocimiento verdadero para siempre a partir de la percepción de una naturaleza contingente. «No sería inexacto afirmar que así como Mach había realizado una crítica del lenguaje de la física, Mauthner intentaba, por su parte, una crítica del lenguaje en general», pero donde «Mach basaba su crítica en el análisis de las sensaciones, la crítica de Mauthner tenía sus raíces en su psicología (...) Para Mach, los enemigos de primera línea eran los científicos de una época ya pasada teñida de teologismo; para Mauthner, los enemigos eran los teólogos escolásticos, los científicos materialistas y aquellos nacionalistas racistas y platonizantes que habían inventado la ideología alemana»(Janick). El método de Mauthner le lleva a considerar el lenguaje una mera actividad humana puramente convencional y social que

«ordena la vida humana al modo en que una regla ordena un juego». Ocurre que dado que el lenguaje es esencialmente metafórico es también ambiguo por su misma naturaleza, y nadie puede nunca estar seguro de que entiende lo que otro está diciendo ni de que él mismo es entendido, pero es lo suficientemente claro como para resolver problemas prácticos sociales o para transmitir emociones a través del arte y la poesía, aunque no sirva para conocer y entender el mundo. En suma, «la naturaleza metafórica del lenguaje impide la univocidad, y por eso mismo hace imposible toda suerte de conocimiento científico preciso. La ciencia es, también en el mejor de los casos, poesía» (Janick). De la física puede decirse que las llamadas «leyes de la naturaleza» no existen, y que son otra abstracción a la que hemos conferido una correspondencia con la realidad indebidamente. El concepto viene de Platón, Aristóteles y Lucrecio, y pasa en la Edad Media a la teología, como «ley natural» de Dios, el orden creado por Él para el universo, que Spinoza seculariza y los científicos aceptan. Pero no hay leyes, sólo fenómenos casuales. Mauthner analiza la lógica, y concluye que no puede extender el conocimiento. La propia lógica es otro concepto metafórico al que hemos atribuido una existencia real. En resumen, las tres pretensiones eslabonadas de Mauthner son que «los hombres nunca podrán ir más allá de una descripción metafórica del mundo; que el conocimiento verdadero es imposible, tanto en la ciencia como en la filosofía; y que las llamadas leyes de la naturaleza no son más que fenómenos sociales o *fables convenues*».

Además del nominalismo de Mauthner, el **empirismo de Ernst Mach (1838-1916)** lo invadía todo en el ambiente intelectual y artístico de la Viena de principios de siglo, desbordando su influencia la propia Austria. La lista es larga: Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Hans Kelsen (teoría positivista del derecho), Aleksandr Bogdanov (marxismo no leninista), Otto Neurath, Albert Einstein, etc. Mach reducía todo conocimiento a la experiencia derivada de las sensaciones, y llamaba «elementos» a los datos de los sentidos. Los conceptos, las ideas y las representaciones son sólo agrupaciones de «elementos». La metafísica no era para él más que una forma de misticismo. Sus héroes filosóficos eran «David Hume, destructor de todas las pretensiones metafísicas de conocimiento y Georg Christoph Lichtenberg, el enemigo de toda la pseudo-ciencia» (Janick). Richard Averanius trabajó el problema de la relación entre las sensaciones y las (re)presentaciones de ellas, y uno de los problemas centrales de la ciencia en opinión de Mach. Para ambos, la sensación y su representación son dos aspectos de la misma cosa. Avenarius coincidía con Husserl en creer que la tarea de la filosofía es describir el mundo «tal como nos lo encontramos en la experiencia ordinaria», y por tanto el centro es la consciencia y no qué existe sin ella. Para Averanius la filosofía era la actividad de pensar sobre el mundo según el principio de economía de pensamiento. Mach parte de Averanius para abordar su filosofía de la ciencia. Para Mach las teorías físicas son descripciones de los datos de los sentidos, que simplifican la experiencia, permitiendo por ello al científico anticipar eventos posteriores. Por ejemplo, las funciones matemáticas presentan de forma simplificada y organizada lo que los sentidos perciben. Las teorías no

son verdaderas o falsas sino útiles o inútiles, pues no son más que descripciones de sensaciones y no juicios de las mismas. Mach señalaba que «el objeto de la ciencia es reemplazar, o ahorrar experiencias, mediante la reproducción y la anticipación mental de hechos. La memoria es más manejable que la experiencia, y a menudo responde a la misma función. Este oficio económico de la ciencia, que llena toda su vida, se hace patente al primer vistazo; y en reconociéndolo cabalmente, desaparece de la ciencia todo misticismo». Si la función esencial de la ciencia es economizar sensaciones, toda metafísica va contra su esencia, como es el uso de conceptos innecesarios como los que aparecen en la física de Newton (espacio, tiempo, movimiento, fuerza). Por ejemplo, sobre el tiempo newtoniano Mach decía: «a este tiempo absoluto se le puede medir según una relación con el no movimiento; por lo tanto, ni tiene un valor práctico ni lo tiene científico; y no está justificado que alguien diga que sabe algo respecto a él. Se trata de una concepción metafísica ociosa». Mach se pregunta en *La Ciencia de la Mecánica: Relación Crítica e Histórica de su Desarrollo* (1883) cómo se introdujeron en las primeras teorías físicas conceptos que no eran descripciones de datos de los sentidos, y la respuesta es que en aquella época (siglo XVII) la teología contaminó aquella primera ciencia, pues todo suscitaba debates teológicos, y por ello esta se vio obligada a dar explicación a cuestiones no observables. Mach creía además que la función de todo conocimiento era mejorar la adaptación de los animales con su entorno, maximizando así su probabilidad de supervivencia biológica. Por tanto, todo conjunto articulado de conceptos no es más que una herramienta para resolver de forma eficiente problemas prácticos de adaptación y supervivencia. Conocer no es más que describirnos a nosotros mismos el mundo de las sensaciones, para tratar exitosamente con el entorno. Las ideas no son por tanto ciertas o falsas, sino más o menos convenientes.

Max Planck (1858-1947), siguiendo al físico **Heinrich Hertz (1857-1894)**, que era epistemológicamente kantiano, calificó las teorías de Mach precisamente de «metafísicas», y cuestionó que la física estuviera basada sólo en datos de los sentidos. Para Planck, el físico impone al mundo una forma empleando estructuras matemáticas que organizan los hechos empíricos. Aceptaba el principio de economía en la física, pero precisamente ese principio explicaba el desarrollo de hipótesis sobre fenómenos no observables. Albert Einstein, que empezó siendo un seguidor estricto de Mach, acabó desarrollando la física en la dirección que Hertz y Planck apuntaban. Para Hertz los tres requisitos que tiene que cumplir la representación de los fenómenos mecánicos son coherencia lógica, correspondencia con los datos empíricos, y simplicidad o elegancia de exposición. En comparación, Mach hace un análisis crítico e histórico de las representaciones físicas, explicando por qué su desarrollo ha sido el que fue y mostrando que los mismos fenómenos han sido explicados por distintos sistemas en el tiempo, y ninguno es mejor que otro salvo por el criterio de economía de exposición. Hertz plantea sin embargo unos criterios para elegir unos sistemas en vez de otros y así hacer avanzar a la ciencia. La motivación de Hertz era explicar la teoría de Maxwell sobre las

fuerzas electromagnéticas, que en realidad no eran más que relaciones lógicas que permitían tratar con los fenómenos y anticiparlos, es decir, un **modelo explicativo**, que podía sustituirse por uno mejor llegado el caso. Hertz es práctico, y explica cómo deben ser los modelos y cómo y por qué pueden ser reemplazados por otros. Mach atacó la teoría de los átomos, porque hablaba de unas cosas que no se podían observar, introduciendo así una innecesaria complejidad, pero los científicos como Planck o Ludwig Boltzmann (1844-1906), que funda la mecánica estadística, ya estaban trabajando con un método diferente, esencialmente práctico, que utilizaba abstracciones porque simplificaban aumentando la capacidad predictiva del modelo en aquello que interesaba. En particular Boltzmann toma la idea de Hertz de los modelos explicativos de secuencias posibles de acontecimientos observados y la generaliza para toda la ciencia: de entre todos los estados posibles de un sistema físico un modelo matemático debe señalar las frecuencias con las que observamos cada uno de esos estados, o la probabilidad de hallarlo así y no de otra forma posible. La temperatura de unas moléculas puede ser una de las dimensiones del estado de un sistema pero, en contra de lo que afirmaba Mach, es una abstracción que para nada está relacionada con la *sensación* de calor o frío, sólo una variable del modelo, como señaló Planck. Esta metodología de Boltzmann pasará al *Tractatus Logico-Philosophicus* de **Wittgenstein**, donde aparecerá formulada de forma general.

Hacia 1906 la influencia del pensamiento Mach en el mundo de la ciencia era indiscutible: el empirismo era dogmático y reinaba una hostilidad hacia todas las estructuras hipotéticas. En la ciencia esto se superó con los seguidores de Hertz, pero en la filosofía de la ciencia el dogmatismo *machiano* sobrevivió en el llamado **Círculo de Viena**. Este fue un grupo de discusión que se constituye a principios del siglo XX, formado por Moritz Schlick (1882-1936), el líder, un físico asesinado en 1936; Hans Hahn (1879-1934), un matemático; Otto Neurath (1882-1945), sociólogo y filósofo; Olga Hahn-Neurath (1882-1937), hermana de Hans, mujer de Otto, matemática y filósofa; Rodolph Carnap (1891-1970), filósofo interesado en la semántica y la lógica; Philipp Frank (1884-1966), físico, matemático y filósofo; y Kurt Gödel (1906-1978), matemático y lógico. Todos ellos se pueden considerar **sucesores de Ernst Mach**. Se reunían para discutir el *Principia Mathematica* de Bernard Russell y Alfred North Whitehead o el *Tractatus* de Wittgenstein, que en realidad trataba sobre filosofía del lenguaje y que derivaba de las teorías de Hertz y Boltzmann pero que malinterpretaron. Este grupo del Círculo de Viena evolucionaría después a una escuela filosófica llamada **empirismo lógico**, que intenta distinguir entre lo que se puede conocer (un terreno que pertenece a la ciencia) y lo que es sólo objeto de especulación (metafísica). Para el *empirismo lógico* el conocimiento depende de la evidencia y esta de los sentidos (empiricismo), y el resto son cuestiones metafísicas (¿Existe Dios? ¿Sobrevivirá mi consciencia a la muerte de mi cuerpo? ¿Robar está mal?), que no tiene sentido plantearse siquiera: para ellos un problema genuino era empírico o nada. Publicarían un manifiesto en forma de libro: *La concepción científica del mundo*. Su influencia fue enorme, y a mediados del siglo XX la mayor parte de los filósofos de habla

inglesa habían hecho suyos los planteamientos de la escuela. Pero en Austria el Círculo de Viena sufrió ataques antisemitas, pues la mayor parte de sus miembros eran judíos. Estos habían acudido a Viena después de la Primera Guerra Mundial desde las regiones orientales del Imperio Austrohúngaro tras ser expulsados de allí. Los judíos no podían hacer carrera como funcionarios, por lo que se dedicaron en general al derecho y a la medicina como profesionales libres. En Viena los había de dos tipos: los *Krawattenjuden*, más asimilados y poco practicantes, los abogados y médicos; y los *Kaftanjuden*, provenientes de Galicia (entre la actual Polonia y Ucrania), que vestían como campesinos, pobres y más religiosos. El aumento de la población judía en Viena como consecuencia de esas migraciones interiores disparó aún más el antisemitismo. El ascenso del nazismo, que pretendía incorporar al Reich todos los territorios de habla alemana y uniformizarlos étnicamente, crea un ambiente hostil al modernismo, al antinacionalismo y la búsqueda de un conocimiento universal al margen de dogmas que representaba el Círculo de Viena. Sus miembros emigraron a América y el Reino Unido (Neurath a Oxford, Carnap a Chicago y Gödel a Princeton).

Paralelamente al Círculo de Viena y el empirismo lógico se plantea el problema de generalizar la epistemología de Hertz. «Según los razonamientos de Mauthner, no era solamente la "significación de la vida" lo que dejaba de ser un objeto posible de conocimiento, sino que asimismo sus propios principios le obligaron a rechazar la posibilidad de que existiese un conocimiento genuino que pudiese ir más allá de una mera descripción metafórica del mundo, trátese ya de ciencia, ya de lógica», y la pregunta que surge entonces era «¿quedaba aún un camino alternativo por el que se pudiese llegar al mismo punto final de una manera más rigurosa, pero sin tener que sacrificar en el curso del proceso la lógica y la ciencia? Un ejemplo de *lo que se podía hacer* se podía encontrar en las obras de Hertz y Boltzmann», y entonces se plantea otra: «¿hay algún método capaz de hacer con el lenguaje-en-general lo que Hertz y Boltzmann habían ya hecho con el lenguaje de la física teórica?» (Janick). Esa última pregunta se había ido perfilando en Viena desde finales de la década de 1880, y era el problema intelectual más central y más apremiante de su época, que se esperaba alguien fuera capaz de resolver mediante una *Sprachkritik* completamente universal más rigurosa y menos expuesta a impugnaciones que la de Mauthner. Esa respuesta sería el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) de **Ludwig Wittgenstein (1889-1951)**, la biblia del **positivismo lógico**, pero también «el libro epitomizaba los problemas filosóficos e intelectuales del arte y la cultura vienesas según éstas se daban *antes* de 1918» (Allan Janik). Tras la Primera Guerra Mundial (1914-18) se extiende una filosofía práctica y positivista, por lo que fueron los aspectos del *Tractatus* relativos al positivismo lógico lo que llamó la atención y ejerció una enorme influencia, siendo objeto de incomprensión el propósito original de la obra.

En Física vemos cómo la **Mecánica Cuántica** nace con el siglo. Esta es una teoría fundamental de la Física que describe el comportamiento tanto de la materia como de la energía a escala atómica y subatómica. A esas escalas,

ocurren ciertos fenómenos que no pueden ser completamente explicados con la Mecánica Clásica (incluyendo el electromagnetismo clásico). La *catástrofe ultravioleta* (también conocida como la *catástrofe de Rayleigh-Jeans*) es el nombre del problema que surgió al tratar de explicar la emisión de radiación electromagnética de un cuerpo negro, aquel capaz de absorber toda la radiación incidente sobre él, pero que emite radiación propia como función de su temperatura. De acuerdo a la física clásica, la cantidad de energía radiada por este objeto debería incrementar indefinidamente en la medida en que aumenta su temperatura, hasta hacerse infinita, lo cual no se observa. El problema estaba en que la energía asociada a la radiación se consideraba continúa. Max Planck propuso en **1900** que la energía era emitida en paquetes discretos o "quanta", que es el concepto de cuantización de la energía que le permitió obtener el espectro correcto de la energía emitida de un cuerpo radiante. Más tarde, en **1925**, Werner Heisenberg y Erwin Schrödinger formularán de forma independiente la *función de onda*, que es una función matemática que describe el estado de un sistema cuántico tal como una partícula o un conjunto de ellas. Esa función contiene la información que nos permite encontrar la probabilidad de encontrar una partícula en una cierta posición, o con una cierta velocidad o con un cierto espín. Por tanto, no sólo la radiación se comportaba como partícula, sino que la materia se comporta como onda (y la *función de onda* describe su comportamiento en tanto que tal). Esta *función de onda* lleva al desarrollo de la famosa Ecuación de Schrödinger, que permite el cálculo de la distribución de probabilidad de las partículas en un sistema. Más adelante aún surge el Principio de Incertidumbre, según el cual ciertos pares de propiedades físicas de una partícula (como la posición y el momento) *no* pueden ser conocidas *simultáneamente* con total precisión (más precisión en la medición de una requiere necesariamente menos precisión en la medición de la otra). El Principio de Incertidumbre es consistente con la dualidad onda-partícula. Así, las partículas pueden exhibir un comportamiento ondulatorio, y su posición y su momento sólo podrán ser descritos con una cierta probabilidad. Otra idea que surgirá es la del entrelazamiento cuántico, relativo a las correlaciones extrañas y no locales entre partículas. Actualmente los principios de la Mecánica Cuántica tienen aplicaciones tecnológicas prácticas cada vez más importantes: transistores, rayos láser, resonancia magnética, comunicación cuántica, sensores cuánticos y criptografía cuántica (Quantum Key Distribution, QKD).

Para Félix de Azúa «toda la música, desde 'La Parrala' hasta Schönberg, es la *construcción del tiempo*. Se construye en el tiempo y construye el tiempo. Cuando te metes en un preludio de Chopin o en una sinfonía de Mahler, lo que haces es entrar en un tiempo construido, en una especie de enorme edificio que ha construido un tipo rarísimo. Y te metes ahí y vives en ese mundo, y de repente, entiendes por qué los movimientos de la sinfonía se llaman *allegro* o *adagio*. Es una cuestión de tiempo». Se produce una ruptura en la evolución musical ya entrado el siglo XX. **Arnold Schoenberg (1874-1951)**, pupilo de **Gustav Mahler (1860-1911)**, y seguidor de la filosofía de **Karl Kraus (1874-1936)**, inicia la *revolución serial* en música a través de la llamada

Segunda Escuela de Viena, mientras que en París son los rusos quienes continúan fertilizando la música europea, después de una primera inoculación durante la Exposición Universal de 1889. Mahler consideraba la música de Schoenberg «inescrutable», pero en su lecho de muerte diría: «¿Qué ocurrirá con Schoenberg? Si muero no le quedará nadie. ¿Quién le protegerá de la turba?». Schoenberg propone sustituir la armonía occidental vigente durante más de un siglo y medio por otra enteramente nueva. La armonía tradicional se basa en la división de la octava (el espacio entre dos notas cuyas frecuencias son una el doble de la otra) en doce notas separadas por intervalos de frecuencias aproximadamente iguales, y esos intervalos se conocen como semitonos. El conjunto se llama *escala cromática*. Para una composición se elegían ocho de esas doce notas, a partir de una que daba el nombre a la selección. Se adoptaron dos criterios alternativos para la misma, llamados *modo mayor* y *modo menor*. Ambos son un conjunto de saltos: si T es tono y S semitono tenemos que el *modo mayor* tiene la secuencia TTSTTTS y el *modo menor* TSTTSTT (entre la 3ª y 4ª nota y la 7ª y la 8ª para el modo mayor y la 2ª y 3ª nota y 5ª y 6ª para el modo menor). En la época medieval, tomados de los griegos, había muchos más *modos*, y en el flamenco se usa el *modo frigio*, pero con el tiempo se fueron decantando esos dos para la música culta en general. Si tomamos la nota *do* para formar la tonalidad en *do mayor*, el *modo mayor* nos dice que la siguiente nota debe estar a un tono de *do*, que es *re*, y la siguiente a un tono de *re*, que es mi; la siguiente a un semitono de mi, que es *fa*, la siguiente a un tono de *fa*, que es *sol*, otro salto de tono nos da *la*, otro tono *si* y un semitono, *do* (TTSTTTS). Tenemos por tanto *do, re, mi, fa, sol, la, si* y *do*. Ninguna es un bemol o sostenido (las negras del piano), pero otras tonalidades sí las pueden incluir, según donde se "caiga" a partir de la regla de saltos y la nota de partida. Desde los hijos de Bach hasta Liszt se usó una armonía sencilla, basada en acordes de tres notas formadas por la primera, cuarta y quinta nota (I, IV y V) de la escala de ocho notas seleccionadas en cada tonalidad. En la de *do mayor* tendríamos que los acordes deben basarse en *do*, *fa* y *sol*. Esta armonía clara y sencilla acompañaba los desarrollos melódicos de las obras del período clásico y romántico, más o menos entre 1750 y 1850. Después, desde Liszt, y sobre todo desde Wagner, los compositores empezaron a introducir excepciones y complejidades en la armonía, saltándose las reglas al principio puntualmente (para conseguir efectos llamativos), pero haciendo sistemáticas las transgresiones con el tiempo. A esto se lo llamó *atonalismo* o *politonalismo*, y **Schoenberg** lo practica desde 1908 (*Cinco Piezas Orquestales*, 1909), pero pronto se cansa de esta libertad extrema. Entonces Schoenberg, también con el precedente curioso de Liszt y su *Sinfonía Fausto*, propone en 1923 nuevas reglas rígidas que sirvan para poner orden en las composiciones (por ejemplo, *Variaciones para Orquesta*, 1928). Su regla fundamental consistía en obligar a usar las 12 notas de la escala cromática, en cualquier orden, antes de permitir repeticiones de notas. Después el compositor se imponía a sí mismo reglas matemáticas adicionales para *guiar* la composición, y que podían afectar a cómo se sucedían las notas (melodía), a cómo se superponen (la armonía), a los ritmos, y más tarde a todo, lo que acabó conociéndose como *serialismo integral*. Sin

embargo, el *serialismo armónico* o *dodecafonismo* de Schoenberg fue en principio más limitado, afectando a las escalas y la armonía. El equivalente en la pintura de la revolución de Schoenberg en la música sería la aparición del **cubismo**, y debe recordarse que el propio Schoenberg pintó 76 óleos entre 1908 y 1912. Schoenberg tuvo dos discípulos, **Alban Berg (1885-1935)** y **Anton Webern (1883-1945)**, que formaron junto a él lo que se conoció como *Segunda Escuela de Viena*, en contraposición a una supuesta *Primera Escuela de Viena* que había fijado las reglas anteriores, y que estaría formada por Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert. Por su parte, el compositor más importante de Alemania, **Richard Strauss (1864-1949)**, coetáneo y rival musical de Mahler en sus comienzos, se centra con el cambio de siglo fundamentalmente en las óperas, pero abandonando las inclinaciones vanguardistas de sus primeras obras en este género (*Elektra*, 1909, con libreto de Hugo von Hofmannsthal) y pasando a cultivar un lenguaje virtuosístico y sofisticado pero anclado en el tardorromanticismo, al margen de todas las vanguardias. En 1923 Strauss declaraba: «Antes me hallaba en una posición de vanguardia; hoy estoy casi en retaguardia. Lo cual, por cierto, me deja indiferente. Siempre he sido sincero y nunca he escrito una obra con intención de pasar por futurista o revolucionario. Pero no estoy seguro de que los llamados 'futuristas musicales' sean igualmente sinceros cuando escriben sus obras atonales y antimelódicas, o si por el contrario procuran sólo desorientar al público. Hay muchos locos en la música que sólo lo son en su imaginación, y yo aprecio sólo a los locos auténticos». El finlandés **Jean Sibelius (1865-1957)**, que se formó en Berlín y Viena, fue también un tardorromántico irredento (aunque prácticamente dejó de componer obras nuevas en los años 20) y, como Strauss, su música tuvo el favor del público, permaneciendo sus siete sinfonías supervivientes (destruyó la Octava), sus conciertos y sus poemas sinfónicos en el repertorio de las orquestas de todo el mundo. El inglés **Benjamin Britten (1913-1976)** opta por un lenguaje musical ecléctico que le permite acercase al público desde su temprano éxito *Peter Grimes* (1945), construyendo un amplio repertorio operístico en un país que carecía de tradición reciente en ese género. El protagonista de la mencionada ópera de Britten es, como el de *Wozzeck* de Berg (1922), un personaje marginal aplastado por un entorno hostil, un tema recurrente de la primera mitad del siglo XX, asolado por las guerras y las tensiones sociales y políticas. En la música orquestal pueden citarse el sinfonista **Ralph Vaughan Williams (1872-1958)**, autor de nueve sinfonías, y su amigo **Gustav Holst (1874-1934)**, autor de la célebre suite *Los planetas* (1914-16).

Los rusos tuvieron también su parte en la época de revoluciones musicales que comienza a finales del siglo XIX. Para empezar, **Alexander Scriabin (1872-1915)**, desde **1907** en adelante, lleva el *cromatismo* al extremo, con una música exótica y sofisticada que prácticamente diluye las normas de la armonía tradicional, como en su *Poema del Éxtasis* (1905-08). Pero la siguiente fase tiene lugar en París, y está protagonizada por **Serguéi Diáguilev (1872-1929)**, que organiza una serie de conciertos rusos en la capital de Francia en 1907, además de la representación del *Boris Godunov* de Mússorgski en 1908

(aunque en una versión revisada por Rimski-Kórsakov). El gusto por la música rusa, entre la aristocracia rusa y en París, había animado una amplia producción musical tardía de Rimski-Kórsakov, que allanó el camino a su protegido **Igor Stravinsky (1882-1971)**. Diáguilev crea una compañía de ballet, los *Ballets Russes*, y vuelve a París en 1909, reciclando algunas producciones del Ballet Imperial para el Teatro Mariinski de San Petersburgo. Pero para la segunda temporada, en 1910, Diáguilev contrata a Stravinsky, desconocido e inexperto, para poner música a *El pájaro de fuego* (1910), y más adelante *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913). En la primera ya introduce el uso de una *escala optatónica*, de origen persa -con una nota más que las escalas mayores y menores occidentales-, en realidad una idea de Rimski-Kórsakov. Stravinsky usó además mucho material folclórico, pero reinterpretado y profusamente adornado con una orquesta rutilante. Estructuralmente estas obras eran un *collage* caleidoscópico de piezas muy diversas yuxtapuestas. Además de la influencia de su maestro, Stravinsky tomó ideas de su amigo Claude Debussy. Este compuso también un armónicamente sofisticado ballet para Diáguilev, *Jeux*, estrenado dos semanas antes de *La consagración*, pero fueron los ritmos de esta -y la coreografía de Nijinsky- los que causaron el escándalo del siglo en el estreno. En *La consagración* Stravinsky usó *polirritmos*, distintos ritmos que sonaban simultáneamente formando una compleja madeja (Mahler había hecho algo parecido, pero entretejiendo melodías). En su último período creativo, sin alterar su propio estilo compositivo, Stravinsky emplea la escala dodecafónica en obras de tema bíblico o religiosas (*Canticum Sacrum*, 1955; *Threni*, 1958; *A Sermon, a Narrative and a Prayer*, 1961; y *The Flood*, 1962). En París, **Nadia Boulanger (1887-1979)**, que estudió con Gabriel Fauré, compositora y directora de orquesta, fue la pedagoga musical más importante de la historia, y maestra de una larguísima lista de compositores, concertistas y directores destacados del siglo XX, incluyendo a Walter Piston, Elliott Carter, Aaron Copland, Philip Glass, Quincy Jones, Wojciech Kilar, Clifford Curzon, Dinu Lipatti, Igor Markevitch, Gian Carlo Menotti, Astor Piazzolla, Virgil Thomson, Narciso Yepes, Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner y muchos otros.

En términos de impacto, la **grabación del sonido** fue a la música lo que la fotografía a la pintura. En 1860 Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) inventa un procedimiento de grabación de sonidos sobre papel encerado, que no se podía reproducir (hubo que esperar para ello a 2008 y a técnicas modernas de escaneado de las marcas). Thomas Edison (1847-1931) inventa en **1877** una máquina que podía grabar y reproducir sonidos sobre **cilindros de cera**, y con ella comienzan las primeras grabaciones documentales y más adelante las primeras grabaciones comerciales de música, aún muy caras. La primera en vender un millón de ejemplares, en 1907, fue el aria *Vesti la giubba* de *I Pagliacci*, de Leoncavallo, cantada por Enrico Caruso (1873-1921). En 1914 se vendieron en total 27 millones de discos, y en 1921 cien millones. En 1906 se produjo la primera emisión de una grabación de música por radio (fue el *Ombra mai fu* de Haendel). En 1919 ya había 60.000 aparatos de radio en Estados Unidos, y en 1922 eran diez millones. Desde 1921 la KYW de Chicago emitía

óperas todas las noches. Poco antes, en 1920, se había emitido en Argentina una representación en directo del *Parsifal* de Wagner desde el Teatro Colón. La BBC se funda en 1922, el mismo año en que se inventa un procedimiento para sincronizar la música grabada con las imágenes del cine. En 1926 Warner Brothers estrena la primera película de Hollywood con banda sonora (*Don Juan*). El impacto de todo esto en la música fue tremendo. Para empezar, el público se familiarizó, y prefirió, la música clásica antigua a la contemporánea, que en aquella época era muy exigente con el oyente. Pero las grabaciones tuvieron otro efecto, y es que fueron el canal de difusión de diversas formas de música popular que accedieron, desde tradiciones locales, a un público mundial (Blues, Jazz, Rock, Flamenco).

Los esclavos africanos en Estados Unidos desarrollaron un género llamado **espiritual**, una especie de canto religioso combinado con canciones tribales africanas *de llamada y respuesta*. Un grupo de universitarios llamados los *Jubilee Singers* llevó los *espirituales* a Europa en una gira en 1873. Más tarde, en 1905, el compositor inglés mestizo Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912) arreglaría para piano una selección de estas canciones en sus *Negro Melodies*. Este mismo compositor adaptó una melodía folclórica afroamericana llamada *A Negro Love Song* en 1898, y este es un primer ejemplo de **blues**. El *blues* se caracteriza por tomar una escala y bemolizar las notas tercera y séptima, tomando en su lugar las notas adyacentes más bajas. Además de esta particularidad, que proviene de la música africana, el *blues* se nutrió de los *espirituales* y de las *canciones de llamada y respuesta*, pero también de diverso material que los músicos tenían a mano (canciones de salón, vodevil). Más o menos por la misma época surge otro género, el *rag* o **ragtime**, originado en los burdeles y bares de Chicago y San Luis, y que alcanza su apogeo con la publicación de las partituras de **Scott Joplin (1867-1917)**. El *ragtime* toma algunos de sus trucos de los acompañamientos de piano para los *cakewalks*, que era un tipo de danza que había surgido en competiciones de baile de los afroamericanos. Otro género pianístico fue el **stride**, que surge probablemente en Harlem, inventado por James P. Johnson (*Harlem Strut*, 1921). El *ragtime*, el *blues* y las procesiones funerarias de Nueva Orleans tienen un descendiente en la segunda década del siglo XX surgido en el barrio de Storyville, en Nueva Orleans, que se hizo famoso por todo Estados Unidos de la mano de **Jelly Roll Morton (1885-1941)**, y se trata del **jazz**. Las versiones originales de Nueva Orleans se conocieron como *Dixieland*, por el nombre de una banda que vendió un millón de ejemplares de la grabación de un tema en **1917**. Con ayuda de las grabaciones se crea un enorme mercado musical que es ocupado por formas étnico-populares, quedando relegada la música *clásica*, llamada así desde los años 30. Este nombre lo inventan las discográficas para segmentar a sus posibles consumidores por géneros. El caso es que Paul Whiteman (1890-1967), músico de *jazz* de formación clásica, se propone conectar ambos mundos y encarga a **George Gershwin (1898-1937)** la *Rapsody in Blue* en 1924, cuya primera grabación, de 1927, vende un millón de copias en un año. Los grandes músicos de *jazz* de los años 20 (James P. Johnson, Fats Waller, Bessie Smith, King Oliver, Fletcher Henderson, Count Basie, Louis Armstrong o

Duke Ellington) eran las mayores celebridades del país, junto a los actores de Hollywood. De las formas más o menos libres del *jazz* se pasa a las *Big Bands* de los años 30, con música cuidadosamente escrita y ensayada, en temas de 3 o 4 minutos y con melodías y estribillos pegadizos, todo ello bajo la influencia del sonido grabado y la radio. En Kansas City surge el estilo de moda en los años 30 y 40, el **swing**, que es un ritmo variable basado en la *síncopa* (adelantar o atrasar el acento de la melodía o el ritmo, un ingrediente fundamental también del *ragtime*, la mano derecha contra la izquierda en el piano, y del *jazz* de Dixieland, uno o varios instrumentistas contra el bajo y la batería) y el **shuffle**, que es un ritmo marcado por el *tresillo* (*Kansas City Shuffle* de Bennie Motten, 1926; *Tea for two* de Art Tatum, 1933; o *One O'Clock Jump* de Count Basie, 1937). El violinista de jazz Joe Venuti transmitió los tresillos del *shuffle* al *rock & roll* con piezas influyentes como *Tempo di Modernage* (1931), que podemos ver reflejada en el *Blueberry Hill* (1950) de Fats Domino. La transición del caos proteico del *jazz* de los años 20 al *swing* de los 30 tuvo correlato en otros géneros. Los espectáculos de variedades evolucionan y conducen al **musical** *de Broadway*, como *Showboat* (1927), de Jerome Kern y Oscar Hammerstein. En la música clásica hay incursiones desde la música popular, como el *Rhapsody in Blue* de Gershwin o el *Within the Quota* de Cole Porter (1923). Por otro lado, los compositores de música clásica "seria", desorientados por su marginación, se acercan a su vez a formas de entretenimiento popular. Por ejemplo, **Erik Satie (1866-1925)** compone para Diághilev la surrealista *Parade*, con texto de Jean Cocteau y escenografía y escenarios de Picasso, en 1917. Otros compositores introducen "ruidos" del mundo real en sus composiciones (*Amériques* de Edgard **Varèse**, 1923, con sirenas de coches de bomberos). Pero nada puede igualar al impacto popular del cine, como los largometrajes de Chaplin, con música compuesta por él mismo. **Stravinsky** sin embargo crea un nuevo mundo sonoro con *Les Noces* (1923), que sin llegar a ser popular sí tendría una enorme influencia en la música futura. La popularidad genuina de la música clásica acaba quizás con el estreno de *Turandot* (1926), la última ópera de **Puccini**. Después de él la ópera prácticamente muere como género *popular*, incluso en Italia. **Kurt Weill (1900-1950)** tendría un gran éxito con una nueva forma de teatro musical que combinaba textos ácidos de Berthold Brecht, cargados de crítica social y ambiente musical de cavaré berlinés, con canciones populares (foxtrots, tangos, rags de tipo Dixieland, coral luterano). Esos son los ingredientes de la muy popular *Ópera de los tres peniques* (1928). Se estrenó en el momento adecuado: justo antes del *crack* de 1929. Esta vitriólica *opereta* tendría enorme influencia en *musicales* (*Cabaret*, 1966), y también en músicos populares, que versionarán sus pegadizas canciones (por ejemplo, Sinatra, con *Mack the Knife*). En el mundo clásico, la obra de Weill indicó un camino a seguir: abrazar formas populares y convertirse en la voz de la conciencia. Un ejemplo de obra en esta línea es *Porgy and Bess* (1935), de George **Gershwin**, cuyas canciones fueron a su vez versionadas por Ella Fitzgerald, Oskar Peterson, Miles Davis o Aretha Franklin entre otros. Esta ópera tiene, curiosamente, paralelismos con el *Peter Grimes* de Britten, pues ambas obras retratan comunidades pobres que sobreviven como pueden junto al mar y emplean canciones populares como

material musical básico (*blues* y *espirituales* en un caso, canciones populares y de taberna y corales anglicanos en el otro). El espíritu reivindicativo pasó a la canción popular con *Strange Fruits* (1939), de Billie Holiday, sobre la violencia y ausencia de derechos civiles en el contexto de la segregación racial. Con estos precedentes la música, tanto clásica como popular, tenía que ser a partir de este momento seria y *comprometida*. En los países que caen bajo el totalitarismo las opciones de los músicos son huir, servir al aparato de propaganda o caer en el ostracismo. **Béla Bartók (1881-1945)**, un modernista con la dimensión de un Stravinsky (*Música para cuerdas, percusión y celesta*, 1936), se marcha a Estados Unidos en 1940, donde recibe algún encargo del clarinetista de jazz Benny Goodman. Otros compositores como **Erich Korngold (1897-1957)** y **Frank Waxman (1906-1967)** se establecieron en Los Ángeles, donde empiezan a componer música para el cine, fijando muchas de las convenciones del género, a partir de recursos y material tomado de la música posromántica centroeuropea. Fuera del cine, la música solo pudo mantener su atadura funcional en la música para ballets, siendo *Appalachian Spring* (1944) de **Aaron Copland (1900-1990)** un éxito accesible, popular y duradero. **Carl Orff (1895-1982)** consiguió un éxito genuinamente popular con *Carmina Burana* (1937), quizás el único producto musical que ha sobrevivido del régimen nazi, que se dedicó sobre todo a excluir la música modernista («degenerada») y a provocar la huída o el aislamiento (Richard Strauss) de muchos músicos. **Dmitri Shostakovich (1906-1975)** crea música vanguardista en los primeros años de la Revolución Rusa, cuando el ambiente era favorable, con Lenin en el poder, pero el cambio de política cultural de Stalin le coge con el pie cambiado, y la ópera *Lady Macbeth del Distrito de Mtsensk* (1934) casi le cuesta la vida. Compone entonces la *Quinta Sinfonía* (1937), aparentemente resultado del sometimiento a las nuevas directrices soviéticas, pero en realidad un genuino éxito artístico y también popular, además de un acto de resistencia soterrado. Más abiertamente propagandista y cuestionable artísticamente fue su *Séptima Sinfonía* (1942), muy popular en el contexto de su estreno, durante el asedio de Leningrado. Tras la muerte de Stalin en 1953 Shostakovich pudo ganar poco a poco cierto margen de libertad, pero no dejó de componer música propagandística para el régimen, si bien intercalada con obras más abiertamente críticas o íntimamente personales, como su música para piano, para cuartetos de cuerda o su escalofriante *Decimoquinta Sinfonía* (1971). Una evolución similar puede observarse en el ucraniano **Serguéi Prokofiev (1891-1953)**, con la diferencia de una primera carrera internacional antes de volver a la Unión Soviética en 1936, de donde no pudo ya salir, trabajando como pudo en el desquiciante ambiente del régimen y con una muerte mucho más temprana, exactamente el mismo día que Stalin (5 de marzo de 1953).

Si el **flamenco** hunde sus raíces en el siglo XVIII y el XIX, es en el siglo XX cuando se estudia y se registra. La familia Machado tiene una relación íntima con el arte flamenco, empezando por el padre de los poetas, Antonio Machado Álvarez, Demófilo, que fue el primero en dedicar un libro al tema, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, de **1881**. Toda la *flamencología* posterior parte de esa obra, desarrollando y fundamentando sus argumentos o

matizándolos y cuestionándolos. Antonio Machado (1875-1939) y Manuel Machado (1874-1947) heredaron esta afición y Manuel dedicó *Cante hondo* (1916) al flamenco. Federico García Lorca (1898-1936) dedicó al flamenco dos poemarios, *Poema del cante jondo* (1921, dedicado al *cantaor* Manuel Torre) y *Romancero gitano* (1928), dio varias conferencias sobre el tema y como pianista grabó a la *cantaora La Argentinita* acompañándolos al piano en discos de pizarra, en **1931**. El flamenco también atrajo a músicos de formación académica que en esta época (finales del XIX, principios del XX), estaba inmersa en los nacionalismos musicales. **Manuel de Falla (1876-1946)**, discípulo de Felipe Pedrell, encontró en el flamenco la fuente de la música propiamente española, y dijo de él que «no hay música más rica, ni más viva en toda Europa». Cuando Falla inicia su carrera como compositor, la música culta española atravesaba una larga decadencia de 300 años, tras la vitalidad medieval, renacentista y barroca. Por tanto se ve obligado a tomar como modelos a Debussy y a Stravinsky y procede a incorporar material popular a esa base técnica. La **estructura musical del flamenco** es muy peculiar: el cantante va cantando coplas o *tercios*, en general de cuatro versos, que no guardan relación temática entre sí, como si de una sucesión de *haikus* se tratara, pero todos ellos conectados por la música de la guitarra, que marca el *compás*. En muchos de los *palos* el cante se inicia con un grito primordial, llamado *quejío*, que nace de lo más hondo de las emociones humanas. Federico García Lorca decía de esta fuente primigenia y visceral de la que mana el cante que «es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y lo canta, porque es casi infinito». Silverio Franconetti (1831-1889) y su protegido Antonio Chacón (1869-1929) hicieron evolucionar los estilos flamencos, ampliando el repertorio y desarrollándolo, en el caso del segundo hacia un cante más lírico, matizado y técnico. Muchos artistas e intelectuales, escritores, pintores, músicos, se sintieron atraídos por el flamenco hacia finales del XIX y principios del siglo XX, que le dieron consideración y cierto prestigio cultural. El género alcanzó enorme popularidad a partir de mediados de los años 20 con grandes espectáculos llamados *óperas flamencas* creados por el empresario Carlos Hernández Vedrines, en los que brillaron *cantaores* como Pastora Pavón (1890-1969), Manuel Vallejo (1891-1960), Pepe Marchena (1903-1976), Pepe Pinto (1903-1969), Juan Valderrama (1916-2004) o Manolo Caracol (1909-1973), entre otros muchos. A mediados de la década de 1950, y tras una larga decadencia, esta fórmula está totalmente agotada, y renace un interés por los estilos de flamenco más intimistas y auténticos, según se entendieron entonces. Antonio Mairena (1909-1983), que había sobrevivido hasta entonces como *cantaor* para el baile, aprovecha el momento y consigue imponer su visión intensamente gitanista de este arte con ayuda del poeta cordobés Ricardo Molina y de viejos *cantaores* gitanos como Juan Talega (1891-1971). Molina le consigue la Tercera Llave de Oro del Cante Flamenco en 1962, y firma con él el que ha sido quizás el libro más influyente del flamenco en la segunda mitad del siglo, *Mundo y formas del cante flamenco*, en 1963. A partir de esta obra se desarrolla una «flamencología» que dominará la forma de ver este arte musical hasta la década de los 80. Mairena deja además un gran

legado discográfico y ayuda a recuperar a muchos *cantaores* que conservaban el saber hacer de un arte minoritario, alejado de los grandes escenarios. El flamenco tiene unos 40 *palos* o *cantes*, cada uno de ellos diferenciados por el ritmo, el modo, la velocidad o la estructura poética de los versos que componen sus letras y su contenido, algunos de los cuales pueden tener a su vez más de treinta variantes distintas (personales, locales), lo que suma en total más de 500 formas de cante diferenciadas. Mairena y Molina los clasificaron en **cuatro grandes grupos**: **1**, Cantes flamencos básicos, «que coinciden en ser pura e integralmente "gitanas" (bajoandaluzas, se entiende)», y que incluyen *seguiriya*, *soleá*, *toná* y *tango*; **2**, Cantes flamencos emparentados con los básicos o influidos por ellos, también «gitano-andaluces», el grupo más numeroso, que «no son fundamento de otros» y que incluyen Cantes emparentados con la siguiriya (*livianas* y *serranas*), Cantes emparentados con la soleá (*polo*, *bulería*s, *caña*, *alboreá*, *romance*), Cantes influidos por la soleá (*cantiñas gaditanas, alegrías, romeras, mirabrás, caracoles* y toda la gama de *cantiñas* en general) y Cantes emparentados con la toná (*saetas*); **3**, Cantes flamencos derivados del fandango andaluz, «íntegramente andaluz», con variantes locales (*verdiales*, *rondeñas*, *fandangos de Lucena*, *cantes levantinos* y *malagueños*, con la *taranta* y el *taranto*, la *cartagenera*, *minera*, *granaínas*, *jaberas* y *malagueñas*) y personales; y **4**, Cantes folclóricos (regionales) aflamencados, el grupo «más débil», con Cantes folclóricos aflamencados andaluces (*peteneras, sevillanas, nanas, villancicos, campanilleros, bambas, trilleras, pajaronas, temporeras, marianas*), Cantes folclóricos aflamencados de procedencia galaico-asturiense (*farrucas* y *garrotines*) y Cantes aflamencados de origen hispanoamericano (*guajiras, columbianas, habaneras, milongas, vidalitas* y *rumbas*). En esta catalogación hay, de forma más o menos explícita, un criterios genealógico, étnico y geográfico, que se refuerzan entre sí, aunque Molina y Mairena lo nieguen («Nuestra clasificación es realista, se basa en la experiencia y se funda en hechos evidentes, sin pretender otra cosa que reducir, en lo posible, al orden el caos flamenco. No pensamos en términos genealógicos cuando utilizamos los de "emparentado" o "influido". Por lo primero entendemos semejanza, aire familiar, sin comprometer afirmaciones de otra especie»).

Con el tiempo algunos empezarán a sumarse a una corriente de opinión crítica con el canon *gitanista* de Mairena, que pasó a considerarse en los años 80, tras su muerte, un dogma en exceso reduccionista cuando no inexacto (el libro de 1996 *Alegato contra la pureza* de José Luis Ortiz Nuevo, por ejemplo, resume esas posiciones críticas, y a partir de ahí surge una profusa literatura sobre el tema con un enfoque más riguroso y académico). Entre otras cosas se cuestiona que el flamenco fuera en algún momento una creación perfectamente cerrada y puramente gitana cuya evolución más allá de esas coordenadas deba interpretarse como degradación. Ortiz Nuevo crea la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla en 1980, cuando Antonio Mairena estaba ya retirado, devolviendo su consideración a estilos flamencos derivadas del fandango, considerado hoy día la fuente primigenia y más antigua de este arte, sin dejar de preservar los estilos que Mairena había considerado «canónicos» y

abriendo el repertorio también a formas renovadas del flamenco que se venían gestando desde mediados de los años 70. Tres figuras de ese momento son claves en la determinación de la tendencia evolutiva del flamenco hacia esas nuevas formas, que van más allá de los límites del canon tradicional: los cantaores Camarón de la Isla y Enrique Morente y el *tocaor* Paco de Lucía. Camarón de la Isla sólo se publicó un directo en vida, y los demás aparecieron después de su muerte, con el acompañamiento cuidadoso y entendido de Tomatito (excepto *Venta Vargas*, de 1967, en que toca el propio Camarón). Cultivó con profusión estilos que no estaban en el centro del canon como las alegrías, bulerías, tangos, fandangos, tanguillos, tarantas y tarantos, etc. El competidor de Camarón como *cantaor* flamenco fue Gabriel Moreno, acompañado por Víctor Monge alias Serranito, que era tío de Tomatito y gran guitarrista (de la escuela de Niño Ricardo), pero su estrella decayó inexplicablemente conforme la de su rival ascendía. Complementarios en realidad, Moreno era discípulo del estilo de la Niña de los Peines y más esencial, Camarón lo era del estilo de Manuel Torre y más visceral. Pero la deslumbrante carrera comercial de Camarón fue por otros derroteros, que le abrieron con el tiempo las puertas a un público muy amplio, empezando con la referencial *La Leyenda del Tiempo*, de 1979, con letras de García Lorca, diversas influencias extraflamencas y arreglos musicales heterodoxos. **Enrique Morente** alterna grabaciones de factura muy clásica pero que reivindicaban grandes figuras del pasado entonces infravaloradas (*Homenaje a don Antonio Chacón*, 1977) con otras más innovadoras pero de raíz claramente flamenca (incorporando poesía culta, por ejemplo, o arreglos instrumentales y de voces), a partir de *Despegando*, de 1977, antes de adentrarse en terrenos de fusión del flamenco con otros géneros, como el rock. El *tocaor* **Paco de Lucía** (acompañante de Fosforito o de Camarón de la Isla) independiza primero su arte del cante y después empieza a buscar el contacto con otras formas musicales desde el flamenco, especialmente el *jazz*. Andrés Segovia había aconsejado al guitarrista Manuel Cano «limpiar el flamenco de incursiones falsamente musicales». Paco de Lucía, que adoraba especialmente a los guitarristas Niño Ricardo y Sabicas, hará justamente lo contrario en su faceta de concertista de guitarra flamenca sola o con arreglos o en grupos instrumentales. En **1967** graba con el saxofonista Pedro Iturralde, en **1977** crea un sexteto flamenco, añadiendo bajo, saxo y percusión, y después, en **1979**, un trío de guitarras con dos músicos de jazz norteamericanos (John Mc Laughlin y Larry Coryel o Al Di Meola). Con la facilidad extraordinaria el flamenco mezcla bien con formas musicales populares hispanoamericanas y norteafricanas, y también con el rock, el blues, etc. De la fusión entre la **música árabe** y el flamenco se encargó en tiempos recientes Juan Peña, **El Lebrijano**, en sus discos *Encuentros* (1985), con la guitarra de Paco Cepero y la Orquesta Andalusí de Tanger, y *Casablanca* (1998), con textos propios y de Manuel Machado y la Orquesta Arábigo Andaluza. Con el tiempo la evolución, fusión o degradación comercial del flamenco, según lo vea cada cual, desembocó en géneros que lo incorporaban como mero ingrediente junto a otros muchos, aunque en algunos casos el sabor flamenco es el dominante. Un grupo como Ketama, desde la primera grabación, de 1983 pero publicada más tarde,

combina elementos del flamenco con el rock y el jazz de forma casi natural. Lole y Manuel son también artistas que están, desde su primer disco, *Nuevo Día* (1975), con un pie en el flamenco y otro en la innovación, pero firmemente asentados en lo primero. En la fusión del rock con el flamenco hay que citar grupos como Triana y Alameda. Pata Negra (Raimundo y Rafael Amador), Kiko Veneno o Chico Ocaña (que tuvo un grupo, *Mártires del compás*) son otras formas "modernas" de fusión flamenco-rock-blues que algunos llaman *flamenco billy*, *blueslería*, etc.

El ***cinematógrafo*** de los hermanos Lumière (Auguste, 1862-1954; y Louis, 1864-1948), más capaz que el *quinetoscopio* de Edison, pues empleaba el rollo de película inventado por George Eastman para la grabación, la proyección y la copia, puede considerarse el origen del cine, cuya primera proyección pública tuvo lugar en el Boulevard des Capuchines de París en diciembre de 1895. Fue sin embargo Marie Georges Jean Méliès (1861-1938), uno de los primeros espectadores de las proyecciones de los documentales de los Lumière, quien primero usa el invento para la narración de historias, inventando muchos de los recursos expresivos del medio (*Viaje a la luna*, 1902). Las disputas entre Edison y los llamados productores independientes por el uso de patentes sobre las cámaras, entre otras una sobre el mecanismo de guía del recorrido de los rollos de película, empujan a los productores de **cine** a la costa oeste, desde 1909 pero sobre todo a partir de 1913, y más concretamente a Hollywood, un pequeño pueblo cerca de Los Ángeles, donde inmigrantes de origen judío fundan Fox Film Corporation (1912), Metro-Goldwyn-Mayer (1924, a partir de la fusión de tres compañías creadas en 1915, 1917 y 1918), Paramount (1912), Universal Pictures (1912) o Warner Brothers (1923). Estos estudios crean películas de entretenimiento para las masas, fundamentalmente historias románticas y exóticas, como *El ladrón de Bagdad* (1924), de Raoul Walsh (1887-1980), con Douglas Fairbanks como estrella o las películas de Rodolfo Valentino, pero también comedias. Son en estas donde se producen las innovaciones técnicas, de la mano de creadores como Buster Keaton (1895-1966), Charlie Chaplin (1889-1977) o Harold Lloyd (1893-1971), el primero explorando las posibilidades del uso de la cámara y los otros dos las coreografías. Pero algunos directores comienzan a hacer un cine realista o antirromántico (temática, estética fotográfica), con fuerte resistencia de los productores, como *Nanuk, el esquimal* (1922), documental de Robert Flaherty, o películas de King Vidor (1894-1982), Erich von Stronheim (1885-1957) o Ernest Lubitsch (1892-1947) en Estados Unidos, y de Carl Theodor Dreyer (1889-1968) en Dinamarca. Además del realismo, otros cineastas huyen en Europa del romanticismo lúdico norteamericano desarrollando un cine innovador que toma como referencia las tradiciones artísticas del país o los movimientos de vanguardia: el cine de inspiración impresionista de Abel Gance (1889-1981) y su *Napoleón* (1927); el cine expresionista de Robert Wiene (1873-1938), sobre todo su referencial *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Fritz Lang (1890-1976) y su *Metropolis* (1927) o su *Vampiro de Düsseldorf* (1931) o de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) y su *Nosferatu* (1922); la abstracción geométrica de l montaje de Sergei Eisenstein (1898-1948) y su

Acorazado Potemkin (1925); el surrealismo de Luis Buñuel (1900-1983) en *Un perro andaluz* (1929); el minimalismo exquisito de Yasujiro Ozu (1903-1963) -correlato cinematográfico del novelista Yasunari Kawabata (1899-1972)- de cuya filmografía es buen ejemplo *He nacido pero...* (1932); y la sensibilidad social de su coetáneo Kenji Mizoguchi (1898-1956). En 1927 aparece el cine sonoro comercial, con *El cantor de jazz*, de la Warner Bros, tecnología que cambiará por completo la trayectoria de este arte. El enorme y rápido éxito del cine sonoro acabó rápidamente con el cine mudo. A partir de los años 30 se desarrollan en Hollywood los distintos **géneros** cinematográficos, algunos de ellos provenientes del cine mudo y otros nuevos: el terror, la comedia, el musical, el cine de gángsters y su reflejo invertido, el western, y el cine de animación. El cine de terror toma como referencia el cine expresionista alemán en películas como *Frankenstein* (1931), de James Whale (1889-1957). El musical se benefició de rápidas innovaciones técnicas y expresivas, como las de Rouben Mamoulian (1897-1987), director que practicó todos los géneros, en *Aplauso* (1929) o *Ámame esta noche* (1932). El cine de gángsters es dinámico, urbano y cínico, y Howard Hawks (1896-1977) tiene una temprana obra maestra en *Scarface* (1932), pero este director, de quien se dice que tiene al menos una obra maestra en cada género, también destacó en la creación de las *screwball comedies*, con mujeres como protagonistas y un ritmo alocado, como *La comedia de la vida* (1934) o *La fiera de mi niña* (1938). Se habían hecho westerns mudos, pero con el cine sonoro el género, aún idealista, siempre en impresionantes entornos naturales, continuó y evolucionó, con un cineasta que lo exploró a fondo como John Ford (1895-1973), quien logra una obra maestra en *La diligencia* (1939). Esta película emplea de forma innovadora objetivos gran-angulares, que permiten amplias composiciones y una gran profundidad de campo. Hasta entonces el típico cine romántico de Hollywood se construía a partir de imágenes con escasa profundidad de campo mediante el uso de teleobjetivos. Esta innovación de Ford tendría consecuencias a través del cine de Orson Welles (1915-1985). El cine de animación también tenía precedentes mudos, pero Walt Disney (1901-1966) consigue una obra maestra referencial y un prodigio técnico con *Blancanieves y los siete enanitos* (1938). En Europa varios directores crean sus propios géneros: el realismo poético de Jean Vigo (1905-1934), Marcel Carné (1906-1996) -en sus películas con Jacques Prevert (1900-1977) como guionista- y Jean Renoir (1894-1979) en Francia; Alfred Hitchcock (1899-1980) en el Reino Unido; Leni Riefenstahl (1902-2003) en Alemania. En Estados Unidos en los años 30 se crea un cine escapista con películas como Ninotchka (1939), de Lubistch, y *El mago de Oz* (1939) o *Lo que el viento se llevó* (1939), ambas de Victor Fleming (1889-1949). *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, toma prestadas las innovaciones técnicas de *La diligencia* de John Ford -la profundidad de campo-, de *Intolerancia* (1916) de D.W. Griffith (1875-1948) -el diseño y uso de los decorados- o de *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone (1883-1959) -los *travellings*-, además del dramatismo fotográfico del expresionismo alemán, y marca el inicio de una **nueva época**. Entre 1941, fecha del estreno de *El halcón maltés* (1941), de John Huston (1906-1987), y 1958, fecha de *Sed de mal* (1958), de Welles, se desarrolla la época dorada de una variante de cine realista norteamericano, que

los cinéfilos franceses llamaron posteriormente *cine negro*. Este cine que contaba historias contemporáneas y un tanto sórdidas se consideró un género sólo retrospectivamente, pues en su momento los cineastas que se dedicaban a él no eran conscientes de estar trabajando dentro de los parámetros de uno. Lo mejor del *cine negro* contó con guionistas como Dashiell Hammett (1894-1961), Raymond Chandler (1888-1959), James M. Cain (1892-1977) o W. R. Burnett (1899-1982). Tuvo además precedentes en el cine de gángsters y en algunos dramas urbanos filmados por Fritz Lang en los Estados Unidos de los años 30, además del expresionismo alemán (muchos directores eran precisamente refugiados austríacos y alemanes) y el cine con gran profundidad de campo de Ford y Welles, y tuvo continuidad más allá de los años 50 bajo otras formas, a lo que se añadieron «homenajes» conscientes como *Chinatown* (1974) de Roman Polanski o incluso *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott. Paralelamente en Italia se desarrolla una forma de realismo crudo llamada *neorrealismo*, con *Obsesión* (1943) de Luchino Visconti (1906-1976) y *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini (1906-1977). Si Hitchcock decía que el cine era la realidad una vez quitabas las partes aburridas, los neorrealistas italianos rompieron la cadena de causa-efecto e introdujeron anécdotas y escenas banales sin un significado particular, añadiendo una dimensión documental al cine. Vittorio de Sica (1901-1974) y el guionista Cesare Zavattini (1902-1989) logran obras maestras en el género con *El ladrón de bicicletas* (1948) y, sobre todo, *Umberto D* (1952). Michelangelo Antonioni (1912-2007) lleva esas premisas al extremo en una película rompedora como *La aventura* (1960), aunque están presentes en su cine desde su primera película (*Crónica de un amor*, 1950), a la vez que Federico Fellini (1920-1993) se interna en un mundo de sueños y recuerdos cuyas ilusiones chocan dolorosamente con una descarnada realidad en sus primeras películas. La Nouvelle Vague francesa será otro desarrollo de ese cine neorrealista, pero bebiendo también de otras fuentes y un poco después.

La arquitectura se orientó en el siglo XX hacia un cierto **funcionalismo**, desembarazándose de las preocupaciones de estilo o los adornos, y dando por finalizada la era que se inicia con Brunelleschi, basada en las formas clásicas. Esto se dio primero y sobre todo en Estados Unidos, donde el peso de la tradición era menor. **Louis Sullivan (1856-1924)** inicia el desarrollo de los rascacielos en Chicago, con estructuras de acero y revestimientos de ladrillo, posibles gracias a la ayuda del ascensor, inventado por Otis («el ascensor duplicó la altura de los edificios y la estructura de acero la duplicó de nuevo»). En el estudio de Sullivan trabaja **Frank Lloyd Wright (1869-1959)**, que se centró en un buen diseño de los interiores, que darían forma al exterior, rechazando apriorismos como la necesidad de una simetría. Se llamó a esto *arquitectura orgánica*. En 1913 Equitable Life Insurance Company empieza a levantar un enorme edificio, diseñado por Ernest Graham (1886-1964), arquitecto del estudio de Daniel Burnham (1846-1912), que diseñó el primer rascacielos de Nueva York, el Flatiron de 1902, y que había muerto precisamente en 1912. Este edificio maximizaba la superficie construida sin ser excesivamente alto para evitar multiplicar los ascensores, que eran lentos (160

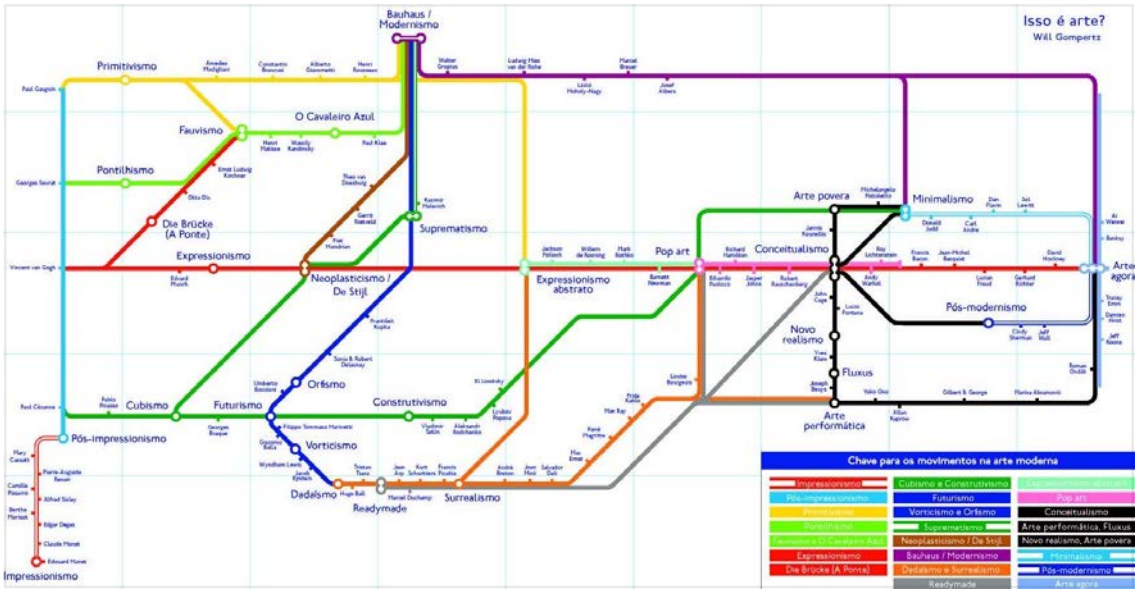
metros y 110.000 metros cuadrados, frente a los 241 metros y 79.000 metros cuadrados del Woolworth Building), con una planta en H y una forma compacta que oscurecía todo su entorno. Se aprobó en 1916 la Zoning Resolution, el primer código de zonificación urbana de todos los Estados Unidos, que regulaba altura (entre 1 y 2,5 veces el ancho de la calle) según la zona, lo que explica la forma retranqueada de los edificios (se podían poner más plantas siempre que estuvieran detrás de una diagonal que partía del centro de la calle con unos 56 grados de inclinación). Esto sólo cambió precisamente en los años 50, cuando vuelven a aparecer los rascacielos con forma de paralepípedo perfecto, pero de acero y cristal, propios del «Estilo Internacional», como la Lever House (1952), de Gordon Bunshaft, o el Seagram Building (1958), de Mies van der Rohe. En Europa el equivalente a Sullivan sería **Peter Behrens (1868-1940)**, que diseñaba instalaciones industriales, y sus pupilos **Walter Gropius (1883-1969)**, que funda la Bauhaus en 1919 ("La forma sigue a la función"), y **Mies van der Rohe (1886-1969)**, que le sucede al frente de la institución y que idea ya en los años 20 espacios diáfanos con cerramientos de cristal ("Menos es más"). El suizo-francés **Le Corbusier (1887-1965)** también trabaja en la oficina de Behrens. El arquitecto de referencia de la segunda generación de este *movimiento moderno* es el finlandés **Alvar Aalto (1898-1976)**. La arquitectura funcionalista y el llamado *estilo internacional* parten de aquí.

Los **inventos** se acumulan **desde finales del siglo XIX**: «En 1877 Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo, la extensión más radical de la memoria cultural desde la invención de la fotografía; dos años después, él y J. W. Swan, trabajando cada uno por su cuenta, desarrollaron la primera bombilla de filamento incandescente, la sensación tecnológica de la Belle Epoque. Los primeros veinticinco años de la vida del artista moderno arquetípico, Pablo Picasso —nacido en 1881— fueron testigos de la fundación de la tecnología del siglo XX, tanto para la paz como para la guerra: la ametralladora automática (1882), la primera fibra sintética (1883), la turbina de vapor Parsons (1884), el papel fotográfico recubierto con emulsión sensible (1885), el motor eléctrico de Tesla, la cámara Kodak y la cámara de aire de los neumáticos inventada por Dunlop (1888), la cordita (1889), el motor Diesel (1892), el coche Ford (1893), el cinematógrafo y el disco gramofónico (1894). En 1895, Roentgen descubrió los rayos X, Marconi inventó el sistema de señales por radio, los hermanos Lumiére construyeron la primera cámara de cine, el ruso Konstantin Tsiolkovsky fue el primero en enunciar el principio de las naves espaciales tripuladas y Freud publicaba sus estudios fundamentales sobre la histeria. Y la lista continuaba: el descubrimiento del radio, la grabación magnética del sonido, la primera voz en las transmisiones radiales, los hermanos Wright con los primeros vuelos propulsados de la historia (1903), y el *annus mirabilis* de la física teórica (1905), cuando Albert Einstein formuló la teoría especial de la relatividad, la teoría del efecto fotoeléctrico, y anunció una era nuclear con la fórmula culminante de su ley que relaciona la energía con la masa y la velocidad de la luz: E = mc2. No hace falta ser un científico para darse cuenta de la magnitud de semejantes cambios. Equivalen a la alteración más grande en la

concepción humana del universo desde los tiempos de Isaac Newton (...) Lo que emergía del desarrollo de los descubrimientos científicos y tecnológicos, a medida que se pasaba de la era del vapor a la de la electricidad, era el sentimiento de una acelerada velocidad de cambio en todas las áreas del saber humano, incluyendo el arte. A partir de ahora las reglas empezarían a temblar, los cánones del conocimiento a fallar, bajo la presión de nuevas experiencias y la demanda de nuevas formas capaces de contenerlas. Sin ese sentimiento épico de posibilidad cultural, el mandato de Arthur Rimbaud de ser absolutamente moderno no hubiera tenido sentido» (Robert Hughes). Todo ello alimentará la temprana experiencia modernista, de entre 1880 y 1914.

El **arte moderno** o la modernidad en el arte nace en el siglo XIX con la **bohemia**, que incluye todos los movimientos antiacadémicos, desde la Escuela de Barbizon en adelante, pero especialmente los movimientos ácratas finiseculares que buscan romper con todas las reglas y vivir en ámbitos de libertad, no sólo artística, en los márgenes de lo socialmente aceptado. En el siglo XX surgen las **vanguardias**, que se desarrollan hasta la Segunda Guerra Mundial a lo sumo. Tras la guerra, a partir de la cultura *beat*, y sobre todo a partir de los 60, surge una **contracultura**, que de nuevo busca espacios de libertad al margen de las normas socialmente aceptadas, y que general sus propias expresiones artísticas.

Las **vanguardias plásticas del siglo XX** están concentradas en unos pocos países, y en sentido estricto en Francia y Alemania. Pero «en realidad los artistas que formaban parte de él no eran más que una camarilla y casi todos se conocían entre sí. Eran, y aún lo son, una tropa itinerante. Por ejemplo, Kandinsky, nacido en Moscú, vivía y trabajaba en Múnich, pero había pasado un tiempo en París y allí había conocido a Leo y Gertrude Stein, así como su colección de Picasso y Matisse. Entretanto, Delaunay se había encontrado primero y casado después con el talento de la artista ucraniana Sonia Terk, que, educada en San Petersburgo, había estudiado en Alemania y se había establecido en París en 1905» (Gompertz).



Mientras en Europa se inician las vanguardias, en Japón empieza una revolución propia, estética y técnica, del grabado tradicional: el **Shin-Hanga** («nuevas xilografías»), que se desarrolla sobre todo entre 1915 y 1942. En los períodos Edo y Meiji florecieron los ukijo-e, y con el cambio de siglo, durante los períodos Taisho y Shōwa. Los temas tradicionales se mantienen (paisajes o *fukeiga*, lugares famosos o *meishō*, mujeres bellas o *bijinga*, actores del kabuki o *yakusha-e*, y las aves y flores o *kachōga*), pero se incorporan la perspectiva y una luz que crea profundidad atmosférica y envuelve los objetos dotándoles de volumen. La técnica sigue siendo la tradicional del ukijo-e, conocida como *sistema hanmoto*, con un artista que diseña y un grabador que talla la madera, a diferencia del movimiento paralelo *sōsaku-hanga*, en el que el artista hacía todo para intensificar su propia expresión artística. Los artistas japoneses del Shin-Hanga aprendieron este tratamiento de la luz de los impresionistas, que a su vez recibieron la influencia de los grabados tradicionales ukijo-e. Un artista clave del Shin-Hanga fueron **Tsuchiya Koitsu (1870-1949)** y **Kawase Hasui (1883-1957)**, paisajistas que insistían en las escenas nocturnas o nevadas. Las mujeres aparecen ahora en poses y actitudes nuevas, que tienen un correlato en las vanguardias europeas, pero, sobre todo, mostrando por primera vez emociones. **Hashiguchi Goyõ (1880-1921)** las mostraba aseándose, un tema este que puede encontrarse en Degas o en Toulousse-Lautrec. **Ito Shinsui (1898-1972)** juega con el volumen de sus modelos con escorzos muy hermosos, una auténtica novedad en el arte japonés, y con el color, más intenso y contrastado que en el arte tradicional de los grabados. Algunos de sus retratos muestran mujeres vestidas a la manera europea. Los actores de Kabuki enmascarados son el tercer tema tradicional del grabado japonés, y aquí un artista como Yamamura Koka (Toyonari) (1886-1942) pasa a mostrar la novedad de su época: actores que interpretaban sin máscaras.

El **primitivismo** surge de un hastío por la exigencia de naturalismo en el arte, que impone una disciplina y determina su historia, perfilando una trayectoria que se considera agotada. Ahora ese naturalismo empieza a considerarse un corsé asfixiante, la imposición de una sociedad y su gusto caducos y un límite a la libertad del artista, que escapa a la marginalidad o, literalmente, a lugares lejanos y exóticos. El primitivismo de Gauguin desemboca en el anhelo de no repetición, de creación desde la nada, sin concepciones previas. La pintura *naïf* de **Henri Rousseau (1844-1910)**, autodidacta, fue aceptada por reflejar precisamente este espíritu primitivo o infantil (*Retrato de Joseph Brummer*, 1909; etc.). **Marc Chagall (1887-1985)**, más sofisticado, es otro ejemplo, si bien esta vez su primitivismo viene dado por los motivos (músicos, animales, aldeas) (*El violonchelista*, 1939). Tras su viaje por España en 1934 mostró una influencia incidental de El Greco, su pintor español favorito (*La Virgen de la aldea*, 1942, que puede relacionarse con, por ejemplo, *La coronación de la Virgen*, de 1592, del cretense). **Grant Wood (1892-1942)**, norteamericano, tiene una pintura también ingenua pero de elaboración calculada (*El retorno de la primavera*, 1936). Por otra parte se popularizó la idea de que el sueño adormece la conciencia, lo que permitía emerger al niño o al salvaje que viven

en nosotros. La creación de imágenes fantásticas y oníricas había sido poco explorado (El Bosco, Goya), y el *movimiento surrealista* (1924) dio cauce a esta intuición, con pintores como **Giorgio de Chirico (1888-1978)**, **René Magritte (1898-1967)**, **Alberto Giacometti (1901-1966)** y, el más sofisticado, **Salvador Dalí (1904-1989)**, quien consigue que las formas representen varias cosas a la vez.

Los artistas se vieron obligados a llamar la atención, buscando siempre la originalidad. El **expresionismo** tendió a una especie de caricatura seria. El expresionismo es típicamente alemán. Alemania se unifica tras la Guerra Franco-Prusiana, pero el problema era sobre qué bases. Cada pueblo tenía distintas costumbres, distintas fes religiosas y tradiciones, aunque una misma lengua. La unidad podía justificarse mediante la razón (Goethe), mediante la historia pasada compartida (Schiller) o la idea también compartida de una misión histórica futura (Hegel-Fichte). De aquí surge el proyecto político de Bismarck o el germanismo musical de Wagner. A principios del XX se desarrolla una propuesta de arte figurativo alemán: el *expresionismo*. Este sería una contestación a la hegemonía cultural y artística francesa, encarnada en el *impresionismo*. Un pintor expresionista que estuvo en París es **Edvard Munch (1863-1944)** y *El grito* (primer óleo de 1893, litografía de 1895) es un buen ejemplo de esta corriente. En Alemania se desarrolla un movimiento expresionista propiamente dicho llamado *Die Brücke*. Para los expresionistas lo importante no era imitar la naturaleza sino expresar sentimientos o sensaciones, lo que abre la puerta a la *abstracción* pura, y el primer representante de esta es **Vassily Kandinsky (1866-1944)**, siendo su primera obra abstracta una famosa acuarela de 1910 (probablemente de 1913 en realidad). En 1912 publica *De lo espiritual en el arte*, influyente ensayo escrito en 1910 que teoriza la **abstracción pictórica**. Kandinsky es el primero que lo hace, a partir de una investigación que puso en relación el arte con el avance del conocimiento en su época en los campos de la psicología, la fotografía o la física, teórica y aplicada. Sin embargo, debe señalarse que el teórico del arte alemán Wilhelm Worringer (1881-1965) había publicado su libro *Abstracción y naturaleza* en 1908, cuando el arte abstracto aún no existía. Kandinsky funda después, en 1911, un movimiento no figurativo -y revista asociada- conocido como *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). No obstante los orígenes de la abstracción pictórica pueden ser anteriores, aunque sin esa reflexión teórica, resultado de meros experimentos o de carácter ornamental. Cabe citar el caso de **Hans Schmithals (1878-1964)**, que pinta obras abstractas desde 1902, partiendo de otras decorativas cercanas al Art Nouveau (*Estrella polar y constelación Dragón*, 1902), si bien muchas de sus obras se perdieron durante la Primera Guerra Mundial; **Mikalojus K. Čiurlionis (1875-1911)**, músico y pintor simbolista lituano que desarrolla una forma de abstracción desde 1905; **Hilma af Klint (1862-1944)**, de formación académica, que practica una abstracción geométrica desde 1906 bajo la influencia de la *teosofía*, siendo históricamente importante su serie de 193 obras abstractas llamadas *Pinturas para el templo* (1906-1915), y sus series *Parsifal* (1906) y *Átomo* (1907), algunas de las cuales nos remiten a un Philipp Otto Runge; Francis **Picabia**, que

pinta en 1908 una serie de cuadros abstractos; František **Kupka**, que lo hace desde 1909; **Adolf Hoelzel (1853-1934)**, partiendo de paisajes y figuras; **Katharina Schäffner (1884-1908)**, de Praga, expresando sensaciones y sentimientos por medio de líneas; **Georgia O'Keeffe (1887-1986)**, que reinterpreta la tradición romántica del paisaje sublime mediante obras abstractas que provocan en el espectador similares sensaciones; el *rayonismo* de Mijail **Larionov**, en Moscú y a partir de 1912-13; o el propio Paul **Serusier** y su pintura, referencial para los *nabis*, *Talismán o Caja mágica* (1888), una especie de paisaje estilizado hasta casi la abstracción. También relacionado con el expresionismo, pero francés y desarrollado a partir de una reacción al impresionismo, tenemos el **fauvismo**, que usa de forma provocativa y aleatoria colores muy primarios y esquemas totalmente planos, con una tendencia a la decoración. Su máximo representante fue **Henri Matisse**, que partía de Bonnard pero radicalizando aún más sus planteamientos (*La mesa roja*, 1908).

Obras abstractas de Hilma af Klint

Alfred H. Barr analizaba en 1936 los orígenes de la **abstracción** distinguiendo dos fuentes: «(...) podríamos dividir históricamente el impulso inicial hacia el arte abstracto de los últimos cincuenta años en dos corrientes principales, ambas surgidas del impresionismo. La primera y más importante tiene su

fuente en las teorías y arte de Cézanne y Seurat, atraviesa el torrente cada vez más caudaloso del cubismo y desemboca en el delta que forman los diversos movimientos geométricos del constructivismo (...). Podemos describir esta corriente como intelectual, estructural, arquitectónica, geométrica, rectilínea y clásica por su austeridad y dependencia de la lógica y el cálculo. La corriente segunda -y hasta hace poco, secundaria- tiene su principal fuente en las teorías y el arte de Gauguin (...) y fluye a través del fauvismo de Matisse hasta alcanzar el expresionismo abstracto de las pinturas de preguerra de Kandinsky. Tras efectuar un recorrido subterráneo de unos pocos años, reaparece con vigor entre los maestros del arte abstracto relacionados con el surrealismo. Esta tradición, a diferencia de la primera, es más intuitiva y emotiva que intelectual; más orgánica o biomórfica que geométrica en sus formas, más curvilínea que rectilínea, más decorativa que estructural y más romántica que clásica en su exaltación de lo místico, de lo espontáneo y de lo irracional (...). Ambas corrientes se entremezclan a menudo y pueden llegar a darse en un mismo artista. Ambas también pueden admirarse en su estado más puro (...)».

Paul Klee mezcla los hallazgos de Kandinsky, de quien era amigo, y de los cubistas, especialmente Delaunay, jugando con formas geométricas para que estas le sugieran un tema (*El cuento de un enanito*, 1925). **Lyonel Feininger** plantea una solución personal al problema de utilizar formas muy simples en composiciones *prismáticas* (en su caso triángulos superpuestos, rectángulos) y conseguir representar un tema transmitiendo volumen, espacio, luz y movimiento (su serie de veleros, como *Día tranquilo junto al mar III*, 1929; o su serie *Gelmerode* de arquitecturas). **Constantin Brancusi**, ayudante de Rodin, llegado a París en 1904 desde Rumanía, se plantea una simplificación extrema que aún así le permita representar un motivo relativamente complejo, como en *El beso* (1907-08), ¡tan distinta de la obra homónima de su maestro Rodin, de pocos años antes! **Piet Mondrian** continúa por la senda la abstracción combinada con una simplificación en las formas y los colores, solo unos pocos primarios, y el uso de lineas rectas (*Composición con rojo, negro, azul, amarillo y gris*, 1920). Influido fuertemente por Mondrian tenemos al escultor **Alexander Calder,** y sus esculturas móviles (*Universo*, 1934). **Henry Moore**, por su parte, deja que el material le sugiera la forma (*Mujer reclinada*, 1938), y de la misma forma que «Rodin exponía el patético o titánico juego de tendones y huesos por debajo de la piel. (...) Henry Moore, en los años cuarenta, dotaría sus mejores esculturas de un misterio totémico abriéndoles huecos y perforaciones redondeadas como cuevas o úteros» (Hughes).

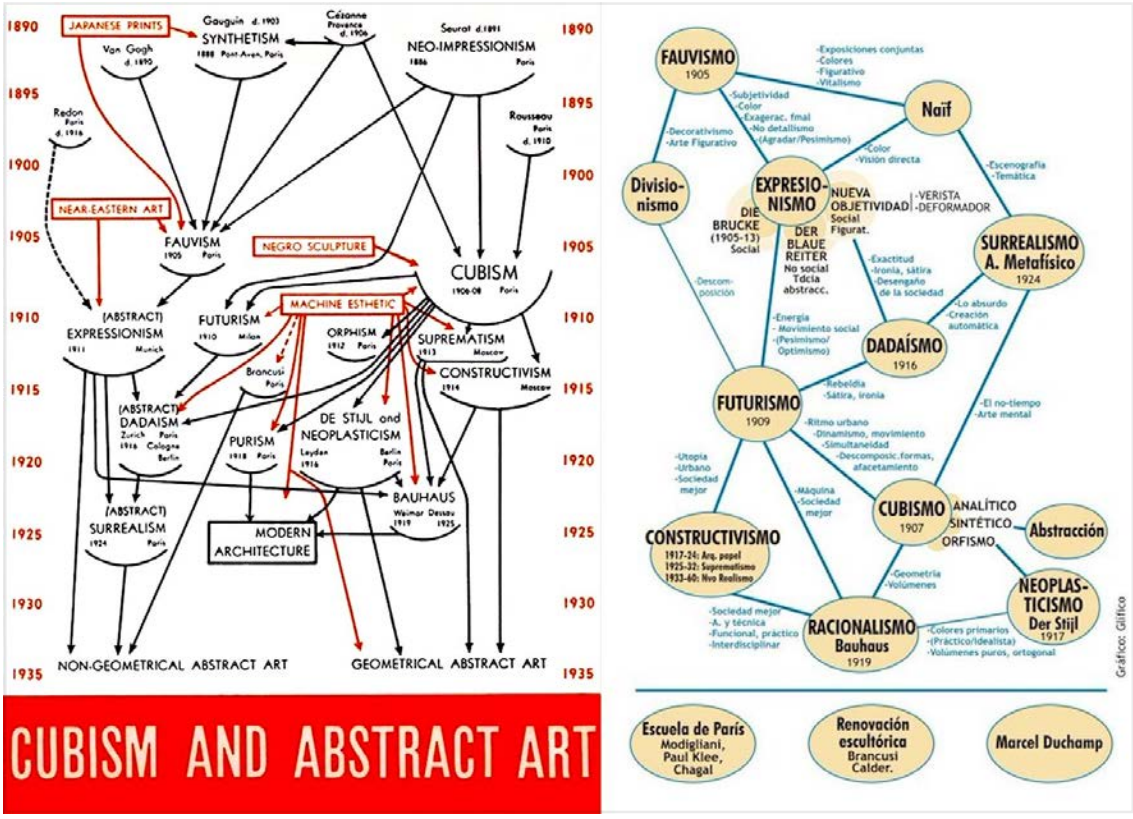
Entre 1900 y 1940 **París** era el centro mundial del arte. Un heterodoxo grupo de artistas de diversos países se estableció en la ciudad, dando lugar a lo que después se ha conocido como **Escuela de París**. Esta fue más un crisol que una escuela, una confluencia enorme de artistas en un mismo lugar (los artistas que formaron parte de la Escuela de París han llegado a contabilizarse en millares), que incluía no solo a pintores, también músicos, escritores, cineastas, etc. Casi todos se conocieron y tuvieron alguna relación personal (Cocteau captó algunas de esas reuniones en Montmartre en una serie de fotos de 1916,

en las que se puede ver a Picasso, que callaba por su mal francés). La *Escuela de París* se alimentó en gran medida en los bares y cafés. Entre los habituales se pueden citar a Picasso, Braque y Juan Gris, Modigliani y Soutine, Jules Pascin y Maurice Utrillo, Chagall, Georges Rouault, Sonia y Robert Delaunay, Jean Arp, Raoul Dufy, Archipenko, De Chirico, Derain, Brancusi, Kupka, Pisano, Klee, Vlaminck, Matisse, Gino Rossi, Alessandro Magnelli, etc. Gracias a esos encuentros se forjaron varios de los movimientos más apasionantes de la historia del arte del siglo XX, todos ellos alejados del academicismo y en busca de la expresión subjetiva: el **fauvismo**, el **cubismo**, el **expresionismo** (alemán) y el **simbolismo**. El fauvismo provocaba con el color, intenso, "inapropiado", liberando al arte del realismo en su tratamiento. El cubismo proponía una geometría de lo real. El expresionismo buscaba plasmar el mundo emocional. Y el simbolismo se interesaba por el significado oculto de la imagen, las alegorías y las metáforas.

La *Escuela de París* arranca con el siglo, termina con *El Guernica* de Picasso (1937) y se contrapone a la **Bauhaus (1919-1933)** del arquitecto Walter Gropius: «ninguna otra escuela o centro de diseño en nuestro siglo ejerció una influencia comparable en el pensamiento europeo» (Hughes). Esta era una escuela realmente, que promovía la enseñanza de distintas artes bajo una misma metodología, con el objetivo de aplicar determinados principios estéticos a todo tipo de productos industriales, y educar por medio de ellos a la sociedad; los artistas-profesores se expresaban a través de su trabajo en la escuela; y el mercado no tenía cabida en este programa, de marcado carácter socialista. En cambio, la *Escuela de París* era en realidad el mercado del arte mundial, que tenía su sede en París y se adaptaba a la sociedad de aquel momento, lo que contrastaba fuertemente con el proyecto de la Bauhaus, que solo tenía pleno sentido en una sociedad futura utópica. Al final, la *Escuela de París* tuvo una influencia real mucho mayor en la formación y difusión del arte moderno, a pesar de la vinculación de grandes artistas, como Kandinsky o Klee, a la Bauhaus. Los marchantes de París, con Vollard, el patriarca de todos ellos, a la cabeza, pugnaban por "descubrir" a los artistas con talento. El mercado y los coleccionistas organizan la actividad de los artistas solo en parte, pues no limitan, sino que estimulan, su libertad expresiva e individualidad. Justo al contrario que la *Bauhaus*, que normativizaba y colectivizaba la creatividad artística. La *Escuela de París* era una nueva bohemia, que aglutinaba artistas de distintas disciplinas y procedencias, todos atraídos por el éxito de unos pocos "divos" ya famosos. En definitiva, «París fue para los pintores y escultores, lo que Hollywood será para el cine» (Argan). La *Escuela de París* era auténticamente cosmopolita, admitía todas las tendencias y corrientes con la única exigencia de que fueran "modernas", pero la *Bauhaus* tenía un programa internacionalista, que pretendía imponer unos criterios estéticos y métodos de enseñanza a todos los países europeos. La *Escuela de París* y la *Bauhaus* representan dos visiones diametralmente opuestas de Europa, la primera diversa pero coordinada por el sistema de libre mercado, y la segunda uniformizada por un programa que pretendía realizar la utopía socialista.

Los tres grandes artistas de la *Escuela de París* eran **Picasso, Braque** y **Matisse**, y en especial el primero de ellos. En 1907 **Picasso** cuestiona toda la tradición figurativa y responde a los *fauves* con *Las señoritas de Aviñón*, para desarrollar después el **cubismo**, que fue «la primera proposición radicalmente nueva sobre la manera de pintar» en quinientos años (Hughes). Pero a partir de 1914 ya no hay fases o líneas de investigación en Picasso, y su actividad multifacética (pintura, escultura, cerámica, gráfica) combina elementos de todas las tendencias, saltando de uno a otro, sin sumarse a ningún movimiento pero interviniendo en todos. Es el referente de todos los artistas y el árbitro supremo. Declara que él «no busca, encuentra», y rechaza por igual todos los programas de investigación artística o el desarrollo coherente de un programa preestablecido. Él es siempre estilísticamente diferente, siempre arbitrario y cambiante, usando como instrumentos todos los estilos del pasado, así como las técnicas. En su obra hay referencias históricas, pero sin indicar nunca una adhesión o un interés especial por ese momento o estilo. Rehace por ejemplo obras bien conocidas del pasado (Velázquez, Holbein, Poussin, Courbet, Manet), para demostrar que cualquier obra puede ser "intervenida", y que nos podemos mover en el tiempo para adquirir una nueva perspectiva histórica como nos movemos en el espacio para tener una nueva perspectiva visual. Rechaza igualmente cualquier tradición nacional. Proclama la libertad total, en el tiempo y en el espacio, para el artista. Ninguna tendencia es superior a otra: todas son inútiles. Todas son formas limitantes de alcanzar la obra artística con valor. Lo importante para él no es la forma de esta, sino precisamente su valor. **Matisse** hace un arte ahistórico y supranacional, centrado en el mundo de los mitos mediterráneos y en la alegría de vivir, sin permitir que ningún dolor entre en su pintura, a pesar de las dos guerras que vivió. **Braque** se une tras la guerra a Juan Gris en sus investigaciones.

Sin embargo, el ambiente cultural parisino no consigue influir en algunos artistas que visitan París en esta época, procedentes de Holanda o de Rusia, como **Mondrian, Kandinsky** o **Pevsner**. Piet Mondrian abandona Holanda y vive en París unos años (1911-1914 y 1919-1938), mientras que Kandinsky se establece en París buscando libertad cuando los nazis cierran la *Bauhaus* en Berlín, en 1933. Los hermanos Pevsner y Gabo participan en las vanguardias revolucionarias rusas, y después se trasladan, el primero a París y el segundo a Londres y después a Estados Unidos. Ambos emplean nuevos materiales y juegan con la idea del movimiento en la escultura. Por otro lado, algunos artistas volvieron a sus países de origen desalentados tras un contacto con la *Escuela de París*, como Soutine, Pascim, Survage, Torres-García Rossi, Gargallo, Archipenko o Lipchitz.



Todos estos movimientos tenían vasos comunicantes formales y conceptuales. **Picasso** llega a París en 1900 y empieza a colaborar con Braque en 1907, de esta colaboración surgen una serie de *collages* y exploraciones cubistas en los que las formas se simplifican y el objeto es visto desde diversos ángulos a la vez. Ambos desarrollaron una actividad en paralelo que sin embargo se vio enriquecida por múltiples discusiones sobre la forma, el sentido de la perspectiva, el color, los planos y la composición. Antes de llegar al cubismo, Picasso había pasado durante poco más de un año por influencias *post*impresionistas, como muestra su primera obra parisina, *Le Moulin de la Galette* (1900), bajo fuerte influencia de Degas o Toulouse-Lautrec. Después pasa por distintos "períodos": periodos azul, rosa, negro, neoclásico, cubismo, surrealismo, expresionismo y periodo Vallauris. El caso de Picasso no es único. **Braque** comienza impresionado por el fauvismo entre 1905 y 1907 (*Mujer desnuda peinándose*, 1906; Puerto de Amberes, 1906; *Paisaje amarillo de L'Estaque*, 1906; *Los grandes árboles, L'Estaque*, 1906–07), pero después de conocer a Picasso se dedican juntos a estudiar a Cézanne, y de esta unión surge el cubismo, que ya no abandonará. Todos los artistas tuvieron una trayectoria previa, se influyeron mutuamente y casi todos exploraron varios estilos. Otro caso es **Chagall** quien, una vez en París, pasa por el cubismo, el colorido del fauvismo y finalmente llega al expresionismo, si bien dentro del expresionismo fue muy simbolista, recordando a veces a Odilón Redon. En último término resulta un artista muy personal, atmosférico y melancólico, interesado por las costumbres, sentimientos y recuerdos de su tierra natal (Rusia) y del judaísmo. Chaim **Soutine**, también ruso de origen, muy relacionado con Modigliani, fue un pintor expresionista y figurativo que siempre pintaba con modelo, si bien pintó también algunas naturalezas muertas y

paisajes. **Modigliani** veía sin embargo de Italia, y era un pintor academicista, pero después de un año en París experimenta un cambio total, abrazando un expresionismo que une con una vida de alcohol y drogas (se dice que para paliar la tuberculosis que sufría). Sonia y Robert **Delaunay** son un caso interesante de pareja y compañeros artísticos, ella ucraniana y él francés. Ambos pasaron por el *post*impresionismo y el cubismo, para acabar en una forma de arte abstracto llamada *orfismo*. Sonia además fue diseñadora de moda y de objetos, así como decoradora. Raoul **Dufy** fue pintor casi *naïf*, con una expresión inocente y fresca incluso en su periodo más racional-cubista. Fue también diseñador textil. André **Derain** fue un *fauve* convencido, y sus colores intensos y su pincelada corta y fuerte (puntos gruesos) son muy característicos. Fue también ilustrador y escenógrafo (la relación con el teatro y el ballet son bastante comunes a artistas de este período). Otro *fauve* fue **Vlaminck**, que exploró siempre las posibilidades del color en diversos estilos de pintura. Ambos, Vlaminck y Derain, tuvieron una intensa relación personal, no siempre amigable. **Matisse** fue también *fauve*, aunque su evolución posterior hace que se le considere un caso aparte. La rivalidad y mutua admiración entre Matisse y Picasso fue uno de los grandes motores del quehacer de ambos y de los cambios promovidos por las vanguardias. Picasso declaró: "Nadie ha observado tan atentamente la obra de Matisse como yo, y nadie ha mirado la mía como él". Los escultores más conocidos de la Escuela de París fueron **Archipenko**, que era cubista, y **Arp**, que era dadaísta y surrealista (y poeta y pintor). Otros artistas importantes que nadaron en aquel ambiente fueron **Max Jacob** (escritor, dramaturgo y pintor), Guillaume **Apollinaire** (poeta y novelista), Jean **Cocteau** (cineasta, escritor y fotógrafo), **Veno Pilon** (fotógrafo), **Erik Satie** (músico), **Kiki de Montparnasse** (modelo, cantante, actriz) o **Gertrude Stein** (escritora y coleccionista). Los artistas más destacados de la *Escuela* lograron desarrollar un estilo propio que es difícil de clasificar de forma estanca dentro de alguno de los movimientos.

Dentro del propio **impresionismo** fueron surgiendo a finales del XIX tendencias anti-impresionistas, que tratan de superar su carácter puramente sensorial (Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch, Ensor). De ahí surge el **expresionismo**, un movimiento *europeo* que nace del *modernismo*, con vocación internacionalista y no cosmopolita, con dos focos distintos a partir de 1905: el **fauvismo** en Francia, muy influido por el filósofo **Henri Bergson (1859-1941)**; y el movimiento **Die Brücke** (*El Puente*) en Alemania, bajo la influencia de **Friedrich Nietzsche (1844-1900)**. El primero desembocará en el **cubismo** (1908) y el segundo en la corriente no figurativa **Der Blaue Reiter** (*El Caballero Azul*), fundada en 1911 por Kandinsky, y en la posterior figurativa de la **Nueva Objetividad**. El término *expresión* significa en este contexto lo contrario de *impresión*. La *expresión* va del interior al exterior (la conciencia del sujeto se imprime en el objeto), mientras que la *impresión* va del exterior al interior (la realidad, el objeto, se imprime en la conciencia del sujeto). El **impresionismo** es *sensitivo* en relación a la realidad, y exige *conocimiento*, y el **expresionismo** es *volitivo*, y pide *acción*. El impresionismo es *evasivo* y ahistórico, mientras que el expresionismo está por naturaleza *comprometido* y

forma parte de la historia. Un ejemplo de lo primero es Cézanne, y de lo segundo Van Gogh, ambos antitéticos y cuya pintura empieza a descubrirse ahora. Pero *expresionismo* e *impresionismo* son movimientos *realistas*, frente al **simbolismo**, que se centra en una realidad situada más allá de la experiencia sensitiva humana, que «solo puede entreverse en el símbolo e imaginar en el sueño» (Argan), lo que supone un *hermetismo* que excluye también la comunicación y el compromiso.

Los *fauves* y *Die Brücke* estaban ligados a las tradiciones figurativas nacionales, aunque no había intencionalidad nacionalista, pues buscan un arte europeo, internacional. Además, para los ***fauves*** fue fundamental la influencia nórdica, con su acento romántico, procedente de **Van Gogh**, con su ingrediente religioso además, y de **Munch**, con su sabor fatalista y su angustia vital, reflejo de la filosofía de **Søren Kierkegaard (1813-1855)**. Por otro lado, ***Die Brücke*** no habría surgido si en Alemania no se hubiese asumido una teoría del arte en la que el clasicismo impresionista era valorado como una investigación rigurosa sobre la relación entre el sujeto y el objeto, por lo que era un movimiento con influencia francesa. El *expresionismo* se planteaba por tanto resolver la contradicción histórica entre lo *clásico*, ligado a la cultura latino-mediterránea, y lo *romántico*, propio de la cultura germano-nórdica. La solución de Matisse fue un clasicismo universal y esencializado, y pero para los artistas de *Die Brücke* la solución pasaba por un romanticismo encendido, si bien cada corriente tiene presente a la otra y trata de comprenderla. El *internacionalismo expresionista* contrastaba con las tensiones nacionalistas que presagiaban la guerra en Europa, por lo que las sociedades de su tiempo no acogieron este movimiento con simpatía. Los ***fauves*** forman un grupo heterogéneo y sin programa definido, más allá del rechazo al decorativismo hedonista del *Art Nouveau* y a la inconsistencia formal del *simbolismo*. Parten del libérrimo y expresionista uso del color de Gauguin, pero despojando la pintura de significado, de carga moral y simbólica. No fue un movimiento coordinado, **duró muy poco (sólo tres años)**, y sólo pueden extraerse unas características generales de la obra de un grupo de pintores durante un período: «los vivos y estridentes colores, la abrupta urgencia de la superficie, el dibujo distorsionado y el apego a una sensación enérgica de un aspecto más en bruto» (Hughes). Van Dongen, uno de los *fauves*, declararía: «Sobre la escuela impresionista se puede hablar porque ellos sostenían ciertos principios. Por nuestra parte, no teníamos nada parecido a eso; nosotros simplemente creíamos que sus colores estaban desteñidos». El nombre procede de una crítica a la exposición de pinturas en este estilo en el **Salón de Otoño de París de 1905**, donde habían expuesto Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, Kees van Dongen, Charles Camoin y Jean Puy. Los cuadros colgaban en una galería del Salón, rodeando un busto italianizante. El crítico **Louis Vauxcelles (1870-1943)** hizo una broma sobre «Donatello chez les fauves (fieras salvajes)». El escándalo que provocaron se debía a que sus pinturas suponían «una afrenta al orden y a la mesura que tanto, y durante tanto tiempo, los franceses apreciaron en materia de arte» (Hughes). Los fauvistas **emancipan el arte del principio de simulación de la naturaleza**: renunciaron a los colores

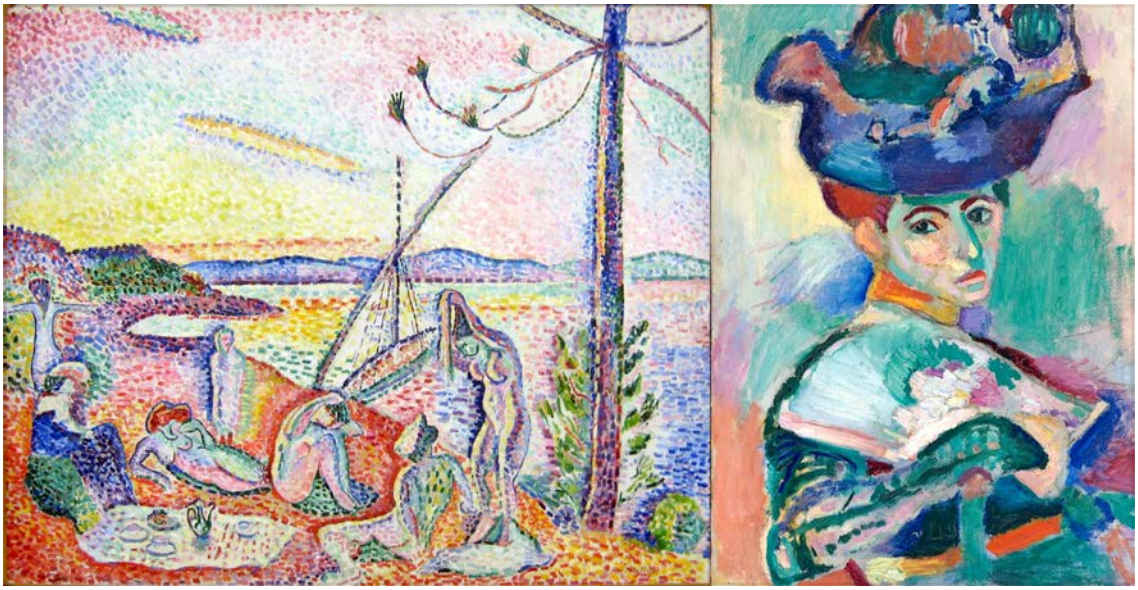
reales y a la ilusión de espacio tridimensional, empleando colores seleccionados por su complementariedad y renunciando al claroscuro o la perspectiva lineal. El motivo será lo de menos para ellos, siendo lo realmente importante el juego armonioso entre color, forma, área y línea. Pero uno de los cuadros que tanto escandalizaron de esa exposición, la *Mujer con sombrero* (1905) de Matisse, fue comprado por Leo y Gertrude Stein. En el grupo acabarían incluyéndose en algún momento de sus carreras artistas como **Henri Matisse (1869-1954)**, **Albert Marquet (1875-1947), Henri Manguin (1874-1949), Kees van Dongen (1877-1968)**, **Raoul Dufy (1877-1953)**, **André Derain (1880-1954)**, **Achille-Émile Othon Friesz (1879-1949)**, **Georges Braque (1882-1963)** y **Maurice de Vlaminck (1876-1958)**. Aunque no forma parte del grupo, comparte búsqueda y comprende mejor que nadie a Matisse el escultor **Aristide Maillol (1861-1944)**, discípulo de Rodin. Quedan fuera del grupo dos artistas *expresionistas* de esta época: **Georges Rouault (1871-1958)**, socialmente combativo, y el joven Pablo **Picasso**, que en sus períodos azul y rosa reacciona contra el colorismo del impresionismo dando belleza a los excluidos del orden social constituido (acróbatas, arlequines, comediantes). Ambos prefieren la agresividad de Daumier y el humor cáustico y mordaz de Toulouse-Lautrec a la violencia meramente visual de los *fauves*, que traspasarían su agresividad colorista a los expresionistas alemanes pocos años después (aunque no su hedonismo).

Henri **Matisse** vivió mucho, atravesando su vida la peor época conocida de guerras, masacres y enfrentamientos ideológicos violentos. Sin embargo, «nunca hizo un pintura didáctica ni firmó ningún manifiesto, y apenas hay referencias a un acontecimiento político -y no digamos ya una opinión política expresada- en ninguno de sus escritos», limitándose a producir en su estudio, apartado del mundo, «imágenes de bienestar, refugio y armoniosa satisfacción», quizás «demasiado sabio para imaginar que su arte podía interponerse entre la historia y sus víctimas» (Hughes). En ningún momento pretendió cambiar el mundo con su arte, aspirando tan solo a que «su arte causara el mismo efecto que un buen sillón en un cansado hombre de negocios». Como escribía Baudelaire en *La invitación al viaje*, «allí, todo es orden y belleza, esplendor, calma y voluptuosidad». Matisse sabía además que «una educada burguesía era la única audiencia que podía demandar el arte innovador, y la historia ha demostrado que tenía razón» (Hughes). A diferencia de otros modernistas, él no rechazó el pasado, y «su obra estaba enraizada en la tradición, una tradición a la que se acercó de manera mucho menos inquieta e irónica que Picasso» (Hughes). Matisse estudió con el simbolista Gustave Moreau y con el académico William-Adolphe Bouguereau en la *Académie Julian* de París a partir de 1891. En esta época de aprendizaje se sintió muy atraído por la pintura de Chardin (*Mujer leyendo*, 1895). Más adelante, en 1896, conoce al pintor impresionista **John Russell (1858-1930)**, que había sido amigo de Van Gogh, y la obra de este tiene un profundo impacto en Matisse, especialmente en el tratamiento del color, que aprende del propio Russell. Fue discípulo de **Odilon Redon (1840-1916)**, pintor simbolista, y estudia con detalle la obra de Manet y Cézanne, del que compra y atesora unas *Bañistas* de

pequeño formato en 1899. La pintura de Cézanne pasa a tener una gran influencia en la evolución de su propio estilo (*Vasija azul y limón*, 1897; *El muro rosa*, 1898), además de Seurat (ya muerto) y Signac (de quien se hace amigo) y su *divisionismo* (*Estudio de un desnudo*, 1899; *Compota, manzanas y naranjas*, 1899). Tras unos viajes vuelve a París en 1899, y conoce a Albert Marquet, André Derain y Jean Puy. En torno a 1900 empieza a desarrollarse lo que se conocerá como **movimiento fauvista**, que duró pocos años (1904-1907) y para cuando Picasso termina *Las señoritas de Aviñón* (1907) está prácticamente acabado (Braque abandonaría el fauvismo y se uniría a Picasso declarando que «uno no puede permanecer todo el tiempo en un estado de paroxismo»). En **1904** pasa el verano en Saint Tropez con **Paul Signac** (y Henri Edmond Cross, que estaba cerca, en Saint-Clair), y allí pinta *Lujo, Calma y Voluptuosidad* (1904-05), «el primer intento de Matisse de formular una imagen del Mediterráneo como un estado de ánimo», influida por *En tiempos de armonía* (1895) de su amigo. Después pasa a pintar con André **Derain** en Collioure en 1905 (*Los techos de Collioure*, 1905; *Ventana abierta en Collioure*, 1905), y este es el momento en que «se produjo su liberación en el uso del color». En los cuadros de esta época, que se expondrían en el Salón de Otoño donde se dio a conocer el fauvismo, **se combinan un puntillismo o divisionismo laxo con un violento colorido, irreal, disonante y salvaje**. Matisse yuxtapone colores complementarios brillantes (contrastes entre rojo y verde y entre azul y naranja) sin preocuparse de establecer un vínculo entre ellos, y creando así un espacio de puro color armonioso. Se pasa de la representación de la realidad a la *invención* de la realidad, quedando el mundo visible sustituido por el estado mental del artista, en lo que será el primer movimiento de vanguardia propiamente dicho. Uno de los cuadros *fauves* de Matisse, *Mujer con sombrero* (1905), fue el blanco de las críticas más furibundas, pero fue adquirido a pesar de todo por Gertrude y Leo Stein, los hermanos norteamericanos establecidos en París en 1903 que tanto ayudaron en la dinámica de la Escuela de París, y ello a pesar de que Leo diría del cuadro que era «la mancha de pintura más fea que he visto en mi vida». En relación a *La raya verde* (1905), otro retrato de la mujer de Matisse del mismo año, una mujer reprochó al artista que la obra estaba mal pintada porque las mujeres no tenían la nariz verde, pero Matisse le respondió: «eso no es una mujer, señora, es un cuadro». Matisse también solía decir: «Cuando pongo verde, no es yerba; cuando pongo azul, no es el cielo». Robert Hughes señala que «a partir de 1908, mientras Derain evolucionaba hacia obras más compactas, entrelazando las composiciones y los efectos tonales de los pintores clásicos, mientras el ignorante Vlaminck caía a plomo en una burda parodia de sí mismo, Dufy empezaba a producir bonitas imágenes de pequeño formato para decorar casas y Van Dongen simplemente fracasaba, Matisse empezaba a vivir hasta el fin la existencia artística más augusta y productiva, aparte de la de Picasso, que conocería el siglo XX». Así, cuando el movimiento fauvista se apaga Matisse continúa, siempre inquieto, con su carrera, absorbiendo muy diversas influencias. Viaja a África (Argelia en 1906, Marruecos en 1912 y 1913) y a España (1910, atraído por el arte islámico, visitando el Museo del Prado, Sevilla y Granada). Su estilo evolucionará, con un empleo distinto de los colores, más uniforme y con tonos dominantes, a los que

se incorporará el negro en formas simplificadas (*El estudio rojo*, 1911; las dos versiones de *La danza*, 1909 y 1910, la primera, de colores fríos, hoy en el MoMA, y la segunda, de color más cálidos y saturados, que es la del Hermitage). Además, este exotismo norteafricano dejaría su huella en los temas de sus futuras pinturas. En 1906 Matisse conoce a Picasso, que era 11 años más joven. A pesar de la rivalidad y la diferencia de edad y costumbres, fueron siempre amigos. Matisse siempre tuvo la realidad como referencia, mientras que Picasso pintaba a partir de la imaginación. En torno al apartamento de **Leo y Gertrude Stein** en el 27 de la rue de Fleurus se formó un círculo social y artístico donde Picasso y Matisse eran las dos figuras principales que traían a otros artistas e intelectuales. Estos artistas vivían y trabajaban en un edificio con pésimos aislamientos y un solo grifo conocido entonces como el **Bateau-Lavoir** (barcaza-lavandería), situado en la Rue Ravignan 13, entre la Place Pigalle y la cima del Butte Montmatre. Este ambiente duró entre 1903 y 1912, y contenía pintores, escultores, escritores, humoristas, actores, lavanderas, costureras y vendedores ambulantes, según cuenta Fernande Olivier. Los Stein dejaron sentir su influencia, como exigentes mecenas, sobre este magma en el que se acabó formando el modernismo pictórico del siglo XX. Pero el principal mecenas de Matisse era el coleccionista ruso Serguéi Shchukin, quien todo lo que había en su estudio a intervalos regulares. Este le encarga a Matisse dos grandes obras para las escaleras de su palacio Trubetskoy en Moscú: *La danza* (1910) y *La música* (1910), ambas hoy en el Hermitage de San Petersburgo. Matisse representa la música, de enorme importancia social en la Rusia de la época, mediante cinco cavernícolas desnudos con instrumentos primitivos. La clave de la obra está en la capacidad de síntesis de Matisse, que asigna un color puro a cada elemento (cielo, tierra, cuerpos). Algo parecido puede decirse de *La danza*, «una de las pocas imágenes totalmente convincentes del éxtasis físico realizada en el siglo XX», inspirada en una sardana que Matisse presenció en Collioure, en 1905 (otros dicen que en Stravinsky y las coreografías del ballet de Nijinsky). Ambas obras, cromáticamente hermanas, nos remiten al origen prehistórico de los temas que tratan, y por tanto a su esencia primigenia. Matisse se sintió interesado siempre por la artesanía y las artes decorativas. En 1911, a la vuelta de un viaje a Moscú, pasa por Munich, donde queda fascinado por una muestra de arte islámico, a resultas de lo cual pinta *El estudio rojo* (1911), espacio repleto de objetos que son obras de arte o artesanía (muebles, aparador, cerámicas, pinturas, reloj, esculturas). Esta obra «es un poema sobre cómo la pintura se relaciona consigo misma: cómo el arte se nutre de otras artes y cómo, con la suficiente convicción, el arte puede formar su propia república del placer, un paréntesis dentro del mundo real: un paraíso» (Hughes). Durante la Primera Guerra Mundial su arte se vuelve más abstracto, algunos dicen que cubista, sin renunciar a los motivos exóticos que había conocido antes (*Los marroquíes*, 1916). Las odaliscas se convertirán en tema recurrente en su obra (*Almuerzo oriental,* 1917; *Odalisca*, 1920-21; *Odalisca y taburete*, 1928). En 1917 Matisse abandona París y se establece en el Hotel Regina de Niza, aislándose. Matisse declara: «para pintar mis cuadros necesito permanecer varios días en el mismo estado de ánimo, y eso no lo encuentro en ninguna atmósfera que no sea la de la Costa Azul». Desde su

enorme apartamento pinta un gran número de cuadros de vistas a través de una ventana desde un interior, cuyos elementos se repiten (el balcón de hierro, las contraventanas, las palmas), y que Matisse convierte en «un parque infantil del espíritu adulto, un mundo benevolente contemplado desde una posición de completa seguridad». Allí su pintura se vuelve más tradicional y ordenada, en línea con la evolución de otros muchos artistas en esa época (Derain, Picasso, Stravinsky). Para Robert Hughes «la obra de Matisse declinó temporalmente en los años veinte y treinta; no hay mucha diferencia entre sus odaliscas de salón de aquella época, exhibiéndose como tardías refugiadas de Delacroix, y el convencional decorado mediterráneo de artistas como Dufy». En los años 20 había vuelto a relacionarse asiduamente con otros artistas y en los 30 su estilo vuelve a cambiar, con un nuevo esfuerzo de síntesis y simplificación muy meditados (*Gran desnudo reclinado*, 1935), y abordando el artista proyectos ambiciosos como los murales de *La Danza II* (1932) para la Barnes Foundation. Durante la Segunda Guerra Mundial Matisse permaneció en Francia (Niza y Vence), pero complicaciones derivadas de un cáncer abdominal diagnosticado en 1941 le dejaron postrado, reduciendo mucho su movilidad. Tras superarlo, trabajó entonces la técnica del silueteado, aplicada a las escenografías teatrales y a proyectos murales y decorativos (libros) para cuya materialización contó con ayuda. Cubría papel con guaches de colores planos y brillantes diluidos en agua, que Matisse llamaba *découpages*, y que después recortaba mediante «una rápida coordinación de la mente, la mano, el ojo y la memoria». Matisse declararía en 1947: «recortar colores me recuerda el arte de tallar de un escultor». Así, Matisse «fue capaz de entrar de nuevo en la vanguardia redefiniéndola. Sus siluetas recortadas eran la pintura más innovadora, y la más augusta, que se estaba haciendo en Europa: un correctivo a la estúpida autoindulgencia del *tachismo*» (Hughes). El Mediterráneo como ideal sigue presente en él, sintetizando la idea musulmana de naturaleza domesticada para crear un paraíso artificial, cuyo ejemplo supremo era para Matisse la Alhambra de Granada (*Gran composición con máscaras*, 1953), y la idea del paraíso natural, cuyo máximo ejemplo era para él la Costa Azul (*La piscina*, 1952-53). Entre 1947 y 1951, con dificultad por su estado de salud, se dedicó a la decoración de la capilla de Santa María del Rosario en Vence, cerca de Cannes, situada frente a su casa. Aquello formaba parte de un esfuerzo de la iglesia por utilizar el arte moderno para conectar con un ambiente intelectual muy diferente al anterior a la guerra. Matisse diseñó todo lo que se ve en esa capilla, desde el altar al *via crucis*, las vidrieras, el crucifijo y las vestiduras para oficial misa («los más bellos atuendos eclesiásticos hechos en Francia desde el siglo XVI»). Matisse convierte este espacio en «uno de los pocos recintos de contemplación que resultan eficaces dentro del arte moderno» (Hughes). Matisse «fue el pintor más influyente del tercer cuarto del siglo XX, como Picasso lo había sido en el segundo y Cézanne en el primero». Sin embargo, había algo en su obra, su "mediterraneidad" que no podía trasplantarse a la nueva capital del arte, Nueva York, un lugar «sumamente utilitario, alimentado por el pragmatismo y el sentimiento de culpabilidad».



Lujo, Calma y Voluptuosidad (1904-05) y *Mujer con sombrero* (1905)

El estudio rojo (1911)

André Derain coincide con Matisse en la Academia del simbolista Eugène Carrière (1849-1906), y a partir de 1900 conoce a Vlaminck y comparte un estudio con él. Estos tres artistas forman el núcleo inicial del fauvismo, y Derain puede considerarse el líder o dinamizador del grupo. En 1905 expone con ellos en el Salón de Otoño (*El secado de las velas*, 1905), donde se les calificó de fieras (*fauves*). En los meses previos había trabajado con Matisse en Collioure,

preparando las pinturas. En 1906 se establece en Londres, donde pinta 30 obras en estilo fauvista-divisionista, a partir de grandes puntos de colores primarios, en las que Londres es el tema protagonista (*Charing Cross Bridge*, 1906). Derain fue un gran admirador de Van Gogh y amigo de Picasso, con quien vivió un tiempo en Montmatre a partir de 1907. Precisamente en esta época cambia de estilo, orientándolo hacia Cézanne (*Bañistas*, 1908; *Paisaje de la Provenza*, 1908) y el cubismo, para volver a cambiar más adelante, entre 1911 y 1914, debido a su estudio de los grandes maestros de la pintura (*La mesa*, 1911; *Retrato de un hombre con periódico*, 1911-14) y, en un período final, a partir de 1920, una vez vuelve a casa tras la guerra, por un retorno al clasicismo que en su época se le criticó mucho. Su coqueteo con los nazis y con el régimen de Vichy manchó para siempre su imagen, aunque trabajó después de la guerra como escenógrafo e ilustrador.

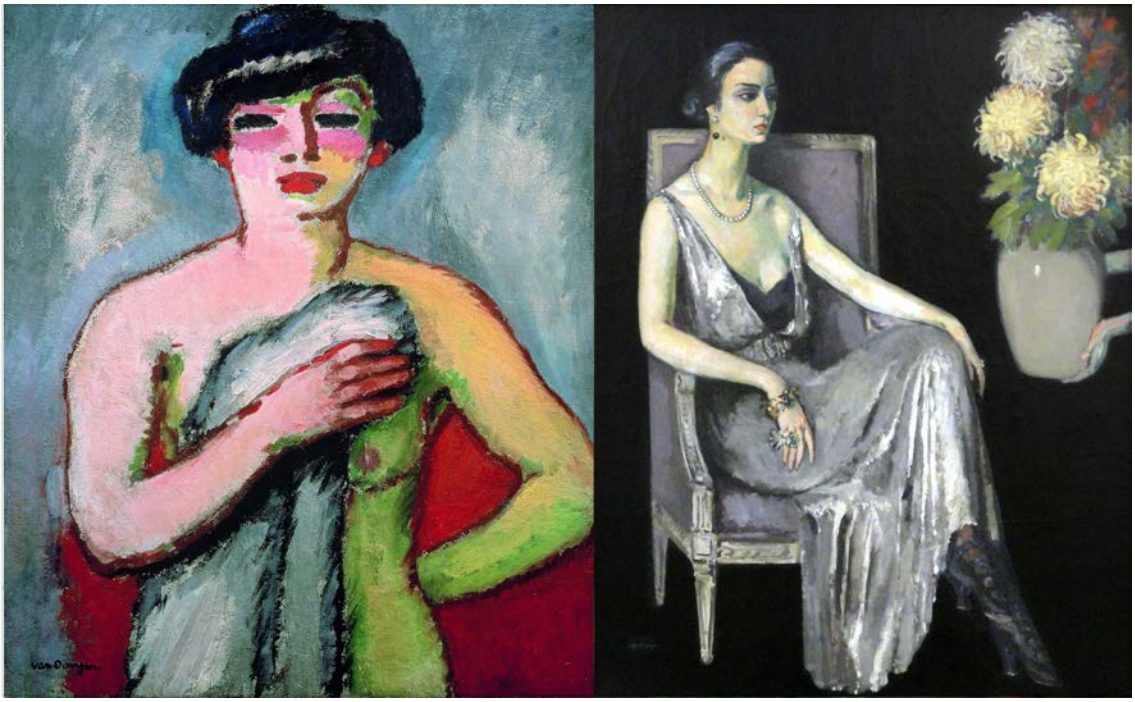
Charing Cross Bridge (1906) y *Retrato de un hombre con periódico* (1911-14)

Maurice de **Vlaminck** es el tercer pintor del grupo original de pintores *fauves* que escandalizaron en el Salón de Otoño de 1905. Compartió un estudio con Derain, a quien había conocido casualmente en un tren en 1900. En ese año pinta dos famosos cuadros, *En el bar* y *Hombre fumando en pipa*. La influencia de Van Gogh es evidente, pero el retrato carece de la penetración psicológica que había sido una constante hasta entonces en la tradición europea. En los paisajes el detalle se sustituye por el impacto de la *violencia* de los colores y la gestualidad de las pinceladas (*Restaurant at Marly-le-Roi*, 1905). La convivencia duró poco porque el servicio militar obligó a Derain a abandonar la pintura unos años (1901-04). Vlaminck tocaba el violín y se ganaba la vida tocando en bandas durante esa época y dando clases. A partir de 1908 su paleta se vuelve más austera y se deja influir fuertemente por Cézanne (*Pueblo en la rivera de un lago*, 1909), como ocurría por las mismas fechas con su amigo Derain. Como Derain, pero en 1911, Vlaminck se traslada a Londres para pintar la ciudad. Durante 1913 se reúne de nuevo con Derain para pintar, esta vez en Marsella, pero la Primera Guerra Mundial les separa otra vez, con Derain en el ejército hasta 1919 y Vlaminck en París. A diferencia de Derain, Vlaminck

rechazó el cubismo y criticó a Picasso, a quien acusaba de haber arrastrado la pintura a un “estado de confusión”.

Restaurant at Marly-le-Roi (1905) y *En el bar* (1905)

Kees **van Dongen**, aunque de origen holandés, es uno de los pintores que participa en el famoso Salón de 1905. Antes de esa fecha había pasado por el simbolismo y el puntillismo, pero en torno a 1905 su pintura se radicaliza. A diferencia de otros fauvistas, cuya temática es básicamente la de los impresionistas, van Dongen se centra en la vida urbana nocturna (bailarines, cantantes, el teatro). Esta preferencia viene de su etapa de formación holandesa, en la que dibuja marineros y prostitutas en Rotterdam, donde estudiaba en la Real Academia de Bellas Artes (1892-97). Ya en 1897 emigra a París, donde reside unos meses y a donde volverá para establecerse en 1899. Un retrato de Fernande Olivier, modelo y amante de Picasso, realizado en 1905, es su primer cuadro notorio, según Gertrude Stein. En 1906 se traslada a Montmatre, donde residía Picasso, con quien traba amistad. Después de la Primera Guerra Mundial abandona su pintura basada en el color y pasa a una pintura más convencional que gana aceptación entre la burguesía pudiente, para la que pinta retratos (*La esfinge, retrato de Renée Maha*, 1920). Según el propio van Dongen, el secreto de sus retratos a mujeres de la alta sociedad estaba en «hacerlas parecer más delgadas, y agrandar el tamaño de sus joyas». Esta actitud cínica y acomodaticia contrasta fuertemente con su espíritu bohemio y curiosidad artística de sus primeros años.



Retrato de Fernande Olivier (1905) y *Retrato de Renée Maha* (1920)

Raoul **Dufy** practica un fauvismo que nos remite a Matisse, pero con un toque naïf que remite también a un pintor como Chagall. Sus diseños se aplicaron a tejidos y cerámicas, y a la decoración de edificios (murales del palacio de Chaillot en París, el enorme mural curvo para el pabellón de la electricidad en la parisina Exposición Internacional de las Artes y la Tecnología en la Vida Moderna de 1937). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de París con Braque, y le interesaron los paisajes impresionistas del estilo de Monet o Pissarro, pero una pintura de Matisse que vio en en Salón de 1905 (*Lujo, calma y voluptuosidad*) le atrae al fauvismo. Más adelante, le influiría fuertemente el cubismo, del que tomó ideas adaptándolas a su estilo. En general fue un pintor alegre y colorista al que gustaban las escenas animadas al aire libre, paisajes urbanos desde el aire, interiores (*Interior con ventana abierta*, 1928), conciertos (*En el cabaret*, 1937), pero también pintó naturalezas muertas (flores, instrumentos) y desnudos. Los diez últimos años de su vida transcurren en el sur de Francia, donde se dedica sobre todo a reinterpretar obras maestras de los grandes artistas (*Bal au Moulin de la Galette*, 1943, que homenajea la obra homónima de Renoir, de 1876).

Interior con ventana abierta (1928) y *En el cabaret* (1937)

Henri Manguin (1874-1949) se estableció en Saint-Tropez en el verano de 1905, recibiendo la influencia directa de Signac. Allí alquila Villa Demière, donde se instala junto a su mujer Jeanne y pinta. Ella aparece en algunos retratos, como *Vista trasera de un desnudo bajo los árboles, Villa Demière (estudio)* (1905). Si bien los fauvistas liberan el color y la forma del objeto, unos artistas tienen una disociación más fuente en uno u otro de los aspectos. Manguin hace un uso más libre del color, si bien el dibujo de los contornos de las figuras sigue cumpliendo aún su función tradicional, cosa que puede apreciarse también en algunas obras de Matisse de esta misma época, como *La alegría de vivir* (1906).

Vista trasera de un desnudo bajo los árboles, Villa Demière (estudio) (1905)

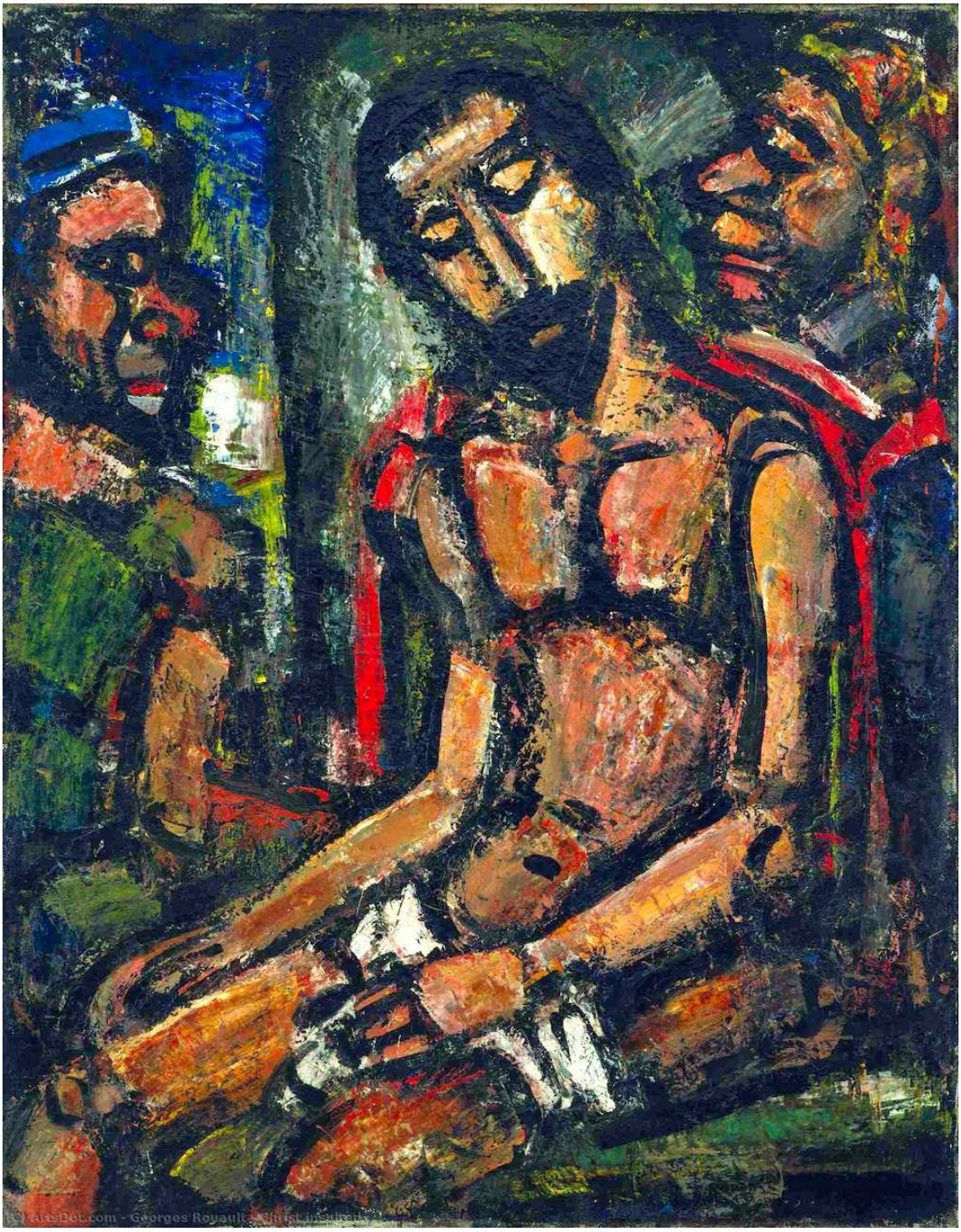
La artista **Suzanne Valadon (1865-1938)** fue modelo durante una década, apareciendo en varias pinturas de Toulouse-Lautrec (*Retrato de Suzanne Valadon*, 1885; *La bebedora*, 1888), de quien fue amante, y también de pintores como Degas, Renoir (*Mujer desnuda en un paisaje*, 1883; *Baile en Bougival*, 1883; *Baile en la ciudad*, 1883; *Joven trenzándose el pelo*, 1885) o Puvis de Chavannes entre otros. Se llamaba en realidad Marie-Clémentine Valade, pero la apodaron Suzanne por estar siempre rodeada de viejos. Comenzó a trabajar como acróbata de circo, pero un accidente la retira, y se busca la vida como modelo para artistas (*Danse à la ville* o *Danse à la campagne* de Renoir, ambas de 1883, por ejemplo, pero también otros muchos cuadros de Degas, Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec). Pero más adelante desarrolló una carrera artística propia, animada por Degas. No tuvo una formación académica y tampoco se sintió constreñida por la tradición. Empieza a pintar autorretratos (por ejemplo, los de 1883 y 1898), que expone a partir de principios de la década de 1890, y precisamente el género del retrato sería fundamental en el conjunto de su obra, con especial importancia entre ellos de los desnudos. En 1893 pinta a Erik Satie, con quien tuvo una relación (la única del músico, parece). Tuvo muchos amantes, pero con André Utter tuvo una inestable relación de 24 años y él aparece en muchos de sus cuadros, como modelo desnudo en muchos de ellos. En 1921 retrata a su hijo, el pintor **Maurice Utrillo (1883-1955)**, hijo reconocido del periodista y crítico de arte Miquel Utrillo (1862-1934), aunque su padre pudo ser Puvis de Chavannes o incluso Renoir.

En su *Adán y Eva* (1909) Valadon se retrata junto a su segundo marido, André Utter. Además de retratos Valadon pinta también desnudos (*Desnudos*, 1919; *Desnudo en el sofá*, 1920; *Muñeca abandonada*, 1921), naturalezas muertas (*Flores en una mesa redonda*, 1920) y paisajes, abordando composiciones complejas de vivos colores (*La habitación azul*, 1923) y con varios personajes dispuestos en formatos apaisados (*Alegría de la vida*, 1911; *Lanzando la red*, 1914). Su pintura no se alinea con ningún estilo, y es muy personal. Valadon era una perfeccionista, y podía trabajar durante mucho tiempo un cuadro antes de exponerlo. Se dice que tenía una cabra para comerse «sus malos dibujos». Esta no era más que una de sus muchas extravagancias: daba de comer a sus gatos caviar los viernes. Murió de un infarto rodeada de sus amigos Derain, Picasso y Braque. Sin contar la obra perdida o destruida, Valadon pintó 478 cuadros, hizo 273 dibujos y 31 grabados. En vida, sobre todo al final, fue una artista conocida y reconocida.

La habitación azul (1923)

Rouault se formó junto con Matisse en la escuela del gran simbolista **Gustave Moreau (1826-1898)** y expone en el Salón de 1905 con los *fauves*. Como Matisse, Severini o Chagall, **Rouault** trató temas religiosos, lo que solo se da en la corriente expresionista o en la simbolista, pues conciben el arte como expresión del *mundo interior*, en contraste con la impresionista, que *comunica* el conocimiento que se obtiene a través de las sensaciones. Rouault combina su inquietud religiosa con el compromiso social, pues para él el proletario es portador de la divina presencia de Cristo, lo que convierte las invectivas producto de la desesperación de aquel en auténticas oraciones. Las imprecaciones a los poderosos y la atención a los miserables le acercan a

Daumier. Estilísticamente Rouault refleja la rudeza de los artesanos medievales, y su pintura recuerda las vidrieras de duros contornos, como ocurre también con los expresionistas alemanes que toman como referencia formal el arte de la xilografía. La pintura de Rouault es pesada y oscura, tendente a la fealdad, pues le interesa el contraste que consigue con la débil luz que emana de sus figuras (*Cristo en la periferia*, 1918-20; *Cristo escarnecido*, 1932). Culturalmente se encuadra en la corriente católica francesa de la época que reacciona al empirismo y al laicismo, y que incluye a Léon Bloy, Georges Bernanos, Paul Claudel, Jacques Rivière y Jacques Maritain.



Cristo escarnecido (1932)

A principios del siglo XX la emoción se convirtió en un instrumento estilístico:

observar era sentir. Edvard Munch fue un pionero del Expresionismo antes de que el término se acuñara. El otro pionero fue Ferdinand Hodler, un simbolista que se movió hacia el Jugendstil para pasar después a una búsqueda de la verdad interior. Pueden citarse también a Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Karl Hofer (1878-1955) y Léon Spilliaert (1882-1956), este a menudo asociado al simbolismo, como expresionistas solitarios. El movimiento expresionista se caracterizó por la expresión de emociones y el uso intenso del color, al margen de las reglas académicas. Al colectivo alemán *Die Brücke* (1905-1913) le siguió *Der Blaue Reiter* (1911-1914), el primero más cohesionado y programático, el segundo más interesado por la introspección y la incorporación de la intuición, junto a la razón, en el arte. En 1908, antes de la primera exposición del colectivo *Der Blaue Reiter* algunos de sus artistas, Wassily Kandinsky y su pareja Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky y su pareja Marianne von Werefkin, ya se habían reunido en la ciudad bávara de Murnau para crear obras expresionistas de intenso colorido.

Expresionismo (Munch, Gauguin, Van Gogh) & Fauves -> Die Brücke (Dresde)

El primer colectivo expresionista fue **Die Brücke** (1905-1913), fundado en 1905 en Dresde, incluye a **Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)**, **Erich Heckel (1883-1970)**, **Fritz Bleyl (1880-1966)**, **Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)**, los cuatro fundadores; desde 1906 también **Emil Nolde (1867-1956)** y Max Hermann Pechstein (1881-1955); y desde 1910 **Otto Müller (1874-1930)**. El grupo se disolverá en 1913. *Die Brücke*, a diferencia de los *fauves*, sí fue un grupo compacto unido por un programa escrito. Era un grupo antiburgués, anticlásico, antinaturalista, antiimpresionista y antiacadémico, que proclamaba una liberación de las restricciones morales típicamente burguesas. Rechazaban en suma la sociedad burguesa industrializada y sus convenciones. El taller era para ellos un laboratorio de ideas, pero también un espacio de libertad. El estilo era impulsivo, violento, una expresión del interior del artista, con formas y colores distorsionados y antinaturales (influjo de los *fauves*), a menudo de aspecto inacabado, con partes de los lienzos sin cubrir, y con una gran simplificación formal. Además de los *fauves* y Van Gogh, Gauguin y Munch eran los dos referentes del grupo, de los que toman también la recuperación de técnicas de grabado como la litografía. De Munch toman su existencialismo radical, de Van Gogh las pinceladas turbulentas de colores primarios, de Gauguin su primitivismo pastoral y su búsqueda de una salida al descontento vital. **Kirchner** era «el más talentoso y el líder de los artistas, todos menores de treinta años, que formaron un grupo que se llamó *Künstler-Gruppe Brücke* o **Grupo de Artistas del Puente**, es decir, un puente hacia el futuro. Era un pequeño movimiento juvenil, que formaba parte de una corriente más amplia de autoafirmación integrada por hombres jóvenes (y, en menor grado, mujeres jóvenes) cuyo contexto social era el movimiento **Wandervogel**, el creciente nerviosismo de la cultura de la gran urbe, y una reacción generalizada contra la moral de miras estrechas y las políticas represivas del último período de la dinastía Habsburgo». En el Manifiesto de Kirchner de 1905 podemos leer que

los jóvenes se adueñan del futuro, que quieren explorar con libertad. El propósito estético era «establecer una comunicación directa arremetiendo con impactos de color y de formas, sacudiendo al espectador, más que apelando a su sentido de continuidad cultural. Debido a que Kirchner y sus colegas identificaban verdad personal con franqueza expresiva, la denominación "expresionismo" se adhirió gradualmente a su obra. Su principal fuente estilística, aparte de **Munch**, era la obra de los fauvistas, y en particular **Matisse**, algunos de cuyos cuadros Kirchner vio en Berlín en el invierno de 1908 a 1909. Pero espiritualmente la estética de Kirchner estaba lejísimos de la sosegada y cartesiana visión del placer que tenía Matisse. Kirchner quería liberarse a sí mismo en particular, y a la vanguardia artística alemana en general, del peso de la colonización de la pintura francesa» (Hughes). En Alemania el ambiente conservador guillermino favorecía un academicismo naturalista, solo lejanamente afectado por el impresionismo francés, el simbolismo o el pre-expresionismo modernista de las Secesiones. *Die Brücke* se plantea explícitamente hacer frente al *impresionismo*, si bien hacían referencia a las débiles influencias del mismo en Alemania (en todo caso admiran a Cézanne) y toman como referencia la libertad cromática del Matisse de 1905, pero para emplearla con otros fines. **A estos artistas no les interesa la realidad que *capta* la mente, sino la que *crea* la mente**. Pintan sobre todo la vida cotidiana (la calle, la gente, los cafés), pero empezando desde cero, rechazando la tradición pictórica previa, lo que les da su característica y no disimulada rudeza. Quieren crear un nuevo lenguaje desde la nada, y en el origen del lenguaje no hay palabras que *tienen* un significado. La acción del pintor debe ser *creativa*, debe crear algo *totalmente nuevo*, y no les vale hacerlo a partir de una imagen previa, óptica o mental. La técnica, el modo de hacer, es solo trabajo, lo que explica la vertiente populista del movimiento y la importancia que dan al grafismo, y especialmente a la xilografía (artesana, popular), por encima de la pintura y la escultura. Los expresionistas alemanes admiran del arte primitivo ese reflejo palpable del trabajo humano. La imagen se hace *artesanalmente*, con esfuerzo físico, transformando con dificultad la materia. Ni el color ni la forma tienen por qué ser verosímiles, pues el artista incorpora al objeto que hace o, mejor, que *fabrica*, los atributos que considera con el fin de *dar significado* a la imagen, y esto explica la violencia de los colores o las deformaciones exageradas de las formas, que *no* son caricaturas (deformaciones intencionadas de un objeto o imagen reales). Los primitivos no tallaban la imagen (caricaturesca) de un dios, sino que *convierten* la madera en un dios con su trabajo. Esto era lo que fascinaba a los expresionistas alemanes. De aquí procede un fuerte rechazo a la sociedad burguesa y a su modo de producción industrial, de productos en serie sin valor ni significado, al que contraponen no solo el trabajo manual creativo del artista, sino también los motivos: temas declarados tabú como el sexo o ignorados en el arte por su fealdad, y que ahora aparecen abiertamente en la pintura. En particular, **Kirchner** era un bohemio por naturaleza, y sus temas eran poco respetables para la sociedad de su época: pintaba la vida desordenada en su propio estudio, repleto de objetos y con amigos y modelos bailando desnudos, dos de ellas menores de edad, pintado todo con estridentes colores disonantes

(*Cocina alpina*, 1918); o la vida callejera de Berlín, primero muy apegado a Munch y más tarde, desde 1911, desarrollando un estilo más marcadamente personal (dibujos concisos y afilados, colores chillones, las mujeres como protagonistas), como en *Fränzi ante una silla tallada* (1910) o *Cocotte de rojo* (1914). Por el contrario **Marc** tiene cerca el ejemplo de Gauguin, y como él rechaza los valores europeos y busca refugio en un mundo arcádico en el que el mundo natural está envuelto de misticismo, como en *El sueño* (1912), que fue un regalo del autor a Kandinsky. La misma búsqueda de paisajes idílicos aislados del mundo puede encontrarse en las obras de Schmidt-Rottluff, como en *Paisaje de otoño en Oldenbug* (1907), y de Max Pechstein y su *Verano en Nidden* (1919-20).

Alrededor de **1900**, **Viena** presentaba marcados contrastes: era la capital de la aristocracia imperial pero también de la alta burguesía liberal e intelectual, de la espléndida Ringstraße y de los barrios marginales, del antisemitismo y el sionismo, del conservadurismo rígido y del emergente Modernismo. Esta atmósfera heterogénea, plural y diversa explica que Viena fuera un lugar ideal para experimentación y un motor generador de nuevas ideas y todo tipo de cambios. El Modernismo, que afectó a todo, desde la pintura y la literatura, pasando por la música, el teatro, la danza y la arquitectura, hasta la medicina, la psicología, la filosofía, la jurisprudencia y la economía, nace en este ambiente. El diálogo y el intercambio controvertido de ideas se daba en los cafés y salones de la metrópolis.

Antes, alrededor de 1870, el Historicismo vienés está en su apogeo. El arte y la arquitectura estaban dominados por el **eclecticismo**: la construcción de la Ringstraße se jalonó de edificios en estilos históricos del pasado y Hans Makart reinó como el indiscutible "príncipe de los pintores" de Viena con sus alegorías y mitologías. Simultáneamente, Emil Jakob Schindler, Tina Blau y Rudolf von Alt desarrollaron paisajes impresionistas atmosféricos. En esta misma época Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal y Arthur Schnitzler, escritores del grupo literario *Joven Viena*, crean un nuevo tipo de literatura, Otto Wagner y Adolf Loos innovan en arquitectura y planificación urbana, Gustav Mahler y Arnold Schönberg revolucionan la música, y Sigmund Freud crea la psicología moderna. En este contexto se funda la Secesión en 1897, considerado el nacimiento del Modernismo austriaco en las bellas artes. Los artistas progresistas Gustav Klimt, Koloman Moser, Alfred Roller, Carl Moll, así como los arquitectos Josef Hoffmann y Joseph Maria Olbrich, se rebelaron contra el conservador Künstlerhaus y crearon un espacio para el arte contemporáneo e internacional en Viena. Además, siguiendo la idea del Gesamtkunstwerk, la obra de arte total, los exponentes del Modernismo vienés querían impregnar todas las áreas de la vida con el arte, equiparando las artes aplicadas con las bellas artes. De aquí surge la Wiener Werkstätte, fundada en 1903 por Josef Hoffmann, Koloman Moser y Fritz Waerndorfer.

Tras la revolución del Modernismo, una transformación ornamental-estetizante del mundo, otra generación de artistas consideró que ese ya no era un medio

adecuado de expresión artística, y que el tema de su época era la crisis del sujeto moderno. Richard Gerstl, Oskar Kokoschka y especialmente Egon Schiele emprendieron nuevos caminos, fundando así la variante austriaca del Expresionismo, que se caracterizaba por un simbolismo latente y un cuestionamiento artístico del individuo. Las obras de estos expresionistas austriacos estuvieron en la vanguardia artística hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, que lo cambiará todo.

El año 1918, finalizada la Primera Guerra Mundial, la Monarquía austrohúngara colapsa rápidamente, y mueren Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser y Otto Wagner. Durante la primera década de la joven República de Austria se incorpora al Expresionismo la llamada Nueva Objetividad. En la década de 1920, época de grandes dificultades económicas y políticamente convulsa, surgen ideologías autoritarias y fascistas. El fin de la democracia parlamentaria, el gobierno autoritario conservador-católico del Ständestaat y el nacional-socialismo acabarán para siempre con lo que una vez fue un fértil jardín de creatividad artística, científica y filosófica.

Expresionismo Vienés -> <- Secesión

El Expresionismo Vienés se diferencia del Expresionismo Alemán en que tuvo como referencias a artistas extranjeros como Edvard Munch, Vicent van Gogh y Paul Cézanne, además de remitirse al Barroco, de donde tomaron ideas para sus composiciones, y al simbolismo del Jugendstil vienés o al Cubismo checo. Artistas como Richard Gerstl, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Anton Faistauer, Max Oppenheimer, Anton Kolig, Albin Egger-Lienz, Albert Paris Güttersloh y Herbert Boeckl fueron los artistas más destacados de este movimiento. Todos buscaron nuevas formas de expresión en la pintura mediante un mayor énfasis en el ser humano y las expresiones de sus emociones y su vulnerabilidad y fragilidad, también física.

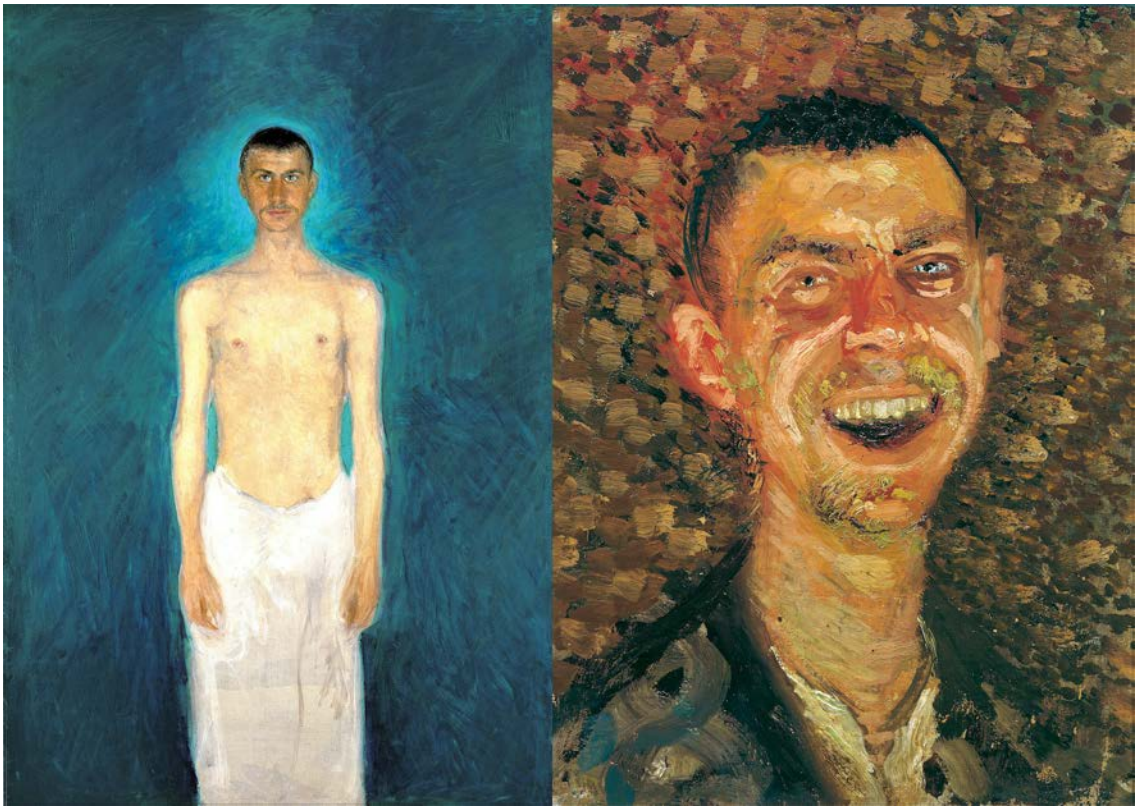
El **individuo** fue objeto de examen crítico y reevaluación en diversas áreas de la ciencia en Viena en torno a 1900, un desarrollo que finalmente también se reflejó en el arte. El crítico literario Hermann Bahr (1863-1934) publicó su ensayo "Das unrettbare Ich" en 1903, en el que la crisis del sujeto moderno a principios de siglo. Citó las teorías del físico y filósofo Ernst Mach (1838-1916), quien ya en 1886 había postulado una inestabilidad del sujeto y había concluido que «el *yo* tan poco permanente como los cuerpos». El filósofo del lenguaje Fritz Mauthner (1849-1923) siguió los pasos de Mach con su teoría del doble ego, que describe a los seres humanos no como individuos, sino como *divíduos*. Sigmund Freud (1856-1939) finalmente creó un modelo estructural complejo de la psique con su psicoanálisis, dando especial consideración a las acciones inconscientes y los sueños como aspectos de nuestra personalidad inaccesibles para nuestra conciencia.

En este contexto no es de extrañar que artistas como Richard Gerstl o Egon Schiele dedicaran buena parte de su pintura a la exploración de sí mismos a

través de la pintura, tanto sus cuerpos como su propia identidad. Los casi 300 autorretratos que Egon Schiele creó en su corta vida parecen ser una absoluta necesidad en este momento histórico. Se retrató a sí mismo obsesivamente, poniendo su propio cuerpo en el centro del escenario e hizo inflexiones hasta los límites de las posibilidades anatómicas. Frente a cámaras y espejos, experimentó con gestos exaltados y expresiones faciales, con desnudez y fragmentación, explorando despiadadamente su cuerpo. Corporalidad y sexualidad aparecían entrelazadas con cuestiones existenciales. Gerstl y Schiele descubrieron analogías visuales convincentes en las bellas artes para la crisis del individuo que se discutió de muchas formas en la filosofía, la psicología, la literatura y el teatro en Viena alrededor de 1900.

Richard Gerstl (1883-1908) tuvo una carrera muy corta, debido a su temprano suicidio. Siempre fue un outsider en el ambiente artístico vienés. Fue hijo de un rico empresario, y con 15 años decide estudiar pintura, cosa que hace en la Academia de Bellas Artes de Viena con Christian Griepenkerl durante dos cursos de verano, en 1900 y 1901. También estudió con el artista húngaro Simon Hollósy y con Heinrich Lefler en la Academia de Viena desde 1906. Tenía una amplia cultura, que incluía la filosofía, literatura y música. Pinta retratos pero se negaba a exponer sus obras en público (sólo expuso una vez, en 1907, con otros estudiantes de la Academia) y apenas tenía contacto con sus colegas. De manera totalmente independiente de los distintos grupos artísticos de la ciudad, desde 1905 en adelante irá desarrollando un estilo moderno, poderosamente expresivo y adelantado a su época inspirado aparentemente en las obras de Edvard Munch. Los retratos de su padre y de su hermano (*Retrato del padre Emil Gerstl*, 1906; *Retrato del Teniente Reservista Alois Gerstl*, 1906), el de personas del círculo de Arnold Schönberg como *Smaragda Berg* (1905-06), hermana de Alban Berg, o el magnífico *Retrato de Henryka Cohn* (1908) y paisajes (*Árbol con casas al fondo*, 1907; *En el canal del Danubio*, 1907; *Carretera del lago cerca de Gmunden*, 1907; *Jardín campestre con valla*, 1907) son buenos ejemplos de su estilo intermedio. Gerstl se anticipó a la corriente de artistas que, en torno a **1910**, como Kokoschka y Schiele, rechazaron las convenciones académicas y la apariencia de las cosas para centrarse en el mundo interior de sus modelos, sus sentimientos y emociones más profundas. El interés de Gerstl por la música le pone en contacto con el círculo de Arnold Schönberg, al que pertenecían también Alban Berg, Alexander Zemlinsky y Anton von Webern. El propio Schönberg le había pedido que le enseñara a pintar. Gerstl pasó el verano de 1908 en el lago Traunsee, con el círculo de Schönberg y su esposa Mathilde, que le invitaron. Gerstl aprovechó para pintar retratos al aire libre (*Pareja en el campo*, 1908; *Mathilde Schönberg in el jardín*, 1908), con amplias y espontáneas pinceladas que dificultan la identificación de los retratados. Aquí Gerstl pinta ya totalmente liberado de las convenciones del género. Durante este verano mantuvo aventuras intermitentes con Mathilde. Cuando muere con 25 años su obra comprendía unos 80 cuadros, que sólo fueron conocidos por un público amplio varias décadas después. Gerstl se interrogó a sí mismo a través de la pintura, como habían hecho Van Gogh y Edvard Munch. En la mayoría de sus autorretratos le

vemos con expresión seria, con la excepción del célebre *Autorretrato riendo* (1908), del año de su muerte, que no deja de ser inquietante (en la pintura se refleja una gestualidad atormentada, con garabatos, círculos, etc. en la parte inferior izquierda). Su *Autorretrato desnudo* (1908), en el que aparece pintando, rompió tabúes, contando sólo con el precedente de un *Autorretrato semidesnudo* (1902-04) suyo anterior y del lejano dibujo *Autorretrato desnudo* (1503) de Albert Durero. Lo pintó tras ser definitivamente rechazado por su amante Mathilde Schönberg (1877-1923) para seguir con su marido, lo que conllevó su expulsión del círculo del músico y su suicidio por ahorcamiento tres semanas después. **Arnold Schönberg (1874-1951)** siguió pintando como si nada en un estilo que podríamos calificar de marcadamente expresionista, a veces inquietante, como su autorretrato de 1912, hoy en la Biblioteca del Congreso de Washington, y que regaló a Leopold Stokowski en 1949.



Autorretrato semidesnudo (1902-04) y *Autorretrato riendo* (1908)

Austria se mueve en la órbita cultural alemana, pero con un retardo, y es **Egon Schiele (1890-1918)** quien desarrolla en una dirección radicalmente expresionista la melancolía romántica de Klimt. El profundo cambio de Schiele imprime a su pintura, rompiendo con la Secesión, se da en los primeros meses de 1910, cuando contaba con apenas veinte años. Salta sobre el criterio social y académico sobre qué se puede pintar y qué no, ignorando todos los tabúes y desarrollando una desprejuiciada pintura basada en el cuerpo humano, en el retrato y el autorretrato, muchos de ellos en posturas teatrales y forzadas, creando una imaginería de la miseria (cuerpos raquíticos y deformados, apenas cubiertos con andrajos), la desolación y la alienación, rompiendo con todo ideal de belleza. Schiele estuvo obsesionado con su propia imagen pero también retrató profusamente mujeres, que aparecen en sus obras en desnudos

eróticos, en poses y gestos infantiles, como madres, o inexpresivas en su última época. Los cambios estilísticos y en sus parejas van modificando estos retratos. A finales de 1904 había muerto su padre (de sífilis) y a partir de este momento el será único varón que quede en la familia, formada por su madre y sus hermanas (mantuvo una relación estrecha con su hermana Gertrude, pero ambivalente con su madre). Las figuras maternales, en relación a los dos grandes temas de la obra de Schiele, la sexualidad y la muerte, tienen una explicación en su entorno familiar. Entre 1911 y 1915 su compañera y modelo fue Wally Neuzil, pero en 1914 conoce a las hermanas Adele y Edith Harms, casándose con la segunda en 1915, momento a partir del cual se observa un cambio de estilo en su obra. En Schiele se suma la obsesión por las miserias del cuerpo humano, la expresividad de las manos y la desolación de las miradas (*Eduard Kosmack*, 1910; *Reinerbub (Bildnis Herbert Reiner)*, 1910), la teatralidad del lenguaje corporal, la representación de la piel y la carne, las posturas inestables o incómodas (*Johann Harms*, 1916; *Bildnis Dr. Franz Martin Haberditzl*, 1917; *Dr. Hugo Koller*, 1918; *Victor Ritter von Bauer*, 1918) y los personajes desnudos retorcidos y entrelazados en el suelo (*Tod und Mädchen*, 1915; *Die Umarmung*, 1917; *Kauerndes Menschenpaar (Die Familie)*, 1918). Si para los impresionistas el color debía sustituir a la línea, para Schiele debía dominar sobre el color. Schiele introduce con enorme violencia el tema del sexo con toda su crudeza, y lo hace en una Viena en la que el ilustrador **Alfred Kubin (1877-1959)** explora el mundo de los sueños y **Sigmund Freud (1856-1939)** los analiza. Schiele tiene como tema secundario los **paisajes**, de menor interés para él pues no le atraía la representación realista sino la captura del "alma" de las cosas. Declaró en 1913: «Creo y sé que copiar de la naturaleza no significa nada para mí, porque pinto mejor de memoria (...) Cuando uno ve un árbol otoñal en verano, es una experiencia intensa que implica el corazón y el ser de uno; me gustaría pintar esa melancolía». Sin embargo la naturaleza en sí, como un lugar de regeneración, era importante para él. Le interesaba lo rural, lo íntimo y auténtico, en contraste con lo urbano, anónimo y expansivo. La tranquilidad del campo le proporcionaba un refugio de la intensidad de Viena, donde inspirarse y recuperarse. Uno de los lugares preferidos por él era Český Krumlov (Krumau), en el sur de Bohemia, de donde era su madre. En 1910 pasó una temporada allí, a orillas del Vltava. Desde 1913 pintará originales paisajes urbanos, con colores más vivos de lo habitual. Se trata de fragmentos, como los que selecciona un teleobjetivo, de las fachadas de las casas de una localidad, interesado por sus cualidades orgánicas antes que las estructurales, tomados desde una posición alta (la colina del castillo) (*Fachada de una casa (ventanas)*, 1914). A partir de 1915 el estilo de Schiele experimenta un cambio, con perfiles algo más tranquilos y una reducción en la expresión. Del expresionismo y la mímica radical de sus acuarelas y dibujos (*¡Soportaré con gusto por el arte y por mis seres queridos!*, 1912; *¡Inhibir al artista es un crimen, es asesinar la vida que germina!*, 1912; *Autorretrato con chaqueta naranja*, 1913; *Autorretrato con chaleco amarillo*, 1914; *Pareja sentada*, 1915) pasa en sus óleos posteriores a caras con forma de máscaras y cuerpos sin la tensión extrema de antes, aunque aún expresivos y conservando su volumen (*Retrato de la esposa del artista, Edith Schiele*, 1918). Este cambio

coincide con el matrimonio de Schiele con Edith Harms y su servicio militar durante la guerra. En esta época Schiele siguió manteniendo contactos con otros artistas y haciendo planes para cuando el conflicto terminara. Ya muerto Klimt, Schiele expone en marzo de 1918 en la cuadragésimo novena exposición de la Secesión Vienesa 19 pinturas y 29 dibujos que causaron sensación. Animado por este éxito Schiele funda en junio de ese año la asociación de artistas Nueva Secesión Vienesa, organizando una primera gran exposición con sus amigos artistas austríacos, pero en la que participan también Alfred Kubin y Wilhelm Lehmbruck. Esta asociación se disolvió rápidamente y Schiele funda la Sonderbund en septiembre, pero el 31 de octubre fallece.

Die Umarmung (1917) y *Fachada de una casa (ventanas)* (1914)

También parte de Klimt el austríaco **Oscar Kokoschka (1886-1980)**, pintor y dramaturgo que entra en contacto con los expresionistas alemanes, pero, influido por la poética de **Rainer Maria Rilke (1875-1926)**, su tema es la relación entre el hombre y la mujer. Su formación temprana es en el arte decorativo del *Jugendstil* o Secession berlinesa, pero la obra de Van Gogh, especialmente sus retratos y autorretratos, le impacta profundamente en 1906. En 1908 se rebela contra el arte decorativo Jugendstil y acaba integrándose el **Expresionismo Vienés**, en el que estaban también Egon Schiele, Richard Gerstl y Max Oppenheimer, materializado en un primer momento en retratos y naturalezas muertas antinaturalistas. Creará a partir de este momento una serie de retratos conocida como los Retratos Negros, que incluye a intelectuales, artistas y mecenas, todos plasmados con una asombrosa profundidad psicológica (*Retrato de Adolf Loos*, 1909). Pinta también *Bodegón con cordero muerto* (1910), metáfora de un mundo acabado. Kokoschka era un libertario, un anarquista, y los temas sociales e históricos no le interesan demasiado. Él se centra en el átomo de la realidad social, el individuo envuelto en la pesimista atmósfera egocéntrica del modernismo vienés. En cierta manera tiende un puente entre el impresionismo y el expresionismo, con una pintura que es una transcripción de estados sensoriales o afectivos. En *La novia del viento* (1913-14), Kokoschka presenta una alegoría de la turbulenta relación que tuvo con Alma Mahler (1879-1964), viuda de Gustav Mahler y que fue después pareja del arquitecto Walter Gropius y del escritor Franz Werfel (1890-1945), entre otros. Kokoschka y Alma aparecen acurrucados en un cascarón de nuez casi deshecho que navega por el espacio, entre brumas y cimas alpinas, en medio de una tempestad. Esta es probablemente la última obra expresionista

cuyo tema es el amor. Su ruptura con Alma en 1915, a quien había conocido en 1912, fue traumática y Kokoschka encargó un muñeco de tamaño natural al fabricante Hermine Moos que la representaba a ella (doce cartas daban instrucciones exactas de cómo la quería) y que conservó junto a él un tiempo. Hasta 1922 anduvo obsesionado con Alma, acabando su «relación» con un asesinato *en efigie*: tras emborrachar al muñeco con vino le cortó la cabeza. El pintor ideal de Kokoschka era curiosamente El Greco, con el que un expresionista de esta época podía encontrar una inmediata afinidad estilística. Precisamente la revalorización de los manieristas era uno de los temas de moda en la Viena intelectual de entonces, como recuerda Gombrich. A diferencia de la Monarquía, Kokoschka sobrevivió, como Kirchner, a la Primera Guerra Mundial, pero con secuelas, y su pintura evolucionó sustancialmente tras la guerra. Entre 1919 y 1923 se establece en Dresde, donde pintará nueve paisajes urbanos panorámicos aplicando una pintura pastosa y brillante (*Dresde, puente Augustus con vapor*, 1923). Durante los años 20, época de una terrible crisis económica en Austria y Alemania, Kokoschka hará evolucionar su estilo estimulado por sus viajes por Europa y el norte de África. De vuelta en Viena, también establecido un tiempo en Praga, pintará retratos y paisajes urbanos en su renovado Expresionismo. Su pintura de esta época refleja su vitalismo y curiosidad, pero también lleva la sombra de la idea de la muerte. El arte de Kokoschka tuvo gran impacto en Europa, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial.

Retrato de Adolf Loos (1909) y *La novia del viento* (1913-14)

Expresionismo Vienés ≈ Expresionismo Alemán

Emil Nolde es uno de los más importantes expresionistas alemanes, y persona de fuertes compromisos religiosos y morales. En sus cuadros con figuras estas suelen mostrarse con las deformaciones de la ira y el grito. Resulta chocante que, junto a esto, pintara otros muy cercanos a los de los impresionistas, como *Rosas rojas y amarillas* (1907), casi un homenaje a Monet, que seguía activo en aquel momento. Pero Monet había evolucionado ya hacia una idealización poética de la percepción visual, mientras que en el cuadro de Nolde hay una condensación y una exasperación: los colores están extremados, forzados y empastados con gran densidad; las pinceladas siguen la dirección de lo

representado, como si pretendiera reconstruir la cosa. Oskar **Kokoschka** fue moviéndose con los años de un crudo expresionismo a una suerte de impresionismo, pero no tanto perceptivo-visual como basado en la memoria, como el paisaje *Chamonix, Mont Blanc* (1927), en el que desintegra las cosas en gran número de fragmentos en movimiento de luz y color. En cambio, Nolde intensifica la sensación visual hasta el punto de reconstruir las cosas mismas, como en el citado cuadro de flores. Ambos artistas, Nolde y Kokoschka, son un buen ejemplo de la crisis de la representación del objeto, que explica la búsqueda emprendida por otros pintores que, ya en la época del paisaje de Kokoschka, habían abandonado totalmente el camino que une el impresionismo con el expresionismo (Klee, Kandinsky, Picasso, Braque). Para entonces, tanto uno como otro, aunque pintores de gran calidad, estaban totalmente superados, «como una pintura de Angelico o un relieve de Ghiberti estaban históricamente superados en torno a 1450, a pesar de su gran calidad, cuando se comparan con una pintura de Piero della Francesca o con un relieve de Donatello» (Argan).

Rosas rojas y amarillas (1907) y *Chamonix, Mont Blanc* (1927)

Fauvismo ≈ Expresionismo Alemán

Para entender mejor las diferencias entre el expresionismo alemán y el fauvismo podemos comparar dos cuadros, uno del *fauve* **André Derain**, *Mujer en camisón* (1906), y otro de **Ernst Ludwig Kirchner**, *Marcela* (1910). Kirchner dejó escrito en sus diarios el ambiente disoluto de su estudio de Dresde, en el que dos hermanas, Marcela y Fränzi, de trece y diez años en 1910, posaban para él y otros artistas de Die Brücke entre 1909 y 1911, desnudas. El propio Kirchner aparece desnudo en algunas fotografías junto a una de estas modelos, que eran niñas de clase humilde. Estas hermanas se trasladan con el pintor y otros artistas ese mismo año a una comuna en Wiesen, Suiza. Se sabe que Erich Heckel tuvo relaciones con Fränzi cuando esta tenía 16 años, pero Kirchner los dibujó juntos mucho antes, cuando ella tenía 10 años, desnudos y en poses comprometedoras. Este es el contexto de la obra de Krichner, que se podría contraponer a la *Mujer con sombrero* (1905) de Matisse, pero la obra de Derain, un semidesnudo femenino, es quizás más adecuado para la comparación, y también muy representativo del movimiento fauvista. Este parte del *impresionismo* (teoría de los contrastes simultáneos), pero añade

elementos de Van Gogh (el color) y de Toulouse-Lautrec (el dibujo). Para Derain **el expresionismo *fauve* es en definitiva una intensificación del *impresionismo***. Derain contrasta colores fríos y cálidos, buscando un equilibrio tonal y, a la vez, un impacto psicológico. El color no puede desatarse completamente porque participa en el dibujo (sombras frías para separar la piel del fondo, también cálido). El centro de la composición es el rostro de la joven, de ojos fríos pero labios cálidos. En cambio Kirchner no tiene como referencia la tradición francesa, sino que parte de **Munch**. Los colores no se apoyan unos en otros en un ascenso, sino que se anulan entre sí, sugiriendo una contracción en vez de una expansión. El centro de la obra es también el rostro de la muchacha, pero este aparece sobre un cuerpo frágil, no grácil, y aplastado bajo una masa de cabello oscura y pesada, y transmitiendo cierta incomodidad. Los colores aquí no ayudan a separar la figura del fondo, de manera que este invade aquella. La separación entre ambos elementos se establece mediante unas incisivas líneas, rectas y angulosas (en vez de curvas, como hace Derain), que remiten a las hendiduras de la xilografía. El equilibrio y gracia del cuadro de Derain se contrapone a una sensación de desequilibrio y precariedad angustiante en el cuadro de Kirchner. La imagen de este procede directamente de su interior, y el cuadro, resultado de un acto volitivo, la *comunica*. En cambio, la imagen de Derain es *representativa*, una percepción visual proyectada sobre el lienzo y después comentada, en la tradición francesa que unirá el realismo, el impresionismo, el fauvismo y el cubismo. En general, Kirchner tomó el pesimismo social de Munch y lo bañó con los colores de Van Gogh y de Matisse.

Mujer en camisón (1906) y *Marcela* (1910)

Fauvismo ≈ Expresionismo ≈ Cubismo

Tanto el **expresionismo** y el **fauvismo** por un lado, como el **cubismo** por otro,

se plantearon el mismo objetivo: eliminar los trucos pictóricos para engañar al ojo, los efectos de *trompe l'oeil* creados para manipular las formas bidimensionales con el fin de crear una sensación tridimensional, como la perspectiva lineal o el claroscuro. Planteaban, en definitiva, una **liberación de la pintura respecto de las ataduras que suponían las reglas para crear esos efectos**. Los expresionistas dejaron aflorar sus *sentimientos* más íntimos, para lo que hicieron un uso libre del color y de las formas («A partir del *expresionismo* el arte deja de ser la representación del mundo», señala Argan), y un planteamiento similar subyacía en el fauvismo, **pero con la *sensación* en vez del *sentimiento* como principio**. El cubismo, en cambio, abordaría el problema **a través de la *razón* y el diseño** (Paul Klee llamó a los cubistas «filósofos de la forma»).

Paralelamente a lo anterior, entre 1910 y la Segunda Guerra Mundial estamos en la época del **funcionalismo**, en la que hay varias corrientes que tratan de definir la relación entre la expresión subjetiva y la función social del arte. Los artistas combaten la alienación de la producción industrial, y como últimos herederos del espíritu creativo del trabajo artesanal, se plantean cómo pueden hacerlo desde el arte. Gauguin y los *fauves* compartían esta idea, pero ellos se evaden a un primitivismo o a un esencialismo ahistórico. Ahora lo que se plantea es el paso del arte *representativo* al *funcional*, teniendo por esto último una actividad que sirva de ejemplo y modelo a la actividad laboral no alienante que debe ser la norma en la sociedad sin clases que anhelan, pues la *función* es una acción que tiene un fin, más allá de producir un objeto con valor. Otra posibilidad es que el arte *compense* al menos la alienación de la producción industrial, sin sustituirla. Estas dos posibilidades, máxima y mínima, animan los movimientos de tipo constructivista: **cubismo**, **Blaue Reiter**, **futurismo**, **suprematismo** y **constructivismo rusos** y el **neoplasticismo (*De Stijl*)**. Frente a esto se plantea la imposibilidad de supervivencia del arte en el actual sistema, y en torno a esta idea se mueven **dadaísmo**, **metafísica** y **surrealismo**.

Los **fauves** (inicialmente Matisse, Derain y Vlaminck) parten de Van Gogh y Cézanne, pero para ir más allá, tratando de resolver la dicotomía entre la sensación (el color) y la construcción (volumen, espacio) mediante el uso del color como elemento constructivo. Los postimpresionistas (Cézanne, pero también Seurat o Van Gogh) *descomponía*n el motivo para hacer evidente la agregación de elementos que lo componían (pinceladas separadas, diferenciadas, muy matéricas). Para Cézanne esa descomposición debía estar regida por la consciencia intelectualizada, para Signac por las leyes ópticas y para Van Gogh por la consciencia sentida. Los *fauves* tratan de unificar el objeto y el sujeto, lo interior y lo exterior, la sensación y la conciencia. El otro ingrediente de la pintura de los *fauves* es la recuperación de la figura de Gauguin (muerto en 1903), quien busca en el arte primitivo la posibilidad de recuperar la idea de creación pura, pintando desde la memoria y la imaginación con la intención de transmitir una idea. Curiosamente Vlaminck fue el

responsable principal del interés que las máscaras africanas despertó entre los artistas parisinos de entonces, empezando por los *fauves*. Vio tres de ellas en un café de Argenteuil, un barrio a las afueras de París, en 1905. Las compró y se las enseñó a sus dos amigos, Matisse y Derain. Se dieron cuenta de que aquellos artefactos eran totalmente distintos a las esculturas conocidas, pues sus autores no perseguían un ideal de belleza sino dotar a la materia de un valor simbólico o performativo. Picasso descubriría una estas máscaras precisamente de manos de Matisse en 1906. *La alegría de vivir* (1906) es un ejemplo del clasicismo mediterráneo esencializado de **Matisse** (deudor del decorativismo clasicista de **Puvis de Chavannes**), y también de su expresionismo, pero no de la melancolía norteña, sino de las ganas de vivir, la efusividad y la alegría sureña. Matisse parte de *Las grandes bañistas* (1898-1906) de Cézanne, y hay quien asegura que de un grabado de Agostino Carracci llamado *Reciproco Amore*, y lo combina con el mitologismo primitivista de Gauguin. De Cézanne quita toda la complejidad asociada a la definición del espacio (incluida la continuidad de la superficie), y recupera el color brillante del impresionismo pero desligado de la sensación visual, porque la imagen pintada ya no es el reflejo de la naturaleza. El cuadro no tiene nada del equilibrio o la simetría de la naturaleza. Los colores, desligados de toda atadura, se suman, se apoyan y se enriquecen en compañía de los demás. Las fronteras, las líneas entre los espacios de color, no son contornos, sino arabescos coloreados que organizan la circulación de los colores por el cuadro. «Si hay música sin palabras, ¿por qué no podría haber pintura sin cosas?» (Argan). Es la irrupción de Picasso en 1907, con *Las Señoritas de Avignon*, una respuesta a *La alegría de vivir* de Matisse, lo que acaba con el *fauvismo*. Matisse se identificaba con Delacroix, Picasso con Ingres. Matisse se retira para siempre de las disputas artísticas, inalterable su estilo, dejando el terreno libre a un Picasso que quiere ser protagonista y árbitro de la historia, adaptándose o liderando siempre los cambios, tomando partido, con un transformismo estilístico frenético. El resto de los *fauves* también deserta: Braque se pasa al cubismo, Dufy sigue el ejemplo de Matisse pero en tono menor («su talento era más brillante que profundo»), Vlaminck y Friesz se entregan al éxito fácil y Van Dongen se une a los expresionistas alemanes para teñir sus mundanos retratos de la “guapa sociedad” parisina con un punto de amargor.

La alegría de vivir (1906) y *La danza* (1909)

El **cubismo** se desarrolla desde 1908 a partir de tres ingredientes: **1**, la primera gran exposición de la obra de Cézanne, celebrada en el Salon d'Automne en 1907; **2**, la apreciación de la obra de Rousseau; **3**, el estudio del arte negro africano. **Rousseau** hizo el trabajo de derribo, haciendo «tabla rasa de todos los métodos de representación tradicionales (perspectiva, relieve, relación de tonalidades), sin querer, descartó el exotismo y mitologismo de Gauguin como condiciones de la imaginación, y quien se atrevió a ignorar el culto a la "bella pintura" de los impresionistas» (Argan). Cézanne tiene como centro la representación del espacio, y los objetos se incorporan y someten a ello, mientras que el arte negro es justo lo contrario, el objeto sin relaciones con el ambiente, en el vacío absoluto. *Las señoritas de Avignon* (1907) de Picasso ofrece una solución dialéctica a esos dos contrarios, combinándolos. Respecto a **Cézanne**, debe tenerse en cuenta que él derivaba las formas a partir del color, aunque declaraba que «el ojo absorbe, el cerebro produce la forma». Los cubistas en cambio querían construir una imagen precisa y completa -en lo esencial e inmutable- de los cuerpos sin ilusiones pictóricas de ningún tipo, y a partir de una paleta de colores muy austera (grises, ocres, marrones, verde oscuro y algún toque de rojo).

Un aspecto importante a tener en cuenta en el desarrollo histórico del cubismo fue el ambiente de trabajo y exposición pública en los momentos iniciales. El marchante **Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979)**, de origen judío alemán, abrió una galería en la Rue Vignon en la que exponía en exclusividad obras cubistas, que compraba de antemano sin condiciones. Los expertos e interesados podían acudir, pero se evitaron en todo momento las exposiciones multitudinarias propicias a los escándalos que afectaron tanto a impresionistas y fauvistas. Los primeros cubistas trabajaron en un ambiente estable y tranquilo, desarrollando sus ideas y llevándolas a la maduración sin acosos ni sobresaltos, bajo el paraguas de Kahnweiler.

Dice Gompertz que «nadie ha igualado las astutas observaciones de Apollinaire sobre la naturaleza auténtica del **cubismo**: Picasso estudia un objeto del mismo modo que un cirujano disecciona un cadáver. Esa es la esencia del cubismo: tomar un tema y deconstruirlo través de una intensa observación analítica». El cubismo planteó una reforma de la manera en que se representan las cosas, y los iniciadores de su primera **fase cezanniana o analítica** (1908-1914) fueron **Picasso** y **Braque**, el primero le da más importancia a los elementos plásticos y el segundo a los cromáticos, aunque la investigación es conjunta y sus obras difíciles de diferenciar. Braque declaró: «Escribir no significa describir, pintar no implica copiar», y también «los sentidos deforman, la mente forma». Los objetos dejaron de pintarse tal y como se veían y empezaron a pintarse tal y como se pensaban, se pintaba lo que se sabía del objeto, pensado a partir de diversas experiencias sensitivas con el mismo, como dijo el crítico de arte **Maurice Raynal (1884-1954)** en su ensayo *Qué es el cubismo* (1913). Esto abrió la puerta a la superposición pictórica de distintos puntos de vista simultáneos, espaciales o temporales, de un mismo objeto, como en el contrapunto musical. No se representaba la apariencia del objeto,

sus aspectos accidentales, sino lo que Kant llamaba *Das Ding an sich*, la cosa en sí misma. Braque lo expresó señalando que «definir una cosa significa poner la definición en su lugar». No es de extrañar que este arte intelectual, antiperceptual, renunciara al uso naturalista del color. Era también previsible que las obras cubistas analíticas se hicieran cada vez más difíciles de interpretar, motivo por el cual los pintores empezaron más tarde a introducir indicaciones visuales reconocibles.

Durante esta fase las formas se fueron dividiendo en trozos cada vez más pequeños, como fragmentos de un jarrón de cristal roto. Así, los objetos se desmontaban y después se volvían a ensamblar (*Chica con una mandolina*, 1910). Es común a los dos artistas: **1**, la no distinción entre la imagen y el fondo, aboliendo los planos en profundidad ilusoria; **2**, descomposición del espacio y los objetos, y la luz, y su recomposición por agregación; **3**, la superposición y yuxtaposición de varias vistas desde distintos ángulos, tratando de representar los objetos no como aparecen sino como son, es decir, no como se presentan desde un único punto de vista, sino la relación entre su estructura y el espacio (como Cézanne); **4**, el espacio-tiempo es único, de forma que el objeto puede aparecer en distintos momentos y también en distintos puntos del espacio a la vez, y el espacio puede aparecer alrededor del objeto, pero también dentro y a través de él; **5**, uso de nuevos medios técnicos para diferenciar los elementos de la obra. Ambos plantean que el observador del cuadro no se pregunte qué representa este, sino cómo funciona. La obra no es representativa, sino un objeto con vida propia, una auténtica creación. El problema es que el objeto pintado debe ser previamente conocido e identificado por el observador, para poder "montarlo" en su mente (aunque lo importante no es el objeto, sino su descomposición-composición). Por eso se elegían objetos fácilmente reconocibles (platos, vasos, frutas, instrumentos musicales, cartas de juego, letras del alfabeto, números). Para que el truco funcione, era necesario renunciar al color, justo al contrario de los *fauves*, que renuncian a modelar (usan dibujos planos) a cambio del placer de los colores. Allí donde el color reaparece en las obras cubistas -a menudo mezclado con diversos materiales- lo hace en tanto que materia. También como materiales o trozos de realidad aparecen adheridos al cuadro recortes de papel, de tela, arena, virutas de madera, cordeles, etcétera, confiriendo un relieve real a la obra, sin rastro alguno de la ironía o desprecio al arte del pasado que se vería después en las obras de los dadaístas o los surrealistas. Con ello los cubistas reforzaban la idea de que la superficie no representa una realidad, sino que es en sí mismo una realidad construida sobre esa superficie, desapareciendo en buena medida la distinción entre escultura y pintura. El cubismo tuvo una enorme influencia entre los escultores (Duchamp-Villon, Gargallo, Hugué, Laurens, Lipchtz, Archipenko), los arquitectos (funcionalismo arquitectónico), los poetas (Apollinaire), los músicos (Stravinsky) y en la escenografía del ballet o el cine. En cambio, Robert **Delaunay** y su mujer **Sonia Terk (1885-1979)** critican el cubismo analítico por su carácter poco revolucionario y su estatismo (evidenciado en el uso del claroscuro). Rechazan que haya una forma verdadera del objeto y que las demás sean ocasionales o secundarias.

Delaunay pinta una serie dedicada a la *Torre Eiffel* que empieza en 1909 en la que esta se descompone y se disuelve en el espacio. Después pintó sus cuadros no figurativos. Delaunay conecta con el dinamismo del *futurismo*, con las *Improvisaciones* de Kandinsky (quien solo incluyó a un francés, Delaunay, en su exposición del *Blaue Reiter* de 1912) y con el **rayismo** de Larionov. Otro crítico con el cubismo analítico fue Marcel **Duchamp**, que había sido impresionista y *fauve*, pero que en 1912 pinta un cuadro totalmente rupturista, *Desnudo bajando una escalera*, una investigación a partir de fotografías del movimiento, al que da la máxima importancia en sustitución de la relación entre objeto y espacio. Pero Duchamp pronto superaría esta fase cubista para pasar a cuestionar la mera existencia del arte mediante el movimiento *dadaísta*. Junto a los desarrollos del cubismo analítico en la dirección del dinamismo, está la tendencia contraria, encabezada por **Juan Gris (1887-1927)**, un español simpático y atractivo establecido en el Bateau-Lavoir de París desde 1906, consistente en la búsqueda de unas reglas de representación que puedan aplicarse igualmente al objeto y al espacio, a los volúmenes y a los colores y que sustituya las reglas clásicas. El resultado de su investigación fue el **cubismo sintético**, un estilo menos complicado y más accesible que el analítico. En Gris será la luz la que cree la síntesis entre objeto y espacio y los *revele* (*Retrato de Pablo Picasso*, 1912), conformando con el tiempo un estilo propio caracterizado por el aplastamiento de la profundidad y el despliegue de todas las caras de la figura en un solo plano, con líneas diagonales que centrifugan y dinamizan la composición. Estas ideas son adoptadas por Braque cuando vuelve a trabajar en 1918 tras una convalecencia por una herida de guerra, por Juan Gris, y durante un tiempo por el propio Picasso. Explicado de forma también sintética, puede decirse que la descomposición de la forma del cubismo analítico conduce a la abstracción, con la que Picasso no se sentía cómodo, lo que le lleva a buscar una salida en los *collages*. Estos, llevados al lienzo, pintados, son la esencia del cubismo sintético. Otro cubista temprano (desde 1912) que se mueve en la órbita de Picasso, pero en una dirección personal, fue Fernand **Léger**, también admirador de Rousseau "el Aduanero".

Pablo Picasso (1881-1973) se inicia en el contexto del modernismo catalán, para pasar después por un expresionismo (períodos rosa y azul) que tiene como referencias a Toulouse-Lautrec y a Daumier, en vez de a los *fauves*. El Período Azul (1901-1904) se inicia cuando Picasso contrae una enfermedad venérea, que le cura un médico al que el pintor paga con un cuadro. Después comienza una relación con Fernande Olivier (1904-1912) que da inicio al Período Rosa (1904-1907). Picasso se planteó después una verdadera revolución en el arte pictórico, y dar volumen a los objetos pintados construyéndolos a partir de formas simples y mostrándolos además como yuxtaposiciones de sus elementos visuales más característicos, como hacían los egipcios. El primer cuadro vanguardista de Picasso fue *Las señoritas de Aviñón* (1907), cuyo nombre fue un invento de André Salmon muy posterior (su verdadero título era *El burdel de Aviñón*) y que es la primera acción deliberada de ruptura de la historia del arte moderno. Picasso llega a París en 1901 y entonces se sustrae de la influencia de los impresionistas, aunque le interesa

Degas (el dibujo), Toulouse-Lautrec (la crítica social) y el simbolista Puvis de Chavannes (clasicismo, grandes composiciones decorativas). Sus primeras obras en París son socialmente sensibles y críticas con la burguesía, rechazando el variado y placentero colorismo impresionista (período rosa, período azul). Sólo se obsesionaría con Cézanne a partir de 1904. Pinta influido por él, a quien considera relacionado con El Greco, desde 1905, y rechaza la efusión lírica de los *fauves* y especialmente de Matisse, por considerar que la pintura debe reflejar un espíritu de protesta social y de compromiso histórico. Picasso comienza a pintar *Las señoritas de Aviñón* en 1906, el año de la muerte de Cézanne. Toma como referencia *Las grandes bañistas* (1900-05) de Cézanne, y otras obras suyas con el mismo tema, con tensas interrelaciones entre las figuras, y en última instancia responde a *La alegría de vivir* (1906) de Matisse, y pinta *Las señoritas de Avignon*, en el que las áreas de color refuerzan el dibujo geométrico y anguloso, las figuras se pegan al fondo y todo es tensión y contradicción. Además, las "señoritas" del cuadro son prostitutas, y el Aviñón del título es una calle de Barcelona donde se concentraban los prostíbulos, y no la ciudad francesa de los papas. Picasso ya había contestado antes a la *Mujer con sombrero* (1905) de Matisse con su antagónico *Retrato de Gertrude Stein* (1905-06), severo donde aquel era exuberante. A su vez, Matisse respondería a *Las señoritas de Avignon* autocitando su *La alegría de vivir* en *La danza* (versiones de 1909 y 1910), distendida y melódica, armónica y circular, curvilínea, en un espacio indefinido de colores puros. Para Matisse, la armonía es el principio fundamental de la naturaleza, pero para Picasso la contradicción lo es de la historia; para el primero el arte es inmersión en la naturaleza, pero para el segundo el arte es intervención en la historia humana. Para Picasso la obra de arte no es un todo armónico, sino que es una empresa que se desarrolla en el tiempo y que cambia con el tiempo, de manera que el resultado no tiene por qué ser coherente. En la preparación de *Las señoritas de Avignon* Picasso desarrolló más de 800 bocetos y el cuadro le ocupó 7 meses de trabajo. Vemos, a la izquierda, unas figuras fundidas con su entorno, pero a la derecha las figuras tienen máscaras en vez de rostros, y este cambio *en* el cuadro refleja el súbito nacimiento del interés de Picasso por la escultura negra africana (al descubrir en otoño de 1906, en manos precisamente de Matisse, en el apartamento de los Stein, una máscara, aunque hay quien señala que Picasso las vio en el Museo Etnográfico del Palacio del Trocadéro, como Matisse y Derain antes que él, y también quien relaciona estas caras con la pintura románica catalana). Estas dos caras de la derecha contienen un detalle totalmente cubista: las sombras de las narices indicadas por una serie de líneas paralelas largas (verdes o azules sobre fondo negro). Picasso declaró: «Esta vez, en "Les Demoiselles d'Avignon", me dijeron que había puesto la nariz de lado, pero tuve que pintarla de esa forma para mostrar que era una "nariz". Estaba seguro de que más adelante se darían cuenta de que no era una solución equivocada». En general, durante todo el siglo XIX hubo un enorme interés en Francia por lo exótico, empezando por Delacroix. La fascinación de Picasso por las máscaras africanas a principios del siglo XX tiene precedentes inmediatos en el exotismo y primitivismo de Gauguin, en los *fauves* y en los *expresionistas*, pero lo que alimenta el Picasso es una crisis en la cultura

europea, y específicamente un agotamiento de las formas de representación de la figura humana, que obliga a buscar e integrar modelos de otras culturas. A Picasso le interesa la libertad de distorsión en las figuras africanas, que él utilizará con fines expresivos (en realidad estas eran formas convencionales en el contexto de la cultura de las que proceden). Las incoherencias en el cuadro se deben a que Picasso no quiere imitar el arte negro, que no distingue entre forma y espacio, sino integrar esta idea en el cuadro, como ejemplo de "barbarie extrema". Lo contrario al planteamiento radical del arte negro es la pintura de Cézanne, a la que se llega tras un largo proceso de reflexión desde el propio arte occidental, y a la que podría calificarse de "civilización extrema". Este enfoque también está representado en el cuadro, de manera que los dos conviven como soluciones igualmente válidas al problema de cómo continuar desarrollando el arte occidental (romper con él integrando elementos exógenos, o empujarlo más allá de sus límites conocidos mediante la investigación a partir de la tradición). *Las señoritas de Aviñón* es la antesala del *cubismo*, que trata de crear una síntesis a partir de esos dos elementos contrapuestos. La fuerza agresiva del cuadro requiere contemplarlo desde muy cerca. Como se ha dicho, Cézanne, al que se dedicó una retrospectiva a principios de 1907 en París, tuvo una fuerte influencia en Picasso durante la creación de *Las señoritas de Aviñón*, pero también El Greco, cuyo *La apertura del quinto sello* (1608-1614) estudió con detenimiento y citó explícitamente en *Las señoritas*. Estas influencias continuaron después, durante la etapa de concepción del cubismo analítico, alcanzando su cénit en 1910, cuando Picasso pinta *Mujer en un sillón* y *Mujer sentada en un sillón* (hoy en Praga y el Pompidou de París). El primero en relacionar la obra de El Greco con la de Picasso fue el coleccionista checo Vincenc Kramár (1877-1960), que vivió en París y compró el primer cuadro citado de Picasso en 1911. Kramár había sido alumno en Viena de Franz Wickhoff y asistente de Max Dvorak. En la capital austríaca había en esa época un interés inusitado por el *manierismo*, al que rescatan de la baja consideración que entonces tenía. Kramár había viajado a España en 1912 para conocer de primera mano la obra de El Greco, comprando una obra suya (*Cabeza de Cristo*). Picasso también conocía El Prado y Toledo, y en los cuadros cubistas señalados, además de una influencia de Cézanne, tienen otra del cretense que, aunque no es evidente, Kramár supo detectar (composiciones triangulares, multiplicación de planos en tendencia ascendente, uso del color). Curiosamente la influencia de El Greco es más evidente en las obras del período azul (1901-1904) del malagueño y, mucho más tarde, en las obras de inspiración clásica de su última etapa (1954-1973), donde las referencias son directas.

Las señoritas de Aviñón (1907)

Desde el Renacimiento, toda la obsesión era imitar la realidad, y para eso inventaron la *perspectiva matemática*, para representar lo cercano más grande y lo lejano más pequeño, pero en la proporción exacta. Las relaciones entre los objetos y con el espacio estaban sometidas a las reglas de la perspectiva. La otra regla "sagrada", es la del *claroscuro*: aplicar sombras con distinta intensidad para dar volumen y que aparezcan las tres dimensiones (el *sfumato* de Leonardo no era más que un perfeccionamiento de ese principio en la pintura al óleo). Desde el punto de vista de la *sensación visual* las premisas descritas son correctas. Sin embargo, en la consciencia las cosas funcionan de otra manera, y de esto se dio cuenta Cézanne (por ejemplo, todo lo que pongas en la parte de *abajo* de un cuadro, es entendido como cercano por la mente, y todo lo que está *arriba* del lienzo se comprende como lejos y el frutero de *Las señoritas de Avignon* es una muestra de esta idea). Cada ojo tiene en realidad una perspectiva distinta, separadas lateralmente, y el ensamblaje de ambas imágenes crean en la mente la comprensión de la tridimensionalidad (y esto es otro ejemplo de la separación de percepción y consciencia, también

cezanniano). Siguiendo estas ideas, para conseguir volumen Cézanne superponía *dos* planos laterales diferentes de unas manzanas, por ejemplo, y conseguía así que la mente lo entendiera dándoles volumen, a la vez que jugaba con la posición de los objetos en el plano para indicar distancia. Pero los cubistas se plantean llevar ese descubrimiento a sus últimas consecuencias y mostrar muchos más planos de un mismo objeto para alcanzar una comprensión completa del mismo. Por ejemplo, muchos planos diferentes del mismo cuerpo, en principio todos simultáneos, de manera que el cerebro *monta* la imagen, como en *Las señoritas de Avignon*, donde un mismo desnudo se puede presentar del lado derecho, del izquierdo, de frente, de espaldas y tumbado. Todas las posiciones de un cuerpo, varios planos de cada uno: «representar el hecho de que nuestro conocimiento de un objeto está formado por todos sus ángulos posibles: desde arriba, por los lados, por el frente, por detrás» (Hughes). Pero además, estirando la idea básica un poco más, y como en la pintura medieval, se puede considerar un objeto en distintos momentos del tiempo a la vez, y en efecto esto se haría más tarde. En *Las señoritas de Avignon* el tiempo está presente, pero de otra forma: reflejando los cambios que experimentaba el artista mientras lo pintaba. El propio cuadro en sí ofrece distintos aspectos superpuestos y complementarios de una misma realidad. Una vez entiendes y aceptas el principio cubista esto no debe provocar extrañeza. Matisse vio el cuadro acompañado de su discípulo Braque, y fue el único en entenderlo. Decía Matisse, algo envidioso, que Picasso había conseguido pintar la cuarta dimensión: el tiempo. Planos diferentes y también momentos diferentes. Fascinado, Braque (que había mostrado un primer rechazo ante la obra, señalando que Picasso había dado «a beber queroseno» a la gente con ella) dejó a Matisse y se unió a Picasso en el desarrollo del cubismo, pintando en 1908 su tímida respuesta, el *Gran desnudo*, hoy en París, pero en manos privadas. Sin embargo, a pesar de la trascendencia que tuvo la obra, las críticas iniciales de los amigos de Picasso le desanimaron -él consideraba el cuadro inacabado-, limitándose a guardar la obra, que no sería expuesta al público hasta que el MoMA de Nueva York la compra a un coleccionista particular a finales de los años 30.

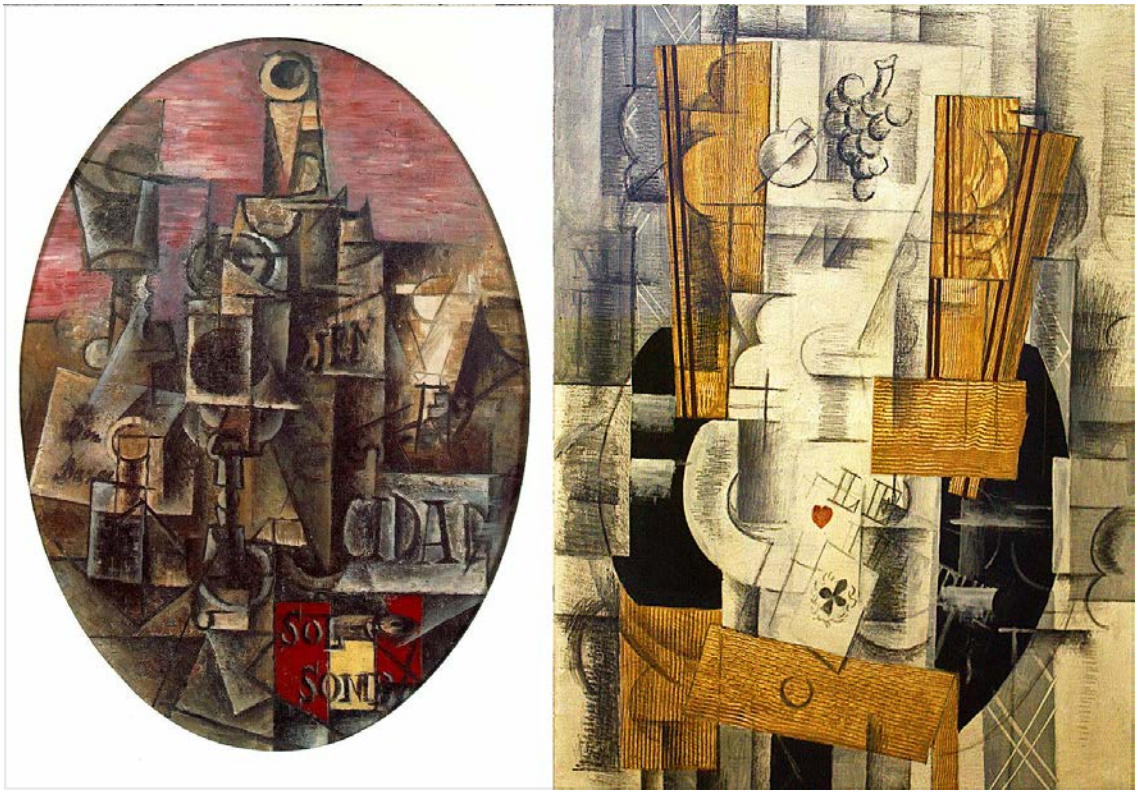
Picasso trabajó entre 1908 y 1914 con **Georges Braque (1882-1963)**, como «dos montañeros encordados juntos» (en palabras del propio Braque). «La impetuosa ansiedad de Picasso y su asombroso poder para producir un efecto en el lienzo, casados con el sentido del orden, la mesura y el decoro visual de Braque», como señala Hughes, quien añade también que «el zorro, como decía Isaiah Berlín, conocía muchas cosas, pero el erizo conocía una gran cosa. Picasso era el zorro, el virtuoso. Braque era el erizo, y la gran cosa que conocía era Cézanne». Braque «a lo largo de su vida creativa se autodenominaba *artiste-peintre*, una definición que hace pensar más en el oficio que en el temperamento. No es posible imaginar a una gran alimaña como Picasso autocalificándose así». En lo formal, mientras que Picasso toma como punto de partida la escultura negra, Braque, que había sido *fauve*, parte directamente de Cézanne, al que había imitado pintando al aire libre en L'Estaque, un pueblo cercano a Marsella muy querido por el maestro de Aix (*Casas en L'Estaque*,

1908). Braque presentó estos cuadros en el Salón de Otoño de 1908, pero fueron recibidos con incomprensión. El propio Matisse comentaría a Louis Vauxcelles que «Braque había presentado un cuadro hecho de *cubitos*», y de ahí procede el término **cubismo**, aunque otros atribuyen al propio Vauxcelles la expresión «extravagancias cubísticas». Albert Gleizes señaló a Daniel Robbins que otro crítico, Louis Chasserent, había hablado en 1906 de «cubismo», pero en relación a la obra de Jean Metzinger y Gleizes. Más tarde, en 1909, Braque se desplaza al pueblo de La Roche-Guyon, en el valle del Sena, cerca de París, para pintar un par de paisajes que profundizan un poco más en la idea. Picasso pinta ese mismo año un cuadro que, partiendo del mismo concepto, resulta mucho más expresivo y potente visualmente: *La Fábrica, Horta de Ebro* (1909). Como apunta Robert Hughes, «Picasso, más que cualquier otro pintor del siglo XX —y ciertamente más que Braque, tan propenso a lo conceptual—, fundaba su arte en la sensación física. Tenía una incomparable habilidad para elaborar las formas: para hacerle sentir a uno la forma, el peso, la tirantez, el silencio de las cosas». Picasso y Braque tratan juntos de conectar a Cézanne con el arte africano. Fue decisiva para ellos la ayuda de un empresario visionario llamado Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), que se ofreció a comprar *La señoritas de Aviñón* y ayuda económica para que los dos artistas continuaran su exploración. «El cubismo consiste en el reconocimiento de la naturaleza bidimensional del lienzo y categóricamente no en el intento de recrear una tridimensionalidad en él. Imaginemos una caja de cartón. Braque y Picasso, metafóricamente, la desmontaban y la dejaban completamente abierta en una superficie plana, mostrándonos todos los planos a la vez; pero para informar de que se trata de una caja, un cubo, se daban imaginariamente una vuelta alrededor de la caja y escogían las vistas que consideraban que proporcionaban esa información de forma más clara. A continuación, lo pintaban todo mediante una serie de planos entrelazados» (Gompertz). Además, dado que la tridimensionalidad la construye la mente, puede influir en ella la memoria, la imaginación y también el sentimiento, pero los cubistas buscaban una nueva objetividad que erradicara totalmente esa posibilidad. Un ejemplo de cubismo temprano es *Violín y paleta* (1909) de Georges Braque, que aún usa los colores de Cézanne (marrones y verdes) y dispone una paleta de pintor sobre unas partituras, y bajo ellas un violín, todo con una cortina de fondo. El lienzo dejaba de presentar una ilusión, y nos mostraba, ordenada, la máxima información posible sobre un objeto, no tal y como lo vemos, sino tal y como lo conocemos y sabemos que es. No obstante, los colores en los cuadros cubistas tempranos seguirían siendo limitados, pues de otra forma en acertijo visual se haría indescifrable (cuando se de el paso a la abstracción se desatarán los colores). El violín en ese cuadro de Braque ha sido desmontado y reemsamblado, con cada elemento presentado desde un punto de vista distinto, el más informativo para el violín. Braque y Picasso inventan así un modo de representación de cómo son realmente las cosas en el mundo y no cómo se ven en un momento y desde un lugar determinado. Como contraste con esta nueva forma de conocer y de mostrar, Braque incluye en su cuadro un sorprendente clavo *representado* según las leyes renacentistas de la perspectiva.

Gran desnudo (1908) y *Casas en L'Estaque* (1908)

Para Robert Hughes «hay muchísima diferencia entre el suave sombreado y las pinceladas libres y casi impresionistas de Braque, y la factura ceñida, severa, dentada y comprimida de Picasso». La comparación entre dos cuadros cubistas muestran las *diferencias* entre Picasso y Braque: *Naturaleza muerta española* (1912), de Picasso, y *Naturaleza muerta con eje de flores* (1911), de Braque. El tema es el mismo (objetos sobre una mesa, una naturaleza muerta), no hay profundidad espacial en la representación (ya que esta se forma en la conciencia, una ilusión óptica). En Picasso sin embargo hay un fondo (rosa) y unos objetos, y por tanto dos planos, adoptando su obra las coordenadas de un bajorrelieve. Sin embargo Braque no separa los objetos del fondo y todo está formado por formas planas yuxtapuestas, en una descomposición más avanzada y radical que la de Picasso. Ambos *indican* (no sugieren) profundidad y volumen con líneas oblicuas y curvas respectivamente. Para que esa indicación se entienda es necesario trabajar con objetos conocidos (platos, vasos, botellas, fruta, instrumentos musicales, etc.). Por ejemplo, un plato sobre una mesa se *ve* como una forma elíptica, pero la mente *sabe* que es un plato redondo, y dado que en la mente no hay diferencia objetiva entre lo que se *ve* y lo que se *sabe*, los cubistas representan esto segundo y el plato aparece redondo. Siguiendo esa misma lógica, puede representarse un objeto en distintos momentos del tiempo (o en distintos puntos del espacio) de forma simultánea, o presentarlo desde distintos puntos de vista, pues *sabemos* que todos forman parte de él. Aquí Picasso y Braque se separan, pues al primero le interesa la representación volumétrica de los objetos, por lo que mantiene el claroscuro y combina distintos puntos de vista de una misma cosa; mientras que el segundo descompone usando planos, y no volúmenes, por lo que elimina el claroscuro, llegando a separar incluso la forma de los objetos de su materia (por ejemplo, la madera de una mesa "se sale" de su forma e invade otras

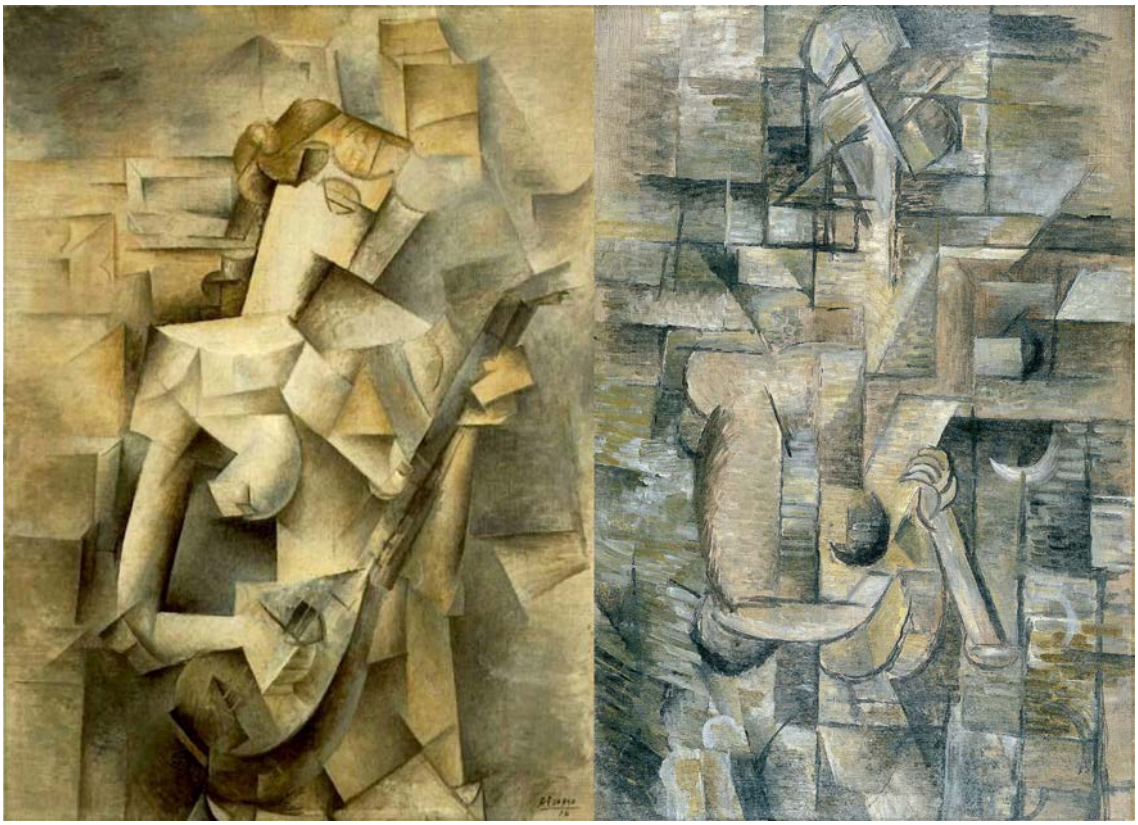
zonas del cuadro, formando una especie de collage visual y táctil). Ambos insertan letras, que indican que los objetos son como las letras del alfabeto, signos sin significado propio que al combinarse con otros signos adquieren un significado (el espacio). A veces Picasso adopta el enfoque de Braque y viceversa. En ambos «vemos indicios de objetos reales materializándose brevemente en ese flujo, como si fueran lomos de carpas espejeando en una charca pardusca, asomándose y sumergiéndose en una rauda vibración» (Hughes). El arte de ellos, y también de otros cubistas, es intelectual, objetivo, aunque visual, y no emotivo-sensorial. Para Braque, «hay que escoger. Una cosa no puede ser a un mismo tiempo verdadera y verosímil». En definitiva, las obras cubistas, «como descripción de una forma establecida, resultan inservibles. Pero como exposición de múltiples significados, en proceso, son exquisitas e inagotables: el mundo se revela como un ámbito de relaciones cambiantes que incluye al espectador». Aunque ni Picasso ni Braque eran filósofos, su pintura se desarrolla en una época en la que surgen las ideas de Einstein o Whitehead. Este señaló que «el error conceptual que ha acosado a la literatura filosófica durante siglos es la noción de existencia independiente. No existe tal modo de existencia. Cada entidad sólo puede ser comprendida en función de la manera en que está entretejida con el resto del universo».



Naturaleza muerta española (1912) y *Naturaleza muerta con eje de flores* (1911)

La progresiva complicación de los cuadros cubistas, debido a una fragmentación excesiva de los objetos, los hacía además de indescifrables, casi abstractos, cada vez más planos y monocromos, como si fueran mero papel pintado en el que el medio y el objeto representado se confunden (*Bodegón con botella de licor*, 1909, de Picasso; *Mujer con mandolina*, 1910, una versión de Picasso y otra de Braque; *Retrato de Androise Vollard*, 1910, de Picasso). Esto es lo que se conoce como **cubismo hermético**. En los cuadros de este

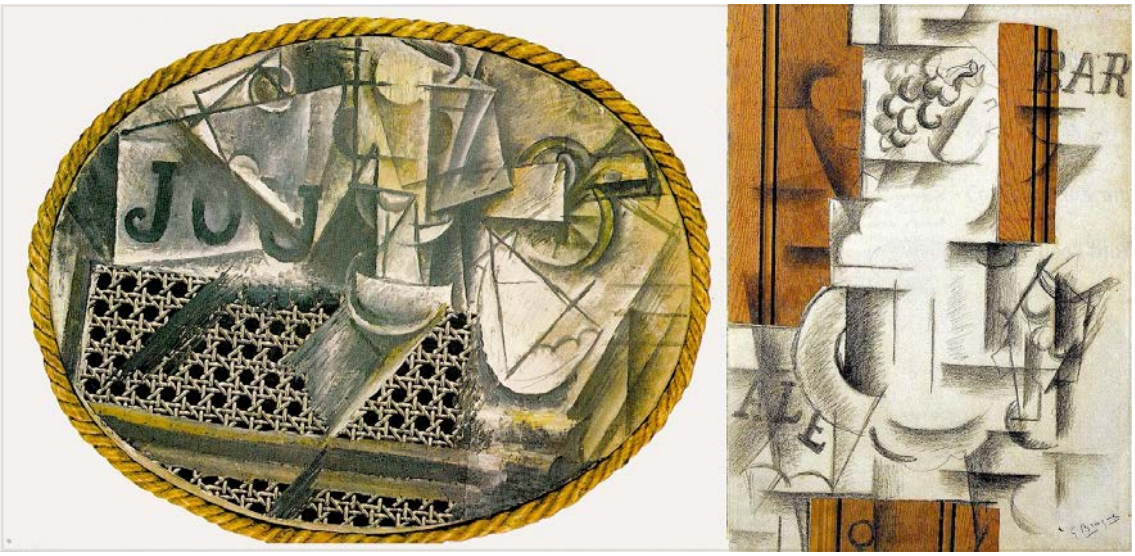
estilo Picasso y Braque llevan la pintura hasta un punto en que «sólo quedan las mínimas señales imprescindibles del mundo real capaces de suscitar una tensión entre la realidad exterior del cuadro y las complicadas meditaciones del lenguaje visual dentro del marco» (Hughes). Pero ni Picasso ni Braque estaban dispuestos a renunciar de todos los rastros del mundo real, a pesar de que Picasso declaraba «Yo pinto las formas como las pienso, no como las veo». Picasso preguntó a Christian Zervos, editor de *Cahiers d'Art*, en 1935: «El arte abstracto no era nada más que pintura ¿Dónde está ahí el drama?».



Mujer con mandolina (1910), Picasso y Braque

Los problemas de legibilidad de los cuadros cubistas, por exceso de abstracción, habían llevado a Picasso y Braque a introducir "ayudas" interpretativas, como palabras (por ejemplo, *Ma Jolie*, 1911-12, de Picasso). Braque empieza a mezclar tierra y yeso con la pintura para añadir texturas, y a tratar la materia pictórica con un peine. Picasso, que andaba bregando con los mismos problemas, va más allá aún y decide pegar un trozo de hule estampado (no una rejilla real, sino un trozo de hule estampado con un diseño de asiento de rejilla, pensado para cubrir una mesa de café) en su *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), lo que supuso otra transgresión revolucionaria, pues **por primera vez se convertía en material artístico un objeto vulgar y cotidiano**. De esta forma la legibilidad del cuadro se recuperaba, y la pipa, el vaso y el periódico (reforzado a su vez mediante las letras JOU) de la parte superior del cuadro se ven ahora con claridad *sobre* la mesa de una cafetería. Además, se integra una pieza producida en serie en otra artesanal, algo sin valor artístico se suma a una obra de arte. Pocos meses después Braque pinta, es un decir, *Plato de fruta y vaso* (1912), pegando un trozo de papel de pared que imitaba a la madera y dibujando al carboncillo en la parte superior un plato de frutas y un

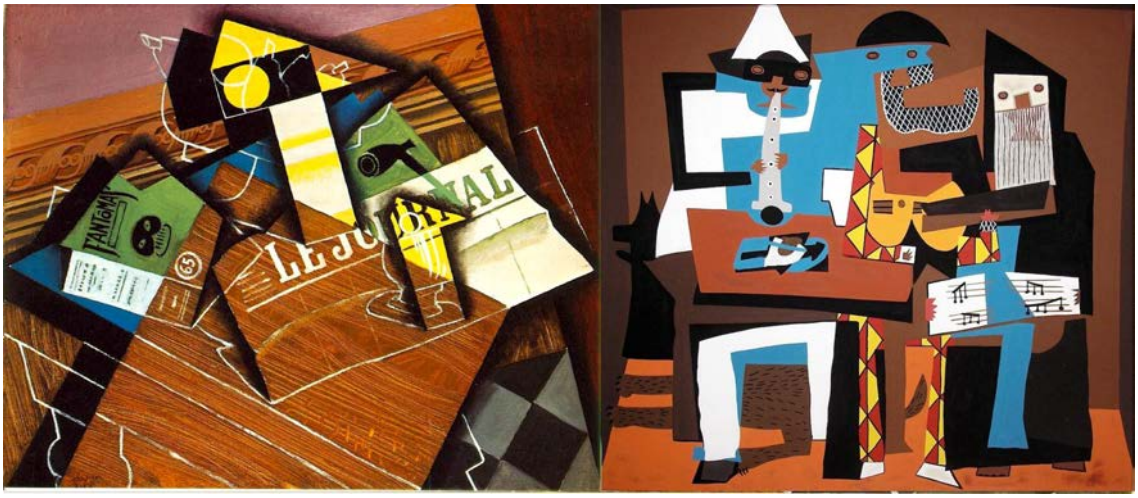
vaso. Este es el comienzo del arte conceptual y un precedente directo del *ready-made* de Duchamp: objetos ya hechos y encontrados que imitan cosas reales (madera, una silla de rejilla) se incorporan a una obra, pasando a ser aquello que representan en ella lo único de aspecto "real" del cuadro. Ya no se trataba de *representar* la realidad, sino de *apropiarse* de ella y meterla en la obra. **Este es el primer paso del cubismo analítico al cubismo sintético**. La técnica de apropiación en sí es lo que se conoce como *collage*, palabra que viene del *papier collé*, que viene a su vez del francés *coller*, pegar. Degas había proporcionado un precedente al envolver su escultura *Pequeña bailarina* (1880-1881) con una pieza de muselina y seda. El siguiente salto en el contexto del cubismo fue el *papier collé* tridimensional y el primero en aventurarse fue, como siempre, Picasso, con su obra *Guitarra* (1912), una imitación tridimensional de una guitarra mediante la unión de trozos de cartón doblado, alambre y cuerdas de guitarra. «Durante los dos años siguientes [Picasso y Braque] parecían dos músicos de *jazz* improvisando con toda clase de materiales e intercambiando fraseos entre sí» (Gompertz). Marcel **Duchamp**, entonces cubista parisino, tomaría buena nota de todo ello. Este período de la vida de Picasso coincide con su separación de Fernande Olivier y el inicio en 1912 de una nueva relación, con Eva Gouel, que moriría prematuramente tres años más tarde.



Naturaleza muerta con silla de rejilla (1912) y *Plato de fruta y vaso* (1912)

Fueron los artistas que se unen al movimiento cubista a partir de 1910 (Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger y Juan Gris) los que presentan públicamente el cubismo en el Salón de los Independientes de 1911, que desde entonces pasa a llamarse Salón de los Cubistas. El principal protagonista fue precisamente **Juan Gris**, que desarrolla el cubismo en una dirección más estilizada (en él «el cubismo tuvo su Piero della Francesca: un espíritu del más frío y analítico temperamento», según Robert Hughes), sumergiéndose sin miedo en la mezcla de objeto y espacio y dando así un paso más hacia la abstracción geométrica que se verá pronto de mano de los suprematistas, constructivistas y neoplasticistas. La profundidad queda anulada y todas las caras de la figura quedan desplegadas *en un solo plano* (*Guitarra y flores sobre*

una mesa, 1912; *Naturaleza muerta con pipa y periódicos (Fantomas)*, 1915). Gris pinta conos, cilindros, cubos y otras formas geométricas superpuestas para crear bodegones y retratos, afanándose en obtener «una mesurada poesía de las cosas más ordinarias de la vida moderna» (Hughes). Gris no parte de Cézanne, sino que diseña una estructura pictórica abstracta en la que inserta después los objetos, yendo de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto. Gris declararía: «Cézanne convertía una botella en un cilindro, yo convierto un cilindro en una botella». A diferencia de Picasso y Braque en la etapa hermética del cubismo, Juan Gris *no fragmenta* las imágenes en mil pedazos (análisis), sino que *construye* imágenes a partir de un puzzle de mil piezas producto de la imaginación del artista (síntesis). Así como Cézanne y el cubismo analítico trabajaban delante del objeto, o del natural, el procedimiento de Gris operaba desde la memoria. Gris toma también como referencia los *collages* ideados por Picasso y Braque, pero los convierte de nuevo en pinturas. Gris recuperó el uso expresivo del color, pero sin pretensiones naturalistas, cosa que se puede observar también en los *collages* de Braque y Picasso. En conjunto, las obras del **cubismo sintético** son más agradables a la vista, más sensuales y a la vez más comprensibles. Además de bodegones, Gris trabaja los retratos y autorretratos (*Retrato de Pablo Picasso*, 1912; *Fumador*, 1913; *Hombre en un café*, 1914; etc.). En esta evolución del cubismo sintético, Braque se asociará a Juan Gris. También Picasso se uniría a la corriente sintética, con una pintura muy personal, estilizada y radical (*Botella y baraja de naipes*, 1914; *Arlequín*, 1915; *Hombre sentado*, 1916; *Arlequín con una guitarra*, 1918; *Los tres músicos*, 1921). Juan Gris morirá muy joven, y aunque desarrolla su pintura cubista entre 1911 y 1920, sus años decisivos están en la segunda mitad de la década (sólo cinco años en total).



Naturaleza muerta con pipa y periódicos (Fantomas) (1915) y *Los tres músicos* (1921)

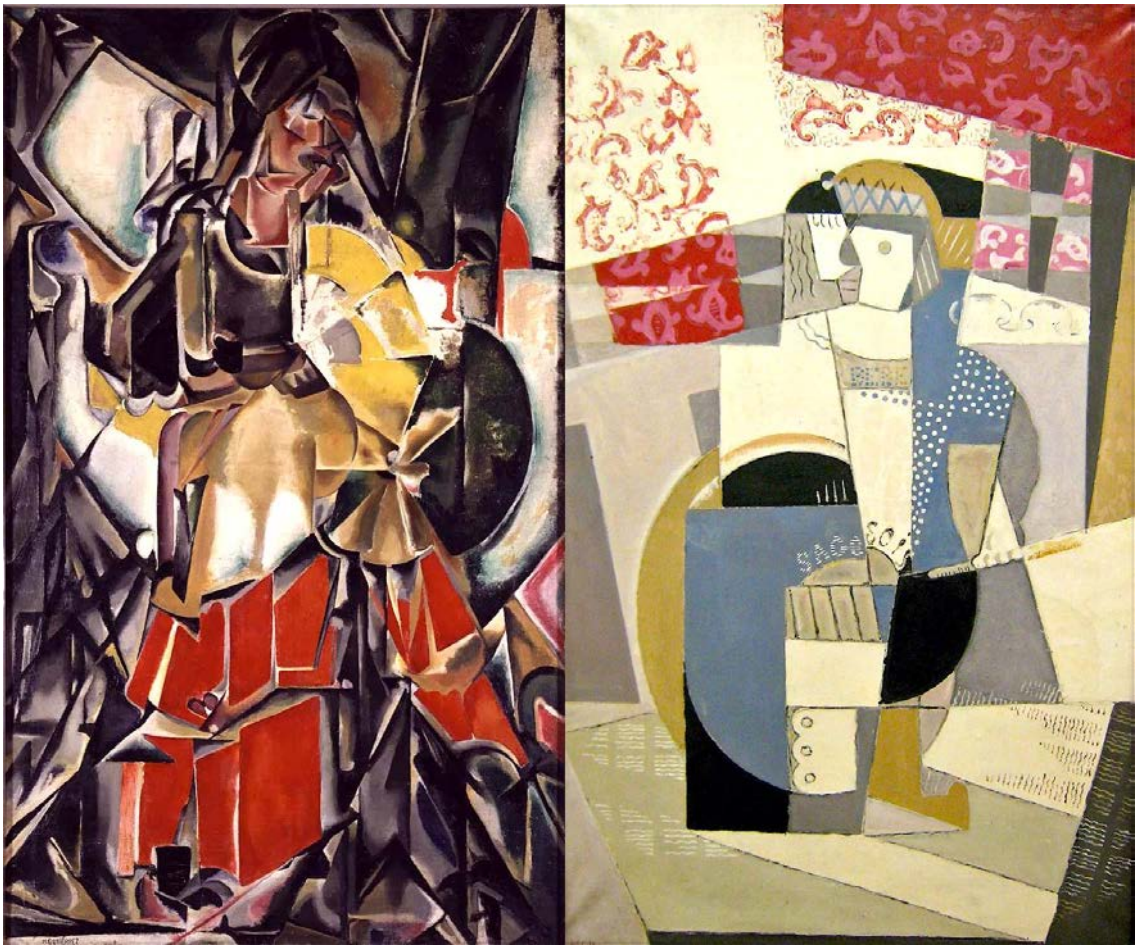
En *Naturaleza muerta con frutero y botella de agua* (1914) tenemos un ejemplo de cómo define Juan Gris el espacio a partir de los objetos, que no se posan sobre una mesa (otro objeto), sino en el suelo, que es un elemento constitutivo o determinativo del espacio (la habitación). De esta forma el cuadro se centra en la relación entre objeto y espacio, y no entre objetos. El mantel no queda tapado por el plato que lo cubre, ya que *sabemos* que el mantel corre por

debajo y en realidad no se interrumpe: «no hay motivo para renunciar a una noción cierta a cambio de un aspecto ocasional» (Argan). La relación entre los objetos y el espacio no depende del punto de vista del observador, como en la pintura tradicional, sino que es una relación entre dos realidades que tenemos en la mente, en la consciencia, y que conocemos gracias a una suma coherente de experiencias. La tercera dimensión es una mera ilusión en el cuadro, por lo que Gris la elimina, colocando encima del plato lo que en principio debería estar en perspectiva, como en las pinturas egipcias de estanques y jardines (*Jardín con estanque, Tumba de Nebamun, Dinastía XVIII*, 1400-1350 a. C.). La superficie de la mesa se convierte así en el fondo, y desaparece todo rastro de profundidad, pues no la necesitamos para representar la realidad de los objetos. Para demostrar que todo es plano, que todo es una especie de *collage* de planos, un plano plástico y no una pantalla de proyección que convierte lo tridimensional en bidimensional, Gris **pega un trozo de periódico**. Braque sigue en cambio el proceso inverso, aunque con un resultado análogo. Braque empieza en esta fase de su carrera a construir con el color, que se condensa formando los objetos, y para ello toma como referencia la concepción cromática del espacio de Cézanne (*Naturaleza muerta con despensa: Café-bar,* 1919). «Le Corbusier deduce la espacialidad de su arquitectura mucho más de Gris que de Braque o Picasso» (Argan).

Naturaleza muerta con frutero y botella de agua (1914) y *Jardín con estanque, Tumba de Nebamun, Dinastía XVIII* (1400-1350 a. C.)

La pintora española **María Blanchard (1881-1932)** está en el origen del cubismo sintético, junto a Braque y Gris. A causa de una caída de su madre durante el embarazo ella nace con doble desviación de columna (cifoescoliosis). Ramón Gómez de la Serna la describió así: «María es menudita, con su pelo castaño despeinado en flotantes vuelos, con su mirada de niña, mirada susurrante de pájaro con triste alegría»; y también «fuerte en su estructura contrahecha». Con una formación académica rigurosa adquirida en Madrid, parte de ella con un discípulo de Sorolla, llega París en 1909, y

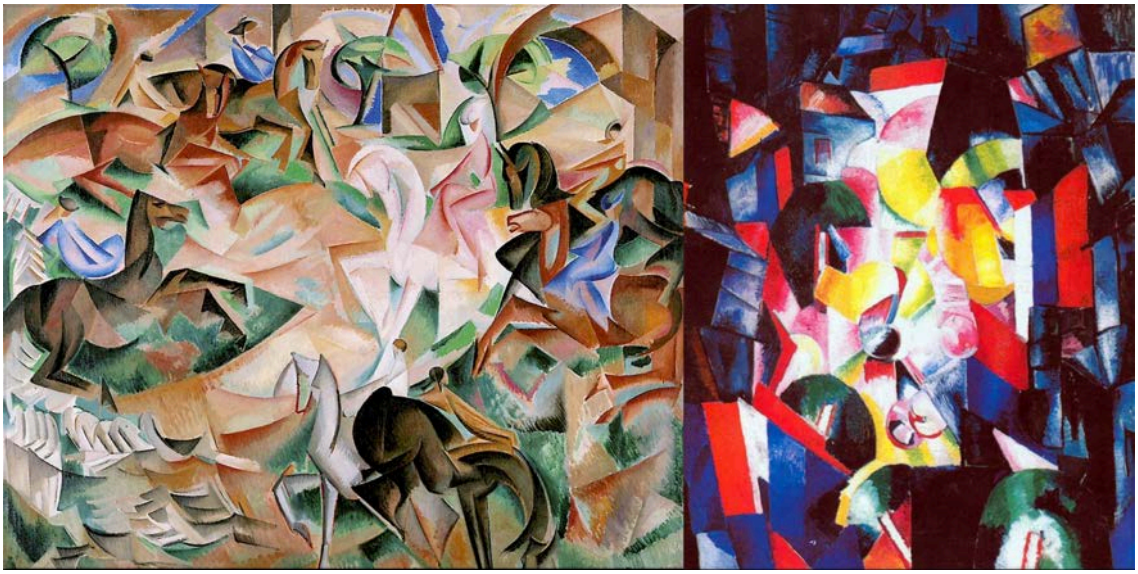
Anglada Camarasa y Van Dongen, en la Academia Vitti, liberan su creatividad del corsé académico y la animan a expresarse mediante el color. Tras volver a España, inicia una segunda estancia en París en 1912, donde comparte casa y estudio con Diego Rivera y Angelina Beloff (1879-1969). En esta época entra en contacto con la vanguardia cubista, y especialmente con Juan Gris. María desarrolla a partir de **1915** un cubismo de tipo sintético, en el que no se produce una descomposición en planos de las formas tridimensionales y en el que el color tiene un importante papel (*Composición cubista*, 1916-19; *Mujer con abanico*, 1916; *Mujer embarazada sentada*, 1916; *El músico del laúd*, 1916-17; *Naturaleza muerta*, 1917; *Mujer con guitarra*, 1917; *El pianista*, 1919). Durante la Primera Guerra Mundial se pone de moda en Francia Juana de Arco, y Blanchard pinta *Sé buena*, que los franceses rebautizan como *Juana de Arco* (1917). En el cuadro vemos a una mujer pequeña de estatura, pelo corto, coronada por una diadema, que es el arte, un escudo perforado, que es la paleta de pintora y donde leemos «Sé buena» (*Sois Sage*), y un palo por espada, que es el pincel. La palabra "Bebé" escrita en el cuello era el mote de María. Se trata por tanto de un autorretrato. Su madre le decía cuando era pequeña «sé buena, tendrás un marido, irás al cielo». En Blanchard esta suerte de *cubismo sintético* fue sólo una etapa, tras la cual volvería al figurativismo, aunque siempre vanguardista (*La bretona*, 1928-30).



Mujer con abanico (1916) y *Sois Sage* o *Juana de Arco* (1917)

Hubo otras mujeres en la corriente cubista, si bien para muchas de ellas, como para María Blanchard, fue un camino de ida y vuelta. La suiza **Alice Bailly**

(1872-1938), cubista, dadaísta y creadora de las *Wool Paintings* (pinturas de lana), fue quizás la más radical y precoz. Sobre todo, Bailly fue una de las artistas que mejor resolvió las imágenes múltiples del cubismo analítico (*Cementerio*, 1913; *La batalla de Tolochenaz*, 1916; *Fantasía ecuestre con dama de rosa*, 1917; *La hora del té*, 1920). La parisina **Marie Laurencin (1883-1956)** se asoció con **Sonia Delaunay**, con la que desarrolló ilustraciones, poemas, vestuario, etcétera (la propia Delaunay tuvo una breve etapa cubista). **Aleksandra Ekster (1882-1949)**, dentro de las vanguardias rusas, es la artista cubista más significativa, con un cubismo analítico intensamente colorista, toda una rareza (*Naturaleza muerta*, 1913; *Ciudad de noche*, 1914; *Azul, negro y rojo*, 1917-18; *Venecia*, 1924). **Natalia Goncharova (1881-1962)** hizo una pintura (sus célebres bosques) entre el cubismo, el expresionismo y el rayonismo. Pero además, y aunque el cubismo fue sólo una fase en su obra, Goncharova dominó y destacó en *todos* los tipos de cubismo conocidos. **Liubov Popova (1889-1924)** es una cubista clásica, con una técnica depurada que alcanza una llamativa perfección.



Fantasía ecuestre con dama de rosa (1917) y *Ciudad de noche* (1914)

La **Section d'Or** (= *El término medio*) o el **Grupo de Puteaux** (1912-1914) fue un grupo de cubistas heréticos fundado por **Jacques Villon (1875-1963)**, que era hermano de Marcel Duchamp y se llamaba en realidad Gaston Duchamp. Se reunían en la Place de l'Alma o en el estudio de Villon, en la villa de Puteaux (vecina de Nanterre), donde discutían sobre temas formales y estéticos, oponiéndose a la primacía de la forma sobre el color propia del cubismo analítico. Formaron parte del grupo Apollinaire, Marcel Duchamp, **Raymond Duchamp-Villon** (otro hermano de Marcel Duchamp, escultor), Robert Delaunay, František Kupka, Fernand Léger, Jean Metzinger, Francis Picabia, Alexander Calder, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Louis Marcoussis, André Lothe o Roger de La Fresnaye entre otros, algunos de los cuales tuvieron una presencia en el grupo sólo ocasional. Estos artistas se opusieron al "grupo de Montmatre", por llamarlo de alguna manera, formado en torno a Picasso y Braque, quienes nunca fueron a las reuniones del Grupo de Puteaux (la única excepción fue Juan Gris, que sí lo hizo). Los artistas de este grupo disidente,

unos cubistas de segunda ola que popularizaron el movimiento, expusieron por primera vez en el Salón de los Independientes de 1911.

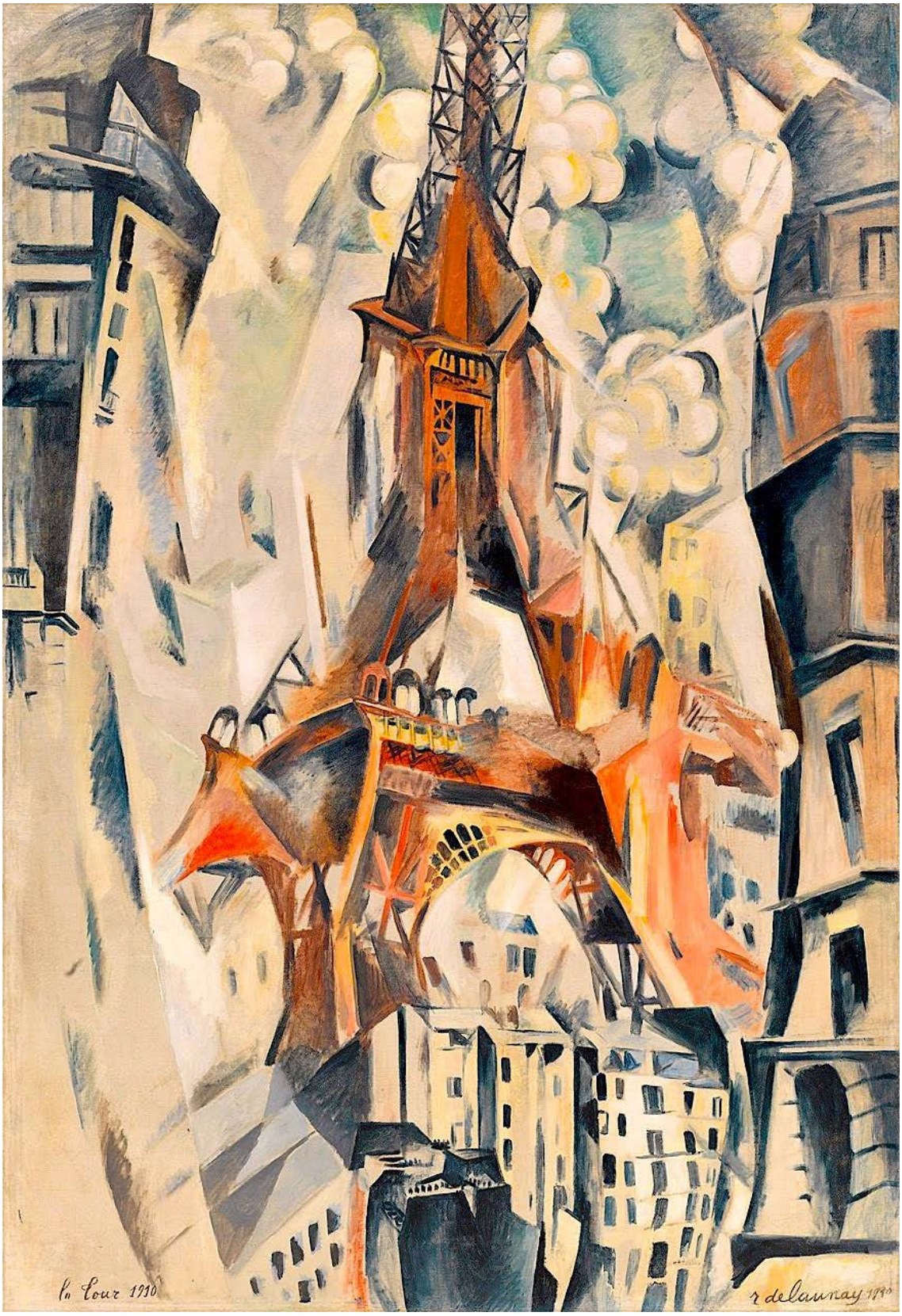
Otra corriente herética que responde al cubismo analítico y a su correlato el cubismo sintético fue el **Purismo** de **Le Corbusier** y **Amédeé Ozenfant (1886-1966)**, al que se unirá **Fernand Léger**. Fue este un movimiento racionalista, ascético y fundamentalista que reacciona contra lo que llaman la deriva decorativa del cubismo, se inicia con el libro conjunto *Aprés le cubisme* (1918) y dura hasta 1926. Promovieron la recuperación de un cubismo más legible y sencillo en colores y formas (*Accords*, 1922, o *Nacres I*, 1926, de Ozenfant; *Nature morte à le pile d'assiettes*, 1920, o *Naturaleza muerta llena con espacio*, 1924, de Le Corbusier). El Purismo tendría influencia a través de la arquitectura de Le Corbusier y en la pintura a través de la actividad docente de Ofenzant, en Londres a partir de 1936 y en Nueva York entre 1938 y 1955, donde crea una escuela de arte (*The Ozenfant School of Fine Arts*).

Naturaleza muerta llena con espacio (1924) y *Nacres I* (1926)

Robert Delaunay (1885-1941) se mueve en la órbita del cubismo desde 1910, pero su aproximación no es analítica ni geométrica, sino independiente y manteniendo siempre las distancias respecto de Picasso y Braque. A diferencia de estos, hace uso de la perspectiva y del claroscuro. Antes de llegar a ello Delaunay había pasado por una etapa bajo influencia de Gauguin (1905), otra neoimpresionista (1906-07) y una última con Cézanne como referencia (1908-09). Admiraba además a Rousseau, como otros muchos pintores de esta época. El impresionismo siempre estuvo presente en su pintura, preocupada por la pura sensación visual. No le importa saber en qué va a convertirse la sensación en la conciencia (que es el tema de Picasso y Braque y su cubismo analítico inspirado en Cézanne). Para Delaunay el cubismo es el instrumento que le permite introducir *dinámica* en los cuadros (serie de la *Torre Eiffel*, 1909-12; serie *Saint-Séverin*, 1909-10; serie *Ciudad de París*, 1911-12). Delaunay descubre en la estructura estática de la Torre Eiffel un dinamismo insospechado, gracias a puntos de vista cambiantes y encabalgados a partir de los cuales desmontaba y reconstruía la torre en el lienzo. Con esta serie

Delaunay devuelve el protagonismo al color y saca al cubismo de los temas limitados que venía tratando (naturalezas muertas y retratos), lanzándose de cabeza a la vida palpitante y dinámica de la gran ciudad. Hay que tener en cuenta que «el característico tratamiento plano del espacio en el arte moderno —Gauguin, Maurice Denis, Seurat— se inspiraba en otras fuentes históricas del arte: en la perspectiva plana de los "primitivos" frescos italianos, o en los grabados de tacos de madera japoneses, en los diversos dibujos entretejidos del esmalte cloisonné» (Hughes). Pero a esa tendencia digamos "interna" del arte se suma otra externa, que proviene de un cambio profundo en la forma de ver el mundo por parte de los hombres de finales del XIX, y en el que precisamente la Torre Eiffel tiene un impacto decisivo. Como recuerda el propio Hughes: «cuando el fotógrafo Nadar subió con su cámara en un globo aerostático en 1856, no sólo la gente se lanzó sobre sus daguerrotipos agotándolos en un instante, sino que también el suceso fue conmemorado, en un espíritu de amistosa ironía, por Honoré Daumier. Pero cuando la torre se abrió al público en 1889, casi un millón de personas subió en sus ascensores hasta el mirador de la última plataforma; y desde allí vieron lo que los viajeros modernos dan por sentado cada vez que vuelan: vista desde lo alto, la tierra donde vivimos parece aplanada, como un dibujo o un estampado. Mientras París les revelaba a los turistas sus tejados una vez invisibles y el ahora diáfano laberinto de sus callejuelas, convirtiéndose en un mapa de sí mismo, un nuevo tipo de paisaje empezaba a filtrarse en la conciencia popular. Estaba basado en la frontalidad y en la composición plana, más que en el punto de fuga de la perspectiva y la profundidad de campo». A partir de 1912 Delaunay se vuelve mucho más abstracto o no figurativo (la Torre Eiffel, que pintó unas treinta veces, aparece desde un punto de vista cada vez más alto), terreno en el que sería, junto con su esposa Sonia y Kandinsky, un pionero, desarrollando un **movimiento de abstracción geométrica**. Este es el producto de la influencia de los futuristas en el cubismo, como puede verse en *El equipo de Cardiff* (1912-13) de Robert Delaunay, que Apollinaire se apresuró a considerar obra fundacional de un nuevo movimiento que combinaba cubismo y futurismo y que llamó **orfismo** (su intención era que París se apropiara y neutralizara a los italianos). Otro ejemplo de esta fusión o interacción entre ambos movimientos en el orfismo o cubismo órfico es *Homenaje a Blériot* (1914). Un ingrediente esencial del orfismo fue poner el color como tema principal de los cuadros. Los colores complementarios (rojo y verde, azul y naranja, amarillo y violeta) se yuxtaponían creando ritmo y movimiento. La luz y el resplandor de los colores invadió los cuadros de Delaunay causando un gran impacto en su época. Los colores guardan entre sí relaciones como las que gobiernan la armonía que rige los acordes de notas musicales que suenan a la vez (precisamente de aquí viene la referencia a Orfeo del nombre del movimiento). De este mismo punto partió la abstracción de Kandinsky, inspirada precisamente por el efecto sinestésico que le produjo una representación del Lohengrin de Wagner y una exposición de los impresionistas, ambas en Moscú y en 1896, el año en que abandonó Rusia. Los *Cuadros de ventanas* de Delaunay (*Las ventanas*, 1912), formados por colores prismáticos, luminosos y transparentes, superpuestos en capas de escamas formando un manto con gran riqueza de gradaciones y

transiciones, son un ejemplo acabado aunque temprano del arte de Delaunay. Él llamaba a su arte *cubismo abstracto*, y su siguiente serie, *Formes circulaires*, dio un paso hacia una abstracción más completa (*Disco simultáneo*, 1912) en la que los colores quedan circunscritos a un movimiento rotatorio o circular. Delaunay teorizaba en un ensayo titulado *Sobre la luz* (1913), publicado en la revista *Der Sturm* de Herwarth Walden: «Mientras el arte no se separe del objeto seguirá siendo descripción». Después de 1916 Delaunay volvió a la representación objetiva, para retornar a la abstracción una vez más hacia el final de su vida, pero esta vez en formas más planas y ornamentales. El disco es en esta última fase la forma predominante, ideal para sugerir luz y movimiento. La influencia de Delaunay ha sido enorme, empezando por el grupo de *Der Blaue Reiter* y extendiéndose hasta pintores norteamericanos, de los *sincromistas* a los expresionistas abstractos posteriores.



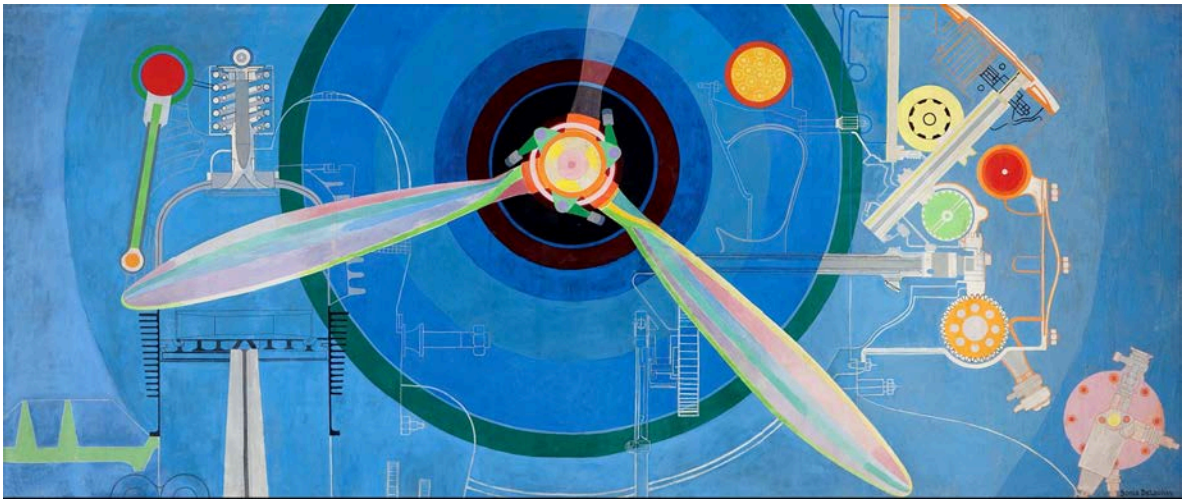
Torre Eiffel (1910)

Torre Eiffel y el Jardin del Campo de Marte (1922) y *Ritmo nº 1* (1938)

Disco simultáneo (1912)

En el desarrollo del *orfismo* y el *simultaneísmo* tuvo un papel fundamental **Sonia Delaunay-Terk (1885-1979)**, esposa de Robert, que además de pintora abstracta, desarrolla por su cuenta las artes decorativas, aplicando los principios simultaneístas (abstracción basada en la yuxtaposición de colores) a todo tipo de objetos (naipes, cerámicas, tejidos, vestidos, bolsos, zapatos, pintura de coches, libros). Sonia hace en sus inicios una pintura figurativa de estilo *fauve*. Pero más tarde, junto a su marido, desarrolla un arte abstracto a partir de la *teoría de los contrastes simultáneos* del químico Michel-Eugene Chevreul (1786-1889), según la cual la percepción de los colores cambia en función de los otros colores que los rodean, y a este estilo lo llaman **simultaneísmo**, por estar basado en un contraste simultáneo o yuxtaposición de colores. Un buen ejemplo es la serie de *Prismas eléctricos* de Sonia Terk, desarrollada desde 1913, inspirada por la introducción de la luz eléctrica en la iluminación del Boulevard Saint-Michel, en 1913. Los cuadros de esta serie representan halos de luz concéntricos que se superponen y están divididos en cuatro cuadrantes, lo que alude a la separación de la luz blanca al pasar por un prisma. Por esta época Sonia aplica estos principios a otro tipo de materiales, empezando por una colcha que hace para su hijo recién nacido Charles. En sus pinturas al óleo Sonia lleva el *simultaneísmo* a temas más figurativos, relacionados con la vida urbana moderna y especialmente la danza a partir de apuntes tomados en la sala de baile Bal Bullier, a la que dedica varios óleos en 1913. El primero de ellos, apaisado, mezcla "luz y movimiento", mientras que en otros avanza hacia la abstracción. En su serie de los *Cantantes flamencos*, 1915-16, se ve la misma integración de la figuración y la abstracción, con un progresivo dominio de esta. Traslada también la idea *simultaneísta* a los vestidos, que usaba ella misma cuando acudía al Bal Bullier (*Vestido simultáneo*, 1913; *Chaleco simultáneo*, 1913). En 1918, durante la Primera Guerra Mundial, establecida en Madrid, abre la Casa Sonia, una casa de modas donde desarrolla sus diseños de vestidos, accesorios e incluso muebles, con gran éxito. Serguéi Diáguilev le encarga el diseño de los vestidos de su ballet *Cleopatra* de 1918. De vuelta en París en 1921 continúa con su negocio de diseño y fabricación de textiles para vestidos y complementos, que amplía en 1925, registrando la marca *Simultane*. Sonia Delaunay-Terk tuvo además una estrecha relación con los *dadaístas*, para los que confeccionó prendas que estos usaban en sus *performances*. También diseñó para ellos cubiertas de libros y decoró la librería dadaísta *Au Sans Pareil* situada en Neuilly, París. En 1937 crea junto a su marido unos grandes paneles decorativos para el Pabellón Ferroviario, en la Exposición Internacional de las Artes y la Tecnología en la Vida Moderna (hoy en el Pompidou). Para el Pabellón del Aire Sonia pinta tres grandes murales (una hélice, un motor y un panel de mandos), que hoy se conservan en la Tate Modern, en Londres. En esta Exposición Internacional se exhibe por primera vez *El Guernica* de Picasso, en el pabellón de la República Española. En esa época, entrados los años 30, la **abstracción** era ya una moda, y había dos grandes corrientes: la geométrica y la lírica. Sonia se encuadraba en la primera. En los siguientes años crea una larga serie de *Ritmos coloreados*, totalmente abstractos y basados en la contraposición de colores, dando un papel especial al negro como base para aumentar la percepción de brillo en los demás, y en la superposición de formas circulares concéntricas y triángulos.

Prismas eléctricos (1913-14) y *Cantantes flamencos (Flamenco Grande)* (1915-16)



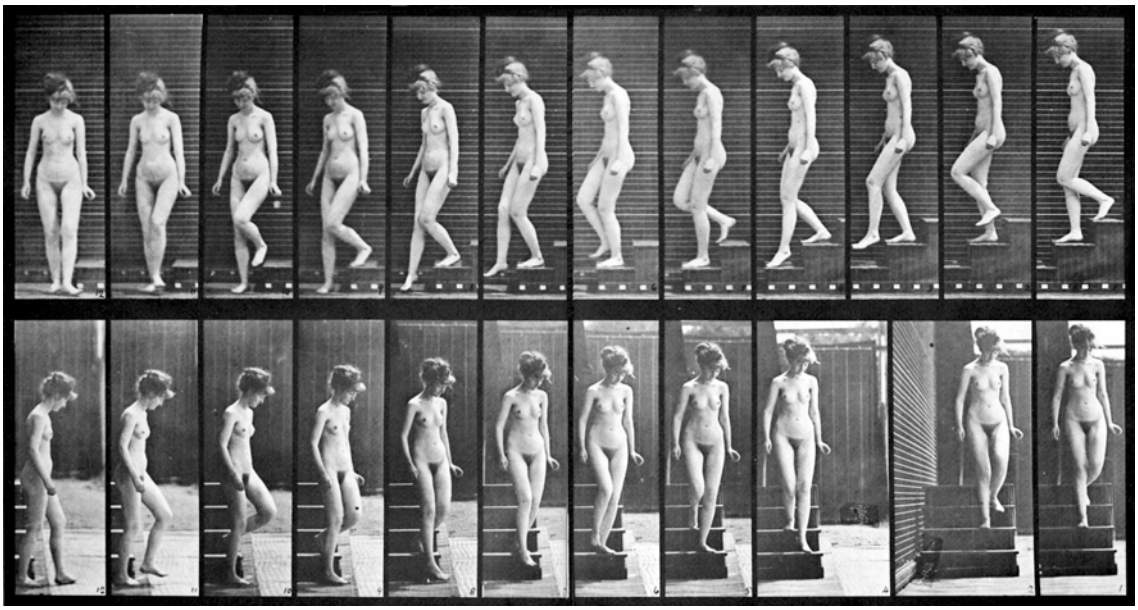
Hélice (Pabellón del Aire) (1937)

Entre los *orfistas* estaba **František Kupka (1871-1957)**, que empezó a pintar cuadros llenos de color que no daban pistas sobre el motivo que pretendían representar, precedente de la abstracción (*El primer paso*, 1909). Kupka, de origen checoslovaco, aunque establecido en París desde muy pronto, pasó por estilos cercanos al Art Nouveau y el Simbolismo, hizo ruedas de color abstractas similares a las de Delaunay y después evolucionó a formas rectangulares que configuran estructuras arquitectónicas (*Catedral*, 1913). Precisamente en Praga se desarrolló un movimiento que era una variante del cubismo, probablemente a partir de la influencia de visitas parisinas a Picasso, Braque y Kahnweiler. El historiador Miroslav Lamac (1928-1992) lo llamó **cuboexpresionismo**, e incluyó a artistas como Otakar Kubín (1883-1969), Emil Filla (1882-1953), el primer Antonín Procházka (1882-1945) o Josef Capek (1887-1945). Sobre las relaciones entre música y pintura hay que citar el breve movimiento del **sincromismo** (palabra derivada del griego "con color"), de los

norteamericanos **Morgan Russell (1886-1953)** y **Stanton MacDonald-Wright (1890-1973)**, fundado en 1912 y con un manifiesto de 1913 que respondía a las acusaciones de plagio por parte del *orfismo*. Este fue el primer movimiento de vanguardia artístico estadounidense en recibir atención internacional, con influencia en artistas y corrientes posteriores.

Un paso más decidido en la dirección de dotar al cubismo de movimiento, o de utilizar el cubismo para representar el movimiento, es el referencial *Desnudo descendiendo una escalera* (1912) de **Marcel Duchamp (1887-1968)**, artista que nunca estuvo demasiado tiempo quieto en ningún movimiento artístico. En París pintó cuadros de estilo fauvista, y retratos bajo la influencia de Cézanne (*Retrato del padre del artista*, 1910; *La partida de ajedrez*, 1910), pero pronto se aburrió. El *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp tuvo una importancia similar a *Las señoritas de Avignon* de Picasso, pues así como este puso en crisis a los *fauves* con el cuadro, aquel puso en crisis al cubismo analítico. Duchamp criticaba el carácter estático del cubismo, y por eso en la obra incluye una figura en movimiento, inspirada seguramente en la secuencia fotográfica de **Muybridge** *Mujer bajando escaleras* (1887), aunque no reconoció haberla visto. Para los futuristas, como Boccioni y Balla, el movimiento es velocidad, una fuerza que deforma los cuerpos, dándoles por tanto una forma distinta a la que tienen cuando están en reposo. Para Duchamp el movimiento no solo cambia la forma del objeto, sino también su estructura, alterándolo por completo, interna y externamente. Por ejemplo, bajar unas escaleras es un movimiento mecánico, que transforma al hombre en una máquina. Lo mismo ocurre cuando interaccionamos con las máquinas adaptándonos a ellas. Octavio Paz señala que «los cuadros de Duchamp son la presentación del movimiento: el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad». Pero el *Desnudo descendiendo por una escalera* fue muy criticada por los cubistas y rechazada en el Salón de los Independientes de París en 1912, y aunque en el Armory Show de Nueva York tuvo mejor acogida en 1913, también fue objeto de críticas (se calificó la obra en broma de «explosión en una fábrica de ladrillos»). La fama de la obra se debe a esta polémica, pues en realidad Duchamp ejecutaba «variaciones en los estilos establecidos de la vanguardia francesa, sin contribuir mucho a los mismos: su obra fauvista era desmañada y derivativa, sus cuadros cubistas apenas eran algo más que un ejercicio formal» y «su célebre *Desnudo bajando una escalera* no es más renovador conceptual y formalmente que las imágenes de cualquier otro pintor cubo-futurista de la época» (Hughes). Su siguiente obra significativa, *La casada puesta al desnudo por sus solteros (El gran vidrio)* (1915-1923), que añade elementos gráficos y escultóricos a placas de vidrio, ya es una obra mucho más radical, totalmente abstracta. Pero Duchamp no se detendría ahí, y su obsesión con traspasar los límites le llevaría hacia el dadaísmo. «Duchamp siempre se movió a contracorriente y subrayando sin límites todo aquello que se encuentra bajo las censuras represivas de la sociedad moderna» (Argan).

Desnudo bajando una escalera (1912)



Mujer bajando escaleras (1887)

Fernand Léger (1881–1955) era hijo de un tratante de ganado con una habilidad innata para el dibujo, de manera que desde los catorce años trabajó en el estudio de un arquitecto de Caen como aprendiz y delineante. En **1900** se traslada a París, donde estudia en la Escuela de Artes Decorativas y en la privada Académie Julian, conociendo en esta última a muchos de sus amigos artistas (no consiguió entrar en la Escuela de Bellas Artes). El contacto con la gran ciudad le fascina y le aturde (movimiento, luces, ruido, máquinas, bullicio).

Léger declara: «El mundo visual de una gran ciudad moderna, este enorme espectáculo, está mal orquestado… Consideremos el problema en toda su amplitud, organicemos el espectáculo exterior». La gran retrospectiva dedicada a Cézanne en **1907** le impactó profundamente, como a tantos otros artistas jóvenes del París del momento, modificando su pintura temprana de estilo impresionista (pinceladas cortas, colores puros, contornos difuminados). En 1908 se instala en La Ruche (La colmena), un edificio habitado por artistas donde vivían también Chagall y Delaunay. Léger se propone mirar el mundo que le rodea traduciéndolo a formas geométricas simplificadas, lo que en Cézanne no era más que una frase (*Desnudos en el bosque*, 1909-1910). En sus propias palabras: «teníamos forzosamente que salirnos del impresionismo a todo precio, porque nos encerraba en una técnica de pulverización coloreada que conducía a un callejón sin salida. (…) Sin Cézanne, me pregunto muchas veces lo que sería la pintura actual… Cézanne me ha enseñado a apreciar las formas y los volúmenes, me ha hecho concentrarme sobre el dibujo. A partir de ahí he comprendido que el dibujo tiene que ser matemático, sin el menor sentimentalismo». De Cézanne aprenderá a estudiar los volúmenes para reconstruir a partir de ellos la realidad. Además, Léger está interesado sobre todo en la vida urbana que le rodea en esta época (*La ciudad*, 1919) y no por los paisajes propios del impresionismo, y los temas que propone ese entorno dinámico requiere un lenguaje distinto, moderno. Louis Vauxcelles, que llamó a la pintura de Picasso y Braque *cubismo*, calificó a la de Léger de *tubismo*, por la presencia insistente de su forma geométrica favorita, el cilindro, utilizado tanto para las personas y las cosas como para las máquinas (*L'escalier*, 1919-20; *Mujer con gato*, 1921; *Trois femmes sur fond rouge*, 1927; *Elément mécanique*, 1924). Antes de la Primera Guerra Mundial produjo ya una pintura con las personas y las máquinas como tema recurrente y los conos y cilindros como formas básicas, separados por amplias superficies de colores primarios (azul, amarillo, rojo, verde) brillantes y metálicos que cumplen una función constructiva (*Les disques dans la ville*, 1920). Todo ello resulta en una suerte de ***cubismo redondo***. Durante la guerra Léger fue destinado al cuerpo de zapadores, y la experiencia le marcaría, dibujando lo que más llamaba su atención: las máquinas de guerra y las estructuras (vías, trincheras, puentes). El tono didáctico de su obra parte de su experiencia con los soldados de origen humilde con los que pasó la guerra. Con Léger el cubismo adquiere una dimensión iconográfica y decorativa, y con él y otros cubistas de segunda generación (Le Fauconnier, La Fresnaye, Villon) el cubismo va perdiendo su carga revolucionaria, a lo que había contribuido la Primera Guerra Mundial y la paz posterior. «Como cubista se interesó más por la mecánica interna del cuadro que por el resultado de la búsqueda cognoscitiva, es decir, más por Delaunay que por Picasso o Braque» (Hughes). El colorido de Diego Rivera, al que conoció en París, y de Rousseau el Aduanero le influyeron también, aunque la influencia con los muralistas mejicanos, Rivera y Orozco, fue mutua. Como consecuencia de todo lo anterior su cubismo, como el de Delaunay, es anómalo. En cierto sentido, durante la posguerra él desarrolló la forma más auténtica de realismo socialista, su particular *Olimpo proletario*, con trabajadores coordinados entre sí y con sus herramientas y máquinas, afanados

en sus tareas, o disfrutando de su tiempo libre en el campo o el circo, que le fascinaba (*La pausa, sobre fondo rojo*, 1949; *The Constructors: The Team at Rest*, 1950). Para él el circo representa la libertad, combina diversas artes en un plano de igualdad y es accesible a todos. El artista declarará: «Id al circo. No hay nada más redondo que el circo. Dejáis vuestros rectángulos, vuestras ventanas geométricas y entráis en el país de los círculos en acción». Estas figuras son arquetipos, personajes simbólicos gráficamente simplificados (primero geométricos, después más orgánicos) y carentes de diferenciación psicológica, pues como Léger afirmaría en 1917 «la expresión psíquica era un asunto demasiado sentimental para mí». Su obra fue «una sostenida confesión de esperanza modernista», según Hughes, «un arte didáctico para el hombre de la calle, no muy refinado, pero de entendimiento despejado, diáfano, pragmático y arraigado en la experiencia cotidiana». Sus procedimientos eran artesanos, y recupera algunos largo tiempo olvidados como el fresco y el tapiz. Para él, un socialista convencido, los objetos emblemáticos de la sociedad moderna son los fabriles (engranajes, máquinas, tubos, obreros), y pretendía emplearlos para decorar la vida moderna, como antes se decoraban casas e iglesias con símbolos de la fe. Léger solo cree en la tecnología y canta sus glorias de forma poco intelectual y un tanto ingenua. Compara máquinas y partes de máquinas con formas naturales (hojas, flores, nubes), como puede verse en sus naturalezas muertas. Para Léger la nuestra es una *civilización maquinista* e industrial. Así, en 1917, con *Los jugadores de cartas*, Léger había adoptado como tema central de su trabajo la máquina, pero de ella pasa al hombre, pretendiendo hacer una pintura en el fondo humanista. Trabajará sobre todo el rostro humano, para el cual es esencial la representación del volumen, y su pintura se vuelve más estática. En palabras del propio Léger: «Después del dinamismo del periodo mecánico he sentido la necesidad del estatismo de los grandes rostros, que he llevado más tarde a mi obra. Antes yo había roto el cuerpo humano y, entonces, me puse a recomponerlo y a buscar de nuevo el rostro. Desde ese momento he utilizado la figura humana; ésta se ha desarrollado más tarde, lentamente, hacia una imagen más realista, menos esquemática». Su obra *Tres mujeres* (1921), es «uno de los cuadros didácticos supremos del clasicismo francés, que encarna la noción de la sociedad como máquina», a partir de una temática relacionada con *Las señoritas de Aviñón*, de Picasso. Pero donde Picasso subraya el conflicto y la tensión, en Léger vemos un ritmo de formas que representan relaciones humanas que funcionan como un reloj. Para Léger la pintura era una «batalla de masas» y ello se traduce en un dinamismo compositivo a partir de cuerpos geométricos cuyo volumen no disimula sino que subraya. Los colores no afectan a las formas, y en ocasiones se superponen a ellas como un elemento independiente. «Lo que a Léger le interesaba de la máquina no era su inhumanidad —él no era un Kafka ni un Fritz Lang—, sino su adaptabilidad al organismo» (Hughes). Ese camino le acerca al **purismo** de Le Corbusier y Amédeé Ozenfant. Con Le Corbusier colabora Léger a partir de **1925** (*Pabellón del L'Esprit Nouveau* para la Exposición Internacional de Artes Decorativas), decorando el espacio mural de la arquitectura racionalista con una abstracción geométrica y colorista. La abstracción quedó circunscrita para Léger a este "arte arquitectónico", como lo llamaba él, pues

opinaba que «solo unos pocos artistas creativos y expertos bien informados pueden mantener el elevado nivel de este arte. En este elevado nivel también se encuentra su riesgo. Pero no nos equivoquemos: esta forma de arte nació de una necesidad interior. Debía surgir, y perdurará». Incluso en su pintura "de caballete" el fondo del cuadro es para él como una pared que decorar. A Léger no le importó nunca colaborar con otros artistas en diversos proyectos, y trabajó múltiples medios, incluida la pintura mural (*Decoración del comedor de la casa de D.H. Kahnweiler à Saint-Hilaire*, 1954), el vidrio (*Les Calices et l'éponge au bout d'un roseau*, 1950), el fotomontaje (*Felicidad esencial, placeres nuevos. Pabellón de Agricultura, Exposición Internacional de las artes y la técnicas de la vida moderna, París*, 1937, en colaboración con Charlotte Perriand), las litografías (*El rey de corazones*, 1949) o el teatro. La pintura de Léger es monumental, optimista, idealista o mitificadora (en cuanto a la relación entre hombre y máquina), en contraposición a todo el arte moderno. Por eso «busca el apoyo de Picasso, gran inventor de mitos, pero este es un intelectual y Léger un artesano». Picasso construye inquietantes mitos efímeros, deshechos por la ironía, y los de Léger son edificantes y apologéticos, sin asomo de ironía, tranquilizantes y, en última instancia, engañosos. Léger viaja con Le Corbusier a Estados Unidos, donde el MoMA le organiza en **1937** una exposición con ciento sesenta obras suyas que impactaron profundamente en el mundo artístico norteamericano, lo que marca el inicio de su influencia en muchos de los jóvenes artistas que liderarán la vanguardia de postguerra o movimientos sucesivos, como **Stuart Davis** y **Roy Lichtenstein** (*Le Tronc d'arbre sur fond jaune*, 1945) o incluso **Jean Dubuffet** o **Keith Haring** (*Les grands plongeurs noirs*, 1944) entre otros muchos. Léger vivirá en Estados Unidos entre 1940 y 1945, enseñando en la Universidad de Yale. Esta experiencia americana, y sobre todo los anuncios luminosos que tanto le impresionaron en Broadway, le llevarán a disociar el dibujo y el color, que aparece ahora como manchas rectangulares que se superponen a sus composiciones gráficas en blanco y negro (personajes, flores, cuerdas). Con esta disociación Léger conduce la atención del observador sobre la escena subyacente y refuerza su estructura (*Les deux cyclistes, la mère et l'enfant*, 1951; *Adieu New York*, 1954; *Deux femmes tenant des fleurs*, 1954; *Les Trois Bouteilles*, 1954). En 1912 se había publicado el primer manifiesto del cubismo, *Du Cubisme*, de Albert Gleizes y de Jean Metzinger, cuya segunda edición, de **1947**, irá acompañada de 11 láminas de Fernand Léger, Pablo Picasso, Jacques Villon, Francis Picabia, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Juan Gris, Albert Gleizes, Marcel Duchamp, André Derain y Georges Braque. En esa fecha el cubismo «anómalo» de Léger había pasado ya a formar parte del canon.

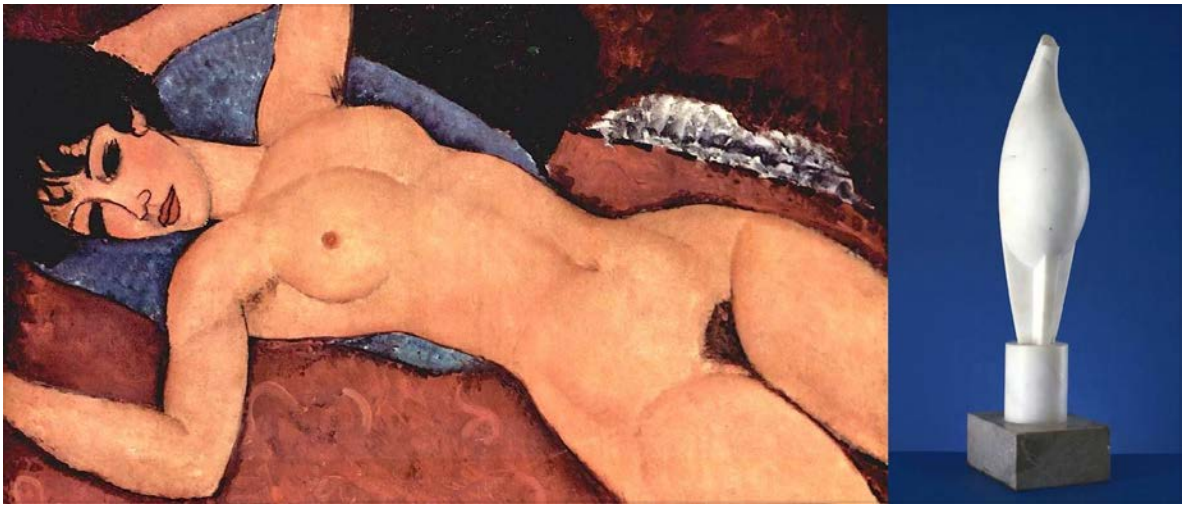
Tres mujeres (1921)

Felicidad esencial, placeres nuevos. Pabellón de Agricultura, Exposición Internacional de las artes y la técnicas de la vida moderna, París (1937), en colaboración con Charlotte Perriand

Adieu New York (1954), *Le Tronc d'arbre sur fond jaune* (1945), *Les grands plongeurs noirs* (1944)

Amedeo Modigliani (1884-1920), italiano de Livorno de origen judío, de familia de clase media alta, llega a París en 1906, y uno de sus primeros amigos es el escultor **Constantin Brancusi (1876-1957)**, quien había acudido también a París desde Rumanía para estudiar con Rodin, pero a quien deja al poco atraído por la cultura negra. Brancusi, como Kandinsky o Mondrian, fue captado también por la *teosofía* y su espiritualismo ecléctico y milenarista. Sin embargo, mientras que el expresionismo transmitía la noción de un conflicto moral entre el mundo y el espíritu, y de la necesidad de trascender aquél para acercarse a este, Brancusi se acercó a la idea budista según la cual «una piedra podía estar tan llena de significado como cualquier otra cosa que uno quisiera hacerla representar». Su discípulo **Isamu Noguchi (1904-1988)** recogió y desarrolló esta idea en Estados Unidos donde, sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial se impondrían las tendencias expresionistas y trascendentalistas. Debido a su relación con Brancusi, **Modigliani** se dedica inicialmente a la escultura (entre 1909 y 1914), pero más adelante pasa a la pintura. Esta se caracteriza por un llamativo uso del color, pero conserva lo aprendido con su amigo Brancusi: el volumen definido por la línea (el dibujo), la influencia de la escultura negra (los rostros que parecen máscaras) y las figuras alargadas que caracterizan su pintura manierista. Al igual que el Picasso precubista, de los períodos azul y rosa, Modigliani se sintió atraído en un primer momento por la pintura de Toulouse-Lautrec. Otra importante influencia fue la pintura figurativa de Cézanne y su tratamiento del color (*El chico campesino*, 1918). Pinta retratos (*Retrato de Leopold Zborowsky*, 1916 y 1918; *Jeanne Hebuterne sobre una silla*, 1918-19) y desnudos (*Desnudo rojo*, 1917; *Desnudo sobre un cojín azul*, 1917). Sus modelos eran los marginados con los que se relacionaba en Montmartre y más tarde en Montparnasse, auténticos bohemios, como él mismo, bebedor y consumidor de drogas, enfermo y perennemente arruinado. Un comentarista calificó sus retratos de «naturalezas muertas humanas». Modigliani renuncia al claroscuro, pues habría debilitado la intensidad de sus campos de color separados por fuertes contornos, como en los de las vidrieras góticas. Utilizando elegantes líneas curvas Modigliani desarrolla una **variante del cubismo, en el sentido de forma alternativa de representación bidimensional de un objeto tridimensional**, pero menos analítica y teñida de un tardío romanticismo. Su pintura puede recordar la gracia melancólica de Botticelli por el dibujo y a Matisse por el color. Los escultores cubistas (Archipenko, Zadkine y Lipchitz) tratan de aplicar a la escultura la descomposición que se realiza en la pintura, y a la postre estas obras acaban siendo una imitación de la pintura. Aunque pueda parecer circunstancial, Modigliani, Chagall, Soutine -los tres judíos- y Léger compartieron un estudio cerca de los almacenes de ganado del París, en Vaugirard. Todos ellos desarrollarían estilos muy personales y diferentes entre sí, al margen de las corrientes principales de las distintas tendencias (expresionismo, cubismo). **Brancusi** en cambio no parte de la pintura, y se opone al intelectualismo de la descomposición analítica del primer cubismo, ofreciendo en cambio una unidad formal absoluta (forma y significado, objeto y espacio). Admira, eso sí, el arte negro, como los cubistas, y se lo transmite al entonces escultor Modigliani,

pero no lo imita, pues piensa que se puede conseguir lo mismo en las fuentes de la cultura occidental. Este arte africano era uno de los ingredientes de la estética de Brancusi, y otro eran los toscos objetos y herramientas de metal, madera y piedra que conoció en el ambiente agrícola de su niñez (Brancusi había sido hijo de campesinos, pero lo suficientemente adinerados para enviarle a París a estudiar con Rodin). El tercer elemento presente en la obra de Brancusi era la tecnología de las máquinas, y su aspecto pulido y de formas regulares. «Si el proyecto expresionista significaba saturar de ego el mundo que no era humano, el de Brancusi era conferirles a sus formas -convenientemente abstractas- algo de la claridad y la finalidad de la ley [principios de crecimiento y estructura]. Su estilo era diáfano como el agua. Su preocupación era la pureza escultórica» (Hughes). Su obsesión eran las superficies de bronce o piedra pulimentada, que proviene de Rodin, de quien aprendió la importancia de la piel esculpida como envoltura expresiva. «No hay en la obra de Brancusi nada que resulte "trágico": todas las sugerencias de lucha, derrota, o incluso la tensión moral, quedan abolidas por la claridad de la forma y la piel» (Hughes). Sus esculturas, por otro lado, no están construidas con piezas, como las constructivistas, sino que suelen ser unitarias, de una sola pieza, lo que las hace inmutables, «resistentes al tiempo y a sus contingencias como la más fundamental de las formas naturales», lo que «nos recuerda el argumento medieval de la inmortalidad del alma: ya que el alma no está compuesta de partes, no se la puede separar en partes y, por lo tanto, no puede experimentar la disolución» (Hughes). Uno de los temas de Brancusi es el de *la maiastra*, un pájaro que habla, cambia de aspecto y ayuda y protege a los héroes (*Maiastra*, 1912). De las muchas posibles formas de esta criatura Brancusi elige una sola, que repite siempre, pero que cambia con la incidencia de la luz, y que está siempre colocada sobre un cilindro del mismo material, como una peana. La forma del pájaro es meramente simbólica, pero está posado sobre la peana, donde apoya las patas, las puntas de las alas y la cola, cuyas cavidades recogen la luz y la llevan hacia arriba, hacia el cuerpo ovoidal de mármol. El tema es aquí por tanto el *movimiento*, pero un movimiento continuo de la luz hacia arriba. Elaboró distintas versiones con materiales diversos: «hizo el pájaro en mármol blanco y negro, así como en metal pulido, para comprobar cómo se comportaba la forma final en sustancias distintas: cómo la piel de la piedra absorbe algo de luz y transmite lo sobrante al ojo en una refulgencia sorda y sedosa, un brillo generalizado que enfatiza el perfil, mientras que la versión metálica se disuelve en los contornos de su propia masa en un centelleo de reflejos como de hojas de cuchillos» (Hughes). Otro de los temas de Brancusi es el huevo de piedra pulida acostado sobre un disco pulido (*El origen del mundo*, 1924), que representa la actividad onírica. Su obra más importante fue *La columna infinita* (1937), de casi 30 metros, formada por repetición del mismo elemento y sugiriendo así, una vez más, un espacio infinito. Brancusi fue la referencia para **Arp** y **Moore** y, en general, de toda la escultura moderna. «Ningún otro escultor moderno, ni siquiera Henry Moore, abordó tan constantemente el problema de cómo cortar una forma en el espacio, más que modelarla o construirla, desarrollando unas superficies continuas que atraen la atención del espectador hacia el corazón invisible del bloque» (Hughes).



Desnudo rojo (1917) y *Maiastra* (1912)

El único expresionista de cierta dimensión en la Escuela de París fue **Chaim Soutine (1894-1943)**, a pesar de que Van Gogh era una de las grandes figuras inspiradoras del movimiento. Aunque afincado en París, Soutine era judío y provenía de Lituania y le unió una fuerte amistad con Amadeo **Modigliani**. Su carácter cosmopolita le libró de buscar obras socialmente comprometidas pero, a cambio, expresaba los sentimientos de forma violenta y desenfrenada. Sus referentes eran Rembrandt, El Greco o Courbet, llevando los rasgos seleccionados de estos al extremo. No le gustaba sin embargo la pintura de Van Gogh, aunque le tuvo de referencia en su serie de paisajes de Céret, de entre 1919 y 1922 (*La maison blanche*, 1918; *Paysage avec personnage*, 1918-19; *Les Maisons*, h. 1922; *Vue de Céret*, 1922; etc.), «con ese *allegro furioso* de óleo y la peculiar atmósfera asfixiante debida a la virtual eliminación del cielo detrás de una pared de pigmentos que crece sin cesar» (Hughes). Soutine pintó también otros paisajes (*Vista de Cagnes*, 1924-25; *Volviendo de la escuela*, h. 1939), autorretratos y retratos (*El idiota*, 1920; *Le Petit Pâtissier*, h. 1923; *Portrait de Madeleine Castaing*, h. 1929; etc.), naturalezas muertas (*Nature morte à la soupière*, h. 1916; *Nature morte avec violon, pain et poisson,* h. 1922), y bodegones inspirados en los de Chardin (*Naturaleza muerta con raya*, h. 1924) y en *El buey desollado* (1643 y 1655) de su admirado Rembrandt (*Buey desollado*, 1925). Soutine tuvo mucha influencia en artistas posteriores, como Willem de Kooning, que conoció su obra en Nueva York.

Vista de Cagnes (1924-25) y *Portrait de Madeleine Castaing* (h. 1929)

El **futurismo** italiano es el primer movimiento que se puede llamar de **vanguardia**. Esta es todo movimiento que introduce en el arte un interés ideológico, que pretende preparar y anunciar una revolución cultural y social, que rechaza en bloque todo el pasado y que sustituye la investigación por la experimentación estilística y técnica. Argan señala además que las vanguardias son un fenómeno típico de los países culturalmente menos desarrollados, una rebelión frente a la cultura oficial que acompaña a los movimientos políticos progresivos. Aunque de intencionalidad revolucionaria, en la práctica suelen quedarse en un extremismo polémico. Los futuristas fueron en origen un grupo de intelectuales chovinistas que respondían con ira a la frustración de sentir que Italia había quedado relegada de la historia del arte desde el siglo XVIII, a pesar del impulso nacionalista que había llevado a la unificación del país en el XIX. La sensación de que el peso de la tradición artística y cultural de Italia era la culpable del estado de postración artística del país desató un violento sentimiento iconoclasta en los futuristas, que aseguraban (Marinetti) que un coche de carreras era más bello que la Victoria de Samotracia o que había que destruir bibliotecas, universidades y museos. En Italia se conocían los distintos movimientos europeos a través de publicaciones editadas en el extranjero y de la Biennale de Venecia, que se inicia en 1895. Hubo dos Manifiestos, uno de **1909** (publicado en el progresista *Le Figaro* de País) y otro, más artístico, de **1910**. En el origen, como ocurrió con casi todos los movimientos, fueron los escritores quienes tomaron la iniciativa, Filippo Tommaso Marinetti, Giovanni Papini (1881-1956) o Ardengo Soffici (1879-1964), y la difusión correspondió a periódicos comprometidos como *Leonardo* o *Voce*. El Manifiesto de 1910 está firmado por los que serían los artistas de referencia del movimiento, Giacomo Balla, su discípulo Gino Severini, Carlo Carrà, Umberto Boccioni y Luigi Russolo. **El chovinismo y la fe en el progreso eran los combustibles del movimiento, cuyo tema era el dinamismo, la velocidad y la tecnología**. No es de extrañar que acabaran acercándose al fascismo, liderado por un piloto de carreras

aficionado como Mussolini. También como Mussolini hacían alarde de una fuerza que no se correspondía en realidad con la capacidad de ejercerla dado el equilibrio de poderes en la Europa del momento. Cuando el futurismo desemboca en el fascismo, los dos artistas originarios supervivientes, Severini y Carrà, ya habían evolucionado y se dedicaban a otra cosa. Pero es cierto que gracias a los futuristas los italianos volvieron a conectar con la vanguardia del arte europea. En **1912** los futuristas exponen en la galería Bernheim-Jeune de París, exposición que viajará a Londres el mismo año que Herwarth Walden presenta una retrospectiva del movimiento en su galería Der Sturm de Berlín. En París los futuristas contrapondrán el dinamismo futurista al estatismo cubista, el movimiento artístico de referencia en ese momento. La integración multimedia, la simultaneidad, el dinamismo, el movimiento y la velocidad, la superposición de lo exterior y lo interior e incluso la representación de los sentimientos son las ideas futuristas que constituyen la esencia del movimiento y que sobrevivieron a él extendiéndose por toda Europa y más allá (cubofuturismo ruso, Op Art, arte cinético, etc.). Extinguido el movimiento, sólo Enrico Prampolini (1894-1956) puede considerarse un digno sucesor del mismo.

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fue un hijo artístico de **Gabriele d'Annunzio (1863-1938)** y su dandismo oportunista. El 20 de febrero de 1909 Marinetti publica en la primera plana de *Le Figaro* un *Manifiesto del futurismo*, que empieza por señalar que la creatividad contemporánea italiana estaba aplastada por el peso de sus anteriores edades de oro, en particular por la Antigüedad romana y el Renacimiento. Después Marinetti pasa a elogiar el peligro, el heroísmo, la energía, la agresividad, la velocidad, la violencia, la lucha, la guerra, la revolución, la fuerza, el odio, la juventud, las máquinas, el gentío fanatizado, el militarismo, el patriotismo, la «violencia que derriba e incendia»… Asegura que «un automóvil rugiente que parece que corre a la velocidad de los disparos de una ametralladora es más bello que la Victoria de Samotracia», y acaba bramando que «queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las ideas por las cuales se muere y el desprecio por la feminidad». La campaña de **publicidad** orquestada por Marinetti, muy moderna en su concepción, fue todo un éxito. De él aprendieron después otros muchos artistas diestros en manejar la publicidad, como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Salvador Dalí o Damien Hirst, y sobre todo fue el padre de todos los «*actes gratuits*, los *performances* y *happenings* posteriores basados en la improvisación, la provocación y la participación del espectador» (Hughes). El crítico francés Roger Allard escribió en 1913: «Con la ayuda de la prensa, exposiciones astutamente organizadas, lecturas provocativas, peleas, manifiestos, proclamas, octavillas y otras formas de publicidad futurista, se lanza a un pintor o a un grupo de pintores». Ese grupo de artistas fue reclutado *después*, e incluyó a **Umberto Boccioni (1882-1916)**, **Carlo Carrà (1881-1966)**, **Gino Severini (1883-1966)**, **Giacomo Balla (1871-1958)** y **Luigi Russolo (1885-1947)**. El *futurismo* se extendió más adelante a la literatura, poesía, música, teatro, cine, artes plásticas, arquitectura, ciencia,

cocina… Durante una época, entre 1910 y 1916, el futurismo atrajo y coordinó *todo* el arte italiano. En 1914 **Antonio Sant'Elia (1888-1916)** publica el manifiesto de la *arquitectura* futurista. En general, los futuristas muestran un gusto por el escándalo y un descarado oportunismo, lo que explica todas las contracciones de sus manifiestos: se dicen antirrománticos, pero promueven un arte que sea emotivo; exaltan la ciencia, pero piden que sea poética y lírica; dicen ser socialistas pero no se interesan por la clase obrera y se consideran a sí mismos los aristócratas del futuro; son internacionalistas pero dicen que el "genio italiano" salvará la cultura mundial. Alaban la guerra como "higiene del mundo" (Boccioni y Sant'Elia mueren en ella, en primero en un accidente de caballo en Verona), pero después de la Primera Guerra Mundial el grupo se dispersa y muchos de los artistas se integran en movimientos antifuturistas, como la **metafísica** (Carrà). Fueron muchos los jóvenes artistas que orbitaron en torno al futurismo por un tiempo (Morandi, Rosai, Martini, Conti, Melli, Ferrazzi). De todos los artistas que formaron parte del núcleo del movimiento, los más importantes son **Balla**, escultor, y **Boccioni** y **Carrà**, pintores. Habrá además una relación ambigua entre el *futurismo* y el fascismo italiano después de la guerra, pues a pesar de que el movimiento artístico se había extinguido para entonces, Marinetti se hace fascista y redacta el manifiesto del movimiento fascista en 1919. Marinetti «proporcionó a Mussolini el estilo de su plataforma política, una retórica novedosa, juvenil, llena de antifeminismo, violencia, fiebre guerrerista y, uniendo todas esas virtudes sociales, el conocido mito central del dinamismo» (Hughes). «A la Italia fascista de Mussolini le encantaba; pero a la joven Rusia soviética de Lenin, también» (Onfray). Futuristas y constructivistas son los dos ejemplos más significativos de vanguardias artísticas al servicio del totalitarismo, empleando ambas las mismas técnicas: «el bombardeo de consignas mezcladas con material visual, el uso del montaje, del collage, y las ampliaciones fotográficas, las formas cubo-futuristas, las proyecciones cinemáticas» (Hughes). De hecho, «la idea de que el fascismo siempre prefirió lo retrógrado al arte moderno es simplemente un mito», y por otro lado, «el estilo modernista carecía de valores y podía servir a casi cualquier interés ideológico» (Hughes). En Alemania Hitler impuso, a través de Albert Speer (1905-1981), su gusto personal para la arquitectura del Estado, de estilo clásico, que Mussolini adoptó solo hacia el final de los años 30, abandonando entonces el modernismo. Este neoclacisismo sería el estilo de referencia en la arquitectura pública occidental en los años 50 y 60, sobre todo en Estados Unidos (aunque hay que decir que ello entronca con su tradición fundacional).

Un año más tarde del primer Manifiesto futurista, en 1910, **Giacomo Balla**, **Carlo Carrà**, **Umberto Boccioni** y **Luigi Russolo** firman el segundo Manifiesto, de la *pintura* futurista. El problema aquí era tomar un modelo. Una posibilidad era el *divisionismo*, cuyo origen estaba en el impresionismo francés, con Seurat y Signac como referentes: «Para los jóvenes artistas de temperamento futurista, el divisionismo tenía dos características encomiables. La primera era que ofrecía los medios para analizar la energía y así mantenerse a distancia de la inmovilidad inherente a la pintura en lienzo. La segunda era que estaba

impregnado (bastante sorprendentemente) de implicaciones políticas, pues era considerado como el estilo de anarquistas y reformadores sociales», como el propio Signac (Hughes). Umberto **Boccioni**, quizás el artista con más talento del grupo, inicia su carrera en este estilo con la monumental *La ciudad que se levanta* (1910-1911). «Formidable es la palabra para definir *La ciudad que se levanta*, con ese musculoso caballo rojo disolviéndose bajo el poder de su propia energía, en un trémulo resplandor de radiantes pinceladas; con los tensos cables y las retorcidas siluetas manieristas de los obreros, todo lo cual contiene más de una reminiscencia de su evidente fuente, *El levantamiento de la cruz*, de Tintoretto, en la Scuola di San Marco de Venecia» (Hughes). Pero el divisionismo no satisfizo del todo las ansias de cambio y originalidad de los pintores futuristas, que recurrieron al cubismo y a la cinematografía.

La ciudad que se levanta (1910-1911)

Los artistas futuristas habían visitado París en **1911**, y pudieron ver obras de Picasso y Braque en la galería de Kahnweiler, y de Robert Delaunay, Jean Metzinger y Albert Gleizes en el Salón de los Cubistas. Umberto **Boccioni** plantea que Italia debe salir de su provincianismo y alinearse con la cultura europea integrando el romanticismo, el impresionismo y el cubismo y superándolos en el *futurismo*. Coincide con Delaunay y Duchamp en su rechazo al cubismo sintético y en el planteamiento de una alternativa dinámica, con el movimiento físico, la velocidad, como tema esencial que supera el dualismo entre objeto y espacio y permite su fusión. La unidad de lo real no debe producirse en el *pensamiento* por medio del raciocinio (como asumía el cubismo sintético, al igual que otras formas de arte clásico) sino en la *sensación*, y para extremar esta propone intensificar su dinamismo. Su paleta de colores iba más allá del postimpresionismo, y el movimiento se logrará superponiendo imágenes, como en las fotografías con exposición múltiple. Sus

referencias cubistas y el propio Cézanne dotaban a sus pinturas de contención formal y compositiva. Boccioni pinta dos veces una misma serie de tres cuadros (Los dos trípticos de *Los estados de la mente*, 1911), una antes y otra después de visitar París junto a otros futuristas, la primera de ellas de estilo postimpresionista y la segunda cubista. Las dos tienen los mismos títulos, pues ambas pretenden representar el impacto psicológico en las personas de un viaje en tren, tanto en las que se van como en las que se quedan, unidas por las despedidas. Esta es la obra más representativa de la primera exposición futurista en París, en **1912**, en la galería Bernheim-Jeune. **Boccioni** insistiría después en el uso del lenguaje cubista para representar la velocidad, tanto en pintura como en escultura (*Elasticidad*, 1912; *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913). Pero su referente para el estudio del movimiento está en las cronofotografías de **Étienne-Jules Marey (1830-1904)**, que «fue tan lejos que hoy puede considerársele como el precursor de la escultura futurista, un modelo hecho de bronce de las sucesivas posiciones del ala de un pájaro, hace tiempo perdida» (Hughes), o en las secuencias de **Eadweard Muybridge (1830-1904)**, de finales del XIX. Aprendió de esas fotografías que la persistencia de la imagen en la retina podía crear una multiplicación de planos y de figuras que, juntas, transmitían la idea de movimiento (*Dinamismo de un jugador de fútbol*, 1913). Más adelante planteó una experiencia inmersiva para el espectador, que debía sumergirse en un torbellino de sensaciones, como en *El ruido de la calle entrando en la casa* (1911), que toma ideas de Delaunay y que usa formas transparentes que hacen que lo interior y lo exterior se superpongan en una serie de cabalgamientos mutuos. El tumulto y el nerviosismo de la vida urbana se suma así al motivo de la velocidad en la pintura de Boccioni. Sin embargo, el movimiento solo podía tener una representación limitada debido al estatismo del propio medio pictórico, especialmente si lo comparamos con otros medios (las esculturas cinéticas, el cine) que se mostraban entonces más adecuados para ello. Ello explica que un espectador posterior de esas formas pictóricas del movimiento, y no digamos uno actual, se muestre poco impactado por estas. Las últimas obras de Boccioni ya no son futuristas, y plantean una síntesis del impresionismo y el expresionismo guiado por el ejemplo de Cézanne, precisamente el problema de la pintura europea en aquel momento. Como Boccioni, la pintura de **Balla** se acerca mucho a Kandinsky al pasar del *divisionismo* (estudio de las vibraciones luminosas) a la representación sintética del movimiento continuo (*Dinamismo de un perro con correa*, 1911; *Chica corriendo en el balcón*, 1912). También aquí Balla toma a Marey y a Muybridge como referentes, y algunas de sus pinturas «eran transcripciones casi literales de aquellas fotografías» (Hughes). A partir de 1913 pinta coches en marcha, como *Exceso de velocidad (Coche de carrera, estudio de velocidad)* (1913). Inspirándose en el cubismo, **Gino Severini**, discípulo de Balla, representa el movimiento multiplicando las perspectivas, como en *La bailarina azul* (1912). Pero un cuadro como *Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin* (1912) muestra hasta qué punto podían alejarse los sensacionalistas artistas futuristas de los cubistas, presentando los fragmentos de una experiencia reunidos en un confuso frenesí: «Pintado de memoria en Italia, el gran lienzo de Severini no es tanto una escena como un nudo de asociaciones,

fragmentario pero impregnado de intenso poder evocador» (Hughes). Severini también estuvo influido al principio por el puntillismo de Seurat y esta relación con el postimpresionismo, en la forma de un sofisticado colorismo, nunca desapareció de su pintura, que encarnó los ideales futuristas de forma más suave que el resto de pintores del movimiento. La influencia del cubismo también está presente, confiriendo a su pintura disciplina formal en las composiciones. En la exposición parisina de 1912 fue la pintura de Severini la que más atrajo la atención del público francés, que la encontraba sin duda familiar. Él era de carácter calmado y la violencia verbal y las provocaciones de los demás futuristas le crispaban los nervios. Estas diferencias de estilo pictórico y de carácter personal explican que evolucionara abandonando las premisas del futurismo, retornando primero al cubismo y después pasando a un estilo neoclásico -muy extendido en los años veinte y treinta-, para acabar, ya en la vejez, a retomar motivos futuristas. Carlo **Carrà** formó parte de los futuristas, pero como los demás que sobrevivieron a la Primera Guerra Mundial, evolucionó a otros estilos (en su caso, en 1917, después de conocer a su amigo De Chirico en un hospital de campaña de Ferrara). Carrà fue autor del manifiesto titulado *Pintura total*, en el que, al más puro estilo futurista, preconizaba un arte multimedia que integraba sonidos, olores y sonidos además del aspecto visual. Sin embargo, Carrà era un pintor clasicista cuyas referencias eran Masaccio, Piero della Francesca o Paolo Uccello y pronto concebiría, junto a De Chirico, la *pintura metafísica*, totalmente contraria al futurismo (inmovilidad frente a movimiento, simbolismo metafísico en vez de materialismo) más afín a sus verdaderas inclinaciones estéticas y en cuyo estilo produjo sus mejores obras.

Formas únicas de continuidad en el espacio (1913)

La bailarina azul (1912) y *Dinamismo de un perro con correa* (1911)

Jeroglífico dinámico de Bal Tabarin (1912)

Hubo réplicas al *futurismo* en los *orfistas* de París, pero también en **Londres**,

con el (breve) movimiento conocido como **vorticismo** (1913-1915), liderado por **Wyndham Lewis (1882-1957)** y cuyo nombre fue una ocurrencia de Ezra Pound (1885-1972), quien consideró que sus miembros veían el mundo desde un vórtice acelerado. Este fue el único movimiento inglés de vanguardia, muy ligado al futurismo y a la pintura dinámico-cubista de Delaunay. A núcleo del grupo, formado por artistas de fuerte personalidad, pertenecían, además de Wyndham Lewis, el escultor de origen ruso **Jacob Epstein (1880-1959)** y el escultor ligado a Pound y editor de la revista *BLAST,* una publicación del grupo cuya tipografía y diseño gráfico llamó la atención de El Lissitzky, **Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915)**, muerto prematuramente en el frente francés, en 1915. Lewis era de origen canadiense, pero estudia en Londres y tras viajar por Europa vuelve a ella para establecerse en 1908. Pinta bajo la influencia del cubismo y la obsesión por las máquinas desde 1910 (*Dos mecánicos*, 1912), pero en 1913 funda el vorticismo, escribiendo sus bases teóricas que publica en *BLAST* en 1914. Sólo tuvieron una exposición como grupo, en la Galería Doré de Londres, en 1915. Después de la Primera Guerra Mundial, que disolvió el movimiento, Lewis se dedicó sobre todo a escribir, si bien continuó pintando obras figurativas (retratos), algunas de las cuales pueden recordar a las que luego hizo Lucian Freud. Fueron también artistas del movimiento las pintoras Helen Saunders (1885-1963) y Dorothy Shakespear (1886-1973), que fue esposa de Ezra Pound, y los pintores Frederick Etchells (1886-1973) y David Bomberg (1890-1957). Aunque la Primera Guerra Mundial abortó este movimiento inglés, dejó algunas obras interesantes, como el *Martillo neumático* (1913-1915), una inquietante escultura de Jacob **Epstein** que relaciona la sexualidad con las máquinas, tema que sería explorado por Francis Picabia y Marcel Duchamp, muy interesados ambos en la obra del escritor Alfred Jarry (1873-1907). En arquitectura, el modernista Charles Voysey (1857-1941) adelanta las simplificaciones del racionalismo, aunque este no aparece en Inglaterra hasta 1937, cuando Gropius huye de Alemania y **Maxwell Fry (1899-1987)** colabora con él.

Wassily Kandinsky (1866-1944), que era profesor de Derecho, abandonó Rusia en 1896, y nada más llegar a Múnich con treinta años se matriculó en clases de arte. En Múnich se relacionó con las corrientes místico-románticas del *Jugendstil*, una variante local del *Art Nouveau*, cuyos líderes en la ciudad eran el escultor Hermann Obrist (1862-1927) y el arquitecto August Endell (1871-1925). Kandinsky arrastraba consigo la tradición de los iconos, estilizados hasta casi la abstracción y cargados de significado espiritual y propósitos didácticos. Sentía además pasión por el arte popular decorativo (textiles rusos, objetos litúrgicos bávaros, azulejos musulmanes). No le llevó mucho tiempo convertirse en la referencia para las vanguardias artísticas alemanas, vinculándose a la Secesión de Múnich, donde capitaneó los grupos *La Falange* (1902) y *Nueva Asociación de Artistas* (1909). En cambio, el movimiento que creará Kandinsky en **1911** en **Múnich**, *Der Blaue Reiter,* será un grupo más restringido, sin programa claro pero que pretendía promover mediante exposiciones de artistas internacionales y escritos la idea de que el arte y la naturaleza deben estar separados, y que las formas artísticas surgen

solo de la mente del artista. En general, esta idea subyace a toda la Secesión, de tendencia simbolista y centrada en la consecución de armonías de color y cadencias lineales a menudo inspiradas en la música. El carácter figurativo o no de la pintura era secundario. Por ejemplo, en Klimt, hay partes figurativas (rostros, manos) envueltas en figuras puramente geométricas y cromáticas. La posibilidad de una pintura totalmente no-figurativa estaba ya implícita. Su primera obra profesional, de corte postimpresionista, fue *Múnich-Planegg I* (1901), y después evolucionó hacia una suerte de fauvismo en el que los detalles iban desapareciendo progresivamente (de *Murnau, calle del pueblo*, 1908, a *Kochel, carretera*, 1909). «Los paisajes de Murnau presentan un mundo de bienestar, y como de juguete, exquisitamente coloreado, y esta visión romántica de la inocencia siguió rondando su obra en forma de referencias a un pasado de cuentos de hadas eslavos: jinetes, castillos, lanzas, puentes de arco iris, y otras cosas por el estilo. Pero si conseguía que el color fuera un fin en sí mismo, podría disciplinar las asociaciones demasiado fáciles de estas imágenes», pero «Kandinsky recelaba tanto de la trivialidad de la ilustración como aborrecía la trivialidad de la decoración; quería que su pintura describiera estados espirituales, las epifanías del alma» (Hughes). Precisamente en 1908, en Murnau, tuvo una visión reveladora, como cuenta él mismo retrospectivamente: «el cuadro carecía de tema, no representaba ningún objeto que se pudiera identificar y estaba totalmente compuesto de manchas brillantes de color. Finalmente me acerqué y sólo entonces vi lo que realmente era: mi propio cuadro, cuya posición en el caballete había cambiado, quedando ladeado, y como apaisado (...) Una cosa se me hizo clara: que la objetividad, la representación de los objetos, no tenía ningún sentido en mis cuadros, y que en realidad era perjudicial para ellos». En 1909 inicia su serie *Improvisaciones*, cuya inspiración es simbolista y específicamente sinestésico-musical, es decir, la transferencia de las sensaciones auditivas a las visuales (que permite "ver" los sonidos y "escuchar" los colores), y en la que es muy difícil identificar el motivo de cada obra (František Kupka y los Delaunay andaban también en París, por estas mismas fechas, muy cerca de la abstracción dentro del *orfismo*). El propio Kandinsky experimentaba, al parecer, fuertes reacciones psicológicas a la contemplación de los colores, era muy miope y tenía gran memoria visual. En 1908 el filósofo e historiador del arte Wilhelm Worringer (1881-1965) planteaba la posibilidad de la *abstracción*, señalando un precedente histórico en las civilizaciones nórdicas primitivas que él explica por el rechazo de estas a una naturaleza hostil, mientras que la fijación con la naturaleza era propio, según él, de las civilizaciones clásicas mediterráneas. Por otro lado, el también historiador del arte Josef Strzygowski (1862-1941) planteaba que el arte no surge en esas civilizaciones clásicas, sino en oriente. Precisamente Kandinsky, ruso siberiano, da forma a esas ideas creando un movimiento anticlásico que pretende una renovación del arte, que debe pasar según él por la victoria del irracionalismo oriental sobre el racionalismo occidental, y por tanto sobre la tendencia del momento, el cubismo, que ha sido una revolución pero dentro de los parámetros artísticos occidentales (es una forma de realismo), y por tanto limitada. Además, entre 1909 y 1914 Kandinsky orbitó, como otros muchos entonces (Mondrian, por ejemplo, o

Hilma af Klint), en torno a **teosofía**, aplicando a su arte el espiritualismo ecléctico y esquemático de Madame Blavatsky (1831-1891). El mundo físico no era más que un obstáculo que bloqueaba la percepción de las realidad espirituales. El apego a lo material y los anhelos humanos solo podían llevar a una infeliz insatisfacción sin fin ni remedio. Estaba a punto de llegar la época de la gran espiritualidad donde la historia humana tal y como la conocemos cesaría, como en el milenarismo cristiano. En el fondo estas fantasías son una mezcla inofensiva de ideas tomadas del budismo y el cristianismo. Antes de la llegada de esa era de felicidad celestial el arte tenía un papel preparatorio, entrenando a la gente para enseñarles a pensar en términos de formas inmateriales, abstractas. Para Kandinsky (*Sobre lo espiritual en el arte*, 1910), las formas y colores tienen un valor propio determinado por su capacidad de estimular psicológicamente, de forma independiente a aquello que puedan representar como signo. Por ejemplo, el impacto psicológico de un triángulo es distinto al de un círculo, o el del amarillo es también distinto al del azul, y todo ello puede combinarse para reforzar o atenuar sensaciones. Para Kandinsky "lo espiritual" es lo no racional, y no "lo simbólico", ligado en definitiva a un significado. En 1912 Kandinsky escribió en la publicación *El jinete azul*: «Casi siempre, detrás de la materia se esconde el espíritu creativo, oculto dentro de lo corpóreo. Esa ocultación del espíritu en lo material suele ser tan densa que, por regla general, pocas personas pueden ver el espíritu a través de lo sólido. Hay ciertas épocas que reniegan del espíritu (...) y en general, esto es verdad incluso hoy. La gente está cegada. Una mano negra les tapa los ojos». La abstracción como idea no le interesaba y Kandinsky llegó a condenarla en más de una ocasión. Lo que perseguía al eliminar los objetos era conseguir una intensidad emocional más fuerte. Además, sus cuadros abstractos de 1909-13 tenían significados alegóricos que había que descifrar. Por ejemplo, *Pequeños placeres* (1913) representa un paisaje con un jinete galopando sobre una colina a lo lejos, una suerte de interpretación teosófica del Apocalipsis de San Juan. Después, hacia finales de 1913, las abstracciones ya carecían de cualquier significado alegórico o estos eran indescifrables. Durante esta primera fase *no-figurativa* de Kandinsky como pintor, este rechaza el cubismo, pero también las formas decorativas de la Secesión, retrotrayéndose a algo más básico e impulsivo, a lo que los psicólogos llaman "fase de los garabatos" de la psicología infantil. Este es el sentido de su serie temprana de *Improvisaciones* (1909-13), donde un signo ondulado puede proceder del ritmo de un caballo que corre, aunque en ningún caso *representa* eso en el cuadro. Simplemente, el ritmo, el movimiento, las tensiones y distensiones, conectan con el observador del cuadro, pues en su vida experimenta también esas sensaciones. En *Líneas negras Nº 189* (1913) aparecen tres picos negros garabateados que sugieren montañas, pero no son el tema del cuadro, que simplemente transmite la sensación de una alegría primaveral. El ser humano, con esfuerzo, podía extraer unas imágenes conceptuales que le ayudaran a ordenar en su mente el desorden de fenómenos que le rodean, pero la pintura que propone Kandinsky es previa a eso («entre una realidad aún no objetivada y un individuo aún no subjetivado hay una indistinción absoluta, una continuidad casi biológica», según Argan, y esa continuidad es la que se establece entre la obra de arte y el

observador). Para Kandinsky el arte sería por tanto la conciencia de algo de lo que no se podría adquirir conciencia por otra vía, ampliando la experiencia que tiene el hombre de la realidad y abriéndole nuevas posibilidades. La obra de arte, para *funcionar*, tiene que *tocar* una conciencia, de manera que un cuadro de Kandinsky es un conjunto de garabatos sin sentido hasta que alguien lo *disfruta*. Sin embargo en el cubismo el cuadro ya funciona perfectamente en sí mismo, y el *observador* solo *lo reconoce* al contemplarlo. La *Primera acuarela abstracta,* de 1910 según declaró el autor, pero probablemente de 1913, fue, intencionadamente, un conjunto de garabatos que nos remiten al dibujo infantil, y con ello Kandinsky pretendía tomar contacto con un mundo entonces ignoto. Los niños tienen percepciones de la realidad, pero no tienen en su cerebro un conjunto de nociones con las que interpretarlas, limitándose a responder a los estímulos con aceptación o temor. Para los niños solo existe lo que perciben, y ver los garabatos no representativos que han creado como respuesta a sus percepciones les da conciencia de su propia existencia. Cuando aprenden a razonar esa experiencia puramente estética desaparece hundiéndose en el inconsciente. Solo algunas personas (los artistas) son capaces de recuperarla, según Kandinsky. Entre 1910 y 1920 Kandinsky trabajará sobre estas premisas, a partir de la seminal *Primera acuarela abstracta* (1910), que rompe con su larga trayectoria previa como pintor figurativo. La *Primera acuarela abstracta* refleja un cierto sentido de la profundidad espacial, gracias a las veladuras, y también un sentido de la complementariedad de los colores, pues el azul y el rojo aparecen siempre juntos, y del movimiento, indicado por trazos lineales que parecen indicar el rastro que dejan las manchas al moverse, lo que convierte a estas en *fuerzas* en vez de meras *formas*. Más adelante, en la famosa serie de *Improvisaciones*, el interés por el garabato infantil desaparece, las imágenes se hacen más complejas y los movimientos más controlados. La pintura de Kandinsky no es especulativa, sino operativa, una respuesta no racional a estímulos exteriores. Kandinsky ve en esto una correspondencia con la sociedad moderna industrial, fuertemente automatizada, donde las actividades (producción, consumo) son mayoritariamente operativas y no especulativas. A su experiencia wagneriana en Rusia en 1896, que le empujó a dedicarse al arte y marcharse a Alemania, se sumó otra experiencia musical en Múnich, en 1911, con música de **Arnold Schoenberg**, que le inspiró *Impresión III (Concierto)* (1911). Kandinsky escribió a Schoenberg para explicarle su experiencia y sus teorías sobre el color y ambos acabaron haciéndose muy amigos. Bajo esta influencia musical su siguiente paso hacia una abstracción más radical fue *Pintura con círculo* (1911), considerada su primera pintura plenamente abstracta. Para Robert Hughes, has obras que llevan hasta los años 20 «representan lo mejor de Kandinsky, y su convicción, como pintura, supera con creces la entusiasta necesidad de filosofar del propio Kandinsky. Por desgracia, esto no siempre se verifica en los cuadros más geométricos que hizo después de 1921». El estilo más geométrico se desarrolla una vez adscrito a la Bauhaus en 1922, como desarrollo lógico de la época de las *Improvisaciones*, pasando el artista a usar signos (círculos, triángulos, espirales) solo en tanto que significantes, carentes de significados. Kandinsky pretendía crear un idioma simbólico de formas colores, pero resulta imposible

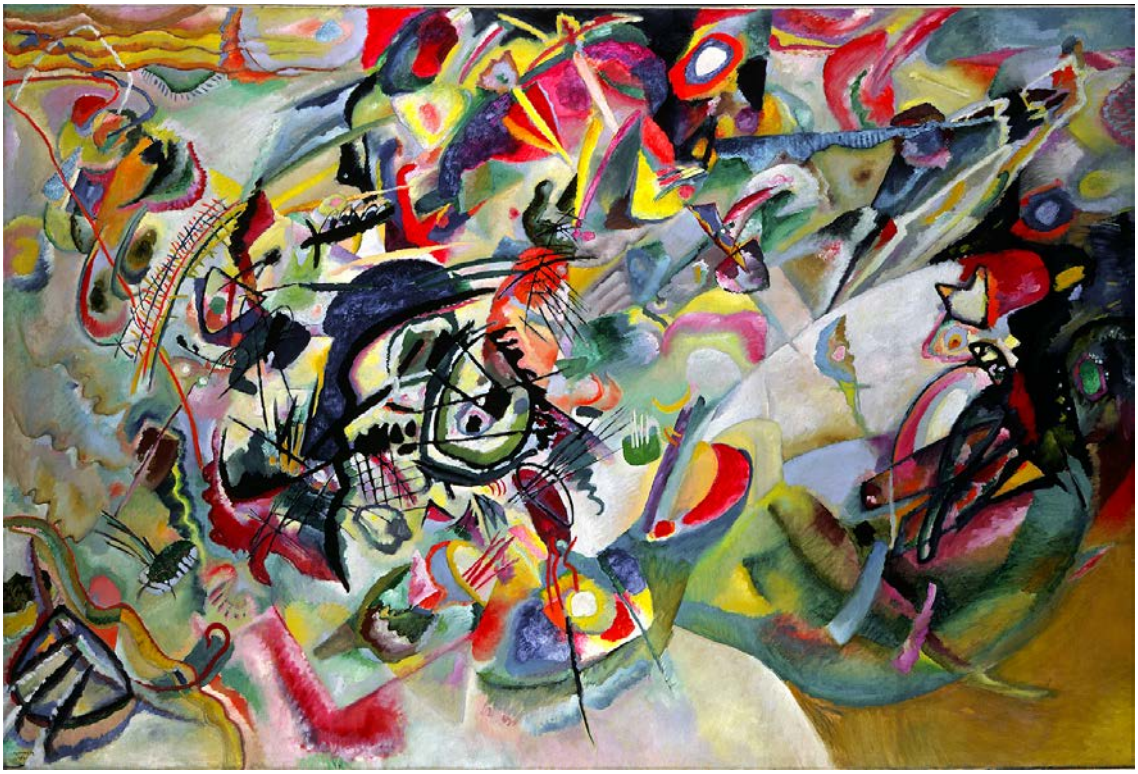
que un triángulo lila con bordes negros sobre un campo de verde mar represente las mismas emociones para un observador que para el artista. Su pretensión de una gramática universal de las formas era vana, y más fuera del contexto expresionista y teosófico en que aquellos cuadros se crearon y podían entenderse.

Primera acuarela abstracta (1910-13)

***Fauvismo* -> Der Blaue Reiter (Munich) -> <- Cubismo**

Kandinsky rompe en **1911** con la vanguardia muniquesa, que se resiste a la deriva hacia la abstracción, y crea en **Der Blaue Reiter** (El Jinete Azul), que duró hasta 1914, cursando invitaciones a artistas como Robert Delaunay y Arnold Schoenberg -que era pintor además de músico-, y a los artistas plásticos alemanes **Franz Marc (1880-1916)** y **August Macke (1887-1914)**. Formaron también parte de este grupo poco homogéneo la compañera de Kandinsky, **Gabriele Münter (1877-1962)**, **Alexej von Jawlensky (1864-1941)**, **Marianne von Werefkin (1860-1938)**, **Paul Klee (1879-1940)** y **Lionel Feininger (1871-1956)**. El nombre deriva de la fascinación de Marc con las cualidades románticas y místicas del color azul y del cariño de Kandinsky por la figura mítica del caballero. *Der Blaue Reiter* no es una segunda oleada no figurativa del expresionismo de *Die Brücke*, sino que **nació para contraponerse al cubismo**, del que critica su racionalismo y realismo implícito. El grupo trató de establecer un puente entre los colores puros y formas no representacionales extraídas de modelos de la naturaleza y sometidas a un proceso gradual de reducción. La influencia de Matisse y el Fauvismo explica la elección de los colores no naturales en los artistas del

grupo. Los artistas de *Die Brücke* de Dresde se proponían, al menos al principio, mejorar el mundo y cambiar la sociedad. En cambio los de *Der Blaue Reiter* solo estaban interesados en un arte puro, un arte por el arte, si acaso bañado de un trascendentalismo metafísico. Organizaron **dos grandes exposiciones** en Alemania, la primera a finales de 1911 y principios de 1912, en Múnich, aunque después viajó a Colonia y Berlín, con 49 obras de pintores franceses (Rousseau, Delaunay) y alemanes (Münter, Bloch, Macke, Kandinsky). Esta exposición fue un homenaje a Henry Rousseau, muerto en 1910, al que consideraban un raro pintor capaz de un realismo verdaderamente puro, y a Delaunay, que rechazaba el racionalismo del cubismo. En el mismo 1912, poco después, se celebró la segunda exposición, con la obra gráfica de más de 30 artistas. En esta fase de su carrera Kandinsky se sumerge en la creación de su serie *Composiciones*, de la que las tres primeras obras fueron destruidas durante la Segunda Guerra Mundial. La *Composición IV* (1911) es la primera superviviente de la serie, pero está fuertemente influida por los *fauves* y es figurativa. El proceso creativo de su *Composición VIII* (1913), cumbre de la serie, una de sus últimas pinturas de Múnich, es interesante, pues Kandinsky se sentía preparado para crear su obra maestra como artista conceptual, y documenta detalladamente el proceso. Trabaja durante meses en centenares de dibujos, acuarelas y óleos preparatorios, que se conservan. Después compra un gran bastidor y lienzo (200,6 x 302,2 cm) y programa la realización de la obra para cuatro días (del 26 al 29 de noviembre de 1913). Para dejar constancia documental de cada paso, encarga a su compañera sentimental, Gabriele Münter, pintora y fotógrafa, que fotografíe el estado del cuadro al final de cada uno de los cuatro días. Kandinsky daba una gran importancia al proceso creativo y a la teorización del arte, pero estos documentos dejan constancia de su ambición por "pasar a la posteridad" con su obra. Kandinsky declaró que *Composición VIII* había sido «la pieza más compleja que jamás he pintado». Mucho después la fotógrafa surrealista **Dora Maar** fotografiaría también el proceso de creación del *Guernica*. El ascenso de los nazis fue traumático para Kandinsky, que en 1932 pinta *Desarrollo en marrón*, utilizando restos de pinturas y agua sucia de limpiar pinceles, y mostrando la desazón por el ascenso de los nazis al poder y su acoso y derribo a la Bauhaus. Kandinsky tuvo enorme influencia en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, donde se impusieron las tendencias expresionistas y trascendentalistas.



Composición VIII (1913)

Aunque el nombre de **Gabriele Münter** aparece asociado a Kandinsky fue una pintora expresionista por méritos propios, consciente de ello además. Declaró: «Para los ojos de muchos, yo sólo fui un innecesario complemento a Kandinsky. Se olvida con demasiada facilidad que una mujer puede ser una artista creativa por sí mismos con un talento real y original». Sus padres, acaudalados, le facilitaron una formación artística privada, y en 1897 asistió a una escuela de arte para mujeres en Düsseldorf. Le apasionaba la fotografía, y durante su estancia de dos años en Estados Unidos (1898-1901) junto a su hermana realizó una interesante serie de instantáneas con una Kodak portátil. A su vuelta a Alemania se establece en Múnich, volviendo a enrolarse en una academia de arte para mujeres, dado que la Academia de Bellas Artes de Múnich no admitía mujeres por la incomodidad que supondría del posado de modelos masculinos desnudos con estudiantes femeninas. Münter se aburre rápido y decide cambiar a la escuela de arte de Phalanx, donde era profesor Kandinsky, que entonces estaba casado. Se enamoran y se comprometen en 1903, pero él no se divorciaría hasta 1911. Emprenden distintos viajes juntos, y en 1906-07 Münter tiene su primera estancia en París donde conoce la pintura fauvista, que tuvo un fuerte impacto en su propia pintura. En el principio el estilo de Münter era cercano al impresionismo, pero más empastado y expresivo, con una sorprendente penetración psicológica, y a partir de ahí evolucionó hacia una pintura abiertamente expresionista. Fundan la *Neue Künstlervereinigung München* (Nueva Unión de Artistas de Múnich), que sería el precedente de Der Blaue Reiter, con el mismo núcleo de artistas. Entre 1909 y 1910 Münter expone junto a Kandinsky y Franz Marc. La obra pictórica de Münter tendría los retratos como tema fundamental, junto a los paisajes, incluso después de fijar su residencia en Murnau, centro de la vanguardia

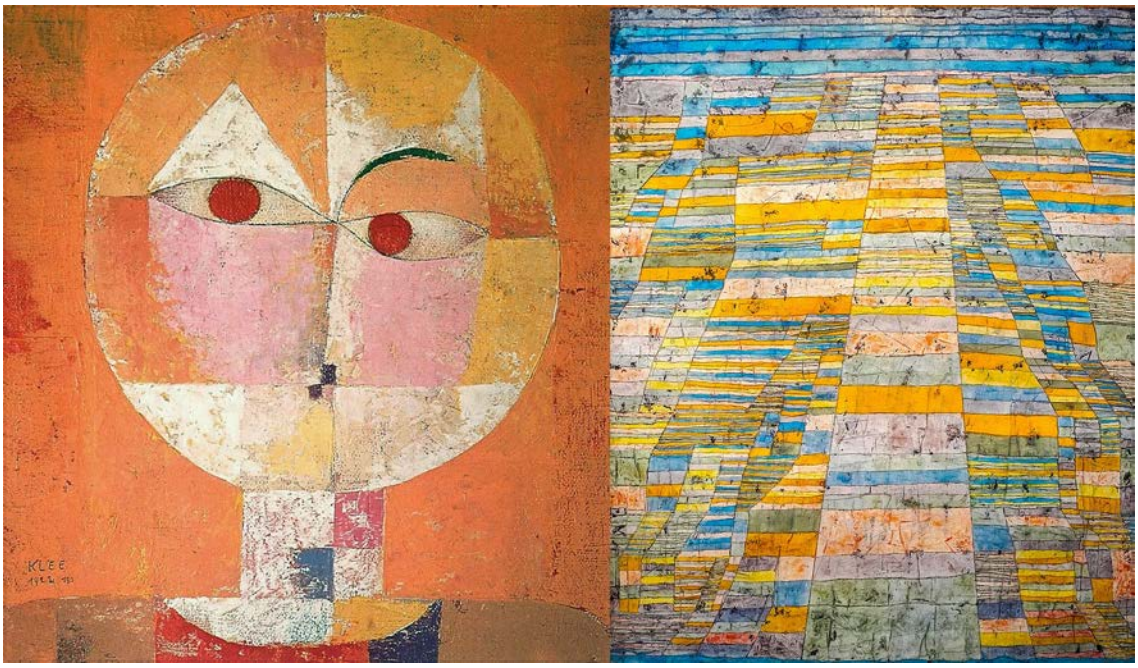
alemana del momento y donde Kandinsky dio el salto a la abstracción. En 1915 Kandinsky y Münter se separan definitivamente. La relación artística no fue de maestro y pupila sino más bien de colegas. En 1917 Münter se entera del matrimonio de Kandinsky con una joven rusa, con la que seguiría hasta su muerte, y se sume en una profunda depresión que la apartó de la pintura durante una década. Viviendo en Berlín, en 1925, hizo algunos retratos de mujeres a lápiz. Entre 1929 y 1930 vuelve a París, retomando su actividad creativa. En 1932 se establece de nuevo en Murnau y su pintura cambia de tema (las flores sustituyen a los paisajes y retratos) y se mueve hacia la abstracción. Pero en 1937 son los nazis quienes la apartan de la vida artística pública. Durante la Segunda Guerra Mundial escondió más de 80 obras suyas, de Kandinsky y de otros artistas de Der Blaue Reiter, salvándolas para donarlas en 1957 a la *Lenbachhaus* de Múnich, junto a otras obras. Tras la Guerra recibió diversos reconocimientos y su obra se expuso en Alemania y Estados Unidos.

En *Der Blaue Reiter* hay diversos artistas, pero solo uno al nivel de Kandinsky, y este es **Paul Klee**, de origen suizo pero que también había estudiado en Múnich. Sin embargo, a diferencia de su amigo Kandinsky, Klee no tuvo relación con la teosofía, aunque compartía ideales con él a través de la metafísica idealista alemana, que es el tema de su libro *El ojo que piensa*, escrito durante su época en la Bauhaus como profesor. Este era «acaso el manual más detallado sobre la "ciencia" del diseño que jamás se haya escrito, concebido en términos de una teoría universal de las "equivalencias" visuales de los estados espirituales, cuya complicada elaboración rivalizaba con la de Kandinsky» (Hughes). Klee era un erudito, muy culto, un auténtico *pictor doctus* con un profundo conocimiento en ciencias naturales, literatura mundial, filosofía y música. Toda su obra está inspirada por la idea de la educación estética como educación para la libertad de Friedrich von Schiller (1759-1805). Son también referentes para él el poeta del círculo de Jena del primer período romántico Friedrich Hardenberg-**Novalis** (1772-1801), así como Johann-Wolfgang von **Goethe** (1749-1832), al que consideraba «el único alemán tolerable». Como en los textos de Novalis, en Klee se presentan unidos los contrarios: misticismo y lógica, día y noche, el mundo metafísico y el físico, los visible y lo invisible, los consciente y lo inconsciente, lo ingenuo infantil y la sofisticación estética, muerte y vida, lo orgánico y lo inorgánico, orden y anarquía, Oriente y Occidente, ironía y compromiso. De Goethe toma Klee su noción la naturaleza. Como señala Werner Haftmann (1912-1999), Klee no pinta tanto el ser como el devenir, no la flor sino el proceso de florecer, no el río sino el proceso de fluir, no el árbol sino su crecimiento. También como Kandinsky, Klee se sintió atraído por el arte "primitivo" y el infantil, por la naturaleza transformada por el hombre (el jardín) y por las construcciones humanas inspiradas en la naturaleza. Profundo conocedor de **Nietzsche** y **Heidegger** y profundamente conmovido por sus viajes a Túnez (1914) y Egipto (1928-29), Klee contribuye a desmontar las barreras que separan la cultura occidental y la oriental. Según la **fenomenología** de **Husserl** y de **Heidegger**, para comprender la realidad no podemos imponer nuestro propio punto de vista sobre las cosas, sino que hemos de esforzarnos en que sean ellas mismas las que nos indiquen lo que

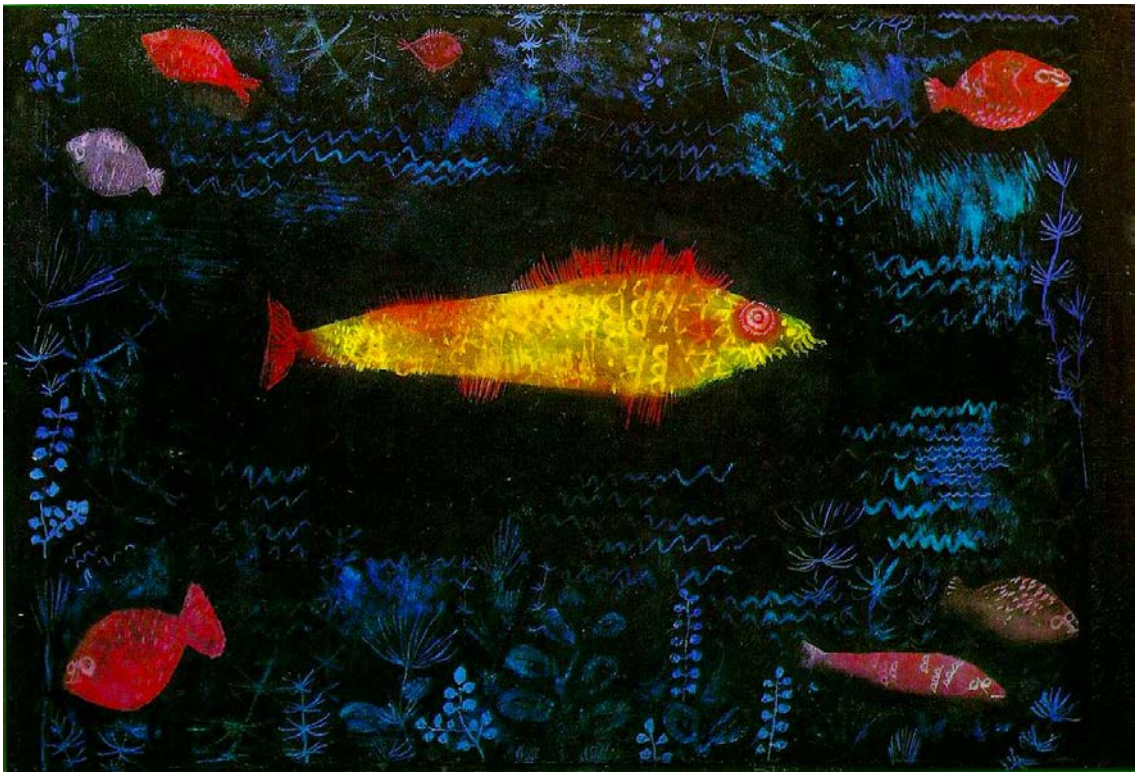
son al mostrársenos. Por lo tanto, se trata de dejar que las cosas mismas se manifiesten, y suspender todos los prejuicios o creencias previas. La *fenomenología* pretendió ser tanto una superación de la lógica, como una superación de la psicología, y se convirtió en una moda europea en los años entre las dos guerras mundiales, pero acabó abandonándose por otra concepción de la realidad basada en el análisis del lenguaje, abordado por la *filosofía analítica*. Klee entra en el tema del inconsciente que **Freud** y **Jung** acababan de abrir, y de hecho el conjunto de su obra es una especie de diario de su vida interior y profunda. Por ello puede considerarse a Klee un paralelo en la pintura de **Joyce** en la literatura. En su formación tuvo gran influencia **Delaunay** y su idea de la imagen organizada mediante la ley óptica de contrastes simultáneos. Robert Hughes llega a decir que «la mayoría de las ideas de Klee sobre el espacio pictórico procedían de la obra de Robert Delaunay, especialmente de las *Ventanas*». Además, Klee siempre fue un admirador de **Picasso**, a pesar de las enormes diferencias de estilo. Para Klee, como para **Kandinsky**, el objetivo del arte no era *representar* sino *visualizar*, y esto depende de las leyes de la percepción. Se *representan* cosas que ya existen en la naturaleza o en la imaginación del artista, pero la *visualización* implica que antes de la experiencia el fenómeno no existía. El artista, como el científico (microscopio, telescopio, filtros, tintes), hace visibles (no representa) cosas que existían pero que no veíamos. Esas cosas pueblan las regiones profundas de la mente inconsciente, y solo comienzan a existir como fenómenos cuando son *revelados*, sacados a la luz. Por otra parte, «había una clara conexión entre algunos de los motivos vegetales de Klee (*Flora cósmica*, 1923; *El pez dorado*, 1925; *Magia de los peces*, 1925) y las imágenes de plancton, diatomeas, semillas y microorganismos que los fotógrafos científicos alemanes obtenían en aquella época. Era el jardín edénico, una de las imágenes centrales del romanticismo religioso: la metáfora de la creación, con todas las especies creciendo juntas pacíficamente bajo la mirada de la madre naturaleza (o el ojo de Dios)» (Hughes). Klee pinta muchos paisajes a lo largo de su vida, pero estos raras veces aluden a lugares reales, concretos. El paisaje es para él un lugar imaginario y una idea que él plasma pictóricamente con elementos estilizados (árboles, montañas o edificios). El color es la base del contenido emocional de sus cuadros. Klee y Kandinsky están muy interesados en el **grafismo infantil**, pues es el resultado de un pensamiento que opera por imágenes y no mediante conceptos (*Senecio*, 1922). Klee estaba convencido, como Kandinsky, de que el arte era una forma de comunicación *intersubjetiva*, mediante imágenes pero sin pasar por la mediación de la naturaleza (imágenes que representan cosas). Pero a diferencia de Kandinsky, Klee cree que no hay diferencias entre las experiencias del adulto y del niño, pues este ya viene cargado de experiencias ancestrales. Klee y Feininger son los dos artistas en los que el arte infantil, por llamarlo de alguna manera, tuvo mayor importancia. Klee, como Kandinsky y el expresionismo en general, era profundamente **trascendentalista**. Sobre ello escribió en 1920: «Antes solíamos representar las cosas visibles de la tierra, cosas que nos gustaba mirar o que nos hubiera gustado ver. Hoy revelamos la realidad que yace detrás de las cosas visibles, expresando así la creencia de que el mundo visible no es más que un caso

aislado en relación con el universo y que hay muchas otras realidades latentes...». Así, puede decirse que «la obra de Klee es la búsqueda de los símbolos y las metáforas capaces de hacer visible esa creencia. Más que cualquier otro pintor que no formara parte del movimiento surrealista (con el cual su obra compartía muchas afinidades: su interés en los sueños, en el arte primitivo, en los mitos y en la incongruencia cultural), se negó a establecer distinciones inflexibles entre el arte y la escritura. De hecho, muchos de sus cuadros son una forma de escribir» (Hughes), de manera que, cuando designa objetos en sus cuadros «no hace el menor intento de ser una descripción sensorial» sino que usa señales, claves musicales, signos, etc. que con el tiempo se fueron simplificando cada vez más (*Insula dulcamara*, 1938). También como Kandinsky, Klee estaba profundamente influido por y rodeado de música, pues sus padres eran músicos y su mujer, pianista. Durante un tiempo dudó entre la dedicación a la música o a la pintura, y eligió esta última por considerarla menos evolucionada y por tanto más abierta a contribuciones significativas y decisivas. De todos los compositores sos preferidos eran **Mozart** y **Bach**, la gracia con la sugestión de algo amenazador subyacente del primero y el sentido de la forma del segundo. Robert Hughes apunta sobre esta influencia: «La música tuvo en él una influencia especial. Creía que el contrapunto del siglo XVIII (su forma predilecta) podría traducirse directamente en gradaciones de color y valor, repeticiones y cambios de motivo; sus composiciones de formas yuxtapuestas, abiertas en abanico como una baraja de cartas o muestrarios de color, son intentos de congelar el tiempo en una composición estacionaria, el afán de dotar a los motivos visuales de esa propiedad de "desplegarse" que tienen los motivos auditivos; y ese sentido de revelación rítmica, la repetición y la eclosión se transfirió, de la forma más natural, a sus imágenes de plantas y flores». Un ejemplo de esta relación es *Fuga en rojo* (1921). Como Mozart, Klee fue enormemente prolífico, con casi nueve mil obras a pesar de una muerte temprana a los 60 años por complicaciones derivadas del sarampión. Para él los signos que corresponden a determinados significados, cuyas formas están relacionadas con los objetos que representan, son signos de menor potencia, pues su capacidad de comunicar está mediatizada o condicionada por lo representado. Klee suscita la admiración de todos desde su obra temprana, dibujos y grabados. Es en torno a 1910 -momento en que su amigo Kandinsky reconoce su enorme talento- cuando Klee empieza a pintar. Antes de eso la obra de Klee se centraba en los dibujos y grabados, inspirados en el simbolismo y el decorativismo del Jugendstil, pero cargados de humor ironías, con alusiones literarias codificadas no siempre fáciles de desentrañar. Después pasó a dibujos en blanco sobre fondo negro y a pinturas sobre vidrio, explorando a lo largo de su vida todas las técnicas imaginables. Para el estudio sistemático del color y la luz empleó la acuarela. Con treinta y cuatro años de edad, de viaje por Túnez, en 1913, Klee queda impresionado por los colores del país, y con la influencia del *orfismo* de Delaunay, pinta acuarelas. En esta época Klee aún dudaba entre la pintura y la escultura, y destruyó muchos de sus primeros intentos pictóricos, pero su viaje a Túnez le define como pintor. A partir de 1914 se desarrolla, ya con total libertad y posesión de los medios técnicos, una carrera artística que tendría

una influencia en el arte contemporáneo solo igualada por la de Picasso. Klee enseñó en la Bauhaus, donde reinaban los ideales de Schiller, de 1920 a 1931. Allí Klee teoriza y elabora un método didáctico, e influye en diseñadores como Breuer y su silla de tubo de acero cromado. En *Calle principal y calles laterales* (1929), producto de su estancia en Egipto, Klee elabora con todo detalle un cuadro cuyo tema es la perspectiva y la estructura del espacio. Con esta obra Klee va más allá de Kandinsky y hace del cuadro un acontecimiento para el espectador, un *fenómeno* en sí mismo. A partir de 1935 su enfermedad le lleva a pintar en formatos más grandes, su pintura se hace más monumental y sus dibujos más caligráficos. El tema de la muerte está presente en sus últimas obras (*Sin título*, 1940). Según Robert Hughes, «la obra de Klee no ofrece los sentimientos intensos de Picasso, ni la maestría formal de Matisse» pero «aunque Klee no era uno de los grandes dadores de forma, era ambicioso». No obstante, como señaló el historiador del arte Robert Rosenblum (1927-2006): «El genio particular de Klee consistía en ser capaz de tomar cualquiera de los principales motivos y ambiciones románticos que, a principios del siglo XX, muchas veces habían alcanzado dimensiones grotescamente wagnerianas, y traducirlos a un lenguaje apropiado a la escala diminuta del mundo encantado de un niño».



Senecio (1922) y *Calle principal y calles laterales* (1929)



El pez dorado (1925)

El proceso de cambio acelerado que había llevado en Francia medio siglo, desde la rebelión realista contra la academia, al impresionismo y las vanguardias fauvistas y cubistas, ocurre en **Estados Unidos** de forma tardía y en mucho menos tiempo, superponiéndose las distintas fases. Allí el academicismo tiene como base los **museos** y las **escuelas de arte**, que por todo el país enseñan la tradición del romanticismo, el realismo o el impresionismo, base estilística sobre la que los artistas en ellas formados buscarán **temas propios**, a partir de un precursor como Winslow **Homer** y los paisajistas del XIX. Pero en el cambio de siglo surge la neoyorkina **Ashcan School of New York Realists (1908-1918)**, llamada así despectivamente por los críticos (= Escuela del cubo de la basura), en oposición a la National Academy of Design de Nueva York que había rechazado obras de pintores realistas para una exposición de 1907. Este es el primer movimiento formal americano que busca un **estilo propio** para describir la realidad americana. Ocho artistas (**Los Ocho**), seis de los cuales fundarán la Ashcan School, organizan una exposición alternativa en 1908, en la galería Macbeth de Nueva York, que recibió furiosas críticas pero con gran éxito de público. En muchas de las pinturas se reflejaban los bajos fondos de Nueva York (las calles, los bares, los combates de boxeo), por lo que les calificaron de "apóstoles de la miseria", y "banda negra revolucionaria", esto por los tonos oscuros de las pinturas. Los ocho artistas fueron **Robert Henri (1865-1929)**, líder e impulsor del grupo, **John Sloan (1871-1951)**, **George Luks (1867–1933)**, **Everett Shinn (1876-1953)**, **Arthur B. Davis (1862-1928)**, **Ernest Lawson (1873-1939)**, **Maurice Prendergast (1858-1924)** y **William J. Glackens (1870-1938)**. Robert **Henri** fue el dinamizador que rechazó los métodos académicos sustituyéndolos por un compromiso con el realismo, fundando su propia

escuela de arte en 1908, la Nueva York School of Arts, donde estudian otros artistas adscritos a la Ashcan School, como **George Bellows (1882-1925)**, conocido por sus cuadros de boxeo (*Stag at Sharkey's*, 1909), pero también un continuador como Edward Hopper y un rupturista modernista como Stuart Davis. Robert Henri fue profesor de la National Academy of Design, y como pintor académico es conocido sobre todo por sus retratos (*La Reina Mora*, 1906; *Salomé*, 1909; *The Masquerade Dress*, 1911; *Gertrude Wanderbilt Whitney*, 1916). Empezó sus estudios de arte en Philadelphia, en 1886, y en 1888 se traslada a París para estudiar en la Académie Julien, donde tendrá como profesor a Bouguereau, y a partir de 1891 en la École des Beaux Arts, Gérôme de profesor. Durante esta época pasará seis meses en España, donde conocerá a los grandes pintores barrocos del XVII, y visitará Italia (1891). La influencia de Velázquez o Franz Hals se hace patente a partir de este momento, manifestándose en una pintura suelta y sin contornos marcados. Pero sobre todo, esta etapa de formación parisina dejará en él una clara influencia del impresionismo y una admiración por la obra de Millet. En 1891 vuelve a Estados Unidos para completar su formación en Philadelphia. Ya en 1892 empieza su vida docente en la ciudad, creando en torno a él un foro de discusión y debate artístico y cultural. Un grupo de cuatro artistas (William Glackens, George Luks, Everett Shinn y John Sloan) que frecuentaban el círculo de Henri y que trabajaban como ilustradores para la prensa crearán el Charcoal Club. Hacia 1895 Robert Henri empieza a distanciarse del impresionismo, por considerarlo un "nuevo academicismo" y un arte literalmente superficial, y a promover el desarrollo de un nuevo estilo específicamente norteamericano, de corte realista, capaz de transmitir la vida urbana moderna de manera cruda y directa, sin dulcificaciones. En palabras de Robert Hughes, «Henri quería acercar el arte al periodismo, hacer que la pintura fuera tan real como el fango, como las boñigas de caballo que se congelan mezcladas con la nieve en Broadway durante el invierno, un producto humano tan real como el sudor, que nos trae el aroma de la vida humana» (*Snow in New York*, 1902). El propio Henri lo expresaba diciendo que el artista debía interesarse «por la vida y no por los estilos». Los artistas del Charcoal Club fueron los primeros en responder a esta idea, y después se unirían más en lo que fue la Ashcan School. En paralelo se desarrolla en esta época lo que se conoce como *Era Progresista* de la historia del país, que va de la década de 1890 a la de 1920, con distintos movimientos de reforma social y de realismo social crítico en las artes, incluida la literatura o incluso el periodismo. Entre 1898 y 1900 Henri pasó dos años en París con su mujer, exponiendo en el Salón. A partir de 1902 enseña en la e New York School of Art, con Edward Hopper, Stuart Davis o Samuel Bellows como alumnos. Es en 1906 cuando es admitido como profesor en la National Academy of Design, pero al ser rechazadas obras de artistas de su círculo para la exposición de 1907 Henri abandona el jurado y organiza una exposición paralela. Esta se celebra un año después, en 1908, con el título de *Los Ocho*, en las Macbeth Galleries de Nueva York. Además de Henri exponen "Los Cuatro de Filadelfia", que habían formado el Charcoal Club y que siguieron a Henri a Nueva York, más otros tres artistas de estilo menos marcadamente realista (Maurice Prendergast, Ernest Lawson y Arthur B. Davies). En 1910 organiza junto a John

Sloan la primera exposición sin jurado ni premios, a imagen del Salon des Indépendents, con el título de Exhibition of The Independent Artists. Esto se repitió en 1911 y 1921. Su biógrafo William Innes Homer señaló que «el énfasis de Henri en la libertad e independencia en el arte y su rechazo a todo lo que la National Academy representaba, le convierte en el padre ideológico del Armory Show». Henri participó en el Armory Show con cinco obras, pero su estilo figurativo y realista contrastaba con el fauvismo, cubismo o futurismo europeos, dándose cuenta de que su papel como líder de la vanguardia americana había acabado. Entre 1915 y 1927 Henri fue profesor en la Art Students League de Nueva York. No trató de inculcar a sus alumnos un estilo, sino una forma de entender el arte, libre y desprejuiciada. Sus enseñanzas fueron recogidas en forma de apuntes por una alumna y publicadas como *The Art Spirit* en 1923. **John Sloan** tuvo también enorme influencia a través de su actividad docente también en la Art Students League (entre 1916 y 1941) en la que tuvo tuvo como alumnos a Alexander Calder, John Graham, Adolph Gottlieb y Barnet Newman. En 1939 publicará *Gist of Art*, que resume su enseñanza. Sloan se ganaba la vida como ilustrador para periódicos de Philadelphia, y Robert Henri le invitó a participar en las reuniones que celebraba en su estudio, impulsando su carrera artística, que se centrará en la pintura a partir de 1904, momento en que se traslada a Nueva York y ya expone en el National Arts Club. Será a partir del año siguiente cuando empiece a pintar escenas urbanas, que muestran la vida en las calles de Nueva York (*McSorley's Bar,* 1912; *Sunday, Women Drying Their Hair*, 1912). Algunas de estas escenas pudieron servir de referencia para el cine que representará esta época con criterios documentales, como *Once Upon a Time in America* (1984), de Sergio Leone. En 1908 expone junto a otros miembros de la Ashcan School y en 1913 en el Armory Show. Sloan fue incorporando a su pintura otros temas, como los paisajes o los desnudos.

A partir de los años 20 se desarrollarán dos corrientes paralelas de **realismo norteamericano**: una centrada en un realismo social, con descripciones del entorno urbano y elementos de crítica y denuncia, especialmente tras la crisis del 29; y otra de un regionalismo descriptivo que se aleja de las ciudades y que tiene como motivo favorito el Medio Oeste norteamericano. Un ejemplo del primer tipo de realismo sería el de **Ben Shahn (1898-1969)** o el del propio **Edward Hopper (1882-1967)**, mientras que en la segunda corriente podemos inscribir a diversos paisajistas que continúan en parte con la tradición decimonónica, como **Grant Wood (1892-1942)** o **Thomas Hart Benton (1889-1975)**, este último profesor de Jackson Pollock.

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

rosuna@gmail.com