

El pájaro de Benín

nº 5 mayo 2019

Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas

Hum-1030

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Portada:

Rafael Cerdá | Sin título

DIRECTOR

Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

SECRETARIO

Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

COMITÉ CIENTÍFICO

Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

José Ignacio Hernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Juan Ramón Cirici. Universidad de Cádiz.

Juan Jesús López Guadalupe. Universidad de Granada.

Alejandro Cañestro Donoso. Universidad de Alicante.

Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga.

César Rina Simón. Universidad de Extremadura.

Teodoro Falcón Márquez. Universidad de Sevilla.

Juan Bosco Díaz Urmeneta. Universidad de Sevilla.

Fernando Martín Martín. Universidad de Sevilla.

Javier Navarro Luna. Universidad de Sevilla.

Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Joaquín Álvarez Cruz. Universidad de Sevilla.

Francisco Ros González. Universidad de Sevilla.

Antonio Fernández Paradas. Universidad de Granada.

Alicia Iglesias Cumplido. Universidad de Sevilla.

José Manuel Báñez Simón. Universidad de Sevilla.

José González Ruiz. Universidad de Sevilla.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Huaxia Liu. Universidad de Sevilla.

ISSN: 2530-9536

Facultad de Geografía e Historia.

Universidad de Sevilla.

elpajarodebenin@gmail.com

© Todos los derechos pertenecen a sus autores.

SOBRE LA REVISTA

El Pájaro de Benín. Vanguardias y Últimas Tendencias Artísticas es una revista científica, fundada en 2017 por el Grupo de Trabajo del mismo nombre alojado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte Contemporáneo, tanto en sus manifestaciones internacionales como a las aportaciones de los distintos contextos andaluces y nacionales. Va dirigida a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, y a los profesionales del Arte en todas sus facetas, desde el ámbito histórico hasta los planteamientos teóricos y estéticos. Su periodicidad es semestral, publicándose artículos inéditos previamente evaluados mediante el sistema de pares ciegos.

Contenido

Rafael Cerdá, una dinámica abstracta muy personal.

Andrés Luque Teruel

4-12

De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936

Ignacio Galiardo Vivas

14-47

Fundamentos teóricos de la abstracción en las primeras vanguardias artísticas: Kandinsky.

Lucía Olozábal

48-73

Los encuentros de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero.

74-90

La ruptura con la tradición artística a través del futurismo.

Ana Cano Romero

92-121

Jake & Dinos Chapman a través de los Desastres de la guerra de Francisco de Goya

Belén Prieto Salas

122-146

Arte y Teoría en los discursos plásticos de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero.

148-179



Rafael Cerdá, sin título

Rafael Cerdá, una dinámica abstracta muy personal.

Andrés Luque Teruel

Resumen: El artículo dilucida los argumentos plásticos de la pintura abstracta de Rafael Cerdá, pintor de Alcalá de Guadaíra con amplia trayectoria y producción en pintura y escultura. Lo hace en relación con la evolución experimentada por el artista en los últimos años, en la que la depuración del lenguaje morfológico propio lo ha llevado a la correspondiente estilística, estableciendo nuevos valores en una dinámica coherente y muy reconocible.

Palabras claves: Cerdá; Pintura; Abstracción; Vanguardias; Sevilla.

Abstract: The article raises the plastic arguments of abstract painting by Rafael Cerdá, Alcalá de Guadaíra painter with extensive background in painting and sculpture. It does so in relation to the evolution experienced by the artist in recent years, in which morphological language debugging has led to corresponding Stylistics, establishing new values in a consistent and very recognizable dynamics.

Keywords: Cerdá; Painting; Abstraction; Avant-Garde; Seville.

La amplia trayectoria de Rafael Cerdá¹, dada a conocer en distintos ámbitos de Andalucía desde los años ochenta del siglo pasado y, en los últimos tiempos, como miembro del Grupo Pegamento², abarca géneros como la pintura figurativa y abstracta y la escultura en hierro³. Es un artista inquieto, capaz de llevar adelante producciones distintas y personales en cada uno de estos campos. Su dinámica es muy distinta en cada uno de ellos y mantiene el denominador común de la planificación exhaustiva, sea ésta trascendida por el color en las pinturas abstractas o quede confiada al valor de los planos en la figurativa y la escultura, ésta, a veces, muy próxima al minimalismo por su economía de medios.

La evolución de la pintura abstracta de Rafael Cerdá señala uno de los momentos más coherentes y con mayor peso intelectual de la pintura conceptual contemporánea en Andalucía ajena a las formas reales y la información visual y, como tal, atenta a los problemas de la visión desde una perspectiva humana en las relaciones internas en el plano. De eso no hay la menor duda, la pintura abstracta de Rafael Cerdá está concebida desde unos parámetros estructurales sólidos y, desde éstos, se proyecta con soltura e imaginación proponiendo nuevos espacios y movimientos que sólo tienen una justificación plástica, esto es, que significan en las relaciones internas establecidas en la composición, y sólo en ésta. Nada más y nada menos.



Lám 1. Rafael Cerdá, Círculo blanco.

Es una posibilidad establecida en las vanguardias del siglo XX, en aquéllas en las que el tema no importa o es secundario y, en tanto que tal, la realidad del cuadro queda supeditada a la realidad de las relaciones internas establecidas en el mismo, esto es, a las características plásticas de la configuración. La estructura del cuadro adquiere así un protagonismo que, si bien es cierto que siempre ha sido determinante en la obra de arte, con las actitudes vanguardistas más personales, que no con las vanguardias como movimientos supeditados, se presenta despojada de cualquier otra consideración, en sí misma, en un primer plano de atención que la evidencia.

1 CLÉMENTSON LOPE, Miguel Carlos: “Luz en La Mancha”; en Sala Domus Artis, El Toboso (Toledo), 2008; en Arte Informado, 2008; y en Sevilla y el Quijote: La realidad deshabitada, Diputación de Sevilla, 2005, Pág. 16. CLÉMENTSON LOPE, Miguel Carlos: Córdoba luciente en sus museos y fundaciones; Bilbao, Fundación Viana-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

2 PALOMO, Bernardo: “Poderosos planteamientos artísticos”; en Cádiz, Diario de Cádiz, 27 de marzo de 2015. Redacción de Cádiz: “El Grupo Pegamento muestra sus obras en el Centro Unicaja de Cultura”; en Cádiz, Diario de Cádiz, 27 de marzo de 2015. LUQUE TERUEL, Andrés: El Grupo Pegamento. Punto de encuentro de artistas independientes; Sevilla, Grupo Pegamento, 2013, Págs. 133-165. LUQUE TERUEL, Andrés: El Grupo Pegamento. Convergencias y Divergencias; Sevilla, Grupo Pegamento, 2015, Págs. 34 y sigs. LUQUE TERUEL, Andrés; e IGLEIAS CUMPLIDO, Alicia: Grupo Pegamento. Luz, materia y movimiento; Sevilla, Grupo Pegamento, 2016, Págs. 50-59.

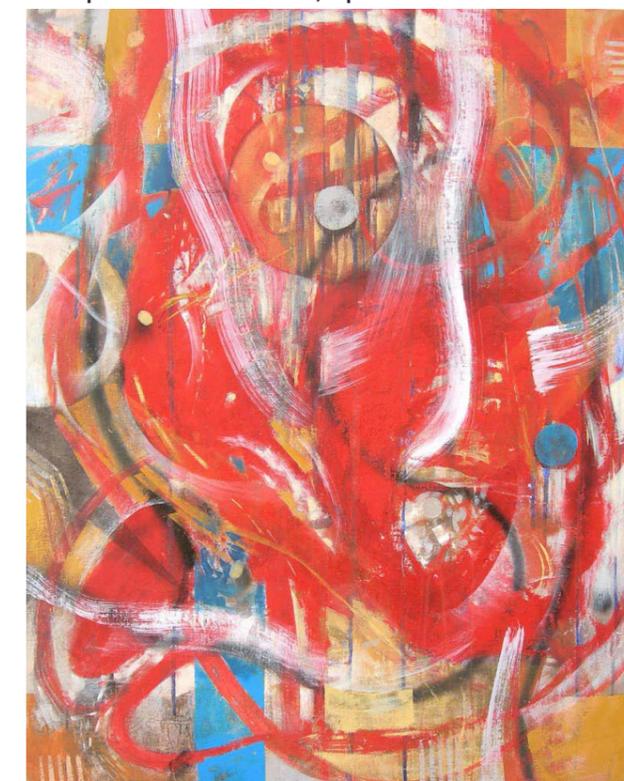
3 LUQUE TERUEL, Andrés: El Grupo Pegamento. Punto de encuentro de artistas independientes; Op. Cit, Págs. 78-79.

No siempre ha sido así en la abstracción, y menos cuando los artistas han estado supeditados o incluso pendientes de los movimientos internacionales como modos de expresión. Hay que distinguirlo, pues esto otro los ha llevado con demasiada frecuencia a una pintura adocenada, más pendiente de un ejercicio de estilo predeterminado, que muchas veces ha llegado a la degeneración de la mera decoración. No es el caso de Rafael Cerdá, cuya lógica constructiva prevaleció siempre y sustentó una abstracción personal, sustentada en caracteres tectónicos y movimientos sugerentes combinados con criterios propios.

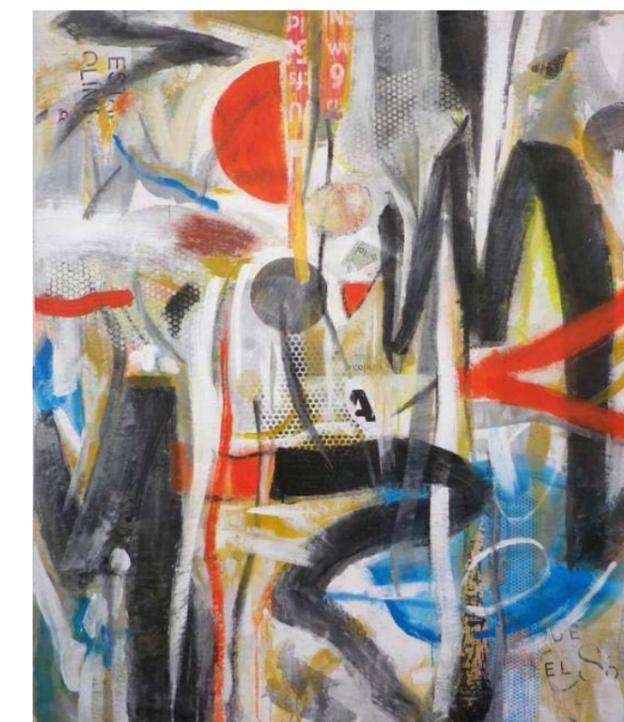
Veámoslo con atención, en sus primeras pinturas abstractas, hace ya más de veinticinco años, Rafael Cerdá dispuso entramados sólidos con un cierto carácter geométrico, tapados, reforzados y velados con manchas espesas y veladuras sugerentes que reforzaban el sentido material inicial y, al mismo tiempo, lo trascendían, mostrándolo y ocultándolo en un sugestivo juego de calidades pictóricas en las que jugaba un importante papel lo táctil. Por ello, en esas pinturas lo de menos era la naturaleza del color e incluso podía prescindir de éste con brillantes combinaciones de blancos, grises y negros, matizados eso sí, por bases resurgentes que aportaban sutiles matices.

Ese equilibrio entre la razón y la expresión, y, en consecuencia, entre la lógica y la emoción, fue bien advertido por Iván de la Torre⁴, que redujo la relación a una equivalencia bien pensada entre la geometría y la acción del color. Es el punto de partida de un proceso evolutivo coherente, más personal que complejo a partir de esa identidad inicial que sí lo es. Desde ese momento, el desarrollo plástico de su pintura adquirió sentido en series de variantes sobre una configuración o propuesta formal determinada, de manera que le permitió obtener el máximo partido plástico a cada derivación procedente de un mismo referente.

Conforme fue desarrollando un método propio, Rafael Cerdá equilibró la aportación estructural, que adquirió un nuevo sentido subyacente con el movimiento de grandes ma-



Lám 2. Rafael Cerdá, Trazos danzantes.



Lám 3 Rafael Cerdá, Trazos danzantes.

4 TORRE AMERIGHI, Iván: “Sintonías y afinidades del pintor ambivalente”; en Galería Carmen del Campo, Córdoba, 2004. Utilizado después en la exposición celebrada en la Galería Cristóbal Bejarano, en Linares, entre los días cinco de octubre y seis de noviembre de 2007.



Lám 4. Rafael Cerdá, Trazos danzantes.

sas de color. De ese modo, adquirió una nueva importancia la trayectoria de los colores y, con ello, la identidad y las cualidades específicas de éstos. Puede afirmarse que cada trayectoria y los recorridos inversos generaron movimientos alternativos que definieron espacios imaginarios, esto es, abstractos, cuya identidad exclusiva plástica se reafirma en sí mismo y no comparte el principio de identidad del no lugar de la escala humana. La importancia de la identidad, o dicho de otro modo, de la longitud y la intensidad de cada desplazamiento, determina el planteamiento en perspectiva y la importancia de los efectos expresivos de los colores.

Eso lo llevó a un tercer estado, muy evolucionado, en el que la estructura ya no es necesaria, ni siquiera como soporte complementario; aunque Rafael Cerdá la tuviese en su mente cuando dispuso los movimientos libres de colores. Con éstos estableció bases, niveles y ritmos, y, con ello, la

dinámica de lugares abstractos definidos por la presencia del espacio y el tránsito determinado por el devenir de los colores. El movimiento es muy intenso y la capacidad expresiva de los colores también.



Lám 5. Rafael Cerdá, Trazos danzantes.

Un nuevo carácter intelectual rigió en el proceso de creación, aportando la base virtual de una estructura inexistente, cuya capacidad rectora fue determinante en la mente del pintor sobre los movimientos y los desplazamientos de los colores⁵. El espectador nunca podrá verlo; no obstante, tendrá la impresión de una organización superior, auténtica responsable de la solvencia y la eficacia de las veladuras que sugieren espacios y los desplazamientos que reclaman el protagonismo de la acción.



Lám 6. Rafael Cerdá, Trazos danzantes.

Así llegó al momento actual, avanzado, seguro de sí mismo, en el que tales caracteres, que lo reafirman en una dimensión estética plástica, pueden asumir la primacía de un color, el rojo, que con su brillante calidez asume el protagonismo en movimientos determinados, por lo general con superficies amplias que recorren los espacios en cualquier sentido: de arriba hacia abajo; en atrevidas diagonales; desde afuera hacia dentro; en sentido inverso, desde el interior hacia afuera, y esto con una fuerte consistencia, en desplazamientos rectos o con perfiles sinuosos que contienen, contradicen o refuerzan la dinámica de la perspectiva y la definición de los espacios plásticos.

Los azules de estas pintura de Rafael Cerdá asumen cualidades ópticas y generan referentes espaciales dentro de un lenguaje abstracto que no necesita la mínima referencia de la escala visual humana para significar; y los rojos antes aludidos reclaman la atención como elementos determinantes de la configuración, en primeros planos de masas o trazos lineales de color que se desplazan de modo tremendamente sugestivo. Esto hace que ese color se manifieste de modo inmediato, en primer plano, con la doble fuerza de la naturaleza del pigmento cálido y muy brillante, y del movimiento que describe.

Según el modo de relacionarse en el espacio, generando huecos, flotando o cruzando superficies veladas; y, en segundo lugar, según el sentido de las diagonales o los trazos ser-

⁵ LUQUE TERUEL, Andrés: El Grupo Pegamento. Convergencias y Divergencias; Op. Cit. Págs. 3 y sigs.

pentiformes, esos rojos generan variantes formales unidas por la alegría de la tonalidad y la pasión de la misma en relación con dichas condiciones. Los lienzos de una misma serie pueden parecer análogos y, de hecho, lo son en las condiciones expuestas, sin embargo, son muy distintos entre sí en el alcance con el que resolvió cada una de las configuraciones.

En definitiva, la evolución de la pintura abstracta de Rafael Cerdá está en un momento de intensa creatividad, en el que destaca la fuerza plástica de los colores y el predominio del más característico y difícil de los cálidos, el rojo, que asume el protagonismo en configuraciones complejas y capaces de proyectarnos a la problemática de la pintura concreta que anunció Kandinsky⁶. Así, no debe de extrañar que esperemos con ilusión la potencialidad futura que proyecte su pintura abstracta en una nueva dimensión simbólica.



Lám 7. Rafael Cerdá, Trazos danzantes.

No olvidemos la distinta naturaleza de la concepción plástica en tanto que tal y del sentido simbólico que en un momento dado pudiera asociarse desde la génesis de la configuración o incluso pasado el tiempo del origen de ésta y por diversos motivos ajenos a la misma. Es muy reconocido el poder del color en ese sentido, e incluso los hay que funcionan como símbolos universales que no necesitan más explicaciones, por ejemplo, el verde como esperanza, el rojo como pasión o el blanco como paz. Es una obviedad que supera con amplitud los márgenes de la pintura para formar parte de la propia historia de las civilizaciones occidentales; y, precisamente por ello, porque aportan informaciones muy reconocibles, pueden cifrarse como metalenguajes con una alta capacidad de expresión, especialmente útiles al servicio de las configuraciones abstractas, a las que pueden dotar de nuevos contenidos cifrados.

Rafael Cerdá ya ha dado un primer paso en ese sentido, hecho significativo que tiene un extraordinario interés en su proceso evolutivo. De momento, en un nivel virtual basado en la intensidad de los ritmos, en el establecimiento de éstos como medio expresivo cargado de sentido en un orden intelectual que no abandona la abstracción por más que remita a estados de ánimo propios de una realidad reconocible en la escala humana. Como vemos, no es el color solo, en sí mismo, sino como parte de un movimiento que expresa tanto como éste.

Esos dos niveles expresivos en lo que concierne a la aplicación del color hay que tenerlos en cuenta respecto de la primera relación propuesta, entre la estructura o base geométrica,

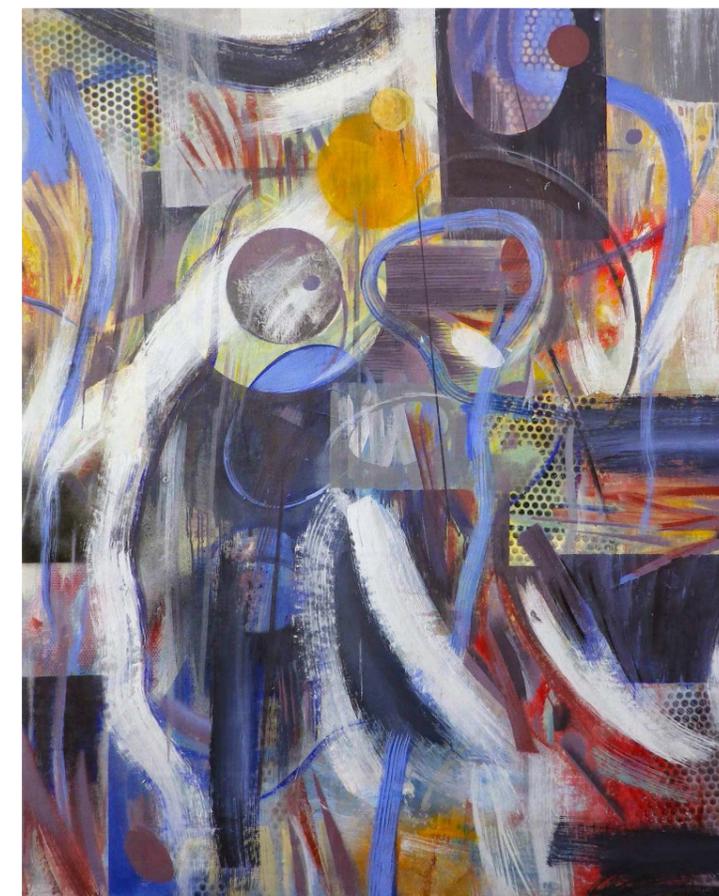
⁶ KANDINSKY, Wassily: De lo espiritual en el Arte; Munich, R. Piper & Co, 1912. KANDINSKY, Wassily: Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos; Wimar, 1923; Dessau, 1926. KANDINSKY, Wassily: Cursos de la Bauhaus; Weimar, cerca de 1929; Madrid, Alianza Forma, 1991.

exista o quede en el ámbito intelectual del pintor y, por lo tanto, como un elemento virtual en la configuración, y la proyección libre de ese color. Son dos relaciones consecutivas, previa esta última, determinante en la configuración de la obra; decisiva aquélla, expresada de modo consecuente, de la que depende la nueva carga de sentido asociada a los movimientos, los impulsos y las cualidades de los colores asociados a ellos.

En esos casos, los ritmos de colores fundamentan la composición, de manera que cada uno de sus cuadros abstractos presentan, primero, una relación directa entre la trama básica en la que se advierte cierto sentido tectónico y los colores que la transitan⁷; y, en segundo lugar, y entre éstos, una serie de movimientos, protagonizados por grandes trazos que surgen entre manchas diversas, la mayoría de las veces complementarias, aquéllos, por lo general, ascendentes o, cuanto menos, ingravidos.

Esa capacidad para distinguir entre masas ingravidas de color y trazos con un recorrido nítido e intencionado, o, lo que es lo mismo, entre colores que flotan y otros que se desplazan, es posible debido al carácter rector del componente racional o geométrico, como dijimos, visible en sus primeras obras, virtual en estas otras. Ahora no lo vemos, no está visualmente hablando; sin embargo, sí lo estuvo en la mente del pintor cuando determinó las relaciones de la configuración y, de ese modo, rigió en la definición de los espacios determinando los puntos de asentamiento y la proyección de las fugas que determinan una y otra sensación.

Los colores ocupan así toda la superficie y, sea como soporte, o como grandes trazos, auténticos brochazos, o manchas babosas o veladas, inician movimientos en todas las direcciones, incluidas las diagonales internas con las que genera superposiciones que configuran espacios indefinidos y ciertos; auténticos no lugares velados bajo los brochazos ascendentes del primer plano. De ese modo, cada pintura abstracta de Rafael Cerdá presenta un nivel de sugereencia sólo superado por la dinámica de los movimientos que los determinan y, al mismo tiempo, los simulan.



Lám 8. Rafael Cerdá, Trazos danzantes.

Después de lo expuesto, puede ratificarse que la pintura abstracta de Rafael Cerdá tiene un claro fundamento plástico, es pintura concreta, un juego de ritmos, singular en cada caso, en el que los distintos elementos, siempre materia pura de color, transitan espacios comunes cuya naturaleza nunca queda clara; mas es firme en tanto que existe, como confirman los desplazamientos de esos colores, las entradas y salidas de ellos en todas las direcciones⁸.

⁷ LUQUE TERUEL, Andrés; y IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Grupo Pegamento. Ritmos e cores. Ritmos y colores; Sevilla y Faro, Grupo Pegamento, 2018, Págs. 68-81.

⁸ LUQUE TERUEL, Andrés: "Rafael Cerdá, un pasaje evolutivo coherente"; en Gesto y color; Ayunta-

Cada trama de pintura concreta adquiere una condición expresiva singular con la intervención, decisiva, de un amplio brochazo que recorre la mayor parte de la superficie, transitando todos los niveles, flotando, ingrávigo, y confirmando, a la vez, la existencia de ese espacio sugerido, que se presiente; aunque no se vea de modo preciso y sea necesario aprehenderlo a través de las reglas específicas de la pintura, incluidas las veladuras que multiplican las posibilidades y son fundamentales en la configuración.

Una de las características que mejor definen la pintura abstracta de Rafael Cerdá es cómo flotan esos colores, cómo se impulsan entre sí o se mantienen ingrávigos entre otros sostenidos con sentido constructivo simulado por la complejidad de las superposiciones, las ocultaciones y los desvelamientos; y, con ello, el talante expresionista que le proporciona una tremenda fuerza y le otorga sentido. Es un rasgo morfológico muy personal, cuya naturaleza ya hemos analizado, que lo distingue de cualquier otro pintor abstracto de las vanguardias sevillanas, pasadas o actuales.

En ese complejo proceso, aprovecha, como pocos, las cualidades simbólicas de los mismos para evocar sensaciones puras, que no necesitan el apoyo en ninguna forma procedente de la escala visual. Eso hace que ninguna pintura sea igual; aunque todas respondan a una misma concepción, a un modo de pintar consolidado, consciente de sus fundamentos y de las posibilidades expresivas que se sustentan al unísono en los movimientos y la transmisión directa de las emociones que trasladan los colores⁹.

En definitiva, la pintura abstracta de Rafael Cerdá tiene un fuerte componente expresionista; mas éste es complementario en su desarrollo último, pues, en realidad, no tiene nada que ver con la acción o el azar, sino procede de un planteamiento conceptual que rige procesos muy reflexivos en los que la solución gestual, si la hay, sólo es un elemento más en el resultante de la configuración. Puede decirse que estas abstracciones presentan espacios indefinidos, confirmados por los movimientos de grandes masas o brochazos movidos de color, sólo supeditados a los ritmos que los relacionan.

Esos espacios lo son de pura pintura o, como bien entendió Kandinsky¹⁰, de pintura concreta, reto pocas veces aceptado por los pintores abstractos, como han demostrado las vanguardias históricas, salvo las grandes excepciones que han determinado los grandes períodos, la mayoría de las veces más interesados en seguir programas establecidos o a grandes creadores que a manifestar criterios propios en ese campo intelectual proyectado a los recursos específicos del género¹¹.

Puede asegurarse que Rafael Cerdá es un pintor reflexivo, conceptual, comprometido con los recursos de la pintura y los medios de expresión que le corresponden con independencia del tema de representación, al que renuncia en un sentido literal, en cuanto refiere a un parecido concreto; mas no en lo relativo a las posibilidades expresivas por medio de la acción y la fuerza de los colores. De esa manera, la pintura abstracta de Rafael Cerdá adquiere un nuevo potencial, está dotada con una fuerza poderosa que se manifiesta en el doble orden racional-visual.

miento de Quesada, 2018, Págs. 7-9.

9 HESS, Bárbara: *Expresionismo Abstracto*; Colonia, Taschen, 2008, Págs. 31 y sigs.

10 DÜCHTING, Hajo: *Wassily Kandinsky*; Colonia, Benedikt Taschen, 1990. TORDELLA, Giovanna: *Kandinski*; Milán, Pockets Electa, 1992, Pág. 10 y sigs.

11 LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*; Londres, Thames and Hudson, 1969, 1975 y 1985; Barcelona, Ediciones Destino, 1991 y 1993, Págs. 268 y sigs.



El maleficio de la Mariposa, decorados de Salvador Dalí. Federico García Lorca. 1927

De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936

Ignacio Galiardo Vivas

Resumen: Escenografía del teatro español de las décadas 1920 y 1930. Prestando especial atención en las propuestas de vanguardia ya que consideramos las imprescindibles para lograr comprender la nueva evolución espacial.

Para ello ha sido conveniente una contextualización en la escenografía teatral europea. En el ámbito europeo se prestará especial atención a Gordon Craig, la Bauhaus y los Ballets Rusos.

Mientras que la escenografía española, que es el pilar que tratar, se dividirá en dos; tradicional y de vanguardia. Dando prioridad a la estética que nos proporcionarán las propuestas de los autores Rivas Cherif y García Lorca.

Palabras clave: Escenografía, Estética, España, Rivas Cherif, García Lorca.

Abstract: Scenography of the Spanish theater of the 1920s and 1930s. Paying special attention to the avant-garde proposals as we consider the essentials to understand the new spatial evolution.

To that end, it has been convenient to contextualize European theatrical scenery. At the European level, special attention will be paid to Gordon Craig, the Bauhaus and the Russian Ballets.

While the Spanish scenery, which is the pillar to be treated, will be divided into two; traditional and avant-garde. Giving priority to the aesthetics that the proposals of the authors Rivas Cherif and García Lorca will provide us.

Keywords: Scenography, Aesthetics, Spain, Rivas Cherif, García Lorca.

I LA ESCENOGRAFÍA DE VANGUARDIA EUROPEA.

Para comprender el foco artístico que reside en España y la nueva reflexión sobre los espacios es necesario enfocarnos de manera introductoria en las soluciones que están siendo frente revolucionario en Europa. Francia, Italia y Alemania van a la cabeza de estas nuevas representaciones.

El concepto estético varía en gran medida por la aceptación y la extrapolación que se ha producido con los conceptos espaciales de varios de los ismos. Un dinamismo plástico hacia la mayor libertad de movimiento, que a su vez es más libre por jugar con la mente, es conjugado directamente por la escenografía.

España bebe de estas vanguardias europeas. Tendremos artistas de gran calidad, pero serán casos aislados. No podemos situar la escenografía española como un pilar para la vanguardia europea.

Es necesario entender que la dinámica que afecta a las nuevas soluciones escenográficas surge del problema que refleja la idea de que una imagen tridimensional, como es la figura, el componente del actor o el mobiliario que se encuentra frente a una estructura espacial bidimensional, hacen que predomine el fracaso de la perspectiva¹.

Es decir, surge del conflicto visual que se provoca entre la realidad del actor, con el aspecto ficticio de un telón decorado a modo de pintura paisajista que, aunque este bien resuelta en idea y proporción choca con el actor en dos planos superpuestos que no tienen nada que ver el uno con el otro. Se encuentra una barrera mental de la concepción espacial que hace que el espectador no consiga ver la realidad escenográfica.

La transición a la anulación de los telones decorados es pausada. De la nueva concepción espacial en los decorados trabajaría sobre todo Gordon Craig, del que hablaremos posteriormente.

Para entender esta evolución, en torno a 1910 y 1920, surgen propuestas de telones que provienen de las corrientes de pinturas de vanguardias, como la pintura abstracta y el surrealismo.

Se empieza a asimilar el fracaso del telón decorado con paisajes de fondo realista que no dan la similitud. Con esta asimilación se inician en el trabajo de telones decorados, pero con influencias de esta pintura de vanguardia y alejándose de la imagen realista. Alejándose de la mimesis. Es paradójico que justo cuando la solución plástica en la escena se aleja de este reflejo de la realidad es cuando provoca en el espectador una visión más real de la escena. En la mayoría de las ocasiones el estar alejado de este símil compositivo lo acercará con mayor suerte a la dramaturgia. Esto se debe a que el receptor es capaz de mirar más allá de lo físico hacia la reflexión o proceso mental autónomos que dan libertad al espectador para construir la escena libremente a través de formas simples y el soporte literario.

Este carácter simplista no interfiere en absoluto en la solución estética. La simplificación de las formas requiere una descomposición de estas para que luego el espectador las pueda componer. Así pues, estaría hablando de un proceso que requeriría la descomposición de las

1 PLAZA CHILLÓN, José Luis: Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo. Granada. Universidad de Granada, 1998, pp.95.

formas del escenógrafo o dramaturgo para que luego estas sean recompuestas en el proceso receptivo del espectador.

Habría varios focos en la Europa del momento que experimentaban con atino sobre las nuevas puestas de escena con una intención espacial diferente.

La *Sala a la italiana*² siempre fue, y sigue siendo, la forma común y predominante. Frente a otras propuestas espaciales esta razón tradicional entre teatro y público fue y sigue siendo la triunfadora. Es la solución arquitectónica que se da casi en todos los teatros del mundo. Escenario frente a un patio de butacas. Nos lleva a reflexionar sobre el gusto del espectador en gran medida por distanciarse de la escena, y ser, precisamente eso, un espectador a todos los méritos. El sentido cognoscitivo de ser la tercera persona puede producir un placer pasivo que permite al público ser el crítico, frente al espejo, y sin sentirse dañado ante cualquier acción, como un gozo voyerista. La propuesta de escenografía italiana consiste en la disposición del escenario frente al público.

Habrán nuevas propuestas a lo largo del siglo XX que se diferencien de la disposición tradicional. Muchas de estas nuevas propuestas tendrán un marcado carácter ideológico y también sociológico. Escenarios situados en el centro y butacas a los cuatro lados, rompiendo la teoría de la cuarta pared. O la anulación de un escenario sobre elevado.

Tenemos que entender que son muchos factores los que llevan a la nueva representación, no sólo hay un foco o un porqué. Las nuevas tecnologías tienen que adaptar al teatro a nuevas posibilidades. Escenarios móviles y luminotécnicas reguladas, que tienen un punto de unión con el arte cinético³.

Otro de los factores será la irrupción del cine, ya en todos los estratos sociales. Es irremediable que el cine afectará a la estética teatral, de hecho, el cine afectará a la estética en el sentido más amplio de la palabra.

Da la impresión de que según avanza el siglo XX el cine come el terreno comercial al teatro. En esta línea escribe Arnold Hauser⁴, que a la vez que dota de valor la representación teatral creo que la trata de una manera tradicional y conservadora. La progresión estética que tiene el teatro en torno a 1930 no sólo la tiene, si no que la debe de tener para no morir y quedarse como un ritual anticuado y sacralizado.

Clave será la renovación que se produce en este siglo es la figura del director de escena. Hasta el momento había quedado reducida a una intención meramente empresarial. Ahora engloba un todo artístico⁵.

2 DIETERICH, Genoveva: Diccionario del teatro. Madrid. Alianza Editorial, 2007, pp. 19.

3 BÉRTOLA, Elena: El arte cinético: *El movimiento y la transformación, análisis, perceptivo y funcional*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1973.

4 HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1964.

5 OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Cátedra, 1990, pp. 365.

II GORDON CRAIG.

Será una de las figuras más importantes del Nuevo Teatro Europeo. Nace entre el siglo XIX y XX. Su concepción espacial es vital para este siglo. Una de las premisas de la propuesta escénica de Craig es la anulación del realismo. Asimilando que es un revolucionario en la dinámica espacial, Craig sustituirá el concepto de decoración por el espacio escénico⁶. Entendiendo la decoración como esa construcción de la falsa realidad que como hemos hablado anteriormente, ya en el siglo XX vemos que no transpola casi nunca la intención de la dramaturgia. Basándose en una propuesta de raíces, con principios relevantes como la improvisación.

Esta idea de principios no es más que una asimilación de las ideas primarias estéticas. Como la utilización de elementos geométricos y colores primarios. Para precisamente transmitir al espectador la verosimilitud del acto escénico acontecido.

Será muy claro con la simplificación de materiales. Critica directamente los telones pintados, por lo que hace referencia al fracaso de la perspectiva en dos dimensiones. Así pues, hace la propuesta de la consecución del espacio con “biombos” blancos que se disponen en la articulación en base a la escena. Que sean blancos es un concepto muy importante tiene su porqué en el uso de la luz de color. Los focos de color se plasmarían en las pantallas blancas y esto permite la versatilidad plástica adaptable a cada momento específico en el drama de la escena.

Es interesante que esta idea esté siendo retomada por iniciativa de los teatros independientes en plena actualidad. Debido al recorte de presupuestos con una idea que es ágil, barata y versátil. En España todas las compañías casi en su totalidad han optado por decorados de carácter minimalista, esto permite abaratar los costes y así obtener un mayor beneficio sin que el espectador vea mermada la intención estética ya que la puesta en práctica de una representación teatral es, al menos en España, un proyecto económicamente muy complejo.

Aunque tenemos que entender que esta idea de la nueva representación espacial vendría dada principalmente por las investigaciones pictóricas que llevaban precisamente a eso, a una nueva concepción del espacio.

Estos mismos pintores o corrientes artísticas tomaron en muchas ocasiones una actitud activa ante el teatro y una implicación en primera persona. Mondrian o Kandinsky. El Constructivismo ruso, el Futurismo, el Cubismo o la Bauhaus son de gran influencia y marcan el camino a seguir. Otra de sus teorías más interesantes es la de asimilar el actor como la “Supermarioneta” en la que toma al actor como un elemento de la composición plástica. El actor es una de las disposiciones, una materia más para la configuración estética, aunando la escenografía y el actor en la misma cosa.

En esta misma idea trabajará el estudio de la corporeidad, y las medidas del hombre como elemento artístico-matérico en sus proporciones La Bauhaus, y concretamente Oskar Schlemmer.

⁶ 23 PLAZA CHILLÓN, José Luis: Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo. Granada. Universidad de Granada, 1998, pp. 96.

III LA BAUHAUS.

Supone un antes y un después en prácticamente todos los ámbitos plásticos, no va a ser menos el teatro que toma una connotación muy interesante de analizar. De la mano de Oskar Schlemmer se encuentra en el teatro un interesantísimo foco de investigación.

De esta manera el teatro no se había enfocado a una escuela de actores y actrices sino a una investigación continua sobre las formas, que resultaba muy interesante en sus juegos escénicos, incluso hacía otras áreas artísticas como la pintura, la arquitectura y la escultura.

Schlemmer se centró en una educación teatral experimental desde la corporeidad, sobre todo en la combinación de danza, uniendo en el todo artístico de lo que originalmente habrían sido múltiples formatos. De tal forma, consigue con el Ballet Triádico una conjunción estética tan moderna que se podría apreciar visualmente a día de hoy como una propuesta de las más contemporáneas. Oskar Schlemmer prestaría gran atención a la figura humana como forma de medida, algo similar a lo que haría Le Corbusier.



Ballet Triádico de Oskar Schlemmer, Bauhaus, 1922.

Para entender la nueva conceptualización del espacio escénico podemos mencionar al Lissitsky en 1922 “El Pintor la subir al escenario, se hizo arquitecto”. Nos da muestra de la relevancia, sobre todo plástica que se produce en la escena en una revolución total.

IV BALLETS RUSOS.

Promovidos por la figura de Sergei Diaghilev⁷. Trabajaría con Stravinsky, Boris Godunov y Musorgsky. También lo haría con artistas españoles de primera fila que colaborarían en *El sombrero de tres picos*, obra a la que prestaremos posteriormente especial atención.

La obra *Scheherazade* supuso una revolución en la estética europea por su carácter orientalista, tratando la temática de *Las mil y una noches*. La propuesta escenográfica resultó muy llamativa a la mayoría de la población que descubrió con esta obra un gusto y una moda por la estética oriental, que hasta el momento sólo era conocida por círculos menores. El gusto orientalista tras la obra se extrapoló tanto que afectó a la decoración de mobiliarios en casas y palacios, así como en joyería u otras denominadas como artes menores.

Diaghilev trabajó con su compañía durante 20 años, desde 1909 a 1929. Y fue clave para comprender la evolución de la historia del teatro, por supuesto, también para la evolución del teatro español. Las propuestas de los Ballets Rusos siempre estuvieron en primera fila de vanguardia y, además, contaron con el apoyo del público.

V MAX REINHARDT.

Se ensalza el concepto orgánico de su propuesta escénica. Se interesa por el planteamiento plástico de Craig y le da una nueva vuelta con la incursión de elementos naturales vegetales, árboles y césped.

Además, le querría dotar de una realidad en el uso de la luz colocando en las partes más altas del escenario focos con el sistema del tetracolor⁸; blanco, amarillo, azul y rojo. Esto le permitía la mayor combinación plástica y una realidad sensible a la idea de reflejar la luz natural.

VI ERWIN PISCATOR.

Tiene una intención de darle la vuelta a la *sala italiana* y busca nuevas formas de distribución espacial.

Pero es un concepto que sobre todo está centrado en el público. La distribución de las localidades es algo muy a valorar, como cualquier punto de visión físico de cualquier espectador ante cualquier obra.

Desea terminar con la distribución de las localidades por clases sociales, aunque finalmente el que le daría forma a la idea sería Walter Gropius con su concepto de *Totaltheater*⁹.

Esta intención fue tomada conceptualmente en gran medida en ideas de proyectos españoles como Misiones Pedagógicas o La Barraca. Pero, aunque tenía sesgos y se hizo menciones a Piscator había otras intenciones. Una culturización del pueblo en la idea de García Lorca mucho más que de una lucha o conflictividad social.

Tenemos que tener en cuenta que las obras que representaron La Barraca fueron clásicos españoles¹⁰, no hay ese interés. Lorca no predicará con la idea de Piscator, o al menos, no del todo.

VII BERTOLT BRECHT.

Aunque no esté tan centrado en una línea estética es conveniente mencionarlo por hacer un teatro de acción social. La idea de un teatro comprometido en su obra es clave para entender el teatro como obra accesible a todos los públicos. El teatro como una forma de acción práctica hacía el pueblo. La dramaturgia de Brecht fue puesta en cuestión posteriormente por Buero Vallejo¹¹ que criticaría el énfasis del distanciamiento de la obra hacia una idea de la narrativa que pretendía dar la prioridad al texto y no al sentimentalismo, así Brecht pretendía acercar la idea de esa educación social y acción práctica mediante el teatro.

Su teatro activo va muy en línea de lo que se entiende por teatro educacional. Brecht supone una de las figuras más relevantes de la dramaturgia de toda la literatura. Su obra literaria está cargada de intención plástica, asimilando las mismas expresiones para analizar su obra que cuando vemos una obra pictórica, entendiendo así una unión de todas las artes.

VIII EL TEATRO RUSO.

Tras la Revolución Rusa surge una implicación directa e interesada del estado en el arte. Ya que comprenden que el arte es un foco más para movilizar la conciencia de los hombres en aras de la intención del movimiento partidista. Usando el teatro en gran medida como foco de acción.

Establecemos tres corrientes de teatro en este momento. La primera, sería la más revirada a la izquierda. En esta vemos el teatro revolucionario, del proletariado, con teatro a la improvisación, callejeros y al aire libre. Tendría a Meyerhold como representante.

La segunda sería la corriente de centro. Que sería el teatro del estado, los infantiles, progresivos y de cámara. Con Lanacharsky.

Y la tercera sería la más afinada a la derecha con el teatro del arte de Moscú y los nuevos cafés burgueses. Que tendría a Stanislavski. Stanislavski sería una figura clave en los Estados Unidos, es el teórico que da vida al método más usado actualmente para la representación actoral, extrapolándose sobre todo en el cine hollywoodiense. Un método que busca la realidad absoluta con el sentimentalismo del texto, la mimesis entre texto y actor a través del rigor y la corrección de las formas¹². Establece que el hombre corrige al hacerse personaje sus defectos en sus movimientos corporales y bocales hacía lo que el hombre debe ser. Pero todo esto dotado se esa verosimilitud a través de una carga de conciencia que reside siempre en la realidad literaria.

IX ESCENARIOS DADAÍSTAS.

10 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 47.

11 Buero Vallejo, Antonio: *"A propósito de Brecht"* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

12 STANISLAVSKI, Konstantín: *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Unión Soviética. 1949.

7 PITTAU, Verónica Patricia: "El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie." *Revista del Instituto Superior de Música*, 2013.

8 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 45.

9 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 46.

Ejemplo de ellos son el de Francis Picabia o Sonia Delaunay. Acciones como “bicicletas colgadas de telones y bultos misteriosos esparcidos por acá y por allá”¹³. Esta búsqueda de la contextualización del objeto en ocasiones ha ido muy de la mano de escenarios identificados con el surrealismo y el mundo onírico. Ya que no siempre se ha sabido vislumbrar las diferencias entre esa descontextualización que pueda tener una búsqueda intelectualizada con esa sub-realidad que nos presentan los sueños.

Esto todavía se vuelve más complejo cuando vemos que las propuestas de Delaunay son siempre muy coloristas. Por tanto, no se establece una separación clara entre corrientes estilísticas. El todo artístico que muestra la representación de la obra teatral, aunando tantos conceptos hace casi imposible establecer divisiones. La forma más coherente es estudiar las partes que presenta y representan, y con ellas llegar a comprender el todo.

X PANORAMA ESCENOGRÁFICO ESPAÑOL.

Habiéndose expuesto las ideas contemporáneas y estableciendo con ellas el proceso de intelectualización de los autores europeos. Vemos su repercusión en la escenografía española. En una unión de conceptos que será siempre indisoluble para comprender nuestra propia estética.

A continuación, establecemos la dinámica compleja pero clave para comprender nuestro teatro actual.

Desde la segunda década del siglo XX hasta la irrupción de la Guerra Civil española encontramos una intencionalidad artística en el teatro español tremendamente enriquecedora, por ello, mi interés en destacar este periodo histórico. Que, pese a englobar apenas 15 años mantiene una revolución total del teatro, hoy en día vigente.

Tenemos que comprender y reflexionar sobre estas dos décadas casi con un eje neurálgico que se vertebra en dos figuras a las que posteriormente dedicaremos especial atención Rivas Cherif - García Lorca.

Sin este eje posiblemente este trabajo no tendría sentido ya que ellos son la vanguardia española, y además supieron acercarse al público, algo que no debemos descuidar si queremos entender que la vanguardia puede y debe llegar a una acción social y que esta recala a una nueva estética de cara al futuro siglo XXI.

Así pues, dividimos el teatro español en función a su estética. Primero estructurando un teatro de estética tradicional para continuar después con la estética de vanguardia.

Antes quiero hacer mención ya que considero bastante acertada la división de corrientes escenográficas de la España de los años veinte y treinta que realiza José Luis Plaza Chillón¹⁴ quiero dedicar un especial apartado a verificar esta estructura siguiendo de manera fidedigna su exposición. La división en tres tendencias sería;

“Tendencia escenográfica Tradicional” dedicada a una idea similar a lo que entendemos por teatro tradicional o teatro comercial, muy vinculada al apartado que hemos denominado estética tradicional. No hay ningún interés por la renovación, en una representación realista.

13 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 65.

14 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo*. Granada. Universidad de Granada, 1998, pp. 98.

Esta tendencia sería llevada a cabo por escenógrafos puros.

“Tendencia puramente artística” como la tendencia que refleja las influencias de los ballets rusos, y muy vinculada a la idea de Teatro de Arte, la figura de Martínez Sierra y el Teatro Eslava de Madrid. Muy vinculada también a escenógrafos que han sido de gran calado para la historia de la escenografía española como Sigfrido Burmann y Manuel Fontanals a los que dedicamos especial atención.

“Tendencia vanguardista o moderna”, esta sería la última tendencia según Plaza Chillón. Que estaría más cercana a los años de la república. Nos pone de ejemplo el montaje de *Mariana Pineda* de García Lorca con decorados de Salvador Dalí en 1927. Y destaca otros tantos artistas como Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Joan Miró, Maruja Mallo, Ramón Gaya o Norah Borges¹⁵. Y Plaza Chillón afirma que La Barraca será uno de los pocos experimentos verdaderamente de vanguardia que lograron llevarse a cabo.



Boceto para el decorado central de “Fuenteovejuna” de Alberto Sánchez.

Es curioso observar que precisamente el teatro más moderno en su concepción plástica se ha llevado de la mano de pintores que no han tenido una formación escenográfica específica. No obstante, mi división no será en tres tendencias sino en dos, pues no considero que la división entre Burmann o Benjamín Palencia se encuentren tan lejanas, ambos creo que dan una muestra tremendamente moderna, y si acaso Burmann muestra algunas formas más conservadoras no será por su concepción de la idea estética sino por una adaptación a la idea de la Cía.

También José Luis Plaza Chillón dividirá el teatro del momento no sólo desde un sentido es-

15 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo*. Granada. Universidad de Granada, 1998.

tético sino también desde el aspecto más sociológico¹⁶. Esta división la hará también en tres:

“Teatro burgués, de tradición decimonónica y realista” con Jacinto Benavente y su escuela, y la corriente poético-modernista.

“Teatro elitista”, con dos actitudes principalmente: primera actitud, la del Noventaycho y el Novecentismo, que iría desde la actitud más tradicional de Azorín a la más renovadora de Valle-Inclán. Y la segunda actitud, la del teatro de la Generación del 27, es la más innovadora, en algunos casos llega a una auténtica actitud de vanguardia.

“Teatro popular” con dos variantes, el teatro cómico de los hermanos Quintero como autores más destacados y el teatro lírico con la opereta y la zarzuela.



Escena de El Patio, de los Hermanos Quintero.

XI ESCENOGRAFÍA TRADICIONAL EN ESPAÑA. EL TEATRO COMERCIAL.

La producción teatral encuentra su principal foco en Madrid, fruto de un gobierno en este momento muy centralizado. Las grandes producciones consiguen aglomerar a un porcentaje amplio de la sociedad. De 1926-27 un total de 11.362 representaciones. En 1927-28, 12.046. En la temporada 1928-29, 12.291 representaciones, y el aumento continuará hasta 1929-30 con hasta 12.332 representaciones. La tónica se rompe con 1930-31, la inestabilidad política hace rebajar las representaciones hasta 2.100 menos, serán 10.263 representaciones realizadas¹⁷.

Con el cambio de gobierno no vemos un reflejo que modifique el teatro comercial. De hecho, en la república a penas tendríamos nuevos autores. Esto es debido a que precisamente Benavente o Arniches siguen triunfando, así asegura su rendimiento monetario. En el ámbito de la escenografía tradicional también triunfan Los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Entre las compañías que tomaron mayores representaciones del Teatro Español de Madrid, destacan en 1930-31 las compañías de Margarita Xirgu, y alguna representación del Teatro Pinocho que tuvieron como autor precisamente a Salvador Bartolozzi, por último, también destacó en 1931 la Cía. De Guerrero-Díaz de Mendoza.

En la temporada 1931-32 destaca la compañía de José Cabarga, dirigida sobre todo a la ópera, con varias reinterpretaciones de Giuseppe Verdi, pero una vez más las más representadas fueron de la compañía Margarita Xirgu, esta vez como Xirgu-Borrás. Este año vemos 8 representaciones de la compañía Teatro de Arte de Moscú.

En 1932-33 vemos que la compañía Xirgu-Borrás sigue acaparando las mayores representaciones, de esta temporada aun así destacamos las representaciones de la compañía La Barraca.

De 1933 a 1934 destacaron Xirgu-Borrás y Meliá-Cibrián. Al igual que en 1934-35 en la que lo que destaca es el descenso de espectáculos de manera drástica.

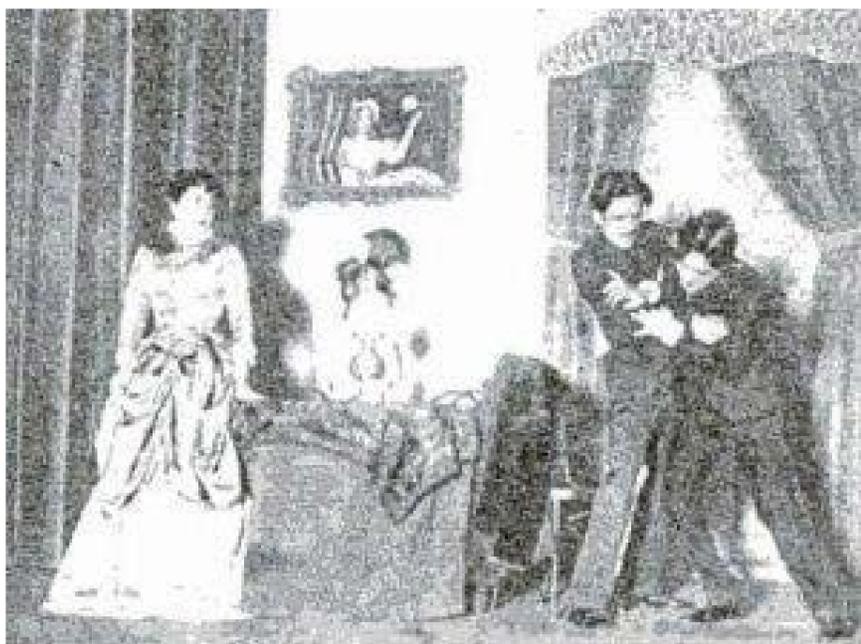
¹⁶ PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp.23.

¹⁷ DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid. Colección arte serie teatro, 1997, pp. 375.

XII ENFOQUE TRADICIONAL DE RIVAS CHERIF Y MARGARITA XIRGU.

Rivas Cherif es uno de los mayores renovadores del teatro español. No obstante, es consciente de que el público mayoritario pide un teatro comercial, con una estética conservadora a grandes rasgos.

Desde el teatro comercial, hace peripecias para encontrarse en una línea estética intermedia que triunfe sin quedarse en la ambigüedad artística. Una muestra de esto es el estreno de *Fortunata y Jacinta*¹⁸ obra de Benito Pérez Galdós, Rivas Cherif acomete el montaje junto con Margarita Xirgu.



Fortunata y Jacinta, de Benito Pérez Galdós, Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid. 1930.

El momento de estreno de la obra de Galdós es clave en su contextualización social. Galdós era conocido y reconocido por el público, pero en este momento se encontraba alejado de la esfera que envolvía el mundillo.

Salvador Bartolozzi realizaría el decorado y los figurines, es interesante tener en cuenta que Bartolozzi en ocasiones también fue uno de los escenógrafos más relevantes en la renovación española. Esto nos muestra de la flexibilidad de este frente a la petición del director.

Consiguiendo adaptarse a la idea y oponiéndose en gran medida a una concepción estética que está ligada a la personalidad del escenógrafo, entendiéndolo como una desmitificación de la idea del escenógrafo con una corriente artística que le define. Es decir, en la preparación del escenógrafo hay una versatilidad que permite adaptarse a la petición de la compañía. Adaptarse por reglas generales a unos parámetros que le han sido indicados en cierta medida, y en muchas ocasiones con unas líneas muy cerradas.

El pintor, o artista que dedica parte de su trabajo a la escenografía no suele permitir estas distinciones, se cierra en la idea de su personalidad.

No quiero hacer con esto una reflexión categorizadora sobre qué es lo correcto, simplemente plantear la idea ya que en mi reflexión no admito ni dejo de admitir ninguna de las dinámicas de trabajo como correctas.

Retomando la figura de Rivas Cherif, en esta época, junto a Margarita Xirgu. Habían emprendido varios proyectos teatrales muy al hilo con lo que el público pedía. Casi siempre a unas referencias urbanas y hogareñas que al espectador le resultan muy atractivas por sentirse identificado.

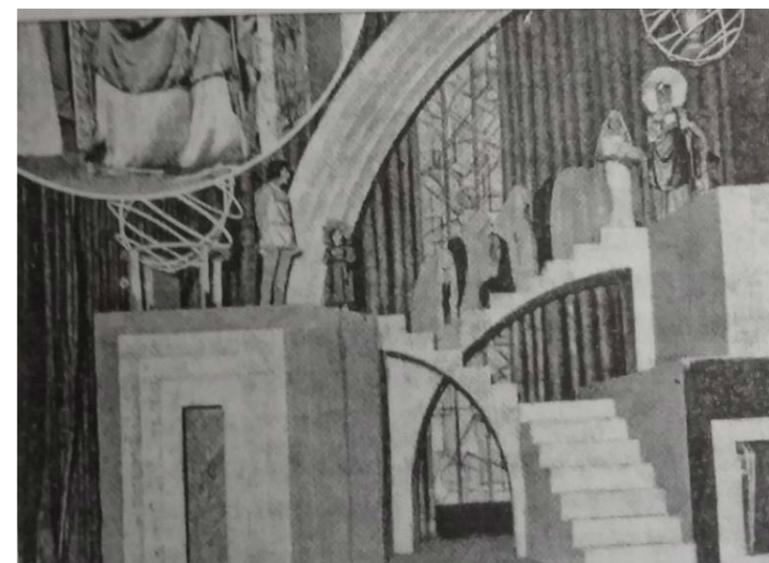
¹⁸ GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp.171.

Otras de las obras de este momento podrían ser *La Calle*, de Elmer L. Rice, para el Teatro Español de Madrid en 1930¹⁹ o *De muy buena familia*, de Jacinto Benavente, para el Teatro Muñoz Seca de Madrid en 1931²⁰.



La Calle, de Elmer L. Rice. Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid, 1930.

En la misma línea de una consecución de teatro cercano a públicos afluentes en gran formato, vemos la reinterpretación de obras clásicas, las cuales Rivas Cherif consigue sacar con éxito casi en su totalidad, y que también vemos aquí que trabaja junto a Margarita Xirgu como es el caso de *El gran teatro del mundo*²¹, de Calderón de la Barca, para el Teatro Español de Madrid en 1930.



El gran teatro del mundo, de Calderón de la Barca. Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid. 1930.

¹⁹ GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp.194.

²⁰ GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 183.

²¹ GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 227.

En esta puesta en escena, Rivas Cherif y Margarita Xirgu se acercan mucho más a su énfasis de la realización de un teatro moderno. En este caso vemos una simplificación de las formas, hacia una búsqueda geométrica que supone un avance hacia las nuevas representaciones espaciales.



Medea, de Séneca. Cía. Margarita Xirgu. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Romano de Mérida. 1933.

Otro de los grandes éxitos de la revalorización de Rivas Cherif en la modernización del teatro clásico fue la utilización del teatro romano de Mérida, entonces olvidado. Con lo que se denominó Primer Festival Popular de Arte Clásico en 1933, aunque la idea original según palabras de Rivas Cherif es conceptualmente de Margarita Xirgu.

Esta idea de revitalización del teatro griego fue apoyada económicamente por el Ministerio y contó con muchos medios artísticos, tras una pequeña gira que finalizaría con una representación gratuita en Madrid. La obra sería *Medea* de Séneca.

Es muy importante hacer hincapié en la relevancia de revitalizar el teatro romano de Mérida, y poder hacer esta representación teatral al aire libre, encontrando esta puesta en escena como un concepto de arte total, algo que da muestra de su contemporaneidad²².

La representación de *El alcalde de Zalamea* en 1934 también supone un acontecimiento muy importante para la historia del teatro español. Sin tampoco llevarnos a exacerbaciones es interesante por su montaje en la plaza de toros de Las Ventas de Madrid. Esto ya da muestra del interés por acercar los clásicos españoles al público, algo que pondría también en práctica La Barraca o las Misiones Pedagógicas.



El alcalde de Zalamea, de Calderón de la Barca. Cía. Xirgu-Borrás. Dir. C. de Rivas Cherif. Plaza de toros de Las Ventas de Madrid. 1934.

22 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 267.

En 1935 es el centenario de Lope de Vega organiza la Compañía de Margarita Xirgu y con la dirección de Rivas Cherif las nuevas versiones de *La Dama Boba*, *Fuenteovejuna* y *El villano en su rincón*. La idea estatal era promover estos espectáculos, idea que incumplió en gran medida sus objetivos debido a la inestabilidad estatal.



El villano en su rincón, de Lope de Vega. Cía. Xirgu-Borrás. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid. 1935.

Jugó un papel importante para la modernización de estos clásicos el escenógrafo Sigfrido Burmann. En el caso del montaje de *El villano en su rincón* el éxito fue unánime tanto por la crítica como por el público, considerándose totalmente acertada la renovación de la obra de Lope. Incluso el éxito de *La dama boba* hizo retrasar la representación de *Yerma*²³.

XIII IRUPCIÓN EN ESPAÑA DEL TEATRO DE VANGUARDIA.

Sería importante contextualizarlo con la Sociedad de Artistas Ibérico que se acometería en el Retiro de Madrid en 1925. Esta Sociedad constituía una exposición de unas 500 obras expuestas en el Palacio de Velázquez.

De la línea de estos Artistas Ibéricos hubo un grupo que se trasladó a París en busca de nuevos horizontes estéticos. Entre ellos Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. Estos dos luego crearían la Escuela de Vallecas con el énfasis de reflejar la plasticidad de Castilla, el ámbito rural y de lo popular, los tonos de la tierra y del pueblo que ya entendían que habían logrado hacer Alberti y Lorca con Andalucía.

Así pues, entendieron esta dinamización del eco de la tierra. Alberto y Palencia además colaborarían con el teatro universitario de La Barraca de García Lorca²⁴.

Vemos algunas imágenes de montajes escenográficos de Sigfrido Burmann en el caso de la obra *Jesús* de José María Pemán en 1932 vemos un montaje tremendamente moderno, con simplificaciones geométricas al hilo de las corrientes estéticas predominantes en Europa²⁵.

23 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 261.

24 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996.

25 NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: "5. 1940-1949 y antecedentes (años 30-35)". *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.

Con la escenificación de *El hombre deshabitado*²⁶ de Rafael Alberti vemos que se vuelve a acercarse a un teatro moderno o de vanguardia, aunque en esta ocasión no tiende a la simplificación geométrica sino a unas líneas ondulantes oníricas, que a la vez que se alejan de una estética clásica presenta unas trazas que no atienden a la descomposición visual, este montaje lo llevaría a cabo en 1933, y en 1935 estaría realizando la escenografía para *Bodas de Sangre*²⁷ de Federico García Lorca. Aquí repite una solución similar a la que había realizado con la escenografía para Alberti, vemos un sentido algo naif en su estética que lo lleva a la esencia de un enraizamiento con el sentido de lo español.



Boceto de Sigfrido Burmann para la escenografía de *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca. 1935.

Cómo ya recalamos antes con Bartolozzi aquí vemos con Burmann que, con estos tres ejemplos muy similares en el tiempo, y llevados a cabo por el mismo autor podemos llegar a la reflexión de que el escenógrafo, una vez más, aunque deje su impronta no es libre para acometer su estética o su concepción espacial, por tanto, en su profesionalidad estará muchas veces la de transmitir al efecto plástico el sentimentalismo. El aura que el autor o directo pretende darle a su representación en el montaje. Así pues, Burmann no sólo es versátil, sino que además se adapta en base a cada acontecimiento, esto unido con una buena asimilación de los conceptos vanguardistas le hacen ponerse a la cabeza de los mayores escenógrafos españoles de todo el siglo XX.

XIV EL SOMBRERO DE TRES PICOS.

Uno de los acontecimientos a los que le dedicaremos especial atención es al apartado como escenógrafo de Pablo Ruíz Picasso, concretamente con la obra *El sombrero de tres picos* en el que realizó telón, vestuario y decorado.

La preparación de este montaje supuso una importante propuesta artística en su totalidad.

26 NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: "5. 1940-1949 y antecedentes (años 30-35)". *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.

27 NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: "5. 1940-1949 y antecedentes (años 30-35)". *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.

El proceso creativo para su montaje duró tres años, desde 1916 a 1919. Pero debido a su relevancia es indispensable incluirlo dentro del periodo cronológico que hemos cerrado para este trabajo. No obstante, su puesta en escena se desarrolla en Italia y en el París de 1920.

La primera vez que vemos los Ballets Rusos en España es precisamente en 1916, concretamente en el Teatro Real de Madrid. Y sería en Madrid cuando Diaghilev y Massine conocerían a Manuel de Falla que estaba haciendo los arreglos musicales para una reinterpretación de *El sombrero de tres picos*, obra de Alarcón.

Esta creación musical que llevaba a cabo para la compañía de Martínez Sierra sorprendió a Diaghilev y se produjeron los primeros contactos artístico, el interés por el folclore español le sobrepasó sobre manera, en este sentido Manuel de Falla, que era un gran defensor de la musical popular de su Andalucía trabajaría en mostrarle sus conocimientos con una ruta por Sevilla, Granada²⁸ y Córdoba.

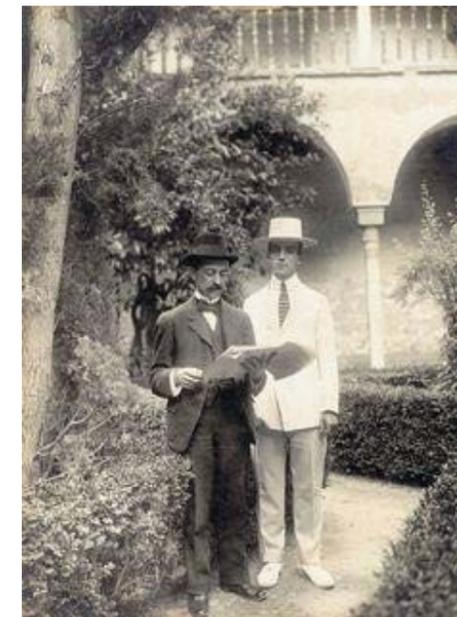
Tras el viaje a España de la compañía de Diaghilev, este mismo se trasladó a Italia y sería en 1917 cuando Picasso se instaló en Roma para trabajar en los ballets rusos. La intención de Massine era la unión de las danzas folclóricas con la danza clásica²⁹.

De los aspectos más relevantes en la consecución del montaje de *El sombrero de tres picos*, y, sobre todo, un ejemplo que nos hace lograr entender esta suerte binomio entre el aspecto españolizante hacía lo popular con los aspectos de las últimas vanguardias, en una unión cuidada de la sacralización del arte es la última escena. En esta última escena se hace un homenaje a Goya haciendo una recreación inspirada en su obra *El Pelele*, manteaban a un muñeco que simulaba al corregidor. Esta comparación con la obra de Goya se plasmaba en la puesta en escena en la que colaboraban Massine, como propio ideador de plasmar la recreación del cuadro, Picasso, que para sus figurines y todo el color del vestuario se había fijado en los cuadros de carácter más popular de Goya, y Falla que había recreado si idea en el pueblo de Fuendetodos, acabaría la obra con una jota.

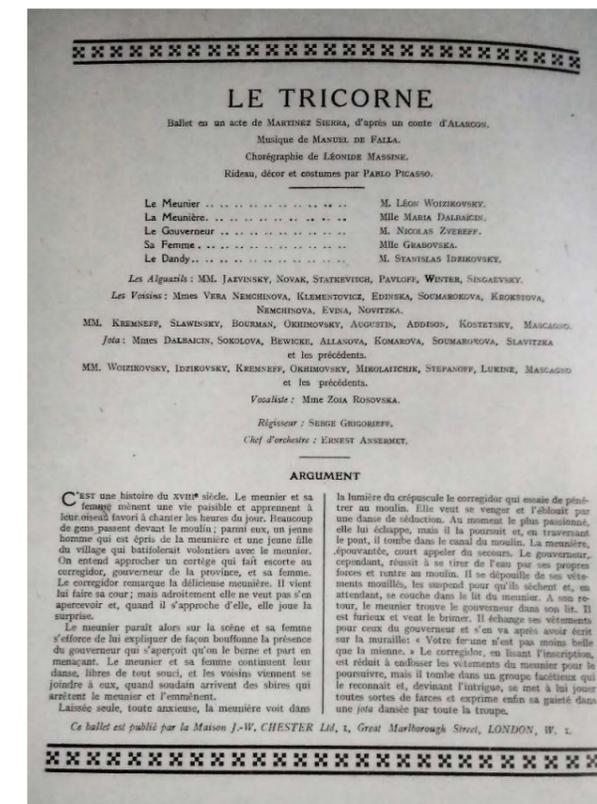
Massine y Picasso establecieron muy buena relación, una muestra de ello es la fotografía que Massine dedica a Picasso en 1920, en la que

28 VV. AA.: Picasso. *El sombrero de los tres picos*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993.

29 VV. AA.: *El sombrero de los tres picos*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993. pp. 17.



Manuel de Falla y Leónide Massine en los jardines de la Alhambra de Granada, 1916..



Reparto y argumento del programa de la representación en la Ópera Garnier, París. 1920..

sobrescribiría a plumilla “A mi querido y muy amado Picasso. En recuerdo respetuoso de su devoto alumno Massine”. Algunos años después Massine comentaba con Picasso cómo Falla había usado como piedra musical angular toda la tradición popular de los barrios gitanos de Granada³⁰.

Si fueron buenas las relaciones de Picasso y Massine, no lo fueron tanto entre Picasso y Falla, eran dos temperamentos fuertes. El conflicto sobre todo se producía cuando Picasso quería recalcar en opiniones musical de lo composición de la obra de Falla para la realización de *El sombrero de tres picos*.

Durante el tiempo de representación en París se representaba también un ballet de Stravinski y Matisse. La comparación de la crítica se hacía inevitable, durante semanas sólo se hablaría de Matisse y Picasso.

La creación de vestuarios y decorado fue un proceso muy lento, con numerosos estudios del dibujo y, sobre todo, del color. El juego cromático en el vestuario hacía jugar con el estado anímico del público, en un principio con colores muy suaves que se intensificaban poco a poco y que hacían que el espectador se sienta más incómodo. La escenografía pretendía denotar el marcado carácter españolizante, pero un sentido español de lo popular. En este sentido, los colores que más se identificaban con lo popular son los que vienen asimilados por la imagen del pueblo, en torno a colores terrosos que muchas veces contrastarían con vestuarios con amarillos y rojos intensos. Aunque la línea del vestuario no produjo una revolución especialmente intensa.



Diseño del vestuario por Pablo Ruíz Picasso para la obra *El sombrero de tres picos*. 1919.

30 VV. AA.: *El sombrero de los tres picos*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993. pp. 24.

XV RIVAS CHERIF AL FRENTE DE LA VANGUARDIA.

Una conceptualización clave para entender la figura de Rivas Cherif es que quiere vincular a sus montajes, a sus escenografías pintores del momento, pues considera que su idea está mucho menos hermética en la concepción de la escenografía y, por tanto, esa soltura se ve reflejada en la plástica. Tomando como ejemplo la figura del primer vanguardista español, Valle-Inclán, el cual se juntó con Julio Romero de Torres, Zubiaurre o Néstor de la Torre³¹.

Desde la llegada de los Ballets Rusos a Madrid en 1916 Rivas Cherif siente admiración por la unión con la música, y manifestó su admiración por la figura de Manuel de Falla³². En este sentido de unión musical con el teatro vemos como una de las figuras clave del primer tercio del siglo XX a La Argentinita, Antonia Mercé.

Cherif era un amante no sólo del arte, sino un amante del público y del espectáculo. Sintiendo este sentido del espectáculo, desde la mejor de las acepciones, buscó la emoción en estos rincones musicales, desvinculándose de su destino original que podría haber sido la interpretación textual. Vemos un interés claro por la danza clásica, el baile castizo, el cante jondo y la música de cámara³³.

“Ya en la plenitud de su arte, el 25 de mayo de 1925 Antonio Mercé había alcanzado un éxito memorable en el Trianon Lyrique parisino con el estreno de *El amor brujo*, de Manuel de Falla, con motivo de la Exposición Universal de Artes Decorativas de París.

A partir de este momento, la buena relación entre Rivas Cherif y La Argentina se fue intensificando y quedó plasmada en dos artículos dedicados a su figura en el *Heraldo de Madrid*.³⁴

Rivas Cherif fundó varios teatros experimentales; El Teatro de la Escuela Nueva, El Cántaro Roto o El Caracol. Es considerado una figura clave, en la línea de la dirección artística.

El montaje de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca se llevó a cabo por la Compañía de Margarita Xirgu y El Caracol, con la dirección de Rivas Cherif en el Teatro Español de Madrid en 1930³⁵.



La zapatera prodigiosa, montaje de Cipriano Rivas Cherif a partir del texto de Federico García Lorca. Escenografía y vestuario de Salvador Bartolozzi a partir de los dibujos de García Lorca. Tea.

XVI EL SURREALISMO EN EL TEATRO ESPAÑOL.

Desde la iniciativa de la vanguardia que se viene proponiendo en España en torno a 1910

31 ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan: *Néstor y El Mundo del Teatro*. La Palmas de Gran Canaria. Museo Néstor, 1995.

32 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000, pp. 65.

33 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000, pp. 141.

34 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000, pp. 143.

35 GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003, pp. 23.

y teniendo su cenit en los años de la II república, vemos como la obra de Gómez de la Serna influencia la conceptualización de la idea plasmada en la materia de este énfasis modernista.

El surrealismo de este teatro que toma su gran ola entre 1926 y 1936 está muy anexionado entre la solución estética y la propia obra literaria, casi en su conjunto.

Prueba de ello son los montajes que se realizaran para la obra *El hombre deshabitado* obra de Rafael Alberti de 1930. E incluso la evolución estética y los montajes que posteriormente han supuesto las obras más oníricas de Lorca, y que aspiran a la cúspide de la vanguardia, incluso a nivel europeo. Como vemos la propuesta estética que nos plantea *Poeta en Nueva York*, y con mayor claridad por su plasmación plástica los casos de las obras de teatro *El Público* y *Así que pasen cinco años*.

XVII VÍNCULO ESCENOGRÁFICO ENTRE FEDERICO GARCÍA LORCA Y SALVADOR DALÍ.

“El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado. donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.”³⁶

Con estas afirmaciones Lorca nos muestra su interés por un teatro educador, comprometido y activo. Cree fielmente en la idea del teatro alejada del entretenimiento frívolo.

Esta concepción que ante todo es social, tiene su asimilación en el estudio sociológico. Distribuye muy bien el nivel de intelectualización del pueblo y su reacción ante la obra literaria, que al ser representada siempre se construye en una obra plástica.

Hay que tener en cuenta la distribución de los consumidores de teatro. Lorca tendrá muy claro sus destinatarios, en pro del compromiso activo hacia la evolución de las clases populares que tanto mira y admira.

Del interés claro por el folklorismo andaluz surge un aura, que recalca en las clases populares con destellos de imágenes mágicas. En su obra literaria muestra mediante la recreación del proceso intelectualizado la imagen perfecta del destello de “lo andaluz”.

Uno de los mayores retos para cualquier escenógrafo es lograr transmitir la bella y nítida imagen que nos da esta obra literaria en una realidad táctil. Personalmente, creo que en casi todos sus estrenos nunca se colocó imagen a su altura, pese a encontrar grandes soluciones plásticas.

En su *Mariana Pineda* que se estrena el 24 de julio de 1927 en el Teatro Goya de Barcelona vemos una preocupación profunda por la decoración de lo plástico-teatral³⁷. Remontándonos a la composición de la dramaturgia, Salvador Dalí y Lorca en 1925 pasaron parte del verano con la familia de Dalí en Cadaqués y posteriormente en Figueras. Allí Lorca haría la primera

lectura de *Mariana Pineda*. Dalí colaboró en la consecución de la estética de esta obra.

Carta de Salvador Dalí a Federico García Lorca: “Querido Federico: Veo que parece cierto al fin la realización de tu Marianita Pineda. Mi padre está encantado, iremos toda la familia al estreno, mi padre además me dice que si dentro 2 meses no has publicado ahun nada va a escribirte una “carta terrible”. Yo siento mucho estar haciendo de Talion por que segun lo “pronto que fuese el estreno” me seria materialmente imposible de hacer los decorados, ya que si me encargara de ellos, seria para hacer algo tan bien como supiera i naturalmente, con bastante tiempo a pesar de que tengo vista perfectamente su realizacion plastica. No hay que hablar de que una cosa tan depurada como tu “Marianita Pineda” es imposible que sea realizada con un decorado estúpido, de los conocidos solo Manuel Angeles y yo te lo podemos hacer- “Indagaciones generales par la relisacion de Mariana de Pineda”- Todas escenas enmarcadas en el marco blanco de la litografía, que tu proyectastes, en ese marco blanco, además del titulo, podría ir un verso, que cambiaria cada acto. Los telos de los decorados, tienen que servir de meros fondos a las figuras con afiligranadas “indicaciones”plásticas de la escena; “El color” tiene que estar en los trages de los personajes por lo tanto para que estos tengan máxima visualidad el “decorado” será “casi monocromo”, la ligerísimas canviantes de tono tienen que ser como desteñidas, todos los muebles, cornucopias, consolas, etc., dibujados sencillamente en el decorado; el clave, de cartón recortado y pintado igual que los demás muebles, en cambio los cristales tienen que “ser de verdad” (me parece, ¿y a ti?) El conjunto será de una “sencillez” tal, que (me parece) a los mismos puercos dejará de indignar- por que la impresión que hará al levantarse el telón y antes de empezar a analizar será de una calma y naturalidad absoluta- Además desgraciadamente, ya hay demasiada gente que tolera esas cosas: aquí todo pasar por tonto y dice que le gusta por pasar por inteligente. (nota para el decorado “Mariana Pineda”) Aprovechar la máxima sugestión sentimental de los “ligerísimos acordes cromaticos del decorado”.³⁸

Apreciamos como Dalí entiende la concepción moderna de la escenografía cercana a las vanguardias europeas. La simplificación de las formas da pie al protagonismo de los personajes. Los personajes que en movimiento forman la propia conjugación plástica. Recala en la importancia que tendrá el vestuario y el color. Un color frio para los fondos que hacen destacar las figuras humanas. La unión de formas y colores tiene que dar pie a la atmosfera apropiada para la solución de la obra dramática.

Salvador Dalí también valoraría muy positivamente la idea forma-color de Lorca. Aunque su trabajo recalca principalmente en la dramaturgia dio paso a otras vertientes artísticas como en el ámbito de la música o del dibujo. Sobre el dibujo de Lorca también se pronunciaría Salvador Dalí y advierte con admiración sobre un tono naif, de profundo arraigo, y también con relación a la búsqueda del surrealismo en su vertiente más puramente onírica.

“... El instinto afrodisiaco de Lorca precede siempre a su imaginación. Su espíritu juega en todos los casos un papel secundario. Cuando la imaginación precede a sus dibujos, éstos se resisten de ello, quedan limitados a puras ilustraciones, más o menos encantadoras desde el punto de vista popular-infantilista. El sistema poético de los dibujos de Lorca tiende a una inmaterialidad orgánica, precedida del más fino y fisiológico caligrafismo. Lorca, netamente andaluz, tiene un sentido antiguo de las relaciones colorísticas y arquitectónicas vertidas en un incontrolado asimetrismo armónico que caracteriza toda la plástica más pura de Oriente. En los mejores dibujos de Lorca, la “Gota de Agua” por ejemplo, se ha infiltrado los más finos

36 GARCÍA LORENZO, Luciano: *El teatro español hoy*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975.

37 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 148.

38 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 151.

y exquisitos venenos orientales, aquellos venenos sutiles y, sin embargo, mortales, que, en los momentos en que la anemia de la plástica occidental alcanzan su mayor gravedad, se han convertido a menudo en elixir de larga vida y de rejuvenecimiento. La plástica de Lorca participa, a veces y en los mejores momentos, en la vida gráfica de algunas líneas dictadas por los surrealistas y del decorativismo tonto e irisado de los interiores coloreados y en espiral de las bolas de cristal. Toda esta plástica afrodisíaca y poética de los dibujos de Lorca, recientemente, tienen para nosotros, sin embargo, un solo defecto en el cual es poco probable que los ampurdaneses caigan nunca: el defecto cada día más irresistible de la extremada exquisitez”³⁹.

Estos dos fragmentos nos llevan a comprender, al menos de forma anecdótica el vínculo entre Salvador Dalí y García Lorca. A su vez, observamos como lleva una concepción estética muy afín. No es fácil indagar en la interrelación Dalí-Lorca por eso quiero dejar esta idea en un atisbo que nos ayude a pensar sobre esta idea que es la unión de las dos concepciones artísticas.



El maleficio de la Mariposa, decorados de Salvador Dalí. Federico García Lorca. 1927.

XVIII LA BARRACA Y LAS MISIONES PEDAGÓGICAS.

Tan conceptualmente unidos, surgen de la mano de la II República. El sentido de teatro educacional o Totaltheater⁴⁰ había tenido su mínima complejidad en España estratificándose,

³⁹ PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 159.

⁴⁰ PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 46.

pero con estas dos “compañías” en la cumbre.

La Barraca sería una compañía activa en el teatro para el pueblo con una idea de teatro ambulante irían rotando por España e interpretando en su mayoría a los grandes clásicos españoles, por tanto, por esta selección de obras podemos asimilar que no había una carga de incitación social sino meramente educacional. La subvención recibida por el estado sería de 100.000 pesetas⁴¹.

Quiero recalcar en que muy seguramente La Barraca no podría haberse llevado a cabo, o desde luego no habría sido la misma sin García Lorca, que en gran medida tenía una preocupación por los marginados de la sociedad. Esto lo podemos ver en el subtexto de su obra *Poeta en Nueva York* con respecto a la raza negra.

Precisamente quería que su público fuese en cierta medida marginados sociales. Pero no sólo eso. El público debería de ser ingenuo y sin educación teatral alguna. Ver la obra desde un prisma totalmente alejado de la educación o de lo convencionalmente establecido sería un factor importante. De hecho, Lorca asimila que el pueblo y los estudiantes universitarios son los mejor preparados para ver teatro frente a la burguesía que es frívola y que no tiene ningún tipo de sensibilidad para la expresión que nos muestra la obra. Estos se ubican como público frente a esta como un acto social sin importarles nada.

Las obras que representó La Barraca fueron siempre clásicos españoles, exceptuando una versión de Antonio Machado. Los estrenos de las obras de Lorca ya los llevaría a cabo en compañías comerciales, nunca quiso establecer un nexo entre su autoría y este proyecto educacional y al mismo tiempo artístico.

Las representaciones que acometió La Barraca fueron: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y decorados de Benjamín Palencia. *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, con decorados de Alberto Sánchez y José Caballero. *Las almenas de Toro* de Lope de Vega, decorados de José Caballero y *El caballero de Olmedo* también de Lope de Vega y también con decorados de José Caballero. La comedia de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* con decorados de Alfonso Ponce de León. Y cuatro entremeses de Cervantes *Los dos habladores*, decorado de Ramón Gaya, *La cueva de Salamanca*, decorado de Santiago Ontañón, *La guardia cuidadosa* con decorados de Alfonso Ponce de León y Salvador Bartolozzi y por último *El retablo de las maravillas* con decorados de Manuel Ángeles Ortiz.

De Juan de la Encina materialización su obra *Égloga* de Plácida y Victoriano con decorados de Norah Borges. Mientras que en el caso de la obra *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda no tuvo decorados.

Y por último la obra contemporánea de Antonio Machado, *La tierra de Alvargonzález* con decorados de Santiago Ontañón⁴².

A continuación, mencionaremos a algunos de estos escenógrafos que colaboraron con y por la obra de Federico García Lorca.

⁴¹ PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp.212.

⁴² PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 222.

XIX JOSÉ CABALLERO JUNTO A GARCÍA LORCA.

Activo con los decorados de La Barraca establece un par de afirmaciones muy a tener en cuenta en relación con el surrealismo español. “Mientras el grupo francés exige una ortodoxia y unas reglas estrictas en sus revelaciones, el español era un estado anímico donde el inconsciente se decide a actuar por su cuenta, con un cierto ingrediente popular y una mayor libertad de captación”.

Y sobre lo andaluz concretamente “porque creo que la influencia del clima andaluz marcó de una forma muy particular el entorno del surrealismo español, en sus vivencias determinadas”⁴³.

XX DIMENSIÓN ESCENOGRÁFICA EN ALBERTO SÁNCHEZ.

Lo tenemos que tratar como uno de los mayores renovadores de la plástica. Gran innovador en la escultura. Destacando la participación conjunta con Picasso en el Pabellón español de 1937 con su obra *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Aunque la faceta mayor conocida de Alberto es como escultor también se dedicó a la pintura, y los encargos de decorados para representaciones teatrales como vemos en el montaje de *Fuenteovejuna* de La Barraca.

También trabajó por encargos en pintura en la Unión Soviética donde se traslada cuando comienza el periodo convulso en España que anticipa la Guerra Civil, en 1938 se traslada a la Unión Soviética y allí también trabajaría en el cine. Tenemos que recalcar en el decorado de *Fuenteovejuna* por su revolución con carácter surrealista. “Extraños castillos y palacios o campos vacíos pertenecientes a otro mundo”. También trabajaría en la decoración para el espectáculo de *Yerma* obra de García Lorca.

Alberto iría más allá en la decoración de las obras pues busca la esencia misma tanto del texto como del subtexto, interpela composiciones surrealistas con objetos cotidianos que se ponen en conexión con el carácter popular, y el público.

XXI MANUEL ÁNGELES ORTIZ.

Sería amigo de Lorca de toda la vida. Trabajó como actor en la película *La edad de Oro* de Luis Buñuel, se interesó por el cine surrealista francés. En su regreso a España trabajó con Lorca y la compañía La Barraca.

XXII SANTIAGO ONTAÑÓN.

Fue un trabajador incesante, se dedicó a la pintura, pero también al cine y al trabajo actoral. Tras su exilio, fue catedrático en la Universidad de San Marcos de Lima. La formación de Ontañón en una experimentación con las vanguardias fue fundamentalmente en París. Regresó a España en 1927 para el servicio militar. Ontañón y Lorca crearon amistad y colaboraron en

43 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 249.

numerosas ocasiones. En el exilio en Latinoamérica también realizaría prácticamente todos los decorados de la obra de Lorca junto a la compañía de Margarita Xirgu como actriz principal. Destacando la decoración para la puesta en escena de las *Canciones populares españolas* que Federico realizó junto a La Argentinita. Este mismo montaje llegó a Buenos Aires en 1933.

XXIII RAMÓN GAYA, LA ESCENOGRAFIA LORQUIANA MÁS TRADICIONAL.

El pintor menos allegado a la pintura de vanguardia de todos los colaboradores de Lorca. Sus formas son más convencionales, para él la modernidad no importa por es endeble y superficial. La modernidad como un estado más por el que pasan las cosas⁴⁴.

Ramón Gaya en uno de sus sonetos muestra una concepción de la pintura muy interesante:

Pintar no es ordenar, ir disponiendo,
sobre una superficie, un juego vano.
colocar unas sombras sobre un plano,
empeñarte en tapar, en ir cubriendo;

pintar es tantear —atardeciendo—
la orilla de un abismo con tu mano,
temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo.

Pintar es asomarte a un precipicio,
entrar en una cueva, hablarle a un pozo
y que el agua responda desde abajo.

Pintura no es hacer, es sacrificio, es quitar,
desnudar, y trozo a trozo,
el alma irá acudiendo sin trabajo.⁴⁵

Ramón Gaya entiende la pintura en un binomio de racionalidad y sentimentalismo. La búsqueda de las emociones que atraviesa en su proceso creativo se contrarresta con la intelectualización frívola de la evolución de la pintura en la historia del arte. Quizás fue por esta

44 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 298.

45 GAYA, Ramón: *Nueve sonetos del diario de un pintor (1940-1979)*, Murcia, ChysGalería de Arte, 1982, pp. 49.

atemporalidad que rompe con la vigencia de las vanguardias sea Lorca se interese por su visión y su trabajo.

XXIV BENJAMÍN PALENCIA JUNTO A GARCÍA LORCA.

Puramente vanguardista, pero tras la guerra tendió o tuvo que tender a una pintura más convencional. Se adaptó con gran soltura al paisaje. Denominados como paisajes abstractos en su obra que va desde 1925-35, con relación a la Escuela de Vallecas.

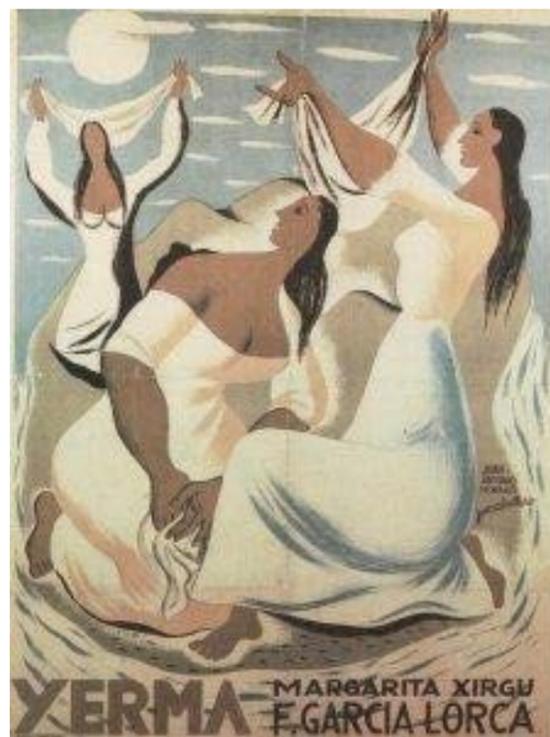
Tras esto continuó estudiando el paisaje. Esa búsqueda reflexiva e intelectual del paisaje le lleva a tener una concepción espacial que tiene traspelación en su trabajo como escenógrafo. Antes de trabajar con Lorca trabajaría con Alberti en 1926 con la obra *La pájara pinta* y en 1929 con Ignacio Sánchez Mejías con una obra que nunca se representó.

De la realización de los entremeses cervantinos Lorca estaba convencido por su contemporaneidad textual. Esto sería guiado con la plástica de los jóvenes artistas anteriormente citados. No obstante, los decorados debían de ser ágiles y económicos, ya que La Barraca sería una suerte de teatro portátil, esto conllevó la utilización de materiales como el cartón en cantidad, como un puro medio práctico en su montaje⁴⁶.

XXV ESTRENO DE YERMA. 29 DE DICIEMBRE DE 1934.

Federico le comentó José Caballero que diseñase un cartel⁴⁷ para la obra con libertad pues consideraba que conocía muy bien la obra y entendía el subtexto.

José Caballero recordaba este diálogo con Federico: “porque tienes mucho talento. “Aquello me cogió tan imprevisto que le pregunté: “¿Hablas en serio? ¿Para cuando tiene que estar?” “Para ayer”, me respondió zumbón. Me encantaba colaborar al éxito de aquella obra, aunque fuera de una manera tangencial, pero para mí, que era todavía un aprendiz de pintor, aquella era una oportunidad que no pensaba desaprovechar. Volé a mi casa aquella misma tarde y en seguida me puse en contacto con un pintor y amigo mío, con quien por aquellas fechas, solía colaborar, Juan Antonio Morales, y le conté el encargo que me habían hecho, proponiéndole colaborar una vez más. Pasamos la noche en claro, haciendo infinidad de bocetos. Cada uno elegimos el tema que preferíamos. Yo elegí el de las Lavanderas. Él eligió la figura de Yerma tendida y la figura de macho vertical. Los dos figuramos conjuntamente y a la mañana siguiente se los lle-



Cartel de José Caballero para el estreno de la obra Yerma, de F. García Lorca. 1934..

vaba a Federico a su casa para saber su opinión. Le encantaron. “Esta tarde -me dijo- hay que llevarlos a Margarita al ensayo para que los vea”. Yo estaba bastante nervioso, esperando que llegara la hora del ensayo y que los viera Margarita. Y al fin llegó la hora y Margarita y Rivas Cherif, que también estaba allí, hicieron grandes elogios de los carteles y decidieron enviarlos rápidamente a la imprenta para su tirada. Ni Morales, ni yo cabíamos en nosotros de alegría. A los pocos días corrimos encantados las calles de Madrid, materialmente empapeladas por nuestros carteles de “Yerma”, que nos dieron bastante nombre”⁴⁸.



Yerma, de Federico García Lorca. Escena de baile en la romería de la ermita. Cía. Xirgu-Borras. Dir. C. de Rivas Cherif. Teatro Español de Madrid, 1934.

El estreno supone un acto social relevante en el Madrid del momento, la representación se llevó a cabo en el Teatro Español. Hasta allí acudieron personalidades e intelectuales como Valle-Inclán, Unamuno o incluso Benavente.

Hubo un sector del público de corte conservadora que alborotó por la importancia del contenido social de la obra ya que pone en cuestión los roles de género tradicionales y dota de papel a la figura de la mujer. Pero rápidamente fueron expulsados del gallinero. La obra tuvo muy buena acogida⁴⁹. Lorca siempre se sintió muy identificado con la figura femenina haciéndola protagonista en la mayoría de su obra comercial; desde Mariana

Pineda de 1927, pasando por Bodas de Sangre, 1933. Hasta La casa de Bernarda Alba, obra de 1936, en la que todos los personajes son femeninos. Además, La casa de Bernarda Alba sería su última obra acabada.

46 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 325.

47 AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*.

48 CABALLERO, José: “Con Federico en los ensayos de Yerma”. ABC, 29-12-1984.

49 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp. 421.

XXVI REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO DE VANGUARDIA DE MARUJA MALLO Y FRANCISCO NIEVA.

En las palabras de Maruja Mallo pintora surrealista, considerada de la generación del 27 podemos ver el ansia por la renovación hacia la modernidad teatral y estética que ella ansia: “El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico-musical presento un escenario de tres dimensiones construido de cuerpos reales, tangibles sólidos. Es decir, no habrá cosas fingidas como en los viejos escenarios-decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se mueven en todas direcciones, subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario dando a la obra una vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas.

Los elementos que componen este escenario serán giratorios, móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación convirtiéndolo en un instrumento de creación escénica. Empleo de cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica. La entrada de un personaje en escena para mí es la presencia de un cuerpo en el color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total del escenario. Cada personaje llevará su máscara propia según su representación, y serán fijas o móviles. Reduzco todo a una expresión simple inmediata y esencial, dando forma con la imaginación a las cosas y no transfigurándolas como arbitrario.⁵⁰ Vemos una reflexión cercana a la que plantea teóricamente la Bauhaus con Oskar Schlemmer.⁵¹

Francisco Nieva como uno de los mayores relevante dramaturgos y escenógrafos de todo el siglo XX, reflexiona ya en 1970. “Valle-Inclán pudo habernos colocado a la vanguardia del teatro y lo rechazamos. Exiliamos a Buñuel y a Picasso. Por eso, los escenógrafos como Burmann, Fontanals, Bartolozzi, Barradas, Ontañón; fueron los únicos que nos dieron la impresión de una cierta apertura hacia las tendencias estilísticas acordes con su tiempo. Es difícil sentenciar su trabajo si era o no absolutamente innovador, pero el talante de algunas de aquellas escenografías no faltaba libertad de interpretación, osadía y experimentación por el uso notable de la diversidad, aunque evidentemente un decorado de Salvador Alarma era muy diferente de uno de Fontanals y mucho más si era de Alberto Sánchez o Benjamín Falencia. Y si durante la década de los veinte y treinta la vanguardia escenográfica quedó prácticamente reducida

50 MALLO, Maruja. “Escenografía”. *Gaceta de Arte*, 34.1935.

51 SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro y danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 198.

a unos círculos muy restringidos; y los experimentos realizados no pasaron casi de anécdotas (si lo comparamos con el teatro francés, italiano, ruso o alemán del momento). Todo ello quedaría truncado por la Guerra Civil, y de esta manera quedarían rotas las posibles nuevas experimentaciones en la escena española, hasta bien pasados los años cincuenta, pero esto se sale de nuestro ámbito de análisis.⁵²

Con el fin de la obra de Lorca vemos que toda la idea de renovación artística, no sólo en la realidad teatral sino también aplicada a las otras artes se ve truncada por el estallido de la Guerra Civil. El Frente Popular usó un teatro activo para la movilización del pueblo con intención de agitación política y social. Estas representaciones se llevarían a cabo en las “casas del pueblo”⁵³. El Bando Nacional se dedicó a un teatro de imitación al pasado.

En esta línea se continuará los años siguientes con teatro tradicional tradicionalista.

XXVII SOBRE LA RELEVANCIA DE LA ESTÉTICA TEATRAL DEL TEATRO ESPAÑOL.

La síntesis que exponemos en base a las expresiones artísticas que podemos ver en la sociedad de la década de 1920 y 1930 en España nos dan muestra de una realidad artística con un marcado carácter enraizante al cual considero que nunca se le ha dotado del valor histórico suficiente.

En teoría las propuestas escenográficas españolas quedarían muy distantes de las que acontecen en otros puntos de Europa, como haría referencia el dramaturgo Francisco Nieva⁵⁴. Tras esta investigación creo que tengo que negar esa afirmación. Y desde aquí poner en alza lo que durante estos años se logró hacer en España. Es cierto que el peso cae en figuras aisladas, pero esto también ocurriría en las corrientes vanguardistas del resto de Europa.

Aunque Valle Inclán quede fuera de la temporalidad de estas propuestas escenográficas creo que es digno de mención porque es uno de los pilares en los que reside la vanguardia española. El esperpento, no es más que una deformación de la realidad social en personajes arquetípicos. Sigue a día de hoy siendo una base imprescindible para la vida común, y esta se extrapola con gran acierto estético a su obra, y a la de sus influenciados⁵⁵. Algo de esta influencia, con la toma de los personajes de una sociedad real y táctil lo lleva a cabo Federico García Lorca. Si hablamos de las vanguardias en España como personalidades aisladas es muy probable que él esté a la cabeza de todas.

La dimensión estética que alcanzan las personalidades expuestas es de una calidad excepcional. Y muy a tener en cuenta es que no usan en ningún caso concepciones espaciales miméticas con las de otras vanguardias.

El sentido español está siempre presente. En su forma estatal se refleja mediante el teatro comercial. Mientras que en las vanguardias este carácter reside en la figura del pueblo. El pueblo sirve como inspiración para la dimensión estética en una amplia mayoría de conjun-

52 NIEVA, Francisco. “Escenografía de la posguerra española”. En *Escenografía teatral española. 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud, 1977.

53 PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996, pp.37.

54 NIEVA, Francisco. “Escenografía de la posguerra española”. En *Escenografía teatral española. 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud, 1977.

55 SALPER, ROBERTA L.: *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*. Ámsterdam. Rodopi B. V. 1998.

ciones.

Por otro lado, la respuesta de la sociedad ante las nuevas formas escenográficas, que en muchas ocasiones deviene hacia una abstracción geométrica, no fue del todo positiva. Si tuvo mejor respuesta las propuestas escénicas más cercanas al surrealismo por su aceptación cercana al mundo onírico⁵⁶. No obstante, el público intelectualizado aplaudió las nuevas soluciones espaciales que se extrapolan al mundo de la escena. Aunque este sector se encontraba realmente en círculos estrechos.

Durante mucho tiempo le he estado dando vueltas a porqué en España nos anclamos tanto en el inmovilismo en lo que a la evolución de la escena se refiere. Y creo que la respuesta está en el fuerte espíritu romántico. La sociedad conserva lo que es suyo con miedo a perderlo. En este sentido España sigue anclada a la idea de recalar siempre en las figuras del siglo de oro. Calderón de la Barca, Lope de Vega, o Miguel de Cervantes. Con estos vanguardistas de su tiempo hemos seguido conviviendo en la escena durante siglos, el problema viene cuando nos anclamos a su propuesta y a su siglo sin atender a nuevas acepciones. Y esto ocurre fruto del espíritu romántico con el cual nos anclamos en el pasado. El cénit de este romanticismo reside en la complejidad que supone la idea del donjuanismo español tan anclado a nuestra sociedad⁵⁷.

Creo que en este siglo XXI en nuestra idea de escena más contemporánea encontramos siempre a autores del siglo pasado. Puede ser que sea por puro desconocimiento de lo que vivimos en el presente. Lo cierto es que las soluciones estéticas en estos últimos 100 años se han transformado mucho menos de lo que deberían, y una vez más estamos varados.

Por tanto, concluyo con este choque de ideas; por una parte, el orgullo que nuestro ante los grandes protagonistas de la escena; Burmann, Fontanals o incluso Benjamín Palencia. Estos que, con otros tantos, nos enseñan a comprender la realidad estética con acierto y consiguen transmitir la veracidad del texto en la imagen plástica. Además, vemos que en la propuesta escenográfica de los más grandes artistas españoles no se pierde la autenticidad ni la raíz, algo a lo que le dedico especial atención. Y por otro, encuentro la desazón que me provoca el resto de la sociedad que pertenece indiferente a la idea de los planteamientos plásticos. Hay que tener en cuenta que en el teatro comercial todo lo que vemos es una estética tradicionalista. Al final el apoyo social reside en el inmovilismo. El carácter romántico es uno de nuestros mayores valores y al mismo tiempo una de nuestras piedras más pesadas.

56 ILIE, Paul: *Los Surrealistas españoles*. Madrid. Taurus. 1972.

57 CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*. Madrid. Editorial Castalia. 2001.

BIBLIOGRAFÍA:

AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel: *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2000.

ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan: *Néstor y El Mundo del Teatro*. La Palmas de Gran Canaria. Museo Néstor, 1995.

ARANGO L., Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid. Editorial Fundamentos, 1995.

AYALA; Francisco José: *Arte y ciencias: el problema de las dos culturas*. Madrid.

RESAD, 1993.

AZNAR SOLER, Manuel: "El teatro español durante la II república (1931-1939)." *Monteagudo*, 3ª época, nº2. Pág. 45-58. Universitat Autònoma de Barcelona. 1997.

BÉRTOLA, Elena: *El arte cinético: El movimiento y la transformación, análisis, perceptivo y funcional*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1973.

BUERO VALLEJO, Antonio: "A propósito de Brecht" *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

CABALLERO, José: "Con Federico en los ensayos de Yerma". ABC, 29-12-1984.

CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*. Madrid. Editorial Castalia. 2001.

DE PERSIA, Jorge: *Hermenegildo Lanz. Escenógrafo. Las Experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*. Granada. Centro Cultural Manuel de Falla, 1993.

DIETERICH, Genoveva: *Diccionario del teatro*. Madrid. Alianza Editorial, 2007.

DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid. Colección arte serie teatro, 1997.

FRANCASTEL, Pierre: *Études de sociologie de l'art*. París. Denoël Gonthier, 1970.

GALLARDO, Bosco: *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid. Servicio Pedagógico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

GARCÍA LORENZO, Luciano: *El teatro español hoy*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975.

GARCÍA PAVON, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid, Editorial Taurus, 1962.

GAYA, Ramón: *Nueve sonetos del diario de un pintor (1940-1979)*, Murcia, ChysGalería de Arte, 1982.

GIL FOMBELLIDA, María del Carmen: *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II república*. Madrid. Fundamentos, 2003.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1964.

HAUSER, Arnold: *Fragmentos de sociología de arte*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1977.

HAUSER, Arnold: *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1982.

HOWARD, Pamela: *¿Qué es la escenografía?*. Barcelona. Alba editorial, 2001.

ILIE, Paul: *Los Surrealistas españoles*. Madrid. Taurus. 1972.

LORENZANO, César: *La estructura psicosocial del arte. Siglo veintiuno editores*, 1982.

MALLO, Maruja. *Escenografía*. Gaceta de Arte, 34.

MARTÍNEZ VALDERAS, Jara: *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada. Ediciones Tragacanto, 2017.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín: *Escenografía española*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1923.

NIEVA, Francisco; DALÍ, Salvador; MORERA, José María: *Escenografía teatral español, 1940-1977*. Madrid. Galería Multitud, 1977.

NIEVA, Francisco: *Tratado de escenografía*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2000.

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Cátedra, 1990.

PAREDES, José María: *Ronald. De la escenografía a la plástica escénica*. Sevilla. Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla, 2016.

PERALTA GILABERT, Rosa: *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid. Editorial Fundamentos, 2007.

PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada. Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1996.

PLAZA CHILLÓN, José Luis: *Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alamar a Maruja Mallo*. Granada. Universidad de Granada, 1998.

PITTAU, Verónica Patricia: "El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie." *Revista del Instituto Superior de Música*, 2013.

ROMERO FERRER, Alberto: *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado en la crítica de su tiempo*. Cádiz, Universidad de Cádiz. Servicio de publicaciones, 2003.

SALPER, ROBERTA L.: *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*. Ámsterdam. Rodopi B. V. 1998.

SCHECHNER, Richard: *El teatro ambientalista*. México D.F. Árbol editorial, 1973.

SCHLEMMER, Oskar: *Escritos sobre arte: pintura, teatro y danza. Cartas y diarios*. Barcelona: Paidós, 198.

STANISLAVSKI, Konstantín: *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Unión Soviética. 1949.

SURGERS, Anne: *Escenografías del teatro occidental*. Ediciones artes del sur, Buenos Aires, 2005.

VV.AA.: *Nuevas tendencias escénicas-la escritura teatral a debate*. Madrid. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985.

VV. AA.: *Cinco escenografías para Manuel de Falla (1919-1996): Picasso, Barceló, Amat, Torner, Plensa*. Granada. Diputación Provincial de Granada, 1996.

VV. AA.: *Picasso. El sombrero de los tres picos*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1993.

Fundamentos teóricos de la abstracción en las primeras vanguardias artísticas: Kandinsky.

Lucía Olozábal

I El primer pintor abstracto: Kandinsky.

Para Kandinsky, la finalidad del arte es la expresión de una sonoridad total¹. La música, es la forma de arte capaz de expresar sus contenidos por medio de la forma pura, a diferencia de la pintura, que ha relacionado su lenguaje formal con el mundo de las apariencias. Con Kandinsky la pintura entró en su fase musical, en sus obras un estado de ánimo inspirado posiblemente en la música de Chopin.

Kandinsky, daba a conocer su primera obra no-objetiva en 1911. Durante los mismos años sentó las bases de su pintura geométrica, siendo la pintura abstracta, ya fuese inspirada en tendencias geométricas o en expresionismo abstracto llegó a ser el lenguaje dominante de esa época². Kandinsky expone las diferencias entre pintura figurativa y el arte abstracto: la primera hace uso exclusivo de elementos pictóricos, mientras que el segundo debe recurrir a la asociación de otro ámbito. Pero contenido de la obra, según el autor, corresponde a las dos formas de arte, la figurativa y la abstracta, y añade que la elección de los elementos -utilizar la naturaleza o no utilizarla- no puede imponerse, sino que está en función del temperamento artístico³. Tras su paso por París, y después de su vuelta a Múnich en 1908 se concentró casi exclusivamente en los paisajes y reflexionó sobre los medios pictóricos para expresar su tema. El innovador sentido del color y la energía de las pinceladas son característicos de sus obras a partir de 1908.

Solo de forma gradual encontramos en la obra de Kandinsky una desviación apreciable respecto del lenguaje heredado del impresionismo tardío. Los cuadros del período de 1908 conservan el tema, pero se observan en ellos una creciente despreocupación acerca de la verosimilitud, mientras que los colores y las formas, todavía arraigados a la realidad, asumen una vida propia. En 1909 el impacto de las pinturas fauves en sus intensos tonos y vibrantes armonías de colores y vigorosa pincelada marcan el nacimiento del estilo individualista de Kandinsky. Inició de esta manera una serie de cuadros que tituló Improvisaciones a los que asignó números. La introducción de categorías impersonales, no específicas y abstractas derivadas de la terminología musical, coincide con el desplazamiento hacia la abstracción de su arte⁴.

Los siguientes años entre 1908 y 1914 fueron cruciales, dado que en estas fechas las imágenes de Kandinsky eran radicalmente cambiantes y tendían, con un abandono mayor, hacia la autosuficiencia, mediante la cual presentaba la abstracción como meta deseable para el arte de la pintura. El momento exacto de la llegada de Kandinsky a pintor abstracto

sigue siendo difícil de precisar ya que incluso su más temprana obra figurativa da testimonio de la existencia de un sentido puramente formal de la pintura mientras que, por otra parte, siguen subsistiendo ciertas reminiscencias objetivas. El camino de Kandinsky hacia la abstracción no fue plenamente coherente ni tampoco deliberado, se da una profundización cada vez mayor en los medios pictóricos, acompañados por una dependencia más estrecha con respecto al tema como transmisor de significados esenciales. Pero fue hasta su partida de Múnich con el estallido de la Primera Guerra Mundial, tras sus importantes contactos con la vanguardia rusa en los años consiguientes y, finalmente, después de su llegada a la Bauhaus en Weimar en el año 1922, cuando la no-objetividad se convirtió en manos de Kandinsky en un lenguaje total⁵.

En las clases de Kandinsky, los estudiantes recibieron una iniciación a los elementos abstractos, considerada la nueva base del arte. También estudiaron las tensiones de la obra de arte, puesto que el autor las considera la clave de la composición, y una vez determinaron los elementos puros, se prepararon para definir sus resonancias, a fin de poder efectuar la síntesis de las artes. Lo que el pintor pretendía era que se descubriese a la vez una esencia común de las distintas artes y promulgar un lenguaje común⁶.

Kandinsky escribió que lo "abstracto" significa un extracto o atracción del objeto, mientras que lo "no-objetivo" describe a un arte que no necesita objeto alguno y por consiguiente uno usa ninguno. Hasta la Primera Guerra Mundial, Kandinsky desarrolló un estilo de pintura radicalmente nuevo y profundamente original. La naturaleza abstracta de su arte va emergiendo paulatinamente, sin embargo, hacia 1910-1911 ya era innegable y sorprende el grado en el que su obra se había apartado de la representación figurativa y se había aproximado a la abstracción. En los años posteriores Kandinsky se refirió a determinados cuadros que había realizado entre 1911 y 1913 como obras no-objetivas o totalmente abstractas.

La evolución del arte de Kandinsky hacia la abstracción comprende los años de 1900 a 1914. Si algo caracteriza sus obras, eso es la espontaneidad y libertad de su ejecución. Se trata de amplias pinceladas de pintura equivalentes a los árboles, al bosque, al lago y al cielo -en el caso de un paisaje-, las líneas y puntos de color expresan detalles en forma resumida y simplifican las composiciones. En varias marinas de su primera época, Kandinsky creaba unos efectos notablemente abstractos. Es en sus obras paisajísticas donde quedan de manifiesto su predilección por la abstracción.

El desarrollo de Kandinsky hacia la abstracción no se produjo en forma rectilínea, sino que evolucionó gradualmente a medida que exploraba simultáneamente. Aunque los elementos del paisaje son dominantes en la obra de Kandinsky desde 1911, también hizo en el mismo año unas extrañas pinturas de desnudo y varias pinturas con figuras. En cierta manera, la inclusión de la figura humana acentúa la intención no representativa de su arte, en sus lienzos la función simbólica del color imparte un significado que no puede ser contenido en las imágenes, es más, las áreas de color no están ya limitadas a figuras específicas, sino que funcionan independientemente de las formas y líneas.

La importancia del blanco y su manera de tratarlo en sus cuadros produce una reflexión en el pintor, que vislumbra que el tono principal de un color se puede redefinir por sus diferentes usos, lo indiferente puede llegar a ser más expresivo que aquello que se consid-

1 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 11.

2 BARNETT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: *Kandinsky y Mondrian, dos caminos hacia la abstracción*. Barcelona, 1994, pp. 2-3.

3 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 174.

4 BARNETT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: op.cit., pp. 6-7.

5 BARNETT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: op.cit., p. 2.

6 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 9.

era como lo más expresivo. Es decir, los valores internos, múltiples y limitados, la posibilidad de obtener y aplicar infinitas series simplemente por la combinación de una tonalidad, trastornó la totalidad de su pintura y abrieron las puertas al reino del arte abstracto. Para dar significado a sus cuadros, Kandinsky incluía vestigios de imágenes e incorporaba motivos que tenían connotaciones de otras obras suyas. Su intención era no pintar imágenes del mundo externo, sino sucesos de un carácter interno -reino interior- mediante la yuxtaposición de imágenes no relacionadas. No solo se niega los significados originales, sino que forman otros nuevos. Kandinsky consideraba que las construcciones ocultas pueden dar la impresión aparentemente de estar dispersas de manera azarosa sobre el lienzo, pero dichas imágenes están unidas de forma radicalmente abstractas.

La independencia de Kandinsky a la observación de la naturaleza y su método para alejarse de los elementos reales del paisaje son inconfundibles. Las formas abstractas se organizan dentro de un reino pictórico sin significado narrativo alguno. El alejamiento del mundo externo, es decir, el abandono del arte narrativo o representativo, permitió que el interno -significado interior- resonase con mayor claridad. En 1913 Kandinsky explica que no quería desterrar los objetos completamente ya que los objetos tienen en sí mismo un particular sonido espiritual que puede servir como material para todos los artes. Así pues, deshacía objetos en mayor o menor grado dentro de la misma pintura de manera que no fuera posible reconocerlos inmediatamente, de esta manera el espectador puede experimentar gradualmente, una tras otras, un gran número de sugerencias emocionales. En las composiciones del pintor entran espontáneamente formas puramente abstractas que, por consiguiente, producían efectos puramente pictóricos⁷.

II De lo espiritual en el Arte.

Tras la lectura y análisis de este libro, podemos sacar varias ideas de la concepción del artista de su obra y de lo que él considera el movimiento abstracto. En primer lugar, el autor reflexiona sobre el concepto que artistas y espectadores tenían de la obra y llega a la conclusión de que el espectador busca en la obra de arte la literal imitación de la naturaleza que sirva a fines prácticos. La pintura es contemplada por ellos con ojos fríos y espíritu indiferente.

Partimos de una época en la que el artista busca la recompensa material, y sus obras no tienen un fin, es decir, asistimos a la creación del arte por el arte. La única meta del artista es satisfacer su ambición⁸. Kandinsky además de rechazar el arte por el arte, también reniega del arte decorativo, ya que no necesitamos ni un arte gratuito, ni adornos. Considera que estas dos tendencias se deben a un error en cuanto a la naturaleza del arte, porque se ha perdido el sentido de los valores interiores⁹. Si la pintura se despeja de decorados y adornos el resultado es el muro desnudo. La abstracción al comienzo influirá en la arquitectura, la escultura, danza y poesía, en la tipografía por medio de la ausencia de ilustraciones. En estas aplicaciones es más una moda, aunque de poca duración, la abstracción solo es evolutiva en el arte puro, es decir, en el pictórico¹⁰. En los periodos en los que las ideas materialistas y la creación pictóricas derivan únicamente del interés y beneficio del artista,

7 Ibidem. pp. 10-13.

8 KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, 1992, pp. 22-24.

9 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 14.

10 Ibidem. p. 45.

el lazo que une el arte y el alma se queda medio anestesiado. Sin embargo, esta situación produce alteraciones con respecto al espectador y el artista, estos pierden la capacidad entenderse, y el primero le vuelve la espalda al segundo o le mira como a un ente cuya habilidad y capacidad de invención admira¹¹.

Kandinsky considera que este arte, no encierra ninguna potencia de futuro, es decir, que nunca crecerá, tiene poca duración y muere en el instante en el que desaparece la atmósfera que lo ha creado, ya que la capacidad del arte de evolucionar radica en su período espiritual, algo de lo que carecían estas obras¹². Los artistas dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan solo de los bienes materiales y de obtener riquezas, mientras que las fuerzas puramente espirituales son subestimadas o simplemente pasadas por alto. Sin embargo, el artista está obligado a un trabajo pesado, sabe de sobra que cualquiera de sus actos, sentimientos y pensamientos constituyen el material de sus creaciones y forman la atmósfera espiritual que se plasma en las obras¹³. Los visionarios aislados que se dan cuenta de ello son ridiculizados por los aduladores del materialismo, es por ello que arte vive humillado al ser utilizado para fines puramente materiales.

Debido a esto, el qué del arte desaparece, en consecuencia, pierde el alma, el contenido, y solo es comprensible para los propios artistas, que comienzan a quejarse por la indiferencia que muestra el espectador hacia sus obras. Es en la diferencia, en la personalidad, donde se halla una posibilidad de no ver solo lo puramente duro y material sino también lo que es menos corpóreo que el objeto del período realista que intentó reproducir tal y como es, sin fantasear ni dejar a la imaginación actuar¹⁴. Para él, la vida espiritual es un elemento imprescindible en la obra de arte, y se representa esquemáticamente a modo de un triángulo agudo, el movimiento que este realiza en el plano es hacia delante y hacia arriba¹⁵. La literatura, la música y el arte son sectores muy sensibles en los que se palpa el mundo espiritual. Cuando no se ve el objeto en sí mismo y solo se escucha su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, como ocurre en la música, por ejemplo. El empleo de una palabra, conduce no solo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales.

La continuada repetición de la misma hace que esta pierda el sentido externo, el nombre, del mismo modo se olvida el sentido que tiene, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el puro sonido de la palabra, este se denomina sonido puro y está en primer plano, actuando directamente sobre el alma. A continuación, Kandinsky nos induce a su concepción de la pintura y las tendencias artísticas del momento, introduciendo su concepción de una serie de artistas, parte del neoimpresionismo, que entra ya dentro de la abstracción, ya que la teoría de este movimiento consiste sino refleja la naturaleza en toda su riqueza y todo su color.

Habla de los autores Rossetti, Böcklin y Segnantini, como personajes característicos en la búsqueda de terrenos no materiales. En primer lugar, Rossetti se unió en los prerrafaelistas e intentó revivir sus formas abstractas, por otro lado, Böcklin se colocó en el terreno de la mitología, revistiendo sus figuras de un aire abstracto, y por último, Segnantini que a pesar de tomar las formas naturales y trabajarlas detalladamente, siempre supo crear

11 KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual...*, op.cit., pp. 102-103.

12 Ibidem. p. 25.

13 Ibid. p. 104.

14 Ibid. pp. 29-30.

15

figuras abstractas, a pesar de la forma material evidente, por lo cual es por Kandinsky considerado el más inmaterial de estos artistas. Cézanne, es un autor al que valora especialmente junto con Matisse y Picasso, de los que hablaremos a continuación. El primero es más próximo a los medios pictóricos puros, y tiene la capacidad de otorgar a los elementos inanimados, las cosas exteriormente muertas cobran vida. Habla en este libro del don que tiene para ver en todas partes la vida interior y ser capaz de encajarlas en la forma que eleva a fórmula abstractas y en algunas ocasiones puramente matemáticas. Henri Matisse, pinta imágenes en las que quiere reflejar lo divino, y para lograrlo no necesita otros medios que el objeto (persona, o cosa) como punto de partida y los medios exclusivos y fundamentales de la pintura: color y forma.

Dado que no podemos olvidar que partió de una base impresionista, le cuesta separarse de la belleza externa, pero es de destacar que entre sus obras hay cuadros de gran viveza interior, impulsados por la necesidad interior, siendo este el impulso que debe seguir todo artista para realizar su obra según la teoría de Wassily Kandinsky ya considera que los inicios de las tendencias hacia lo no natural, lo abstracto, la naturaleza interior, consciente o inconscientes obedecen siempre al mundo interior¹⁵⁹. Mientras Matisse representa el color, Pablo Picasso representaba la forma, y son estas, las dos grandes vías hacia el objetivo de Kandinsky.

Este, considera a Picasso un autor capaz de lanzarse de un medio externo a otro, capaz llegar a lo constructivo a través de proporciones numéricas, a las cuales llega por la vía lógica de la fragmentación de las distintas partes y de una diseminación de ellas sobre el lienzo, y si el color le suponía un estorbo para componerla la forma puramente pictórica, se deshacía de él y pintaba el cuadro según le pareciera. Kandinsky valora tanto la música y sus composiciones tienen connotaciones musicales, debido a que, desde hace ya siglos, es un arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales.

Como artista considera que la meta no es la imitación de la naturaleza, sino la expresión de su mundo interior y ve con envidia como estos objetivos se alcanzan en la música, considerada la más inmaterial de las artes. Es por ello que se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar y componer mismos medios en su arte, de ahí proceden en la pintura, la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de este. Las artes deben aprender las unas de las otras como utilizan sus medios para, después, utilizar sus propios medios de la misma manera; el artista debe saber utilizar los medios de la forma más correcta. Por un lado, la música puede obtener resultados inasequibles a la pintura, como la disposición de la música a la dimensión de tiempo.

A su vez, la pintura, presenta todo el contenido de la obra en un instante, cosa incapaz de hacer en la música. Otra diferencia, es que la música está emancipada de la naturaleza al contrario que la pintura que depende casi por completo de sus formas¹⁶. Dejando a un lado sus diferencias, se debe añadir el especial parentesco que existe entre la música y la pintura puesto que ambas, por medio de sus propias capacidades tienen acceso directo al alma de los espectadores. Otro de los puntos que trata Kandinsky en este libro son los efectos del color, explica que de una paleta llena de colores se obtienen dos resultados, en primer lugar, un efecto físico, basado en la belleza y las cualidades del respectivo color. Ante él, el espectador experimenta sensaciones físicas como pueden ser la alegría, la soledad o la

16 Ibid pp. 42-48.

tristeza, sentimientos de corta duración puesto que llegan a ellos de manera superficial y no dejan una impresión permanente. Solo si penetrara más adentro, despertaría las sensaciones más profundas y es entonces cuando podría provocar una serie de vivencias de carácter psicológico. Cuando los espectadores alcanzan un mayor grado de sensibilidad, los objetos y seres alcanzan un sonido interno y es en ese momento cuando percibimos ante ellos una experiencia emocional.

El segundo resultado que se obtiene, es el efecto psicológico que hemos mencionado previamente, aquí prevalece la fuerza psicológica del color, provocando una vibración anímica, esta es la vía por la que el color llega al alma de su público. Esta vía que llega al alma es directa e inmediata y esta provoca las vibraciones que llegan a los órganos sensibles y nos hacen percibir esas sensaciones, como cuando nos enfrentamos al color amarillo e inconscientemente nos produce una sensación ácida que se debe al asociamiento que tenemos de este color al limón.

El autor se detiene aquí para hacernos entender que, si aceptamos esta explicación como válida, tenemos que aceptar también que la vista no solo está en relación con el sabor sino con todos los demás sentidos. Es por ello, que algunos colores parecen ásperos, blandos, duros, etc. El artista es el que hace vibrar adecuadamente el alma a través de la aplicación adecuada de los colores basándose en el principio de la necesidad interior¹⁶¹. El color y la forma serán los medios por el cual la pintura evoluciona hacia el arte abstracto y alcanza la composición puramente pictórica.

En primer lugar, hablaremos de la forma y una vez sus bases estén asentadas, daremos paso a la teoría de Kandinsky sobre el color. Cuando la forma es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee un sonido, un contenido interno, que se percibe al observar la obra con esta composición. Un triángulo tiene un perfume espiritual que en relación con otras formas este perfume se diferencia, lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y las demás formas. Se puede decir que forma es, la expresión del contenido interno. El exterior de la forma, es decir la delimitación de esta, pueden ser muy diversos, pero nunca superará un límite ya que la forma tiene como objetivo recortar sobre el plano al objeto material, por tanto, debe estar delimitada. Las formas que son abstractas poseen vida y fuerza propia, y son reconocibles, como es el círculo, el triángulo, el cuadrado, el rombo, el trapecio y otras tantas que se hacen paulatinamente más complicadas y no tienen una denominación. De estas formas el artista roba los elementos para sus creaciones, no le bastan hoy las formas puramente abstractas, que resultan demasiado imprecisas, además, limitarse a un material exclusivamente impreciso significa renunciar a otras posibilidades y empobrecer sus medios de expresión.

A su vez, la composición puramente pictórica se plantea, con respecto a la forma, dos problemas: la composición de todo el cuadro y la creación de diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total, es decir, la composición grande puede estar formada por composiciones menores, completas en sí mismas pero que sirven a la composición general. De esta manera los objetos (reales o abstractos) son subordinados a una forma grande y modificados de forma que encajen en ella y la creen. De este modo la forma individual conserva poca personalidad ya que sirve primordialmente al todo, a la gran forma composicional.

A partir de estas ideas, el elemento abstracto, que anteriormente se escondía y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte en un primer plano. El

desarrollo y por último la predominancia de los elementos abstractos, es natural, porque al hacer retroceder la forma orgánica, pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta. Pero a pesar de todo esto, el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escondida, aunque haya sido relegado por completo al fondo de la composición. Por ello, el orgánico puede apoyar al abstracto, haciéndolo resaltar en la composición, o, por el contrario, puede obstaculizarle, dado que este cobraría protagonismo e hiciera invisible el elemento abstracto.

Si nos hallamos ante un caso en el que el sonido del objeto orgánico no apoya al sonido del elemento abstracto, sino que le perjudica (esto se debe a que el sonido indiferente del objeto orgánico apaga el sonido del elemento abstracto). Habría que encontrar un objeto que fuera más acorde con el sonido interior abstracto o simplemente dejar que la forma fuera totalmente abstracta. Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico es más o menos prescindible, puede omitirse este y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas traducidas a lo abstracto¹⁷. Kandinsky sugiere una pregunta que se basa en la idea de renunciar por completo a lo figurativo y desnudar por completo lo puramente abstracto, a la que el mismo responde dándonos a entender que todo objeto representado en una imagen provoca una vibración interior, eliminar esta posibilidad significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Cuando se elimina el elemento figurativo de la composición, se descubre la forma pictórica subyacente, y aparecen entonces las formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simples, que apoyan un movimiento general¹⁸.

El arte eternamente libre, no conoce obligación ni imposiciones, al contrario, huye ante estas. Una forma determinada, siempre bajo las condiciones idénticas suena siempre de la misma manera y termina por no provocar esa vibración interior de la que habla. Sin embargo, sucede que las condiciones son siempre diferentes por lo que surgen dos conclusiones: el sonido ideal se modifica por asociación con otras formas que componen el cuadro y el sonido ideal se modifica, incluso manteniéndose las mismas condiciones, cuando en la forma en cuestión se produce un cambio de dirección. Kandinsky entiende por dirección movimiento. Por ejemplo, una forma dirigida hacia arriba suena más tranquilo, inmóvil y estable que la misma forma dirigida hacia la base de la superficie.

La composición formal basada en esta relatividad, depende de la modificación de las formas, cada forma es sensible al más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes¹⁹. El artista manda sobre los tres elementos que hacen vibrar el alma (estos tres elementos son el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independiente de la forma y el color), ha de contar también con el factor de educación, es decir, la elección del objeto se debe basar únicamente en el principio del contacto adecuado para que conecte directamente con el alma. Volvemos por tanto a la idea que tratábamos anteriormente sobre la necesidad interior puesto que es a partir de este principio que el artista hace la elección del objeto²⁰.

La pintura se hallaba en época de Kandinsky está en los comienzos de un estado de emancipación de la naturaleza. Hasta ahora la utilización del color y la forma como agentes

17 Ibid. Pp 57-63.

18 Ibid. Pp 106-107.

19 Ibid. Pp 63-64.

20 Ibid. Pp 62.

internos ha sido más bien inconsciente. Si destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación del color puro y la forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, La belleza del color y de la forma no es un objetivo suficiente para el arte. Debido al poco y elemental desarrollo de la pintura hasta la época del autor, se tiene poca capacidad para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal exclusivamente.

Recibiríamos débiles vibraciones emocionales, Kandinsky cree que aún no estamos capacitado para descifrar su valor interno. Estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ellas nuestra forma. La cuestión está por tanto en cómo debemos hacerlo, nuestra libertad es la combinación y transformación de esas formas y con qué colores. El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El largo periodo materialista ha producido en la vida, y por tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro, en el que lo busca todos los significados, menos la vida interior del cuadro, cegado por los medios externos.

Con el tiempo, será posible hablar a través de medios puramente artísticos y será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para hablar del interno, pero de momento, al ser humano en general no le gustan las grandes profundidades y prefiere quedarse en la superficie porque le cuesta menos esfuerzo, y así el cuadro pierde su objetivo²¹. La intuición del artista debe ser el único juez para la integración de la forma puramente abstracta. Esto tiene una consecuencia y es que mientras más utiliza el artista las formas casi abstractas o abstractas, más se familiariza con ellas y más se adentra en su terreno.

Justamente lo mismo le sucede al espectador, que va reuniendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba por dominarlo. El artista no solo puede, sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. Libertad sin trabas del artista para escoger sus medios, derecho a la libertad absoluta²². Utiliza como apoyo a su argumento una cita de Goethe el cual dice: "el artista está con espíritu libre por encima de la naturaleza y puede utilizarla de acuerdo con sus fines superiores... Es al mismo tiempo su dueño y su esclavo. Es su esclavo porque ha de trabajar con medios terrenos para ser entendido, su dueño, porque somete los medios terrenos a sus intenciones superiores y los pone a su servicio. El artista habla al mundo a través de una totalidad: esta no la halla en la naturaleza; la totalidad es el fruto de su propio espíritu o, si se quiere, la inspiración de un aliento divino"²³. Cuando la gente adquiera por el uso de las formas casi abstractas y abstractas en su total, una sensibilidad más fina y más profunda, aumentará la riqueza de las formas en los medios de expresión.

La cuestión de la reproducción figurativa desaparecerá por sí misma. Sin esta evolución, la composición de formas sería imposible. Todo el que no capta el sonido interno de la forma (de la física y especialmente de la abstracta), considerará siempre arbitrario tal tipo de composición y carecerá de medios para entender la obra²⁴. Como anuncié anteriormente, la composición se compone de forma y color, es por ello que, tras tratar las caracte-

21 Ibid. pp. 89-94.

22 Ibid. p. 102.

23 Ibid. p. 98.

24 Ibid. Pp 64.

terísticas de la forma, damos paso a las del color.

En relación a este, Kandinsky explica que el color no se puede extender ilimitadamente, ha de ser caracterizado subjetivamente entre la serie infinita de las diversas tonalidades del mismo color y tiene que ser limitado a la superficie. El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos²⁵. El artista debe conocer previamente a la creación de la obra, el análisis del color, ya que este tiene actuación sobre todas las personas. Las dos grandes secciones que llaman inmediatamente la atención y que son sus rasgos primordiales son: calor y frío del color y claridad y oscuridad del color.

El color posee cuatro tonos clave: caliente que se divide en claro u oscuro, y frío que también puede ser claro y oscuro. El calor o el frío están determinados por su tendencia hacia el amarillo o el azul. El blanco y negro, son los colores que producen la tendencia del color a la claridad o a la oscuridad²⁶. Las definiciones que doy a continuación son aproximadas al igual que los sentimientos que se citan para expresarlos, son meros indicadores que Kandinsky usa para explicar su obra²⁷.

El movimiento del amarillo y el azul es excéntrico y concéntrico. El amarillo irradia fuerza y adquiere movimiento y se aproxima de manera casi imperceptible al espectador, el azul por el contrario desarrolla un movimiento concéntrico y se aleja del espectador. El efecto descrito se intensifica al añadir la diferencia de claro y oscuro: el efecto del amarillo aumenta al aclararlo y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo. La mezcla de estos dos colores (amarillo y azul) da verde siendo este el color más tranquilo, tanto, que pierde movimiento hasta se vuelve estático, no se mueve en ninguna dirección. Lo mismo sucede con el blanco cuando se mezcla con el negro, pierde consistencia y aparece el gris. Cuando más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, cuanto más claro, más insonoro, hasta convertirse silenciosa, puesto que da lugar al blanco. El blanco es considerado un no-color gracias especialmente a los impresionistas, que no ven blanco en la naturaleza. En el blanco es donde desaparecen todos los colores, este nos alcanza frío e infranqueable, indestructible e infinito.

Actúa además como un no-sonido²⁸. El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, muerta, con un silencio eterno sin esperanzas ni futuro, inmóvil y desoladora. Sin embargo, sobre él cualquier color débil se potencia, suena con más fuerza y precisión, lo contrario que ocurre con el blanco, en el que los colores pierden fuerza y se disuelven. El rojo es un color muy rico y diverso, capaz de parecer cálido o frío dependiendo la tonalidad. Kandinsky nos hace imaginarnos un círculo cromático en el que a la derecha y a la izquierda de un círculo en el que en cada extremo se halla el amarillo y el azul, se abren dos grandes posibilidades de silencio influidos por los colores negro y gris que se encuentran en el centro de cada extremo, dos grandes posibilidades de silencio: la muerte y el renacimiento²⁹.

Con respecto a la necesidad interior de la que venimos hablando a lo largo de este escrito, se ha de mencionar que nace de tres causas místicas y está constituida por tres necesidades místicas tal y como las enuncia el autor de la obra que estamos haciendo ref-

25 Ibid. pp. 56-58.

26 Ibid. pp. 70-71.

27 Ibid. p. 83.

28 Ibid. Pp 72-75.

29 Ibid. Pp 79-81

erencia. Estas tres necesidades y causas son, primeramente, que el artista como creador, ha de expresar lo que le es propio (es decir, elemento de personalidad), en segundo lugar, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio de esa época, cuanto más fuerte sea la participación de estos dos primeros elementos en la obra de arte, más fácil será el acceso al alma de sus coetáneos. La última causa es, que el artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general. Este tercer elemento tiene vida eterna y gana fuerzas con el tiempo.

Cuanto mayor sea la participación del tercer elemento en la obra más se debilitarán los otros dos y será difícil su acceso al alma de los coetáneos. El predominio de este tercer elemento es un signo de la grandeza de la obra de arte. Las tres necesidades místicas son los tres elementos necesarios de los que ha de constar la obra de arte. Los dos primeros elementos encierran los factores de tiempo y espacio. El estilo personal y temporal crea en cada época muchas formas concretas que a pesar de las grandes diferencias aparentes se las puede considerar a toda una sola forma ya que su sonido interior es general. Estos dos elementos son de naturaleza subjetiva, puesto que cualquier época se quiere reflejar por sí misma, expresar su vida y desarrollo artísticamente, por ello, poco a poco se va formando el estilo de la época con una determinada forma exterior y subjetiva.

Lo puro y eternamente artístico, que es el tercer elemento que compone la necesidad interior, por el contrario, es el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo. La libertad del artista a la hora de crear su obra, es limitada según los postulados que se han establecido en épocas anteriores, en ellos se dice que el artista puede utilizar cualquier forma de expresarse, siempre que permanezca sobre el terreno de las formas tomadas de la naturaleza y es por ello que se considera limitada. Desde la percepción de Kandinsky, no se debe hacer esta limitación y el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse si parte de la base de la necesidad interior.

Textualmente dice que “el artista debe ser ciego a las formas reconocida o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y prohibidos (...) Todos los medios son sagrados sin son interiormente necesarios”³⁰.

La renuncia de lo figurativo es uno de los primeros pasos para alcanzar el reino abstracto, esta corresponde a la renuncia de la tercera dimensión en el sentido gráfico-pictórico. Pero inmediatamente las posibilidades de la pintura quedaron reducidas a la superficie real del lienzo, y la pintura adquirió un matiz evidentemente material, lo que dio lugar a una delimitación de las posibilidades composicionales.

El esfuerzo por liberarse de ese materialismo y esa limitación, condujo por tanto a prescindir de la superficie, los artistas por su parte intentaron situar el cuadro sobre una superficie ideal, que debían crear para hacer frente a la superficie material del lienzo. Comenzaron a trabajar con triángulos para crear sus composiciones, sin embargo, a diferencia de lo que esperaban, se produjo un efecto que se concentró precisamente en esta forma y condujo al empobrecimiento de posibilidades. Existen otros medios, no solo el uso de la forma triangular para crear una superficie ideal en la superficie plana y utilizarla como espacio tridimensional. El artista puede jugar con el grosor mayor o menor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, o la intersección de una forma por otra. El color

30 KANDINSKY, Wassily: Punto y línea en el plano. Barcelona, 1993, p. 21.

también ofrece posibilidades parecidas puesto que utilizando idóneamente avanza o retrocede y convierte el cuadro en una entidad flotante, lo que equivale a la extensión pictórica del espacio. La fusión de estos elementos constituye composición gráfico-pictórica³¹. Hoy, en general, se emplea una construcción desnuda, que aparentemente constituye la única posibilidad de expresar lo objetivo de la forma³².

III Punto y línea sobre el plano.

En esta obra Kandinsky los tres elementos imprescindibles para la composición pictórica abstracta³³. El estudio detallado de los elementos de la pintura se hace pasando revista a los colores, las líneas y los planos³⁴. A su vez, con esta obra nos ayuda a comprender sus propias composiciones. En primer lugar, el autor nos habla de las características del punto geométrico, que es invisible, de modo que debe ser definido como un ente abstracto³⁵.

Punto fuera de su estado práctico-funcional, es decir, liberado de la subordinación a la escritura comienza a existir como ser independiente y entra a formar parte de la pintura, por lo que tiene un mayor espacio libre a su alrededor y adquiere resonancia propia, fuerza. El punto es el resultado del choque de cualquier herramienta con la superficie del material, que puede ser de papel, madera, tela, metal, etcétera³⁶ 181. Graduado según los aumentos de tamaño, da sensación de fuerza y profundidad, es una expresión de las formas abstractas. Punto que posee un borde exterior que determina y delimita su aspecto externo.

Considerado de manera abstracta, el punto es idealmente pequeño y redondo, pero cuando se materializa, el tamaño y límite se vuelven relativos, el punto puede tomar infinitas formas, el borde es variable y por tanto, sus posibilidades formales son ilimitadas. No es un elemento móvil, no manifiesta tendencia a desplazarse hacia ninguna dirección³⁷. El punto el último paso a la simplificación, en él se han excluido los elementos complejos y se ha reducido a un elemento primario único. Podemos decir en consecuencia, que el punto constituye la imagen primaria de la expresión pictórica.

Además, es un elemento que mantiene relación directa con la naturaleza ya que, en esta, tanto lo grande como lo pequeño está formados de puntos, como por ejemplo las semillas de flores y frutas o a mayor escala una constelación³⁸. También en el terreno de las obras gráficas figurativas, hay grabados que se componen exclusivamente de puntos, aunque con respecto a este, Kandinsky considera que es una aplicación incorrecta del punto, ya que sometido a lo figurativo el punto pierde sus valores³⁹. Este fenómeno también ocurre con la línea, representada en la naturaleza en un sin fin de elementos naturales⁴⁰,

31 Ibid. pp. 65-68.

32 Ibid. pp. 86-87.

33 Ibid. p. 99.

34 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 10.

35 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., p. 21.

36 Ibidem. pp. 24-25.

37 Ibid. pp. 27-30.

38 Ibid. pp. 35-38.

39 Ibid. p. 52.

40 Ibid. p. 112.

toda imagen del mundo exterior e interior puede expresarse en líneas⁴¹.

La línea actúa sobre el punto como una fuerza que desplaza al punto en otra dirección⁴². Es la traza que deja un punto al moverse, surge del movimiento al destruir el reposo total del punto, pasamos de la inmovilidad total del punto a lo dinámico de la línea. Las líneas quebradas, de las que hablaremos más adelante pueden incrementarse en número, en tal caso, el punto no recibiría uno sino varios impulsos⁴³.

Cuantas más fuerzas contradictorias, operen sobre un punto, en más direcciones empujarán a este y más complejos serán los planos engendrados. Las variaciones que producen son inagotables⁴⁴. La línea es la antítesis del punto a pesar de ser el producto de este. El punto está constituido exclusivamente por tensión, ya que carece de dirección alguna. La tensión es lo que caracteriza o constituye el elemento, que es cada forma que adopta el dibujo o la pintura. -El material de todas las artes son las tensiones y estas se hallan bajo color, forma y plano⁴⁵. Si las tensiones desapareciesen la obra pictórica también moriría⁴⁶. El contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior de las tensiones⁴⁷.

La línea a diferencia del punto está compuesta por dirección y tensión. Si con respecto a la recta tomáramos solamente en cuenta su tensión, no podríamos diferenciar una horizontal de una vertical⁴⁸. Pero como sabemos, hay tres tipos de rectas: la recta horizontal, que corresponde a la forma más limpia de la extensa y fría posibilidad de movimiento y se vincula con el mundo terrenal. La recta vertical, que forma con la horizontal un ángulo recto, al contrario que la horizontal, corresponde a la forma más cálida y extensa posibilidad de movimiento, representa la altura mientras la horizontal, la profundidad y se relaciona con el mundo celestial y la justicia⁴⁹.

Y por último tenemos, la recta diagonal que separa en ángulos iguales las anteriores rectas, su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: equilibrio entre frío y calidez. Es decir, la forma más templada del movimiento⁵⁰. Las restantes rectas son solo desviaciones mayores o menores de las diagonales, del conjunto de estas diagonales surge la estrella de rectas, que puede crear una nueva forma, la figura de un círculo que es interpretado como el elemento de la eternidad y el infinito¹⁹⁶.

La diferencia entre la diagonal pura (como ha sido denominada por el propio Kandinsky) y las restantes diagonales, a las que ha denominado rectas libres, es una diferencia de temperatura, ya que las rectas libres nunca llegan a un equilibrio de frío y valor, es decir, no tienen el rasgo de las rectas puras, no son templadas. Además, otro rasgo que las diferencia es que las rectas libres, especialmente las acéntricas, tienen una relación más libre con el plano. Las rectas libres se clasifican en dos tipos: centrales (ordenadas según un centro

41 Ibid. p. 69.

42 Ibid. p. 54.

43 Ibid. p. 82.

44 Ibid. p. 89.

45 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 187.

46 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., pp. 30-31.

47 Ibidem. p. 98.

48 Ibid. p. 58.

49 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 94.

50 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., p. 59.

común) y acéntricas (ordenadas fuera de dicho centro).

En relación con la teoría de los colores de la que habla Kandinsky en su otro libro *De lo espiritual en el arte*, las rectas libres acéntricas tienen cierta afinidad con los colores cromáticos amarillo y azul, y llevan en sí tensiones opuestas, avance y retroceso. Mientras que, por otro lado, la diagonal pura, muestra afinidad con el rojo, gris o verde. En cuando a las rectas horizontales y verticales si examinamos sus propiedades cromáticas, surge una comparación con el blanco y el negro. Estos dos colores (que se llaman acromáticos o incoloros) son silenciosos, características que comparten con las rectas mencionadas. Si analizamos el blanco y el negro según los criterios de la temperatura, comprobamos que el blanco es más bien cálido y que el negro es, indudablemente frío.

De modo que en blanco y negro se distinguen los elementos del altura y profundidad, es decir, la recta vertical y horizontal⁵¹. A parte de los tipos de líneas que hemos mencionado, también tenemos que saber diferenciar las líneas rectas de las líneas quebradas. Las líneas quebradas surgen por el choque de dos fuerzas, tienen un contacto mayor con el plano que la recta y dependen de los ángulos, los cual se puede subdividir en tres grupos esquemáticos: ángulo agudo, ángulo recto y ángulo obtuso, al que se les puede unir un cuarto ángulo, el libre.

De los tres primeros ángulos, el recto es el más objetivo y a la vez el más frío, con tendencia a conquistar el plano, siendo el ángulo agudo el de mayor tensión y el más cálido, y el obtuso el ángulo más débil y pasivo. Al igual que existe una correlación entre las líneas verticales, horizontales y diagonales con los colores, lo mismo ocurre con las líneas quebradas y los ángulos. De este modo Kandinsky relaciona que el ángulo agudo tiene coloración interna amarilla y cuanto más agudo es el ángulo, más se acerca al máximo de calor, disminuyendo este paulatinamente al abrirse en ángulo recto, y su interior contiene la forma del triángulo.

El obtuso es típicamente azul, ya que contiene un presentimiento de curva y en su curso ulterior aparece el círculo, que es el elemento que constituye un caso especial entre las tres formas primarias ya que las rectas carecen de la capacidad de construirlo⁵². Por último, dado que solo puede haber cuatro ángulos rectos que se toquen, este contiene la forma del cuadrado⁵³. Este está directamente relacionado con el rojo, color que representa un intermedio entre amarillo y azul⁵⁴ lleva en sí las cualidades de frío y calidez⁵⁵. En resumen, el ángulo agudo que representa el triángulo, es amarillo, el ángulo recto, que representa el cuadrado, es rojo y el ángulo obtuso que encierra en su forma total al círculo, azul⁵⁶.

La recta y la curva constituyen un par de líneas fundamentalmente antagónicas. La quebrada debe ser concebida como un ente intermedio entre ambas, mientras que la línea recta se interpreta como una completa negación del plano, la curva contiene en sí un germen del mismo, ya que la curva creciente vuelve tarde o temprano a su punto de partida, surgiendo de esta manera también el círculo. La forma en espiral es, de este modo, un círculo que fracasa antes de completarse. Para Kandinsky hay una gran diferencia entre el círculo y la espiral que considera vital para la pintura, puesto que siempre se ha de tener

en cuenta la espiral es una línea, mientras que el círculo es un plano. La línea puede engendrar un plano, pero, de manera distinta al de la curva, que puede hacerlo a partir de dos impulsos, mientras que esta necesita tres. El plano que engendrará, lo conformarían tres líneas (rectas) y tres ángulos⁵⁷.

Se establecen en la obra que tratamos varios tipos de curva. En primer lugar, existe la curva geoméricamente ondulada, producida por la alternancia uniforme de presión positiva y negativa (de derecha a izquierda o viceversa), y tiene un curso horizontal, aunque también puede ser vertical. En segundo lugar, está la curva libremente ondulada, su tensión es horizontal, en esta desaparece el aspecto geométrico, y a diferencia de la curva geoméricamente ondulada la presión ejercida es positiva y negativa, pero se alterna irregularmente, la presión puede empujar hacia una altura elevada y a continuación se puede producir un descenso aun mayor o menor. El énfasis de la línea es un progresivo o espontáneo aumento o disminución en el grosor.

El engrosamiento de una recta está en relación con el punto en desarrollo. Todas estas líneas que hemos estado comentando pueden tener una estructura lisa, dentada, desgarrada, redondeada, etc., todo un número de propiedades que evocan inconscientemente sensaciones táctiles. Y el énfasis en ellas viene dado por un progresivo aumento o disminución en el grosor⁵⁸ 204. Cada tipo de línea busca los medios apropiados que le permitan alcanzar su propia forma⁵⁹.

La aplicación de las líneas en la naturaleza es rica y profusa, pero siempre debemos partir de la base y no olvidar que las leyes de composición de la naturaleza se ofrecen al artista no para ser imitadas, sino para ser confrontadas con las del arte según la opinión del autor⁶⁰. Además, critica el pensamiento de algunos teóricos que opinan que la utilización de la línea en la pintura abstracta es antinatural e inadmisible, pero, sin embargo, la utilización de la misma línea en la obra gráfica es aprobada.

La línea es valorada por ellos como un elemento puramente gráfico, que no puede ser utilizado con propósitos pictóricos a pesar de que no se puede encontrar ninguna diferencia entre la obra gráfica y pictórica⁶¹. Algunos teóricos del arte desestiman la importancia del punto y la línea en la pintura, levantando un muro entre la pintura y la obra gráfica, pero para Kandinsky no hay separación. Al igual que tampoco considera que lo haya en la separación que la Academia Rusa de Estudios Artísticos de Moscú hizo al separar la música-tiempo, de la pintura y el espacio, puesto que cuando el autor se anexionó de manera definitiva al arte abstracto, el elemento tiempo en la pintura encontró su lugar⁶².

El elemento tiempo es detectable en el caso de la línea en una medida mucho mayor que en el caso del punto: la longitud es un concepto temporal, el curso de una curva se diferencia temporalmente del de una recta, puesto que a cuanto más movida sea la curva más se expande temporalmente. Esta es entre otras, es una de las similitudes que tiene con la música, puesto que la mayoría de los instrumentos musicales producen sonido de carácter lineal, en el campo de la música la línea proporciona la gama más amplia de recur-

51 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., pp. 71-75.

52 Ibidem. p. 71.

53 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 94.

54 Ibid. p. 74.

55 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 71.

56 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., pp. 78-79.

57 Ibidem. pp. 84-86.

58 Ibid. pp. 89-96.

59 Ibid. p. 118.

60 Ibid. pp. 110-111.

61 Ibid. p. 120.

62 Ibid. pp. 32-33.

sos expresivos.

La nota musical se representa en las partituras como una combinación de puntos y líneas, y el tiempo viene determinado por medio del color de los puntos (blancos o negros). De esta manera, Kandinsky está estableciendo una relación directa entre la música y la pintura. El hecho de que la construcción exacta y geométrica de la pintura parezca tan importante en estos últimos años tiene doble causa, la primera, es la necesaria y natural utilización de los colores abstractos en la arquitectura, que ordena el color de acuerdo con un objetivo total, actitud que ha sido preparada inconscientemente por la pintura pura. La segunda causa es la necesidad de retroceder a las fuentes, buscando lo elemental, es decir, en la estructura elemental de las cosas.

El arte abstracto, vuelto autónomo, se ve obligado como la naturaleza, a pasar desde las formas simples hasta las organizaciones más complicadas. El arte abstracto construye hoy organismos artísticos más o menos primarios, cuyo desarrollo posterior es considerado por el artista actual de un modo aun indeterminado, pero que prepara un alentador al futuro. Kandinsky opina de los que dudan del futuro del arte abstracto comparándolos con los anfibios, los cuales muy distantes de los vertebrados evolucionados, no representan el resultado final de la creación, sino el inicio⁶³. Finalmente pasamos a tratar el último de los tres elementos necesarios para la creación pictórica abstracta según la teoría compositiva de Kandinsky, el plano básico.

Preciado por ser el medio de expresión más importante de la pintura⁶⁴. Por plano básico se entiende la superficie material que recibe el contenido de la obra, está delimitado por dos líneas horizontales y dos verticales. Es decir, dos elementos de frío reposo y dos elementos de cálido reposo, teniendo en consecuencia, cuatro lados. El predominio de una u otra de estas parejas, es decir, el ancho exagerado o el alto exagerado del plano básico, determinará en cada caso el dominio del frío o del calor. Estas dos características deben ser enfocadas desde el punto de vista cromático, por lo que el plano básico no es una entidad incolora. La forma más objetiva del plano básico es el cuadrado, forma en la que frío y calor están relativamente neutralizados.

La posición de ambas líneas horizontales se denomina inferior y posterior (o abajo y arriba), la de las verticales, derecha e izquierda. El artista teme al plano básico dado que se siente responsable de él y debe saber correctamente de qué manera acepta el plano los elementos adecuados en el orden adecuado ya que este se transforma a través de un manejo correcto. El arriba (de las rectas horizontales) evoca la imagen de ligereza

y soltura, una sensación de liberación, da la impresión de movimiento leve.

Por el contrario, toda forma de cierta pesadez gana peso al situarse en la parte inferior del plano básico, cuando más nos acercamos a su límite, más densa se vuelve la sensación y la libertad del movimiento se ve más limitada. Por otro lado, la posición de ambas verticales, recordamos: derecha e izquierda, se relacionan en nuestra imaginación con el ascenso y la calidez. La izquierda del plano básico despierta la idea de una mayor soltura, la sensación de ligereza, liberación y, finalmente, libertad, como ocurre con la parte superior de las rectas horizontales, pero a diferencia de esta, la sensación de liberación que produce la izquierda de las verticales es más pesada que la libertad de la horizontal.

63 Ibid. p. 115.

64 Ibid. p. 120.

Lo mismo ocurre con la derecha y el inferior del plano básico, aunque no produce la misma sensación de pesadez como la horizontal inferior, resulta igualmente condensada. El movimiento hacia la izquierda, es un movimiento en distancia, se libera de lo habitual que pesa sobre él, de la rutina, y gana progresivamente intensidad y rapidez, se acentúa la impresión de devenir, hacia la derecha la del trabajoso esfuerzo. El movimiento hacia la derecha se entiende como retorno hacia casa, es decir, hacia lo establecido, lo correcto. Es un movimiento que se relaciona en cierto modo al cansancio y su finalidad es el reposo. Cuanto más hacia la derecha, más lento se vuelve el movimiento y las posibilidades dinámicas son cada vez más limitadas. He de señalar que los conceptos como movimiento, intensidad, rapidez, pesadez etc., sobre el plano pictórico deben ser entendidos como meros calificativos subjetivos del autor que utiliza para expresar su teoría y, por tanto, nada de lo aquí expresado es absoluto e inamovible, el autor aconseja dejarse llevar por la primera impresión y mantener el campo abierto a construcciones imaginativas.

Los elementos en el plano pueden estar colocados de manera que lo refuercen, o pueden encontrarse sueltos, es decir, en este caso el plano básico desaparecería y los elementos no conocerían límites precisos en cuanto a profundidad, darían la sensación de flotar en el espacio compositivo. Cuando el plano se vuelve rectangular, surgen los llamados altos y largo formato que en las obras figurativas tienen en general un significado naturalista. En la academia de pintura se imparte la noción de que el formato alto es apropiado para el retrato y el largo para el paisaje.

Una errónea elección del formato del plano puede transformar un buen orden compositivo en un completo desorden. El punto de unión de las diagonales que nacen de los ángulos de las rectas verticales y horizontales que forman el plano básico, cortan y dividen el plano en cuatro zonas⁶⁵. En las relaciones de la forma con los bordes del plano básico, la distancia entre la forma y los bordes tienen un papel muy importante. A través del acercamiento al borde del plano, una forma gana tensión hasta que esa tensión, en el momento del contacto con el borde, desaparece súbitamente. De modo que la cercanía al borde del plano aumenta el sonido dramático y a mayor distancia del borde, el acercamiento al centro les presta un sonido que Kandinsky entiende como lírico.

Cuando varias curvas son puestas a continuación formando una línea ondulada, las relaciones de cada onda con los bordes del plano complican la suma de sonidos más fuertes o más débiles. En el formato ancho, el borde superior es más largo que los laterales, de esta forma surgen mayores posibilidades de libertad para los elementos, pero queda limitado por la brevedad de las longitudes laterales. En el formato alto ocurre por ejemplo, que los elementos que tienden hacia arriba pueden ser drásticamente dramatizados. El plano básico es material, y ofrece diferentes superficies: lisa, áspera, brillante, opaca, etc., las propiedades de la superficie dependen de modo exclusivo del instrumento utilizado y de la destreza con que es manejado. El material e instrumento deben ser considerados en cuanto a la elaboración de los elementos que se sitúan sobre esa superficie. Kandinsky valora que el espacio se vuelve idéntico a la profundidad, es decir, a los elementos que lo conforman en profundidad. Y ha denominado a este espacio que surge como indefinible, ya que, entendido como profundidad, se vuelve intemporal. Introduce por tanto en el plano el concepto de tiempo. Es decir, la metamorfosis del plano básico en un espacio indefinible proporciona al autor, la posibilidad de las medidas temporales.

65 Ibid. Pp 160-163..

Anteriormente, se ha explicado qué eran las tensiones, Kandinsky en esta obra reflexiona sobre estas llegando a la conclusión de que en la pintura los cambios de tensión fueron exclusiva consecuencia del deseo de valorar el plano básico y a afirmar su existencia. Este tema sobrepasa las fronteras pictóricas y es por ello que juzga como responsable de no haberse ocupado detalladamente de estas cuestiones a la historia del

arte moderna. Esta falta de responsabilidad puede según cree Kandinsky deberse a la relación de la historia del arte y la sociedad de cada época puesto que es compleja por diferentes causas. En primer lugar, el arte puede subordinarse a la época si bien esta posee un contenido fuerte que el arte corresponde igualitariamente, o bien, la época cuenta con un contenido importante pero fragmentado y el arte es débil y se subordina a esa fragmentación.

También puede ocurrir que el arte se oponga a la época por diversas causas y en consecuencia, expresa las posibilidades que se consideran tabú. En última instancia, puede darse que el arte sobrepase las fronteras de las leyes establecidas en esa época determinada y se decanta por aportar un contenido que se adelanta al futuro. Concretamente, alega Kandinsky, el arte abstracto que se libera de la presión de la atmósfera de su momento histórico, corresponde a este último punto, de este modo se entienden las impresiones que al principio causaba este movimiento artístico al que calificaban de absurdo, de la misma manera que también fue calificado el dadaísmo. Añade que no solo lo visible y concebible existe, sino que también lo invisible y lo inconcebible.

IV El Arte Concreto de Kandinsky, fundamento de la pintura abstracta.

A diferencia de los artistas anteriores, Kandinsky llega a la abstracción para quedarse. Su idea era la de crear un arte concreto -siendo este el término real utilizado por él, aunque en los textos manejados hablan de abstracción lírica-. Esto significa que va a buscar una serie de relaciones plásticas y las va a dotar de un protagonismo sobre el tema que representa. Esa nueva proyección de las normas compositivas y la simplificación radical de los elementos descriptivos de la realidad lo van a llevar a la abstracción, la cual mantiene una serie de ritmos en los desplazamientos de las masas de color con las correspondientes definiciones espaciales.

La idea de Kandinsky no está tan lejos de Picasso y el cubismo, lo único que con otros métodos radicalmente distintos; sin facetar, sin visión simultánea...etc., es decir, manteniendo los principios tradicionales en la perspectiva.

Murnau con Iglesia I (1910)⁶⁶ (Fig. 16). Comparándola con Murnau con Iglesia II (1910)⁶⁷, vemos como la obra cobra sentido para aquellos que no han sido capaces de descifrar ni entender lo representado, ya que, ambas representan la misma imagen, solo que la segunda mantiene la composición figurativa, y la primera, la ha sintetizado y eliminado, teniendo como resultado manchas de color que cuesta interpretar para el ojo inexperto. La gama cromática usada es muy amplia, con grandes variaciones tonales que contrastan y dinamizan el cuadro. El movimiento, viene dado por la manera de aplicar el color, es decir, la pincelada, aplicada con énfasis y que además, queda lejos de ser cuidada. Esta junto con los colores, ha-

66 Óleo sobre cartulina, 64,7 x 50,2 cm, Galería Municipal Lenbachhaus, Múnich.

67 Óleo sobre cartulina, 32 x 44 cm, Préstamo de la colección privada del Museo Franz-Marc, Alemania.

cen que la obra cobre movimiento interno y profundidad. La abstracción se presenta por masas de colores, y analizándolo a la par que el otro figurativo, la disposición de los colores representa lo mismo, puesto que el cuadro es simplificación de otra que aún mantiene la figura. Kandinsky hizo especial hincapié en que no es hasta 1914 cuando renuncia por completo al objeto en sus cuadros. El objeto en sus obras es configurado a base de colores y líneas y, por tanto, debe ser interpretado como abstracto. El mantenimiento de la figuración en algunas composiciones es accesorio, un elemento más adicional⁶⁸.

En Improvisación 26 (1912)⁶⁹ (Fig. 17), el grado de abstracción es ya mucho

más avanzado frente a la simplificación y reducción figurativa que Kandinsky había llevado a cabo en muchos de sus trabajos. Sin embargo, dedicando tiempo a la contemplación del cuadro, vemos como la aplicación de curvas negras que se encuentran encima de las líneas que atraviesan en diagonal el plano, se nos presentan como tres figuras. El semicírculo rojo que se acerca al margen inferior del lienzo y que transmite sensación de caída en el plano, podríamos entenderlo como una barca, siendo las líneas rojas que cruzan en horizontal, la representación de las olas del mar. Llegados a este punto, las líneas diagonales a las que hice mención al principio, podríamos

entenderlas como los remos de la barca.

Los colores son brillantes y modulados, contraponiéndose el amarillo, que atrae la mirada del espectador, y el azul, que tiende a dirigir nuestra mirada al exterior. El otro color importante es el rojo, pero de un tono muy cálido que no resulta chirriante, sino que se sintetiza bien con el resto de tonos y responde al contraste resultante del azul y el amarillo. En relación a las formas, se muestran totalmente independientes, son manchas de tamaños variables repartidas por la obra sin ningún orden preciso, es decir, la superficie cromática es libre, no se somete a ninguno de los límites que establecen la forma. Kandinsky consideraba que las composiciones que se apoyaban en la armonía resultante de los contrastes y la yuxtaposición de formas y colores independientes entre sí, conforman la totalidad de la obra.

Composición VI, (1913)⁷⁰ (Fig. 18). En este cuadro se aprecian tres núcleos: el de la izquierda, de líneas débiles y colores rosados; el de la derecha que es completamente contrario, dominado por gruesas y marcadas líneas y manchas negras junto con colores disonantes como son el azul y el rojo. Y el tercer núcleo, que pasa a cobrar importancia tras habernos percatado de estos dos primeros. Se sitúa cerca del centro izquierdo, en el cual se difumina la pintura rosada y blanquecina del núcleo izquierdo y las líneas vuelven a cobrar importancia. Los colores parecen flotar bajo ninguna superficie, no hay límites composicionales en la obra, los elementos parecen estar dibujados en el aire, en una atmósfera invisible creada por el artista, el cual, en vez de usar el carácter figurativo y real, da al cuadro un tratamiento libre de los elementos pictóricos. No hay ningún elemento que podamos identificar, lo único que percibimos son manchas y líneas de color que contrastan entre sí superponiéndose unas a otras, lo cual crea gran movilidad, pareciendo incluso que están vivos y se mueven libremente por el plano.

68 MALORNY-BECKS, Ulrike: *Kandinsky*. Alemania, 1994, p. 56.

69 Óleo sobre lienzo, 97 x 107,5 cm, Galería Municipal Lenbachhaus, Múnich.

70 Óleo sobre lienzo, 195 x 300 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

Es necesario recordar que Kandinsky trata las líneas y el color como elementos psicológicos que tienen en nosotros un efecto y actúan de diferente manera según se sitúen sobre el plano básico. Por ejemplo, las líneas situadas en el margen inferior del lienzo, nos resulten pesadas a diferencia de las del marco superior, que se presentan de manera más ligera y volátil. Lo mismo ocurre con los laterales que Kandinsky en su obra *El Punto y la línea sobre el plano*, denomina izquierda y derecha, simbolizando el primero la huida, la intención de los elementos de escapar del plano; y algo parecido ocurre con el margen derecho, pero a diferencia de huida, este sin embargo simboliza el retorno y regreso, el avance.

Es por ello, que a pesar de que la obra no cuente con espacio y perspectiva, sintamos igualmente el dinamismo que ha querido transmitirnos, en el que también influyen las líneas rectas y curvas, estas últimas más numerosas y móviles que las primeras. La profundidad viene dada por los colores, siendo el azul oscuro el más capaz de representarla. El uso del rojo, tono que contrasta directamente con el azul, es la manera que tiene el artista para dotar de fuerza y viveza la obra, que, sin ninguna duda, es claramente una creación abstracta.

Pequeñas alegrías (1913)⁷¹ (Fig. 19). El modelo para realizar esta obra lo compuso varios años atrás, en 1911 sobre una placa de vidrio. Lo primero que nos viene a la mente tras observar esta obra es la esquematización de una montaña en el centro de la composición coronada por lo que podría ser un castillo o una construcción similar. Empero los elementos narrativos era lo que menos le interesaba a Kandinsky, que mostraba mayor afinidad con la intención de dotar su trabajo de armonía equilibrada, la cual consigue a través de la configuración de un centro dividido en dos partes: la primera es la mitad inferior del lienzo, en el que domina la combinación de líneas y colores, que pueden recordar a la copa de los árboles, y la segunda, la mitad superior que presenta una superficie más plana con pequeñas formas desparramadas por el borde superior, en el cual reproduce lo que podríamos traducir como un sol. La conclusión es pues, que la intención del artista era la plasmación de un paisaje según su necesidad interior, que, considera, es el impulso de todo genio para crear. Este cuadro, mantiene en general un lenguaje infantil y más claro que las obras que hemos analizado del artista, que tras haber establecido las formas lineales, el color lo aplica de manera espontánea, sin seguir ninguna regla, usando colores cálidos en su mayoría y contrastados con azules, todos pertenecientes a tonalidades vivas, con la pretensión de representar y transmitir tal como dice el título de la obra, la expresión de vibrantes alegrías, aunque por otro lado, investigadores y críticos consideran que lo que realmente quiere transmitir Kandinsky es una visión apocalíptica.

Para finalizar, la última obra que estudiaremos *Composición VII* (1913)⁷² (Fig. 20). Este lienzo ha sido segmentado en pequeñas fracciones cromáticas que se extienden por el lienzo y parece que se dirijan al extremo superior, como si fuera impulsado desde abajo como un cohete. El extremo inferior izquierdo está configurado por grandes superficies cromáticas dotando la composición de cierta orientación diagonal que divide el lienzo en dos, diferenciando de esta manera los dos triángulos resultantes, el superior más caótico y el inferior más sosegado.

La división del cuadro por una diagonal ya la hemos visto anteriormente y es un rasgo

71 Óleo sobre lienzo, 109,8 x 119,7 cm, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

72 Óleo sobre lienzo, 200 x 300, Galería Estatal Tretiákov, Moscú.

común en las obras de Kandinsky puesto que es una forma de componer habitual del artista. Cabe destacar que, para esta pintura, realizó numerosos estudios preliminares en la cual debe incluirse dentro de estos estudios, la *Primera acuarela abstracta*²⁴⁵ datada en 1910, aunque investigaciones recientes consideran que realmente fue realizada en 1913, al igual que esta obra. Además, es curioso que en *Composición VII* se puedan ver motivos pictóricos de obras anteriores que han sido reducidos a meros símbolos, como es el jinete (margen derecho) o la barca de remos (margen izquierdo). Es un cuadro muy dinámico, donde las formas y los colores dirigen nuestra visión todos los límites del lienzo, siendo su centro caótico donde se conjugan líneas, círculos, ángulos y colores que varían entre las gamas cromáticas de azules y rojos. En todos cuadros, no hay elementos figurativos, alusiones a ellos sí, pero no están estos representados como tal, dominado de esta manera el color y las formas geométricas, otorgándole un valor a las distintas proyecciones de los mismos en sus escritos -*Punto y línea sobre el plano*- elementos imprescindibles para llevar a cabo la abstracción lírica o arte concreto de Kandinsky.

Conclusiones.

1. Kandinsky sin embargo alcanza la abstracción a partir de un proceso de síntesis de las cualidades formales de su pintura, con lo que mantuvo un claro paralelismo con Picasso y los pintores cubistas como Lhote, o Robert y Sonia Delaunay. No obstante, difiere de ellos en el concepto del que parte su pintura, y por tanto, en el desarrollo sintético que lo lleva a la abstracción.
2. La pintura de Kandinsky es en concepto y forma radicalmente distinta de la de Monet, Matisse y Picasso, pues no se basa en procedimientos plásticos concretos ni en referencias visuales específicas, sino en las relaciones internas que él establece en el cuadro mediante el desplazamiento de los colores que general perspectiva y espacio.
3. Kandinsky denominó su pintura arte concreto, y no arte lírico, como recogen la mayoría de los manuales, por lo que debería de respetarse la terminología usada por el propio autor.
4. Kandinsky a veces mantiene el tema y con ello las referencias figurativas dentro de la composición abstracta, pero estas están reducidas a meros elementos en la dinámica de colores en la que lo importante es el movimiento y el ritmo establecido.
5. El color tiene un gran valor expresivo en la abstracción de la pintura concreta de Kandinsky.
6. La evolución de Kandinsky lo llevó a desarrollar de un modo práctico los planteamientos teóricos que había anunciado, así que en el momento en el que publica *Punto y la línea sobre el plano*, supera la pintura concreta de períodos anteriores para reflejar ese conocimiento en su pintura.
7. La abstracción de Kandinsky lo llevó a un nuevo proceso de síntesis en el que se acercó a una realidad invisible para el ojo humano, representando juegos de colores asimilables a los que podrían verse en tomas microscópicas.

Bibliografía.

- ALARCÓ, Paloma: Monet y la abstracción. Madrid, 2010
- A POLLINAIRE, Guillaume: Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas. Madrid, 2001
- ARAGÓN, Louis: Henri Matisse (II vol). París, 1971.
- BARNETT ENDICOTT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: Kandinsky y Mondrian, dos caminos hacia la abstracción. Barcelona, 1994.
- BARREIRO, LÓPEZ, Paula: La abstracción geométrica en España (1957-1969). Madrid, 2009.
- BERNADAC, Marie-Laure: Picasso. Genialidad en el arte. Barcelona, 2011.
- BROWN, Julia: Después de montañas y mar. Frankenthaler 1956-1959. Bilbao, 1998, [Catálogo de Exposición]
- CAIZERGUES, Pierre. SECKEL Hélène: Picasso/Apollinaire, correspondencia. Madrid, 2000.
- CARRÁ, Maximino: La obra pictórica de Matisse. Barcelona, 1976. CIRLOT, Juan-Eduardo: Del expresionismo a la abstracción. Barcelona, 1955 CIRLOT, Juan Eduardo: El espíritu abstracto. Barcelona, 1993.
- CIRLOT, Lourdes: Primeras vanguardias artísticas. Barcelona, 1993.
- DEVRE, Howard: Modern pioneers, Monet, Wrought a magic un color an light; New York Times, vol, II, 1956.
- D'ORS, Eugenio: Pablo Picasso. Las tres revisiones. Barcelona, 2003. DÜCHTING, Hajo: Wassily Kandinsky. Alemania, 2007.
- DURET, Theodore: Les Peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot. Paris, 1978.
- ELGER, Dietmar: Abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. Madrid, 2007.
- ELGER, Dietmar: Arte abstracto. Alemania, 2008.
- ESTEBAN, Paloma, Los grandes genios del arte contemporáneo: Picasso. Madrid, 2005
- ELUARD, Paul: Antología de escritos sobre el arte. Buenos Aires, 1967.
- ESSERS, Volkmar: Matisse 1869-1954: maestro del color. Alemania, 1993. FONTI, Daniela: Matisse. Madrid, 1979.
- FRANCIS, Francina: Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX. Madrid, 1998
- GARCÍA SÁNCHEZ, Laura, Monet. Madrid, 2001.
- GIORGI, Rosa: Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves. Madrid, 1998.
- GIORDANA TORDELLA, Piera: Kandinski. Milán, 1992-1994. GREENBERG, Clement: The Later Monet. Nueva York, vol.26 1956.
- GREENBERG, Clement, Abstracto y representacional. En arte y cultura. Barcelona, 1979.
- GUADAGNINI, Walter: Matisse. Barcelona, 1993.
- HENRI, Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte. Barcelona, 2010. JIMÉNEZ, José: Monet. Sevilla, 2005.
- KANDINSKY, Wassily: Cursos de la Bauhaus. Madrid, 1991. KADINSKY, Wassily: De lo espiritual en el Arte. Barcelona, 1992. KANDINSKY, Wassily: Punto y línea en el plano. Barcelona, 1993.
- KENNETH, Lindsay. KANDINSKY Wassily: Complete writings on art. Nueva York, 1994.
- LA RUBIA, Leopoldo: La aventura de la abstracción: fenomenología de la abstracción desde el Paleolítico a las neovanguardias, Barcelona, 2015.
- LLORENS SERRA, Tomàs: Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso. Navarra, 2001.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso. Sevilla, 2010.
- LUQUE TERUEL, Andrés: La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona 1998-99). Sevilla, 2014.
- LUQUE TERUEL, Andrés: Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta del Ebro y París, en 1990. Sevilla, 2015.
- MALORNY-BECKS, Ulrike: Kandinsky. Alemania, 1994.
- MANNERING, Douglas: El arte de Matisse. Barcelona, 1982. MASSON, André: Monet le fondateur. París, vol VII, 1952.
- MONDRIAN, Piet: La nueva imagen de la pintura: la realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy. Madrid, 1983.
- MONDRIAN, Piet: Realidad natural, realidad abstracta. Madrid, 1989. POTTS, Vanessa, Monet. Barcelona, 2004.
- RAGON, Michael: Diario del arte abstracto. Barcelona, 1992.

RUBIN William: Jackson Pollock and the modern tradition. Nueva York, vol. V, 1967.

SCHAPIRO, Meyer: Nature of abstract art. Nueva York, 1937.

SEITZ, William: Monet. Nueva York, 1960.

SILVESTER, David: En of the Streamlined Era in Painting and Sculpture. Londres, 1955.

SPROCCATI, Sandro, Monet. Madrid, Mondadori, 1992.

SPURLING Hillary: Matisse; El pintor desconocido (1869-1908). Barcelona, 2007. TA-

TARKIEWICZ, Wladyslaw: Historia de la Estética (3 Vol). Madrid, 1970.

VV.AA: Matisse. Barcelona, 1994.

WALTHER, Ingo, F: Pablo Picasso 1881-1973: el genio del siglo; Alemania, 1990.

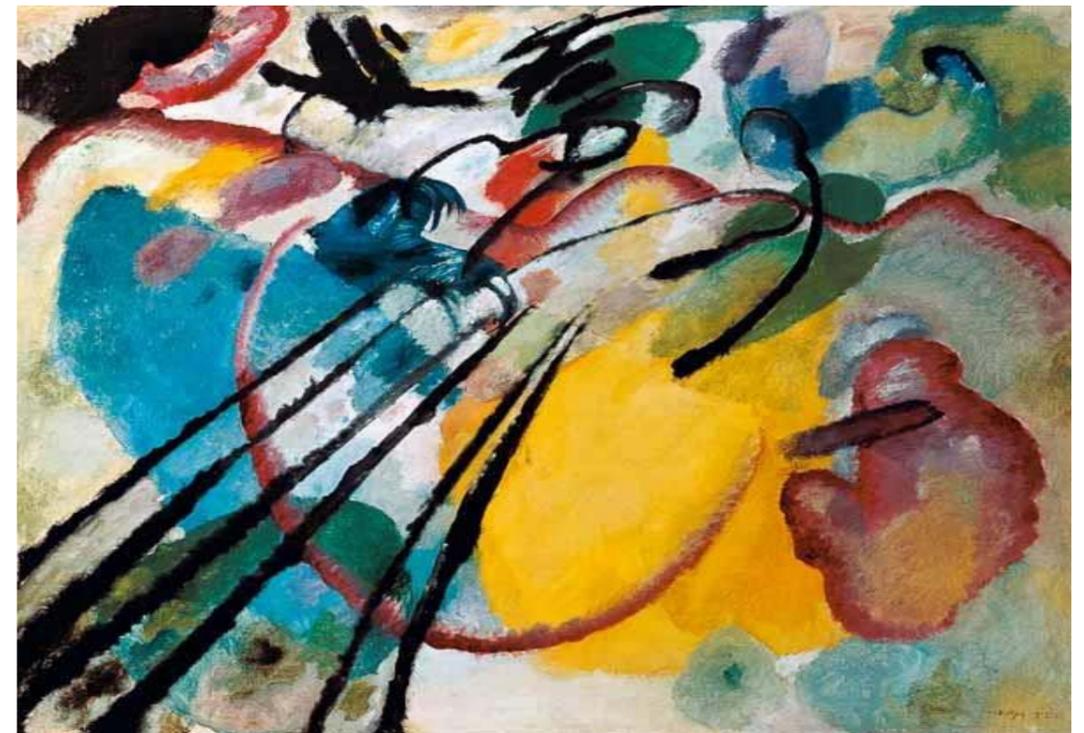
WARNCKE, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1981-1973. Alemania, 1998.

WORRINGER, Wilhelm: Abstracción y naturaleza. México, 2013.

5. Anexo fotográfico.



Kandinsky. Murnau con iglesia I. Múnich, 1910.



Kandinsky. Improvisación 26. San Petersburgo, 1912.



Kandinsky. Composición VI. San Petersburgo, 1913.



Kandinsky. Composición VII. Moscú, 1913.



Kandinsky. Pequeñas alegrías. Nueva York, 1913.

Los encuentros de Max Ernst, Yves Tanguy y

Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero.

Resumen: El artículo trata sobre el contexto en el que se dio el encuentro de la obra de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez y su relación con el movimiento surrealista. Fue el punto de partida de una cierta poética, coincidente en conceptos y mecanismos perceptivos, pese a las grandes diferencias formales y estilísticas entre los tres.

Palabras clave: Domínguez, Tanguy, teórico, artístico.

Abstract: The Max Ernst, Yves Tanguy and Óscar Domínguez's artwork has, primary, with differences between us. However, those artists of the firstly avant-gardes has some similarities tracked in other approaches that they're beyond of the formal element. For give a support to this affirmation, it will analyse in every case the artistic developing that they have with the end to arrive how it understand the artistic relation between us before, during and before the decade of 30 of 20th.

Keywords: Domínguez, Tanguy, Theoretical, Artistic

I Secuencia histórica.

En 1934 André Bretón realizó una conferencia para hablar sobre el surrealismo a modo de manifestación artística. Dicha conferencia tuvo lugar en Bruselas e, inmediatamente, se desarrolló un folleto en el que se recogió el discurso realizado por el escritor y fundador del movimiento. Bajo una cubierta realizada por el conocido pintor Salvador Dalí, esta conferencia titulada ¿Qué es el surrealismo? es un jugoso ejemplar en el cual Bretón pretende dejar claro los motivos por los que nació el movimiento, cuáles son los objetivos que pretende conseguir con el movimiento y, finalmente, establecer la manera -entendido también como metodología- en la que se irán procediendo las actividades surrealistas. A nivel histórico-artístico, este texto aclara y establece los diferentes momentos del surrealismo, además de qué aspectos diferencian de un momento al otro y, por tanto, llegar al punto de que en aquellos momentos los componentes del grupo no eran los mismos que en el punto de partida. Por otro lado, es de especial importancia destacar que en las fotografías de los diferentes componentes del grupo aparecen Max Ernst e Yves Tanguy, un punto destacable a tener en cuenta a la hora de establecer aquellos aspectos que estén en común en las prácticas artísticas de ambos artistas a nivel conceptual¹.

Uno de los acontecimientos importantes a la hora de establecer el estado de la cuestión fue dado en 1936, cuando el Museo de Arte Moderno acoge por primera vez una exposición dedicada al artista Max Ernst. Con el título de *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*, se ofrece al público un conjunto de grabados que presentan una realidad muy novedosa para la España del momento. Para ello, el catálogo de la misma exposición cuenta con unos interesantes comentarios desarrollados por el crítico de arte Manuel Abril, quien ofrece unas claras pistas del vocabulario tan poético que presentan dichas piezas. De este modo, la exposición supuso una entrada de aire fresco al panorama artístico español que, sin duda alguna, aportaría a otros artistas como Oscar Domínguez un claro punto de referencia a la hora de desarrollar su obra artística. A nivel plenamente artístico, este documento cuenta con un catálogo de las obras expuestas en la que se indica que son pertenecientes a la serie Una semana de bondad o los siete pecados capitales. Sin embargo, se indica que dicha serie fueron excluidas muchas de las piezas por razones especiales², por lo que también habla de la moderada recepción que tuvo este fenómeno artístico en España³.

La década de 1930 fue la que produjo las obras pictóricas más interesantes en el surrealismo dadas por Ernst y Tanguy. Además, fueron los momentos en los que se introdujeron una nómina de distintos artistas entre los que aparece el nombre de Oscar Domínguez. Este tipo de prácticas artísticas se pueden encontrar en el folleto de Louis Aragon titulado *La Peinture au défi*, en el que se recogen una serie de collages realizados, entre varios, por la mano de Ernst y Tanguy⁴. Acompañado a este testimonio, también es interesante un resumen realizado por André Breton en su obra *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*⁵.

En 1967 se organizó una retrospectiva en la Galería Iolas-Velasco en Madrid. En esta exposición, se recoge un catálogo en el que se encuentra un escrito de Juan-Eduardo Cirlot. En dicho escrito, recoge de manera breve y esclarecedora el trabajo de Ernst, dando una visión más cercana de la obra, siendo de este modo una fuente bibliográfica que sitúa de manera

1 BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.

2 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936, p. 12

3 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones.. op. cit.*

4 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953

5 BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.

concisa y esclarecedora el quehacer artístico. De este modo, realiza una labor de sistematización de toda la gran cantidad de información que se tiene de esta figura, consiguiendo aportar una visión más liviana sobre el mundo de Ernst⁶.

En el año 1968 E. Tadini realizó unos breves apuntes sobre las obras más reconocidas de Max Ernst. En este escrito, llevó a cabo una labor de síntesis sobre los puntos principales de la vida y obra del artista. Para ello, ejerció un desarrollo de los aspectos relacionados con la biografía de Ernst en paralelo a sus novedades artísticas, con el fin de situar los pasos que ha ido teniendo el artista durante su carrera. Ello refleja en estos escritos un carácter tradicional a la hora de abordar este asunto, aunque se recoge en ciertas páginas algunos apuntes sobre el enfoque psicológico y semiológico de su obra. Además, aporta datos sobre su interés artístico con Giorgio de Chirico, aportando de este modo algunas claves acerca de las relaciones que presentan ambas obras y, por tanto, poder establecer una línea argumentativa sobre cómo va evolucionando esta tendencia inscrita en el surrealismo⁷.

El libro de Fernando Castro, filósofo y crítico de arte, que trata a Óscar Domínguez y el Surrealismo, publicado originalmente en 1978, se divide en tres partes. Organizadas las mismas desde un punto de vista cronológico, la primera parte se centra en la biografía del artista, mientras que la segunda y tercera parte en la producción artística; siguiendo de este modo un esquema clásico en la sistematización de la vida⁸ y obra de Domínguez, hay capítulos sobre la obra de Domínguez en el que Castro apunta las relaciones entre su obra con la de Ernst. Además, también se aborda el asunto de la delcanomanía, aspecto que ambos siguieron aunque en el texto no apunte Castro ningún tipo de simultaneidad. Por ello, será un libro interesante para situar en contexto la vida y obra del artista, ofreciendo de este modo una serie de aspectos que pueden hilar en la producción artística de ambos artistas. Es interesante resaltar que el apartado encargado de relacionar la obra de Domínguez con la de Ernst, detalla cuáles son las que siguen dicha tendencia. Ello resulta óptimo por parte de Castro para sistematizar todo aquello que tenga relación entre Domínguez y Ernst⁹.

En 1979 Bernardini publicó un texto en relación con la serie de Los genios de la pintura, una serie en la que se realiza un conjunto de estudios a nivel monográfico de un determinado artista de vital importancia. En este caso, trata el ejemplo de Max Ernst. Su principal aportación fue la realización de un escrito en el que enfoca la vida y obra de Ernst desde un punto de vista más contextual, es decir, refleja los importantes acontecimientos que acaecieron en el ambiente en el que se encontró el artista en su momento. Para ello, decide dividir la información en el formato de columnas de las que irá tratando cada una de los aspectos que tengan relación con la vida y obra del artista o bien sobre el contexto social, político o cultural. Lo interesante de este escrito no sólo radica en el hecho de llevar a cabo este tipo de enfoque, sino que Bernardini ha realizado una labor de disgregación de los diferentes momentos importantes del artista en relación con los diferentes momentos de importancia que estuvo viviendo la historia contemporánea según qué etapa se encontraba el artista. Además, en la información referente a la vida y obra del artista, se encuentran fragmentos de fuentes primarias, es decir, consideraciones directas que fue realizando el artista en relación a sus pensamientos sobre

6 CIRLOT, J.: *Max Ernst*. Madrid, 1967.

7 TADINI, E.: "Le poète est le voyant", en *Max Ernst*. París, 1968, pp. 2-5

8 Cuenta con una serie de fuentes primarias sobre el contexto de Óscar Domínguez, sirviendo dicho libro como canal de búsqueda de las mismas. CASTRO, F.: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 15-40.

9 CASTRO, F.: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*. Madrid, 1978.

su obra o su manera de percibir las cosas¹⁰. Por tanto, es un texto muy interesante a la hora de establecer unos principales parámetros sobre el contexto en el que se encontró el artista.

Hasta 1986 la obra de Max Ernst no contó con una exposición que abarcaba una retrospectiva de su obra en España. Es cierto que anteriormente se realizaron otras exposiciones en el país en las que la obra del artista contó con un claro protagonismo. Sin embargo, eran momentos en los que todavía el artista se encontraba en el desarrollo de su producción artística. De este modo, el crítico de arte Werner Spies -especialista en la obra del artista- afrontó en España la realización de unos escritos que materializarían todo un desarrollo de la obra del artista situado en el país. Para ello, realizaría unas consideraciones generales de la estética de su obra, además de realizar un riguroso, sistematizado, y gráfico aparato biográfico del artista. Ambos apartados, incluyen un repertorio de fuentes primarias, que serán analizadas por el comisario. Por tanto, se trataría de un documento que contaría con un aparato más enfocado al concepto de la obra de Ernst y, de un segundo apartado, en el que ofrecería datos las específicos sobre la vida y obra del artista¹¹.

El historiador del arte Ulrich Bischoff publicó en 1993 *Más allá de la pintura*, obra que se encarga de tratar monográficamente a Max Ernst. A nivel histórico-artístico esta obra ofrece una sistematización de la información diferente a la ya comentada. En este caso, Bischoff ha optado por realizar una división de la información por áreas temáticas. Sin embargo, a pesar de que aporte en este libro una visión más acertada de la obra de Ernst debido a la metodología utilizada, sigue ciñéndose a la situación cronológica. Por ello, sigue siendo una obra entendible a la hora de situar de los momentos, pero no llega a dar el paso de ser un escrito en el que se refleje de manera holística las áreas temáticas generales de Ernst durante toda su carrera artística. Partiendo de esta base, es un libro en el que se va comentando obra por obra el mundo de Ernst, con el fin de acercar al lector cómo las propuestas de Ernst ocupan un espacio que va más allá de la forma¹².

En 1997 Manuel López Blázquez realizó una publicación de carácter monográfico sobre la obra de Max Ernst. En él, realiza un primer estudio sobre la evolución del movimiento del surrealismo en relación a los intereses artísticos personales del artista, abarcando una serie de aspectos presentes en su producción artística: desde su faceta poética hasta su interés por la investigación del uso de diferentes medios en su obra. En la segunda parte del escrito, Blázquez desarrolla de manera estructurada los diferentes focos por los que ha ido pasando su obra con el fin de establecer unos límites entre cuáles fueron su momento dada y su momento surrealista. Sin embargo, lo más interesante de este apartado es la introducción de la figura de Óscar Domínguez como influenciador en la obra de Ernst, artista de interés en el presente trabajo¹³. Por otro lado, se encarga de abordar una serie de conceptos relacionados con el trasfondo surrealista de la obra del artista en tanto que toma como punto de apoyo la psicología en su obra, o bien el asunto de la percepción de una obra de arte en el sentido del juego de las apariencias.

En el año 2008 el historiador del arte Juan Antonio Ramírez se encargó de publicar, contando con la traducción de Héctor Sanz Castaño, un trabajo que compendia tres de una serie de collages que Ernst realizó entre los años 1929 y 1934 para unas novelas. Este trabajo recoge en concreto aquellas relacionadas con *La mujer de 100 cabezas*, *Sueño de una niña que*

10 BERNARDINI, C.: *Los genios de la pintura. Max Ernst*. Madrid, 1981.

11 SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.

12 BISCHOFF, U.: *Más allá de la pintura*. Berlín, 1987.

13 LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.

quiso entrar en el Carmelo, y Una Semana de Bondad. De este modo, Ramírez se encarga de analizar en concreto este tema, ofreciendo pistas sobre el tipo de cambios que se efectuaron en dichos collages, con el fin de entender cómo la voluntad artística varía según el tipo de necesidades planteadas. Además, plantea las conexiones que tuvo la producción artística de Ernst con los procedimientos dadaístas, hasta el punto de realizar una reinterpretación de estos procedimientos con el fin de aunarlos a su imaginario formal más clasicista, inspirado en Chirico. De este modo, se ofrece una visión en la que se puede rastrear ciertos aspectos semiológicos y psicológicos de la obra del artista e, incluso, marca la repercusión que tuvo en la obra de otros de los artistas tratados en este asunto, Óscar Domínguez e Yves Tanguy¹⁴.

En 2009 la Fundación Mapfre realizó una exposición en Madrid en la que acogió la obra de Max Ernst. En especial, los collages originales de *Une semaine de bonté*. El fin de la misma fue la realización una relectura de las mismas para redescubrir las obsesiones y el discurso planteado por el artista. Por ello, este catálogo de exposición ofrece una actualización sobre ciertos aspectos a tener en cuenta en la obra de Ernst, así como la ampliación del aparato histórico-artístico en cuanto a documentación histórica -un conjunto de información gráfica sobre las portadas originales de la serie realizada por el artista, o bien piezas que evidencian su relación con artistas del dadaísmo. Es interesante a nivel artístico cómo este catálogo de exposición ofrece unos datos interesantes sobre la historia material de los grabados, por los que son interesantes a la hora de tener en cuenta su circulación. También es de destacar la gran aportación que tuvo este catálogo, ya que cuenta con los textos de Werner Spies¹⁵, Jür-ger Pech¹⁶ y Juan Pérez de Alaya¹⁷. Por otro lado, hay un extenso aparato de documentación gráfica referida a todos los collages que la misma fundación ha ido obteniendo de particula-res que, en su momento, tomaron posesión de estas importantes piezas¹⁸.

En 2012 el Museo de Arte Moderno de México realizó una importante exposición acerca del surrealismo. Para ello, se sumaron al proyecto un conjunto de galerías de arte, de museos, de coleccionistas, de comisarios y de museógrafos. Gracias a este equipo, pudieron llevar a cabo una exposición muy completa de todos los artistas en los que estuvieron de alguna forma vinculados al surrealismo en Francia, en Bélgica, en España y sin olvidar un foco interesante que es México. Esta exposición pretende otorgarle a México un apartado importante de artistas que desarrollaron un arte surrealista gracias a la llegada de Bretón a México. Si bien es cierto que el título de la exposición, Vasos comunicantes, es debido a un texto que publicó Bretón con el mismo título en 1932. Con ello se pretende ofrecer una visión del surrealismo de un movimiento que claramente tuvo un carácter subversivo. Una exposición en la que, además de los artistas mexicanos que realizan una producción artística afín al surrealismo, se recoge obras de Max Ernst e Yves Tanguy¹⁹.

En el MoMa se encuentra recogido algunos apuntes sobre la vida y obra de Max Ernst

14 ERNST, M.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.

15 SPIES, W.: "Los desastres del siglo", en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 13-94.

16 PECH, J.: "Enfocar la fantasía. Secuencias de la imaginación, la novela-collage *une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico", en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 93-118.

17 PÉREZ DE ALAYA, J.: "Madrid 1936. En torno a la exposición de Max Ernst", en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 339-350.

18 FUNDACIÓN MAPFRE: *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.

19 MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.

en la que se propone una visión de la obra del artista donde interactúa una serie de factores. Primeramente, se apreciará una primera etapa en la que el artista trabajaría con un conjunto de medios entroncados por la técnica del collage. En este punto, es interesante las pinceladas que ofrece sobre qué tipo de relaciones tuvo Ernst -en el uso de este tipo de medios- con varios artistas que transitan dentro del Dadaísmo. Por otro lado, también se detallan aspectos sobre la influencia que tuvo Chirico en su obra desde su influencia de Chirico, ofreciendo de este modo una propuesta basada en un imaginario de corte clásico. Todo ello, dado por un trasfondo psicológico en el que cada factor mencionado tendría un papel de importancia. De este modo, el museo ofrece una interesante biografía del artista en la que se ofrece una actualización sobre los aspectos artísticos dados en la obra de Ernst, que serían enriquecidas por el conjunto de exposiciones que iría desarrollando dicho museo, ofreciendo de este modo el punto de vista en el que entienden la obra del artista²⁰. En este sentido, determinaría el punto de referencia que tomaron -en las exposiciones que fueron realizando- para ofrecer todo un conjunto de conceptos que, sin duda alguna, son de especial importancia dentro de la abierta poética de las obras de Ernst. Además, estas exposiciones ofrecerían nuevas vías de Este sería el punto de referencia por parte del museo para el desarrollo de una serie de exposiciones en la actualidad que ofrecen novedosas visiones sobre el mundo de Ernst²¹.

II Estado de la cuestión sobre el concepto.

En 1934 André Bretón realizó una conferencia para hablar sobre el surrealismo a modo de manifestación artística. Dicha conferencia tuvo lugar en Bruselas e, inmediatamente, se desarrolló un folleto en el que se recogió el discurso realizado por el escritor y fundador del movimiento. Bajo una cubierta realizada por el conocido pintor Salvador Dalí, esta conferencia titulada ¿Qué es el surrealismo? es un jugoso ejemplar en el cual Bretón pretende dejar claro los motivos por los que nació el movimiento, cuáles son los objetivos que pretende conseguir con el movimiento y, finalmente, establecer la manera -entendido también como metodología- en la que se irán procediendo las actividades surrealistas. En el escrito, se aprecia una serie de conceptos que, teniendo en cuenta los diferentes momentos del surrealismo, sirven primeramente para conocer las diferentes intencionalidades que ha ido desarrollando el surrealismo. Por otro lado, Bretón se encarga de explicar un conjunto de conceptos que, con clara referencia al psicoanálisis, tratan de aclarar los principales puntos en los que se basan la definición del movimiento artístico. En este sentido, recoge un conjunto de testimonios directos en los que se detallan un conjunto de consideraciones a la hora de entender en qué bases teóricas se sustenta el movimiento, entrando en el mundo del psicoanálisis de Freud²².

Uno de los acontecimientos importantes a la hora de establecer el estado de la cuestión fue dado en 1936, cuando el Museo de Arte Moderno acoge por primera vez una exposición dedicada al artista Max Ernst. Con el título de *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*, se ofrece al público un conjunto de grabados que presentan una realidad muy novedosa para la España del momento. Para ello, el catálogo de la misma exposición cuenta con unos interesantes comentarios desarrollados por el crítico de arte Manuel Abril, quien ofrece unas claras pistas del vocabulario tan poético que presentan dichas piezas. En él, ofrece un análisis de las obras expuestas del artistas ofreciendo una visión de la misma bastante renovada en comparación a la crítica de arte dada por el momento. Ello se aprecia a las claras referencias que hace a la figura de Freud en su crítica y al sentido psicológico que ofrece

20 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/39> (28/05/2018).

21 https://www.moma.org/explore/inside_out/tag/max-ernst/ (03/07/2018).

22 BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.

de la mista. Esto es debido a Abril estuvo muy vinculado a un grupo de críticos de arte muy concienciados con la renovación del arte español, mostrando una clara aceptación ante la llegada de las vanguardias desde 1915 hasta los momentos de la guerra civil. De este modo, Abril realizará un análisis de las piezas que irá más allá de la forma, ofreciendo una visión de la obra de Ernst como otra realidad, una suerte de supra realidad que es entendida dentro de un vocabulario psicológico. Por tanto, este texto en cuanto al análisis del concepto resalta de importancia debido al hecho de que en dicha época ya se encuentre un claro foco de renovación metodológica a la hora de analizar una obra de arte, a pesar del fuerte peso que tuvo en aquellos momentos la crítica de arte más conservadora, es decir, aquella ceñida al análisis formal de la obra de arte²³.

René Huyghe, escritor interesado en la filosofía y la psicología del arte, publicó en 1968 un libro titulado *Los poderes de la Imagen*. En él, aborda una serie de temáticas que engloban a un conjunto de obras artísticas. En este sentido, se centra en la obra de los artistas del surrealismo -que entre ellos se sitúan los que se tratarán en este trabajo de investigación-, realizando un análisis de sus obras desde un punto de vista psicológico. Para ello, habla sobre lo vacío en dichas obras y las pone en relación con otras que se hallan fuera del movimiento con el fin de establecer las relaciones a nivel conceptual que presentan y, paralelamente, saca a la luz el significado del concepto en sí. Por ello, es una fuente interesante para aunar aquellos aspectos que presentan en común la obra de dichos artistas²⁴. Además, ofrece pistas sobre cómo hay relaciones entre la obra de Chirico, Dalí y Tanguy, pero con sus particularidades²⁵.

Por otro lado, también se puede rastrear en este libro un apartado dedicado a la psicología. Si bien no procede en la explicación de las obras de los artistas que se tratarán, servirá dicho apartado para la sustracción de una serie de conceptos a la hora de determinar los puntos tratados en el trabajo, sobre todo en aquellos capítulos donde se reflexiona sobre el inconsciente, lo irracional y la lectura psicológica²⁶. No obstante, no es el único asunto de interés, ya que se halla en el apartado de la historia un capítulo dedicado a la memoria colectiva, un asunto importante a la hora de entender el mundo de estos artistas surrealistas²⁷.

El poeta y crítico de arte Juan-Eduardo Cirlot establece en su obra, fechada en 1986, un conjunto de relaciones teóricas entre las premisas de Bretón y el quehacer artístico de Duchamp. En este sentido, profundiza sobre cuáles son las vías de conexión entre el artista Dadá y el Surrealismo desde un punto de vista teórico, como sería en el asunto de la desconstrucción del imaginario realista de la sociedad para entrar, de este modo, a un imaginario surrealista que cuenta con otra posición dada por una construcción nueva en el objeto. Además, analiza un artículo escrito por Breton en el año 1936 titulado *Cahiers d'Art*. De él, resalta la crisis que se planteó sobre la concepción del objeto, entrando en juego el papel de la percepción del mismo como revelador de la esencia de la praxis. Dicha praxis se basaría en la concatenación de elementos contradictorios. En este sentido, hace mención a dos tipos de alternativas: el "poema-objeto" y "objetos de funcionamiento simbólico". Estos ejemplos serán los que ocupen lugar en la obra de los artistas tratados en este asunto. De modo que Cirlot es esencial para poder encaminar la obra de Ernst, Domínguez y Tanguy hacia el análisis psíquico y semiológico en los temas referentes a la percepción, a la imaginación, y al signo²⁸.

23 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.

24 HUYGHE, R.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968, pp. 258-267.

25 HUYGHE, R.: *Los poderes... op. cit.*, p. 254.

26 *Ibidem*, pp. 119-148.

27 *Ibid*, pp. 187-218.

28 CIRLOT, J. E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986, pp. 76-91.

Hasta 1986 la obra de Max Ernst no contó con una exposición que abarcaba una retrospectiva de su obra en España. Es cierto que anteriormente se realizaron otras exposiciones en el país en las que la obra del artista contó con un claro protagonismo. Sin embargo, eran momentos en los que todavía el artista se encontraba en el desarrollo de su producción artística. De este modo, el crítico de arte Werner Spies -especialista en la obra del artista- afrontó en España la realización de unos escritos que materializarían todo un desarrollo de la obra del artista situado en el país. Para ello, realizaría unas consideraciones generales de la estética de su obra, además de realizar un riguroso, sistematizado, y gráfico aparato biográfico del artista. Ambos apartados, incluyen un repertorio de fuentes primarias, que serán analizadas por el comisario. Por tanto, se trataría de un documento que contaría con un aparato más enfocado al concepto de la obra de Ernst y, de un segundo apartado, en el que ofrecería datos las específicos sobre la vida y obra del artista²⁹.

El historiador del arte Ulrich Bischoff publicó en 1987 *Más allá de la pintura*, obra que se encarga de tratar monográficamente a Max Ernst. A nivel histórico-artístico esta obra ofrece una sistematización de la información diferente a la ya comentada. En este caso, Bischoff ha optado por realizar una división de la información por áreas temáticas. Sin embargo, a pesar de que aporte en este libro una visión más acertada de la obra de Ernst debido a la metodología utilizada, sigue ceñiéndose a la situación cronológica. Partiendo de esta base, Bischoff ofrece en este escrito un análisis diferente de las obras de Ernst. Dicho análisis no se basa solo en la apreciación histórico-artística y formal de las obras. Como bien dice el título, el análisis de dichas obras va más allá de la pintura en sí. Por ello, en este trabajo ofrece una serie de apuntes relacionados con el mundo psicológico y semiológico de Ernst, siendo de gran utilidad a la hora de conectar dichas novedades con los enfoques teóricos contemporáneos y posteriores. Por tanto, la aportación de Bischoff en este trabajo ha sido la complementación de los rasgos más cronológicos de Ernst junto a las posibilidades conceptuales que presenta su obra.³⁰

En la *Trama de lo moderno* (1987) de Joan Sureda y Anna María Guasch, se trata de una obra que no trata una historia del arte de las vanguardias de finales del XIX y del siglo XX, sino muestra un enfoque que va más allá de lo meramente histórico-artístico. En esta obra, se recoge un conjunto de reflexiones acerca del concepto de modernidad. Estos escritos se estructuran en una primera parte dedicada al desarrollo de los diferentes asuntos mediante capítulos, mientras que la segunda parte se centra en ofrecer una suerte de diccionario de los diferentes movimientos artísticos o conceptos, haciendo de este modo más didáctica la lectura³¹. Dentro del capítulo denominado *Entre la crisis y la revolución*, hay un apartado titulado *La bajada a los infiernos*. Dicho apartado se centra en el campo del surrealismo, un campo que resultará de interés debido a las acepciones en las que se encuentra dicho tema por parte de los autores. No obstante, este capítulo no se centra de manera pormenorizada en los artistas que se tratará en el presente trabajo, sino que se centra más en el surrealismo como fenómeno de modernidad³².

En 1997 Manuel López Blázquez realizó una publicación de carácter monográfico sobre la obra de Max Ernst. En él, realiza un primer estudio sobre la evolución del movimiento del surrealismo en relación a los intereses artísticos personales del artista, abarcando una serie de aspectos presentes en su producción artística: desde su faceta poética hasta su interés por

29 SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.

30 BISCHOFF, U.: *Más allá de la pintura*. Berlín, 1987.

31 SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.

32 SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama... op. cit.*, pp. 78-82.

la investigación del uso de diferentes medios en su obra. Por otro lado, se encarga de abordar una serie de conceptos relacionados con el trasfondo surrealista de la obra del artista en tanto que toma como punto de apoyo la psicología en su obra, o bien el asunto de la percepción de una obra de arte en el sentido del juego de las apariencias³³.

En el año 2008 el historiador del arte Juan Antonio Ramírez se encargó de publicar, contando con la traducción de Héctor Sanz Castaño, un trabajo que compendia tres de una serie de collages que Ernst realizó entre los años 1929 y 1934 para unas novelas. Este trabajo recoge en concreto aquellas relacionadas con *La mujer de 100 cabezas*, *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo*, y *Una Semana de Bondad*. De este modo, Ramírez se encarga de analizar en concreto este tema, ofreciendo pistas sobre el tipo de cambios que se efectuaron en dichos collages, con el fin de entender cómo la voluntad artística varía según el tipo de necesidades planteadas. Además, plantea las conexiones que tuvo la producción artística de Ernst con los procedimientos dadaístas, hasta el punto de realizar una reinterpretación de estos procedimientos con el fin de aunarlos a su imaginario formal más clasicista, inspirado en Chirico. De este modo, se ofrece una visión en la que se puede rastrear ciertos aspectos semiológicos y psicológicos de la obra del artista e, incluso, marca la repercusión que tuvo en la obra de otros de los artistas tratados en este asunto, Óscar Domínguez e Yves Tanguy³⁴.

En 2009 la Fundación Mapfre realizó una exposición en Madrid en la que acogió la obra de Max Ernst. En especial, los collages originales de *Une semaine de bonté*. El fin de la misma es realizar una relectura de las mismas para redescubrir las obsesiones y el discurso planteado por el artista. Es interesante a nivel artístico cómo este catálogo de exposición ofrece unos datos interesantes sobre la historia material de los grabados, por los que son interesantes a la hora de tener en cuenta su circulación. Por otro lado, es de destacar la gran aportación que tuvo este catálogo, ya que cuenta con los textos de Werner Spies³⁵, Jürger Pech³⁶ y Juan Pérez de Alaya³⁷.

Unos textos que cuentan con una gran calidad de información desarrollada en cuanto a temáticas y no en una metodología cronológica, de modo que presenta un conjunto de claves a la hora de entender el vocabulario infinito del artista, donde las referencias a pensadores del arte están presentes de manera que es un ejemplar de importancia a la hora de relacionar conceptos con aspectos de carácter más estrictamente artístico. También es de destacar la gran cantidad de información gráfica documental que presentan los textos, ya que cuentan con un conjunto de imágenes sobre las originales portadas de la serie de collage que realizó el artista. Por otro lado, hay un extenso aparato de documentación gráfica referida a todos los collages que la misma fundación ha ido obteniendo de particulares que, en su momento, tomaron posesión de estas importantes piezas³⁸.

33 LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.

34 ERNST, M.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.

35 SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 13-94.

36 PECH, J.: “Enfocar la fantasía. Secuencias de la imaginación, la novela-collage *une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 93-118.

37 PÉREZ DE ALAYA, J.: “Madrid 1936. En torno a la exposición de Max Ernst”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 339-350.

38 FUNDACIÓN MAPFRE: *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.

En 2012 el Museo de Arte Moderno de México realizó una importante exposición acerca del surrealismo. Para ello, se sumaron al proyecto un conjunto de galerías de arte, de museos, de coleccionistas, de comisarios y de museógrafos.. Esta exposición pretende otorgarle a México un apartado importante de artistas que desarrollaron un arte surrealista gracias a la llegada de Bretón a México. Si bien es cierto que el título de la exposición, *Vasos comunicantes*, es debido a un texto que publicó Bretón con el mismo título en 1932. Con ello se pretende ofrecer una visión del surrealismo de un movimiento que claramente tuvo un carácter subversivo. En este sentido, la intención de la exposición es ofrecer una imagen del surrealismo como un movimiento que busca cuestionar todo el esquema mental forjado en aquel entonces con el fin de crear un nuevo modo de pensamiento que no busca un camino cerrado, sino el inicio de la libre interpretación. De hecho, a nivel general se hace referencia a asuntos como el psicoanálisis o la escritura automática. Por eso es interesante hacer mención a la siguiente frase citada por Consuelo Sáizar, la presidenta del consejo nacional para la cultura y las artes³⁹:

*El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio de pensamiento*⁴⁰.

Partiendo de estas aportaciones principales, la exposición contará con un conjunto de escritos de diferentes estudiosos del tema en el que ofrecerán interesantes puntos de vista acerca del tema de estudio tratado. Entre ellos, caben destacar los escritos de Mónica López Velarde Estrada⁴¹, Serge Fauchereau⁴², Digier Ottinger⁴³, Juan Manuel Bonet⁴⁴, Nèstor A. Braunstein⁴⁵.

En el MoMa se encuentra recogido algunos apuntes sobre la vida y obra de Max Ernst en la que se propone una visión de la obra del artista donde interactúa una serie de factores. Primeramente, se apreciará una primera etapa en la que el artista trabajaría con un conjunto de medios entroncados por la técnica del collage. En este punto, es interesante las pinceladas que ofrece sobre qué tipo de relaciones tuvo Ernst -en el uso de este tipo de medios- con varios artistas que transitan dentro del Dadaísmo. Por otro lado, también se detallan aspectos sobre la influencia que tuvo Chirico en su obra desde su influencia de Chirico, ofreciendo de este modo una propuesta basada en un imaginario de corte clásico. Todo ello, dado por un trasfondo psicológico en el que cada factor mencionado tendría un papel de importancia. De este modo, el museo ofrece una interesante biografía del artista en la que se ve enfocada por los aspectos comentados.⁴⁶ Este sería el punto de referencia por parte del museo para el desarrollo de una serie de exposiciones en la actualidad que ofrecen novedosas visiones sobre el mundo de Ernst. Novedosas visiones basadas en el asunto del medio, es decir, la importancia que tuvo el concepto del medio en la obra de Ernst como canal de expresión de

39 MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.

40 MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos.. op. cit.*, p. 8.

41 VELARDE ESTRADA, M. L.: “Los vasos comunicantes del surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.

42 FAUCHEREAU, S.: “Después del segundo manifiesto, 1929-1933”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.

43 OTTINGER, D.: “El surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 69-98.

44 BONET, J. M.: “Surrealistas españoles y surrealismo en España (Mapa)”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 129-174.

45 BRAUNSTEIN, N. A.: “Las pintoras surrealistas y el psicoanálisis”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 175-222.

46 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/39> (28/05/2018)

sus inquietudes a nivel psicológico e, incluso, entrando en juego el concepto del signo -dado gracias a la repercusión que tuvo el dadaísmo en su obra. En concreto, las exposiciones serían *MoMA'S Tiniest Drawing: A Max Ernst Microbe* comisariada por Esther Adler, *Leonora Carrington's House of Fear* comisariada por Cameron Foote, y *A Surrealist Sketchbook: Enrico Donati* por Maura Lynch. Por tanto, el MoMa abarcaría un foco importante de cómo se gesta en los últimos años la obra de Ernst a la hora de ofrecer novedosas lecturas sobre su obra arte.

III La historia surrealista desde los desarrollos y encuentros de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

En 1919 el escritor André Breton todavía estuvo interesado por las prácticas dadaístas, aunque era conecedor de las mismas. Sin embargo, empezó a obtener un mayor conocimiento e interés de dichas prácticas, ya que Max Ernst andaba en Colonia en aquel entonces y, por tanto, estuvo rodeado por aquellos ambientes. Gracias a Arp, Ernst conoció al escritor Tzara, quien realizó el manifiesto dadaísta en 1918, además de la obra de Arp en la que Bretón destaca sus dibujos al desarrollar, en su opinión, unos poemas que cuenta con una clara originalidad. Este tipo de acontecimientos fueron los que tanto a Breton como a Ernst le hicieron vincularse al mundo dada que, para Ernst, era fruto de una necesidad que se estaba gestando en esos momentos.

Por otro lado Bretón indica que durante 1919 cada artista tenía su particular forma de ofrecer lo que se denominó "la nota dadá"⁴⁷. Considera que quienes estuvieron más afines a este concepto fueron Tzara, Picabia y Ribemont-Desaignes; mientras que Duchamp seguía su propio camino. Sin embargo, afirma que Ernst estuvo pasando por unos momentos en que todavía no se había inclinado de manera completa ni por el Dadá ni por el surrealismo, ya que la obra que estuvo desarrollando encarnaba una serie de soluciones que se correspondían a las premisas de ambos movimientos artísticos⁴⁸.

De este modo, el interés de este escrito a nivel artístico radica en las puntualizaciones que realiza sobre hasta qué punto ha llegado la obra de Ernst en aquellos momentos, además de incidir en la importancia que tuvo el dadaísmo durante su carrera para que llegase a ofrecer los resultados mostrados en la susodicha exposición. Por tanto, es un documento en el que se establecen aspectos relacionados con los puntos de unión de la práctica Dadá y la producción artística del artista.

En 1921, el grupo surrealista y dadaísta comenzaron a experimentar tensiones entre sus ideas. De hecho, en un evento en el que participó Tzara, llevó a cabo una serie de acciones que no fueron de agrado para el grupo. Todo ello, propició que Breton llegase a un entendimiento con Ernst para empezar a apreciar la base teórica de sus "collages" desde un punto de vista diferente al dadaísta⁴⁹. En este sentido, argumenta -siguiendo el procedimiento técnico del collage como yuxtaposición de diferentes elementos en el soporte plástico- el artista lo siguiente:

El acoplamiento de dos realidades en apariencia no acopables que, en apariencia, no es el

47 Expresión que viene a ser la referencia de cualquier tipo de característica presente en cualquier tipo de plástica artística referente a las ideas vinculantes al dadaísmo. BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, p. 62.

48 BRETON, A.: *El surrealismo...*, op. cit., p. 59-63.

49 *Ibidem*, pp. 72-73.

*adecuado para ellas*⁵⁰.

De este modo, el artista empezó a tener un acercamiento gracias a Breton al punto de vista surrealista, ya que se refiere hacia su obra como una especie de soluciones que van más allá de la apariencia, como se puede entender en el fragmento seleccionado. Tras estos momentos de tensiones entre Tzara y Breton, hacia 1923 el que realizaría el primer manifiesto surrealista formó un nuevo equipo, del que siguió contando con la colaboración de Ernst y de artistas como Picabia. Un equipo que ya no actuaba desde la cerrada visión de unas ideas que no pasaban más allá de lo entendido como dadaísta, sino que Breton empezaba a llegar a una serie de conclusiones a nivel colectivo, donde las ideas giraban hacia el punto de vista de lo onírico e incluso en la realización de unas series de actividades⁵¹ más en la línea del surrealismo⁵².

El 1 de diciembre de 1924 aparece el primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*. En ella, se publicaron poemas de los principales componentes literarios del movimiento. Además, se realizó una publicación de elementos ilustrativos que no buscan mostrar un carácter meramente decorativo, sino se presenta unos resultados llevados a cabo por una serie de estudios dados por las inquietudes seguidas, dentro del marco teórico del movimiento. Dicho motivo es el que presenta una serie de planteamientos en el que claramente muestran un carácter experimental, donde se aprecia una convergencia entre los campos de la ciencia, de la literatura, de la magia y del arte. Entre varios artistas que se encontraron inmersos en la realización de las diferentes ilustraciones de la revistas durante su periodo de desarrollo comprendido entre 1924 y 1929, aparece la figura de Max Ernst. Coincidiendo con su etapa de los collages, no es de extrañar que la producción artística del artista complementase perfectamente con los propios intereses que se pretenden alcanzar en la presente revista⁵³.

En ella, se recoge una serie de resultados obtenidos por parte de Bretón, Chirico, entre otros, de la escritura automática y del relato de los sueños. Bajo estos resultados, las primeras publicaciones de la revista fueron acompañadas por una serie de ilustraciones realizadas por una serie de artistas de los que cobra más interés la figura de Ernst y Chirico. En ellas, Cirlot apunta que las ilustraciones de los artistas muestran un toque experimental acompañado de un interés por el conocimiento, todo ello junto una clara diferenciación entre los límites de aquellos aspectos que tengan un carácter más científico y de aquellos que se sitúen en los campos referidos a la literatura, la magia y el arte. En las ilustraciones aparecen fotografías de paisajes, recreaciones de pueblos primitivos, además de escenas y personas relacionadas con lo primitivo. Otro de los datos referente a esta etapa es la idea de que el discurso plasmado por la revista en estos momentos viene dado por la idea de sintetizar la tesis y la antítesis. En este sentido, Cirlot considera que esto es dado por una época en la que aparece manifestaciones que muestran un lenguaje más claro en su captación y de otros lenguajes que requieren de un tipo de apreciación más subjetivo al tener un discurso más abierto, ejemplo de ello sería el cine mudo, el avance de lo abstracto frente a lenguajes como el funcionalismo. De modo que se plantea el discurso de la revista como consecuencia de los diferentes sucesos artísticos que están desarrollándose⁵⁴.

El periodo comprendido entre 1926 y 1929 fue para Breton el periodo en el que se

50 *Ibid*, p. 72.

51 "... juegos escritos, juegos verbales, inventados y experimentados sobre la marcha...". *Ibid*, p. 75.

52 *Ibid*, pp. 74-75.

53 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 185-186.

54 CIRLOT, J. E.: *Introducción...* op. cit., pp. 132-135.

realizaron las mejores obras pictóricas surrealistas. Fue un periodo en el que apreció una superación de los límites impuestos por parte de la sociedad acerca del conocimiento y de la sensibilidad, dando así paso a la manifestación de unos nuevos de ejemplares que ejemplifican lo que serían unas novedosas creaciones. En la obra de Ernst, se lograron un conjunto de imágenes en las que Cirlot aprecia la gran cantidad de posibilidades presentadas en lo que se refiere a la comunicación humana. Por otro lado, menciona la incorporación de Yves Tanguy en la nómina de artistas geniales en el grupo surrealista, destacando las interesantes atmósferas misteriosas realizadas en sus paisajes de las que se aprecian un gusto por lo pálido, y, en donde se comprimen un conjunto de fuerzas y formas que expresan situaciones. Una de las principales motivaciones que tenía Breton con este proyecto era la idea de recuperar el arte como fueron realizando los diferentes ismos, dados anteriormente o contemporáneamente a la fundación de la revista. Sin embargo, en la revista no había un interés por mostrar el surrealismo como un ismo a modo de movimiento artístico, sino que había una intención por volcar las diferentes manifestaciones artísticas en torno a una idea en común: el automatismo. Para ello, Breton consideró interesante la idea de volcar el automatismo verbal o escrito en el campo plástico y, de este modo, entró de manera clara la figura de Marcel Duchamp. En este sentido, en la primera exposición de la Galería Pierre celebrada en 1925, artistas como Ernst, Chirico, Arp, Picasso tuvieron presente a Duchamp como una deuda de lo que ahora presenta sus trabajos artísticos. Para Ernst, el objeto encontrado de Duchamp significó un medio de expresión de la contradicción de la obra, una contradicción que entra claramente en el lenguaje surrealista del momento. Es entonces a partir de esta exposición que los artistas que fueron incluyéndose al movimiento surrealista parisino, encontraron inspiración en diferentes países⁵⁵.

La década de 1930 fue la que produjo las obras pictóricas más interesantes en el surrealismo dadas por Ernst y Tanguy. Además, fueron los momentos en los que se introdujeron una nómina de distintos artistas entre los que aparece el nombre de Oscar Domínguez. Una época en la que se habla en el discurso surrealista sobre la idea de lo informe, de la contradicción. Todo ello dado en un ambiente resultante de un estudio del campo de la magia y la morfología para dar lugar a una serie de experiencias en el que se pone en duda el concepto del espacio. Este tipo de prácticas artísticas se pueden encontrar en el folleto de Louis Aragon titulado *La Peinture au défi*, en el que se recogen una serie de collages realizados, entre varios, por la mano de Ernst y Tanguy. Acompañado a este testimonio, también es interesante un resumen realizado por André Breton en su obra *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*.⁵⁶

A la hora de hablar sobre si Salvador Dalí fue el impulsor del carácter de revelación que tuvo el movimiento surrealista en años posteriores desde su primer manifiesto en 1924, Breton apunta que la realidad es completamente diferente. Una realidad en la que no pone como inventor del concepto revelación en la esencia del movimiento surrealista al conocido artista, sino que prefiere otorgarle el papel de difusor de este tipo de expresión. Por ello, asignó como creador de este carácter en el complejo mundo surrealista a Max Ernst. Considera que él fue quien indagó por primera vez⁵⁷ por todo un conjunto de procesos que tienen que ver con la acción irracional en el mismo, dándose de este modo dicho carácter de revelación.

55 *Ibidem*, pp. 138-140.

56 *Ibid*, pp. 185-186.

57 De hecho, realiza una serie de apuntes para reforzar dicha afirmación: "... nada habría tomado semejante carácter de revelación desde las obras de 1923-1923 de Max Ernst, del tipo "La Révolution nuit", "Deux enfants sont menacés par un rossignol"...". *Ibid*, p. 159.

En concreto, en 1925 trajo a su producción la técnica del frogatte, una técnica que a los ojos de Breton daba lugar a una suerte de actualización de la factura tan propia de Da Vinci, versada en esas manchas, esa ceniza, esa textura tan propia de sus batallas, paisajes o bien escenas fantásticas⁵⁸.

Otro de los aspectos interesantes a destacar es que Bretón considera que el intervalo de tiempo comprendido entre los años 1926 y 1929 fueron en los que se desarrollaron una mayor producción artística surrealista en lo referente a lo plástico. Como bien indica Breton, fueron los años cuando Ernst realizó su serie *La Femme 100 têtes*, además de ser ya unos momentos en los que ya se menciona la figura de Yves Tanguy como participante del grupo. Además, en esta etapa entró también como protagonista el amor como uno de los temas más interesantes en la plástica, un amor en el que se buscaba sacar la luz parte de las soluciones individuales llevada a cabo por cada artista en función de su manera de concebir el amor en el subconsciente y, entendiendo el discurso de Freud, de lo sexual dentro de este campo⁵⁹. Ello sería la causa de que la temática de Ernst girase hacia este tipo de asuntos.

A partir de 1929 el surrealismo tomó un camino diferente, empezando por la finalización de la revista *La Révolution Surrealiste* y el inicio de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Como se indica en el título, el movimiento surrealista ya no se entiende como una revolución en sí, sino que comenzará a mostrar una faceta más revolucionaria en términos políticos. Fue una etapa en la que ya figuran nombres como Dalí o Giacometti, un periodo en el que Breton se sintió más realizado por los intereses actuales de la revista en relación con los seguidos en la anterior. De este modo, en la revista aparecerán escritos de carácter político por parte de los escritores vinculados al movimiento, además de artistas como Max Ernst, Yves Tanguy, Marcel Duchamp. También serán momentos en los que Ernst realice ilustraciones como el cogalle denominado *OEdipe*, tratándose de un fotomontaje que él mismo realizó de *Au Rendez-vous Amis* en 1931. En esencia, el leitmotiv de la revista fue la fusión de las intenciones artísticas junto a los intereses políticos. De este modo, se produce un panorama muy heterogéneo al encontrar partes dedicadas a escritos de carácter políticos y partes dedicadas al análisis oníricos relacionados con los planteamientos anteriormente desarrollados en *La Révolution Surrealiste*⁶⁰.

*...Los pintores y escultores surrealistas Bellmer, Brauner, Arp, Dalí, Domínguez, Ernst, Giacometti, Magritte, Masson, Matta, Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy y otros tenían una amplia representación en ella. La revista, al principio, se presentó como ecléctica, pero el surrealismo ganaba terreno en cada número, hasta acabar por ocuparla totalmente...*⁶¹

El presente fragmento viene a hacer referencia a la revista *Minotaure*, situándose este punto de la entrevista entre los años 1933 y 1938. Unos años en los que Breton ya incluye en la nómina de artistas del grupo a la figura de Óscar Domínguez, quien también figura cerca de nombres como Arp, Tanguy y Ernst. De este modo, en este conjunto de años fueron los que se situaron de manera más cercana la producción artísticas de Ernst, Domínguez y Tanguy. Además, es interesante saber que la revista no fue desde el principio una revista exclusivamente surrealista, sino que fue tirando hacia ese camino a medida que iba avanzando el tiempo. Por otra parte, Breton afirma que dicha revista fue el primer medio que impulsó al movimiento a

58 *Ibid*, pp. 159-160.

59 *Ibid*, pp. 138-143.

60 *Ibid*, pp. 174-176.

61 *Ibid*, p. 183.

expandirse más allá de sus ámbitos⁶². Por ello, Domínguez comenzó su producción artística en unos momentos en el que el movimiento comenzó a expandirse gracias a la repercusión que tuvo la revista.

Tras estos años, Breton pasó por México y en 1940 estuvo por los Estados Unidos. Unos momentos en los que no sólo viajó hacia los Estados Unidos por motivos de carácter histórico, sino que también se sumaron a este fenómeno un conjunto de artistas que estuvieron vinculados a Breton. Entre ellos, se mencionan a Ernst y a Domínguez. Fueron unos momentos en los que retomaron un conjunto de temáticas -sin dejar de lado lo revolucionario- que, para él, fueron fruto del consenso de todo el grupo. Todo ello, estaría recogido en una especie de juegos de cartas que afirma Bretón que fueron realizados por los artistas mencionados, además de otro conjunto de artistas que también estuvieron presentes en estos momentos⁶³.

A partir de 1947 el surrealismo pasó a ser un movimiento a nivel internacional. Para que dicho suceso diera lugar, se llevaron a cabo una serie de exposiciones en diferentes países durante varios años: Copenhague y Tenerife (1935), Londres (1936), París (1938), Méjico (1940), Nueva York y París (1942). Aunque no sólo fueron las exposiciones causantes de la internacionalización del movimiento, sino que también tuvo un papel importante la realización de conferencias en distintos países de la mano de Breton, Eluard, Péret y otros miembros del grupo. Los artistas llevados a cada zona de algún modo guardan relación con el país en el que se llevaría la exposición⁶⁴.

Por otro lado, se publicó el libro *Le Surréalisme en 1947* en el que arte y política tendrán la misma importancia. En este trabajo aparecen importantes litografías y aguafuertes, de litografías hay que destacar las realizadas por Ernst y de aguafuertes a Yves Tanguy y Dorothée Tanning; además, Kay Sage contribuyó con su impronta por medio de la litografía en negro. La cubierta del libro fue realizada por Marcel Duchamp, consistente en una reproducción en goma del pecho de una mujer.

7. Bibliografía

- ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.
- ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975.
- ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970
- ART, H.: "Le Monde du souvenir et du rêve", en *Le Surréalisme en 1947*
- BATAILLE, G.: "L'art primitif", en *Documents*, 2, 1930
- BATAILLE, G.: "Le Jeu lugubre", en *Documents*, 7, 1929
- BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993
- BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.
- BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972.
- BRETÓN, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965.

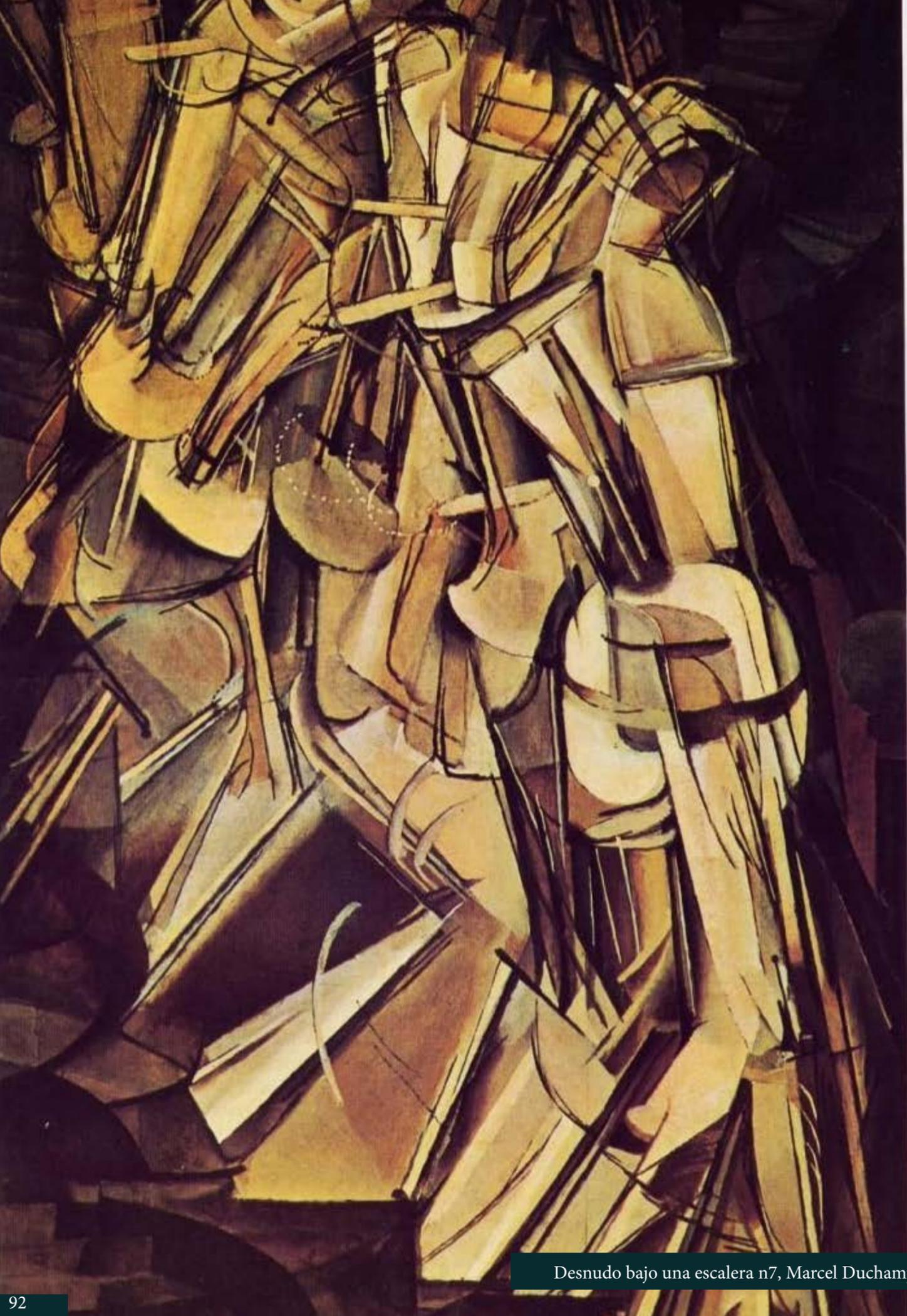
- BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962
- BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960
- BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.
- BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938.
- CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978
- CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953.
- CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953
- CIRLOT, J. E.: *Max Ernst*. Madrid, 1968.
- CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006
- CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986.
- CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967
- FAUCHEREAU, S.: "Después del segundo manifiesto, 1929-1933", en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.
- FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948
- GÁLLEGO, J.: "La pintura de Óscar Domínguez", en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid
- GONZÁLEZ-RUANO, César: "Domínguez", en ABC. Madrid, 1958
- HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968
- JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959
- KOTALÍK, J.: "Svobody-milovní umelci Spanelska", en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946
- KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- OTTINGER, D.: "El surrealismo", en *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- PESTANA, E.: "Crónica de exposiciones", en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967
- PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969.
- RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.
- SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975

62 *Ibid*, pp. 182-183.

63 *Ibid*, p. 197.

64 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 191-192.

- SPIES, W.: "Los desastres del siglo", en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.
- SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.
- TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.
- VELARDE ESTRADA, M. L.: "Los vasos comunicantes del surrealismo", en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.
- WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972.
- WESTERDAHL, E.: Óscar Domínguez. Madrid, 1971.
- WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001.



Desnudo bajo una escalera n7, Marcel Duchamp

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DEL FUTURISMO

Ana Cano Romero

Resumen: En el presente Trabajo de fin de Grado se busca analizar el cambio que experimenta el arte con la aparición del futurismo y de qué forma se produce e influye en el mundo artístico. Así mismo, también se pretende analizar la repercusión que tiene esto en las corrientes artísticas que llegan tras el futurismo y la relación entre ambos. El motivo por el que se ha elegido este tema se debe a que el futurismo inaugura una nueva etapa artística que es a la que le debemos hoy gran parte del pensamiento artístico, un tema interesante del que reflexionar.

Palabras clave: Futurismo, dinamismo, moderno, ruptura.

Abstract: This final Degree Project seeks to analyze the change that art undergoes with the appearance of futurism and how it is produced and influences the art world. It also aims to analyze the impact this has on the artistic currents that come after futurism and the relationship between the two. The reason why this theme has been chosen is because futurism inaugurates a new artistic stage which is the one to which we owe a large part of artistic thought today, an interesting subject to reflect on.

Keywords: Futurism, dynamism, modern, break up

El futurismo es considerado el primer movimiento de vanguardia del Novecento que dio paso a las posteriores corrientes de vanguardia surgidas gracias a su creación. De esta forma, el arte sufre un importante cambio con su aparición y, a partir de esto, el concepto previo que se tenía de arte toca su fin y se experimenta un proceso de modificación en el que todas las leyes que se tenían anteriormente se transforman, y ahora se rigen por otros métodos en cuanto a la creación de arte se refiere.

De esta forma, la llegada del futurismo al panorama artístico es un hecho crucial e importante a tener en cuenta. No se puede olvidar que el futurismo dio las claves de un nuevo arte y provocó alteraciones que hoy día siguen estando presentes en la producción artística, y que sin la toma de conciencia que tuvo el futurismo de la necesidad de un cambio, quizás nunca se hubieran llevado a cabo.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con la irrupción de las vanguardias nos encontramos un cambio significativo en el mundo del arte a principios del siglo XX; cambio que viene de la mano del futurismo, pues es el primer movimiento de vanguardia y por lo tanto abre camino a las otras vanguardias posteriores¹. Quizás por este motivo el futurismo ha sido un movimiento muy estudiado en la posterioridad, del que encontramos numerables escritos que no solo han aportado los estudiosos, sino también los propios artistas pertenecientes al movimiento. A pesar de ser un movimiento artístico bastante reciente en el tiempo, gracias a los propios artistas involucrados en este, encontramos gran cantidad de textos que nos acercan a él, además de ser una fuente primaria y clara del movimiento en sí.

En cuanto a los textos que aportaron los propios futuristas, El *Manifiesto de Textos Futuristas*² fue el primer texto que sienta las bases del futurismo³, se reflejan en él las características de este. Los propios futuristas aportaron este texto en el momento que surgió el movimiento, queriendo dejar constancia en él de lo que se pretendía. A parte de la figura de Marinetti, Umberto Boccioni también hace importantes aportaciones textuales, en *Estética e arte Futurista*⁴ hace hincapié en el dinamismo y la emoción, a diferencia de lo que dice Marinetti, que se centra en la relación con la modernidad, la velocidad y las máquinas.

Posteriormente numerosos estudiosos de arte y críticos se han dedicado a escribir sobre el tema, no solo los textos que nos aportan los propios futuristas son los que pueden otorgar una información privilegiada. Podemos destacar libros como *Introduzione al futurismo*⁵ de G. Battista Nazario o *Il futurismo*⁶, que nos dan información general sobre el tema, tocando todo sus componentes y la vida que desarrolla.

Quizás nos interese más profundizar en otros autores y libros, comenzando por Guido Ballo y su *Preistoria del Futurismo*⁷; mediante él podemos entender el inicio tanto del movimiento en sí como de la vanguardia en general. Es un estudio centrado en lo que se da antes

1 SALARIS, Claudia. *Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie*. Florencia, 2009, pp. 11, 12.

2 MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiesto de textos futuristas*. Barcelona, 1978.

3 SALARIS, Claudia. *Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie...*, op. cit., p. 11.

4 BOCCIONI, Umberto. *Estética e arte Futurista*. Milán, 1946.

5 NAZZARO, G. Battista. *Introduzione al futurismo*. Nápoles, 1973.

6 LISTA, Giovanni. *Il futurismo*. Milán, 1986.

7 BALLO, Guido. *Preistoria del futurismo*. Milán, 1960.

del futurismo, tanto a nivel histórico como artístico. Ballo afirma que el futurismo es la unión de varios estilos ya consagrados que se unen ahora en uno solo, y que es un movimiento contracultural de poca duración, además de darle suma importancia a la figura de Boccioni. Es mucho lo que hay escrito sobre el futurismo, pero poco sobre lo anterior a él, y Ballo ofrece la posibilidad de entender de qué forma surge.

Claudia Salaris en *Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie*⁸ ofrece una visión muy completa del movimiento, de su desarrollo y de sus características principales, esencial para comprender el futurismo en general. La figura de Marinetti aquí es la primordial, la más destacable entre todos los demás, ya que otros escritos le dan más importancia a la figura de Boccioni. No queda en esto las aportaciones de Claudia Salaris, pues en *Dizionario del futurismo: idee, provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*⁹ también hace nuevas aportaciones, centrándose más en el lenguaje artístico utilizado por los futuristas. Un tercer libro de la misma autora es *Futurismo*.¹⁰

Por tanto, Claudia Salaris es un personaje de relevancia en este tema ya que ha publicado varios escritos sobre el futurismo. Es el mismo caso de Enrique Crispolti, del que también encontramos varias aportaciones. En *Futurismo: i grandi temi: 1909-1944*¹¹ se centra en describir los temas de los que el futurismo se vale principalmente: la belleza de la velocidad y la modernidad del nuevo mundo contemporáneo es el punto del que todo parte.¹² *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*¹³ quizá es algo más concreto, pero la temática sigue siendo el punto en el que Crispolti se centra en estudiar. También destaca *Storia e critica del futurismo*.¹⁴

La poesía, la pintura o la arquitectura fueron artes desarrolladas por los futuristas. La poesía es la rama del arte de la que más información encontramos, Matteo D'Ambrosio lo plasma en *Futurismo e altre avanguardie*¹⁵ El futurismo lo ve como un nuevo arte que se aleja del pasado, de la tradición, y rechaza a ambos, pues la intención es glorificar la época industrial¹⁶. En el ámbito de la poesía también destacamos *I poeti del futurismo: 1909-1944*.¹⁷

Además de estas bibliografías, debemos hacer mención en aquellas que se centran en las características del futurismo en distintas zonas geográficas. Al haber sido iniciado y cultivado principalmente por artistas italianos, la mayoría de la bibliografía trata las distintas zonas de Italia. *Il futurismo e Roma*¹⁸, *Futurismo Pavese*¹⁹, *Futurismo a Firenze: 1910-1920*²⁰ o *Futurismo a Sicilia*²¹ son ejemplo de ello. El futurismo además tuvo un gran impacto en Rusia,

8 SALARIS, Claudia. *Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie...* op. cit.

9 SALARIS, Claudia. *Dizionario del futurismo: idee, provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*. Roma, 1996.

10 SALARIS, Claudia. *Futurismo*. Milán, 1994.

11 CRISPOLTI, Enrique. *Futurismo: i grandi temi: 1909-1944*. Milán, 1998.

12 CRISPOLTI, Enrique. *Futurismo: i grandi temi...* op. cit., p. 41.

13 CRISPOLTI, Enrique. *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*. Trapani, 1969.

14 CRISPOLTI, Enrique. *Storia e critica del futurismo*. Bari, 1986.

15 D'AMBROSIO, Matteo. *Futurismo e altre avanguardie*. Nápoles, 1999.

16 D'AMBROSIO, Matteo. *Futurismo e altre...* op. cit., p 2.

17 VIAZZI, Glauco. *I poeti del futurismo: 1909-1914*. Milán, 1983.

18 ANTONUCCI, Giovanni. *Il futurismo e Roma*. Roma, 1978.

19 BOSSAGLIA, Rossana, ZATTI, Susanna. *Futurismo Pavese*. Pavia, 1983.

20 BAGATTI, Fabrizio, MANGHETTI, Gloria, PORTO, Silvia. *Futurismo a Firenze: 1910:1920*. Florencia, 1984.

21 RUTA, Anna Maria. *Futurismo in Sicilia*. Milán, 2005.

por tanto, también encontramos mayor bibliografía que trata este país, como *Storia del futurismo ruso*²² o *Il Futurismo italiano in Russia 1909-1929*.²³

En relación a los artistas que crearon y cultivaron el futurismo, Marinetti junto con Boccioni han sido los más estudiados debido a que el primero fue el iniciador del movimiento y el segundo también fue de una relevante importancia. Sobre la figura de Marinetti destacan los estudios de Baldissoni²⁴ y Sandro Briosi²⁵. En cuanto a Boccioni, Luigi Tallarico²⁶ y Raffaele de Grada²⁷ son los más destacables. También encontramos enfocados en la figura de Giacomo Balla, pero no en tanta cantidad como los podemos ver de Marinetti o de Boccioni, solo podemos destacar *Giacomo Balla: 1895-1911: verso il futurismo*²⁸.

A lo largo de los años, el futurismo ha sido relacionado con el fascismo, por este motivo hay un buen número de bibliografía que se centra en esta relación. Mónica Cioli en *Il fascismo e la sua arte*²⁹ hace referencia a esta relación existente entre esta ideología y el movimiento artístico. El propio Marinetti escribió sobre este tema tan polémico.³⁰

A pesar de ser un movimiento muy reciente en el tiempo, la bibliografía existente no es escasa. En este mismo siglo siguen existiendo estudiosos que se interesan en seguir aportando información sobre el futurismo, algunos ya mencionados como Claudia Salaris o Mónica Cioli. Son interesantes las aportaciones de Giovanni Lista y Ada Masoero³¹, que tratan el futurismo hasta día de hoy. En el pasado año Fabio Benzi se centró en el estudio de la figura de Mario Sironi,³² es el libro más reciente que incluimos aquí sobre el tema.

II. CONTEXTO HISTÓRICO

El periodo histórico bajo el que se sitúan los comienzos del futurismo coincide a su vez con los comienzos del siglo XX. Este periodo histórico de Europa se conoce como la Belle Époque³³. A grandes rasgos, es un periodo de importantes transformaciones en la cultura occidental, distintos hechos hacen que se propicien importantes cambios en todos los ámbitos de la vida y de la sociedad, cambios que conforman las principales características que se dan hasta hoy en la vida moderna. El desarrollo del imperialismo, el capitalismo, la ciencia o la sociedad de masas definen qué es la Belle Époque; una época de transformaciones sociales, económicas y culturales que atañen a toda la población, no solo a los más ricos, y que definen todo el siglo XX.

El principal cambio que se produce en la forma de vida es el nacimiento de la sociedad

22 MARKOV, Vladimir Fedorovich. *Storia del futurismo ruso*. Turín, 1973.

23 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano in Russia: 1909-1929*. Bari, 1973.

24 BALDISSONE, Giusi. *Filippo Tommaso Marinetti*. Milán, 1986.

25 BRIOSI, Sandro. *MARINETTI FT*. Florencia, 1972.

26 TALLARICO, Luigi. *Umberto Boccioni*. Calabria, 1985.

27 DE GRADA, Raffaele. *Boccioni: il mito del moderno*. Milán, 1962.

28 FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Giacomo Balla: 1895-1911: verso il futurismo*. Venecia, 1998.

29 CIOLI, Mónica. *Il fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*. Florencia, 2011.

30 MARINETTI, Filippo Tommaso. *Futurismo e fascismo*. Foligno, 1924.

31 LISTA, Giovanni; MASOERO, Ada. *Futurismo 1909-2009: velocità + arte + azione*. Milán, 2009.

32 BENZI, Fabio. *Mario Sironi: dal futurismo al classicismo 1913-1924*. Cinesello Balsamo, 2018.

33 Periodo histórico que se inicia con el fin de la Guerra franco-prusiana (1871) y finaliza con el comienzo de la Primera Guerra Mundial (1914).

de masas, ahora la mayoría de las personas viven en la ciudad y se relacionan de un modo más fácil y sencillo, ya que se crean nuevos medios de transporte y de comunicación³⁴ que lo facilitan. Por tanto, ahora la vida y la comunicación son mucho más cómodas en todos los sentidos.

La vida como sociedad de masas repercute en la mayoría de los sectores que conforman la nueva vida moderna. Entre 1896 y 1913 se da un importante desarrollo en la producción de casi todos los sectores³⁵. En general, la economía de principios del siglo XX pasa por una fase de intensa expansión. Este mayor desarrollo de la producción modificó la vida urbana profundamente, por tanto, era obligatorio acelerar el proceso de mecanización productiva, y esto se hizo poniendo en vigor la cadena de montaje.

La sociedad de masas da lugar a cambios en cuanto a la estratificación social, se quiere crear en este momento uniformidad en el comportamiento social y tener un único patrón cultural para toda la población³⁶, además de crear una nueva identidad de clases. Hasta ahora, la sociedad se componía de grupos sociales que se organizaban en función de sus privilegios y su posición jurídica, ahora se divide en clases formadas por miembros con los mismos principios jurídicos dentro de un sistema que se organiza en función del mercado. Hay por tanto una nueva forma de organización social en relación con la función de cada persona dentro del mercado.

Con esta nueva estratificación social, nace una nueva clase obrera, que se divide entre trabajadores cualificados y genéricos³⁷, una novedad ya que antes no existían los trabajadores cualificados, no tenían ninguna preparación. Nace a su vez la clase media urbana, que asciende socialmente. Como consecuencia de esta nueva forma de organización social en la que todos reciben el mismo tipo de privilegios, la escuela ya no solo está al alcance de los más ricos, sino que llega al resto de la población que compone la sociedad. Es algo que se va desarrollando poco a poco durante el siglo XX y que conforme avanza el siglo será cada vez más notable y llegará a más clases. De momento, el principal medio del que se dispone para informarse y educarse es el periódico, que cada vez comienza a tener más lectores y por consecuencia se multiplican las publicaciones³⁸.

Las corrientes de pensamiento también sufren una transformación importante para los acontecimientos que marcan el nacimiento del nuevo siglo. Hasta 1890, el positivismo era la corriente dominante en Europa, pero ahora para algunos es tan solo un método para conocer la realidad y entra en decadencia porque deja de ser una visión del mundo. Las nuevas corrientes de pensamiento que se dan ahora tienen un elemento en común, "la ciencia exacta"³⁹, que vive ahora una época de esplendor y fuerte desarrollo. Se dan importantes hallazgos científicos, quizás uno de los más importantes sea la Teoría de la Relatividad de Einstein⁴⁰.

La Segunda Revolución Industrial es culpable de todos estos cambios mencionados: la

34 GIARDINA A., SABBATUCCI G., VIDOTTO V. *Storia dal Storia dal 1900 a oggi*. Roma, 2010, p. 3.

35 GUALTERI, Roberto. *Introduzione alla storia contemporanea. L'Europa nel mondo del XX secolo*. Roma, 2005, p. 15.

36 GIARDINA A., SABBATUCCI G., VIDOTTO V. *Storia dal Storia dal 1900...* op. cit., p. 7.

37 GUALTERI, Roberto. *Introduzione alla storia contemporanea...* op. cit., p. 19.

38 GIARDINA A., SABBATUCCI G., VIDOTTO V. *Storia dal Storia dal 1900...* op. cit., pp. 8, 9.

39 GIARDINA A., SABBATUCCI G., VIDOTTO V. *Storia dal Storia dal 1900...* op. cit., p. 24.

40 Teoría científica formulada por Albert Einstein mediante la cual pretende que el electromagnetismo y la mecánica newtoniana no dejen de ser incompatibles.

revolución demográfica, la revolución del transporte, los avances científicos, etc. Se dan una serie de desarrollos en las industrias, principalmente en la siderúrgica⁴¹ debido a esta revolución; el hierro ahora es el metal más producido y se crea el acero, que se comienza a producir a bajo coste⁴².

Políticamente, este periodo es conocido como La Paz armada⁴³. Centrándonos en el ámbito político, cada vez adquiere un carácter más general y se da una mayor participación en la vida política por parte de toda la sociedad. En el siglo XIX ya se había dado el sufragio universal en algunos países como Francia, Suiza o Alemania, además de comenzar los primeros movimientos de emancipación femenina⁴⁴. Estos acontecimientos van dándose durante todo el siglo XX en los distintos países, en unos antes que en otros. En política crece el sindicalismo y el movimiento socialista, y por este último se da un retorno del espíritu nacionalista⁴⁵.

El siglo XX es considerado como el siglo de las guerras, aparte de las dos Guerras Mundiales que lo definen, durante los primeros años de siglo acontece la guerra rusojaponesa, que finalizó con la victoria de Japón, convirtiéndose en una de las primeras potencias mundiales.

En Norteamérica nace el capitalismo, que cada vez tiene mayor relevancia y se expande por Europa. El capitalismo y la Segunda Revolución Industrial van cogidos de la mano, pues gracias a las innovaciones tecnológicas avanza las fuerzas imperialistas. Así pues, es la época del nuevo imperialismo; encabezado por Japón y Estados Unidos, principales potencias del momento⁴⁶. Algunas de estas innovaciones tecnológicas son el acero inoxidable, los motores de explosión, el ferrocarril, el teléfono, el automóvil, o el avión.

El siglo XX es considerado el siglo de las guerras, aparte de las dos Guerras Mundiales que se dan durante a lo largo del siglo y que son las más mortales e importantes a nivel mundial, durante sus primeros años acontecen otras guerras, como la guerra rusojaponesa, que finalizó con la victoria de Japón, convirtiéndose así en una de las primeras potencias mundiales⁴⁷. En 1902 finaliza la guerra de Filipinas y Estados Unidos, liberándose la colonia y provocando que en años posteriores otras colonias también se liberaran. Es un hecho crucial ya que las colonias dejan de existir poco a poco y se convierten en países totalmente libres.

Todos los acontecimientos que se producen a principios de siglo XX y que, como hemos dicho antes, propician un cambio social, definen la nueva sociedad del siglo XX e incluso del siglo XXI, pues estas transformaciones siguen estando presentes en nuestro modo de vida actual.

En relación al arte, antes de la llegada del futurismo existen varias corrientes artísticas, entre ellas se pueden destacar el simbolismo, el fovismo o el expresionismo⁴⁸. Francia era

41 VILLANI, Pasquale. *L'età contemporanea*. Urbino, 1996, p. 193.

42 VILLANI, Pasquale. *L'età contemporanea*...op. cit., p. 191.

43 Periodo político de la historia que comienza en 1871 (fin de la Guerra franco-prusiana) y termina en 1914 (comienzo Primera Guerra Mundial). Durante él se da una crecida del belicismo en las potencias mundiales que desencadenan la Primera Guerra Mundial. Este desarrollo bélico es ayudado a crecer por la Belle Époque.

44 GUALTERI, Roberto. *Introduzione alla storia contemporanea*...op. cit., pp. 11-13.

45 GUALTERI, Roberto. *Introduzione alla storia contemporanea*...op. cit., p. 20.

46 VILLANI, Pasquale. *L'età contemporanea*...op. cit., pp. 256, 257.

47 GIARDINA A., SABBATUCCI G., VIDOTTO V. *Storia dal 1900*...op. cit., p. 63.

48 FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain y BUCHLO, Benjamin. *Arte da 1900 a oggi*.

entonces el país donde se dan las principales novedades artísticas, donde los artistas van a aprender y formarse. Con la llegada de la vanguardia artística, se experimenta en el arte una ruptura con el pasado, al contrario que el arte que le precede, que busca su inspiración en el pasado en un primer momento. El Art Nouveau es considerado como el primer arte del siglo XX.

III. LOS ORÍGENES DEL FUTURISMO

A lo largo de la historia del arte nos hemos encontrado con infinidad de movimientos artísticos, sin embargo, llama la atención que ninguno de ellos ha tenido nunca una fecha tan concreta de nacimiento como el futurismo, pues normalmente han sido movimientos surgidos por desgaste del anterior o por consecuencia de algún cambio, pero no a conciencia de estar creando algo nuevo. Con la llegada de este nuevo movimiento, se asiste a una transformación significativa en el panorama artístico, que son los propios futuristas quienes la propiciaron.

Pese a la clara importancia artística de Italia a lo largo de la historia, en este momento se halla arraigada a la tradición, a la cola de otros países como Francia, Inglaterra o Alemania, que cuentan con artistas y corrientes artísticas recientes y paralelas a su cultura y su vida social, mientras que los italianos solo se dedican a copiar esas manifestaciones, sin crear nada nuevo⁴⁹. Los futuristas se proponen darle a Italia conciencia de modernidad y darle al país un movimiento que aporte nuevas ideas sin necesidad de copiar a ningún otro⁵⁰.

De esta forma se encuentran ante la necesidad de la creación de un nuevo movimiento que viene dado de la mano de Marinetti. En 1908 Marinetti ya se encuentra escribiendo el texto donde se plasman posteriormente los principios que el futurismo pretende seguir. Sin embargo, no es hasta el año posterior cuando tal texto sale a la luz; concretamente el 20 de febrero de 1909; y, aunque el nacimiento del futurismo se sitúe en Milán, el texto se es publicado en *Le Figaro*⁵¹ – un importante periódico parisino – bajo el nombre de *Manifiesto Futurista*. Este hecho decisivo es considerado como el inicio del futurismo. El manifiesto comienza así.

*“Habíamos velado insomnes toda la noche – mis amigos y yo – bajo los lampadarios de cobre en cuyas cúpulas lucía como en nuestro espíritu un corazón eléctrico. Aherrojada nuestra pereza, discutíamos en los confines extremos de la lógica y preñábamos cuartillas y cuartillas con frenética exaltación.”*⁵²

El manifiesto en general configura las bases del movimiento, y se divide en dos partes: en primer lugar, una premisa donde se narra el nacimiento del futurismo, la cual se podría considerar escrita en forma de mito. Es una prosa poética de impronta simbolista que se refiere a Marinetti como un héroe⁵³. En segundo lugar, una sección programática donde se dan las características que debe tener el futurismo y los principios a seguir, son once puntos los que compondrían esta segunda parte.

Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo. Milán, 2006, p. 57.

49 BOCCIONI, Umberto. *Estética e arte futurista*...op. cit., p. 10

50 BOCCIONI, Umberto. *Estética e arte futurista*...op. cit., p. 14

51 SALARIS, Claudia. *Futurismo. L'avanguardia delle avanguardie*...op. cit., p. 8

52 GÓMEZ, Ramón. “El Futurismo”, *Prometeo*, 6, 1909, p. 2.

53 SALARIS, Claudia. *Storia del futurismo*...op. cit., p. 13.

Marinetti era un poeta tardo-simbolista, por consecuencia, el texto se dirige principalmente a desarrollar unas “leyes” enfocadas a la poesía. No obstante, los postulados que aquí se plasman no son exclusivos para este género, sino que son totalmente válidos para las demás artes. Se comienza por la poesía para luego extenderse a las demás artes, Marinetti buscaba para la poesía el verso libre y unos mismos patrones para poesía y prosa.

En este primer manifiesto ya se encuentran completamente todos los elementos característicos del futurismo, sino desarrollados, aludiendo a ellos⁵⁴. Este primer texto es la codificación de este proceso de renovación artística en el que se encuentran es ese momento⁵⁵. En el manifiesto se define el arte como “experimentalismo permanente e insaciable”⁵⁶, lo que implicaría la reformación continua de los modelos y códigos culturales.

IV. EL DESARROLLO DEL MOVIMIENTO HASTA SU FIN

De esta forma nació el movimiento futurista. Pronto el futurismo se expandió por el resto de las artes. A la que primero alcanzó fue a la pintura, para la que Umberto Boccioni redactó el *Manifiesto de Pintores Futuristas* en 1910, firmado por el mismo Boccioni, Carrà, Russolo, Severini y Balla⁵⁷. En 1912 ya era un movimiento totalmente asentado y aceptado, y en ese mismo año Marinetti compiló la primera antología de los poetas futuristas, donde se reunían los poetas del verso libre. La antología contenía el *Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista*⁵⁸, de forma que la literatura contemporánea se transformó con el movimiento. En pocos años, el futurismo alcanzó una gran aceptación y cultivación de sus ideales.

Durante los años 10 el futurismo también experimentó una expansión territorial desde los centros culturales principales (como Florencia, Milán o Roma) a la periferia⁵⁹. A lo largo de esta década se desarrolló la *Primera Guerra Mundial*, una época en la que se necesitaba creatividad, pues había que hacer un arte a la altura de los tiempos que corrían. Los futuristas alababan la guerra, la consideraban un medicamento para la sociedad, mientras que el pacifismo era síntoma de muerte.

El movimiento no solo se quedó en el plano artístico, sino que también se interesó por la política, de tal forma que el 11 de octubre de 1913 publicaron en la revista florentina *Lacerba* el programa político futurista, firmado por Carrà, Boccioni y Russolo, quienes fundaron un partido político futurista como organización paralela al movimiento artísticod⁶⁰.

Durante el conflicto y tras este se continuó con la producción creativa, literaria y pictórica. Los futuristas seguían teniendo los mismos intereses que en un principio, la primera década del siglo XX sirvió al futurismo para asentarse en el panorama artístico⁶¹. De hecho, en 1917 salió a la luz el *Manifiesto de la Danza Futurista* de Marinetti, por lo que el propósito de ser un arte que englobase todas las manifestaciones artísticas iba en buen camino. En pocas palabras, los años 10 sirvieron al futurismo para asentarse y expandirse territorialmente y en el panorama artístico.

54 LISTA GIOVANNI. *Il Futurismo...*op. cit., p. 12.

55 D’AMBROSIO, MATTEO. *Futurismo e altre avanguardie...*op. cit., p. 1.

56 D’AMBROSIO, MATTEO. *Futurismo e altre avanguardie...*op. cit., p. 2.

57 SALARIS, Claudia. *Dizionario del futurismo...*op. cit., p. 90.

58 SALARIS, Claudia. *Storia del futurismo...*op. cit., p. 45.

59 SALARIS, Claudia. *Storia del futurismo...*op. cit., p. 86.

60 SALARIS, Claudia, *Storia del futurismo...*op. cit., p. 80.

61 CRISPOLTI, Enrico. *Storia e critica del futurismo...*op. cit., p. 52.

Los años veinte fueron el tiempo del “Segundo futurismo”. Con el fin de la guerra y la posguerra se concluyó un ciclo, todo parecía recomenzar sobre otras bases, y llegaron nuevas generaciones y nuevas situaciones. Con la guerra el primer futurismo había tocado su fin, muchos de los hombres caídos en batallas pertenecían a ese futurismo, y otros muchos habían optado por otras corrientes artísticas; es el caso de Carrà, que empezó a cultivar la pintura metafísica.

Boccioni era contrario a la inclusión de demasiados artistas en el futurismo, sin embargo, su muerte dio vía libre a que otros artistas participasen en el movimiento⁶². Algunos de los artistas que se incluyeron en el movimiento fueron Mario Zucco, Vitorio Coronas, Dottori, Alma Fidora, Angelo Maino, Murani, Ugo Pozzo, Prampolini, Pepe Diaz, Pannaggi y un largo etcétera de nuevos nombres que ahora serian partícipes del primer movimiento de vanguardia.

Al principio todo parecía estar bien, pero con el fin de la guerra la izquierda avanzó, y esto influyó de marginalmente en el movimiento, que durante la guerra se había mostrado favorable a ella. Marinetti contempló la situación y, para evitar el riesgo de aislamiento, a partir del 1924 presentó el futurismo como un movimiento totalmente artístico, aunque con un pasado patriótico – y renunció a constituir cualquier fronda política⁶³.

Los años 20 se caracterizaron además por la cantidad de exposiciones celebradas. En 1921 se celebró en la Galería Reinhardt de París la exposición titulada *Peintres Futuristes Italiens*, protagonizada por Boccioni, Dottori, Dudreville, Funi, Russolo, Prampolini, Sironi, Baldessari, Depero y Governato. Otra de las exposiciones más destacadas fue *Tretraté futuriste*, celebrada en 1929 en la Galería Pesaro de Milán, en la que Marinetti introdujo un nuevo elemento que se convirtió en un argumento constante de la pintura futurista: el vuelo⁶⁴. Así nació la aeropintura, cuyo manifiesto se hizo el 22 de septiembre de 1929, titulado *La Gazzetta del Popolo*.

Durante los años veinte el futurismo atravesó un proceso de cambios, en el trabajo de algunos autores se veía una fusión entre tendencias, además de que cada vez había mayor tendencia hacia la abstracción. Por tanto, los años veinte fueron para el futurismo años de cambios y revueltas. La expansión a otras artes siguió adelante y el teatro y la música fueron cultivados a partir de esta década.

Así llegamos a los años treinta, mientras que en la década anterior se había desligado de toda causa política, ahora el futurismo subraya los temas que lo ligan al fascismo. Durante el decenio, el tono transgresivo que tanto escándalo había suscitado en el pasado se fue desvaneciendo⁶⁵. La temática estuvo más centrada en la política de régimen.

En mayo de 1932 nació en Roma *Futurismo*, un periódico de Mino Somenzi, en él se afirmada la línea que ligaba el futurismo y fascismo, representaba el movimiento como máximo intérprete artístico del espíritu *sansepolcrista*⁶⁶. Durante los años treinta además se celebró la primera muestra de aeropintura en la galería romana.

Con los años 40 se avecinaba el fin del primer movimiento de la vanguardia artística. El

62 SALARIS, Claudia. *Storia del futurismo...*op. cit., p. 187.

63 LISTA, Giovanni. *Il futurismo...*op. cit., p. 94

64 SALARIS, Claudia. *Dizionario del futurismo...*op. cit., p. 3.

65 SALARIS, Claudia. *Storia del futurismo...*op. cit., pp. 190, 191.

66 CRISPOLTI, Enrique. *Storia e critica del futurismo...*op. cit., p. 203

futurismo siguió al fascismo hasta su último año y terminaba a la par de la Segunda Guerra Mundial. En cuanto al estilo, no se presentaron novedades significativas. En la última generación futurista, como novedad, se incorporaron figuras femeninas, mujeres estudiantes que se adhirieron al movimiento.

Marinetti hizo algunas consideraciones sobre el futurismo con las que parecía hacer una hipótesis de que una fase de la búsqueda del futurismo estaba concluida⁶⁷, pero en realidad, acabaría la propia vida del futurismo. La muerte de Marinetti es también la muerte del futurismo. Las reflexiones son sobre que el futurismo ahora es arqueología, ahora el arte se encuentra en una época de reproductibilidad técnica y el futurismo no ocupa lugar. Durante todo el recorrido del futurismo se celebraron numerables *Seratas* futuristas y la revista *Poesía*, fundada por Marinetti y dedicada al futurismo, estuvo en vigor desde el primer año del futurismo hasta el último.

V. FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Sin duda, es el artista futurista al que más se debe hacer mención. Como se ha mencionado ya, es considerado el fundador del movimiento debido a que fue quien creó el *Manifiesto Futurista*, primer testimonio del futurismo que abrió paso a su posterior desarrollo. Marinetti nació en Alejandría en 1876, pero ya en 1893 hay datos de que se encontraba en París⁶⁸. Marinetti cultivó principalmente la poesía y fue el ideólogo de la mayoría de los manifiestos futuristas que se hicieron. Además del fundador del movimiento en sí, fue importante para su desarrollo.

En lo que a su biografía respecta, en un principio se licenció en derecho, pues su padre no quería que fuese artista y le obligó⁶⁹, sin embargo, la verdadera vocación de Marinetti se encontraba en la poesía, que no tardaría en cultivar. De hecho, en el mismo año en el que completó sus estudios, publicó la revista *Le Papyrus*⁷⁰ y en el 1900 se dedicaba ya completamente a la literatura.

Cuando comenzó con la poesía, escribió mucha en francés, era considerado un poeta tardosimbolista en busca de conseguir el verso libre para la poesía⁷¹. De esta forma, en 1909, debido a esta búsqueda del verso libre de la que hablábamos, se atrevió a crear un movimiento que siguiera los principios que él creía convenientes en la poesía, así se publicó el *Manifiesto Futurista* del que tanto hemos hablado y dejó atrás su etapa simbolista.

En 1920 Marinetti comenzó a mostrar simpatía por el fascismo, y durante los años veinte tuvo un mayor acercamiento, al punto de que llegó a ser poeta oficial del régimen fascista⁷², el posicionamiento de Marinetti con los fascistas se consolidó en esta década, aunque en los años treinta se alejó de toda relación con la política por prudencia. El futurismo se vinculó con la política y los ideales fascistas, pretendía ser un arte al servicio del régimen.

Marinetti, como fundador del movimiento, durante la trayectoria del futurismo se dedicó a escribir más manifiestos para él, como el *Manifiesto de la Literatura Futurista*, además

67 SALARIS, Claudia. *Storia del futurismo...* op. cit., p. 257

68 MARIANI, Gaetano. *Il primo Marinetti*. Florencia, 1970, p. 2.

69 BALDISONE, Giusi. *Filippo Tommaso Marinetti...* op. cit., p. 17.

70 DE MARIA, Luciano. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milán, 1973, p. XLI.

71 D'AMBROSIO, Matteo. *Futurismo e altre avanguardie...* op. cit., p. 1.

72 DE MARIA, Luciano. *Per conoscere Marinetti e il futurismo...* op. cit. p. XLVI

de aportar numerosas antologías, ser partícipe de las *Seratas*, etc. Como artista dedicado a la poesía, sus aportaciones fueron en el campo de la poesía, ya desde el primer año del futurismo se preocupó por promover el verso libre⁷³. En poesía se desarrolló a raíz de Marinetti lo que en italiano se llama “paroliberismo”, donde las palabras que componen un texto o un poema no tienen por qué seguir unas reglas. Esto estuvo en constante experimentación y abierto a cualquier modificación o idea nueva.

Desde la creación del movimiento, Marinetti no se salió del objetivo y todas sus obras siguieron la línea futurista. En 1944 Marinetti murió, y con él murió el futurismo. Antes de su muerte, Marinetti pensaba que el futurismo tan sólo se encontraba en un proceso de crisis, pero parece ser que el movimiento no supo conservar su vida sin la de su creador.

VI. UMBERTO BOCCIONI

Otro de los principales exponentes del futurismo fue Boccioni, que se alejó del mundo literario y fue un artista dedicado a la escultura y la pintura, esta última más cultivada que la otra. Boccioni nació en Calabria en 1882⁷⁴ y durante su infancia su familia vivió por varias ciudades italianas en las que se pudo formar; posteriormente, gracias a sus padres, viajó al extranjero. En 1906 conoció París, el primer lugar fuera de Italia al que viajó, allí conoció a Augusta Popoff y tuvieron un hijo en 1907⁷⁵. Ese mismo año se matriculó en la *Escuela Libre de Desnudos del Real Instituto de Bellas Artes* de Venecia⁷⁶, en esta época ya se encontraba dibujando y pintando.

Boccioni también vivió en Milán. En Milán conoció a Marinetti⁷⁷, quien le acercó al futurismo, y de esta forma se unió al movimiento escribiendo en 1910 el *Manifiesto de Pintores Futurista*, firmado y apoyado Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini y el propio Boccioni. Estos artistas no llegaron a aportar al futurismo tanto como Boccioni o Marinetti, pero también fueron líderes de él y pertenecieron a él. Dos años después de la creación de este manifiesto, escribió un segundo, el *Manifiesto Técnico del Movimiento Futurista*⁷⁸. Esto nos hace ver que Boccioni, a pesar de no ser el fundador del movimiento, hizo importantes aportaciones para su desarrollo.

Boccioni supo expresar en sus pinturas el dinamismo, el movimiento y la modernidad, tan buscados por los futuristas, y alejarse del estatismo, aunque esto último le costó algo más pues la influencia que tenía del cubismo otorgaba cierto estatismo a sus obras⁷⁹. En cuanto a la escultura, quería mostrar la interacción de un objeto en movimiento con el espacio⁸⁰, pero no se preocupó tanto de la escultura como de la pintura. Las obras de Boccioni también destacaron por la importancia que le otorgó a la representación de las emociones y de la luminosidad⁸¹. En la obra de Boccioni también se encontraría el deseo de hacerlo grande⁸²,

73 LISTA, Giovanni y MASOERO, Ada. *Futurismo. Velocità + arte + azione...* op. cit., p. 123.

74 TALLARICO, Luigi. *Umberto Boccioni...* op. cit., p. 11.

75 DE GRADA, Raffaele. *Boccioni...* op. cit., p. 52.

76 TALLARICO, Luigi. *Umberto Boccioni*, op. cit. p. 42

77 DE GRADA, Raffaele. *Boccioni...* op. cit., p. 46.

78 ARGAN, Giulio Carlo. *Boccioni*. Roma, 1953, p. 41.

79 LISTA, Giovanni y MASOERO, Ada. *Futurismo...* op. cit., p. 85

80 ARGAN, Giulio Carlo. *Boccioni...* op. cit., pp. 17, 18.

81 BOCCIONI, Umberto. *Pittura Scultura Futuriste*. Florencia, 1977, p. 80.

82 DE GRADA, Raffaele. *Boccioni...* op. cit., p. 9.

tiene aspiraciones hacia la monumentalidad. En definitiva, Boccioni podría ser considerado el creador del futurismo en pintura. En 1916 se finaliza su corta vida a causa de una caída en un caballo en Verona⁸³.

VII. CARACTERÍSTICAS Y NOVEDADES APORTADAS AL PANORAMA ARTÍSTICO

El futurismo se creó en un momento en el que el arte italiano no se encontraba en uno de sus mejores momentos, Italia había perdido toda la hegemonía artística que en un pasado tuvo y no surgían nuevas ideas en el país, los artistas se dedicaban solo a copiar lo que otros artistas hacían⁸⁴. Por este motivo, los futuristas querían remover el arte italiano para que volviese a tener la misma importancia que en un tiempo tuvo⁸⁵.

A raíz de esto nace el futurismo. El principal pensamiento en el que se basaba el futurismo y que luego siguen las próximas vanguardias artísticas era el romper con el pasado y la tradición y crear un nuevo arte acorde a la nueva era de modernidad⁸⁶. Los futuristas rechazaban la estética anterior y pretendían crear una nueva estética acorde al nuevo periodo que se estaba viviendo⁸⁷. De este modo, los futuristas pretenden darle un nuevo sentido al arte y se finaliza con una etapa artística.

La nueva estética que los futuristas forjan se alejaba completamente de la estética anterior, pretendía dar una renovación artística. Para partir con esta nueva estética se creó un nuevo concepto de belleza, los futuristas rechazaban el antiguo concepto de belleza clásica porque no lo veían acorde a sus ideas⁸⁸. De esta forma, Marinetti propuso el concepto de “belleza mecánica”; según Marinetti, la belleza radicaría en lo mecánico y lo agresivo⁸⁹.

El futurismo fue ante todo un movimiento revolucionario que aportó ideas que no se habían dado antes en el plano artístico. El futurismo se propuso ser representante de la sociedad del momento, representar la modernidad que caracterizaba a su tiempo, estar en consonancia con ella y no ser un ámbito aparte⁹⁰. Era un arte en total relación con su sociedad, algo que nunca había sido una preocupación para el arte anteriormente. Esta intencionalidad de no ser tan solo un movimiento artístico se plasma también en la relación del futurismo con la política. El futurismo sobrepasa las paredes artísticas y se vincula con la política, creando un pensamiento propio sobre ella, los futuristas alababan la guerra y el militarismo⁹¹, mostrando una visión favorable a ella.

Los museos siempre habían sido un lugar donde poder contemplar el arte, lugares donde se respira cultura. Los futuristas tenían otra visión de los museos, galerías, academias o cualquier espacio de exposición del arte. Para los futuristas, estos lugares lo único que hacían era descontextualizar la obra de arte, que moría en el momento en el que su único fin era ser contemplada por un público⁹². La verdadera actividad artística se encontraba en la calle,

83 DE GRADA, Raffaele. *Boccioni...*op. cit., p. 104.

84 LISTA, Giovanni y MASOERO, Ada. *Futurismo...*op. cit., p. 17.

85 LISTA, Giovanni y MASOERO, Ada. *Futurismo...*op. cit., p. 17.

86 SALARIS, Claudia. *Futurismo, l'avanguardia...*op. cit., p. 12.

87 D'ELIA, Anna. *L'universo futurista*. Bari, 1988, p. 34.

88 SALARIS, Claudia. *Dizionario del futurismo...*op. cit., p.17.

89 SALARIS, Claudia. *Dizionario del futurismo...*op. cit., p. 17.

90 LISTA, Giovanni. *Il futurismo...*op. cit., p. 7.

91 D'ELIA, Ana. *L'universo futurista...*op. cit., pp. 33, 34.

92 LISTA, Giovanni. *Il futurismo...*op. cit., p. 3.

pues el arte debía ser algo que tuviese relación con la sociedad del momento, y no algo que caminase por su cuenta sin representar lo que se vive. Por consecuencia, el arte no puede ser conservado, puesto que en el momento en el que deja de ser representante de lo que se vive, deja de ser algo de valor. Este concepto es un punto importante en el pensamiento futurista que hasta entonces nadie se había planteado.

El rol del artista fue otra cuestión en la que los futuristas quisieron hacer hincapié. Buscaban un cambio en el rol social del artista, quien hasta entonces como función había tenido solo esa, la de artista. Los futuristas reivindicaron un nuevo rol en la sociedad y la participación de éste en el mundo de la historia, además de reivindicar un cambio en la producción artística⁹³.

Con relación a la temática, estaba enfocada a representar la modernidad, y el principal signo de modernidad para ellos era la máquina: el automóvil y el avión solían ser protagonistas en sus obras⁹⁴. De esta forma nació el mito de la máquina, que era considerada como un ser divino, una especie de religión. La máquina es representante de la sociedad del momento y debe ser exaltada y estar presente en las obras.

“Un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”.

Esta frase extraída de una parte del *Manifiesto Futurista* es testimonio clave de todos los valores expuestos hasta ahora. Ese rechazo al pasado y ese nuevo concepto de belleza se transmiten de forma clara en una simple frase. Comparan la belleza mecánica con la belleza clásica mediante el automóvil y una de las obras que mejor representa el concepto de belleza clásica, y para ellos, el automóvil es más bello que esta obra.

Otra idea que no podía faltar en las obras futuristas era el concepto del dinamismo, clave en las obras futuristas. El dinamismo es un concepto proveniente de Heráclito que concibe la fuerza como la esencia de la materia⁹⁵. A este concepto principal se le unían otros que representaban el pensamiento futurista, como por ejemplo el rechazo a la inmovilidad estética, en toda obra futurista debía estar presente el movimiento, la violencia extrema y la agresividad, la fuerza, la energía, la sensualidad o lo grotesco⁹⁶ son también términos que definían el estilo futurista.

“Ninguna obra de arte que no tenga a carácter agresivo puede ser una obra de arte.”

Las técnicas utilizadas para la representación de todos estos conceptos se basarían principalmente en la simultaneidad y la compenetración en planos⁹⁷. En pintura, los pintores futuristas utilizaban colores puros y llamativos, además de formas geométricas, utilizadas para generar ritmos⁹⁸. Los objetos se representaban sucesivamente, pintándolos en varias posiciones, repitiendo la figura varias veces o emborronándolos con algunas transparencias, así se consigue representar ese dinamismo y movimiento que tanto buscaban. En el caso de la escultura, los planos se desarrollaban en el espacio para representar el movimiento⁹⁹.

93 LISTA, Giovanni. *Il futurismo...*op. cit., pp. 3, 4.

94 SALARIS, Claudia. *Dizionario del futurismo...*op. cit., p. 3.

95 LISTA, Giovanni y MASOERO, Ada. *Futurismo...*op. cit., p. 83.

96 SALARIS, Claudia. *Futurismo. L'avanguardia...*op. cit., pp. 13, 14.

97 ARGAN, Giulio Carlo. *Boccioni...*op. cit., p. 71.

98 SALARIS, Claudia. *L'avanguardia...*op. cit. 15.

99 ARGAN, Giulio Carlo. *Boccioni...*op. cit., pp. 44, 45.

VIII. RELACIONES E INFLUENCIAS EN LAS POSTERIORES CORRIENTES ARTÍSTICAS.

El futurismo sirvió para abrir paso a la creación de nuevas vanguardias artísticas. A pesar de que no duró demasiado tiempo, dejó una importante influencia en algunas de las vanguardias surgidas posteriormente. Además, el futurismo también supo cruzar fronteras y se expandió a otros países, como Francia o Rusia. También surgieron corrientes derivadas del futurismo, como es el caso del cubofuturismo.

IX. FUTURISMO RUSO.

Donde más se impacto tuvo el futurismo, sin duda alguna fue en Rusia. El futurismo ruso repitió la misma historia que el futurismo italiano y también se inauguró con la publicación de un manifiesto en 1912, titulado *Bofetada al gusto del público*¹⁰⁰, año en el que también se firmaba el manifiesto de pintura en Italia y Marinetti publicó algunas antologías. Eran aun los años de inicio del futurismo en Italia, por lo que su expansión fue muy tempranamente. El manifiesto fue firmado por Velimir Jlébnikov, Alekséi Kruchónvi, David Burliuk y Vladimir Mayakovski, este último, fue el máximo representante del futurismo ruso junto a Chlebnikov.

El motivo por el que el futurismo italiano llegó a Rusia fue el avión. El avión fue el nexo de unión principal de ambos futurismos¹⁰¹. A parte de esto, el futurismo ruso seguía promoviendo los mismos ideales que el futurismo italiano: dinamismo, velocidad, movimiento, exaltación de la modernidad, etc. Sin embargo, este movimiento fue más literario que plástico, a diferencia del futurismo italiano que, aunque se inició en la poesía, fue más cultivada la escultura y la pintura¹⁰². Los futuristas rusos, al igual que los italianos, buscaban causar escándalo y llamar la atención, odiaban el pasado y venían a causar una renovación artística¹⁰³.

A pesar de la cantidad de puntos en común con el futurismo italiano que son incuestionables ya que uno proviene del otro, entre ellos también existen diferencias. En primer lugar, tan solo el país donde nacieron y se desarrollaron cada futurismo hace que se encuentren diferencias, pues su historia y su cultura eran distintas. El futurismo naciente en Italia y desarrollado en la Europa occidental fue fruto de una civilización literaria en parte Europa y en parte provincial, parte de un levantamiento formal. Mientras que el futurismo ruso era una sacudida de una burguesía no muy florecida y en declive, se impuso el futurismo como el mejor modelo para la reconstrucción de los valores subsiguientes de la primera revolución socialista: hipótesis emblemática de una renovación cultural con la liberación del hombre y del juego de clases y de sus modelos estéticos¹⁰⁴.

En principio el futurismo ruso tuvo un amplio desarrollo y buscaba aclarar su ideología, intentando elaborar una teoría del futurismo¹⁰⁵. Pero las opiniones se dividieron y hubo varias opiniones con respecto al tema que se contradecían. Estas se podrían dividir en dos tipos determinados: un futurismo moderado y un futurismo extremo.

Los futuristas moderados tenían mucho más en común con los futuristas italianos que

100 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano in Russia...* op. cit., p. 12.

101 DE MICHELIS, Cesare G. *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*. Venecia, 2009, p. 159.

102 DE MICHELIS, Cesare G. *L'avanguardia trasversale...* op. cit., pp. 158, 159.

103 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano...* op. cit., pp. 145, 146, 147.

104 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano...* op. cit., pp. 11, 12.

105 STRADA, Vittorio. *La Russia di Pasternak*. Milán, 1999, p. 28.

los extremos. El futurismo moderado tenía influencia de Marinetti y del futurismo italiano, pero no era una repetición de este, y así quisieron dejarlo claro los propios futuristas moderados¹⁰⁶. Los moderados buscaban crear un nuevo contenido, nuevo hablando desde su punto de vista. El desprecio por lo anterior, el elogio a la época moderna, a la vida acelerada, son aspectos provenientes del futurismo italiano¹⁰⁷.

También hubo diferencias entre ambos, testimonio de que el futurismo ruso moderado no era una repetición del futurismo italiano. Los futuristas italianos se caracterizaban por ser un tanto misóginos y por su rechazo a la mujer, al punto de que se habló de ello en el *Manifiesto Futurista*. Este ideal no se repitió en el futurismo ruso moderado, pues los poetas rusos se mostraban muy románticos y en ningún momento hicieron alarde de algún tipo de misoginia, en el futurismo ruso se mantuvo el amor¹⁰⁸.

Los futuristas rusos moderados, por otra parte, tenían afán de abrir su alma y mostrarla, los rusos no son capaces de encerrar sus sentimientos a la exterioridad¹⁰⁹. En cambio, a los futuristas italianos no les gustaba mostrarla. Esta diferencia entre los dos futurismos de cada país tiene que ver con la diferencia entre culturas a la que hacíamos referencia hace un momento, ya que a los italianos no les gusta mostrar sus sentimientos más profundos por un tema de su cultura europea, al igual que el motivo de que los rusos sí lo hagan se encuentre también inscrito en su cultura.

La última diferencia que encontramos se sitúa en la poesía, los futuristas rusos moderados rompían de forma consciente sus poemas en versos individuales y le daban vida a cada uno de ellos¹¹⁰. Realmente esto no sería tanto una diferencia entre los dos futurismos, sino más bien una novedad que el futurismo ruso moderado incluyó en él y que no podríamos ver en el futurismo ruso.

En cuanto al futurismo extremo, fue totalmente distinto del futurismo ruso moderado y se alejó bastante del futurismo italiano. De hecho, los futuristas extremos negaban el futurismo italiano, proclamando que su movimiento fue fundado totalmente independiente de él. En sus artículos repitieron que antes de ellos no existía el arte verbal y proclamaron que su teoría era muy nueva y proveniente de Arthur Rumbaud¹¹¹, por tanto, en este futurismo no encontraríamos más similitudes con el futurismo italiano que las que ya hemos mencionado inscritas tanto en el futurismo ruso moderado como en el extremo, pues sin estas no podría ser considerado futurismo.

X. DADAISMO.

El dadaísmo surgió en el año 1916 en la ciudad suiza de Zúrich. Al igual que el futurismo, fue un movimiento creado a consciencia por un grupo de artistas que se habían exiliado a la ciudad debido a la Primera Guerra Mundial, entre los artistas que se reunieron para crear el movimiento, se encontraban artistas futuristas, motivo suficiente de peso para que existie-

106 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano...* op. cit., p. 146.

107 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano...* op. cit., p. 146.

108 DE MICHELIS, Cesare G. *L'avanguardia trasversale...* op. cit., p. 159.

109 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano...* op. cit., pp. 147, 148.

110 STRADA, Vittorio. *La Russia di Pasternak...* op. cit., p. 29

111 DE MICHELIS, Cesare G. *Il futurismo italiano...* op. cit., pp. 148, 149.

sen relaciones entre ambos movimientos¹¹². El dadaísmo, al igual que el futurismo, buscaba romper con las formas de arte tradicionales y destruir los códigos establecidos en el mundo del arte, creando unos nuevos. Esta idea es tomada del futurismo, solo que el dadaísmo lo representa de otra forma distinta.

Los intereses del dadaísmo en el futurismo se mostraron claros ya en la publicación del único número de *Cabaret Voltaire*, de contribuciones futuristas¹¹³. Por otro lado, el personaje de Tristan Tzara, uno de los creadores del dadaísmo, fue clave en la relación entre ambos movimientos. La involucración de Tzara y los componentes de Dada por el futurismo hacen que se reconozca al movimiento italiano el rol de pionero de desarrollo de la vanguardia, pues supera las barreras entre el lenguaje y las técnicas artísticas. Además, en 1915 Tzara ya tenía relaciones con Marinetti, y en 1916 hizo un viaje a Italia en el que siguió manteniendo las relaciones con el pionero del futurismo¹¹⁴.

En el futurismo encontramos ya algunos datos que nos anticipan ciertas particularidades de dada. Nos anticipa aptitudes y modalidades operativas que se encuentran en algunos autores de Dadá. Esto es debido a que no nace de un proyecto estilístico con una idea unitaria, sino que nace de diversas experiencias recientes de las vanguardias europeas.

La relación entre dada y el futurismo podría ser vista en una doble perspectiva. En el ámbito italiano, la atención por los eventos de dada y la diversa personalidad al interno de esto tuvo la función de internacionalizar los eventos de la vanguardia, cultivado en los años de la Primera Guerra Mundial.

Las relaciones entre el futurismo y el dadaísmo no solo se basaban en esta relación entre artistas. Una de las ideas que más caracterizó a Dada fue la representación del caos y el desorden¹¹⁵, elemento que tiene en común con el futurismo. La agresividad también era un elemento presente en las obras de Dada proveniente del futurismo y, al igual que él, también se desarrolló en la mayoría de las artes plásticas y en la literatura.

También había ideas contrarias en ambos movimientos. Ambos movimientos se desarrollaron más allá del arte y optaron por asentarse en unas ideas políticas. El futurismo exaltaba la guerra y el militarismo, y en este sentido es donde diferiría con el dadaísmo, que tenía unas ideas distintas en cuanto a política. El dadaísmo era un movimiento anarquista y se estaba totalmente en contra de la guerra¹¹⁶.

Las relaciones entre el futurismo y dada son tan evidentes que son objeto de análisis histórico y crítico y están documentadas¹¹⁷. Distintos estudiosos del tema, como Enrico Crispolti, se han dedicado a establecer relaciones entre estos dos movimientos de vanguardia que pueden parecer aparentemente muy distintos, pero que tienen suficientes rasgos distintivos en común como para ser motivo de peso suficiente en el estudio de sus relaciones.

Distintos documentos publicados en los últimos años han contribuido a mostrar como esta relación entre futurismo y dadaísmo estaba destinada a llegar a su fin. Esto comenzó

112 DI CORATO, Luigi; DI RADDIO, Elena; TEDESCHI, Francesco. *Dada 1916: la nascita dell'antiarte*. Milán, 2016, p.

113 MAGRELLI, Valerio. *Profilo del dada*. Roma, 2006, p. 10.

114 DI CORATO, Luigi; DI RADDIO, Elena...op. cit., p. 75.

115 MAGRELLI, Valerio. *Profilo del dada*...op. cit., p. 14.

116 MAGRELLI, Valerio. *Profilo del dada*...op. cit., p. 24.

117 DI CORATO, Luigi; DI RADDIO, Elena...op. cit., p. 75.

cuando Marinetti, en la *Serata* de París de 1921, presentó el *Manifiesto del Tattilismo*, Dada le contestó en oposición al futurismo con el manifiesto *Dada Soulève Tout*, cuyo objetivo principal era hacer ver que el futurismo estaría muerto desde la aparición de Dada¹¹⁸. Con este hecho, se llegó al fin de las relaciones entre ambos movimientos, aunque los puntos en común en cuanto a algunos ideales en común no se podrían romper.

XII. SURREALISMO.

El surrealismo nació en París en el 1918 y finalizó en el 1939¹¹⁹. En el surrealismo no se encuentran paralelismos tan estrechos con el futurismo como el futurismo ruso o el dadaísmo, pero siguen existiendo similitudes entre los dos movimientos. El surrealismo fue un movimiento proveniente de Dada, sobre todo de Marcel Duchamp¹²⁰. Por tanto, algunos rasgos futuristas fueron heredados en el movimiento surrealista.

El movimiento surrealista fue fundado por un grupo de artistas que fueron los mismos que crearon el grupo dadaísta en Francia, y que quisieron expandir el surrealismo fuera de las fronteras de Francia, de hecho, tal fue la expansión que nunca un movimiento de vanguardia había logrado tener tanto éxito fuera del país en el que se creó¹²¹. Entre sus precedentes los estudiosos destacan como principal influencia del surrealismo el dadaísmo, pero también mencionan el cubismo y el futurismo¹²².

Uno de los artistas más emblemáticos del futurismo fue Breton, quien en *La Révolution Surréaliste* estableció los términos de la estética surrealista¹²³. De nuevo aquí nos encontramos con otro manifiesto que expone las características del movimiento, al igual que en el futurismo. En el discurso de Breton se pueden encontrar ideas provenientes del futurismo, en 1929 Breton expuso la idea de que, para tener un espíritu de revolución, no se debía necesitar de antepasados¹²⁴. En este pensamiento se plasma esa idea futurista de rechazo al pasado y de búsqueda de una nueva estética.

Pero como decíamos antes, esta similitud es el punto en común de todas las vanguardias. No es tan evidente y escasa la relación entre futurismo y surrealismo. El surrealismo se aleja de la estética pasada, pero no busca representar la modernidad surgida en el nuevo siglo, su temática está dirigida al mundo de los sueños, a lo irreal¹²⁵. Por tanto, en lo que pretenden representar se alejan del futurismo, pero en la forma de hacerlo se encuentran puntos en común. Una de las características más destacables del surrealismo es el erotismo¹²⁶, presente con mucha fuerza en sus obras; esa sensualidad y erotismo provienen del futurismo.

El surrealismo, al igual que el futurismo, tiene intenciones de crear unos presupuestos políticos. Esta idea surge en 1938 por Breton, que cree que el arte y la política deben estar

118 DI CORATO, Luigi; DI RADDIO, Elena...op. cit., p. 76.

119 VICENTI, René. *Il surrealismo*. Milán, 1950, p. 5.

120 VICENTI, René. *Il surrealismo*. Milán, 1950, p. 12.

121 NADEAU, Maurice. *Storia del surrealismo*. París, 1945, pp.21, 22.

122 NADEAU, Maurice. *Storia del surrealismo*...op. cit., p. 22.

123 FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain y BUCHLO, Benjamin. *Arte da 1900 a oggi*...op. cit., p. 190.

124 NADEAU, Maurice. *Storia del surrealismo*...op. cit., p. 57.

125 VICENTI, René. *Il surrealismo*...op. cit., p. 15.

126 MENA, Filiberto. *Studi sul surrealismo*. Roma, 1977, p. 98.

unidos¹²⁷. El surrealismo además se sitúa contra la realidad y lo cotidiano¹²⁸, mientras que el futurismo sí que representa la realidad del momento y de hecho es una de sus pretensiones, encontramos aquí por tanto una diferencia abismal con el futurismo. Sin embargo, el rechazo a lo cotidiano sí que es un rasgo común con el futurismo.

El surrealismo tiene como características el interés ambiental, la protesta, el romanticismo, el estatismo, la violencia del alma que anticipa¹²⁹. En resumen, el surrealismo y el futurismo son movimientos con similitudes, como la violencia del alma o el carácter revolucionario; y a su vez con contradicciones, como el estatismo o el romanticismo. En definitiva, encontramos entre el futurismo y surrealismo una relación un tanto ambigua, pero las ideas principales que el futurismo aporta a la vanguardia siguen estando en el futurismo.

XIII. ANÁLISIS DE OBRAS.

Funeral del anarquista Galli, Carlo Carrà.



Funeral del anarquista Galli, Carlo Carrà.

Esta pintura es una de las más conocidas de Carrà, de 1911, cuando el futurismo es un movimiento todavía joven, es por tanto de sus primeras producciones. Al ver esta imagen por primera vez, lo que más destaca es lo caótica que llega a ser. Un cúmulo de figuras se reparten por la pintura de forma arbitraria para hacer posible ese caos que mencionamos.

Las imágenes están en movimiento y transmiten dinamismo, energía y agresividad. Algunas de esas imágenes están en repetición, una técnica muy usada por los futuristas para otorgar a la pintura movimiento. Las líneas y las formas geométricas también imperan en la obra. En cuanto a la temática, por el título se puede observar que no está en demasiada consonancia con la temática planteada por el futurismo italiano.

127 NADEAU, Maurice. *Storia del surrealismo...* op. cit., p. 253.

128 VICENTI, René. *Il surrealismo...* op. cit., p. 5.

129 VICENTI, René. *Il surrealismo...* op. cit., p. 5.

Dinamismo de un perro con Correa, Giacomo Balla.



Dinamismo de un perro con Correa, Giacomo Balla

Esta pintura es una de las más conocidas del pintor futurista Giacomo Balla, también uno de los pintores más representativos del movimiento. El protagonista aquí es un animal, concretamente un perro, algo que se debe destacar ya que el habitual protagonista en las obras de arte futurista solía ser la máquina o algún símbolo de la modernidad.

El movimiento se ha plasmado mediante una técnica a la que los futuristas solían recurrir con frecuencia, la repetición de la figura. En la parte de abajo aparece el perro completo, y arriba de la pintura parece que de nuevo se representa el mismo perro u otro distinto, pero no en su totalidad, sino solo las patas. En ambas figuras se han repetido las patas del perro varias veces, de esta forma se ha alcanzado el movimiento y el dinamismo del que el futurismo hace gala.

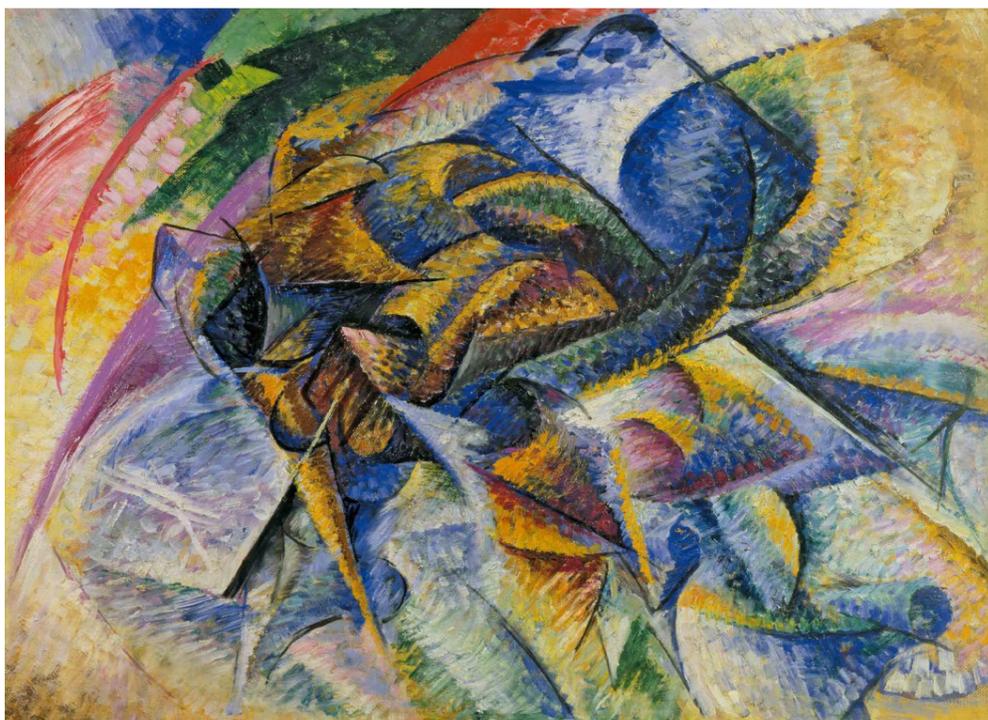
Para alcanzar el dinamismo y el movimiento en la pintura no solo se centra en las figuras representadas, sino que en la forma de pintar el suelo también se capta el movimiento, pues es un suelo de una tonalidad marrón al que incorpora algunas líneas de un tono un poco más oscuro para dar la sensación de estar en movimiento, un movimiento bastante rápido.

Los colores utilizados por el artista no corresponden a los colores brillantes y luminosos que los artistas futuristas solían utilizar. Tan sólo dos colores han sido los utilizados, el negro y la tonalidad marrón de lo que sería el suelo. Esto puede ser debido a que aún es una obra temprana, pues el 1912 era justo el mismo año en el que se firmó el manifiesto de pintura, por tanto, quizá aun no estaban demasiado asentadas las bases de la pintura futurista, al menos en Balla.

Además, el hecho de que tan solo haya dos figuras en la pintura y un suelo de un solo color nos acerca más a la teoría de que todavía no estaban demasiado asentadas las características del futurismo en Balla cuando llevó a cabo esta obra, y que aún podría encontrarse en la bús-

queda del estilo en sí mismo. Faltan en ella todavía ciertos aspectos que definen al futurismo, pues por ejemplo, aquí cuesta ver el caos y sigue siendo por lo general una pintura bastante sencilla.

Dinamismo de un ciclista, Umberto Boccioni.



Dinamismo de un ciclista, Umberto Boccioni

Esta pintura es una de las más conocidas de Boccioni, el máximo representante de la pintura futurista. Como pasaba en la anterior imagen comentada, aquí el protagonista es un ciclista, no es la máquina ni ningún símbolo que represente la modernidad. Esto puede ser debido a que esta pintura es tan temprana como la anterior, concretamente de 1913. Parece ser que por esta época en la que el futurismo apenas acababa de aparecer, los pintores se encontraban aun experimentando y se dedicaban más a cultivar las nuevas técnicas.

Con relación a los colores, aquí si vemos un uso de más colores, tonalidades muy llamativas y brillantes, muy característico del futurismo, y todavía más de Boccioni. La figura del ciclista se sitúa en el centro de la imagen, aunque es un poco difícil de deducir que es un ciclista. Parece ser que Boccioni tendió a la abstracción porque, sin saber el título de la imagen, no se podría saber qué está representando.

Las líneas y las formas geométricas también están presentes en esta pintura, están expuestas utilizando la compenetración de planos que tan utilizada era por los futuristas. De esta forma, todo se mezcla de una forma que provoca que la pintura transmita movimiento y dinamismo, que es al final la mayor meta para los futuristas. Además, el caos y el desorden también se transmiten con esta pintura.

En definitiva, en esta imagen se ven mucho más claras las características más esenciales del futurismo que en la anterior, están más presentes que en la pintura comentada anteriormente de Balla. Boccioni fue un buen exponente de la pintura futurista y desde sus primeras obras utiliza casi todos los elementos esenciales del movimiento futurista.

Boccioni sabe transmitir con gran destreza la energía y la agresividad en esta obra. Los colores utilizados y contribuyen a todas estas sensaciones de movimiento, dinamismo y agresividad, además de darle luminosidad a la imagen.

Formas únicas de continuidad en el espacio, Umberto Boccioni.

En menor medida que la pintura, Boccioni también cultivó la escultura. Esta escultura es considerada de las más importantes para el movimiento futurista. El material utilizado por Boccioni es el yeso, pues a los futuristas les daba igual la utilización de materiales nobles, para ellos lo verdaderamente importante era aquello a representar.

La escultura es monocroma, ya la utilización de una amplia gama de colores en escultura es mucho más complicada que en escultura. Pero los valores más importantes del futurismo siguen siendo plasmados en esta escultura.

El protagonista en esta escultura parece ser un cuerpo humano, no se puede intuir con claridad a quién está representando. Parece ser alguien que pretende andar, pues lo que serían las piernas se encuentran una adelantando a la otra. El cuerpo se ha modelado en una forma serpenteante que le otorga a la escultura cierto movimiento, aunque la sensación de cierto estatismo que siempre preocupó a Boccioni y le persiguió está algo presente aquí. El cuerpo da la sensación de estar buscando algo y de cierta pesadez, y está en contacto con el espacio que le rodea.



Formas únicas de continuidad en el espacio.
Umberto Boccioni

Dinamismo de un automóvil, Luigi Russolo.



Dinamismo de un automóvil. Luigi Russolo

Continuamos de nuevo con una obra de 1913, pero esta vez pasamos a hablar de otro artista, uno de los que también firmó el manifiesto de pintura, Luigi Russolo. En esta pintura el protagonista ya es la máquina, concretamente un coche. El principal símbolo del futurismo, la máquina, está aquí presente y en el centro de la obra, de forma que, cuando es contemplada, lo primero que miras es el coche, que es el único objeto representado. Además, el automóvil ha sido representado de un color muy oscuro, mientras que lo que le rodea son colores de tonalidades rojas que hacen que se resalte en el centro de la obra.

Las líneas y las formas geométricas están también aquí presentes, se desestructura todo en distintos planos en los que se va representando el coche, mediante la compenetración de planos. Los colores le otorgan a la obra bastante fuerza y agresividad. El coche irrumpe con tal fuerza y energía que hace que esta obra sea la que más transmite esos valores de las comentadas hasta ahora.

Síntesis plástica de la idea "Guerra", Gino Severini.



Síntesis plástica de la idea Guerra. Gino Severini.

representando plásticamente lo que la guerra es. Representa la guerra con un ancla, que es un símbolo del mar, podría estar haciendo referencia con ello a la marina, a la guerra sobre el mar. En el centro de la composición se representa un carro de guerra, se puede observar sobre todo en las dos ruedas, el carro también representa la guerra.

Toda la pintura se descompone en varios planos, los objetos se descomponen de forma que acaba cada parte del objeto representando en un plano. Se descompone y deja de tener unidad en sus formas. Esto podría recordarnos un poco al cubismo, del que el futurismo tiene algunos elementos, y aquí se ve con claridad.

Al igual que cualquier obra futurista, nos sigue otorgando energía, dinamismo, movimiento, agresividad, y además la temática está enfocada a la guerra, a la que los futuristas alababan y estaban a favor de ella, y en las otras obras comentadas no se ha introducido ningún tipo de referencia a ella, al menos tan aparente y con tanto protagonismo.

En 1915 Severini pintó esta obra. Es interesante de comentar por los conceptos que Severini pretende reflejar en esta pintura. El caos y el desorden que la pintura posee son indiscutibles. No hay un orden claro en la representación de la multiplicidad de elementos que aquí se encuentran.

Los colores no son demasiado brillantes ni luminosos, parece ser que esta característica fue más propia de Boccioni que del resto de pintores futuristas. No obstante, han sido utilizados varios colores, y el tono gris ha sido empleado para los elementos de mayor importancia de la pintura.

Mediante el título que Severini le dio a la obra, nos podemos hacer una idea de lo que pretende reflejar en ella. Parece estar haciendo una reflexión de qué cosa es la guerra, o más bien, parece estar

El ciclista es una obra de la época futurista, Natalia Goncharova.



El ciclista es una obra de la época futurista. Natalia Goncharova

En el futurismo ruso se cultivó mayormente la literatura, pero también se pueden encontrar muestras pictóricas, pero en menor medida que el futurismo italiano. Esta obra es una de las más conocidas del movimiento futurista ruso, que además dispone de la misma temática que la obra anteriormente comentada de Boccioni, y se podrían comparar entre ellas.

El título con el que nombra la autora a esta pintura hace pensar que para ella el ciclista es un símbolo del futurismo. El ciclismo es un deporte en la vanguardia del siglo XX, representa muy bien la sociedad del momento, que al final, es lo que al futurismo realmente le interesaba representar.

En comparación con la pintura de Boccioni, llama la atención el contraste que hay con respecto a los colores. Mientras que en la obra de Boccioni los colores otorgaban luminosidad y eran llamativos y brillantes, encontramos que en esta obra rusa los colores son totalmente lo contrario; son colores apagados, tonalidades ocre que restan luz a la composición.

Por otro lado, al igual que el futurismo italiano, las formas geométricas y las líneas establecen la composición. El ciclista se encuentra en el centro de la obra pedaleando, y eso le ofrece a la pintura dinamismo, movimiento y energía, aunque cuesta un poco más ver la agresividad, que no está tan clara en esta pintura como en otras.

Prosiguiendo con esta pintura, la pintura de Boccioni se acercaba mucho más a la abstracción que esta, costaba deducir que lo que se encontraba en el centro de la pintura era un ciclista. En esta, sin embargo, encontramos una composición muchísimo más clara, más ordenada, no tan caótica como la de Boccioni, que estaría más en sintonía con el futurismo que esta. Aquí, se aprecia claramente la figura del ciclista. Se nota que la composición bebe de la de Boccioni, puesto que el ciclista se encuentra en la misma posición que el del cuadro de Boccioni.

Goncharova también ha utilizado la repetición de la figura con el fin de otorgarle movi-

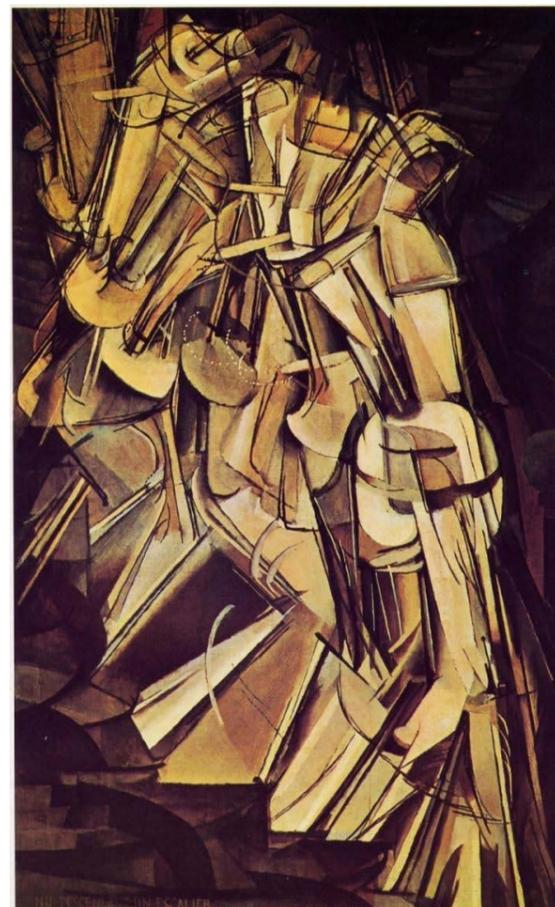
miento, las piernas del ciclista de repiten, y la espalda encorvada del ciclista se vuelve a dibujar también por encima de él, al igual que los brazos y el resto del cuerpo. A las ruedas se les ha añadido unos detalles semicirculares para dar la sensación de que están en movimiento y no quieto. Este recurso fue bastante utilizado por los futuristas y nos recordaría un poco a la obra comentada de Balla.

Desnudo bajando una escalera nº2, Marcel Duchamp.

Esta obra ha sido escogida porque se puede ver con claridad la relación entre el futurismo y el dadaísmo. La temática no está muy en consonancia con lo que hemos visto que solía ser protagonista en las representaciones futuristas, pero se pueden ver presentes algunos rasgos del futurismo en esta obra de uno de los principales exponentes del dadaísmo.

En primer lugar, el caos y el desorden tan característicos de ambos movimientos se encuentra presente en esta imagen. Aquí encontramos ya la primera relación con el futurismo. Pero no quedan ahí las similitudes. La figura desnuda en el centro de la composición de Duchamp se repite varias veces en distintos movimientos del cuerpo, esta repetición de las formas es otra característica que el futurismo proporcionó al dadaísmo. Para la representación de la figura, Duchamp se ha valido de formas geométricas, otra característica también en sintonía con el futurismo.

Esta pintura es una obra claramente dadaísta, sin embargo, toma tantas referencias del futurismo que podría incluso parecer una obra más del futurismo. Se presiente en la pintura que es temprana en la producción de un artista que todavía no se ha formado plenamente.



Desnudo bajo una escalera n7, Marcel Duchamp

Paisaje catalán- El cazador, Joan Miró.



Paisaje catalán- El cazador, Joan Miró.

En esta pintura del artista surrealista Joan Miró se pueden ver también algunas referencias del futurismo italiano, no son tantas como las que se aprecian en el futurismo ruso o en el dadaísmo, ya que el surrealismo se aleja más de este movimiento, pero quedan aun estragos de él.

Joan Miró ha recurrido en esta pintura en repetidas ocasiones a la utilización de formas geométricas, aquí encontramos la

primera relación con el futurismo italiano. Por otra parte, el caos que impera en la producción también estaría en sintonía con el futurismo italiano. Estos dos rasgos son los que más evidencian en esta obra pictórica la relación entre ambos movimientos. En general, cuesta ver los elementos tomados del futurismo en el surrealismo.

XIV. CONCLUSIONES.

Una vez expuestos los contenidos y analizadas algunas de las obras de arte de mayor interés, en este apartado se tratará de analizar si las teorías planteadas son ciertas o se pueden poner en duda, además de que podemos sacar en claro de los contenidos. Se ha expuesto la idea de que el futurismo fue un movimiento que rechazó la tradición y superó las barreras artísticas. En definitiva, dudaron de las normas establecidas en el arte y se propusieron crear unas nuevas partiendo de cero. Sin embargo, el futurismo tenía influencias del cubismo, así que, no puede ser un movimiento que parta desde cero si tiene influencias de un movimiento anterior a él. Por tanto aquí surgen dos cuestiones, si el futurismo realmente rompió con la tradición artística y que novedades fueron las que realmente trajo consigo.

El futurismo también se preocupó por dejar por escrito sus propias reglas en los distintos manifiestos que se escribieron, algo que anteriormente tampoco había sucedido, se valieron de manifiestos en los que expusieron sus ideales, por tanto, el peso del futurismo plasma en este ámbito y es una novedad aportada, pues anteriormente no se habían creado este tipo de manifiestos, ni tan siquiera por el cubismo.

Es interesante cómo el futurismo ha dejado tanto en el mundo artístico a pesar de ser un movimiento que ni tan siquiera llegó a durar medio siglo. Es de resaltar esta gran influencia y expansión que llevó a cabo en tan corto tiempo, síntoma de que el futurismo de verdad consiguió llegar a sus metas de darle un giro al arte.

El futurismo también aspiraba a ser un movimiento revolucionario, no dejar indiferente a nadie y, en definitiva, no ser un movimiento común. Sin embargo, también buscaba estar comprometido con la sociedad y ser un representante artístico de ésta. Pero ¿hasta qué punto ser un movimiento revolucionario y ser representante de la sociedad pueden congeniar? Estas dos ideas podrían volverse incompatibles si no supieran como llevarlas a cabo, pues al final, un arte en servicio de la sociedad es cuánto menos revolucionario. ¿Fue entonces realmente el futurismo un movimiento tan revolucionario como dijo ser?

Siguiendo con esta cuestión planteada, debemos recordar que también el futurismo fue un movimiento en relación al fascismo, al servicio de la Italia gobernada por Mussolini. El arte más representativo del fascismo sin duda fue el futurismo, aunque en un principio no buscarse serlo, sus relaciones con el fascismo hacen que hoy día uno de los motivos por los que se conozca el futurismo sea este enlace entre ambos. Esto también hace poner en duda si el futurismo fue tan revolucionario como ha hecho creer, pues un arte al servicio de una ideología o de un movimiento político no suele ser demasiado revolucionario.

Pero ¿en qué consistió realmente la revolución que trajo consigo el futurismo? Realmente, la revolución que los futuristas pretendían llevar a cabo se ciñe a una revolución en sentido artístico. El arte nunca antes había estado en conexión con la sociedad y con la política, y eso, en sentido artístico, si puede ser considerado como una revolución, pero como antes ya se ha dicho, sólo en sentido artístico. Por tanto, se podría decir que el futurismo fue revolucionario en el ámbito artístico, pero su relación con el fascismo hace que sea, a su vez, un movimiento de propaganda de unos ideales. Esto es algo ambiguo porque las propias relaciones con la

sociedad y con la política son las que hacen plantearse la idea de que, por una parte, el futurismo fue revolucionario, pero a su vez no.

Otra de las causas que impulsaron a la creación del futurismo fue la pérdida de la primacía artística en Italia, que recordemos, durante la época del nacimiento del futurismo se encontraba a la cola de las aportaciones artísticas y otros países habían ocupado el lugar que un día Italia tuvo. El futurismo supo devolver a Italia la consideración del país del arte que siempre había tenido. Tan solo fueron unos años malos para Italia, hablando en un sentido artístico, que el futurismo radicó.

La poesía fue el primer arte que el futurismo desarrolló, de donde nació el movimiento. Los primeros manifiestos se enfocaron a la poesía y, a partir de ahí, se expandió a los distintos géneros artísticos. No obstante, el futurismo hoy día parece ser más recordado por la mayoría por la producción pictórica que por la poesía, ¿a qué es debido esto? Boccioni fue el mayor representante de pintura futurista, a él se debe el desarrollo de la pintura en el futurismo y los distintos manifiestos dedicados a pintura donde se establecían las normativas de pintura futurista.

Quizá Boccioni supo vender mejor al público la pintura futurista que Marinetti la poesía, aunque Marinetti también se dedicó en cuerpo y alma a desarrollar la poesía y la literatura en general y darle unos nuevos valores. Quizá el motivo del mayor éxito de la pintura sobre la poesía futurista sea debido a que es un género más atractivo para los demás, y más fácil de llegar a todos los rangos sociales, mientras que la poesía normalmente está ligada a personas cultas. Sea el motivo que sea, al final la pintura futurista se ha expandido más que la poesía.

Como se ha expuesto anteriormente, el futurismo ha sido considerado por muchos como el primer movimiento de vanguardia, sin embargo, antes de él ya habían surgido otros ismos como el cubismo. Entonces, ¿por qué el futurismo es considerado el primer movimiento de vanguardia y no el cubismo? Esto puede ser debido a que el cubismo, aunque se desarrolló antes que el futurismo y también creó una ruptura con el arte, no lo expuso de la misma forma que el futurismo, que se preocupó por hacer sonar esta idea a través de los manifiestos. El cubismo podría considerarse como el movimiento que abrió paso a que el futurismo desarrollara esas ideas.

Siguiendo con el tema del cubismo, el futurismo tenía muchos rasgos provenientes del cubismo, esto hace pensar que el futurismo quizá no creó tanto una estética totalmente renovada que partía de cero si tenía influencias del cubismo. ¿Realmente es el futurismo entonces el movimiento que creó la ruptura con el pasado o fue el cubismo? Lo que si está claro es que el cubismo fue el primer movimiento de vanguardia, pero quizá no fue consciente de esto durante su desarrollo, puede ser que el cubismo aportase muchas novedades a las vanguardias, pero el futurismo rompiese definitivamente de forma tajante con el pasado y a consciencia. Además, el futurismo aportó ideas a la vanguardia que el cubismo no, como la relación con la sociedad del momento. De todas formas, es indiscutible que el futurismo debe ciertos aspectos al cubismo.

Por tanto, realmente antes del futurismo ya había dos movimientos que habían roto con la tradición artística, el cubismo y el fovismo, aunque muchos consideren que el futurismo fue el creador de una nueva estética, realmente el cubismo y el fovismo ya habían llevado a cabo esta ruptura antes. No obstante, en el caso del cubismo, Picasso no tenía ninguna pretensión de ser el iniciador o el rompedor de nada, ni de que nadie le siguiese, de hecho él quería ser

un artista único y cuando alguien seguía su forma de pintar, enseguida cambiaba hacia otro estilo. Por otro lado, Mattise con el fovismo inventó una nueva forma de representación, que desmonta la idea de que el futurismo es el primer movimiento en romper con la tradición y el pasado artístico. Sin embargo, muchos estudiosos consideran que el futurismo fue el primer movimiento, y esto es debido a que el futurismo, a diferencia de estos dos movimientos anteriores, sí tenía conciencia de estar creando algo nuevo y si quería hacer notar que era algo nuevo y rompedor, querían ser los iniciadores de algo nuevo.

La máquina fue el principal protagonista en el futurismo. Anteriormente, esto no lo había planteado ningún otro movimiento artístico. La máquina estaba en relación total con la modernidad y era el mayor representante de ésta, pero nunca antes se había planteado ningún movimiento el hacer protagonista en el arte a un objeto desnaturalizado.

En definitiva, el futurismo hizo grandes aportaciones al panorama artístico, como por ejemplo la introducción de la máquina como protagonista en sus obras, algo impensable anteriormente y que nunca se había llevado a cabo. Gracias a él se ha llegado a una libertad artística que nunca había sido posible. Pero, no podemos olvidar que el futurismo también debe dar las gracias en parte al cubismo, movimiento del que tiene notables influencias. El futurismo fue un movimiento que trajo consigo importantes aportaciones y novedades en el arte, pero no todas las aportaciones atribuidas a este movimiento son reales, pues como iniciador de la vanguardia encontramos primero el movimiento cubista y el fovismo.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ANTONUCCI, Giovanni. *Il futurismo e Roma*. Roma, 1978.

APPELLA, Giuseppe. *Verso le avanguardie: gli anni del futurismo in Puglia, 1909-1944*. Bari, 1998.

ARGAN, Giulio Caro. *Boccioni*. Roma, 1953.

BAGATTI, Fabrizio, MANGHETTI, Gloria, PORTO, Silvia. *Futurismo a Firenze: 1910:1920*. Florencia, 1984.

BALDISSONE, Giusi. *Filippo Tommaso Marinetti*. Milán, 1986.

BALLO, Guido. *Preistoria del futurismo*. Milán, 1960.

BENZI, Fabio. *Mario Sironi: dal futurismo al classicismo 1913-1924*. Cinesello Balsamo, 2018.

BOCCIONI, Umberto. *Estetica e arte Futurista*. Milán, 1946.

BOCCIONI, Umberto. *Pittura Scultura Futuriste*. Florencia, 1977.

BOSSAGLIA, Rossana, ZATTI, Susanna. *Futurismo Pavese*. Pavía, 1983.

BRIOSI, Sandro. *MARINETTI FT*. Florencia, 1972.

BRUSCHETTI, Alessandro. *Futurismo aeropittorico e purilumetria*. Roma, 2009.

CIOLI, Mónica. *Il fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*. Florencia, 2011.

- CRISPOLTI, Enrique: Futurismo: i grandi temi: 1909-1944. Milán, 1998.
- CRISPOLTI, Enrique: Il mito della macchina e altri temi del futurismo. Trapani, 1969.
- CRISPOLTI, Enrique. Storia e critica del futurismo. Bari, 1986.
- D'AMBROSIO, Matteo. Futurismo e altre avanguardie. Nápoles, 1999.
- D'ELIA, Anna. L'universo futurista: una mappa: dal quadro alla cravatta. Bari, 1988.
- DE GRADA, Raffaele. Boccioni. Milán, 1962.
- DE GRADA, Raffaele. Boccioni: il mito del moderno. Milán, 1962.
- DE MARIA, Luciano. Per conoscere Marinetti e il futurismo. Milán, 1973.
- DE MICHELIS, Cesare G. Il futurismo italiano in Russia 1909-1929. Bari, 1923.
- DE MICHELIS, Cesare G. L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia. Venecia, 2009.
- DI CORATO, Luigi; DI RADDO, Elena; TEDESCHI, Francesco. Dada 1916: la nascita dell'antiarte. Milán, 2016.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. Giacomo Balla: 1895-1911: verso il futurismo. Venecia, 1998.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain y BUCHLO, Benjamin. Arte da 1900 a oggi. Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo. Milán, 2006.
- GIARDINA A., SABBATUCCI G., VIDOTTO V. Storia dal 1900 a oggi. Roma, 2010.
- GÓMEZ, Ramón. "El Futurismo", Prometeo, 6, 1909.
- GUALTERI, Roberto. Introduzione alla storia contemporanea. L'Europa nel mondo del XX secolo. Roma, 2005.
- LISTA Giovanni. Il futurismo. Milán, 1986.
- LISTA, Giovanni; MASOERO, Ada. Futurismo 1909-2009: velocità + arte + azione. Milán, 2009
- MAGRELLI, Valerio. Profilo del dada. Roma, 2006.
- MARIANI, Gaetano. Il primo Marinetti. Florencia, 1970.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Futurismo e fascismo. Foligno, 1924.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto de textos futuristas. Barcelona, 1978.
- MARKOV, Vladimir Fedorovich. Storia del futurismo ruso. Turín, 1973.
- MENA, Filiberto. Studi sul surrealismo. Roma, 1977.
- NADEAU, Maurice. Storia del surrealismo. París, 1945.
- NAZZARO, G. Battista. Introduzione al futurismo. Nápoles, 1973.
- PREZIOSI, Giuseppe. Attraverso il futurismo. Perugia, 2001.
- RUTA, Anna Maria. Futurismo in Sicilia. Milán, 2005.
- SALARIS, Claudia. Dizionario del futurismo: idee, provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia. Roma, 1996.
- SALARIS, Claudia. Futurismo. Milán, 1994.
- SALARIS, Claudia. Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie. Florencia, 2009.
- SALARIS, Claudia. Storia del futurismo. Roma, 1985.
- STRADA, Vittorio. La Russia di Pasternak. Milán, 1999.
- TALLARICO, Luigi. Umberto Boccioni. Calabria, 1985.
- VIAZZI, Glauco. I poeti del futurismo: 1909-1914. Milán, 1983
- VICENTI, René. Il surrealismo. Milán, 1950.
- VILLANI, Pasquale. L'età contemporanea. Urbino, 1996.



Jake & Dinos Chapman a través de los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya

Jake & Dinos Chapman through *Disasters of war* by Francisco de Goya

Belén Prieto Salas

Resumen: Es conocido por todos los interesados en la materia, el debate que genera la ambigüedad de ciertas acciones de Francisco de Goya y Lucientes. Muchos historiadores se han planteado la posibilidad de un Goya afrancesado, aunque la mayoría no admite discusiones en cuanto a su patriotismo. Las obras de los hermanos Chapman, *Insult to Injury* y otras manifestaciones basadas en los *Desastres de la guerra*, poseen un trasfondo que dista mucho de la simple polémica que generan estos artistas. En el presente artículo expondremos una serie de hipótesis formuladas que interrelacionarían la intencionalidad de Goya y de los hermanos Chapman en *Insult to Injury*.

Palabras clave: Goya, Chapman, *Desastres de la guerra*, *Insult to Injury*, hipótesis.

Abstract: It is known by all those interested in the subject, the discussion that has generated for a long time the ambiguity of certain actions of Francisco de Goya and Lucientes. Many historians have considered the possibility that Goya had supported the French, although the majority does not admit discussions about his patriotism. The Chapman brother's work *Insult to Injury* and another art creations based on *Disasters of war*, have a background that is far from the controversy that these artists generate. In this article, some hypothesis that intertwined the intentionality of Goya and Chapman brothers will be exposed.

Keywords: Goya, Chapman, *Disasters of war*, *Insult to Injury*, hypothesis.

Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 37 Esto es peor*, aguafuerte, aguada y punta seca, 157 x 208 mm, Museo del Prado.

Las creaciones artísticas relacionadas con la Guerra de la Independencia tanto de Francisco de Goya como de los hermanos Chapman, se han visto sometidas (por diferentes razones, y desde prismas muy dispares) a un exhaustivo repaso por parte de críticos e historiadores del arte. El laureado pintor en muchas ocasiones recibe apelativos más que patrióticos en aquellos tomos sobre todo anteriores al siglo XX y XXI, por fortuna actualmente podemos acudir a una mayor variedad de opiniones que parecían asustar a los estudiosos de la materia ya que, tal y como decía Ortega y Gasset: “*Es curioso que hasta el día es éste el modo tembloroso que emplean para hablar de Goya casi todos nuestros historiadores del arte. No saben prescindir de la leyenda goyesca, y al mismo tiempo no se atreven a comprometerse adscribiéndose a ella.*”¹

En cuanto a los hermanos Chapman, sucede casi todo lo contrario, siendo algo complicado encontrar una crítica benevolente referida a estos artistas, que serán en muchas ocasiones despreciados con palabras como las de Gerard Vilar, que opina que los artistas londinenses neutralizan la fuerza de Goya a favor del espectáculo, considerando que este tipo de obras generan ingresos “a costa de reciclar el gran arte de un modo que, en el fondo, no es distinto del que emplean los grandes hoteles de Las Vegas.”²

En cualquier caso, las decisiones y acciones de Francisco de Goya durante la Guerra de la Independencia provocan, en varias ocasiones, confusión. Este hecho, sumado al análisis subjetivo de los grabados realizados por el artista entre los años 1810 y 1815 aproximadamente, provoca que al observarlos nos encontremos ante la ambigüedad que propone una interpretación personal de aquello que se representa y de la posición que el autor toma al respecto. Unido a esta intencionalidad del artista en la representación de las masacres, se encuentra la de la intervención realizada en 2003 por Jake y Dinos Chapman en los grabados. Muchas de las acciones de los artistas se encuentran relacionadas con la búsqueda de la polémica y la atención del público, pero ¿es solamente esto lo que los artistas buscan?

Independientemente de las opiniones e interpretaciones personales que nos produce la observación de las creaciones de estos artistas, trataremos en este artículo de defender brevemente tres teorías enfocadas a Goya y otras tantas relacionadas y orientadas a los Chapman.

I Francisco de Goya: la representación de la muerte como muestra de dolor ante la impotencia de la masacre de sus compatriotas

Jake & Dinos Chapman: burla del patriotismo de Francisco de Goya, ¿búsqueda de la polémica?

La primera de las hipótesis relacionadas con Goya es la más aceptada por los historiadores y es, en resumidas cuentas, aquella que identifica al pintor como un auténtico patriota preocupado por el dolor de los españoles que sufrieron en la Guerra de la Independencia. En este sentido supondríamos que el artista querría plasmar en los grabados de las masacres el dolor que las crueldades de ésta estaban provocando en su pueblo y en sí mismo.

Los acontecimientos históricos y las acciones de Goya durante el período de la guerra

1 ORTEGA Y GASSET, José: Goya. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pág. 80.

2 VILAR, Gerard: El ejercicio de la violencia en el arte contemporáneo. Pamplona, Cátedra, 2006, pág.113

ayudan al apoyo de las diferentes teorías, ya que en muchas ocasiones las actitudes y las abstenciones del artista revelan ciertos intereses que pueden ser valorados desde diferentes prismas. Sin embargo, en esta ocasión los hechos más reseñables serán brevemente analizados debido al espacio que este artículo debe abarcar.

Los argumentos más repetidos por los que no sería posible que Goya hubiese tomado partido por los franceses, son aquellos que tienen que ver con la identificación del artista como un anciano incapaz de contradecir al rey José I Bonaparte: “*...en 1808 contaba con más de sesenta años; un auténtico anciano, (...) estaba completamente sordo y se comunicaba por la lengua de signos, (...) tenía problemas con la vista y padecía, entre otros achaques, de artralgia.*”³ Y, además, una serie de hechos reseñables como su donación de lienzos para vestir al ejército aragonés o su decisión de no ostentar nunca la condecoración que el rey francés le otorgó.

Sin embargo, en esta ocasión destacaremos dentro de los acontecimientos y acciones llevadas a cabo por el artista durante la Guerra de la Independencia, aquellos que tuvieron lugar entre 1808 y 1809, pues tras los levantamientos del dos de mayo (en los que Goya sufre pérdidas en su entorno) y la primera retirada de José Bonaparte, el artista acepta un encargo para realizar un retrato del rey Fernando VII, además, en este mismo año aceptará la invitación del general Palafox para acudir a Zaragoza y plasmar en sus dibujos lo que la guerra había provocado en su tierra. Tras regresar a Madrid este mismo año de forma forzada, ya que debía por obligación jurar al rey José I, Goya no renovará la dispensa para mantener su título de pintor de cámara del rey francés. Por último, destacaremos el retrato que el artista realiza de Juan Martín Díaz “El Empecinado” en 1809, se trataba de un hombre que luchó contra la ocupación francesa y fue nombrado capitán de Caballería.⁴

Respecto a la teoría concerniente a los hermanos Chapman, que se encontrará relacionada con la de Goya, tendrá que ver con la posibilidad de que Jake y Dinos Chapman consideren al artista de Fuendetodos como un auténtico patriota español también, en este caso las máscaras e intervenciones realizadas en *Insult to Injury* tendrían que ver con la intención de la burla hacia los ideales de Goya. La polémica, por tanto, está servida, y ello nos haría plantearnos si ésta tiene como simple fin una llamada de atención o encierra algún otro objetivo más.

En cuanto a los grabados, se encuentran divididos en dos bloques, los “desastres de la guerra” propiamente dichos, del 1 al 64, y los “caprichos enfáticos”, del 65 al 80. Analizaremos una selección de algunos de los grabados que pueden apoyar esta teoría.

Dentro de aquellos que se encuentran en el primer bloque destacaremos el desastre 1, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, en el cual Goya se centra en el dolor y el miedo que el pueblo, quizá español, siente ante lo que la guerra provocará, representado en la figura de un hombre con las ropas rasgadas y arrodillado. Podríamos identificar la actitud del representado con el episodio de la oración en el huerto de los olivos, tema que el artista representará por estas fechas para los Escolapios.⁵ Este grabado mostraría la desesperación de un destino que podríamos ver reflejado en los negros nubarrones tras la figura del hom-

3 VEGA, Jesusa: “Goya y el dolor de la guerra de España” en Francisco de Goya. Desastres de la guerra. Madrid, Fundación Mapfre, 2015, pág., 14.

4 De la MANO, José Manuel: “Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)” en Goya en tiempos de guerra. Madrid, Museo del Prado, 2008, pág. 63.

5 MATILLA, José Manuel: “Los años de la guerra de la Independencia. 1808-1814” en Goya en tiempos de guerra. Op. Cit., pág. 281

bre, en ellos podemos intuir figuras y monstruos que podrían recordar al Capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos*.

Comparemos este primer desastre con el correspondiente de los Chapman: Los Chapman colocan en el hombre una careta monstruosa a medio camino entre payaso y ratón, con las facciones contraídas en una mueca que parece imitar a la del grabado original. De este modo, el rostro, que es aquello que mostraba la desesperación junto con su postura corporal, queda cubierto completamente por una máscara burlesca que pretendería que olvidemos las preocupaciones del pueblo representado y pasemos a reírnos de él. Además, el título que los artistas otorgan a la serie de estampas es bastante revelador, significando literalmente “insulto a la herida”, lo cual desde el punto de vista de la presente teoría podría ser tomado como el objetivo final de esta obra.

El desastre 2, *Con razón ó sin ella*, nos muestra el enfrentamiento entre ambos bandos, el español y el francés, se trata de una representación muy violenta. Aquello que destacaremos es la indumentaria y armas usadas por cada bando, pues los españoles son representados con ropajes populares y las herramientas con que se arman son navajas y cuchillos, mientras que los franceses apuntan a los españoles con fusiles con bayoneta, y sus uniformes así como la postura, dándonos la espalda, hacen que los veamos casi como “máquinas de matar” sin rostro, lo cual podemos deducir no solo en otros grabados sino también en la obra *El tres de mayo en Madrid*.

En el grabado correspondiente al desastre 2 de los hermanos Chapman (fig.1), los artistas colocarán únicamente sus máscaras burlescas en los rostros de las víctimas españolas. Las intervenciones no reflejan para nada las expresiones de los heridos, que se muestran en este caso como caretas casi diabólicas con risas macabras. Esto mismo sucederá en la intervención del desastre 10, en el que veríamos una lucha entre franceses y españoles, una víctima española yace en el suelo y su rostro se ha tornado burlesco bajo la mano de los hermanos Chapman. Eliminarían por tanto estos artistas el carácter de víctima que Goya otorga a los españoles en estas representaciones, ya no parecen sufridores de la guerra, se muestran como seres diabólicos que los franceses deben exterminar.

El desastre 15, *Y no hai remedio*, muestra de forma clara la ejecución de españoles a manos de franceses. Se trata de una de las numerosas muertes por fusilamiento que tuvieron lugar en la guerra, pues según los decretos de 1809 se consideraría como bandido a todo español que atentase contra la vida de un francés mediante las armas.⁶ Se muestra en esta estampa una secuencia temporal que comprende el momento del fusilamiento, representado en las figuras del fondo, en el centro encontramos aquel que está esperando su ejecución y en primer término yace quien ya ha sido fusilado. Se trata de una clara representación pesimista, profunda y dolorosa de la guerra y las muertes de sus compatriotas.

Dentro de aquellas intervenciones de los hermanos Chapman que pueden apoyar la presente teoría de la burla a los ideales patrióticos de Goya, podríamos analizar estampas como las que corresponden a los desastres 11 y 13, en las que observamos como un niño y una mujer, respectivamente, serán el blanco de las máscaras de los Chapman. Ambas estampas muestran abusos a mujeres por parte de soldados franceses, en el caso de la número 11, un niño yace en el suelo con un llanto desconsolado, pero bajo la mano de Jake y Dinos

⁶ MATILLA, José Manuel: “Los años de la guerra de la Independencia. 1808-1814” en *Goya en tiempos de guerra*, Op. Cit, pág. 302

Chapman, dicho bebé se convierte en una máscara sin ojos con una esvástica nazi en la frente, el gesto anteriormente angustiado del niño, estirando la mano, se torna en una especie de saludo macabro al modificar las expresiones de su rostro. En el caso de la estampa 13, el rostro de la mujer que está sufriendo abusos, se ve sustituido por una máscara que incluso se ve deformada por la parte superior para no tapar la cara del francés que está encima de ella. Se evita completamente cualquier modificación en el rostro de aquellos que ejercen la violencia. En la estampa original, el rostro de la mujer se encuentra ladeado debido a que el soldado está tirándole del pelo, los Chapman bien podrían haber dibujado la máscara de perfil y así evitar ese corte poco natural de la intervención, pero haciéndolo de esta manera ocultan la violencia con que el soldado tira del cabello de la mujer para hacerle girar el rostro. La comparación de la estampa original y la intervención aclara este análisis. (Figs. 2 y 3)

Muchos de los grabados pueden tener explicaciones muy opuestas dependiendo del prisma desde el que lo miremos, y un ejemplo de ello sería el desastre 27, *Caridad*, en este grabado se ha querido ver en algunas ocasiones un autorretrato de Goya, observando cómo los cuerpos son lanzados a una fosa común donde serán enterrados. El título de este grabado resulta, como en otras varias ocasiones, ambiguo, el sarcasmo y la ironía siempre han sido un rasgo distintivo de las obras del artista. Efectivamente, no observamos nada de caridad en la escena representada, sin embargo, podríamos interpretar esta acción como impulsada por la fe cristiana y añadiríamos el hecho de que se trataba de una tarea tan rutinaria en la guerra, que además de enterrarlos en muchas ocasiones en fosas comunes y con rapidez para evitar enfermedades, el carácter privado y recogido del enterramiento se habría perdido. Desde el punto de vista de un hombre patriótico, observando tal escena (en el caso de que se tratase realmente de un autorretrato de Goya), podemos quizás leer en este grabado respeto y silencio ante sus caídos. Pero ¿qué sucedería si cambiásemos los ideales del hombre identificado como Goya en este grabado?, ¿veríamos lo mismo? Volveremos sobre este planteamiento más adelante.

La intervención de este grabado en *Insult to Injury* muestra una máscara con actitud fiera en lo que identificaba anteriormente como un posible autorretrato de Goya, los hombres que se encuentran junto a este personaje, ahora se ven transformados en un gato y un payaso, como si fuesen los secuaces del personaje central. Por tanto, como vemos, los hermanos Chapman no solo pintan sus máscaras sobre las víctimas españolas, sino también sobre aquellos españoles que realizan una aparente mala acción, como en este caso, y sobre aquellos que atacan a los franceses, como ocurre por ejemplo en las dos siguientes estampas, la 28 y la 29, donde veremos cómo españoles apalean a franceses con sus máscaras macabras y de payaso.

Por supuesto, dentro de la serie de grabados podríamos analizar uno a uno desde el prisma de esta teoría y prácticamente en todos podríamos hallar respaldo para la misma. Sin embargo, para finalizar de formular las primeras hipótesis, analizaremos las estampas 37 y 39, con estos ejemplos veremos más claro que la perspectiva desde la que miremos y la ideología y valores que otorguemos a los artistas creadores, será clave a la hora de analizar el trasfondo de una obra (figs. 4 y 5). El desastre 37, *Esto es peor*, nos muestra en primer término el cuerpo de un hombre sin brazo, desnudo y empalado en la rama de un árbol, tras esta imagen vemos cómo soldados franceses han sido abatidos y otros luchan aún. El desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!* nos muestra los cuerpos de tres personas mutilados y atados a un árbol.

Según una prueba que se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston, la estampa número 37, *Esto es peor*, tendría en el dorso una inscripción del artista: “el de Chinchón”, el hermano de Goya residía en esta localidad y es posible que él mismo le narrara los acontecimientos que allí tuvieron lugar. Es sabido que en Chinchón fueron asesinados cuatro soldados franceses y dos días después las tropas francesas hicieron entrada en la población y se vengaron provocando numerosas muertes.⁷ El desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!*, representaría probablemente una continuidad del relato en el grabado 37, en ese sentido, y relacionando ambos con los sucesos de Chinchón y la hipótesis en la que describimos a un Goya patriótico, podríamos suponer que los cuerpos mutilados representarían en ambos casos a los españoles que sufrieron en sus carnes la venganza de los franceses, explicaríamos así la masacre que se está librando contra los españoles en segundo plano en la estampa número 37. En el caso del Desastre 39, encontraríamos el obstáculo que generaría en nuestra teoría el título de este; para que apoyase la posibilidad de que los cuerpos mutilados perteneciesen a españoles, deberíamos de leer dicho título con un amargo sarcasmo. Otro supuesto que desarrollaré más exhaustivamente en otra de las hipótesis, sugiere que los cuerpos mutilados pertenecerían a franceses, por tanto, para que esta interpretación apoyase la hipótesis de un Goya patriótico, deberíamos de entender el título del desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!* como una frase desprovista de tono sarcástico, sino de nuevo como castigo justo a aquellos que atentaron contra los españoles.

En el caso de los hermanos Chapman: los desastres 36, 37 y 39 mostrarán escenas de muerte y mutilación a españoles (suponiendo en los dos últimos casos que los Chapman aceptasen la teoría de que los representados en ambos grabados fuesen españoles) (figs.6 y 7) En *Tampoco*, donde vemos el ahorcamiento de un español ante la mirada casi de regocijo de un soldado francés, el rostro del español queda sustituido por una cabeza de oso de peluche, viendo la estampa con esta modificación parecería que el francés, a pesar de que el oso estaría colgado del árbol, simplemente estaría mirando al muñeco y no el atroz resultado de su acción. Los dos últimos grabados mostrarían caras de payasos, en el caso del desastre 37 la máscara claramente muestra un gesto que indica que está muerto, sin embargo, las cabezas del desastre 39 parecen estar vivas y burlándose, incluso el hombre que queda con la cabeza gacha deja vislumbrar la nariz de payaso y unas grandes orejas.

A partir del desastre número 48, las estampas mostrarán escenas de hambruna y mendicidad sobre todo, ya que muy probablemente fueron realizadas a partir de 1811, cuando el hambre comenzó a asolar España. Las mujeres ya habían sido representadas por Goya en la serie de grabados, mostrándolas como víctimas y como “fieras” valerosas. En esta parte de la serie las mujeres se convertirán en una especie de conector entre las diferentes tragedias que el hambre y la guerra provocan, aparecerán como protectoras de sus hijos o siendo caritativas, el dramatismo de la representación va en aumento hasta que en la estampa 50 una niña queda abandonada a su suerte tras la muerte de su madre. Por tanto, esta parte de la serie nos mostraría lo que la guerra estaba provocando en la población, muy probablemente Goya viese muchas de estas escenas pues Madrid fue una de las ciudades más afectadas por el hambre debido a la cantidad de gente que huyó de sus tierras a la capital encontrándose, al llegar, sin escapatoria de la hambruna. Sin embargo, el artista nos mostrará en el desastre 61 *Si son de otro linage*, como el hambre no afectaba por igual a todas las clases sociales.

Esta parte de los grabados correspondiente a las penurias sufridas por la hambruna son

⁷ MATILLA, José Manuel: “Los años de la guerra de la independencia. 1808-1814”, en *Goya en tiempos de guerra* Op. Cit., pág.308

mostradas en el caso de los Chapman de la misma forma que las anteriores estampas, tanto hambrientos moribundos como aquellos que pretenden ayudarles serán representados con máscaras burlescas y de animales. Los artistas parecen de nuevo querer burlarse de aquellos que sufren.

Como decíamos anteriormente, la serie completa de grabados se divide en dos bloques, la segunda parte serían los caprichos enfáticos, que comprenden los grabados del 65 al 80, en ellos podemos ver una serie de estampas de carácter alegórico e ideológico político. Los caprichos enfáticos mostrarían de manera metafórica y ciertamente velada, la opinión que el gobierno de Fernando VII, así como la Iglesia, merecería para el artista.

El hecho de que sus ideas fuesen contrarias a las del monarca español y el gobierno de España, no debería provocar en aquél que observa toda la serie de los *Desastres de la guerra*, el cambio radical de una opinión sobre el artista. Es decir, el hecho de poseer una ideología contraria a Fernando VII, no haría de Goya un afrancesado. Sin embargo, el artista no es tan explícito en las estampas de los caprichos enfáticos quizás por miedo a las consecuencias que traerían sus ideales políticos, es por ello que el análisis exhaustivo de esta parte de los *Desastres* será realizado más adelante, tratando de encajar estas ideas del artista en otras posibles hipótesis. Los hermanos Chapman, por su parte, modificarán esta parte de los caprichos siempre con sus máscaras sobre el pueblo sufridor, es por ello lógico pensar que significa a todas luces un ataque directo a aquello que Goya suponemos defiende: sus compatriotas.

II Francisco de Goya: la representación de la muerte en un sentido victorioso desde el punto de vista de un afrancesado.

Jake & Dinos Chapman: demostración explícita de los verdaderos ideales afrancesados de Francisco de Goya.

En la presente hipótesis me centro en la idea de un Goya afrancesado, esta teoría se tornará en ocasiones radical y las ideas expresadas distan mucho de aquellas que tenemos sobre Goya. Sin embargo, ¿no sería también radical la anterior teoría que describe a un Goya patriótico? Tanto que sería capaz de excusar la violencia y matanza que los españoles realizan de franceses. En el caso de los hermanos Chapman, la hipótesis que desarrollaré tendrá que ver con la posibilidad de que los artistas concluyeran que Goya era un afrancesado radical. En este caso, las modificaciones que llevaron a cabo en *Insult to Injury* estarían encaminadas a abrir los ojos de todos aquellos que no supieron hacer una lectura correcta de lo que Goya quiso defender en su discurso.

Como en la anterior hipótesis, aportaremos una serie de datos históricos en los que podríamos apoyarnos para formular la teoría de Goya. Pero primero comprobaremos cómo dependiendo del análisis que demos a determinados acontecimientos, éstos podrán apoyar una hipótesis u otra.

Algunas de las acciones llevadas a cabo por el laureado pintor durante la Guerra de la Independencia son ambiguas o, como mínimo presentan un patriotismo bastante pasivo. Un dato aportado brevemente en la primera teoría es aquel que tiene que ver con la donación de lienzos por parte del artista al ejército aragonés, el opuesto análisis de esta acción hará que dicho acto deje de apoyar la hipótesis de un Goya patriota y con este ejemplo podremos comprobar cómo los hechos históricos también pueden ser interpretados de distintas

maneras, como las obras. El artista realiza una donación de 21 varas de lienzo, se trata de una aportación superior a cualquier otro que no pudiese aportar más que una camisa, pero bastante inferior a la de otros donantes pudientes como él, como la familia política de su hijo y algunos pintores de la época.⁸ Además, es preciso añadir el hecho de que el artista ya había sido llamado por el general Palafox, quien un mes antes había agradecido al pueblo de Madrid su generosidad en un escrito publicado en la *Gaceta de Madrid* el 27 de septiembre.⁹ Goya no fue nada propenso a participar en donativos colectivos a los que tantas veces fueron llamados los españoles, y estos datos nos crearían la sensación de que el artista podría haber realizado esta donación movido más bien por las palabras de agradecimiento de un general que había solicitado su presencia, que por su patriotismo. Además, algunos afrancesados reconocidos también aportaron donativos, como Estanislao de Lugo o Patricio Martínez Bustos.¹⁰ Claramente esta reflexión no apoya la presente teoría por el simple hecho de que el artista pudiese ser una persona hipócrita, pero tampoco se sostendría como argumento de un Goya patriótico como muchos autores han querido ver y aun así puede ser usada como apoyo para ambas teorías dependiendo del análisis que decidamos hacer.

Tras este ejemplo de cómo los acontecimientos pueden ser analizados desde diferentes prismas, pasaremos a recopilar de forma breve ciertos movimientos del artista que podrían apoyar la presente teoría.

Una de las acciones del pintor que más apoyan esta hipótesis es, bajo nuestro punto de vista, aquella que tiene que ver con la colaboración por parte de Goya en una comisión para la búsqueda de obras de arte para la creación de un museo nacional en 1810 (formaba parte de uno de los decretos de finales de 1809 redactados por José I Bonaparte),¹¹ más adelante vuelve a participar en dicha comisión para la búsqueda de otras tantas obras de arte que deberían ser mandadas a Napoleón Bonaparte. Todo esto sucede mientras el artista comienza a aceptar el encargo de retratos de mandatarios de José I poseedores de la banda de la Orden Real de España. En 1811 Goya es nombrado caballero de la Orden Real de España, quedando así reconocida la labor del artista con el gobierno francés y en especial en las comisiones encargadas. El pintor defenderá años más tarde el hecho de que nunca ostentó el honor, pero, aunque esto fuese cierto no probaría su patriotismo ya que, estando en un período tan cambiante en el que el rey francés es expulsado y regresa en varias ocasiones, lucir el honor de “la orden de la berenjena”, como era llamado por el pueblo, sería una imprudencia por parte de Goya.

En la formulación de la teoría de los hermanos Chapman, sería interesante citar las palabras de Jake Chapman en una entrevista para *El Cultural*: “*De cuando en cuando sacábamos los grabados, los mirábamos un rato y los devolvíamos a su carpeta sin saber muy bien qué hacer con ellos. Siempre tuvimos la intención de rectificarlos, por utilizar la expresión de El Resplandor cuando incitan a Jack Nicholson a que mate a su familia, a que rectifique la situación. Al final fuimos uno por uno con todos los grabados sustituyendo las caras de las víctimas por muñecos y caras de payaso.*”¹² Dicha rectificación podría tomarse como una variación que ayudaría a comprender mejor el discurso. Pero serán otras palabras de Jake Chapman en otro artículo de *El Cultural* las que apoyarían esta hipótesis dependiendo de la

8 DUFOUR, Gérard: Goya durante la Guerra de la Independencia. Madrid, Cátedra, 2008, pág. 54

9 Ídem

10 DUFOUR, Gérard, Goya durante la Guerra de la Independencia, Op.Cit., pág. 56

11 Ibidem, pp.86

12 JONES, Jonathan: Jake y Dinos Chapman: “Siempre hemos querido “rectificar” a Goya” en *El Cultural*, enlace consultado el 03/03/19 (<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jake-y-Dinos-Chapman-Siempre-hemos-queridorectificar-a-Goya/9376>)

conclusión que saquemos de la lectura: “*Goya es el artista que representa esa clase de batalla expresionista entre la Ilustración y el Antiguo Régimen, así que es fantástico patear su debilidad. Porque siente predilección por la violencia, que ampara en una estructura moral. Hay mucho placer en su trabajo. Para crear la ley, uno tiene que transgredirla. No quisiera remitirme a la situación actual, pero hay algo muy interesante en el hecho de que la Guerra de la Independencia viese a los ejércitos de Napoleón traer racionalidad e ilustración a una región que era presuntamente católica y que estaba marcada por la superstición y la irracionalidad. Y ahí está Goya, que está muy enfrentado a la Iglesia, encarnando este sentimiento de ilustración autónoma como una informe masa gelatinosa sin redención.*”¹³ Parece querer decir que Goya tenía sus motivos para ser afrancesado y plasmar su rabia en estos grabados.

En el caso de los hermanos Chapman es importante aclarar un concepto, y es aquel que denominaremos como “máscara lúcida”. En este caso la máscara no pretendería ocultar lo que el personaje representa, sino que querría mostrar lo que realmente es, esto genera una sensación de extrañeza, porque somos capaces de percibir al instante que la máscara está actuando como una aclaración y no como un escudo. Los hermanos se encargan de llenar de máscaras monstruosas los grabados que representan la muerte y las miserias sufridas durante la Guerra de la Independencia, estas máscaras ocupan sólo los rostros de los españoles. Aquello que nos planteamos para llegar a esta hipótesis es: ¿Qué habría dicho la Historia del Arte si Goya originalmente hubiese colocado estas máscaras grotescas a las víctimas y verdugos españoles? Probablemente los investigadores habrían llegado la conclusión de que Goya elaboró un discurso basado en la burla y demonización sus compatriotas. Por tanto, ¿es posible que los Chapman no necesitaran que el pintor colocara estas máscaras para llegar a la conclusión de un Goya radicalmente afrancesado?, en este caso querrían mostrar al público lo que han “descubierto” mediante elementos fácilmente identificables con la burla. Así mismo el título de la obra, *Insult to Injury*, debería ser interpretado como lo que el artista de los grabados originales estaría pretendiendo.

El primer grabado de Goya que comentaré será el desastre 3, *Lo mismo* Parece esta estampa querer mostrar lo que se desarrolla en el fondo de la lámina anterior, el desastre número 2. En *Lo mismo* veremos la otra cara de la batalla donde los españoles atacan con dureza a los franceses. El rostro del español que se dispone a dar un hachazo al francés está completamente desencajado en una mueca delirante, mientras que el francés alza una mano en señal de súplica y protección. Goya representa en la imagen un agudo contraste entre el rostro aterrorizado del francés y la ira del español. Veremos además como otro personaje español se dispone a degollar por la espalda a un soldado indefenso y como otro muerde la mano de un francés que yace en suelo. La deformación moral queda latente a través de la representación del rostro del español, y esta estampa tan dura calificada como *Lo mismo*, apoyaría la presente teoría de un Goya afrancesado que no ve con buenos ojos lo que su pueblo está haciendo contra el invasor.

Otras dos estampas que mostrarán escenas de violencia ejercida por parte de los españoles serán los desastres 28 y 29, *Populacho* y *Lo merecía* respectivamente. En *Populacho* Goya utiliza claramente una palabra despectiva para referirse a los dos españoles que apalean el cuerpo sin vida de un francés ante la mirada del pasivo pueblo. Los rostros de los españoles son casi caricaturescos y el dibujo trazado los oscurece en contraposición a la figura blanca del francés, el cura que aparece observando la acción parece tener un gesto de aprobación ante tal acto sádico. *Lo merecía* podría haber sido analizado en la anterior teoría, en la que

13 Ídem

tomaríamos esta escena como un justo castigo debido al título asignado. Sin embargo, no podemos obviar el hecho de que de nuevo muestra a unos españoles arrastrando el cadáver de un francés mientras el pueblo se dispone a apalearle, ensañándose con su cuerpo sin vida, lo cual nuevamente aumenta el sadismo de la escena. El rostro de uno de los españoles parece mostrar orgullo.

Francisco de Goya utiliza sobre todo en sus *Caprichos* la representación de animales tales como asnos para simbolizar la estupidez, curiosamente los hermanos Chapman utilizarán unas orejas muy similares en algunos los grabados de *Insult to Injury*, como es el caso de la estampa correspondiente a *Qué valor!*, en el que se representa a una mujer subida sobre unos cuerpos sin vida encendiendo un cañón, tanto la mujer como uno de los cadáveres tienen enormes orejas. El hecho de que varios de los personajes hayan sido transformados en animales es importante debido a que el propio Goya representa en muchas ocasiones animales personificados. Tenemos muchos ejemplos a lo largo de *Insult to Injury* de representaciones de animales, y en algunos sucederá que la expresión de los rostros guarda relación con la expresión original. Este último detalle nos revela que, dentro de esa modificación existente por parte de estos artistas, hay una especie de respeto a aquello que Goya quiso transmitir, aun así, la burla es latente y ello nos mostraría que la animalización de estos artistas pretende revelar la intención primera de esta obra. Como ya hemos dicho en otras ocasiones la idea de que sólo los condenados y víctimas son aquellos que reciben la burla es una constante en la obra de los Chapman, así lo veremos en *Y no hai remedio* donde no sólo las víctimas llevan una careta de payaso, sino que, el hombre que ya ha sido fusilado sonríe en una mueca diabólica.

Utilizarían por tanto (en esta teoría que planteo), los hermanos Chapman las máscaras y la animalización para resaltar las ideas que en realidad el artista tendría. Ello nos obliga a replantearnos el discurso de ciertas obras, como sería el de la estampa 38, *Bárbaros!*, en la que un clérigo se encuentra atado a un árbol de una forma muy humillante esperando a ser fusilado por un grupo de franceses. Los Chapman convierten en un monstruo a la figura del religioso y provocan que sintamos que este ser merece ser aniquilado ya que la mezcla entre roedor y calavera resulta de todo menos benévola ¿Se trata de la manera de los Chapman de hacernos ver que Goya estaba tan en contra de iglesia que era capaz de desearle algo así a un hombre sólo por ser religioso? Ésta no será la única vez que hombres de la iglesia sean representados como monstruos.

A continuación, como decíamos en la anterior hipótesis, analizaremos de nuevo los desastres 37 y 39, *Esto es peor* y *Grande Hazaña! Con Muertos!*, esta vez desde el punto de vista de un Goya afrancesado.

Ya he aludido con anterioridad la teoría que debate sobre la identidad de estos cuerpos mutilados, pudiendo ser de españoles o franceses. Gracias a la prueba de estado en la que se lee “el de Chinchón” en el dorso de la estampa 37, podemos apoyar esta teoría de un Goya afrancesado con la suposición de que el artista se refiriera a los sucesos en los que cuatro franceses fueron asesinados en dicha localidad. Por tanto, si los cuerpos mutilados representan a los cuatro franceses, tendríamos una lectura muy clara. El desastre 37 mostraría la mutilación a uno de estos franceses mientras en el fondo sus compatriotas estarían vengándose del pueblo español, el título nos revelaría lo que el autor opina, que aquello que estamos viendo “es peor” que lo anterior (la estampa previa en la que se nos muestra un español ahorcado ante la mirada de un francés) pues no debemos olvidar que la serie de grabados es

una secuencia narrativa y los títulos se encuentran relacionados. Por tanto, la mutilación de un francés es peor que el ahorcamiento y humillación a un español. En cuanto al desastre 39, *Grande hazaña! Con muertos!*, en el caso de representar estos cuerpos mutilados a los franceses asesinados en Chinchón, el título revelaría sarcasmo ante tal bárbara acción, mientras que si la representación de dichos cuerpos fue ser españoles y quisiéramos defender esta teoría en la que Goya no apoyaba el pueblo español, el título debería leerse sin sarcasmo.

En el caso de la variación de los hermanos Chapman correspondiente a estos desastres 37 y 39, deberíamos de considerar que los artistas perciben los cuerpos mutilados como de españoles, sólo así se sostendrá la presente teoría.

En la segunda parte de la serie dedicada a los “desastres” propiamente dichos, el hambre será protagonista, pudiendo verse en alguno de ellos una crítica a la sociedad española por parte de Goya. Será el caso del desastre 49, *Caridad de una muger*, en el que junto a un grupo de moribundos vemos a dos personajes corpulentos, claramente éstos no están sufriendo la hambruna que asola parte de España en estos momentos, debido a sus vestimentas y al sombrero del hombre vemos que son de clase social alta y miran a los moribundos sin compasión. El título nos revela que la caridad viene de parte de una mujer que se acerca con un plato de comida a los hambrientos, ésta parece encontrarse en las mismas condiciones que ellos y sin embargo les ofrece alimento. En la estampa 54, *Clamores en vano*, los moribundos de nuevo son observados por una figura negra con un sombrero que nos revelaría su clase social, su mirada no muestra ningún sentimiento y el título parece querer decir que los clamores no serán escuchados por las clases más altas de la sociedad. Lo mismo sucederá con el desastre 58, *No hay que dar voces*, en el que otras dos figuras negras dan la espalda un grupo de hambrientos; así como en el 61, *Si son de otro linage*, los personajes de la derecha, de clase alta, parecen reírse los hambrientos que piden ayuda, algunos han identificado en uno de los personajes de negro de la izquierda, un autorretrato de Goya, que se colocaría en este caso en el sector privilegiado la sociedad, este posible autorretrato guarda cierta similitud con el que encontramos en los *caprichos*. Queda claro pues que, “si son de otro linaje” sufrirán el hambre.

Encontramos que la representación del hambre y los linajes en las estampas puede ser tomado como una denuncia social por parte del artista, sin embargo, es conocido que Goya no era muy dado a los donativos y un hombre de su posición social y económica podría servir de ayuda a aquellos que lo necesitaban. Por tanto, ¿estaba el artista haciendo una autocrítica? ¿o simplemente orgulloso de su clase social? Además de a la sociedad española, Goya realizaría algunas críticas a la Iglesia pues encontraremos algunas figuras religiosas realizando acciones no muy cristianas y burlas a las prácticas devotas.

En esta ocasión nos extenderemos un poco más y analizaremos la segunda parte de los *Desastres de la Guerra*, los caprichos enfáticos. Se trata de aquellos que muestran de manera metafórica la ideología del artista y aquellos aspectos políticos que más le preocupaban tras el fin de la Guerra de la Independencia y la vuelta al absolutismo de Fernando VII, quien terminará como nulos la Constitución y los decretos establecidos por los franceses.

El lenguaje alegórico se abre paso en los grabados siguientes, que tendrán como fuente el libro de Giambattista Casti, *Gli animali* (traducido como *Los animales parlantes* en español)¹⁴ Ya en los *Caprichos*, Goya dejará ver las ideas que defendía, que se encontraban en

14 GLENDINNING, Nigel: Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

consonancia con la Ilustración y el Despotismo Ilustrado como régimen de gobierno. El artista vivió un período de muchos cambios en el país, que pasaría del Despotismo Ilustrado de Carlos III y otro Despotismo algo más turbio de Carlos IV (y Godoy) a un período que se rigió por la Constitución Liberal de 1812 a 1814, que daría supremacía al pueblo durante la Guerra de la Independencia, hasta finalmente volver a la monarquía absoluta con Fernando VII. Todos estos cambios generan una serie de opiniones y reacciones en Goya que plasmará tanto en sus *Caprichos* como en los *Desastres de la Guerra*. Esta serie que comentamos fue realizada tras acabar la guerra y volver al absolutismo, supondrán una crítica a la represión de este régimen.

El desastre 71, *Contra el bien general*, supone un ataque al Antiguo Régimen y no podemos olvidar que el gobierno francés decretó su abolición. La frase utilizada como título se solía emplear para justificar la política de los gobiernos que dictaban leyes que se basaban en los privilegios del Antiguo Régimen.¹⁵ Muestra este grabado a un ser monstruoso firmando en un libro mientras en el fondo el pueblo se lamenta. La secuencia narrativa continuaría con el siguiente grabado titulado *Las resultas*, lo que se traduciría como las consecuencias de las decisiones tomadas en base al Antiguo Régimen. Apoyándonos en la fábula de Casti mencionada anteriormente, apuntaremos que el vampiro representado en este último grabado succionando a una persona moribunda, se identifica en dicho cuento con el consejero de la corona.

Otro de los desastres, *Gatesca pantomima*, vendría a ser una crítica del régimen absolutista ya que el gato en el poema de Casti se identifica con los partidarios de este régimen. Los pájaros suelen ser símbolo de todos los males en las obras de Goya y un gran pájaro se acerca al gato, que parece escuchar lo que le susurra al oído mientras un hombre arrodillado y suplicante se encuentra ante el felino que está sobre un pedestal, un personaje de la iglesia se distingue entre la muchedumbre borrosa del fondo, pues Goya lo destaca dejando sus vestimentas blancas, el religioso sonrío. Visto de esta manera, la descripción del grabado tendría que ver con el pueblo arrodillado ante un rey asesorado por la corrupción y apoyado por la iglesia, calificado todo ello de “pantomima”.

En el desastre 74, *Esto es lo peor!* (fig.8) hay una referencia aún más clara a la fábula de Casti. Una zorra está condenando a un clérigo arrodillado mientras una muchedumbre parece esperar su turno, la zorra lleva un papel en el que escribe “Miseria humanidad la culpa es tuya. Casti.”, de esta forma Goya nos ratifica que sus caprichos enfáticos se apoyan en la fábula de este poeta italiano. La zorra en la fábula se identifica con una monarquía hereditaria, en este relato el rey acaba de morir y el príncipe debe asumir el poder a pesar de que sus cualidades no son aptas. Recordemos que aunque Carlos IV no muere, sino que abdica, la situación en España en 1808 es similar. El artista utiliza la frase citada para culpabilizar de la guerra a las monarquías absolutas y no sólo a ellas, sino al pueblo que acepta este régimen que les aboca al sufrimiento.

Encontraremos además la crítica la iglesia en los caprichos enfáticos viendo uniones entre religiosos y pájaros y, como ya hemos dicho, sería identificado este animal con la maldad. Además, encontraremos en el desastre 77, *Que se rompe la cuerda*, a un religioso que parece llevar la indumentaria papal haciendo equilibrios sobre una cuerda a punto de romperse por un extremo y hacerle caer sobre la muchedumbre. El análisis de esta imagen queda bastante claro.

15 MATILLA, José Manuel: “Los años de la independencia, 1808-1814” en Goya en tiempos de guerra, Op.Cit., pág., 343

En el caso de los hermanos Chapman, la serie correspondiente a los caprichos enfáticos tendrá un análisis muy claro pues convierten a los personajes en seres aún más macabros que los de Goya. Los ideales de Goya y la crítica que el artista hace al gobierno español quedan muy claros en esta parte de la serie y los hermanos los recalcan mediante el uso de máscaras macabras y monstruosas que colocaran en los curas que bendicen el absolutismo, los pájaros que representan el mal, la sociedad esclavizada que Goya muestra alrededor de la monarquía absoluta representada por la zorra, incluso en el rostro de pájaro que un posible papa arrodillado en el suelo tiene. Por tanto, mediante el uso de las máscaras tanto animalizadas como de payasos, los hermanos Chapman estarían recalcando sobre qué personaje pretendía Goya poner la burla o la denuncia.

IV Francisco de Goya: artista como cronista de su tiempo y de todas las víctimas que la Guerra de la Independencia provocó.

Jake & Dinos Chapman: la búsqueda del patetismo como último recurso para adolecer al público, apoyo a las imágenes.

La presente y última hipótesis relacionada con Francisco de Goya es la que une las teorías presentadas con anterioridad, en una. Es aquella que busca un equilibrio entre un Goya patriótico y afrancesado y defiende al artista como un hombre obsesionado con plasmar el dolor que la guerra estaba provocando en los seres humanos, tanto españoles como franceses.

En el caso de los hermanos Chapman la hipótesis tiene que ver con la posibilidad de que los artistas, a quienes las guerras y las muertes obsesionan, utilicen su intervención para realizar un discurso en contra de la guerra, tal y como Goya querría hacer. De este modo, la burla sería utilizada como un recurso para adolecer al público que de esta manera no podría evitar sentir pena por las víctimas.

Desarrollaremos en este epígrafe algunos acontecimientos analizados anteriormente dándoles un sentido global, sin hacer diferenciaciones basadas en la militancia de Francisco de Goya.

Los primeros hechos que destacaba como patrióticos en el primer supuesto, eran aquellos que tenían que ver con la realización por parte de Goya de un retrato ecuestre de Fernando VII tras el motín de Aranjuez y la primera retirada de José I, así como la visita del artista a Zaragoza llamado por Palafox. Ambos hechos pueden ser tomados como un inequívoco patriotismo o como una acción sin trascendencia realizada por un primer pintor de cámara. Es imposible que Goya supiese todo lo que iba acontecer en estos momentos y las graves consecuencias que la llegada de los franceses tendría sobre España, así que el hecho de seguir haciendo lo que había acostumbrado hasta ahora: trabajar para su rey, no revela ningún posicionamiento. El desplazamiento a Zaragoza es sin duda destacable, pero no podemos olvidar que el pintor era aragonés y el interés de observar por sí mismo lo que la guerra había causado en su ciudad, es entendible.

En la primera teoría destacábamos que Goya no solicitaría la dispensa para continuar siendo pintor de cámara de José I, no es mi intención en la presente hipótesis desmontar la opinión de que ciertas acciones fuesen impulsadas por el patriotismo del pintor, pero sí pretender que las motivaciones pueden tener un punto medio y es probable que esta decisión

fuese fruto de la cautela.

En 1809, como comentábamos anteriormente, el artista realizará retratos de personajes representativos patrióticos como “El Empecinado” y de mandatarios franceses. El artista había renunciado a dos de sus ingresos, como pintor de cámara y como profesor de la Real Academia de San Fernando, lo más probable es que necesitara ganancias en estos tiempos de guerra, simplemente se limitó a recibir encargos.

Un hecho no comentado con anterioridad en este artículo es el encargo que recibe el artista en 1810 para realizar el cuadro de *Alegoría de la Villa de Madrid*, que aparentemente realiza de una forma muy solícita (esta obra sufrirá variaciones, pues tras cada regreso de Fernando VII el rostro que el rey francés es tapado por la palabra “Constitución” por el propio pintor).¹⁶ Este hecho bajo nuestro entender revela una gran imprudencia por parte del pintor, podríamos pensar que acepta este encargo público justo tras conocer los cambios en su país decretados por José I Bonaparte, que le ayudarían a convencerse para pasarse al bando intruso, y a pesar de que intentamos defender una postura neutral en la presente teoría, es preciso aceptar el hecho de que los ideales de una persona y su defensa no tienen por qué estar ligados a la traición de su país. Bajo el mismo prisma debemos mirar el encargo aceptado por Goya de formar parte de una comisión que buscaría cuadros para el gobierno francés.

En cuanto al resto de las ambigüedades en las actitudes de Goya, es preciso reflexionar sobre el hecho de que se trataba de un periodo de guerra y hambruna y es probable que las acciones del artista en ocasiones fuesen confusas e incluso egoístas (si tenemos en cuenta el hecho de las casi nulas donaciones), pero debemos contar con que Goya estaba en contra de la guerra, así que probablemente no existían militancia alguna por parte del pintor, sino que se trataría de un hombre que pretendía ser libre y sentía dolor ante lo que la guerra estaba realizando tanto a españoles, como franceses y otros aliados.

Los hermanos Chapman poseen una serie llamada *Hellscapes* en la cual las guerras, las masacres, las atrocidades y la muerte son los protagonistas, al igual que a Goya en cierto momento de su vida, a Jake y Dinos Chapman la guerra y la muerte les afecta. “*En cierto sentido, si este trabajo es sobre el infierno, no es sólo sobre el infierno en términos de contenido, también es sobre el infierno en términos de su “infernalidad”, en términos de producción.*”¹⁷ Estas palabras de Dinos Chapman nos hacen ver que lo que quiere plasmar en su obra es lo que significa el infierno, no sólo una representación de torturas sin ningún otro trasfondo. Sobre esta serie refiriéndose a una de las escenas de *Hellscapes*, este artista dirá también: “... Hay una gran pila de todos ellos, todos llorando, porque en el infierno no more nadie, simplemente siguen sufriendo una y otra vez.”¹⁸

La modificación de las estampas de Goya que da como resultado la obra *Insult to Injury*, podría ser una denuncia y una narración que busca que el público deje de ser un mero espectador y reaccione ante las masacres. Los medios de comunicación y la globalización han provocado una insensibilidad profunda, a diario en las noticias vemos muertes y desgracias que no tienen la capacidad de adolecernos tan profundamente como lo haría si estuviesen sucediendo realmente ante nuestros ojos. Si somos capaces de ver cuerpos sin vida amontonados cuando una catástrofe es retransmitida en la televisión y seguir con nuestro día como

16 BOZAL, Leyre: “Cronología: 1808-1815. Una contextualización de los *Desastres de la guerra* en la vida y obra de Francisco de Goya” en Francisco de Goya. *Desastres de la Guerra*. Madrid, Fundación Mapfre, 2015, pág. 75

17 Programa de BBC Arts: What do artista do all day, episodio 17, consultado el 10/03/2019 (https://www.youtube.com/watch?v=p_8iOGZR5W8)

18 Ídem

si nada, ¿cómo van a transmitirnos algo las estampas de la guerra de Goya? Jake y Dinos Chapman parecen coger esta idea y decidir cambiar nuestras respuestas.

Para comenzar con el análisis de los grabados empezaremos por el principio, en *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, se representa a un hombre desolado, pero nada nos hace pensar que sea una representación del pueblo español, es simplemente la representación del pueblo, de todos los hombres que sufrirán sin hacer distinciones en cuanto a nacionalidad o militancia. Las dos siguientes estampas, las cuales han sido desarrolladas con anterioridad, confirman esta idea ya que primero nos muestran la crueldad de los franceses en *Con razón ó sin ella* y después de los españoles en *Lo mismo*, el hecho de que un bando tenga unas armas más desarrolladas que otro o la representación de los verdugos difiera en cuanto a la expresión del rostro, no es más que una crónica de lo que la guerra había traído: soldados que debían matar y civiles que debían defenderse.

En *Insult to Injury* veremos como en la estampa número 2, correspondiente a *Con razón ó sin ella*, los rostros de dolor de Goya se transforman en payasos cadavéricos que ríen, el espectador se indigna y siente pena por aquellos que sufrieron al contemplarlos en cierto sentido humillados. Se repite esta transformación en las escenas de las masacres que observamos, haciéndonos sentir incómodos ante la burla a los indefensos, entre los que también encontramos niños, como en *Ni por esas*, donde el bebé que lloraba desconsolado se ha transformado en un monstruo con una máscara con una esvástica nazi.

La ambigüedad de ciertas escenas, como *Duro es el paso!*, (fig.9) ha sido interpretada en ocasiones en la teoría de un Goya afrancesado del presente artículo como una manera de mostrar las penurias que los franceses también tenían que pasar. Es claro que Goya representa las desgracias de todas las víctimas, tanto españoles como franceses, pero la ambigüedad está en nuestros juicios al considerar que el artista evitó identificar claramente la nacionalidad de los condenados. Probablemente no los identificó porque no le interesaba, no era eso lo que quería mostrar, quería representar el dolor de un hombre que está a punto de ser ahorcado en nombre de un rey que no le representa ni a él ni a ningún otro condenado, y que además debe recibir la extremaunción, como si su muerte estuviese bendecida por la Iglesia.

Las escenas que denuncian acciones de los franceses tales como el despojo de las ropas de los caídos, se ven completadas por otras tantas malas acciones de los españoles. Y el dolor de sus compatriotas reflejado en las escenas con heridos siendo curados tendrán su comparación con los soldados franceses encontrándose en la misma situación. Las crueldades de los franceses en mutilaciones y ahorcamientos a españoles son numerosas, pero los apaleamientos y asesinatos a franceses también tienen su presencia. De la misma forma los religiosos mostrarán actitudes deplorables y serán sin embargo víctimas del miedo y los franceses en otras estampas.

En efecto, aquellas estampas que tienen que ver con la narración de la hambruna contienen una denuncia social a las clases más altas, que ignoran las necesidades de los más pobres y peor parados por la guerra. Sin embargo, como ya hemos comentado los datos que se conocen sobre las acciones altruistas de Goya son prácticamente nulas. La economía del artista no era boyante pero definitivamente no se moría de hambre y si el dolor que plasmó en estas estampas le afectó tanto, no se entiende que no ayudara a quien lo necesitaba. De cualquier forma, no podemos conocer todas las acciones y pensamientos del artista, puede existir la posibilidad de que ayudase algunas personas necesitadas o no, no puede saberse si la hipocresía era un aspecto de su personalidad o tenía motivos reales para denunciar estas

actitudes.

Ciertas máscaras monstruosas de los hermanos Chapman reflejan la expresión de la víctima de Goya, hecho curioso, ya que ¿por qué crear una “máscara lúcida” de un personaje, si dicha máscara va a reflejar lo que ya sabíamos? Sin embargo, en el grabado correspondiente a *Lo mismo*, en el rostro del español casi macabro, los Chapman parecen obtener otra lectura y su máscara además de tener una expresión parecida, añade dolor mediante las lágrimas que caen de sus ojos como si la acción que está llevando a cabo le doliese. La utilización de la máscara que cubre los rostros de las víctimas y en algunos casos de los verdugos, tendría por tanto como finalidad adolecer al público, provocar en el espectador incomodidad ante la visión de las masacres, respuesta que no tendrían de no ser por dichas máscaras ya que la contemplación de los grabados de Goya hoy día no nos afecta como a sus contemporáneos podría haberles afectado. Pero ocurre que en algunos casos los Chapman consideran que aquello que Goya plasmó es suficiente para hacernos sentir aversión por la guerra, sucederá en estampas como *No se puede saber por qué* (fig.10), en la que veremos un grupo de condenados sentados con las manos atadas, el rostro de uno de estos condenados refleja tal carácter cadavérico y penoso que Jake y Dinos Chapman ni siquiera lo modifican. Este hecho hace que el espectador se pare aún más y se pregunte por qué habrán hecho tal cosa si tenían la oportunidad de modificar todos los rostros con sus payasos y animales, entonces observamos más detenidamente al hombre que Goya trazó inicialmente y es probable que lleguemos a una conclusión común: “ya era suficiente”. Este proceso se vería acrecentado enormemente en el caso del grabado *Las camas de la muerte*, pues Jake y Dinos Chapman no realizan absolutamente ninguna intervención, la estampa podría haberles parecido tan descriptiva y asoladora, que el hecho de no modificarla ya iba a provocar en el espectador la reacción deseada.

Por tanto, la humillación, masacre y dolor de las guerras parecen llegarnos más hondo cuando miramos las obras de los Chapman porque nuestra indignación refleja que es un tema que nos importa, y no sólo el hecho de ver unas obras de Goya intervenidas por unos artistas actuales, sino el ver en las víctimas una burla que no creemos que merezcan.

Volviendo a Goya, en los “caprichos enfáticos”, la segunda parte de la serie, tendremos como ya se ha dicho anteriormente una crítica al gobierno absolutista y a la Iglesia. El artista no publicaría esta serie de grabados por prudencia, pues el régimen absolutista de Fernando VII había regresado a España. Como ya hemos reflexionado en esta teoría, la ideología de Goya era contraria a la que el rey español imponía, probablemente este hecho no le convertía en un patriota exacerbado, pero tampoco en un afrancesado, sino en un hombre de pensamientos libres que vive bajo un régimen que no le representa.

Debido a todas las reflexiones expuestas y al análisis ya realizado durante la anterior teoría sobre un Goya afrancesado, sólo analizaré sobre los “caprichos enfáticos” el desastre 69, *Nada*. *Ello dirá*. Este grabado ha generado muchas interpretaciones, desde políticas hasta religiosas. En la estampa podemos ver una figura cadavérica de la que prácticamente sólo quedan huesos, sosteniendo una pluma con la que ha escrito en un papel la palabra “Nada”, dicha figura está rodeada por la derecha por un numeroso grupo de cabezas fantasmales, a la izquierda de la composición podemos ver como una oscura figura que casi no se distingue, sostiene una balanza torcida. Como sabemos, los grabados responden a una secuencia narrativa y semántica más o menos continua, en este sentido podríamos entender que este grabado sería una respuesta a todo lo representado anteriormente, dejando claro que todas estas muertes y penurias no han servido para nada, tal y como reza el cartel de la estampa pues los

gobernantes han actuado movidos por sus deseos y no los del pueblo, que son aquellos que mueren luchando, finalizando la guerra sin ninguna ventaja para ellos, volviendo al régimen del que quisieron salir. La justicia representada mediante la balanza está corrompida porque la sujeta a un ser oscuro y sus platillos están desiguales. La estampa tiene un carácter oscuro y atrayente muy grande y da lugar a que el espectador realice suposiciones, entre ellas podría estar la crítica a la religión, a pesar de que probablemente Goya era creyente, pues el cartel nos podría revelar que después de la muerte no hay nada, todo ha sido en vano.

Se trata de una visión muy negativa no sólo de la guerra, como es obvio en el discurso de estos grabados, sino de la vida en general, como si nada tuviese sentido para el artista. La guerra debió suponer la rotura de los ideales de Goya, que se basaban en gran medida en la Ilustración. La representación de la locura sirvió al artista para mostrar la estupidez humana y la maldad en las guerras, y la crueldad y la ignorancia son mostrados en los *Desastres de la guerra* como los vicios de los seres humanos, para un defensor de la razón como Goya la denuncia de esta serie de defectos era necesaria y por ello sus estampas tienen un carácter moralista muy claro.

V Polémica, distancia estética y percepciones subjetivas.

Es una idea muy extendida el hecho de que las últimas tendencias del arte en su mayoría pretenden exaltar al público e irritarlo para conseguir la visibilidad que las obras por sí mismas y su contenido, no conseguirían. En este sentido, podríamos añadir que la polémica sería buscada debido a que el espectador “ya lo ha visto todo” y los artistas actuales se verían obligados a buscar elementos que hagan reaccionar al público.

Ortega y Gasset hablará sobre lo que llama deshumanización del arte, lo cual sería entendido como una desviación del camino realizada por los nuevos artistas. En el caso de este filósofo se referiría a aquellos de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, pero su análisis puede aplicarse a la actualidad. Según Ortega y Gasset, estos artistas habrían creado una nueva sensibilidad estética, mejor o peor, no entra en ese debate. Dicha sensibilidad estaría destinada a los creadores de arte y a aquellos que, aunque son sólo público, son capaces de percibir los valores puramente estéticos de la obra.¹⁹ Sobre la reacción del público a ciertas manifestaciones artísticas dirá: “Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra.”²⁰ Esta cita refrendaría el hecho de que la polémica surgiría debido a una falta de comprensión por parte del público generada por un proceso de deshumanización del arte, pero ¿qué significa realmente esto?

El arte en su proceso de evolución ha ido eliminando ciertos elementos que ayudarían al espectador a identificarse con la obra y “nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente”²¹, esto generaría que aquellos que busquen conmoverse por las pasiones que sean afines a su persona, acomoden su percepción visual y espiritual y no vean la obra de arte que tienen delante, sino un conjunto de formas que no logran entender. Por tanto, la polémica e indignación que ciertas obras de las últimas décadas suscitan en parte del

19 ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte en otros ensayos de estética, Barcelona, Espasa, 2017, pág. 68.

20 ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte en otros ensayos de estética, Op. Cit., pág. 54.

21 Ibidem, pág.69

público se debería, en efecto, a que no están dedicadas a ellos.

Centrándonos en el discurso artístico de los hermanos Chapman, sería conveniente tratar con el tema de la monstruosidad, ya que aquello que más nos atrae de las obras de Jake y Dinos Chapman es la representación cruda del horror y las guerras, lo cual enlaza con el tema de los grabados de Goya que analizamos. El disfrute ante la contemplación de este tipo de escenas tiene que ver con la distancia estética que nos separa de ese horror que observamos y permite que nos sintamos atraídos y experimentemos sensaciones encontradas. La monstruosidad en el arte sucede cuando un elemento conocido pasa una proporción desconocida, lo que percibimos entonces se desestabiliza y nuestras sensaciones se descontrolan también, haciéndonos sentir cosas muy dispares a la vez, como puede ser la repugnancia y la piedad. Enrico Castelli apuntará que las sensaciones que remueve lo que llama “lo demoníaco”, son más profundas que aquellas que produce la visión de algo bello, pues esto último “seduce, pero es una seducción de poca intensidad, porque en definitiva no toca más que un determinado sentido.”²² Según este autor lo demoníaco es utilizado para conquistar al espectador, la seducción consiste en lo horrible, que nos atrae tanto que perdemos la capacidad de diferenciar nuestro propio ser de aquello que estamos sintiendo, Castelli llamará a este suceso el *delirium de lo tremendum*.

La distancia estética con respecto a la obra también toma partido en la atracción de lo horrible y monstruoso, pues somos capaces de mirar de frente a estos seres desconcertantes en la medida en que sabemos que no son reales. La distancia estética que nos separa de ellos nos permite dar rienda suelta a las sensaciones que nos provoca sabiendo que no corremos peligro. Todo podríamos relacionarlo también con la experiencia de la catarsis, que purifica nuestras emociones y nuestras más bajas pasiones mediante la observación e interiorización de la obra que tenemos delante. La distancia estética y la catarsis nos llevarían a la categoría estética lo sublime, relacionado este concepto con ideas de temor e inmensidad. Es aquello que no tiene límites y falta de orden, el sentimiento de lo sublime se da ante la visión de imágenes desproporcionadas con respecto a nuestra sensibilidad, el objeto que observamos se escapa a la imaginación del hombre. La oscuridad contribuye a crear este efecto en los cuadros porque al igual que en la propia naturaleza lo confuso o incierto tienen un poder mayor sobre la fantasía para generar estas pasiones que aquello claro y determinado. La desproporción de aquello que observamos produce en el espectador un placer negativo o sobrecogedor, como el horror agradable de la visualización de la naturaleza violenta. El sujeto se siente aterrorizado y angustiado, pero manifiesta una atracción por ello ya que le gusta sentirse de esta manera siempre que haya una distancia estética. Lo que uno siente al reconocer lo sublime no es frustración o decaimiento, sino necesidad de sobreponerse ante la imagen. Por tanto lo sublime es, en cierto modo, el placer de lo negativo.

Los hermanos Chapman dominarán la creación de obras que provocan todas estas sensaciones contradictorias en el espectador, pues sus figuras humanas nunca son completamente humanas, esto genera una descontextualización tal que provoca horror en aquel que se observa la obra. Goya también será un creador de monstruos, la representación de las guerras y los horrores genera en el pincel del artista la creación de seres monstruosos, humanos con rostros desencajados que dan un nuevo sentido a sus obras. Incluso Ortega y Gasset dirá de él: “Goya es un monstruo, precisamente el monstruo más monstruo de los monstruos y el más decidido monstruo de sus propios monstruos.”²³

22 CASTELLI, Enrico, Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico. Madrid, Ediciones Siruela, 2007, pág. 85.

23 ORTEGA Y GASSET, José, Goya. Op.Cit., pág. 17.

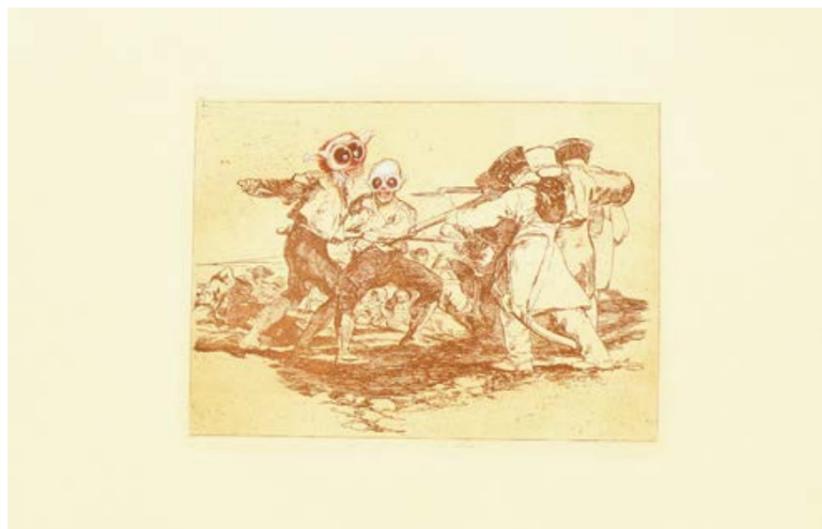
Continuando con Francisco de Goya, en algunos momentos las suposiciones planteadas a lo largo de este artículo, se han podido tornar demasiado radicales no sólo para un artista con la sensibilidad de Goya, sino para un ser humano que siente y padece. El hecho de que el artista con toda probabilidad anhelada ciertos cambios que los franceses decretaron con su gobierno, no significa que los quisiera cualquier precio. Goya no era un hombre de clase social baja que sufriera por el hambre o viviese de una manera muy apretada, es difícil imaginar que su odio hacia el gobierno español fuese tan radical ya que era quien le alimentaba, trabajaba para el rey. Pero si es posible que el artista no se sintiese valorado en ciertas ocasiones y claramente él tenía en alta estima sus dotes.

Durante mucho tiempo se han ido portando una serie de leyendas que se han convertido en hechos cuando ciertos estudiosos han decidido plasmarlos en sus escritos sin cuestionar la veracidad ciertos relatos, afortunadamente en la actualidad muchos de ellos ya han sido desmentidos. Un ejemplo de ello es el caso de Antonio de Trueba, quien en 1873 relatará como un criado de Goya le refirió que el artista vio desde la Quinta del Sordo los fusilamientos del 2 de mayo y que tras lo ocurrido el artista le instó a acompañarle al lugar para pintar los rostros de los caídos.²⁴ A pesar de que el relato es casi novelesco y atrayente, es imposible que tal cosa sucediese puesto que hasta 1819 Goya no adquirió la Quinta del Sordo, es un hecho que desmonta toda la historia. Actualmente ningún autor toma tal narración como real, pero es un ejemplo de cómo las historias que rodean a este pintor tienen un peso veces incomprensible. La sensación que nos embarga la lectura de ciertos análisis de la vida y obra de Goya es la de que hay una especie de miedo a dejar España “huérfana” al determinar que Goya no era un amante de su patria y su rey, tal suposición sería poco racional ya que nos encontramos con un autor que desarrolló prácticamente toda su obra en España, además, inventar acontecimientos y rebuscar un análisis de los que sí sucedieron es contraproducente, porque ciertos planteamientos forzados generan una sensación de incomodidad en el lector o estudioso. No es necesario disculpar las acciones que Goya llevó a cabo, o preguntarse por qué realizaría un retrato de un rey que ha traído la muerte a su país. Se trata de un hombre que se mueve por sus propios intereses, tal y como los reyes estaban haciendo, tanto José I como Fernando VII.

Las percepciones subjetivas del espectador se ven en este caso unidas a la comparación de *Insult to Injury* y *Desastres de la guerra* como si de un acto de vandalismo se tratara la intervención de los Chapman. La obsesión que los hermanos parecen tener por la muerte resulta repugnante para muchos espectadores, que miran con incredulidad las representaciones de campos de batalla que estos artistas crean. Gran parte del público no es capaz de respetar que al igual que otros artistas en otras épocas, los hermanos Chapman plasman aquello que les obsesiona, aterra o fascina ¿No se dedicó Goya al final de su vida a pintar escenas oscuras con demonios y pesadillas? ¿Acaso no plasmó él mismo estas escenas de torturas en sus grabados? El análisis que se hace de Francisco de Goya con relación a sus obras más “macabras”, tiene que ver con la sorpresa que nos produce la profundidad del dolor y el padecimiento de un hombre atormentado que supo plasmar los miedos que le embargaban en su ancianidad ¿No es posible que los artistas actuales sepan y quieran plasmar sus miedos y emociones de la misma manera? Si la cuestión radica en la imposibilidad de que los hermanos Chapman hayan podido presenciar las escenas de torturas y sadismos que muestran en sus numerosas obras, deberíamos plantearnos el hecho de que no es posible que Goya observase como unos soldados mutilaban los genitales de un hombre y lo desmembraban para después colgarlo de un árbol y, aun así, lo representó.

24 DUFOUR, Gérard, Goya durante la Guerra de la Independencia, Op.Cit., pág. 76

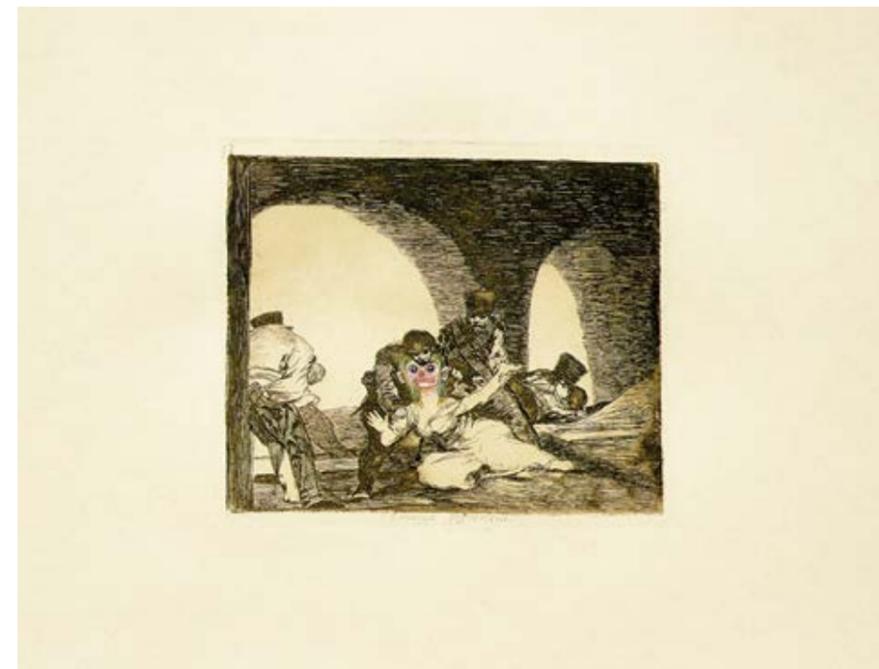
Todos los alegatos del arte surten efecto con posterioridad, es por ello por lo que la serie de grabados que los hermanos intervienen fue estampada en 1937, para protestar contra la Guerra Civil y sus barbaries, para tener el efecto que no tuvo en 1810 esta obra que no fue sacada a la luz. Jake y Dinos Chapman lo saben también, por eso, ante las barbaries del mundo actual, deciden volver sobre esta serie y hacer ver a la sociedad en la que nos hemos convertido que esto sigue sucediendo y que debería atormentarnos mucho más de lo que lo hace, intentan que sus representaciones nos hagan ver que la masacre no es algo que vemos en el telediario como algo lejano, está sucediendo. Y arriesgan y permiten la dureza de las críticas que reciben, aceptándolas para seguir con su discurso ya que obtienen lo que buscan: la irritación e indignación del público, porque en efecto es la polémica lo que buscan, pero no sin ningún trasfondo, buscan la polémica que genera nuestra incomodidad ante las masacres y la indignación que no sentimos cuando vemos la guerra en la televisión.



(Fig.1) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 53, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



(Fig.2) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 13 Amarga presencia*, aguafuerte, aguada, buril y bruñidor, 143 x 169 mm, Museo del Prado.



(Fig.3) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 45, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



(Fig.4) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 37 Esto es peor*, aguafuerte, aguada y punta seca, 157 x 208 mm, Museo del Prado.



(Fig.5) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 39 Grande hazaña! Con muertos!*, aguafuerte, aguada y punta seca, 156 x 208 mm, Museo del Prado.



(Fig.7) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 32, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



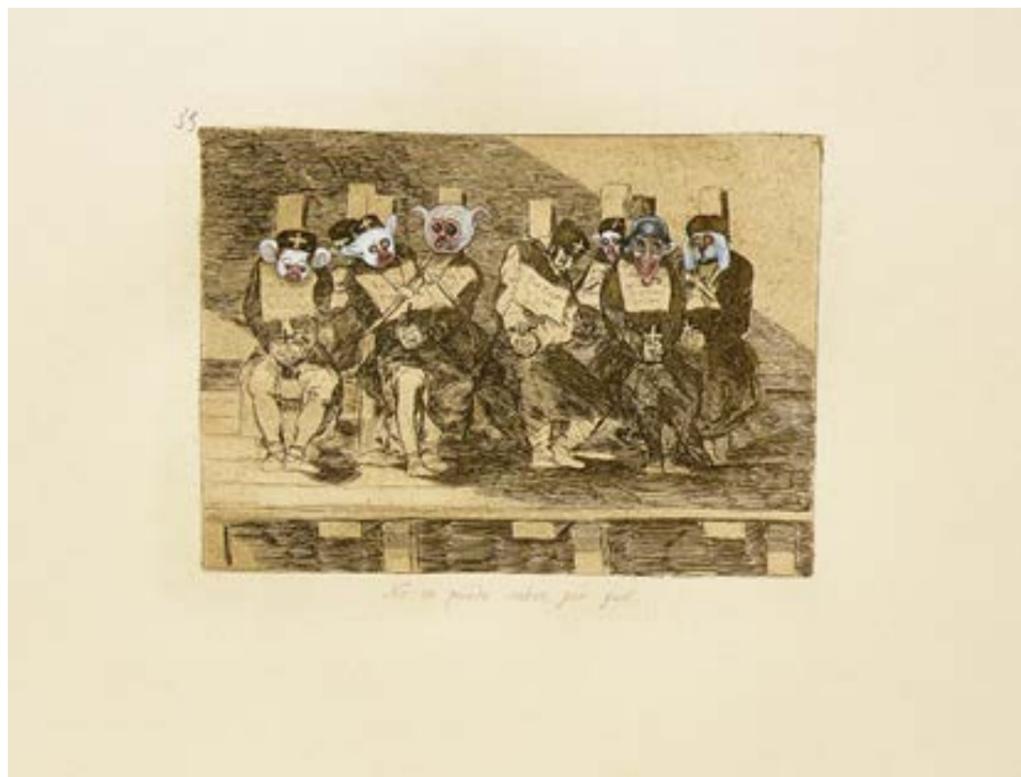
(Fig.6) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 49, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.



(Fig.8) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 74 Esto es lo peor!*, aguafuerte y bruñidor, 179 x 220 mm, Museo del Prado.



(Fig.9) Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814, *Desastre 14 Duro es el paso!*, aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y buril, 143 x 168 mm, Museo del Prado.



(Fig.10) Jake y Dinos Chapman, 2003, *Insult to Injury*, número de inventario 14, grabado intervenido, 37 x 47 cm, Jake & Dinos Chapman Web.

Arte y Teoría en los discursos plásticos de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero.

Resumen: La obra artística de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez cuenta, en un principio, con diferencias entre ambos. Sin embargo, estos artistas de las primeras vanguardias cuentan con una serie de semejanzas rastreadas en otros enfoques que se hallan más allá de lo formal. Para darle un soporte a dicha afirmación, se analizará en cada caso el desarrollo artístico que ha tenido con el fin de llegar a cómo se ha entendido las relaciones artísticas entre ellos antes, durante y después la década de los 30 del siglo XX, momentos en los que coincidieron en el movimiento surrealista. De este modo, se apreciará cómo hay un sentido poético acentuado entre ellos, además de unas particularidades simbólicas, perceptuales e imaginativas que entran en los condicionantes e intereses de cada artista. De este modo, se abarcará un análisis teórico-artístico centrado en la mirada realista y conceptual de aquello que no esté relacionado con lo determinado hasta ahora por la historiografía.

Palabras clave: Domínguez, Tanguy, teórico, artístico.

Abstract: The Max Ernst, Yves Tanguy and Óscar Domínguez's artwork has, primarily, with differences between us. However, those artists of the firstly avant-gardes has some similarities tracked in other approaches that they're beyond of the formal element. For give a support to this affirmation, it will analyse in every case the artistic developing that they have with the end to arrive how it understand the artistic relation between us before, during and before the decade of 30 of 20th. Moments when they're in the surrealist movement. So, it will appreciated who it has a great poetical sense between us, in addition of some particulars symbolic, perceptual and imaginative that they enter in the condition and interests of every artist. In this way, it will encompass a theoretical-artistic analysis focusing in the realistic and conceptual look that it don't be link with these affirmation that the historiography does.

Keywords: Domínguez, Tanguy, Theoretical, Artistic



Max Ernst, Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis, 1927, Colección privada.

I Max Ernst.

A la hora de establecer un recorrido biográfico de la figura de Max Ernst, hay que esclarecer los puntos importantes a nivel cronológico. Nacido en 1891, Ernst comenzó sus estudios de letras en la Universidad de Bonn en 1910, dando lugar a la finalización en 1914. Su primer contacto de importancia con el arte contemporáneo sucedió en 1912, cuando realizó una visita a la exposición del Sonderbund en Colonia. En dicha exposición, Ernst pudo apreciar diferentes obras de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Signac, Picasso, Matisse, Hodler, Much y de los expresionistas alemanes. Tras este primer baño de tendencias vanguardistas, en 1914 conoció a Hans Arp cuando realizó el servicio militar como soldado de infantería.

Sin embargo, no es hasta 1916 cuando Ernst empieza a establecer contactos con aquellos artistas pertenecientes al dadaísmo, por motivo de su participación en el año mencionado de una exposición de la galería Sturm en Berlín. Otro de los contactos que tuvo con las vanguardias se produjo pasado los tres años al visitar a Paul Klee en Múnich, además de contemplar reproducciones de obras de Chirico, quien Ernst encontrará una gran inspiración a la hora de encaminar su obra. En 1920 organizó con Theodor Baargeld una exposición dadaísta en Winter de Colonia, que se cerró al considerarse una exposición cargada de referencias para, aquel entonces, de carácter obscuro. En 1921 conoció a Paul Eluard y Gala Eluard, además de estrechar mayor amistad con Hans Arp, además de Sophie Taeuber y Tristan Tzara. En 1922 se estableció definitivamente en París, exhibiendo en el siguiente en el Salon des Indépendants. Además, pintó un ciclo mural en la casa de Eluard, prueba de la estrecha relación que tuvieron ambos. En 1925 estuvo de vacaciones en la costa de Bretaña donde escribió los orígenes de su invención, la técnica del frottage. Estos escritos están localizados en la serie *Histoire naturelle*. Otro hecho artístico importante dio lugar en 1929 cuando publicó la conocida novela de *La Femme 100 têtes*, comenzando el año siguiente la serie sobre Loplop¹. A partir de 1925 comenzó a mostrar un mayor interés por la textura. Por ello, sus cuadros tomaron un camino en el que se mostraba más una libertad artística por parte del creador que la idea de seguir los cánones dictados por un intelectual. De este modo, los cuadros se caracterizarán por tener una pasta gruesa, por la incorporación del objeto en el cuadro junto a una síntesis del mundo interior, de los sueños, de lo que se ve y de lo que se observa en el más allá de las apariencias. Ernst busca que en lo que es en una obra de arte, instalar una serie de factores que den lugar a lo que considera aquello que va más allá de la pintura como sería la mencionada introducción del objeto en la pintura. Ello dará lugar a que en exposiciones como la celebrada en su casa de Saint-Martin d'Ardeche, realice una serie de esculturas. Parece ser que fue el descubridor. Durante los años 1940 y 1950 experimentará con la técnica de la Delcacomanía² para crear una serie de cuadros paisajísticos donde la ironía quedó en un segundo plano al interesarse más por la profundidad³.

En los años siguientes tuvo lugar su primera exposición en Nueva York, además de realizar obras representativas como la novela de collages *Una semaine de bonté* y *Toda una ciudad*. En 1936 participó en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en el museo de Arte Moderno en Nueva York con un total de cuarenta y ocho trabajos suyos. A partir de 1937 comenzaron unos momentos difíciles en su vida, creando obras como *El ángel doméstico* a modo de reacción ante la impotencia que sintió por acometerse la Guerra Civil Española. Además, en el año siguiente tuvo que abandonar París siendo perseguido en 1939 por las auto-

1 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 94.

2 Presión de óleo u otra pintura entre dos hojas de papel o lienzos. CIRLOT, J. E.: *Max Ernst*. Madrid, 1968.

3 CIRLOT, J. E.: *Max...op.cit.*

ridades francesas al ser considerado un extranjero enemigo, provocando su marcha a Nueva York en el 14 de Julio de 1941. En 1943 tuvo lugar su primera estancia en Arizona, conociendo a Dorothea Tanning, tomando la decisión de vivir en Sedona con ella en 1946. Sin embargo, en 1950 decidió realizar su primer viaje en 1950 por Europa y en 1951 realizó su primera exposición retrospectiva en su ciudad natal. En 1953 regresó definitivamente a Europa para instalarse en París, además de recibir el gran premio de pintura en la bienal de Venecia de 1954. Los últimos hechos de importancia fueron sus últimas retrospectivas en 1962 y en los años 1969 y 1970, la primera tuvo lugar en la Tate Gallery mientras que la segunda fueron acontecidas en lugares como Estocolmo, Amsterdam y Stuttgart. Entre estos años pintó *El retorno de la bella jardinera*. Finalmente, su muerte tuvo lugar el 1 de abril de 1976 en París⁴.

En el movimiento Jugendstil alemán se muestran las tendencias dadas en Austria y Alemania. Un movimiento en el que se rastrea una serie de caracteres que bien muestra relación con algunas facetas del surrealismo. Es por ello que artistas de poco conocimiento como Fritz Hegenbart, Bruno Héroux, Willy Pogany fueron claras referencias en la obra de Ernst. Estos artistas mencionados presentan unas cargas sentimentales envueltas en lo morboso y en lo dramático, todo bajo un oscuro simbolismo en el que se ve plasmado en una serie de imágenes insólitas. Este discurso es un argumento que encaja muy bien en la obra de Ernst y, por tanto, fue de su interés para abstraer aquello que le interesaba para adaptarlo en lo que sería su producción artística tan conocida. Además, se puede afirmar que la obra de Ernst no muestra ningún tipo de academicismo, ya que incluso su referencia más clásica -Chirico- afirmó que siente un impulso inconsciente a la hora de llevar a cabo su expresión artística, aspecto que Ernst también señala en su denominada técnica espiritual en *Surréalisme au service de la Révolution* y en sus escritos. Ernst también señala lo siguiente sobre su obra y la pintura surrealista⁵:

Cediendo con naturalidad a la evocación de alejar las apariencias y de trastornar las relaciones de las <<realidades>>, la pintura surrealista ha podido contribuir, con la sonrisa en los labios, a precipitar la crisis general de conciencia que debe tener lugar en nuestro tiempo⁶

Con la introducción del collage en la práctica artística, el cuadro artístico cuenta con la incorporación de fragmentos procedentes del mundo real. Tristán Tzara señala que el hecho de disponer un fragmento de papel blanco sobre otro papel blanco hace que el soporte no tenga el mismo matiz blanco que hubiera tenido estando solo dicho papel, dando así a la obra -en este caso pictórica- una nueva dimensión en la que hay un interés por estudiar en ellas los valores relacionados con nuestros sentidos. Max Ernst, Hans Arp y Picasso estuvieron interesados por la mecánica de la yuxtaposición con el fin de jugar con diferentes materiales. En el caso de Ernst hay una evolución dado gracias a su espíritu dadaísta, a las enseñanzas que tuvo del cubismo, la herencia del simbolismo, la magia, la leyenda; todo en un interés intelectual de corte germánico que evolucionará hacia la configuración de un soporte mediante la yuxtaposición de imágenes al azar. Aragón explica todos los procedimientos artísticos dados por Ernst⁷.

Max Ernst encuentra en el collage una manera de encuentro entre distintas realidades visuales, desplazando el significado germinal de cada una en su propia esencia y así dando

4 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 95.

5 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 278-280.

6 CIRLOT, J. E.: *Introducción...op. cit.*, pp. 280.

7 *Ibidem*, pp. 285-287.

lugar a una surrealidad. Su encuentro con la técnica del collage se debió a su interés por introducir en sus obras ilustraciones relacionadas con los estudios de la psicología, de los minerales. Con estos elementos que le causaban interés, daba lugar a un sinfín de creaciones donde el principal discurso sería la contradicción mediante la superposición de dos imágenes distantes -en una primera instancia- entre sí. Este tipo de soluciones se verían reflejadas en *La Femme 100 têtes*. En *Historia Natural* Ernst reflejó sus primeros resultados obtenidos por la técnica del frottage, fruto de una obsesión que tenía por las muescas que veía en el suelo. Ello le dio lugar a la incorporación de papeles fragmentados al azar de los que fue frotando con una mina de lápiz plomo, introduciendo toda una suerte de hojas de árbol con sus venas, bordes rugosos de una tela de saco, pinceladas sueltas, et. Todo ello a causa de su obsesión por todas ideas, buscaba la plasmación de todo un resultado dado por el análisis de la materia⁸.

En cuanto al recorrido estilístico de Ernst, se analizarán aquellas obras que representen un hito importante tanto en lo que se refiere a los aspectos referentes al estilo y a las soluciones conceptuales y poéticas que irá desentrañando el artista. En primer lugar, hay que destacar la manera en la que Ernst realiza el empleo de sus collages contemporáneamente a los dadaístas, quienes estaban en sus momentos de pleno desarrollo. Es indiscutible la influencia que tuvo el movimiento en la obra del artista debido a los contactos directos que mantuvo con varios artistas de dicha tendencia artística; no obstante, Ernst estuvo muy interesado en las teorías psicoanalíticas, unas teorías que marcarán una serie de matices que harán que su obra tenga, en estos momentos, un toque diferente a las producciones dadaístas. Un ejemplo de ello sería la denominada *Dadá-Gauguin* (1920) (Fig. 1), obra en la que el artista homenajea a Gauguin mediante una adaptación de la característica temática del artista postimpresionista: la representación de personajes tahitianos. En este caso, en la pintura aparecen personajes envueltos en una serie de motivos vegetales o biomórficos, elementos que encarnarían un conjunto de significaciones de connotaciones sexuales que, en el contexto de la obra, harían referencia cómo los instintos sexuales internos perturbarían el equilibrio entre las personas y la naturaleza⁹.



(Fig. 1) Max Ernst, Dadá-Gauguin, 1920, Art Institute of Chicago.

En el sentido artístico, estas declaraciones suponen un paso importante en la producción plástica de Ernst, materializándose en piezas *Como el dormitorio del maestro, vale la pena pasar allí una noche* (1919) (Fig. 2) en la que el artista utiliza una temática archiconocida en la historia del arte, el estudio del pintor. En ella, refleja un conjunto de elementos simbólicos que refleja todo aquello que le rodea desde su subconsciente; una serie de elementos como el pez que, a ojos del psicoanálisis, connotan la sexualidad, todo ello estructurado en un horizonte en el que se produce la tensión entre el artista -siendo el oso situado en el fondo de la composición- y todos los elementos que forman parte de su mundo interior. Además

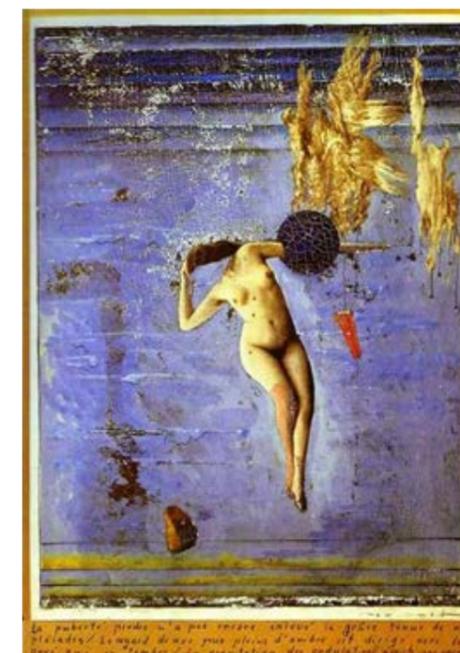
de los animales, hay elementos procedentes de la vegetación y figuras que adquirieron una nueva dimensión significacional, la anatomía humana. Por ello, Ernst comienza a evolucionar hacia un imaginario que ha de ser entendido según qué tipo de referencias se hallan representadas y cómo cada solución formal articula el sentido intrínseco de los conceptos de la obra artística¹⁰.

El uso de elementos que nada tuvieron que ver con el desarrollo artístico histórico hasta los momentos del artista, fue uno de los temas recurrentes en su producción artística. En este sentido, la técnica del collage le otorga dicho carácter al utilizar elementos pertenecientes a una realidad material. *La cercanía a la pubertad* (1921) (Fig. 3) representaría esta faceta del artista al introducir una fotografía que fue, anteriormente, una mujer recostada en un sofá. Mediante la rotación de la figura, se indica una connotación erótica que, paralelamente, conecta con la negación de la gravedad al hacer referencia a la constelación de Pléyades. Estos elementos, a pesar de sus divergencias, tienen en común el discurso en torno a lo aleatorio y al inconsciente, una narrativa que el artista demostró momentos antes de ir a París¹¹.



(Fig. 2) Max Ernst, Como el dormitorio del maestro, vale la pena pasar allí una noche, 1919, Colección particular.

Su marcha a París en 1922 se dio debido a las dificultades que atravesó en Colonia. Invitado por Paul y Gala Eluard, Tristan Tzara y André Breton, realizó en agradeci-



(Fig. 3) Max Ernst, La cercanía a la pubertad, 1921, Colección particular.

⁸ Ibid pp, 287-290.

⁹ BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, pp. 14-16. SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986, p. 3.

¹⁰ BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, pp. 19-20.

¹¹ BISCHOFF, U.: *Max Ernst...op. cit.*, p. 20.

miento *La reunión de amigos* (1922)¹². Un cuadro de temática concurrida en la historia del arte en la que -como hecho circunstancial en su desarrollo estilístico- marcará el tránsito hacia una nueva etapa en la que llevará a cabo, según Bischoff, una ruptura con la historia del arte y la creación de un nuevo lenguaje artístico. Un ejemplo que encajaría a la percepción con esta línea rupturista de los elementos tradicionales de la historia del arte sería *Edipo rey* (1922). Una de las primeras obras en la que se considera que Ernst consigue aunar a la perfección las técnicas del montaje y del collage. Encorsetada en los elementos arquitectónicos ilógicamente desproporcionados, se representan una serie de objetos de los que cuentan conexiones entre sí. El hecho de representar una mano que sostiene una nuez haría referencia a la fruta prohibida, mientras que los pájaros que se asoman serían aquellos que buscan saciar su curiosidad. Un conjunto de acciones castigadas por el tratamiento de las figuras, este cuadro cuenta con unas conexiones que bien hacen alusión al antiguo mito de Edipo. Además, el duro tratamiento de la obra le otorga una textura que se asemeja a la conseguida por el empleo del collage¹³.



(Fig. 4) Max Ernst, Edipo rey, 1921, Colección particular.

En su estancia en París también realizó óleos de gran formato caracterizados por tratar temas propios del academicismo, es decir, aquellos relacionados con la mitología o con la historia. Lo interesante en estos cuadros es cómo Ernst adapta la influencia de la obra de Chirico a sus propias necesidades. En este caso, habría que destacar el uso del distanciamiento en sus composiciones y la manera en la que adapta los escenarios propios de Chirico en su obra. Para ello, hay que mencionar la obra titulada *La mujer oscilante* (1923). Siendo esta obra una alusión a la temática de la diosa de la fortuna, se halla en un escenario abierto hacia el mar cubierto de un cielo gris en degradado. Compositivamente, la figura se dispone a modo de diagonal para contar, en ambos lados, dos columnas inestables que harían mención a un Estado que se encuentra frágil ante la incertidumbre de la diosa de la fortuna. El mecanismo maquinista en el que se inserta el personaje femenino viene dado por el interés despertado por parte del artista por la maquinaria, sienta otro elemento que reforzaría la idea de peligro. Por lo que, la diosa fortuna representaría lo incierto -aspecto propio de la fortuna- debido a una maquinaria de la que se desconoce cómo opera



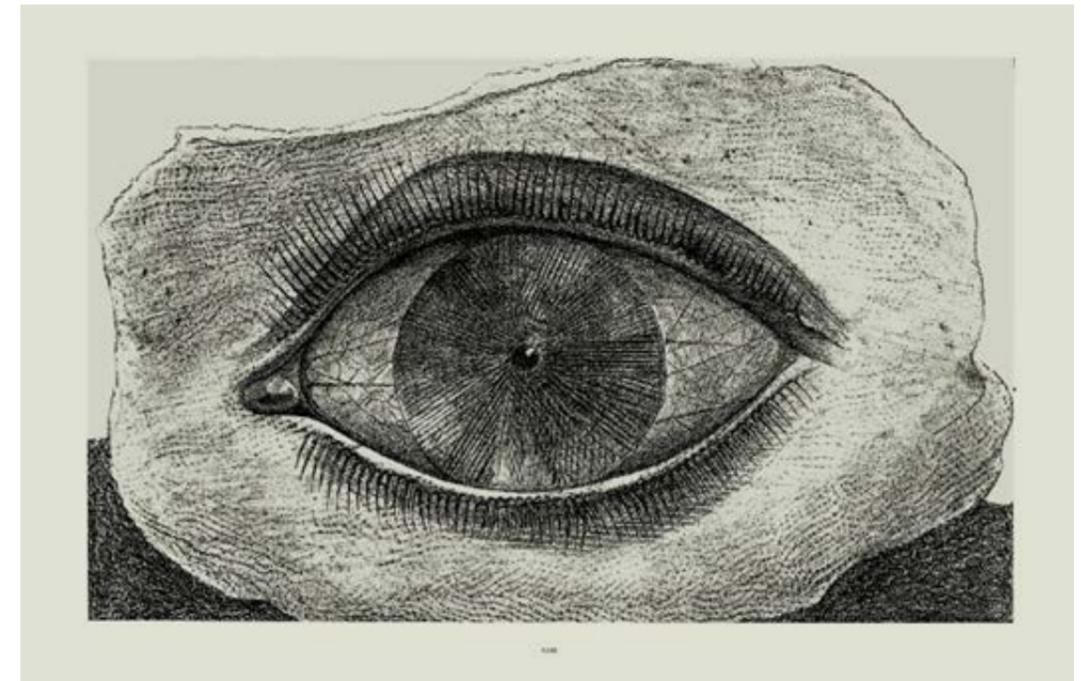
(Fig. 5) Max Ernst, La mujer oscilante, 1923, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

12 Una obra muy significativa a la hora de entender en qué círculos se encontraba el artista en ese momento. Fueron unos momentos en los que Ernst pudo apreciar de cerca la obra de Chirico y, de este modo, entender los profundos significados de su conglomerado conceptual. Además, mostró interés en el desarrollo que los futuros escritores surrealistas hacían de la escritura automática. De modo que Ernst reflejó de manera gráfica lo que supondrá en un futuro esta reunión, el nacimiento del movimiento surrealista. TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.

13 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 23.

y, ante el espectador, sólo despierta desconcierto¹⁴.

Uno de los hechos importantes en el desarrollo artístico de la obra de Ernst se produce en 1925, un año después del manifiesto surrealista. Este hecho supondría la invención de la técnica del frottage, un procedimiento que será utilizado con mucha insistencia en su obra¹⁵ y, entre varias composiciones, hay que destacar su serie titulada *Historia Natural*. Esta invención técnica se constató por parte del artista bajo el término *Más allá de la pintura*¹⁶.



(Fig. 6) Max Ernst, Historia natural. La rueda de la luz (lámina XXIX), 1926, Colección Würth.

La mención a Leonardo se debe a la manera en la que Ernst descubrió la técnica, siendo la contemplación de las manchas en la pared. Además, en dicho escrito se evidencia que Ernst no deja que el azar se utilice con completa arbitrariedad, sino que utiliza en cierto modo la consciencia con el fin de obtener unos resultados dados por el azar. Otro de los aspectos a tener en cuenta de la técnica es que supone un acercamiento a la realidad material del objeto representado al jugar con los diferentes componentes estructurales del material que se está tratando, dando lugar a toda una serie de matices captados en las hojas de los árboles. Además, composiciones como un ojo o un caballo, aparecen completamente estáticos. Por tanto, el artista llega a alcanzar un nuevo campo de significación al introducir la idea de objeto no sólo representado por la retina, sino también representado por el contacto de un material hallado más allá de la pintura¹⁷.



(Fig. 7) Max Ernst, Eva, la única que nos queda, 1925, Colección particular.

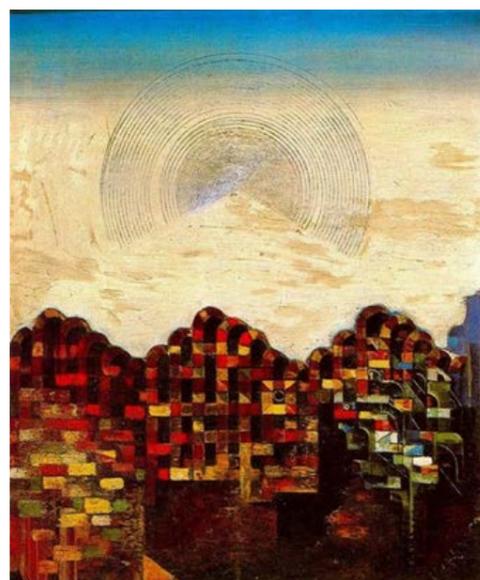
14 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de...*, op. cit., 1993, pp. 24-27.

15 CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid, 1967, p. 8.

16 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 34.

17 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de...op. cit.*, 1993, p. 34-37.

Tras este primer paso técnico, Ernst culminaría esta serie con una pieza titulada *Eva, la única que nos queda* (1925). Una posible alusión a la Génesis, una pieza en la que su importancia reside en lo que supuso en los avances técnicos del artista, ya que fue su primer acercamiento del frottage al óleo mediante a una especie de bajorrelieve realizado por el uso de una masa compuesta de óleo y escayola para pintar el peinado de la figura. Esta pieza tendría, como consecuencia, la invención de la técnica del grattage. Basada en el raspado o el arañado, supone ello como una manera de traspasar los efectos obtenidos por su experimentación con el frottage al óleo¹⁸. A nivel temático, la obra de Ernst dará un giro importante al contar con una gran proyección la siguiente temática: la contraposición de la civilización con todo aquello relacionado con lo trópico, con la naturaleza¹⁹.



(Fig. 8) Max Ernst, París-Sueño, 1925, Colección particular.

Importantes ejemplos de estas nuevas características llevarían como título *París-Sueño* (1925) (Fig. 8), *La rueda solar* (1926) y *Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis* (1927) (Fig. 9). En el primer ejemplo, Ernst raspó con una espátula la superficie formando un astro compuesto de varios anillos en forma de dos tercios de círculo; suspendido este disco solar en conjunto, se halla una fachada de una casa que parece estar conformado de piedras de color rojo formado de cintas para dar lugar a lo que sería París, todo ello estructurado en una configuración orgánica. *La Rueda Solar*, en cambio, se considera como una versión desarrollada de Historia Natural por la introducción de los colores. En esta obra, el artista pretendía hacer una alusión a las desgarradoras pinturas paisajísticas románticas de Caspar David Friedrich. Para ello, decidió crear unos anillos solares en el que se destacarían un mar agitado por las corriente y un cielo azul que engulle dicha agitación.



(Fig. 9) Max Ernst, Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte de Saint-Denis, 1927, Colección privada.

De este modo, el artista crearía una fusión entre el cielo y la tierra, además de un remaque del horizonte que los divide; todas estas referencias -bajo un lenguaje inconsciente- tendrían como objeto mostrar cómo la obra de Ernst va evolucionando hacia una faceta más poética. Además, es de destacar cómo va introduciendo el bosque como elemento que, a lo largo de los años, será muy característico en sus composiciones, mencionado anteriormente en *París-Sueño*. El siguiente cuadro sería una consecuencia de París-Sueño, *Visión provocada por el aspecto nocturno de la Porte Saint-Denis*. El título haría referencia a

18 CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967, p. 9

19 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 40.



(Fig. 10) Max Ernst, La mujer de cien cabezas, 1929, MoMA.

la inmensa puerta de piedra de la ciudad, ya que hasta en 1927 no se usó la que ahora es el arco de triunfo. La evolución de la obra mencionada -París-Sueño- sería la representación de París como un muro inaccesible que, paralelamente, mostraría un aspecto semejante a esos bosquejos de apariencia peligrosa²⁰. De este modo, entra en juego la tensión entre civilización y naturaleza al ser el bosque un muro que rechaza todo tipo de civilización y, por tanto, sería una zona de protección de la fauna primaria²¹.

Entre los años 1929 y 1939, la producción artística de Ernst se caracterizará por el desarrollo de óleos con las técnicas mencionadas, siguiendo la misma línea analizada. Sin embargo, realizará una serie de estampas-collage que fueron de gran importancia para el movimiento surrealista y para la obra de Ernst. Las presentes series son *La mujer de cien cabezas* (Fig. 10) y *Una semana de bondad* (Fig. 11)²². La primera serie de trata de una novela ilustrada que cuenta con una gran carga Surrealista, un total de 147 collages yuxtapuestos que conforman una extraña narrativa de los cuales más de

la mitad de ilustraciones fueron dadas por folletines ilustrados²³. Todas realizadas en grabado de manera, veremos en esta pieza por primera vez la figura de Loplop. Loplop se trata de un

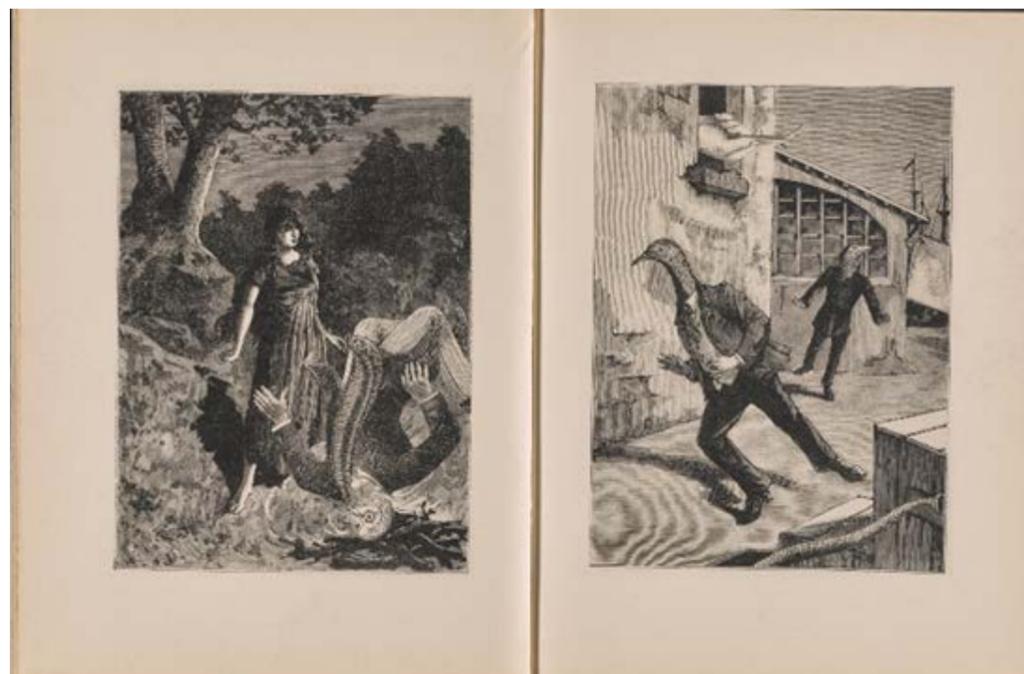
20 Ernst se refiere a este tipo de temáticas en sus cuadros desde lo que para él significa el surrealismo: "Cuando se dice de los surrealistas que son pintores de una realidad onírica en constante cambio, eso no puede significar, por acaso, que copian en la pintura sus sueños (eso sería naturalismo descriptivo, ingenuo) o que cada cual se construye su pequeño mundo propio, a base de elementos oníricos, para comportarse en él benigna o malévolamente (eso sería evasión de su época). Lo que se quiere decir es que esos pintores se mueven libremente, con audacia y naturalidad en el terreno límite, enteramente real (surreal) en lo físico y en lo psíquico, si bien todavía poco definido; allí registran lo que ven y viven, e intervienen donde los instintos revolucionarios les aconsejan. (...) ¿Qué es surrealismo? Quien espere una definición como respuesta a dicha pregunta habrá de quedar defraudado en tanto que ese movimiento no llegue a su conclusión. (...) El hecho de que en las sucesivas actitudes de los surrealistas puedan observarse contradicciones y que éstas sigan apareciendo todavía de forma persistente es indicio de que el movimiento se halla en el mejor de los caminos. Dado que el movimiento surrealista subvirtió las relaciones existentes entre las diversas realidades, había de contribuir, sin falta a la aceleración de la crisis general que la conciencia moral y la conciencia mental atraviesan nuestros días". CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967, p. 10.

21 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, pp. 40-43.

22 Fue una serie muy polémica en su momento. Se sabe que en 1936, 184 láminas fueron trasladadas al Museo de Arte Moderno de Madrid por motivo de una exposición que se analizará. Hubo censura al considerarse que, parte de su contenido, llegaba a la blasfemia. SPIES, W.: "Los desastres del siglo", en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, p. 13. En este sentido, Aragón veía claramente en este ejemplo una serie de connotaciones que buscaban la provocación, dice: "Quiero esperar que un día habrá ingenieros que consigan conectar las calles sin que se crucen". ARAGÓN, L.: *Les collages*, París, 1965, p. 40.

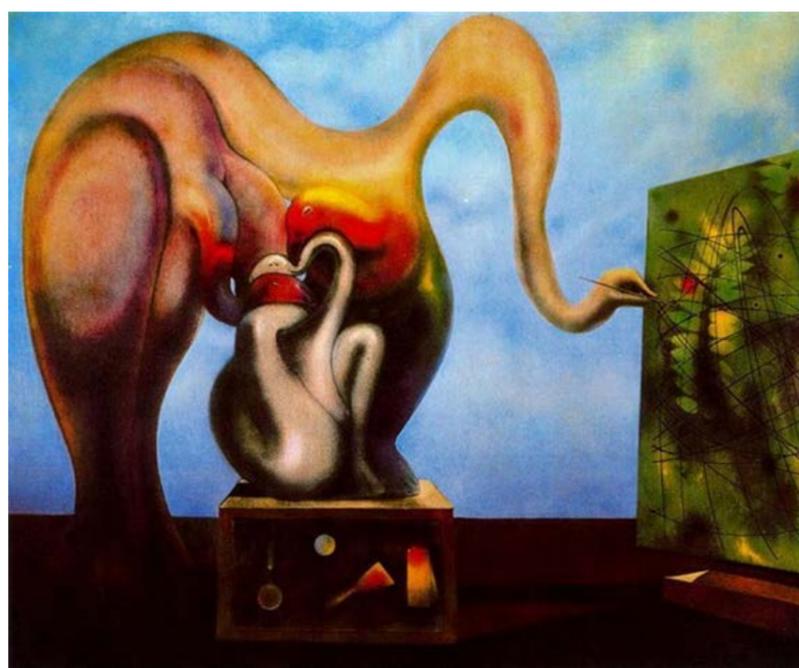
23 Esto se debe a que a principios de su desarrollo realizó unos collages de un carácter emblemático, hasta que durante el paso de los años fue dando forma a esa serie que, paulatinamente, iba creando con el fin de crear lo que en 1929 conformó una novela compuesta por numerosos collages. RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008, pp. 501-502

personaje creado por el artista con el fin de proyectar su identificación en el mismo, de modo que Loplot es un artista poeta, pintor y teórico que, originalmente, se trataría de Ferdinand Lop, quien frecuentaba por los barrios latinos de París²⁴.



(Fig. 11) Max Ernst, Una semana de bondad, 1933-1934, MoMA.

Debido a que las siguientes obras de óleo presentan esta evolución, se procederá a realizar un análisis de las obras a partir de la década de los 40 al presentar una serie de cambios más significativos a los intereses del estudio llevado en el presente trabajo. De este modo, Ernst decidió internacionalizar todo un conjunto de técnicas en su paso por América. Su fin era que conocieran un conjunto de técnicas que van más allá de la pintura académica y que, claramente, influyó en el desarrollo del panorama artístico de dicho ámbito geográfico. De este modo, utilizará en sus composiciones de estos momentos técnicas como el collage, el assemblage, el montage, el grattage o la decalcomanía, siendo esta última importante por lo que representa. Obras como *El surrealismo y la pintura* (1942) representarían este afán al representar a Loplot, realizando unos trazos en un lienzo. En definitiva, Ernst representa lo que Jackson Pollock denominó dripping. Ello refuerza esta idea de internacionalizar las técnicas mediante las referencias con los nuevos acontecimientos dados en el ambiente artístico neoyorquino²⁵.



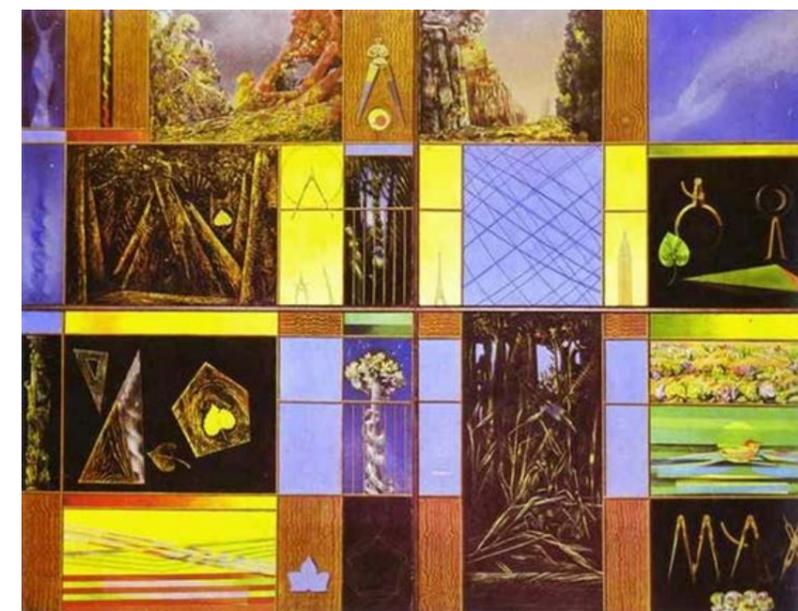
(Fig. 12) Max Ernst, El surrealismo y la pintura, 1942, Colección privada.

24 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993, p. 47.

25 BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de... op. cit.*, pp. 69-73

Además de la internacionalización de estas técnicas, Ernst desarrolló el concepto de pintura enciclopédica mediante la creación de cuadros como *Vox Angelica* (1945), consistiendo una síntesis de todas las técnicas empleadas por el artista hasta entonces. Su creación fue dada en Sedona (Arizona). Se trata de un cuadro dispuesto a modo de altar medieval, compuesto de 52 cuadros pequeños en los que representaba todo el conjunto de técnicas mencionadas, además de representar un conjunto de instrumentos como regla, compás de punta seca, compás de espesor, taladro, etc. Todo dividido en bordes finos, alternando espacios más abiertos o cerrados. Las escenas de temática paisajística fueron realizadas mediante la técnica de la decalcomanía -además de acudir a su característico grattage- a modo de paisajes apocalípticos²⁶.

De este modo, concluye aquellos aspectos reseñables en los ámbitos de estudios del trabajo presente, ya que los siguientes años de Ernst estarán definidos por el desarrollo de un conjunto de exposiciones que consagrarían la figura del artista y, por tanto, otorgarle un reconocimiento dentro de la Historia del Arte.



(Fig. 13) Max Ernst, Vox Angelica, 1945, Colección privada.

II Yves Tanguy.

Nacido en París y muerto en Conn, Estados Unidos, Yves Tanguy (1900-1955) tuvo una vida afín al mundo de la marina y, por ello, realizó viajes por el Océano. Este aspecto biográfico ayuda a entender -en cierto modo- el motivo por el que Tanguy incluye en sus composiciones el fondo, como si se trataran de fondos marinos. Su producción artística comenzó hacia 1923, uniéndose en 1925 al grupo surrealista. En este sentido, su línea de trabajo y la evolución de la misma ha tenido siempre la misma línea: la desaparición de esos objetos identificables donde aparecen una serie de objetos orgánicos distribuidos en distintas cantidades frente a un fondo degradado por matices de grises, rosas, lila. En ocasiones, las formas mencionadas cobran más intensidad en algunas de sus composiciones²⁷. Algunas de estas composiciones son *La génesis* y *La Tormenta*, unos ejemplos donde el artista refleja su matiz autodidacta por esa factura un tanto ingenua, en la que se puede captar una brumosis y nerviosismo en los

26 *Ibidem*, p. 74-78.

27 CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972, p. 358.

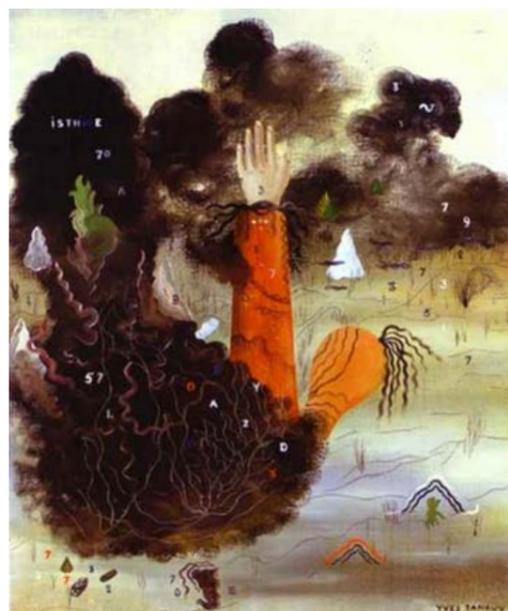
presentes ejemplos²⁸

Su pintura también se puede entender como una especie de espacio profundo donde flotan, o bien hacen aparición, una serie de objetos difíciles de definir que proyectan sombras. Trae como tema el hecho de ser un sueño o bien un estado mental dado justo en el momento anterior al sueño, tratándose del instante en el que se produce un espacio infinito. A niveles de formación, Tanguy fue de los pintores surrealistas más autodidactas. Se sabe que adoraba a Chirico -como Ernst y, a continuación, se apreciará en la obra de Domínguez- al realizar una serie de soluciones caracterizadas por la aparición de una serie de figuras relacionadas con las diagramas, con estructuras enigmáticas, pizarras que contienen ecuaciones; en resumen, un conjunto de motivos que producían al espectador confusión, idea que Tanguy se sintió interesado en proyectar en su obra. Otro aspecto interesante en la obra de también es que sus composiciones suelen caracterizarse por mostrar un horizonte que, en la manera en la que lo representa, aporta la idea del espacio infinito, donde aparecen algas o el fondo del mar²⁹. Cuadros como *Hacia lo que quería*, *Extinción de luces inútiles* y *Tierra de sombra*, reflejan esa evolución dada por su inspiración en la obra de Chirico, dando lugar a unos espacios en los que aparecen elementos como el guijarro, la semilla y el hueso; objetos que Tanguy supo proyectar una decidida sombra sobre la arena de la experiencia onírica en cuestión³⁰

Hay que decir que Tanguy es considerado por Breton como uno de los artistas surrealistas que sigue con mayor autenticidad los requisitos que indica, ya que sus composiciones sugieren un conjunto de imaginario que vienen de los flujos mentales que le ofrece su interior. Unos mundos protagonistas inventados por el artista que, en las mencionadas bioformas débiles, parecen conectar cada elemento con la vulnerabilidad infantil, teniendo contacto los asuntos infantiles que tan característicos fueron en las premisas surrealistas. Trabajos como *I came like I promised* (1926) (Fig. 14) y *The Hand in the Clouds* (1927) (Fig. 15) representan una manera infantil de tartar las pinturas al óleo que, a lo largo de los años, evolucionara a una manera más clásica debido a la influencia de Chirico mencionada. Este sentido evolutivo a lo clásico se conecta, al parecer, a una fuerte tradición nativa al encontrarse relación con la obra de Watteau, en concreto a sus *fêtes galantes*. La pieza *I await you* (1934) (Fig. 16) viene a representar este conjunto de bioformas como una manera de hacer homenaje a las composiciones carac-



(Fig. 14). Yves Tanguy, *I came like I promised you*, 1926, Colección privada.



(Fig. 15) Yves Tanguy, *The Hand in the Clouds*, 1927, Colección privada.

terísticas del pintor dieciochesco, representando en cada elemento una especie de interacción entre ellos para dar lugar a la huella del pasado. Una interesante manera de hacer un Surrealismo que -como ya se ha ido mencionado con insistencia- está fuertemente conectado con los valores del movimiento artístico³¹.



(Fig. 16) Yves Tanguy, *I await you*, 1934, Colección LACMA.

La producción artística desarrollada por el artista entre los años 1926 y 1939 fue la más reconocida y apreciada, acabando con su entrada en los Estados Unidos. En el otoño del último año mencionado, su llegada hacia los Estados Unidos se caracterizará por un importante cambio en su obra. En las composiciones de Tanguy, se apreciará que los elementos biomórficos perderán en vulnerabilidad para evolucionar hacia una serie de propiedades texturales que se asemejan a las partes de una maquinaria, ya que se encuentra como posibilidad que este cambio se deba a la pasión que tenía el artista por las pistolas. Además, se añadirá un aire melancólico a su obra por dejar su ciudad natal, materializándose en esa aura lánguida. Sin embargo, la presencia de Chirico seguirá presente en obras como *Indefinite Divisibility* (1942) (Fig. 17), ya que al presenciarse en la figura de la derecha una clara reminiscencia al artista italiano por esas maquinarias que suele introducir en sus composiciones. Este mismo elemento, figura como una manera biomórfica de representar al ser humano³².



(Fig. 17) Yves Tanguy, *Indefinite Divisibility*, 1942, Galería Knox Art.

A partir de 1950 comenzará a utilizar formatos mayores y paisajes que harán referencia a mundos desconocidos. Unos trabajos finales en los que el artista reflejó en su característico lenguaje los miedos vividos en sus últimos años dentro del ámbito norteamericano. Obras como *Multiplication of the Arcs* (1954) (Fig. 18) muestran dicha preocupación, además de

28 PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969, p. 55.

29 ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975, p. 43.

30 PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969, p. 55.

31 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston", en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001, p. 182.

32 WHITFIELD, S.: "Yves Tanguy..op. cit., p. 182.

introducir una amplia gama de grises mediante el tratamiento de innumerables capas propias de la geografía montañosa americana³³



(Fig. 18) Yves Tanguy, Multiplication of the Arcs, 1954, MoMA.

III Óscar Domínguez.

Oscar Domínguez nacido en Tenerife en 1906, murió en París hacia 1958. Un artista con talento, pero que presentó un camino menos decidido en comparación a la trayectoria artística de Tanguy. Sus comienzos fueron protagonizados por su invención de la delcacomanía, una técnica que Ernst tuvo presente en su producción. Tras ello, siguió un camino similar a Dalí y, por tanto, enlazable con la producción de Tanguy. Sin embargo, al enterarse de su enfermedad decidió tomar un camino más afín al esquematismo de Picasso³⁴. Por tanto, Domínguez es un artista clave a la hora de entender ciertos aspectos que aparecieron en la obra de Ernst, además de entenderse afín al particular obra de Tanguy.

Oscar Manuel Domínguez nació el 3 de enero de 1906 en la ciudad de La Laguna. Su infancia estuvo condicionada por un aspecto a tener en cuenta futuramente, el deseo. El deseo al tener un gran cuidado por parte de sus familiares, ya que en su infancia sucedió el trágico episodio de la muerte de su madre. Además, de que las criadas de su casa también ayudaron a que el pequeño Domínguez fuera desarrollando ese deseo por los caprichos concedidos hacia su persona. Otro de los aspectos a tener en cuenta en su infancia fue el afán coleccionista de su padre, ya que le dio lugar a conocer libros con tricomías, cajas en las que habían mariposas disecadas, cráneos y cráneos guanches. Gracias a la apreciación de estos objetos por parte del futuro artista, Domínguez fue desarrollando desde su infancia una fantasía de carácter infantil que será reflejada posteriormente en sus composiciones pictóricas parisinas. También le introdujo al mundo de la pintura, animándole a pintar sus primeros paisajes. No obstante, a cuestiones de gustos estéticos, Óscar prefirió mostrar un gusto mucho más vanguardista en comparación a las preferencias academicistas y románticas de su padre³⁵.

33 *Ibidem*, p. 183.

34 CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972, pp. 360-361.

35 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 15-16.

Ante su poco éxito como estudiante en el Instituto de La Laguna, su padre tomó la decisión de mandar a su hijo a París para trabajar en la oficina de Quintero desde finales de 1927 hasta unos meses. No volvió hasta 1929 tras el servicio militar. Sin embargo no pudo volver de nuevo hasta 1932 debido al fallecimiento de su padre y los problemas económicos que conllevaron. A partir de 1934 decide financiarse mediante la venta de diseños publicitarios gracias a su habilidad con el dibujo, siendo la mayoría de estos trabajos en el año mencionado. Otra de las actividades que realizó fue la falsificación de obras de maestros importantes como Monet, actividad recurrente en estos artistas como Picasso. Toda esta serie de acontecimientos son importantes a la hora de tener en cuenta de qué manera comenzó a cobrar relevancia su nombre en los ambientes artísticos parisinos, llevando a cabo -como ya se ha mencionado- una serie de actitudes que fueron consideradas surrealistas³⁶.

Hacia 1935 ya formaba parte del grupo de los surrealistas, liderado por Andre Breton. Este hecho le abrió las muchas puertas en el mundo del arte, ya que gracias en el grupo fue partícipe de las exposiciones colectivas que fueron organizando que, tras adquirir la suficiente promoción, comenzó a protagonizar exposiciones individuales. Esto se une a que parte de su rentabilidad económica no sólo se debía por el renombre del grupo, sino por las críticas que habían de sus obras por la mano de Breton, de las que evidentemente Breton formó parte de ellas. Unos momentos en los que el surrealismo estaba en contra de la sociedad, contando con la compañía de Breton y Eluard. Tras una fiebre que contrajo en 1936, volvió a las Canarias donde vivió los momentos del Levantamiento. Tras calmarse la situación, Domínguez volvió a partir hacia París, siendo así su último paso por las Canarias. Una época en la que mantuvo una amistad con Yves Tanguy, además de otros artistas. Fueron unos años agri-dulces, hasta el punto de plantearse el suicidio o bien llegar a vender lo poco que le quedaba de herencia familiar³⁷. Se habla mucho de que su fisonomía y su carácter son característicos del arte surrealista, un carácter que se considera un claro reflejo de su pintura. Además, su personalidad es calificada de surrealista³⁸.

Al iniciarse la guerra, Óscar Domínguez tomó la decisión de partir al puerto de Marsella con el fin de huir hacia América. En el puerto estuvo acompañado de Ernst y Tanguy. Desgraciadamente, el artista no consiguió embarcar con el desconocimiento de los motivos. Finalmente quedaron varios artistas -además de Domínguez- en la susodicha zona, mientras que los demás artistas fueron a los Estados Unidos o bien México. Hay que decir que, durante la dura estancia en el ambiente tenso dado por el inicio de la guerra, los surrealistas decidieron crear su propio juego de cartas del que Domínguez fue partícipe. Domínguez fue ingresado en un campo de concentración hasta su vuelta a París, una vuelta que se caracterizó por un cambio importante en su obra. En este sentido, Domínguez vivió durante los años de guerra un importante cambio en su obra al conocer a Picasso, quien será el encargado de influir en la obra de Domínguez de manera clara³⁹.

En los años de la postguerra, Domínguez encontró unos momentos más armoniosos de su vida, aunque también supuso el fin con el grupo surrealista. Domínguez estuvo en contra con las ideas desarrolladas por Eluard y Breton en estos momentos, unas ideas que se alejaban mucho de un surrealismo preocupado principalmente por el asunto del inconsciente, de la escritura automática; es decir, el surrealismo de aquel entonces no era un movimiento que

36 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, pp. 17-19.

37 GONZÁLEZ-RUANO, César: "Domínguez", en *ABC*. Madrid, 1958, p. 28.

38 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 20-22.

39 CASTRO, F.: *Óscar...*, op. cit., pp. 26.

estudiaba únicamente la concepción de cualquier tipo de manifestación artística, sino que también fue un movimiento que fue desarrollando una serie de connotaciones referentes a lo político. Esta idea, para Domínguez, trajo una serie de consecuencias entre ellos, principalmente por el hecho de dejar de lado el hecho artístico para involucrarse en lo político. Por ello, el artista decidió cortar con el grupo surrealista por dicho motivo, además por el hecho de que Breton siempre fue quien llevaba las riendas del grupo, dando lugar a una situación en la que ninguno de los componentes tuvieron oportunidad de ofrecer alguna idea de importancia. Así fue cómo el artista manifestó su ruptura con el grupo⁴⁰:

*Hace muchos años que hablas tú y que no podemos discutir. Ahora hablaré yo y te enfadarás conmigo. Estoy harto de tu dictadura y lo siento mucho, pero je t'emmerde*⁴¹.

En 1947 viajó a Londres para participar en una exposición colectiva de los artistas españoles de la Escuela de París. Durante esa estancia se sabe que estuvo muy ilusionado por dicha labor, además de realizar otros proyectos como el apoyo de los alumnos de la misma escuela en los rudimentos artísticos. Por otro lado, también estuvo ilustrando un libro del poeta de Eluard titulado *Poesie et Verité* y volvió a hacer mención a su separación del grupo surrealista. Afirma que es un grupo que ya está abocado al fracaso y que, por tanto, tuvo claro que su camino en aquel entonces era reforzar su amistad con Picasso para absorber todos los conocimientos que le otorgaba el artista. Otro de los logros que consiguió a pesar de la dura situación de la postguerra fue la venta de un cuadro suyo al director del Museo de Arte Moderno de París. Sin embargo, el hecho de que sintiera mucha admiración por Picasso no fue un factor positivo bajo la opinión de sus amigos surrealistas. A partir de 1949 se produce un hecho apartado de su proceso de asimilación del mundo picasiano, la invención de una técnica llamada triple trait⁴².

Entre sus continuas exposiciones en Checoslovaquia hay que destacar en la primera colectiva en la que hizo acto de presencia en el año 1946, titulada El Arte de la República española. Artistas españoles de la Escuela de París. Exposición que tuvo un desarrollo desde el 30 de enero de 1946 hasta febrero del mismo año, participando un total de 19 artistas donde también figuraba el nombre de Picasso. Se sabe que el prólogo y el catálogo estuvieron escritos por Frédéric Delanglade y Jean Cassou, además de incluir poemas de Paul Eluard y Tristan Tzara. La exposición tuvo lugar en la Casa del Arte de Brno en la Sala Manes. Hay que destacar que para el ámbito checo esta exposición supuso un hito importante en la historia del arte de la zona al influir muchos artistas que apreciaron las diferentes obras de la exhibición. De hecho, se sabe que los artistas que más despertaron interés por parte de los artistas checos fueron Domínguez y Picasso. El éxito de esta exposición y el hecho de que fuera un artista querido por los checos, dieron lugar a que el siguiente año se celebrase una exposición individual del artista. Por lo tanto, Checoslovaquia supuso un punto importante en el desarrollo artístico del artista canario⁴³.

Hacia 1954 el artista estuvo preparando otra exposición para la Galería Druant-David. Una exposición importante para el artista, ya que le escribió a Westerthal para comunicarle el éxito de la misma. Se sabe que asistieron a ella personajes importantes en el panorama cultural parisino y, además, el embajador de España, marqués de Casa Roja, animó al artista a presentar un cuadro suyo con el fin de representar a España en la Bienal de Venecia, aunque

40 *Ibidem*, pp. 28.

41 WESTERDAHL, E.: *Óscar Domínguez*. Madrid, 1971, p. 17.

42 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 28-32.

43 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, pp. 33-35.

finalmente no se dio lugar. Jean Cassou, gran historiador del arte contemporáneo, también le pidió que representase Francia en la misma Bienal, pero tampoco tuvo lugar dicha demanda. En este sentido, todos los logros alcanzados por el artista se debe por el hecho de que ya formaba parte de los prestigiosos círculos culturales parisinos de aquel entonces. Por ejemplo, contó con el apoyo de la vizcondesa -quien aquel momento era su mujer- para tener una alta influencia en el mundo artístico parisino⁴⁴.

No obstante, tuvo una última crisis al reconocer que no estaba interesado por su mujer y, tras una serie de circunstancias, que le hicieron despojarse de sus recuerdos surrealistas, así como una manera de olvidar aquellos episodios protagonizados por el alcohol. Hacia el mes de abril de 1957, el artista formalizó un contrato con Henriette Gomés con el fin de crear una galería que obtendría toda la producción artística del artista a cambio de un sueldo. Además, Domínguez estuvo ilusionado con la idea de realizar alguna exposición en Nueva York, pero los tiempos que corrían para el artista no eran los adecuados al ser el surrealismo un movimiento en declive; un movimiento en declive y un artista que no llegó a alcanzar las cotas de éxito logradas anteriormente, todo dado por ser unos momentos en los que el arte abstracto, el advenimiento de nuevas tendencias que en un futuro evolucionarían en la postmodernidad era el camino seguido por el ámbito neoyorkino⁴⁵.

Estos acontecimientos, sus pasos por el psiquiátrico, sus problemas con las drogas y los estimulantes para equilibrar sus momentos de crisis; unos factores determinantes para que se diera lugar el episodio final del artista: su suicidio en el 31 de Diciembre de 1957. En este mismo día, había sido invitado para en la casa de su amiga Ninette junto a personalidades como Man Ray, Patrick Walberg, Felix Labisse y Max Ernst. Desgraciadamente, Domínguez no asistió al no estar entre ellos y, por tanto, descansar en el más allá⁴⁶.

A la hora de analizar estilísticamente su obra, hay que establecer una serie de etapas que definieron la trayectoria artística de Óscar Domínguez. En primer lugar, la etapa Canaria que tendría un desarrollo hasta 1928, siguiéndole la etapa surrealista hasta 1938; esta anterior etapa será importante para entender los puntos en común entre el artista en cuestión, Max Ernst e Yves Tanguy. Tras ello, le seguiría la etapa cósmica, teniendo tan sólo un año de duración al seguirle otro año más con un periodo calificado como redes. La siguiente etapa de importancia será la etapa picassiana, comprendida entre los años 1944 y 1949. Finalmente, citar la etapa esquemática que durará hasta 1953, y la etapa final, teniendo fin en el año de su muerte, 1957⁴⁷.

De la etapa canaria se conservan escasos cuadros, ya que Domínguez tenía la pintura como un hobby. Se sabe que se le encargó una serie de pinturas para la Sociedad Recreativa Minerva de Tacoronte que, desgraciadamente, sólo se sabe de su existencia por referencias al haber sido destruidas. Consistía en un gran telón en el que se representaba a unos músicos de jazz, dominando el rojo y el negro. Los primeros cuadros de Domínguez eran de corte paisajística, lugares en los que tenían lugar sus juegos infantiles. Como ya se indicó, las primeras enseñanzas de color y dibujo fueron por parte de su padre⁴⁸.

La primera obra fechada se trata de un *Autorretrato* (Fig. 19) en 1926, donde se pre-

44 *Ibidem*, pp. 38.

45 *Ibid*, pp. 38-39.

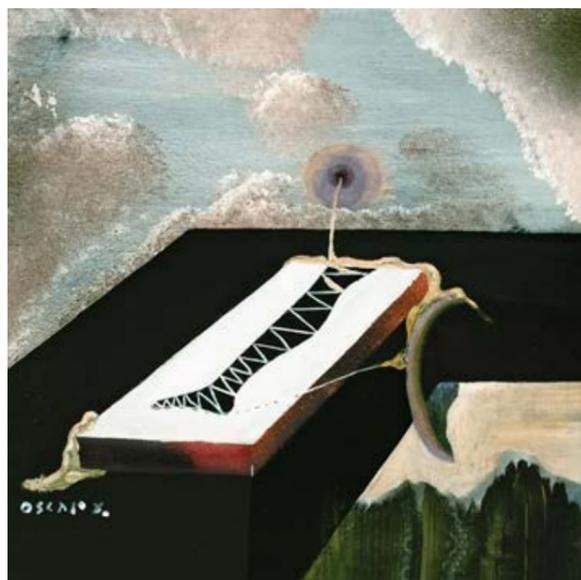
46 *Ibid*, pp. 39.

47 *Ibid*, pp. 43-59.

48 *Ibid*, pp. 43.

senta arreglado que, detrás, se sitúa una figura sin cabeza que el mismo artista portando en su mano derecha la paleta de pintor. Castro intuye que esta imagen sería una premonición de la desbordada personalidad que desarrollaría Domínguez. En 1927 *retrato a Celina Calzadilla*, una obra claramente académica. En estos ejemplos citados, la importancia no reside en el hecho de que sean las primeras obras conocidas del artista a niveles visuales, sino en la captación psicológica realizada por las personas retratadas. En este mismo año, marchó a París, obteniendo un conocimientos de qué tipo de movimientos artísticos se estaban desarrollando en dicho ámbito. Unos momentos en los que el surrealismo estaba en pleno desarrollo. En su vuelta a Canarias hacia 1928, trajo varios cuadros que fueron exhibidos en su primera exposición, teniendo lugar en el Círculo de Bellas Artes. Una exposición que fue compartida por la pintora francesa Lily Guetta. La crítica fue muy dura con la obra del pintor, tal y como Ernesto Pestana refleja en las siguientes palabras⁴⁹:

*La falsedad del joven que quiere desconcertar un malimitando un arte que no entendiera*⁵⁰



(Fig. 20) Óscar Domínguez, Sueño, 1929, Colección de Arte Caja Canarias.

En cuanto a la etapa surrealista de Domínguez, hay que decir que la esencia de dicho movimiento ya se rastreaba en sus obras antes de su introducción al grupo surrealista en 1934. En un principio, es posible que el artista tuviera un conocimiento general del movimiento al haber manejado algunos libros y exposiciones que fueron otorgándole los primeros aspectos característicos del surrealismo en su obra. Como ya se ha indicado, sus nociones sobre el surrealismo eran generales en un principio, hasta el punto de que no era conocedor

49 *Ibid* 1978, pp. 43-44.

50 PESTANA, E.: "Crónica de exposiciones", en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967.



(Fig. 19) Óscar Domínguez, Autorretrato, 1926, Colección privada.

de la literatura de corte surrealista y de los principios freudianos, muy importantes en el ADN del surrealismo⁵¹. En este sentido, Marcel Jean valoraba del artistas sus obras *Sueño* (Fig. 20) (1929) y *Souvenir de París* (1930) (Fig. 21) ya que consideraba que tenía una gran carga poética. Esta carga poética fue fundamentada por Jean a modo de comparativa con Dalí, aspecto que para nada es cierto⁵². En estas primeras obras, la influencia real era dada por la obra de Ernst y no por el mencionado Dalí. Una influencia que no seguiría una asimilación completa, sino en un asunto en concreto: el desarrollo del lenguaje, del sentido poético, de la imaginación hecha metáfora. De este modo, la imaginación de Ernst encuentra claras similitudes en las piezas artísticas de Domínguez debido a la gran referencia que supuso para el segundo.



(Fig. 21) Óscar Domínguez, Souvenir de París, 1930, Museo Reina Sofía.

Por tanto, estas obras pertenecen a los años anteriores a su entrada en el grupo surrealista, expuestas en una exposición individual celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1933. La mayoría de estas obras se han perdido, aunque se conservan algunas como *Estudio para autorretrato* (1933)⁵³ de la que se ha interpretado a la manera de una premonición de su trágico final. Además, se indica que en estas pinturas hay una mayor influencia de Dalí, además de un mayor estudio del mundo freudiano al producirse un estudio del subconsciente en esa manera de representar los instintos reprimidos⁵⁴. Otra de las obras reseñables en esta etapa es *El drago*. Envuelta en un lenguaje poético, esta pieza artística destaca por su sentido surrealista y por su acercamiento al imaginario Canario, en una suerte de visión personal en la que se representa un drago de connotaciones totémicas que hunde sus raíces en un suelo en el que se advierte que cuenta con propiedades volcánicas. Una obra que se le ha atribuido un acercamiento a esa visión ingenua de las composiciones de Rosseau, aunque es evidente que persiste la impronta de Ernst en esta pieza. Al parecer, Domínguez pretende con este conjunto de obras dar lugar a una representación de todas las imágenes procedentes del sueño, aspecto que explica por qué el artista plasma un imaginario en vez de

51 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 44.

52 JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959, p. 241.

53 La obra no cuenta ni la firma ni la fecha del artista. Únicamente se puede atribuir la fecha en la que fue expuesta en el Círculo de Bellas Artes al ser el primer emplazamiento en el que se exhibió y, por tanto, se tuvo conocimiento de la misma. CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 116.

54 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 44.

una realidad paisajística; además, se aprecia una asociación de elementos que poca conexión tienen entre ellos debido al sentido metafórico que presentan estas pinturas, un aspecto muy propio de Ernst que viene del mundo del subconsciente⁵⁵.

Durante el periodo comprendido entre los años 1933 y 1937, la obra de Domínguez ha sufrido un proceso de adaptación de todo aquello referente a las características estilísticas, plásticas, formales de Dalí. Sin embargo, es importante recalcar que Domínguez sólo se fija en el artista en los aspectos formales, por lo tanto sigue estando presente ese lenguaje poético fruto de la inspiración obtenida en las composiciones de Ernst. De este modo, Dalí le otorgo una serie de soluciones formales para materializar la idea del deseo y de distintas connotaciones sexuales, siendo éstas tanto la manera de resolver las figuras como la introducción de ciertos elementos que para ambos artistas encarnan el mismo sentido. Por ejemplo, la representación del piano a modo de referencia sexual⁵⁶.

No obstante, el artista canario difiere de otros aspectos con Dalí. El principal es en la manera de otorgarle cada elemento la construcción simbólica correspondiente. Mientras que Dalí enfoca su obra entorno al fetiche sexual, Domínguez se apropia de elementos como el reloj para ofrecer un vocabulario conceptual diferente del primero. Por ello, acude al uso del humor dentro de lo que significa este concepto en la práctica surrealista. Un humor a modo de ironía, representado en esas máquinas de escribir de las que emergen flores para dar victoria el mundo real sobre el mundo mecanizado. Por tanto, se produce una transformación de la realidad con el fin de crear una nueva realidad en la que lo mecánico esté al servicio de la naturaleza, de la sociedad, de la humanidad, de todo aquello que sea una forma de vida. Todo ello, reflejando la construcción de una historia en la que lo surrealista ironiza ante la situación del momento⁵⁷.

Otro de los aspectos en los que se diferencia con la obra artística de Dalí es en la defensa del automatismo. Domínguez se inclina hacia la ejecución de una obra mediante un proceso artístico en el que no actúa ningún tipo de concepción que tenga que ver con la racionalización inteligente, faceta propia de Dalí y Magritte al defender un surrealismo de un carácter más literario. De este modo, ambos artistas siguen un mismo fin, pero con unos medios que distan de ser semejantes. Por lo tanto, toda esta serie de características dejan claro las intenciones artísticas de Domínguez en estos momentos, adquirir una serie de soluciones formales con el fin de darle a su obra una mayor consistencia. Todo ello siguiendo su principal premisa, la plasmación de un lenguaje poético que juega con el humor, con lo imaginario, con lo distante⁵⁸.

Habiendo esclarecido la relación artística presente entre Domínguez y Dalí, hay que mencionar la influencia que tuvo el concepto de paranoia-crítica en la obra de Óscar Domínguez. Este concepto, para Domínguez, fue un claro pretexto para seguir desarrollando su visión del humor. Entendía que reflejar cómo la realidad traiciona continuamente a los sentidos, ya que a la hora de percibir los objetos no hay sólo una faceta inamovible, sino que puede encarnar otra serie de elementos visuales. De modo esta operación de mostrar al espectador cómo nuestra percepción es más compleja de lo que la realidad nos transmite, lleva a Domínguez encontrar una manera de jugar con la ironía mediante la plasmación de diferentes maneras de ver un mismo objeto con el fin de que el humor sea el mecanismo de

apertura de las diferentes imágenes presentadas en la misma figura representada⁵⁹.

En su vuelta a Tenerife en 1934, el artista decide ponerse en contacto con el grupo surrealista. Sus razones principales fueron las semejanzas presentadas entre sus intereses propios y los intereses del grupo, su situación económica al ser Breton una gran vía de patrocinio de su obra y, por tanto, la llave de muchas puertas que ayudaría a mejorar su situación económica. En este sentido, la galería Gradiva sería el espacio por antonomasia de los surrealistas ortodoxos, quienes contarían con el apoyo de Breton mediante sus críticas⁶⁰.

El leitmotiv de sus cuadros de los años 1934 y 1935 fue el acusado sentido erótico. Ejemplos como *La máquina de coser electrosexual* (1934-1935) (Fig. 22), presentan una alta carga sexual que demuestra los avances que ha obtenido el artista en el conocimiento de las premisas de Freud por motivo de su entrada al grupo surrealista. Por otro lado, sus cuadros también presentan en estos momentos un alto sentido nostálgico, como sería la obra titulada *Cueva de guanches* (1935) (Fig. 23). Patrick Waldberg señala sobre esta obra lo siguiente⁶¹:

*Este óleo es su infancia y su vida resumidas en un lienzo. Es una verdadera transfiguración sobre la que se podrían escribir páginas y páginas, en busca de una explicación. Es una pintura monumental con todas las características de lo subterráneo, de lo freudiano, de lo prenatal*⁶²

El interés de estas palabras radica en el alto sentido primigenio presente en la pintura. Esa idea -junto a las premisas freudianas adaptadas a los intereses surrealista que predicaba Breton- es la clave de la doble vertiente que llevaba el artista en su obra, otra manera de aclarar la manera en la que personaliza todo lo que en ese periodo iba aprendiendo y comprendiendo. Un cuadro en el que vuelve a aparecer la tensión entre dos realidades, la razón y los instintos mediante la distribu-



(Fig. 22) Óscar Domínguez, Máquina de coser electrosexual, 1934-1935, Museo Reina Sofía.



(Fig. 23) Óscar Domínguez, Cueva de guanches, 1935, Museo Reina Sofía.

55 CASTRO, F.: *Óscar ... op. cit.*, pp. 44-45.

56 *Ibidem.*, p. 45.

57 *Ibid*, p. 45.

58 *Ibid*, p. 45.

59 *Ibid*, p. 45.

60 *Ibid*, p. 46.

61 *Ibid*, p. 46.

62 *Ibid*, p. 46.

ción de franjas horizontales en el lienzo. Para la diferenciación de ambos mundos, el artista ha decidido otorgarle a los mundos de los instintos unos negros intensos y a la razón una mayor iluminación que acentúa dicho contraste⁶³.

En su vuelta a París comenzó a trabajar intensamente la exposición de los objetos surrealistas celebrada en el año 1936. Su alta dedicación en el desarrollo de la misma provocó que en este año se advierta una clara ausencia de composiciones pictóricas, siendo de este modo un año caracterizado por la proliferación de objetos surrealistas. En 1937 comenzaría el final de su periodo surrealista, alargándose hasta 1938. Las piezas más interesantes de ese periodo son *Machine infernale* y *Estaciones*. La primera pieza insiste en el uso del humor irónico mediante el triunfo de la poesía sobre la realidad, mientras que la segunda pieza se representa un cielo tormentoso con nubarrones donde aparecen despertadores, simbolizando el concepto del tiempo⁶⁴.

Hacia el año 1936, Domínguez realizó un nuevo aporte al grupo del surrealismo y a su producción artística, la invención de la decalcomanía⁶⁵. Se trata de una novedosa técnica artística que funciona por medio del automatismo psíquico⁶⁶. El efecto que busca esta técnica no es plasmar una imagen que llegue a ser abstracta, sino que el espectador -contemplando el resultado dado por la acción de la decalcomanía- atisbe en la mancha algún rasgo que, en su percepción, materialice cualquier tipo de paisaje fantástico, alguna gruta submarina. Breton se refiere a esta técnica como un medio para que el espectador pueda imaginar de manera libre qué se presenta en la obra, todo dado por el azar en su pleno significado⁶⁷. Ello da lugar a que la decalcomanía entre dentro de los juegos surrealistas⁶⁸. Además, Breton se refiere a estas obras como un conjunto de paisajes bellos, por lo que no fueron consideradas como obras abstractas, sino como una manera de descubrir un tipo de belleza basado en la imaginación como medio de descubrimiento de formas surgidas de la fantasía y del capricho del sujeto, de su percepción⁶⁹.

A partir de 1937 el discurso de las decalcomanías darán un giro hacia una manera de percibir las mismas más cerradas. El artista no buscará que el espectador vea un conjunto de motivos para que actúe su libre interpretación, ahora Domínguez decidirá por usar su propia imaginación con el fin de concretar sus composiciones y, de este modo, el espectador perciba la misma sensación, pero obteniendo un único camino posible en lo que se respecta a su percepción⁷⁰.

Las teorías surrealistas entienden estos procesos como una manera de que el espectador o el artista -dependiendo de qué tipo de fin muestre según qué decalcomanía- tengan un encuentro con su mundo interior, ya que el automatismo es el motor hacia el mundo sub-

63 *Ibid*, p. 46.

64 *Ibid*, pp. 46-47.

65 “Extiéndase por medio de un grueso pincel una mancha de gouache negro, más o menos diluido, sobre una hoja de papel de color blanco satinado; luego se debe cubrir esta hoja por otras de iguales características ejerciendo una presión sobre la primera. Cuando la tinta se haya extendido, se debe levantar la segunda hoja. Por lo tanto, se trata de un procedimiento en el que difícilmente se pueden controlar los resultados. Sólo varía la presión de la mano sobre la hoja y realizando con mayor o menos presteza el acto de levantarla, se puede lograr alguna intencionalidad” *Ibid*, p. 47.

66 BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938, p. 9.

67 BRETON, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965, p. 129.

68 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 47.

69 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, p. 47.

70 *Ibidem*, p. 47.

consciente, fruto de una asociación libre en la que se halla las claves principales del interior del espectador o bien del artista que concretaría la decalcomanía en cuestión. Se pensaba que Domínguez se inspiró en el test de Rohrschach para dar lugar a sus decalcomanías. Marcel Jean, quien conoció el nacimiento de dicha técnica, aseguró que el artista no encontró inspiración en el mencionado test⁷¹.

La importancia de la técnica reside a que, según Breton, dio lugar a la superación de una contradicción dada en las técnicas creadas dentro del grupo surrealista. Se trataba de la consecución de resultados mediante unos procedimientos en los que hay una fuerte carga racional como serían las técnicas del collage, del frottage de Max Ernst y la paranoia crítica de Dalí. Estas técnicas fueron criticadas debido a que se consideraban que seguían un fin surrealista con la falta de un medio de la misma esencia del movimiento artístico. Por ello, la decalcomanía supuso una fuerte afirmación del sentimiento surrealista al conseguir alcanzar el plano de lo subconsciente tanto en el proceso artístico como en el resultado final. De hecho, este es el punto clave sobre cómo Domínguez influyó en la obra de los surrealistas, entre ellos Max Ernst al convertirse la técnica en una auténtica moda surrealista del momento⁷².

A la hora de mencionar algunos ejemplos, en 1937 están las decalcomanías del deseo. De ellas, las de mayor importancia vienen de una serie titulada *Grisou* (1936) (Fig. 24), con el fin de realizar un álbum que llevaría como título *Grisou: decalcomanies automatiques à interprétation préméditée*, aunque finalmente el proyecto no llegó a realizarse⁷³.



(Fig. 24) Óscar Domínguez, *Grisou*, 1936, Museo Reina Sofía.

Según los estudiosos del surrealismo, hay un consenso de que el artista no llegó a sacar partido de su descubrimiento. Aun así, hay una realidad cierta basada en la gran influencia que supuso la invención de dicha técnica por parte de Domínguez, ya que Ernst fue el principal encargado de sacar todo el potencial posible de la decalcomanía cuando en 1940 estuvo en Arizona⁷⁴. De este modo, hay una clara conexión entre la obra de Domínguez y de

71 JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959, p. 206.

72 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 48.

73 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, p. 48.

74 *Ibidem*, p. 48.

Ernst desde el punto de vista técnico, además de ser el segundo quien abrió a las puertas a Domínguez al desarrollo del humor irónico y del lenguaje poético en su producción artística. Por ello, es importante analizar las obras de arte más allá de los aspectos formales, ya que conceptos como la imaginación, la percepción, o el símbolo son claves para entender las verdaderas similitudes y diferencias entre los trabajos plásticos de los mencionados artistas.

Los objetos surrealistas fueron un asunto de interés para Oscar Domínguez. El motivo por el que se le denomina de tal forma es debido al interés que hay por parte del surrealismo por oponerse al concepto de escultura del momento. Es importante entender la importancia que tuvo el dadaísmo en este asunto ya que, básicamente, el proceso constructivo semiológico viene a ser semejante, es decir, la desconstrucción del significado de un objeto otorgado en la realidad diaria con el fin de otorgarle una nueva significación que dista mucho del sentido que tuvo en su sentido primario. Los surrealistas -además de tener en cuenta este proceso semiológico- llevan a sus objetos a un fin poético e imaginativo, fruto de una verdad surgida del mundo interior del creador del objeto surrealista correspondiente. En este caso, los objetos de Domínguez son frutos de su verdad interior y de sus deseos. Es interesante cómo Sarane Alexandrian entiende muy bien esta reconducción del proceso Dadá al surrealista mediante la acertada denominación de objetos encontrados e interpretados⁷⁵.

Entre sus objetos, hay que destacar *L'arrivée de la Belle Époque* (1936) (Fig. 25). Esta pieza, para Breton, es un claro ejemplo sobre cómo lo alto y lo bajo pueden seguir un mismo sentido debido a que el hecho de seccionar a una figura mediante el marco de una ventana representa la forma en la que perdemos una parte para construirla en otra⁷⁶. Expuesta en 1936 en la Galería Charles, esta pieza cuenta con un gran valor simbolizo debido a que los vectores son los significantes que dan significado a lo alto y lo bajo por medios de sus señalizaciones⁷⁷.

Los objetos surrealistas también le sirvieron a Domínguez para seguir desarrollando su concepción del humor. En esta temática, destacar *Brouette* (1937) (Fig. 26), una pieza creada en 1937 consistente en una carretilla forrada de terciopelo. El uso de materiales pobres junto el terciopelo vienen a referirse a la acomodada vida burguesa. Por otro lado, el objeto también hace referencia a las diferentes partes del cuerpo femenino. De este modo, junta la ironía con el deseo llevando a cabo una clara operación en la que el signo arbitrario está presente en la manera en que el objeto puede ser percibido en diferentes lecturas, dando las claves de lo que más prima en cada sujeto en su ser interno, en su inconsciente⁷⁸.

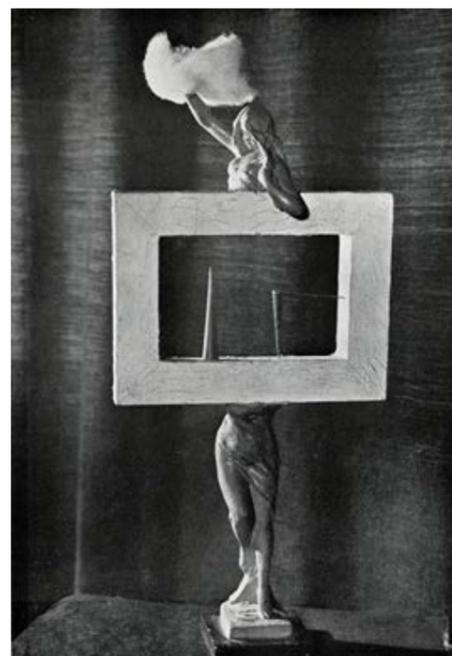
El último objeto surrealista que realizó Domínguez fue *El calculador* en 1943. Se trataba

75 ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970, p. 150.

76 BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 31

77 El marco de la ventana es el medio en el que se representa la tensión, la contradicción entre lo alto y lo bajo. Lo alto representaría el plano de la conciencia y lo bajo el plano de la subconsciencia. BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962, p. 65.

78 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 48-49.



(Fig. 25) Óscar Domínguez, *L'arrivée de la Belle Époque*, 1936, Colección privada.

de una máquina antropomorfa realizada por piezas que han sido desechadas de otras máquinas viejas. Westerdahl apunta que esta obra es un posible antecedente de las máquinas sin sentido de Tinguely⁷⁹. Lo interesante de esta pieza es que se emplea un humor que conecta claramente con el humor de tipo dadaísta, tal y como Picabia reflejó en obras como *La Novia* en 1917 o *Parade Amoureuse* en el mismo año. Se trata de una pieza que funciona como un robot con emociones, cargado de un erotismo para burlar la gran importancia de la técnica artística en el soporte de la obra. Además, hay que concluir con que obras como la mencionada y otras muchas fueron destruidas debido al futuro arrepentimiento que tuvo el artista ante lo que le supuso estas creaciones surrealistas, por lo que queda de ellas en su mayoría fueron fotografías⁸⁰.



(Fig. 26) Óscar Domínguez, *Brouette*, 1937, Museo de Arte Moderno de París.

Tras su ruptura con el grupo surrealista, Domínguez comenzará un desarrollo caracterizado por la consecución de un conjunto de periodos de los que se irá acentuando de manera paulatina su afinidad con el mundo picassiano. Lo interesante del análisis de los siguientes periodos no será cómo ha ido evolucionando dicho aspecto, sino de qué manera el artista ha ido alejándose de Ernst y Tanguy. De este modo, se realizará un análisis desde una perspectiva más general de las siguientes etapas con el fin de esclarecer dicha cuestión.

No obstante, la etapa cósmica (Fig. 27) de Domínguez cobrará importancia en este apartado debido a las semejanzas que encuentra con la definida producción pictórica de Yves Tanguy. Alejándose de sus soluciones formalistas propias de la manera daliniana, el artista encuentra en el asunto de lo cósmico una manera alejarse de las prácticas surrealista que le han ido caracterizando en los años anteriores. Por ello, a partir de 1938 habrá una preocupación por plasmar paisajes que, mediante el inconsciente, reflejan cómo trabaja su imaginación y cómo todavía hay pervivencias del espíritu surrealista. Sin embargo, los cuadros de este periodo se caracterizan por una disolución del lenguaje figurativo para advertir principios de una abstracción que, sin embargo, hay que entenderlas como un conjunto de espacios de libre interpretación como las delcacománias. De este modo, Domínguez ha reutilizado su invención para darle un formato y un sentido diferente a su producción artística, marcando un giro en el discurso del mismo⁸¹.

79 WESTERDAHL, E.: *Óscar Domínguez*. Barcelona, 1968, p. 12.

80 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 49.

81 CASTRO, F.: *Óscar... op. cit.*, p. 49.



(Fig. 27) Óscar Domínguez, Paisaje cósmico, 1938-1939, Colección particular.

Otro de los aspectos a recalcar en esta etapa es en los paralelismos detectados entre las obras pictóricas que Domínguez ha realizado en este periodo y la producción artística de Tanguy. El hecho de que Domínguez trate la pintura especial y trate paisajes en que la libre interpretación tenga un papel importante, hace que el artista haya trabajado el automatismo de una forma en la que se ha interpretado que estas composiciones se asemejan a las condiciones geográficas de su tierra natal llevadas al extremo de cataclismo. En este sentido, el sentido mágico que le da a la tierra se refiere a un archipiélago canario ancestral, mientras que Tanguy trabaja paisajes subacuáticos a modo de ciudades sumergidas. En ambas hay una atmósfera caracterizada por una luz fría en el que las sombras juegan con el misterio, ese vacío de información. Lo que diferencia entre un artista y el otro es que Domínguez juega con el automatismo y Tanguy se encarga de detallar cada aspecto en sus composiciones⁸².

De esta etapa, la pieza más importante se titula *Recuerdo del porvenir*. Se trata de una pieza en la que el artista refleja sus premoniciones sufridas gracias a la información que su subconsciente le ha ofrecido. En el cuadro presente se aprecia un paisaje volcánico donde descienden tres ríos de lavas, los cuales se separan mediante abismos negros. Es interesante cómo vuelve a utilizar el elemento de la máquina de la que emergen en ella flores en la parte superior de la composición, de modo que demuestra que Domínguez tenía muy claro cuáles eran sus construcciones semiológicas a pesar de las continuas transformaciones formales que ha ido sufriendo y seguirá haciéndolo a lo largo de los siguientes periodos. En este caso, lo formal se caracteriza por el protagonismo de los ritmos radiales con el fin de crear movimientos espirales en la composiciones, acompañados en la mayoría de colores azules y verdes, una gama fría que se asemeja a la utilizada por Yves Tanguy⁸³.

Uno de los puntos interesantes a resaltar en la trayectoria artística de Domínguez es la influencia de la obra de Chirico apreciada en su obra. La importancia de Chirico viene dada a que es una vía de conexión entre Domínguez y Ernst debido a que ambos han encontrado en

82 *Ibidem*, p. 50.

83 *Ibid*, p. 50.

este artista una inspiración para el desarrollo formal y simbólico de sus composiciones pictóricas. En el caso de Domínguez, se apreció en su primera exposición individual parisina en el año 1943 celebrada en la Galería Louis Carré la influencia mencionada, materializada mediante la acentuación simbólica de los objetos: máquinas de coser, relojes de arena, escorpiones. El hecho de recuperar la carga simbólica y de efectuar en sus obras un aire de misterio y soledad, hacen que Domínguez vuelva a recuperar aspectos que resultan de interés remarcar. Esta simbología otorga a la obra de Domínguez una carga personal que no sólo es deudora de una inspiración de Chirico, sino en la imitación de sus obras⁸⁴:

Sus imitaciones de Chirico eran tan perfectas, que en una exposición del pintor italiano, a la que acudió Chirico, no dijo nada en contra, y casi todo lo que había estaba pintado por Domínguez⁸⁵

De este modo se hace evidente la influencia de Chirico en esos momentos al realizar falsificaciones de su propia obra, manera en la que muchos artistas solventaban sus problemas económicos. Ello hace que las obras presenten muestren una fuerte fijación en las diferentes facetas del artista italiano que, eventualmente, no perderían el toque personal de Domínguez connotado en la estructura simbólica de los objetos representados en estos cuadros. Los ejemplos de mayor relevancia fueron *Le prisme*, *Les cocottes en papier*, *Danse à Saint-Tropez*, etc. Obras en las que se aprecia ese sentido de aislamiento de los objetos en unos paisajes que detonan ese carácter solitario. Además, en esta etapa aparece el tema del suicidio con obras como *Composición con frutero y escorpión* y *La fin du voyage*. En el primer ejemplo aparece el escorpión como símbolo de la autolesión y en la segunda un revólver que significaría la muerte⁸⁶.

Durante la ocupación alemana, Domínguez mostró una preocupación por la representación en el espacio de la cuarta dimensión. Para ello, creó lo que se conoce la teoría de la solidificación del tiempo. Según Alexandrian, consistiría en el uso de un espacio envolvente encargado de abarcar todas las perspectivas de un objeto dentro del ámbito que demarcaría el espacio mencionado. La otra denominación de la teoría sería litocronismo, término creado por Sábato. Un término considerado acertado al entender Sábato las verdaderas intenciones que encarnan los juegos surrealistas y cómo Domínguez las entiende a la perfección⁸⁷.

Por tanto, Domínguez demostró en esta nueva concepción teórica especial dentro de la obra artística una nueva dimensión, publicándose dicha teoría en *Le Surrealisme encore et toujours* en 1943, un artículo que fue firmado por el artista y Ernesto Sábato. De este modo, el litocronismo muestra a un Domínguez inquieto a nivel intelectual, un artista que no sólo inventó una técnica artística que produce una serie de sensaciones, sino que tuvo una preocupación por aportar nuevas maneras de entender del espacio y, en suma, una interesante aportación en el campo de la teoría del arte⁸⁸.

Ante la ruptura de Domínguez con el grupo surrealista, se dieron lugar varios intentos de realizar exposiciones que recogerían la obra de aquellos pintores que abandonaron el surrealismo, pero presentan todavía persistencias del surrealismo en cuanto al lenguaje expresivo. Esta idea se acentuó en la Exposition de Peinture Surréaliste en Europa, exhibición que

84 *Ibid*, p. 51.

85 GONZÁLEZ-RUANO, C.: "Domínguez", en *ABC*, Madrid, lunes 7 de enero, 1958, p. 28

86 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 52.

87 SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975, p. 315.

88 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 52

sí se dio lugar, en este caso, en el museo de la villa de Sarebruck de la que aparecen también obras de Ernst y Tanguy. Un prólogo escrito con Breton que, no obstante, no contaba con ningún tipo de relación con los artistas que exhibieron sus obras en dicha exposición⁸⁹.

La etapa Picassiana de Domínguez, comprendida entre los años 1944 y 1949, no será un periodo de interés en cuanto a lo que se refiere a las finalidades del trabajo presente. La importancia de estos años únicamente reside en cómo el artista fue alejándose de Ernst y Tanguy mediante la asimilación de un lenguaje propio de Picasso y de cómo el artista mostró su importancia en la exhibición de sus obras en las diferentes exposiciones de Checoslovaquia.

En este periodo, Domínguez se caracterizara por la esquematización y la deformación de la figura humana, aspectos que vienen dados directamente de la mano de Picasso. Su preocupación espacialista se mostrara mediante la asimilación de la influencia cubista y esquemática, en ese segundo aspecto, de Picasso mediante la inversión y supresión de la perspectiva lineal, el simultaneísmo, además del uso de los colores planos. Estas características son las que predominarán en este periodo, aunque para entender cómo Domínguez sigue siendo fiel a su marca personal, hay que resaltar la recepción crítica de su obra en las exposiciones celebradas en Checoslovaquia. El aspecto principal consiste en cómo hay una clara diferenciación entre los matices que otorgan a la obra de Domínguez un toque diferente a las piezas picassianas. Ello da lugar a que el estilo personal de Domínguez no se anule como bien se refleja en las palabras dadas por Kotalík⁹⁰.

Esto refleja cómo el artista sigue trabajando con procedimientos propios del surrealismo como sería el automatismo psíquico e, incluso, dejaría lugar a que el campo de la imaginación opere en la manera que percibe los diferentes elementos. Estos aspectos, junto a su toque personal cargado de simbología, traería a una serie de piezas que -a pesar de lo alejadas que están a los casos de Tanguy y Ernst- traen todavía un conjunto de elementos que hablan de esa persistencia del espíritu del subconsciente y de todo lo que conlleva ello a la obra de arte.

Debido al poco interés que muestra este periodo, se procederá al análisis de la etapa final de Domínguez, abarcando los años 1954 y 1957. Un periodo en el que el artista vuelve a la delcacomanía para reflejar una nueva concepción del paisaje durante los años 1954 y 1955, junto a un segundo momento en el que el artista se decantaría por el desarrollo del lenguaje abstracto porque considera que es una manera de acercarse al mundo artístico neoyorquino, ya que el abstracto era la moda artística del momento en dicho ámbito.

El aspecto de mayor interés de los dos momentos serán los años en los que se centró en el desarrollo de sus últimas delcacománias. En 1954 expuso en el Palais des Beux Art en Bruselas un conjunto de piezas donde se representaban paisajes fantásticos mediante el uso de la técnica mencionada. Unos paisajes donde la imaginación cobraría un carácter de evocación y las formaciones de lava connotarían esa nostalgia de su tierra canaria. Obras como Acaymo o Le Pic de Ténériffe muestran claramente este carácter. Unas piezas que, para Julián Gallego, suponen una nueva concepción de la Naturaleza y no un principio del uso del lenguaje abstracto. En este sentido, indica:

En las calcomanías de Domínguez, cuando se habla de calidad, se emplea la palabra

89 CASTRO, F.: *Óscar...op. cit.*, p. 53.

90 *Ibidem*, pp. 53-55. KOTALÍK, J.: "Svobody-milovní umelci Spánelska", en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946, p. 4.

a la manera que la entendían los clásicos, de imitación ilusionista de los brillos y tonos de la Naturaleza (...) Casi imposible sería imitar con tal exactitud la roca, la piedra por métodos racionales⁹¹

Unas palabras en el que el autor realiza una particular comparación entre el sentido orgánico y racional de una mentalidad clásica que siempre encontraba la belleza en la armonía de la naturaleza, una naturaleza que en los tiempos que corrían para el artista nada se asemejaría. Por ello, se realiza un campo del campo racional hacia el campo irracional, ya que el mensaje es que no hay otra manera de entender los matices de la naturaleza como lo hacían los clásicos si no es mediante el uso de un método de un carácter fuertemente irracional y, este aspecto, Domínguez fue alcanzado con éxito mediante la inconsciencia total en la que se procesaba sus delcacománias⁹².

Bibliografía

- ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.
- ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975.
- ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970
- ART, H.: "Le Monde du souvenir et du rêve", en *Le Surréalisme en 1947*
- BATAILLE, G.: "L'art primitif", en *Documents*, 2, 1930
- BATAILLE, G.: "Le Jeu lúgubre", en *Documents*, 7, 1929
- BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993
- BRETON, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.
- BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972.
- BRETON, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965.
- BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962
- BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960
- BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.
- BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938.
- CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978
- CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953.
- CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953
- CIRLOT, J. E.: *Max Ernst*. Madrid, 1968.
- CIRLOT, J. E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972

91 GÁLLEGO, J.: "La pintura de Óscar Domínguez", en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid, 5, 1959, pp. 121-122.

92 CASTRO, F.: *Óscar y el surrealismo*. Madrid, 1978, p. 61.

- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006
- CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986.
- CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid, 1967
- FAUCHEREAU, S.: “Después del segundo manifiesto, 1929-1933”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.
- FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948
- GÁLLEGO, J.: “La pintura de Óscar Domínguez”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid
- GONZÁLEZ-RUANO, César: “Domínguez”, en ABC. Madrid, 1958
- HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968
- JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959
- KOTALÍK, J.: “Svobody-milovní umelci Spánelska”, en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946
- KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- OTTINGER, D.: “El surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- PESTANA, E.: “Crónica de exposiciones”, en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967
- PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969.
- RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.
- SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975
- SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.
- SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.
- TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.
- VELARDE ESTRADA, M. L.: “Los vasos comunicantes del surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.
- WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972.
- WESTERDAHL, E.: Óscar Domínguez. Madrid, 1971.

- WHITFIELD, S.: “Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston”, en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001.

*El pájaro
de Benín*

Número 5 | Sevilla | Mayo 2019



ISSN: 2530-9536
Grupo Vanguardias, Últimas Tendencias y
Patrimonio Artístico. (VUTP. Hum-1030)

©2019