

ARTE E INDUSTRIA

***“Influencia de las Formas Industriales
en el Arte del Siglo XX”***

(1900 - 1945)

TESIS DE DOCTORADO

“ARTE E INDUSTRIA”

Influencia de las Formas Industriales en el

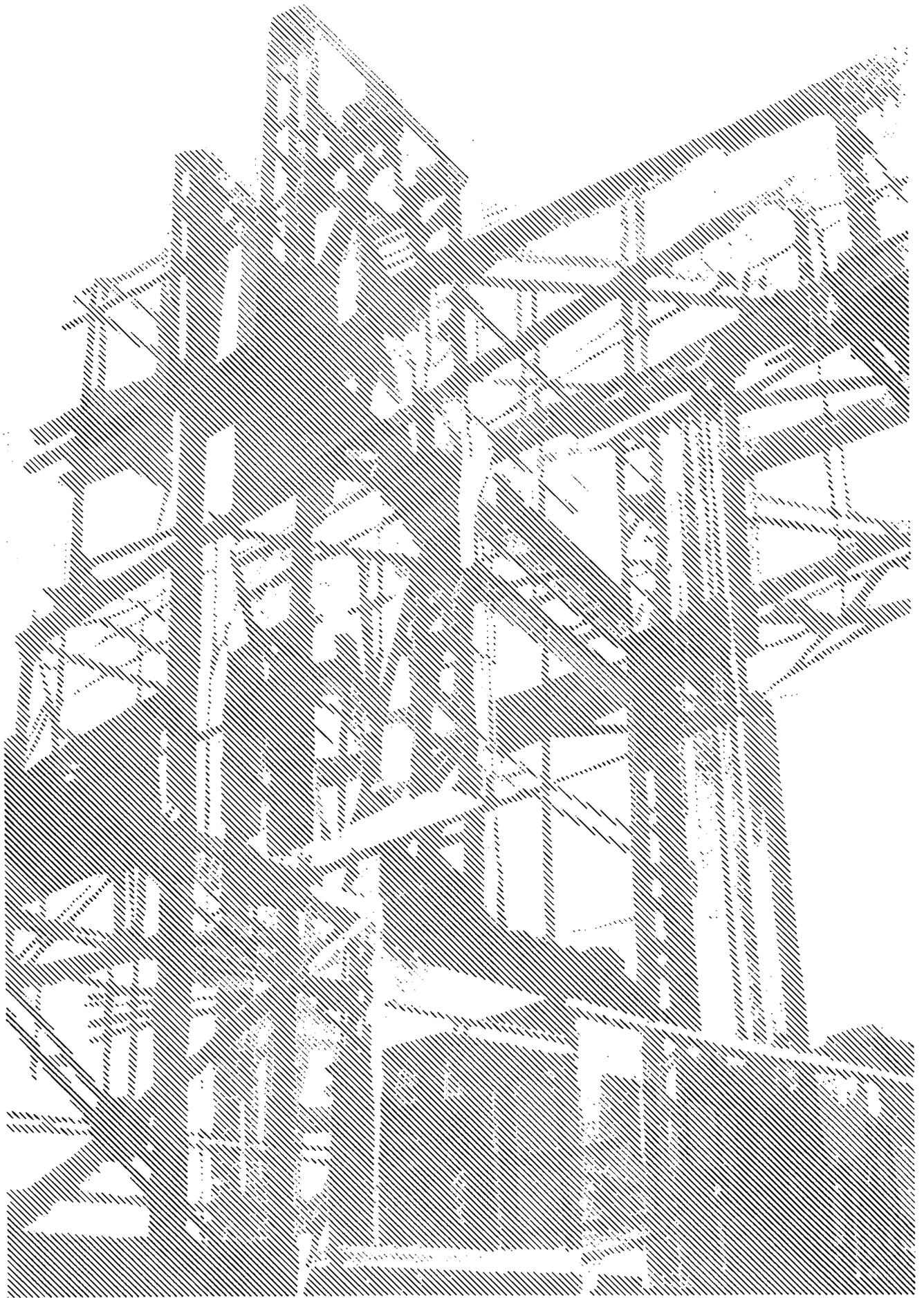
Arte del Siglo XX

(1900-1945)

D. LUIS BADOSA CONILL

Director: D. José Milicua Illarramendi

© Servicio Editorial /Argitarapen Zerbitzua
I.S.B.N. : 84 - 7585 - 696 - 9
Depósito Legal: BI - 1941 - 95
Diseño de Portada: Carlos García Angulo
Imprime:
Centro de Reprografía / Kopiaingintza Zentrua
Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea
DEPARTAMENTO DE PINTURA



BADOSA, L. "Doble reflejo estructuras", 1973.

162 x 114 ol. s. l. col. part. Olot (Gerona)

INDICE

INTRODUCCIÓN	19
- <i>Justificación y Objetivos</i>	21
- <i>Metodología</i>	23
- <i>Título</i>	25
- <i>Límites Cronológicos</i>	27
- <i>Aproximación Histórica a los Antecedentes más Relevantes</i>	29
- <i>Notas</i>	33

PRIMERA PARTE

(De 1900 a 1920)

1.1. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL CUBISTA	39
1.1.1. Introducción	43
1.1.2. LÉGER, Pieza Clave en el Engranaje de la Moderna	
<i>Iconografía Industrial</i>	45
- <i>Testigo de la Era Industrial</i>	45
- <i>Pintor de Tubos</i>	46
- <i>Las Máquinas Bélicas de la Primera Gran Guerra</i>	46
- <i>Período Mecanicista (1918/19 - 1925)</i>	48
- <i>El Hombre y la Máquina</i>	49
- <i>“Purismo” Mecanicista</i>	49
- <i>El “Ballet Mecánico”</i>	50
- <i>Hacia una Abstracción Geométrica Mecanicista</i>	51
- <i>La Industria Americana</i>	52
- <i>La Clase Trabajadora</i>	53
- <i>Último Proyecto Industrial</i>	54
- <i>Incidencias del Mundo Industrial en la Academia de Arte Moderno</i>	55
1.1.3. El “Simultaneismo” Mecanicista de Delaunay	56
- <i>Elementos Mecanicistas al Servicio del Color</i>	56
- <i>La Torre Eiffel</i>	57
- <i>Murales Mecanicistas</i>	59
1.1.4. Proyección de las Formas Industriales en Otros	
<i>Cubistas</i>	59
1.1.5. El “Vorticismo” Mecanicista de Lewis	63
- <i>Epstein y su “Taladro de Roca”</i>	64
<i>Notas</i>	67

1.2. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EXPRESIONISTA	71
1.2.1. <i>Introducción</i>	75
1.2.2. <i>Admiración de Kirchner por Fábricas, Trenes y Puentes</i>	75
-El Mundo del Ferrocarril	76
-El Hombre en la Ciudad Industrial	77
-Naturaleza e Industria	78
-Frankfurt Industrial	78
-Las últimas Fábricas	79
1.2.3. <i>Incorporación Armónica de las Formas Industriales</i>	79
1.2.4. <i>Postura Crítica</i>	81
1.2.5. <i>La Ciudad Industrial</i>	82
-“La Era de la Técnica”	83
-Los Puentes	83
Notas	87
1.3. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL FUTURISTA	89
1.3.1. <i>Introducción</i>	93
1.3.2. <i>Exaltación de la Velocidad</i>	94
1.3.3. <i>Irrupción del Automóvil</i>	95
1.3.4. <i>Trenes y Tranvías</i>	97
1.3.5. <i>Aviones</i>	98
1.3.6. <i>Dinamismo Plástico de las Estaciones y las Nacientes</i> <i>Ciudades Industriales</i>	99
1.3.7. <i>Fragmentación de la Realidad Industrial</i>	102
1.3.8. <i>El Ruido Mecánico como Arte</i>	103
1.3.9. <i>El Maquinismo de la Segunda Generación Futurista</i>	105
1.3.10. <i>Maquinismo Deperiano</i>	107
1.3.11. <i>La Emoción de Volar y la Aeropintura</i>	109
Notas	111
1.4. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL DADAÍSTA	115
1.4.1. <i>Introducción</i>	119

1.4.2. Las Máquinas de Duchamp	120
-Influencias Mecanicistas	120
-Los Primeros Dibujos de Máquinas	124
-La Máquina como Arte	126
-Las Máquinas como Motivo	127
-Influencia Mecanicista en sus Figuras	129
-La Gran Máquina Transparente	132
- Las Máquinas Ópticas	134
- Producción Industrial	136
Notas	139
1.4.3. Las Máquinas de Picabia	143
-En su Primer Viaje a Nueva York	143
-En la Revista "291"	145
-En la Revista "391"	147
-En 1915	149
-Consolidación del Estilo Mecanicista	151
-Sus Compañeras	152
-Las Máquinas de Picabia en el Período 1916-1918	154
-El Escándalo Mecanicista de "Le Matin"	157
-En 1919	157
-Al Final de su Estilo Mecanicista	159
Notas	163
1.4.4. Mecanicismo Dadá en Nueva York	167
-Man Ray	168
-Morton Livingston Schamberg	169
Notas	171
1.4.5. Mecanicismo Dadá en París	173
-Jean Crotti/Suzanne Duchamp	173
-Georges Ribemont-Dessaignes	174
Notas	177

1.4.6. Mecanicismo Dadá en Berlín	179
-Raoul Hausman	180
-Hannah Höch	181
-George Grosz	182
-John Heartfield	185
Notas	187
1.4.7. Mecanicismo Dadá en Hannover y Colonia	189
-Kurt Schwitters	189
-Max Ernst	192
Notas	199
1.4.8. Mecanicismo Dadá en otros Artistas	201
Notas	203
1.5. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL METAFÍSICA	205
1.5.1. Más allá de la Realidad Industrial	209
1.5.2. El “Pintor de las Estaciones”	211
1.5.3. La Fábrica en el Cuadro dentro del Cuadro	213
1.5.4. Las Polisémicas Chimeneas Industriales	214
1.5.5. La Construcción Mecánico-Geométrica de los Maniqués Metafísicos	216
1.5.6. Más Cerca de la Realidad Industrial	217
Notas	219

S E G U N D A P A R T E

(De 1920 a 1945)

2.1. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL CONSTRUCTIVISTA	225
2.1.1. Introducción	229
2.1.2. El “Suprematismo” Mecanicista de Malevitch	229

2.1.3. Arte e Ingeniería Industrial en la Obra de Tatlin	231
- <i>Monumento a la Tercera Internacional</i>	231
- <i>Los Nuevos Materiales Industriales</i>	232
- <i>La Máquina de Volar</i>	233
- <i>Hacia el Diseño Industrial</i>	233
2.1.4. La Tecnología de Lissitzky	234
-El "Proun"	234
- <i>Arte y Tecnología</i>	235
-El "Lef" y la Exaltación Mecanicista	235
- <i>La Tribuna de Lenin</i>	236
2.1.5. Rodchenko, La Industria como Forma y como Función	236
- <i>Ideología Comunista Vinculada a la Industria</i>	237
- <i>Sus Construcciones Funcionales</i>	238
- <i>Fotomontajes Mecanicistas</i>	238
- <i>Profesor y Diseñador</i>	239
2.1.6. Investigaciones Mecanicista de Gabo	239
2.1.7. Las Estructuras de Klucis	240
2.1.8. El Dinámico Reloj de Gontcharova	240
2.1.9. Incorporación de la Iconografía Industrial al Cine y <i>las Estructuras Mecanicistas al Teatro</i>	241
2.1.10. Desarrollo de la Iconografía, Técnicas y Materiales <i>Industriales</i>	243
2.1.11. El último Reducto Constructivista Relacionado con la <i>Industria</i>	245
<i>Notas</i>	247
2.2. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EN EL REALISMO SOCIALISTA	251
2.2.1. "Cambio de Marcha"	255

2.2.2. El Ocaso de las Organizaciones Progresistas	256
- <i>Los “Proletkult”</i>	256
- <i>El “Vchutemas” y el “Svomas”</i>	256
- <i>Asociaciones de Pintores Realistas</i>	257
2.2.3. Grandes Exposiciones	258
2.2.4. Realismo Industrial a Partir de la Revolución de 1917	258
- <i>Introducción</i>	258
- <i>Antecedentes</i>	258
- <i>Exaltación del Trabajo de la Mujer</i>	259
- <i>La Fábrica desde Dentro</i>	260
- <i>El Ferrocarril y las Fábricas en los Paisajes Industriales</i>	262
- <i>Formas Industriales a Escena</i>	264
2.2.5. Realismo Industrial a partir de 1930	264
- <i>Introducción</i>	264
- <i>El Espíritu de la Mujer Trabajadora</i>	264
- <i>Monumentalidad Industrial</i>	265
- <i>Postura Crítica</i>	265
2.2.6. Las Fábricas en la Obra Gráfica	267
<i>Notas</i>	269
2.3. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EN LA	
“NEUE SACHLICHKEIT”	271
2.3.1. Definición y Características	275
<i>Notas</i>	279
2.3.2. La Industria como Realidad del Objeto	281
- <i>Culto a la Máquina del Realismo Mágico de Grossberg</i>	281
- <i>Las Enigmáticas Visiones Bélicas del Realismo Simbólico</i> <i>de Radziwill</i>	287
<i>Notas</i>	291
2.3.3. La Industria como Realidad Social	293
- <i>La Industria como Símbolo de Poder en la Obra de algunos “Veristas”</i> ..	293
- <i>La Melancólica Realidad de los Paisajes Industriales de Wunderwald</i>	296

-El Compromiso Político de la ARBKD y las Formas Industriales	297
-La Clase Obrera Oprimida por la Máquina	299
-Bajo el Triunfo de la Máquina	300
-La Industria como Austera Anécdota Formal	301
-Naturaleza e Industria. La Agresiva Caricaturización de Scholz	303
-El Compromiso Ideológico de los “Progresivos”	306
a) Los Estereotipados Obreros de Seiwert	307
b) Los Mutilados Robots de Hoerle	308
c) Los Rotundos Contrastes de la Sociedad Industrial y su Medio Ambiente en la obra Gráfica de Arntz, Tschinkel y Kubicka	311
-Los Inquietantes Espacios Industriales de Volker (Grupo de Halle)	313
Notas	315
2.3.4. La Industria y Su Medio Ambiente	319
-Antecedentes	319
-La Fábrica en el Campo	321
-La Fábrica en la Ciudad	323
-La Fábrica desde Dentro	326
Notas	331
2.3.5. Otras Formas Vinculadas a la Revolución Industrial	333
-El Tren	333
-Los Puentes	341
-La Electricidad	347
-Algunos Retratos	349
Notas	351
2.3.6. La Pintura como Reflejo de la Cotidiana Realidad	
Industrial de una Región	353
-Westfalia	353
-La Industria como Motivo	354
Notas	359

2.3.7. La Industria como Realidad Idealizada	361
- <i>Eclosión del Nuevo Régimen Nacional-Socialista</i>	361
- <i>La Imagen Industrial al Servicio del Poder</i>	361
Notas	365
2.4. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL SURREALISTA	367
2.4.1. La Máquina en el Universo del Subconsciente	371
2.4.2. Del Engranaje Dadá	372
- <i>Investigación Tecnológica de Man Ray</i>	372
- <i>Las Metamórficas Máquinas de Max Ernst</i>	374
2.4.3. “El Surrealismo Soy Yo”	377
- <i>Las Contradicciones de un Genio. Admiración y Rechazo</i> <i>de la Máquina</i>	377
- <i>La Estación de Perpiñán</i>	379
- <i>Los Relojes Blandos</i>	380
- <i>Aparatos Dalinianos</i>	381
- <i>Los Teléfonos en la Obra de Dalí</i>	382
- <i>Los Automóviles</i>	383
- <i>Los Aviones</i>	386
- <i>El Ovocépedo</i>	386
- <i>Herramientas Industriales</i>	387
2.4.4. Las Polivalentes Imágenes Industriales del Pensamiento de Magritte	387
- <i>Artilugios Voladores</i>	389
- <i>Vehículos</i>	390
2.4.5. Temor y Rechazo de las Máquinas	391
- <i>La naturaleza como Víctima</i>	391
- <i>Las Máquinas como Vehículo Opressor</i>	391
- <i>Degradación Mecanicista</i>	392
- <i>El Hombre como Cómplice de la Máquina</i>	393
2.4.6. La Máquina como Instrumento	393

2.4.7. Eros Mecanicista	394
-Muñecas y Maniqués Eróticos	394
-La Energía Erótica de las Máquinas	394
-Electro-Sexualidad Maquinista	395
-Eros en el Andén	396
2.4.8. Las Máquinas como Motivo Mironiano	397
Notas	399
2.5. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EN LA BAUHAUS	403
2.5.1. La Enseñanza del Arte en la Era de la Máquina	407
2.5.2. Las Caprichosas Máquinas de Feininger	407
2.5.3. Los Materiales Industriales en el "Vorkus"	409
2.5.4. Influencia mecanicista en el Taller de Teatro	409
2.5.5. Interacción Arte-Industria en la Obra de Muche	411
2.5.6. La Temática Industrial como Motivación	411
2.5.7. "Arte Industrial" de Moholy-Nagy	412
Notas	415

T E R C E R A P A R T E

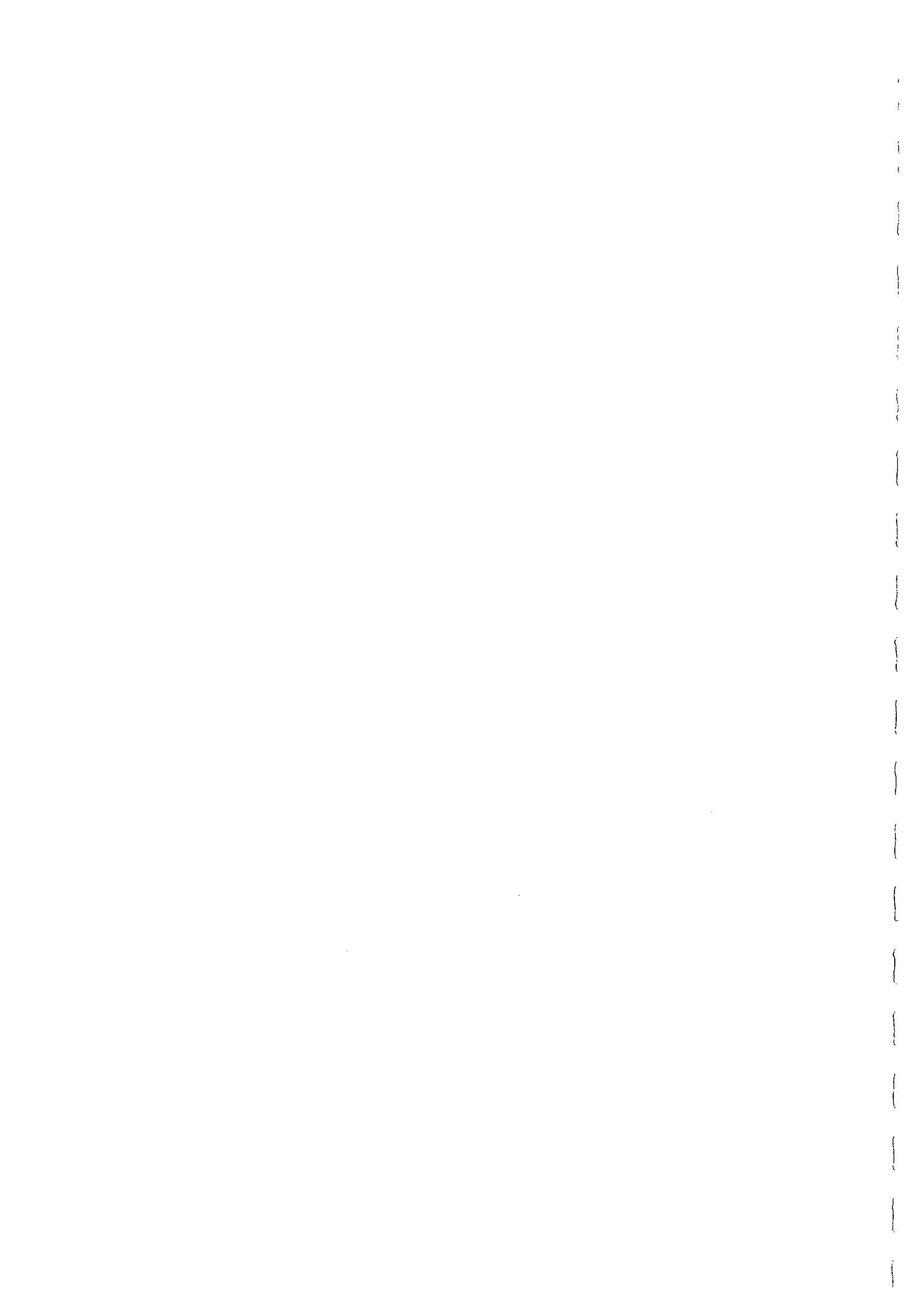
(Realismo Industrial Americano)

3.1. GÉNESIS DE LA INCIDENCIA FORMAL DE LA INDUSTRIA EN LA PINTURA AMERICANA	419
3.1.1. Antecedentes y su Relación con la Pintura Europea	423
3.1.2. Los Ilustradores	425
3.1.3. Inquietud Estilística Vinculada a la Iconografía Industrial	427
-New York y la "Ascan School"	427
-Joseph Stella	428
-Carl Frederick Gaertner	430
-Importancia de Europa	430
-Stieglitz y Strand	431

3.2. PRECISIONISMO	433
3.2.1. Características	437
3.2.2. “La Era de la Máquina” y “El Arte en la Industria”	438
3.2.3. Pintores más Destacados	438
-Charles Demuth	438
-Charles Sheeler	441
-Louis Lozowick	445
-Peter Blume	448
-Georgia O’Keefe	448
-Ralston Crawford	449
-Niles Spencer, Georg Ault, Stefan Hirst	450
-Elsie Driggs	450
-Preston Dickinson	451
3.3. OPCIÓN ANALÍTICA DEL REALISMO INDUSTRIAL	453
3.3.1. Características	457
3.3.2. Pintores más Destacados	457
-John Storrs	457
-Patrick Henry Bruce	457
-Herard Murphy	458
-George L.K. Morris	458
-Stuard Davis	458
-Arshile Gorky	459
3.4. “THE AMERICAN SCENE” Y SU ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL	461
3.4.1. Características	465
3.4.2. Las Formas Industriales en la obra de Benton	466
3.4.3. Incidencias de la Industria en las Pinturas de Wood y Ben Shahn	469
3.4.4. Ayudas Gubernamentales	471
3.4.5. “Contemporary Print Group”	474
3.4.6. Lo Industrial en la Pintura Narrativa de Reginald Marsh	475

3.5. PROYECCIÓN ACTUAL	479
3.5.1. Consideraciones	483
3.5.2. Formas Industriales en la Pintura Realista de los	
<i>Últimos Años</i>	483
<i>Notas</i>	487
CONCLUSIONES	495
BIBLIOGRAFÍA	501
- <i>Autores</i>	503
- <i>Artículos en Periódicos y Revistas</i>	519
- <i>Catálogos de Exposiciones</i>	526

INTRODUCCIÓN



JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

Cuando llegué a Bilbao en Noviembre de 1970 y descubrí el mundo industrial que se evidencia desde cualquier punto de vista, quedé sorprendido por las grandes grúas, una gigantesca cabria amarilla, los altos hornos, los astilleros, la refinera y tantos otros motivos industriales que daban a la ciudad un carácter dinámico, un espíritu vital, un ambiente entre romántico y misterioso que le imprimían una personalidad enigmática pero singularmente atrayente.

Mis pinturas empezaron a acusar estas específicas características y unas potentes macroestructuras ocuparon pronto la totalidad del plano. Nuevos espacios proyectaban nuevas emociones y los colores fueron adquiriendo cada vez mayor potencia y expresividad.

Las estructuras industriales no estaban tampoco al margen de la opresión imperante y el clima de tensión vivido en determinados momentos en los que ciertas actuaciones políticas fueron mayoritariamente contestadas por el pueblo.

A medida que avanzaba en mis investigaciones plásticas, la inquietud de conocer antecedentes sobre obras afines se incrementaba y lógicamente, empecé a estudiar las influencias que las estructuras industriales habían tenido sobre varios artistas, en diferentes tiempos y lugares.

Cuando descubrí que en nuestro siglo el arte estaba notablemente influenciado también por la industria, tanto en el aspecto iconográfico, como tecnológico o matérico, comprendí que la Revolución Industrial era mucho más importante para el artista de lo que habitualmente se suele creer. Surgió así la necesidad de profundizar en el conocimiento de todas aquellas obras que, vinculadas iconográficamente a las formas industriales, fueran especialmente significativas en el devenir histórico del arte. Obras significativas tanto por lo que objetivamente representan como por las complejas connotaciones semánticas que, en ocasiones, pueden derivarse de las mismas.

En España no existía entonces ninguna publicación sobre el particular. Posteriormente aparecieron las traducciones de Marc Le Bot (1) y Francis D. Klingender (2) que aportaron algo de luz sobre el tema en cuestión pero Le Bot, centrado fundamentalmente en Francia, continúa sin aludir a varios artistas europeos o americanos

que tuvieron que ver con la industria o el maquinismo y otros comentados, lo son en función del discurso teórico específico que interesa al autor.

Klingender, en un tipo de obra más concreta y objetiva, se centra en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX.

Continuaba pues teniendo la misma necesidad de conocer las obras concretas que habían estado influenciadas por las formas industriales y aglutinarlas con el fin de tener una objetiva visión panorámica de las mismas.

METODOLOGÍA

El método a emplear está siempre en función de los objetivos que se quieren conseguir y en este caso, los objetivos estaban muy claros desde mediados de los 70, en los que estaba trabajando sobre las “Macroestructuras Industriales”.

Todos los cuadros de iconografía industrial empezaban a tener en aquellos años un cierto reconocimiento, no obstante -salvo para las personas introducidas en el medio-, eran cuadros extraños por cuanto partían de formas industriales habitualmente poco utilizadas en el sentido que yo lo hacía.

Sentí entonces la necesidad de profundizar en el conocimiento de todas aquellas obras que iconográficamente estuvieran vinculadas a las formas industriales y que constituirían el antecedente más importante de todos aquellos trabajos que estaba realizando.

Empezaba así, movido más por el corazón que por la cabeza, el arduo, lento y laborioso trabajo de conocer “in situ” cuando me era posible, o a través de libros, todas aquellas obras que constituirían el “corpus” fundamental de mi investigación.

Pronto me daría cuenta de la necesidad de objetivar y sistematizar los datos, así como de establecer un eficaz método racional de trabajo. Una serie de fases concretarían los pasos a seguir:

Fase de documentación. En la que se realizó la reunión de datos y material necesario.

Visitas a Museos Nacionales y Europeos (Francia-Alemania-Italia). Consultas a Bibliotecas (Generales y Particulares). Petición de datos a “Dialog Inf. Services, Inc.”.

Fase de Ordenación. A partir del material conseguido y tras una difícil labor de traducción, se pasó al análisis propiamente dicho del “corpus” fragmentándolo en unidades o “items”, ordenándolos en grupos que hicieran asequible la complejidad y diversidad de lo analizado, y seleccionando los ejemplos más operativos.

Fase de Maduración. Consistió en profundizar en el conocimiento y estudio de aquellas obras y artistas más significativos en relación a la iconografía industrial, eliminando ideas apriorísticas o prejuicios negativos que de las mismas se pudieran tener.

Fase de Realización. Redacción de cada una de las partes. Estudio de la estructura que debía reagrupar y vertebrar las diferentes unidades. Redacción posterior de la totalidad con el fin de unificar y dar coherencia a la investigación.

Se incorporará así mismo, toda aquella documentación gráfica fundamental y más inédita con el fin de ilustrar en lo posible el texto escrito. lógicamente, nos hubiera gustado poder hacerlo con fotografías procedentes de Agencias u originales de colecciones o Museos, pero tal objetivo escapaba -de momento- a nuestras posibilidades.

NOTA: Las ilustraciones correspondientes se presentarán, debidamente agrupadas, en 11 tomos complementarios. Actualmente se encuentran en proceso de información. Los trabajos posteriormente realizados dedicados a España y al País Vasco que completan esta investigación, se publicarán en un futuro próximo.

TÍTULO

Habitualmente la denominación “ARTE E INDUSTRIA” se ha tomado como título referente a las relaciones que el artista ha tenido en cuanto a la aplicación de su estética o creatividad al objeto elaborado industrialmente.

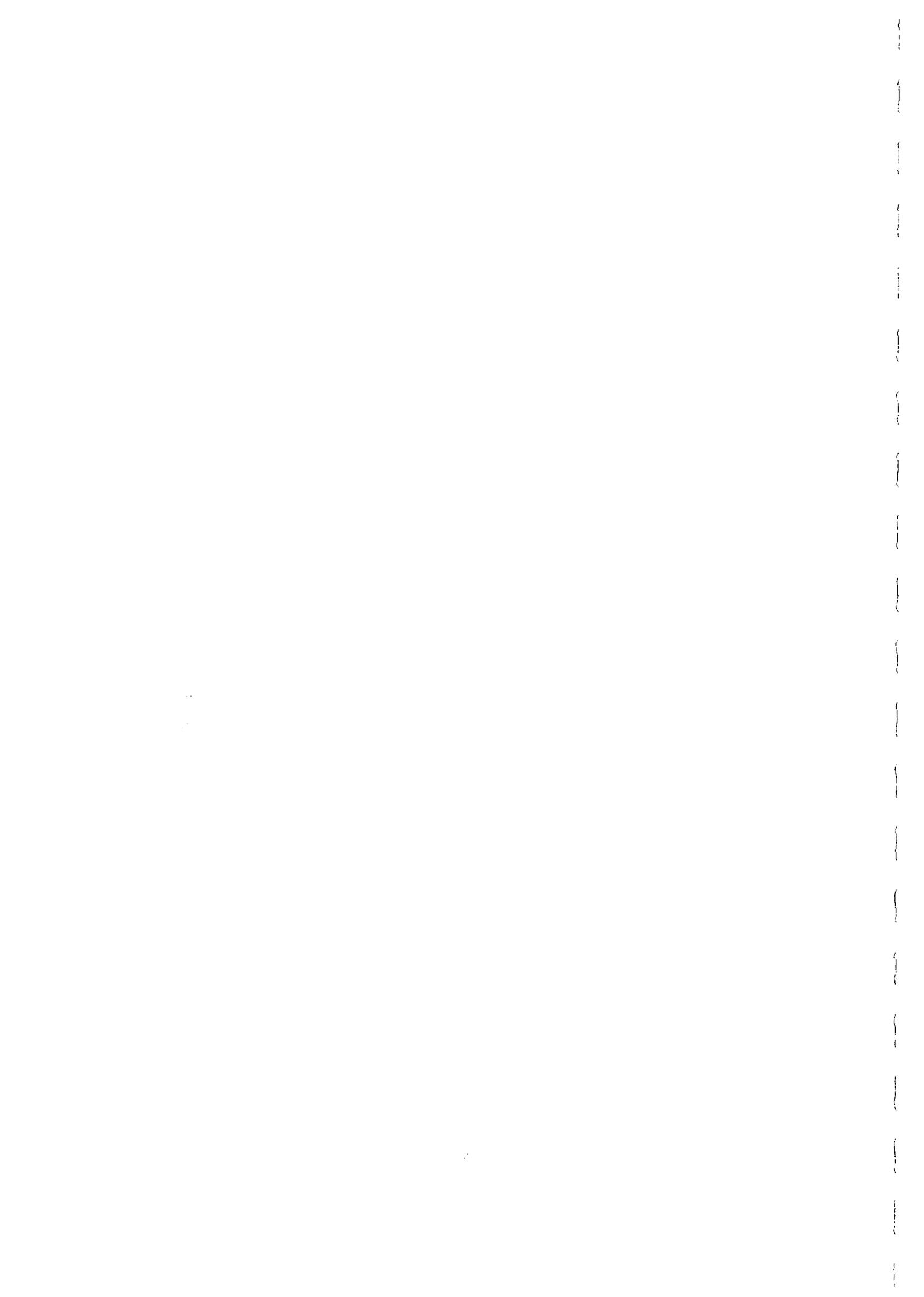
Desde este punto de vista los antecedentes se remontan también a Inglaterra donde, a partir de la Gran Exposición de 1851, la labor de Morris y el movimiento “*Arts and Crafts*”, se concreta y revaloriza la intervención del artista en el producto industrial. Posteriormente esta inquietud se trasladó al Continente donde la “*Deutscher Werkbund*” dilucidaría en acalorados debates cuál debía ser el papel concreto del artista frente al desarrollo industrial (3).

Nosotros hemos subtitulado precisamente este Tesis “*Influencias de las Formas Industriales en el Arte del Siglo XX*” para concretar que la relación Arte-Industria no se ha tomado en su significación habitual, sino atendiendo la utilización iconográfica que el artista ha hecho de los elementos formales propios de la industria, aplicados a su obra.

La industria ha transformado por completo la vida del hombre y su medio ambiente. Hoy podemos tener una actitud muy crítica respecto a ciertas lamentables consecuencias derivadas del desarrollo industrial, pero no podemos tampoco cerrar los ojos a una evidente realidad. El hombre puede empezar a pensar incluso en una futura Era del Ocio en la que las máquinas se encargarán de realizar todos aquellos trabajos que tantos esfuerzos le habían costado anteriormente.

Desde principios de siglo, el artista ha sido consciente de estos puntos de vista y lógicamente se sucederán interpretaciones en uno y otro sentido.

Hoy el artista no sólo parte de formas vinculadas a la industria sino que ha incorporado las técnicas industriales y muchos de sus materiales, como medios operativos para la realización de sus creaciones (4). Muchas facetas del arte actual: el tecnológico, el electrónico, el cibernético, el video-arte, el mec-art... (5) han sido posibles gracias al desarrollo de aquella primera Revolución Industrial y el particular uso que de sus formas supieron hacer los artistas de las vanguardias históricas y otros movimientos de la primera mitad de nuestro siglo.



LÍMITES CRONOLÓGICOS

No podemos negar que nos hubiera gustado estudiar la incidencia que las formas industriales tuvieron en el arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días pero, los deseos del corazón no son siempre compatibles con la racionalidad de lo juicioso y evidentemente, hemos tenido que centrarnos en el período 1900-1945, por considerarlo uno de los más creativos e innovadores de nuestro siglo.

Hemos partido de los primeros años de esta centuria porque en ellos se forjaron los más importantes cambios en casi todos los campos. Los artistas innovadores sintieron al unísono la necesidad de que el arte no podía continuar asentándose en los mismos principios que en el XIX y así, sus obras se convertirían muchas veces en una especie de investigación continua no exenta de importantes connotaciones industriales.

El automóvil se consagraría como vehículo movido por un motor de combustión interna y Camille Lefèvre realizaría en 1907 un curioso monumento en piedra en homenaje a Levassor que con Panhard, había adaptado en 1891 un motor Daimler 2CV a un bastidor de automóvil que sería el primero que circulase por París (1891) y con el que realizase la carrera París-Burdeos-París del 10 al 12 de Junio de 1895.

1945 marcaría el fin de la Segunda Guerra Mundial. Hiroshima y Nagasaki verían con horror cómo empezaba una nueva Era presidida por el poder de la energía nuclear. La Era Industrial nacida del carbón, el hierro y el acero tocaba a su fin. El vapor y la energía hidroeléctrica se verían amenazados por la partícula más pequeña del universo: el átomo.

Entre estas dos fechas (1900-1945), la primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) marcarían dos hitos importantes en el devenir histórico, de ahí que hayamos dedicado la primera parte a las obras producidas hasta 1920 y la segunda desde 1920 a 1945, dedicando la tercera a la producción americana.

Obviamente hemos de puntualizar que, a pesar de todas estas consideraciones, cualquier tipo de división cronológica difícilmente puede enmarcar determinados movimientos o producciones que acontecen en un dilatado período de tiempo. Nosotros las hemos clasificado atendiendo siempre las obras más significativas que más tengan que ver con la iconografía industrial. No obstante, hemos preferido, en ocasiones, ser fieles al mejor conocimiento de lo que nos concierne que sustraernos a rígidas divisiones cronológicas.



APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LOS ANTECEDENTES MÁS RELEVANTES.

La Primera Revolución Industrial se desarrollaría en Inglaterra a partir de la invención de la máquina de vapor de Watt (6) y pasaría posteriormente al Continente y América, no afectando casi en absoluto a Asia, África ni Oceanía donde, todavía hoy, podemos encontrar lugares paradisíacos que no han recibido la incidencia del denominado "*progreso industrial*".

Socialmente la burguesía se concretará como clase privilegiada que posee los medios de producción, frente a la clase obrera que trabaja a sus órdenes. El éxodo del hombre del campo a la ciudad será cada vez más importante y el artista captará, con un sentido más bien documental, las primeras fábricas, trenes y estructuras de hierro, características de una época que se conoce como Era Industrial.

En el siglo XIX prima el carácter admirativo de estos artistas por las novedosas y, en ocasiones, espectaculares formas industriales que van adquiriendo, a diario, mayor importancia. De los primeros paisajes topográficos se va pasando a representaciones pintorescas, sublimes o fantasiosas en las que el artista no se limitará ya sólo a captar objetivamente la realidad, sino que elegirá aquellos aspectos, formas o acontecimientos novedosos que más le interesen para representarlos en originales visiones no exentas de notables valores plásticos.

En nuestro siglo son muchos los artistas que desarrollan su creatividad a partir de formas vinculadas específicamente a la industria y tanto en las vanguardias históricas como en otros movimientos, a menudo aparece una iconografía con importantes connotaciones industriales y una compleja semántica, especialmente significativa en muchos casos.

En realidad los artistas han mostrado siempre especial interés, o cuanto menos curiosidad, por la ingeniería mecánica que, desde la Edad Media, ha venido desarrollando complejos artilugios para resolver problemas concretos, habitualmente asociados a la actividad constructiva (7).

La industria que en el siglo XVIII giraba fundamentalmente en torno al carbón y al hierro, es la primera que se introduce en la pintura a través de pintores como Joseph

Wright de Derby en Inglaterra, Pehr Hilleström en Suecia y Léonard Defrance en Bélgica (8), sin embargo, los paisajes de cierta entidad no se darán hasta el siglo XIX cuando Ph. J. de Louthembourg pinta su magnífica visión de “Coalbrookdale de noche” 1801, motivo que llamaría también la atención de P. Sandby y J. Sell Cotman.

Si en Coalbrookdale el artista contempla la fabrica desde lejos y la representa a modo de paisaje industrial, en las dos versiones de “La Fragua” (1771 y 1772), Joseph Wright vive la escena desde dentro y la representa combinando elementos clásicos y realistas subordinados a un espíritu romántico totalmente nuevo. En 1774 Wright pintaría “Una Forja de Hierro Vista desde el Exterior” (Ermitage) haciendo compatible los fríos colores del paisaje nocturno con el fulgurante resplandor del metal fundido.

El tema de la fragua vista desde dentro que se iniciara con los temas mitológicos de Jan Breughel y no pasaría desapercibido por Velázquez, Le Nain, ni por lo holandeses del siglo XVII (9), tendría en el siglo XIX su máximo exponente en “La Fundición-Fábrica de Laminación en Königshütte- Laminadora - Los Cíclopes Modernos” pintada por Adolph von Menzel en 1875.

Otra relevante obra del siglo XIX, intermedia entre la visión paisajística de Coalbrookdale y las fraguas vistas desde dentro, sería “Hierro y Carbón” 1861, de W. B. Scott en la que muestra una perspectiva de Tyneside, después de la inauguración del puente elevado de Stephenson que se divisa al fondo, y un grupo de potentes martilladores, en primer plano que, en actitud triunfante, contribuyen orgullosos al desarrollo industrial de la época victoriana.

La llegada de la máquina de vapor había precipitado la sustitución de la madera por el carbón en la fabricación de hierro y lo que en un principio empezaron siendo pintorescos molinos y misteriosas ferrerías junto al río, pronto se convirtieron en importantes núcleos industriales alrededor de los cuales surgiría la ciudad industrial del siglo XIX que se vería consolidada por el desarrollo de la industria del algodón y definida por atrevidas construcciones de ingeniería y arquitectura derivadas de la aplicación del hierro y el acero.

De entre las obras importantes del XIX cabe destacar también algunas de J.M.W. Turner como “El Horno de Cal de Coalbrookdale” h. 1797, “pero donde mejor se resume la imagen de la revolución industrial, considerada como una beneficiosa mezcla de pasado

y presente, contemplación idílica y realización industrial, abundancia combinada con energía, quizás sea en la acuarela “Newcastle on Tyne” (10).

Turner alcanzaría no obstante su punto álgido en la famosa obra “Lluvia Vapor y Velocidad” 1844, en la que expresa, con su exquisita y sugerente técnica, toda la fuerza y potencia de la eclosión industrial a través del “Great Western Railway” que atraviesa una aparatosa tormenta en un viaducto situado entre Taplow, Bucks y Maidenhead.

En Francia (11), muchos pintores destacarían circunstancialmente en sus obras: chimeneas, trenes o estructuras industriales, pero ninguno como Monet captaría la estación de Saint Lazare como lo hiciera, en 1877, a través de los seis cuadros más representativos de los ambientes atmosféricos que caracterizan una estación.

Otros pintores como Bonhommé quedarían fascinados por las cuencas hulleras de Blanzky o Le Creusot, mientras Maximilian Luce, cautivado por Van Rysselberghe y Verhaeren, capta los obreros, fábricas y altos hornos de la región belga de Charleroi.

Cézanne realizaría también alguna obra en 1869, a partir de las humeantes chimeneas de las fábricas de L’Estaque.

En América, donde la Revolución Industrial llegaría algo más tarde (12), los artistas del XIX se sintieron también motivados por los ambientes fabriles, excavaciones mineras, interiores de fundición o paisajes industriales que caracterizaban el desarrollo de la incipiente potencia industrial.

Pintores como Ch. Wilson Peale, Bass Otis, W.T. Russell Smith, John Ferguson, Thomas P. Anshutz, Alexis Jean Fournier o Thomas Moran pronto se distinguieron por sus obras de iconografía industrial en estilos evidentemente dependientes de los europeos.

Curiosamente, tras la Segunda Revolución Industrial caracterizada por la automatización, América ha sabido estar mucho más atenta tanto en lo que se refiere a la defensa del Patrimonio Industrial como al estudio de las connotaciones culturales derivadas de la industria y la tecnología. Así, en 1958 surge en USA la “Society for the History of Technology” (SHOT) que agrupa ingenieros, científicos, industriales, sociólogos y humanistas con el fin de promover las relaciones de la tecnología con la ciencia, la política, el cambio social, las artes y las humanidades (13). En nuestro país, sólo a partir de sendos congresos celebrados en Bilbao (1983) y Barcelona (1985) se han

empezado a plantear ciertos problemas relacionados sólo con el interés histórico del Patrimonio Industrial. En Europa, la primacía socio-cultural del fenómeno industrial lo ostentaría el Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH) creado con motivo del III Congreso Internacional sobre la Conservación de Monumentos Industriales celebrado en Suecia en 1978 y que en la actualidad cuenta con representaciones nacionales en más de treinta países y organiza cada tres años un Congreso Internacional.

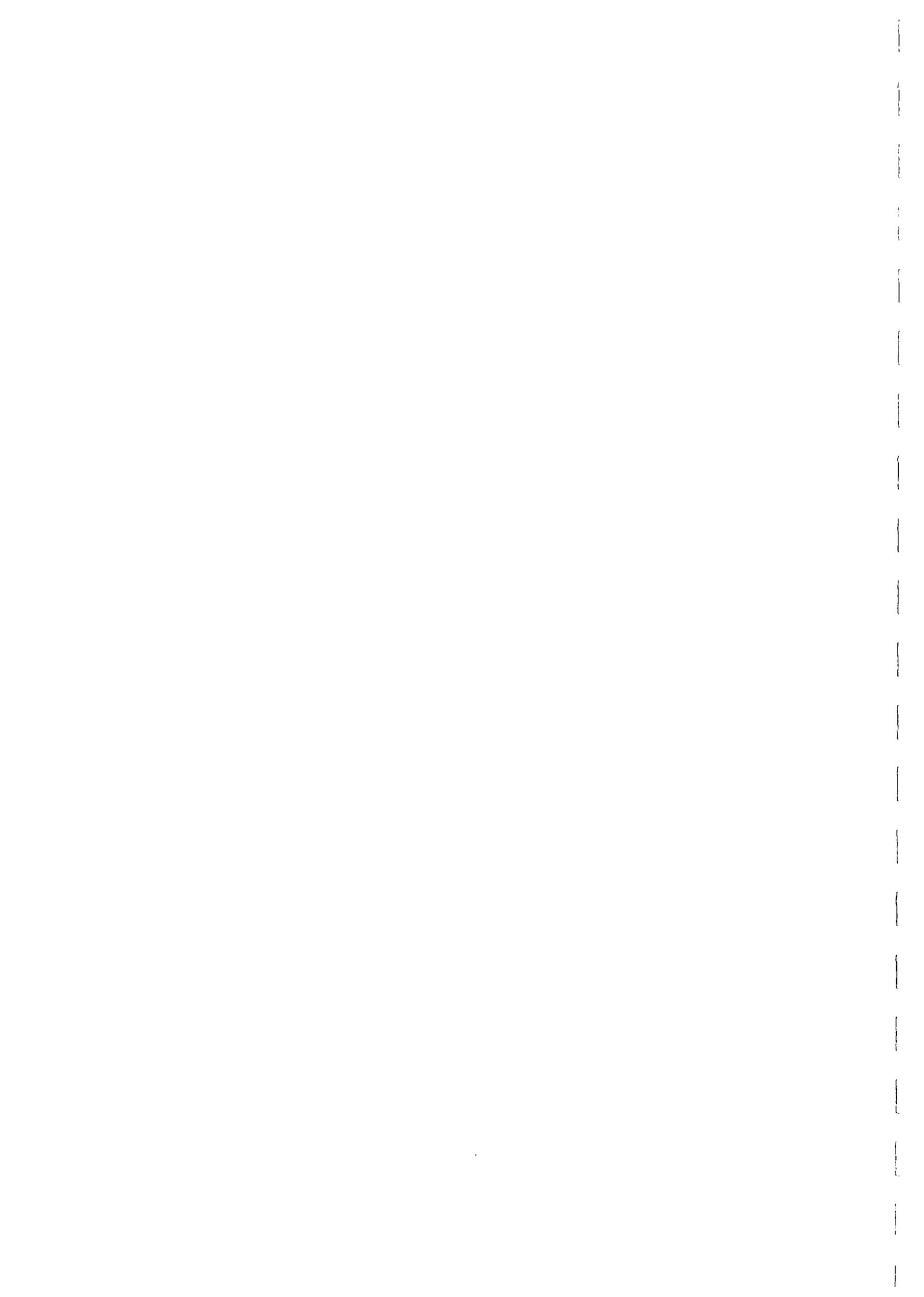
NOTAS

- 1.- *Marc Le Bot, "Peinture et Machinisme"*, Klincksieck, París, 1973. (Ed. Castellano: Ed. Cátedra, Madrid, 1979).
- 2.- *Francis D. Klingender, "Art and the Industrial Revolution"*, Noel Carrington, Londres, 1947. (Ed. Castellano: Ed. Cátedra, Madrid, 1983).
- 3.- Vid. *Reyner Banham, "Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina"*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 71. *Tomas Maldonado, "El Diseño Industrial Reconsiderado"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977. *"Vanguardia y Racionalidad"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- 4.- Vid. *Kunstler Arbeiten in Industriebetrieben*, Cat. Exp. "Ars viva 76", celebrada en Duisburg (1976) y Nürnberg (1977).
Cat. Exp. "Face a la Machine" Maison de L'Amérique Latine, París, 1985.
Cat. Exp. "Die Berliner S-Bahn - Gesellschaftsges -Chichte Eines Industriellen Verkehrsmittels" Ed. *Asthetik und Kommunikation, Berlín, 1982.*
Cat. Exp. "Entre el Objeto y la Imagen - Escultura Británica Contemporánea", Ministerio de Cultura - The British Council, Pº de Velázquez - Retiro, Madrid, 1986.
Cat. Exp. "Estructuras Repetitivas", Fundación Juan March, Madrid, Diciembre 1985-Enero 1986.
"Architectural Sculpture" Los Angeles Institute of Contemporary Art, Cat. Expo. realizada en 1980, 2 Vol.
Cat. Exp. "5Hallen - 5Situationen" Kunstquartier Ackerstrasse, 71-76. Berlín, 1985.
Cat. Exp. "Man Machine and Motion", Universidad de Durham, Newcastle upon Tyne, 1955.
Wieland Schmied, "Konrad Klapheck" in "Junge Künstler 65/66", Ed.M. Duont Schauberg, Köln, 1965.
Cat. Exp. "Junge Deutsche Plastik" Wilhelm - Lehmbruck - Museum der Stadt Duisburg, 1968.
Richard Serra, Cat. Exp., The Hudson River Museum.
Claes Oldenburg: Large-Scale Projects, 1977-1980", Rizzoli, New York, 1980.
Antony Caro, Cat. Exp. The Museum of Modern Art, New York, 1975.
"Manifiesto del Macchinismo" de Bruno Munari,
en "Arte Concreta" (Turín), nº 10, 1952/53, p. 35 ss.
Cat. Exp. "Jean Tinguely", C.N.A.C, París, 1971.
- 5.- Vid. AA.VV. *"Diccionario de Arte Moderno"*, Fernando Torres, Valencia, 1979.

- Jonathan Benthall, "Science and Technology in Art Today", Thames and Hudson, Londres, 1972.*
- Douglas Davis, "Art and the Future - A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art", Thames and Hudson, Londres, 1973.*
- 6.- *Vid. Melvin Kranzberg y Carroll W. Pursell, Jr. (Ed.), "Historia de la Tecnología" Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 277-283.*
- Siegfried Giedion, "La Mecanización toma el Mando", Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 34, 49, 153, 594.*
- 7.- *Cfr. H. Arthur Klein, "Bruegel el Viejo, Guía para el Estudio de la Ciencia del Siglo XVI", art. publicado en la Revista "Investigación y Ciencia" (Ed. esp. de "Scientific American"), Mayo, 1978.*
- Bern Dibner "Máquinas y Armamento" en "El Leonardo Desconocido", Taurus Ed. Madrid, 1975.*
- Augusto Marinoni, "Leonardo, la Ciencia y la Técnica", Cat. Exp. "Laboratori de Leonardo", Barcelona, 1984, pp. 17-42.*
- Angelo Cerizza y Carlo Alberto Segnini, "El Cami de la Tecnología" en el Cat. Exp. "Laboratori de Leonardo" O.C. p. 43-144.*
- Giovan Pietro Bellori, "Le Vite de Pittori, Scultori e Architetti Moderni", Giulio Einaudi Ed., Torino, 1976. (Vid. Domenico Fontana, "Erezione del l'Obelisco Vaticano" il. 9 y "Sollevamento della Capella del Presepe" il. 8).*
- 8.- *Vid. Klingender, O.C. (2), p. 94 s.*
- 9.- *Ibidem p 93 s.*
- 10.- *Ibidem p 154.*
- 11.- *Sobre el Arte Francés del XIX y principios del XX, vinculado a la máquina,*
Vid. Marc le Bot, O.C. (1)
- 12.- *Vid. Herbert Heaton, "La Propagación de la Revolución Industrial" en "Historia de la Tecnología" O.C. (6) p. 563 s.*
- 13.- *Vid. "Tecnología y Cultura" (Melvin Kranzberg y William H. Davenport, Ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 1978.*
- Cat. Exp. "Art and Technology" Country Museum, Los Angeles, 1970. (Vasarely, Rauschenberg, Dubuffet, Lichestein, Oldenburg, Irwing, Turrell que trabajaron invitados por destacados centros industriales y tecnológicos de Estados Unidos).*
- Max Kozloff, "The Rivera Frescoes of modern Industry at the Detroit Institute of Arts: Proletarian*

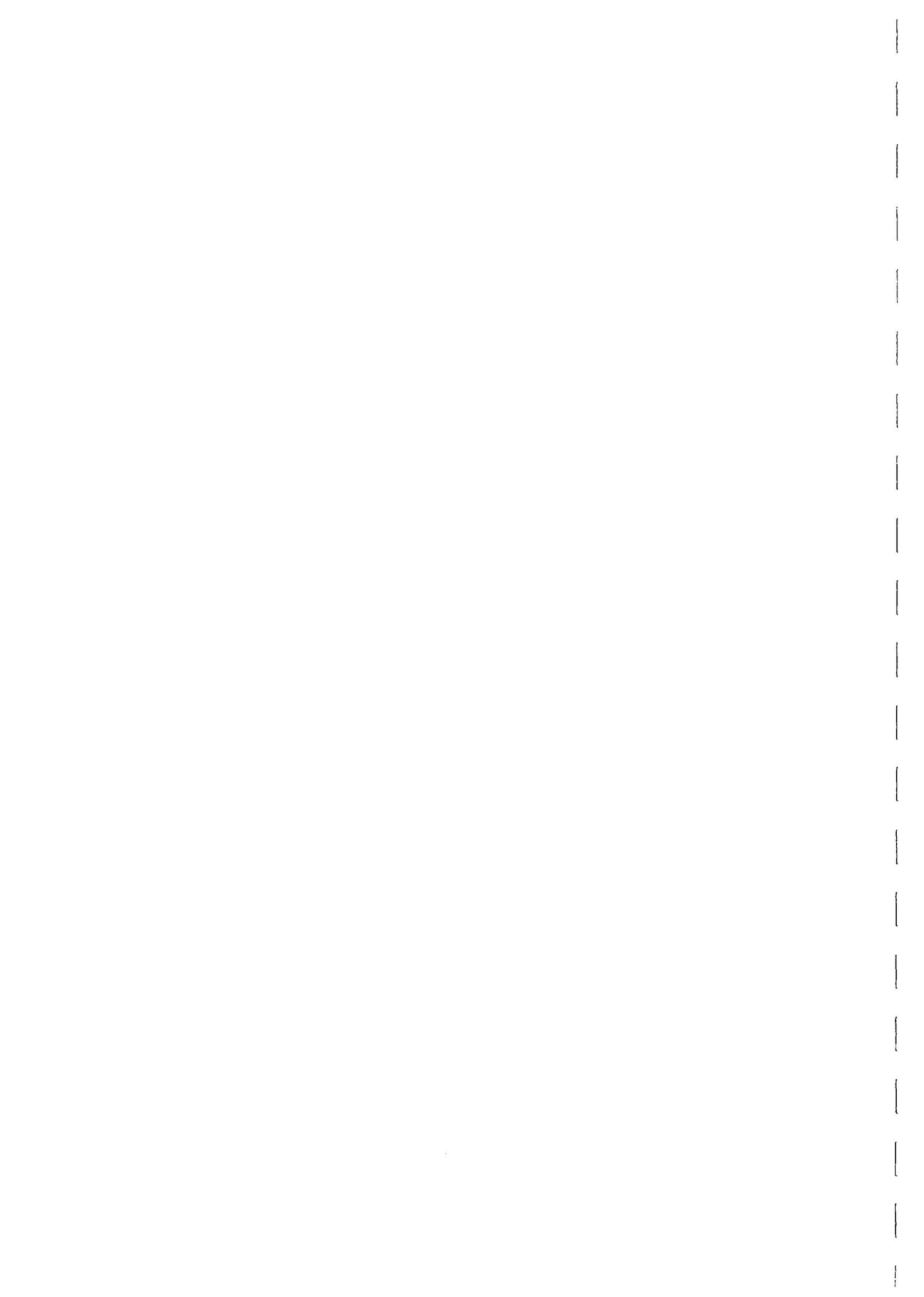
Art under Capitalist Patronage , art. public. en *Artforum (USA)*, Vol. 12, parte 3 (Noviem 1973), p. 58-63.

M. Savitt, "Shapes of Industry" , art. publ. en *Arts Magazine (USA)*, Vol 50, parte 3 (Noviembre 1975) p, 9.

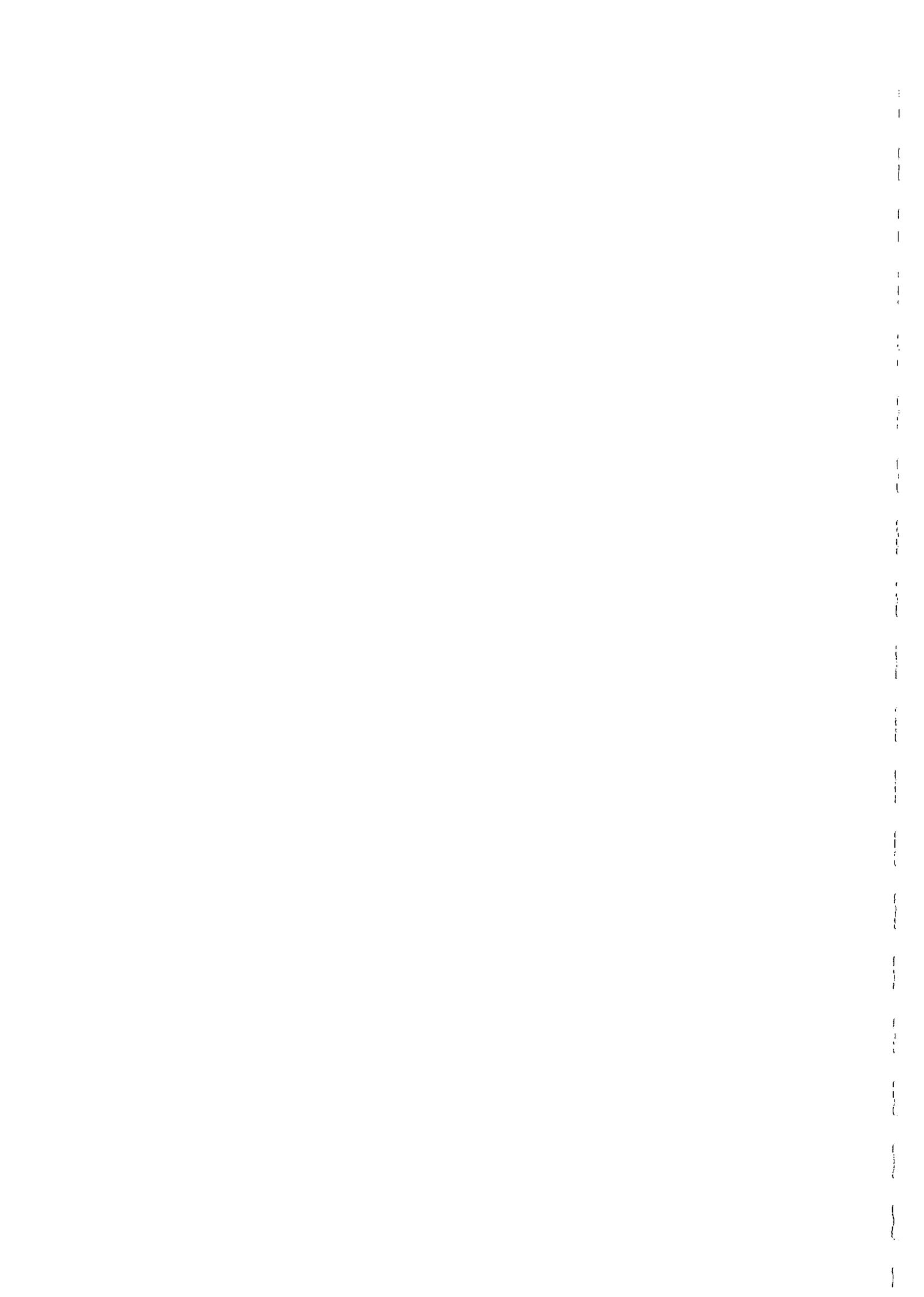


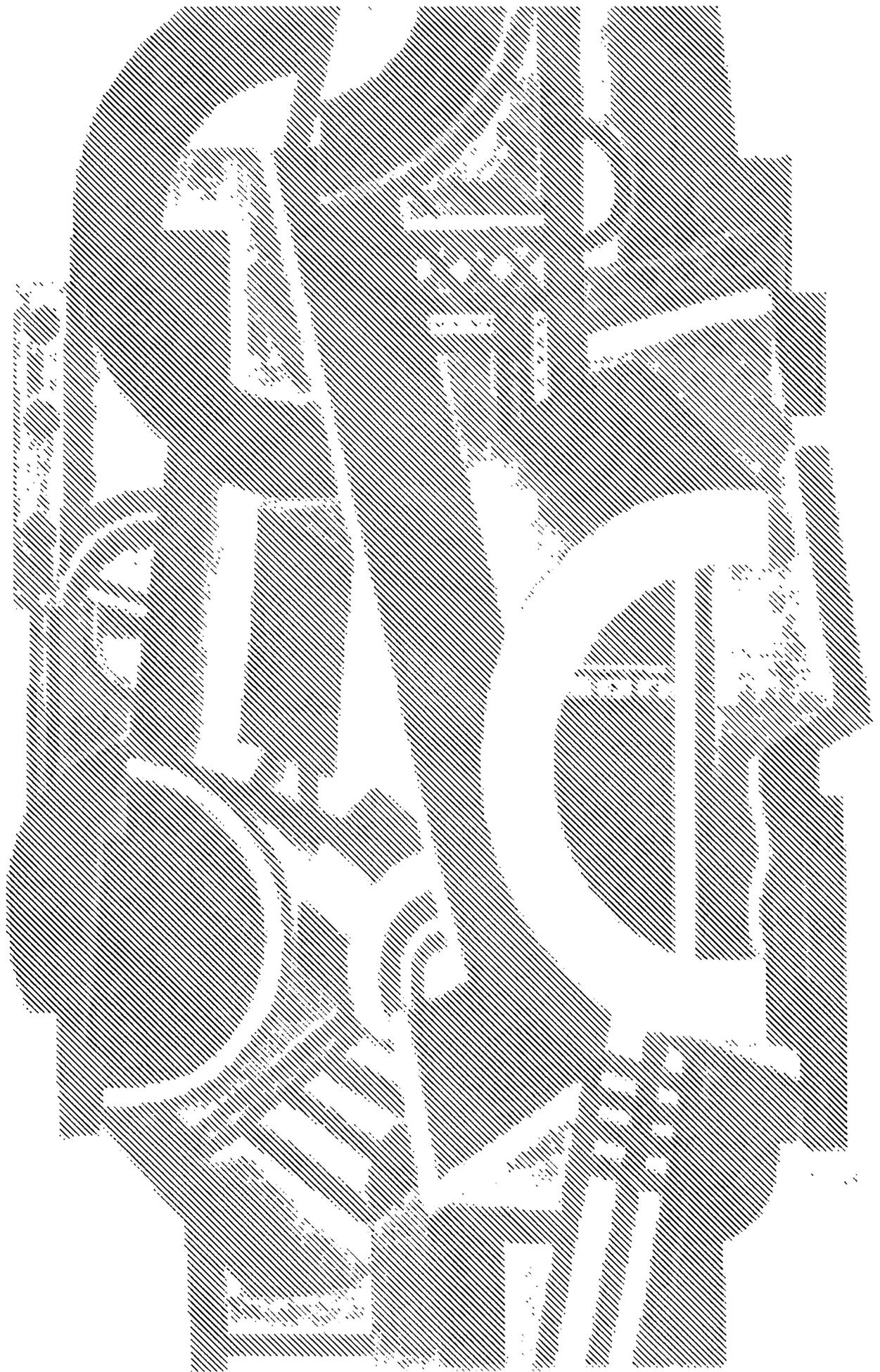
PRIMERA PARTE

(DE 1900 A 1920)



1.1. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL CUBISTA





LEGER, F. "Elemento mecánico", 1^{er} estado, 1924.
65 x 51 ol. s. t., Smith Coll. Mus. of Art, Northampton.

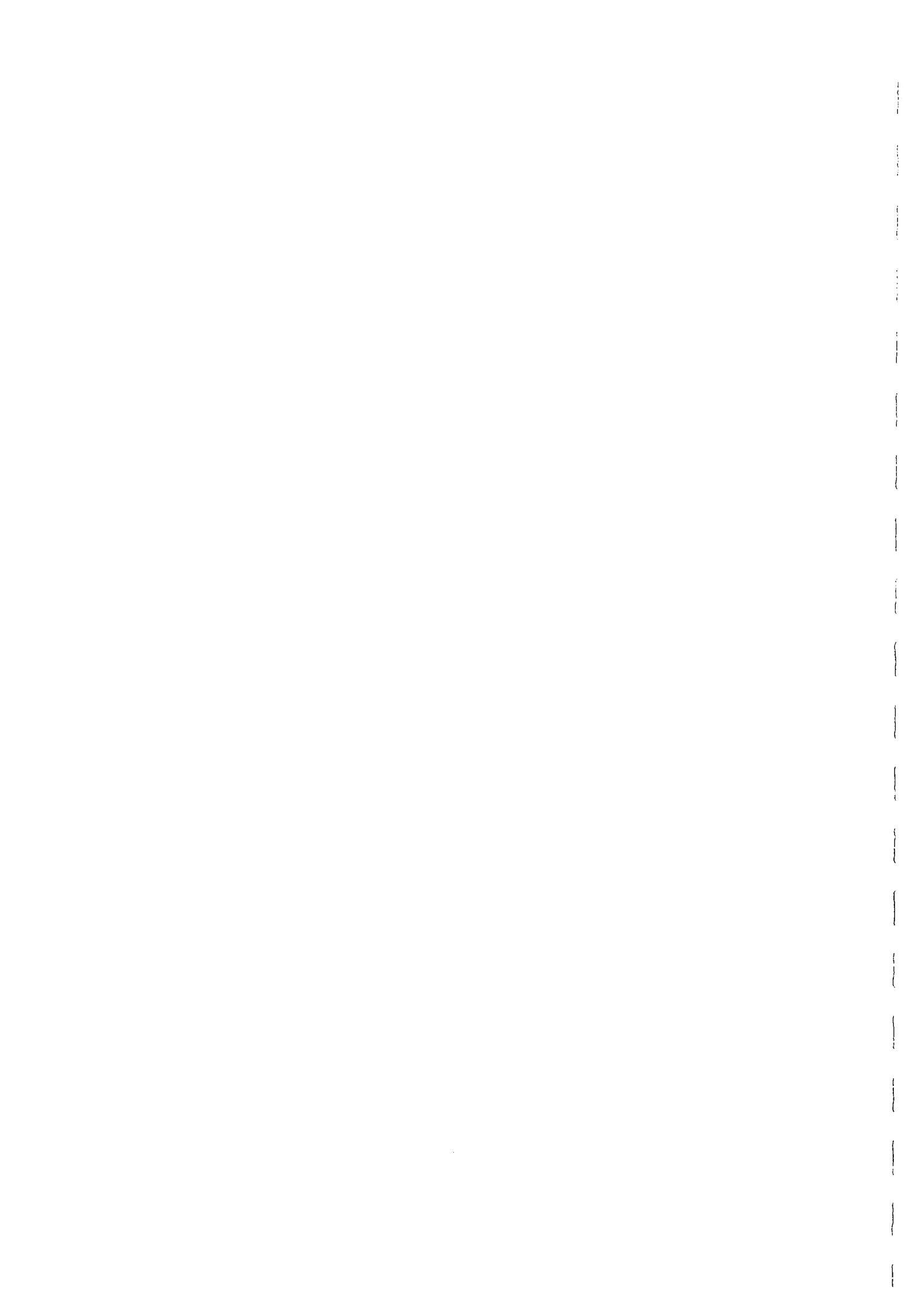
1.1.1. INTRODUCCIÓN.

El cubismo no fue un movimiento que prestara especial atención a las formas industriales. Picasso, sólo en la “Fábrica de Horta de Ebro” 1909, representaría una construcción industrial evidenciada fundamentalmente por la potente chimenea que emerge entre palmeras.

Existe, no obstante, la gran figura de Léger que puede, con razón, considerarse como el artista más representativo de este siglo, en lo que a iconografía industrial se refiere. Léger sintió, como ningún otro, la enorme fuerza expresiva de las formas industriales que caracterizan el mundo moderno y supo analizarlas y sintetizarlas en un estilo innovador y creativo. Su incidencia, tanto a través de sus obras como de su docencia, sería realmente vasta e importante.

Hay también dos movimientos que partiendo del Cubismo y Futurismo se desarrollaron en Francia e Inglaterra en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, y tuvieron bastante que ver con la incidencia del mundo industrial. Se trata del Simultaneísmo de Robert Delaunay y F. Kupka, que Apollinaire denominaría Cubismo órfico (1), y el Vorticismo de Wyndham Lewis.

Duchamp y Picabia estuvieron también vinculados al orfismo, pero los incluiremos en el Dadá por entender que el conjunto de su obra mecanicista responde más a aquel espíritu que al del Cubismo.



1.1.2. LÉGER, PIEZA CLAVE EN EL ENGRANAJE DE LA MODERNA ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL.

-Testigo de la Era Industrial.

Fernand Léger (1881-1955) es, por afirmación unánime, el primer pintor que se consagra específicamente a captar las formas industriales que constituyen parte integrante del medio ambiente cotidiano de nuestro tiempo, en un estilo moderno e innovador.

“Su preocupación por las máquinas, por las multitudes, por el trabajo en las fábricas presentes en su obra pictórica, descubren siempre en él, al hombre de extracción popular, continuo participante de las ansias y las esperanzas del pueblo” (2).

Su práctica pictórica irá siempre por delante de sus teorías (3) y enseñanzas que prodiga tanto en sus trabajos como en sus escritos y clases que imparte en la Academia de Arte Moderno (4), entre 1924 y 1931.

El realismo de Léger parte de concepciones cubistas, en cuyo movimiento se le incluye, aunque sus pinturas no tengan el mismo sentido que las de Braque o Picasso. Mientras éstos separaban y rompían las formas en aras a definir y concretar más la estructura del cuadro, Léger lo haría para acentuar su importancia y conferirles una mayor energía y dinamismo.

“El objeto fragmentado posee su propio valor, y aislándolo resalta su personalidad” (5).

El Purismo, formulado por Le Corbusier y Ozenfat, inspirado por la máquina, contribuiría también a afianzar las motivaciones mecanicistas que resolvería a partir de una especie de código geométrico próximo al que regía las leyes de la naturaleza que los puristas entendían como una máquina predecible.

Léger concebiría también el cuadro como un “acontecimiento orgánico” dependiente, como toda creación objetiva humana, de una serie de leyes geométricas absolutas (6). Leyes geométricas que sabe aplicar en la organización lineal, cromática y volumétrica, que prevalece en todos sus cuadros. Una obra surgida de la motivación concreta que caracteriza el tiempo que le ha tocado vivir, un tiempo en el que la ciudad ya no se distingue por sus árboles, parques y avenidas, o caprichosas edificaciones a escala humana, sino por máquinas que aparecen en cielos, mar y tierra, así como por macroestructuras industriales de acero en las que el hombre queda minimizado.

Léger acierta a ver positivamente la belleza, la enorme fuerza expresiva de toda esta modernidad industrial y la toma como modelo formal de sus creaciones.

“... si se quiere hacer una obra con potencia, con solidez, con intensidad plástica: si se quiere hacer una obra orgánica, si se quiere obtener la equivalencia del “bello objeto” que, a veces, ha producido la industria moderna, es muy tentador servirse de estos materiales (refiriéndose a los elementos mecánicos) como materia prima” (7).

Para Léger está claro que esta materia prima objetiva se encuentra fundamentalmente en la nueva realidad surgida de la Era Industrial que caracteriza a la primera mitad de nuestro siglo y de la que él es testigo de excepción.

- Pintor de Tubos.

En los años anteriores a la Primera Gran Guerra, Léger pintaría algunas obras próximas a Delaunay. No obstante, pronto aparecería el germen de lo que se convertiría en signo inequívoco de sus obras: el orden de lo discontinuo y el contraste generalizado de formas y colores. Conceptos que desarrollaría plásticamente en formas geométricas (cilindros, conos y círculos) que auguraban ya un fecundo período mecanicista.

El que a partir de 1909 aparecieran estos alargados cilindros hizo que Vauxcelles, en 1911, lo calificará de pintor “tubista” y Gómez de la Serna, en 1929, definiera este tipo de pintura como “tubularismo”. Estos tubos no pertenecen sin embargo al mundo industrial sino que son más bien propios de un determinado tipo de análisis plástico desarrollado a partir de Cézanne.

En “El Paso a Nivel” 1912, Léger evidenciaría ya ciertos elementos pertenecientes al vasto universo industrial.

- Las Máquinas Bélicas de la Primera Gran Guerra.

Movilizado como soldado de ingenieros zapadores, prestaría primero servicio en la campaña de L'Argone y posteriormente en Verdún, como camillero.

Durante este período (1914-1916) en el que realizaría numerosos dibujos de la cruda realidad del frente, puede comprobar como la gente del pueblo, la que combate a su lado, no entiende de teorías abstractas y sí en cambio valora y se preocupa de cosas concretas y objetos comunes de la vida cotidiana.

“La guerra del 14 fue para mí una suerte que me permitió descubrir al pueblo y renovarme por completo. He tenido la suerte de no ser pusilánime; no he sido más feliz ni más desgraciado que cualquier otro y pude observar lo que ocurría a mi alrededor” (8).

En la guerra “entendería lo que es un hombre del pueblo, su orden perfecto y su argot”. Tendría también ocasión de estar junto a los relucientes cañones que admiraría bajo los brillantes rayos del sol.

“El cañón con sus ruedas, su cureña y armón, aunque instrumento de destrucción, tenía el acabado perfecto de los productos de la máquina, de lo funcional. La magia de la luz, al incidir sobre el metal, le enseña más que todas las visitas de los museos del mundo. (...) A lo largo de su vida Léger, cuando tendrá que pintar un cilindro metálico, utilizará un color gris acero que, partido por una raya blanca, se convertirá en una especie de constante, de lugar común en su pintura” (9).

En la guerra Léger descubre pues al hombre y al universo mecanicista bélico que, aún con sus relucientes y atractivos brillos metálicos, impone una cruel realidad en la que conviven, a diario, todos los hombres del frente que acaban estando más identificados con las máquinas que con la naturaleza. Cuando, en un permiso, pinta “Los Soldados Jugando a las Cartas” 1917, las figuras se han automatizado y la escena transcurre en un espacio no menos artificioso. Los hombres y el paisaje forman un todo sincrónico que, a modo de máquina moderna, augura nuevos tiempos tan singulares y atractivos como novedosos.

“Mientras en pintura se considere el cuerpo humano como un valor sentimental o expresivo - escribiría años más tarde-, no será posible la menor evolución de los cuadros con personajes. (...) El objeto en la pintura actual debería llegar a ser el personaje principal y destronar al tema. Si el personaje, la cara, el cuerpo humano, se convierten a su vez en objetos, querrá decir que se ofrece una gran libertad al artista moderno. En este momento le es posible utilizar la ley de los contrastes, que es la ley constructiva por excelencia” (10).

Sin querer establecer comparaciones, quiero destacar que precisamente en la elaboración de “Máquina de Coser Estructuras” 1979, pude personalmente comprobar cómo, a pesar de partir de lo que debía ser un retrato, tuve que prescindir de todos aquellos caracteres que formalmente atribuían un parecido al personaje, para poder encontrarme libre y a gusto en la configuración de la obra. La cabeza quedó, al final,

incorporada como un elemento objetual más en la composición que lógicamente no complació a la persona retratada.

Como Léger -refiriéndose a la evolución de su obra desde 1905- hubiera podido decir: “(...) sé que esta concepción muy radical de la figura-objeto disgusta profundamente a mucha gente, pero no puedo remediarlo” (11).

La figura se incorporaría a los paisajes urbanos de Léger de este período, como un elemento mecánico más.

- Período Mecanicista (1918/19 - 1925).

Si bien puede considerarse que este período empieza una vez acabada la Guerra (Enero 1919), hemos de constatar que “Los Discos” y “Las Hélices” aparecen ya en 1918 e incluso, antes de la contienda, Léger realizaría con Duchamp y Brancusi una visita a una exposición de aeroplanos en la que admiraron la belleza de las formas allí expuestas.

“Yo mismo -diría Léger- sentí una preferencia por los motores, por las cosas hechas de metal, más que por las palas de madera (hélices) ... Pero aún recuerdo el transporte de todas estas grandes hélices. ¡Dios mío, que milagro! (12).

Los discos de Léger son mucho más sólidos, objetuales y matéricos que los de Delaunay. No son unos elementos que evidencian efectos de luz, sino formas corpóreas que se integran como elementos plásticos de la composición, elementos modulares con los que opera semánticamente Léger a lo largo de toda su obra. En ocasiones adquieren un sentido casi abstracto (“Los Discos en la Ciudad” 1920, “Elementos Mecánicos” 1920 y 1922), mientras otras veces como en el caso de “La Rueda” para el cartel del film de Abel Gance realizado en 1921, la identificación es más clara y evidente.

Resulta no obstante siempre difícil sustraerse al carácter mecanicista de estos discos aún cuando los vemos integrados en la ciudad (1910-1920) junto con otros elementos rectilíneos. Observando estas obras constatamos cómo, a través de esta articulación entre curvilineidad y rectilineidad, superficies lisas y formas modeladas, tonos locales puros y grises matizados, se opera en nuestra capacidad perceptiva una asociación inmediata a tubos, cilindros, pistones, bielas, poleas, engranajes, estructuras metálicas, etc, que nos transportan a un universo mecanicista organizado rigurosamente por un artista que supo construir una apasionante arquitectura de la mecánica moderna.

- *El Hombre y la Máquina.*

A partir de 1920 la figura, que prácticamente había desaparecido en la obra de Léger, aparece de nuevo en un sentido más bien simbólico. Así, “El mecánico” puede entenderse como una especie de homenaje al mundo del trabajo con el que se solidarizaría plenamente. Sus simpatías por el Partido Comunista fueron siempre evidentes, llegando a adherirse al mismo antes de que Picasso lo hiciera en 1944. La proclamación abierta de su afiliación no la realizaría, sin embargo, hasta su regreso de los Estados Unidos donde aumentó su radicalismo político.

Léger supo valorar los objetos realizados por las máquinas accionadas por hombres capaces de crear algo bello y además útil. Utiliza en sus escritos la denominación de artesano para referirse a aquellos hombres capaces de crear las propias máquinas que se exponen en los Salones del Automóvil, Aviación o Maquinaria, y que considera mucho más importantes que el de los Artistas Franceses o el de la Nationale, donde sólo se exhiben y potencian verdaderos adefesios (13).

- *“Purismo” Mecanicista.*

Léger había conocido a Le Corbusier en 1920, año en que se fundara la revista “L’Esprit Nouveau”, y compartirá con el arquitecto muchas ideas referentes a la integración de las artes y la simplicidad y pureza de formas racionalistas que descubriría también a través de Mondrian y Theo van Doesburg, con los que contacta en 1921.

En “La Estación” 1923, Léger adopta un tipo de composición y síntesis formal afín al espíritu de Ozenfant y Jeanneret, cuyos principios puristas fueron publicados en 1918 (14), cuando Léger pintara precisamente “La Estación, Estudio” en la que ya se define el código iconográfico purista que desarrollaría fundamentalmente entre 1924 y 1927.

En 1923 Léger había retomado con fuerza los elementos mecánicos de 1918-20, titulado varias de estas obras “Composiciones”. De entre ellas, cabe destacar la del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York de la que existe una versión muy parecida en una colección privada suiza. Esta última puede incluso considerarse más purista al prescindir del pequeño grupo de hilos que, en la de Nueva York, constituyen un elemento concreto referenciado a una realidad objetiva. La mayoría de autores coinciden

en afirmar que esta obra manifiesta una influencia conjunta del “De Stijl” holandés y el Constructivismo ruso sobre la vanguardia francesa (15).

En base precisamente a este grupo de hilos entrecruzados de la derecha, hay una cierta reticencia a considerarla como una obra no objetiva y Standish D. Lawder (16) no duda en establecer una relación de esta obra con las imágenes de bielas y ruedas del film “L’Inhumaine” de Marcel L’Herbier (1923), en el que Léger participó elaborando los decorados. Ciertos testimonios de la época afirman incluso que esta secuencia había sido sugerida por Cendrars que asistía a L’Herbier al igual que antes había colaborado con Abel Gance en “La Rueda”, uno de sus temas favoritos en su producción poética.

Léger realizaría también un proyecto para el cartel del film “L’Inhumaine” en el que articularía las letras del título como un elemento plástico más en el contraste de formas que configuran la composición.

La “Composición” 1925, de la Colección Rosenberg, de la que existe un gouache titulado “Elementos mecánicos” en una colección particular francesa, expresa, en una síntesis geométrica acusada, un conjunto de formas estáticas y planos sólidos que no captan precisamente el ritmo trepidante que logran transmitir las imágenes cinematográficas, pero sí definen una perfecta organización espacial, base fundamental de toda su obra.

- *El “Ballet Mecánico”* .

Para representar el movimiento Léger considera que el cine es una técnica mucho más apropiada que la pintura y así, en 1924, el mismo año que Picabia y René Clair realizan “Entreacto”, él crea su “Ballet mecánico” (18).

“He empleado objetos cotidianos y los he lanzado a la pantalla dotándolos de movilidad y de un ritmo muy estudiado, muy calculado” (19).

Léger quería demostrar cómo los objetos no tienen sólo el valor de la realidad cotidiana sino el que la capacidad creativa del artista es capaz de infundirles. Para ello utiliza todos aquellos recursos (planos detalle, fragmentos de objetos, multiplicación de formas captadas desde ángulos inverosímiles, espejos prismáticos ...) que le permiten crear lo que denomina como nuevo realismo. Con esta obra demostraría también cómo el cine es un medio tan válido y creativo como cualquier otro.

El “Ballet mecánico” fue realizado con música de Georges Antheil quien declaró que era “la primera pieza de música concebida ‘fuera de’ y ‘para’ las máquinas... la primera obra del mundo concebida sin interrupción como un sólido eje de acero” (20).

Los efectos visuales se ajustaron con la misma precisión de una máquina, todos los movimientos perfectamente acoplados, todo cronométricamente concebido. Una obra propia de la civilización maquinista.

- Hacia una Abstracción Geométrica Mecanicista.

En 1925 Léger realizaría, con Delaunay, la decoración del vestíbulo del Pabellón de una “Embajada Francesa” en la Exposición de Artes Decorativas de París y pintaría, por encargo de Le Corbusier, los primeros murales para el Pabellón de L’Esprit Nouveau.

“... En general, los colores puros o las formas geométricas, sin más, no soportan el cuadro de caballete. La abstracción exige grandes superficies, paredes. Sobre ellas se puede organizar una arquitectura y un ritmo. (...) ritmo contrastado de colores libres, función decorativa, amplificación del espacio, necesidad de luminosidad” (21).

Tanto en sus murales como en muchas obras de este período mecanicista, Léger acusaba una cierta influencia de le Corbusier y “De Stijl” del que llegaría a recibir incluso ciertas críticas (22). La tendencia hacia la no-figuración se evidenciaría claramente en la exposición “L’Art D’Aujourd’hui”, celebrada en París en Noviembre-Diciembre de 1925 y considerada como la primera exposición internacional de arte de vanguardia realizada en la capital francesa después de la guerra.

Gladys C. Fabre realiza respecto a la abstracción en la obra de Léger, varias consideraciones importantes referentes tanto a apreciaciones formales en obras como “Estudio para la Partida de Cartas” del Puskin de Moscú, así como varios análisis comparativos del “Mecánico en la Fábrica” de Chicago, respecto a la “Abstracción” del Museo de BB.AA. de Honolulu, y la relación de éste con “Elemento Mecánico” de Zurich y “Composición” de una colección privada de París (23).

Tanto de estos análisis como los que se pueden establecer respecto a otras obras como las que contienen discos, se puede evidentemente constatar cómo Léger, en este período mecanicista, evolucionó hacia una contundente abstracción geométrica, sin

renunciar nunca a ciertos efectos de profundidad y determinados detalles realistas, resueltos casi en forma de grafismo. (“Proyecto para un Hall” 1922, “Decorado para el Ballet Sueco” 1922, “Rodamiento a Bolas” 1926).

Esta abstracción tan personal, no solamente influiría en algunos amigos suyos como Hellesen y los alumnos de la Academia Moderna, sino que incluso hoy es objeto de interesantes análisis operativos que inciden en la creación de muchas obras de rabiosa actualidad.

El gran mural de carácter abstracto lo realizaría Léger para el Palacio de los Descubrimientos de la Exposición Universal de París de 1937. La parte izquierda de este “Transporte de Energías” estaría formada por elementos geométricos puros derivados de formas mecanicistas, en contraste con las estructuras más objetivas de la parte derecha y la simbólica curvilineidad de la parte central.

- La Industria Americana.

Léger visitaría brevemente Estados Unidos en la década de los 30 para pintar un mural en la Franch Line (Empresa Naviera), y posteriormente, entre 1941 y 1946, residiendo principalmente en Nueva York y enseñando en el Mills College y en Yale.

Cuando abandona Francia, en Octubre de 1940, se siente fascinado por el nuevo mundo cuyas máquinas, curiosamente, envejecen rápidamente debido a la fuerte producción que hace caer en desuso lo que ayer era nuevo y mañana deberá ser substituido por otro modelo.

En Rouses Point, al norte del lago Camplain, en la frontera con el Canadá, descubre Léger los enormes basureros de máquinas que contrastan con el esplendor de la Naturaleza que parece devorar los oxidados hierros que allí se amontonan.

“La dualidad de este espectáculo le seduce: por un lado el dinamismo de la máquina ahora inservible y rota y la pujanza terrible de la naturaleza. Su nostalgia del mundo industrial feliz ahora se hace más profunda ante esta faz vieja y decrépita de la herramienta inútil. A las pinturas que representan este tema podría calificárselas de ‘vanidades’ industriales” (24).

He de constatar al respecto cierto paralelismo existente con algunas obras de estructuras industriales que realicé en 1980, en las que me sentí motivado por sentimientos análogos al contemplar una serie de vigas de hierro de un derribo, en medio

de un verde campo donde revoloteaban algunos pájaros silvestres. La Naturaleza parecía ganar la batalla final a la Era Industrial del hierro y el acero.

En relación con la Naturaleza, Léger pintaría en 1943 “Flores con elementos Mecánicos” y acercándose más a ella: “La Casa Amarilla y el Arbol Verde” 1952, “Los Cinco Girasoles” 1953, “Paisaje de Invierno”, 1953, “Un Día en el Campo” 1953, ... en los que, a través de la iconografía industrial, analiza, desarrolla y concreta una serie de soluciones plásticas innovadoras y eficaces.

Los fragmentos de chatarra industrial son captados también en obras específicamente mecanicistas como “Fragmento mecánico” 1943/44, donde forma y color adquieren una contundente rotundidad primaria.

En América el color evolucionaría también hacia una independencia de la forma.

“Conversaba con un amigo en una acera de Broadway cuando se apercibió (refiriéndose a Léger) que el cuerpo y el rostro de su interlocutor estaba traspasado por sucesivas ráfagas de distintos colores procedentes del parpadeo de los innumerables anuncios luminosos de los teatros. Entonces pensó que podía utilizar manchas cromáticas aparte del dibujo de los contornos de las figuras, que podía colorear violentamente con grandes fajas las partes que quisiese. Así crearía un doble ritmo en el cuadro. Al del grafismo añadiría el del color” (25).

En “La Estación de Saint Lazare” 1955, se evidencia esta específica manera de colocar el color en grandes manchas superpuestas al grafismo que aplicará frecuentemente hasta su muerte en 1955 (“La Piscina”).

- La Clase Trabajadora.

Al hablar del hombre y la máquina ya hemos apuntado cómo el trabajo y la clase obrera merecieron siempre especial atención por parte de Léger. La constatación de esta admiración se plasmaría en una serie de lienzos que realizaría en 1950 sobre el tema de los Constructores.

“La idea surgió con ocasión de los paseos que daba en automóvil cada tarde hasta Chevreuse. Había allí, en el campo, una fábrica en construcción. Veía cómo los hombres se balanceaban en lo alto de las vigas de hierro. Veía al hombre como una pulga: parecía estar todavía perdido en sus invenciones, con el cielo encima” (26).

Siguiendo seguramente la línea del Partido Comunista, reflejó al obrero como principal protagonista en la construcción de las nuevas fábricas y ciudades.

“He querido reflejar el contraste entre el hombre y sus inventos, entre el obrero y toda esa arquitectura metálica, ese hormigón, esas armaduras, esos pernos, esos remaches. También las nubes están técnicamente situadas, pero desempeñan su papel en contraste con las vigas. No hay ninguna concesión sentimental, aunque mis figuras son más variadas y estén más individualizadas. (...) Insisto más en la existencia de los personajes, pero al mismo tiempo domino sus movimientos y sus pasiones. Creo que la verdad se expresa mejor así, de modo más directo, de una manera más duradera. La anécdota pasa rápidamente...” (27).

Los obreros de Léger son unos personajes satisfechos de sus trabajos y orgullosos de sus labores tanto en el campo (“El Campesino” 1954) como en la fábrica o en la ciudad (“El Jinete Negro” 1953).

La visión positivista que tuvo del mundo industrial no se truncó cuando pintó a sus principales protagonistas. Los trabajadores de Léger son modelos ejemplares de los que la sociedad puede enorgullecerse.

- Último Proyecto Industrial.

· Cuando le sobrevino el infarto de miocardio en Agosto de 1955, Léger estaba trabajando en una serie de proyectos, de entre los que cabe destacar: un gran mural para la ONU y una serie de dibujos para una obra que pensaba titular “El Garaje”.

Léger continuaba fiel al mundo industrial que tanto le había fascinado a lo largo de toda su carrera. Su producción quedaría interrumpida pero su obra continuaría proyectándose en las nuevas generaciones que sabrían aprovechar su magisterio y valorar los muchos e importantes conceptos que en ella se desarrollan.

Afortunadamente, la obra de Léger alcanzaría al fin la aceptación popular no conseguida en su tiempo y se confirmaría la célebre frase que -parafraseando a Cézanne- tanto le gustaba repetir:

“Yo soy el primitivo de una época futura”.

Una época que ha sido posible también gracias a sus enseñanzas.

- Incidencias del Mundo Industrial en la Academia de Arte Moderno.

Además de a través de sus cuadros, Léger proyectaría también su magisterio a través de sus clases en la Academia de Arte Moderno (1924-31) de París, donde pasarían alumnos de diversas nacionalidades (28).

En lo que a incidencia de formas industriales se refiere, cabe constatar, fundamentalmente, las aportaciones de la sueca Vera Helga Meyerson y la danesa Franciska Clausen.

Lógicamente sus trabajos acusan la incidencia de su maestro y la problemática conceptual de los mismos gira en torno al realismo y la abstracción que tanto preocupara también a Léger.

Meyerson presentó en la exposición “L’Art d’Aujourd’hui” tres cuadros titulados “Elementos Mecánicos” en los que el parentesco con los de Léger era algo más que anecdótico, si bien hay que distinguir, en estos últimos, un mayor preciosismo en la elaboración de ciertos detalles, una acentuada sobriedad compositiva, así como una tendencia al agrandamiento o amplificación.

Su “Composition Mécanique” 1925, muestra una notable similitud respecto a la “Composition” de Léger de la colección Rosenberg y el gouache “Elementos Mecánicos” de una colección particular de París, todos del mismo año, lo que no descarta ciertas insinuaciones al trabajo conjunto que pudiera realizar Léger con algunos de sus alumnos más aventajados.

Clausen utilizaría también elementos mecanicistas en sus obras. En “La Vis” 1926 y “Composition au Tuyau”, del mismo año, conjuga acertadamente un delicado realismo nítido y precisionista con la más pura abstracción geométrica.

En “Composición con Barómetro” h. 1926, articula unas formas afines a las composiciones abstractas de Léger (1922/24 y 1926), derivadas de “Mecánico en la Fábrica”, cambiando lógicamente la figura del mecánico por el barómetro.

Su gouache “Elementos Mecánicos” 1926, es una de sus obras más personales y mejor logradas tanto por la armonía de tonos, en una sobria gama cromática donde solo el rojo infunde dinamismo, como por su ajustada organización compositiva.

Junto con estos dos más aventajados alumnos, otros muchos debieron aplicar con éxito las enseñanzas de Léger en base a los conceptos plásticos que tan acertadamente

había investigado en sus cuadros: contraste, simultaneidad, simplificación y geometrización de formas industriales.

1.1.3. EL “SIMULTANEÍSMO” MECANICISTA DE DELAUNAY.

- Elementos Mecanicistas al Servicio del Color.

Robert Delaunay (1845-1941) sabe reaccionar, desde dentro, contra la austera utilización del color en el cubismo científico y emprende una serie de investigaciones plásticas que se concretan teóricamente en una serie de escritos sobre el simultaneísmo, la luz y el color (29), así como prácticamente en una serie de obras sobre los “Manèges” (1907), “Saint Sèverin” (1909), “Villes” (1909), “Tours” (1910), “Fenêtres” (1911) (30), “Soleils”... de entre las que nos merecen especial atención, en relación al tema que nos ocupa, las creadas en torno a la Torre Eiffel.

Los primeros artistas que incluyeron la Torre en sus Pinturas fueron probablemente Seurat que la pintó mientras la estaban construyendo y el aduanero Rousseau que la colocó en el fondo de un autorretrato suyo de 1890. Delaunay realizaría sus primeros estudios en 1909 si bien no será hasta 1910 cuando empezará la búsqueda plástica que le caracteriza, descomponiendo sus formas en la creación de nuevos espacios dinámicos que en cierta manera parte de concepciones futuristas análogas pero que difieren de ellas en cuanto inciden mucho más sobre el carácter reflexivo que el puramente representativo de los italianos.

La preocupación de Delaunay se centraba fundamentalmente en significar efectos luminosos no representables, producidos tanto por la luz natural como por la eléctrica, así como el efecto óptico-lumínico producido por elementos mecanicistas como la rotación de la hélice de un avión. Sobre estas coordenadas pintaría en 1906 y 1913 “Tiovivo de Cerdos” (31) y “Homenaje a Blériot” en 1914.

Sus “Formas Circulares” que aparecen a partir de 1912/13 serán las concepciones en las que sintetiza en cierta manera todas sus investigaciones cromáticas y lumínicas en las que llega a prescindir totalmente del objeto. La primera obra inobjetiva de Delaunay es un “Disque”.

Su plástica tuvo muy en cuenta, desde el principio, las leyes científicas que el neo-impressionismo y las teorías de Blanch y Chevreul habían hecho resurgir. Sus

conceptos sobre el simultaneísmo van, sin embargo, mucho más allá de la mera teoría cromática y en el fondo, son la base de una especie de filosofía perceptual en la que se ven implicados otros pintores teóricos y poetas (32). Blaise Cendrars describiría sus creaciones sobre la Torre diciendo:

“Desarticuló la Torre para encajarla en su marco, la truncó y la curvó para darle sus trescientos metros de vertiginosa altura. Adoptó diez vistas, quince perspectivas. Una parte se ve desde arriba, otra desde abajo, las casas que circundan a la torre están tomadas desde la derecha, la izquierda, a vista de pájaro, desde el suelo...” (33).

Esta admiración de Cendrars por Delaunay daría lugar al nacimiento del “Premier Livre Simultané” en Febrero de 1913. En Diciembre de 1912 había aparecido “Fenêtres”, el hermoso poema de Guillaume Apollinaire inspirado por las “Fenêtres Simultanées” de Robert Delaunay (1911).

El mismo Delaunay escribiría:

“Las fábricas, los puentes, las construcciones de hierro, los dirigibles, los innumerables movimientos de los aeroplanos, las ventanas simultáneamente vistas por la muchedumbre.

Estas sensaciones modernas se encuentran simultáneamente” (34).

Todas estas especulaciones realizadas a partir del contraste simultáneo, según el cual, todo color genera en la retina la impresión de su complementario, son evidentemente una justificación teórica a sus investigaciones plásticas hacia la abstracción.

- La Torre Eiffel.

La Torre Eiffel, construída para la Exposición Internacional de París de 1889, había desatado una fuerte oposición en numerosos círculos parisinos que la juzgaban como una osada violación tecnológica en la elegante y culturizada ciudad del Sena. Aquel amasijo de hierros no tenía justificación junto a los bellos jardines de los Campos de Marte y la cuidada arquitectura de la capital. Sin embargo, durante la Exposición fue un éxito popular que permitió a la mayoría de sus visitantes contemplar la ciudad desde un punto de vista privilegiado, reservado hasta entonces a los pocos que habían ascendido por el aire. La ciudad ya no se veía de acuerdo con la perspectiva clásica tradicional sino que dibujaba geométricamente una serie de rectas, curvas y planos que no escaparon a la sensible y aguda mirada de Robert Delaunay. Si el éxito de la torre declinó en parte

después de la Exposición, posteriormente remontaría el bache y a partir de 1904 se incrementaría de nuevo su popularidad hasta convertirse en símbolo inequívoco de la ciudad.

De entre todos los artistas y poetas (35) que la redescubrieron a partir de 1910, Robert Delaunay fue el que mejor supo descubrir y representar la interacción de sus espacios, su mayestática fuerza dinámica y sus ritmos articulados magistralmente con los elementos que la circundan, unas veces edificios, otras árboles y en las menos, unas cortinas que, a modo de ventana, la encuadran en una composición singular.

Las aportaciones más significativas de Delaunay son sus investigaciones acerca de los contrastes cromáticos que evidencia fundamentalmente en sus pinturas y las que realiza atendiendo la estructura constructiva de la obra, mayormente perceptible en los numerosos dibujos que realizara como estudios preliminares de sus torres Eiffel.

En “El Equipo de Cardiff” 1913, Delaunay sitúa la Torre Eiffel como un elemento dinámico más, simbolizando la modernidad, conjuntamente con un avión -cuya aparición despertó gran expectación-, una noria, unos jugadores de rugby en plena acción y unos carteles publicitarios de la época. Es una obra eminentemente dinámica a partir de sus contrastes cromáticos concebida en una ajustada estructura plástica propia de Delaunay.

En la década de los años 20 realizaría algunas obras sobre la Torre a partir de fotografías que de la misma fueron tomadas desde el aire, contemplándose, a mayor altura, los Campos de Marte como una decorativa ornamentación que la circunda. También realizaría, en estos años, una serie de variantes de sus primeros cuadros y retratos junto a la Torre, experimentando una vuelta a la figuración.

En el cuadro que decora el Pabellón de la Embajada Francesa de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925, articula la Torre con formas circulares abstractas, características suyas, en la parte superior de la obra y elementos realistas (puentes, edificios) en los laterales.

En 1926 pinta la Torre que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou, en una acusada perspectiva desde uno de los pilares de la base. La representa con toda su potencia y majestuosidad, en una composición exenta donde se recrea fundamentalmente en las estructuras de hierro y los espacios que la configuran. Estructuras que aparecerán de nuevo, también parcialmente representadas, en “Triunfo de

París” 1929, donde la potencia de las acusadas curvas del fragmento de la derecha, junto con la planimetría circular de la parte superior, contrasta fuertemente con la casi ingenua representación de la ciudad que realiza en la parte izquierda. Sólo el puente colgante sobre el Sena articula mínimamente con las potentes estructuras de la parte derecha.

- Murales Mecanicistas.

En 1937 realizaría varios murales que decorarían algunos Palacios de la Exposición Universal de París. En todos ellos predominarían las formas circulares claramente alusivas al movimiento de las hélices de los aviones en el caso del Palacio del Aire. Para el Palacio de los Ferrocarriles sus vivos contrastes cromáticos circulares se articularán con algunas referencias gráficas del mundo ferroviario; y en el vestíbulo del Palacio de Tokyo se coloca “Aire, Hierro y Agua” una obra en la que los significantes de los tres elementos se articulan armónicamente en una composición presidida por la Torre Eiffel captada, casi idénticamente a la del Museo de Arte Moderno, antes descrita.

Exceptuando las estructuras de la Torre Eiffel y su especial interés por el movimiento de las hélices de los aviones, Delaunay no muestra mayor atención por otros elementos propios de la vida moderna que tanto le preocupó. Sus inquietudes se canalizaron siempre más en relación con la vertiente teórica en su camino hacia la abstracción, que en la especulación formal de la iconografía industrial que emergía por todos los países en vías de desarrollo.

1.1.4. PROYECCIÓN DE LAS FORMAS INDUSTRIALES EN OTROS CUBISTAS.

Evidentemente, en el cubismo, la incidencia mecanicista no afectaría sólo a Léger, ni en el orfismo, sólo a Delaunay.

Frantisek Kupka (1871-1957), compañero de Delaunay, Léger, Picabia y Duchamp en el cubismo “órfico”, a partir de las discusiones en Puteaux, prestaría a la iconografía industrial una atención tanto o más importante que la del propio Delaunay.

En algunos dibujos realizados para ciertas revistas anarquistas, encontramos ya un cierto interés por las formas industriales como símbolo del poder opresor. Posteriormente, estimulado por el futurismo encontrará en el movimiento de ciertos

elementos mecanicistas el motivo fundamental con los que iniciará su desarrollo hacia la abstracción.

La figuración mecanicista o industrial aparece posteriormente, de vez en cuando, en muchas de sus obras y algunos títulos de 1927-1928, como “El Acero Trabaja”, “El Acero Bebe” o “Máquina Cómica” son suficientemente elocuentes. En “La Taladradora” 1925, la herramienta industrial se distingue fácilmente en la parte inferior del cuadro, pero se encuentra perfectamente integrada a los diferentes ritmos compositivos.

Henry Valensi (1883-1960) que participaría, como Kupka, en la Exposición de la Section d’Or de 1912, y sería también citado por Apollinaire dentro del cubismo órfico, en los años 20, se aproximaría a las concepciones futuristas en el tratamiento de temas propios de la modernidad: automóviles, aviones, trenes, deporte, etc. Su “Expresión de la Locomotora” es un claro ejemplo de este interés por la dinámica de la ruedas del tren, exaltadas por los futuristas y que no pasarían desapercibidas a Léger, Erika Klien, representante del cinetismo vienés de 1926, ni a cineastas como Abel Gance o Marcel L’Herbier que las captarían en algunas secuencias de sus películas.

Albert Gleizes (1881-1953) que se incorporó en 1910 al movimiento cubista, escribiendo diversos artículos y libros sobre el particular (36), tuvo, en principio, una dedicación plena al análisis de la forma que progresivamente sacrificó en beneficio de exigencias compositivas y rítmicas de carácter más abstracto.

Respecto a estructuras modernas propias de la Era Industrial, cabe citar las del famoso puente de Brooklyn que, como posteriormente a Stella, le llamarían poderosamente la atención.

“El genio que construyó el puente de Brooklyn -diría en una entrevista- puede ser considerado de igual manera al genio que construyó Notre Dame de París” (37).

Este puente le inspiraría tres importantes cuadros de progresiva concepción abstracta. La primera versión sería seguida, a los pocos meses, de otra mucho más abstracta, firmada y fechada en 1915, si bien, según Robbins (38), fue probablemente pintada a principios de 1916.

La última versión “On Brooklyn Bridge” 1917 fue pintada en su segunda visita a Nueva York, desde últimos de Diciembre de 1916 a Enero de 1919, interrumpida por una breve estancia en las Bermudas a principios de 1917. Es el último de los trabajos de

Gleyzes sobre el puente y -siempre según Robbins- surgió del dibujo estudio de la colección Juliette Roche Gleizes, de París, firmado y fecha en 1915.

He pormenorizado, quizás excesivamente esta cuestión referente a los años de realización de dichas obras, porque creo son muy significativos sobre todo en lo que a la génesis de la abstracción se refiere. Génesis de la que -como en el caso de Léger- no son ajenas ciertas estructuras repetitivas de la modernidad.

Como la mayoría de los pintores cubistas Gleizes tuvo una honda preocupación político-social desde principios de siglo, siendo el primero que apoyara la idea de Charles Vidrac (39) de formar una comuna de artistas y obreros que se conoció como el grupo de la Abbaye de Crèteil (40).

Metzinger quien se volcara también al cubismo a partir de 1909/1910 como uno de los primeros seguidores de Picasso y Braque no se quedaría atrás en lo que a conciencia social se refiere. En lo que atañe al tema en cuestión hemos de constatar que sólo conocemos de él obras que muy tangencialmente tocan la iconografía industrial.

Andre Lothe (1885-1962) de menor activismo radical en cuestiones políticas, si bien se adhirió también a posturas intelectuales antifascistas como la de 1934, es más conocido realmente por su “Tratado del Paisaje” (1939) y su “Tratado de la Figura” (1950) que por sus creaciones cubistas en las que, si bien atendió fundamentalmente el aspecto constructivo y racional, nunca prescindió del vínculo con la realidad de la naturaleza a la que siempre consideró como modelo de inspiración. Lógicamente era natural que se preguntara:

“¿Por qué pintar siempre el pedazo de río y el reflejo en el agua?. Existen verdaderos paisajes metálicos, creados por el hombre. Las torres, los gasómetros, los depósitos de agua, ofrecen tanta diversidad en sus combinaciones como los elementos naturales. Los hombres que allí trabajan o descansan son tan conmovedores como los labriegos en un campo.

El Penar de los Hombres actuales, que aguardan a su Virgilio, no debería aguardar demasiado a sus pintores” (41).

En su “Omnis Docet” 1935 refleja esta naturaleza moderna en la que las chimeneas de las fábricas, las grúas y los nuevos puentes de estructuras de acero, se articulan con el mundo campestre, artesanal y social del primer término.

Para el Palais de la Decouverte realizaría en 1937 una gran decoración mural: “Le Gaz”.

Pierre Rossine realizaría, también en un sistematizado estilo cubista, “La Forja” (Museo de A.M. - París) en donde refleja el duro trabajo artesanal que precedería al de las grandes fundiciones de la moderna industria siderúrgica.

Willi Baumeister (1889-1955), aún sin pertenecer directamente al cubismo, conocería a Léger en París en 1924, tras haber expuesto con él en “Der Sturm” de Berlín en Marzo de 1922, año en el que iniciaría una serie de cuadros de máquinas en su característica abstracción constructivista, añadiendo, en ocasiones, figuras humanas al estilo de Léger o Schlemmer al que había conocido también en 1909 y con el que mantendría una estrecha amistad durante toda su vida.

En 1929 publicaría el álbum “Deporte y Máquina” que le edita la Galería Flechtheim de Darmstadt, donde reproduce 20 fototipias originales sobre el tema (42).

Posteriormente participaría en el grupo “Cercle et Carrè” y en 1933 sería apartado de la función docente a la que se reintegraría en 1946, ejerciendo de profesor en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart hasta su fallecimiento.

En cuanto a la escultura, merecen destacarse el “Taladro de Roca” 1913-14 de *Jacob Epstein*, del que hablaremos en el Vorticismo Británico, y el “Large Horse” 1914 de Duchamp-Villon.

Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) realizaría su célebre “Caballo”, del que existen muchas variantes, a partir de una serie de apuntes de concepción más bien realista y tradicional.

Este caballo-mecanicista “Galopando entre el Esquematismo de Archipenko y el futurismo de Boccioni” (43) juega con la misma ambivalencia operativa que su hermano Marcel respecto a la novia-máquina agrícola, de 1912, con la que Pontus Hultén apunta incluso ciertas vinculaciones formales (44), como existen respecto al “Dinamismo de un Ciclista” 1913, de Boccioni, que lo visitaría en este mismo año. Por un lado es más bien la cabeza de un caballo en una elaborada síntesis formal, mientras que por otro, es una máquina cuyas bielas y émbolos, no convencionales, transmiten una energía parecida a la liberada por la tensión muscular del caballo en el momento de realizar un salto. En

cualquier caso -como en “La Novia”- es una importante obra en la que, a través de formas mecanicistas, se consigue transmitir un dinamismo vital, evidentemente novedoso en la investigación tridimensional de las formas naturales que resultan ya claramente superadas.

1.1.5. EL “VORTICISMO” MECANICISTA DE LEWIS.

El Vorticismo, como el Orfismo, surgió a partir de la incidencia Cubista y Futurista. Se desarrollaría exclusivamente en Gran Bretaña entre 1913-15 y tendría en Wyndham Lewis su más acérrimo defensor y más destacado representante. Otros pintores como Curberto Hamilton, Federico Etchells, Eduardo Wadsworth, Guillermo Roberts, Christopher Nevinson..., escultores como Enrique Gaudier-Brzeska y Sir Jacob Epstein; e incluso literatos como E. Pound y R. Aldington, formaron parte del grupo que se proyectaría fundamentalmente a través de la revista “Blast” (45) y unas tres exposiciones, de entre las que cabe destacar, por su impacto, la celebrada en la “Dore Gallery” de Londres.

Si bien el Vorticismo partió de planteamientos geométricos afines al Cubismo, que en algunos perduraron hasta 1923, también se reafirmaría en su admiración por el mundo industrial exaltado por los futuristas.

“Activity ... Significance ... Essential Movement” serían las coordenadas básicas que el propio Lewis destacaría en el catálogo de la exposición londinense de 1915.

“El Vorticismo aceptó el mundo de la máquina (...). Buscaba las formas mecánicas externas. Los cuadros de los vorticistas eran una especie de máquinas” (46), sin embargo Lewis reaccionaría en contra de Marinetti por considerar que la revolución futurista pecaba de una visceralidad demasiado pintoresca y superficial, frente a la seriedad y el rigor que exigía en sus obras.

El poeta americano Ezra Pound sugeriría la palabra en 1913, definiendo el “vortex” como “punto de máxima energía” y Lewis lo localizaría en “el centro del remolino, donde un cierto grado de distanciamiento clásico le permitiría a uno tomar la medida del flujo circundante” (47).

Wyndham Lewis (Británico, nacido en USA 1882-1957), conocedor en París (1910) de algunas obras de Picasso y Léger, se identificaría tanto con el Vorticismo que

llegaría a definirlo incluso como “lo que personalmente dije e hice en este período” (48), refiriéndose a los años 1913-1915.

Sus obras evidencian un carácter mecanicista en muchos de sus elementos, pero otros construyen un tipo de geometrización que parece anticiparse al constructivismo, lo que provoca que algunos autores consideren ciertas obras como constructivas “avant la lettre” (49).

En el caso de “The Crowd” (Revolution) hacia 1915, donde articula una rigurosa geometrización con una serie de minúsculos elementos mecanicistas y figuras robotizadas, he de apuntar la relación que existe respecto a mi pintura “Génesis o La Batalla del Puente de Cantalojas” 1978, en la que una geometrización planimétrica configura también unos espacios donde se producen diferentes acciones revolucionarias en las que la muchedumbre era la principal protagonista. En el caso de El Puente de Cantalojas, el pueblo se había hecho con el puente y lo utilizaría como baluarte, en defensa de los derechos y libertades sociales.

Edward Wadsworth (1889-1949) realizaría en 1919 algunos dibujos y pinturas en las que el paisaje industrial se convierte en tema fundamental de sus obras. Algunas de ellas como “Barcos Camuflados en Dique Seco, en Liverpool” tienen ciertas connotaciones con el Op-Art, sin embargo, la grandilocuencia con que exalta al barco y las construcciones industriales, nos recuerda también el realismo nacional-socialista de los años 30. Años en los que Wadsworth, integrado en el grupo Unit-One (1933), junto con Nash, Armstrong y Nicholson, desarrollaría un tipo de obra mucho más abstracta, aunque con ciertas reminiscencias mecanicistas (50).

- *Epstein y su “Taladro de Roca”*

Jacob Epstein (Británico, nacido en USA 1880-1959), de ascendencia polaca, viviría en Londres a partir de 1905, influenciado fundamentalmente por Rodin, Brancusi y los Primitivos. No obstante, en 1913-14, motivado seguramente por la defensa mecanicista del vorticism, llevaría a cabo una experimentación formal a partir de un taladro de roca, de segunda mano, que compraría para construir una obra de la que sólo llegaría a concretar la parte superior que viene a ser como una especie de cabeza-robot “viserada, amenazante, bien equipada y protegida y oculta” (51).

Epstein, que en un principio pensaba incluso darle movimiento a la obra, perdió interés por lo mecanicista al comprobar que se iba alejando de la naturaleza y el tipo de satisfacción estética que la escultura debía dar. Así, esta especie de figura siniestra, entre monstruosa y demoníaca, e incluso sexual, tal como lo demuestran algunos dibujos preparatorios (52), quedaría reducida a la cabeza que en 1915 mostraría en yeso, montada sobre un taladro y que posteriormente se pasaría a bronce y se expondría como elemento exento, testimonio de la incidencia vorticista que en aquellos años marcará una ruptura fundamental en el arte británico.

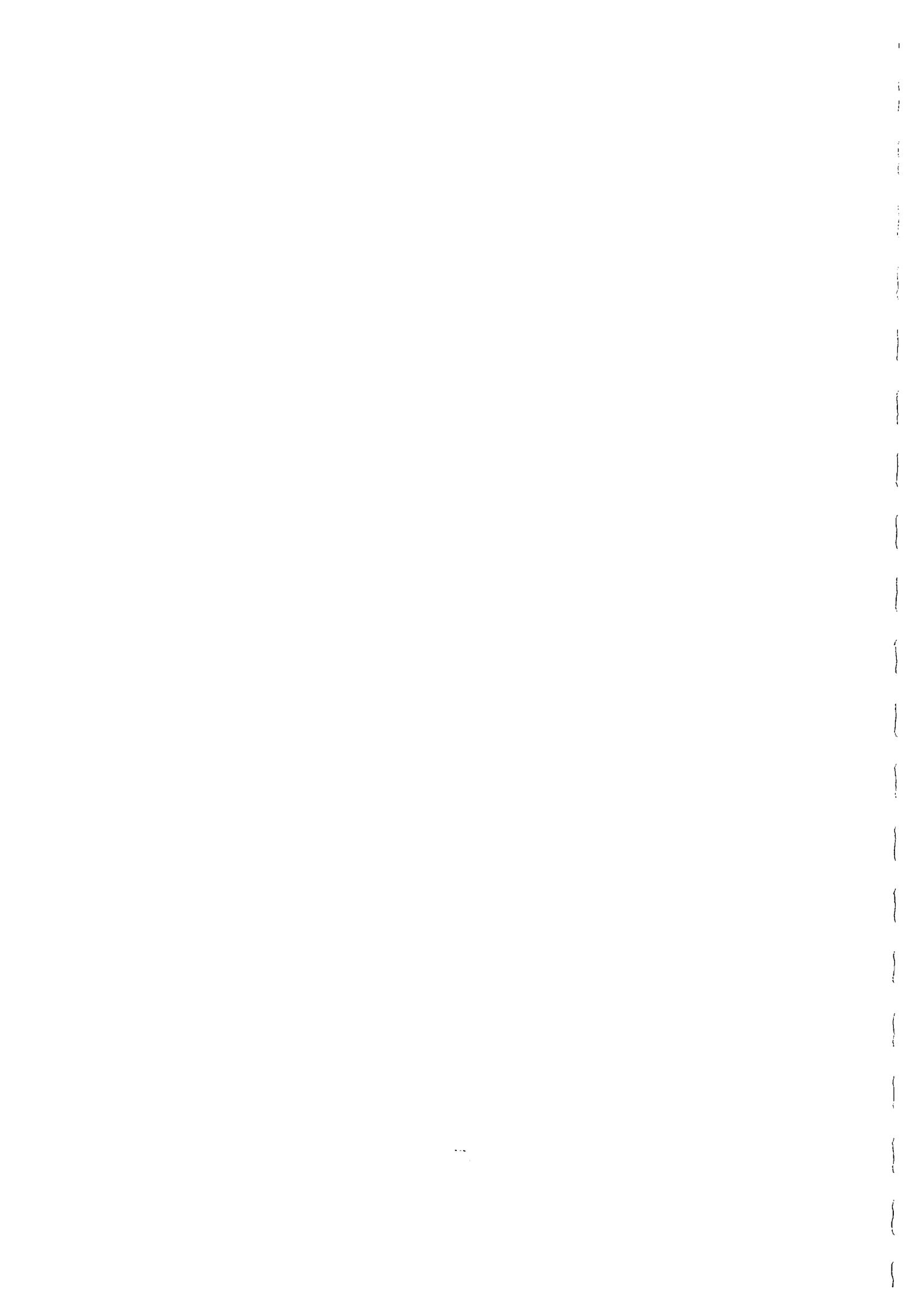
Tras la Primera Guerra, Lewis intentaría reunir de nuevo a los vorticistas en el denominado Grupo X, que en su única exposición de 1920, sólo demostraron que el vorticismismo había ya desaparecido.

NOTAS

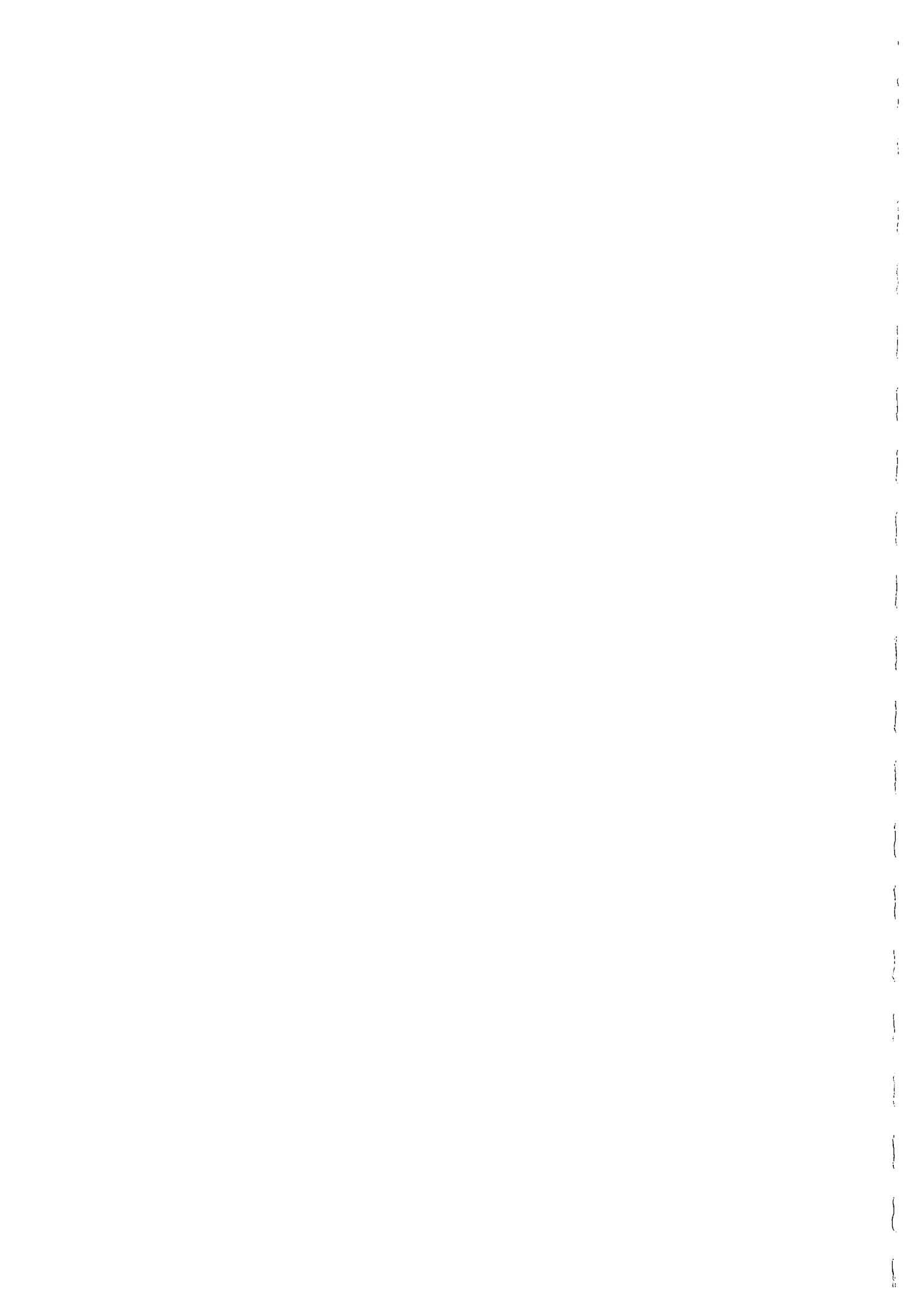
- 1.- Vid. Apollinaire, G. *"Les Peintres Cubistes. Méditations Esthétiques"*, Pierre Cailler, Ginebra, 1950.
AA.VV. *"Escritos de Arte de Vanguardia, 1900-1945"*, Ed. Turner-Orbegozo, p. 63. s.
René Huyghe, *"El Arte y el Mundo Moderno"*, Ed. Planeta, Barcelona, 1971, T.I., p. 329.
- 2.- Léger, F. *"Funciones de la Pintura"*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1969. (Contraportada).
- 3.- *Ibidem.* p. 197 s.
- 4.- Vid. Gladys C. Fabre, *"Petite Histoire Illustrée de L'Académie Moderne"* en el Cat. Exp. *"Léger et L'Esprit Moderne 1918-1931"*, Museo A.M., París, 1982, pp. 479-497.
- 5.- Cat. Exp. *"Museo Eindhoven"*, Fundación J. March, Madrid, 1984.
- 6.- Cfr. Léger, *"Funciones..."* o.c. (2) pp. 49, 56, 68.
- 7.- *Ibidem.* p. 53 s.
- 8.- *Ibidem.* p. 178.
- 9.- Bonet Correa, A., *"Fernando Léger, Pintor Moderno"* en el Cat Exp. F. Léger, Fundación J. March, Madrid, 1983.
- 10.- Léger, *"Funciones..."* O.C. (2), p. 72 s.
- 11.- *Ibidem.* p. 78.
- 12.- Cat. Exp. Fernand Léger, *"Haus der Kunst"*, Munich, (Marzo-Mayo, 1957) p. 31.
- 13.- Vid. *"La Estética de la Máquina: el Objeto Fabricado, el Artesano y el Artista"* en *"Funciones..."* O.C. (2) pp. 56-66. (Artículo que publicaría en París, Berlín, Anvers y New York en 1923).
- 14.- Vid. Ozenfant, A. y Jeanneret, Ch. E., *"Après le Cubisme"* Ed. des Commentaires, París, 1918.
- 15.- Cfr. Gladys C. Fabre. *"El espíritu Moderno en la Pintura Figurativa. De la Iconografía Modernista al Modernismo de concepción"*, en el Cat. Exp. *"Léger et L'Esprit Moderne"*, O.C. (4), p. 93 s.
- 16.- Vid. Lawder, Standish D. *"The Cubist Cinema"*, New York University Press, 1975, cap. V. y VI.
- 17.- Vid. Cendrars, B., *"Construction"* 1919. Diecinueve Poemas Elásticos Poesía Completa 1912-24, N.R.F. Gallimard-París, así como *"Ensayo Crítico sobre el Valor Plástico del Film de Abel Gance: La Rueda"*, p. 162.
- 18.- Vid. *"En torno al Ballet mecánico"* en *"Funciones..."* O.C. (2), pp. 161-164.
Barbara Rose no descarta la posibilidad de que este film tuviera que ver con *"Manhattan"*, realizado por Paul Strand y Charles Sheeler, que causó sensación en el Festival Dadá de París, en 1921. (Cfr. *"Léger et L'Esprit Moderne"* O.C. (4), p. 199.

- 19.- Léger, "Funciones..." O.C. (2), p. 163.
- 20.- "My Ballet Mécanique", en la Revista "De Stijl", Leiden, nº 12 (1924-25), pp. 141-144. (Citado por Pontus Hultén en el Cat. "The Machine", MOMA, New York, 1968, Nota 119).
- 21.- Cat. Exp. "F. Léger", O.C. (9) (s. pag.) Bibliograf. (1925).
- 22.- Vid. Nº 6-7 (1924) de "De Stijl" en el que apareció un manifiesto de Van Doesburg y Van Eesteren titulado "Hacia una Construcción Colectiva" en el que se decía: "El gusto personal, incluyendo la admiración por la máquina (maquinismo en Arte), no tiene ninguna importancia para la realización de esta unidad del arte y la vida. El maquinismo en arte es una ilusión como cualquier otra (naturalismo, futurismo, cubismo, purismo, etc) y todavía más grave que cada especulación metafísica".
- 23.- Vid. "Elément Mécanique: Géométrisation et Mouvement" en el escrito publicado por Gladys C. Fabre en el Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne 1918-1931", O.C. (4), pp. 361-364.
- 24.- Bonet Correa, A., Cat. Exp. "Fernand Léger", O.C. (9) (sin p.).
- 25.- *Ibidem*
- 26.- *Ibidem*. (Bibliografía).
- 27.- *Ibidem*.
- 28.- Vid. Gladys C. Fabre "Petite Histoire Illustrée de L'Académie Moderne" en el Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne", O.C. (4), pp. 480-497.
- 29.- Vid. "Escritos...", O.C. (1), pp. 66-74.
- 30.- En "La Fenêtre Sur la Ville, nº 3" 1911-12, fueron definitivamente descubiertos los contrastes simultáneos que, en adelante, aparecerían frecuentemente en sus representaciones.
- 31.- De "Tiovivo de Cerdos" 1906 y 1913, no hay más que tres copias realizadas en 1922. Cfr. Cat. de la obra de Delaunay, por Guy Habasque: "R. Delaunay. Del Cubismo al Arte Abstracto", p. 245 s.
- 32.- Apollinaire, Cendrars, Klee (propuso en sus "Notebooks" una teoría sobre el contraste simultáneo partiendo de ciertas especulaciones de Delacroix), Cravan, Smirnoff, Minski.
- 33.- "Le Contraste Simultané". Cat. Exp. "Robert y Sonia Delaunay", The National Gallery of Canadá, Ottawa, 1965.
- 34.- "Escritos..." . O.C. (1), p. 73.
- 35.- Apollinaire la utilizó como tema de uno de sus "Calligrammes" y Raymond Duchamp-Villon escribió un artículo sobre ella en 1913.
- 36.- Vid. "Escritos...", O.C. (1) p. 451.

- 37.- Entrevistas para la revista "The Literary Digest", citado por Angélica Zander en el Cat. del Museo Guggenheim, New York, Vol. I, p. 158.
- 38.- Daniel Robbins, "Albert Gleizes 1881-1953. Exposición Retrospectiva", New York, 1964, p. 73.
- 39.- Joven escritor de la redacción de la efímera revista parisiense: "La Vie".
- 40.- Cfr. "El radicalismo Social de la Abbaye de Créteil y los Comienzos del Cubismo" en: "El Arte y la Izquierda en Europa" de Donald Drew Egbert, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 266-272.
- 41.- A. Lhote, "Tratado del Paisaje", Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1970 (4ª Ed.), comentario fig. 15 (s. p.).
- 42.- Vid. Cat. Exp. "Malerei und Graphik des 20er. Jahre", Staatgalerie, Stuttgart, 1969-70; así como: Grohmann, "W. Baumeister leben and Werk", Köln, 1963.
- 43.- Michel Conil, "Escultura del Siglo XX" en Historia del Arte, Ed. Salvat, Barcelona, 1970, Tomo X., p. 235.
- 44.- Pontus Hultén, Cat. Exp. "The Machine", MOMA, New York, 1968, p. 70.
- 45.- La casi totalidad de los textos de Lewis publicados en los dos números de la revista "Blast" -Órgano del Gran Vortex Inglés- junto con una serie de importantes escritos de historiadores anglo-sajones, se hallan en: "Wyndham Lewis et Le Vorticisme", Col. "Cahiers pour un Temps", Centro Georges Pompidou y Pandora Ed., París, 1982.
- Sobre el Vorticismo Vid.: Richard Cork, "Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age", Gordon Fraser, London, 1976.
- 46.- "Wyndham Lewis the Artist, from "Blast" to Burlington House", Laidlaw and Laidlaw, London, 1939, p. 78.
- 47.- Vid. Primer número de "Blast", Ibidem, pp. 133-162; así como Violet Hunt, "I Have this to Say", New York, 1926, p. 211 s.
- 48.- Introducción Cat. Exp. "Wyndham Lewis and Vorticism", The Tate Gallery, Londres, (Julio-Agosto) 1956, p. 3.
- 49.- Pontus Hultén, K.G., Cat. Exp. "The machine", O.C. (44), p. 66.
- 50.- Vid. Las dos "Composiciones" 1930, del Museo Guggenheim, New York.
- 51.- "Epstein: An Autobiography", Dutton and Co., New York, 1955, p. 56.
- 52.- Vid. "Jacob Epstein, Sculptor", World Publishing Company, Cleveland and New York, 1963.



1.2. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EXPRESIONISTA





BECKMANN, M., "Puente de Frankfurt", 1922.
120'5 x 84'5, ol. s. l., Kunstslg. Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

1.2.1. INTRODUCCIÓN.

Como en el caso del Movimiento Cubista, al Expresionismo no se le conoce tampoco por el desarrollo de una iconografía industrial específica, sin embargo, analizando las obras de sus más importantes artistas, podemos comprobar cómo sí fueron sensibles a las formas industriales que, en aquellos años, resultaban notorias, tanto en el campo como en la ciudad, y significativas del desarrollo industrial de una de las naciones más punteras de Europa en lo que a industria se refiere.

El Expresionismo no sólo incorporó las formas industriales en sus cuadros sino que llegó incluso a adoptar la denominación de “El Puente” (“Die Brücke”) para distinguir uno de sus grupos programáticos más importantes, inspirado fundamentalmente por Kirchner.

Los motivos industriales estuvieron, en realidad, siempre presentes en la pintura alemana (1) y el ferrocarril, las estaciones o los perfiles de fábricas no resultaban extraños en las pinturas de principios de siglo, de ahí que la importancia de la obra se centrara más en la manera como el artista expresaba sus sentimientos y emociones, en su “postura” frente a la realidad, que en las formas propiamente dichas que motivaban esta “actitud”. Así Hermann Pleuer pinta una “Salida de Tren” en 1902, dentro todavía de la más clara influencia impresionista, y Heinrich Zille dibuja “En la Estación de la Plaza Alexander” otra salida de tren en un potente y expresivo contraste, no exento de cierto carácter expresionista.

1.2.2. ADMIRACIÓN DE KIRCHNER POR FÁBRICAS, TRENES Y PUENTES.

Ernst Ludwing KIRCHNER (1880-1938) que llegó a Dresde en 1901 para estudiar Arquitectura, se convertiría en el principal inspirador y teórico del grupo “Die Brücke” (El Puente) (1905-1913). Para él la obra sería “la sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible convertido en impulso” (2) y todas las formas operativas que motivan al artista proceden de la Naturaleza entendida en un sentido amplio.

“Naturaleza es para mí todo lo visible y lo sensible del mundo, la montaña como el átomo, el árbol y la célula que lo forma, pero también todo lo creado por el hombre, como las máquinas, etc” (3).

Kirchner vería así las chimeneas de las fábricas integradas en la naturaleza como las ramas de los árboles o las torres de una catedral. En 1910 pinta “Fábrica en Dresde” donde tres potentes chimeneas amarillas se elevan incluso a mayor altura de lo que podría ser el campanario de una iglesia o catedral. Esta dualidad: chimenea-campanario aparecerá también en otros artistas como August Macke (“Iglesia de María con Casas y Chimenea” hacia 1918; “Catedral de Freiburg” 1914), Hans Thuar (la litografía “Brücke” 1921), Max Beckmann (“Millionenbrücke” 1914; “Der Eiserne Steg” 1922), o Karl Hubbuch (“La Nadadora de Colonia” 1923), ya dentro de la Nueva Objetividad.

No está tampoco exento de ciertas connotaciones iglesia-industria, el haber colocado Lyonel Feininger, las tres estrellas de la Bauhaus (Arquitectura, Pintura y Escultura), estrechamente vinculada con la producción industrial, en el pináculo de tres torres catedralicias; o cuando en 1920, en una expresiva acuarela dibuja un pintoresco tren sobre un puente azul, debajo de cuyo arco representa una inequívoca iglesia en el mismo color violáceo del último vagón.

Hans Hartung tiene, curiosamente también, una obra de su época juvenil titulada “Factoría cerca de Dresde” hacia 1920 donde si bien se identifica claramente una chimenea, se hace más difícil concretar otras identidades pero, la pequeña mancha triangular de la derecha, bien pudiera ser un campanario de la cercana ciudad.

El Mundo del Ferrocarril.

Desde la “Fábrica en Dresde” 1910, hasta las “Fábricas Químicas” de 1926, Kirchner utiliza un importante repertorio de formas industriales vinculadas, muchas de ellas, al ferrocarril que adquiría, a diario, mayor desarrollo y notoria influencia tanto en el campo como en la ciudad.

Destacan, entre este tipo de obras, “Paso Elevado del Tren Dresde-Löbtau” 1911, “Aproximación Entrada Estación de Löbtau” 1911, “Puerta Halle, Berlín” 1913 y “Königstein Station” que captará en dos diferentes versiones en 1916 y 1917 y de la que también realizará un interesante linóleo en 1916. La versión de 1917 es una expresiva representación de una pintoresca máquina de vapor con un vagón, junto a un característico personaje en primer término.

Desde su estudio de la Steglitzer Körnerstrasse, divisa los puentes Feuerbach y Friedenauer y pintaría varios cuadros de tranvías, trenes, pasos a nivel y vistas de las vías.

Las ventanas que Delaunay utilizara ya como motivo, en 1912, para el desarrollo de su abstracción, sirven también a Kirchner para desarrollar, desde ellas, atrevidas composiciones de iconografía industrial.

De parecido carácter a estas obras de 1913-1915, son otras de 1915-16 que, sin estar pintadas desde su estudio, reflejan con potentes, fuertes, contrastados y vivos colores, toda la carga expresiva que de las formas industriales pueda derivarse (“Depósitos de Gas y Tren de Cercanías”, “Casas, Puente y Vías de Tren”, “Tren en Taunus”, “Königstein y Ferrocarril”, “Estación de Königstein”, “Puerto Oeste de Frankfurt”). En casi todas ellas predomina una potente curva que fortalece el carácter expresivo de la obra, función que, en otros casos, realiza las estructuras de un puente (“Puente sobre el Rin, en Colonia”), el marco de una ventana, o una línea de alta tensión que discurre por entre montañas nevadas (“Viaje en Trineo”).

En 1924-25 Kirchner pintaría una original versión de una “Estación de Tren” vista frontalmente donde la simplicidad, casi esquemática, de las formas, le confiere, como en el caso de la “Estación de Davos” 1925, una ingenuidad casi infantil, acentuada por el carácter de algunas figuras y la primariedad cromática que le caracteriza.

- El Hombre en la Ciudad Industrial.

Kirchner no se preocupa específicamente del trabajador, sólo en dos obras, no muy características suyas, de 1925-26, representa unos obreros -campesinos según el título- que se afanan en mover simples carretillas con un rudimentario mecanismo a base de poleas y cuerdas.

Los personajes que habitualmente representa en este tipo de obras de iconografía industrial, suelen, por lo general, pasar desapercibidos entre trenes, puentes o fábricas. Muchas veces una sola pincelada o una escueta mancha nos darán idea de las figuras en cuestión, si bien hemos de destacar que, en otras obras (“Calle Leipziger con Tranvía Eléctrico” 1914), las figuras adquieren un mayor interés junto a tranvías, por calles y

plazas de las industriosas ciudades alemanas. Ciudades como Dresde y Berlín, a las que Kirchner supo captar y expresar como ningún otro artista de esta época, que lo llevaron también a una fuerte crisis que le obligó a trasladarse en 1917 a las cercanías de Davos.

- Naturaleza e Industria.

La crisis psíquica y física de 1915 le llevaría a buscar reposo en Frauenkirch. Allí estaría más cerca de la Naturaleza pura que captaría magistralmente en varias obras; no obstante, en otras, continuaría reflejando aquellas creaciones del hombre que, como hemos apuntado en un principio, también formaban parte de la misma Naturaleza. En “Viaje en Trineo” 1922/26 son fundamentales los postes del tendido eléctrico que aparecen de nuevo en “Paisaje de Montaña con Líneas Eléctricas” 1926/28.

La Naturaleza es para Kirchner una potente eclosión de formas y colores que, como en “El Puente de Wiesen” 1926, se conjugan armónicamente con las más modernas construcciones de ingeniería civil, o como en el caso de la “Estación de Königstein” 1917, con las máquinas más osadas que el hombre creaba a partir de la fuerza del vapor.

- Frankfurt Industrial.

Dos importantes cuadros, especialmente significativos en cuanto a su iconografía industrial, dedicaría Kirchner a la ciudad de Frankfurt del Main, uno centrado alrededor de su puerto (“Puerto del Oeste de Frankfurt” 1916) y otro alrededor de su catedral (“La Catedral de Frankfurt” 1926). En ambos, el río Main, a unos 30 km. antes de juntarse con el gran Rhin, es el segundo protagonista y en ambos, las estructuras de los dos puentes más importantes de la ciudad son plasmadas con toda su fuerza y singular belleza, en armonía perfecta con el ambiente circundante.

Son dos obras en las que podemos apreciar muy bien el estado anímico del pintor en los 10 años que las separan. En las dos se evidencia el específico temperamento suyo, su personal estilo, su sentido del color puro, pero en la catedral, la eclosión cromática es mucho más primaria, entendiendo la primariedad como la quintaesencia espiritual de la persona. Las figuras están evidentemente menos construidas que las del puerto pero no por ello dejan de expresar, con más fuerza si cabe, el ritmo de vida de las monótonas jornadas cotidianas. La potente torre roja de la catedral no es más importante que los dos

potentes pilares rojos del primer término, ni éstos más que el río o las casas, o el mismo cielo. Todo está perfectamente integrado en una unidad que, como en el caso de Van Gogh, más parece un fiel reflejo de una potente carga emocional de su espíritu que la representación de una determinada realidad.

- Las Últimas Fábricas.

“Zurich Mills” 1922/23 precedería a las “Fábricas Químicas” de 1926 que, en la curvatura del primer término, nos recuerda compositivamente “La Fábrica Dormida” 1925 de Vázquez Díaz. Ambas son dos obras maestras que jalonan hitos importantes en la moderna iconografía industrial.

Sólo hemos omitido voluntariamente “El Hundimiento de los Panzers Austríacos MSS Stefan” 1925 por considerar que su carácter está más próximo al concepto guerra que a la iconografía industrial que nos ocupa, si bien hemos lógicamente de admitir la estrecha vinculación existente entre las máquinas de guerra y el desarrollo industrial de un país.

1.2.3. INCORPORACIÓN ARMÓNICA DE LAS FORMAS INDUSTRIALES.

Kirchner había conseguido que las formas industriales formaran parte de la obra, en armónica unidad con las formas de la Naturaleza. Este mismo sentimiento le anima en los grabados en madera (xilografías) dedicados a los poemas de Georg Heym (4) donde parece demostrar que con sentimientos positivos hacia la técnica, no se pueden plasmar los peligros y amenazas de la moderna ciudad industrial. Las ciudades agónicas de Heym se convierten en pequeños paisajes urbanos con edificios impertérritos y trenes inofensivos que dejan a su paso una ordenada y tranquila formación de humo.

Al igual que las formas industriales, el trabajo en fábricas o fundiciones es incorporado también como un elemento cotidiano más en la monótona vida del proletariado. Helmuth Macke (1891-1936) que en 1923 pinta “Eisenwerk Leipzig” había pintado en 1912 “Fundición Paderborn”, una obra excepcional en cuanto a la representación del trabajo industrial, pero, como la mayoría de las obras producidas antes de la guerra, no puede entenderse como denuncia del mundo industrial, como tampoco lo

son las torres de hierro que August Macke (1887-1914) representa en “La Catedral de Friburgo” y “Kinder am Hafen I y II”, todas de 1914, o la chimenea en primer término pintada en “Iglesia de María con Casas y Chimenea”.

Existe pues entre los expresionistas, una tendencia a integrar las formas industriales como unos elementos más dentro de la obra y el mismo Augusto Macke, en el Almanaque del “Der Blaue Reiter”, no duda en situar a un mismo nivel el zumbido de las hélices con los relinchos de los caballos (5), y su amigo Hans Thuar (1887-1945), que en 1899 había perdido sus dos piernas atropellado por un tranvía de caballos, pinta, en 1912, un bucólico “Paisaje del Rhin” donde el apacible campo se articula armónicamente con una línea de alta tensión y las gruesas bocanadas de humo que emergen de las altas chimeneas de la ciudad industrial que se divisa al fondo.

En 1921 Thuar realizaría una xilografía del puente de Colonia que había llamado también la atención de Kirchner en 1914. Las potentes estructuras de hierro de las armaduras, obligaban, en ocasiones, a que las chimeneas de los vapores que navegaban por el río, se articularan para poder pasar por debajo. Tal anécdota es captada por Thuar en “Raddampfer unter Brücke” 1923.

Otro tipo de armaduras servirían para tan osadas construcciones como el “Tren Aéreo en Wuppertal” 1912, de Adolf Erbslöh (1881-1947), donde adquieren singular notoriedad a la vez que contribuyen a expresar con contundente rotundidad el carácter de la obra. Las estructuras son protagonistas principales de la composición, mientras que cuando Willi Borutta, de Westfalia, las utiliza en una composición similar, sirven sólo de simple marco para centrar el interés sobre los trabajadores que, con patético rostro, salen de la fábrica ya no tan idílica ni armónicamente aceptada.

Emil Nolde (1867-1956), en su ardiente expresión cromática se acercaría también a los puertos industriales tan importantes como los de Hamburgo para captar los grandes trasatlánticos allí atracados o los diminutos pero potentes remolcadores que con su humeante chimenea se mueven siempre diligentes (“Remolcador en el Río Elbe”).

Como Nolde, Paul Adolf Seehaus (1891-1919) tiene de la industria una visión optimista. Su “Rheinischer Industriehafen” 1913, más parece la visión de un tranquilo puerto mediterráneo que un activo río industrial. Lo mismo ocurre con “Rotierenden Leuchtturm” 1913, “Rangierbahnhof” 1915, “Estación Industrial” 1917, “Hafen” o

“Locomotive” de 1918. En todas, lo industrial se articula armónicamente con el entorno en visiones optimistas, no exentas de cierta preocupación estilística.

Alex von Jawlensky (1864-1941) que en “Einsamkeit” (Soledad) 1912, utiliza el poste telegráfico como símbolo de disolución de las relaciones humanas, pinta en el mismo año, “Fábrica en Bergen” donde la Naturaleza acoge, como naturales elementos de su medio ambiente, una alta chimenea y un potente poste eléctrico.

1.2.4. POSTURA CRÍTICA.

La primera obra expresionista que revela una cierta postura crítica, en este caso frente a la guerra, es “Krieg” (Guerra) 1914, de Otto Dix (1891-1969). Esta obra tiene, sin embargo, unas importantes connotaciones que van mucho más allá del simple acontecimiento bélico. Entre sus formas pueden apreciarse cantidad de hierros, ruedas de diversas clases y estructuras más propias de una planta industrial que de un campo de batalla. Otto había experimentado el horror de la guerra, como muy bien podía conocer algunas fábricas de la industriosa Alemania y, en este caso concreto, el potente grito de la caótica situación en el frente, bien puede parangonarse con un interior industrial donde el movimiento, el ruido y la crispación podían llegar a cotas muy homologables con las del campo de batalla.

La obra de Dix, con ciertas connotaciones estilísticas futuristas, se diferencia fundamentalmente de aquellas en cuanto se manifiesta claramente en contra de la guerra y los poderes que la originan, mientras los futuristas exaltaban a los que la impulsaban.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, muchos artistas tuvieron una mayor conciencia social y política. Max Pechstein, en 1918, fue co-fundador del “Consejo Obrero de Arte” y del grupo “Noviembre”, al que se unirían otros artistas expresionistas, hasta la toma del poder por Hitler.

Conrad Felixmüller (1897) realiza varios grabados políticos (6), casi inmediatamente después de la guerra y, a principios de los años 20, incorpora el mundo del trabajador como tema fundamental en su obra; no obstante, Ullrich considera que su trabajo no muestra tanto una solidaridad contra el poder dominante, sino más bien una solidaridad con los que sufren el poder y padecen material y espiritualmente (7). Es probable que esta ambigua posición le llevara a abandonar la afiliación política, en 1924.

En la litografía “Minero” 1920, los grandes ojos del trabajador parecen interrogar seriamente al espectador sobre su precaria situación. No es una mirada dulce y compasiva que invite a compartir el sufrimiento, sino una clara denuncia del inhumano mundo industrial que tiene a sus espaldas. En otras obras como “Mineros en la Nieve” 1922, o “Trabajadores Bajo la lluvia”, del mismo año, Felixmüller ya no resulta evidentemente tan persuasivo, si bien nos recuerda, en ocasiones, a “Trabajadores de Vuelta a Casa” 1913-15, de Edward Munch (1863-1944), este gran expresionista del Norte, estrechamente vinculado con Alemania.

Las estaciones y ciudades de Ludwig Meidner (1884-1966) no son tampoco tan apacibles como las de Kirchner.

“Una calle no está hecha a base de tonos sino que es un bombardeo entre filas de ventanas, veloces luces entre vehículos de todo tipo, bolas que saltan, harapos humanos, letreros, anuncios y amenazadoras masas de colores” (8).

En las ciudades de Jakob Steinhardt (1887-1968), la soledad del individuo es la característica más esencial frente al tumulto de las calles repletas de coches, tranvías y un ingente número de personas que vagan como robots.

Meidner y Steinhardt formarían, con Richard Janthur, un grupo que, en 1912, se conocería con el expresivo nombre de “Los Patéticos”.

Los trenes no serán para Johannes Wüsten el símbolo del progreso y comodidad sino también la causa de tan espectaculares accidentes como el representado en “Eisenbahnunglück” 1928. No obstante el accidente parece en esta obra concreta ser más bien el pretexto para desarrollar una reflexión sobre sexo-amor y muerte.

1.2.5. LA CIUDAD INDUSTRIAL.

“Los Patéticos” (Meidner, Steinhardt, Janthur) centraron a menudo su atención sobre la ciudad pero lo hicieron siempre preocupados más por su dramática expresión que por las específicas señas de identidad que la ciudad industrial iba adquiriendo como consecuencia del desarrollo económico.

La ciudad industrial alcanzaría sus más significativas representaciones en la década de los años 20, en obras que, si bien suelen catalogarse algunas de ellas dentro de

la Nueva Objetividad, no están exentas de un marcado carácter expresionista, tanto por la fuerza expresiva de sus formas como por sus rotundos trazos.

- *“La Era de la técnica”*

Max Schulze-Sölde (1887-19..) representaría la ciudad industrial en una cierta ambivalencia significativa. Por una parte es una visión tan dramática como la de los “Patéticos”, pero por otra, no está exenta de un cierto carácter admirativo por la impresionante grandeza de estas construcciones que parecen augurar un futuro nuevo pero no necesariamente mejor, sobre todo para el humilde proletario cuyas viviendas restan sumisas a los pies de la gran muralla industrial.

La “Era de la Técnica” es una importante obra que representa claramente el desproporcionado crecimiento de las nuevas ciudades devoradas por gigantescas construcciones industriales y altísimas chimeneas que han acabado con el más insignificante vestigio de vida humana.

El cuadro es una especie de telaraña industrial en la que han quedado atrapados todos los ciudadanos. Es, en cierta manera, una obra que nos recuerda “Las Prisiones” que grabara Piranesi en 1745.

- *“Los Puentes”*

La introducción del hierro en la construcción de puentes y estructuras de edificios fue el acontecimiento más revolucionario en más de cinco siglos de edificación. Este logro, coincidente con la revolución industrial del XVIII, pasó casi desapercibido por los grandes artistas hasta que, a finales del XIX, Monet pinta los seis cuadros dedicados a la estación de Saint Lazare y Wistler en su “Nocturno” capta un insólito y atrevido pilar de un puente londinense.

Los puentes habían experimentado un gran desarrollo a partir de aquellos primeros de Coalbrookdale (1779) y Sunderland (1796). Su estructuras, como las de la Torre Eiffel (1889), pasaron a ser formas cotidianas en todas aquellas ciudades en las que el progreso podía medirse por el número de chimeneas y de puentes.

Walter Dexell (1890-19..), tras su estancia en París, donde probablemente conocería la obra de Delaunay, pintó “Puente y Torre Eiffel” 1915 en una dinámica composición no exenta de ciertas connotaciones con las vanguardias parisinas del momento.

Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) que en 1905 sugirió la denominación “Die Brücke” (El Puente) para identificar el grupo expresionista de Dresde que se reunía en el taller de Kirchner, realizaría en 1910 una xilografía titulada “La Fábrica”, y en 1951 “Winterlandschaft mit Eisenbahnbrücke” donde la estructura del puente contrasta con el paisaje nevado y adquiere un singular protagonismo. No obstante, para él, la denominación del grupo no trasciende al mundo industrial. Era una palabra que significaba simplemente su “aspiración de atraer a todos los elementos revolucionarios y en fermentación; eso quiere decir el nombre “Puente” (9).

Edwald Mataré (1887-1965) que en 1928 había también pintado una fábrica, hoy en el Museo de Hagen, en 1920/23 pinta una delicada acuarela que titula “Puente sobre un Canal”.

Rolf Nesch (1893) realiza en 1932 “Hamburger Brücken” donde unas esquemáticas estructuras triangulares configuran una singular composición de un expresionismo casi abstracto.

Casi todos los expresionistas captaron, alguna que otra vez, puentes en algunos de sus cuadros u obra gráfica que fue importante en este movimiento, no obstante, Max Beckmann (1884-1950) y Erich Heckel (1883-1970) tienen varias obras especialmente significativas al respecto.

Max Beckmann (1884-1950) había mostrado ya su interés por los puentes modernos cuando en 1914 realiza un grabado del célebre puente berlinés llamado popularmente “De los Millones” por el alto coste de su construcción, sin embargo, su obra más importante y conocida a partir de este motivo concreto, sería “Der Eiserne Steg” (El Puente de Acero) donde representa una especie de puente-pasarela de Frankfurt que más tarde llamaría también la atención de Kirchner.

“Der Eiserne Steg” 1922, conocida también como “Puente de Frankfurt” tiene el carácter más optimista que a una obra de este tipo se le pueda pedir. Representa un eficiente y bonito puente que sirve incluso de plácido paseo a unos transeúntes. El Main

alberga en sus tranquilas aguas realidades tan diversas como unos baños, un simpático remolcador con el amigable nombre de la vecina ciudad de Maguncia, donde el Main se une al Rhin, una curiosa balsa, una romántica barquita de remos y, junto al muelle, una barcaza de carga de la que emergen dos mástiles, ostentando uno de ellos una simpática banderita blanca y azul. El artilugio de la parte derecha será una especie de grua de carga que alivia el trabajo de los pequeños personajes que contemplan la escena en animada conversación o descansan plácidamente junto al carro; incluso las bocanadas de humo de la chimenea de la ciudad, del remolcador o de la balsa, parecen contenerse a la expansión contaminadora y forman sendas manchas que se conjugan con el verde frondoso de los árboles y ponen un contrapunto dinámico a la composición que se potenciará con las suaves ondulaciones del río y la potente curvilineidad de los tensores de suspensión del puente.

Todo el austero verismo con que está captada la realidad adquiere un carácter casi escultórico y sólo los potentes rojos y azules que predominan en la composición recuerdan el potente sentido cromático expresionista.

Tanto estas obras como las que realizaría de estaciones ferroviarias (“Estación de Gesundbrunnen” 1914, “Estación de Steltiner” 1913) o “Eisgang” (Deshielo) 1923, donde representa otro puente similar al descrito, no son características de su posterior estilo, mucho más crítico, en el que plasmaría la imagen de una humanidad muda, oscura, embrutecida y desalmada (10).

Erich Heckel (1883-1970) cofundador del grupo “El Puente” había conocido a Beckmann en Flandes, como enfermero militar, durante la Primera Guerra Mundial.

El puente más lírico que pinta sería el representado en “El Puerto de Marsella” 1926, que por sus características formales nos recuerda el famoso puente colgante de Palacio que se levanta en la desembocadura del Nervión y ha inspirado a tantos artistas locales que lo han plasmado en muchísimos cuadros.

Evidentemente, el puente trasbordador de Marsella está perfectamente integrado en el poético paisaje que Heckel pinta en una delicada armonía de azules que le confieren una cierta placidez, acentuada si cabe, por el carácter casi fantástico del conjunto.

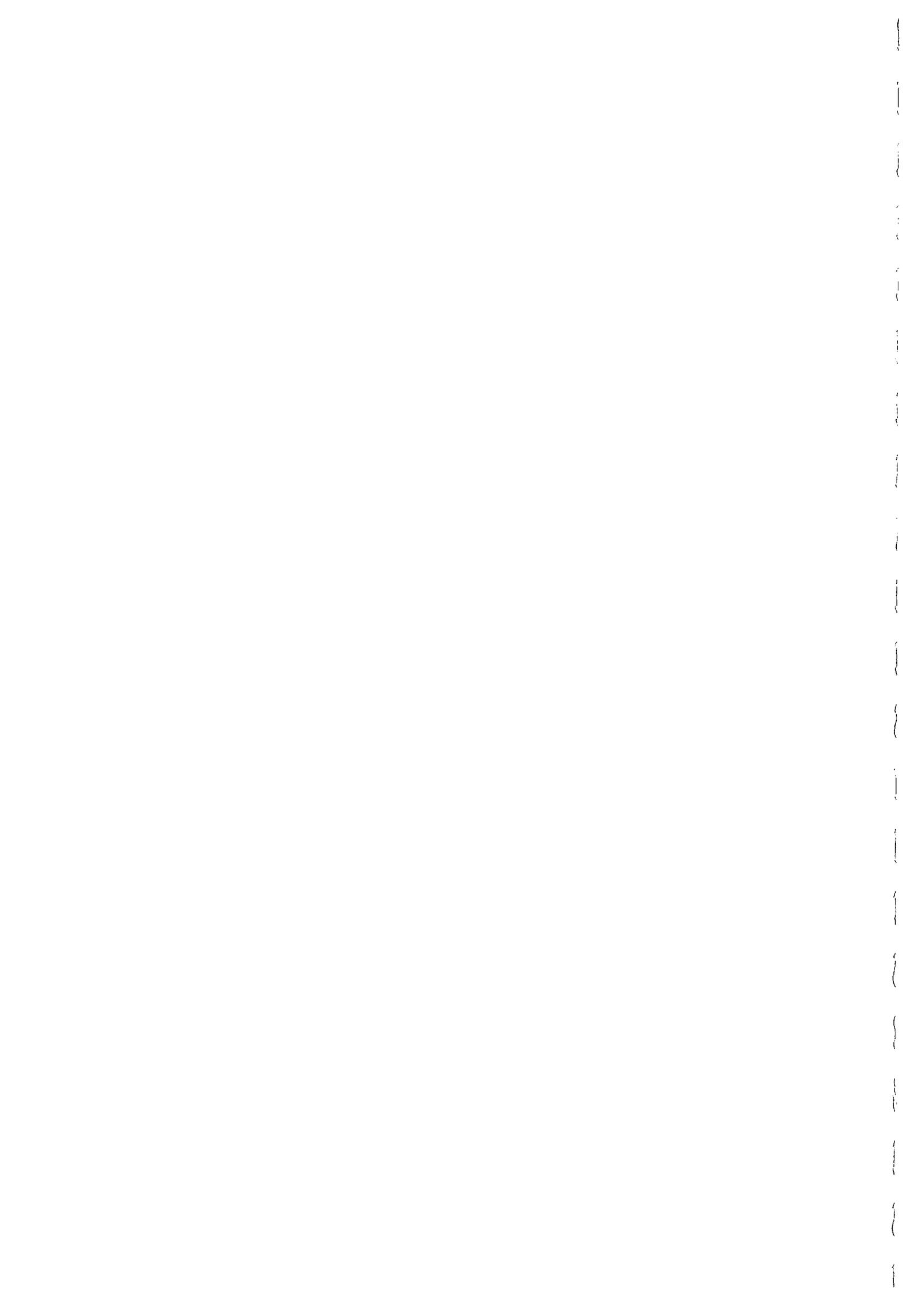
En 1928 pintaría “Puerto en Berlín” donde centra también el interés sobre las estructuras de un puente colgante.

Durante 1928 Heckel pinta otros puertos como el de Copenhague y Göteborg, no exentos de ciertos detalles mecanicistas propios de estos lugares, captados en una perfecta integración al paisaje que era lo que fundamentalmente motivó al artista.

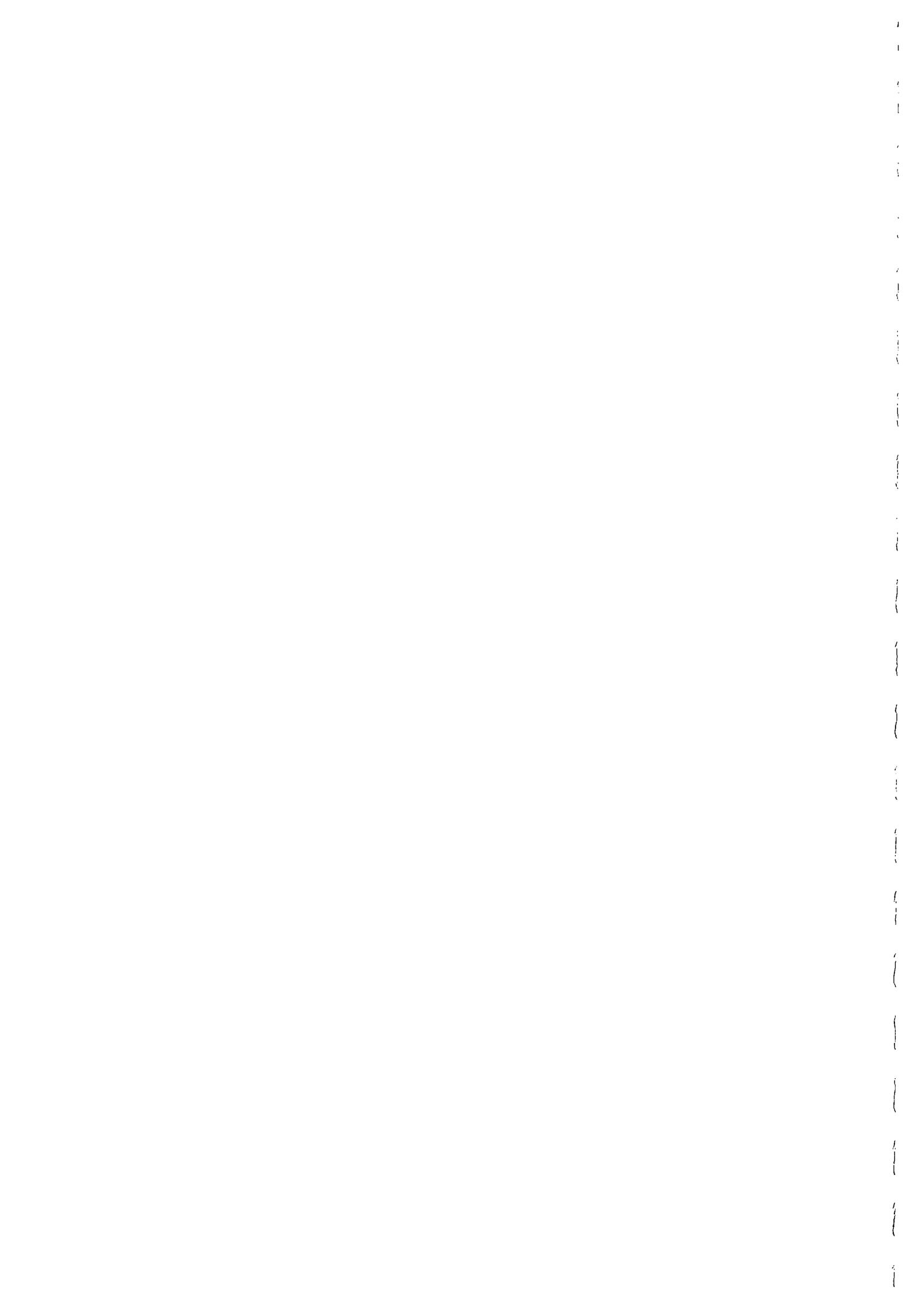
Los hombres, con sus anhelos, sus gozos y penas, inspiraron también a Heckel que, en relación al trabajo industrial, pintaría en 1924 “Jóvenes Trabajadores”, de la que realizaría un grabado en 1925.

NOTAS

- 1.- Vid. Schumücker, Hedwig: *"Das Industriemotiv in der deutschen Malerei des 19 und 20 Jahrhunderts"*, Emsdetten, 1930. (Phil. Diss. Münster).
Hagen Bächler: *"Das Mensch-Technik-Verhältnis im Deutschen Expressionismus"*, in *"Bildende Kunst"*, 1965.
- 2.- Cat. Exp. Ernst Ludwig Kirchner, 1880/1938. Berlín, Munich, Colonia, Zurich, 1979-80, p. 97.
- 3.- Hess, W.: *"Documentos para la Comprensión del Arte Moderno"*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1978, p. 66.
- 4.- Heym, Georg: *'Umbra Vitae', "Nachgelassene Gedichte"*. Con 26 grabados en madera (xilografías) de E. Ludwig Kirchner, Frankfurt, 1962, p. 19.
- 5.- Macke, August: *"Die Masken"*, en: *"Kandinsky u. Franz Marc"* (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München, 1912, p. 21.
- 6.- Vid. *"Conrad Felixmüller, Das Graphische Werk 1912-1974"*, Ed. por Gerhart Söhn, Dusseldorf, 1975.
- 7.- Vid. Ullrich: F., *"Zur Darstellung Industrieller Wirklichkeit in der Malerei"* en *"Industriebilder aus Westfalen"*, Cat. Exp., Münster, 1979, p. 28 (Cat. Exp. *"Pinturas Industriales de Westfalia"*).
- 8.- Grochowiak, Th., *"Ludwig Meidler"*, Recklinghausen, 1966, p. 78-80.
- 9.- Cat. Exp. *"Expresionistas Alemanes - Colección Buchheim"*, La Caixa, Barcelona, 1981, p. 18.
- 10.- Vid. E. Holzinger / P. Beckmann: *"Max Beckmann-Die Druckgraphik"*, Karlsruhe, 1962.
(il. nº 38 a 47).
E. Göpel: *"Max Beckmann"*, Cat. de Pinturas. Berna, 1976, T. 1., p. 126/126. Il. nº 183.



1.3. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL FUTURISTA





DEPERO, F., Astillero sonoro (Dinamismo subterráneo metropolitano), 1933.

92 x 110, carbón sobre papel, Museo Depero, Rovereto.

1.3.1. INTRODUCCIÓN.

El Futurismo surgiría oficialmente en 1909, con la aparición en París del “Primer Manifiesto Político” publicado por Marinetti en “Le Fígaro” del 20 de Febrero. Sin embargo, el “Manifiesto de los Pintores Futuristas” firmado por Boccioni, Carrà, Balla, Severini y Russolo, no aparecería hasta el 11 de Febrero de 1910 (1).

La exaltación a la guerra, la rebelión, el anarquismo, realizada a partir de planteamientos filosóficos próximos a Bergson y Nietzsche, simpatías políticas orientadas hacia la revolución, y defensa a ultranza de un patriótico nacionalismo, pronto obtendría buena acogida tanto en Italia como en el extranjero, a donde a menudo se trasladaba Marinetti para desarrollar su apasionada labor propagandística.

El Futurismo se mostraría decididamente partidario de los temas mecanicistas (2), surgidos como consecuencia del desarrollo industrial. La luz eléctrica y los nuevos medios de locomoción que irrumpían en las ciudades se convertirían pronto en su iconografía básica que no descuidaría tampoco aquellas manifestaciones vinculadas específicamente a actividades vitales: movimientos de masas, bailes y fiestas populares, acciones bélicas...

André Warnod, en unos dibujos caricaturescos que ilustran un panfleto (“Venise Futuriste”) publicado en Comoedia (1910), expresa de forma clara y contundente cual es la visión de la nueva ciudad del Véneto tras la irrupción futurista.

No obstante, al proceder de una ruptura formulada a través de planteamientos literarios (2), los artistas debieron partir de concepciones simbolistas, divisionistas y fundamentalmente cubistas, evidenciadas a través de la técnica y la organización plástica correspondiente. La “visión simultánea” de los cubistas, sus planos cortantes, y su específica manera de resolver el claro-oscuro, se convertirían en pilares básicos para el desarrollo de la dinámica espacial que investigarían en sus obras (3).

En 1914, que Marinetti escribe “El Esplendor Geométrico y Mecánico y la Sensibilidad Numérica” y, en una velada futurista, lee el “Manifiesto de la Declamación Dinámica y Sinóptica”, Boccioni, que ya en 1912 había publicado el “Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista”, publica ahora el “Dinamismo Plástico. Pintura y Escultura Futurista” (4) donde concreta sus valiosas aportaciones teóricas de la plástica dinámica del movimiento futurista.

1.3.2. EXALTACIÓN DE LA VELOCIDAD.

En su Manifiesto, Filippo Tommaso Marinetti dejaría muy claro, desde el principio, cuál era su ideal de belleza y cuáles sus objetivos prioritarios.

“4-Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva, la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su capot flanqueado de tubos de escape como serpientes de ígneo aliento; un rugiente automóvil de carreras, con su tableteo de ametralladora, es más bello que la Victoria alada de Samotracia. (...).

11- Cantaremos las grandes multitudes agitadas por el trabajo o la sublevación; (...) la vibración nocturna de los arsenales y astilleros encendidos por lunas eléctricas; las glotonas estaciones que engullen serpientes humeantes; las fábricas suspendidas de las nubes por medio de los cordeles de sus humaredas; los puentes relampagueantes como cuchillos al sol, gigantes gimnastas que saltan los ríos; los paquebotes aventureros que husmean el horizonte; las locomotoras de poderoso pecho que piafan por los carriles, como enormes caballos de acero embridados por grandes tubos; y el deslizante vuelo de los aeroplanos cuya hélice restalla como las banderas y como los aplausos de la muchedumbre entusiasta” (5).

La técnica y el progreso surgido de la industrialización, se convertirían así en los temas fundamentales del Movimiento Futurista y la velocidad en el elemento esencial que, en cierta manera, los aglutina. Todo se mueve, todo corre, todo rueda en el nuevo carrusel que teóricamente debía arrasar la sociedad burguesa tradicional, pero que, en el fondo, se limitaría a girar sólo sobre su propio eje.

Marinetti no dudaría en calificar la velocidad como “nuevo sentido del mundo” al ser capaz de “empequeñecer la tierra” (6) y, en una especie de poema visual de 1915, que titula “Velocidad Automovilística - Palabras en Libertad”, la identificaría con la “suma de colores, formas analógicas, presiones psíquicas del paisaje demasiado veloz” (7).

La mayoría de los pintores futuristas expresarían este paisaje a través de fragmentaciones que se articulan entre sí, en las que, casi siempre, predominan unas líneas, ángulos o planos que responden a una especie de prolongación de los ritmos creados por los propios objetos en movimiento.

La pintura futurista no se limitará pues a representar el movimiento a través de concretas composiciones afines a las cronofotografías de Muybridge o Marey, sino que intentará representarlo en relación con las alteraciones espaciales correspondientes y en

función del estado emocional del artista. El dinamismo del perrito de Balla, (1912) sería, en cierto sentido, una anecdótica excepción que nada tiene que ver con sus representaciones posteriores en las que llega a pintar la velocidad como una abstracción (“Velocidad Abstracta” h. 1913).

Serverini, sin embargo, considera que “a pesar de expresarse a menudo con formas geométricas”, sus representaciones “no son una abstracción” (8). Su “Metro Norte-Sur” 1912 y “Autobús” 1912/13 confirmarían esta aseveración pero también hemos de reconocer que, en ambas obras, el sentido de velocidad no queda evidentemente tan patente como el “Linee di Velocità” 1916, de Balla donde con unos simples trazos a lápiz logra infundir todo el sentido dinámico del concepto de velocidad futurista.

1.3.3. IRRUPCIÓN DEL AUTOMÓVIL.

La velocidad se había convertido en un motivo importante en la pintura futurista con la aparición de los nuevos medios de locomoción y fundamentalmente por la proliferación de automóviles que pronto substituirían los simones (coches de punto) que todavía representaría Carrà en “Les Cahots de Fiacre” 1911.

La potencia, velocidad, formas y funcionalidad de estas nuevas máquinas cautivarían rápidamente los espíritus más innovadores. Marinetti, en su apoteósica admiración, llegaría a considerarlos como provistos de vida propia.

“ (...) cuando ascendí asqueroso y oliendo de mi máquina hundida, sentí la chapa caliente de gozosa alegría traspasando mi corazón. (...) Con paciente y amorosa atención, montaron una grúa y rezones de hierro para extraer el coche como un enorme cazón. (...) pero un toque fue suficiente para devolverle la vida y ahí estaba revivido y caminando de nuevo sobre sus poderosas aletas” (9).

Boccioni, en 1901 pinta ya una divertida escena de unos perros persiguiendo a un zorro subido sobre la parrilla de un veloz coche de carreras. La obra no tiene sin embargo, nada que ver todavía con el futurismo que recurrirá al automóvil para captar fundamentalmente su velocidad, su dinamismo, su proyección formal en el espacio, sus luces... en un tipo de composición innovadora, vitalista, con ciertas connotaciones cubistas, no exentas, en determinados casos, de un cierto carácter abstracto.

Giacomo Balla (1871-1958), el mayor de los cuatro más importantes miembros del grupo, con su serie automovilística de 1912/13 da toda una lección de representación plástica de la velocidad y la expansión dinámica que consiguen estos motores de combustión interna acoplados a cuatro ruedas y un chasis más o menos funcional.

Si en el famoso perrito utiliza una graciosa solución cronofotográfica, en esta serie emplea un tipo de solución intermedia entre lo que, en fotografía, sería un fundido y una representación secuencial. Por una parte, unos cortes verticales (rectilíneos o curvilíneos) nos dividen la acción en secuencias pero, por otra, una serie de líneas actúan simultáneamente en varios campos secuenciales, lo que consigue dinamizar la obra, logrando que el efecto de movimiento no se obtenga percibiendo rápidamente las imágenes secuenciales una tras otra, sino contemplándolas todas a la vez en una única representación.

Como en el caso de los “Estados de Ánimo” de Boccioni, el objeto casi desaparece y sólo en determinadas ocasiones, podemos identificar ciertas espirales con ruedas, algunas formas ovoides con la cabeza del conductor, y otras con el parachoques o algún que otro elemento accesorio como el parabrisas que, cuando se accionaba, incorporaba un nuevo movimiento a la dinámica general del moderno “Centauro Mecánico”.

Balla con sus coches y Boccioni con sus estados de ánimo vinculados al ferrocarril, crearían los elementos visuales idóneos para la captación de la velocidad y la dinámica de los objetos, llegando a convertirse en universal expresión pictórica del sentido de movimiento.

Luigi Russolo (1885-1947) se había manifestado también preocupado en la búsqueda de formas que evocaran el dinamismo mecanicista, desde que en 1910 firmara el Manifiesto de los pintores futuristas.

En “Dinamismo de un Automóvil” hacia 1912, representa un coche cortando secuencialmente el aire en un tipo de composición de clara influencia cubista, en la que confluyen tres puntos de vista diferentes: el frontal del coche, el de las inclinadas casas del paisaje urbano y el posiblemente aéreo utilizado para representar los efectos angulares. Este tipo de ángulos que tiene cierta semejanza con las líneas producidas sobre

una superficie acuosa por un objeto deslizante, serían utilizados ya por él en “La Revuelta” hacia 1911/12 donde la masa penetra en forma de dinámica cuña sobre el medio ambiente hostil.

Boccioni en “La Course du Train” 1912, utilizaría también este tipo de representación angular para plasmar la fulgurante velocidad del tren del que sólo se percibe el morro de la locomotora.

En realidad, los trenes, como los tranvías y los aviones, compartieron con los coches la admiración que los futuristas sintieron por los nuevos medios de locomoción cuyo movimiento exaltaron en muchas de sus obras.

1.3.4. TRENES Y TRANVÍAS.

Marinetti en “Los Amores Futuristas” expresa su pasión por una “locomotora azul” que, como los coches, considera dotada de vida propia.

“Visitar las grandes ruedas de la locomotora que dos fgoneros llenan de fuego, carbón y carne roja, cuando los pulmones y los bronquios de acero chillan soltando el vapor y los pistones gozan de las voluptuosidades succionadoras de los aceites grasos. Probar y reprobador las elasticidades frenéticas. El acero contiene la saludable epilepsia de la velocidad” (10).

Los pintores asumirían también esta admiración por las potentes locomotoras, los veloces trenes que surcan las praderas, llegando incluso hasta los campos de batalla, así como el mundo de las estaciones donde se producen emotivas escenas, entre nubes de vapor y un movimiento continuo de personas que vienen y van. A este respecto cabe destacar fundamentalmente los “Estados de Ánimo” de Boccioni -de los que hablaremos más adelante (1.3.6.)- donde expresa, con un lenguaje propiamente futurista, las emociones cotidianas de estos lugares. Conviene sin embargo decir que, sólo en “Las Despedidas” 1911, representa formalmente determinados perfiles de la locomotora que aparecen de nuevo en la ya citada “Course du Train” de 1912. En aquel cuadro que Boccioni identifica la locomotora con los número 6943, utiliza unas pequeñas manchas rojas y amarillas, en contraste con la coloración general verdosa, para hacer seguramente referencia a las fulgurantes llamas de las que nos habla Marinetti.

Severini que asegura la difusión del movimiento futurista en Francia y consecuentemente más influenciado por el sentido estructural del cubismo sintético,

representará los trenes en relación con la guerra, tan exaltada por todos los futuristas como elemento de cambio y ruptura definitiva con las viejas tradiciones.

Su “Tren de la Cruz Roja” 1914, corre veloz por el campo para auxiliar a los heroicos soldados del frente que luchan sin cesar desde un “Tren Blindado en Acción” 1915, que transporta también potentes cañones que ayudan en la contienda.

Si en estas obras la estructura compositiva permite identificar claramente las formas en cuestión, en “Tren de Heridos”, la disposición fragmentaria de los elementos compositivos sólo nos permite identificar algunas de ellas, aisladamente.

En la exposición de la Galería Bernheim-Jeune, de 1912, Russolo presentaría su “Train en Vitesse” que, si bien no llamaría excesivamente la atención de algunos críticos (G. Kahn -”Mercure De France”), otros como André Warnod de “Comoedia”, sí lo considerarían especialmente relevante. (11)

Los tranvías -hermanos menores de los grandes trenes- serían también a menudo representados por los pintores futuristas en las calles de las ciudades que captan en “simultáneas visiones” plasmando todo el dinámico movimiento que albergan.

Carrá, influenciado por el cubismo, pintaría en 1911 “Lo que me dijo el Tranvía” preocupado más por los sonidos y olores que por el movimiento específico que expresaría más concretamente en “Interpenetración de Aviones” de 1913.

1.3.5. AVIONES.

Las gestas de los grandes pilotos llevarían a la aviación a un primer plano de actualidad en las primeras décadas de nuestro siglo. Tanto la literatura (12) como la pintura acusarían este interés despertado por las máquinas voladoras que lógicamente no pasaron desapercibidas por Marinetti ni los pintores futuristas italianos.

Marinetti tanto en el Manifiesto de 1909 como en algunos de sus escritos (13) se referiría a los aviones y a la conquista de las estrellas que se iniciaba con estos prodigiosos inventos. El músico Balilla Pratella compondría también su primera obra futurista, “El Aviador Dro”, motivado por las heroicas gestas de estos hombres que se remontaban por los aires cual mecánicos pájaros de acero.

En cuanto a la pintura y aún teniendo en cuenta las valiosas aportaciones aisladas cubistas (“Homenaje a Blériot” de Delaunay) o de la primera generación futurista

(“Interpenetración de Aviones” de Carrá), hemos de considerar que la eclosión verdaderamente espectacular, no se produciría hasta la llamada “segunda generación futurista” en la que Azari proclamaría el Manifiesto del Teatro Aero-Futurista (1921), mientras Balla, Benedetta Marinetti, Depero, Prampolini, Dottori, Fillia, Somenzi y Tato firmarían el manifiesto de la Aeropintura en 1929.

Las visiones aéreas, los amplios celajes, el movimiento de las hélices y las formas de aquellos primeros “cacharros” constituyeron el motivo fundamental de una serie de obras en las que la anécdota prima generalmente sobre la plástica o el concepto.

La aviación militar que alcanzaría su mayor desarrollo en la Segunda Guerra Mundial era lógicamente bien vista por los futuristas italianos pero otros artistas foráneos se harían también eco de su importancia. Tal es el caso de algunos precisionistas (Sheeler, “Yankee Clipper” 1939), epígonos cubistas (Marcelle Cahn “Aviation” 1930), abstractos americanos (Gorky, 10 paneles murales sobre “Aviación, Evolución de Formas bajo las Limitaciones Aerodinámicas” 1936/37) o cubistas que como Delaunay, en sus últimos años, aún realizaría -con Félix Aublet- la decoración del Palacio de la Aeronáutica (1937) y el Pabellón de los Ferrocarriles de la Exposición Universal de París. Exposiciones que, desde aquella primera de Londres de 1851, mostrarían las últimas innovaciones del mundo industrial.

1.3.6. DINAMISMO PLÁSTICO DE LAS ESTACIONES Y LAS NACIENTES CIUDADES INDUSTRIALES.

Umberto Boccioni (1882-1916) que en 1901, tras llegar a Roma, había pintado “Automóvil Veloz”, obra a la que ya nos hemos referido con anterioridad, no tiene precisamente muy buena acogida por parte de las Sociedades Culturales de la capital italiana. En 1905 expone en el Salón de los Rechazados del Teatro Nacional de Roma, tras viajar a París y Rusia, se instala en Milán (1907) donde contacta con Marinetti en 1909 y participa activamente en el movimiento futurista, firmando el manifiesto de 1910.

Sus “Estados de Ánimo” de 1911, transmiten con más fuerza las emociones sentidas en una estación de ferrocarril que las impresiones visualizadas. La realidad visual del objeto se somete así a las dinámicas formas capaces de expresar el complejo sentimiento del artista que vive la incidencia de unas máquinas de vapor encargadas de

arrebatar unas personas que se confían a ellas mientras otras quedan sobre el andén. Máquinas que, aún hoy, despiertan admiración. Máquinas identificadas numéricamente que ostentan la primacía de la potencia mecanicista, y se encargan de arrastrar largas formaciones de vagones repletos de atareados viajeros que se trasladan de un lugar a otro, en una nueva era del progreso, cambio y dinamismo, en la que el factor tiempo adquiere a diario mayor importancia.

Los viajeros pronto formarán parte de los nuevos sistemas de producción presididos por la máquina en los que se les exigirá cada vez mayor esfuerzo, a cambio de un teórico bienestar que gozarán en un futuro, siempre y cuando su rendimiento sea positivo y se adapten a vivir acorde con los nuevos ritmos que les supondrán nuevas velocidades físicas y psíquicas que acelerarán sus mentes, reguladora de nuevos estados de ánimo que Boccioni, tan acertadamente, supo captar en relación con el mundo del ferrocarril.

Esta especie de tríptico que conforma los “Estados de Ánimo” (“Los que se van”, “Las Despedidas”, “Los que se Quedan”) expresa contundentemente “la simultaneidad de los estados anímicos” ante el ferrocarril, separando drásticamente los que participan de él de los que se quedan en tierra, sumidos en una especie de melancólica soledad reflejada a través de ascéticos ritmos verticales. Los que van a iniciar el viaje se sumergen en unas vorágines líneas horizontales, inclinadas, rectas y curvas que cortan dramáticamente los rostros de las figuras en cuestión. Los que viven el momento de la despedida expresarán (fundamentalmente en los dibujos preparatorios) la angustia del triste y emotivo momento en el que una máquina de vapor los separe inexorablemente.

El “pathos”, lo emotivo, lo vital, se activará con la aparición de la máquina y el hombre deberá habituarse a su presencia y prepararse para el cambio que se avecina.

“El público debe también convencerse que para comprender las sensaciones estéticas a las que no está habituado, le hace falta olvidar completamente su cultura intelectual, no para adueñarse de la obra de arte, sino para entregarse locamente a ella.

Nosotros comenzamos una nueva época de la pintura” (14).

Boccioni había empezado ya en 1910 a construir esta nueva época realizando varios bocetos para la nueva ciudad que debía emerger de los ímprobos esfuerzos de hombres y animales que se afanasen en levantarla.

“La Ciudad que Ascende” 1910, representa magistralmente esta idea, y en ella, “la multitud, agitada por el trabajo o la revolución” centra el interés de la obra.

Un potente colorido contribuye a exaltar la dinámica composición en la que, entre expresivos andamios, surge la futura nueva ciudad que posteriormente, se convertirá en una enorme fábrica donde el trepidante ritmo de trabajo será la constante habitual que se imponga.

Los andamiajes se convierten en algo bello, dignos de ser exaltados en cuanto contribuyen a forjar el futuro esperanzador.

“El andamiaje, con sus pasarelas color peligro, embarcaderos de aeroplanos, sus innumerables brazos arañando y peinando estrellas y cometas, sus castillos de proa aéreos donde el ojo abarca un horizonte más vasto...

El andamiaje, con el ritmo de poleas, de martillos y, de hora en hora, el grito desgarrador y el choque pesado de un albañil que cae, gran gota de sangre sobre el pavimento... el andamiaje simboliza nuestra ardiente pasión por el devenir de las cosas” (15).

Devenir en el que -según Marianne W. Martín- también podría jugar un papel importante el Supremo Hacedor al que se le podría erigir el edificio divino. En este caso, el caballo y el obrero de primer término, podrían tener una interpretación vinculada más bien a la caída y conversión de San Pablo con la que Boccioni pudiera querer sugerir “la lucha fatal de las masas trabajadoras” (16). Interpretación obviamente mucho más osada que la de considerar al caballo como símbolo de los últimos esfuerzos de los viejos medios de tracción que pronto han de verse superados por las eficaces máquinas tan exaltadas por todos los futuristas.

Si en esta pintura todos los elementos están perfectamente integrados en la composición, en otros casos, como “Elasticidad” 1911, o la ya citada, “Las Despedidas”, del mismo año, sorprenden unas curiosas estructuras, características de los tendidos eléctricos, que se identifican claramente en un acusado contraste lineal frente al dinamismo general de ambos cuadros. Son unos postes que encontraremos posteriormente, mucho más definidos incluso, en Severini. Postes que parecen suministrar la energía necesaria para desencadenar el frenético dinamismo de ambas composiciones.

Dinamismo que Boccioni aplica en 1912 sobre un tren en marcha y en 1913 sobre un ciclista, lo mismo que sobre un jugador de fútbol o los músculos de una figura en acción que daría lugar a las “Formas Únicas de Continuidad en el Espacio” 1913. En “La Carrera del Tren” 1912, emplea un tipo de formas angulares utilizadas también por Russolo (“Dinamismo de un Automóvil” hacia 1912), Balla (“Velocidad Abstracta” hacia 1913), y Carrà (“Interpretación de Aviones” 1913). En “La Carga de los Lanceros” 1915, claramente vinculada a la exaltación bélica de la que hicieron gala los futuristas, predominarían, en cambio, unas contundentes líneas inclinadas que son las que, fundamentalmente, dinamizan la composición.

Boccioni formularía también sus conceptos dinámicos a través de importantes contribuciones teóricas que publicaría a partir de 1912 (17).

Antonio Sant’Elia, con sus proyectos arquitectónicos, también contribuiría a forjar la “Città Nuova” industrial en la que los centros generadores de energía eléctrica y las grandes estaciones se articularían con los altos rascacielos, los edificios de apartamentos y las calles a diferentes niveles (18). Un prototipo de ciudad mucho más preocupada por los problemas concretos de la realidad que los planteados por Garnier en su “Cité Industrielle” (19).

1.3.7. FRAGMENTACIÓN DE LA REALIDAD INDUSTRIAL.

Gino Severini (1883-1966) al que ya nos hemos referido al hablar de la velocidad y los trenes, se estableció definitivamente en París en 1906, donde se encargaría -con Fénéon- de organizar la célebre exposición futurista de 1912 en la Galería Bernheim Jeune, de la calle Richepanse. Más que ningún otro futurista acusaría, quizás por esta razón, la influencia cubista evidenciada en la fragmentación de sus formas a menudo vinculadas a la realidad industrial.

Su “Torre Eiffel” de 1913, se partiría en tantos trozos que resulta casi imposible identificarla, sin embargo, Severini, en sus escritos, se manifestaría contrario a que las formas geométricas futuristas se identificaran con la abstracción, considerando el estilo que definía el movimiento como realista. De ahí seguramente también la calificación de los “Estados de Ánimo” de Boccioni como pinturas excesivamente “literarias y oscuras”.

Evidentemente sus pinturas futuristas serían mucho más claras en cuanto a las formas representadas, pero no precisamente menos literarias. Sus anuncios del metro o autobús, sus trenes de la Cruz Roja, blindados, o de heridos, no expresarían menos anécdotas que los estados de Boccioni. Anécdotas quizás más formales que literarias pero anécdotas al fin y al cabo.

En “Guerra” 1914, una de sus obras más conocidas y plásticamente mejor logradas, Severini patentiza su interés por una estilísticamente fragmentada realidad industrial a la que se debe pedir el “máximo esfuerzo” que contribuya a alcanzar el éxito de los ideales expresados por el movimiento futurista. En ella recurre a una serie de formas industriales (chimeneas, ruedas, hélices, postes de energía, ancla) que evidencian el grado de exaltación que sentían por las mismas. La chimenea de la fábrica puede incluso llegar a confundirse con los potentes cañones erectos de la parte central del cuadro.

Si en sus obras Severini incorpora a menudo inscripciones procedentes de la influencia cubista, en el collage “La Era Industrial” 1915, utiliza una serie de objetos mecanicistas anticipándose al uso que habitualmente harían de ellos los dadaístas.

1.3.8. EL RUIDO MECÁNICO COMO ARTE.

Russolo, al que ya nos hemos referido al hablar de la irrupción del automóvil, pronto se sentiría -como Balla- tan interesado por los ruidos de las máquinas como por su velocidad.

En su estudio de Milán construiría una especie de “máquina musical” con una serie de cajones y altavoces, a la que llamaría “Intonarumori”, escribiendo en 1913 un manifiesto futurista titulado “El Arte de los Ruidos”.

1913 sería precisamente el año que se incorporaría al movimiento Fortunato Depero (1892-1960), uno de los futuristas de la llamada segunda generación que, desde un principio, mostraría una identificación casi absoluta con Balla. En “Onde Sonore” como en “Elettricità” y “Ritmi di Strada” se aprecia claramente no sólo una vinculación con aquel, sino un mismo tipo de preocupación por reflejar elementos intangibles, pero no por ello menos importantes que los percibidos visualmente.

En el manifiesto “Reconstrucción Futurista del Universo” publicado en 1915, expresan la imposibilidad del plano para reflejar en profundidad el volumen dinámico de la velocidad.

“Balla sintió la necesidad de construir con alambre, planos de cartón, papel de seda, etc. el primer complejo plástico-dinámico” (20).

Depero construiría en este mismo año los conjuntos “motorumoristas” en los que se conjuga la emoción cromática y el volumen generado por el movimiento real, con la emoción sonora generada por los ruidos derivados del mismo movimiento. Los sonidos se incorporan así a los conceptos temporales y espaciales como un elemento más a evidenciar la crisis de la tradicional pintura de caballete.

Aún sin poder profundizar en ello hemos, cuanto menos, de señalar el paralelismo de este tipo de investigaciones con las realizadas por algunos constructivistas rusos en estos mismos años y el interés que ambas tienen como antecedentes del arte cinético y tantas realizaciones mecanicistas contemporáneas no exentas de efectos lumínicos y sonoros producidos por la más moderna tecnología.

Respecto al mecanicismo de Francis Picabia existe también alguna curiosa coincidencia formal (“Complejidad Plástica Giratoria” 1914, con “Acuarela sin Título” de Picabia, 1916) así como en el desarrollo del erotismo mecanicista (“Coito o Meccano-Coito” de Depero, 1924/25 y “Voilà la Femme” 1915, de Picabia) pero tales concordancias no pasan de ser meramente casuales y anecdóticas ya que el espíritu que animaba unas y otras era radicalmente opuesto.

Muchas especulaciones mecanicistas las articularía Depero con proyectos de escenografías móviles (1918), paralelas también a las desarrolladas por los rusos hacia 1920. Depero crearía así mismo, para el teatro, un amplio vestuario a partir de formas generadas por el movimiento, afines a algunas especulaciones posteriores de Schlemmer en la Bauhaus. En la Exposición Internacional de Arte Teatral en el Konzerthaus de Viena, en Septiembre de 1924, participaría con 15 bocetos de vestidos y escenografías mecanicistas.

De todas sus investigaciones, los proyectos plásticos “Moto-Rumoristi” (“Fiera”, “Panoramagico”, “Temporale”, “Coito”, “Girovolo Ucelli-Aeroplano”, “Testa Viva Artificiale”, “Il Girofolla”) fueron sus trabajos más destacables tanto por su

interdisciplinaria como por su carácter más vanguardista, pero profundizando en cualquiera de ellos se constata también una cierta superficialidad.

1.3.9. EL MAQUINISMO DE LA SEGUNDA GENERACIÓN FUTURISTA .

Los futuristas de la llamada segunda generación no sólo proclamaron su admiración por la estética mecanicista en sus manifiestos, sino que, por lo general, evidenciaron en su obra una gran vinculación con el mundo tecnológico e industrial.

Esta admiración explosiva no les permitió, sin embargo, profundizar ni formal ni conceptualmente en lo que el mecanicismo representaba para la sociedad. La exaltación bélica fue la única funcionalidad mecanicista de la que se preocuparon en sus proclamas.

“Nosotros futuristas, Balla y Depero, construiremos millones de animales metálicos para la más gran guerra (conflagración de todas las fuerzas creadoras de Europa, Asia, Africa y América, que seguirá sin duda a la actual maravillosa pequeña conflagración humana” (21).

Prampolini (1894-1956) en su *Estética de la Máquina* de 1922 proclama los elementos mecanicistas como los más importantes para la inspiración estética, considerando que son los más apropiados no sólo para captarlos en su realidad formal, sino para evocar sus relaciones con las diferentes realidades espirituales.

“El artista sólo puede someter su fe a las realidades ligadas a su propia existencia o a estos elementos de expresión que convierten en espiritual la atmósfera que respira. ... la Máquina marca el ritmo de la psicología humana y lleva el compás de nuestras exaltaciones espirituales. Es pues un fenómeno inevitable, ligado a la evolución de las artes plásticas de nuestro tiempo” (22).

Prampolini suscribiría también el “Manifiesto del Arte Mecanicista” de Paladini y Pannaggi, donde se exaltaba la máquina como único modelo ejemplar, como ídolo o mito central de la vida moderna. Depero no se identificaría con el citado Manifiesto, seguramente, por las curiosas coincidencias que observara tanto en lo conceptual como en algunas realizaciones plásticas concretas afines a soluciones suyas. Así el vestido de Pannaggi para el “Ballet meccanico Futurista” (23), puesto en escena por Bragaglia en Junio de 1922, tiene una notable influencia con la “Ballerina Idolo” 1917, de Depero, propiedad de Marinetti, en cuya casa podía fácilmente admirarse. Esta obra formó parte de la Exposición Nacional Futurista de 1919 con el título “Meccanica di Ballerini” y

representa una interesante faceta de Depero en la que muestra incluso ciertas analogías con el mecanicismo constructivista. Los rusos, sin embargo, lograron casi siempre unas construcciones de mayor proyección al desvincularse más de la anécdota formal (24).

Depero, tanto en los robots, de “Anihccam del 3000” 1924, como en las marionetas de “I Selvaggi”, en los “Balli Plastici” de 1918, así como en “I Martellatori” 1922/23, toma partido por soluciones excesivamente decorativas que confieren a sus creaciones un sentido más cómico que de exaltación o crítica, cumpliéndose la afirmación de Bergson cuando dice que una situación cómica se determina automáticamente cuando un cuerpo humano viene equiparado a un simple mecanismo.

Depero, desde su “Manifiesto Manuscrito” de 1914, era consciente de este carácter fantasioso-cómico de algunas situaciones o personajes con los que operaba, pero tenía también en cuenta estos factores como condiciones imprescindibles para que la intuición vital-creativa diera sus mejores frutos.

La máquina no sólo se proyectaría en una dimensión optimista, como en el caso de Azari, cuya admiración mecanicista le llevaría a proponer la constitución de una “Sociedad de Protección de las Máquinas” (25), sino que habrían también posturas más pesimistas como la de Vasari que considera la máquina como símbolo metahistórico de alienación del hombre (26). En su “Angoscia delle Macchine” señala dramáticamente el malestar de la civilización tras la irrupción de la máquina como causa fundamental de la pérdida de los sentimientos. En 1931 escribe:

“Yo veo más allá del Futurismo porque mientras por un lado exaltó la máquina (...) por el otro me produce horror!, y ¿por qué?, porque la mecanización destruye el espíritu” (27).

Existen pues varias posturas perfectamente definidas en cuanto a la valoración y utilización de la máquina por parte de los llamados futuristas de la segunda generación:

Pannaggi y Paladini se centran en una estética con ciertas connotaciones racionalistas (constructivismo, productivismo, neoplasticismo), mientras Prampolini, Azari y Depero se sitúan en una postura más identificada con el sentimiento mecanicista que no sólo exalta y defiende las máquinas sino que, en ocasiones, Depero las somete incluso a unos juegos de personificación ambiguos y estimulantes en los que el hombre se integra en un complejo universo mecanicista tan sorprendente como paradójico.

Paladini en “El proletario de la Tercera Internacional” 1922, desarrolla un tipo de obra analítica en la que, más que el personaje en cuestión, se identifican claramente los engranajes, tubos y chimeneas que caracterizan el medio ambiente laboral.

En “El Constructor”, Fillia reduce la representación del personaje a un pequeño detalle lineal en la parte superior, exaltando las formas constructivas industriales en un tipo de organización donde priman también los conceptos plásticos sobre los anecdóticos.

1.3.10. MAQUINISMO DEPERIANO.

A partir de las investigaciones realizadas por Depero para el teatro y fundamentalmente sus creaciones en cuanto a vestuario, surgiría en 1917 una de sus pinturas más importantes, la “Ballerina Idolo” en la que incorpora a la iconografía futurista, la robotización del personaje principal. A partir de “I Martellatori” 1922/23, concebido inicialmente para la publicidad de ladrillos refractarios, elaboraría un tipo de personaje entre muñeco y autómata que utiliza a menudo en muchas de sus obras: “Megafoni di Bestimmie” 1924, “Discusione del 3000” 1926, “Solidità di Cavalieri” 1930, vidrieras del Palacio de Correos y Telégrafos de Trento, 1933 ...

Marinetti diría: “Mágicamente Depero realizó ... aquel esplendor geométrico y mecánico que expresé en un manifiesto” (28) y el mismo Depero escribiría ya en su madurez: “estoy contento por haber escuchado siempre mi voz interior y haber dejado libre desahogo a mi fantasía” (29). Una fantasía no exenta, en ocasiones, de ciertas importantes relaciones formales con Boccioni.

Depero, con renovada energía, reanuda la dinámica plástica de Boccioni pintando “Nitrito in Velocità” 1921, 1922 y 1923), “Motociclista-solido in Velocità” 1923, “Ciclista Moltiplicato” 1922 y 1925 y otras menos importantes.

El viaje y estancia en Nueva York (1928-30) proporcionarán también a Depero importantes motivos no exentos de connotaciones mecanicistas e industriales vinculadas a la moderna escena urbana. Así, una serie de ruedas, motores, estructuras metálicas, chimeneas, tubos, coches, semáforos ... forman parte de una serie de importantes pinturas realizadas en Italia a partir de las impresiones neoyorkinas, así como de bocetos de escenografías móviles creadas para el ballet “The New Babel” 1930: “Cantiere Sonoro” 1933, “Innaffiatori a New York” 1934, “Simultaneità Metropolitane 1943, 1944

y 1946, "Mulatto Newyorkese" 1944 ...

De un dibujo americano de 1930 parece devenir también "Teste e Tubi" 1945, una obra en la que Depero mantiene el carácter lúdico, irónico, en ocasiones casi grotesco, que le caracteriza.

En la Trienal de 1933 ve como se incorporan los artistas del Novecento: Sironi, el De Chirico post-metafísico, Carrà y Arturo Martini que presentan una nueva pintura mural no afín a los planteamientos futuristas. Depero arremete contra aquellos murales reafirmando la respuesta futurista a la ideología constructiva contemporánea y destacando la importancia del tema, llegando incluso a proponer que para la Trienal de 1936 fueran motivos obligados los industriales o aeronáuticos, inspirados en las nuevas realizaciones del régimen. Es esta la razón por la que, tanto para las vidrieras del Palacio Postal de Trento como para los murales del Consejo Provincial de la misma ciudad, así como para la Primera Muestra Nacional de Plástica Mural de Génova (1934), exalte explícitamente las formas industriales en un estilo geométrico-constructivo contundente y eficaz.

En la primavera de 1950 la pintura "Tornio e Telaio" 1949, es elegida por voto popular en una exposición sobre "El Trabajo en la Pintura Italiana" entre otros siete nominados (De Chirico, Sironi, Campigli, Menzio, Bartolini, Breddo). Es una obra sólidamente estructurada pero que parece más bien remitirnos a los "Automi" de 1918, "La Casa del Mago" 1919/20 o "Lettrice e Ricamatrice Automatiche" de 1920.

El mito de la máquina continuaría en Depero hasta que a finales de 1950 lanza el "Manifiesto de la Pintura Plástica Nuclear" (30), si bien no dejará nunca de sentirse eminentemente futurista y defender el mecanicismo y su influencia en el arte. En Octubre de 1956 lleva aún a término la decoración de la Sala del Consejo de la Provincia Autónoma de Trento, ya apuntada anteriormente.

Otros artistas como Dottori se decantaron más por un futurismo rural frente al mecanicismo defendido por la mayoría de los futuristas con los que mantuvo enconadas discusiones, pero Depero prestaría también atención al paisaje campestre que, en ocasiones como "Treno Partorito dal Sole" 1924, vinculaba también a las máquinas. Por lo general, en este tipo de obras destaca sin embargo sólo las labores del campo en un carácter mecánico-futurista personal y singularmente decorativo. En la década de los 50 pinta "Paesaggio d'Acciaio" 1952, donde, prescindiendo de anécdotas, sintetiza

magistralmente los volúmenes resueltos en una gama de grises con un efecto metálico verdaderamente ejemplar.

1.3.II. LA EMOCIÓN DE VOLAR Y LA “AEROPINTURA”.

La Torre Eiffel construida para la Exposición Mundial de París en 1889, había ofrecido la posibilidad de percibir la ciudad a vista de pájaro, sensación que no dejaron de experimentar la mayoría de los futuristas cuando visitaron la capital francesa a partir de la primera exposición realizada en la Galería Bernheim Jeune en 1912. Si bien el efecto desde lo alto de la torre era comparable a la visión desde un aeroplano, los futuristas prefirieron la emoción del vuelo directo, sintiendo el aire sobre sus cabezas, el ruido de los motores y el vértigo de la velocidad jamás alcanzada por otro vehículo.

Volar era para los futuristas un medio de experimentación mediante el cual percibían el paisaje en una nueva dimensión, las formas se multiplicaban y los colores adquirían una fuerza dinámica que los intensificaba.

Azari que tenía una de esas máquinas voladoras había redactado en 1919 un “Manifiesto del Teatro Aéreo Futurista”, pero la incidencia más notable se produce con la publicación del “Manifiesto de la Aeropintura” (22 de Septiembre de 1929) firmado por Balla, Benedetta, Somenzi, Depero, Prampolini, Dottori, Fillia y Tato. Este Manifiesto, que abre un nuevo capítulo en la historia del segundo futurismo, pretende abrir nuevos caminos potenciando aquellas realizaciones afines a las visiones aéreas aparte de nuevas figuraciones concebidas en un amplio abanico conceptual (31). Depero participaría en la muestra de los autodenominados “Aeropintores Futuristas”, de 1932, con “Prospective Aeree”, pero con Balla, ya en 1915, se anticiparía a estas intuidas emociones aéreas, anunciando el Concierto Plástico “Moto Rumorista” en el espacio, así como el Lanzamiento del Concierto Aéreo.

Depero había pintado también, en 1922, un “Retrato Sicológico del Aviador Azari” en el que destaca la importancia del movimiento de la hélice del avión así como el carácter mecanicista del personaje en cuestión. Las humeantes chimeneas de la fábrica del fondo es un símbolo inequívoco de su incondicional apoyo a la producción industrial. La obra se centra en la psicología del retratado que se identifica con la máquina en la parte izquierda, mientras en la derecha lo representa elegantemente vestido posiblemente junto a

Rosetta, sobre la que pinta un simbólico corazón.

Depero en su “Libro Imbullonato” editado por el mismo Azari en 1927, califica los vuelos con su amigo Azari como “discusiones artísticas a 5000 metros”.

En el tapiz “Modernidad” 1924/25 Depero repite el aeroplano de Azari como signo inequívoco de los nuevos tiempos junto con el automóvil, el tren y un corredor ciclista cortando el aire a toda velocidad.

Prampolini pintaría algunos cuadros inspirados en la aviación pero pronto se abre a las nuevas concepciones vanguardistas extranjeras y en la Exposición Futurista de 1929 presenta “Buzo en el Espacio” donde se evidencia la abstracción que incide en las aeropinturas de Munari, Marasco y Fillia.

Pintores como Tullio Cralli (1910) seguirán, no obstante, fieles a la aeropintura y hasta 1940 pintarían anecdóticas obras en este estilo.

NOTAS

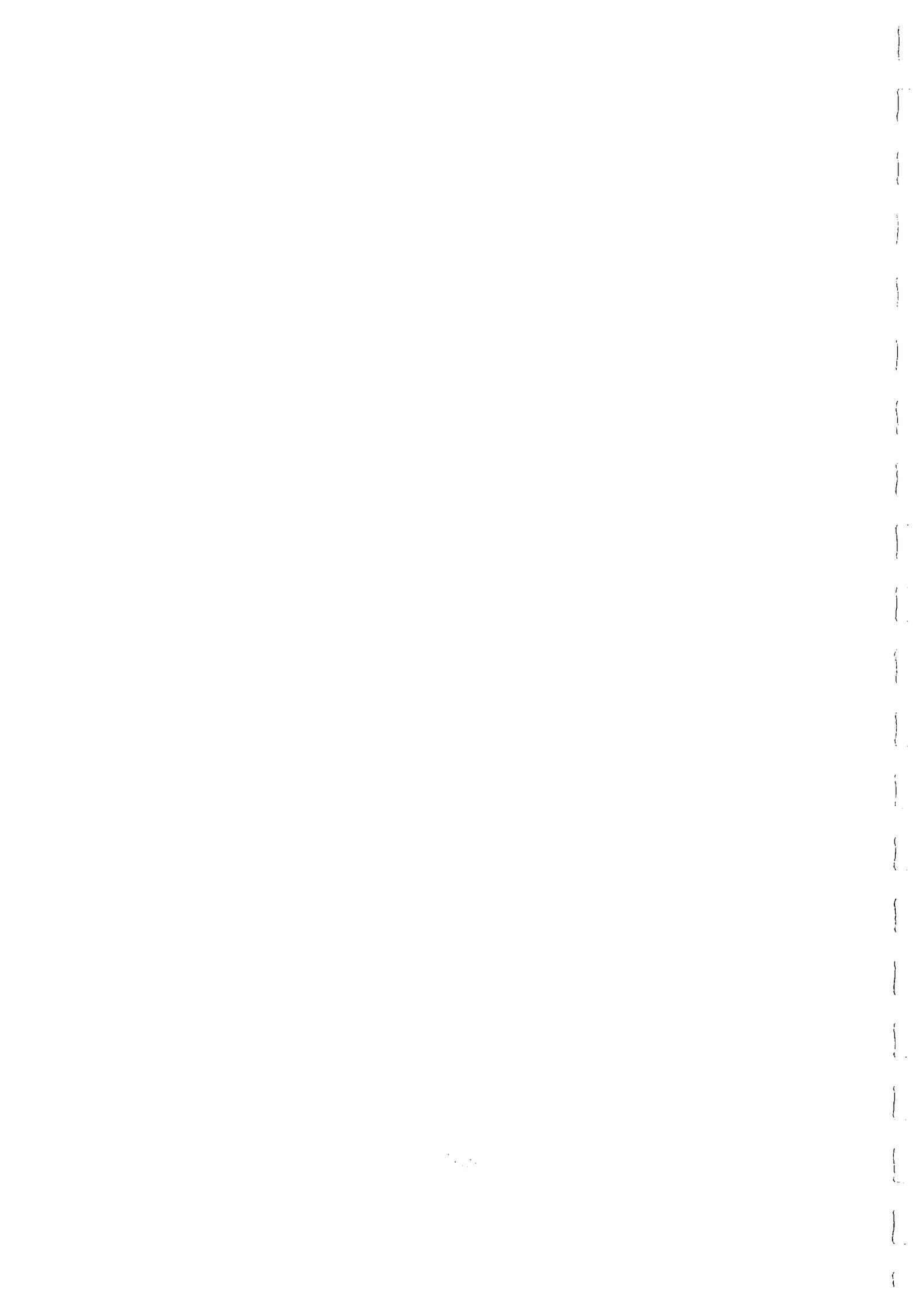
- 1.- Vid. Giovanni Lista,- "Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations", *L'Age d'Homme*, Lausanne, 1973.
"Le Futurisme", Col. *Avant-Gardes*, *L'Age d'Homme*, Lausanne, 1980.
"Marinetti et le Futurisme", *Cahiers des Avant-Gardes*, *L'Age d'Homme*, Lausanne, 1977.
En lengua castellana Vid.:
Marinetti, F.T., "Manifestos y Textos Futuristas", *Ed. del Cotal*, Barcelona, 1978.
AA.VV., "Escritos de Arte de Vanguardia", *Turner-Orbegozo*, Madrid, 1979
Valeriano Bozal, "La Construcción de la Vanguardia (1850-1939)", *Ed. Cuadernos para el Diálogo (EDICUSA)*, Madrid, 1978.
Juan José Lahuerta, "El Nombre del Futurismo" *Revista BUADES*, nº 8-9, Madrid, 1987, pp. 55-58.
Ponturs Hulten. *Cat. Exp. "Futurismo & Futurismi"*, *Palazzo Grassi*, Venecia. Editado por: *BOMPIANI*, MILAN, 1986.
- 2.- Vid. *Enrico Crispolti*, "Il Mito della Macchina e Altri Temi del Futurismo", *Ed. Celebes*, 1969. (*Reed. por Trapani*, 1971).
- 3.- Vid. "Marinetti, F.T." (textos reunidos y presentados por *Gèrard-Georges Lemaine*), Col. "Cahiers pour un Temps", *Centre Georges Pompidou*, París, 1984.
Dossier "Futurisme et Cubo-Futurisme" publicado en *Cahiers du M.N. d'Art Moderne*, nº 5, *Centre Geoerges Pompidou*, París, 1980, pp. 472 s. y 478-480.
- 4.-- Vid. *Boccioni, U.*, "Dinamismo Plastico. Pittura e Scultura Futuriste", *Ed. Futuriste di "Poesia"*, Milán, 1914. (*Reeditado por L'Age d'Homme*, Lausanne, 1975).
- 5.- *Lista O.C. (1) p. 87* y *Bozal O.C. (1) p. 85 s.*
- 6.- "Imaginación sin Hijos-Palabras en Libertad" de 1913 (*Vid. Lista, O.C. (1) p. 143*).
- 7.- Poema reproducido en el *Cat. Exp. "Oeuvres Futuristes du MOMA de N. Y."* *Centre Georges Pompidou*, París, 1980, p. 15.
- 8.- *Ibidem*
- 9.- *Marinetti*. "Introducción del Primer Manifiesto Futurista" *Vid. Lista O.C. (1)*, p. 86, (*citado por Pontus Hultén* en el *Cat. Exp. "The Machine"*, *MOMA*, N. Y., 1968, p. 58).
- 10.- *Marinetti, F.T.*, "Autoportrait et les Amours Futuristes", en "Cahiers pour un Temps", *O.C. (3)*, pp.

- 11.- Cfr. "L'Exposition de 1920" en el "Dossier Futuriste", O.C. (3), pp. 466-475.
- 12.-- Vid. Ingold, Felix Philippe, "Literatur und Aviatik-Europäische Flugdichtung 1909-1927", Suhrkamp Taschenbuch, 1980.
- Kafka, F., "Die Aeroplane in Brescia", *Bohemia*, 1909, (29-IX), n° 269, pp. 1-3.
- Buzzi, P., "L'Aeroplane", 1911, *Poesie Scelte*, Ceschina, Milano, 1961.
- 13.- Marinetti, F.T., "Le Monoplan du Pape", Sansot, París, 1912.
- "La Conquête des Étoiles", Ed. de "La Plume", París, 1902.
- "Danse de L'Aviateur" en "Le Manifeste de la Danse Futuriste". (Vid. Lista (1)).
- 14.- Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, "Les Exposants au Public" (1912).
(Vid. Lista (1), pp. 169-171).
- 15.- Marinetti, F.T., "Le Futurisme", Sansot, París, 1911, p. 116 s. (Reeditado con prefacio de G. Lista, Col. Avant-Gardes, O.C. (1)).
- 16.- Cfr. Marianne W. Martin, "Futurist Art and Theory 1909-1915", Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 86 s.
- 17.- Vid. Boccioni, U., "Dinamismo Plástico ..." O.C. (4). También publicaría el "Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista" en 1912 (Vid. Lista (1) y numerosas contribuciones teóricas en la Revista "Lacerba", a partir de 1913).
- 18.- Vid. "Sant'Elia y la Arquitectura Futurista", en "Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina" de Reyner Banham, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1985, p. 132-146.
- 19.- *Ibidem* p. 51-54.
- 20.- "Ricostruzione Futurista dell'Universo", Manifiesto de Balla y Depero, Roma, 1915. (reproducido en "Depero" de Bruno Passamani, Ed. por Ayunt. de Rovereto-Museo Cívico y la Gal. Museo Depero, Rovereto, 1981, p. 44 s.).
- 21.- *Ibidem* p. 44.
- 22.- Prampolini, E. "La Estética de la Máquina y la Introspección Mecánica en el Campo del Arte". (reprod. en el Cat. "Léger et L'Esprit Moderne 1918-1931", Museo de A.M. de París, 1982, p. 215).
- 23.- Vid. Crispolti, E., O.C. (2), p. 97, (Ed. 1971).
- 24.- En una página de "Depero Futurista" (Ed. Dinamo Azari, Milán, 1927) éste se lamenta del plagio de la famosa "Danza della Macchina" 1927, respecto a sus locomotoras-robots de "Anihccam del 3000", de 1924.

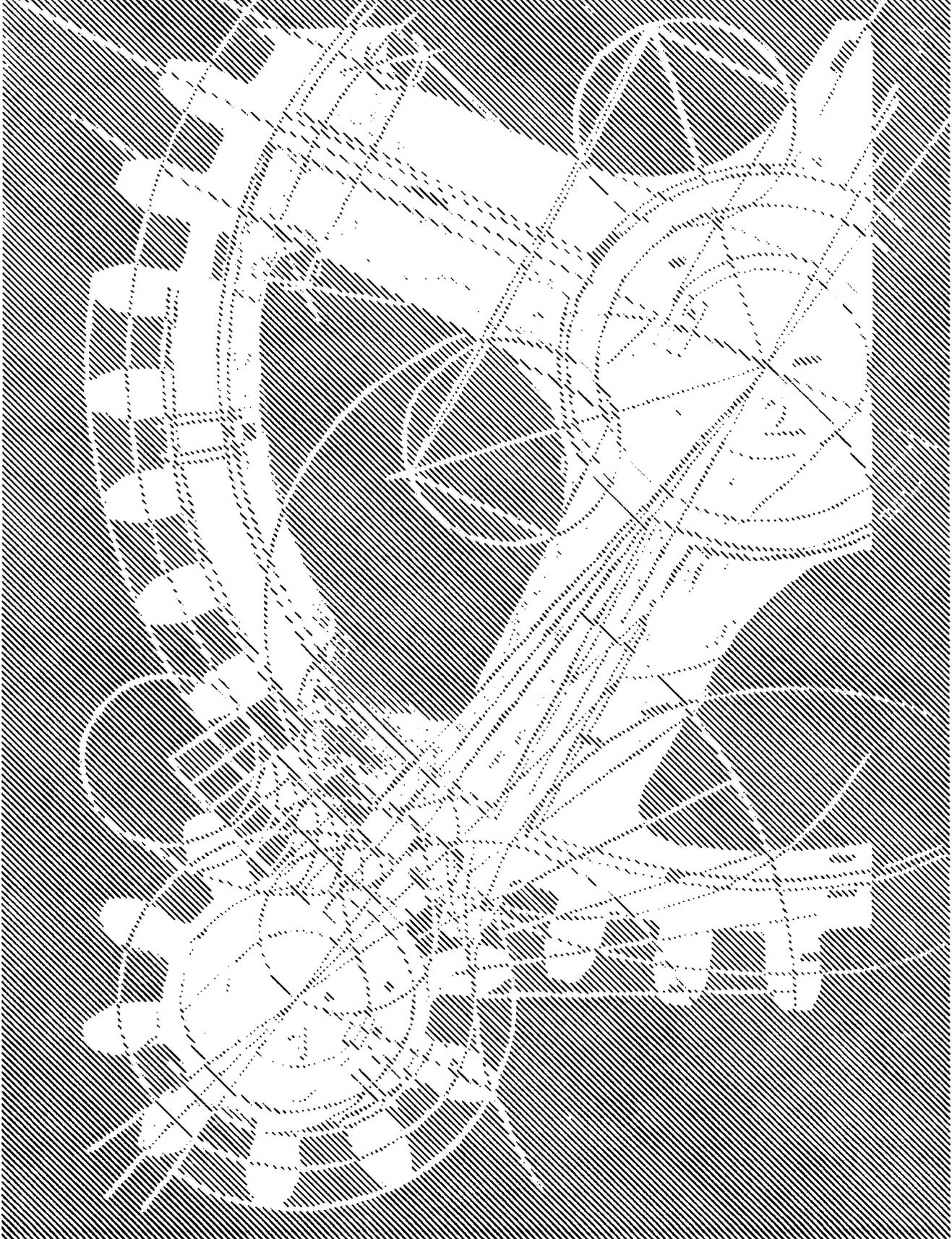
- 25.- *Manifiesto publicado en: Scrivo, L., "Síntesis del Futurismo", Roma, 1968, p.186 s.*
La "Sociedad de Protección de las Máquinas" surgió el 14 de Abril de 1927, tras la lectura de Azari de su "Vitalità Meccanica" en una reunión presidida por Marinetti a la que asistieron Casavola, Catrizzi, Depero, Escodamè, Gerbino, Russolo. Posteriormente se adherirían, compartiendo el Manifiesto como fundadores, Balla, Dottori, Pannaggi, Prampolini y Spano.
- 26.- *Para una ampliación de la estética mecanicista según Vasari, Vid. Verdone, M., "Teatro del Tempo Futurista", Roma, 1969, pp. 207 ss.*
- 27.- *Idem. "Teatro Italiano D'Avanguardia", Roma, 1970, p. 167.*
- 28.- *Vid. "Il Teatro Mágico dei Fortunato Depero" en "La Scena-Rivista d'Arte, Teatro e Mondanità", n° 2, Febrero 1923, p. 1.*
Mostra Fortunato Depero, Basano, 1970, p., XLI ss.
- 29.- *"Fortunato Depero Nelle Opere e Nella Vita", Trento, 1940, p. 81.*
(citado por Pasamani, O.C. (20) p. 190).
- 30.- *Manifiesto publicado en "Il Nuovo Caffé", Milán, Noviembre-Diciembre 1950. (Vid. "Un Manifesto di Depero Sulla Pittura e Plastica Nucleare", en "Il Popolo Trentino", Trento, 28 de Diciembre de 1950).*
- 31.- *Vid. Belloli, C., "Azari, Ideatore di Nuove Possibilità del Comunicare", en "Il Nuovo Milanese", Milán, 6 de Noviembre de 1976.*
Scheiwiller, V., "Aeropittura Futurista", en "Panorama Milán", 28 de Mayo de 1970.
Carrieri, R. "I Voli Degli Aeropittori Trentanni Dopo", en "Epoca", Milán, 7 de Junio de 1970.
Lista, G. "Visiones Aeropictóricas", en Cat. Exp.: Visiones Urbanas en Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Ed. Electra, Barcelona, 1994.



1.4. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL DADAÍSTA



MAŁY PODANEZ



1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

PICABIA, F., "Máquina gira deprisa", 1916.

49 x 32'5, gouache sobre papel, col. part.

1.4.1. INTRODUCCIÓN.

Frente al sentido admirativo de la máquina de los futuristas, lógico era que se produjeran otro tipo de obras concebidas en una actitud diametralmente opuesta a la de los primeros.

Marcel Duchamp y Francis Picabia serían los protagonistas principales de esta nueva postura frente a la máquina que, si bien se iniciara en París, tendría en Nueva York su más importante centro de desarrollo.

Duchamp no sólo parte de las máquinas que descubriera en su juventud, sino que llega a establecer un nuevo concepto artístico a partir de la utilización del propio objeto industrial (rueda de bicicleta, escurrobotellas, urinario ...).

Picabia, siguiendo magistralmente el hilo conductor tendido por Duchamp, genera la energía más potente, dinámica y fecunda, capaz de mover los cimientos más sólidos de las más tradicionales concepciones artísticas.

Duchamp y Picabia forman un tándem perfectamente conjuntado en lo que a desarrollo de la iconografía industrial se refiere. Sus máquinas, regidas por nuevas leyes organizativas ya no significan lo que sus formas representan, sino que son portadoras de complejos códigos semánticos en los que la sexualidad, la ironía y el azar tienen especial relevancia.

Duchamp y Picabia son la simiente del Dadá neoyorkino que los Arensberg supieron valorar y Stieglitz cultivar, con acierto, a través de su revista y galería de la 5ª Avenida. Man Ray y Morton Schamberg fueron sus más preclaros representantes que, de no haberse malogrado el joven Morton, hubiera alcanzado relevantes cotas en lo que a iconografía industrial se refiere.

Hugo Ball -del grupo de Zurich- había manifestado, en alguna ocasión, su particular visión de la máquina como “generadora de vida aparente en la materia muerta” pero, el Cabaret Voltaire poco haría en relación con la iconografía industrial, de no ser el considerar el estilo mecanicista como propio del movimiento Dadá.

París utilizaría también esta denominación para referirse a este tipo de obras que aparecían a menudo en sus Salones, causando los consabidos escándalos, a pesar de la encubierta marginación a la que se les sometía. En Enero de 1920, surgiría, no obstante, un grupo Dadá alrededor de Picabia, Breton y Tzara, del que cabe destacar, en referencia al tema en cuestión, Ribemont-Dessaignes, Jean Crotti y su mujer Suzanne Duchamp, epígonos todos de Picabia y Marcel Duchamp

Berlín experimentaría también una incidencia mecanicista pero, curiosamente, a diferencia de París, ésta vendría dada por la influencia ejercida por el constructivismo ruso y más concretamente por la admiración singular que profesan a Tatlin. Sus obras se caracterizarán por un marcado carácter político y social.

En Hanover y Colonia, Dadá adquiere un sentido más individual y creativo en la primera y más reflexivo en la segunda. Schwitters incorpora el fragmento mecanicista como un elemento más en la composición, mientras Max Ernst crea un tipo de máquina en el ortocentro de un hipotético triángulo formado por las precisas y geométricas concepciones de Duchamp, el apasionado mundo de Picabia y el universo metafísico de Chirico.

Otros artistas vinculados al movimiento Dadá pero no circunscritos en los apartados anteriores, acusaron también, alrededor de los años 20, una notoria influencia de las máquinas en sus diversas manifestaciones artísticas.

En 1924 Dadá deja de existir pero muchos empezarán a caminar a partir de la huella dejada por tan importante movimiento.

1.4.2. LAS MÁQUINAS DE DUCHAMP.

- Influencias Mecanicistas

Las máquinas que tanta importancia tendrían en la obra de Duchamp y Picabia, no surgieron sólo como fruto de la incidencia directa de las mismas en el espíritu de estos artistas, vinculados en aquellos primeros años de su carrera artística, a las corrientes más innovadoras que tenían en París su centro de gravedad, sino como consecuencia de otros importantes factores que incidirían también en su desarrollo.

En 1911 Duchamp acude los martes a las reuniones en casa de Gleizes, en Courbevoie, donde conoce a Metzinger, y los domingos en Puteaux, donde su hermano Raymond organiza unas veladas a las que asisten la mayoría de los artistas del Salón de Otoño. Allí conoce a Léger que ya trataba por entonces sus figuras en forma de cilindros que recuerdan tubos de fábricas y máquinas que tanta admiración despertaron posteriormente en este artista.

En las reuniones de Puteaux se hablaría, entre otras cosas, del número áureo, de la geometría no euclidiana, de la cronofotografía y de la cuarta dimensión. Temas que repercutirían posteriormente, de una u otra forma, en la obra de Marcel Duchamp (1).

Raymond Duchamp-Villon conocería la cronofotografía a través de Albert Londe - asistente de Marey- cuando estudiaba medicina en el Hospital de la Salpêtrière (2). La revista "La Nature" había publicado, por otra parte, diversas reproducciones de animales en movimiento que muy posiblemente conociera también Marcel, como las experiencias de Eakins y Muybridge (3).

En la conferencia "A Propos of Myself" y respecto a su "Desnudo Bajando una Escalera" diría:

"Fue la convergencia en mi mente de diversos intereses, entre ellos el cine, aún en pañales y la separación de las posiciones estáticas en las cronofotografías de Marey en Francia, de Eakins y Muybridge en América" (4).

Su concepto de movimiento diferiría -según él- notablemente del de los futuristas y del mismo "simultaneísmo" de Delaunay considerado como una "técnica de la construcción" (5).

"Mi objetivo apuntaba a la representación estática del movimiento -una composición estática de indicaciones estáticas de las diversas posiciones adoptadas por una forma en movimiento- prescindiendo de crear efectos cinemáticos mediante la pintura" (6).

Efectos cinemáticos que consideraba propios de los futuristas a los que conocería (Boccioni y Severini) a través de la exposición celebrada por aquellos en la Galería Bernheim-Jeune en Enero de 1912, cuando él estaba precisamente realizando su "Desnudo Bajando una Escalera", nº 2. Sin embargo, Duchamp rechazará siempre su influencia aunque no puede negar ciertas connotaciones formales (7).

“¿Fue una mera coincidencia, o bien la idea estaba en el aire? No sé. La cuestión es que comencé esa tela con la intención muy determinada de hacer del movimiento uno de los elementos más importantes del cuadro” (8).

En los cuadros de Duchamp el movimiento de sus formas no se correspondía conceptualmente al de los futuristas que lo tomaban directamente de la máquina. Duchamp partía del cubismo procurando “desteorizarlo” y usarlo en función de una reinterpretación más libre. Para ello acudió no sólo a las máquinas sino a todas aquellas fuentes científicas, esotéricas, literarias o populares que podían ayudarle en la consecución de sus objetivos.

La máquina se convirtió así en un medio que utiliza, como Roussel en el teatro y Jarry en sus novelas, para socabar los cimientos de la tradición burguesa asentada en temas convencionales y órdenes establecidos.

Duchamp acude a máquinas que conoce, desde su juventud en Blainville o en Rouen (molino, trituradora de chocolate), para utilizarlas en un nuevo lenguaje plástico cuyas imágenes no se regirán ya por el mismo código semántico que servía para las representaciones tradicionales. El valor de la máquina representada no será ya el de un significante que remite al objeto real sino que ella misma, en unos casos, se convertirá en objeto real -caso de la “Rueda de Bicicleta”-, y en otros, asumirá una compleja simbología que los escritos del propio Duchamp ayudarán a desvelar.

“La máquina es una criatura de inteligencia suprema que evoluciona por un mundo absolutamente divorciado del nuestro: la máquina piensa, organiza su pensamiento en frases coherentes, utiliza, de acuerdo con la técnica anteriormente analizada, palabras cuyo sentido nos resulta familiar” (9).

En 1911, año en el que conocería a Picabia, asiste, en compañía de éste, su esposa Gabrielle Buffet y Apollinaire, a una de las representaciones de “Impresiones de Africa” de Raymond Roussel en el Teatro Antoine de París. Una obra en la que complejas máquinas y extrañas tecnologías se aplicaban tanto a los personajes como a la orquesta termomecánica que se reproduce en una viñeta del mismo cartel anunciador.

“Era formidable. En escena había un maniquí y una serpiente que se movía un poquito, era totalmente la locura de lo insólito. No recuerdo mucho el texto. En realidad no se le escuchaba. Eso me sorprendió ...” (10).

Duchamp pudo no escuchar el enrevesado diálogo pero la espectacularidad del montaje fue lo suficientemente sorprendente como para interesarse posteriormente por el texto y reconocer a su autor como un auténtico innovador que influiría en su obra.

“Fundamentalmente fue Roussel el responsable de mi Vidrio ... Sus Impresiones de Africa fueron las que me indicaron a grandes rasgos, la línea que debía adoptar. ... me ayudó enormemente en uno de los aspectos de mi expresión. (...) Pensé que, como pintor, valía más que me influyera un escritor antes que otro pintor. Y Roussel me enseñó el camino” (11).

Michel Carrouges (12) ha estudiado una serie de máquinas descritas por ciertos escritores (Kafka, Jarry, Lautrèamont, Roussel) estableciendo un análisis comparativo al Gran Vidrio de Duchamp.

Jean Clair (13) que ha realizado un estudio de Duchamp en relación con la fotografía, realizaría anteriormente una aproximación de la obra de éste en relación a los escritos de Pawlowsky titulados “Viajes al País de la Cuarta Dimensión” publicados en Comoedia entre 1911-1912 que Marcel se encarga de recortar y discutir en Puteaux a medida que van apareciendo.

“Pawlowsky se proponía, en clave de humor, desbaratar las certidumbres de la ciencia y reflejar la irrisión y el disparate de un mundo futuro, dominado por la técnica, en el que no existe lo sucesivo ni por tanto la historia, sino que en esa cuarta dimensión todo ocurre en la simultaneidad. Resucita el Leviathan de Hobbes y lo convierte en una comunidad de hombres/célula que forma una especie de hidra marina, en un universo biomecamorfo, es decir, a medio camino entre la biología y la mecánica, en el que pululan larvas y bacterias gigantes, piojos de hierro surgidos bajo las alas de los aviones que fuerzan a estos a rascarse en pleno vuelo, de homúnculos monstruosos y seres que resultan de una simbiosis entre el hombre y la máquina. Frente a la esclavitud mecánica de la masa, Pawlowsky ensalza al superhombre que de seguro no es ajeno a Nietzsche...” (14).

Alfred Harry en su “Surmàle” también considera que el hombre debe ser más fuerte que las máquinas al igual que ellas han llegado a ser más fuertes que los animales (15).

Apollinaire toca también el tema de las máquinas cuando en “Les Peintres Cubistes” y a propósito de Marcel Duchamp, se refiere al avión de Blériot, paseado triunfalmente como una obra de Cimabue, para ser llevado a Artes y Oficios, con toda su

carga de humanidad, esfuerzo y arte (16). Duchamp evocaría muy posiblemente esta cita cuando en Munich (1912) realizara una aguada sobre papel, que titula "Aeroplano".

Otros poetas como Laforgue no tocarían directamente el tema de las máquinas pero influirían a Duchamp para la realización del "Desnudo Descendiendo una Escalera" y muy probablemente también el "Hombre Joven Triste en un Tren". En la ilustración del poema "Médiocrité" dibujaría Duchamp una máquina de vapor considerada como la primera representación maquinista en su obra. Máquina que no tiene una evidente relación con el poema de no ser por una vaga referencia simbólica al tren de la historia que no cogen los mediocres necios (17).

Lautréamont, admirado también por Duchamp, se referirá, en sus "Cantos de Maldoror", a la belleza del "encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas" que Carrouges interpreta como una "machine célibataire" en la que el paraguas asume la masculinidad y la máquina es considerada como elemento femenino, mientras la mesa sería el lecho de amor con las correspondientes connotaciones de soledad y muerte (18). Elementos que utilizará Man Ray en su "Homenaje a Lautréamont" en 1933 y Dalí en sus ilustraciones de 1933/34. Duchamp no los representaría concretamente pero sí asumiría sus connotaciones como máquina erótica, tema elaborado también por Poe, Villiers de L'Isle Adam y otros.

Aparte estos ejemplos aportados por la ciencia, la literatura, el teatro, la poesía y aquellas vivencias de juventud cerca de los molinos de su ciudad natal y la trituradora de la Chocolatería Gamelin, Duchamp se sentiría atraído también por las imágenes de determinadas litografías que reflejaban los más importantes adelantos que la floreciente industria proporcionaba en sugerentes y atractivos anuncios, así como por ciertos experimentos físico-químicos y ópticos que, al igual que algunos juegos populares, despertaban la curiosidad y admiración de todo el mundo.

En los "Kinétoscopes" del bulevar de los Capuchinos muy posiblemente observaría también la ilusión de movimiento aplicado por lo general a escenas picarescas.

- Los Primeros Dibujos de Máquinas.

El año en que acababa sus estudios secundarios en la Escuela Bossuet, de Rouen, Marcel Duchamp se fijaría ya en un mechero de gas Auer que colgaba seguramente del

techo de la misma escuela y lo dibuja a carboncillo, firmándolo con sus iniciales y fechándolo hacia 1902.

A menudo habla en sus escritos sobre las fuentes de iluminación y las diferencias cromáticas entre los diferentes tipos de luces (gas, electricidad, acetileno). La culminación de su valoración vendrá dada por la utilización del gas que cambia de función en el Gran Vidrio, y fundamentalmente la incorporación de una lámpara de gas en “Étant Donnés”.

Cuando en 1904 llega a Montmartre realiza también un dibujo del “Moulin de la Galette” que se divisaba precisamente desde la calle Caulaincourt, donde viviría. En realidad, se trata más bien de un simple esbozo resuelto como un sencillo apunte del natural.

Por las calles de París vería muy posiblemente el afilador que capta en un rápido dibujo (“Le Remouleur”) donde evidencia ya su preocupación por el movimiento del pie, ruedas y cuchillo.

Malevich -que visitaría París en 1911- captaría curiosamente también este pintoresco personaje al que, alguna que otra vez, todos nos hemos acercado para ver cómo hacía funcionar su máquina a la vez que iba afilando los cuchillos.

La disposición de las ruedas del artilugio tiene cierta relación con las utilizadas por Picabia en sus máquinas y concretamente en “Novia” 1917 y los engranajes de “Machine Tournez Vite” 1916.

Duchamp reflejaría en estos primeros dibujos tanto estas sencillas máquinas como la potente locomotora que esboza en “Mediocrité” 1911, el veloz coche de “Deux Personnages et Une Auto” 1912, o el supersónico vuelo del “Aeroplane” 1912.

La máquina de vapor parece tener un sentido puramente simbólico relacionado con el poema de Laforgue al que ilustra. Sin embargo, en la “Caja Verde” Duchamp hará también referencia a la máquina de vapor y al paso del vapor al estado de motor de explosión (19).

El dinámico coche que representa entre dos figuras estáticas, concepto investigado ya en “Jugadores de Ajedrez” y continuado en la serie de “El Rey y la Reina”, se referiría seguramente al utilizado por Picabia en el viaje que hicieron por el Jura en el que parece ser se concretó la publicación de “Les Peintres Cubistes” y del que Duchamp parece ser sacó sugerentes ideas (20).

El aeroplano, captado más en su dinámica que en sus formas, surgiría muy probablemente de la alusión que Apollinaire hace del avión de Blériot al referirse precisamente a Duchamp en “Les Peintres Cubistes” (21). La aviación sería, en aquellos años, la novedad más notoria del desarrollo industrial. Duchamp visitaría, a finales de año (26 de Octubre-10 de Noviembre), el Cuarto Salón de la Locomoción Aérea, en el Grand Palais, en compañía de Léger y Brancusi.

- La Máquina como Arte.

Cuando el avión y el coche presagiaban nuevos tiempos, en base fundamentalmente a las velocidades que podían alcanzar, Duchamp, con una simple rueda de bicicleta, rompe todas las barreras del arte y crea el primer “ready made” (22).

Una rueda de 64,8 cm. de diámetro, fijada por la horquilla, cabeza abajo, a un taburete de 60,2 cm. de altura, le bastaría para empezar su revolución del objeto artístico.

“Esta máquina no tiene ninguna otra intención más que la de deshacerse de la apariencia de obra de arte” (23).

En realidad la palabra “ready made” no aparecería hasta 1915, cuando realizara su primer viaje a los Estados Unidos pero, obviamente, tanto “Roue de Bicyclette” como “Pharmacie” y el “Porte Bouteilles” deben considerarse como tales aunque realizados previamente a la aparición de la idea de “ready made” y sin una consciente intencionalidad de convertirlos en obra de arte.

Muchos de los otros “ready made” son objetos fabricados por la industria, sin una relación formal directa con la misma. Su lectura semántica es compleja (24) y se vincula a conceptos que nada tienen que ver con el tema que nos ocupa.

Duchamp utilizaría la sombra de su rueda de bicicleta para representarla en “Tu m’ ...” 1918, y en la fotografía “Ombres de Readymades” 1918. Su movimiento circular y efecto visual que produce tendría cierta relación con la “Rotative Plaque Verre (Optique de Précision)” que realizaría con Man Ray en New York en 1920, y otras construcciones motorizadas de estos años (25).

Desde Duchamp a Tinguely serán muchos los artistas que recurrirán a la máquina para generar movimiento o utilizarla fragmentariamente -como Arman- en sus creaciones.

Duchamp asistiría en 1959 a la inauguración de la exposición “Métamatics” de Jean Tinguely, en la Galería Iris Clert de París.

Sin intención de formular juicios definitivos, Duchamp considera que, tanto Tinguely como Arman, “han hecho cosas muy personales en las que no se habría pensado hace treinta años”, pero él, con sus máquinas metafísicas, su ironía, y singular creatividad, contribuiría a forjar el nuevo pensamiento que nos permite hoy, apreciar y valorar este tipo de obras, generadas a partir del concepto básico de la máquina como arte. Un concepto forjado por él al considerar que todos los objetos hechos por el hombre eran arte y las máquinas, tan capaces de expresar los sentimientos más auténticos, como cualquier cuadro pintado al óleo.

- Las Máquinas como Motivo.

Las más remotas referencias que recibiría Duchamp en su infancia respecto a máquinas habría que buscarlas en los molinos de su ciudad natal, reflejados incluso en algunas pinturas de su abuelo materno Emile Nicolle.

En “Moulin à Blainville” 1886, Nicolle representa, en un primer plano, la enorme rueda de un viejo molino que nos recuerda lógicamente la rueda de molino que dibujara Marcel en 1913 y que utilizaría después en “Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins” y en el Gran Vidrio. En estos dos últimos casos la rueda está montada en la estructura de una especie de trineo sobre patines.

“El trineo también es una máquina que se desliza sobre sus dos patines. La rueda que se ve dentro debería ser activada por un salto de agua que no quise representar por temor a caer en la trampa de volver a ser un pintor paisajista” (26).

Cuando a finales de 1911 su hermano Raymond pide a varios artistas (Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Léger ...) que le pinten unos cuadros para decorar su cocina, Marcel centra su representación en un molinillo de café al que quita su envoltura para reflejar -como en los de agua- toda la belleza de su mecanismo.

“Describe los diversos aspectos de la operación de moler el café y la manivela, arriba, se percibe simultáneamente en varias posiciones a medida que gira. Podemos ver el café molido en un montón bajo los engranajes del eje central que gira en dirección de la flecha” (27).

A partir de esta obra Duchamp es plenamente consciente del valor de la iconografía mecanicista para la creación del tipo de obra novedosa que anhelaba realizar.

El esquematismo funcional -tan importante también en Picabia-, la dinámica de la máquina, su energía, sus productos, formarán parte ya de este universo duchampiano sorprendente e innovador.

Anterior a estos molinos de agua o café, sería el ya citado pequeño esbozo del “Moulin de la Galette” que realizaría tras su llegada a París en 1904.

Si los molinos de aire no tienen en su obra la relevancia de los de agua, sí la adquiriría en cambio, aquella refinadora de pasta de chocolate que viera en la rue des Carmes, en Rouen, donde solía reunirse con la familia para celebrar las fiestas.

La vitrina de la Chocolatería Gamelín mostraba todo el proceso de fabricación de su producto a través de tres máquinas accionadas por una de vapor a balancín que se encontraba al fondo. Reconstrucción que ha realizado Roger Herson a partir de los datos ofrecidos por los sucesores de Gamelín (28).

La refinadora motivaría a Duchamp para realizar las dos versiones de su “Broyeuse de Chocolat” (Neuilly 1913/París 1914) y que posteriormente incorporaría en la parte central inferior del Gran Vidrio, articulando su eje con unas grandes aspas o tijeras que se fijan a la estructura del trineo deslizante que sujeta la rueda del molino de agua de la parte izquierda.

La “Trituradora de Chocolate” en la que Duchamp coloca tres (29) ruedas en vez de las dos habituales que solían llevar este tipo de máquinas, y la sitúa sobre un “chasis Luis XV niquelado”, marca un hito importante en su carrera puesto que sirve para que rompa definitivamente con el tipo de pintura habitual que demanda la sociedad, prefiriendo hacer, desde entonces, sólo lo que a él le interesa.

“Lo que me interesaba no era tanto el aspecto mecánico del aparato, sino el estudio de una nueva técnica. Me resultaba imposible acostumbrarme a la pintura salpicada al azar de las pinceladas sobre la tela. Quería volver a un dibujo absolutamente seco, a la composición de un arte seco, y ¿qué mejor ejemplo de este nuevo arte que el dibujo mecánico?. Comencé a apreciar el valor de la exactitud, de la precisión, la importancia del azar ... el resultado fue que mi trabajo se quedó sin seguidores, incluso entre los partidarios del impresionismo o el cubismo” (30).

Duchamp emplearía sin embargo el óleo como materia pictórica, si bien, en la segunda versión, pega ya un hilo que llega a coser sobre la misma tela. Los múltiples puntos de vista prodigados en las representaciones cubistas quedan superados aquí por la reintroducción que Duchamp hace de la perspectiva clásica y el uso de un diseño geométrico que se acentúa en los dos diagramas de la “Machine Célibataire” así como en el “Combat de Boxe”, realizados en Neuilly en 1913, pensando ya en la “Mariée Mise à nu par ses Célibataires, Mème” de la que realizaría también un croquis en perspectiva a escala 1/10. Esquema en el que delimita con precisión y rigor, casi científicos, la distribución de los elementos fundamentales que configurarían el Gran Vidrio, alguno de los cuales, como la caída en espiral del líquido desde el último tamiz, no llegaría a realizarse.

- Influencia Mecanicista en sus Figuras.

A finales de 1911 Duchamp pintaría en Neuilly “Jeune Homme Triste dans un Train” y “Nu Descendant un Escalier, nº 1”. En ambos, la idea de movimiento del tren, en el primero y de la figura, en el segundo, prima como elemento fundamental de la composición. Movimiento que, tal como hemos apuntado ya al referirnos a los antecedentes, diferiría notablemente del “cinematismo” futurista; sin embargo, como en el caso del molinillo de café, pintado en estas mismas fechas, estaba vinculado a la incidencia mecanicista en la vida cotidiana.

“Las personas que viven en una era de la máquina -diría el mismo Duchamp- están naturalmente influenciadas, consciente o inconscientemente, por la época en la que viven” (31).

Epoca en la que los nuevos medios de locomoción, como el tren en el que viaja el hombre triste con una pipa o el coche con el que realizan el viaje por el Jura, imprimirán un ritmo de vida trepidante que convierte a la velocidad en protagonista principal de las más íntimas y personales relaciones.

En la serie de dibujos de “El Rey y la Reina” Duchamp incorpora el movimiento en sus formas y la palabra velocidad en todos los títulos, y no precisamente para exaltarla, sino para ironizar sobre ella aplicándola a simples piezas de ajedrez.

La serie culminaría con un óleo (“Le Roi et la Reine Entourés de Nus Vites”) que retoma la composición de los jugadores de ajedrez de 1911 substituyendo los hermanos por el Rey y la Reina, y el movimiento de los jugadores por los desnudos rápidos o veloces.

“Aquí, los ‘desnudos rápidos’ en vez de bajar, se incluyeron para sugerir una forma distinta de velocidad, de movimiento-como movimiento de flujo alrededor y en medio de las dos figuras centrales” (32).

Duchamp destacaría la importancia de esta obra sobre el “Desnudo Descendiendo una Escalera” cuya segunda versión la realizaría a principios de 1912, y una tercera en 1916, coloreando una fotografía del mismo tamaño que la anterior para que los Arensberg pudieran disponer de una réplica al no haber adquirido el original en la Armory Show.

El “Desnudo Descendiendo una Escalera” partía evidentemente de las ilustraciones cronofotográficas de Marey y Muybridge (33), pero no escapaba tampoco a sugerir un cierto sentido de mecanización del hombre que evidentemente se acentuó más en la serie de obras realizadas en Munich, en 1912.

En Munich, la habitación del hotel donde vive, pronto se convierte en un taller de trabajo del que surge uno de los temas más importantes de su obra.

“La idea de la Mariée me preocupaba. Por ello hice un primer dibujo a lápiz Vierge nº 1, y después otro “Vierge nº 2”, realizado a la aguada y un poco de acuarela, después una pintura y finalmente pasé a la idea de la Mariée y los Célibataires. Los dibujos que hice estaban aún en el terreno del Nu Descendant un Escalier y, en absoluto en el que vendrá después con las cosas medidas” (34).

La incidencia mecanicista se hace tan evidente en las figuras que el mismo Duchamp, en el dibujo “La Mariée Mise à Nu par les Célibataires”, escribe en la parte inferior: “Mecanisme de la Pudeur/Pudeur Mécanique”. Pudor de la joven doncella que es desnudada por los solteros. Tema que Ulf Linde relaciona con ilustraciones de tratados de alquimia (35), mientras John Goldin y Jean Clair se inclinan más por una interpretación mecanicista derivada de una cronofotografía de Marey representando diversas fases de un juego de esgrima (36).

La mecanización de las figuras representadas por Duchamp se concretarían más en “Le Passage de la Vierge à la Mariée” donde ciertos “órganos” de la futura “Novia”

empiezan ya a definirse, y alcanzaría su punto álgido en la “Mariée” que pinta en el mes de Agosto y, curiosamente, regala a su gran amigo Francis Picabia, antes de terminar el año, cuando todavía éste se encontraba muy vinculado al cubismo y las incipientes formas mecanicistas recordando a su querida Udnie, estaban casi a dos años vista. Un regalo verdaderamente importante y digno de ser tenido muy en cuenta al establecer, con tan meridiana claridad, la mecanización orgánica que ambos artistas desarrollaron en sus investigaciones plásticas.

“No se trata aquí de la interpretación realista de una novia, sino de mi concepción de una novia expresada por la yuxtaposición de elementos mecánicos y de formas viscerales” (37).

John Goldin establece, sin embargo, una derivación concreta de esta obra a partir de una abstracción progresiva de un retrato de su hermana Magdeline (“A Propos de Jeune Soeur”) cuyo punto final será el esquema incorporado al Gran Vidrio (38). Esquema en el que se acentúa el carácter mecanicista de los elementos interconexiónados por esta precisa red de ejes, bielas y cables que se encargan de transmitir la energía liberada por un erótico placer sexual que nunca llegará a consumarse.

“... era un erotismo que estaba contenido, (...) una especie de clima erótico. Todo es a base de clima erótico sin darse mucho trabajo. (...) El erotismo era un tema, e incluso un “ismo”, que estaba en la base de todo lo que yo hacía en el momento de “Le Grand Verre”” (39).

No habrá pues formas mecánicas auténticas en la “Mariée”, formas concretas como las que posteriormente utilizaría Picabia, pero todo el cuadro es una creación pseudo-mecanicista tan perfecta como las “máquinas nacidas sin madre” que los hombres se encargan de hacer. En el fondo, es casi como una especie de humanización de la máquina que llegará incluso a funcionar con “combustible amoroso” (40).

La influencia mecanicista en las figuras de Duchamp se evidencia pues, fundamentalmente, en tres aspectos claramente definidos:

- La cronofotografía que aporta el modelo específico de movimiento.
- La velocidad que incide como elemento motivador de sensaciones y generador de ideas.
- La máquina cuyas formas configuran nuevas organizaciones compositivas.

- *La Gran Máquina Transparente.*

Un año después de haber pintado la “Novia” empezó Duchamp a trabajar en el Gran Vidrio que realizaría en Nueva York desde 1915 a 1923, período en el que Francis Picabia desarrollaría fundamentalmente su estilo mecanicista.

El Gran Vidrio es en el fondo una Gran Máquina Transparente, tan libre, irónica, precisa e ingenua como complejas, curiosas y apasionantes resultan las interpretaciones que de ella se han realizado.

Aparentemente no es más que una conjunción articulada, formal y conceptualmente, de una serie de elementos (maquinistas en su mayoría), que provienen de obras anteriores y confluyen en tan delicado soporte para configurar una supermáquina fantástica que unos historiadores -como Carrouges- no dudan en considerar como prototipo de las máquinas desarrolladas por la literatura de la época (41), mientras otros -como Breton, Sanouillet, Ulf Linde, Schwarz, Calas, Burnham- la vinculan a interpretaciones esotéricas, religiosas (Harriett y Sidney Janis, Calvesi), simbólicas (Octavio Paz, Goldin, Carrouges) o psicoanalíticas (Schwarz, René Held) (42).

“Cada uno de ellos ha dado a su interpretación, su nota particular, que no es obligatoriamente falsa, ni verdadera, que es interesante, pero únicamente interesante si consideramos al hombre que ha escrito esta interpretación, como por otra parte ocurre siempre” (43).

Los más recientes estudios (44) han apuntado también la relación de esta “sofisticada maquinaria” respecto al espacio estudiado científica y matemáticamente a través de la perspectiva clásica.

“El Gran Vidrio constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva, en mí, se convirtió en algo totalmente científico” (45).

Los partidarios de la alquimia prefieren especular sin embargo, sobre procesos esotéricos pseudo-industriales de licuefacción y fusión que, a través de “hornos cósmicos”, buscan consumir el “matrimonio filosófico” entre el azufre (elemento masculino-seco) y el mercurio (elemento femenino-volátil). Las cartas del tarot pueden relacionarse también con este “Gran Trabajo” (46).

Los que se decantan por interpretaciones religiosas y concretamente -como Harriett y Sidney Janis- por una “figuración abstracta de una moderna Asunción de la Virgen”, relacionan las máquinas de la parte inferior como el mundo secular y sus

motivaciones, mientras la parte superior representa “el reino del mecanismo interior y del espíritu interior” (47). Calvesi (48) irá mucho más lejos respecto a su identificación con la Virgen María.

Los que estudian la obra centrando a Duchamp en su época donde el simbolismo tuvo una destacada importancia, interpretan la parte inferior como una “machine célibataire” (49) que se relaciona con el conjunto orgánico-mecanicista de la parte superior.

Los que se interesan por las teorías de Jung pueden llegar a interpretar esta obra de Duchamp a partir de una posible “neurosis obsesiva” que le atribuyen, u otros complejos mecanismos psíquicos que confluyen en su carácter y personalidad. Jean Clair destaca, sin embargo, en relación con la problemática desarrollada por Deleuze y Guattari en el “Anti-Edipo”: “la *máquina soltera* en el interior de una economía libidinal, que sucedería a la *máquina paranoica* y a la *máquina milagrosa* para formar una nueva alianza entre las *máquinas deseantes* y los cuerpos sin órganos para el nacimiento de una humanidad nueva o de un organismo glorioso. Esta *nueva máquina* desarrollaría un placer automático “como si el erotismo maquinista liberase otras fuerzas ilimitadas” (50).

Evidentemente, el campo semántico de esta Gran Máquina Transparente es tan vasto como sorprendente y, a las interpretaciones de sus significantes, debería unirse todavía el valor de las transparencias y reflejos que actúan sobre el vidrio, generando un movimiento real acompasado con el del espectador.

Una Gran Máquina en la que todas y cada una de sus piezas serían fundamentales para su puesta en marcha, momento que nunca llegaría al dejarla el propio Duchamp inacabada en 1923.

“... ya no me interesaba. Usted sabe lo que es continuar algo después de ocho años ... Es monótono ... Se debe ser muy fuerte. No me hacía sufrir, simplemente, en ese momento a mi vida le habían sucedido otras cosas” (51).

Cosas que le llevarían a trabajar en una serie de máquinas ópticas y a abandonar la pintura que ya en el Gran Vidrio se había marginado notablemente.

La construcción de esta inacabada Gran Máquina del Arte Moderno que se había convertido en un fin en sí misma, era una acumulación de una serie de experiencias anteriores que se articulaban en virtud de complejas y ambiguas leyes que Duchamp daría

a conocer a través de una serie de notas que publicaría en 1923 (52). A partir de éstas, R. Hamilton (53) y Jean Suquet (54) realizarían sendos diagramas interpretativos y funcionales de la misma.

En 1959 Duchamp retomaría de nuevo la iconografía de esta obra para inscribirla curiosamente en un medio ambiente natural definido por unas finas siluetas de montañas y un poste eléctrico o de telecomunicaciones en conexión directa con la “máquina agrícola” que se asienta en un hipotético valle mientras la “Novia” deambula por el espacio cual extraño insecto u objeto volador no identificado.

De nuevo la imaginación puede prodigarse en infinidad de interpretaciones pero, obviamente, las connotaciones industriales se consolidan con este inequívoco poste de transmisiones. Poste no sólo inaudito, sino seguramente irónico también, en cuanto contrasta tan radicalmente con el resto de la composición, cuidadosamente elaborada 46 años antes en Neuilly.

- Las Máquinas Ópticas.

Duchamp que ya en 1913 le había llamado la atención el movimiento real de una simple rueda de bicicleta que tenía en el estudio, en 1920, cuando llega por segunda vez a Nueva York con el “Aire de París” para los Arensberg, se siente motivado a trabajar directamente con motores.

“Junto con Man Ray trabajamos con el motor, en la planta baja donde vivía (West 73 Road Street). Estuvimos a punto de hacernos mucho daño. Teníamos un motor idiota que aumentaba de velocidad, pero no podíamos controlarlo y rompió una de las placas de vidrio que estalló en mil pedazos. Tuvimos que empezar de nuevo” (55).

La “Rotative Plaque Verre” que Duchamp diseñaría con la precisión de un ingeniero, estaba formada por cinco placas de vidrio pintado, sujetas a un eje metálico, accionado por el motor. Con el movimiento circular de las placas se generaban varios círculos concéntricos que, según la velocidad, producían un mayor o menor efecto óptico de concavidad o convexidad (56).

Con una cierta habitual ironía, Duchamp denominaría a estos ingenios “Óptica de Precisión”, como si de auténticos aparatos óptico-científicos se tratara.

En realidad, llegaría a concurrir incluso a un concurso de inventos (Lépine), en 1935, al que presentó los “Rotorelieves” (Discos ópticos) que consistían en seis discos de cartón de 20 cm. de diámetro, impresos en litografía offset por las dos caras, que generaban ilusiones ópticas diversas sometiéndoles a un movimiento circular.

La experiencia fue un fracaso y el intento de reconciliar el arte con el pueblo, según la célebre frase de Apollinaire en “Los Pintores Cubistas”, no se llevaría precisamente a cabo con esta experiencia.

“un solo vistazo era suficiente para ver que, entre la máquina de comprimir y quemar basuras de la izquierda, y la cortalegumbres de la derecha, esta cosa no era práctica” (57).

Los “Discos con Espirales” 1923, fueron una primera aproximación a los “Rotorelieves” y a los discos utilizados por Duchamp para la realización del “Anémic Cinéma” 1925/26.

Duchamp, que dos años antes había tomado parte en una secuencia del film “Entrée” de Picabia y René Clair, jugando al ajedrez con Man Ray, realizaría con éste y Marc Allegret la película en la que alternaría hasta doce veces, discos con espirales y discos con “frases en espiral construidas en base a juegos de palabras”.

En 1923, tras dejar inacabado el Gran Vidrio en Nueva York, regresa a Europa y realiza la segunda máquina con motor que le encarga Jacques Doucet a instancias de André Breton, a principios de 1924. Esta “Rotative Demi-Sphère” consta fundamentalmente de una semiesfera de madera pintada con varios círculos excéntricos que producen un efecto de espiral, montada sobre un disco de terciopelo negro que puede ser recubierto por otro disco de cobre al que se ha adaptado un vidrio convexo que protege a la semiesfera.

“Puesto en movimiento, los círculos excéntricos, en relación unos con otros, producen un efecto hipnótico de profundidad, anticipándose medio siglo sobre los efectos buscados por los partidarios del arte óptico y cinético” (58).

Duchamp continúa denominando esta máquina como “Óptica de Precisión” y gracias a la correspondencia mantenida con su financiador, conocemos hoy el desarrollo de todo el proceso creativo (58).

Estas preocupaciones de Duchamp por los fenómenos ópticos y la idea de movimiento, se concretarían también en los “Témoins Oculistes” realizados en 1920 para

el Gran Vidrio. Tras una compleja, minuciosa y ardua labor de casi seis meses, los testigos quedarían listos sobre la hipotética salpicadura elíptica de gas licuado caído de los tamices, para realizar la específica función transmisora que les estaba encomendada; pero la Gran Máquina Transparente no llegaría nunca a ponerse en marcha y sólo el azar añadiría la rotura sufrida en 1926 como consecuencia de un descuidado traslado.

Todas estas experiencias en la búsqueda constante de la tridimensionalidad espacial sugerida a través del movimiento, que empezaron con la máquina motorizada de 1920, terminarían en 1936 cuando aplica unos "Coeurs Volants" como portada del nº 1-2 de "Cahiers D'Art", a instancias de Gabrielle Buffet-Picabia.

Durante este período Duchamp se vincularía también, circunstancialmente, a las máquinas de la carretera al casarse precisamente con Lydia Sarrazin-Levassor perteneciente a la familia del célebre constructor de automóviles. La boda civil se celebraría en Mayo de 1927, la religiosa en Junio y el 31 de Octubre, Duchamp le persuade para que acepte el divorcio.

"Esa boda fue medio concertada por Francis Picabia que conocía a la familia. Nos casamos tal como se casa la gente generalmente, pero la cosa no funcionó, debido a que comprendí que el matrimonio era algo totalmente fastidioso. Yo era mucho más soltero de lo que creía" (60).

Carrouges interpretaría también en el Gran Vidrio una cierta "negación de la mujer" que Duchamp justifica en relación con su deseo de no querer tener descendencia y las obligaciones que todo ello conlleva.

"La familia te obliga a abandonar tus ideas rebeldes para cambiarlas por cosas aceptadas por ella, la sociedad y toda esa gaita..." (61).

Permanecería soltero hasta los 67 años (1954) que se volvió a casar con Alexina (Teeny) Sattler que había tenido ya tres hijos con su primer marido, Pierre Matisse y, por su edad, difícilmente podía ya tener más.

- Producción Industrial.

La producción industrial incide sobre la producción artística y Duchamp piensa que un artista no tiene porqué limitarse a pintar cosas nuevas, sino que puede también fabricar productos que permitan aglutinar varias obras en una sola y que además, las conserve en perfecto estado.

Tras la “Caja de 1914” que en cierto modo constituye un prototipo de la de 1934, Duchamp realiza la “Caja Verde” que, como la “Caja Blanca” posterior, tendrá un carácter más bien documental (62). No obstante, la “Caja Verde” se realiza ya en una primera edición de lujo de 20 ejemplares, con un original en cada caja. Tras el lanzamiento de esta edición especial, Duchamp hace imprimir el material para producir 300 unidades más, que irá sacando al mercado a medida que la demanda lo exija (63).

La segunda producción de esta “nueva forma de expresión” más compleja que la primera por la serie de formas, compartimentos y presillas que comporta, la realiza Duchamp a partir de la miniaturización de sus obras anteriores más conocidas, desde el Gran Vidrio, en celuloide, que ocupará el lugar de honor, hasta los ready-mades más insólitos como la funda de la máquina de escribir Underwood (“Pliant ... de Voyage”) o el célebre urinario (“Fontaine”) de 1917. En la edición de lujo la “Glissière Contenant un Moulin à Eau en Métaux Voisins” vendrá reproducida sobre celuloide como obra “original” numerada del I al XX.

Duchamp aplica también el tipo de producción industrial sobre esta obra de la que realiza 300 ejemplares más y que, aún no había terminado, cuando va a Estados Unidos en 1942 y debe pasar la frontera pieza por pieza, como si de un complejo, secreto y sofisticado ingenio se tratara, cuando, en realidad, no eran más que los engranajes de unas complejas máquinas metafísicas predestinadas a guardarse en simples cajas de cartón. Máquinas que jugarían sin embargo, un papel tan importante como las de verdad, respecto a la revolución industrial.



NOTAS

- 1.- Vid. Cat. Exp. "Marcel Duchamp", Musée National D'Art Moderne, Centre National D'Art et de Culture Georges Pompidou, París, 1977, Tomo II, pp. 163-190.
- 2.- Hipótesis formulada por Margit Rowell en el Cat. Exp. "Kupka", The Guggenheim Museo of Art, New York, 1975.
- 3.- Vid. Al respecto de la captación del movimiento, a principios de siglo: Siegfried Giedion, "La Mecanización Toma el Mando", Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 30-44.
- 4.- Marcel Duchamp, "Duchamp du Signe-Escritos" (Edición corregida y aumentada por Michel Sanouillet), Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 194.
- 5.- Pierre Cabanne, "Conversaciones con Marcel Duchamp", Ediciones Anagrama, Barcelona, 1972, p. 39 s.
- 6.- Vid. "Duchamp du Signe" O.C. (4), p. 152.
- 7.- Vid. Ibidem p. 194.
- 8.- Ibidem p. 157.
- 9.- Michel Sanouillet, Prólogo de 1958 al libro "Duchamp du Signe", O.C. (4), p. 19.
- 10.- "Conversaciones", O.C. (5), p. 48.
- 11.- "Duchamp du Signe", O.C. (4), p. 154.
- 12.- Michel Carrouges,
 - "Les machines Célibataires", Arcanes, París, 1954. (Reeditado por Chêne, París, 1976).
 - "La Machine Célibataire Selon Franz Kafka et Marcel Duchamp", Le Mercure de France, nº 1066, París, 1 de Junio de 1952.
- 13.- Jean Clair,
 - "Duchamp ou le Grand Fictif: Essai de Mythanalyse du Grand Verre", Galilée, París, 1975.
 - "Duchamp et la Photographie", Chêne, París, 1977.
- 14.- M. Lluïsa Borrás, "Picabia", Polígrafa, Barcelona, 1985, p. 153.
- 15.- Alfred Jarry,
 - "Le Surmàle, Román Moderne", Ed. de la Revue Blanche, 1902. (edición castellana: Edi. Fontemara, Barcelona, 1976.
 - "Todo Ubú", Bruguera, 1981.

- "Ubú Rey" (versión de José Corrales Egea), Aymá, Barcelona, 1967.
- 16.- Vid. Guillaume Apollinaire, "Les Peintres Cubistes. Méditations Esthétiques", Pierre Cailler, Ginebra, 1950. (Frase analizada por Marc Le Bot en "Pintura y Maquinismo", Cátedra, Madrid, 1979, p. 180).
- 17.- Relación apuntada por Gloria Moure en el Cat. Exp. "Duchamp", Fundación Joan Miró - La Caixa, Barcelona, 1984, p. 196.
- 18.- Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse), "Les Chants de Maldoror" (Ed. Original 1869). Ed. Premiá (Col. La Nave de los Locos), México, 1979.
- 19.- "Duchamp du Signe", O.C. (4), p. 49.
- 20.- Vid. *Ibidem* p. 37.
- 21.- Marc Le Bot, "Pintura y Maquinismo", O.C. (16), p. 180.
- 22.- Vid. "A Propósito de los Ready-Mades" en "Duchamp du Signe" O.C. (4), p. 164 s.
- 23.- Otto Hahn, "Entretien avec M. Duchamp" VH 101 (París), nº 3, Otoño, 1970.
- 24.- Vid. Gloria Moure, "Ready-Mades" en el Cat. Exp. "Duchamp", O.C. (17), p. 176 s.
- 25.- Vid. Cat. Exp. "The Machine", MOMA, New York, 1968/69, pp. 102-105.
- 26.- "A Propos of Myself" Conferencia dada por M. Duchamp, el 24 de Noviembre de 1964, en el City Art Museum de San Luis (Missouri) y publicada por primera vez en el Cat. Exp. Retrospectiva "M. Duchamp", en el M.A. de Philadelphia, el MOMA de New York, y el Chicago Art. Inst., 1973-74.
(Vid. "Duchamp du Signe", O.C. (4), p. 192, Cat. Ex. "Duchamp", O.C. (17), p. 129).
- 27.- "Duchamp du Signe", O.C. (4), p. 193.
- 28.- Vid. Cat. Exp. "M. Duchamp", O.C. (1), Tomo I, p. 77.
- 29.- Duchamp se muestra partidario del número tres o sus múltiplos en varias de sus obras. (Vid. "Conversaciones ...", O.C. (5), pp. 70 y 73).
- 30.- "Duchamp du Signe", O.C. (4), p. 157.
- 31.- Katharine Kuh, "Marcel Duchamp" en "The Artist's Voice", Harper and Row, New York, 1960, p. 90.
- 32.- *Ibidem* p. 88, (citado Cat. Exp. "Duchamp", O.C. (17), p. 116).
- 33.- Vid. Cat. Exp. "Kupka", O.C. (2) en el que Margit Rowell analiza como Duchamp conoció los trabajos de fisiología desarrollados gracias a la cronofotografía, a través de su hermano Raymond, cuando estaba estudiando en el Hospital de la Salpêtrière con A. Londe, asistente de Marey.

- 34.- "Conversaciones ..." , O.C. (5), p. 53.
- 35.- Cat. Exp. "The Machine" , O.C. (25), p. 79 s.; Vid. también: Ulf Linde, "L'Ésotérique" en Cat. Exp. "Duchamp" , Pompidou, O.C. (1), Tomo III, pp. 60-85
- 36.- Vid. Cat. Exp. "Duchamp" , Pompidou, O.C. (1), Tomo II, p. 55.
- 37.- "Duchamp du Signe" , O.C. (4), p. 195.
- 38.- Vid. John Goldin, "Duchamp: The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even" , Penguin Books Ed., Londres, 1972. (The Viking Press Ed., New York, 1973); así como: Cat. Exp. "Duchamp" , Pompidou, O.C. (1), Tomo III, p. 28 s.
- 39.- "Conversaciones ..." , O.C. (5), p. 142 s.
- 40.- Vid. "Duchamp du Signe" , O.C. (4), p. 53.
- 41.- Carrouges, "Les machines Célibataires" , O.C. (12).
- 42.- Vid. Al respecto de las más significativas interpretaciones, Cat. Exp. "Duchamp" , Pompidou, O.C. (1), Tomo II, pp. 107-113.
- 43.- "Conversaciones ..." , O.C. (5), p. 62.
- 44.- Vid. - Cat. Exp. "Le Macchine Celibi" (organizada por Harald Szeemann y Jean Clair), Alfieri Ed. Milán (Biblioteca Electra), Venecia, 1975.
- Cat. Exp. "Duchamp" , Pompidou, O.C. (1), Tomo III, pp. 124-165.
- 45.- "Conversaciones ..." , O.C. (5), p. 56.
- 46.- Pontus Hultén dió a conocer las teorías alquimistas de Ulf Linde a través del Cat. Exp. "The Machine" , O.C. (25), (Vid. pp. 79-80).
- 47.- Vid. Janis Harriet y Sidney, "Marcel Duchamp Anti-Artist" , en "Horizon" , New York, Vol. 12, n° 70, Octubre 1945.
- 48.- Maurizio Calvesi, "Duchamp Invisible" , Ed. Officina, Roma, 1975.
- 49.- Respecto a Máquinas Solteras Vid. Cat. Exp. "Le Macchine Celibi" , O.C. (44).
- 50.- Cat. Exp. "Duchamp" , Pompidou, O.C. (1), Tomo II, p. 113.
- 51.- "Conversaciones ..." , O.C. (5), p. 105.
- 52.- "La Novia Puesta al Desnudo por sus Solteros, Mismamente" (la "Caja Verde"), en "Duchamp du Signe" , O.C. (4), pp. 35-81.
- 53.- Richard Hamilton, Cat. Exp. "M. Duchamp" , Tate Gallery, Londres, 1966. (Vid. también: "The Large Glass" en "M. Duchamp" -recopilación de textos críticos-, Philadelphia Mus. of A., distribuido por: New York Graphic Soc. Ltd., Greenwich (Connecticut), 1973).

- 54.- Jean Suquet, *"Miroir de la mariée"*, Flammarion, París, 1974.
- 55.- *"Conversaciones ..."*, O.C. (5), p. 100.
- 56.- Vid. Michael Moses, *"Ensayo sobre las Experiencias Ópticas de M. Duchamp"* (sin publicar), Universidad de Yale. (Citado por J. Clair en el Cat. Exp. *"Duchamp"*, Pompidou, O.C. (1), Tomo II, p. 100.
- 57.- Robert Lebel, *"Marcel Duchamp"*, Trianon Press y Fawcus and Bushe Ed., París y Londres; y Grove Press Ed., New York, 1959, p. 84.
- 58.- Jean Clair, Cat. Exp. *"Duchamp"*, Pompidou, O.C. (1), Tomo II, p. 116 s.
- 59.- *"Duchamp du Signe"*, O.C. (4), pp. 226-228.
- 60.- *"Conversaciones ..."*, O.C. (5), p. 120 s.
- 61.- *Ibidem* p. 121.
- 62.- Vid. *"Duchamp du Signe"*, O.C. (4), pp. 32-34, 35-81 y 89-125.
- 63.- Vid. *"Conversaciones ..."*, O.C. (5), p. 126 s.

NOTA: Posteriormente a la realización de este trabajo, ha aparecido en nuestro País un interesante estudio de J.A. Ramírez sobre: *"DUCHAMP. El amor y la muerte, incluso"*, Ed. Siruela, Madrid, 1993.

1.4.3. LAS MÁQUINAS DE FRANCIS PICABIA (1897-1953).

- En su Primer Viaje a New York.

Francis Picabia -como Duchamp- incorporaría la máquina como elemento fundamental en muchas de sus obras comprendidas entre 1915 y 1922, período considerado como mecanicista, si bien el origen concreto hay que buscarlo en su primera visita a New York realizada en 1913.

Mientras Duchamp incorpora la máquina casi como un reto al arte, a sus técnicas, medios y demás convencionalismos, como un enfrentamiento no exento de una postura más bien intelectual; Picabia lo realizaría como expresión directa de sus vivencias personales, de su vitalismo, de su preocupación por el movimiento y por el cambio, como concreción objetiva de su particular filosofía de la vida (1). Sus máquinas resultan así mucho más sencillas, personales y hedonistas que las de Duchamp, más disciplinadas y sometidas al uso de la razón.

Este uso de la máquina no estuvo evidentemente exento del conocimiento formal de la experiencias futuristas, rayonistas, cubistas, metafísicas y vorticistas que Picabia conocería fundamentalmente en París tras este primer viaje a Nueva York, así como de la incidencia literaria y filosófica de Bergson, Nietzsche, Kafka, Jarry, Lautréamont, Roussel y Gaston Pawlowski, que tanta importancia tuvieron también en la obra de Duchamp.

Con una clara incidencia de estilos precedentes había pintado "Danses à la Source" 1912, que sería expuesta en la Section D'Or y en la Armory Show de Nueva York en Febrero de 1913 y "Udnie" 1913 que junto a una serie de obras más, intuían ya el estilo mecanicista de Francis Picabia, a través de una serie de planos fríos y cortantes que parecen tener ciertas analogías formales con finas láminas de acero acabadas de desenrollar. Acero reluciente como las carrocerías de sus coches que tanta importancia tendrían a lo largo de su vida. Con uno de ellos realizaría en 1912 un viaje por el Jura con Duchamp y Apollinaire (2). Tres importantes vanguardistas montados en la primera "vedette" de la era industrial.

“La máquina se ha transformado en algo más que en un simple instrumento de la vida humana. Es realmente una parte de la vida humana ... quizás su verdadera alma. Buscando formas para interpretar ideas o, a través de las mismas, revelar las características humanas, he caído sobre la forma que me parece, desde el punto de vista plástico, la más convincente y simbólica. Me he apropiado de la mecánica del mundo moderno y la he introducido en mi taller ... Tengo la intención de trabajar más y más, hasta el momento de alcanzar la cima del simbolismo” (3).

En “Evoco en Recuerdo a mi Querida Udnie” 1914, se evidencia claramente el simbolismo sexual expresado a través del anhelante cáliz femenino de la parte central inferior del cuadro relacionado con las activas formas masculinas que giran a su alrededor. Sin embargo, sus primeros dibujos mecanicistas, anteriores a la etapa propiamente dicha, serían: “Expresión Mecánica Vista a Través de Nuestra Expresión Mecánica” y un croquis realizado en el dorso de un papel timbrado en el Brevoort, con la inscripción: “Fille Née Sans Mère”, ambos de 1913.

Los títulos de las obras de Picabia, a los que nos referiremos más adelante, son - como en Duchamp- tan sorprendentes como sugerentes y su verdadero sentido escapa muchas veces a la lógica habitual. Son, a menudo, la expresión más subjetiva de la obra y suelen hacer referencia a la mujer (“Voilà Elle”, “Voilà la Femme”, “Portrait de Marie Laurencin”, “Prostitution Universelle”, “Novia”, “Vagin Brillant” ...). En realidad, la máquina tendrá para ellos un carácter totalmente femenino y representará simbólicamente situaciones específicas relacionadas con ella. Las máquinas, construidas por el hombre a su imagen y semejanza pueden considerarse como “hijas nacidas sin madre”, de ahí el título del dibujo citado y la realizada en 1916-1918, en gouache y óleo sobre papel, con una velada inscripción que reza: “Cette Machine a le Pouvoir”.

Picabia utilizaba de las máquinas aquellas formas que más se identificaban con lo que simbólicamente quería representar de sus vivencias personales y su particular sentido de la vida, jamás pretendió hacer una apología de las mismas ni seguir el clima favorable que hacia ellas pudieron tener L’Esprit Nouveau, De Stijl, Bauhaus, Suprematismo o el Constructivismo. Sus máquinas no iban tampoco dirigidas a técnicos ni a científicos, de ahí lo absurdo del estudio funcional con que a veces se ha querido enjuiciar estas obras, aparte las exacerbadas críticas que, desde un principio, había recibido ya en Francia (4).

El primer viaje a Nueva York sería pues de vital importancia para Picabia. La prensa neoyorkina elogia entusiásticamente su participación en la Armory Show (5) y dos días después de clausurarse expone ya dieciséis obras en la Galería 291 de Stieglitz, realizadas tras su llegada a la ciudad de los rascacielos.

América se encuentra en el preciso momento en el que las máquinas inciden de manera decisiva en la vida cotidiana.

“Estamos viviendo en la Edad de la Máquina” escribiría su amigo Paul Haviland en la revista 291 (6). Haviland, De Zayas, y un importante grupo de amigos que se reunían en el 291 de la Quinta Avenida, creían en las máquinas y consideraban que de ellas, no sólo salían artículos de calidad, sino verdaderas obras de Arte como las fotografías realizadas por Stieglitz.

La Galería 291, junto con la revista “291” que crearía Stieglitz en 1915, tras la “Camera Work”, jugarían un papel importantísimo en la consolidación y desarrollo del estilo mecanicista de Francis Picabia.

- En la Revista “291”.

En la portada del nº 2 (Abril de 1915) y como ilustración a un contundente escrito de Marius de Zayas sobre la actitud de Stieglitz de considerar como terminada su misión tras la “Armory Show”, Picabia lo retrata, como importante fotógrafo que era, como una cámara fotográfica con el fuelle desviado del objetivo junto a las palancas de cambio y freno de automóvil en rojo. Imposible mayor contundencia crítica ante un Stieglitz al que todos admiran pero que piensa “cambiar de marcha” o “frenar” sus notorias actividades en pro del arte moderno (7).

En el nº 4 (Junio de 1915) publica el dibujo “Fille Née Sans Mère” 1913-1915 en el que parece especular sobre la generación humana a partir de una conjunción mecanicista. De esta idea surgiría posteriormente “Voilà la Fille Née Sans Mère” 1916-1917 y “Fille Née Sans Mère” hacia 1917 de la colección Cohen de New York en la que una extraña alquimia mecanicista se encarga de concebir la nueva mujer que alberga un evocador pistón-macho movido por una mayestática rueda central que preside el extraño rito reafirmado también en la frase “daughter born without a mother” que Paul Haviland utiliza en un artículo aparecido en el número de otoño, ya citado. Hay una curiosa

coincidencia iconográfica de esta última obra con las formas mecánicas utilizadas por Georges Méliès para su film “Viaje a través del Imposible” 1904, que Picabia muy bien podía haber conocido en París. Estas referencias formales de muchas de sus obras respecto a máquinas o esquemas técnicos publicados por diversos medios, nunca fueron negadas por él.

“Picabia no ha inventado nada, ha copiado” (8).

El número 5-6 (Julio-Agosto de 1915) estuvo consagrado a lo que algunos autores califican de “cuadros-objeto” y otros de “antidibujos”. Son en realidad los “retratos-máquinas” del ya citado Stieglitz, de Zayas, Haviland y él mismo que se representa simbólicamente a través de un claxon de automóvil por los que sentía verdadera admiración. De casi todos estos retratos se conocen las referencias concretas en las que seguramente se basó, pero este hecho tan importante para los pusilánimes, no pasa de ser una mera anécdota en la relevante obra de este artista que, como Duchamp, entendió el arte como algo mucho más complejo que las simples anécdotas formales.

“... los cuadros que yo hago tienen mucho que ver con mi vida. Cambian según la gente que veo o los países por los que paso. Durante el caso Dreyfus, por ejemplo, yo estaba a favor o en contra, según con quien me encontraba” (9).

Para este mismo nº 5-6 de la revista “291” dibujaría también una bujía de automóvil con el título “Jeune Fille Américaine” (en estado de desnudez) (L’Allumeuse). No cabe la menor duda del interés que Picabia sentía, tanto por las mujeres que amó apasionadamente a lo largo de toda su vida, como por los coches. En una ocasión, ante una insidiosa pregunta sobre la utilidad del dadaísmo, manifestó:

“Tzara hubiera respondido: Me ha servido para tirarme a algunas mujeres. Ponga entonces que a mí me ha servido para tirarme a algunos hombres” (10).

El erotismo mecanicista de Picabia llegaría a su punto álgido cuando hacia 1918 titula una de sus composiciones “Vagin Brillant” (Vagina Seductora) en la que representa una serie de engranajes y ruedas de la región sacra. Esta obra la publicaría en el nº 8 de “391” (Zurich, Febrero de 1919) y en Cahiers D’Art (nº 2, 1932).

En el nº 9 (Noviembre de 1915) de “291” publica “Voilà Elle” en la página opuesta al poema visual de De Zayas “Femme! Tu Voudrais bien te Lire dans ce Portrait” o “Elle”. Ambos tienen, a simple vista una cierta relación compositiva, sin embargo,

según manifestaciones de los propios artistas estos trabajos eran retratos de la misma mujer realizados en lugares y épocas diferentes, sin acuerdo previo.

Mucho más elocuente que su composición es su analogía significativa en cuanto a la mujer. El simbolismo sexual resulta inequívoco en el dibujo de Picabia donde una pistola apunta certeramente sobre una diana que recargará automáticamente el arma una vez recibido el impacto de la bala, convirtiéndose así en una especie de máquina de hacer el amor automática.

Camfield relaciona esta obra con el “Gran Vidrio” de Duchamp considerándola representativa de sus buenas relaciones, a la vez que marca las diferencias entre sus respectivas máquinas (11). Unas máquinas con importantes connotaciones eróticas pero que nunca evidencian consumir el acto sexual. Máquinas que, en cierta manera, producen más angustia que placer en una constante frustración de las pasiones. Máquinas “solteras” o “nacidas sin madre” destinadas a evidenciar intelectualmente la injusta dependencia sexual del hombre hacia ellas que sólo le proporcionarán un “enfant carburateur”.

- *En la Revista “391”.*

La revista “291” tendría su continuidad en la “391” que fundara Picabia en Barcelona durante su estancia en 1917.

Para esta revista realizaría varias obras de carácter mecánico en las que el eros continuaría destacándose como uno de los factores más importantes.

“Novia au Premier Occupant” será la portada del nº 1 y se corresponde con las diferentes versiones que sobre el mismo tema realizaría durante 1917. Siguiendo “Les Machines Célibataires” de Carrouges, la acción mecánico-amorosa se realizaría ininterrumpidamente a partir del movimiento masculino de la rueda inferior, en correspondencia con el elemento femenino simbolizado en la rueda superior. En “Volante que Regula el Movimiento de la Máquina” (1914-1917) cuyas formas pueden relacionarse con las representadas en “Cautchoue” 1909, Picabia muestra ya su específico interés por el movimiento circular y las ruedas que tantas veces incorpora en sus obras y alcanzarán una máxima expresividad en el enorme volante de la “Fille Née Sans Mère” 1916/18 y la rueda dentada de “Le Fiancé”. Esta continua relación Novio-Novia, tiene lógicamente que ver respecto a “La Mariée” y los “Célibataires” del Gran Vidrio de Duchamp.

La portada del nº 2 será una fotografía (“Peigne”) que, como en el caso de “Américaine” (nº 6) o el “Ballet Mécanique” (nº 7), puede considerarse equivalente a los “ready made” de Duchamp al utilizar directamente la realidad fotografiada.

El nº 3 llevará de portada “Flamenca” y en su interior un pequeño dibujo de motor realizado como “Retrato de Apollinaire” así como un dibujo a toda página de un motor de explosión titulado “Marie” (Marie Laurencin) que está en la misma línea del retrato que ya le había hecho y en el mismo sentido interpretativo de las dos ruedas de la “Novia”. La rueda inferior correspondiente a la polea del cigüeñal, hace clara referencia al mismo Picabia que se identifica con una especie de ruleta que repite de nuevo en “Contre Tous les Académismes. Vive la Vie” 1924 y en la portada del nº 4, en un esquema que, aunque lleve la inscripción “Roulette”, se asocia inequívocamente con el freno de un coche. Coches y juego, dos realidades constantes y fundamentales en la vida de Picabia.

Tras el nº 4, último de los publicados en Barcelona, “391” se publicaría intermitentemente en New York a partir de Junio de 1917, Zurich, para conmemorar el feliz encuentro con los dadaístas que paralelamente habían trabajado en el exilio (Febrero de 1919), y París (Febrero de 1919 - Octubre de 1924) (12).

En el nº 5, la portada sería una fotografía de una hélice con la inscripción “Âne” y en la página 6 un dibujo geométrico de una sección mecánica con la inscripción “Cônes”, afín al engranaje de la “Lampe Illusion” del nº 3. Como Duchamp, Picabia parece utilizar también el dibujo lineal para romper con el gusto estético del tradicional dibujo artístico.

El extraordinario de Zurich publicado en papel rosa y que corresponde al nº 8, contiene “Construction Moléculaire”, “Tamis du Vent”, “Vagin Brillant”, “Donner des Puces a son Chien” y “Le Papa” que, en algunos casos se relacionan muy directamente con los 18 dibujos que realizara para el libro “Poèmes et Dessins de la Fille Née sans Mère” y que, si bien son dibujos con elementos mecanicistas, su carácter de poema visual parece prevalecer sobre el concepto máquina simbólica.

En París, donde aparecerán once números, cabe destacar sólo la máquina herramienta de Ribemont-Dessaignes titulada “Continent” (portada nº 9), de la que existe una curiosa prueba corregida donde se muestra el sentido erótico de la misma, lo que evidencia el grado de dependencia formal y semántica que tendría respecto a su más entusiasta compañero.

Conjuntamente con el nº 8 y como fruto de la amistad Tzara-Picabia, se publicaría también en Zurich el nº 4-5 de Dadá, cuya portada (“Réveil Matin - I”) se realizaría con una elaboración singular:

“El medio fue un despertador que lo compramos por poco dinero y lo desmontamos. Las piezas desunidas fueron bañadas en tinta y luego imprimidas al azar sobre el papel” (13).

Con esta misma técnica Picabia realizaría “Réveil Matin - II” 1919, que vendría a ser la versión femenina de la creación anterior.

En contraste con la energía mecánica de estos relojes, se publica en el mismo número “Mouvement Dada”, un nuevo tipo de reloj en el que las agujas marcan los nombres más representativos del movimiento y la energía eléctrica procede de otra serie de nombres que van de Corot a Archipenko. El sonido surgirá de un timbre con la inscripción “391” sobre la caja y “París-New York” sobre la misma campanilla.

- *En 1915.*

Retomando este año como fecha clave en la iniciación de la etapa mecanicista, hemos de destacar una serie de cuadros realizados en New York mientras disfrutaba de una misión especial del gobierno francés que le había encargado ir a Cuba a comprar melaza con destino al ejército.

“Machine Sans Nom”, “Révérence”, “Paroxyme de la Douleur”, “Très Rare Tableau Sur la Terre”, “Cette Chose est Faite pour Perpétuer mon Souvenir”, “Voilà la Femme” y “Tableau Peint pour Raconter non pour Prouver” son algunas de las más importantes obras de este año.

¿Qué representaban estas máquinas?, un rompimiento definitivo y contundente con las formas artísticas tradicionales, una perfecta simbología de su vitalidad arrolladora, un divertimento formal, una representación de su amoralidad, un gusto estético por sus formas, una concepción mecanicista de una extraña alquimia, una concreta simbología de su particular filosofía de superioridad nietzscheana, un juego continuo para confundir al espectador o quizás un poco de todo. En realidad sólo el sentido erótico que se evidencia en muchas de ellas como “Voilà la Femme”, es claramente identificable; si bien, hemos de

considerar acertadas e ingeniosas interpretaciones como las de Ulf Linde respecto a “Tres Rare Tableau sur la Terre” (14).

En el aspecto formal son detalles de máquinas, cilindros, pistones, serpentinas de refrigeración, recipientes, tubos, engranajes ... resueltos con una simplicidad geométrica en secciones o esquemas sacados en su mayoría de libros científicos o técnicos, ilustraciones de catálogos, anuncios de prensa, etc... Conviene no obstante puntualizar, tal como señala W.S. Rubin, que estos trabajos “son tan diferentes de sus modelos comerciales al igual que los cuadros de Lichtenstein lo son de los “comics” que los inspiraron. Su presentación, distribución de acentos y firma contorneada reflejan una mano y un ojo aún influenciado por el gusto y la disciplina del cubismo” (15).

La técnica empleada suele ser óleo, gouache o tinta sobre papel o cartón. También utiliza en ocasiones como “Tres Rare Tableau sur la Terre”, láminas de oro y plata para conseguir una mayor fuerza plástica e identidad entre significante y significado. Algunas obras tienen un sentido más de boceto que definitivas y en algunos casos como “Petite Solitude du Milieu des Soleils” (desaparecida), sólo podemos conocerla gracias a una reproducción en “The Little Review” (16). Esta obra denominada también “Tableau Peint pour Raconter non pour Prouver”, según se recoja una u otra inscripción del cuadro, llevaba en cada uno de los círculos las inscripciones: 1 Sol Eclesiástico, 2 Sol Interno de Liceo, 3 Sol “Maître D’Hotel”, 4 Sol Oficial Superior, 5 Sol Oficial Artista. Por la inscripción superior parece también desprenderse una discreta referencia sexual.

La mayoría de estas obras fueron presentadas por vez primera en la exposición que Marius de Zayas le organizó en su “Modern Gallery” en Enero de 1916.

Casi todos los autores coinciden en admitir -por su evidencia- el origen de las locuciones latinas o extranjeras que suele incorporar Picabia en sus obras invitando a un triple juego sobre: la significación de lo representado, significación de las locuciones y la posible relación o identidad entre ambas. El diccionario Petit Larousse sería la fuente inagotable de dichas locuciones (17).

En la evolución poética de Picabia de estos años encontramos también, según el sutil análisis que hace Marc Le Bot:

“Intrusión de palabras insensatas en un discurso cuyo sentido es suficientemente claro.

- Palabras en yuxtaposición sin relación de sintaxis ni de sentido.

- Finalmente este tipo de desarreglo aparece a veces en el conjunto de los poemas o casi ...” (18).

Si bien los primeros poemas los empieza a escribir Picabia en 1916 y se publican en Barcelona bajo el título “Cinquante Deux Miroirs”, los escritos de Picabia suelen ser más abundantes a partir de 1916-1917 que empieza sus curas de desintoxicación en Suiza. En ocasiones encontramos también en ellos referencias mecanicistas utilizadas, como en la pintura, en un sentido simbólico o figurado.

“La primera obra mecánica ha sido creada por la señora Tzara el día que dió a luz al pequeño Tristan, y sin embargo ella no conocía FUNNY-GUY” (19).

- *Consolidación del Estilo Mecanicista.*

A partir de la exposición en Enero de 1916 en la Galería de Zayas en New York puede decirse que se consolida el estilo mecanomórfico en la obra de Picabia. El carácter tecno-lineal evidenciado ya en 1915 se acentúa en 1916 año en el que “evoluciona aún y da una serie de acuarelas que podemos llamar “máquinas” en las que la precisión de la línea fría dará el tono a tantos imitadores de después de la guerra (aspecto pionero de Picabia)” (20).

Estas obras de fecha imprecisa (1916-1918) se caracterizan unas por su frialdad e identidad con el dibujo geométrico-lineal y otras en cambio, tienen un trazo mucho más emotivo y una composición más libre y dinámica. Entre las primeras cabe citar “Machine Tournez Vite”, “Tournez Rare ou Sirènes”, y “Le Fiancé”. Las segundas llevan, por lo general, simplemente el título de “Machine”. De entre todas destaca un “Etude pour la Novia” del que surgiría en 1917 el dibujo portada para el primer número de “391”: “Novia au Premier Occupant” y la pintura al óleo “Novia”. El artilugio mecanicista de estas obras podría muy bien referirse a Marie Laurencin que había llegado a Barcelona en Marzo de 1916, recién casada con el pintor alemán Otto von Wätjen, que organizaría amenas veladas en su céntrico piso de la calle Diputación, se interesó por la revista “291” y mantuvo una íntima amistad con Picabia. También se referirían a ella el motor de “Marie” (nº III, p. 5) y muchas de las connotaciones eróticas de varias ilustraciones de la

revista "391": "Flamenca", "Roulette", "Américaine", "Tamis ou Vent", "Donner des Puces a son Chien" ...

En "391" publicaría también Picabia varias obras en el estilo de las geométrico-lineales citadas anteriormente, con discreta simbología erótica: "Lampe Illusion" y "Cônes" serían las más representativas.

Como continuación de sus "Retratos-Máquinas" de 1915 para "291" realizaría, en el período 1916-1918, otra serie de dibujos-retrato de carácter mecanicista dedicados a su amiga Marie Laurencin, al crítico Louis Vauxcelles y al poeta Guillaume Apollinaire con motivo de su muerte acaecida en Noviembre de 1918.

El "Portrait de Marie Laurencin" hecho sobre la misma base mecánica que "Marie" destaca por las potentes aspas regeneradoras de aire del ventilador al igual que para Picabia lo serían sus delicadas y sensibles aportaciones plásticas y humanas en una Barcelona a la que "no todo el mundo tiene la suerte de ir" (21). Rafael Santos Torroella (22) traduce más ortodoxamente la frase como "No le es dado a todo el mundo ir a Barcelona" y apunta una posible relación con la inscripción "A L'Ombre D'un Boche" claramente alusiva al marido de Marie. Para Gabrielle Buffet (23) el ventilador era como "un soplo de aire fresco en este círculo cerrado y aislado", refiriéndose, claro está, a los exiliados huidos de la guerra que se habían refugiado en la capital catalana entre los que se encontraban, además de ellos, los matrimonios: Marie Laurencin y Otto Wätjen, Albert Gleizes y su mujer Juliette Roche, Robert y Sonia Dalaunay, Olga Sacharoff y su marido Otto Lloyd junto con su hermano menor Fabian Lloyd (Arthur Cravan), Serge Charchoune, Helene Grunoff ... Según Gabrielle la referencia a Barcelona es una simple alusión a la temporada que pasaron allí de Julio de 1916 a Febrero de 1917, pero en realidad ella no estuvo durante todo el período.

- Sus Compañeras.

Las mujeres tuvieron un papel relevante en la iconografía mecanicista de muchas obras realizadas por Picabia.

Gabrielle Buffet, con la que se había casado en 1909 y le había acompañado hasta 1916, va sola a Gstaad con el propósito de regresar con los niños a Barcelona e instalarse en el amplio apartamento de la Avenida República Argentina que compartirían con Olga

Sacharoff y su marido Otto Lloyd. “Sin embargo, no puede decirse exactamente que Picabia se quedara solo porque Marie Laurencin, con la que le unían tantos recuerdos, se convirtió en amiga íntima y predilecta, a la que daba secretos “rendez vous” que no escandalizaban a nadie” (24).

Sería por esta u otra causa pero lo cierto es que Gabrielle regresó sola en Noviembre sin llegar a instalarse como estaba previsto. En Abril de 1917 regresan sin embargo, de nuevo los dos a Nueva York llegando el mismo día que EE.UU. declara la guerra a Alemania, la dichosa guerra de la que siempre estaba huyendo Picabia. Gabrielle regresa con sus hijos a Gstaad en Septiembre y en Octubre Picabia embarca hacia Barcelona desde donde, al cabo de pocos días regresa a París y en casa de sus amigos de Zayas conoce a Germaine Everling con la que viaja a Martigues (Costa Azul) en Noviembre para regresar antes de fin de año. Sus crisis de salud aumentan y en Enero de 1918 tiene que ir a Lausana para restablecerse al cuidado del doctor Brunschwiller. Le acompaña Gabrielle y lo visita Germaine en Gstaad donde pasan toda la primavera.

Gabrielle Buffet que le había dado cuatro hijos se separaría definitivamente en 1919 iniciando Picabia una nueva etapa en compañía de Germaine Everling que duraría hasta principios de los años 30.

En 1927 conoce a la joven suiza Olga Mohler con la que realiza, en Julio, un viaje por España y con la que va a vivir en su primer yate “Henriquetta I” en 1929, dejando a Germaine Everling en el estudio de “Chateau de Mai” con Michel Corlin -hijo del primer matrimonio de Germaine- y Francisco Lorenzo -hijo de ambos- nacido en Enero de 1920, tres meses más tarde que Lorenzo Vicente, cuarto hijo de Francis y Gabriel Buffet.

La separación definitiva con Germaine se produce en 1933 viviendo Picabia con Olga en el yate “Horizon II” habitualmente anclado en el puerto de Golfe-Juan, donde vivieron en sucesivos yates hasta que en 1940 compra un pequeño apartamento en Golfe-Juan y se casa con ella en 1941.

Había que hacer una clara referencia a estas compañeras íntimas de Picabia porque se refiere precisamente a ellas muchas de las simbologías representadas en la mayoría de sus más importantes obras mecanomórficas.

- *Las Máquinas de Picabia en el Período 1916-1918.*

Ya hemos citado algunas importantes obras de este período en el apartado “Consolidación”, no obstante y aún considerando que fue un período crítico para su salud y limitado en cuanto a su producción pictórica, debemos destacar “Prostitución Universal”, “Prenez Garde à la Peinture” y “Parade Amoureuse”.

“Prostitución Universal” 1916, es una obra en la que, como en el dibujo “Les Îles Marquises” 1916-1917, incide Picabia sobre la fecundación femenina representada desde un punto de vista energético. Factor coincidente casualmente también en algunos de mis cuadros de la serie taúrica como “Tauro-ero-energímetro” 1982. Las islas Marquesas, como las vecinas de Tahití para Gauguin, son el prototipo de islas paradisíacas donde el exotismo de sus gentes ofrece singulares e inusitados placeres fácilmente imaginables por mentes fantasiosas e imaginativas y espíritus sensuales. En la obra, la firma de Francis Picabia llega como enlace (“correspondance”) de la metrópoli al pequeño y gracioso motor que a través de lo negro (“Noire”) -referido seguramente al color moreno de su piel- y lo “Doux” -referido quizás a lo dulce y suave de sus relaciones-, conecta con “el huevo femenino que aguarda”, seguramente, ser fecundado por el inequívoco “pénis” (pene) que tiene delante. Estas paradisíacas islas del placer podrían muy bien ser Gabrielle, Germaine y Marie Laurencin que en “Prostitución Universal” ampliaría a todas las demás conocidas que amó, no solamente por su sexo reproductor, sino también por su sexo ideológico. Mujeres atractivas que conocerá en casi todos los lugares que visita, de ahí que el sexo femenino ideológico se relacione más bien con un “sac de voyage” (bolso de viaje) que Camfield no duda en relacionar con una especie de cricket mecánico de una ramera (25).

“Prenez Garde à la peinture” hacia 1916 es una especie de advertencia explícita sobre el poder de la pintura. Picabia no cree en una quiebra del arte, “... siempre habrá una preocupación artística. Pero se la podrá negar sin caer en sacrilegio. No se creará en Dios. El arte durará más que, por ejemplo, el militarismo ...” (26) “Como nunca he sido creyente he tenido que fabricarme un alma porque me gusta amar. Mi alma cree en mí y yo ..., j'en lo que me da la gana!” (27).

En esta obra Picabia parece aludir a un Dios más bien enredador y lioso “Brouillon” que a través de su “dominio celeste” parece inmiscuirse como “fuerza independiente” en sus relaciones. En los rodillos de la izquierda se articulan divergentes

palabras que en el momento de la realización debían interesar al artista. En la sección central el consabido tornillo macho que ejercerá el oportuno contacto.

“Parade Amoureuse” (Exhibición Amorosa) 1917, es una de las obras más importantes y ambiciosas dentro de este período mecanicista de indudable creatividad conceptual y desbordante fantasía imaginativa.

“Siendo muy prolífico, pertenece a la clase de artistas que posee el instrumento perfecto: la imaginación infatigable” (28). Esta imaginación unida a sus experiencias personales en el campo del amor fue la combinación idónea para que surgieran estas obras incomprendidas en su tiempo y lamentablemente poco valoradas en la actualidad (29).

Todas las piezas de este complicado artilugio se articulan racionalmente y son movidas por la energía procedente de la bobina alimentada por el potente embudo rojo conectado a una misteriosa caja en la que gira un singular disco. Los pistones de la izquierda actuarán sobre otra caja en la que se distinguen dos perfectas circunferencias. Unos delicados martillos conectados a las piezas articuladas están dispuestos para que suene la campanilla situada detrás de la bobina. Todo está a punto pero la verdadera chispa no salta hasta que el espectador no lee la inscripción “Parade Amoureuse”. Sólo entonces la infatigable emoción de Picabia conecta con la nuestra y ambas se sumergen en una fantasía onírica en la que todo está claro, saltan las chispas, la máquina funciona, la energía se siente y el placer convertido en sonido tintineante se oye en todos los rincones de esta atípica habitación en la que se rompe con la perspectiva convencional. Rompimiento ya iniciado por Chirico y que vemos a menudo en destacadas obras dadaístas como algunas de Hausmann, Grosz, Ernst ...

El título actúa una vez más en la obra de Picabia como catapulta mental que dinamiza nuestra fantasía sobre todas y cada una de las partes del cuadro que cobran, de repente, un nuevo sentido y una clara función orgánica aun con formas tan aparentemente alejadas de la realidad que representan.

María Lluïsa Borrás, que considera esta obra como “un resumen o síntesis final de todas las máquinas que Picabia ha venido construyendo, la auténtica ‘Fille Née sans Mère’, llevada a sus últimas consecuencias” (30), relaciona las dos ruedas con “Novia”, el embudo rojo con un croquis de Duchamp para el “Cilindro Sexo” de su “Grand Verre”,

y la caja que encierra la rueda (elemento femenino) así como la estructura musical, con frases publicadas por Duchamp en 1934 para la “Boîte Verte” (31).

Camfield la considera más bien como una “construcción encantadoramente rara”, “un ‘show’ del amor sexual” para que el aparato no pueda funcionar con efectividad (32).

Lo cierto es que Picabia debía considerarla como una obra importante cuando decidió mandarla, junto con “Muscles Brillants” (33), a una exposición organizada por el director del “Cirque D’Hiver”. Los organizadores, consideraron obscenas y ofensivas las inscripciones y decidieron taparlas con papel engomado ante la postura de muchos compañeros de Picabia que habían decidido retirar sus obras si se excluían aquellas dos de la exposición. Ante el hecho consumado Picabia respondió con una fuerte campaña protesta en la prensa.

En 1918, mientras se recupera en el apacible valle alpino donde se encuentra Gstaad, se dedica más a escribir y reanuda la publicación de sus poemas: “Poèmes et Dessins de la Fille Née sans Mère”, “L’Ilot de Beau-Séjour dans le Canton de Nudité”, “L’Athlète des Pompes Funèbres” y “Rateliers Platoniques”. Al año siguiente publicará “Poésie Ron-Ron” y “Pensées sans Langage”, esta última ya en París. Ya habíamos constatado que, en muchos poemas de Picabia, encontramos máquinas, engranajes, ruedas, cilindros, tuercas, bielas, sierras ... y demás elementos del mundo industrial, utilizados más bien como soporte plástico de sus escritos configurados en una especie de poemas visuales realmente sorprendentes.

En algunas obras de este mismo año (1918) como “Colonel” o “Silence Papillons”, el carácter de esta interrelación mecánico-lingüística adquiere un sentido de “mensaje secreto” que nos da las claves para que descifremos historias tan rocambolescas como la acontecida en el Hotel Beau-Séjour de Lausana donde, por unos celos parece ser que fundamentados, Picabia llegaría a recibir algunos “sorprendentes” disparos que le agravarían su estado de salud.

Los dadaístas de Zurich conocerían precisamente a Picabia a través de algunos escritos de este período y algunas pinturas maquinistas que habían tenido ocasión de ver.

Tristan Tzara le mandaría primero una carta invitándole a colaborar con ellos y en Enero de 1919 se encontrarían personalmente en Zurich donde va Picabia acompañado por Gabrielle Buffet.

- *El Escándalo Mecanicista de "Le Matin"*.

"Les Yeux Chauds" lo pintaría también Picabia en 1918 pero, hubiera pasado sin pena ni gloria, de no ser por el escándalo que provocó al presentarlo en el Salón de Otoño de 1921, cuando un sagaz periodista descubrió la relación que había entre el cuadro de Picabia y un esquema del regulador de velocidad de una turbina aérea y publicó la feliz coincidencia en la portada de Le Matin del 10 de Noviembre de 1921. Picabia no elude ni procura justificar esta relación, simplemente escribe:

"Pues sí, he copiado el diseño de un ingeniero en lugar de copiar manzanas. Todo el mundo comprende que se puedan copiar manzanas, pero copiar una turbina es idiota. A mi parecer lo que es más idiota todavía es que "Les Yeux Chauds" que ayer eran inadmisibles, sean hoy, por el hecho de que representen una convención, un cuadro perfectamente inteligible para todos.

El pintor ha hecho una elección, después imita su elección cuya deformación constituye el arte. ¿Por qué no se limita a firmar esa elección en lugar de hacer el tonto delante de ella?" (34).

Conforme a este pensamiento Picabia realizaría algunas "obras" añadiendo simplemente algunas flechas y palabras junto a fotografías o ilustraciones geométricas impresas en revistas como "La Suprematie Comerciale" de Trey and Co. Ltd. de Londres, (1921-1922).

En 1922 Picabia recubre no obstante la polémica obra "Les Yeux Chauds" y pinta sobre ella "La Feuille de Vigne" que presentará al Salón de Otoño junto con "La Nuit Espagnole" y "Danse de Saint-Guy", de la que hay dos versiones en las que Picabia plantea una nueva concepción espacial de corte geométrico. En "La Nuit Espagnole" nos evidencia el código de su geometría erótico-mecanicista con la que finalizaría su período mecanomórfico.

- *En 1919.*

Al hablar de sus compañeras ya hemos apuntado lo crítico que resultó este año para Picabia. Es el año que, de regreso a París, vive primero en el apartamento de la Avenue Charles Floquet con su mujer Gabrielle Buffet instalándose, al cabo de poco tiempo, en casa de Germaine Everling. Las dos esperan un hijo suyo. Gabrielle lo tendrá en Septiembre (Vicente) y Germaine tres meses más tarde (Lorenzo). Este hecho, seguramente trivial en la vida de Picabia, ha servido para que algunos autores (35)

fecharan “L’Enfant Carburateur” en este año que sería presentado al Salón de Otoño junto con “Venus Héliotrope”, “Horloge” y “Serpentins” (36), de la que haría una segunda versión en 1921/1922, exponentes ambas de la abstracción automática que caracteriza este período.

Otros autores (37) sin embargo, fechan “L’Enfant Carburateur” en años anteriores. En realidad tampoco sería difícil imaginar la relación del título con algún lance amoroso en alguno de sus muchos coches, no obstante, pesa mucho el hecho, destacado fundamentalmente por Camfield y Zander (38), de la similitud formal de la obra respecto a modelos concretos de carburadores que existían en aquel tiempo.

Picabia había siempre destacado, por otra parte, la importancia del título como expresión subjetiva de su trabajo (39), por lo que resulta coherente considerarlo de finales de 1918 o principios de 1919, vinculándolo a los dos hijos que tuvo y a los respectivos carburadores de sus coches.

En “Novia” 1919/1920, como en el caso de “Esprit de Jeune Fille” 1918, Picabia acude a temas anteriores que son reinterpretados en una síntesis geométrica más pura y contrastada.

Como en el libro “Pensées sans Langage”, terminado en Abril de 1919, en la obra “M’amenez’y (Portrait a L’Huile de Ricine)” 1919, Picabia transgrede el campo semántico del lenguaje plástico, prescindiendo de simbolismos o identidades racionales más o menos veladas. Lo absurdo se hace ley fundamental y sólo algunos grafismos tienen ciertas vinculaciones con las máquinas que cada vez irán siendo utilizadas más fragmentariamente (“L’Oeil”, 1919) y con mayor grado de abstracción (“Pompe”, “Presse Hydraulique” ambas de 1921/1922).

Una abstracción que Picabia había dejado entrever ya en 1915 cuando, a partir seguramente de un balancín horizontal de una máquina de vapor de comienzos del siglo XIX, crea “Fantasie” con la inscripción “El Hombre Creó a Dios a su Imagen” (40) y que sería reproducida en el nº 10-11 de la revista “291” (Nueva York, Diciembre de 1915). También en “Les Disques” (“Cette Chose est fait pour Perpétuer mon Souvenir”) 1915, y “Révérence” 1915, la pureza de formas (círculo-cuadrado) anticipa muchas obras de 1920, si bien un carácter más bien esotérico, relacionado con la alquimia a través del uso de dorados y plateados, prevalece en las primeras.

“Les Disques” junto con “Très Rare Tableau sur la Terre”, ambos de 1915, y “Canibalisme” 1919, serían presentados el 28 de Enero de 1920 en el Salón de los Independientes. La crítica francesa los rechazaría totalmente pero los dadaístas de Zurich consideraban ya este tipo de obra mecanicista como una característica propia del arte Dadá, aspectos que contribuyeron a forjar las ya citadas exposiciones de 1919: el Salón de Otoño (“L’Enfant Carburateur”, “Serpentins”) y la del “Cirque D’Hiver” (“Parade Amoureuse” y “Muscles Brillants”).

“Canibalisme”, hoy desaparecida (como “Petite Solitude au Milieu des Soleils”), reproducida en la revista “Ma” (1 de Mayo de 1922), representa “una especie de depósito provisto de grifos” (41) en una plástica pictórica e imaginativa que recuerda ciertas máquinas precedentes, e incluso el Gran Vidrio de Duchamp.

Si al principio de este año, con sus amigos de Zurich, no duda en utilizar las piezas desmontadas de un reloj para imprimir con tinta su huella (“Reveil Matin”); en su búsqueda constante y en su camino hacia la abstracción, no dudará en eliminar con tinta todos aquellos elementos que no le interesen de determinadas reproducciones impresas. Así en “Mécanique”, grandes manchas cubren casi toda la superficie, en una síntesis de formas que nos recuerdan las de Arp. En otras ocasiones, como en el caso de “La Sainte Vierge” I y II, 1920, la mancha de tinta explotará con toda su fuerza, directamente sobre el papel blanco.

Largo camino el recorrido por Picabia desde aquellos primeros dibujos eminentemente lineales para la revista “291” o aquellas manchas con tinta china y acuarela de 1916/1918 en las que la máquina era la principal protagonista.

- Al Final de su Estilo Mecanicista.

Ya hemos apuntado al hablar de “Novia” que Picabia, en estos últimos años de su etapa mecanomórfica, acude a menudo a temas, formas o composiciones anteriores que reinterpreta en una síntesis geométrica tendente a una mayor abstracción, en ocasiones contrastada con dibujos clásicos realmente sorprendentes (“Un Bouton”, “Broderie”, “Optophone I y II”).

Los círculos, discos o serpentinas de 1915 (“Cette Chose est fait pour Perpetuer mon Souvenir”, “Petite Solitude au Milieu des Soleils”, “Paroxysme de la Douleur”),

aparecerán de nuevo en “Souvenir du Rien”, “Balance” o “L’Oeil”, de 1919-1920, en versiones casi idénticas a las primeras.

Las máquinas que en 1915 podían incluso llegar a no tener nombre (“Machine sans Nom”), se convierten ahora en nuevos grafismos semi-abstractos en los que el círculo continúa jugando un papel tan importante como los títulos que dejan su simbología subjetiva para concretar específicamente la función de la máquina: “Pompe à Combustible”, “Chambre Forte”, “Hache Paille”, “Astrolabe”, “Broyeus”, “Decaveuse”, “Culotte Tournante”, “Presse Hydraulique”, “Thermomètre pour Eveugles” ...

Picabia había mostrado ya cierto interés por la ceguera (“C’est Clair” 1917/1918) y las relaciones color-sonido (“La Musique est comme la Peinture I y II” 1917). Hacia 1922 pintaría “Optophone”, aparato que convierte las variaciones de luz en sonido. Ondas que actúan sobre un campo magnético determinado por unos círculos concéntricos alrededor del sexo de una figura representada en el centro de la composición. El efecto óptico prima ya claramente sobre la estética de la máquina que sólo puede intuirse. En “Optophone II” 1922/1924, las superposiciones se incrementan en una clara proyección de nuevos caminos.

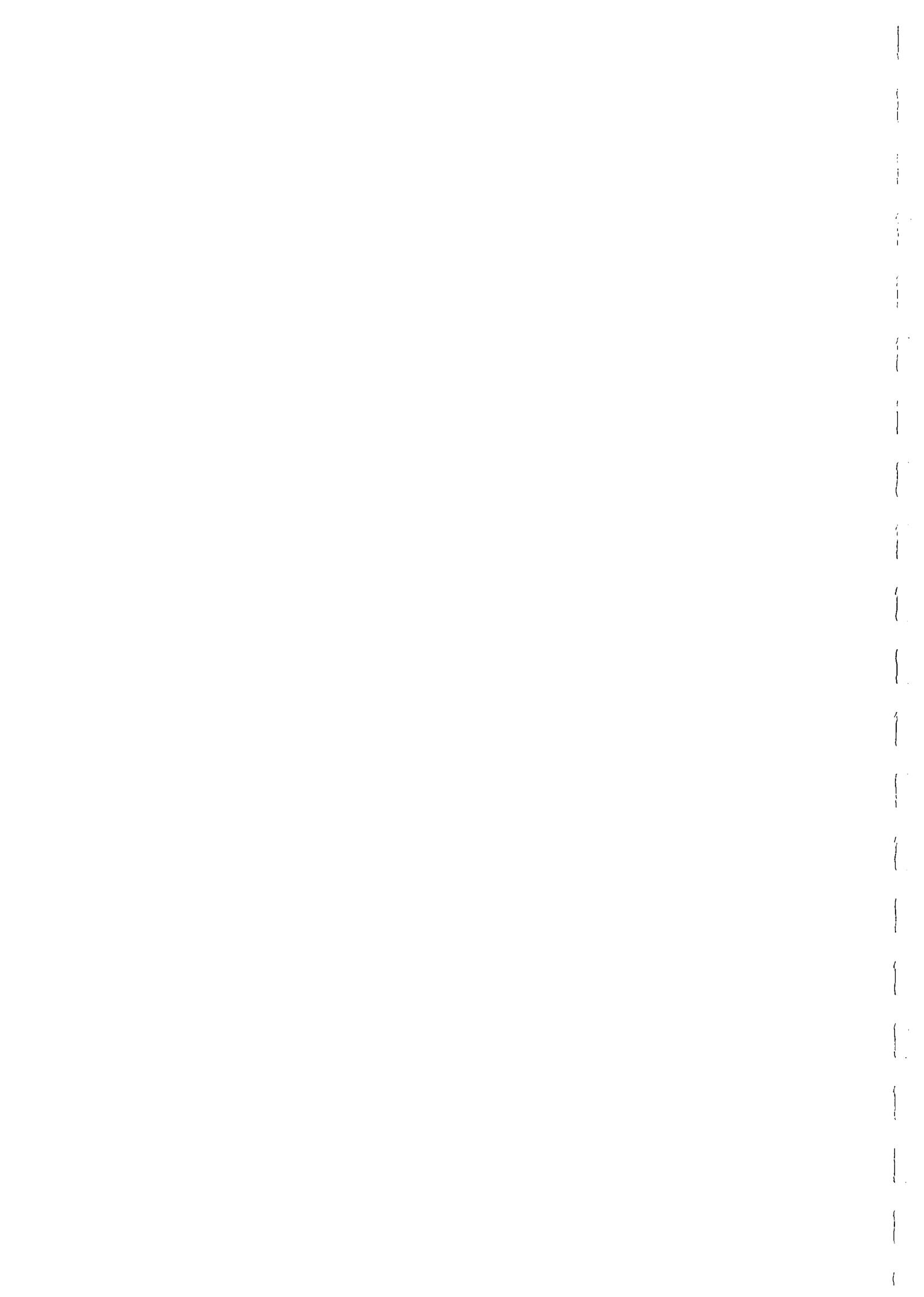
En “Astolabe” 1921/1922, antiguo instrumento para observar las alturas, lugares y movimientos de los astros, una serie de círculos y posibles trayectorias astrales nos sugieren universos picabianos en los que la presencia de la mujer (“Lampe” hacia 1923) es tan importante como la de los propios astros (“Mercure” 1921/1922).

“Volucelle” (42) tiene también -según Camfield- una interpretación astronómica, pero la abstracción geométrica de las franjas verticales en progresión decreciente suplanta totalmente las formas mecánicas anteriores a las que sólo los círculos podrían ligeramente evocar.

Círculos cuadrados y rectángulos que predominan también en la mayoría de las composiciones de carácter electro-magnético en las que los esquemas electro-mecanicistas de 1915 (“De Zayas! De Zayas!”) parecen haberse renovado a través de síntesis mucho más puras y concretas: “Radio Concerts”, “Resonateur”, “Totalisateur”, “Bobinage”, “Magneto”, “Magneto Anglaise”, “Tickets”..., todas de 1921/1922. Algunos retratos de 1924/1925 (Rolf de Maré, René Clair, André Daven, Borlin) parecen también tener un carácter más electromagnético que formal en función de las personas representadas.

Maria Lluisa Borrás (43) destaca ciertas vinculaciones de algunas de estas obras con los "Prounen" de El Lissitzki y la importancia del juego espacial predominante en otras. La mayoría fueron expuestas en las Galerías Dalmau de Barcelona (Noviembre-Diciembre de 1922) en una muestra que sería un hito fundamental en el devenir artístico de Picabia y marcaría el final de este período en el que la máquina tuvo un relevante protagonismo. Máquinas que Picabia admiró pero que nunca exaltaría estéticamente a través de sus cuadros. Hizo uso de ellas como de la mayoría de cosas que giraban a su alrededor, pero siempre su excepcional imaginación estuvo por encima de los elementos concretos representados en sus pinturas.

Sus máquinas no pueden entenderse sin el conocimiento de sus escritos (44), su vida nómada, su vitalidad, su carácter y su sentido de libertad, que configuran los rasgos más característicos de tan genial personaje.



NOTAS

- 1.- Vid. "Funny-Guy", *Octavilla Manifiesto de F. Picabia distribuída en el Salón de Otoño de París, 1921 y "Escrito por Picabia"*, *Cat. Exp. F. Picabia, Madrid, 1985*, pp. 263-299.
- 2.- Vid. *Sobre este viaje a Etival, de donde era Gabrielle Buffet, los comentarios que del mismo haría M. Duchamp en la "La Caja Verde" ("Duchamp du Signe", Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 37).*
- 3.- Anónimo. "F. Picabia" en "French Artists Spur on American Art", entrevista publicada en el *New York Tribune* el 24 de Octubre de 1915. (Citado por W. Camfield. *F. Picabia. Gal. Schwarz, Milán, 1972, p. 16).*
- 4.- Vid. "Le Petit Dauphinois", 30 de Septiembre de 1912; "Le Radical", 24 de marzo de 1913; "Les Hommes du Jour", Mayo de 1913.
- 5.- Vid. M. Ll. Borrás. "Picabia", Ed.. Polígrafa, Barcelona, 1985, pp. 106-112.
- 6.- Vid. Revista "291", nº 6-7 (Septiembre-Octubre) 1915.
- 7.- Vid. Camfield, W., "The Machinist Style of F. Picabia", *The Art Bulletin, New York, XLVIII, (Septiembre-Diciembre), 1966, p. 315.*
- 8.- "L'Oeil Cocodylate", *Comoedia*, 23 de Noviembre de 1921. (Trad. Catálogo Picabia, Madrid, O.C., p. 273.
- 9.- Vitrac, R., Entrevista publicada en "Le Journal du Peuple", París, 9 de Junio de 1923. (Trad. Cat. Picabia, Madrid, O.C. (1), p. 275).
- 10.- *Ibidem* p. 274 y "Ella no se Sonrojó" escrito de 1920 (Trad. Cat. Picabia, Madrid, O.C. (1), p. 268).
- 11.- Vid. Camfield, W. "The Machinist Style of Francis Picabia", O.C. (3), p. 315.
- 12.- Sobre "391" existe una reedición presentada por Michel Sanouillet y editada por Pierre Belfond-Eric Losfeld, (2 Vol.), París, 1964 (1º Ed.) que si bien está muy bien cuidada en cuanto a las ilustraciones, no lo está tanto en algunos aspectos conceptuales en lo referente, sobre todo, a la estancia de Picabia en Barcelona, que puntualiza muy acertadamente R. Santos Torroella en su escrito para el *Cat. Exp. Picabia-Madrid, O.C. (1), p. 51.*
- 13.- Buffet-Picabia, G., "Some Memoires of Pre-Dadá: Picabia au Duchamp". (Cit. por Ralph Manheim en "The Dadá Painters and Poets", Ed. R. Motherwell, New York, 1951), (Cit. por Pontus Hulten, *Cat. The Machine, MOMA, New York, 1968, p. 90).*
- 14.- Linde, U., "Picabia". *Cat. Exp. Picabia, Madrid, O.C. (1), p.22-23.*
- 15.- "Dadá, Surrealism, and Their Heritage" MOMA, New York, 1968, p. 27.

- 16.- *"The Little Review"* (New York) Primavera de 1922. Esta revista fue publicada en Chicago, New York, Londres y París en el período 1914-1929. Picabia fue co-director de la misma con Margaret Anderson, Jane Heap y Ezra Pound en 1922.
- 17.- Sobre el significado de todas las locuciones Vid. *Cat. Exp. "F. Picabia"*, Grand Palais, París, 1976, pp. 47-49.
- 18.- Le Bot, M., *"Francis Picabia et la Crise des Valeurs Figuratives"*, París, 1968, p. 143.
- 19.- Vid. *Funny-Guy, O.C. (1)*. Tristan Tzara era el seudónimo del poeta rumano Sami Rosenstock, fundador del movimiento Dadá en Zurich junto con Hugo Ball, R. Huelsenbeck y Hans Arp. (Vid. *"Dadá, Monograph of a Movement"*. Ed. Willy Verkauf, Londres-New York, 1975).
- 20.- "80 Picabias" escrito firmado por Rose Sélavy (seudónimo de M. Duchamp) en el prefacio del catálogo de la venta de cuadros pertenecientes a M. Duchamp. París. Hotel Drouot, 8 de Marzo de 1926. (Trad. *Cat. Picabia, Madrid, O.C. (1)*, p. 251).
- 21.- Interpretación de J.J. Tarrats en el libro *"Picasso i els Artistes Catalans en el Ballet"*. Cfr. escrito de M. Ll. Borrás. *Cat. Exp. Picabia, Madrid, O.C. p. 41*.
- 22.- Santos Torroella, *Cat. Exp. Picabia, Madrid, O.C. (1)*, p. 52.
- 23.- Buffet, G., *"Aires Abstraites"*. (Coll. *Les Problemès de l'Art*), Pierre Cailler, Ginebra, 1957, p. 37.
- 24.- Borrás, M. Ll., *Cat. Exp. Picabia, Madrid, O.C. (1)*, p. 44.
- 25.- Camfield, W. A., *"The Machinist ..."*, O.C. (7), p. 318.
- 26.- Vitrac, R. O.C. (9), p. 275.
- 27.- *"Una Profesión de Fe de Picabia. Luz Fría"*, Mougins, A.M. 11 de Diciembre de 1926. (Trad. en *Cat. Exp. Picabia, Madrid, O.C. (1)*, p. 283).
- 28.- Duchamp, M., Informe sobre Picabia en la *"Collection of the Société Anonyme"*, MOMA, New York, 1920, p. 5 (Citado por Pontus Hultén en el *Cat. "The Machine"*, O.C. (13), p. 89).
- 29.- En la Exposición Antológica celebrada en Madrid (Febrero-Marzo) y Barcelona (Abril-Mayo) de 1985, sólo esta obra y la anterior eran destacables de entre la poca representación de este período maquinista. En el catálogo, ningún escrito trataba en profundidad estas obras relegadas casi al olvido.
- 30.- Borrás, M.Ll., *"Picabia"*, O.C. (5), p. 178.
- 31.- *Ibidem*.
- 32.- Camfield, W.A., *"The machinist ..."*, O.C. (7), p. 318 s.
- 33.- Obra que aparece reproducida en el nº 8 de *"391"* (Febrero de 1919), y en *"Cahiers D'Art"* nº 2 de

- 1932 como "Vagin Brillant" reproduciéndola con motivo de esta exposición: "Comoedia" (29 de Diciembre de 1919).
- 34.- "L'Oeil Cocodylate", O.C. (8).
- 35.- Hacia 1919 la fechan Camfield (1966-1970); Hultén (1968); SRGM Handbook (1970); M.Ll. Borrás (1985).
- 36.- Ambas obras se expusieron en un oscuro hueco, bajo la escalera provocando la vociferante protesta del propio Picabia y de Ribemont-Dessaigues que escribió un violento artículo en "391". Vid. Ed. Sanouillet, O.C. (12).
- Vid. También "Le Matin" 1 de Noviembre de 1919; "Le France Libre" 5 de Noviembre de 1919; "Le Petit Gironde" 24 de Noviembre de 1919; "Images de París" Diciembre de 1919.
- Una carta abierta de Picabia protestando a Frantz Jourdain, Presidente del Salón de Otoño, fue publicada en el "Journal du Peuple", París, 2 de Noviembre de 1919. En "Les Yeux Chauds" fechada en 1918, Picabia le había rendido una especie de homenaje jocoso a Frantz Jourdain y agradecimiento burlón al Salón de Otoño. Quizás por estas discrepancias surgidas en 1919 no se decidiera a presentarla hasta 1921.
- 37.- 1915 (Rose Fried. Cat. Exp. 1954); 1916 (Cat. P. Guggenheim, 1942); 1917 (Barr. 1946); 1918 (Barr, 1936).
- 38.- Vid. Camfield, W., O.C. (7), Nota 58, p. 320 s. donde considera que la obra está basada en un diagrama de carburador, citando una ilustración de 1920 como posible modelo. Sin embargo, Angelica Zander en el Cat. The Solomon R. Guggenheim Mus., New York, 1970, (pp. 592-594) cita e ilustra el tipo de carburador "Rancing Claudel" como el modelo más afín al representado por Picabia en "L'Enfant Carburateur". Este carburador era además el mismo que llevaba el coche "Singer" que en 1919 tenía precisamente Picabia.
- 39.- "En mi trabajo la expresion subjetiva es el título, el cuadro es el objeto". "291", n° 12, New York, Febrero de 1916. (Citado por Camfield, O.C. (7), p. 314 s. y Pontus Hultén, O.C. (13) p. 85).
- 40.- Respecto al silogismo: Dios=creación del hombre, Máquina=creación del hombre, Máquina=Dios, Vid. Camfield, O.C. (7), p. 315.
- 41.- Gabrielle Buffet, "Préface" (Citado por M. Ll. Borrás, "Picabia", O.C. (5), p. 198).
- 42.- Vid. Art. "Volucelle" de W.A. Camfield en el Cat. Exp. "Picabia", París, O.C. (17), pp. 114-117.
- 43.- Vid. M. Ll. Borrás, O.C. (5), p. 237.
- 44.- Vid. Bibliografía elaborada por Camfield en el Cat. Exp. "Picabia", O.C. (17), pp. 192-197.

1000

1.4.4. MECANICISMO DADÁ EN NUEVA YORK.

Del importante éxodo de artistas europeos emigrados a Estados Unidos para escapar de la Primera Guerra Mundial, Marcel Duchamp que había sido declarado “inútil” y Francis Picabia son los más significativos representantes portadores de la fecundidad creativa anárquica, revolucionaria y antiburguesa, que saben muy bien desarrollar en un país donde la revolución industrial irrumpía con tan arrolladora fuerza como su espíritu innovador.

Duchamp, sorprendido por el interés que había despertado su “Desnudo Bajando las Escaleras” en la “Armony Show” y animado por Walter Pach que le preparaba una exposición, regresa a Nueva York en Agosto de 1915, instalándose en casa del matrimonio Arensberg (Louise y Walter C.) que se convertirán en sus mejores amigos y protectores al coleccionar la mayoría de sus más importantes obras.

En 1917 Duchamp funda la “Society of Independent Artist Inc.” junto con William Glackens, W. Pach, W.C. Arensberg, Man Ray, Joseph Stella ... Esta sociedad junto con el núcleo de amigos que giraban en torno a Stieglitz (1) y su Galería “291”, a De Zayas y su “Modern Gallery”, y que colaboraron en la edición de revistas tan importantes como “291”, “391”, “The Blind Man”, “Rongwrong” (2) y New York-Dadá, serían el núcleo de arte vanguardista americano que logró romper la decadente sensiblería a que estaba sometido el arte en aquel país. A partir de aquí los artistas USA empezaron a encontrar los signos de identidad que llevarían al arte americano a los primeros puestos, en la década de los setenta.

De la Sociedad citada se separaría Duchamp el mismo año de su fundación al serle rechazado su urinario que presentó en el título “Fontaine” y la firma R. Mutt. No obstante, agruparía entre sus miembros una serie de inquietos jóvenes que procedentes de la fotografía profesional como Morton Schamberg y Scheeler, o de la “Ash Can School”, tenían un espíritu abierto e inquieto y ganas de forjar un arte autóctono más auténtico que el desarrollado hasta entonces siempre a remolque del más notorio gusto europeo.

En Abril de 1920, Duchamp junto con K. S. Dreier y Man Ray crean la “Société Anonyme Inc.” que con sus exposiciones, conferencias y publicaciones se convertiría en la primera célula museística de Arte Moderno de los Estados Unidos, cuya colección está

ahora en la Galería de Arte de la Universidad de Yale. En la primera exposición de esta Sociedad participan Duchamp, Man Ray, Picabia, Joseph Stella y Morton Schamberg.

- *Man Ray.*

Man Ray forma con Duchamp y Picabia el triunvirato principal del movimiento Dadá en Nueva York, si bien es en París donde realizaría sus "Rayogramas" y donde encuentra en el surrealismo su mejor manera de desarrollar su espíritu inquieto y creador, del que había dado muestras desde que, en 1910-1911, frecuentara la Galería de Stieglitz.

Este joven americano nacido en 1890, había recibido cursos de diseño industrial y, según él, "tenía una completa formación técnica, aunque elemental, en arquitectura, mecánica y caligrafía" (3). Por esta razón seguramente comenzó a trabajar como técnico, ganándose la vida como dibujante en una industria especializada en ingeniería y maquinaria, por lo que, es natural que algunas de sus primerísimas obras como "Perpetual Motion" 1908, reflejen un cierto parecido con trabajos de dibujo técnico. Pronto, sin embargo, sus obras adquirirán una notoria originalidad aún partiendo de propuestas próximas al cubismo sintético ("La Funámbula se Acompaña con sus Sombras" 1916) y, a menudo, reflejarán formas dinámicas ("El Encuentro IV", 1917 (4); "Espiral" 1917) que entroncan con creaciones más puramente dadaístas ("Mi Primer Nacimiento" 1919) en las que espirales y ruedas dentadas tienen un especial protagonismo ("Inquietude" 1920, "Stop-Watch" 1946", "En dernier ressort, tournez" 1956).

En 1920 empieza a utilizar el aerógrafo que tanto usara en trabajos técnicos, para resolver "una composición de ruedas dentadas que había sido inspirada por los giros de un bailarín español que había visto en una obra musical" (5).

Las puertas giratorias de los collages realizados en 1916/1917 ("El Encuentro IV"), los giros de un bailarín ("Dancer/Danger" 1920), y el movimiento giratorio de una batidora de huevos ("The Eggebeater" 1917) son motivos cotidianos, incluso banales, que dan lugar a algunas de las más importantes obras mecanicistas de Man Ray.

En el caso de "Dancer-Danger" (Bailarín-Peligro), realizada sobre vidrio para una exposición de la "Société Anonyme Inc.", el motivo serviría también de portada para el único número de la revista "New York Dadá" publicada conjuntamente con Duchamp en

Abril de 1921; y la batidora sería posteriormente utilizada como motivo en “Man” 1918 y “La Femme” 1920.

Si en “Perpetual Motion” sería todavía posible el movimiento de no ir fijas sobre el eje vertical las dos ruedas pequeñas, en “Dancer-Danger” la tríada de ruedas dentadas no pueden girar y la gran rueda central tiene incluso los dientes de diferente tamaño. Evidentemente, Man Ray toma venganza de los muchos dibujos técnicos que tantas veces tuvo que realizar. Son una especie de irónicos homenajes a la estéril funcionalidad de la técnica.

- *Morton Livingston Schamberg.*

Este artista fue una de los más preclaros valores del Dadá neoyorkino y su iconografía configura una concepción singular y original de los objetos industriales utilizados más por su propio interés formal, su belleza y precisión, que por su simbología adornada con ingeniosas especulaciones literarias.

En ocasiones encontró -como Picabia- su inspiración mecanicista en ilustraciones de catálogos. Así, la obra “Sin Título” 1916 de la Colección Whitehill, New York parece ser que está supuestamente basada en una máquina de medias, reproducida en un catálogo prestado por su cuñado, un fabricante de medias de señora, que cuando vio el cuadro diría: “... el trabajo bien hecho no tendría éxito” (6). La síntesis geométrica que se advierte ya en esta obra se evidencia aún más en “Máquina” 1916, de la Universidad de Yale, Colección de la Sociéte Anonyme de la que ya hemos hablado. “Máquina” es una obra en la que, aún partiendo del frío dibujo geométrico ya utilizado por Duchamp, revela un cierto carácter admirativo por las formas mecanicistas que le proporcionan la síntesis abstractas con las que configurar armónicamente el cuadro

En “God” (Dios) hacia 1916, montó un sifón de fontanería sobre una caja de ingleses. En realidad el interés de Morton por la fontanería es evidente en otros de sus cuadros. Algunos autores atribuyen este interés al hecho fortuito de tener agujereado un lavabo en su estudio de la calle Chesnut, sin embargo, no está de más recordar que sería el propio Duchamp quien diría: “El único trabajo artístico que América ha dado es su fontanería y sus puentes” (7). Esta obra diferente, tanto en su forma como en su contenido, de los ready-mades de Duchamp (8), podría también considerarse como un

antecedente de los futuros “Assemblages” que -como tendencia- no sería reconocida hasta la exposición “The Art of Assemblage” en 1961. Su pomposo título “Dios” nos revela también el carácter admirativo, antes aludido, hacia el objeto industrial, carácter poco común en las obras mecanicistas que aporta el Movimiento Dadá.

El mundo de Morton era “... un mundo aislado, completo en sí mismo, un microcosmos de belleza apacible y equilibrio asimétrico, gobernado por leyes de la lógica. Su trabajo refleja su natural autocontrol” (9).

Con su precipitada muerte acontecida por la epidemia de gripe de 1918, se malogró la posibilidad de que el Dadá de New York llegase a una mayoría de edad y la iconografía mecanicista alcanzara una sólida madurez estética. Sólo Joseph Stella y los “precisionistas”, algunos de los cuales como Scheeler, Demuth y Georgia O’Keeffe - modelo y segunda mujer de Stieglitz-, habían asistido a reuniones Dadá celebradas en el apartamento de los Arensberg, sólo ellos -decía- fueron los que, en cierta manera, recogieron la antorcha Dadá en América, si bien el desarrollo de la iconografía industrial se realizaría sólo como tema de sus cuadros eminentemente esteticistas que nada tenían que ver con la semilla “antiarte” sembrada por Dadá.

NOTAS

- 1.- Vid. Haftmann, W., *"Malerei im 20 Jahrhundert, Munich, 1965. Así como: "Alfred Stieglitz: An American Seer" de Dorothy Norman, Aperture Books. y "A. Stieglitz" de Beth Urdang, Cat. Exp. "A. Stieglitz", La Caixa, Madrid, 1984.*
- 2.- *Esta revista, de la que aparecería un solo número, fue fundada por Duchamp, Beatrice Wood y H. P. Roché en 1917, los mismos que también editaran en el mismo año "The Blind Man" de la que aparecerían dos números, en uno de los cuales Duchamp reprodujo en la portada su "Broyeuse de Chocolat".*
- 3.- *Martin, J. H., "Man Ray", Philippe Sers-Pompidou, París, 1981, p. 254.*
- 4.- *A partir de estas formas helicoidales surgidas del movimiento de las puertas giratorias, Man Ray realizaría un dibujo que serviría de portada al nº 3 de la revista "Der Sturm" (Berlín 1922) y curiosamente, el grupo N. de Padua realizaría, en 1963, una "Construcción" tridimensional muy afín al planteamiento de Man Ray.*
- 5.- *Man Ray, "Self Portrait", Little, Brown and Co., Boston y Toronto, 1963, p. 92. (Ed. francesa: "Autoportrait", Robert Laffón, París, 1964).*
- 6.- *Wolf, B. "Morton Livingston Schamberg", Univ. of Pensilvania Press, Philadelphia, 1963, pp. 30 y 54.*
- 7.- *"The Richard Mutt Case" de la Revista "The Blind Man", New York, (2 Mayo) 1917.*
- 8.- *Duchamp diría de Morton: "Me sentí bastante cercano a él en su captación de un 'futuro' que es nuestro 'hoy'". (Ben Wolf, O.C. (6), p. 15). Respecto a sus Ready-Mades, Vid. "Historia del Dadaísmo" de Hans Richter, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 99.*
- 9.- *Pontus Hultén, Cat. Exp.: "The Machine", MOMA, N.Y., 1968/1969, p. 100.*



1.4.5. MECANICISMO DADÁ EN PARÍS.

Si bien a partir de 1914 se produjeron en París algunas manifestaciones de carácter dadaísta, como movimiento concreto no fragua hasta 1919, año en el que Picabia, tras separarse de Gabrielle, va a vivir en casa de Germaine Everling donde se celebran las primeras reuniones del grupo que posteriormente se harán en el Café Certá. Cuando Duchamp -tras cuatro años de ausencia- regresa a París, asiste a estas reuniones y cuando en Enero de 1920 llega Tristan Tzara se instala en casa de Germaine.

Germaine Everling aglutina pues la vanguardia plástica con los jóvenes poetas: Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes ..., que conocían ya al “profeta” Tzara a través de sus publicaciones en las que algunos habían incluso colaborado.

Aun cuando a partir del “Salon des Independants” en el que Picabia presenta “Très Rare Tableau sur la Terre”, “Cannibalisme”, “Cette Chose est faite pour Perpétuer mon Souvenir” ... se identifican estos cuadros como “estilo dadá”, hemos de considerar como epigonales las pocas obras de carácter mecanicista que surgen estos años en París, de Jean Crotti, Suzanne Duchamp y Georges Ribemont-Dessaignes, fiel compañero de armas de Picabia.

- Jean Crotti / Suzanne Duchamp.

Juan Crotti que había nacido en Abril de 1878 en Bulle (Suiza) se refugió también en Nueva York durante la guerra de 1914 y trabajó allí al lado de sus amigos: Duchamp, Picabia y Man Ray, participando en el movimiento Dadá (1) y utilizando a menudo en sus obras elementos mecanicistas tendentes más bien hacia una abstracción esteticista que hacia una crítica generalizada del arte o de su relación con la vida.

En ocasiones pinta sobre cristal de fondo dorado y plateado incorporando objetos del mundo industrial. Tras su regreso a Europa en 1916 expondría algunas de estas obras en la Galería Montagne (1921). En París conocería a Suzanne Duchamp, hermana de Marcel, con la que se casa en Abril de 1919 y expone conjuntamente en la Galería antes citada.

Suzanne Duchamp que como regalo de boda había recibido de su hermano un “Ready-Made Malheureux” realizaría para aquella exposición unas obras en las que están

insertadas perlas y relieves de madera recortada que recuerdan planos de mecánica coloreados. Con anterioridad había ya realizado collages y acuarelas no exentos de elementos mecanicistas como en el caso de “Un et Une Menacés” 1916 en el que se evidencia una cierta ingenuidad representativa no exenta de un cierto sentido metafórico.

La metáfora está también presente en algunas obras de Crotti como “Clown” (2) 1916, en la que la representación alegórica queda evidente tanto en la plástica del cuadro como en el título. En “Crepúsculo Mecánico” 1920, también necesita de la justificación paisajística para el desarrollo de sus engranajes mecanicistas heredados del dadá neoyorkino.

- *Georges Ribemont-Dessaignes.*

Este poeta, escritor, pintor y dramaturgo nacido en Junio de 1884 asume, desde el principio, un papel responsable en la historia dadá de la capital francesa.

Ribemont-Dessaignes que en Puteaux había conocido ya a Duchamp y Picabia, tras recibir una cierta influencia cubista, renunció a la pintura en 1913 pero posteriormente, tras contactar con Picabia y convertirse en su más fiel y acérrimo defensor, reanudaría su pintura hacia 1918 influenciada por todo el carácter mecanomórfico de las obras de Picabia.

En “Jeune Femme” hacia 1918, podemos comprobar cómo la iconografía se corresponde con las más importantes pinturas de Picabia que muy bien podía haber firmado también ésta.

En 1919 realiza la portada del primer nº de “391” en París (nº IX), lo titula “Continent” y por la prueba corregida que conocemos (3) está impregnado del consabido erotismo picabiano. Después participaría, más como escritor, en las publicaciones Dadá de todos los países, desde “Litérature” (París) a “Mécano” (Leyden) pasando por “Die Schammade” (Colonia) y “Dadá Almanach” (Berlín) en Europa y “The Little Review” (New York) en América. En esta última describiría a Duchamp como:

“... un cometa que cruza y atrae el sistema solar sin que sepamos si pertenece o no a éste. Está en medio del espacio en el mismo camino que Dadá, pero con otras estaciones, días y noches. Nunca pasará por el mismo itinerario pero su luz y la huella de ésta han sido vistas” (4).

Duchamp diría de él:

“Actuó como Dadá y otorgó a Dadá el apoyo de su agudo sentido de la revolución ... fue más allá de una actitud anti-pictórica o anti-escritura. La más profunda metafísica de Dadá fue en gran parte la contribución de Ribemont-Dessaignes” (5).

Duchamp y Picabia fueron sus coordenadas en su desarrollo como dadaísta y como pintor.

Realizó una exposición particular en París presentada por Tzara, y otra en Ginebra, organizada por Serner. Como todo epígono, su obra no llegó a alcanzar nunca la articulación formal ni el interés conceptual de su maestro. Son sin embargo destacables, junto con las ya citadas, “Grand Musicien” 1920, que muy bien podría referirse a Erick Satie que hizo la música para el ballet “Relâche” realizado por Picabia para la Compañía de los “Ballets Suedois”, así como el dibujo “Comédien” 1920.

NOTAS

- 1.- *En 1916 participa en una exposición neoyorkina junto con Duchamp, Gleizes y Metzinger.*
- 2.- *Reproducida en el n° XIV, p. 7 de "391", París, Noviembre de 1920.*
- 3.- *Vid. Reedición de M. Sanouillet. O.C. (12-Picabia), p. 138.*
- 4.- *"Dadá Painting or the Oil-Eye" The Little Review (New York) Autumn-Winter, 1923-1924, p. 12
(Cit. por Pontus Hultén, Cat. "The Machine" MOMA, New York, 1968.69, p. 97).*
- 5.- *Informe sobre Ribemont-Dessaignes en la "Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art, 1920" New Haven (Connecticut), Yale Univ. Art. Gallery, 1950, p. 187.*

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

1.4.6. MECANISMO DADÁ EN BERLÍN.

Richard Huelsenbeck que había sido con Tzara, Ball, Arp, Janko ..., uno de los principales animadores del Dadá suizo, regresa a Berlín a principios de 1917.

En Zurich “pronto se produjo una división entre los dadaístas que siguieron a Tzara en su apoyo del arte abstracto y los integrantes alemanes del grupo Dadá, especialmente Richard Huelsenbeck quienes pasaron a creer que el arte debe ser dedicado a los fines sociales específicos de la política revolucionaria, ... vinculándose estrechamente con el comunismo en la revolución que se produjo en la postguerra” (1).

“No hay ninguna duda de que fue Huelsenbeck quien inoculó el microbio dadá a Berlín. Pero Raoul Hausmann, ... había sido contaminado por vacilos semejantes desde su nacimiento y llevaba en sí una propensión al ataque y al escándalo que no necesitaba el impulso Dadá para desencadenarse” (2).

Los “R. H.” (Richard Huelsenbeck y Raoul Hausmann) junto con los hermanos Herzfelde que en 1916 habían publicado la “Neue Jugend”, Grosz y Baader, formarían el núcleo más importante del Dadá berlinés de marcado carácter político frente al desarrollado en los demás lugares.

“Los artistas debían poner su talento al servicio de la nueva esperanza y de un ideal prometedor de mejora real de la suerte del hombre” (3), “soñaban en colocar las nuevas supermáquinas en manos de la gente más que de los viejos dirigentes y no como armas de destrucción sino como simples instrumentos para construir una nueva y mejor sociedad” (4). Tatlin y su “Monumento a la Tercera Internacional”, se convirtieron en sus más importantes símbolos y el fotomontaje la técnica más utilizada.

Atendiendo fundamentalmente el aspecto iconográfico industrial cabe destacar:

- Raoul Hausmann y sus obras “El Espíritu de Nuestro Tiempo” 1919, y
- “Tatlin en Casa” 1920.
- Los Collages de Hannah Höch.
- George Grosz.
- Los Fotomontajes de John Heartfield.

- *Raoul Hausmann.*

Era vienés instalado en Berlín a partir de 1901. Hombre polifacético, de espíritu inquieto y un cierto “humor negro” como diría Bretón.

Sus dos más importantes obras de carácter mecanicista: “El Espíritu de Nuestro Tiempo” y “Tatlin en Casa”, muestran la visión crítica que sentía por el hombre nuevo, estrechamente vinculado a los progresos técnicos y científicos desarrollados con el nuevo siglo.

“El hombre ordinario no tiene más capacidades que aquellas que la suerte ha pegado en la parte posterior de su cráneo, su cerebro permanece vacío” (5), de ahí que en “El Espíritu de Nuestro Tiempo” pegara sobre la cabeza de madera de un maniquí de peluquería de expresión ingenua y hasta enternecedora, una serie de elementos mecanicistas que le ayudarán a pensar y medir racionalmente sus ideas y actuaciones.

Curiosamente, los maniqués de Grosz tendrán también vacía la cabeza, mientras que en el caso del idolatrado Tatlin (6) -viva personificación de las aspiraciones mecanicistas optimistas y renovadoras-, toda la compleja tecnología industrial emana del mismo preclaro cerebro creador de la máquina-arte.

“Tener la idea de una imagen y encontrar las fotos que puedan expresarla son dos cosas diferentes ... Un día estaba hojeando, sin propósito fijo, un periódico americano. De pronto me sorprendí por el rostro de un hombre desconocido y por alguna razón hice una asociación automática entre él y el ruso Tatlin, el creador de la máquina-arte.

..Pero preferí reflejar un hombre que no tuviese nada en su cabeza excepto máquinas, cilindros de automóvil, frenos, volantes...

Sí, pero esto no era suficiente. Este hombre podía además pensar en términos de gran maquinismo. Examiné entre mis fotos, encontré la popa de un barco con una gran hélice y lo puse vertical contra la pared del fondo.

¿No desearía también este hombre viajar?. He ahí el mapa de Pomerania sobre la pared en la parte izquierda.

Tatlin ciertamente no era rico, así que recorté de un periódico francés a un hombre con el ceño fruncido, caminando con los bolsillos vueltos hacia fuera. ¿Cómo podría pagar sus impuestos?.

Bien, pero ahora necesitaba algo para la parte derecha. Dibujé un maniquí de Tailor en el cuadro. Todavía no era suficiente. Corté de un libro de anatomía los órganos internos del cuerpo humano y los coloqué en el torso del maniquí.

En los pies un extintor.

Miré una vez más.

No, no había nada que cambiar.

¡Era perfecto, lo había conseguido!” (7).

La admiración que sentían por aquel entonces por lo americano que con sus super-máquinas habían contribuido a la victoria, se refleja también en el título en inglés: “Tatlin at Home”, que Hausmann da a la obra.

Ninguno de los dadaístas berlineses conocía personalmente a Tatlin pero su Monumento a la III Internacional y su Constructivismo representaban para todos el más definitivo y radical golpe sobre el arte occidental.

En muchos fotomontajes y collages de Hausmann de los años 20 intervienen elementos mecanicistas de diversa índole. Hay también una obra, “Dupont-Durand escribiendo unos poemas”, en la que Hausmann representa el personaje principal dando vueltas a un molinillo de café con un dibujo geométrico en el fondo. Ambos elementos parecen remitirnos a Duchamp, si bien tanto el maniquí como el cilindro sobre la mesa, así como el carácter general de la composición, tendrán un sentido más bien de clara inspiración metafísica.

Para el nº 4-5 de la Revista *Mécano* (Leyden 1923) de su amigo Van Doesburg dibuja una especie de sección de un arranque manual de un motor, distinguiéndose claramente la manivela y la hélice del ventilador.

- *Hannah Höch.*

Amiga íntima de Raoul Hausmann, del que aprendió la técnica del fotomontaje, realizó “Pretty Girl” (Linda Chica) 1920, articulando una serie de elementos mecanicistas con recortes de formas femeninas en una cierta sugerencia erótica que nos recuerda las máquinas de Picabia y más concretamente cuando utiliza una bombilla como cabeza de la figura central, bombilla que, en cierta manera, nos remite a la utilizada por Picabia en la portada del nº VI de la Revista “391” con el título de “American Girl”.

Es importante destacar en este trabajo de Hannah la utilización formal de elementos acumulativos que, en algunos casos, como las placas de la casa BMW, se

repiten. Hannah será con Schwitters, un antecedente importante de las modalidades artísticas acumulativas que tendrán su máximo desarrollo en la segunda mitad del siglo (8).

Como su compañero Hausmann, utiliza a menudo, en sus fotomontajes de los años 20, elementos mecanicistas e industriales en sus composiciones, pero son obras, por lo general, más importantes por lo que de innovación técnica suponían que por su semántic ("Mechanical Garten" 1920).

En 1922 pinta "Vereinigungen" en la que unas sugerentes máquinas voladoras articulan una singular composición no exenta de ciertas connotaciones formales con algunas obras de Max Ernst.

- *George Grosz.*

Combatiente feroz, boxeador y vengativo, amaba -como Heartfield y Hausmann- todo lo americano. Recibía revistas que le mandaba su cuñado desde San Francisco y se complacía hablando inglés en Berlín durante la guerra.

"Su fuerza primitiva puesta al servicio Dadá era la médula espinal del movimiento... incluso antes de que éste hubiera adquirido verdadero impulso" (9).

Grosz que desde 1916 había trabajado con Heartfield en la creación de fotomontajes cuya paternidad comparte con R. Hausmann, ingresa en el KPD (Partido Comunista Alemán) en 1918, si bien en 1919, en el prospecto de la revista radical "Der Blutige Ernst" afirma: "No trabajamos para una elite literaria, ni para un partido determinado, sino que nos dirigimos a la amplia masa del pueblo" (10).

En la línea de crítica social iniciada por Käthe Kollwitz -esposa de un médico que a finales del siglo XIX ejercía en una pobre barriada berlinesa- y Ernst Barlach, Grosz realizó una importante labor a partir de representar la cruda realidad de las clases dominantes surgidas como consecuencia de la revolución industrial. Burguesía y proletariado se identificaron como sinónimos de explotador y explotado. La dramática y mísera situación del obrero y el campesino se vió a menudo representada entre humeantes chimeneas de fábricas, edificios industriales, depósitos ...

El utilizar un lenguaje directo, claro e irónico, difundido a través de varias publicaciones, le valió tres procesos (1920-1924-1928) y ser vilipendiado por los nazis en Mannheim y Stuttgart en 1933, año en el que se traslada a Nueva York donde abre una escuela de dibujo, adquiere nacionalidad estadounidense y reside hasta 1955. Murió en Berlín en 1959 la misma ciudad que la había visto nacer 66 años antes y donde había concebido sus más importantes obras de carácter mecanicista de 1920.

“No quería saber nada de Dadá ni del arte moderno ni del comunismo. Incluso la especie humana que inmortalizó -el pequeño burgués alemán (internacional más vale)- ya no le interesaba y la habría agrado convertirse en un pequeño burgués (americanizado) si su genio se lo hubiera permitido” (11).

El Dibujo “Las Fábricas” 1915/1916 predice, en cierta manera, su período mecanicista de 1920 que sucedería al cubo-futurismo de “Berlín, Calle Friedrich” 1918 y que recibiría la influencia metafísica a través de la revista “Valori Plastici”, y la constructivista a través del grupo “Los Progresivos”.

Son especialmente significativas dentro de este período: “El Matrimonio Daum” y “El Ingeniero Heartfield”, ambas de 1920.

“El Matrimonio Daum”, síntesis del título completo: “Daum se casa con su pedante autómatas Georges en Mayo de 1920, lo que pone muy contento a John Heartfield (construcción metamecánica para el profesor Hausmann)”, es una sutil, sugerente e irónica obra en la que se mezcla armónicamente el realismo social propio de Grosz encarnado en la prostituta con los ensamblajes maquinistas de Heartfield y Hausmann con cuyo maniquí de “El Espíritu de Nuestro Tiempo” se relaciona la cinta métrica sobre la frente de “George”.

Grosz se casaría con Eva Peter en Mayo de 1920 y el título se refiere evidentemente a esta boda pero la representación va más allá de este acontecimiento social y su iconografía no tiene nada que ver con el hecho, sino más bien con la problemática acerca del arte y su función que tan ardientemente debatían por aquel entonces los dadaístas berlineses.

Otra pintura meta-mecánica del mismo año, “Dadá-Merika” está reproducida en un artículo sobre Grosz de Willi Wolfradt (12). El término meta-mecánico reaparecerá en la década de los cincuenta para designar las acumulaciones de Tinguely.

“El Ingeniero Heartfield” es un curioso retrato de su amigo situado en una celda en la que muchas veces se había visto arrestado a causa de sus actividades contra el gobierno. La inscripción en la parte superior derecha: “mucho suerte en su nuevo hogar” hace clara referencia irónica a estas frecuentes visitas carcelarias.

Cabe especialmente destacar el “Corazón-Máquina” que tanto Marinetti como Tatlin habían proclamado. Era una clara alusión a la fortaleza y a la racionalidad de su buen amigo cuyas ideas no estaban regidas por órganos débiles ni sentimentales como el resto de los humanos. Su fuerte carácter se evidencia también en el rostro y brazos.

En “Autómatas Republicanos” y “El Jugador de Diávolo” pueden observarse todavía algunos engranajes mecanicistas que, en este caso, sí mueven a personas mecanizadas, automatizadas, que juegan o vagan errantes por la ciudad, como ocurre en “Jakobstrasse”, “Berlín C” o “Der Neue Mensch”, ambas de 1921. Estos personajes con cabezas huecas irán pronto cobrando forma y, en sus rostros, cualquier espectador puede inequívocamente descubrir el personaje que representan y la dura crítica social que se desprende de las diferentes situaciones que evocan. En “Día Gris” 1921, explicita también algunos de estos rostros.

“Es mi deseo hacerme comprensible a todas las personas, por ello renuncio a la profundidad que hoy se exige y en la cual, uno no puede penetrar sin estar provisto de un verdadero traje de buzo repleto de embustes cabalísticos y metafísica intelectual” (13).

Por si todavía pudiera producirse algún equívoco, Grosz no deja al azar los títulos que suelen, por lo general, ser claros y explícitos: “De Dónde Proviene los Dividendos?”, “Trabajadores”, “Delante de las Fábricas”, “De su Propio Esfuerzo”, “Triunfo de la Máquina”, “Iniciativa de Empresarios”, “Los Sapos Pudientes”...

Grosz participaría con Heartfield en una demostración en la Feria Internacional Dadá de Berlín en 1920 mostrando un cartel en el que se leía: “El Arte ha Muerto. Larga Vida para el Nuevo Arte Maquinista de Tatlin”.

Con Heartfield realizaría también algunos fotomontajes con elementos mecanicistas y formas derivadas de la industria.

- *John Heartfield.*

Los hermanos Herzfelde que en 1916 habían publicado la “Neue Jugend” y el poeta Franz Jung -que había editado “Die Freie Strasse” con Hausmann- fueron los únicos que “comprendían realmente la política comunista y eran, de hecho, comunistas completos. Los otros querían simplemente estar en el centro de la revolución y por tanto estaban a favor de cualquier cosa que fuera revolucionaria en un momento dado” (14).

La imprenta de los Herzfelde denominada en 1917 la Malik-Verlag fue la que propició la difusión de la obra de Grosz y la que demandaba una producción rápida y eficaz que de forma directa evidenciara las contradicciones del mundo moderno enloquecido por la nueva tecnología industrial. De esta necesidad surge el fotomontaje que, a diferencia del collage, no utiliza los elementos más dispares en función de sus valores plásticos sino la amplia producción fotográfica en relación con la compleja semántica que se deriva de su articulación. Las fotografías, tanto de fábricas como de objetos producidos industrialmente, eran abundantes, de ahí su uso bastante común en collages y fotomontajes de esta época.

La paternidad del fotomontaje es amigablemente disputada entre Hausmann y Hannah Höch por un lado y Heartfield con Grosz por otro (15). La Malik publicaría tanto “Der Dadá” 1919, dirigida por Hausmann, como “Jedermann sein Eigner Fussball” 1919, con dibujos de Grosz y fotomontajes de Heartfield, así como la famosa serie “El Rostro de la Clase Dominante” 1921, de Grosz y el folleto pro-comunista “Gesellschaft, Künstler und Kommunismus” 1921. Con la subida de los nazis al poder la Malik-Verlag se traslada sucesivamente a Praga, Londres y Nueva York donde resurge con la Segunda Guerra Mundial con la denominación Aurora-Verlag.

Los fotomontajes de Heartfield son los que de forma más directa evidencian una postura crítica de la proliferante industria armamentística: “Sangre a Cambio de Hierro”, “Coyuntura Mortal” (16).

Si buscáramos una reencarnación alegórica de la tecnología industrial caminando hacia la automatización de la que tanto se habla hoy como causa del paro, seguramente la encontraríamos en el fantasma de “Ein Gespenst Geht um in Europa”, ilustración que haría para “Der Knüppel” en la que un extraño atleta mecanomorfo con un cronómetro como cabeza corre a través del continente europeo del que emergen cuatro humeantes

chimeneas en el fondo. Este curioso atleta industrial sería también reproducido en otras ocasiones con el título “Bajo el Signo de la Racionalización”.

El fotomontaje fue una técnica muy utilizada en España en aquellos años en los que empiezan a surgir los primeros Salones Internacionales Fotográficos en Madrid, 1921 y Barcelona, 1925. Fundamentalmente Josep Renau y Nicolás de Lekuona trabajaron con fotomontajes de gran calidad e interés y sobre todo el primero, utilizó a menudo una iconografía mecanicista e industrial para el desarrollo de su obra relacionada con la guerra, su sentimiento anti-americanista y su lucha en pro de una sociedad más justa e igualitaria (17).

Una pléyade de importantes fotógrafos utilizaron también la temática industrial en varios de sus trabajos: Josep Sala, Esteve Terradas, Joaquín Gomis, Emili Godes, Pla Janini, Joan Porqueras, Pere Catalá Pic ... (18).

El cartelismo en la Guerra Civil Española del 36, utilizaría a menudo máquinas armamentísticas y formas industriales para ir contra la industria bélica y en pro del fomento de la producción como base fundamental para la construcción del socialismo en la España Republicana (19).

NOTAS

- 1.- *Drew Egbert, D., "Social Radicalism and the Arts Western Europe", Alfred A. Knopf Inc., New York, 1970 (Ed. Cast. "El Arte y la Izquierda en Europa", G. Gili, Barcelona, 1981, p. 277).
Sobre Dadá en Alemania Vid. Lionel Richard, "Del Expresionismo al Nazismo", G. Gili, Barcelona, 1979, pp. 165-176.*
- 2.- *Richter, Hans. "Historia del Dadaísmo", Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 118.*
- 3.- *Hugnet, Georges. "La Aventura Dadá", Ed. Júcar, Madrid, 1973, p. 72.*
- 4.- *Pontus Hultén, Cat. Exp. "The Machine" MOMA, New York, 1968, p. 111.*
- 5.- *Hausmann, Raoul. "L'Esprit de Nôtre Temps", 1919, Cat. Exp. Museo Arte Moderno, Estocolmo, Octubre-Noviembre 1967.*
- 6.- *Los hermanos Herzfelde llegaron a proponer dar a la revista "Die Pleite" el nombre de Tatlin. (Vid. Historia del Collage de H. Wescher, G. Gili, Barcelona, 1976, p. 143.).*
- 7.- *Hausmann, Raoul. "Tatlin at Home Prend Forme" Cat. Exp. Museo Arte Moderno de Estocolmo. O.C. (5).*
- 8.- *Cabe destacar en la vertiente mecanicista las acumulaciones "meta-mécániques" de Tynguely, las acumulaciones de César y Chamberlain y fundamentalmente las acumulaciones de objetos idénticos de Arman.*
- 9.- *Richter, Hans. O.C. (2), p. 115.*
- 10.- *Grosz, George. "Das Gesicht der Herrschenden Klasse", Malik-Verlag, Berlín, 1921. (Ed. Cast. "El Rostro de la Clase Dominante". G. Gili, Barcelona, 1977, p. 145).*
- 11.- *Richter, Hans. O.C. (2), p. 142.*
- 12.- *"Jahrbuch der Jungen Kunst" (Leipzig), Vol. II, 1921, p. 111 (Citado por Pontus Hultén O.C. (4) Nota 98 p. 209).*
- 13.- *Grosz, George. "En Lugar de una Biografía" en O.C. (10), p. 22.*
- 14.- *Drew Egbert, D., O.C. (1), p. 579.*
- 15.- *Vid. Hans Richter O.C. (2), p. 125.*
- 16.- *Vid. Heartfield, John. "Guerra en la Paz", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 44 y 102.*
- 17.- *Vid. Renau, J. "The American Way of Life", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.*
- 18.- *Vid. Cat. Exp. "Idas y Caos, Aspectos de las Vanguardias Fotográficas en España", Salas Picasso, Biblioteca Nacional, Madrid, 1984.*
- 19.- *Vid. Grimay, C. "Cartel Republicano en la Guerra Civil", Ed. Cátedra, Madrid.*



1.4.7. MECANICISMO DADÁ EN HANNOVER Y COLONIA.

“Mientras que en Berlín, gracias a Baader, Hausmann y Huelsenbeck, la tierra entera estaba cubierta con las alas de Dadá y todos los miembros del Club Dadá contribuían alegremente a la supervivencia del desorden existente, otros dadaístas independientes se manifestaban en dos ciudades menos influyentes: Hannover y Colonia. Y si bien su poder sonoro era menor, su significación era sin duda equivalente, cuanto no más importante” (1).

Kurt Schwitters en Hannover y Max Ernst en Colonia desarrollaron, paralelamente a los dadaístas berlineses, una labor de creación artística especialmente relevante, tanto por las aportaciones creativas del primero, como por la singularidad y personalidad reflexiva del segundo. Ambos incorporaron en sus obras elementos industriales, si bien su uso estaba más determinado por su plástica que por su semántica.

No existieron intensas relaciones entre estos dos grupos, pero sí hubo entre ambos una cierta admiración y respeto. Schwitters había visitado a Max Ernst en Colonia y ocasionalmente se le había oído decir: “Desde que Max Ernst ha emigrado a París, domina un silencio sepulcral en Colonia”, posteriormente reinaría también el silencio en Hannover tras emigrar él a Noruega en 1935 e Inglaterra en 1940. Tras su muerte en 1948, Max Ernst ilustraría ediciones francesas de su poética, entre los años 1951 y 1967.

- *Kurt Schwitters.*

Schwitters es un caso singular en el Dadá alemán. Aunque relacionado en ocasiones con los demás dadaístas, permaneció alejado de ellos no sólo en el espacio sino también en el desarrollo conceptual de su arte. Mientras en Berlín se partía de una admiración desbordante por Tatlin y el Constructivismo ruso, así como por una directa y evidente interacción del arte y la política, en Hannover, Schwitters adopta una postura individual en favor del arte intuitivo eminentemente creativo, integrador, abierto y polisémico.

“Mi meta es la obra de arte total Merz, que abarca todas las expresiones artísticas en su totalidad” (2).

Merz, palabra entresacada de Commerz o Commerzbank encontrada en un anuncio, sirve a Schwitters para designar muchas de sus creaciones, su revista ... y su particular filosofía artística y de la vida. En realidad, entre sus múltiples facetas, contaba también con la de ser un buen comerciante que sabía negociar magníficamente con lo que tuviera a mano. Poseía el poder de convicción que unido a su creatividad generó una vasta e importante obra no exenta de materiales industriales y alguna que otra ilustración mecanicista.

“Factory Town” 1918 es una obra de su primera época en la que representa la Siderurgia de Wülfel, en Hannover, donde entró a trabajar en Junio de 1917, para prestar servicios auxiliares como delineante industrial.

“Allí empecé a amar la rueda y consideré también las máquinas como abstracciones del espíritu humano. Desde entonces, amo la combinación de pintura abstracta y máquina como obra de arte total”
(3).

Es una obra de evidente influencia cubista en la que todas sus formas son resueltas como unidades geométricas simplificadas más que rotas a la manera del cubismo sintético por el que Picasso y Braque habían optado desde hacía tiempo.

Las ruedas, tan habituales en la obra de Picabia, aparecen pronto también en dibujos y litografías de 1919, adquiriendo una cierta relevancia en el ensamblaje “Construction for Noble Ladies” del mismo año. Son ruedas que pertenecen más bien a la mecánica artesana pre-industrial y que Schwitters incorpora en su obra únicamente por su fuerza plástica.

“El material es tan inesencial como yo mismo. Lo verdaderamente importante es la configuración ... Utilizo cualquier material que admita el cuadro ... valoro la línea frente a la línea, la forma frente a la forma, etc... incluso el material frente al material, por ejemplo madera frente a lienzo”
(4).

Así dibuja de la misma manera ruedas, molinos de viento, molinillos de café, vías de tren, locomotoras, iglesias ... que incorpora ruedas reales, engranajes, telas metálicas, alambres, chapas ...

En la acuarela 37 “Industrial Section” 1920, no hay más que una simplificada máquina de tren, casi de juguete, que hace referencia al mundo mecanicista-industrial, el resto de grafismos, aparentemente inconexos y aislados están al servicio de la

composición general y, sin embargo, “una de sus preocupaciones era integrar la máquina en el arte como una representación abstracta del espíritu humano, junto con el kitsch, las patas de sillas, el canto y el silbido” (5).

En 1919 expuso en Der Sturm, de Herwarth Walden, en Berlín, “Gallows of Desire” y “Cult Pump” que vienen a ser como una especie de objetos Dadá o ensamblajes, antecedentes remotos del “Art of Assemblage” americano de la década de los 60 (J. Dine, J. Johns, Kienholz, M. Escobar ...).

“Son altares dadaístas del absurdo e históricamente están entre el culto a los objetos utilitarios de Marcel Duchamp y el culto a los objetos fundidos de los surrealistas” (6).

Estos dos trabajos junto con otro de características similares denominado “House Merz”, pueden considerarse como las tres primeras obras tridimensionales de Schwitters y las más importantes en el aspecto industrial, fundamentalmente esta última, de 1920, que viene a ser como una especie de maqueta arquitectónica -recuerdo quizás de los dos semestres de arquitectura que estudiara en 1018- en la que se mantiene el absurdo de las primeras al contraponer los engranajes propios de una fábrica con una construcción vertical que asemeja más bien un campanario de iglesia. El mismo Schwitters citaría en un artículo escrito en Diciembre de 1920, a un crítico que había descrito “Merz-House” como “... la catedral ... de arte absoluto. Esta catedral no podía ser utilizada. Su interior está tan lleno de ruedas que no hay sitio para la gente ... no tiene otro significado más que el artístico” (7).

Estas obras, todas presumiblemente destruidas, son conocidas sólo por reproducciones (8). Pese a tener un carácter aparentemente tangencial a las más importantes de Schwitters, están estrechamente relacionadas con las construcciones Merz, “Merzbau”, que empezaría en Hannover en los años 20 y a las que incorporaría incluso las dos primeras, así como con las columnas Merz, “Merzsäule”, de las que pueden considerarse su antecedente más próximo.

Fragmentos de las máquinas que ni le impresionaron ni las temió, son también claramente visibles en algunas reproducciones que a veces utiliza en sus collages. En “Mz 151 Wenzel Kind” 1921, la ilustración mecanicista es un elemento contradictorio más junto a la reproducción de la clásica Virgen Sixtina de Rafael, pero en “H. Bahlsens

Keks-Fabrik A. G.” 1930 y “With Machine Part” 1926-1928 los fragmentos mecanicistas llaman poderosamente la atención pero están a la vez, ajustadamente incorporados a la estructura compositiva general de la obra.

“Yo fuerzo la incuestionable deformación de la máquina hasta la completa realización de las fundentes funciones” (9). Evidentemente Schwitters sintetiza formas y funciones mecanicistas en aras a un nuevo lenguaje visual con el que disfruta. Lenguaje creativo que nos recuerda, en ocasiones, a Klee pero que fundamentalmente se halla más próximo al constructivismo y a de Stijl que a los postulados anti-arte dadaístas. No es pues de extrañar que visitara Leipzig y Praga con Hausmann, gran admirador de Tatlin - como ya hemos constatado repetidamente-, y Holanda, Suiza y Francia con Van Doesburg, que por aquellos años (1922-1923), publicaría la pequeña revista “Mécano” en la que Schwitters colaboraría en dos números.

En alguna que otra ilustración gráfica de los años 20, surgen en ocasiones algunos elementos mecanicistas: hélices, manivelas ... pero cada vez van siendo menos frecuentes. En la carpeta Merz de 1923, en la que Schwitters se muestra ya como un artista rigurosamente geometrizable, sólo algún que otro elemento aislado como un poste eléctrico aparece al igual que un conejo, como vestigio contradictorio y chocante de herencia Dadá.

- *Max Ernst.*

La primera obra que conocemos de Max Ernst en la que intervienen elementos derivados del progreso industrial, es “Viaducto del Ferrocarril sobre la Comestrasse de Brühl” 1912. No obstante, debemos inmediatamente constatar que no debieron ser precisamente estos elementos lo que más le interesaba por aquel entonces, sino la admiración que sentía por Van Gogh, cuya evidente influencia, tanto temática como formal, es notoria con respecto a “Puente de la Vía Férrea en la Avenida Montmajor de Arlés” 1889.

Max Ernst es movilizadado al estallar la Primera Guerra Mundial. Su concepto de la guerra era diametralmente opuesto al de los futuristas que la aceptaban como la más grandiosa manifestación de la locura moderna, e incluso al del mismo Apollinaire que la admitía en defensa de unos valores patrióticos.

“Los dadaístas tenían en común una profunda desilusión nacida de la guerra, y el rechazo vehemente de los equívocos que la habían hecho posible” (10).

Max sirvió cuatro años en el ejército como artillero siendo herido en dos ocasiones. Posteriormente con Paul Eluard -que llegó a ser su amigo más íntimo- descubriría que habían estado luchando en el mismo frente pero en bandos opuestos.

En 1917 llega a Zurich en el momento en el que T. Tzara, Arp -al que había conocido en 1914 con motivo de la exposición del “Werkbund” en Colonia y al que no había querido seguir para librarse de la guerra-, Hugo Ball y R. Huelsenbeck tenían ya consolidado el Cabaret Voltaire y se disponían a abrir la Galería Dadá en la que en Abril se realizaría una importante exposición en la que participa Max Ernst junto a Arp, Feininger, Kandinsky, Itten, Kokoschka, Klee, Kubin, Georg Muche, Marc, Modigliani, Picasso...

“Por encima de las fronteras, los dadaístas tenían en común el propósito de denunciar implacablemente la condición infernal que los estúpidos patriotismos, sostenidos por la idiotez humana, habían impuesto en la época que estaban condenados a vivir ... ¿Qué puede hacer Max contra la estupidez, la sordidez y la crueldad de la vida militar?” (11).

En 1917 publica “La evolución del color” en Der Sturm y pinta “Máquinas Amenazas”, una pequeña acuarela sobre papel en la que el colorido prima sobre la significación formal de su título. Todo lo contrario de lo que ocurre con “Batalla de Peces” y “Combate de Peces” del mismo año en las que bajo unas formas de animales, habitualmente tranquilos, se encierra un peligro amenazante no exento de ciertas connotaciones mecanicistas en varios detalles.

En 1918 conoce a Baargeld con el que fundaría junto a Arp el grupo Dadá de Colonia. En alguna de las publicaciones (12) aparecidas posteriormente, aparecen dibujos mecanicistas que nos recuerdan a los de Picabia. Los elementos mecanicistas, las referencias sexuales y los sorprendentes títulos aparecen también en la obra de Max Ernst de este período, 1919-1920, que se iniciaría con la polémica exposición organizada por la Sociedad de las Artes (13) que se celebrara en las Salas del Kunstverein de Colonia en Noviembre de 1919.

“Resultó comparable a un relámpago en un cielo despejado, seguido de un trueno audible no sólo en la Alemania no ocupada sino también más allá de las fronteras, hasta París, Zurich y Nueva York” (14).

Son especialmente relevantes en este período algunos dibujos que hizo a partir de pruebas rudimentarias de imprenta que él solía completar con tinta china. En cierta manera surgieron casualmente unas obras mecanicistas a medio camino entre el aséptico geometrismo de Duchamp y la funcionalidad orgánica de Picabia. “El Gramido de los Ferozes o el Estruendo de los Soldados Violentos”, “Esto me hace Mear”, “Adiós mi Hermosa Tierra de Marie Laurencin” y “Dibujo Mecánico”, todos de 1919. La referencia a Marie Laurencin pudiera muy bien deberse a la ayuda que le prestó para obtener un visado francés en unos momentos difíciles en los que no podía salir del país al carecer de pasaporte.

En este mismo año realiza un viaje a Munich donde visita a Paul Klee y observa las publicaciones Dadá de Zurich y la revista italiana “Valori Plastici” de la que le llamaron la atención unas reproducciones de pinturas metafísicas de Chirico. Fascinado por las extrañas atmósferas del italiano y los elementos mecanicistas en los interiores de algunos maniqués, trabaja en 8 litografías que publicaría en un álbum, con el título: “Fiat Modes, Pereat Ars”, en homenaje a Chirico. En estas litografías introduce Max Ernst elementos mecanicistas que, en ocasiones, configuran falsas perspectivas espaciales por entre las que también coloca unos singulares maniqués que influirían posteriormente en las figuras mecanicistas que desarrollaría su amigo Heinrich Hoerle (15) a partir de 1921, pero que por entonces formaba parte del grupo “Stupid” junto con F. V. Seiwert que colaboran en el Bulletin D y Die Schammade. Ambos se retirarían no obstante de la Sociedad de las Artes, antes citada, Hoerle sin dar explicaciones y Seiwert con el pretexto de que Dadá era “un movimiento burgués”.

“Fiat Modes, Pereat Ars” cuya publicación fue financiada por la ciudad de Colonia (“subsidio de paro”) sería posteriormente destruida por el propio Max Ernst. Sólo se conserva el ejemplar del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Si Baargeld fue el seudónimo utilizado por Alfred Grünewald, Ernst tomó el de Dadamax, nombre con el que participa en la Feria Internacional Dadá de Berlín de 1919 y con el que firma incluso alguna obra mecanicista tan importante como “Self-Constructed Small Machine” en la que escribe en su parte inferior:

“Pequeña máquina construida por él mismo en la que mezcla: sal marina, editorial, plañidera, esperma acerial convertido en cilindros del mejor cornezuelo, de

forma que el desarrollo pueda ser visto de frente y de espaldas de la anatomía. El precio es por tanto cuatro puntos superior. Una pequeña máquina construida por él mismo en la que mezcla sal marina, esperma acerial, perisperma amargo. En un lado se ve la evolución, en el otro, la anatomía. Cuesta dos céntimos más”.

En realidad era una auténtica conspiración contra la cuadrada mentalidad alemana que encontraba escandalosamente chocante toda su obra.

Muy dentro de este estilo realizaría este mismo año “Pequeña Máquina (Maquinita) construida por Minimax Dadamax en persona” y “La Gran Rueda Ortocromática que hace el Amor a la Medida”.

Técnicamente son obras pintadas con acuarela y lápiz sobre hojas impresas, método que como los “frottages” y sus “collages” tendrían especial relevancia en su obra donde “las partes de las máquinas se tornan humanas, en tanto los seres humanos se convierten en cosas que se mueven, flotan o se inmovilizan en un espacio mecanizado” (16). Interpretación que resulta más evidente en “Dos Figuras Ambiguas” donde unas gafas, tubos, cilindros y conos parecen configurar unos elementos animados por un sugerente movimiento vitalista que se evidencia también en el singular colorido característico de su obra desde las primeras ya comentadas y que sin embargo no aparece cuando Max Ernst pasa del collage a las construcciones tridimensionales.

Evidentemente, cuando contemplamos “Fruto de una Larga Experiencia” no es precisamente el color lo que más nos llama la atención, sino la simbología formal de sus elementos claramente referentes a una interpretación erótica que en el mundo del arte mecanicista habían ya iniciado y consolidado Duchamp y Picabia. No es ésta una obra eminentemente mecanicista o industrial pero los polos positivo y negativo conectados a unos energéticos hilos de cobre y su vinculación con los autores citados hace que la destaquemos dentro de las obras de carácter mecanicista que realizara Max Ernst en esta primera etapa dadaísta de su vida.

También encontramos una cierta relación con el “Grand Verre” de Duchamp en “Demonstration Hydrometrique à Tuer par la Température” 1920, un collage y aguada sobre papel en el que desarrolla una serie de artilugios mecanicistas dispuestos en una interrelación entre las dos zonas del cuadro.

En “Paisaje Invernal: Gaseado” 1921, donde también intervienen dos zonas claramente diferenciadas, una singular fábrica de gas funciona en el subsuelo del terreno donde parece haberse practicado un corte transversal.

En todas estas obras apreciamos cómo se van consolidando en Max Ernst ciertas características propias del Dadá:

- Inscripciones que no sirven precisamente para descifrar el contenido del cuadro.
- Utilización de materiales diversos, habitualmente elegidos o encontrados al azar, impropios de una obra de arte.
- Técnica del collage.
- Connotaciones eróticas más o menos veladas.
- Utilización de elementos mecanicistas.

Las connotaciones erótico-mecanicistas de Max Ernst presentes también en el magnífico collage “Frau Wirtin an der Lahan” hacia 1920, tendrán una notoria continuidad en la etapa surrealista: “La Caída del Ángel” hacia 1923, “Los Hombres no Sabrán Nada de Esto” 1923, “Dos Muchachas Desnudas” 1926, -donde apreciamos abstracciones geométricas muy próximas a las desarrolladas en algunos de sus collages como “Paisajes Glaciales” de 1920-, “Delectación Carnal Complicada con Representaciones Visuales” 1931, “Regreso de la Hermosa Jardinera” 1967 ... y fundamentalmente la espectacular máquina de tren que pinta en 1971 y que nos recuerda los primeros diagramas de locomotoras como el de John Emslie de 1848 (17). Max Ernst titula la obra “Muchacha Cambiada a Locomotora” y forma parte de Lugares Comunes (Ediciones Iolas), álbum de 12 reproducciones de collages (en color) acompañados de 11 poemas de Max Ernst, de entre las que cabe también destacar la lámina titulada “El Orient-Express” donde refleja una solitaria estación de donde parte el siempre enigmático tren.

El collage “Paisajes Glaciales” citado anteriormente es una característica obra de esta época en la que Max Ernst continúa haciendo uso de su extraordinaria habilidad plástica para pintar encima de papeles impresos. Esta particular técnica la desarrolla de tres formas diferentes:

- Utilizando las señales y símbolos impresos en combinación con líneas que suele él dibujar.

- Incorporando en la obra materiales impresos como reproducciones de elementos mecánicos.
- Cubriendo una superficie estampada como las del papel de empapelar, con pintura que deja al descubierto ciertas partes que le interesa destacar adaptándolas a diferentes tipos de formas.

El método es ingenioso y al espectador le cuesta bastante descubrir esta habilidad técnica. La ambigüedad entre las formas mecánicas surgidas, las pegadas o las dibujadas es sorprendente.

En “Paisajes Glaciares” los fondos del papel pintado adoptan una significación de estratos geológicos similar a la sección representada en el ya citado “Paisaje Invernal: Gaseado”, conocido también como “Paysage D’Hiver-Carburation de la Fiancée en Fer Volcanisé”.

Este tipo de efectos geológicos se repetiría posteriormente en “Katharina Ondulata” y “Schichtgestein Naturgabe aus Gneis”, en las que, junto a los elementos mecanicistas, se incorporan elementos orgánicos sacados, en ocasiones, de grabados de anatomía. Ambas son de 1920 y merecen ser destacadas también por su singular colorido.

Las ruedas, como en el caso de Schwitters que le visita en la primavera de 1920, proliferan también en los collages de este período así como en una serie de impresiones mecanicistas realizadas hacia 1919-1920 donde sólo figuran singulares tipos de ruedas realizadas en diferentes versiones que, en ocasiones, se unen por finos trazos a modo de correas de transmisión.

También aparece la rueda como simbología solar en “La Pequeña Fístula Lacrimal que dice Tic-Tac” 1920, importante obra como punto de partida de un tema: sol y bosque, que Max Ernst desarrollará frecuentemente a lo largo de su carrera y fundamentalmente en los años 1928-1929. Como sol la rueda mueve la vida atrapada dentro del bosque. En un “tempo lento” pero constante, surge la savia que lo hará crecer. Es un trabajo en el que Max Ernst parece anticiparse ya al surrealismo que se avecina a pasos agigantados. No en vano lo haría para André Breton quien escribiera:

“Recuerdo muy bien el día que Tzara, Aragon, Soupault y yo descubrimos por primera vez los collages de Max Ernst. Estábamos en casa de Picabia cuando llegaron de Colonia en 1921 y nos

conmovieron profundamente. Allí el objeto estaba desplazado de su medio habitual y como sus partes separadas se encontraban libres de sus correspondencias figurativas, podían establecer relaciones totalmente nuevas con otros elementos, escapando al principio de realidad, sin por ello dejar de incidir en el plano de lo real (trastorno de la noción de relación)” (18).

En 1919 Max Ernst tenía ya definida una personalidad que iba encontrando un camino sólido a través de las sugerencias plásticas que emergían de cualquier insignificante fotografía o ilustración, de las muchas que proliferaban a partir de principios de siglo. La aviación que tan relevante papel había tenido en la pasada guerra del 14, no podía estar ausente en la obra de Max Ernst. En 1920 la incluiría en dos sentidos diametralmente opuestos: uno bucólico, poético y angelical en “El Cisne está muy Tranquilo” y otro más dramático, épico e infernal en “La Aviona Asesina” (19).

Aún latiendo cada vez con más fuerza el espíritu surrealista, Max Ernst realiza, en 1921, un proyecto y cartel Dadá en el que utiliza una curiosa y singular ilustración médico-tecnológica. Este cartel “Dadá au Grand Air” con el collage “La Préparation de la Colle D’Os”, cerraría este importante período Dadá de este gran creador (20), si bien en 1936 surge todavía un “Objet Mobile à L’Usage des Familles” donde utiliza tridimensionalmente una especie de devanadera artesanal parecida a la representada por Murillo en “La Sagrada Familia del Pajarito” hacia 1650 y más rudimentaria a la pintada por Velázquez en “Las Hilanderas” 1656-1657.

NOTAS

- 1.- Richter, H. "Historia del Dadaísmo" Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 145.
- 2.- Cat. Exp. Schwitters. Fundación Juan March, Madrid, 1982 (sin pag. ver art. "Manual de Instrucciones de Ernst Schwitters).
- 3.- Schmalenbach, Werner. "Kurt Schwitters", Verlag M. Du Mont Schauberg, Colonia, 1967 (Trad. Ing. por Ed. Harry N. Abrams, Inc. New York) (Trad. parcial Cast. en el Cat. Exp. Schwitters, O.C.(2)).
- 4.- Cat. Exp. Schwitters, O.C. (2).
- 5.- Richter, H., O.C. (1), p. 158.
- 6.- Schmalenbach, W., O.C. (3) (Ed. Inglesa p. 129).
- 7.- "Merz" Ararat (Munich), Vol. II, 1921, p. 6 (Trad. inglés por Ralph Manheim en "The Dada painters and Poets", pp. 60-61).
- 8.- Werner Schmalenbach en la O.C. (3) las reproduce y cita como otras fuentes de referencia los Merz-Postcards publicado por Steegemann; Der Zweemann, Vol. I, nº 2, 1920; Der Ararat, Vol. III nº 1, 1921; Lázló Moholy-Nagy, Das Buch Neuer Künstler, Vienna, 1922.
- 9.- Nebel, Otto. "Sturmbilderbücher IV: K. Schwitters in Berlín", p. 2.
- 10.- Waldberg, Patric. "Max Ernst", Jean Jacques Pauvert, París, 1958. p. 120.
- 11.- Ernst, M. "Escrituras". Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982, pp. 24 y 45.
- 12.- Théodore Baargeld había fundado "El Ventilador", una revista de tendencia comunista que se proponía aportar un poco de aire fresco a la estancada atmósfera opresora de este período. Después aparecería el "Bulletin D" co-editado junto a M. Ernst y el grupo "Stupid", para dar a conocer el grupo Dadá de Colonia. Posteriormente aparecería "Die Schammade" editada por Arp, Ernst y Baargeld, gracias a la aportación económica del padre de este último, banquero que veía con agrado que su hijo se apartara de la ideología comunista a la que le creía sometido.
- 13.- Ernst, M. O.C. (2), p. 31.
- 14.- Ibidem p. 34.
- 15.- La obra de Heinrich Hoerle se estudia en el apartado "Realismos de los años 20: Alemania".
- 16.- Richter, H., O.C. (1), p. 168.
- 17.- Vid. Il. p. 110. Klingender, "Arte y Revolución Industrial", Ed. Cátedra, Madrid, 1983.
- 18.- Richter, H., O.C. (7), p. 168 (Cit. por E. Quinn "M. Ernst", Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 78).

19.- Título rechazado posteriormente por M. Ernst que prefirió dejarlo sin título. El tema del combate aéreo fue abordado también como tema en la acuarela "Sieg der Spindel" 1917 y el tema del herido reaparece en "Pietà ou La Révolution la Nuit" 1923.

20.- Continuación de la obra de Max Ernst en "Surrealismo".

1.4.8. MECANICISMO DADÁ EN OTROS ARTISTAS.

Sería muy pretencioso intentar reflejar en este apartado la infinidad de incidencias que la iconografía mecanicista Dadá haya podido tener a partir de los artistas y obras hasta aquí reflejados. No podemos, sin embargo, dejar de reflejar algunas incidencias notorias en el aspecto formal que nos concierne.

Paul Citroen estuvo en contacto con el Círculo Dadá de Berlín pero no llegó nunca a formar parte del grupo. Inicia sus collages en Amsterdam al finalizar la guerra y se caracterizan precisamente, por representar las grandes ciudades surgidas como consecuencia del desarrollo industrial. Formalmente encontramos en algunas de las múltiples postales que utilizó: cables, postes u otros elementos propios de la aplicación tecnológica de los nuevos inventos en la gran ciudad, pero las estructuras industriales más destacables son las del puente -seguramente de Brooklyn (1869-1883)- que coloca en la parte central de “Metrópolis” 1923. Como Heartfield americanizaría su nombre firmando Blumfield, recordando seguramente al fotógrafo Blumenfeld que le inspiró en muchos de sus cuadros.

Robert Michel que había estudiado en Weimar (1) antes de la Bauhaus, había sido herido como aviador en 1916. En casi toda su obra expresa esta fascinación por los aviones y a menudo encontramos: hélices, ruedas, tornillos ... en sus collages clasificables entre el expresionismo, dadaísmo y constructivismo.

“El interés por las máquinas que Michel comparte con Marcel Duchamp y su círculo, tiene en él una base distinta y real. Mientras que Picabia se recrea inventando fantásticas construcciones mecánicas, Michel poseído por la dinámica de los motores reales en movimiento, trata de traducirla a ritmos abstractos” (2).

Su obra “Mann-es-Mann-Bild” 1918-1919, es suficientemente elocuente en cuanto a su interés por la plástica mecanicista.

En alguno de sus collages llegó a introducir objetos reales tan concretos como el tacómetro de un avión o un reloj de bolsillo funcionando.

Flachslander utiliza también, en sus collages, recortes de elementos mecanicistas. En su Cartel para la Opera de Krenek, “Jonny Spielt Auf” 1927, vemos cómo una máquina de tren aparece en la parte inferior de la obra, mientras unas estructuras de hierro

completan, en la parte superior izquierda, la composición estructurada en dos diagonales de cierta influencia constructivista.

Otto Umbehr (UMBO) uno de los fotógrafos vanguardistas alemanes, realizaría fotomontajes de influencia Dadá en los que, lógicamente, aparecerían también aviones, máquinas e inventos que despertaban la curiosidad de todo el mundo. Tanto en su “Retrato de Egon Erwin Kisch” 1926, como en “Perspectivas de la Calle” utilizará fotografías de aviones que tanta admiración habían despertado en la Primera Guerra. Era muy difícil, por no decir imposible, sustraerse de la iconografía mecanicista-industrial que, por una u otra vía, tanto proliferaba en aquellos años.

Sophie Taeuber que había conocido a Arp en 1915 cuando éste dejara París para instalarse en Zurich y que se había mantenido estrechamente vinculada al grupo Dadá de aquella capital, realizaría en 1918 una especie de robot, titulado “Soldier and Army in One”, en el que, en base a una serie de elementos tubulares, crea una especie de máquina humana con varias extremidades.

Gösta Adrian-Nilsson (GAN) que en 1912 se había trasladado de Suecia a Berlín, exponiendo de 1913 a 1918 con el grupo “Der Sturm”, recibiría posteriormente la influencia de los fotomontajes mecanicistas propios del Dadá berlinés.

Su “Aparato para Almacenar la Luz del Sol”, como su “Máquina Poética” o “El Triunfo de la Aeronáutica”, no sólo recibirían aquella influencia sino que, fundamentalmente por sus títulos, se vincularían también al “Esprit Nouveau” cuya revista aparecería en París precisamente el mismo año (1920) que Adrian Nilsson se traslada a la capital francesa.

“El arte -decían- no tiene otra misión que dar satisfacción a nuestras necesidades de lirismo” (3).

Nada más lírico para Gan que representar una máquina capaz de generar formas poéticas dándole simplemente a una manivela, o capaz de almacenar en sus entrañas los más luminosos rayos del Dios Ra.

En el collage “Esprit Nouveau”, Nilsson opta por una racionalidad más vinculada a los collages cubistas que al movimiento Dadá. En París conocería también a Léger y Archipenko cuyo magisterio le sería lógicamente de gran interés.

NOTAS

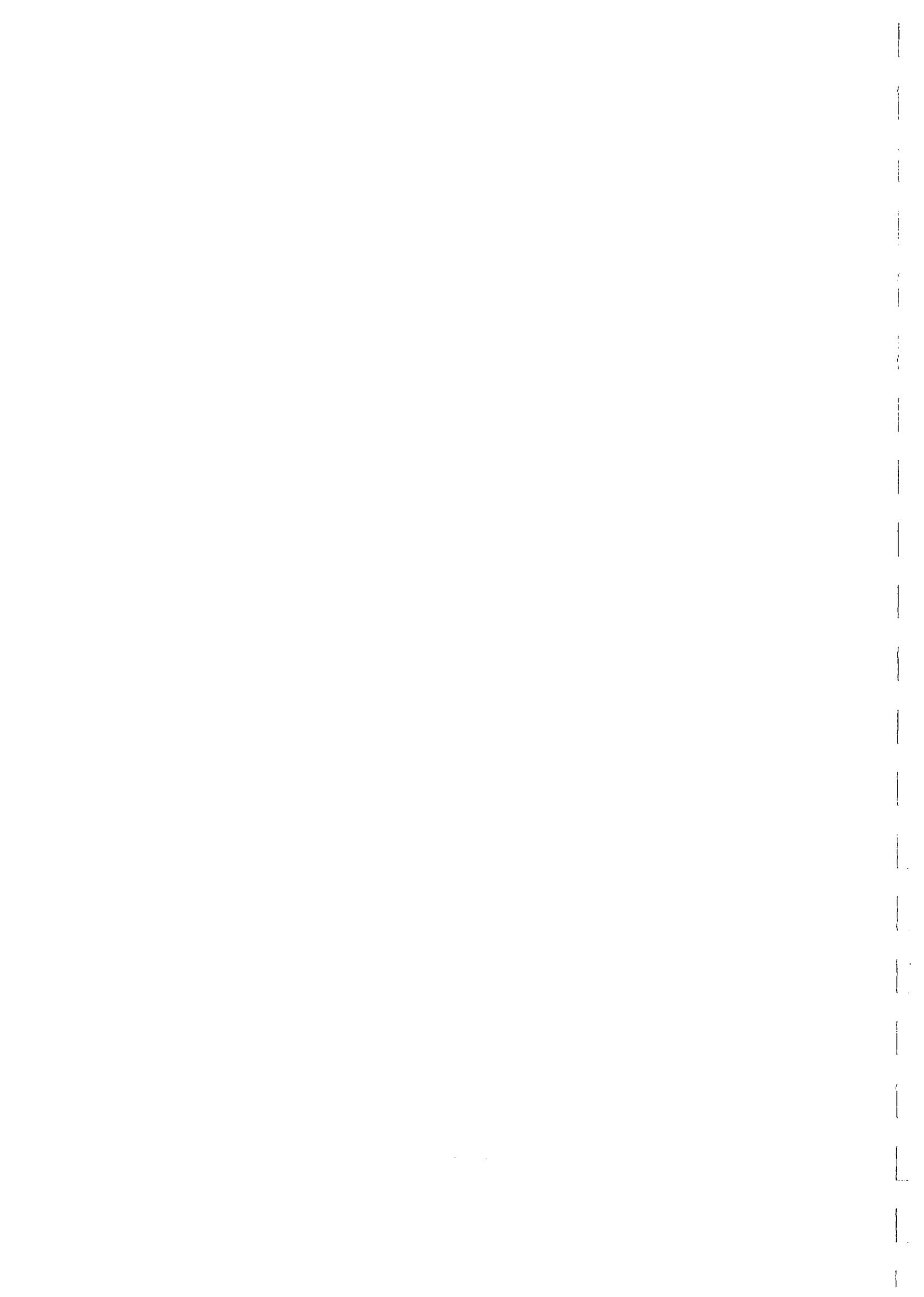
1.- *Robert Michel y su compañera Ella Bergmann habían formado parte -como alumnos-, de la Escuela Superior Gradual de Artes Plásticas de Weimar, coincidiendo en su oposición contra la dirección anticuada y académica de la Escuela, con los alumnos y arquitectos del círculo de Henry van de Velde quien había introducido en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios los principios pedagógicos que preparaban el advenimiento de la Bauhaus.*

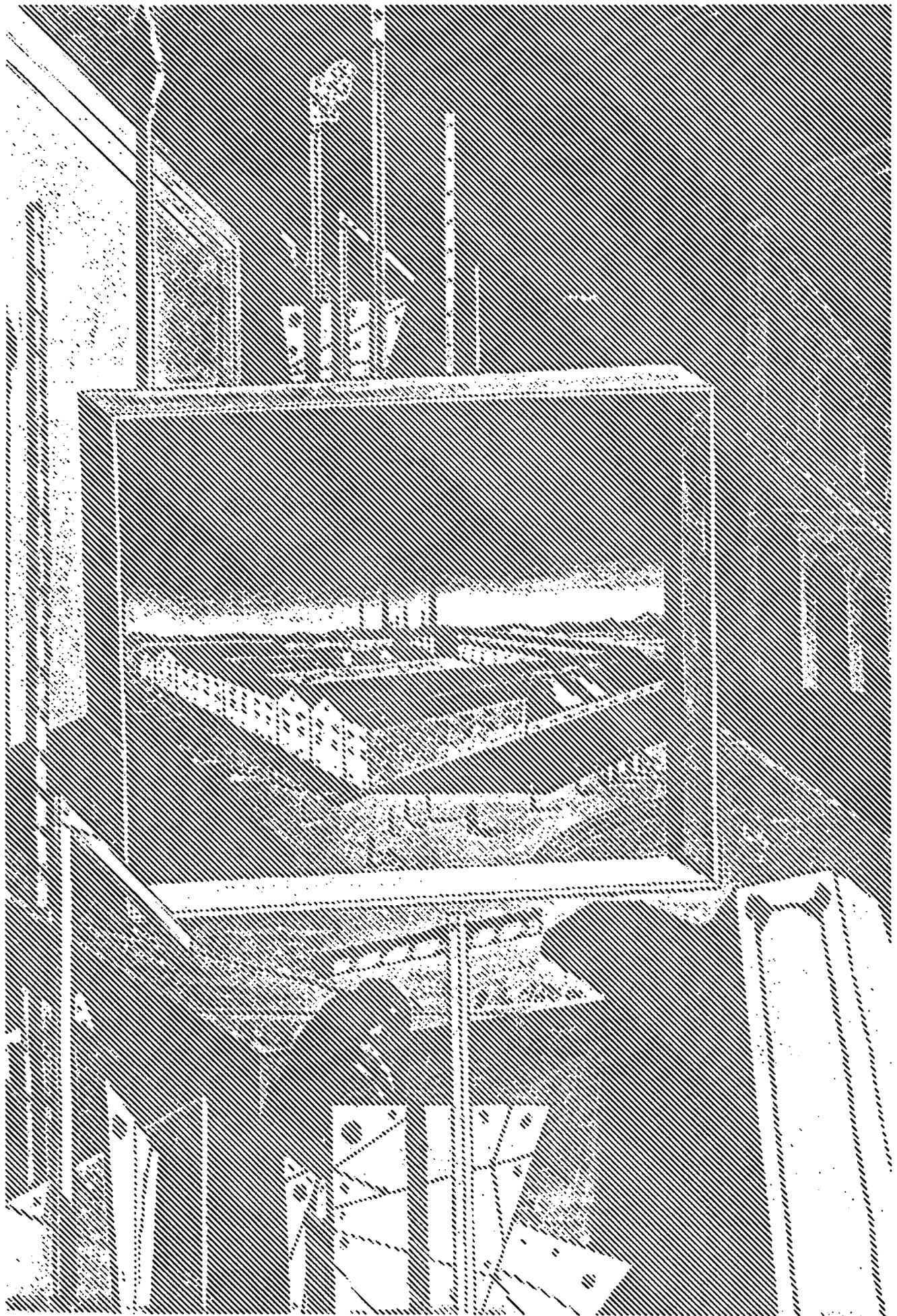
2.- *Wescher, H., "Historia del Collage", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 193.*

3.- *AA.VV. "Diccionario del Arte Moderno", Fernando Torres, Valencia, 1979, p. 190.*



1.5. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL METAFÍSICA.





DE CHIRICO, "Interior metafísico con fábrica", hacia 1949.

60 x 50, ol. s. l., col. part., Génova.

1.5.1. Más Allá de la Realidad Industrial.

Tras el fulgor de la tempestad futurista, renace la calma y en la misma Italia, una serie de grupos (1) deciden retomar un realismo clásico, volviendo la mirada, más hacia el orden y valores de la tradición artística del XIV-XV que hacia el futuro mecanicista del XX, exaltado por los futuristas.

Poco tuvieron que ver pues iconográficamente respecto a las formas industriales, pero en el caso concreto de Giorgio de Chirico (1898-1978) sí hemos de constatar la aparición, en muchas de sus enigmáticas composiciones, de formas industriales (trenes, chimeneas, fábricas), así como de ciertas connotaciones mecánicas de sus maniqués respecto a los robots.

De Chirico no utilizaría evidentemente estas formas como representativas de la sociedad industrial, sino como recursos para contrastar emociones y referenciar estados de ánimo o sentimientos cuyo significado está más allá de lo que expresa la simple realidad representada.

“Todas las cosas tienen dos aspectos: el aspecto corriente, que vemos casi siempre y que ven los hombres ordinarios, y el aspecto fantasmal y metafísico, que sólo unos pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica”

Una obra de arte debe narrar algo que no aparece en su forma exterior. Los objetos y figuras representados en ella deben de la misma manera hablarnos poéticamente de algo que está muy lejos de ellos y también de lo que sus formas materialmente nos esconden. Un perro pintado por Courbet es como la narración de una poética y romántica cacería.

“... Mediante la pintura construimos una nueva psicología metafísica de las cosas” (2).

Hacia 1910, surge la obra de este pintor que marca un hito importante en la historia del Arte Moderno, tanto por sus valores intrínsecos, como por lo que representa en cuanto antecedente surrealista. Es la obra de un artista al margen de las activas vanguardias de aquellos años (cubismo, futurismo, expresionismo). En la parte inferior de su autorretrato de 1910 ya escribe: *“ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST”*, clave fundamental para adentrarse en sus trabajos.

Como apuntan la mayoría de sus más importantes biógrafos (3), dos hechos importantes confluyen en De Chirico: su origen griego, que hará que la primera luz de su vida se filtre por entre construcciones de la antigüedad clásica, refrendada en Italia; y su estancia en Munich donde conocerá, no sólo los románticos alemanes que tanto le impresionan (Böcklin, Klinger), sino la filosofía de Nietzsche, Schopenhauer y Weininger que le imprimen una existencia más reflexiva.

Sería no obstante en la Plaza Santa Croce de Florencia donde sufriría una “crisis de melancolía” (4) que le llevaría a concebir y realizar su primera obra metafísica “El Enigma de una Tarde de Otoño” hacia 1910.

Turín, París, Ferrara y Roma serían, junto con las ya citadas (Florencia, Munich y Volo), las ciudades más importantes en la vida artística de Chirico (5). Hecho que ayuda también a comprender la importancia que tuvieron para él los continuos desplazamientos que efectuó tras la prematura muerte de su padre en la primavera de 1905. Su temperamento meteoropático y espíritu melancólico, convertirían las frecuentes partidas y llegadas, así como los viajes, en algo enigmático y angustioso, que a menudo, expresa en su obra.

“El Viaje Angustiado (Ansioso)” 1913, es la única obra en la que presenta la humeante locomotora vista de frente en actitud de ataque, de no ser por el muro que impide su avance.

“... un onírico fantasma amenazante, reconocido de repente, como cuando uno descubre una culebra inmóvil en el camino” (6).

Evidentemente, ante esta situación, el espectador convertido en futuro viajero, no puede dejar de sentir un cierto temor ante este laberinto de arcos que no parecen conducir a ninguna parte.

“La pintura es claramente una imagen onírica, expresando el terror de estar perdido en una estación de ferrocarril antes de un importante viaje o intentar desesperadamente localizar un tren, sólo para descubrirlo finalmente al fondo de un pasillo inaccesible” (7).

Las interpretaciones de las obras de Chirico son casi siempre, cuanto menos, algo arriesgadas y no es de extrañar que mientras Soby ve en la locomotora un “onírico

fantasma amenazante”, Dell’Arco se incline más por una identificación nostálgica respecto a su padre que había sido ingeniero de ferrocarriles y había participado en la construcción de la vía férrea Larissa-Volo en la región de Thesalia (8), lugar recordado a menudo por De Chirico.

En “La Orilla de la Thesalia” 1926, una enorme y potente torre-chimenea parece evocar mayestáticamente, a modo de columna conmemorativa, el esplendoroso pasado de aquella región. No hay que olvidar al respecto, la vinculación de sus torres con la impresionante Torre Eiffel que conocería tras la llegada a París el 14 de Julio de 1911 (9).

1.5.2.El “Pintor de las Estaciones”.

Los ferrocarriles, como acabamos de apuntar al referirnos a “Il Viaggio Ansioso”, tienen, en la pintura de Chirico, una ambivalencia significativa. No obstante, al ser utilizados a menudo en fondos donde alternan con velámenes de navío, parece coherente que nos inclinemos por una vinculación respecto a la angustia y disgusto que le producían los viajes, más que por una prolongada melancolía infantil.

Soby, a partir del manuscrito de Chirico escrito durante su estancia en París (1911-1915), subraya, sin embargo, la importancia que los trenes tuvieron para Chirico desde su más temprana juventud. Existen incluso dibujos en los que un tren de juguete lleva por título “Joy” (Alegría) y en un fragmento de “La Canción de la Estación” se refiere a la pequeña estación como un “divino juguete (...) qué felicidad te debo” (10).

No sería por tanto descabellado pensar que fueran precisamente los viajes los que avivaran el recuerdo y acentuaran la nostalgia de aquellos dorados años de infancia y juventud.

“Pintor de las Estaciones” lo definiría Picasso en una conversación sostenida con Apollinaire, sin embargo, hemos de apresurarnos en matizar que las estaciones de Chirico son bien diferentes de las habitualmente conocidas. Sólo un diminuto perfil de tren o un reloj (11) que marca unas enigmáticas horas de llegada y partida, identifican, por lo general, el edificio representado con una posible estación. El vacío más desolador y angustioso es la ausencia más notoria que se evidencia en estas configuraciones metafísicas.

Dell'Arco destaca la relación formal existente entre algunos de estos clásicos edificios y unas arcadas de Böcklin de 1872 (12) pero, aún admitiendo esta relación, al igual que la vinculación que puedan tener respecto a muchas construcciones clásicas italianas utilizadas en aquel país como edificios públicos, no varía en absoluto su específico carácter significativo.

En "La Estación de Montparnasse" 1914, De Chirico pinta unos plátanos que aparecen de nuevo en otras obras, en un intento de evocar África, de donde le llegan abundantes noticias referidas a la empresa colonial italiana. Si Chirico habla de sentimiento africano, Savino llega incluso a asociar Metafísica con Italia y África (13). En "La Conquista del Filósofo" 1914, otro tipo de fruta substituye a los plátanos en un tipo de composición no exenta de connotaciones eróticas destacadas por algunos historiadores (14). Los amarillentos suelos de algunas obras y los desérticos espacios de la mayoría de cuadros de este período, también parecen evocar las áridas tierras del desierto africano.

"La Conquista del Filósofo" de la que, como es habitual en Chirico, existen varias versiones, es una obra en la que confluyen notoriamente varios elementos del mundo industrial, utilizados a menudo por el artista: enormes y potentes chimeneas, descomunales columnas o torres, trenes tirados por unas humeantes locomotoras, enigmáticos relojes de estación que siempre marcan una hora que no se corresponde con la iluminación de atardecer y un inusual cañón que, como los frutos exóticos, puede referirse también a la reciente guerra italo-turca, tras la que Libia pasó a ser colonia italiana.

En "Las Delicias del Poeta" 1913, la estación se situará al fondo de un amplio espacio cerrado por un característico edificio de arcadas en la parte izquierda y otro no visible por la derecha, cuya presencia se patentiza sólo por la sombra que proyecta en el suelo. Va a ser ésta una de sus más características tipologías espaciales, desarrollada fundamentalmente en sus "Plazas de Italia", donde el poético estanque será substituído por estatuas referidas normalmente a Ariadna (15). Los trenes, como los veleros, se adivinarán diminutos al fondo de la composición, siempre detrás de un muro, excepción hecha de un dibujo a pluma de 1914, donde una potente locomotora aguarda, más próxima al espectador, la partida de Teseo.

Sería, no obstante, el inmenso edificio de la estación de Montparnás el que más impresionaría a Chirico y le inspiraría, en su enigmática soledad, los primeros cuadros metafísicos expuestos en el Salón de los Independientes de 1913.

1.5.3. La Fábrica en el cuadro dentro del cuadro.

Julián Gallego, en su magnífico ensayo (16), aborda, refiriéndose fundamentalmente al arte anterior al siglo XX, la problemática planteada en cuanto a diversas interpretaciones realizadas en relación a representaciones autónomas, existentes dentro de determinadas obras.

El “Interior Metafísico con Gran Fábrica” 1916, así como “Interior Metafísico con Pequeña Fábrica” 1917, entrarían en el capítulo dedicado al “Cuadro, Clave del Cuadro”, destacándose el aparente contraste entre la fábrica representada y el interior metafísico. Digo aparente, porque en realidad el contraste no es tan acentuado como aparece a simple vista. En el fondo, Chirico procura conjuntar muy bien las sombras del cuadro de la fábrica con las del interior metafísico y ajusta el color ocre de ambos suelos identificándose, casi como una misma realidad, rota sólo por el potente cielo azul y un lejano horizonte, en donde puede incluso verse un diminuto ferrocarril. Con esta gran fábrica en tan desértico paraje, construye una realidad metafísica más potente casi que la de sus claustrofóbicos interiores.

“la realidad de la fábrica representada en medio de los objetos ‘metafísicos’ parece más insistente, incluso más enigmática que la del espacio metafísico que la circunda. Se diría que, por primera vez, la realidad objetiva en sí misma sería la que asume, a los ojos del pintor, una facultad poética de turbación y sugestión superior a aquella de su propia invención” (17).

El espacio de los interiores metafísicos de este período, difiere del espacio escénico discontinuo concebido en las obras del período parisino. En estos dos cuadros, sin embargo, la organización formal es bastante coherente y como en el caso de “Doble Sueño de Primavera” 1915, estas configuraciones podrían muy bien responder a visiones oníricas en las que se simultanean y potencian diversas realidades fuertemente contrastadas. En ambas obras confluyen tres espacios diferenciados: el exterior, sólido y opaco que se percibe a través de las ventanas; el metafísico, complejo y enigmático de los interiores; y el industrial, nítido y transparente, de la realidad representada en el cuadro

dentro del cuadro.

Existen otras dos versiones de estas obras en colecciones privadas de Génova y Milán respectivamente que difieren sólo en pequeños detalles, si bien, en cuanto a medidas, disminuyen en el primer caso y aumentan en el segundo.

En algunos dibujos como “La Esposa Fiel” 1917, de la serie sobre los maniqués, también representa De Chirico una especie de fábrica pero, por lo general, las potentes chimeneas tienen mayor contundencia definitoria que el concepto fábrica en sí. Lo mismo ocurre en el caso de “Las Musas Inquietantes” 1917, o la torre-chimenea roja del “Interior Metafísico” de 1926, donde opera de nuevo con “el cuadro dentro del cuadro” y la tri-espacialidad anteriormente apuntada.

No falta, sin embargo, quien considere que para De Chirico, las fábricas, de las que nosotros sólo vemos las chimeneas, no le produjeron ninguna especial impresión.

“Estas no son más que bastiones vacíos y amenazantes” (18).

1.5.4.Las Polisémicas Chimeneas Industriales.

Fagiolo Dell’Arco identifica las chimeneas que aparecen en el período parisino (1911-1915), como el emblema de la “ciudad que se eleva” y las relaciona con la capital francesa, atendiendo fundamentalmente una descripción de esta ciudad hecha por De Chirico a su amigo Apollinaire.

“en la melancolía de esta fatal avenida del Observatorio situada cerca del límite de la ciudad, allí donde comienza el refugio humeante de las fábricas laboriosas y donde surgen los bosques de chimeneas rojas” (refiriéndose a Montparnasse, lugar donde él pasa sus jornadas parisinas) (19).

Apollinaire había manifestado, en algunos de sus versos, un desbordado entusiasmo por las modernas ciudades en las que las chimeneas podían incluso conferirles un cierto carácter erótico.

“Las viriles ciudades donde charlotean y cantan.

Los metálicos santos de nuestras santas fábricas.

Nuestras chimeneas a cielo abierto engordan las nubes.

Como hizo en otro tiempo el Ixión mecánico” (20).

Soby apunta, sin embargo, como “el entusiasmo del poeta francés por el joven italiano es tanto más sorprendente en cuanto el camino de Chirico es opuesto al de

orientación cubista...” (21). Evidentemente la influencia de Apollinaire no fue notoria desde el punto de vista estilístico, pero sí pudo serlo en otras vertientes.

Jean Clair se decanta no obstante, por una interpretación más dramática de las torres y chimeneas en la obra de Chirico.

“... ellas resurgieron tanto más violentamente para marcar en la conciencia, y esta vez de manera indeleble, la realidad de estos lugares donde, según una racionalidad devenida loca, la producción industrial había acabado por identificarse con la exterminación de los campos.

(... lejos de marcar el principio de la liberación del hombre como lo creía el poeta de ‘Zone’, los futuristas u otros aduladores del movimiento moderno, marcaban, por el contrario, el umbral de su terror y barbarie” (22).

Un terror que -según el mismo Clair- llevó a los regímenes totalitarios a camuflar la agobiante inquietud de fábricas y chimeneas en los futuros planes de desarrollo urbanístico de Berlín y Munich (23).

En “Chimenea” 1913, De Chirico parece evidentemente identificarse con un espíritu reivindicativo ante la agresión de la amenazante chimenea que denuncia, sin paliativos, una violenta intromisión refrendada por el cañón de artillería. Sin embargo, en “L’Enigme de la Fatalité” 1914, no parece que su función vaya más allá de un signo iconográfico más de las modernas ciudades, como los guantes, gafas, locomotoras, pararrayos, etc., en contraste siempre con elementos clásicos (bustos, columnas, estatuas, edificios...).

“el reencuentro de la columnata griega y la chimenea industrial, la vieja nave y la locomotora, el templo antiguo y la fábrica moderna, devenían signos de una iconografía inaudita, que para el hombre contemporáneo, sería tan transformadora como lo había sido la iconografía de los pintores del Renacimiento, elaborada también a partir de la tensión entre motivos antiguos y contemporáneos” (24).

En “Composición Metafísica” 1913, se refrenda evidentemente este juego de contrastes de elementos simbólicos amenazantes y enigmáticos, no exentos de una cierta carga erótica que Clair vincula a la lectura de “Sexo y Carácter” de Otto Weininger (25).

Las chimeneas pudieron pues surgir en la obra de Chirico, a partir de una cierta admiración ante la nueva ciudad industrial que a diario crecía ante sus ojos pero, en su obra, pronto adquirieron unas descomunales dimensiones que les conferían un protagonismo destacado y una polisemia específica. En “La Angustia de la Partida”

1913/1914, "El Enigma de una Jornada" 1914 o "Plaza de Italia-Tarde de Verano" 1917, las chimeneas se convierten, casi, en un elemento provocador, presentadas con toda su fuerza expresiva y su carga emotiva y significativa.

1.5.5.La Construcción Mecánico-Geométrica de los Maniqués Metafísicos.

Cuando aparece la figura humana en la obra de Chirico, a menudo toma la forma de una artesanal construcción de madera compuesta mayormente de escuadras, reglas y cartabones. Estas configuraciones, más vinculadas evidentemente a las marionetas que a los autómatas, tienen no obstante, en ocasiones, ciertas connotaciones mecanicistas. Los remates de los hombros de "El Filósofo y el Poeta" hacia 1914, que se repiten constantemente a lo largo de toda su obra, son soluciones mecanicistas al igual que muchas de las corazas protectoras bajo las que se adivinan, en ciertos casos ("La Contrariedad del Pensador" 1915, "La Melancolía" hacia 1917), ciertas formas vinculadas más a la mecánica industrial que a la mecánica artesanal.

Esta aparente vinculación formal no tiene, sin embargo, nada que ver con la industria como fenómeno social ni con el mecanicismo como futuro tecnológico. De Chirico utiliza simplemente las formas como vehículos para trasladarnos a universos metafísicos más complejos que los habitualmente percibidos por el hombre, de ahí que, en 1919 escribiera: "Los buenos artistas nuevos son los filósofos que se han adelantado a la filosofía" (26).

Las diferentes versiones de "El Profeta", "El Trovador", "Héctor y Andrómeda", "El Gran Metafísico" y "El Hijo Pródigo", son las más destacadas aportaciones de Chirico en lo que a este tipo de formas se refiere. Resulta curioso, sin embargo, observar que, cuando pasa algunas de ellas a escultura, se acentúa el carácter mecanicista y la figura aislada cobra una mayor identificación respecto a modernos autómatas.

No sería en absoluto descabellado considerar también estas creaciones como recurso plástico formal relacionado con la construcción de la auto-mitografía que autores como Dell'Arco (27), consideran realizó Chirico a lo largo de toda su obra. Sí tendrían entonces más que ver estos maniqués respecto a la presencia industrial que el pintor podía haber detectado en Alemania y Francia, frente la tranquila paz de su Grecia natal,

sólo turbada por la memoria evocadora de pretéritas hazanas mitológicas por las que De Chirico se sintió siempre especialmente atraído. No hay sin embargo, hasta el momento, suficientes datos objetivos que confirmen esta posibilidad.

1.5.6. Más cerca de la Realidad Industrial.

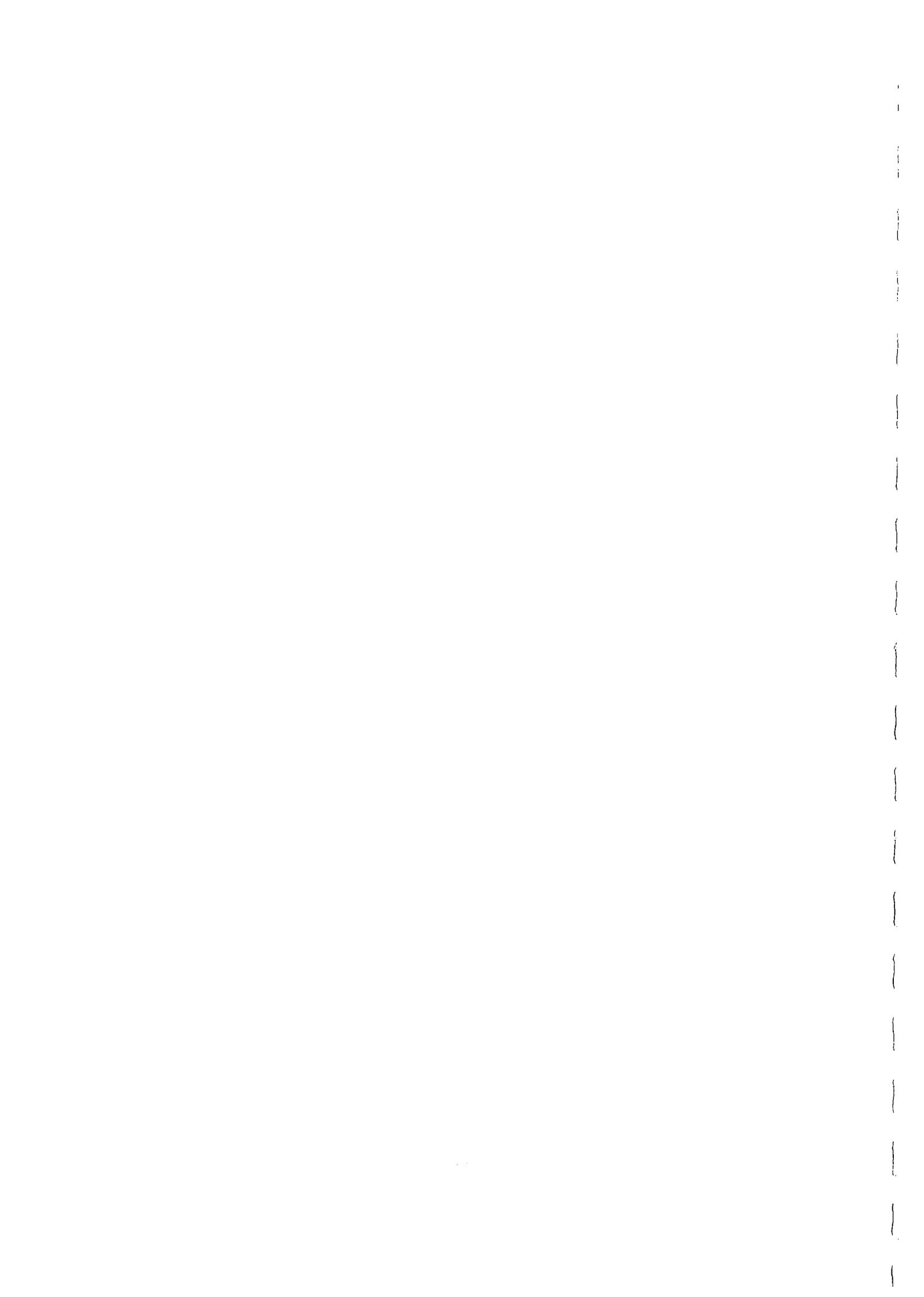
Si De Chirico supo utilizar del clacisismo aquellos elementos válidos para construir su metafísica más allá de lo real, Mario Sironi (1885-1961) quedó anclado en la defensa de los modelos tradicionales y de la antigüedad italiana (28).

En 1902 había abandonado los estudios de ingeniería y había seguido un curso de “desnudo” en la Academia de Bellas Artes de Roma, donde se encontraría con Balla que posteriormente le presentaría a Boccioni y Severini. Sin embargo, ni los contactos futuristas, ni la pintura metafísica, ni los “Valori Plastici”, fueron lo suficientemente fuertes para que desarrollara una fecunda labor creativa algo más desvinculada del espíritu racionalista y tradicional que Ingeniería y Bellas Artes le habían infundado.

Sus paisajes urbanos de los años 20, con grúas, altas chimeneas, misteriosos edificios y algún que otro tranvía, muestran una ciudad desértica y enigmática, donde la arquitectura toma un carácter más bien próximo a los establecimientos penitenciarios. Son unos paisajes industriales urbanos con ciertas connotaciones metafísicas (grandes chimeneas, atmósfera solitaria, solemnidad espectral de las construcciones) que en una primera visión, podrían incluso considerarse como de reivindicación social, en cuanto denuncian una determinada realidad urbana afectada por las grandes industrias, sin embargo, el ex-socialista Mussolini pronto daría muestras de un totalitarismo sin paliativos con el que, lamentablemente, se sentiría identificado Sironi (29).

En 1923 tiene algunas relaciones con la fundación del grupo “Novecento” que en su carrera no será más que un eslabón entre los “Valori Plastici” y el Fascismo, bajo cuyo régimen concebirá una síntesis de las artes en la que el artista-ingeniero juega un importante papel social.

De entre sus murales destacan los frescos y bajo-relieves realizados sobre el trabajo, para la V Trienal de Milán, así como las grandes decoraciones para el Aula Magna de la Universidad de Roma.

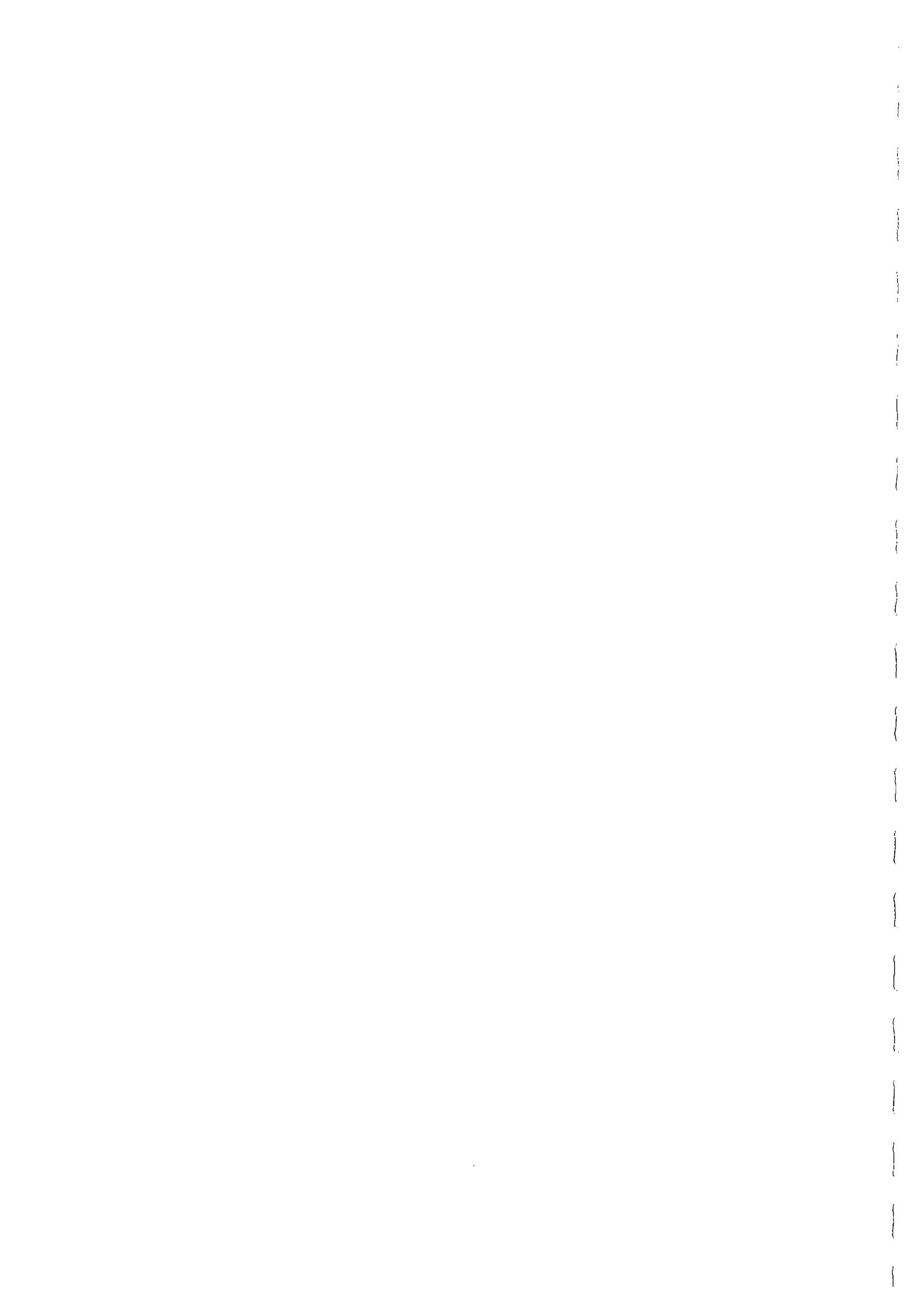


NOTAS

- 1.- Vid. "Pintura Metafísica", "Valori Plastici", "Novecento", *Diccionario de Arte Moderno*, Fernando Torres Ed., Valencia, 1979, pp. 333, 538, 378; así como René Huyghe, "El Arte y el Mundo Moderno". Ed. Planeta, Barcelona, 1972, Tomo 2, pp. 152-155.
- 2.- "Escritos de Arte de Vanguardia". Ed. Turner-Orbegozo, Madrid, 1979, p. 147; así como: Walter Hess. "Documentos para la Comprensión del Arte Moderno", Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1978, p. 157 s.
- 3.- Roger Vitrac "G. De Chirico et son oeuvre". Ed. Gallimard, París, 1927.
James Thrall Soby, "G. De Chirico" MOMA, New York, 1955 (reedición ampliada en 1966 con *Bibliografía razonada de Bernard Karpel*).
Isabella Far, "G. De Chirico" Ed. Bestetti, Roma, 1953. (Prólogo de M. Biancale). (Hay otras dos versiones de la misma autora editadas ambas por Fratelli Fabri, Milán, 1968).
Claudio Bruni Sakraischik, "Catalogo Generale: Giorgio De Chirico". Ed. Electra, Milán, 1971. (10 Tomos cada uno con tres apartados: 1908-1930, 1931-1950, 1951-1974).
Wieland Schmied, Alain Jouffroy, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Doménico Porzio. "De Chirico, Vida y Obra", Milán, 1979, (Ed. alemana: Ed. Prestel, Munich, 1980 y Ed. francesa: Chêne/Hachette, París, 1981).
- 4.- Vid. Giorgio De Chirico, "Memorie della Mia Vita", Astrolabio, Roma, 1945. (reeditada por Rizzoli, Milán, 1962 "Crisis de Melancolía" citada en el artículo de M.F. Dell'Arco, "De Chirico à París 1911-1915" en el Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, París, 1983, p. 63.
- 5.- Vid. Wieland Schmied. "Las Siete Ciudades de G. De Chirico", Art. en el Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, O.C. (4) pp. 55-60.
- 6.- James Thrall Soby, "G. De Chirico". O.C. (3), p. 65.
- 7.- *Ibidem*.
- 8.- Vid. M. Fagiolo Dell'Arco, O.C. (4), p. 9.
La región de Tesalia en la Grecia continental era conocida por su fertilidad (trigo, viñas, bosques), su cría de caballos y la valentía militar de su caballería. De su golfo de Págasas salieron los argonautas en su épico viaje a la Cólquida donde Jasón se apoderó del vellocino de oro, ayudado por Medea -hija del Rey Actes- que huyó con él.

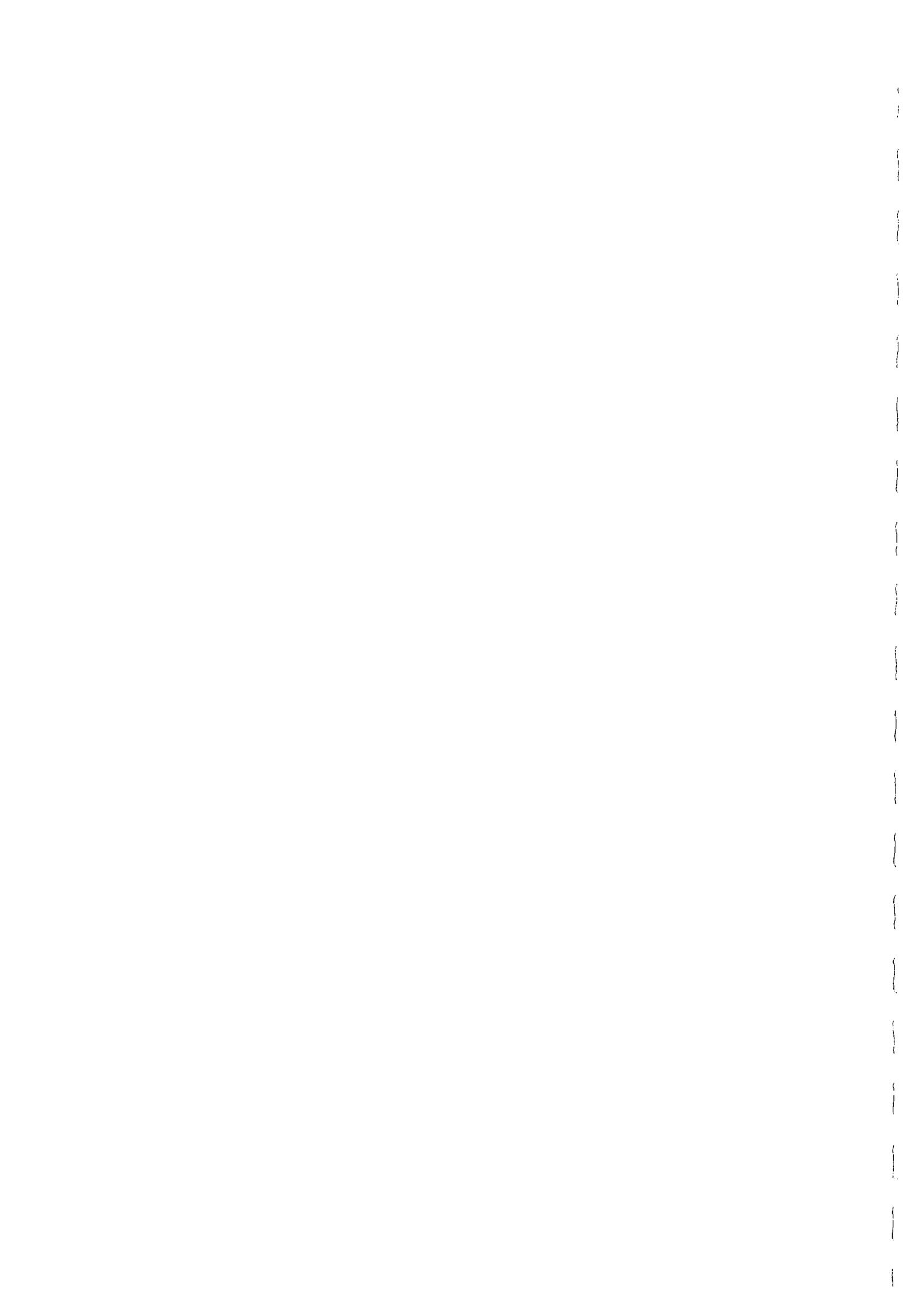
- 9.- *Tras la llegada a París se albergaron en un decoroso apartamento en el nº 43 de la calle Chaillot, entre la Plaza de La Estrella y el Sena. Tenía pues la Torre Eiffel casi delante de la ventana. Dell'Arco apunta incluso que el cuadro que regaló a Apollinaire representa una torre en respuesta a la "simultaneidad" de Delaunay por la "metafísica". (citado en el Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, O.C. (4) p. 66).*
- 10.- *J. Thrall Soby. O.C. (3), p. 252. (citado por Pontus Hultén en el Cat. Exp. "The Machine", New York, 1968, p. 64).*
- 11.- *Vid. Jean Clair, "L'Enigme de L'Heure" en el Art. "Dans la Terreur de L'Histoire", Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, O.C. (4) p. 45 s.; así como: M.F. Dell'Arco. "L'Heure, L'Ombre, Le 'Grand Midi'", O.C. (4), p. 86; y Wieland Schmied, O.C. (5), p. 104.*
- 12.- *Vid. Isabella Far De Chirico y Doménico Porzio. "Conoscere De Chirico", Arnoldo Mondadori Ed., Milán, 1979, p. 18; así como: Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, O.C. (4) p. 66.*
- 13.- *Vid. M. Fagiolo Dell'Arco, O.C. (4), p. 91.*
- 14.- *Vid. Jean Clair. "L'Enigme de L'Heure", O.C. (11), p. 45 s.*
- 15.- *Ariadna, abandonada por Teseo mientras dormía en la isla de Naxos, es identificada por Chirico como "Melancolía" en la pintura de la colección Estorick (1912/1914). Sobre la alegoría de la melancolía en el arte alemán e italiano de entre-guerras hay un interesante artículo de Jean Clair en Cahiers du Musée National D'Art Mod., nº 7/8, París 1981 (pp. 176-207). Sobre el mito de Ariadna, Vid.: M.F. Dell'Arco. "Le Mythe D'Ariane" en el Art. Cat. Exp. Pompidou, O.C. (4), pp. 87-89.*
- 16.- *Julián Gallego, "El Cuadro dentro del Cuadro", Ed. Cátedra, Madrid, 1978.*
- 17.- *Alain Jouffroy, "La Metafísica de G. De Chirico", Art. en el libro "Conoscere Chirico". O.C. (12), p. 89.*
- 18.- *Wieland Schmied, "L'Art Métaphysique de G. De Chirico et la Philosophie Allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger", Cat. Exp. "De Chirico" en Pompidou, O.C. (4) p.67.*
- 20.- *De "Alcoholes" (Alcools), una de las obras capitales de la poesía moderna que contiene escritos de Apollinaire entre 1898 y 1913.*
- Ixión, héroe tesalio, rey de los lapitas, se uniría en el Olimpo a Nefele, nube semejante a Hera, hecha por Zeus para probarle respecto al intento de violación a que fue sometida Hera, esposa y hermana de Zeus. De esta fantasmagórica unión nacería Centauro, padre de la estirpe que intentó*

- violar también las mujeres de los lapitas en una cruel batalla evocada tanto por Böcklin en 1873 como De Chirico en 1909.*
- 21.- *Vid. James Thrall Soby. "The Scuola Metafísica" in twentieth Century Italian Art, MOMA, New York, 1949, p. 19.*
 - 22.- *Jean Clair. "La Tour Rouge" en el artículo Cat. Exp. Pompidou. O.C., p. 43 s.*
 - 23.- *Vid. al respecto V. Albert Speer. "Architektur-Arbeiter 1933-1942", Frankfurt, Berlín, Viena, 1978 (O.C. en la Nota 18, Cat. Exp. De Chirico, Pompidou, 1983, p. 53).*
 - 24.- *Jean Clair. O.C. (22), p. 44.*
 - 25.- *Vid. Ibidem p. 46.*
 - 26.- *Wieland Schmied, O.C. (18), p. 109.*
 - 27.- *Fagiolo dell' Arco. "La Construcción de un Mito Personal" en el Art. Cat. Exp. Pompidou. O.C. (4), p. 85.*
 - 28.- *Vid. Mario Sironi. "Peinture Murale". L'Arca, Milán, Abril 1932. (Traducido en el Cat. Exp. "Les Realismes 1919-39", Pompidou, París 1981, p. 100 s.).*
 - 29.- *En 1932 participaría en la Gran Exposición de la Revolución Fascista celebrada en Roma, y en 1933, interviene en la elaboración del Manifiesto de la Pintura Mural, publicado con ocasión de la V Trienal de Milán. (Vid. traducción de dicho Manifiesto en el Cat. Exp. "Les Realismes". Idem. p. 101 s.).*

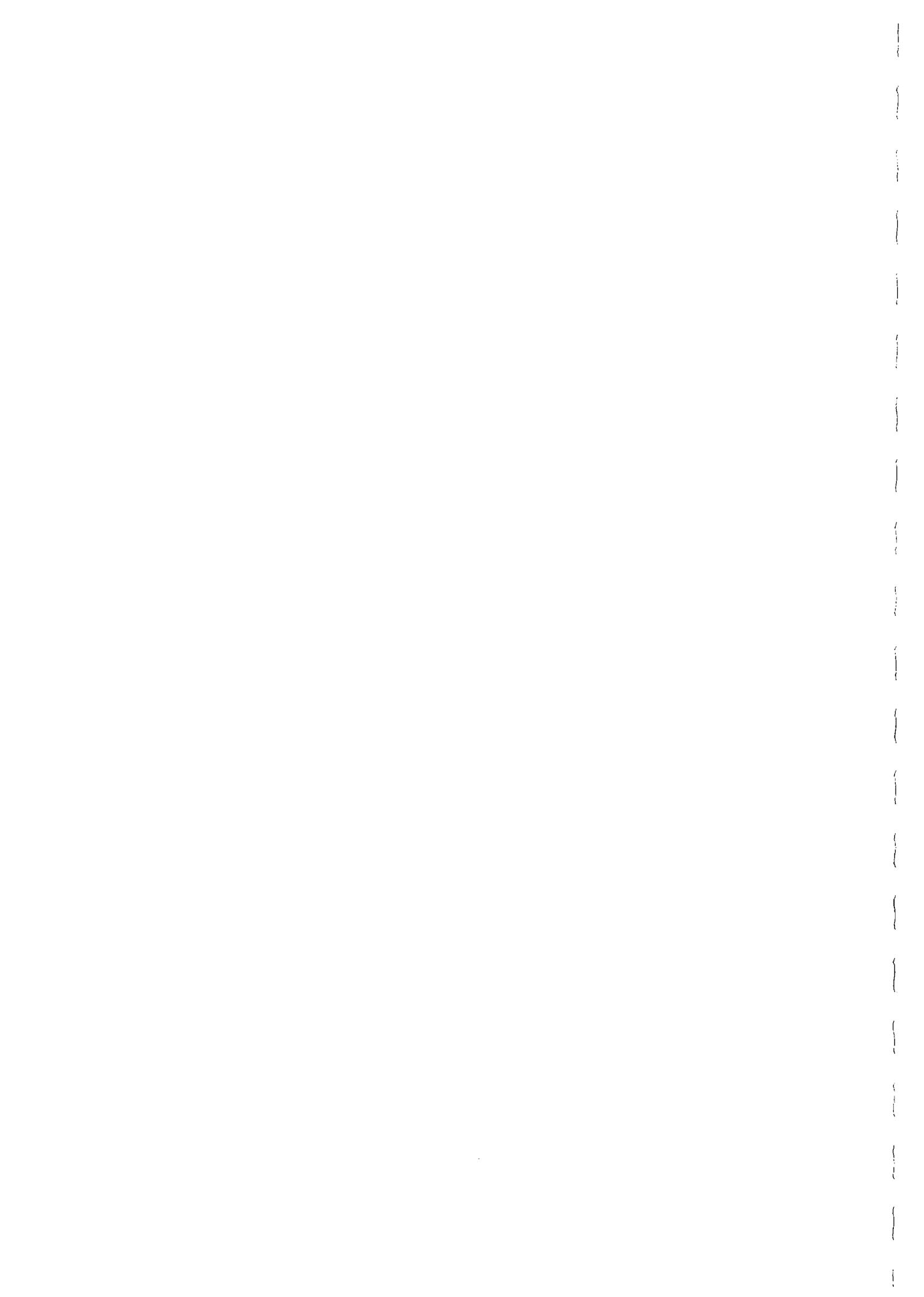


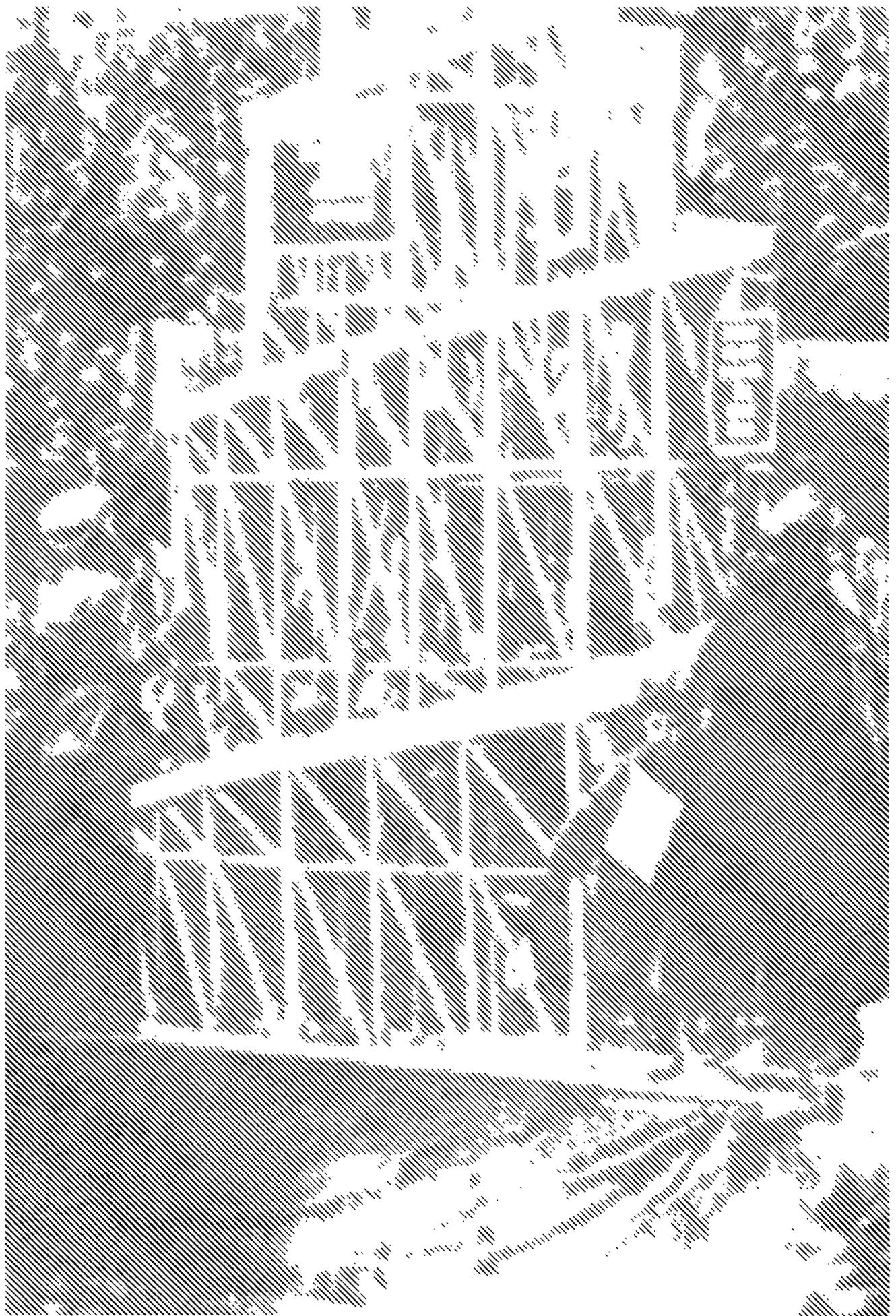
SEGUNDA PARTE

(DE 1920 A 1945)



2.1. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL CONSTRUCTIVISTA.





Transportando la maqueta de la torre de Tatlin, 1º de Mayo de 1926, Leningrado.

2.1.1. INTRODUCCIÓN.

En Rusia, como en el resto de países industrializados, la revolución de la máquina había incidido en las formas de vida y pensamiento tradicionales.

Muchos artistas, tras el “Domingo Sangriento” de 1905, tomaron conciencia que todo aquel cambio social que necesitaba el país, podía lograrse conjuntamente con la revolución plástica alentada por los muchos ejemplos que les llegaban del occidente (1). El arte debía así integrarse en la vida, repercutir en una sociedad que exigiría unos derechos y necesitaba un cambio fundamental en sus estructuras.

El Constructivismo sería la vanguardia que -con el Futurismo- más contundentemente arremetió contra las formas académicas o realistas propias del siglo XIX.

Todos sus artistas apoyaron la Revolución de 1917 y apostaron por una ruptura total de “formas” y “contenidos”.

“El Futurismo ha descubierto ‘lo nuevo’ en la vida contemporánea: la belleza de la velocidad. ... Han dado un paso enorme, han rechazado la carne y han glorificado a las máquinas. ... Pero los esfuerzos de los futuristas para dar una plástica puramente pictórica en sentido estricto, no han sido coronados por el éxito.

No han podido deshacerse de la figuración, lo que hubiera aligerado su tarea.

... después de haber expulsado a la razón, han proclamado la intuición como subconsciente.

Pero han creado sus cuadros, no a partir de las formas subconscientes de la intuición, sino que se han servido de las formas de la razón utilitaria” (2).

2.1.2. EL “SUPREMATISMO” MECANICISTA DE MALEVITCH.

Kasimir Malevitch (1878-1935), en su defensa a ultranza de lo absoluto, no se distinguiría precisamente en la utilización de elementos vinculados a la industria, pero, en un análisis diacrónico de su obra, ésta nos permite establecer relaciones muy interesantes tanto con las vanguardias rusas como con las europeas.

Hacia 1912, tras un viaje a París, donde se vería influenciado por Léger, pinta “Mujer con Cubos” y “El Afilador de Cuchillos”, una obra que, sin tener nada que ver con la industria, sí manifiesta una cierta admiración por el mecanicismo artesanal de tan

popular personaje, por aquel entonces, habitual en las calles parisinas. Marcel Duchamp lo captaría también en un dibujo a tinta china realizado en 1904-1905.

Hombre y máquina aparecen armónicamente conjugados, como formando parte de un todo único, anticipándose a la ideología que posteriormente desarrollaría Malevitch en defensa de la funcionalidad de la máquina y su identificación respecto a las necesidades del hombre.

“La fábrica ... prepara un nuevo cuerpo para el hombre en tanto que fuerza espiritual y obtendrá una imagen del hombre que la iglesia divide en cuerpo y alma. El arma blindada, el automóvil, representa en sí un pequeño modelo de lo que acabo de decir. Si el hombre que está allí sentado está aún separado de él, es simplemente porque el cuerpo dado, revestido por el hombre, no puede llevar a cabo todas las funciones; el hombre, como organismo técnico, puede ejecutar todas las funciones de las que el alma tiene necesidad; por eso el alma vive en él y sale de él cuando sus funciones no son ejecutadas; si el automóvil estuviera en la perfección de la ejecución de todo lo que es necesario al hombre, el hombre no habría nunca salido de él. (...)

Así, la fábrica y el taller se preparan para conducir al hombre al nuevo reino mecánico después de haber herrado su cuerpo, como su alma, en un vestido nuevo o dentro de equipos nuevos; y en este reino el hombre estará representado como está representada hoy la forma del alma en el hombre” (3).

Malevitch, que participaría este año (1912) en exposiciones de los grupos “Valet de Carreau” (Sota de Diamantes) y “Cola de Asno”, cambiaría radicalmente de estilo al año siguiente de haber pintado el afilador, decantándose por un tipo de pintura no figurativa que denomina “suprematista”, en la que reafirma fundamentalmente la supremacía absoluta de la sensibilidad del artista.

“Los pintores deben rechazar el tema y los objetos si quieren ser pintores puros” (4).

Sin embargo, hay autores que en estas composiciones suprematistas de Malevitch, como en las de Rotchenko, los “Proun” de Lissitsky, o en los ensamblajes de Tatlin, ven incluso una relación afín a formas mecanicistas (5).

Es posible que exista alguna vinculación pero, en realidad son creaciones con mucha mayor carga de problemática espacial que de iconografía industrial propiamente dicha. Bien es verdad también que Malevitch, tras el Suprematismo, se definiría muy positivamente en relación con la industria y, en sus trabajos de arte aplicado realizados a partir de 1919, intenta integrar directamente su actividad artística en los nuevos medios de

producción industrial.

2.1.3. ARTE E INGENIERÍA INDUSTRIAL EN LA OBRA DE TATLIN.

Vladimir Tatlin (1885-1953), no pudo formular, tan precozmente como Malevitch, sus ideas en un manifiesto. Tanto él como su grupo estuvieron mucho más preocupados por insertar su actividad en la sociedad que en definir teóricamente los conceptos más fundamentales del nuevo arte que propugnaban. Incluso utilizarían diferentes nombres que cambiaban a medida que se clarificaban ideas o se producía un mayor compromiso político (Constructivismo (6), Productivismo (7), Left (8), Internacional Constructivista ...). Todos estaban no obstante de acuerdo en que sus investigaciones plásticas tenían una estrecha relación con el desarrollo industrial, si bien estaban a años luz por delante de aquellas representaciones más asequibles que sólo se limitaban a destacar las formas concretas.

Gabo diría refiriéndose a la suficiencia específica de las imágenes que “No son imágenes de algo, sino ‘construcciones’ tan reales y funcionales como los puentes contruidos por el ingeniero” (9).

- Monumento a la Tercera Internacional.

En su “Monumento para la Tercera Internacional” 1920, Tatlin construiría una obra donde la funcionalidad no estaba reñida con la belleza plástica derivada de las estructuras industriales. Los nuevos monumentos no debían tener ya ninguna relación formal con las viejas estatuas levantadas en tiempos del zar, y sí en cambio con las industrias que forjaban el futuro de Rusia.

“El monumento moderno debe reflejar la vida social de la ciudad; más aún, la propia ciudad debe vivir en él. Sólo el ritmo de las metrópolis, de las fábricas y de las máquinas, sólo la organización de las masas puede impulsar el nuevo arte; por eso, las obras plásticas de la revolución deben brotar del espíritu del colectivismo” (10).

La vanguardia rusa se socializa y teniendo en cuenta la colectividad, deja de concebir el arte sólo como puro goce estético de una minoría. La obra de arte debe pasar a ser algo creado para beneficiar fundamentalmente a la sociedad a la que pertenece.

La construcción de Tatlin, su monumento-torre, debía tener 396 metros y estaría constituido por una serie de cámaras rotatorias con paredes transparentes, que girarían a

diferentes velocidades. La inferior, de forma cúbica, daría una vuelta al año y sería utilizada para funciones legislativas, conferencias y sesiones de los congresos y asambleas de la Tercera Internacional; el recinto intermedio, de forma piramidal inclinada, giraría una vez al mes y en él se realizarían actividades ejecutivas y administrativas; el cilindro superior daría una vuelta al día y estaba destinado a información y propaganda. Un hemisferio coronaría el cilindro y todos los elementos estaban envueltos por una interesante estructura de hierro, en espiral, que dinamizaba el conjunto.

“He aquí la resolución del más difícil problema cultural, la unificación de lo funcional y lo puramente creativo. Al igual que el triángulo, con el equilibrio de sus partes, es la mejor expresión del Renacimiento, la espiral es la mejor expresión de nuestra época” (11).

Este proyecto, encargado por Narkompros, del Comisariado para la Educación del Pueblo, no llegaría nunca a realizarse, pero su maqueta de 4'57 m. de alto, se convertiría en un símbolo de la redefinición revolucionaria del arte y en ocasiones, sería incluso paseada en manifestaciones conmemorativas del 1º de Mayo, en Leningrado.

El “modelo” original fue destruido en 1920, pero se reconstruiría de nuevo en Moscú, aquel mismo año, y posteriormente se realizaría una segunda versión para la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París, de 1925. Exposición que serviría a la URSS para presentar a Europa el arte de vanguardia, en un Pabellón creado por C. Melnikov y El Lissitzky que mereció el Gran Premio de la Exposición.

- Los Nuevos Materiales Industriales.

Los antecedentes de esta obra de Tatlin habría que buscarlos en la Torre Eiffel que conocería en su viaje a París pero, en cuanto a los materiales utilizados y su carácter investigativo, es procedente analizarla teniendo en cuenta también los relieves que realizaría en Moscú a partir de 1913.

Los relieves de Tatlin pronto dejarían de tener la influencia cubista para adentrarse en la especulación del espacio a través de los más inverosímiles materiales que entonces podían ser utilizados para concebir una obra. Esta aceptación de formas y elementos industriales (acero laminado, hierros, metales, plásticos ...) que Tatlin denominara “cultura de los materiales” (12) sería una de las aportaciones más importantes del Constructivismo ruso.

- La Máquina de Volar.

Si hemos dejado constancia de su “Torre” atendiendo la especial relevancia que tuvo en su vinculación formal con las estructuras industriales, siendo uno de los más válidos ejemplos de la integración Arte-Ingeniería, no podemos tampoco dejar de referirnos a una de sus concepciones más importantes en lo que a integración de Arte y Tecnología se refiere: el Letatlin.

En esta máquina voladora concebida como un planeador impulsado por energía muscular humana, “la tensión entre el utilitarismo constructivo y el aspecto artístico alcanzó un grado máximo” (13). Tatlin solventaría los problemas técnicos a partir de las nuevas relaciones entre el material y la forma. En realidad quería conseguir algo útil y necesario, generado a partir de métodos creativos habitualmente utilizados por él como artista.

“... el acercamiento del artista a la tecnología puede dar nueva vida a los estancados métodos que están a menudo en contradicción con las funciones de la época de reconstrucción.

Mi aparato está concebido utilizando el principio de las formas orgánicas vivientes. La observación de estas formas me llevaron a la conclusión que las formas más estéticas son las más económicas. El Arte consiste en el trabajo que da forma matérica a este respecto” (14).

- Hacia el Diseño Industrial.

La inclinación hacia el actualmente denominado diseño industrial no podía ser más evidente. En 1922, veinticinco artistas, encabezados por Tatlin, habían renegado de la producción artística como fin en sí misma, afirmando que el arte aplicado era una meta del Constructivismo, declarándolo incluso como hijo armónico de la cultura industrial. A partir de este momento, cada vez se valorarían más las aportaciones funcionales tanto en lo que se refiere a grafismo como a diseño industrial o de ambientes (escenografía), así como las referidas a la arquitectura que experimentaría un notable desarrollo a partir de las teorías constructivistas (15).

El cine adquiriría también un notable desarrollo.

“La asimilación de la técnica y del funcionalismo productivo por parte de la ideología es, entonces, la primera forma que adquiere el constructivismo al proponerse como hipótesis de superación

del arte, pero no de destrucción de los distintos campos de aplicación del trabajo materia-intelectual. La estructura de la fábrica se configura como modelo abstracto que las distintas prácticas significativas reflejan de diverso modo y que el cine reproduce orgánicamente” (16).

2.1.4. LA TECNOLOGÍA DE LISSITZKY.

El Lissitzky (1890-1941) que había estudiado arquitectura en Darmstadt, tras habersele negado el ingreso en la Academia de BB.AA. de San Petersburgo, era uno de los más entusiastas admiradores de los trabajos de Tatlin, cuyas ideas propagaría durante su estancia en Berlín (1921-1923), a través de una revista políglota denominada “Veshch/Gegenstand/Objet” que publicaría en unión con Ilya Ehrenburg.

Para ilustrar precisamente un libro de Ilya, titulado “Seis novelas con finales felices”, Lissitzky realizaría su fotomontaje “Tatlin trabajando en el Monumento a la Tercera Internacional” hacia 1921-1922, donde lo representaría con una larga regla en las manos y un compás graduado con los que mide visualmente las dimensiones de los elementos constructivos circundantes.

En Alemania, el entusiasmo por Tatlin, del que ya hemos hablado al hacer referencia al Dadá berlinés, alcanzaría su punto álgido en 1922, cuando se celebra la Primera Exposición Rusa en la Galería van Diemen, de Berlín.

- El “Proun” .

Lissitzky que además de Tatlin conocería también a Malevitch en la Academia de Vitebsk, donde había ido en 1919 para enseñar arquitectura y grafismo, consideraría la pintura como una transición a la arquitectura. Sus “Prouns” le permitirían, en realidad, proyectar la bidimensionalidad pictórica en el espacio.

El “Proun”, combinación de ‘pro’ (para, en ruso) y ‘un’ (abreviatura de Unovis-Fundación para las Nuevas Formas Artísticas), es una especie de estado intermedio entre la pintura y la arquitectura. Arquitecturas imaginarias concebidas sin punto de apoyo terrestre (17).

No obstante, en muchas ocasiones surge una curiosa identidad de estas formas con estructuras de la más moderna ingeniería industrial que realmente sorprende. Por esta razón consideramos que es importante, cuanto menos, dejar constancia de las mismas y

de esta sorprendente similitud.

- *Arte y Tecnología.*

Donde sí opera conscientemente Lissitzky en relación con la tecnología y la industria es cuando en 1920-1921 empieza a trabajar sobre un amplio plan para un teatro completamente mecanizado en el que el director del espectáculo controlará todos los efectos especiales conseguidos a través de luces, sonidos y movimiento electro-mecánico de los personajes.

Lissitzky no estaba lejos de los más modernos montajes con los que se presentan hoy todos los cantantes y las puestas en escena más prestigiosas de todo el mundo.

Sin embargo, la ópera futurista “Victoria sobre el Sol” de A. Kruchenikh - inventor de la poesía sonora y representante de la más moderna literatura rusa- que había sido presentada en San Petersburgo en 1913 con música de Matiuschin y decorados de Malevitch, no llegaría nunca a poderse representar de acuerdo con las innovadoras concepciones de Lissitzky quien acabaría por claudicar de que sus ideas se llevaran a la práctica. Ideas y formas tan elaboradamente programadas como la serie de figurines dibujados entre 1920-1921 que sólo serían publicados en 10 litografías, por Robert Leunis y Chapman, en Hannover, 1923 (18).

- *El “Left” y la Exaltación Meticista.*

En 1923 se forma el “Left” (Frente de Izquierdas de las Artes) que publicaría una revista del mismo nombre, dirigida por Maiakovski quien, tras regresar de París, escribe:

“Por primera vez, una palabra nueva en el arte, el Constructivismo, no ha llegado de Francia sino de Rusia. (...) No se trata del Constructivismo de aquellos artistas que transforman el alambre útil y necesario, o el metal, en estructuras inútiles, sino el Constructivismo que entiende la elaboración formal del artista solamente como ingeniería, como un trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica” (19).

En el mismo año (1923) Trotski en “Literatura y Revolución” también escribiría:

“Los mismos escritores del Left observan con razón que se está desarrollando un estilo nuevo allí donde la industria mecánica está al servicio de las necesidades del consumidor impersonal. El teléfono es un ejemplo del estilo nuevo, (...) al igual que los puentes metálicos, los mercados cubiertos, los rascacielos y las grúas (...). La barrera que separa el arte y la industria se derrumbará. El gran estilo del

futuro no será decorativo sino formativo . (...) El hombre socialista dominará, gracias a las máquinas, la naturaleza entera, incluidos los animales con huesos y espinas” (20).

Sin embargo, sería el propio Lissitzky quien en 1924, empezaría a darse cuenta que la exaltación mecanicista llegaba demasiado lejos.

“Basta ya de la perenne máquina, máquina, máquina, cuando se habla de la producción artística de nuestro siglo. (...) La máquina no nos ha separado de la naturaleza. A través de la máquina hemos descubierto una nueva naturaleza que previamente no habíamos imaginado” (21).

- La Tribuna de Lenin.

En 1924, Lissitzky realizaría otro importante proyecto en el que las estructuras reticulares que tanto se han prodigado en nuestros días, jugarían un papel relevante. La Tribuna de Lenin es una modesta aproximación a la “Torre” de su amigo Tatlin y, como aquella, quedaría también en proyecto. Lenin moriría este mismo año y con la subida al poder de Stalin, se arrinconarían definitivamente todas las creaciones vanguardistas que serían tachadas de arte burgués.

El Comité Central del Partido Comunista establecería en 1925 que el arte ha de ser comprensible por el mayor número de personas, razón por la que la incidencia de las formas industriales volvería a los cauces tradicionales de la pintura figurativa que se encargaría de representar el progreso a través de la iconografía industrial más relevante.

Muchos artistas constructivistas emigrarían a occidente, otros serían reducidos al silencio y unos pocos -como Maiakovski- encontrarían sólo la liberación en el suicidio.

2.1.5. RODCHENKO. LA INDUSTRIA COMO FORMA Y COMO FUNCIÓN.

Alexandre Mikhailovitch Rodchenko (1891-1956), que había estudiado en la Escuela de Artes de Kazán con M. Feshin y G. Medvedev (1907-1914) y en el Instituto Stroganoff de Moscú (1914-1916), concibe composiciones trazadas con regla y compás, desde 1913. No sería, sin embargo, hasta después de la Revolución, cuando aportaría su más importante contribución al desarrollo teórico y práctico del Constructivismo.

La industria interesará a Rodchenko no sólo desde el punto de vista formal, sino también desde el funcional. Muchas fotografías y fotomontajes reflejarán máquinas y

engranajes de la industria soviética de la que sabrá descubrir también el valor plástico de muchos de sus materiales, así como el interés de sus procesos productivos y estructura organizativa, de los cuales el artista debe saber aprovecharse y sacar las oportunas consecuencias para aplicar a sus trabajos.

- Ideología Comunista Vinculada a la Industria.

Rodchenko no descuida la ideología comunista pero, en su pragmatismo, acierta a comprender que la revolución no puede triunfar sin aportaciones concretas que redunden directamente en beneficio del pueblo.

“El grupo constructivista tiene por objeto la expresión comunista de una obra materialista constructiva. (...) Pone el acento en la necesidad de sintetizar los componentes ideológico y formal, a fin de orientar el trabajo de investigación hacia una actividad práctica.

(...) Los elementos específicos del trabajo del grupo -llamados respectivamente ‘tectónica’, ‘construcción’ y ‘factura’- justifican ideológica, técnica y experimentalmente la transformación de los elementos materiales de la cultura industrial en volúmenes, planos, colores, espacios y luz. (...) La ‘tectónica’ se deriva de la estructura del comunismo y de la explotación efectiva de la materia industrial.

La ‘construcción’ es organización. Comprende el mismo contenido material ya formulado (...) es la actividad expresiva por excelencia, aunque plantea la necesidad de un trabajo de ‘tectónica’ ulterior.

(...) ‘Factura’ es la materia escogida y utilizada efectivamente, sin plantear obstáculo alguno al progreso de la ‘construcción’ o limitar la ‘tectónica’.

Entre los elementos materiales conviene citar los siguientes:

1.- La materia en general: reconocimiento de su origen, de sus transformaciones en la industria y en la producción; su naturaleza y su significación.

2.- Los materiales intelectuales: luz, plano, espacio, color y volumen.

(...) Los objetivos que se fija el grupo son: (...) d) tomar contacto con todos los centros de producción y los principales organismos del aparato soviético unificado que tienen como finalidad realizar en la práctica las formas de vida comunista” (22).

Este programa publicado hacia 1920, al parecer como respuesta al Manifiesto Realista de Gabo y Pevsner, pone de manifiesto la ideología constructivista de Rodchenko y su estrecha vinculación con la industria.

- Sus Construcciones Funcionales.

De su obra, destruida casi por completo, nos quedan los proyectos de construcciones geométricas tridimensionales, realizados a partir de 1918, que pensaba hacer empleando metal ligero de color blanco pero que, ante la imposibilidad de conseguirlo, tuvieron que hacerse con madera contrachapada de poco espesor, pintada de blanco.

En 1918 realizaría algunos dibujos relacionados con ambientes como "Airport", en el que priman unas potentes estructuras reticulares. Posteriormente realizaría unos dibujos de construcciones funcionales como un moderno edificio ("Building"), un simple kiosko de prensa ("Kioskprojekt" 1919), o un palacio de congresos para los trabajadores ("Palacio del Trabajo" 1919), en los que siempre destacan contundentes trazos que asociamos con estructuras modulares que tanto se prodigarían posteriormente sobre todo en la ingeniería.

Las construcciones colgantes de 1920-1921 serían la culminación de sus investigaciones espaciales.

-Fotomontajes Mecanicistas.

En estas creaciones en las que no pierde el sentido del humor ("Yo Mantengo el Equilibrio" 1923), utiliza a menudo aparatos, máquinas, elementos mecanicistas y estructuras industriales o constructivas que articula con ingenio e interés.

Si en un principio utiliza fotografías de diversa procedencia, a partir de 1924, en que compra su primera cámara, será él mismo quien haga muchas de las fotografías empleadas concretando tomas desde insólitos puntos de vista, con extrañas perspectivas, desplazamientos de ejes, alteración de ángulos visuales, aproximaciones muy acusadas, etc. Los mismos engranajes de cualquier máquina eran motivo suficiente para que surgieran curiosas imágenes que, si bien hoy ya no resultan tan novedosas, en aquellos años eran algo verdaderamente insólito y creativo.

Sus más conocidos fotomontajes son los concebidos para ilustrar el poemario "Pro Eto" de Maiakovski, muchos de los cuales muestran también cierta iconografía industrial.

- *Profesor y Diseñador.*

Rodchenko tuvo siempre gran interés en proyectar sus conocimientos en la juventud trabajadora, a través de los Wchutemas (Talleres Estatales Artístico-Técnicos de Enseñanza Superior) y el Wchutein (Instituto Estatal Artístico-Técnico de Enseñanza Superior) en los que ejercería como profesor en el período 1921-1930.

En la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925) sus trabajos de diseño merecieron 4 medallas de plata. Durante toda la década realizaría numerosos trabajos de las áreas que hoy denominamos diseño gráfico, industrial y de ambientes, siendo los carteles para “El Acorazado Potemkin” de Eisenstein, los más difundidos.

2.1.6. INVESTIGACIONES MECANICISTAS DE GABO.

Si nos ajustáramos a una fórmula matemática, tal y como preconizaban Gabo (1890-1977) y Pevsner (1886-1962) en su Manifiesto Realista, no tendríamos que citarlos. Sin embargo, pensamos que, sobre todo Gabo, sí tiene alguna nota específica que lo vincula muy directamente a lo industrial. Me refiero concretamente a la utilización de un viejo timbre eléctrico cuando, en 1920, unió una delgada varilla de metal al vibrador, observando la forma que su movimiento generaba.

Esta experiencia mecanicista, realizada paralelamente a las experiencias de Duchamp en Nueva York (“Rotary Glass Plate”), fue muy importante por cuanto se anticiparía al arte cinético y tecnológico desarrollados fundamentalmente a partir de los 50.

En “Standing Wave”, Gabo creó un volumen completamente desmaterializado, definiendo el espacio por el simple movimiento vibratorio de la varilla. Anteriormente, en sus cabezas, el volumen se definiría por los bordes de los planos de metal utilizados, con los que superaría las concepciones futuristas consideradas por él como mera anécdota (24).

En su Manifiesto afirma:

“... construiremos nuestra obra como el universo construye la suya, como el ingeniero hace un puente, el matemático sus fórmulas” (25).

y, evidentemente, algunas de sus obras más recientes como la gran escultura colocada

frente a los grandes almacenes Bijenkorf en Rotterdam, no está Gabo muy lejos de las modernas construcciones con las que nos sorprenden a diario los ingenieros.

Gabo, que en 1931 aún realizaría un proyecto para el Palacio de los Soviets, se instalaría en París en el año 1932 para pasar posteriormente a Londres (1935) y definitivamente trasladarse a los Estados Unidos (1946) donde adquiriría la nacionalidad americana y fallecería en 1977.

2.1.7. LAS ESTRUCTURAS DE KLUCIS.

Gustav Klucis (1895-1944) que había trabajado con Pevsner y Gabo, estaba profesionalmente unido a Malevitch, con el que se iría a Vitebsk.

En su obra, de clara influencia suprematista, vinculada ocasionalmente a Rodchenko y Gabo en algunas construcciones colgantes, se advierte una clara utilización de estructuras relacionadas con la industria y utilizadas a menudo en la moderna construcción. Son estructuras generadas, muchas veces, a partir de construcciones suprematistas, pero que Klucis hace desembocar en representaciones con un gran sentido arquitectónico.

Trabajó siempre en obras que pudieran revertir directamente en favor de la sociedad surgida de la Revolución de Octubre (arquitectura, proyectos gráficos, diseños industriales, decorados para acciones de propaganda, cine, fotomontajes ...), una revolución en la que participó con las armas como combatiente directo y con su trabajo como artista, pero que le llevaría paradójicamente, tras la muerte de Lenin, primero a ser considerado "persona non grata" y posteriormente -aduciendo su origen letón- a ser detenido (1938) y deportado al campo de trabajo de Kasachstan donde moriría en 1944.

2.1.8. EL DINÁMICO RELOJ DE GONTCHAROVA .

Natalia Gontcharova (1881-1962) que se dedicaría al arte tras terminar sus estudios científicos en la Universidad de Moscú y conocer precisamente en la Escuela de BB.AA. al que sería el compañero de su vida sentimental y artística, Miguel Larionov, pintaría en 1910, el mecanismo de un reloj que suponemos más bien vinculado a la productividad. Un reloj resuelto en una concepción futurista por la que varios artistas estuvieron notablemente influenciados.

“Los Futuristas Rusos parecen haber tenido un interés más profundo por el mundo mecánico que sus colegas italianos que estaban principalmente preocupados con las grandiosas máquinas que personificaban la sensación de velocidad y emitían fuertes ruidos. Los rusos hicieron intentos más serios para interpretar la complejidad de las máquinas y entender sus principios. Las pinturas que ejecutaron, sin embargo, eran a menudo de menor alcance formal y elegancia que aquellas de los italianos” (26).

Gontcharova, tras la etapa rayonista y de abstracción, instalada ya en París, se decantaría por trabajar en decorados y diseño de trajes para el teatro y ballet, no retomando la pintura hasta 1956.

Tanto por la fecha como por el estilo, esta obra no está exactamente en el lugar que corresponde, pero el peso específico del movimiento constructivista ha podido más que este ejemplo aislado que citamos fundamentalmente como testimonio del futurismo ruso que contribuyó, junto con los grupos “Valet de Carreaux” (1910), el “Rabo de Asno” (1911) y “El Blanco de Tiro” (1913), fundados por la pareja Larionov-Gontcharova, a forjar el espíritu innovador del arte ruso.

2.1.9. INCORPORACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL AL CINE Y LAS ESTRUCTURAS MECANICISTAS AL TEATRO.

Tanto el cine como el teatro -como medios de comunicación- que conectaban rápidamente con la sociedad, adquirieron pronto una singular relevancia en Rusia y películas como “Strike” de Eisenstein o “El Hombre con la Cámara” de Dziga-Vertov, desarrollarían un papel importante. En algunas de ellas como “La Madre” de Pudovkin, las estructuras industriales serían a menudo intercaladas en secuencias de un gran dinamismo.

Proletariado equivaldría pronto a industrialización del arte y Meyerhold consideraba que sería precisamente el proletariado quien debería rellenar el hueco que una descastada clase ha cavado entre el arte y la vida (27).

“El Espléndido Cornudo” de Meyerhold sería una de las primeras producciones que en 1922, incorporarían las ideas constructivistas al teatro. El decorado y los vestuarios fueron una creación de Liubov Popova (1889-1924). El montaje de la escena

donde se desarrollaba la acción era un complejo montaje de artilugios mecanicistas que se movían a voluntad de los actores. Todo un prodigio de creatividad y funcionalidad como en la mayoría de los demás proyectos por él elaborados.

Alejandro Vesnin (1883-1959,) desarrollaría también para representar “El Hombre que Era Jueves” de G. K. Chesterton, un montaje parecido, aunque de mayor complejidad: varios niveles, escaleras móviles, elevadores, señales eléctricas destellantes, nuevos materiales y una serie de aparatos que mantenían toda la escena en un continuo movimiento. Los actores se movían también con ritmos mecánicos.

Vesnin realizaría, antes de la Revolución, alguna pintura de concepción abstracta en la que permite intuir ciertos movimientos mecanicistas, influencia seguramente de Tatlin, en cuyo taller trabajaría y conocería a Popova, Udaltsova y otros artistas que, junto a Rodchenko, Stepanova y Exter, formarían un compacto círculo de debates sobre el nuevo arte Constructivista.

En 1922, expondría sus ideas sobre el particular en un programa artístico donde afirma:

“... el material y la utilidad práctica determinan la estructura del objeto que ha de crear el artista moderno ... El ingeniero moderno ha realizado cosas geniales: puentes, vapores, aviones, grúas. El artista moderno debe crear objetos que iguallen a aquellos en fuerza, en tensión intrínseca, en potencial y en cuanto a su acción psico-fisiológica sobre la consciencia del ser humano como principio organizador” (28).

“El Hombre que era Jueves” sería puesta en escena por Alejandro Tairov quien, en 1914, abriera el Teatro de Cámara de Moscú para presentar sus ideas escenográficas progresistas. Con él, trabajarían también Alexandra Exter (1882-1949), Georgi Yakulov y Yuri Annenkov.

Exter, considerado como uno de los más importantes diseñadores escenográficos constructivistas de los años 20, montaba siempre unas estructuras que permitiesen gran dinamismo por parte de los actores que, en muchas ocasiones, tomaban la forma de maniqués-mecánicos de posible inspiración metafísica.

El vestuario que diseñara para el film “Aelita” muestra una influencia cubista (Léger). Una de las obras más conocida que utilizaba personajes-máquina fue R.U.R. (Robots Universales de Rossum) de Karel Capek en la que se introdujo la palabra “robot”

(de la palabra checa que significa “trabajar”) para designar un trabajador-autómata.

En 1923, Kiesler crearía para representar R.U.R. en Berlín, una compleja escenografía con pisos mecánicos, películas como telones de fondo y espejos reflectantes, controlado todo electrónicamente como proyectara Lissitzky en 1920-1921 (29).

Los escenarios que Yakulov diseñara para el ballet de Prokofiev “La Edad de Acero”, tendrían ciertas inspiraciones en “Tiempos Modernos” de Chaplin.

Annenkov, otro discípulo de Tatlin, colaboró con Nikolay Evreinov en la representación de “La Tormenta del Palacio de Invierno”, un espectáculo de masas, al aire libre, presentado en Petrogrado dos años más tarde del acontecimiento histórico, con un reparto de 8000 personas (30).

2.1.10. DESARROLLO DE LA ICONOGRAFÍA, TÉCNICAS Y MATERIALES INDUSTRIALES.

La mayoría de artistas comprometidos con la Revolución, aportaron pronto sus ideas creativas para forjar la nueva sociedad libre por la que todos habían luchado. Ideas, proyectos, construcciones que debían cubrir las necesidades prácticas y reales que el pueblo demandaba. Una serie de proyectos concebidos con nuevos materiales y formas más bien propias de la ingeniería industrial, pronto aparecieron como creaciones de artistas que trabajaban en pro de la integración del Arte y la Vida por medio de la tecnología industrial. Artistas vinculados casi todos a una serie de Instituciones, Agrupaciones y otras entidades que con diferentes siglas propugnaban un arte aplicado, libre y actual. (ACHR, ACHRR, INCHUK, IZO, LEF, OBMOCHU, POSNOWIS, SWOMAS, UNOVIS, WCHUTEMAS, WCHUTEIN ...) (31).

Alfabéticamente, podríamos citar -entre otros- a:

Alexei Vasilievich Babichev (1887-1963), cuyo “Monumento a Y.M. Sverdlov” (líder de la Revolución) 1924, estaba concebido con dos arcos que simbolizaban la nueva era tecnológica y una forma suprema de simbolizar el espíritu de la Revolución. En el proyecto para un contemporáneo “Agit-Theater” 1926, diseñó una plataforma móvil montada sobre dos camiones en los que iban unas torres con estructuras de hierro muy parecidas en forma y funcionalidad a las modernas grúas de la construcción.

Joganson tiene también una “Construcción Móvil” 1921, muy afín a un segmento de una moderna estructura industrial.

A. Lavinski realizaría en los años 20 varios proyectos de los denominados sociales, entre los que cabe destacar una tribuna para emisiones radiofónicas y un nuevo tipo de kiosko.

En su desarrollo creativo llegaría incluso a concebir ciudades de cristal con edificios giratorios y colgantes, no tan utópicos en la actualidad.

Ivan Leonidov (1902-1960), al que se suele considerar dentro de la tercera generación constructivista, se movería también entre utopías arquitectónicas, próximas a El Lissitzki como el “Proyecto para el Instituto Lenin” de Moscú 1927 y posteriormente concepciones más próximas al utopismo futurista y expresionista.

Konstantin Konstantinovich Madunetsky (1889-1935), realizaría varias “construcciones” algunas de las cuales “no utilitarias” fueron expuestas en el Café de los Poetas en Moscú.

Konstantin Melnikov (1890-1974) realizaría, con el Lissitzky, el proyecto para el Pabellón de la URSS en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y una serie de otros interesantes proyectos, en los que casi siempre destacaban potentes y osadas estructuras.

Ivan Puni (Jean Pougny) (1892/1894-1956), se mantuvo siempre muy vinculado al movimiento Constructivista, firmando con Malevitch el Manifiesto Suprematista, organizando exposiciones, enseñando, ... Tras dejar la URSS por Finlandia, se instalaría primero en Berlín (1921) y definitivamente en París en 1924, donde tendría una gran amistad con Léger y Ozenfant.

Vladimir Augustovich Stenberg (1899), de padre sueco, que organizaría con Medunetsky la exposición “Los Constructivistas” en el Café de los Poetas (Enero de 1921), había trabajado en varios murales de agitación conmemorativos del 1º de Mayo. Sus trabajos, con los de Medunetsky, serían desviados del Productivismo y el funcionalismo social y considerados como “trabajos de laboratorio”.

Tchernikhov, Iakov Gueorguievitch (1889-1951), realizaría en cambio, proyectos totalmente integrados en el funcionalismo social, tan curiosos como el carro-biblioteca y

tan experimentales como la tribuna para las fiestas conmemorativas del XII Aniversario de la Revolución de Octubre.

En el período 1928-1932 realizaría, como arquitecto principal del Instituto Nacional, unos proyectos de industria química y dirigiría los proyectos de fábricas metalúrgicas de Bachkirie.

Ciertamente, el impacto del Constructivismo ha de conectarse obligatoriamente con la industrialización y mecanización del país como única salida económica de la Revolución.

“Cuando los artistas del Inchuk (Instituto de Cultura de Moscú) empiezan a dar la batalla en favor del arte industrial, en un país al borde del desastre técnico y económico, el momento es, a pesar de todos, extremadamente favorable.

... la perspectiva común es la de una Rusia en la que hierva el trabajo de las fábricas, sobrevolada por aeroplanos, transformada su fisonomía por rascacielos, emisoras de radio, aeropuertos, (...) La constitución del Gosplan (Comisión para la Planificación Estatal), el empeño en la industrialización, el amplio plan de electrificación de toda Rusia, contribuyen a conferir a la técnica y a la ciencia el valor de un mito, a cuya sombra se desarrolla todo el proceso cultural” (32).

La consigna repetida hasta la obsesión es ‘Superar Técnicamente a América’. Maiakovski expresa perfectamente este espíritu, en un poema al puente de Brooklyn:

“... Estoy orgulloso/ de esta/ milla de acero,/ en ella/ se concentran mis sueños:/ la batalla/ de las estructuras,/ no de los estilos/ el cálculo riguroso/ de tuercas/ y de acero” (33).

2.1.II.EL ÚLTIMO REDUCTO CONSTRUCTIVISTA RELACIONADO CON LA INDUSTRIA.

El “Productivismo”, “Industrialismo” o “Funcionalismo”, sería el último reducto de la vanguardia considerada “izquierdista” antes de que el realismo “derechista” alcanzara la primacía absoluta, al contar con el decisivo apoyo del poder.

Boris Arvatov (1896-1940), sería el principal teórico que, en 1920, concretaría los principios fundamentales de esta corriente ideológica y artística, basados en el replanteamiento de la naturaleza del arte, sus formas y funciones.

Aún asumiendo la corriente constructivista, consideraba que, si bien este camino cambiaba el lenguaje formal, seguía manteniendo los mismos sistemas de producción artesanales.

“Sólo con la revolución de Octubre, cuando los obreros lanzan el lema de “¡Todo por la Vida!”, sólo entonces al constructivista se le abren los ojos.

Entonces el constructivista comprendió que la transformación real de los materiales será una gran fuerza organizadora si se aplica a la creación de formas necesarias, utilitarias, de objetos” (34).

El camino seguido por los realistas perpetuaba, por otra parte, las técnicas tradicionales y los métodos artesanales propios del arte exigido por las clases dominantes del pasado (35).

El arte debía romper así tanto con el arte puro de los “derechistas” como de las “izquierdistas”, debía integrarse realmente a la vida, dejando de ser un producto de consumo elitista para convertirse en algo propio de la revolución proletaria que beneficie a todo el pueblo ruso.

Los procesos productivos maquinistas serían los nuevos medios que catapultarían la creatividad del artista incorporándola a las nuevas formas utilitarias que satisfacerían las verdaderas necesidades de la vida cotidiana y no los placeres visuales del arte burgués.

El arte industrial atendería, fundamentalmente, el carácter funcional de las nuevas formas que abandonarían todo tipo de adornos trasnochados y anti-estéticos, propios de la artesanía decorativista.

El grupo LEF (Frente de Izquierda de las Artes) lucharía también en favor de esta integración del arte y la industria en un intento de acción conjunta por parte de artistas, técnicos e ingenieros.

El Productivismo no pasó de ser una alternativa teórica que no llegaría a concretarse en la práctica. Rusia perdería así el tren del hoy denominado “diseño industrial” del que el Productivismo era una potencial semilla.

Iconográficamente no existen pues ejemplos concretos para poder referenciar, pero hemos creído conveniente destacarlo por sus específicas connotaciones industriales.

Arvatov publicaría su última obra “Sobre el Arte de Agitación e Industrial” en 1930, falleciendo en Moscú en 1940, tras una lamentable penuria económica.

NOTAS

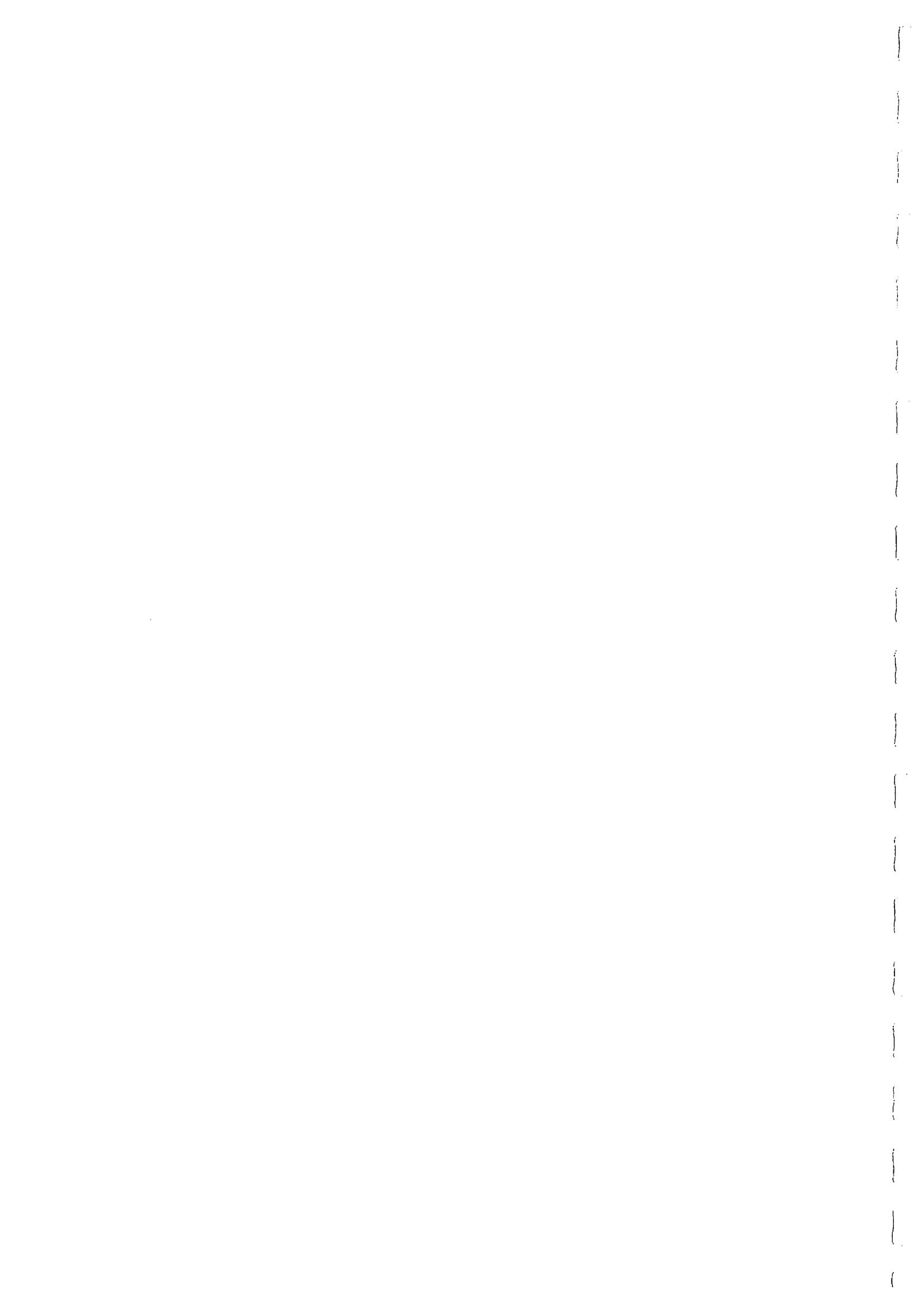
- 1.- *Fundamentalmente esta incidencia puede concretarse con:*
 - *La acción de Diaghilev que organiza varias exposiciones de pintura impresionista y funda en 1899 la revista "Mir Iskussva" (portavoz de los nuevos planteamientos estéticos occidentales).*
 - *El coleccionismo que iniciaran dos importantes industriales soviéticos: Serge Chitcheoukin e Ivan Morozov.*

(Para una mayor documentación a partir de 1905, Vid. "Cronología" en el Cat. Exp. "Vanguardia Rusa 1910-1930, Col. Ludwig", Fundación J. March, Madrid, 1985. pp. 12-22.
- 2.- *K. Malevitch "El Nuevo Realismo Plástico". Comunicación, Madrid, 1975, pp. 35, 37, 38, 40.*
- 3.- *Ibidem p. 176 s.*
- 4.- *Ibidem p. 45.*
- 5.- *Vid. Marc Le Bot "Pintura y Maquinismo". Cátedra, Madrid, 1979. pp. 209-212.*
- 6.- *Vid. "Constructivismo" AA.VV. Comunicación, (Alberto Corazón), Madrid, 1972, Cat. Exp. "Vanguardia Rusa 1910-1930", O.C. (1): Gray, Camile "The Great Experiment Russian Art. 1863-1922". Thames and Hudson, Londres, 1962; Lodder, Cristina "Russian Constructivism", New Heaven, Londres, 1983.*
- 7.- *Vid. B. Arvatov "Arte y Producción", Comunicación, Madrid, 1973, Cat. Exp. "Kunst und Die Produktion" (2 Tomos) Berlín, 1977.*
- 8.- *Vid. "Escritos de Arte de Vanguardia". AA.VV. Turner-Orbegozo, Madrid, 1979; LEF (Levei Font Iskoustva) Ed. V. Mayakovsky, Moscú, 1923-1925.*
- 9.- *Naum Gabo "Of Diverse Arts", Pantheon Books, New York, 1959.*
- 10.- *Citado por Juan Ariño en "El Constructivismo y el Suprematismo Ruso", Revista Buades, 2ª ép., nº 4 (Junio 1985) p. 21.*
- 11.- *Merz (Hannover), Vol. II, Abril-Julio 1924, p. 84. (reimpreso en "Manifeste Manifeste 1905-1933", Editado por Dieter Schmidt, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1965, p. 318.*
- 12.- *Vid. Cat. Exp. "Tatlin". Museo de Arte Moderno de Estocolmo. Julio-Septiembre 1968, p. 69-75.*
- 13.- *Ibidem p. 9 (Andersen, "Notes on Tailin").*
- 14.- *Ibidem p. 75 s. "Art Out into Technology".*
- 15.- *Vid. Vittorio De Feo. "La Arquitectura en la URSS 1917-1936", Alianza Forma, Madrid, 1979;*

- Simón Marchán Fiz. "El Lissitzky: de la Pintura a la Arquitectura", *Rev. Goya*, nº 108, 1972;
 El Lissitzky "1929 La Reconstrucción de la Arquitectura en la URSS", Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- 16.- Paolo Bertetto. "Cine, Fábrica y Vanguardia", Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 74.
- 17.- El Lissitzky. "Life, Letters, Tests", Thames and Hudson, Londres, 1968. (Citado por Marc Le Bot en "Pintura y Maquinismo", O.C. (5), pp. 210 y 215).
 Véase también "El Proun" en "Constructivismo" de Comunicación, O.C. (6), p. 41; así como "Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945", O.C. (8), p. 272.
- 18.- Para una mayor descripción del proyecto véase: El Lissitzky "Die Plastische Gestaltung der Electromechanischen Schau-Sieg Über Die Sonne", prólogo del álbum de litografías editado en Hannover por Leunis and Chapman, 1923, (traducción al inglés por Standish D. Lawder en "Form" (Cambridge), nº 3, Diciembre 1966).
- 19.- Citado por Juan Ariño. O.C. (10), p. 24.
- 20.- *Ibidem* p. 24.
- 21.- "Nasci" Merz (Hannover), O.C. (11), pp. 315-317.
- 22.- Programa del Grupo Productivista reproducido en "Constructivismo", O.C. (6), pp. 83-85; y en "Escritos ..." O.C. (8), p. 270 s.
- 23.- Manifiesto publicado en Agosto de 1920 y reproducido en el Cat. Exp. "Naum Gabo" Museo Nacional de Arte Moderno, París (Noviembre-Diciembre), 1971; así como en "Constructivismo", O.C. (6) pp. 63-69; "Escritos..." O.C. (8), pp. 267-270.
- 24.- *Ibidem* (Escritos...) p. 268.
- 25.- *Ibidem* p. 269.
- 26.- Pontus Hultén, K. G., Cat. Exp. "The Machine", Museo de Arte Moderno, New York, 1968, p. 68.
- 27.- Vid. "The Constructivist Ethos: Russia 1913-1932. Part I", *Artforum* (Los Ángeles), Vol. VI, Septiembre 1967, p. 28.
- 28.- A. Vesnin "Credo" redactado para el INCHUK en Abril de 1922, citado por H. Gassner/H. Gillen, "Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus", Colonia, 1979, p. 126; y por Evelyn Weiss, Cat. Exp. "Vanguardia Rusa ...", O.C. (1), p. 170.
- 29.- Vid. "De Stijl" (Leiden), nº 6, (Mayo-Junio) 1923; así como: Friedrich Kiesler "Debacle of the Modern Theatre", *The Little Review* (New York) 1926 (Special Theatre Number) pp. 60, 63.

- 30.- Vid. Pontus Hultén, K.G., O.C. (26), p. 133.
- 31.- Vid. Cat. Exp. "Vanguardia Rusa ...", O.C. (1), p. 4.
- 32.- Vittorio de Feo., O.C.(15), p. 38.
- 33.- *Ibidem* p. 39.
- 34.- "Arte y Producción", O.C. (7), p. 64.
- 35.- Vid. "El Arte de Caballete" en *Ibidem*, pp. 44-62.

**2.2. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EN EL REALISMO
SOCIALISTA.**





ACE
IN
CANTON



PIMENOV, J., "Alle zur Stafette!", 1928.

Drück. 106'5 x 71. Gal. Tretiakov, Moscú.

2.2.1. “CAMBIO DE MARCHA”.

El triunfo de la Revolución de Octubre parecía llevar implícito el triunfo de las vanguardias artísticas revolucionarias que propugnaban también una radical ruptura con el pasado.

Otros artistas, sin embargo, en una línea tangencial a los formalistas, consideraban que el arte debía estar más en relación a su función y a la era tecnológica presidida por la máquina.

Un tercer grupo adoptaría una postura totalmente divergente a “formalistas” y “funcionalistas”, considerando que el arte no debía romper con la tradición decimonónica y, a partir de una temática próxima al proletariado, exaltar todos aquellos valores que contribuyeran al triunfo de la revolución.

La polémica entre estas diferentes concepciones sobre naturaleza y función del arte revolucionario se decantaría ya hacia el denominado “realismo social” cuando Lenin, en su discurso en el III Congreso de la Unión de Juventudes Comunistas de Rusia, el 2 de Octubre de 1920, se declara partidario de la defensa del patrimonio histórico como modelo a imitar.

“La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo regular de aquella suma de conocimientos que la humanidad elaboró bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad de terratenientes, de la sociedad de funcionarios.

... debemos conservar lo bello, tomarlo como modelo, unirse a él, aún cuando sea “viejo”. ¿Por qué apartarse de lo realmente bello y desecharlo de una vez por todas como punto de partida de un desarrollo posterior, sólo porque es “viejo”? ¿Por qué venerar lo nuevo como a un dios al que hay que obedecer porque es lo nuevo?. Esto es una tontería, nada más que una tontería. Por lo demás, hay también mucha farsa artística convencional en el juego y en el respeto por el arte de moda en occidente” (1).

Todos los artistas opuestos a esta ideología fueron considerados como “izquierdistas”, como una especie de élite revolucionaria, sucesora de las ideas y formas de Cézanne, Picasso, Matisse, Marinetti..., calificados como “ideólogos de grupúsculos de intelectuales burgueses del período de tensión capitalista” (2). La subjetividad e intransigencia entre los diversos grupos fue muy acusada y entre ambos se intercambiaban los mismos acusadores calificativos.

Si bien hemos considerado el discurso de Lenin como fundamental en el “cambio de marcha” que se operaría en la Unión Soviética, respecto al arte, hemos de puntualizar que el “realismo socialista” se impondría definitivamente bajo la conducción de Stalin y más concretamente a partir de 1932 cuando el Comité Central funda la Asociación Unitaria de Artistas Soviéticos (Liga Unida de Artistas) a la que se integrarían obligatoriamente todas las organizaciones artísticas y literarias que tanto habían proliferado hasta entonces.

2.2.2. EL OCASO DE LAS ORGANIZACIONES PROGRESISTAS.

- Los Proletkult.

Estas Organizaciones para la Cultura Proletaria creadas en 1906, jugaron un papel importante en defensa de las vanguardias y los planteamientos industrialistas del arte que constituyeron la última etapa del considerado arte “izquierdista”. Nunca, sin embargo, consiguieron actuar con la autonomía deseada y estuvieron siempre sometidos a un estricto control por parte del partido.

El proyecto elaborado por Lenin en Octubre de 1920, a partir de una resolución del Congreso Panruso de las Organizaciones de Proletkults, así como la carta del Comité Central del PCUS del 1 de Diciembre de 1920, dieron al traste con la intención del Proletkult por separarse del estado, al tiempo que advertían sobre los efectos negativos del Futurismo y la Abstracción, en sus diferentes versiones, para el buen desarrollo del arte soviético.

- El Vchutemas y el Svomas.

El Vchutemas, creado en Moscú en 1918, a partir del Colegio de Altos Estudios Técnicos y Artísticos, y el Svomas (Centro Libre de Estudios) creado en San Petersburgo, en el mismo año, a partir de la Academia de Arte existente en dicha ciudad, fueron dos entidades que se preocuparon de reorganizar las enseñanzas del arte en base a la práctica artística de grupos de trabajo y a partir de postulados vanguardistas pre-revolucionarios.

Entre sus profesores había artistas tan importantes como Malevitch, Pevsner, Lissitzky, Klucis, Tatlin, Kandinsky, Puni, Petrov-Vodkin, etc., sin embargo, ya fuera

por la influencia del profesorado más tradicionalista como V. Favorsky, por las directrices del Partido en lo que a propaganda de monumentos se refiere, o por la incidencia de las incipientes Asociaciones de Artistas que luchaban firmemente en contra de las corrientes “anti-realistas”, el caso fue que muchos de los alumnos que salieron de allí practicaban el realismo figurativo que se consolidaba a diario al contar con el favor de un público mayoritario al que su lenguaje le resultaba mucho más asequible que el utilizado por los vanguardistas.

El Vchutemas fue transformado en 1921 y reconvertido en el Vchutein (Alto Instituto Artístico-Técnico) en 1927.

El Svomas sería cerrado oficialmente en 1921, si bien se reabrió en 1922, controlado por la Academia de las Ciencias (3).

- Asociaciones de Pintores Realistas.

Tras el ocaso de las organizaciones más progresistas, proliferaron otras que, en base a la defensa de la tradición y exaltación temática de los nuevos valores surgidos de la Revolución, se consideraron portavoces fieles de la nueva sociedad.

“Nuestro deber de ciudadanos ante la humanidad consiste en eternizar, de manera artística-documental, el noble momento de la historia, en su impulso revolucionario” (4).

A partir de 1920, en el marco del propio Vchutemas, surgieron NOSH (Nueva Liga de Pintores), ACHRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, 1922), que jugaría un importante papel en la configuración del arte soviético, así como la OST (Sociedad de los Skankovistes -Liga de Pintores de caballete-, 1925), la OMCH (Sociedad de Artistas Moscovitas), el grupo Las Cuatro Artes, y posteriormente, ya en la década de los 30, RAPCH (Asociación Rusa de Artistas Proletarios) e “Isobrigade”.

Como ya habíamos apuntado, todos estos grupos serían absorbidos por la Asociación Unitaria de Artistas Soviéticos que, en 1932, crearía el Partido para controlar mejor todo lo referente a producción artística.

En el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, se concretó específicamente lo que se pedía al artista en cuanto a captación de la verdadera realidad que informe al espectador de los progresos concretos del país y lo forme en el espíritu de los ideales socialistas.

Rusia debía convertirse en una potencia industrial tan importante como la norteamericana, cuya tecnología era profundamente admirada. No es de extrañar pues que, durante estos años comprendidos entre la Revolución de Octubre de 1917 y la Gran Guerra de 1942, las formas industriales aparecieran a menudo en composiciones realistas tendentes a mostrar las realizaciones más notorias y exaltar el espíritu de trabajo de un pueblo que luchaba por abrirse camino tras la caída del Zar.

2.2.3. GRANDES EXPOSICIONES.

En 1939 tuvo lugar la gran exposición “La Industria del Socialismo”, pero en la década anterior se organizaron también unas cuantas exposiciones temáticas en las que la iconografía industrial ocupaba un lugar relevante. En 1925 tuvo lugar la muestra “Revolución, Vida y Trabajo”, en 1926 “Vida y Cotidianidad de los Pueblos de la URSS” y en 1928 “Diez Años de Ejército Rojo de Trabajadores y Campesinos”.

Rusia participaría en la XVI Bienal de Venecia de 1928 en una proyección hacia el resto de Europa del arte afín a la ideología del Comité Central del Partido Comunista.

2.2.4. REALISMO INDUSTRIAL A PARTIR DE LA REVOLUCIÓN DE 1917.

- Introducción.

La lucha por la emancipación de la clase obrera se libró fundamentalmente en las fábricas donde se encontraba el proletariado. Las estructuras industriales que, antes de la Revolución, fueron empleadas en carteles propagandísticos en contra del imperialismo, serían ahora utilizadas como símbolos del progreso y desarrollo industrial que el país necesitaba.

El paisaje industrial adquirió una consideración preferencial frente al urbano o el campestre.

- Antecedentes.

Entre los artistas más relevante de principios de siglo, seguidores de la tradición artística decimonónica, que fueron especialmente significativos para el realismo socialista, cabe destacar a Kasatkin (1859-1930), Archipov (1882-1930) e Iwanov (1864-1910).

Concretándonos en lo que a iconografía industrial se refiere, hemos de citar fundamentalmente “Cambio de Turno” 1895-1923 de Nikolai Kasatkin y “Asalariadas en una Fundición de Hierro” 1896 de Abraham Yefimovitch Archipov, en la que representa una simple escena gris y oscura del patio de una fábrica donde, por la sufrida actitud de las trabajadoras, podemos fácilmente imaginar las duras condiciones de trabajo a las que se veía sometida la mujer en los grandes talleres industriales de la Rusia pre-revolucionaria.

El gran cuadro “Mineros. Cambio de Turno” es una obra inspirada en las minas de Gruschevskaja, en la cuenca del Don y pintada tras el viaje que por esta región realizara Kasatkin en 1892. Si las trabajadoras de Archipov resultan especialmente dramáticas, no resulta menos escalofriante esta aparente cotidiana escena, en la que Kasatkin capta a unos mineros, en el preciso momento de salir de la mina, mientras otros compañeros esperan resignados el momento de bajar hasta donde soledad y oscuridad se funden con el duro trabajo de arrancar el mineral de las entrañas de la tierra.

La penetrante y acusadora mirada del primer minero se clava de inmediato en el espectador que apenas puede percibir el resto de elementos que integran la composición, como el complejo entramado de vigas y estructuras que soportan la cabecera del pozo y enmarcan fríamente la patética escena de tan singular composición.

El colorido sombrío ayuda a crear una atmósfera triste en la que desconsuelo, ira y resignación se articulan en una pintura eminentemente crítica.

- Exaltación del Trabajo de la Mujer.

La mujer estuvo muy a menudo presente en la pintura realista. Archipov dedicaría varias de sus composiciones de carácter social a destacar, desde una vertiente más bien crítica o cuanto menos reflexiva, el trabajo de la mujer. Sus “Lavanderas” 1889 y 1901, como sus asalariadas anteriormente citadas, son toda una lección de estructurados ritmos compositivos, acertadas iluminaciones y ambientes magníficamente captados.

Otros artistas, sin embargo, captarían el trabajo de la mujer como simple motivo anecdótico. Así, Sinaida Serebriakova (1884-1967) en “Las Blanqueadoras de la Ropa” 1916, destaca fundamentalmente el trabajo idealizado de la mujer que contrasta, no sólo con el dramatismo de Archipov, sino con obras coetáneas como “La Planchadora” 1920

de Lebedev (1891-1967) donde se refleja, en un lenguaje contundente y fuertemente contrastado, el esfuerzo que para la mujer representa el trabajo cotidiano.

El lenguaje plástico de Lebedev, tanto en esta obra como en otras (“El Trabajador y el Campesino” 1918) está más en función de la ideología que subyace en la obra que en la belleza tradicional cultivada por otros artistas como Serebriakova.

Serebriakova dedicaría una gran parte de sus composiciones a los trabajadores fabriles y a las tareas del campo (“Cosecha” 1915), si bien destacó, más que por la temática, por su sentido poético, en concordancia con las tradiciones poéticas de la escuela rusa de la primera mitad del siglo XIX. En el autorretrato “En la Toilette matinal” 1909, muestra la exuberante belleza de delicadas formas en armonía con el sensible colorido, características de toda su obra.

“La Planchadora” 1921 de Nicolai Koupreianov (1894-1933), muestra como, también en la obra gráfica, se exaltaba los trabajos domésticos propios de la mujer.

Deïneka, del que hablaremos a continuación, dedica especial atención a la mujer incorporada en el proceso productivo industrial.

- La Fábrica Desde Dentro.

Alejandro Alejandrovitch Deïneka (1899-1969) es un artista que adquiere pronto notoria relevancia en las artes por sus personales representaciones del mundo industrial visto de cerca, desde dentro de las propias fábricas, al lado del obrero que con su trabajo se esforzaba en crear la nueva sociedad.

Fue miembro fundador de la Sociedad de los Stankovistas (OST) y en 1928 enseña ya en el Vjutein de Moscú y es miembro activo de la Academia de las Artes de la URSS.

En 1925-1926 había hecho una serie de importantes creaciones gráficas (“Mujeres en el Trabajo”, “La Delegada de la Sección de Mujeres”) en las que las estructuras industriales y el trabajo de la mujer en la fábrica, jugaban un destacado papel.

Los mineros de “Antes de descender en la Mina” 1925, no son, evidentemente, tan dramáticos como la patética mirada de los de Kasatkin. Son unos obreros más enrolados en el noble y duro trabajo industrial que se esfuerzan en incrementar la producción para el engrandecimiento del país.

La mujer aparece a menudo, en estas composiciones, totalmente integrada en las fábricas (“En el Donbass” 1925, “En la Construcción de Nuevos Pabellones” 1926). Sus labores ya no se limitarán a las faenas propias del hogar, sino que se exaltará su contribución al desarrollo productivo e incluso a la defensa armada de las ciudades (“La Defensa de Petrogrado” 1928).

“Las Obreras de la Industria Textil” 1927, es una simple y casi esquemática composición, en la que el trabajo disciplinado de la mujer es el tema fundamental que motiva al pintor a representar, en un ambiente aséptico, la paciente labor de tres muchachas, atentas a sus respectivos trabajos, en una fábrica de hilados. Sólo el rostro de la mujer de la derecha parece atisbar, en su pensativa mirada, un aliento de esperanza que anima la resignación de sus compañeras.

En “Brigada de Mujeres en el Campo” representará la incorporación de la mujer en las explotaciones agrícolas y ganaderas.

Las grandes pinturas que Deïneka hace en la década de los años 20, sus simplificadas formas, anticipan en cierta manera, los grandes murales en mosaico que realizará en los años 30, de entre los que cabe destacar los de la estación “Maiakovskaia” del metro moscovita.

La visión optimista del mundo y de la vida, un sentimiento poético y de ternura que está siempre presente en la obra de Deïneka, alcanzará su máxima expresión en “La Madre” de 1932, año en el que pinta también “Mediodía” donde representa a una serie de jóvenes trabajadoras de la región industrial de Donbass, saliendo del agua tras haberse dado un baño.

En “Voladores Futuros” 1938, otros jóvenes siguen con admiración las curiosas maniobras de unos hidroaviones sobre el mar.

La juventud, como los hombres y las mujeres que trabajaban en las fábricas, debería integrarse a ellas para hacer realidad los ideales de progreso y bienestar social que la Revolución había prometido, y cuando la libertad estuviera en peligro, debían también luchar por defenderla.

En “La Periferia de Moscú” 1941, Deïneka representa las barricadas sobre la nieve, construidas con estructuras seguramente industriales, pero entonces, los ideales patrióticos han de primar sobre la función original que dichos elementos pudieran tener.

- El Ferrocarril y las Fábricas en los Paisajes Industriales.

Ya hemos apuntado, desde un principio, que el paisaje industrial adquirió un desarrollo notorio al destacar precisamente las realizaciones más importantes en este campo y contribuir a la exaltación del progreso, a la vez que fomentar el espíritu de trabajo, lucha y superación entre el proletariado.

Dentro de los paisajes industriales, el ferrocarril sería uno de los temas iconográficos de mayor interés.

El Ferrocarril.

“El Transporte se restablece” 1923, conocida también como “Las Máquinas se ponen de nuevo en marcha”, de Boris Yakovlev (1890-1972), puede considerarse como la primera y más importante obra del llamado paisaje industrial en el arte soviético. Su especial relevancia le viene dada tanto por sus cualidades intrínsecas como por ser una obra de quien mucho se había distinguido en la “puesta en marcha” de la recién creada ACHRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria).

Técnicamente es una obra resuelta con evidente maestría y entroncada perfectamente en la línea tradicional del realismo decimonónico. Las potentes humaredas de las locomotoras y el ambiente ferroviario en general, nos recuerdan las estaciones de Monet (1877), así como algunas fotografías de Stieglitz (5).

La pintura de Yakovlev está al servicio de la nueva realidad social que al Partido le interesaba destacar.

“Las primeras locomotoras que salían del depósito -diría el propio pintor-, los silbidos y el vapor, la unidad y armonía del hierro y el acero ... signos de vida renaciente, entusiasmaban con su llamada animosa” (6).

No cabe más ardiente amor hacia los temas ferroviarios que el manifestado por Yakovlev, tanto a través de su obra, como de sus emotivas palabras.

Georgi Grigorievitch Nisski (1903) pintaría en 1933: “Unterwegs” (En el Camino), una composición parecida a la de Yakovlev, si bien el carácter de ésta es completamente diferente a la primera. Yakovlev exalta el carácter dinámico del ambiente ferroviario, mientras Nisski destaca la angustiada soledad de una pequeña figura que sitúa

entre las vías del tren. Para Niski es más importante el vacío que se crea y la profundidad que dan los rieles que la dinámica vitalidad de las locomotoras de Yakovlev.

Niski, llamado poeta del paisaje contemporáneo, profundizó también en el paisaje industrial, pero, en todas sus obras se evidencia esta inconmensurable magnitud de la Naturaleza, tan propia del paisaje romántico y tan patente en las amplias llanuras rusas.

Su pintura más conocida, “Alrededores de Moscú” 1957, muestra como armoniza adecuadamente los más diversos elementos en una composición de carácter más bien romántico.

“... los bosques cubiertos de nieve, (...) las cintas celestes de los canales, los horizontes infinitos del Volga, las torres de las esclusas, las regatas de veleros, la sugestividad de las estaciones ferroviarias en la noche, la doble línea de rieles con el rubí de las señales luminosas, la maraña de viaductos y puentes envueltos en el humo de las locomotoras, he aquí la nueva geografía de mi Patria transformada por voluntad de los hombres soviéticos” (7).

Este pintor que define, en muchos aspectos, las características del paisaje soviético, tuvo, en la década de los 20, una amistad importante con Deïneka a quien seguramente había conocido en el Vchutemas de Moscú.

Ioganson, al que nos referiremos más extensamente en el realismo de los años 30, pintaría en 1929, un “Nudo Ferroviario, el año 1919”, en el que se decanta ya por la temática industrial desde un punto de vista histórico-revolucionario.

La Fábrica.

Al igual que el ferrocarril, las fábricas fueron cobrando importancia como motivo pictórico. Muchos artistas como K. Redko, partieron de sus sugerentes formas para realizar unas interesantes composiciones con un cierto carácter constructivista. La mayoría, sin embargo, captaría sólo aquellos aspectos más pintorescos en un tipo de pintura naturalista que repetiría muchos de los temas que la pintura inglesa del XIX había ya descubierto y tratado con especial interés.

La acusada luminosidad de “En la Fábrica” de V.V. Meskov, nos recuerda los potentes resplandores de Thomas Allon en el Tyne (1832).

Los paisajes industriales de V. V. Kraniev (1879-1955), P. I. Kotov (1889-1953), F.P. Terlemesian (1865-1941), como los de muchos otros artistas, adquirirían pronto cierta notoriedad y fundamentalmente especial significación socio-política.

- Formas Industriales a Escena.

El teatro se vería también, a menudo, ocupado por montajes o decorados que tenían mucho que ver con la industrialización del país. Ruedas, estructuras industriales, escenarios móviles, etc., formarían parte de muchas puestas en escena como las de "Combate y Victoria" 1921, de Vesnine y Popova; el "Misterio Bufo" 1922, de Lavinski; o "El Paso de Acero" 1927, de Yakoulov. Incluso en el retrato que P. Williams pinta en 1925 al célebre director ruso Mayerhold, las estructuras rojas del fondo parecen hacer referencia más a un ingeniero o a algún industrial que al personaje en cuestión.

2.2.5. REALISMO INDUSTRIAL A PARTIR DE 1930.

- Introducción.

Todos aquellos temas que en la década de los 20 habían surgido relacionados con la industria, en los 30 adquirirán una mayor contundencia ideológica. En su funcionalidad doctrinal, en ocasiones, podrán incluso resultar excesivamente superficiales o anecdóticos.

Se acentuará la monumentalidad de las construcciones civiles y las grandes industrias, presentando siempre una realidad exageradamente idealizada.

Los títulos de muchas obras no dejan lugar a duda de cuál es su función y evidencian una mayor y más concreta acción directa del poder dominante sobre la producción artística, fundamentalmente a partir de la famosa resolución de 1932 por la que se suprimen las Asociaciones y se crea la Liga Unida de Artistas Soviéticos.

- El Espíritu de la Mujer Trabajadora.

Como en la década anterior, la mujer contribuirá en los trabajos industriales pero, tan importante será mostrar su esfuerzo como el espíritu de apoyo y solidaridad que de ella recibe el hombre. S. Rjangina en "Siempre más arriba" 1934, representa estos sentimientos al servicio de un ideario concreto marcado por el Partido.

Alejandro N. Samochvalov (1894-1971) realizaría una serie de acuarelas en las que la mujer es la principal protagonista del trabajo; en otras destaca la importancia de la colectivización que, en el campo, permite introducir mejoras substanciales como la introducción de eficientes máquinas (tractores) que contribuyen a hacer más llevaderas las labores de la tierra y a incrementar la producción.

- Monumentalidad Industrial.

Los paisajes industriales de estos años adquirirán un colosalismo que convierte a los obreros en titanes y los altos hornos en una especie de monumentos ciclópeos de la era industrial. El “Alto Horno N° 1” 1931, de Kotov, como los que Nikolai A. Sokolov pinta en Kuzneckstroj, son un claro ejemplo de esta tendencia al gigantismo industrial.

Las composiciones de Nikolai I. Dormidontov (1898-1962) no se quedan atrás a la hora de expresar estas características y tanto en “Los Colosos de la Orilla Derecha” como en “Dneprostroj -Una de las Zonas de Construcción”, ambas de 1931, refleja, con inequívoca contundencia, las grandes construcciones del régimen.

A. V. Kuprin (1880-1960), tras los grandes cuadros de la naturaleza de la península de Crimea, realizaría, a principios de los 30, una serie de paisajes industriales.

F. D. Konnov, N. Denisovskij y V. V. Rojdestvenski, entran en las grandes fundiciones para captar los espectaculares resplandores del hierro fundido y los ambientes, no exentos de monumentalidad y cierto carácter escenográfico.

Vladimir Ljusin y Svarog captan también el esfuerzo de los fuertes y valientes obreros en el arduo trabajo de fundir y manipular el hierro.

- Postura Crítica.

Evidentemente no nos podemos referir a posturas críticas contundentes porque no podían existir, pero sí hubo algún que otro artista como A. A. Labas que realizó una serie de fantásticas creaciones utópicas, no muy bien vistas por quienes lo consideraban algo rebelde, al apartarse precisamente de la realidad concreta que interesaba fuera valorada y difundida.

A. A. Labas (1900), que había sido miembro fundador y participante activo de la O.S.T. (1925-1932), evidenciaría, en varias de sus obras, el contraste existente entre la moderna tecnología industrial y la triste realidad social de ciertos marginados (“El Dirigible y el Orfelinato” 1930, “Elektrifizierung im Neuen Rayon” 1930). En “La Ciudad del Futuro” 1935, esboza un audaz proyecto de lo que podía ser una fantástica realidad en la que el hombre habría casi desaparecido, devorado por sus propias construcciones.

Boris Ioganson (1893-1973), pintor de sobresaliente maestría, entroncado con el realismo pre-revolucionario próximo a los Artistas Ambulantes, tanto por la expresión psicológica de sus figuras como por la ideología de sus cuadros, pintaría en 1937, “En una Vieja Fábrica de los Urales”, también conocida como “Los Urales en Tiempos de Demidov”, que puede considerarse como una obra maestra de la crítica contra la clase dominante que explota implacablemente a los menos favorecidos, a cuya espaldas cargan las más pesadas faenas y de cuyo trabajo se lucran ostensiblemente.

Esta obra que obtendría el primer premio en la exposición “La Industria y el Socialismo” celebrada en Moscú en 1939, manifiesta, de forma clara y contundente, la rabia contenida del oprimido hacia el opresor, miembro de una familia rusa cuyos orígenes se remontan al siglo XVII, que se enriqueció con las explotaciones mineras de los Urales.

La composición no tiene desperdicio y tanto interés tienen los dos protagonistas principales como ese fiel y servicial capataz inquisidor que esboza una sarcástica y complaciente sonrisa ante las exigencias de su amo, mientras los personajes que acompañan al fundidor, en su lúgubre ambiente, se afanan en ayudar a su jefe. Demidov coloca, en señal de poder y sumisión, el pie derecho y su acicalado bastón sobre un molde parecido al que utiliza el fundidor. La escena es contemplada por un asombrado rostro infantil que emerge del fondo, en el mismo centro del cuadro.

“Con gran dificultad logré hallar un viejo taller que no se había modernizado por conservarlo como rareza de museo. Este lóbrego barracón de ladrillos, de gruesas paredes y ventanas minúsculas, semejaba una cárcel” (8).

Concebido como un homenaje a la oprimida clase obrera de la Rusia zarista, y aún careciendo de formas propiamente industriales, es una obra que merece especial atención tanto por su contenido como por su técnica. No en vano diría el propio pintor: *“Pienso que he pintado no pocos cuadros pero, si me preguntaran cuál de ellos es, a mi parecer, el más afortunado, citaría el obrero del lienzo ‘En una Vieja Fábrica de los Urales’ (9).*

Esta temática histórico-revolucionaria potenciadora del movimiento socialista, sería cultivada por muchos artistas, algunos de los cuales, aún en la segunda mitad del siglo XX, seguirían fieles a su desarrollo. Los hermanos Smolin (Alejandro 1927- Pedro 1930), en 1964, pintan “La Huelga de 1905” donde la clase trabajadora, entre estructuras industriales, muestra su disconformidad contra el poder zarista que, tras el “Domingo Rojo” de San Petersburgo (22 de Enero de 1905), vería cómo decaía su prestigio y una serie de sublevaciones (acorazado Potemkin) proliferaban en el país preparando la revolución que, si bien fracasaría aquel año, alcanzaría el triunfo definitivo en 1917.

2.2.6. LAS FÁBRICAS EN LA OBRA GRÁFICA.

Por su especial relevancia hemos de destacar también aquellas obras que grabadas sobre zinc, madera o linóleo hicieron referencia concreta a las industrias. En ambas décadas, la obra gráfica adquirió un espectacular desarrollo.

Los carteles de Pimenov (1903-1977), Dolgorukov (1902), Lavinskij (1893-1968), Pinus (1901), Stepanova (1894-1958) y Zernova (1900), destacan fundamentalmente por su fuerza expresiva plasmada a través de la iconografía industrial que mostraba las más complejas estructuras y los más avanzados logros de aquellos años. Los títulos de algunas creaciones son, de por sí, suficientemente explicativos: “Nosotros construimos el socialismo”, “Proveyendo conocimientos”, “Lucha por la reconstrucción de los transportes”, “Trabajadores Metalúrgicos”, “Mujeres Trabajadoras participando activamente en la vida social y productiva del País” ...

I.I. Pimenov (1903-1977), organizador de la OST y miembro de la Academia de Arte de la URSS, realizaría también ciertas obras en las que se advierte el esquematismo acentuado de algunas figuras, más propias de un grabado que de una pintura (“Creamos la industria pesada” 1927, también referenciada como “¡Adelante con la Industrialización!”).

Alexei I. Kravtchenko (1889-1940) destacaría también más por su obra gráfica que por sus pinturas. Su xilografía “La Construcción de la Presa del Dniéper” 1931, y el aguafuerte “Acero del Asf. Abstich” 1938 muestran claramente el mismo espíritu de exaltación y grandiosidad que se patentizaban en la pintura.

N. N. Kupreianov (1894-1933), uno de los primeros artistas que dedicaron sus trabajos a los temas de la revolución (“Carro de Combate” 1918, “Crucero Aurora” 1922, xilografías ambos), destacaría fundamentalmente por sus dibujos, lo que le permitiría tener una mayor facilidad expresiva en la ilustración de libros. Tanto en sus dibujos como en sus ilustraciones surgen “Tramos de Ferrocarril” 1926-1929 o chimeneas de fábricas para ilustrar “La Madre” de M. Gorki, que reflejan en un carácter lírico la reconstrucción del país.

N. A. Sokolov (1903), a quien hemos citado cuando hemos destacado la monumentalidad de ciertas representaciones industriales, realizaría grandes láminas de grabados en madera sobre el trabajo en la acería “La Hoz y el Martillo”, lugar al que regresaría veinte años después para realizar una serie de linóleums y xilografías, de entre las que destaca el rostro del trabajador del acero, Sveschnikov.

En la segunda mitad de los años 20, trabajaría también como colaborador permanente en diversos diarios y publicaciones.

Remontándonos a los maestros considerados como de la generación puente, cabe destacar las obras de I. I. Nivinski (1881-1933) quien dedicaría una serie de aguafuertes a la construcción de las primeras centrales hidroeléctricas del país. Los referidos a la central de Sages (“El Monumento a Lenin en la Central Hidráulica de Sages” 1927) son lo suficientemente explícitos del carácter ilustrativo y doctrinal que prima sobre cualquier otro valor.

Otras obras de Deïneka, Lebedev o Samochvalov, han sido destacadas ya al hablar de dichos autores con anterioridad.

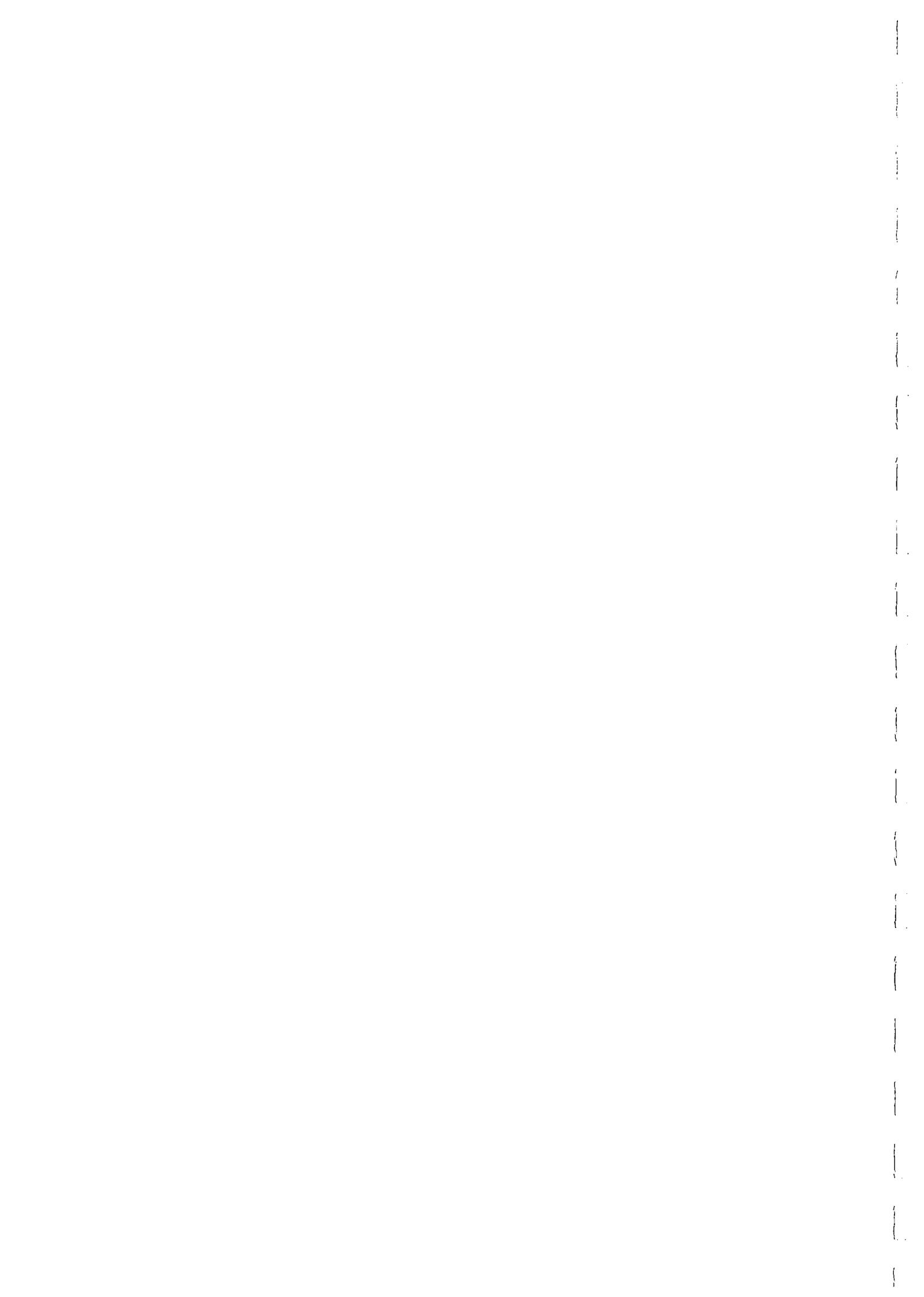
En la obra gráfica, como en las pinturas, destacan los expresivos efectos lumínicos producidos por el acero incandescente, la monumentalidad y colosalismo de las fábricas y las construcciones civiles, la idealización del hombre y la mujer que contribuyen al aumento de la producción, y la exaltación de las consignas del Partido que, en ocasiones, se inscriben incluso en la propia obra.

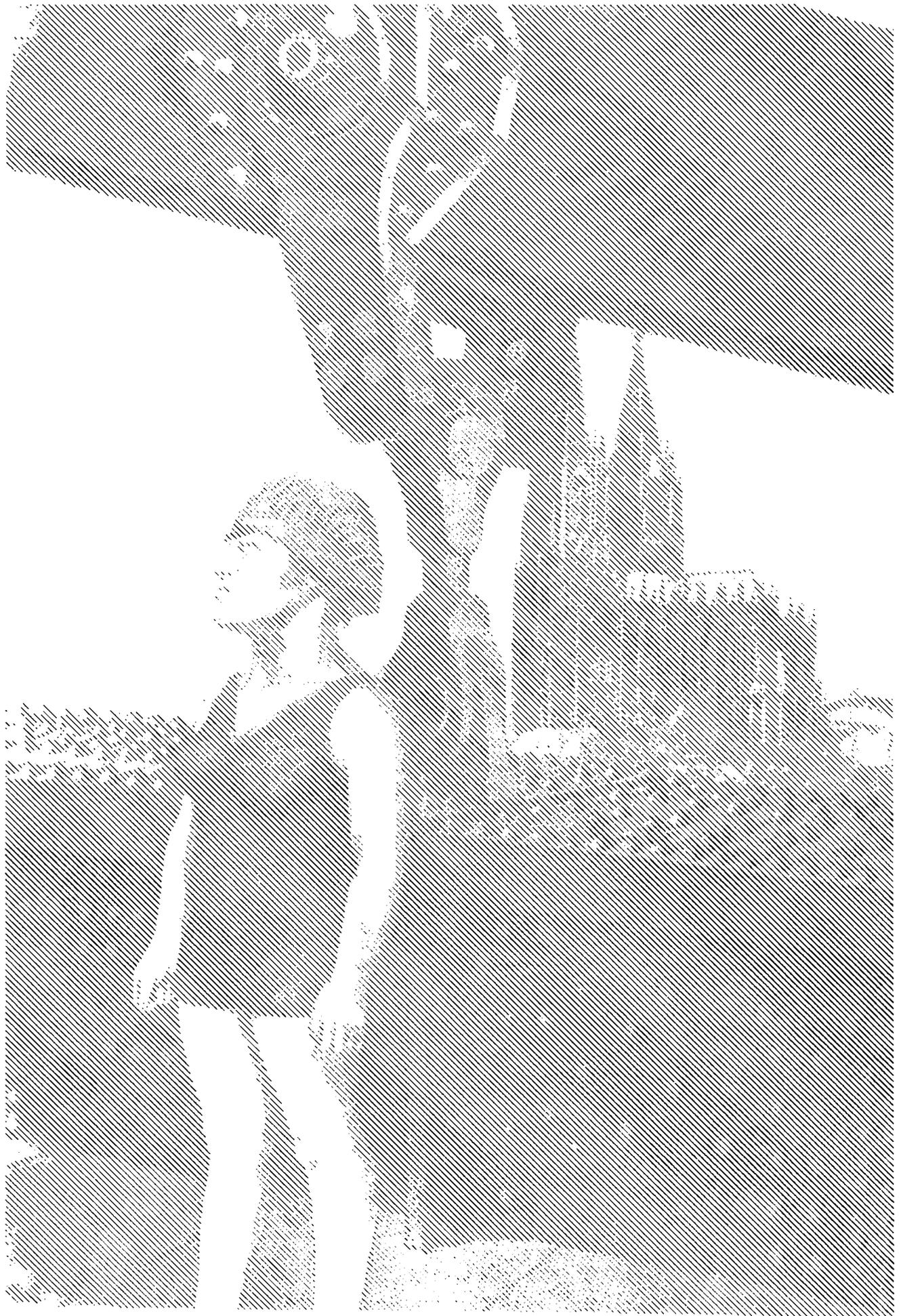
NOTAS

- 1.- V. I. Lenin, "Sobre la Cultura y el Arte" (Miscelanea), Berlín, 1960, p. 357.
Clara Zetkin, "Discursos y Escritos Elegidos", Berlín, 1960, Tomo II, p. 96; "Reminiscences of Lenin", New York, 1934, pp. 12-13.
Sobre Lenin, véase así mismo: "Lenin -Escritos sobre la Literatura y el Arte", Ed. Península, Barcelona, 1975;
Donald Drew Egbert, "El Arte en la Teoría Marxista y en la Práctica Soviética", Ed. Tusquets, Barcelona, 1973.
- 2.- B. Arvatov, "Arte y Producción", Ed. Comunicación (Alberto Corazón), Madrid, 1973, p. 113 ss.
- 3.- Vid. Anatoli Vasilievich Lunacharski, "Las Artes Plásticas y la Política en la Rusia Revolucionaria", Ed. Seix y Barral, Barcelona, 1969.
- 4.- B. W. Weimarn y otros. "El Arte de los países Socialistas - Academia de las Artes de la URSS", Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 121.
- 5.- Fotografías de Stieglitz como "La Mano del Hombre" 1902, publicada en "Camera Work" nº 36, 1911. (fotografado expuesto en la Exp. Stieglitz, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1984).
- 6.- V. Volodarski y otros. "La Galería Tretiakov de Moscú", Ed. Aurora, Leningrado, 1974 (1979, 1ª Ed. en Castellano, p. 115).
- 7.- Ibidem p. 151.
- 8.- Ibidem p. 125.
- 9.- Ibidem p. 126.



***2.3. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EN LA “NEUE
SACHLICHKEIT”.***





HUBBUCH, K. "La bañista de Colonia", hacia 1924/25.
66'3 x 48, Lápiz con acuarela, Städtische Kunsthalle, Mannheim.

2.3.1. DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS.

Esta denominación concebida por Hartlaub (1) en 1923, servirá de punto de partida para la gran exposición “Neue Sachlichkeit-Magischer Realismus” que se celebrará en la Kunsthalle de Mannheim en 1925.

Franz Roh (2) llama a esta misma tendencia “Tras el Expresionismo” viéndola como una consecuencia inevitable del expresionismo “volcánico”, en busca de valores clásicos.

En realidad, se trata de la obra realista de una serie de artistas de procedencia diversa que, por lo general, han tenido una formación tradicional escolástica y se han visto motivados fundamentalmente por las formas industriales que alcanzarían un máximo desarrollo en los años 1924-1928 en los que, tras la inflación de la postguerra, se recibiría ayuda económica de los EE.UU. para estabilizar el sistema económico alemán. La sociedad necesitaba entonces un estilo que reflejara mejor la realidad democrática que el mesianismo expresionista o la tabla rasa del Dadá. Esta realidad objetual no significa, sin embargo, una pura neutralidad social y política. El historiador Paul Ferdinand Schmidt (3) agrupa con la denominación de “Veristas” aquellos artistas que interesándose más por los contrastes y crudeza cotidiana de la vida urbana, llegaron incluso a formar parte activa de importantes movimientos políticos.

La Nueva objetividad ha tenido también acérrimos detractores para los que no fue más que “un nuevo rostro -o camuflaje- del capitalismo” (4) acusándolo de falta de agresividad, realismo regionalista, vuelta al arte antiguo ..., no faltando incluso quienes lo lleguen a relacionar estrechamente con el arte nacional-socialista que se desarrollara posteriormente bajo el III Reich. Todas estas consideraciones son, cuanto menos, muy discutibles ya que, pormenorizando en todas y cada una de las importantes obras realizadas en este período, podemos ciertamente encontrar algunas que nos confirmen estas aseveraciones pero, en su gran mayoría, hay una clara conciencia de la realidad circundante representada en un estilo realista peculiar, consecuente, si se quiere incluso, con el realismo característico de la antigua pintura alemana, hecho que nada tiene que ver con el tópico “vuelta al pasado” con que, en ocasiones, puede etiquetarse.

Más gratuitos son todavía aquellos juicios críticos que socialmente lo identifican o entroncan con el arte nacional socialista, desconociendo u olvidando las palabras del Ministro del Interior Wilhelm Frick cuando el 20 de octubre de 1933, en el *Volkischer Beobachter* exclamaba: “¡Acabemos con el espíritu de la corrupción! y que paren inmediatamente estas construcciones frías como el hielo y tan poco alemanas que se clasifican bajo el nombre de la Nueva Objetividad” (5). La Nueva Objetividad fue así rechazada tanto por la burguesía poderosa que veía peligrar sus ideales, como por el “nazismo” que prohibió pintar y exponer a la mayoría de sus artistas. Se hace necesario, no obstante, aclarar de inmediato, en relación al tema que nos ocupa, que iconográficamente sí existe una cierta relación superficial entre algunas representaciones industriales de la N.O. con obras afines pintadas bajo el régimen de Hitler, pero el espíritu de ambas es opuesto y hasta contradictorio. El paisaje industrial más idílico del más realista de los artistas de la N. O. no tiene, en absoluto, nada que ver con las triunfalistas visiones pintadas bajo el III Reich.

“No ver en la N.O. más que un abastecedor posible del arte totalitario sería un error fundamental. La N. O. ha sido el único arte plástico verdaderamente democrático -y muy accesible- entre las dos guerras. Pero esta apertura no ha sido ni comprendida ni aceptada en un momento en el que los choques ideológicos suprimían toda libertad de elección. Es al lado de la estética, una lección de historia a meditar” (6).

Características.

Desde el punto de vista técnico las representaciones de la Nueva Objetividad responden a una pintura de oficio que utiliza los sistemas de representación tradicionales aprendidos en las Escuelas de Artes y Oficios o Superiores de Arte por las que han pasado la mayoría de sus artistas.

Representan la realidad de una forma “objetiva”, “verista”, pero nunca “académica”. En realidad no pretendieron jamás codificar ni imponer su plástica por ningún tipo de asociación, institución o sistema.

Frente al dinamismo futurista, sus composiciones son más bien fijas o estáticas pero no “frías”.

Utilizan la perspectiva tradicional pero no dudan en situar el punto de vista tan cerca de la realidad que la relación de ésta con el espectador es, a veces, más un enfrentamiento que una concordancia. Son unas obras en las que prima lo lineal sobre lo pictórico, el color local sobre la modulación del color-efecto, pero nunca “insípidas” o “inexpresivas” cromáticamente.

Una de las características más remarcables de la Nueva Objetividad es la de incorporar formas industriales como unos elementos más en la vida cotidiana. Fundamentalmente desarrolla temas clásicos: retratos, bodegones, paisajes ... pero en casi todos ellos encuentran a menudo justificación para desarrollar algún motivo relacionado con la tecnología o la industria.

No tuvieron una postura de grupo, una agresiva teoría crítica que los aunara y propagara como movimiento, pero hoy, muchas de sus obras expresan, de forma clara e inequívoca una ideología evidenciada en sus representaciones de una cruda realidad, mucho más crítica que bastantes obras comprometidas teóricamente de las que hoy sólo nos queda su valor testimonial. No faltan opiniones, sin embargo, que justifican el tratamiento de temas críticos “como una mera utilización para conseguir un resultado estético, bonito, llegando a una discrepancia entre contenido y resultado plástico” (7).

La estética es evidentemente un factor importante en la producción de la Nueva Objetividad y puede incluso justificar algunas de sus obras, pero otras muchas de Wunderwald, Grossberg, Radziwill, Hubbuch, Grosz, Nerlinger, Baluschek, Griebel, Grundig, Scholz ... son difícilmente justificables sólo como esteticistas.

A nadie se le oculta que los paisajes de Berghausen y Grötzingen de Scholz (1890-1945) pintados en 1924 y 1925 respectivamente, tienen hondas raíces naturalistas con ciertas concesiones a lo tradicionalmente considerado como “bello”, pero no puede decirse lo mismo de “Los Lacayos de la Industria” 1920, “Los Amos del Mundo” 1922, o la misma “Caseta de Guardabarreras” 1924 que es toda una lección reflexiva que trasciende mucho más allá de lo meramente representado. El mismo tema sería también utilizado por Friedrich Busack (1899-1933) en una obra de 1929 en la que el carácter ingenuo con que está resuelta la acercan a la pintura “naif”. Esta ingenuidad, simplicidad y excesivo interés por detalles anecdóticos, está también presente en algunas otras obras como “Paso a Nivel” 1927 de Josef Wedewer (1896-1979); “Fábrica de Hierro Wülfel”

1923, “Rostock” 1924, “Puerto de Hafen” 1928, “Montañas de Carbón” 1929 de Erich Wegner (1899); “Winterbild” 1932 de Karl Rüter (1902); “Untermühle” (Zeitz), hacia 1931 y “Paso por debajo del Tren” de Max Radler (1904-1971). En casi todas ellas lo decorativo hace que, en ocasiones, se acerquen más a lo ilustrativo que a lo puramente artístico. Aún defendiendo a ultranza la honda significación y sentido social de muchas obras de la Nueva Objetividad, no podemos dejar de constatar este esteticismo decorativista que caracteriza ciertas obras de determinados autores.

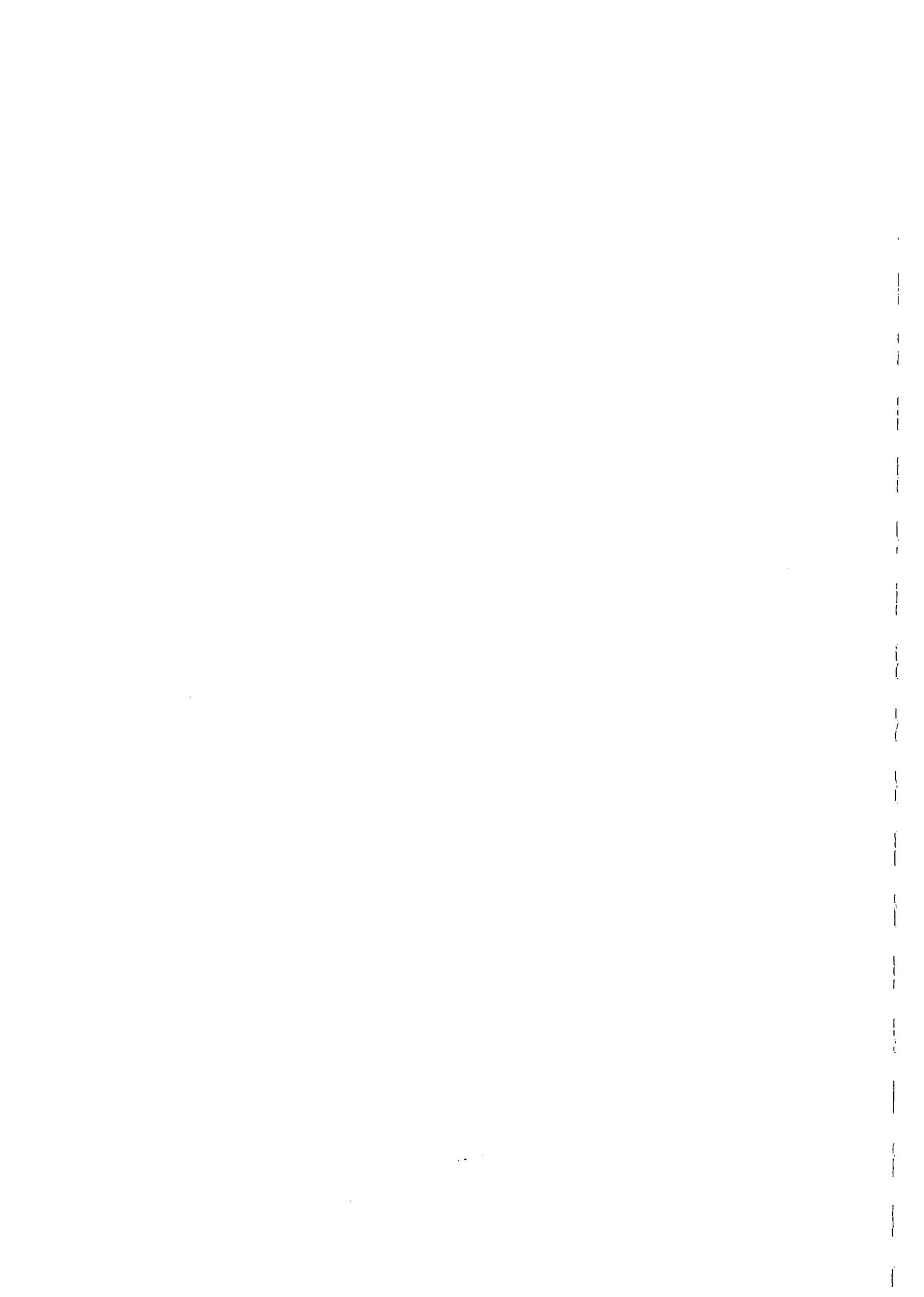
El término Nueva Objetividad no está exento pues de una cierta ambigüedad en cuanto abarca una gran cantidad de obras realistas, producidas en un determinado período que puede acotarse entre la fracasada Revolución de Noviembre (1918) y la toma del poder por Hitler, pero mucho más difícil de precisar atendiendo el carácter específico de la producción de cada artista. Algunos autores como Wieland Schmied (8), han preferido agruparlos según el centro geográfico donde desarrollaron su obra: Berlín, Dresde, Colonia, Hannover y Munich; sin embargo, atendiendo las producciones desde un punto de vista social, sí podríamos distinguir entre un realismo objetual o mágico y un realismo crítico más entroncado con la realidad social.

El realismo objetual, mágico o simbólico -como prefiere llamarlo Radziwill- abarca un amplio espectro que va desde un tipo de pintura clásica, en la que incide la realidad fotográfica, hasta un realismo mágico próximo al surrealismo, pasando por el simbolismo objetual que se crea en cuanto se representan dos realidades chocantes en un mismo grado de concreción e interés. Grossberg y Radziwill se identificarían plenamente en este apartado.

El realismo crítico, más comprometido en cuanto relaciona siempre la realidad cotidiana con el hombre, integrará, tanto a los conocidos por “Veristas”, como los “Constructivistas Objetuales” y otros grupos de tendencia más bien radical.

NOTAS

- 1.- Hartlaub, G. F. *"Neue Sachlichkeit-Deutsche Malerei Seit Dem Expressionismus"*, Mannheim, 1925.
Respecto a esta denominación, puede verse también: Schmalenbach, Fritz, "The Term Neue Sachlichkeit" en Art Bulletin, Vol. 22, Septiembre 1940, p. 164.
- 2.- Roh, F., *"Nach-Expressionismus. Magischer Realismus"*, Ed. Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925. (Trad. esp. *Revista de occidente, Madrid, 1927*).
"Deutsche Malerei von 1900 bis Heute", Munchen, 1962.
- 3.- Schmidt, P. F., *"Die Deutschen Veristen"* en *"Das Kunstblatt"*, 1929.
- 4.- Bloch, Ernst, *"Héritage de Ce Temps"*, (citado por Günter Metken, *Cat. Exp. "Les Realismes"*, Pompidou, París, 1981, p. 116).
- 5.- Citado por Metken. *Ibidem p. 116.*
- 6.- *Ibidem p. 116.*
- 7.- Güssow, Ingeborg, *"Malerei der Neuen Sachlichkeit"*, *Cat. Exp. "Kunst und Technik in den 20er Jahren"*, Lenbachhaus, Munchen, 1980, pp. 49-53.
- 8.- Schmied, W., *"Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933"*, Fackelträger-Verlag, Hannover, 1969.



2.3.2. LA INDUSTRIA COMO REALIDAD DEL OBJETO.

“Para mí -diría Otto Dix- el objeto sigue siendo lo primario y la forma es configurada por el objeto” (1).

- Culto a la Máquina del Realismo Mágico de Grossberg.

Karl Grossberg (1894-1940) se acercará al mundo industrial para observar de cerca la realidad de los objetos que configurarán sus obras. Unas obras en las que la precisión, la claridad y la limpieza aséptica son rasgos característicos del llamado “culto a la máquina” que profesó a lo largo de toda su carrera.

Grossberg había nacido en Elberfeld, zona industrial de Wuppertal, tres años después de haber nacido Otto Dix y un año antes que Franz Radziwill. Todos se entregaron a la corriente artística de la Neue Sachlichkeit, si bien cada uno destacará por su peculiar personalidad.

Después del “Abitur” (Bachiller) estudiaría arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Aachen (Aquisgrán) y Darmstadt donde adquiriría conocimientos de representación que posteriormente incidirían en su trabajo.

Tras regresar de la guerra en 1918 y realizar una corta estancia en la Academia de Arte de Weimar, estudiaría en la Bauhaus y preferentemente con Lyonel Feininger cuya incidencia es notoria en algunas obras de esta época como: “Konstruktion” 1919, “Sommerhausen, Puerta Ochsenfurter” y “Fechenheim am Main, Hafenkran” ambas de 1921. En estos años pintaría ya sus primeras acuarelas industriales: “Industrieanlage vor Hochhäusern” 1920, “Elberfeld, Kühltürme”, 1920 y “Durlach (Karlsruhe), Fabrik” de 1922. En 1921, durante un viaje que le iba a conducir a Italia, decide quedarse en Sommerhausen (entre Würzburg y Ochsenfurt im Maintal), instalándose en una torre de la antigua muralla de la ciudad, buscando posiblemente la tranquilidad del campo y la paz que no le proporcionaban las constantes pesadillas y frecuentes depresiones padecidas tras la guerra. De esta época son sus más poéticas, sensibles y delicadas obras, de entre las que cabe destacar una ingenua “Arca de Noé” 1923, Fabriklandschaft im Schnee” del mismo año y “Iphofen” de 1925, año en el que realizará un viaje a Holanda donde pinta unas tópicas vistas en las que se acentúa un cierto decorativismo escenográfico, paliado

en sus acuarelas.

Antes de su viaje a Holanda, Grossberg tenía ya definido su estilo. Ni la incidencia cubista, ni la constructivista de Feininger, ni la expresionista, que había probado con anterioridad, le interesan. Centra toda su atención en el objeto y hacia él dirige su mirada escudriñadora que captará los más contrastados y anecdóticos detalles en un tipo de pintura neutra y precisa, centrada eminentemente en la temática industrial. Así, en 1924 realiza sendos dibujos de la fábrica Koenig y Bauer en Würzburg en los que la minuciosidad y el detalle son notas características destacables. Grossberg utiliza a menudo el lápiz, por ser precisamente una técnica con la que consigue un ajustado sombreado que le da a la obra un realismo casi fotográfico, en el que los objetos despiertan un interés más por lo que son -como decía Dix- que por cómo se desarrollan o incluso por lo que pueden significar.

Habitualmente significan sólo lo que representan, exceptuando quizás las Imágenes Oníricas de 1925-1927 en las que extraños animales aparecen casualmente en ambientes impropios. Podría especularse que, en estas obras, Grossberg expresa simbólicamente la soledad y el infortunio del hombre frente a la máquina. Un hombre, al que frecuentemente se ha relacionado con el mono (darwinismo) y también con el murciélago (vampirismo). Un hombre-mono que expresa toda su insatisfacción y rebeldía, subido encima de una máquina, desde donde puede contemplar un fantástico paisaje en el que se distingue claramente una zigzagueante carretera, unas vías de tren y un vaporcito que sube por el río, tres diferentes formas de huir de aquel lugar en donde sólo puede contemplar el mundo a través de un globo terráqueo, resignado y conformado ante una imagen de la virgen. Tal es la situación que muy bien podría reflejar Grossberg en "Sala de Máquinas" 1925.

En "Traumbild: Maschinensaal" 1925 y "Recipiente de Vapor con Murciélago" 1928, el mono tiene más bien una actitud de trabajo, mientras el murciélago está expectante ante la situación. Podría también aquí especularse con una simbología del murciélago con respecto a la clase dominante que los mandó a la guerra y se encarga ahora de explotar o "chupar la sangre" de los pocos que han quedado.

En "Rotor" 1927, en cambio, sería la única obra en la que podemos comprobar cómo el mono, más hombre que demonio, aparece en la parte inferior, sonriendo feliz de

ver un mundo libre y abierto al universo donde los animales están libres, mayestáticos y orgullosos de ser salvados en una barca de rotor.

En otro tipo de lectura interpretativa, podríamos también ver la obra como un empuje demoníaco del hombre buscando equipararse con la divinidad pero, en cualquier caso y dejando descansar la imaginación, hemos de considerar sólo que las obras están ahí y que Grossberg, a pesar de los muchos viajes que realizó por Alemania (2) y en una ocasión hasta Holanda (1925), se sintió muy aislado en Sommerhausen. En 1931 escribiría: *“La estancia en Sommerhausen se está volviendo poco fructífera. En París espero recomenzar el trabajo con más energía”* (3). Este traslado, esta huida que él anhelaba con ansiedad para sentirse más libre de los encargos y trabajos de instalación y decoración que le acuciaban, no llegará a producirse al concedérsele una Beca para la Academia Alemana en Roma (Villa Massimo) de donde regresa, a los dos meses, al sentirse defraudado por la ciudad.

El grupo de artistas con el que se relacionaba desde Sommerhausen era reducido: el grabador Erich Bloch, de Berlín, los pintores August W. Dressler de Berlín y Georg Scholz de Karlsruhe, así como el escultor Arno Breher. Las relaciones con estas personalidades dispares fueron de diferente intensidad y no puede hablarse de amistad íntima. Sólo las relaciones con el historiador de arte J. Bier (4) parece que le fueron de mayor ayuda. De la correspondencia mantenida con él en la década de los años treinta se desprende precisamente el tono pesimista que a menudo le embargaba y la mirada, no con muy buenos ojos, de la época en la que vivían. No son pues de extrañar estas obras oníricas a las que antes nos hemos referido junto a las que podríamos también citar: ‘Construcción’ 1928, e incluso ‘Composición con Turbina’ 1929, donde la síntesis de la máquina se articula magníficamente con la síntesis arquitectónica del segundo plano. Máquinas y arquitectura, imágenes industriales y vistas urbanas, dos grandes temas con los que Grossberg convive desde su nacimiento y consolida la Bauhaus donde arquitectura y artesanado son dos pilares básicos para atender la mecanización de los nuevos tiempos que el Deutsche Werkbund se había encargado ya de plantear desde principios de siglo a través de encendidas polémicas entre Van de Velde y Muthesius.

Grossberg acierta a ver la importancia de la máquina, del entorno industrial que conoce desde su nacimiento, pero se limitará a reflejarlo como simples motivos temáticos,

sin una sola gota de espíritu crítico que le permita al espectador ver más allá de lo que el objeto en sí representa. Cuando en 1927 pinta el “Puente sobre la Calle Schwarzbachstrasse, en Wuppertal”, su ciudad natal, donde no aparece el más pequeño indicio de vida por ninguna parte, casas y calles se encuentran limpias y cuidadas y el puente del ferrocarril está como si acabara de construirse. Todo como un simple decorado que no ha servido todavía para ninguna representación.

Karl Hubbuch, por su parte, insistía también sobre la necesidad de dejar que sean las mismas cosas las que hablen, sin ideas preconcebidas, “Hay que transmitir la realidad de los seres y los objetos en su existencia soberana” (5) pero, en sus obras, la realidad industrial alberga o complementa siempre una realidad social mucho más cruda y dramática. En “La Botellita de Veneno” 1923, pinta unos depósitos iguales a los de Grossberg en “Instalación de Gas con la Escuela Pilsudski”, realizados en Tomaszow (Polonia) durante la Segunda Guerra, pero entre ambas obras hay un abismo. En la acuarela de Grossberg reina el vacío, pero en la litografía de Hubbuch, en cambio, la cruda realidad del facineroso junto a las prostitutas desplaza a los depósitos a una mera anécdota, en un segundo plano.

Los vacíos son tan acusados en Grossberg que, en ocasiones, como “El Buceador” 1931 o “Tubos Blancos” 1933, recurre a meras anécdotas para despertar de la monotonía representativa a la que somete sistemáticamente cualquier tipo de realidad industrial. Sólo una razón justifica a Grossberg en sus asépticas representaciones mecanicistas: el que tuviera que responder a los condicionantes que siempre imperan en cualquier tipo de encargo, y Grossberg pintó gran parte de sus obras por encargo de la industria que debió sentirse muy alagada de verse tan aséptica, monumental y poderosa en todas estas representaciones que el artista les brindó.

Su preferencia por el universo mecanicista e industrial que capta a lo largo de toda su carrera se justifica tanto por su origen en la zona industrial de Wuppertal como por la esperanza que tenía depositada en las máquinas, no sólo portadoras de un futuro bienestar que revolucionaría las formas de vida y comportamiento, sino que incidirían en la nueva configuración formal de nuevos espacios. Tanto en el campo como en la ciudad darían lugar a nuevos motivos que el pintor moderno no podía dejar de reflejar.

“Hay un montón de gente que rechaza los motivos industriales en mi pintura. Esta gente quiere vivir en otra época y no aceptan el tema de la técnica en el arte. No quieren darse cuenta de que la inmensa cantidad de nuevas formas en el mundo de la técnica ha cambiado también los temas del arte. Siguen viendo la pradera con la vaca como un ideal eterno’ (6).

Evidentemente, Grossberg, que formaba parte del grupo de acérrimos defensores de la máquina y el mundo industrial, se acercó a ella con admiración, fascinado por su forma, cautivado por su belleza sin preocuparse jamás del hombre que debía estar siempre junto a ella, de su condición social, ni de los intereses a los cuales servía. Sus imágenes oníricas -de las que ya hemos hablado- muestran ciertamente, para los más acérrimos defensores de Grossberg, un cierto grado de escepticismo y preocupación, incluso hay quien llega a apuntar la influencia de “Melancolía” de Durero (7) pero sería el mismo artista quien, refiriéndose a su “Sala de Máquinas”, diría: *“Es una imagen onírica como todas mis composiciones, es decir, me desperté una mañana con la composición prácticamente terminada. Siempre me he ocupado de los progresos de la técnica. Sentía, sin embargo, cómo cosas fundamentales se escapaban a este desarrollo”* (8).

Si tenemos en cuenta que Grossberg escribió esto en 1932, poco después de haber terminado los detallistas dibujos de la construcción de la central energética West der Bewag (Berliner Elektrizitäts-Werke AG.) 1929-1930, de los que se realizarían una serie de litografías, podemos ciertamente afirmar que él veía cómo algo fundamental se le escapaba de las manos por más que se acercara a la realidad del objeto. Partía, en ocasiones, de la misma realidad fotográfica, pero no acertó a desarrollar aquello que la máquina precisamente no podía captar. Estuvo ciertamente ocupado en los progresos de la técnica, pero sin ningún tipo de preocupación que no fuera el derivado de la técnica que le permitía representar fielmente la realidad del objeto.

El último período de Grossberg, que gira alrededor de los años 30, se caracteriza por una radicalización de su objetividad, tan fría, aséptica y monumental que a veces parece incluso tomar, en su inmovilidad, un cierto carácter amenazante. Su obra “Tankes” 1933, es una de las más importantes de esta época en la que el vacío preside cualquier tipo de realidad industrial o urbana, ya que sus visiones de “Wurzburger Dächer” 1930-

1935 o “Marktbreit” 1931, no son desde luego más esperanzadoras. En 1931 pinta “Die Elemente (Adam und Eva)” que sería su última obra onírica en la que, más que ninguna otra, se acentúa el carácter surreal de un universo objetual no exento de ciertas connotaciones religiosas e incluso moralizantes.

La tendencia idealizadora del artista hacia lo clásico, hacia lo sólidamente construido, acabado, equilibrado..., se evidencia en “El Depósito Amarillo” 1933 y “Tubos Blancos” del mismo año, en las que el sistema laberíntico de tubos, vigas, depósitos, válvulas y relojes configuran un tipo de composición próxima al juego de líneas y planos barajados por los constructivistas objetuales de los que hablaremos más adelante. Sin embargo, en 1933 recibe también el encargo del Ministerio de Propaganda de Berlín para que realice un gigantesco mural (12 por 45 metros) para la exposición “Pueblo alemán - Trabajo alemán” y, en realidad, en el boceto que conocemos para esta obra, queda definitivamente sentenciado su estilo y sus intenciones, puesto que tenía la idea de realizar una serie de 20-25 obras en las que aparecerían las más importantes industrias alemanas que serían exhibidas en un buen número de ciudades. La idea, que no cuajó por falta de apoyo, evidencia claramente la monolítica y cerrada visión que tenía Grossberg de los conjuntos industriales, y no nos cabe evidentemente la menor duda de que su trabajo se hubiera visto potenciado por el régimen nazi de no haber muerto en 1940 tras un accidente de coche en Laon (Francia).

Hemos de destacar, sin embargo, que trabajó siempre como artista independiente y cuando en 1930 se le ofreció un puesto de profesor en la Escuela Técnica Superior de Hamburgo, que hubiera aceptado a gusto con ciertas condiciones, contestó por escrito: “No me imagino que un Ministro nacionalsocialista me dé un puesto de trabajo” (9). Es esta una de sus escasas manifestaciones relacionadas con la política.

Si en esta última etapa y más concretamente desde 1931, Grossberg deja de pintar imágenes oníricas por temor seguramente a un descrédito frente a la política nacionalsocialista, que toma el poder en 1933 y le encarga el gran mural, en 1936 pinta “Bomba Grande”, en la que hay un cierto grado de antropomorfismo que se ha relacionado con las máquinas satíricas surreales de Konrad Klapheck (1935). Pero no será tampoco ésta una concepción que se encargue de desarrollar en otras composiciones. Seguirá fiel al objeto hasta el trágico accidente en el frente francés. En ocasiones, fuerza tremendamente el

punto de vista, tal es el caso de “Kyffhäuser Hütte” 1938, pero su constancia objetual clásica continúa siendo tan evidente (“Embaladora de paja” 1938, “Forja Hinterstein” hacia 1938) que hemos de pensar que tal osadía podía obedecer más quizás a la fotografía de la que a menudo parte que a una inquietud personal que no se evidencia en sus trabajos.

En sus últimas obras (1939-1940), realizadas en Polonia y Francia durante la Guerra, parece acentuarse el carácter narrativo y documental de su primera época. Las ruinas de Polonia, sus fábricas de vidrio y las calles de Laon son unas acuarelas que muy bien podrían estar fechadas en 1925, cuando viaja a Holanda y realiza unas cortas estancias en Amsterdam y Zandvoort. Son obras que, en el fondo, parece que tengan más que ver con su actividad como diseñador que como artista pintor, y es que Grossberg tuvo siempre más en cuenta su escolástica formación arquitectónica y la funcionalidad de los encargos que su espíritu de artista. Esto le impediría desarrollar planteamientos más críticos o que expresaran con mayor contundencia sus concepciones subjetivas en las que la máquina y la realidad industrial jugaban un importante papel. La realidad del objeto pudo con la fantasía del artista, que evidenció sólo su exquisita sensibilidad a través del color, sin demasiados matices en los temas arquitectónicos y mucho más valorado en sus múltiples acuarelas.

-Las Enigmáticas Visiones Bélicas del Realismo Simbólico de Radziwill.

Ya habíamos apuntado con anterioridad, que la realidad del objeto en la Neue Sachlichkeit abarca desde el denominado realismo mágico u objetual en el que podríamos incluir a Grossberg, hasta el simbólico en el que se encontraría Radziwill.

Franz Radziwill (1895), que había hecho el examen para oficial de albañilería a los 16 años, estudiaría Arquitectura y Artes y Oficios en Bremen antes de participar como soldado en la Primera Guerra. Sus vivencias militares, que le llevarían a un campo de concentración inglés del que regresó en 1919, debieron calar hondo en su ánimo, razón por la que incluiría posteriormente una abundante iconografía bélica en muchas de sus obras.

En los frentes belga, francés y ruso donde combatió, la aviación jugó un papel eminentemente táctico de observación y apoyo a la artillería. Posteriormente alcanzaría un

gran desarrollo (10) y se convertiría en un elemento formal importante en la enigmática obra de este artista. Una obra que escapa a una fácil catalogación en cuanto, si bien parte de un cierto carácter expresionista evidenciado fundamentalmente en sus celajes, incide formalmente en la realidad del objeto en la que le introduciría Otto Dix. Un realismo que excede de la Nueva Objetividad para adquirir connotaciones románticas a través de C. D. Friedrich (11) cuya obra conocería en el Museo de Dresde en 1928, cuando trabajaba en el taller de Otto Dix.

Radziwill (12) rechazó siempre las afinidades surrealistas y se acercó al objeto más como “verista”, prestando la debida atención a los detalles, pero, a diferencia de las estériles representaciones de aquellos, las de Radziwill inducen a una lectura más compleja que apunta hacia reflexiones más profundas de las puramente esteticistas que conlleva la mera representación de la realidad cotidiana.

Cuando en 1928 pinta “Un Domingo en el Pueblo” la tranquila cotidianeidad de un día festivo contrasta con la máquina de vapor instalada en el patio de la casa, los dos aviones que sobrevuelan el amenazante cielo y la flota de barcos atracada en el pequeño trozo de mar que se divisa al fondo. Los rostros de los personajes no evidencian tampoco una felicidad inequívoca sino que más bien denotan una cierta preocupación y malestar.

Del mismo año es “La Caída Mortal de Karl Buchstätters”, un paisaje donde, bajo una aparente calma, dos barreras de un paso a nivel, enmarcando un poste eléctrico, apuntan hacia el mortal avión, en el momento de iniciar la fatal caída en picado.

La realidad del objeto en Radziwill no se limita pues a una tranquila presencia en el cuadro, sino que genera una nueva realidad no exenta de un cierto carácter místico-simbólico (13) donde la técnica, bajo la forma de las nuevas máquinas voladoras, grandes barcos, máquinas de vapor, puentes de acero..., irrumpe amenazadoramente entre el hombre y la naturaleza.

Cuando en “Puerto con Dos Grandes Barcos de Vapor” 1930, contrasta el tamaño de los dos grandes trasatlánticos con los tres veleros, no juega sólo con el factor representativo objetual, sino que provoca también una consciente angustia en el espectador que, en parte, se siente también aplastado por los enormes cascos de los buques que llegan incluso a minimizar una barcaza con dos personas a bordo. Hay que forzar más aún la visión si se quieren percibir las figuras que, desde la barandilla de

cubierta o desde el puesto de observación del barco de la derecha, contemplan la pintoresca escena de los tres veleros. Formas naturales contrapuestas con las artificiales que discretamente se ciernen amenazantes sobre la persona.

En “El Puente a la Isla del Puerto Wilhelms”, el tranquilo paseante que lee el diario no se inmuta ante la metafórica mirada de esta especie de monstruo marino, que parece haber emergido de entre las heladas aguas del mar que nos recuerdan las del “Océano Glacial” de C. D. Friedrich. Como aquél, Radziwill tiene un cierto sentido panteísta de la Naturaleza, pero la técnica irrumpe en el cuadro cual símbolo demoníaco del mundo de los infiernos bélicos. Ella, con su poder destructor, pretende librar una batalla con la naturaleza, siendo el hombre un mero testigo de esa cruel contienda que se presagia en la mayoría de sus cuadros. Los acorazados, los aviones que de continuo sobrevuelan las zonas, las máquinas de vapor, y algún ataúd que aparece ya premonitoriamente sobre la calzada, presagian malos augurios en un futuro no lejano. “Visionario de la Realidad” (14), “verista”, “realista mágico” o “realista simbólico” como él mismo prefería definirse. En realidad, algo tiene de cada uno de estos calificativos pero, por encima de todos, habría que destacar la originalidad de sus concepciones (15) aún dentro de los concretos y definidos límites de la Nueva Objetividad.

No podemos tampoco dejar de citar la seducción que tuvo por el paisaje holandés, en sus numerosos viajes a este país, que iniciara en 1925, y la especial admiración por la pintura del XVII (Rembrandt, Vermeer, Van Goyen, Ruysdael, Hobbema ...) de la que observaría su técnica delicada y su particular sentido espacial.

La industria se vería explícitamente aludida en “Fábrica en Alhorn” 1931, pero el carácter de esta obra dista mucho de representar unas construcciones propiamente industriales, más bien parece que Radziwill ha querido evidenciar, en una especie de juego de los despropósitos, lo que podría acontecer incorporando una larga chimenea industrial y unas estructuras metálicas, a un apacible núcleo rural perfectamente integrado en la Naturaleza. El contraste es chocante y se acentúa con la forma triangular que emerge de los tejados y apunta hacia unos curiosos rasgos que se dibujan en el cielo.

Si enigmática es esta, en principio, tranquila visión, más misteriosa resulta todavía “Der Strik” (La Huelga) 1931, en la que, si bien el título parece hacer referencia a un posible conflicto laboral emanado de la muerte de un obrero cuyo ataúd reposa en la

misma calle, al lado del socavón que pudo ocasionar el accidente, contemplando el cuadro en una más amplia visión, observamos que el sol aparece fulgurante sobre un expresivo cielo multicolor en donde sobrevuela un avión, las barreras levantadas en actitud de alerta, prestas a disparar cual cañones antiaéreos y a la derecha, toda una telaraña industrial de estructuras que parecen tener atenazada la población que no aparece por ninguna esquina. Evidentemente, la situación no puede ser más tensa y, más que un conflicto laboral, la realidad parece que presagia una bélica contienda entre la naturaleza simbolizada por el astro rey y la tecnología por la máquina que causa más temor y admiración : el avión.

Radziwill sería nombrado profesor de la Escuela de BB. AA. de Düsseldorf en 1933, siendo destituido por el gobierno nazi en 1935, prohibiéndole exponer y declarando como “degeneradas” 50 de sus más importantes obras. Así tuvo que abandonar los cambiantes y sugerentes celajes de Dangast en el mar del Norte, que había descubierto en 1923, por el mar abierto que surcaría en un exilio en veleros y barcos de vapor que lo llevarían por África, América del Sur y la India. Posteriormente regresaría al pequeño puerto pesquero de Dangast donde viviría sus últimos años.

NOTAS

- 1.- *"Berliner Nachtausgabe"*, 3 de Diciembre de 1927 en D. Schmidt, *"Manifeste 1905-1933"*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1965, p. 377. (Citado en *"Escritos de arte de Vanguardia"* de A. González y Otros, Ed. Turner, Madrid, 1979, p. 124).
- 2.- *Viajó a Nuremberg, Berlín, Hannover, Colonia, Dusseldorf.*
- 3.- *Carta al Dr. J. Bier del 25 de Septiembre de 1931.* (Citado por Hans M. Schmidt en *Cat. Exp. "C. Grossberg"*, Landesmuseum en Darmstadt, Wuppertal, Leverkusen, 1976).
- 4.- *Justus Bier, como Director de la Asociación Kestner, hizo posible la Exposición retrospectiva que sobre Grossberg se realizó en 1934 en la Kestner Gesellschaft de Hannover, que precedió a la del Museo Folkwang de Essen en 1935.*
- 5.- *Richard, L. "Del Expresionismo al Nazismo"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 199.
- 6.- *Carta de Grossberg al Cónsul A. Brinckmann, Hamburgo-Harvestehude, con fecha 17 de Diciembre de 1934.* (Citada en el *Cat. Exp. O, C. (3)*, p. 12).
- 7.- *Schmidt, Hans M. Cat. Exp. Ibidem p. 14.*
- 8.- *Carta con fecha 25 de Agosto de 1932, (citada en el Cat. Exp. Ibidem p. 14).*
- 9.- *Carta con fecha 4 de Febrero de 1930 al Ingeniero Diplomático Gustav Decker, (citada en el Cat. Exp. Ibidem p. 8).*
- 10.- *En un impresionante esfuerzo industrial para el dominio estratégico del aire, de 1914 a 1918, los contendientes de la Primera Guerra Mundial llegaron a construir 200.000 aviones. La Luftwaffe (Ejército Alemán del Aire) fue reconstruido bajo la dirección de Göring en el período 1935-1939, llegando a tener la flota aérea más poderosa de Europa, con la que sólo pudo enfrentarse la RAF que, al final de la Segunda Guerra Mundial, se impondría por el empleo de más eficaces formaciones tácticas.*
- 11.- *Vid. R. März, "Franz Radziwill und C. D. Friedrich -Ein Dialog in Romantischer Ikonographie" en "Forschungen und Berichte", Tomo 15, Staatliche Museen zu Berlín, 1973, pp. 151-155.*
Así como: R. W. Schulze, "Franz Radziwill -Ein Skeptischer Romantiker", en: H. Keiser, R. W. Schulze, Franz Radziwill, Munchen 1975, p. 121.
- 12.- *Vid. R. März, "Franz Radziwill", Berlín, 1975, así como la monografía de Waldemar Agustiny, "R.*

Radziwill" , Gotingen-Berlín-Grankfurt-Zurich, 1964 y los *Cat. de Exp. retrospectivas de la Galería Baujnst de Colonia, 1968; de la Galería Levante, Milán y Munich, 1969; de la Kunsthalle de Bremen de 1970-1971; y la de "Acuarelas y Correspondencia" inédita del Altonaer Museum de Hamburgo, 1975.*

13.- Vid. Ingeborg Güssow, "*Malerei der N. S. -Mystifizierung von Technik bei F. Radziwill"* , *Cat. Exp. "Kunst und Technik in den 20er Jahren"* , Lenbachhaus, Munich, 1980, p. 55.

14.- Vid. Rose Schapire, "*F. Radziwill"* en "*Das Junstblatt"* , Berlín, año III, 1921.

15.- Vid. C. Linfert, "*Landschaftszauber mit N.S. -Zu Bildern von Franz Radziwill"* , *Die Kunst, Munich, 1929-1930.*

2.3.3. LA INDUSTRIA COMO REALIDAD SOCIAL.

Si la toma de conciencia social se materializó en la década anterior en grupos tan importantes como “Noviembre” (1) y “Arbeitsrat für Kunst” (Consejo de Trabajadores para el Arte) (2), en los años 20, la mayoría de los artistas de la Nueva Objetividad se decantaron por solucionar de manera objetiva, funcional e individual los problemas artísticos derivados de la Revolución Industrial.

Hubo, sin embargo, otros artistas que, por simpatía o militancia política, se pronunciarán más contundentemente tanto en el plano teórico, a través de cartas y manifiestos, como en el práctico, por medio de sus trabajos plásticos.

Así, en 1921, un importante grupo de artistas entre los que se encontraban Otto Dix, Groz, Hausmann, Höch, Schlichter, Scholz..., escribieron una Carta Abierta de oposición al Grupo “Noviembre”. George Grosz junto con Witte y Heartfield fundaron, en Junio de 1924, una Asociación de Artistas Comunistas denominada “Grupo Rojo” (3); y en este mismo año, Seiwert, Hoerle, Arntz, Tschinkel, Frenndlich y Adler fundan en Colonia el “Grupo de Artistas Progresivos” con el propósito de llevar al cuadro contenidos socialistas a través de medios constructivistas. Algunos autores los denominan “Constructivistas Objetuales” por cuanto no pierden de vista el objeto articulándolo en un tipo de composición más afín al Constructivismo ruso que al Realismo Mágico de la Nueva Objetividad.

Los hemos incorporado aquí por su inquietud social evidenciada a partir de la misma realidad industrial y porque entendemos que con ellos se consolida el realismo crítico desarrollado en Alemania por algunos artistas de la Nueva Objetividad, conocidos como “Veristas” y otros que, en 1928, fundaron la ARBKD (Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios) (4).

- La Industria como Símbolo de Poder en la Obra de Algunos “Veristas” .

Paul Ferdinand Schmitd (5) agrupa bajo esta denominación a todos aquellos artistas opuestos resueltamente al expresionismo con ciertos rasgos comunes con los Valori Plastici, los Constructivistas y los Neoclásicos franceses, y caracterizados por su

rigor constructivo, la representación exageradamente correcta de la realidad, la precisión penetrante del detalle y su pasión por la máquina; destacando entre sus máximos representantes de Grosz, Dix, Scholz, Schlichter y Griebel.

Nosotros acotaremos la amplitud del campo centrándonos en aquellos “veristas” en su arte que tuvieron planteamientos de contenido ideológico o de denuncia social relacionados con la industria y que, consecuentemente, utilizaron formas propias de la misma, en el desarrollo de sus obras. Una buena parte de estos “veristas” como Dix, Grosz, Schlichter, Scholz y Schad, habían participado más o menos activamente en la Revolución Dadá pero, la prosperidad industrial en la República de Weimar exigía realidades más concretas y funcionales a las que se amoldaron la mayoría de los artistas. Los “Veristas” fueron, sin embargo, los que con mayor acierto supieron aprovechar el realismo de la época para inyectar la más dura crítica a la clase dominante, presentándole la cruel realidad de los menos favorecidos.

Christian Schad y Conrad Felixmuller tuvieron, no obstante, que resignarse a realizar retratos de nuevos ricos o de la aristocracia y otros compañeros fueron perdiendo la agresividad que les caracterizaba en un principio.

George Grosz (1893-1959), al que nos hemos referido ya en el Dadá, es el artista que con mayor contundencia incide sobre el poder, lo que le costará no pocos juicios pero también el honor de figurar hoy, por méritos propios, entre los artistas más destacados de nuestro siglo que tuvieron clara conciencia de que el arte podía llegar a ser una anulación del hombre, de ahí que, junto con su compañero de teatro Erwin Piscator y sus amigos Wieland Herzfelde y John Heartfield, decidiera abandonar Dadá en lo que suponía un desafío a la sociedad burguesa, pasando a utilizar el arte como medio político e instrumento de propaganda.

Si la participación en la Feria Internacional Dadá de Berlín de 1920 en la que -con su amigo Heartfield- presentó el cartel “El arte ha muerto, larga vida para el nuevo arte maquinista de Tatlin”, puede considerarse como una de sus últimas actuaciones como dadaísta, en lo que se refiere a sus obras no puede establecerse una división entre Dadá y Nueva Objetividad por lo que preferimos presentarlas, en su momento, como “Período Mecanicista” de 1920-1921. Antes, en una carpeta de 20 hojas sueltas, aparecida en 1917, surge ya el dibujo “Las Fábricas” 1915-1916, pero evidentemente la eclosión del

mundo mecanicista e industrial en la obra de Grosz se realiza en los años 20 como consecuencia de la incidencia de los futuristas, expuestos en el primer Salón de otoño alemán, y fundamentalmente del mecanicismo Dadá, razón por la cuál lo hemos incluido en aquel movimiento.

Hemos de destacar, así mismo, que si bien el espíritu Dadá está presente en casi todas estas obras mecanicistas de 1920-1921, también lo está la Nueva Objetividad en cuanto a la concreción formal de la mayoría de obras de este período. “La Señora Daum”, en concreto, tiene evidentemente más que ver con la Nueva Objetividad que con Dadá, así como las ciudades industriales en las que vagan estos seres autómatas que, poco a poco, van adquiriendo rasgos concretos evidenciados ya perfectamente en “Día Gris” 1921, una obra perteneciente ya plenamente al espíritu de la Nueva Objetividad que se manifestaría más rotundamente en la serie de dibujos de “El Rostro de la Clase Dominante” y “¡Ajustaremos Cuentas!” publicados en 1921 y 1923, en los que abundan imágenes de fábricas como atributos simbólicos del poder opresor.

Grosz visitaría Rusia en 1922, donde conocería al admirado Tatlin y otros artistas aleccionados para crear obras de utilidad sociopolítica. Su arte concordaba con las metas revolucionarias soviéticas y fue profundamente admirado, tanto por Lenin como por Lunacharsky que llegó a ofrecerle un papel importante en el movimiento de la cultura proletaria, pero Grosz descubrió que se sentía tan rebelde en Rusia como lo había sido en Alemania (6).

Ya en América, donde iría en 1932 con el propósito de enseñar en la liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, abandonaría no sólo el comunismo sino toda crítica social, orientándose hacia una especie de romanticismo descabellado, algo monstruoso, con ciertas afinidades de Blake, y unos paisajes que nada tenían que ver con los paisajes industriales que adquirirían cierta entidad en la pintura de la Nueva Objetividad sino que más bien recuerdan los románticos alemanes Runge y C. D. Friedrich.

De entre los artistas berlineses de la Nueva Objetividad que tuvieron cierta afinidad ideológica con Grosz y tuvieron planteamientos directamente relacionados con la industria, cabe destacar a Otto Nagel (1894-1967), quien en 1924 pertenecería al Grupo Rojo, viajaría también a Moscú y sería detenido en 1933 cuando Hitler llega al poder. En “El Cambio de Turno” se evidencia, con cierta influencia expresionista que le caracteriza,

la cruda realidad del proletariado utilizado como una pieza más en la compleja maquinaria de la producción industrial. En 1967 escribiría un voluminoso libro dedicado a Käthe Kollwitz (1867-1945) (7) con la que había hecho amistad a partir de 1921, conjuntamente con Heinrich Zille, del que había publicado también un libro en 1961.

Desde el punto de vista formal, la obra de Christian Schad (1894) puede considerarse como la más concreta y precisa del “Verismo” berlinés pero, al dedicarse fundamentalmente a la figura humana, sólo podemos destacar, por una cierta connotación industrial, las estructuras que pinta en el “Retrato de Erwin Kisch”. La incidencia de la realidad social es también mínima; todo lo contrario de otros artistas berlineses como Grosz, Heartfield, o H. Höch que, aún procediendo del Dadá, estuvieron especialmente sensibilizados por la sociedad de su tiempo y sobre los que también incidiría el realismo “Verista” de los años 20.

- La Melancólica Realidad de los Paisajes Industriales de Wunderwald.

Gustav Wunderwald (1882-1945) realizó un tipo de obra que no se limitó, como en el caso de Möller, Dressler y otros, a captar los residuos de un Berlín provinciano, sino que supo captar, con una cierta melancolía, la triste soledad de los pocos habitantes de una ciudad fuertemente industrializada.

La mayoría de historiadores destacan siempre de este “Utrillo berlinés”, los anuncios que capta en algunos de sus paisajes urbanos, considerándolos antecedentes del “Pop”, pero, mucha más importancia tienen estas altas chimeneas que no cesan de echar humo, y, más aún, el espíritu triste y melancólico que brota de cada una de sus cotidianas visiones.

En “La Fábrica en la Ciudad” (2.3.4.) nos referiremos de nuevo al interés de estas obras de Wunderwald que destacan, en cuanto evidencian una triste realidad social, producto de un feroz desarrollo industrial que transformó la fisonomía y los ritmos de vida de los grandes núcleos urbanos.

En “Lauben” 1921, Wunderwald representa precisamente las precarias viviendas en las que debe vivir el obrero, en las afueras de la potente ciudad cuyas humeantes chimeneas se divisan al fondo.

- El Compromiso Político de la ARBKD y las Formas Industriales.

En Dresde surge un núcleo de artistas con planteamientos críticos cercanos a los de Berlín. Otto Dix (1891-1969) es su figura más representativa, pero su obra, si bien es -con la de Grosz- la más relevante del verismo social, no resulta especialmente representativa en razón al tema que nos ocupa. Sus temas preferidos: guerra, sexo, retratos, son -casi siempre- desarrollados sin utilizar la iconografía mecanicista o industrial que sí atendieron otros artistas de la misma ciudad con planteamientos sociales de carácter mucho más radical: Griebel, Grundig, Lachnitt...

En 1928 la mayoría de artistas citados fundan la ARBKD (8) (Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios de Alemania), una organización considerada por ellos mismos como hermana de la ACHRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria) fundada en 1922. Su realismo tiene más que ver con el de Valushek, inserto en un tipo de tradición realista, que con el realismo mágico de la Nueva Objetividad. La mayoría de críticos, no obstante, suelen incluirlos dentro de la misma (9).

Otto Nagel, al que ya nos hemos referido, pertenecería también a esta Asociación y sus obras “Streik”, “Schichtwechsel”, “Feierabend” resaltan aquellos elementos de las fábricas e industrias que determinan la vida del trabajador.

Lea y Hans Grundig (Lea 1906; Hans 1901-1958) casados el mismo año en el que crean la ARBKD pertenecen al grupo de artistas que pusieron los fundamentos del realismo socialista en el arte alemán. En sus obras utilizan también, a menudo, formas industriales que, como en Grosz, simbolizarán el poder opresor del régimen fascista. A partir de la Segunda Guerra Mundial las fábricas pasarán a representar el proceso renovador de la nueva sociedad democrática en la que todos los artistas debían contribuir con su arte (10).

El Partido Comunista exhortó en este sentido a los viejos militantes y simpatizantes para que trabajaran en esta dirección. Otto Nagel, Hans y Lea Grundig, Nerlinger, Griebel, Heartfield..., orientaron así su arte hacia una mayor exaltación de los valores humanos maltratados por el fascismo que las nuevas fuerzas democráticas habían aniquilado y debían encargarse ahora de sepultar, mientras se aprestaban a reconstruir el país.

La primera Exposición General de Arte de Alemania, celebrada en Dresde en el verano de 1946 evidenció la existencia de artistas profundamente concienciados con la realidad social y política del país, junto a otros fieles a la tradición del arte por el arte. Los artistas de la ARBKD pertenecían obviamente al primer grupo.

Oskar Nerlinger (1893-1969) que, antes de pertenecer a la ARBKD, había pertenecido al grupo “Los Abstractos” (Berlín 1924) de marcada ideología política afín al Partido Comunista, trabaja con elementos constructivistas en un tipo de obra en la que las estructuras industriales, resueltas en elaboradas síntesis, configuran una composición en la que el hombre es casi invisible porque forma parte de la ingente masa trabajadora que ordenadamente asiste, con puntualidad cronométrica, al lugar habitual de trabajo.

Lo que evidentemente resultaba más ambiguo fue su significado, puesto que, lo mismo podía leerse como crítica despiadada a la República de Weimar, por medio de esta masa trabajadora oprimida y despersonalizada, que como apoyo al progreso socialista cuyos colectivos de trabajadores se afanan en la construcción socialista. Esta fue la crítica más rigurosa que sufrió por parte de algunos camaradas del partido que le exigían mayor contundencia y eficacia. El mismo crítico de arte Alfred Durus llegó a opinar que sus obras eran poco inteligibles y debía volverse más concreto en el sentido proletario (11).

Fue a raíz de estas opiniones que el grupo en el que estaban también su mujer Alice, Paul Fuhrmann y A. Köglspurger, cambió de nombre en 1932 y pasó a llamarse “Die Zeitgemässen” (Los Actuales) pero, a pesar de ser más activos y radicales políticamente, que “Los progresivos” de Colonia, no llegaron a complacer las exigencias del partido.

A pesar de todas estas consideraciones que en su momento pudieron formularse, encontramos la obra de Nerlinger de gran interés plástico y semántico. Si alguna objeción tuviéramos que hacerle, sería la de caer en un esquematismo tan acentuado que hoy, se aproxima más al campo gráfico que al pictórico.

Mientras las obras de Nerlinger hacen referencia al trabajo en la mayoría de sus títulos: “Al Trabajo”, “El Día del Trabajo”, “La Calle del Trabajo”, “Trabajadores de la Calle”: las de Alice Lex-Nerlinger se refieren más explícitamente al trabajador como clase oprimida: “¡Trabajar!, ¡Trabajar!, ¡Trabajar!”, “Empujador de Vagoneta”, “Pobre y

Rico”, “Feldgrau Consigue Beneficios”, “Para el Trabajo” (refiriéndose al tiempo), todas hacia 1929-1934).

Alice realiza un tipo de obra a base de repetición de fotogramas en los que representa siempre al trabajador en las más duras tareas mecánicas del mundo industrial. La reiteración de una misma imagen hace que se acentúe el carácter monótono del trabajo con la máquina. Este tipo de lenguaje visual, de Alice y Oskar, tiene una cierta relación con las síntesis formales, en ocasiones también repetitivas, que utiliza Ibarrola en algunas de sus obras más destacadas del mundo del trabajo euskaldún.

Otto Griebel en “El Parado” 1921, condensa, en cambio, toda su fuerza crítica en el rostro del trabajador. Su rabiosa expresión y gesto airado, junto a un montón de símbolos maquinistas medio destruidos, nos transmiten un cierto orgullo de clase que no debe sentirse abatida jamás por los infortunios propiciados por la clase capitalista, que ostenta el poder a través de las fábricas, cuyos perfiles aparecen amenazantes a sus espaldas, pero sin que salga ya humo de sus chimeneas.

Wilhelm Lachnit utilizaría en “Retrato del Comunista Frölich” 1924-1928, un tipo de representación realista que lo sitúa como el miembro de la ARBKD más próximo al verismo de la Nueva Objetividad en lo que a desarrollo formal se refiere.

- La Clase Obrera Oprimida por la Máquina.

Si antes hemos citado la pintura de Baluschek entroncándola con el realismo crítico de la ARBKD es porque, tanto él como Zille y Kollwitz, pueden considerarse artistas puente del realismo social del XIX con el realismo crítico del XX, y especialmente con el de la Nueva Objetividad en el que se inscribe Baluschek. Zille, Kollwitz y Baluschek representan la clase social más oprimida y castigada por las máquinas.

“Los problemas no solucionados de la clase obrera me torturaron e intranquilizaron y se volvieron en uno de los motivos de mi vinculación a la presentación de las clases bajas y su repetida presentación abrió un respiradero, una posibilidad para soportar la vida” (12).

Este tipo de obra no resultaba evidentemente del agrado de las clases dominantes que las veían como un peligroso revulsivo social. Guillermo II llegaría a calificar incluso a estos pintores como “artistas del arroyo”.

- *Bajo el Triunfo de la Máquina.*

Hans Baluschek (1870-1935), adoptó una cierta ambigüedad entre la actitud positiva hacia la técnica y el progreso, desarrollada a través de sus ferrocarriles, y un cierto atisbo de sorda crítica social que, si bien aparece ya a principios de siglo (“Mineras pasando por el Puente Hänge” 1913), no se desarrollaría hasta finales de los años 20 y fundamentalmente a través de su obra gráfica: “Salida de la Fábrica”, “Junto al Rotor de Turbinas”, “Descanso del Mediodía”, “Delante de los Hornos de Fundición” ... todas de 1926.

Hemos hablado de crítica sorda porque, evidentemente, es más de rabia contenida que de clara denuncia -como el caso de Kollwitz- la que representa Baluschek en algunas de sus obras. Las que se acercarán más Käthe serían “La Loca” 1920, y “Miseria” 1922. En “Miseria” es en la que más claramente identifica la condición social del proletariado con las formas industriales que aparecen en la parte superior del cuadro concretadas en un depósito y un complejo semáforo de ferrocarril.

No es pues de extrañar que la obra de Baluschek no fuera siempre bien vista dentro del partido socialista (SPD) en el que militó desde 1919 y para el que realizaría incluso algunas ilustraciones (1928). Su amigo Friedrich Wendel, militante y crítico de arte, se esforzaría no obstante, en unir el espíritu de la obra de Baluschek con las propuestas del partido (13).

“El espíritu de la estática de la máquina se corresponde al espíritu de la genial estática del mundo de Marx... El Proletariado ama la máquina ... él conoce todos sus pormenores. ... El día que el proletariado haya conquistado de verdad la máquina, habrá conquistado el mundo. ... Baluschek fue uno de los primeros que descubrió la belleza de la máquina” (14).

Wendel quiso entender los cuadros de su amigo así, pero tanto la obra como las palabras de Baluschek no dejan lugar a dudas respecto a su clara y consciente exaltación mecanicista, muy por encima de la realidad social.

“Vivimos bajo el signo de la máquina -dicen-, triunfo del ingenio humano la llaman con cariño. ¡Bueno!, para mí significa además belleza positiva y yo también me vuelvo positivo cuando la represento. Funcionalidad, ritmo de construcción, ritmo y música en su andar, estas son sus cualidades, aquellas que amo como un cuerpo humano llevado a su fin. Me concentro en sus detalles como en una

arquitectura lograda. Escucho su cántico con el oído fino de un ingeniero. Es el espíritu de la industria cuyos juegos de fuego y llamas me atraen, como al gentío los fuegos artificiales en un día de fiesta. Los hombres la han erigido en reina y le guardan lealtad de esclavos hasta ofrecerse ellos mismos. Y allí en donde no está amarrada al suelo, allí en donde ella, un ser viviente individual, con las diferentes fisonomías, cumple su papel de locomotora sobre las vías, en donde está rodeada de la magia polícroma de los focos y señales que le conducen y le avisan, en donde la esperan salas de recibimiento pomposas, donde anuncian su llegada campanas y grandes tablonas, allí estoy yo, romántico de hoy" (15).

No es de extrañar que en los cuadros sobre el ferrocarril, obtuviera un reconocimiento muy superior al del resto de su obra.

Su "Apisonadora" de 1915 anticiparía esta exaltación mecanicista que escribiera cinco años después. El trabajador suele mostrarse concentrado y orgulloso de su labor y el descanso está visto más como un reponer fuerzas para seguir en la noble tarea encomendada que como un lamentable estado de agotamiento al que se llega tras muchas horas de trabajo.

Baluschek participaría -como artista- en la llamada internacional en favor de la jornada de 8 horas, pero su obra estuvo siempre más cerca de la exaltación que de la crítica.

- La Industria como Austera Anécdota Formal.

Karl Hubbuch (1891-1979) representaría, entre los veristas con una cierta preocupación social, el sector más académico. Había estudiado de 1908-1912 en la Academia de Bellas Artes de Karlsruhe, su ciudad natal, donde había un ligero movimiento de reforma que, siguiendo la escuela de pintores de Grötzinger, propugnará una paleta más rica en color. Su compañero Rudolf Schlichter, en dos obras autobiográficas, le describirá como bastante solitario pero que se ganaba el aprecio y la admiración de la gente. Trabajaba con precisión pero sin la pedantería de los aplicadillos.

En 1912, atraído por la capital, se traslada a estudiar a Berlín donde conoce a los compañeros George Grosz y Oskar Nerlinger en clase del profesor Orlik. Los tres se orientarán hacia la realidad, pero cada uno la representará según su particular idiosincrasia y compromiso político. En Nerlinger la crítica radica fundamentalmente en el carácter de su dibujo: en Hubbuch prevalece en el motivo, las cosas hablan a partir de su propia

realidad objetiva, mientras que en Grosz, serán ambos los factores que se interrelacionan para librar la más dura batalla contra los poderes dominantes. Hubbuch que pasa la postguerra recuperándose de la malaria en Neuenburg, con sus padres, no entra en contacto con ninguna polémica, ni grupos de vanguardia. Su vida transcurre sin incentivos políticos y en 1920 regresa a la Academia de Karlsruhe donde evoluciona hacia formas más consolidadas, relacionadas con temas autobiográficos, en los que plantea el contraste conflictivo entre campo-ciudad. Naturaleza - tecnología y sexo aparecen ya en estas obras como factores que posteriormente desarrollará en mayor o menor grado. La tecnología por ejemplo, lo industrial, lo mecanicista, no constituirá su mayor preocupación, sino que operará siempre como simple anécdota, decorado o complemento idóneo de la ambientación precisa donde sitúa su más concreta y objetiva realidad. La obra más representativa de esta incidencia sería "La Campeona de Natación" 1924-1925, posteriormente llamada "La Bañista de Colonia" una obra en la que plantea, con su singular maestría de dibujante excepcional, el contraste entre tres realidades bien diferentes que deben convivir en un mismo lugar: el personaje principal impotente y contrariado, el poderoso puente de hierro, símbolo de la industria, y la catedral de Colonia, símbolo del poder religioso.

El contraste muchacha-puente de hierro permite establecer también una relación con "Carne y Hierro" 1923, de su amigo Scholtz con el que trabaja en la Academia de Karlsruhe.

De regreso a Berlín (1922), destaca la influencia del profesor Orlik (16) y Grosz (17) cuyas obras conociera a través de Scholz.

"Despierta es el Día del Régimen" 1925, muestra así a un burgués esbozando un saludo a la bandera, mientras duerme la borrachera en un banco, al tiempo que el ejército se apresta a recibir a los capitalistas que acuden con chistera a honrar la bandera frente a los más potentes y modernos cañones de la industria armamentística.

Pecaríamos sin embargo de ingenuos identificando a Hubbuch con los ejemplos que acabamos de exponer. Él es un artista muy vinculado a la Academia donde se forma y consigue un puesto de profesor, lo que le conduce hacia un tipo de obra clara, concreta, concisa, detallista en la que prima su virtuosismo por el dibujo, mientras que el color se sugiere, desarrollándolo sólo cuando sus clases casi le obligan a hacerlo.

De su época objetual (1924-1928) cabe destacar sólo, en relación al tema que nos ocupa, los “Automóviles ante la Puerta de Brandenburgo” 1924, “Cinco Contadores” 1925, “Cambio de Agujas” hacia 1927 y “Edificación de un Puente con Vistas de Karlsruhe-Durlach” ya de 1937, de las que hablaremos en posteriores apartados.

Beckmann incidirá muy determinadamente en su período expresionista (1950-1957) del que podríamos citar “Construcción de un Puente” (1953-1954), donde muestra el esfuerzo de los trabajadores que construyen estas obras y que en “Ser o No Ser”, se formularán esta shakesperiana pregunta ante un soldado que está retozando con su “amiguita”. En “Puerto de Amsterdam” 1959, aparecerán de nuevo estructuras de puentes y grúas portuarias que, como en los casos anteriores, intervendrán sólo como un complemento más de la composición, sin que en ningún caso -exceptuando La Nadadora de Colonia- adquieran especial relieve.

Le hemos dedicado, no obstante, a Hubbuch esta atención, tanto por el carácter subyugante de su obra -aún dentro de su austeridad objetual- como por la relación que tuvo con otros compañeros citados, representativos de posturas más radicales a las que nunca se sumaría Hubbuch, puede que por condicionamientos personales (malaria) o por su arraigada vinculación a la Academia. No olvidemos que, mientras él se recuperaba de su enfermedad, Scholz, Schlichter y Grosz se manifestaban claramente en favor de la ruptura con la tradición y en pro de un arte revolucionario.

“Sabemos que tenemos que ser expresión de las fuerzas revolucionarias, instrumento de las necesidades de nuestro tiempo y de las masas, negando cualquier parentesco con las especulaciones esteticistas y con los académicos, a partir de mañana” (18).

Hubbuch no llegaría pues a engancharse al carro de los más radicales pero su obra expresaría, con singular maestría, dramáticas realidades objetivas, no exentas de muchas connotaciones vinculadas a la industria.

- Naturaleza e Industria. La Agresiva Caricaturización de Scholz.

Georg Scholz (1890-1945) que -como Hubbuch- había estudiado en la Academia de Karlsruhe, de la que también sería profesor en el período 1923-1933, formaría parte del Grupo Noviembre y firmaría con Grosz, Dix, Schlichter ... la carta abierta de 1921 (19) en la que critican las posturas más elitistas y reaccionarias del grupo.

Su obra estaría determinada por una actitud más crítica que la de Hubbuch pero sin llegar tampoco a la radicalidad de un Grosz o la mayoría de artistas de la ARBKD.

En 1920 pinta "Der Industriebauer" en la que caricaturiza simbólicamente los industriales, en un prototipo de familia aparentemente normal pero ridículamente tratada en cada uno de los pequeños detalles que configuran la composición. Scholz utiliza ya aquí la combinación de motivos diferentes, en distintos planos y escalas, convirtiendo así la ventana del fondo en otro cuadro dentro del cuadro.

Esta obra desató un verdadero escándalo público que llegaría hasta una consulta al Parlamento alemán, lo que hizo que Scholz fuera conocido por el público en general.

Esta composición presenta también ciertos paralelismos con algunos grabados de Hubbuch de 1921-1922, como la combinatoria de figuras y objetos sorprendentes impregnados de cierto simbolismo, y utilizar varias escalas dentro de un mismo cuadro hasta llegar, en ocasiones, al ya citado "cuadro dentro del cuadro". En la litografía "Asociación de Combatientes" 1921, utiliza de nuevo Scholz una combinación de diferentes motivos en diferentes planos, a escalas distintas. Scholz producía estas litografías en la Academia de Karlsruhe por lo que muy bien podía haberlas conocido Hubbuch, e incluso haber contribuido en su realización.

Como Grosz, Scholz utilizaría la representación caricaturesca para evidenciar, con mayor rotundidad, ciertos personajes. Así en "Von Kommenden Dingen" (De Cosas que Vienen) 1922, representará al presidente del sindicato general alemán Karl Legien ante dos robustos y potentes personajes capitalistas, tomando buena nota de sus instrucciones que escribiría con un afilado lápiz que sostiene con la mano izquierda (20). Legien dirigía la cooperación entre los sindicatos y los empresarios pero, evidentemente, su figura no es muy reivindicativa que digamos. Con su pipa diríase que es un empresario más, como el industrial y político Walter Rathenau que ocupa el centro de la composición y cuyo escrito da título a la obra. El personaje de la derecha es Hugo Stinnes, creador del mayor monopolio alemán del acero.

La farsa se representa en un escenario donde el telón de fondo evidencia el poderío de sus humeantes industrias.

La litografía “Los Amos del Mundo”, del mismo año y de la que hablaremos más extensamente en el apartado “Los Puentes”, representa también los mismos personajes con la variante de incorporar sendas cajas de caudales en los cuerpos de Rathenau y Stinnes. El paisaje inferior reitera la característica ya apuntada de Scholz del cuadro dentro del cuadro, si bien en este caso la aplicación no es tan clara como cuando utiliza la ventana en “Industriebauern” o “Kakteen und Semaphore” (Cactus y Semáforos) 1923.

Una de las obras mecanicistas más importantes dentro de la Nueva Objetividad es la hoy desaparecida representación de “Fleisch und Eisen” (Carne y Hierro) pintada por Scholz en 1923.

“En las máquinas ... la actividad de su movimiento se podría comparar con el falo; el falo “demoníaco” que con su “vida propia” hace saber siempre al hombre que con toda su racionalidad, no puede dominar su impulso y que, a través de él, llega a una relación de dependencia obligatoria hacia el otro sexo. Así proyecta el hombre el poder no vencido de su impulso en la mujer y considera que su “fuerza de mujer” le seduce (como la manzana de Eva) y lo hace sexualmente dependiente. A las etéricas “mujeres fatales” se les persuade para que se adapten a la fuerza fálica y actividad de las máquinas que ejercerían su fuerza contra los hombres en lugar de dejarse violar” (21).

Esta interpretación de Rentmeister referida a la sexualidad del cuadro, conlleva a la identificación máquina-hombre y la utilización de la mujer como “objeto” para aplacar la ira de los dioses mecanicistas que podrían desatar su furia contra los humanos. Evidentemente es una interpretación verosímil que invita a una seria reflexión no sólo sobre el poder mecanicista, sino también sobre las relaciones hombre-mujer.

La reflexión crítica a la que nos invita Scholz en esta representación mecanicista está a años luz de las asépticas representaciones mecanicistas de Grossberg.

Compositivamente es una obra equilibrada de Scholz, en un tipo de ordenación casi académica que marcará el punto de transición entre el realismo “verista” de sus principios y el realismo más academizado de sus obras posteriores: “Paisaje en Berghausen” 1924, “Vista de Grötzingen” 1925, naturalezas muertas, retratos y demás tipos de géneros clásicos en los que cada detalle está minuciosamente estudiado y en los que evidencia, a menudo, el contraste conflictivo entre naturaleza y técnica, de manera menos explícita y crítica que en “Carne y Hierro” u otras obras anteriores.

Lamentablemente, a partir de mediados de los años 20 su obra seguiría por derroteros tradicionales predominando los problemas de forma sobre los de contenido y, tras ser suspendido en sus funciones de profesor por el gobierno nazi, llegará incluso a realizar retratos oficiales, no firmados y cuadros religiosos.

- El Compromiso Ideológico de los "Progresivos".

Tras Berlín y Dresde merecen ser destacados, por su compromiso político y social, los artistas de Colonia conocidos como "Grupo de Artistas Progresivos", que propugnaron el avance a través de la incorporación de contenidos ideológicos en el cuadro, por medio de planteamientos plásticos vanguardistas y, en especial, del constructivismo ruso, razón por la que algunos de ellos se conocen como "Constructivistas objetuales". En realidad sólo pueden considerarse relacionados tangencialmente al "Verismo" de la Nueva Objetividad, salvo casos excepcionales como Räderscheit que sí pertenecería con todo derecho a la misma.

"La construcción espacial no le impide mostrar el destino personal de cada figura y ser uno de los artistas que mejor han reflejado el aislamiento del hombre en el mundo codificado de la alienación social, como se manifiesta en sus famosos "Encuentros" desde 1921" (22).

El "Grupo de Artistas Progresivos" fundado en Colonia en 1924 por Seiwert y Hoerle contaría entre sus miembros a Arntz, Tschinkel, Frenndlich, Adler ... Estuvieron muy relacionados con Malevitch, Mondrian, Van Doesburg y El Lissitzky, manteniendo también correspondencia con el grupo húngaro "Ma" y algunos artistas del Bauhaus, de ahí que la incidencia constructivista se concretara en un eclecticismo geométrico-abstraccionista con el que resuelven sus figuras y objetos a menudo relacionados con el mundo industrial. Sin embargo, salvo en el caso de las prótesis de Hoerle, las formas industriales formarán parte del cuadro como un elemento descriptivo más en la vida del trabajador.

Aún teniendo un cierto compromiso, más ideológico que político, no militaron en ningún partido. Estuvieron más bien, próximos a la AAU (E) (Unión General de Trabajadores) cuyo fundador Otto Rühle, les facilitó que publicaran sus trabajos teóricos y prácticos esenciales en su revista "Die Aktion" hasta que, en Octubre de 1929, sacaron

ya su propio órgano que fue la revista “ De la A a la Z” que se publicaría hasta Febrero de 1933 (23).

Estudiaremos el grupo a partir de Seiwert, su principal teórico y portavoz; Hoerle, cofundador; y la obra gráfica de Arntz, Tschinkel y Kubicka.

A) Los Estereotipados Obreros de Seiwert.

Seiwert (1894-1933), expresa esta cierta ambigüedad política que caracteriza el grupo, desde principio de los años 20, mostrando una postura más bien radical en cuanto a la destrucción de la cultura burguesa, sobre cuyas cenizas la nueva sociedad podrá construir su incomparable arte.

“Allí hay un final, aquí un comienzo nuevo. En medio el caos. Nosotros debemos querer el caos. Tenemos que pasar a través de él” (24).

Sin embargo, sólo cinco años más tarde, en su “Ensayo del Trazado de un Desarrollo Dialéctico en la Representación de la Cara del Mundo” (25), constata ya que en la sociedad capitalista había estructuras válidas para la futura sociedad no clasista.

Esto explica que su plástica, en su eclecticismo formal, no resulte contundente e inequívoca en cuanto a su contenido y fluctúe entre las llamadas a la organización de la empresa (“BO” 1920), a la solidaridad (“Solidarität” hacia 1922), a la ayuda internacional al trabajador (“IAH” 1924), y la mera presentación de los trabajadores como domesticado colectivo de impertérritos modelos que posan una y otra vez ante las fábricas que los acogen más que explotan (serie “Arbeiter” a partir de 1925).

Los números y letras que utiliza, en ocasiones, para definir el rostro, pueden también interpretarse como simple magnitud numérica con que define al trabajador del sistema capitalista, o como elemento organizativo en el sistema socialista basado en la igualdad de todos.

El signo interrogativo se traduciría como de incertidumbre y falta de esperanza o puede que como grito de acción, lo cuál es evidentemente más cuestionable (26).

En su sistematización, las caras de los trabajadores de Seiwert son tan inexpresivas en la etapa reivindicativa anterior a 1925, como en la más triunfalista, posterior a dicho año. Podría decirse que lo mismo les da estar entre correas de transmisión (“Menschen Zwischen Transmissionsriemen” 1922), o máquinas (“Zwei

Männer Neben Maschinen" 1923), estar parados, como suele mostrarlos habitualmente, o en una cierta actitud de trabajo como en "Handlanger" 1924, una de las escasísimas obras en las que muestra al obrero en actitud inequívoca de trabajo. Sólo en los primeros cuadros como "Arbeitsmann I" 1920 y sobre todo "Der Arbeitsmann II" hacia 1922, representa al trabajador como un sufridor, víctima propiciatoria de la explotación capitalista.

Seiwert, en su obra gráfica, si bien el carácter de sus figuras es muy similar al de su pintura, adquiere un sentido más crítico al incorporar informaciones adicionales en escritos que exaltan a la participación. En "Proletario Despierta" 1925 o "El Conocimiento del Mundo Conduce al Cambio del Mundo" es el mismo título el que se incorporará a la obra (27).

Un elemento importante en la obra de Seiwert será el color que aplica incluso en algunas de sus esculturas. Utiliza tintes más bien saturados, con predominio de los colores básicos, destacando los contrastes de complementarios y claro-oscuro, lo que da a sus cuadros un efecto mágico similar al de las vidrieras medievales. En realidad Seiwert se había interesado por la técnica medieval de la pintura sobre vidrio, razón por la que llegó incluso a realizar algunas vidrieras como "Cristo en la Cuenca del Ruhr" 1925 y un mosaico en vidrio, hoy destruido, del que sólo se conserva una magnífica acuarela en el Museo Ludwig, titulada "El Mundo del Trabajo" 1931-1932.

Seiwert realizaría también algunos paisajes industriales en los que el leitmotiv sería la estereotipada representación fabril que utiliza habitualmente en muchos fondos de sus cuadros de obreros. Destacan, de entre estos paisajes, "Hombre con sombrero junto a la fábrica" hacia 1921-1922, "Hafen" (Puerto) hacia 1926 y la vista de "Colonia" 1929, desde la otra orilla del Rin.

B) Los Mutilados Robots de Hoerle.

Heinrich Hoerle (1895-1936), cofundador del "Grupo Los Progresivos", a diferencia de Seiwert, exteriorizó poco sus ideas políticas y estéticas en las revistas del grupo, pero mantuvo sin embargo un posicionamiento crítico mucho más contundente a través de sus obras. Como en Grosz, la robotización será la figura que expresará formalmente la negativa incidencia de la tecnología sobre el hombre, incidencia que se

evidenciará fundamentalmente en sus cuadros constructivistas de motivación más política, pintados en las dos fases más fecundas de su corto período creativo: principios de los años 20 (fase de formación del estilo constructivista-objetual) y finales de la década (1929-1930, fase de estabilización).

En 1913-1914 había sido miembro del grupo “Los Lunistas” con Max Ernst, Otto Freundlich, Karl Otten y Karl Nierendorf entre otros, y en 1919 crea con su mujer Angelika, Raderscheidt y Seiwert el grupo “Stupid” que junto con Ernst, Baargeld y el beneplácito de Arp, publicaría el “Bulletin D” en el que anunciarían su existencia. Posteriormente Ernst y Baargeld crearían “Die Schammade” (1920) en donde colaboraría también Hoerle. Estas relaciones explican que su obra, a diferencia de la de Seiwert, no se identifique sólo con el constructivismo-geométrico de los “Progresivos” sino que tenga también incidencias metafísicas y surrealistas muy claras, sobre todo en la etapa intermedia (hacia 1924-1928/1929). Su mutilados tienen que ver algo también con algunos maniqués de “Fiat Modes, Pereat Ars” 1919, de Max Ernst, así como muchas de sus cabezas con respecto a la del maniquí de Raoul Hausmann, del mismo año, aparte la incidencia ya apuntada en relación con los autómatas de Grosz.

Hoerle que había seguido así las ideas socialistas del Grupo, de manera muy consecuente, será el único que no sigue fielmente el estilo constructivista a lo largo de la década de los años 20 (29).

Sus mutilados, no lo serán sólo como consecuencia de la crítica aplicación técnica sobre el hombre, sino también como efecto de una cruel guerra que vivió como soldado. Ambas motivaciones se sugieren ya en la carpeta “Mutilado” que, en el prefacio de la exposición de litografías de 1920, recibió el título “Krupp-Krüppel” y que posteriormente sería cuestionada por el mismo artista por su carácter expresionista demasiado sentimental.

Si bien en 1921 aparecen ya algunos óleos en los que las prótesis son elementos destacados, no sería hasta 1922 cuando se acentuaría, de forma rotunda y contundente, la representación del trabajador como un objeto más en el deshumanizado mundo tecnológico-industrial. En “Fabrikarbeiter” hacia 1922-1923, el trabajador ha quedado transformado totalmente en un robot cuya cabeza va provista de una aguja que marca hasta cero. Es curioso observar como el brazo izquierdo del robot no parece tener el

mismo carácter que el resto, por lo que se podría deducir que corresponde a una prótesis que se le ha incorporado uniéndola con un tornillo, de forma que evidencie una doble mutilación del obrero.

Hoerle consideraba que el cuadro, más que servir para contar historias a analfabetos, debía generar símbolos y señales que avisaran a la sociedad de la cruel inhumanidad de la guerra y la tecnología de la sociedad capitalista, de ahí que su obra tenga más bien un carácter gráfico, en ocasiones próximo incluso al cartel, como en el caso de “Hombre y Mujer” 1922 (30).

Los contrastes hombre-robot, vacío-lleño, prótesis artificiales-constituciones orgánicas naturales se evidencian claramente en la obra “El Caminante Mutilado” 1923, donde las soluciones con tintas planas se conjugan con la parte izquierda de la cabeza, resuelta en un tipo de valoración muy propia de sus representaciones de la etapa intermedia, en las que la cabeza de los trabajadores adquiere una mayor importancia y las chimeneas de las fábricas toman, en ocasiones, un cierto parecido con las formas propias de los cañones de la guerra. La “Chica Proletaria” 1927, ofrecerá también su seno desnudo al sistema explotador mientras que la “Pareja de burgueses” hacia 1928, se presentará elegantemente vestida aunque con las cabezas huecas. La “Pareja de enamorados, con oreja” 1928, presentará un esbozo de caricia, al tiempo que la oreja está presta siempre a oír lo que pasa, mientras en la privilegiada clase burguesa es objeto de las acusadoras miradas que surgen de un potente ojo de la parte superior izquierda.

Tres de los cuadros más importantes y representativos de Hoerle surgirían en la denominada fase de estabilización del estilo geométrico-constructivista-objetual, que gira en torno a 1930: “Tres Inválidos (Hombres-Máquina) (Repatriados)” 1930, “Fin de Jornada” 1930 y “Trabajador” 1931. Antes había pintado un curioso “Paisaje Fabril” hacia 1926, en el que, en una especie de atmósfera metafísica, representa una síntesis formal de formas geométricas simbolizando la fábrica, en contraste con una pera como único símbolo de vida y alimento natural.

Las tres anteriores obras citadas, resueltas en sus colores característicos: rojo-naranja, verde, azul y ocre amarillo son una síntesis de sus ideas y estilos. Mientras en la primera (31), el hombre es la víctima de la máquina, en la segunda, sus formas van recuperando el estado primitivo articulándose con las de la naturaleza y en la tercera el

trabajador está presentado ya como el triunfador que está por encima de la técnica y la naturaleza, (32) atento a cualquier alteración que pueda existir en cualquiera de los cuatro campos presentados visualmente en forma de cuatro franjas verticales donde representa, de izquierda a derecha: un planeta, eclipse, nuevo mundo, sol ... encima de su firma; el hombre y la fábrica; el hombre y la naturaleza; la naturaleza. Naturaleza a la que posteriormente, en una técnica puntillista, dedicará varios cuadros de su última etapa.

Como en el caso de Seiwert, Hoerle evolucionaría hacia un tipo de obra más decorativa y optimista que la de principios de los años 20, así, cuando en DIE AKTION de 1932 (33) publica un artículo sobre “Las Internacionales caminan sobre la línea nacionalsocialista”, utiliza para su ilustración en portada, un dibujo de 1923.

C) Los Rotundos Contrastes de la Sociedad Industrial y su Medio Ambiente en la Obra Gráfica de Arntz, Tschinkel y Kubicka.

G. Arntz (1900) que se había formado como profesor de dibujo en el estudio Kunowski de Dusseldorf, contacta en 1920 con el grupo “Progresivo” de Colonia.

“Nuestras opiniones coincidían en gran manera y su influencia (refiriéndose a Seiwert y Hoerle) me llevó a inclinarme decididamente por la representación del medio ambiente... Nuestros contenidos llegaron a ser los mismos” (34).

Así empezó Arntz a trabajar en la elaboración del lenguaje plástico que se conocería como constructivista-objetual, en base a la reducción de los objetos habitualmente relacionados con el medio ambiente industrial, y a una síntesis geométrica no exenta de ciertas connotaciones con la obra de Léger y los Cubistas. Una reducción hecha en aras a una mayor claridad y efectividad en la lucha del proletariado con la que se había comprometido en sus juveniles contactos políticos con la “Unión de Activistas”.

Toda la fuerza expresiva se concentra en el contorno lineal de la forma y en el máximo contraste, razón por la que utilizará el claro-oscuro como contraste más contundente y eficaz, aplicándolo en técnicas gráficas de fácil reproducción como xilografía y linóleo. El color de sus óleos suele ser habitualmente en tonos claros, por lo que pierden parte de su fuerza, pero ganan en armonía cromática y sutil sensibilidad.

El espacio plástico, como en los demás “progresivos”, viene determinado por la superposición plana de superficies que, por sus siluetas, suelen identificarse como pertenecientes a complejos fabriles pertenecientes a la clase explotadora. Se suprime cualquier efecto de perspectiva, prevaleciendo la horizontalidad y verticalidad. Sólo en contadas ocasiones surge una leve diagonal en un ángulo inferior para distinguir o realzar algo el primer término.

Más que la industria o la tecnología, el tema principal de Arntz es la representación de la estructura capitalista como explotadora de la clase obrera. La mujer es utilizada como simple objeto de deseo. La fábrica y las formas industriales no son más que los instrumentos al servicio de la clase dominante, pero el trabajador está tan indefectiblemente unido a las máquinas que -como en Hoerle- se transforma casi en un elemento mecanicista más.

En 1929, Arntz dirige la sección gráfica del Museo de Economía y Sociedad de Viena y desarrolla el “Método Vienés de Estadística de la Imagen” (35) junto con A. Tschinkel quien había conocido a Seiwert en 1928 y fue considerado como miembro externo del Grupo de Artistas Progresistas con los que colaboró estrechamente.

A. Tschinkel (1905) seguiría una línea muy afín a la de Arntz y sólo añade, en algunas de sus obras, una mayor caricaturización de ciertos personajes, en la búsqueda de una mayor contundencia y efectividad crítica.

“La imagen de la fábrica muestra individuos como partes reales de la misma que el empresario puede contabilizar al igual que el resto del inventario” (36).

En el linóleoum “Kohle” (Carbón) 1932, evidenciaría plásticamente esta opinión. Un potente empresario con grueso cuerpo, anchas patas y brazos que acaban en dedos como garras, descansa sobre quienes, bajo tierra, se afanan en picar uniformemente para extraer el mineral para las fábricas. Son un simple número, todos iguales y picando al unísono.

En el transcurso de los años 30 Arntz ve, cada vez más, la necesidad de representar formas concretas de comportamiento que inciten al cambio.

“Analizar nuestra vida actual, establecer exigencias y dar a lo reconocido el impulso necesario para que pueda realizarse” (37).

Arntz evoluciona así, hacia una actitud más crítica y radical que la de sus compañeros.

En 1934, tras haber trabajado con su método de Estadística de la Imagen en diversos lugares como el Instituto “Isostat” de Moscú, desarrolla su labor en el Instituto “Mundaneum” de La Haya, hasta que en 1962 se convierte en director de la Sección Gráfica de la “Institución Holandesa de Estadística”.

Tschinkel, en cambio, regresaría en 1936 a su país para ejercer como profesor de dibujo en la Escuela Gráfica Estatal de Praga donde estaría hasta 1940-1941 para pasar a ser dibujante publicitario en Leipzig (1940-1947), colaborador del Instituto Geográfico en Salzburgo (1956-1964), y dibujante en el Instituto Anatómico de la Universidad de Colonia (1964-1970).

Margarete Kubicka (1891) que había pertenecido al “Grupo de Artistas Progresivos” hasta 1933, realizaría en 1923 unas xilografías de entre las que destacan la serie sobre la construcción de la vía de circunvalación Neukölln-Berlín, un conjunto de seis grabados sobre madera en los que representa el esfuerzo del obrero en un tipo de obra casi más documental que crítica.

- Los Inquietantes Espacios Industriales de Volker (Grupo de Halle).

Karl Volker (1889-1962), miembro representativo del Grupo de Halle (Al. Or.), de tendencia socialista, fundado hacia 1918-1919, colaboró en revistas del Partido Comunista Alemán (KPD) como “Palabra” y “Lucha de Clases” y llegaría a ser miembro del Grupo Noviembre (1918).

En su obra, más que describir la fábrica como un lúgubre lugar de explotación, la plasmaría como una construcción misteriosa donde sólo de vez en cuando aparecen pequeños grupos de trabajadores que, por un momento, se han separado de la masa. En “Hormigón” 1923, el espacio que crea con el juego de masas arquitectónicas puede incluso llegar a tener una cierta belleza plástica, tendente a la abstracción, de no ser por el empleo de una acusada perspectiva. Perspectiva que se repite casi por igual en “Estación” 1924, donde la masa obrera desciende ordenadamente por una amplia escalera, y en “Industriebild” (Vista Industrial) 1922-1923. En ambos casos, sin embargo, la contundencia crítica de Volker no queda evidenciada como en “Niños en la Calle de la

Fábrica” 1921-1922, donde apreciamos la clara influencia expresionista del dramaturgo y político alemán Ernst Toller (38), razón por la que dejaría de representar imágenes industriales para dedicarse a realizar retratos de trabajadores, de mayor contundencia y más clara legibilidad.

No faltan comentaristas de su obra como Ingrid Schulze o Peter Hielscher que ven en estas pinturas una clara representación del potencial revolucionario de la clase obrera (39).

NOTAS

- 1.- Vid. Donald Drew Egbert. "El Arte y la Izquierda en Europa", Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 588 s.; así como "Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945", Angel González y otros. Ediciones Turner-Orbegozo, Madrid, 1979, pp. 114-116.
- 2.- Drew Egbert, D., O.C. (1) p. 590.
- 3.- Vid. "Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945", O.C. (1), p. 119 s.
- 4.- Vid. "Manifiesto de la ARBKD" en *Ibidem* pp. 124-126.
- 5.- Schmidt, Paul F., "Les Véristes Allemands", *Das Kunstblatt*, 1924 (Traducción al francés por E. Kaufholz en el *Cat. Exp. "Les Réalismes"*, Pompidou, París, 1980-1981, pp. 144-148). Véase también "Geschichte der Modernen Malerei", del mismo autor, Stuttgart, 1952.
- 6.- Cfr. Drew Egbert, D., O.C. (1) p. 581 s.
- 7.- Nagel, O. "Kathe Kollwitz". Ed. bajo los auspicios de la Academia de Artes en Berlín Oriental, 1967. (Cfr. *Ibidem* p. 575 y ss.).
- 8.- Vid. *Manifiesto*. O.C. (4) p. 124.
- 9.- Vid. P. Lisca, "Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland". Diss. Düsseldorf, 1976, p. 187.
- 10.- Cfr. "El Arte en la República Democrática Alemana" de U. Kuhirt. Capítulo IV del libro: "El Arte en los Países Socialistas" AA.VV. Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 359 y ss.
- 11.- Vid. U. Kuhirt, "Abstrakt zu Zeitgemässen" (De lo Abstracto a lo Moderno) -cambios artísticos en los años 20-. Oskar Nerlinger y el Grupo Los Abstractos, en "Dezennium 2", Dresden, 1972, p. 202 s. Cfr.: O. Nerlinger, "Die Zeitgemässen" -un grupo de artistas-, en "Bildende Kunst 1", 1959.
- 12.- Martin, Kurt. *Cat. Exp. K. Kollwitz, Inst. Alemán en España, 1974-1975*.
- 13.- Wendel, F., "Hans Baluschek", Berlín, 1924.
- 14.- *Ibidem* p. 104.
- 15.- Baluschek, H., "En la Lucha por Mi Arte" 1920, en: "Die Gartenlaube", LXVIII, 1920, N° 27, p. 450 (Reeditado en: D. Schmidt, "Manifeste, manifeste 1905-1933", *Escritos de artistas alemanes del siglo XX. Tomo I*, Dresden, 1965).
- 16.- La influencia de Orlik puede verse en las motivaciones que toma Hubbuch en 1922 para representar la ciudad a través de sus escenas cotidianas en el café o la calle. Orlik, como cliente del "Café Romano" se convertiría en una figura popular en los círculos de artistas, literatos y gentes del

teatro que solían acudir a las tertulias. Sobre Emil Orlik ver: "Zeichnungen und Druckgrafik von 1889-1932", Cat. Exp. Bonn y München 1972-1973, así como el libro de Friedrich W. Pauli, "Emil Orlik", Darmstad, 1972.

- 17.- Hay también unas cartas que confirman estos contactos con Grosz. Hubbuch, durante este tiempo, continúa relacionándose con Schlichter que, desde 1919, vivía en Berlín. Tuvo así, ciertas relaciones con el ala radical socialista del Grupo Noviembre y el Grupo Rojo, pero su obra no llegó a tener nunca un comprometido sentido político. Llegó, sin embargo, a mandar algunos dibujos para las revistas "Die Pleite" y "Der Knüppel" que fueron considerados por Grosz como "demasiado comerciales" y no fácilmente comprensibles para el observador.
- 18.- Citado en "Los Años 20. Manifiesto y Documentos de Artistas Alemanes" publicado por Uwe M. Schneede, Colonia, 1979, p. 101.
- 19.- Vid. Carta abierta al Grupo Noviembre, en "Escritos...", O.C. (19) p. 117.
- 20.- El hecho de sostener el lápiz con la mano izquierda no tiene seguramente mayor importancia dado que estas obras procedían de otras litografías previas, lo que explicaría los equívocos conceptos interpretativos que se pudieran hacer derivados de la relación derecha-izquierda.
- 21.- C. Rentmeister, "Berufsverbot Für Musen" (Prohibición de Trabajo para las Musas) en: "Ästhetik und Kommunikation", Cuaderno 25, Septiembre 1976, Año 7, p. 107.
- 22.- Marchán Fiz, S., "La Nueva Objetividad", Artículo publicado en la Revista Goya, nº 105, Noviembre-Diciembre 1971, p. 180.
- 23.- La revista "A bis Z", órgano del Grupo de Artistas progresivos, fue editada por Heinrich Hoerle en 1929 (nº 1-21) y el Grupo de Colonia (nº 22-3-), escribiendo o dibujando en la misma Seiwert, Felixmüller, Hausmann, Arntz, Tschinkel, Albers, Moholy-Nagy, Arp, Brancusi, Hoerle, Mondrian...
- 24.- Seiwert, F. W., "Aufbau der Proletarischen Kultur" en "Die Aktion", Año X, 51-52, Berlín, 1920, p. 719. Véase también al respecto: "Técnica, Organización de la producción, Cultura y Nueva Sociedad" en "Die Aktion", Año XIV, 24, Berlín, 1924, pp. 699-702, donde Seiwert expresa sus principales ideas sobre la técnica en el sentido de que su utilidad positiva depende sólo del modelo de sociedad al que sirve.
- 25.- "Die Aktion", Año XV, 6, Berlín, 1925. (La mayoría de citas de "Die Aktion" en relación con Seiwert están contenidas en el escrito de Uli Bohnen para el Cat. Exp. "Franz W. Seiwert / 1894-1933 / Leben und Werk", Colonia, Münster, Berlín y Ludwigshafen am Rhein, 1978).

- 26.- Vid. H. Gassner, "Konstruktivistische bildsprache und Die Sprachlosigkeit des Künstlers" en el Cat. Exp. "Politische Konstruktivisten, Die 'Progresiven' 1919-1933", Berlín, 1975.
- 27.- Vid. "Die Aktion" 1920-1929 y "A bis Z" 1929-1933.
- 28.- Hoerle llegó a tomar parte en una exposición dadaísta en el "Bauhaus Winter".
- 29.- Vid. Cat. Exp. Hoerle en Neuss, 1965-1966, así como Cat. Exp. "Tendencias de los Años Veinte", Berlín, 1977.
- 30.- Vid. H. Schmitt-Rost, "H. Hoerle", Monografías para el arte actual en la zona Rin-Westfalia, Tomo 29, Ed. Aurel Bongers, Recklinghausen, 1965, p. 12.
- 31.- Esta obra es conocida como "Hombres Máquina" en: U. Bohnen, "La Ley del Mundo es el Cambio del Mundo. Grupo de Artistas Progresivos del Rin (1918-1933)", Berlín, 1976, p. 240; en el Cat. Exp. "Desde Dadamax hasta Grüngurtel", Colonia, 1975, p. 90. Es conocida como "Repatriados" en E. Bertonati, "N. Sachlichkeit en Alemania", Munich, 1974. Es conocida como "Tres Inválidos" en la Monografía de H. Schmitt-Rost, O.C. (30), p. 43.
- 32.- Vid. U. Horn, "El Constructivismo y el Grupo de Artistas Progresivos de Colonia" en el Cat. Exp. "Realismus und Sachlichkeit. Aspekte Deutscher Kunst 1919-1933", Berlín, 1974, p. 46.
- 33.- "Die Aktion", Año XXII, Cuadernos 1-4, 1932.
- 34.- Escrito de Arntz en 1972 citado en el Cat. Exp. "G. Arntz", La Haya, 1976.
- 35.- Otto Neurath, fundador del Museo, escogió a Arntz impresionado por la claridad y objetualidad de su lenguaje. El método consistía en representar las relaciones político-económicas a través de formas simples que las simbolizaran. Cfr.: K. Bross, "Bildstatistik: Wien-Moskau-Den Haag, 1928-1965" en el Cat. Exp. "G. Arntz", O.C. (34), pp.45-61.
- 36.- A. Tschinkel, "Tendenz und Form" en: "A bis Z", 1930, p. 45. (citado en el Cat. Exp. "Wen Gehört Die Welt-Kunst und Gesellschaft in der Wemar Republik", Berlín, 1977, p. 121.
- 37.- G. Arntz, "Movimientos en Arte y Estadística" en "A bis Z", I, 1930, 8, p. 29.
- 38.- E. Toller (1893-1939), afiliado aquellos años al Partido Socialista Independiente, fue Presidente del Comité Central de Obreros, Soldados y Campesinos, al estallar la Revolución de Baviera (1919), por lo que fue condenado a cinco años de cárcel. Entre sus obras teatrales destacan: "Hombre Masa" 1921, "Los Destruidores de Máquinas" 1922, "El Alemán Cojo" 1923, "Hurra, Vivimos!" 1927. Todas giran en torno a situaciones y temas revolucionarios. En 1933 Toller se exilió en Nueva York donde se suicidaría 6 años más tarde.

39.- Vid. I. Schulze, "Karl Völker", Berlín, 1974, p. 28; P. Hielscher, Cat. Exp. "Wen Gehört ...", O.C. (36), p. 269; así como W. Hütt, "Sobre los Trabajos de Crítica Social de Karl Völker", en *Bildende Kunst* 6, 1958, p. 188.

2.3.4. LA INDUSTRIA Y SU MEDIO AMBIENTE.

- Antecedentes.

Los antecedentes remotos de la iconografía mecanicista pre-industrial en Centro Europa habría que buscarlos en las ilustraciones que para “De Re Metálica” (1565) hiciera “De Agrícola”, seudónimo de Georg Bauer, médico en Joachimsthal, considerado como el padre de la mineralogía. Son unas excelentes ilustraciones en las que las estructuras mecanicistas para la obtención y refinado de los minerales están descritas con precisión, adquiriendo singular relieve algunos detalles y teniendo, en ocasiones, una cierta afinidad formal respecto a algunas innovadoras obras de arte de nuestro siglo XX.

Los pintorescos molinos que tanto se prodigan en la pintura europea de los siglos XVII y XVIII pueden considerarse como antecedentes de las futuras fábricas del siglo XX.

Von Dillis y Achenbach los pintan, aún en el siglo XIX, como motivo principal en algunos de sus cuadros.

Unas construcciones parecidas a los molinos pero con mayor vinculación industrial son las ferrerías que obtienen artesanalmente el hierro en pequeños hornos con carbón vegetal, aprovechando la fuerza motriz del agua de pequeños riachuelos para el fuelle y el martinete. Las ferrerías (Eisenhammer=Martinete, Esenhütte=cabaña o choza para la obtención del hierro) sólo se diferencian externamente del molino o una simple choza por la chimenea, algo más alta de lo normal, y el rojizo resplandor que suele verse a través de alguna abertura. En alemán la palabra “hütte” (cabaña o choza) se empleará también para designar las plantas siderúrgicas que surgirán con el desarrollo tecnológico.

Estas románticas ferrerías, no exentas de un cierto carácter mágico-religioso (1), proliferan en Europa hasta finales del siglo XIX y son también, a menudo, motivo para que artistas como Ch. Ezdorf, J. W. Schirmer, H. Deiters ... las reflejen en sus obras. Las construcciones que representan Blechen y Scheiner revelan unos mismos procesos metalúrgicos pero de mayor embergadura.

Klingender cita, como antecedentes remotos del paisaje industrial, “Paisaje con Alto Horno” de Patinir y una serie de paisajes mineros del Erzgebirge y la cuenca industrial de Lieja (2).

La primera obra en la que la arquitectura industrial adquiere una notoriedad relevante sería “La Fábrica Harkortsche en el Castillo Wetter”, a orillas del Ruhr, pintada por Alfred Rethel hacia 1834. Visión que captaría también Carl Schlickum en 1841 desde un punto de vista más bucólico, y de la que haría una segunda versión, algo más industrializada, en 1872.

En 1838 Carl Schütz pintaría “Laminadoras de Lendersdorf”, donde toda la composición está -como en el castillo Wetter- al servicio de los hechos cotidianos que solían desarrollarse en el interior de este tipo de construcciones.

E. W. Knipel realiza hacia 1840 “La Plaza Coak en la Planta Siderúrgica de König”, en donde se evidencian ya con más fuerza las potentes humaredas producidas por los altos hornos que utilizan carbón mineral para obtener hierro con procesos tecnológicos que acaban con los misteriosos secretos gremiales de las viejas ferrerías.

Desde mediados de siglo, las construcciones industriales van adquiriendo cierta relevancia en muchas ciudades germanas donde, a diario, se observan cambios notorios. Artistas como U. Künstler, H. A. Tillmann, W. Richrath, W. Scheiner, H. Becher, F. Böcker ... captan en sus cuadros el desarrollo industrial en ciudades tan importantes como Bielefeld, Dortmund, Hagen, Hamm, Witten..., en un tipo de pintura ilustrativa, a veces casi topográfica, que procura conjugar armónicamente las nuevas formas industriales con la naturaleza circundante.

Un tipo de obra más pintoresca aparecería con el nuevo siglo, y la mayoría de artistas se esmerarían en aplicar tímidamente ciertas formas impresionistas, muy aptas para la temática industrial, al conferir al cuadro una frescura y colorido muy gratificantes. Eugen Bracht capta así, en Westfalia, pintorescos núcleos industriales que surgen junto a ciudades como Hattingen, atraídos por los fulgurantes resplandores y los multicolores humos que emergen de las erectas chimeneas que, cual símbolo de progreso, surgen por doquier despertando sorpresas y admiración.

En lo que a industria y naturaleza se refiere, cabe destacar también el “Paisaje Montañoso con Construcciones Industriales” 1880, de G. Mader que, en cierta manera, sintetiza la visión positivista y amable que captaron tantos pintores locales durante la segunda mitad del siglo XIX.

- La Fábrica en el Campo.

La representación optimista de la belleza del campo, en correspondencia con la belleza de la fábrica de la obra de Mader, tendría una cierta continuidad en algunas obras de principios de siglo y otras de la Nueva Objetividad en las que la estética del paisaje prima sobre la representación formal de las fábricas.

Sólo unas altas chimeneas, en un extremo del pueblo, identifican la aparición de la industria en “Iphofen” 1925, de Carl Grossberg.

En “Paisaje en Berghausen” 1924 y “Vista de Grötzingen” 1925, Georg Scholz, sin embargo, además de las chimeneas, representa ya claramente, en primer término, las construcciones industriales resueltas acentuando su carácter geométrico, en contraste con las formas de la naturaleza.

Otros artistas articulan la geometría industrial geometrizando las formas del campo. Theo Hölscher (1895-1966) así lo haría en “Industria junto al Río” 1925, y Volker Böhringer (1912-1961) en “Idilios en el Campo” 1935.

Pronto, no obstante, los bucólicos paisajes se convertirán en dramáticos lugares donde las montañas serán de carbón, los árboles sin hojas y los hombres ausente, vagando como sombras errantes, víctimas inocentes del progreso que nunca les llega a beneficiar.

Erich Wegnar (1889) pinta en 1929 “Montañas de Carbón” y Albert Birkle (1900) “Paisaje Industrial” 1928, “Carretera entre Montañas” 1925-1930 y “Distrito de Carbón en Silesia” hacia 1930. Un realismo crudo y austero está presente en todas estas obras que denuncian, sin paliativos, una realidad difícil de presagiar cuando, en los verdes campos, el humo de la chimenea de una fábrica o de la locomotora del ferrocarril daba una pintoresca nota de color que complacía a casi todos.

En ocasiones un mismo artista desarrolla tanto la visión idílica como la dramática. Así, Gerta Overbeck (1898-1977) pintará un fértil “Paisaje en Zona Industrial” 1925 y una árida y patética “Casa Junto a la Montaña” 1927. También hay artistas como Franz Radziwill (1895) que simultanean ambas visiones en una misma obra. Así, en “Un Domingo en el Pueblo” 1928, conviven armónicamente unos pacíficos y aburridos personajes junto a una misteriosa máquina de vapor mientras, en un cielo amenazante, vuelan dos aviones y, en un no lejano mar, parece estar atracada la flota. En 1931 pinta,

con su característico estilo, "Fábrica en Alhorn" una acuarela en la que campo y fábrica parecen convivir armónicamente, de no ser por las fantasiosas formas que surcan el aire por encima de los tejados.

Es un estilo de pintura fantástica que practican varios artistas más de la Nueva Objetividad.

El ya citado Volker Böhringer tiene también en sus pinturas un cierto halo de misterio, fantasía y, a veces, pintoresquismo e ingenuidad poética: "Fábrica de Tejas" 1930-1935, "Dick Esslingen" hacia 1930, "Animal y Torre Roja" 1933, "Ziegelei" 1930-1935, "Hochdruckdampf" y "Carretera a Weiblingen". Este vacío metafísico, que confiere cierto carácter onírico a las representaciones de las fábricas en el campo, está también presente en Christian Arnold, Bernhard Klein y Carl Grossberg. No faltan, sin embargo, historiadores como K. Wilhelm-Kastner (3) que hacen una lectura más novedosa de este tipo de obras relacionando la técnica con lo que tiene de demoníaco, sobre todo en algunas obras de Böhringer y Radzwill.

El aspecto ya enunciado de la geometrización del paisaje simplificando las formas de la naturaleza, adaptándolas a las formas geométricas industriales, es notorio también en artistas como Leo Breuer (1893) "Oberkasseler Zementfabrik" 1927 y Hans Mertens (1906) "Paisaje con Cantera" 1932. Otros, como Rudolf Schlichter (1890-1955) "En el Ruhr" hacia 1930, o Radzwill, continuarán representándola según su peculiar personalidad, pero sin ningún tipo de geometrización abstraccionista más propia de los denominados "progresivos" o "constructivistas objetuales".

La industria y el medio ambiente surgiría también como tema en la Nueva Objetividad, no con la conciencia política y social con que ha surgido en la década de los 70, ni con el sentido que han querido hacérselo ver recientes exposiciones sobre el particular (4); en realidad, la mayoría de representaciones industriales de los años 20 fueron concebidas en un espíritu de idealización de la técnica, en la que se veía una salida de la crisis y un importante campo al que se debía integrar el artista, incorporando sus conocimientos a las formas producidas en serie frente a la producción artesanal. En tal sentido iban encaminados los esfuerzos de la Deutscher-Werkbund (5) así como la exposición "Arte y Técnica" que se celebró en Essen en 1928, en cuya primera parte se mostraban imágenes industriales, desde sus orígenes hasta entonces, intentando mostrar

el valor estético de la técnica y su relación con el arte.

Bernhard Klein (1888-1967) miembro fundador del grupo “Noviembre” tiene algunos dramáticos paisajes en los que el medio ambiente no puede ser representado con mayor pesimismo. Su “Zona Industrial” 1926, próxima a las de Birkle ya citadas, es un compendio de contaminación, soledad y tristeza que se acentúa en “Complejo de Gas Berlín-Schamargendorf” 1927, donde se evidencia el contraste claro-oscuro de los arrogantes perfiles de la industria, en cuya sombra se pierde la silueta de un solitario personaje que cruza el puente rojo, en complementario contraste cromático con las verdes aguas de un río donde se refleja el no menos contaminado cielo verdoso. Es difícil justificar obras así como un simple aprovechamiento del contraste lumínico para intentar conseguir un todo estético, apelando que sólo una reflexión del observador sobre lo representado le puede llevar a conclusiones de contenido (6).

- La Fábrica en la Ciudad.

De entre los autores citados cabe destacar como antecedentes importantes, en el tema que nos ocupa, la conocida “Fábrica en el Castillo Wetter” de Rethel y las dos versiones de Carl Schlickum. Todo un ejemplo de la incidencia industrial en la fisonomía de una pequeña ciudad, en tan sólo 30 años.

Tanto en el siglo XIX como en el XX, en casi todas las ciudades alemanas encontramos pintores locales que captan, con su particular estilo naturalista, el desarrollo industrial como símbolo de progreso y modernidad. La mayoría de obras del siglo XIX son eminentemente descriptivas, con una buena dosis de paisaje para hacer más atractiva la obra en el escaso mercado que este tipo de pintura solía tener.

En el siglo XX los artistas locales captan ya la industria en la ciudad, en un sentido algo más crítico, sin dejar por ello de tener en cuenta determinados valores estéticos que siempre aportan un interés complementario a la obra.

Carl Grossberg, en su “Paisaje con Fábrica en la Nieve” de 1923, no escapa de buscar este sentido estético que infunda a las construcciones fabriles un cierto aire de romanticismo misterioso. En este caso, la nieve es la encargada de impregnar a la obra de una exquisita y delicada sensibilidad, que hace percibir la fábrica como un elemento armónico más, junto al resto de construcciones urbanas.

Esta sensibilidad cromática caracterizaría a Grossberg hasta las ruinas de la sufrida Polonia, que visita en 1940 -año de su muerte- donde pintará la acuarela “Industria del Vidrio”, una pintoresca y romántica construcción de madera con tejados de acusada pendiente, que preside la escena por delante de las ya más modernas edificaciones que se observan en segundo término.

Al margen del aspecto esteticista, la Nueva Objetividad refleja también el tema de la fábrica en la ciudad, en función de su significado social y el carácter dramático que sus formas brindan para expresar, con toda su crudeza, la densa soledad del obrero, representando siempre la fábrica como las formas con las que se identifica la clase dominante.

George Grosz (Berlín 1893-1959) del que ya hablamos en el Dadá berlinés realiza, a partir de 1920, una serie de obras de marcada influencia de la pintura metafísica italiana en las que aparecen, a menudo, humeantes chimeneas y asépticos y geométricos edificios que delimitan las deshumanizadas calles por donde sólo circulan “Autómatas Republicanos” o artificiosos personajes sin rostro, movidos por mecanismos torácicos: “El Juego del Diablo” 1920, “Sin Título” 1920, “Berlín C”, “Jakobstrasse”, “Der Schöne Fritz”, las tres de 1921.

Los personajes de Grosz expresan con un humanismo atroz la caricatura de un mundo falso, lúgubre y atormentado por la especulación, el erotismo, la miseria y el hambre que se evidencia fundamentalmente en las ciudades industriales. Un mundo en el que las fábricas son utilizadas como símbolo claro e inequívoco del poder opresor de la clase dominante. La identificación capitalista-fábrica llega hasta el punto que en “¡Ajustaremos Cuentas!”, publicado en 1923, dibuja un amistoso abrazo entre dos ricos personajes cuyas cabezas son dos largas y humeantes chimeneas (7).

La obra gráfica que le había costado a Grosz no pocos procesos por inmoralidad y ofensas, fue utilizada también por otros artistas para dar a conocer su obra de temática industrial referida a la ciudad. Franz María Jansen (1885-1958) realizaría, entre 1918 y 1920, unos expresivos grabados, algunos de los cuales publicaría en carpetas de 10 hojas: “Recinto de Fábrica”, “Industria”, “Puerto”. También tanto Hubbuch como Grossberg, de los que hablaremos más adelante, realizarían importantes dibujos en los que la industria o estructuras derivadas del progreso industrial, adquieren destacada

relevancia en las ciudades. En el grabado “Esquina Leipziger-Friedrich” 1922, Hubbuch desarrolla un tema “atípico” que con los años ha devenido casi cotidiano en las grandes urbes: el levantamiento de las calles para obras de infraestructura o comunicación (8).

Wilhelm Heise (1892-1965) desarrolla también en “Stijlmaierplatz” hacia 1935 un tema urbano que, con el tiempo, adquiriría cada vez mayor importancia: el caos circulatorio derivado de la proliferación de automóviles, tranvías, camiones, carruajes, bicicletas y largos transportes pesados que empezaban ya a hacer su aparición.

Grossberg tiene varios dibujos, óleos y acuarelas sobre edificios industriales de carácter urbano, pero su obra más representativa sería “Paisaje Industrial”, boceto que pinta en 1934 para la posterior realización de un gran mural. Es una obra aséptica, ilustrativa y eminentemente decorativa, en razón a su funcionalidad, que describe minuciosamente la configuración formal de la próspera ciudad industrial. Una obra diametralmente opuesta a la de Hans Baluschek (1870-1935) que pintará la ciudad industrial, vista siempre desde los barrios donde la clase humilde vive en soledad la penuria cotidiana: “Fabrikschluss” 1926.

Gustav Wunderwald (1882-1945) había pintado en 1921 “Lauben” (Glorietas) y en 1929 “Spandau”, dos obras en las que refleja bien claramente el tipo de vivienda suburbial y urbana que disponía el trabajador. Las calles de Wunderwald están semi-vacías. Sólo de vez en cuando un solitario ciclista, coche o tranvía rompe el patético vacío. Soledad y vacío que se observa también en “Suburbio en la Zona Portuaria de Bremen” 1931, de Cristian Arnold (1859-1960). Hemos de diferenciar, no obstante, los vacíos de las zonas industriales urbanas de Wunderwald con respecto a los vacíos de Grossber o Arnold. Mientras el primero utiliza un vacío “caliente” donde la vida puede no estar presente pero se presiente, en los demás, el vacío es total, “frío”, carente de vida. En Wunderwald el vacío es una ausencia mientras que en Grossberg es una no existencia. De Wundersald diría Paul Westheim:

Tiene la visión para lo característico del Berlín actual. Es tremendamente auténtico dentro de todo el ambiente berlinés de la ausencia de ambiente” (9).

A Max Schulz-Solde (Dortmund 1887) del que ya hemos hablado en su momento por el marcado carácter expresionista de su obra “La Era de la Técnica”, no podemos, cuanto menos, dejar de citarlo aquí, tanto por la fecha en que lo pintara: 1925 y la forma

objetiva de reflejar fundamentalmente la representación de la ciudad, como por ser ésta una de las obras de mayor interés plástico en relación al concreto tema que nos ocupa.

Rudolf Schlichter (1890-1955) pinta en 1925 "Abend" (Atardecer) en la que tanto por el resplandor que surge del interior del edificio como por la pequeña cascada del río, bien pudiera tratarse de un lugar en el que se localizara algún tipo de industria.

Franz Wilhelm Seiwert representará, con la geometrización que caracteriza a los "progresivos", la incidencia de la industria en la ciudad como elemento formal significativo de la nueva tecnología, que producirá más para conseguir mayor libertad en los países socialistas y mayores desastres (crisis, miseria, desempleo, guerra) en los capitalistas (10). Sus obras más significativas a este respecto serían "Hombre con Sombrero ante la Fábrica" hacia 1921-1922, en la que muestra al personaje más bien complacido de la incidencia fabril, "SR" (República Socialista) hacia 1922, clara y explícita exaltación de las fábricas en estos países, "Hafen" (Puerto) hacia 1926, donde la ordenación de todos y cada uno de los elementos no puede ser más precisa, y "Köln", magnífica vista de la ciudad desde el Rin, donde el complejo industrial está ordenadamente situado a una prudencial distancia de la urbe. Evidentemente, la visión de Seiwert no podía ser más optimista.

- La Fábrica desde Dentro.

Si en la pintura inglesa la obra más representativa de este género sería "La Fragua" de James Sharples pintada en 1844, y realizada en grabado durante diez años (1849-1859), mientras el artista simultaneaba los trabajos más duros de la factoría con los estudios que necesitaba y la práctica artística (11); en Francia, serían las de Bonhommé: "Fabricación de Railes, Le Creusot" hacia 1860, "La Fragua de Indret" hacia 1860 y en Alemania, la obra indiscutiblemente fundamental sería "La Laminadora" 1875, de Adolph Menzel (Breslau-Pol 1815 - Berlín 1905) quien había llegado a Berlín en 1830 y desde 1853 era miembro de la Academia de las Artes y profesor desde 1856.

La aportación más importante de Menzel fue la de incorporar el trabajo y el mundo industrial como tema importante en la pintura. En aquellos años, según el punto de vista académico, era un tema considerado como poco digno para ser representado en una obra

de arte y Menzel, sin embargo, lo ataca ya desde 1860 en que realiza los primeros dibujos y obras consideradas como preparatorias, tales como “El Soplador de Vidrio” hacia 1860-1865 y “Autorretrato en el Laminador” 1872.

Hemos de constatar, no obstante, que la visión de Menzel no es desde luego crítica, sino más bien todo lo contrario. Es una emotiva representación del poder del hombre que, como cíclope de los nuevos tiempos, domina el fuego demoníaco que emerge de las máquinas. Hay incluso en la obra unas ciertas concesiones a escenas de género como la de los obreros que se lavan, en la parte izquierda, los que comen y descansan, en la parte inferior derecha, y los que observan, con su sabia mirada, la evolución del trabajo. Sólo un personaje, de los que están descansando, refleja en su rostro la huella de la agotadora jornada laboral, y sólo la mirada de la muchacha que les avitualla parece increpar al espectador para que reflexione sobre la escena donde lo espectacular prima sobre lo dramático y un realismo, más bien mitológico, sobre lo que a primera vista pudiera parecer un realismo social.

Hay que reconocer, sin embargo, que la obra marca un hito importante en la incidencia del hecho industrial en la pintura, tema que, hasta entonces, parecía casi proscrito. Comprensibles son las preguntas que se hacía Joris -Karl Huysmans admirado por esta obra y las estaciones de Monet de 1877.

“-¿Qué artista representará ahora la imponente grandeza de las hermosas fábricas y seguirá el camino abierto por el alemán Menzel, entrando en las inmensas fraguas, en los vestíbulos del ferrocarril que Claude Monet ha intentado ya?...

¿Qué paisajista logrará representar la terrorífica y grandiosa solemnidad de los altos hornos brillando por la noche, de las gigantescas chimeneas coronadas en su cima de fuegos pálidos?

Todo el trabajo del hombre que trabaja en las manufacturas, en las fábricas, toda esta fiebre moderna que presenta la actividad de la industria, toda la magnificencia de las máquinas, todo está todavía por pintar y será pintado con tal que los modernistas, verdaderamente dignos de este nombre, consientan en no empequeñecerse y en no momificarse en la eterna reproducción de un mismo tema” (12).

Huysmans, como muy bien apunta Marc Le Bot, “quiere que se continúe contando esta gran ‘Légende des Siècles’ que habrá sido el proyecto más común del conjunto de artistas del siglo XIX. No se trata para él de mirar de otro modo lo visible, sino de modificar algunos juicios de valor, descubriendo lo ‘grandioso’ y lo ‘terrorífico’

en sectores hasta aquí ignorados de la vida social de plena actualidad” (13), y esto es lo que evidentemente se limitarán a hacer ciertos artistas de la Neue Sachlichkeit. Entrarán en las fábricas para representar sólo nuevas formas, ambientes, motivos. Tal es el caso de los interiores de fábricas que Albert Birkle (1900) pintara en 1919-1920 o incluso la “Sala de Máquinas” que Grossberg pintara en 1925, los depósitos y tubos de refinerías de 1933 o la planta siderúrgica industrial de 1938.

Desde este punto de vista, sus visiones no van mucho más lejos que los interiores de Adolphe Maugendre pintados en 1855, o incluso el “Interior de una Fábrica de Vidrio en Westfalia” 1881, de Theodor Müller. Sin embargo, acercándonos un poco más a las obras de estos artistas, no podemos caer en la consideración simplista de que sólo lo nuevo aporta lo bueno. No es muy nuevo que digamos el lenguaje plástico que utilizan la mayoría de los pintores de la Nueva Objetividad, pero de sus representaciones se desprende, casi siempre, un sentimiento que no podemos tampoco obviar. Sobre ellos quizás haya pesado demasiado también la losa de su propia denominación. En unos tiempos en los que prima la subjetividad como baremo áureo del valor, es fácil admitir, como un simple divertimento esteticista, cualquier tipo de representación objetiva. Los vacíos de Birkle y Grossberg no son tan sólo objetivamente vacíos, sino que representan también espacios lúgubres invadidos por las máquinas o ambientes asépticos donde sólo pueden jugar graciosos animalitos.

Georg Scholz incorporaría el erotismo en el interior de las fábricas al colocar sendos desnudos junto a una reluciente máquina en “Carne y Hierro” 1923. Scholz utiliza, a menudo, los fuertes contrastes para evidenciar ciertas contradicciones del mundo industrializado (14).

Baluschek penetra también en el interior de las fábricas y, en sus dibujos de 1925 y 1926, los trabajadores no son ya los cíclopes de Menzel, el forjador de H. Lüders, o los dinámicos y orgullosos trabajadores de las ilustraciones de P. Mayerheim, sino representantes de una poco privilegiada clase social sobre la que se descarga todo el peso de una revolución que es la base del progreso y desarrollo, pero que nunca acabarán de comprender por qué casi siempre reciben de la misma sólo las más pesadas consecuencias.

Este sentido épico y ennoblecedor del trabajo industrial, desarrollado por la mayoría de artistas del siglo XIX, resurgirá a finales de los 30, con el advenimiento del nacional-socialismo, bajo cuya ideología trabajaron artistas como Hermann Kätelhön, Kurt Wendtland, Arthur Kampf, Hans Steiner, Richard Gressner, Erich Merkel... que también entraron en las fábricas para representarlas desde dentro, pero sus pinturas debían fundamentalmente contribuir, no sólo a ennoblecer la dignidad de los trabajos duros, sino glorificar los principios ideológicos de un partido que prohibió pintar a casi todos los artistas de la Nueva Objetividad.

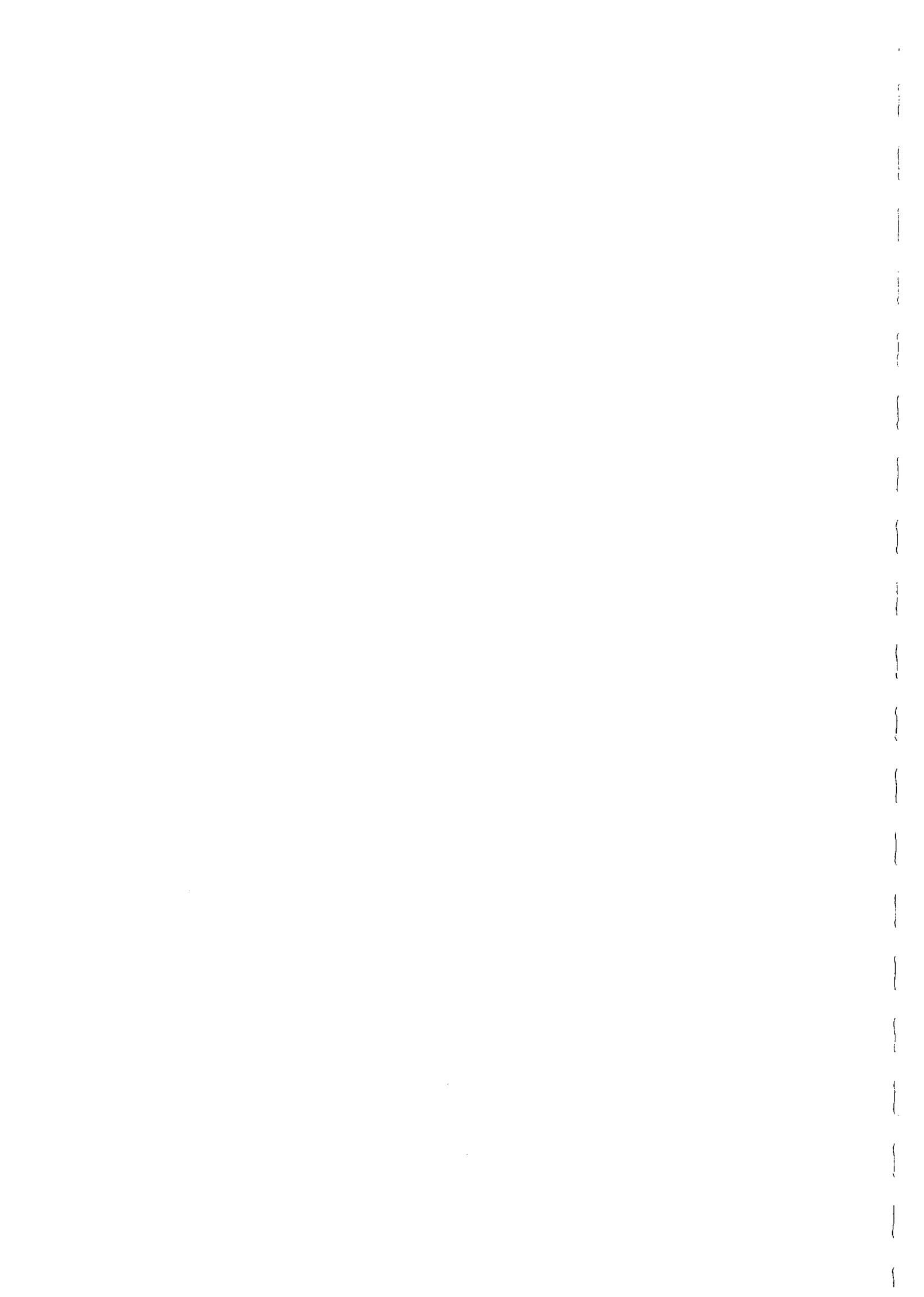
Un cierto número de artistas locales, residentes en zonas industriales y habitualmente no contemplados en los tratados de la Nueva Objetividad, entraron también en el interior de las fábricas para captar las actividades que allí se desarrollaban.

Heupel, Klingenberg, Bielefeld Nus, Kupferschmid, Kätelhön, Peters, ... son tan sólo algunos de los más importantes que centraron fundamentalmente su actividad en la importante región de Westfalia (15).



NOTAS

- 1.- *Sobre las Ferrerías en Cataluña existe un interesante libro de Molera Solá, P., "La Farga", Ed. Dopesa, Barcelona, 1980. (Reeditado por Ed. Dalmau, Barcelona, 1983) y en el País Vasco: Arbide, I. y otros. "Ferrerías en Legazpi" editado por la Diputación Provincial de Guipúzcoa, 1980; así como: Calle Iturrino, E. "Ferrerías Vascas", Bilbao, 1963.*
- 2.- *Klingender, F. D., "Arte y Revolución Industrial", Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 90 s.*
- 3.- *Wilhelm-Kastner, K.; Cat. Exp. "Kunst und Technik", Essen, 1928, p. 11.*
- 4.- *"La Industrialización de la Ciudad. La Urbe Industrial de 1880 a 1930", Berlín, 1977.
"Medio Ambiente-1920. Imagen del Medio Ambiente Urbano en la Nueva Objetividad", Bremen, 1977.*
- 5.- *Vid. "Diccionario de Arte Moderno" de V. Aguilera Cerni y otros. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1979, p. 160.*
- 6.- *Güssow, I. "Malerei der Neuen Sachlichkeit" en el Cat. Exp. "Kunst und Technik in den 20er Jahren", Lenbachhaus, Munchen, 1980, p. 54.*
- 7.- *Amplia documentación gráfica en "El Rostro de la Clase Dominante - Ajustemos las Cuentas!" de George Grosz, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.*
- 8.- *Hay un dibujo de George Scharf de 1845 en el que representa también un levantamiento de una calle para la construcción de cloacas en Tottenham Court Road (Museo Británico).*
- 9.- *Westheim, P., "Gustav Wunderwald" en "Das Kunstblatt" 1927, p. 4.*
- 10.- *Vid. "Técnica, Organización de la Producción, Cultura y la Nueva Sociedad" en "Die Aktion", Tomo 14, Cuaderno 24, Berlín, 1924, pp. 699-702.*
- 11.- *Vid. Klingender, F. D.; O.C. (2), pp. 274-276.*
- 12.- *Huysmans, Joris-Karl, "L. Exposition des Indépendants en 1880", L'Art Moderne, París, Stock, 1902, pp. 99-139. (Citado por Marc Le Bot en "Pintura y Maquinismo" Cátedra, Madrid, 1979, pp. 75-76.*
- 13.- *Le Bot, Marc, Ibidem p. 78.*
- 14.- *Véase al respecto, los comentarios que sobre esta obra se realizan en el apartado 2.3.3. "La Industria como Realidad Social".*
- 15.- *Véase el apartado 2.3.6. "La Pintura como Reflejo de la Cotidiana Realidad Industrial de una Región", dedicado específicamente a Westfalia.*



2.3.5. OTRAS FORMAS VINCULADAS A LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL.

“Sin unos transportes adecuados la Revolución Industrial jamás hubiera podido prosperar” (1), esta frase sintetiza, de alguna manera, la importancia vital que adquirieron tanto el tren como los puentes, en el desarrollo de la industria y el comercio que de la misma se derivó.

El desarrollo de la electricidad, el telégrafo y el teléfono, hizo que el campo y la ciudad se vieran pronto inundados de un bosque de hilos que se entrecruzaban, cual telaraña industrial, de poste en poste hasta un inalcanzable infinito.

Todas estas formas industriales aparecen en importantes obras de la Nueva Objetividad incidiendo incluso en algunos retratos.

- El Tren.

La Era del Ferrocarril, que empezara en Inglaterra a partir de la inauguración de la primera línea entre Liverpool y Manchester en 1830, tendría su continuidad en el continente donde Francia, Austria, Bélgica, Alemania, Rusia e Italia empezarían a trazar las primeras líneas en la misma década.

En Alemania, los primeros trayectos cortos fueron construidos entre 1835 y 1840.

Cuando se empezaron a explotar los grandes depósitos mineros de Silesia y el Sarre, así como los del valle del Ruhr y del Emscher, se pasó de un discreto “estancamiento económico” a un próspero desarrollo industrial competitivo con Bélgica e Inglaterra, que entonces se hallaban en cabeza.

- Antecedentes del tema en la pintura alemana.

Menzel había llegado a Berlín en 1830, pudiendo ver la inauguración del ferrocarril Berlín-Postdam (1838). En 1847 pintaría una bucólica escena representando aquella línea ferroviaria. Herman Lüders y Walter Busch realizarían también algunas ilustraciones sobre dicho tren (2).

Muchas obras de la segunda mitad del siglo XIX reflejarían el tren como una pintoresca anécdota más con la que rellenar el paisaje. No resulta así extraño que obras como las de Riefstahl, Frank, Künstler o Scheiner, tengan fundamentalmente un valor más bien histórico-documental. Otras, sin embargo, como las de Julius Jacob y W. Herwath, destacarían también por una serie de relevantes valores plásticos.

“Línea Ferroviaria junto al Puente de Jannowitz” 1872-1882, es una importante obra hecha por encargo del Ministerio de Transportes, que representa diversos medios de locomoción, fieles exponentes del desarrollo de una activa ciudad industrial que cambia, casi a diario, de fisonomía.

Su estructura compositiva viene determinada por la diagonal que cruza el cuadro de izquierda a derecha, y que representa el viaducto sobre el que circulan varios trenes, la que configura el puente Jannowitz con sus tranvías de caballos y tranquilos paseantes, y la que forma la estela y el vaporcito de pasajeros del primer plano.

Si bien es una obra que, a primera vista, exalta evidentemente el transporte como consecuencia del encargo recibido, no es menos cierto que evidencia también, en su realismo, las no tan gratas consecuencias del progreso: los paseantes deben soportar sobre sus cabezas el estrepitoso rugir de las veloces locomotoras que pasan sobre el puente y las aguas del río no resultan ya tan apacibles, cuando lo surcan las múltiples barcas de pasajeros que, con sus humeantes chimeneas, parece se apresten a colaborar afanosamente con las de las industrias, para contaminar rápidamente el ambiente.

Julius Jacob pintaría en 1885 un cuadro más pequeño del mismo puente Jannowitz, en el que representa el puente de los huérfanos hoy desaparecido. El ferrocarril urbano es casi idéntico a las vías del grande, que se suponen oblicuas por la inclinación de los trenes, pero la atmósfera no es tan agradable.

En 1897 pinta “El Puente de Humboldt en Berlín” donde muestra una visión totalmente diferente del ferrocarril urbano. Aquí, la sólida construcción de hierro está situada en una perspectiva paralela frente al espectador que observa cómo cruzan los trenes entre la orilla Alexander y la estación Lehrter. La influencia impresionista en este óleo resulta evidente.

Me he extendido algo en estas obras porque son un antecedente importante en cuanto al tema que nos ocupa y que posteriormente será utilizado en diversas ocasiones.

Paul Paeschke (1875-1943) lo pintaría tras su remodelación, a final de los años 20, en una obra que llama la atención por las potentes estructuras metálicas que sostienen las modernas vías de comunicación.

Karl Hubbuch (1891-1979) realizaría dos importantes grabados del puente Jannowitz (1922) en los que sitúa una dramática escena de unos mendigos y desheredados, en el acceso que conducía al puente, conocido popularmente como “de los huérfanos”.

Carl Grossberg (1894-1940) también pintaría una acuarela del extremo del puente en 1928 (“Au der Jannowitzbrücke”).

Heinrich Zille (1858-1929) dibujaría, a principios de siglo, dos obras sobre la estación de la plaza Alexander, otro de los temas habituales sobre el que centrarían su atención muchos artistas de la época (Wilhelm Giese, Hans Hartig,...).

En el movimiento expresionista son varios los artistas que centran su atención en los trenes. Kirchner, por ejemplo, tocaría el tema de las estaciones en algunos de sus cuadros ya citados en el apartado correspondiente.

- Desarrollo Temático.

Concretándonos ya en la Nueva Objetividad hemos de destacar, de entrada, la importancia del tema en cuestión, que se captará desde versiones tan asépticas como el “Cambio de Agujas” 1927, del ya citado Hubbuch, hasta las dramáticas visiones de Hans Baluschek (1870-1935) que en “Tren Urbano” capta todo el cruel dramatismo y soledad de las personas que viven junto al ferrocarril.

Hubbuch en “Leben und Tod” 1932-1933, representaría también una patética escena de un suicidio en las vías de un tren, pero su crítica no se dirige al ferrocarril que es un simple instrumento, sino a la triste suerte de los desheredados de la fortuna.

En “Escena Campesina” hacia 1933-1935, el tren surge de entre las montañas como una nota pintoresca y simpática en el monótono devenir de una jornada presumiblemente festiva, como las máquinas que se aprestan a organizar los trenes en “En el Parque (Jinetes de Domingo en Berlín)” 1922.

Hans Baluschek, del que ya hemos hablado al referirnos anteriormente a la industria como realidad social, era hijo de un ingeniero cuya actividad como funcionario

del gobierno en la medición de tierras para la construcción del ferrocarril, lo mantendría cerca de vías y locomotoras que admiraría desde niño y estudiaría con todo detalle, desde su juventud (4).

Sus obras más importantes sobre el ferrocarril, anteriores a la Primera Guerra Mundial, son "Transporte Nocturno de Carbón en el Viejo Ferrocarril" 1896 (5), el ciclo "El Ferrocarril" 1898, "Paisaje Berlinés (Junto a la Estación)" 1900, "La Estación" 1902, por el que obtuvo honores en la Exposición de la Secesión Berlinesa, así como la serie "Caminos de la Máquina" 1908.

En esta época surge también "Das Eisenwalzwerk (Los Laminadores)" 1910, tema iniciado ya por Menzel 35 años antes, que permite a Baluschek descubrir y expresar la belleza de las entrañas de una fundición.

Si en los temas industriales Menzel incidió de forma especial, en los ferroviarios sería, en ocasiones, el tono melancólico de algunas obras de Franz Skarbina (1849-1910), posteriores a 1886 ("Vías al Norte de Berlín") las que más se dejarían sentir (6).

En su glorificación romántica del mundo del ferrocarril, armoniza Naturaleza y Técnica, restándole a la última cualquier ápice de agresividad que de su desarrollo pudiera derivarse. En "Delante de la Ciudad" 1918, representa tres trenes cruzándose en diferentes direcciones, pero tanto ellos como sus humaredas no son más que una nota pintoresca y anecdótica en el romántico paisaje nevado. Nieve, locomotoras humeantes, estaciones, vías de ferrocarril, semáforos... son las formas más comunes en la mayoría de cuadros de este período (1918-1925). En algunas raras excepciones, como en el caso de "Tren Urbano" 1928, aparece claramente identificada una solitaria figura tras los cristales de una buhardilla, que puede llegar a sugerir ciertos estados de soledad y miseria en la época del desarrollo tecnológico, como en las figuras de "En el Camino" 1932, pero lo cierto es que las connotaciones son tan tímidas que apenas llegan a la epidermis del más sensible de los espectadores.

Los andenes son también a menudo representados por Baluschek. El rostro del pequeño viajero de "Reisende" 1923, no es precisamente optimista, como no lo son las tristes y abatidas figuras de los pasajeros que aguardan el tren que aparece ya al fondo. En esta obra hay, evidentemente, cierta conciencia de la clase social menos favorecida que usa a menudo el tren, pero en vez de ahondar en este susurro para gritar con fuerza, se

apresura a pedir disculpas de haberse atrevido a plantear tal relación y en 1929 pinta “Bahnhofshalle”, una especie de cántico a la funcionalidad del tren usado por una clase social más distinguida, que encontrará en el viaje no sólo un medio de locomoción sino de relación social agradable y señorial. En ciertos aspectos, es una obra que, salvando las distancias, nos recuerda mucho en su trivial contenido a “Los Cazadores en la Estación del Norte” 1886-1887, de Adolfo Guiard (1860-1916) si bien, en este segundo pintor, estaría más justificado el tema, en razón al momento histórico y lugar donde se produce. En cuanto a la composición, estructura simétricamente la obra a partir del eje que forman las luces que cuelgan de la amplia nave de la estación central de Berlín, ciudad en la que dirige la Gran Sala de Exposiciones, cargo que tendrá que abandonar en 1933 proscrito por el régimen nazi como “Artista marxista” al que, como al resto de sus compañeros de la Nueva Objetividad, se le prohibió exponer. No obstante, aún realizaría, antes de morir en 1935, la portada para ilustrar el escrito festivo “100 Años del Ferrocarril Alemán 1835-1935” donde representa, con todo su esplendoroso poder, una veloz locomotora que atraviesa la ciudad por encima de los tejados, gracias a las osadas construcciones de hierro que salvaban los más insólitos obstáculos que naturaleza o ciudad podían oponer.

Hubuch, al que ya nos hemos referido anteriormente, dibujaría en 1962 “Muchos Vienen de los Suburbios” una obra centrada en el interior de una estación en la que las estructuras de hierro envuelven los patéticos y sufridos personajes que configuran la masa de los desheredados del progreso industrial. Esta obra y la ya citada “Vida y Muerte”, son las más críticas en relación con el ferrocarril. El resto, no pasan de ser meramente descriptivas o anecdóticas, si bien están resueltas siempre con la genial maestría de un artista que dominaba el dibujo como pocos.

En “No hay Salida” 1912-1914, una insólita pasajera queda atónica frente al cartel que da título a la obra. El tren suministra así, aún en su ausencia, numerosos elementos que serán motivo de atención en muchas obras de estos años y posteriores.

Albert Burkart (1898) recoge en “Vía Elevada sobre Recinto Industrial” hacia 1920, la penetración de las vías del ferrocarril en los vastos complejos industriales, y a Erich Wegner (1899) en “Rostock” 1924, le bastan también dos vías férreas que se cruzan a diferentes niveles, para evocar la ciudad en la que se había educado. A Georg Scholz (1890-1945) en “Bahnwärterhaus” 1925, le basta un simple efecto de luz sobre

una garita de guardabarreras para representar el estado de ánimo de un obrero del ferrocarril que pasará, junto a las vías, toda su monótona existencia. Bernhard Klein (1888-1967) miembro fundador del grupo “Noviembre” pintará también un “Paso a Nivel” 1926, en el momento en el que bajan las barreras de una solitaria y tranquila ciudad, que muy bien podría ser Königsberg (Polonia), donde estuvo de escenógrafo entre 1924 y 1928.

Escenógrafo también había sido Gustav Wunderwald (1882-1945) que pinta una ciudad, no menos solitaria, en la que abundan numerosas vías de tren, utilizadas más como un elemento compositivo que triangula la base inferior de sus cuadros, que como factor crítico o apologético. Son unas vías, casi siempre, tan vacías como la propia ciudad industrial de Berlín-Schöneberg, Berlín-Sapandau, o Berlín-Norte, donde suele centrar su temática. En 1928 pinta la “Estación de Spandau” en la que sólo el jefe de estación ocupa el vacío andén. Klein (7) pintaría también en 1926 una “Estación Urbana”, en la que la simpleza y claridad de composición parecen estar más al servicio de una decoración escenográfica, que de una pintura.

Beckmann, del que ya hemos hablado en el Expresionismo y que algunos autores como Wieland Schmied constatan dentro del realismo alemán de estos años, había ido a Berlín en 1904 y en 1910 presidía la Secesión Berlinesa. En relación con el tren pintaría, “Estación de Stettiner” 1913, el famoso “Puente de los Millones” 1914, y una “Visión sobre la Estación Gesundbrunnen” (8) en el mismo año.

Si antes nos hemos referido a cierto carácter decorativo de algunas obras de los escenógrafos Klein y Wunderwald, no podemos ahora dejar de citar a Radler que, con mayor elocuencia, plasmó admirativamente al tren en un tipo de obra mucho más ilustrativa que la de los anteriores.

Max Radler (1904-1971) que de joven había aprendido los oficios de carpintero y estucador en Oppeln (Alta Silesia), y posteriormente pintor-decorador en Zeitz, se instala en Munich en 1923, tras un viaje a pie por Alemania. Primero ejerce de pintor-decorador y después trabaja como pintor independiente, siendo miembro de la Asociación de Artistas “Die Juryfrei” (Los Liberados de Jury) en 1930, y colaborando en la revista “Simplicissimus” desde 1945.

En 1929 realiza la xilografía “Werkseisenbahn” en la que representa un tren industrial. En 1923 pinta el “Lange Brücke” (Largo Puente) que cruza las vías de la Estación del Norte. Un sólo y diminuto viandante contempla la veloz salida de un convoy arrastrado por una potente y moderna locomotora. Un vacío enorme contrasta con el tren como única forma de vida trepidante. El carácter admirativo y magnificador del tren resulta más evidente en su otra obra “Grosse Lokomotive” 1935, en la que cambia fundamentalmente el punto de vista, mucho más bajo que el anterior, con lo que consigue agrandar el potente aspecto de la locomotora, resuelta con cierto preciosismo, al igual que las piedrecitas de entre las traviesas. Todo lo demás, pura asepsia, tanto en la suave valoración del azul-verdoso del cielo, como en la síntesis formal de los pocos elementos que configuran e identifican la estación noroeste de Munich.

En 1932 Radler había pintado “Bahnunterführung” cuya escenografía nos recuerda “Le printemps” 1961, de Delvaux, pero aquí ningún desnudo, recostado o de pie, turba el enorme vacío de la ciudad. Vacío que observamos ya en la mayoría de los autores precedentes, y que se consolida en otros pintores como Josef Wedewer “Bahnübergang” 1927, Volker Böhringer “Strasse nach Waiblingen” y el mismo Carl Grossberg que tiene una acuarela de la solitaria “Estación de Tiergarten, Berlín” 1926, y un tren industrial “Tanks, Harburger Ölwerke” 1933, en las desérticas refinerías Hobum.

Oskar Hunth (1918) pintaría también en 1936 un vacío andén junto al “Puente Halesen sobre las Vías de la Estación”.

Podría ciertamente decirse que los trenes, que en Jacob/Herward o Giese, irrumpían en el ambiente bullicioso de la ciudad, han acabado con todo vestigio humano en la década de los años veinte, y más sorprendente resulta aún, cuando comprobamos que esta característica persiste en pintores que, en obras posteriores a 1970, continúan pintando el tren en un tipo de obras muy afines a las de estos años que acabamos de ver (9).

Grosz, Nerlinger y Nagel, que dentro de la Nueva Objetividad practican un tipo de realismo crítico más comprometido con la sociedad de la época, utilizan el tren como un elemento más en la masificación y explotación del hombre como trabajador.

Para una carpeta de 20 hojas sueltas que aparece en 1917, Grosz realizaría el dibujo “Las Fábricas” 1915-1916 en el que, sobre un paisaje de la ciudad con fábricas y

tanques de gas, aparecen muchas vías de tren. Para él, como para sus compañeros, es mucho más importante representar el tumulto, el nerviosismo de la ajetreada vida ciudadana, la intranquilidad, el desasosiego de las personas, que la potente belleza de una máquina de tren, los vacíos andenes de una estación, o el bucólico paisaje por donde cruza un pintoresco ferrocarril.

Oskar Nerlinger (1893-1969) que llegaría a separarse de la abstracción, con el fin de realizar un tipo de obra realista que le posibilitara representar críticamente las circunstancias de la República de Weimar (10), realizó en 1930, algunas obras impregnadas de un cierto carácter constructivista, en las que aparece el ferrocarril y las vías de tren como elementos que conducen al hombre-masa hacia los inexorables lugares de trabajo donde el reloj marcará implacablemente la jornada laboral.

“Die Strassen der Arbeit”, “Die Stadtbahn von Berlín” y “Der Weltferne” son obras en las que Nerlinger refleja el cotidiano transporte del trabajador, que utilizará los grandes puentes colgantes o el tren como medio más idóneo para llegar puntualmente al trabajo. Allí, un metódico “plan” le establecerá la más rentable convivencia con las máquinas que se le asignen.

Para Nerlinger, el ferrocarril está pues claramente identificado como una valiosa pieza en el engranaje productivo capitalista.

Alice Lex-Nerlinger en “Feldgrau saca dividendos” 1931, representa a un tren saliendo de una industria, cargado de carros de combate que se transportan al frente donde, entre alambradas, caen las víctimas de la guerra, como la representada en primer plano. Evidentemente el tren es, de nuevo, un instrumento en manos del poder dominante.

El tren como símbolo del vacío urbano al que antes hemos hecho referencia, se evidencia también en Otto Nagel (1894-1967) que en “Vista a la Estación Gesundbrunnen” 1937, pinta los andenes del primer plano totalmente vacíos, casi abandonados pero, a la derecha del puente, se distinguen las personas que, muy juntas, se dirigen claramente hacia la estación.

“En la Estación de Gesundbrunnen”, del mismo año, capta el ambiente sombrío de un día de lluvia en el que se ven pocas personas. Las calles sólo se poblarán en las horas habituales del cambio de turno en las fábricas. Nagel capta así el vacío del tiempo

laboral, “cuando en la comarca trabajadora de Wedding apenas queda un paseante en la ciudad” (11).

“Zur Grube” (A la Mina) de Baluschek sintetiza la visión funcional que tienen los artistas más críticos de aquellos años respecto al tren. En una lúgubre y helada noche invernal, una larguísima fila de mineros se dirige hacia la mina desde un largo tren que los transporta hasta el lugar de trabajo. Una humeante locomotora parece precipitarse sobre el espectador. Sus potentes luces hacen casi desviar la mirada hacia los pequeños farolillos de los mineros, que se disponen a bajar a las entrañas de la tierra para extraer el alimento de las enormes calderas de vapor, que mueven las fábricas que se divisan al fondo y las locomotoras que cruzan el país como símbolo de progreso y modernidad.

- Los Puentes.

Los puentes fueron a menudo utilizados en la pintura de paisaje del siglo XVII para, por lo general, dar un sentido de continuidad rítmica en la composición del cuadro. Numerosos paisajes de Rembrandt, Rubens, Poussin o El Lorenés contienen puentes antiguos por lo general sin especial relevancia o significación arquitectónica. Sólo en algunas ocasiones como en la “Vista de Zaragoza” 1647 de Mazo/Velazquez la representación del puente puede tener un cierto interés histórico como fiel reflejo de la ciudad en aquellos años.

Los puentes de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX fueron construidos, en cambio, atendiendo la moderna tecnología, los nuevos materiales y los más avanzados sistemas de construcción, lo que permitió unas creaciones que despertaron pronto la admiración general de las gentes del lugar y motivaron a numerosos artistas, que los representaron en muchas de sus creaciones.

Lejos quedaban aquellos tiempos en los que hábiles artesanos de la albañilería construyeran aquel pintoresco “Ponte Vecchio” sobre el Arno, en Florencia (1341-1345) o aquel primer puente de hierro construido en Coalbrookdale (Inglaterra) en 1779, diseñado por Thomas Farnolls Pritchard, un arquitecto de Shrewsbury, y fundido en los talleres de Abraham Darby, el primer hombre que fundió hierro con carbón de coque en una vieja fundición en el valle de Shropshire, a principios del siglo XVIII.

Algunas pinturas de la época, como la de George Robertson que conocemos por un grabado de James Fittler, o la acuarela atribuida a George Perry, reflejan de forma casi documental la singular construcción (12).

Si las armaduras para soportar los cobertizos para trenes y aviones en las grandes terminales fueron un constante reto para ingenieros, arquitectos y constructores, no lo fueron menos las que debían unir sendas orillas de ríos que adquirirían una nueva dimensión con el desarrollo industrial, al necesitar de su agua la mayoría de las industrias que iban proliferando en ambos márgenes.

Los puentes de armadura, vigas, arcos de hierro, colgantes y de hormigón, fueron adquiriendo cada vez mayor importancia, en una época de desarrollo y crecientes aplicaciones más que de innovaciones fundamentales.

Ya hemos constatado, al hablar de los trenes, algunos antecedentes importantes en la pintura alemana, que no sólo representan trenes, sino puentes y viaductos imprescindibles para el desarrollo del ferrocarril. Citamos ya la importancia del puente Jannowitz en obras como las de Jacob/Herward, Paul Paeschke y Karl Hubbuch; así como puentes desérticos sobre las vías como el "Large Brücke" 1934, de Max Radler. Nos concretaremos aquí a obras que dentro de la Nueva Objetividad hayan centrado su específico interés en estas construcciones.

Albert Birkle (1900) tiene, de su época de estudiante en la Academia de Bellas Artes de Berlín (1912-1923), dos obras de puentes en las que las estructuras de las armaduras de los mismos más parecen simbolizar unos barrotes de la cárcel industrial, cuyas amenazantes chimeneas se divisan al fondo, o en un segundo plano de la composición, que unas bonitas y funcionales estructuras, como nos muestra Hölscher en "Bohrwerk am Fluss" 1925 o "Landschaft mit Brücke" del mismo año, en el que el puente colgante es un elemento perfectamente integrado en el fantástico paisaje casi de ensueño.

De ambos autores hemos hablado ya en "La Fábrica en el Campo" y, evidentemente, sus puentes confirman el realismo crudo, austero y dramático de Birkle frente a la armonía bucólica de Hölscher.

Tanto en "Notbrücke (Weidendammer Brücke), Berlín" 1921, como en "Nächtliche Brücke" 1922, los personajes que sitúa Birkle sobre sus puentes son, como

en sus paisajes, una especie de fantasmas que vagan errantes por un mundo de aspecto más infernal que paradisíaco (13). Un mundo demoníaco que no escaparía a Bernard Klein ni a Volker Böhringer (14), cuyos puentes responden a unas formas más convencionales que nada tienen que ver con las modernas estructuras de hierro que sí utiliza Albert Birkle.

Birkle militaría en la “Secesión Berlinesa” que en 1910 presidiría Max Beckmann (1884-1950) que, tras haber estudiado en la Escuela de Arte de Weimar y realizado diversos viajes a París, Berlín, Florencia..., ejerce de profesor en la Academia de Arte Städelsches Institut de Frankfurt en 1925. Tres años antes había realizado el cuadro “Der Eiserne Steg” (15), en el que magnífica admirativamente una especie de pasarela colgante sobre el Main, en Frankfurt. Es una obra ciertamente notable, en un tipo de realismo objetual, casi escultórico, que tiene evidentemente algo que ver con el expresionismo, más por su color que por sus formas. Es un puente tranquilo, apacible, por donde pueden pasear diminutos personajes, entre los que se distingue una madre con su pequeño hijo cogido de la mano. Una enternecedora escena bien diferente a la representada el mismo año por Georg Scholz (1890-1945) en “Die Herren der Welt”, en la que aparecen tres ricos capitalistas con la barriga llena de millones, junto a sus productivas máquinas y complacientes amantes, sobre un puente de armadura férrea que sitúa en privilegiadas alturas a la clase dominante, contemplada desde la orilla por un viejo y campechano campesino que la bella prostituta se apresta a fotografiar junto al pintoresco paisaje en la margen izquierda del río. En la derecha han instalado ya sus industrias “Los Amos del Mundo”, que reflexionan seriamente sobre sus intereses. No hay ya un solo árbol en esta orilla, ni nadie que pueda contemplar la elocuente escena del puente, ni la tranquila vida de la orilla de enfrente.

Beckman realizaría un grabado de la pasarela de hierro como antes realizara otro del famoso “Puente de los Millones”, construido en Berlín a principios de siglo.

Si Beckmann ejerce como profesor, primero en Frankfurt y posteriormente en EE.UU. (Univ. St. Louis, Washington y en el Brooklyn-Museum Art School, New York), Karl Hubbuch enseñará en la Academia de Karlsruhe desde 1925 a 1957, exceptuando los años en los que el régimen fascista le apartó de su cargo (1933-1948). Sus obras resultan tan evidentemente críticas como las de Scholz o de Grosz.

En unos dibujos de los años 1923 y 1932, de parecida estructura compositiva utiliza el puente para situar las diferentes clases dominantes en la sociedad. Sobre el proletariado, la clase político-militar, y sobre ésta, la iglesia y los capitalistas, que devotamente siguen una especie de procesión presidida por un alto dignatario eclesiástico. En 1922 el “Puente Jannowitz” le sirve también para representar, en primer término, la clase menos favorecida de la ciudad: huérfanos, mendigos, pobres y vagabundos son testigos mudos de una pequeña discusión. Seguramente por acoger en sus aledaños esta clase de personas, se le conocía popularmente con el nombre de Puente de los Huérfanos. En 1960 un dibujo de otro puente sirve a Hubbuch para situar una manifestación. Estos últimos puentes poco o nada tienen que ver con las atrevidas construcciones de hierro que se evidencian magistralmente en “La Bañista de Colonia” (1924-1925), una obra realmente sorprendente y cautivadora.

“La Bañista de Colonia” es un cuadro en el que la crítica social no resulta tan clara, a primera vista, como en el caso de “Der Aufmarsch”, citados anteriormente. Basta, sin embargo, mirar la cara del personaje para darse cuenta, de inmediato, que su gesto no es precisamente de complacencia. Los puños cerrados y la mirada ciega hacia el horizonte nos evidencian una carencia de algo que un día la ciudad tuvo pero que irremediablemente perdió: el río. Un enorme, potente, severo puente de hierro permite superar el río pero ya no nos es posible acercarnos a sus orillas para bañarnos en él. Un puente, que simboliza el enorme poder de la industria, y una catedral como único edificio visible de la ciudad, que simboliza al no menos importante poder religioso, son los elementos únicos e inequívocos que, con rotundidad y gran maestría, coloca tras la bañista.

Hubbuch realizará en 1937 un grabado titulado “Edificación de un puente con vistas de Carlsruhe-Durlach” en el que, como indica su título, muestra el laborioso y duro trabajo de construir un puente de hierro. Es un tipo de obra más bien documental, dedicada a la ciudad que le vio nacer, vivir y morir. Un carácter más dramático y expresivo adquiriría la construcción del puente en la pintura al óleo “Eine Brücke Wird Gebaut” hacia 1953-1954, donde hormigón y hierro confluyen en la gigantesca obra.

Los típicos puentes de Amsterdam, que habían llamado ya la atención de Jacob Maris (16) y Van Gogh (17), despiertan el interés de Carl Grosberg (1894-1940) quien,

en un viaje que realiza a Holanda en 1925, dibuja con su característico estilo nítido y meticuloso “Amsterdam, Puente del Ferrocarril”, en el que describe con toda clase de detalles este característico puente basculante.

Grossberg, que había nacido en la zona industrial de Wuppertal, pintaría el “Puente sobre la Calle Schwarzbach” 1927, que puede relacionarse con el “Puente sobre la Calle Acker”, pintado por Wunderwald aquel mismo año. Son dos obras que expresan claramente el impacto de estas construcciones monumentales sobre la ciudad. Hemos, sin embargo, de diferenciar que, mientras en Grossberg el puente es como una pintoresca anécdota más que se articula con cierta delicadeza por entre las aseadas casas, en Wunderwald el puente tiene tal gravidez y corpulencia que más bien puede entenderse como una amenaza para los minúsculos paseantes que deben cruzar por debajo. En Grossberg hay siempre una cierta complacencia estética en lo que pinta, aún cuando centra su atención en rincones aparentemente poco atractivos como el de la acuarela “Junto al Puente Jannowitz” 1928, mientras en Wunderwald hay siempre una melancólica tristeza que evidencia un cierto pesimismo sobre las nuevas ciudades industriales, aún cuando pinta motivos cotidianos, como la circulación por encima o debajo de los puentes de Spandau: “Heerstrasse, Spandauer Brücke” 1924, “Unterführung in Spandau” 1927.

Grossberg tiene un dibujo de 1919, período de sus estudios en la Bauhaus de Weimar, titulado “Konstruktion”, en el que representa un puente colgante con evidente influencia de su maestro Lyonel Feininger. En la Bauhaus debió Grossberg recibir el aliento incorporador del mecanicismo industrial en el arte, pero su obra siguió por caminos menos arriesgados y más afines a un realismo objetual estrechamente vinculado a la estética clásica, no exenta de ciertos ribetes oníricos, contrapunto obligado en el frío decorativismo al que somete, en ocasiones, sus arquitecturadas obras.

Si bien casi siempre los artistas representan los puentes desde un punto de vista que permite verlos en toda su magnitud, a veces captan también sus estructuras en primerísimos planos, dando gran fuerza a la composición. Tal es el caso de Hubbuch en “La Bañista de Colonia” y de Reinhold Nägele (1894) que representa “Prensa (Colonia) desde el Puente Hohenzollern” 1928. Una obra que, a pesar de tener un mismo punto de vista que la de Hubbuch, no alcanza a tener parecidas cualidades en el campo formal ni semántico. La obra de Nägele adolece de fuerza en sus elementos compositivos, que se

limitan a representar, con excesivo rigor y minuciosidad, los más insignificantes detalles, quedándose en un tipo de obra eminentemente anecdótica y documental.

No menos documental resulta el puente de acero "Eisenbrücke" hacia 1928, de Xaver Fuhr (1908), cuyas atrevidas estructuras llaman pronto la atención de fotógrafos como Alfred Ehrhardt (1901), Albert Renger-Patzsch (1897-1966), Franz Kollmann y August Sander (1876-1964). Peter Foerster (1887-1948), amigo y colaborador de Van der Rohe, militante en el Grupo de Noviembre, pinta en 1929 "Zeegbrügge-Landungssteg", donde capta en un primer plano las estructuras de hormigón del muelle de atraque, y al fondo, un dique de contención con cierta semejanza formal con los puentes anteriormente citados. El carácter de esta obra no escapa, sin embargo, al realismo formal, más bien aséptico, de muchos pintores de la Nueva Objetividad.

Diversos tipos de armaduras de puentes aparecen en algunas obras de F. Radziwill (1895) al empezar la década de los 30: "Puente a la Isla de Wilhmshafen" y "La Huelga", ambas de 1931. En sus simbólicas representaciones -Radziwill prefería hablar de realismo simbólico más que mágico- los puentes son, al igual que los barcos y aviones, un elemento representativo más de esta fantásica nueva realidad en la que nos sumergen los objetos industriales que configuran ya el entorno cotidiano. Sólidos, fuertes y pesados puentes descritos con precisión y toda clase de detalles al igual que lo haría Wilhelm Heise (1892-1965) en su "Puente Mangfall en Construcción" 1935. Un tipo de obra de corte más académico que, en cierta manera, marca el otro extremo del abanico de posibilidades realistas de la Nueva Objetividad. Un amplio espectro que va desde este reaccionario academicismo fotográfico, antesala del realismo nacional-socialista, al realismo mágico, cercano -en ocasiones- al surrealismo del que Radziwill puede considerarse su más notorio representante.

Herbert Böttger (1898-1954) introduce, en algunos de sus puentes, la esquematización próxima a la síntesis estructural de ciertos artistas como Oskar Nerlinger (1891), que imprime en sus obras unas fuertes dosis de carga ideológica.

En "Die Brücke" 1928-1929, Böttger representa un puente tan estilísticamente resuelto que llega incluso a contrastar excesivamente con el resto de la obra, carente por completo de cualquier otro tipo de síntesis constructivista. En "Zwei Brücken" 1930, se despeja cualquier duda que al respecto pudiéramos tener, representando los dos puentes

en la más fiel ortodoxia del realismo practicado por la mayoría de los artistas miembros del Grupo del Rin, al que pertenecía Böttger, y de los que hablaremos más adelante.

Una ruptura definitiva surgiría con los puentes de Nerlinger del que ya hemos hablado en “Los Trenes”. Nerlinger construye unos puentes utópicos que compositivamente le estructuran la obra, y semánticamente son utilizados como elementos que unen la compleja maquinaria productiva capitalista con la sociedad que le suministra la mano de obra.

- La Electricidad.

Si en los siglos XVIII y XIX el carbón y la máquina de vapor fueron los elementos más importantes en la producción de energía, en el siglo XX fue la electricidad la energía más utilizada tanto para iluminación como transporte y fuerza motriz industrial.

El carácter mágico que había tenido la electricidad en sus primeros momentos fue debilitándose en este siglo, al entrar en los hogares convirtiéndose en un elemento cotidiano más, de uso casi imprescindible.

Los fotógrafos captaron pronto con sus cámaras el nuevo universo lineal que, como una metálica red, se iba tejiendo sobre sus cabezas. Los pintores no fueron ajenos a estas formas, que aparecen a menudo en sus obras. Karl Hubbuch capta ya, en sus primeros dibujos de 1908-1910, tendidos eléctricos y singulares postes colocados sobre pintorescas casas de pueblo. En 1925 centrará su atención en unos simples contadores, captados con todo el realismo y maestría técnica que le caracteriza.

Alexander Kanoldt (1881-1939) centrará su interés en tendidos de telégrafos que utiliza como elementos lineales para estructurar compositivamente la obra: “Telegraphendrähte im Rauhreif” 1921. En otras obras como “Hiddensee IV” 1927, los postes serán un elemento anecdótico más sin que destaquen precisamente por sus formas ni por su simbología, como en el caso de un grabado de E.R.M. Smith (1896-1957) irónicamente titulado “Frühling” (Primavera) 1924, en el que un denso haz de cables, tras cruzar por una destartalada huerta que se supone ha dejado improductiva, se dirige hacia un complejo industrial, al igual que un pelotón de soldados que, con paso marcial, dejan tras de sí unos árboles más calcinados que florecidos.

Los postes de telégrafo y eléctricos de Wunderwald adquieren singular importancia en el dibujo a carbón “Telegraphenmasten” hacia 1925, y fundamentalmente en “Bahndamm Berlín Norte” 1926, donde un imponente poste, en un primer plano, centra la atención del espectador que, siguiendo el tendido, dirigirá la mirada hacia la lejanía, de donde emergen las blancas bocanadas de humo que lanza el pequeño tren, que apenas se distingue entre este tendido y el otro situado a la derecha de las vías.

Christian Arnold (1859-1960), dibujante técnico en la Central Eléctrica de Bremen en 1918-1919 y posteriormente en los astilleros de la misma ciudad (A.G. Weser), se dedica, en su tiempo libre, a pintar algunas acuarelas y tallas en madera. No es de extrañar que en 1924, cuando se dedicaba única y exclusivamente a la pintura, realizara “Eingang zum Industriehafen in Bremem” 1927, donde presta singular atención al bosque de palos de diferentes tendidos, que cortan el espacio del lugar tan pintorescamente captado.

Una cierta identidad entre bosque de árboles y postes eléctricos existe también en la obra “Masten-Wald” 1933, de Giudo Josef Kern que, en el mismo año, pintaría “Vista desde el Edificio de la Estación”, en el que representa el mismo tipo de poste eléctrico como atractivo más importante que se divisa desde el balcón, y que se repite en doble reflejo sobre los cristales de la derecha.

Hermann Sprauer (1905), discípulo de Scholz y Hubbuch, representaría la parte superior de sendos postes eléctricos en “Los Jardincillos” 1929. Una obra en la que evidencia, sin tomar partido, el contraste que plantea la realidad objetiva del amenazado jardín, que puede verse también como un anecdótico motivo junto a los postes de electricidad, tan pintorescos cual “Mástil de Funámbulo” al lado de una alta chimenea industrial, pintado -como el anterior- en tinta china sobre papel.

Evidentemente, los postes eléctricos que aparecen como un elemento más en otras muchas composiciones como “Winterbild” 1929, de Ernst Thoms (1896), no fueron utilizados en un sentido crítico. Sus representaciones están justificadas en función de captar más exactamente la realidad que la de plantear ciertos interrogantes sobre la misma. La máxima de muchos artistas de la Nueva Objetividad de regresar a lo “concreto” se manifiesta claramente en casi todas estas obras en las que se evidencia la primacía del “objeto”.

- *Algunos Retratos.*

De los muchos retratos que proliferaron dentro de la Nueva Objetividad merecen destacarse aquellos que no se limitaron a representar escuetamente al personaje, sino que lo hicieron incorporándolo en su medio de vida o trabajo y, de entre estos -en relación al tema que nos ocupa- los que incorporaron formas industriales, elementos mecánicos o electrónicos, que tanta admiración despertaron en aquellos años.

Käte Hoch (1873-1933), en “Retrato de E. M.” 1925, representa al personaje contestando por teléfono, junto a una bombilla, y Karl Günther (1893-1955), en “El Radiofonista” 1927, muestra la severidad con la que un radioescucha sintoniza su emisora preferida mientras lee un libro. Actitud bien diferente al “Radioyente” 1930, de Max Radler (1904-1971) que, concentrado, no sólo oye su estación, sino que parece reflexionar sobre lo que escucha. La chimenea de la fábrica que se ve por la ventana nos identifica una determinada condición social, bien diferente a la del personaje anterior que está fumando un grueso puro junto a una botella y un fino vaso de cristal.

En cuanto a máquinas, son especialmente relevantes la que simboliza el mundo del trabajo en el “Retrato del comunista Frölich” 1924-1928, de Wilhelm Lachnit (1899-1946), y la que pinta Grossberg en su “Autorretrato” 1928 como testimonio de su particular admiración por las fábricas y el mundo de las máquinas. La máquina como símbolo y la máquina como objeto, dos funciones diferentes que, en ocasiones, llegan a darse incluso en un mismo autor. Así, cuando Christian Schad (1894) pinta unas estructuras en el “Retrato de Egon Erwin Kisch”, no las utiliza más que para situar el personaje en su ambiente, que muy bien podría ser el mundo del circo, mientras que en el caso del “Retrato del Compositor Josef Matthias Hauer” 1927, las estructuras de la torre Eiffel que pinta detrás, simbolizan la modernidad con la que se identifica la música dodecafónica del personaje.

Una curiosa chimenea de fábrica aparecerá en “Mujer de Pozzuoli” 1925, y una serie de chimeneas caseras en “Damenbildnis” del mismo año. En ambos casos, el sentido no va más allá del mero contraste anecdótico, si bien en el primero podría también tratarse de una representación vinculada a la retratada que, según el título, pertenece a Pozzuoli.

De todos lo artistas citados sólo Lachnit mantuvo una cierta actitud crítica, formando parte del “Grupo Rojo” en 1924 la ARBKD (Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios Alemanes) y la Nueva Secesión de Dresde, en 1930. Su obra, sin embargo, no se aparta mucho del culto al objeto estático y demás consideraciones que caracterizan las obras de este período.

NOTAS

- 1.- *Burlingame, Roger. Artíc. dentro de "Historia de la Tecnología" de Melvin Kranzberg, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 474.*
- 2.- *Vid. Hermann Lüders (1836-1908) en "Illustrierte Zeitung" 25 de Febrero de 1882 y Walter Busch (1858) en "Deutschen Illustrierten Zeitung" 20 de Septiembre de 1884.*
- 3.- *Sobre trenes son especialmente significativas: "Tranvía y Tren" 1913, "Paso a Nivel" 1913-1914, "Vista desde la Ventana" 1914, "Tren a Wannsee desde la Ventana" 1914, "Casas, Puente y Vías" 1915-1916. Vid.: Expresionismo.
Cfr.. Catálogo de su obra gráfica de Annemarie Dube y Wolf Dieter, Reutlingen 1967; Tomo II: Ilustrac., München, 1967. Así como la monografía de Donald E. Gordon, München, 1968.*
- 4.- *Vid. Friedrich Wendel. "Hans Baluschek", Berlín, 1924; K.H. Bröhan, "Kunst der Jahrhundertwende und der Zwanziger Jahre" Tomo I, 'Beliner Seessionisten', Berlín, 1973; R. Widerra. "Hans Baluschek-Leben und Werk" Berlín, 1974.*
- 5.- *Ilustrac. en Kurt Pierson, "Dampfzüge auf Berlins Stadtung Rinbahn", Stuttgart, 1969.*
- 6.- *Vid. Bothe, R., "Berlín Noticien-Festgabe Für Irmgard Wirth", Berlín Museum, 1981, p. 138.*
- 7.- *Vid. Florian Karsch. "Bernard Klein - Dsa Künstlerische Gesamtwerk", Berlín, 1979, Galerie Nierendorf.*
- 8.- *Ilustrac. Vid. Bild B. y E. Göpel. "Max Beckmann, Katalog de Gemälde", Berna, 1976, Tomo I, p. 126/127, il. n° 183.*
- 9.- *Vid. Cat. Exp. "Die Berliner S-Bahn" Nov. 1982- Enero 1983, Ed. Ästhetik und Kommunikation, Berlín, 1982.*
- 10.- *Vid. O. Nerlinger. "Die Zeitgemässen - eine Künstlergruppe", en : "Bildende Kunst", Berlín, 1959, cuadernillo I.*
- 11.- *Uta Lehnert / Olav Münzberg "Alltag und Folie Für Einen Traum" en el Cat. Exp. O.C. (10), p. 278.*
- 12.- *Cfr. Klingender, F. "Arte y Revolución Industrial" Ed. Cátedra, Madrid, 1983. pp. 38-44.*
- 13.- *Vid. al respecto de la técnica en relación con lo demoníaco: "Technik-Dämonisierung" por: Ingeborg Güssow. Cat. Exp. "Kunst und Technik, in der 20er Jahren", Städtische Galerie in Lenbachhaus, Munchen, 1980, p. 54.*
- 14.- *Vid. Cap. "La Fábrica en el campo".*

- 15.- Vid. *Max Beckmann* en el Cap. *Expresionismo*.
- 16.- *Jacob Maris* (1837-1899) era el mayor de tres hermanos pintores pertenecientes a la *Escuela de La Haya*. Continuadores de la *pintura paisajística holandesa del siglo XVII* con un cierto parentesco con la *Escuela de Barbizon*. Pintó "*Vista de Amsterdam*" 1880 (*Rijksmuseum*), en el que representa un característico *punte levadizo*.
- 17.- *Van Gogh* (1853-1890) realizó, desde su *juventud*, varias obras en las que destacan puentes como *tema principal*. Dibujos: "*El puente, Zunderi*" 1862, "*El Puente Giratorio de Neu-Amsterdam, Drenthe*" 1883.
- Pinturas: "*Le Pont Levis*" 1888.

2.3.6. LA PINTURA COMO REFLEJO DE LA COTIDIANA REALIDAD INDUSTRIAL DE UNA REGIÓN.

- Westfalia.

Westfalia, integrada desde Agosto de 1946 al land Renania del Norte-Westfalia, conserva, aún hoy, su autonomía y posee Asamblea Provincial con sede en Münster. Es una de las regiones industriales más importantes del mundo. La producción hullera de la cuenca del Ruhr y la de lignito de la cuenca de Colonia, la han convertido en centro específico ideal para el desarrollo de importantes centros siderúrgicos, metalúrgicos e industrias afines. Lógico resulta pues que, desde mediados del siglo pasado, una serie de artistas se preocuparan de representar las construcciones industriales que iban apareciendo, primero en plena naturaleza o en núcleos rurales poco importantes, y posteriormente en ciudades más relevantes como Dortmund, Hagen, Jamm, Essen, Wuppertal... La mayoría de estas representaciones fueron probablemente realizadas por encargo, lo que hace que tengan un eminente carácter descriptivo rayando, en ocasiones, incluso con lo topográfico (1). De entre ellas cabe destacar “La Fábrica Harkortsche en el Castillo Wetter” hacia 1834, de Alfred Rethel, una obra de una cierta artificialidad decorativa, pero no exenta de ciertos méritos lumínicos y cromáticos, especialmente meritorios si tenemos en cuenta que fue pintada cuando su autor contaba tan sólo 17 años.

Los Museos de Westfalia han organizado, en diversas ocasiones, importantes exposiciones vinculadas con la industria (2), y entre sus obras cuentan, como más destacadas en relación con el tema que nos ocupa, “Stahlwerk” 1900, de Maximilian Luce (Museo K.E. Osthaus de Hagen, en préstamo del Museo Folkwang de Essen), la litografía “Arbeiter” 1921, de G. Grosz, en el Landesmuseum de Münster, donde también se encuentra “Der Streik” 1931, de Franz Radziwill, y en la Kunsthalle de Recklinghausen, “Zeit der Technik” 1925, de Max Schulze-Sölde; a la mayoría de las cuales nos hemos referido ya en diversas ocasiones.

- La Industria como Motivo.

Centrándonos ya en los pintores que, en esta primera mitad de siglo, reflejaron la industria de su región como motivo fundamental de su obra, hemos de apuntar, de entrada, que la mayoría de ellos tuvieron un carácter más bien documentalista y anecdótico.

En lo que a “pintura de figura” se refiere, cabe destacar el pastel de Christian Rohlf, “Eilper Klingenschmied” 1902, así como “Trabajador en la Fragua” 1902, de Ludwig Heupel. Ambas nos remiten más bien a Menzel.

El puntillismo, que a finales de siglo tuviera su mejor representación en la serie de pinturas del período de Charleroi de M. Luce (3), es utilizado también por Wilhelm Morgner en “Ziegelei” (Tejería -Hombre Azul con Carretilla) 1911, donde esta técnica le sirve para unir los elementos más heterogéneos. Hombre-Vagoneta y Naturaleza forman un todo inseparable, y sólo el color más acentuado resalta la figura de primer término. El puntillismo le favorecerá también la concepción gráfica a través del grabado sobre madera. En “Hombre con Vagoneta” 1912, las incisiones de la gubia conferirán una textura a la obra, que gana en fuerza y expresividad. El trabajo del hombre, sin adquirir tintes dramáticos, es, cuanto menos, más sufrido que la tranquila representación del “Alto Horno” 1913, de Walter Klingenberg, dibujo en el que, con cierta maestría técnica, el artista se limita a captar una cotidiana escena de la industria, casi tan bucólica como la que pudiera acontecer en un jardín.

Herman Kätelhön trataría temas parecidos acentuando el aspecto dantesco de los altos hornos y centrándose, en ocasiones, sobre el esfuerzo titánico de los trabajadores. No obstante, en muchos de sus dibujos y grabados puede observarse al trabajador en actitud bien diferente a la de un coloso. Sentado, pensativo y cabizbajo sufre resignado en la oscuridad de la mina. Resignación que captará también Wili Borutta en “Cambio de Turno” y “Camino de la Mina”, ambas de 1921. Estos artistas captan la realidad amarga del trabajador, que representan en un tipo de obra que más parece buscar la conmiseración del espectador que la solidaridad en una posible lucha de reivindicación social.

Gerta Overbeck (1898-1977), que había nacido en Dortmund y había sido miembro de la Unión de Artistas de Westfalia hacia 1930, tiene un tipo de obra que, si bien destaca por una cierta afinidad formal con el carácter gráfico de algunos Progresivos, no acaba de incidir en una contundente radicalidad como la de aquellos. Su obra gráfica, mucho más naturalista, no escapa tampoco al efecto de conmiseración antes aludido.

La mayoría de exposiciones sobre pinturas industriales de Westfalia incluyen también obras del expresionista Conrad Felixmüller, que expresan igualmente estupefacción e impotencia ante las condiciones de vida y trabajo creadas por la técnica y la industria (4).

Sólo algunas pinturas como “Drahtzieher” 1924, de Heinz Wever o “Grubenunglück” (Accidente en la Mina) 1928, de Wilhelm Imhof, prestan especial atención a aspectos que podrían resultar más críticos, pero lo cierto es que ninguno de los dos trasciende de la mera anécdota. Es en una obra de Max Peiffer-Watenphul titulada “Paisaje Industrial con Muro Negro” 1936, donde encontramos un potencial sentido crítico más fuerte que en muchas otras obras. Lo primero que percibe el espectador es el contundente muro negro que se mantiene incólume frente a la amenazante industria que se aproxima. Unos pocos habitantes se resisten a que el fulgurante resplandor les devore y permanecen en sus viviendas, debiendo sortear los escombros para llegar hasta ellas.

Esta humillante situación de las industrias junto a los núcleos de población no se ha resuelto todavía, a pesar de los intentos urbanísticos que se han realizado para encontrar una solución óptima. La verdad es que ejemplos como los de Kassel no han prosperado excesivamente, y hoy la industria continúa arrebatando o compartiendo espacios con la ciudad, a pesar de las fatales consecuencias que ello comporte.

Este hecho se intuye ya en 1910, cuando Fritz Wucherer pinta “La Vieja Estación de Hagen”, o en la visión de la hilandería “Vorwärts” de Bielefeld que pinta Godewols en 1922, así como en “Alto Horno en Gelsenkirchen” 1930, de Josef Arens.

Sin embargo, no podemos sustraernos al carácter eminentemente ilustrativo que tienen muchas obras de esta región, concebidas en su mayoría como una exaltación de lo que era la principal riqueza del lugar. Así, Eugen Bracht, en sus visiones industriales de principios de siglo, trata los altos hornos de Hattingen como una novedosa realidad, no exenta de cierto pintoresquismo, más que como una crítica formal a los lugares donde el

obrero es explotado sin contemplación por la clase dominante. Lo mismo ocurre con las obras de Nus y Kupferschmid que -como Menzel- presentan al trabajador como protagonista heroico de las duras labores que realiza en pugna con el fuego abrasador de los altos hornos.

Algunos artistas como Theo Hölscher (1895-1966), al que ya hemos hecho referencia en diversas ocasiones, llegan incluso a tener una visión casi idílica de la fábrica y la representan como un objeto más, perfectamente integrado en una bucólica naturaleza donde se articulan, en perfecta armonía, los más contrastados elementos. Resulta sin embargo curioso observar como las únicas figuras que aparecen en “Bohrwerk am Fluss” 1925, son pescadores, mientras en las demás obras difícilmente encontramos un personaje que se dedique al trabajo. Diríase casi que las máquinas funcionan solas, construyendo las grandes obras de ingeniería que el hombre necesita para su desarrollo, o generando la energía necesaria para que todo siga funcionando. La síntesis con que elabora sus formas no está exenta de un cierto interés plástico, con connotaciones cubistas incluso. El carácter “naif” de su primera época va madurando progresivamente hacia un tipo de obra mucho más sólida, tan rotunda y contundente como “Schacht IV” de 1947.

Un tipo de obra representativa del carácter aséptico con que se veía la fábrica en los años 20 sería “Fábrica de Cigarrillos en Bünde” 1920, de Erich Wessel, donde la salida de las seis sirve de pretexto para reflejar una serie de cordiales situaciones entre los obreros, mientras el encargado contempla, desde el umbral de la puerta del patio, la cotidiana escena con que se cierra la feliz jornada laboral. La ocasión sirve también para que el autor pueda lucir su evidente maestría cromática en un luminoso atardecer.

La Naturaleza convive en armonía con la fábrica, y no es de extrañar que Theodor Brün en “Jardines Junto a Lüdenscheid” 1918, nos muestre una potente chimenea en osada conjunción con un paisaje nevado. Ya hemos visto, al hablar de los antecedentes, cómo los molinos y las ferrerías en pleno bosque fueron las primeras representaciones de paisajes industriales. No es de extrañar que, sobre todo a principios de siglo, no se adivinen los efectos nocivos que la industria llegaría a tener sobre la naturaleza. Ello no justifica sin embargo, que artistas como Otto Coester continúen representando, en pleno siglo XX, una derruida ferrería en un estilo impropio de los años 40. Aún con ciertas

reservas, preferimos destacar en esta época a artistas como W. Fräger, H. Böckmann o G. Drebusch que, en estilos diferentes, patentizan una situación del trabajador y una realidad industrial mucho menos ensoñadora que la de Coester. Incluso la obra de Franz Gerwin tiene mucha más justificación en 1941, al ser precisamente hereditaria de las obras más características antes citadas (Bracht, Klingenberg, Nus, Kätelhön), conjuntamente con las de Bruno Bielefeld y Hermann Peters que, como las anteriores, se centran fundamentalmente en magnificar el colosalismo y grandiosidad de los altos hornos, acentuando su monumentalidad con el eficiente contraste claro-oscuro producido por los potentes resplandores del metal fundido o los rescoldos del combustible. Son unas obras en cierta manera próximas a las apoyadas por las directrices nacional-socialistas tras la llegada al poder en 1933 que exaltan al trabajador como protagonista principal del fenómeno industrial.

La otra gráfica a la que ya nos hemos referido al hablar de ciertos autores, refleja también la fiel colaboración del trabajador en el desarrollo industrial. Así, además de algunas importantes obras de los ya citados: Morgner, Klingenberg, Bielefeld, Felixmüller, Nus, Kupferschmid, Hölscher, Kätelhön, Peters, merecen citarse también las xilografías de Erich Palmowski, Reinhard Hilker y Waldemar Mallek.

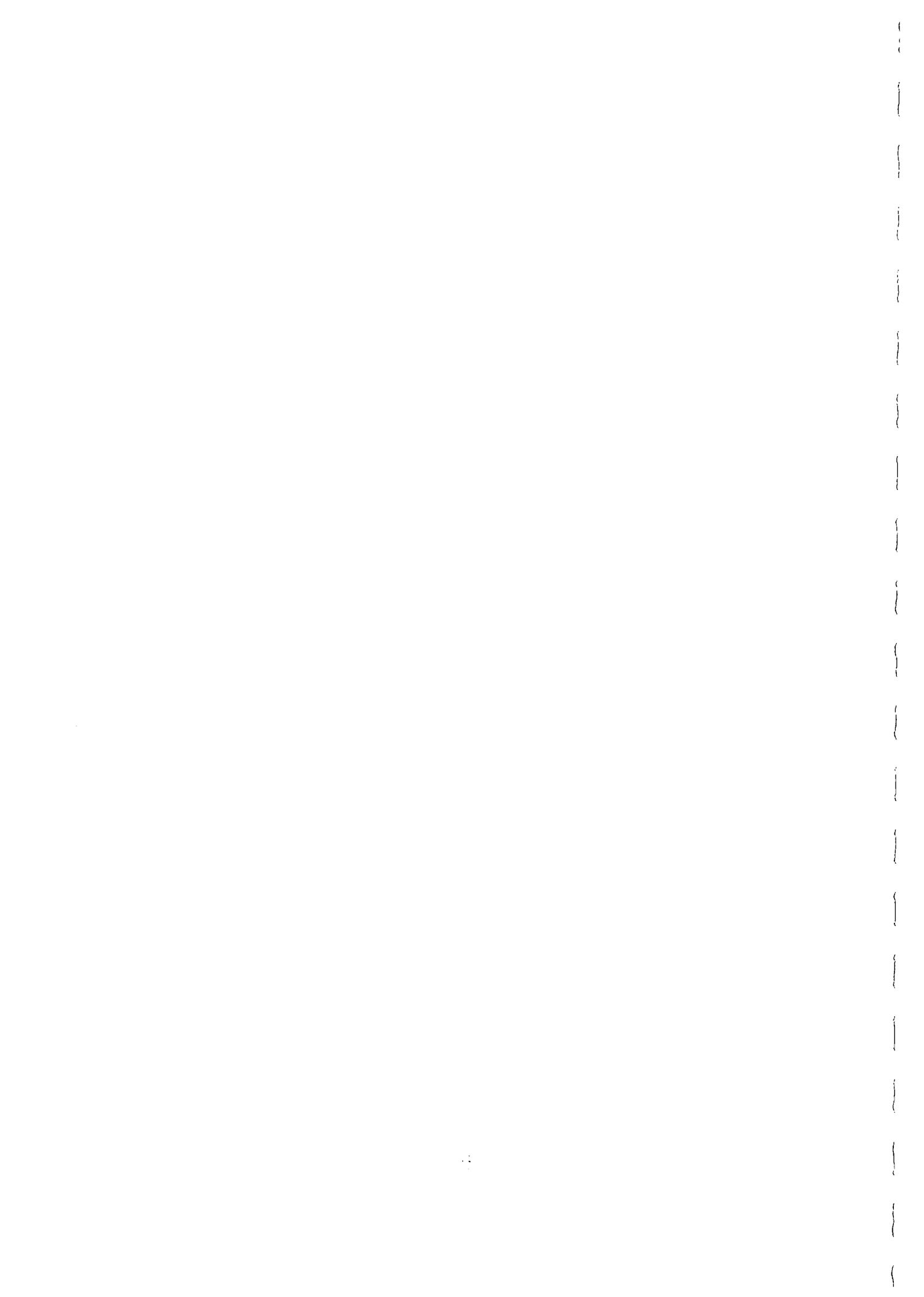
Sólo nos queda por citar un artista que es contemplado como destacado en el realismo alemán de estos años (5). Se trata de Herbert Böttger (1898-1954), al que hemos citado al hablar de los puentes, por estar directamente relacionadas con ellos dos de sus más conocidas obras. En otras, no obstante, como "Blick auf Stockum" 1928, construye con el mismo rigor la composición, y representa una límpida chimenea industrial asomando por encima de los geométricos tejados de las casas. No resulta tan evidentemente grandilocuente como muchos de sus compañeros pero su espíritu bien debió calar más hondo, al ser destruidas muchas de sus obras por el régimen de Hitler en 1937.

El conjunto de obras comentadas no responden a un estilo coherente y uniforme, son más bien el resultado de procesos individuales, desarrollados más en función del hecho industrial característico de la región que de cualquier otro vínculo de carácter semántico o ideológico. El tema es lo único que las une y valora. Si prescindimos de lo que representan, pocas son las que se sostienen por méritos propios.

Si bien existieron ciertos intentos por consolidar grupos que, tanto antes como después de la Segunda Guerra, mostraron cierta preocupación por el tema, el fracaso fue siempre rotundo, y mientras la industria ha seguido su camino, el arte no se ha quedado atrás y ha ido por senderos no sólo opuestos a esta temática de exaltación, sino contrarios también a muchos conceptos que se desprenden del desarrollo de la sociedad industrial.

NOTAS

- 1.- Vid. Luckhardt, J., "Paisajes e Industrias en Vistas de Westfalia del Siglo XIX" en *Cat. Exp. "Industriebilder aus Westfalen"*, Münster, 1979, pp. 11-18.
- 2.- De entre las exposiciones más importantes cabe destacar:
 - "Kunst und Technik", M. Folkwang, Essen, 1928.
 - "Das Bild der Deutschen Industrie 1800-1850", M. Dortmund (Schloss Cappenberg), 1958.
 - "Industria y Técnica en la Pintura Alemana desde el Romanticismo a la actualidad", Wilhelm-Lehmbruck M., Duisburg, 1969.
 - "Pinturas Industriales de Westfalia, 1800-1960", Landesmuseum Münster, 1979.
 - "Europäische Gemeinsamkeit", Kunsthalle de Recklinghausen, 1979.
 - "Kinderleben-Kinderelend", Niederrheinisches M. de Duisburg, 1979.
- 3.- La incidencia de la industria en Maximilien Luce se evidencia fundamentalmente en el conjunto de obras que pintara en el período de Charleroi (1895-1897), donde iría en compañía de Van Rysselberghe que, con Verhaeren, tanto le habían hablado de esta región belga donde el trabajo adquiere un paroxismo infernal y emocionante. (Cfr. Philippe Cazeau, "M. Luce", *La Bibliothèque des Arts*, París, 1982, p. 85 ss.
- 4.- Vid. Conrad Felixmüller en el capítulo dedicado al Expresionismo, así como los catálogos de sus más importantes exposiciones celebradas en el "Moritzburg" de Halle, 1949; la Galería Nierendorf Nr. 8, Berlín, 1965; el Städtisches M. de Wiesbaden 1966 y el Thüringer M., Eisenach, 1967.
- 5.- Vid. Wieland Schmied, "N. Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933", Ed. Schmidt-Kustler, Hannover, 1969.



2.3.7. LA INDUSTRIA COMO REALIDAD IDEALIZADA.

- Eclósión del Nuevo Régimen Nacional-Socialista.

“Hitler, miembro del partido obrero alemán (Julio 1919) fundado por Drexler, tomó su dirección muy pronto y le dio el nombre de Partido Nacionalsocialista Alemán del Trabajo (NSDAP). (...) El Partido nazi, consolidado, pudo explotar el descontento general surgido de la crisis económica y política a partir de 1930. (...) Cuando Hitler subió a la cancillería (30 de Enero de 1933), las S.A. (camisas pardas) recibieron funciones de policía y permitieron al partido ganar las elecciones en Marzo de 1933. (...) Goebbels, encargado del Ministerio de Propaganda, controlaba todos los medios de comunicación de masas, lo que le permitió extender la ideología nazi. El Partido Nacionalsocialista se convirtió en partido único el 14 de Julio de 1933” (1) y tuvo plenos poderes hasta la derrota sufrida por Alemania en la Segunda Guerra Mundial y su completa desaparición en Mayo de 1945.

El control de los medios de comunicación no excluyó, por supuesto, al arte, que se vio sometido a una “purga” sin precedentes. Casi todos los artistas de la Nueva Objetividad fueron sometidos a un severo control, prohibiéndoles pintar aquellos temas que no contribuyeran a la exaltación del régimen. Muchos de sus cuadros llegaron incluso a ser quemados y otros sometidos a burlas constantes bajo la calificación de “degenerados”. Esta presión tendría, obviamente, un nefasto efecto sobre el concepto “arte” entendido como creación y así, todos los pintores que optaron por seguir trabajando bajo el régimen nazi tuvieron que amoldarse completamente a las directrices fijadas, que propugnaron una vuelta a la tradición novecentista, impregnada de un academicismo voraz que igualaría toda la producción de este período.

- La Imagen Industrial al Servicio del Poder.

Herman Kätelhön y otros artistas que antes de 1933 habían incluso llegado a producir obras de un cierto interés social, no supieron enfrentarse al régimen y sucumbieron a las directrices del poder. Sus obras pasan así de un inquietante contenido social a una casi panfletaria exaltación del trabajo, ocultando la más leve insinuación de dureza, crueldad o desaliento. Sobre la obra de Kätelhön, “Cabeza de Minero”, hay

escrita una frase de Robert Ley (2) que dice: “No es la diferencia del trabajo dividido en oficios lo que debe servir como indicativo para el trabajador, sino únicamente su rendimiento, su sentido del deber dentro del puesto en el que el destino ha colocado al hombre”. Toda una elocuente frase de la política laboral del jefe del Servicio del Trabajo Obligatorio que dirigió, durante la guerra, la deportación a Alemania de los obreros extranjeros.

El régimen crearía así su propia estética, que daría a conocer en importantes exposiciones (3) que se realizarían primero en Berlín, y posteriormente, se divulgarían al resto del país. En todas, la motivación giraba en torno al trabajo y la técnica, si bien hasta 1937 no se puede hablar de un estilo unificado en la representación industrial. Con anterioridad podemos incluso encontrar en las imágenes industriales de Streib unas ciertas connotaciones con el paisaje expresionista, así como Brandenburg crea atmósferas más de tipo impresionista y en Gessner aparecen numerosos elementos de la Nueva Objetividad.

“El motivo de recinto industrial monumental suprimiendo la imagen del trabajador o reduciéndola a una pequeña silueta, y que hoy se dice que es el motivo central de la representación industrial en el nacional-socialismo, no aparece de manera explícita en Gessner hasta finales de los años treinta” (4).

En “Castillos de Nuestro Tiempo” 1943, presenta ya estas construcciones monumentales que, a modo de castillos medievales exaltados en la época romántica, se construyen para albergar nobles y vasallos de la nueva sociedad industrial.

En realidad, el hecho de representar los altos hornos como castillos del trabajo industrial, no es en absoluto casuístico. Todos los regímenes fascistas han sentido siempre especial predilección por lo que podríamos llamar camuflajes urbanísticos, arquitectónicos, sociales o económicos. La estética nazi procuraría así eliminar también todos aquellos aspectos de la realidad industrial que -según ellos- “afeaban” la ciudad. Los planes para Berlín y Munich así lo preveían (5), de ahí que las representaciones industriales fueran, en realidad, menos numerosas de lo que en un principio podía pensarse.

Paisajes industriales como los de Gunter Dommnich no proliferaron y la mayoría de artistas como Erich Mercker, Carl Theodor Protzen, Wilhelm Dachaver, Albert Janesch... se centraron más en las construcciones faraónicas de los puentes para las

autopistas y la exaltación del trabajo en las canteras, que sobre la realidad industrial, que siempre implicaba unas ciertas ligeras connotaciones capitalistas. De ahí que la figura del trabajador proletario se fundiera habitualmente con campesinos y artesanos, menos afines a la ideología capitalista.

Los altos hornos de Merkel son representados también cuando se construyen, no cuando producen la materia prima para la industria armamentística. Las torres asemejan las de las catedrales, consiguiendo una simbología nada desechable, en cuanto intuyen una sacralización del espacio industrial.

Toda esta simbología fue haciéndose cada vez más explícita, ya sea a través de los títulos o utilizando las obras como ilustraciones de artículos o libros de ideología tendenciosa. Cuando en 1944 fueron publicadas obras de Theo Ortner con imágenes de las fortificaciones de defensa en el Atlántico, éstas se dirigían inequívocamente a la moral del pueblo frente a la amenaza de invasión.

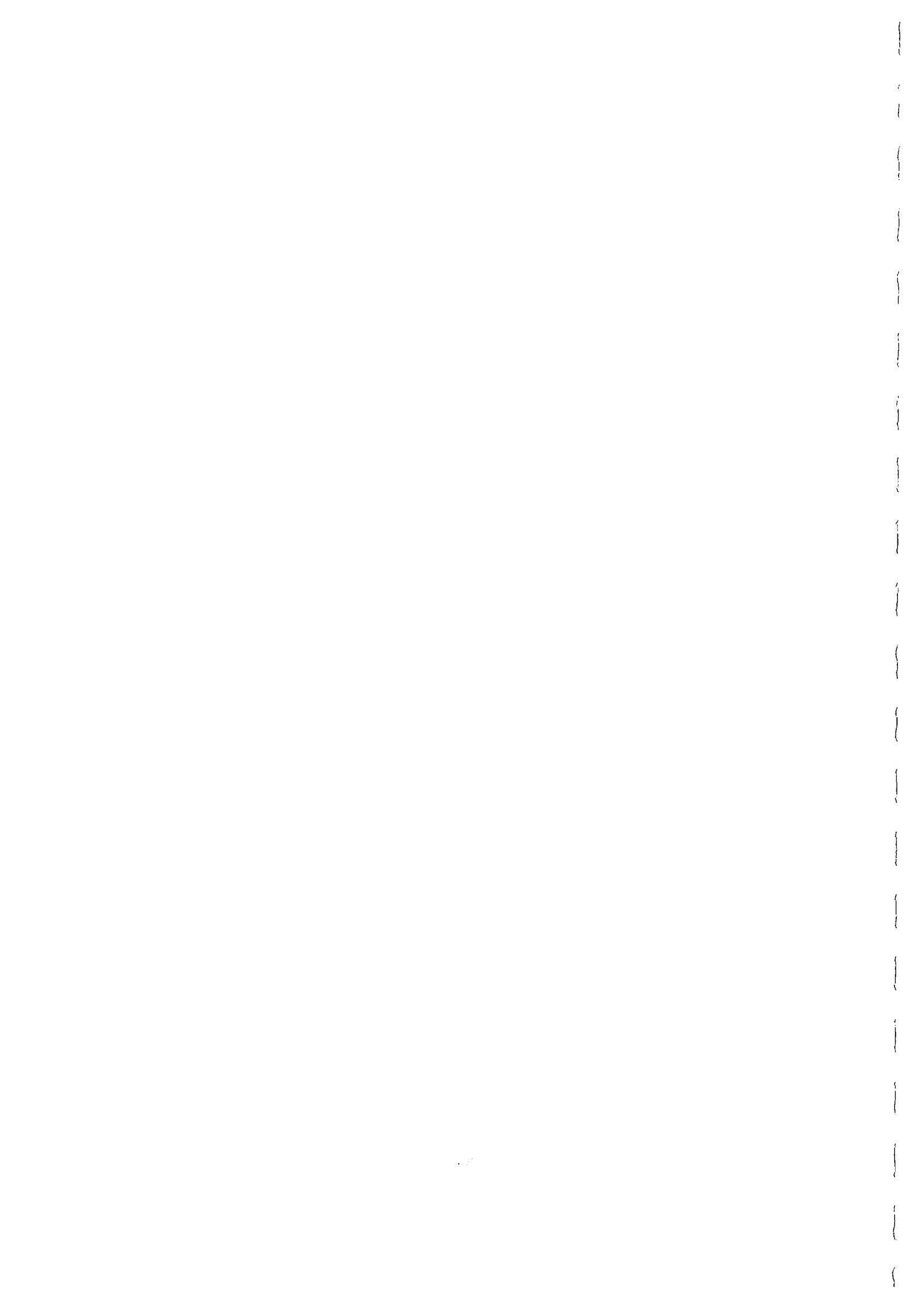
La misma contundencia y funcionalidad tenían las representaciones armamentísticas, que fueron en aumento a medida que se acercaba el fin del III Reich. En 1943, el 81% de los gastos totales del estado y un 70% del P.N.B. se destinaba a armamento y, a pesar de esta relevante importancia, la propaganda bélica se canalizó por otros medios más directos y rápidos que los artísticos. El arte debía limitarse a representar sólo aquellas facetas que debieran perpetuarse como fiel testimonio del esplendor de la época.

Es curioso observar como en la “Sala de Montaje de una Fábrica de Carros de Combate” 1944, de Kurt Wendtland, la visión del obrero está mucho más en función de la eficiencia de su trabajo que del heroico sentido con que era representado por Arthur Kampf, o la humilde y noble actitud de Hans Steiner. Toda la belleza de la placentera actividad desarrollada en el interior de las fábricas, había cambiado hacia una actitud vital de subsistencia. La cosas, aunque no tan bonitas, resultaban más necesarias y así, la estética de lo bello, de la noble simbología del fuego, humo, energía, acero... que aparece también en Bühler, va tornándose en cruel realidad y, poco a poco, el mismo fuego del Olimpo industrial que generó el Imperio, se encargó de quemar y fundir su propio engendro.

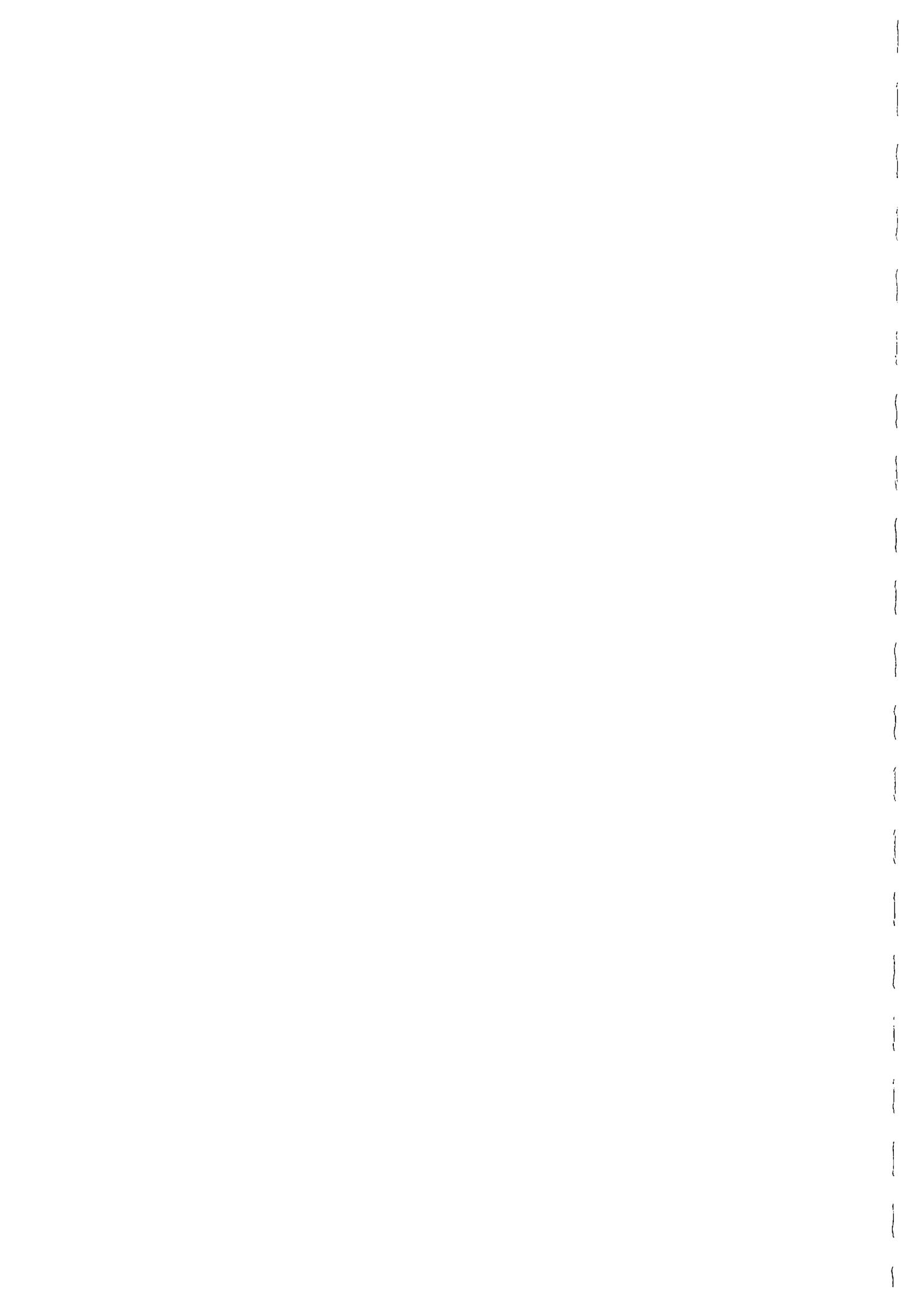
Hoy, la mayoría de aquellas obras con las que se realizó en Frankfurt una importante exposición en 1974, tienen sólo un valor testimonial del esplendor y ocaso de una época que, históricamente, tuvo su importancia, pero que artísticamente, no aportó ninguna novedad. La mayoría de estudios publicados sobre el particular se limitan a constatar su existencia como fiel soporte de la ideología fascista (6).

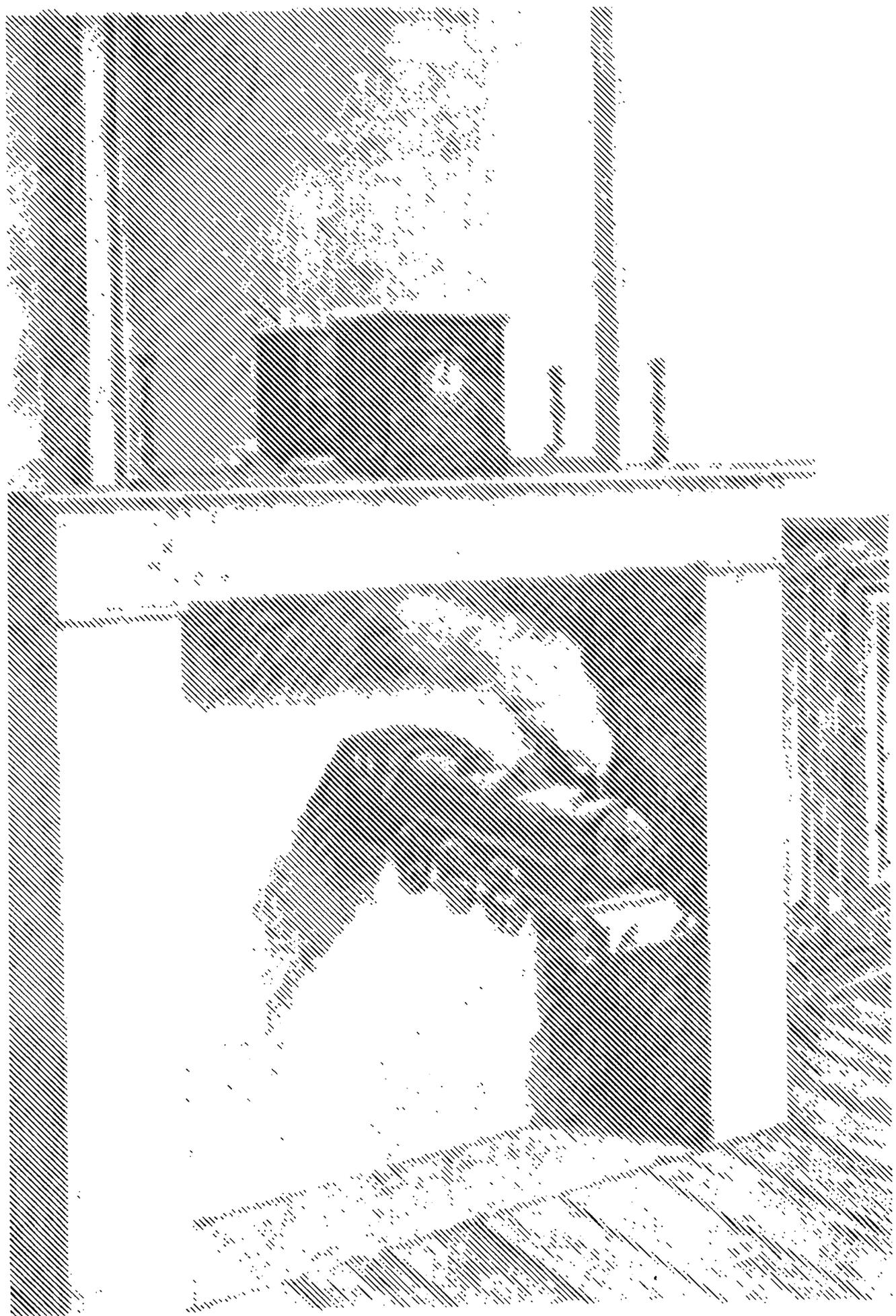
NOTAS

- 1.- *Enciclopedia Larousse. Tomo 7 p. 591 s.*
- 2.- *Político alemán afiliado al partido nazi desde 1925 que fue elegido diputado en 1933. Como presidente del Consejo de Estado prusiano suprimió los sindicatos en todo el Reich, sustituyéndolos por el Frente del Trabajo (D.A.F.). Fundó también la organización recreativa "Fuerza por la Alegría" e hizo aparecer la Ley de Organización Nacional del Trabajo, que instituía los delegados de empresa y los tribunales de trabajo.*
- 3.- *De entre las muchas exposiciones celebradas cabe citar como más importantes:*
 - 1934 Exp. "Deutsches Volk, Deutsche Arbeit", Berlín.
 - 1936 Exp. "Lob der Arbeit", Berlín.
 - 1939 Exp. "Kunst und Technik", Berlín.
 - 1941 Exp. "Volk der Arbeit", Gelsenkirchen.
 - 1941 Exp. "Kunst und Technik", München.
 - 1942 Exp. "Kunst und Technik", Dortmund.
 - 1943 Exp. "Gran Exposición del Arte Alemán. Berlín.
 - 1974 Exp. "Kunst im III Reich". Frankfurt.
- 4.- *Adam C. Oellers, "Tradición e Ideología en la Iconografía Industrial del Nacional-Socialismo" en el Cat. Exp. "Kunst und Technik in der 20er. Jahren", Lenbachhaus, Munich, 1980, p. 148.*
- 5.- *Vid. V. Albert Speer, "Architektur-Arbeiten 1933-1942", Frankfurt, Berlín, Viena, 1978; y Hans-Peter Rasp, "Eine Stadt Für Tausend Jahre- München Bäumen und Projekten für die Hauptstadt der Begegnung", Munich, 1981.*
- 6.- *Cfr. Berthold Hinz, "Die Malerei im Deutschen Faschismus", Munich, 1974.*
U. Silva, "Kunst und ideologie des Faschismus", Frankfurt, 1975.



2.4. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL SURREALISTA.





MAGRITTE, R., Estudio para "La duración apuñalada", 1935.

30 x 25, dibujo a lápiz, col. part., Bruselas.

2.4.1. LA MÁQUINA EN EL UNIVERSO DEL SUBCONSCIENTE.

El Surrealismo no tuvo en principio ninguna manifestación programática que se refiriera explícitamente al mundo industrial.

Para Bretón, la imagen más fuerte “es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, ya sea porque comporta una enorme contradicción aparente, ...” (1).

No existía, pues, ninguna idea preconcebida sobre la iconografía industrial, lo que permite encontrar ejemplos en una serie de vertientes claramente diferenciadas, que irán desde la continuidad objetual dadaísta de carácter más bien irónico o erótico de un Man Ray, hasta el implícito rechazo mecanicista de Giacometti (“La Mano Capturada” 1932).

A Bretón le resultaban sugerentes las imágenes surgidas de Lautréamont, Soupault, Desnos, Aragon, Vitrac, Morise ... sin embargo, para la mayoría de los pintores, era de la exploración del propio subconsciente de donde emanaba el torrente de imágenes que utilizaban en sus obras.

El surrealismo tiene una serie de antecedentes importantes “avant la lettre” y, desde un punto de vista iconográfico industrial remoto, hemos de considerar también:

- las cárceles de Giambattista Piranesi (1720-1778) (2) y
- las apocalípticas visiones de John Martin (1789-1854) (3),

sin embargo, en lo que a antecedentes próximos se refiere, hemos de dejar explícitamente anotados los “ready made” de Duchamp y los cuadros mecanicistas de Picabia, así como varias de las obras ya citadas en el Dadá alemán (Hausmann, Grosz, Heartfield, Max Ernst) que, en ocasiones, son incluso de difícil catalogación estilística (“Dos figuras ambiguas”, M.E.).

Dadá había, no obstante, utilizado la máquina como elemento sorprendente, casi como arma que disparaba directamente sobre la atención del espectador, que veía asombrado cómo se hacían añicos todos aquellos valores que creía fundamentales. El Surrealismo no necesita ya de este ataque frontal y, en consecuencia, las armas no podían seguir siendo las mismas y las máquinas irían pasando de ser unos objetos absurdos, insólitos y maravillosos incluso, como “El Molino de Chocolate” de Duchamp, “La Hija Nacida sin Madre” de Picabia, o el mismo “Elefante Celebes” de Ernst, a ser unos

elementos que ya no necesitan de la identidad formal para significar lo que interesaba, como los aviones atrapados en los jardines de Max Ernst, los pájaros mecánicos de Klee o la “Máquina de Coser Electro-Sexual” de Oscar Domínguez.

La fuerza de la imagen surreal vendrá dada fundamentalmente por el contraste de realidades distantes, más que por la identidad formal representativa. Sin embargo, algunos artistas, como Dalí o Delvaux, no vacilan en utilizar minuciosas representaciones de la realidad (relojes blandos- trenes) para crear sus contradictorias situaciones oníricas.

Dalí creará incluso, en 1935, unas construcciones tridimensionales que denomina “máquinas pensantes”, que obviamente nada tienen que ver con auténticas máquinas pero tienen todo su aparente aspecto formal.

En el fondo, la máquina perderá el protagonismo formal que había tenido con el Dadá, y será utilizada como un simple elemento significante más del vasto universo del subconsciente, en el que persistirán algunas de sus connotaciones significativas, como las relacionadas con la sexualidad.

La máquina de coser y el paraguas sobre una mesa de disección no podrán abstraerse de ser interpretados como paraguas y máquina de coser que se pondrán a hacer el amor (4), y Dalí no perderá tampoco la ocasión de relacionarlos incluso con su “Angelus” (5).

2.4.2. DEL ENGRANAJE DADÁ.

Arp dijo: “expuse con los surrealistas debido a que su actitud rebelde respecto al arte y su actitud directa ante la vida eran como Dadá” (6). Lógico es, pues, que otros artistas como Man Ray o Max Ernst, procedentes del engranaje dadaísta, se adhirieran al surrealismo sin experimentar cambios substanciales en sus trabajos.

- Investigación Tecnológica de Man Ray.

Man Ray había llegado a París el 14 de Julio de 1921 y, tras ser introducido en los círculos dadaístas por Duchamp, pronto contacta con Cocteau. En el catálogo de la exposición que celebra en la librería Six ya escriben Louis Aragon, Paul Eluard, Max Ernst, G. Ribemont-Dessaignes, Ph. Soupault y Tristan Tzara.

En Noviembre había realizado ya sus primeras “Rayografías” paralelamente a las investigaciones de Moholy-Nagy en Berlín (7).

“un trozo de papel de fotografía sin impresionar entró en la bandeja del revelado... y como esperé en vano un par de minutos para que la imagen apareciera... mecánicamente coloqué un pequeño embudo de vidrio, la probeta y el termómetro en la bandeja, sobre el papel mojado. Encendí la luz; ante mis ojos una imagen comenzó a formarse... distorsionada y refractada por el cristal más o menos en contacto con el papel y situada sobre un fondo negro...” (8).

Aunque aparentemente no tengan mucho que ver con la iconografía industrial, destacamos estos trabajos en cuanto son resultados de procesos físico-químicos directamente vinculados con el progreso industrial y, fundamentalmente, porque el universo fantástico que nos sugieren estas rayografías tiene ciertas connotaciones con la más moderna iconografía tecnológica.

Dudley Murphy le propone rodar un film. El proyecto se suspende y Murphy convence a Léger para realizar el “Ballet Mécanique”, en el que parte de la fotografía es de Man Ray. Al siguiente año (1924), Picabia y René Clair lo filman en “Entracte”, jugando una partida de ajedrez con Duchamp. Man Ray y Duchamp habían no sólo trabajado juntos en la realización de muchas fotografías, sino que habían realizado varios ensayos de films estereoscópicos entre 1920 y 1923.

En 1925 participa en la exposición de pintores surrealistas en la Galería Pierre Colle donde, en 1935, expondría el célebre “Objeto para Ser Destruído” 1932, consistente en un metrónomo con la fotografía de un ojo enganchada en el péndulo. Este objeto, que articula un artilugio de carácter dadá con un elemento propio del surrealismo, fue concebido originariamente en 1922-1923 para ser destruido con un martillo de buena punta -según inscripción del propio Man Ray en la parte posterior del dibujo a tinta de la colección Morton de Chicago- y sería robado por uno de los estudiantes de Bellas Artes que irrumpieron en la exposición, descolgando todas las obras, en señal de protesta contra los dadaístas y surrealistas. Tras una discusión con la compañía aseguradora, acordaron indemnizarle valorándolo como obra de arte, por lo que le insinuaron irónicamente que, con el importe, podría comprarse muchos aparatitos como aquél a lo que Man Ray replicó que esa era precisamente su intención, pero que en vez de llamarlo “Objeto para Ser Destruído” lo llamaría “Objeto Indestructible” (9).

Esta conocida anécdota es bien significativa de cómo la actitud Dadá y Surrealista llegan, en ocasiones, a fundirse en una misma actitud revolucionaria en favor del proceso innovador y vanguardista.

Man Ray sentiría -como Picabia- especial admiración por los automóviles. Los fotografía en varias ocasiones y, en 1932, realiza una obra a partir de un volante del que sale un sorprendente muelle con una bolita en el extremo.

Los objetos de Man Ray son -desde la célebre plancha con clavos- tan curiosos y chocantes como los de su amigo Duchamp, pero sus fotografías son de tan exquisita y sensual sensibilidad que cautivan al más insensible.

En relación con las máquinas, aún sin que nada tengan que ver con el mecanicismo industrial, realizaría una serie de fotos en las que utilizaba a Duchamp para conseguir sus efectos ópticos y, en 1933, a Meret Oppenheim y Louis Marcoussis en una seductora historia con un tórculo de grabado. Este mismo año, a partir de un “ready-made” hecho juntando una máquina de coser y un paraguas, como “Homenaje a Lautreamont”, realizaría algunas obras captando estos dos objetos aislados o bien colocados sobre una mesa de disección, tal y como están citados en la metáfora escrita en Cantos de Maldoror.

En el resto de su obra aparecen, sólo circunstancialmente, ciertos elementos que tiene alguna vinculación remota con lo industrial (ejes, correas de transmisión, pistolas...), pero en casi todos los casos son obras de menor relevancia significativa.

- Las Metamórficas Máquinas de Max Ernst.

A partir de 1921 las obras de Max Ernst superan los conceptos dadaístas y pueden, en su mayoría, considerarse como surrealistas “avant la lettre”.

“En 1921, dos grandes cuadros, “Oedipus Rex” y “El Elefante Celebes”, anuncian el inicio de una nueva etapa en la obra de Max Ernst. La influencia de Chirico es todavía visible a través de las perspectivas y los lienzos de pared del decorado, pero la brutalidad con que se introduce una sensación de extrañeza, la ferocidad de las asociaciones, la agresión a la calma del espectador, son llevadas hasta el sadismo... incluso Dadá aparece rebasado” (10).

En “Celebes o El Elefante Celebes” una especie de caldera industrial configura un extraño animal con cabeza táurica, cuello alargado y simbólico agujero negro que, presumiblemente, será fecundado por el grano de polen amarillo que parece surgir del agresivo cono rojo de la geométrica construcción de la derecha. La energía que mueve tan potente artilugio, dirigido por una nacarada figura femenina en primer plano, sin cabeza, parece que provendrá del pararrayos de la izquierda. Una extraña forma de inspiración mecanicista está situada en la parte superior del animal, tan poderoso como impotente, tan insólito y absurdo como encantador.

Cautivado por tan sugerente visión, no es de extrañar que se lo comprara Paul Eluard cuando, con su esposa Gala, lo visitó en Colonia en 1921. Esta visita, realizada el mismo año (1921) que ambos se habían conocido en el Tirol, se hizo para escoger Paul Eluard unos collages que aparecerían en su libro “Répétitions”. Ernst aprovechó la ocasión para mostrarle el retrato que le había hecho, representándolo a través de un complejo poste eléctrico con muchas vasijas, plantado artificialmente en una especie de gran maceta destapada. De nuevo el referente energético, que habíamos encontrado ya en Picabia, es utilizado por Max Ernst en algunas de sus representaciones, como la anteriormente descrita o en “Seestuck” del mismo año, o incluso en la célebre “Oedipus Rex” 1922, también adquirida por Paul Eluard, en la que los cuernos de un extraño pájaro conectan simbólicamente con la energía cósmica a través de un hilo que asciende hacia el cielo. En esta extraña obra un raro instrumento mecánico atraviesa nítidamente los dedos que sujetan la nuez atravesada por una flecha.

Es muy probable que Max Ernst conociera la obra mecanicista de Picabia a través de Arp quien, a finales de 1919, había ido a Colonia para promover una versión alemana del movimiento Dadá. Arp llegaría incluso a colaborar con Ernst en la realización de los collages titulados “Fatagaga” (fabricación de cuadros garantizados gazonométricos), uno de los cuales, “Dos Figuras Ambiguas” hacia 1920, es una conjunción de elementos industriales sacados de un catálogo de productos químicos, que configuran una especie de inquietante sueño no exento de tensión psicológica suprarreal, que lo vinculan más al Surrealismo que al Dadá.

En 1922, tras recibir una carta de Bretón para exponer sus collages en la capital francesa, va a París, donde encuentra a su amigo Paul Eluard y una pléyade de artistas

con los que se fotografía a menudo en coches y aviones que, en sendos telones fotográficos, despertaban la curiosidad novedosa en aquellos años.

En 1923 Max Ernst pinta “La Mujer Vacilante o La Mujer Inclinada”, en la que todavía unos tubos nos recuerdan el mecanicismo de sus obras “dadá” que la varita mágica de Bretón transformará en “surrealistas”. Sería en esta década cuando se aprecia también una simplificación de ciertas formas mecanicistas. Las ruedas se transforman en soles y, en general, se acentúa la abstracción formal.

Entre 1934-1936 realiza una serie de pinturas que muestran una enigmática y fantásica visión de unos “jardines voraces, devorados a su vez por una vegetación formada por restos de residuos de aviones...” (11). Son unas formas equívocas que parecen debatirse en una eterna contradicción surrealista entre las poéticas flores, que se tornan carnívoras, y su propia ambigua realidad entre pájaro gigante y máquina voladora.

Su obsesión por el vuelo y los pájaros parece atribuirse a una experiencia que tuvo a los 15 años, cuando se le murió un cacatúa rosa y muy inteligente, casi en el mismo momento que su padre le anunció el nacimiento de una hermanita.

“En su imaginación, Max acopló estos dos acontecimientos... Una confusión peligrosa entre pájaros y humanos que llegó a fijarse en su mente y se reflejó en sus dibujos y pinturas” (12).

Aviones más claramente identificables aparecen en los fotomontajes “La Avioneta Asesina” y “El Cisne está muy Tranquilo”, ambos de 1920, a los que nos hemos ya referido en el período Dadá.

“Las formas mecánicas de Ernst son a menudo equívocas, sin límites entre los seres animados y las cosas inanimadas, al igual que tampoco existen límites entre los humanos y los animales” (13). Una rara excepción confirmaría la regla, y así vemos cómo en 1956 realiza el collage sobre lienzo “Dadá Sol-Dadá Bosque”, en el que intervienen unos elementos mecánico-industriales “in memoriam” del movimiento vivido en su juventud. El sol vuelve a convertirse en rueda dentada y los árboles del bosque en una especie de virutas helicoidales de metal.

“Del mismo modo que en otras épocas había metamorfoseado los objetos que encontraba, Max Ernst aplica ahora el procedimiento de la metamorfosis a su propia obra pasada, de tal modo que parece provocar deliberadamente la acusación del autoplagio, tan frecuentemente dirigida contra las últimas obras de un artista” (14).

En sus libros-collages surgen, en contadas ocasiones, algún que otro elemento mecanicista o estructura industrial, pero su uso es totalmente circunstancial y al margen del tema desarrollado. Sólo en la lámina “Dos Muchachas se Pasean a Través del Cielo” 1929, utiliza una especie de triciclo a pedal que podría tener alguna relación con ciertos artilugios mecánicos, pero que en realidad -como la bicicleta que cuelga en medio del decorado para representar “Ubú Encadenado” de Jarry -son meras anécdotas que poco tienen que ver con la iconografía industrial propiamente dicha.

Sí son especialmente significativas, las litografías “Muchacha Cambiada a Locomotora” y “El Orient Express”, ambas de 1971, realizadas a partir de collages en color para la edición de “Lugares Comunes”, en las que, tanto la locomotora como la enigmática estación parisién, aún en su compleja semántica, muestran cierto carácter admirativo por estas bellas ninfas de acero, que surcaban las llanuras europeas y atravesaban montañas guiadas siempre por dos líneas paralelas.

2.4.3. “EL SURREALISMO SOY YO”.

Contundente frase de Salvador Dalí, parecida a aquella otra en la que afirma “la única diferencia entre los surrealistas y yo es que Yo Soy Surrealista”. Ambas definen muy bien la rotunda e inequívoca personalidad del genio ampurdanés.

- Las Contradicciones de un Genio. Admiración y Rechazo de la Máquina.

Una ilustración de su “Vida Secreta” (15), firmada con las iniciales B.M., muestra la ciudad industrializada como origen del éxodo del hombre desamparado y hambriento, bajo la mirada vigilante del todopoderoso señor, sentado sobre una nube de humo de sus propias fábricas, que ostenta en su mano derecha una contundente arma persuasiva. Es un curioso dibujo utilizado por Dalí donde se expresa una inequívoca postura social que, curiosamente, no será la característica que defina su pintura.

Todo lo vinculado con lo científico despertará en él mayor interés que lo específicamente industrial, y la conjunción energética de determinados lugares (Perpiñán, Port-Lligat) o determinados momentos, posibilitará los más brillantes estados de inspiración.

"Fue en estas artificiales grutas de vientre de buey, construidas en la eléctrica tensión de los días de tormenta, donde mi imaginación patufética reprodujo la mayor parte de las imágenes correspondientes, de modo inequívoco, a unir recuerdos prenatales. (...) El objeto mecánico debía convertirse en mi peor enemigo y, en cuanto a los relojes, ¡tendrían que ser blandos o no ser!" (16).

No obstante, cuando escribe a García Lorca, entre 1925 y 1928, afirma:

"Yo pienso esto: ninguna época había conocido la perfección como la nuestra; hasta el invento de las máquinas no había habido cosas perfectas, y el hombre no había visto nunca nada tan "bello" y "poético" como un motor "niquelado". La máquina ha cambiado "todo". La época actual respecto a las otras es más distinta que la Grecia del Partenon a lo gótico. No hay más que pensar en los objetos mal hechos y "feísimos" anteriores a la mecánica. Estamos, pues, rodeados de una belleza perfecta inédita, motivadora de estados nuevos de poesía". (Revista Poesía n.ºs. 27-28, 1987).

Así, no es de extrañar, que en 1928 firmara el "Manifest Groc" con Unis Montanyá y Sebastián Gasch. Manifiesto que, con cierto espíritu futurista, exaltará discretamente el maquinismo y los nuevos inventos producidos por la más moderna industria del siglo XX (17).

En su constante contradicción, tan sólo un año más tarde (1929), manifestará en su "Vida Secreta" la lucha que, entre otras cosas, mantiene contra el Progreso, el maquinismo, el Cine, etc. (18) y más adelante escribirá:

"Nuestra época se muere de escepticismo moral y nulidad espiritual (...). La civilización mecánica será destruida por la guerra. La máquina está destinada a derrumbarse y enmohecerse, atascada en los campos de batalla, y las jóvenes y enérgicas masas que la construyeron están condenadas a servir de carne de cañón" (19).

En "Diario de un Genio" también manifiesta:

"Las realidades mecánicas de la guerra iban a barrer los tormentos ideológicos de todas clases. (...) Después de Crevel, nadie ha hablado con seriedad del materialismo dialéctico, ni del materialismo mecanicista, ni nada de nada" (20).

Está claro que, aún en su constante deambular contradictorio, Dalí identifica lo mecanicista con la filosofía materialista a la que siempre se opondrá, y relaciona las máquinas con las guerras de las que afortunadamente siempre logró apartarse (21).

No obstante, a lo largo de su dilatada carrera encontramos curiosas máquinas pensantes, ciertos aparatos tecnológicos y singulares inventos, no exentos de ciertas connotaciones mecanicistas.

- La Estación de Perpiñán.

Recuerdo todavía como si fuera ayer aquella primera visita a Port Lligat, en 1966, en la que Dalí me mostró los procesos de investigación biológica en los que se hallaba trabajando partiendo de unos cuantos insectos que tenía sobre una pequeña mesa de estudio; sin embargo, estaba yo más absorto en aquella enorme pintura (295 x 406), que a través de un ingenioso sistema de poleas accionadas por un motor, subían y bajaban el cuadro a través de una rendija hecha en el mismo suelo de la habitación (22).

La pintura, estructurada en base a cuatro potentes resplandores que, partiendo del centro de la tela, se dirigían a cada vértice del cuadro, estaba configurada por una serie de elementos aislados, entre los que reconocí las figuras de los campesinos del “Angelus” de Millet, del que tenía una pequeña reproducción clavada al borde del mismo cuadro (23). En realidad, sólo la parte trasera de un vagón situado en la parte superior, vincula la obra con la célebre estación de Perpiñán que da título al cuadro, y de la que Dalí me habló ya con una desbordante admiración.

La estación de Perpiñán ha constituido para Dalí una especie de “centro de gravedad de nuestro Universo” (24), donde han confluído las más importantes fuerzas energéticas que le han posibilitado encontrar sus ideas más sublimes.

“Siempre es en la estación de Perpiñán (...) cuando me asaltan las ideas más geniales de mi vida. Ya unos kilómetros antes, en Le Boulou, mi cerebro empieza a ponerse en movimiento, pero la llegada a la estación de Perpiñán da lugar a una auténtica eyaculación mental que alcanza su máxima y sublime cota especulativa. (...) En este 19 de Septiembre (1963), experimenté en la estación de Perpiñán una especie de éxtasis cosmogónico más fuerte e intenso que los anteriores. Tuve una visión exacta de la constitución del Universo. El Universo, que es una de las cosas más limitadas que existen, sería, guardada todas las proporciones, parecido, por su estructura, a la estación de Perpiñán, con casi la sola diferencia de que allí donde se encuentra la taquilla había en el universo esa escultura enigmática cuya reproducción grabada me intrigaba desde hace varios días” (25).

En la estación de Perpiñán, Dalí experimentaba unos éxtasis parecidos al que había tenido De Chirico en la Plaza de la Santa Cruz de Florencia, a principios de 1910.

“Me sentía como aislado y entonces experimentaba un instante de placer total (...). Me encontraba sentado en mi banco, como en una frontera. Me sentía bien predispuesto y aquellas miradas que me rodeaban me devolvían a mi consciencia de ser Dalí. Me invadía un júbilo intenso, una alegría monumental.

Una de esas veces, de improviso, se representó en mi mente la imagen precisa del cuadro que yo debiera haber pintado aquel verano” (26).

Es curioso comprobar, sin embargo, cómo, a pesar de significar tanto para él la estación de Perpiñán, no la representa iconográficamente en ningún cuadro como ocurriera con la playa de Port Lligat, que sí forma parte de muchas composiciones. En “Osificación Prematura de una Estación” 1930, no hay ningún elemento que permita identificarla con la de Perpiñán, y sólo un reloj blando y una infinita y vacía vía férrea nos sitúa en una hipotética estación, más próxima a las metafísicas de Chirico que la de Perpiñán. Hemos de considerar, pues, que más que los trenes, más que la propia estación, lo que resultaba especialmente significativo para Dalí era el placer psicológico que experimentaba en este lugar, donde se concretaban sus partidas siempre enigmáticas en busca de la aventura que aguardaba en París o Nueva York, o las emotivas llegadas que lo incorporaban a las entrañas del seno materno de su Ampurdán natal o Port Lligat vivencial, donde, de nuevo, volvería a recuperar la fecundidad creativa a través de la energía cosmogónica que le proporcionaban estos lugares.

- Los Relojes Blandos.

Sería en Port Lligat donde, en 1931, surgiría, como consecuencia de estos estados de ánimo fulgurantes, la inspiración que daría lugar a otra de sus más importantes obras: “La Persistencia de la Memoria”.

“Habíamos rematado nuestra comida con un camembert muy vigoroso y cuando hubieron salido todos, permanecí largo tiempo sentado en la mesa meditando sobre los problemas filosóficos de lo ‘superblando’ que el queso presentaba a mi espíritu. Me levanté para ir a mi estudio, donde encendí la luz para dar una última mirada, como tengo por costumbre, a la obra que estaba pintando. (...) Sabía que la

atmósfera que había logrado crear con este paisaje había de servir de marco a alguna idea, a alguna sorprendente imagen; pero no sabía en lo más mínimo lo que sería. Me disponía a apagar la luz cuando, instantáneamente “vi” la solución. Vi dos relojes blandos, uno de ellos colgando lastimosamente de la rama del olivo. (...) Preparé ávidamente mi paleta y me puse a la obra. Cuando Gala regresó del cine dos horas más tarde, la pintura que había de ser una de mis más famosas, estaba terminada” (27).

Los relojes se incorporarían así a la iconografía daliniana como una de sus formas más características, con las que lo identificaría fundamentalmente el pueblo americano (28).

No son relojes que sirvan para señalar una hora concreta, son más bien objetos en una especie de metamorfosis orgánica que, en su blandura, contrastan y se oponen a la dureza habitual de los objetos representados por la mayoría de los artistas (29). Así, el reloj transformado (30) de la ya citada “Osificación Prematura de una Estación” podrá recordarnos al de “La Conquista del Filósofo” 1914, de De Chirico, como nos la recuerda también el cañón-pene que lanza objetos blandos en “Araña de la Tarde, Esperanza” 1940, pero en la obra de Dalí, los relojes adquieren una nueva configuración, pertenecen a una nueva realidad, diferente a la “metafísica”, donde ya no sirven las definiciones convencionales, donde sólo rigen las leyes generadas a partir de la particular investigación científica. Dalí construye su propio mundo, sus propias leyes, su propia vida, su propio museo, de ahí que defina sus propios relojes no sólo como “las equivalencias más aproximadas del espacio-tiempo” (31), sino también como “relojes estúpidos. Camembert paranoico-crítico tierno, extravagante y solitario del tiempo y del espacio” (32).

En “A la Búsqueda de la Cuarta Dimensión” 1979, Dalí continúa representando un enorme reloj blando sobre el paisaje, junto a una visión estereoscópica de la sardana pentagonal.

- Aparatos Dalinianos.

El “Molí de la Torre” había sido un lugar destacado en la infancia de Dalí y, curiosamente, algunas torres de molinos de viento son las primeras formas pre-industriales que encontramos en su obra de juventud. No obstante, pronto surgirían otras enigmáticas formas vinculadas a extraños aparatos, no tan literalmente representados

como en el Dadá, que Santos Torroella apunta como herencia del importante legado que Picabia dejó en Barcelona.

“desde un tipo de humor muy semejante , (...) hasta aspectos concretos de su carrera y de su carácter, (...) e incluso en su obra hay etapas en que, por ejemplo, las máquinas-retratos de Picabia se corresponden con los “aparatos” dalinianos de mediados los años veinte, (...)” (33).

Estos “aparatos” que más que nada ejercerán un magnético poder sobre los elementos circundantes, pertenecen más bien al mundo onírico, más fácilmente comprensible -como dice el propio Dalí- por los niños, los pescadores de Cadaqués y personas sin ningún tipo de formación artística. Para los demás construiría en la década de los treinta las “Máquinas Pensantes”, unas construcciones tridimensionales, aparentemente mucho mejor configuradas pero, lógicamente, totalmente inútiles. Unas máquinas reales, tangibles, pero sin ninguna función productiva que habitualmente las justifica. Unas verdaderas máquinas surrealistas.

“Gracias a la máquina de pensar, nuestra función será la de acelerar la vanguardia hasta la bobina embobinada del arte moderno con el fin de reducirla a un objeto miserable, limpio y mondo, y sin un hilo” (34).

- Los Teléfonos en la Obra de Dalí.

El teléfono es otro aparato que ha utilizado Dalí como recurso formal concreto en algunas de sus obras más importantes.

En el ensamblaje “Teléfono-Langosta” 1936, un rojizo crustáceo substituye el micrófono y auricular. En el Diccionario abreviado del Surrealismo, Dalí define este tipo de teléfonos como “afrodisíacos” y los relaciona con “auténticos mata-moscas trufados” (35).

“El enigma de Hitler” 1937, de difícil interpretación -según el mismo Dalí- “constituye un reportaje condensado de una serie de sueños evidentemente provocados por los hechos de Munich” (36), “un cuadro profético de la muerte del Führer” (37). En él, un enorme teléfono cuelga de una seca rama, desprendiendo una aceitosa gota por el micrófono mientras el auricular se halla sinuosamente roto.

Tanto en este caso como en los otros cuadros en los que el teléfono asume un destacado protagonismo (“Violetas Imperiales”, “El Momento Sublime” y “Playa con Teléfono”, todos de 1938), el hilo está cortado y el aparato se convierte en un inútil objeto más, que sólo alcanza a tener sentido en este universo surrealista donde conviven las más inverosímiles y contrastadas realidades.

“La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la relación de dos realidades más o menos distantes.

Cuanto más distantes sean las dos realidades puestas en relación, más fuerte será la imagen y más tendrá de poder emotivo y de realidad poética” (38).

El hecho de estar cortados los teléfonos implica no obstante una evidente falta de comunicación, que Dalí sentiría seguramente agudizarse en aquellos años de cruenta guerra civil que pasaría fuera de España.

“Sólo los pocos amigos que seguían de cerca mi obra pudieron observar que fue precisamente en el curso de este viaje a Italia (Otoño de 1937), cuando ocurrieron los más duros y decisivos combates de mi alma” (39).

Es natural que pensara en su Ampurdán mientras en Montecarlo veía la proyección de la nostálgica “Violetas Imperiales”, y sintiera una mayor necesidad de un teléfono que por los tres arenques que saca fuera del plato en la citada pintura. En “El Momento Sublime” parece será un caracol quien establecerá el definitivo contacto con la tierra que nutre su creatividad. Caracoles que aparecen también en “Playa con Teléfono” como los únicos capaces de restaurar lentamente la comunicación con Port Lligat, Cadaqués o el Ampurdán, lugares que, como lo confirma su iconografía, han sido para Dalí el semen de su fecunda creatividad en la habitual trashumancia que, anualmente, realizaba entre estos lugares, Nueva York y París.

Los aparatos que habitualmente utiliza Dalí en sus obras no son, pues, significativos de lo industrial, sino que son utilizados como unos objetos u elementos plásticos desvinculados totalmente de su medio y función.

- Los Automóviles.

Los automóviles han tenido un especial protagonismo en la vida del pintor. Siempre le ha gustado presentarse a las citas en coches que de lejos despertaran

admiración y asombro (40). El Cadillac, que solía utilizar en los habituales desplazamientos a París, es algo más que un simple coche, es parte del mismo Dalí, de lo que ha hecho y significado.

Arturo Caminada, uno de sus chóferes, que entró a su servicio a los 16 años (1948), fue uno de sus incondicionales acompañantes. El sería quien llevara de Port Lligat a Púbol el cuerpo, ya sin vida, de Gala, envuelto en una manta, en el asiento trasero del hoy ya viejo Cadillac que tantas historias podría contarnos. Un viaje tan surrealista como el de la joven viajera que dentro del "Taxi Lluvioso" aguanta impávida el fuerte chaparrón que le cae. Un taxi que será la "vedette" de la Exposición Internacional del Surrealismo que Bretón y Eluard organizan en la Galería Beaux Arts de París, a principios de 1938.

En Agosto de 1973, una auténtica "vedette" del "music-hall" barcelonés conocida como "La Venus de Fuego", tomará parte en un daliniano espectáculo en el Teatro-Museo Dalí de Figueras, donde existe una réplica del famoso "Taxi Lluvioso", sobre cuyo capó se ha colocado una estatua en bronce de una exuberante "Reina Esther", del pintor austríaco Ernst Fuchs.

Los "Automóviles Vestidos" 1941, son, probablemente, sus más representativas obras en lo que a este tipo de representación temática se refiere. Un antecedente de estos histriónicos automóviles surge, sin embargo, en "Aparición de la Villa de Delf" 1935-1936, donde un coche parece haber quedado colgando de un árbol cuando, sorprendentemente, pronto comprobamos que parece formar parte de la misma tierra y estar, casi construido por una pared de ladrillos visible, donde debería estar la puerta trasera. Árbol reseco y pared de ladrillos que aparecen de nuevo en uno de los coches vestidos del Museo Dalí de Figueras.

En 1936 pintaría otro "Automóvil Fósil del Cap de Creus", donde se reafirma la teoría de que los coches son utilizados como elementos orgánicos susceptibles de fosilización, o como en el caso de "Soledad Paranoico-Crítica" 1935, donde el coche parece haber sido arrancado de la misma naturaleza. No serán tampoco, pues, representativos de la sociedad industrial, que más bien parece rechazar Dalí, sino que, como ya hemos apuntado en un principio, formarán parte del mismo personaje y estarán entrañablemente unidos a la tierra donde viven, integrándose en ella como un elemento

natural más. Dalí aplica, en este caso, un proceso de fosilización sobre el coche, parecido al que muchas veces pensará que debería serle aplicado a él en forma de procesos de hibernación que perpetuaran, cuanto menos, su forma.

Los personajes de ambos cuadros parecen reflexionar sobre el fantasma de la guerra que aquel año se cierne sobre España. Dalí recibe la noticia en Londres y en su “Vida Secreta” manifiesta claramente el horror que le produjo.

Los automóviles vestidos son sus “Cadillac” preferidos, son parte de su propia imagen y, lógicamente, puede representarlos disfrazados o engalanados con suntuosos y llamativos ropajes, tal y como le gusta a él presentarse habitualmente en sociedad.

La pintura “Restos de un Automóvil dando Origen a un Caballo Ciego que Muerde un Teléfono” 1938, permite interpretar a la mayoría de los críticos (41) un contundente rechazo de Dalí por la industrialización y los productos mecánicos.

Evidentemente, hay un coche que parece transformarse en caballo y un radiador que parece querer echar raíces, mientras la hipotética mirada ciega del caballo parece clavarse en la luz eléctrica que ilumina la composición, aprisionando entre sus dientes un aparato telefónico, pero Dalí es el primero en afirmar:

“El secreto de Dalí consiste en yuxtaponer de manera incongruente los objetos más tradicionales. Un caballo y un teléfono no tienen por sí mismos nada de tradicional, pero desde que el caballo se apodera descorazonadamente del teléfono, una reacción se produce a nivel de cromosomas en el espectador” (42).

Es evidente, pues, que más que un concreto rechazo crítico al objeto industrial, lo que prima en el ánimo del artista es sorprender al espectador a través de este juego de contrastes incongruentes que no van más allá de la mera especulación formal. Especulación que opera también sobre el esclavo de Miguel Ángel al que manda colocar, a modo de ruedas, unos viejos neumáticos pintados, como lo representado en la pintura de 1966.

En la ambientación “La Kermese Heroica”, concebida especialmente con ocasión de la gran exposición realizada en el Centro Georges Pompidou, Dalí coloca un coche ingeniosamente suspendido sobre el gran patio central, recordando el aparecido en la villa de Delf. Sin embargo, en el Beaubourg su agudo ingenio interesa como curiosidad pero ya no sorprende, y el día de la inauguración es el propio Dalí el sorprendido al no poder

inaugurarla ante una huelga de los empleados del centro, que muestran su disconformidad con frases como: “Ya está bien de despilfarro, satisfacción a nuestras peticiones” (43).

- *Los Aviones.*

A pesar de que muchos elementos de sus pinturas parecen estar en un medio ambiente ingrátido, evocador de los vuelos espaciales, Dalí no ha podido ver nunca los aviones y siempre ha sentido un verdadero pánico hacia ellos.

Generalmente ha utilizado el coche o el tren, y cuando ha cruzado el Atlántico ha optado muchas veces por el barco. Sólo en la última etapa de su vida, en que su estado de salud se vió seriamente deteriorado, tuvo obligatoriamente que utilizar el avión en varias ocasiones (44).

En sus pinturas casi nunca aparecen estos extraños pájaros creados por la industria y, cuando lo hacen, serán presentados como arma bélica. En “Atómica Melancolía” 1945, pintado tras el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima (6 de Agosto de 1945), un avión que configura un rostro, deja caer sus bombas, que explodian en la parte derecha del cuadro mientras grandes átomos revientan las múltiples formas que intervienen en la composición. Diríase que Dalí se siente profundamente afectado por tan dramático acontecimiento, pero en sus otros cuadros de referencia atómica o nuclear (“Leda Atómica” 1949, “La Cruz Nuclear” 1952) el interés científico, compositivo, matemático o formal primará sobre cualquier otro tipo de valoración significativa.

- *El Ovocípedo.*

Dalí podía no sentir especial simpatía por los aviones ni cualquier otro tipo de elemento mecanicista, pero no duda en recurrir a un prototipo industrial de vehículo cuando tiene necesidad de llamar la atención. Así, en Diciembre de 1959, presenta en el Palacio de Hielo de París una esfera transparente en cuyo interior se sitúa una persona sentada en un eje horizontal con cojines, que desplaza el prototipo a partir de la presión ejercida sobre las paredes interiores, como si estuviera caminando.

Joséphine Baker y Martine Carol fueron las primeras en probarlo a la salida del Lido, y Michel Legros (45) le auguraba un éxito igual al del “hoola-hoop”. Para Dalí, sin

embargo, lo importante no era el desplazamiento irregular que se conseguía, sino su vinculación con el mundo intrauterino.

El experimento no pasó, claro está, de un simple evento social que sería destacado por la prensa tanto de París como de Nueva York.

- Herramientas Industriales.

Para acontecimientos dalinianos parecidos al del Ovocípedo, donde “el genio” debía dar muestras no sólo de su originalidad sino también de su espectacularidad, Dalí utilizó, en ocasiones, ciertas herramientas relacionadas con la industria, que van desde una apisonadora a una carabina, pasando por una bomba cargada de clavos que hace explotar en una caja metálica, aprovechando posteriormente las incisiones de la metralla en una plancha de cobre sobre la que realiza una ilustración para “El Apocalipsis de San Juan” (46). Pero los hechos no van más allá de la mera anécdota y no trascienden de la polifacética y curiosa vida pública del pintor.

2.4.4. LAS POLIVALENTES IMÁGENES INDUSTRIALES DEL PENSAMIENTO DE MAGRITTE.

René Magritte (1898-1967), cuyo padre trabajaba en negocios inmobiliarios (compra-venta de fábricas, etc.), no tiene una iconografía industrial especialmente relevante pero, en los pocos cuadros en que utiliza formas relacionadas con el mundo industrial, desarrolla una iconografía muy peculiar que merece ser destacada.

Sólo en dos cuadros aparecen claramente unas chimeneas, signo inequívoco de una sociedad industrial que no verá con muy buenos ojos.

“El adorno moderno no existe: ya no es de nuestro tiempo; obliga al buen obrero y a la máquina a la prostitución de su energía y al despilfarro criminal de las materias primas. Antes de desaparecer la industria del diamante tendrá, como últimos clientes, a los cafres y a los zulús (...) Estamos en el umbral de una época clásica: La Edad del Acero Pulimentado” (47).

No es de extrañar, así, que en uno de ellos, “La Inteligencia” 1946, se vea la industria junto a dos cacos, que parecen echar el ojo a un candelabro con tres cabezas de mujer.

En el otro, en cambio, "El Ruiseñor" 1955, las pequeñas chimeneas que se divisan al fondo forman parte de la industriosa ciudad, donde el activo movimiento ferroviario parece ser bendecido por Dios Padre desde una nube celestial.

Magritte es consciente de estas ambivalencias y gusta potenciarlas al igual que las coincidencias.

"Mientras visitaba Saint-Sulpice en París para ver una pintura de Delacroix vi un cuadro que representaba a "Jehová" en una nube, con los Apóstoles debajo, en el suelo, ocupados en una función religiosa. En el tren de regreso a Bruselas, pasé por una estación de ferrocarril y pensé que ese paisaje podría tener a Jehová arriba en su nube.

Scutenaire encontró un título excelente para el apunte de esta idea: "Le Rossignol" (en argot francés significa objetos pasados de moda). Después pregunté el nombre del pintor del cuadro que había visto en París. ¡Se llamaba Signol!. Y al pintar el boceto de mi cuadro con Jehová sobre una estación de ferrocarril, hice un boceto de una estación próxima al Boulevard Lambermont, la Estación Josaphat Rossignol, objeto sin valor, pájaro cantor, Jehová, Josaphat: encuentro estas coincidencias muy notables. No se trata de "transmisiones" de pensamiento ordinarios, como solemos llamarlos. El pensamiento no es "transmisible" como objeto que pasa de mano en mano" (48).

La interpretación de la obra de Magritte no es fácil, ya que él es el primero en ser consciente de la polivalencia semántica de sus imágenes.

"'El Ruiseñor' significa para unos el deje de cuenta y, para otros, el rey de los pájaros. Cuando esté pintado, "El Ruiseñor" significará para ciertos "conocedores" un efecto de "collage"; para otros, dos recuerdos reunidos de mi viaje a París; para otros, una profesión de deísmo o de ateísmo, etc. Las numerosas interpretaciones "laterales" posibles de tal imagen vienen a confirmar el sentimiento que tengo de su valor: la del centro de la "cuestión" (que sólo podría ser sensible en una expresión equívoca y bastante peligrosa" (49).

Una locomotora semejante a la representada en "El Ruiseñor" es colocada en el centro de una clásica chimenea de hogar, sobre cuya repisa hay un reloj con dos candelabros y un gran espejo, en la obra "La Duración Apuñalada" 1939.

El mismo Magritte manifiesta no saber muy bien por qué la pintó, si bien constata haber querido unir su sentido familiar con el de la chimenea, para evocar, así, el misterio que no se percibe aisladamente. Busca activar el pensamiento a través de dos imágenes cotidianas puestas en concordancia.

“Así supe cómo se debía mostrar la imagen de una locomotora para que se manifestase la “presencia de espíritu” . (... No tuve una idea, sólo pensé en una imagen).

El poder del pensamiento, o la “presencia de espíritu”, se manifiesta de diferentes maneras:

- para el pintor, el pensamiento se manifiesta con imágenes.

- para Bergson, el pensamiento se manifiesta con ideas.

- para Proust, se manifiesta en la palabra.

(...). El título “El Tiempo Apuñalado” es también una imagen (con palabras) unida a una imagen pintada. La palabra Tiempo ha sido elegida por su verdad poética -verdad adquirida por su reunión con la imagen pintada- y no en un sentido filosófico en general, ni bergsoniano en particular” (50).

- Artilugios Voladores.

Magritte no sólo utiliza la locomotora como significante reactivador del pensamiento, sino otros elementos tan curiosos como los cascabeles que aparecen, en ocasiones, a modo de extraños artilugios voladores, semejantes a naves extraterrestres de gigantescas proporciones, como en el caso de “La Entrada del Sena” s.f. (hacia 1927) o “La Voz de los Vientos” 1928.

Él, sin embargo, sólo comenta:

“He preferido creer que los cascabeles de hierro que cuelgan de los finos cuellos de nuestros caballos crecen allí como plantas venenosas al borde de precipicios” (51).

En el caso de “Los Signos de la Tarde” 1926, o “Las Flores del Abismo I” 1928, sí son utilizados como curiosos frutos de plantas malignas, pero en “Cascabeles Rosas, Cielos Despejados” 1930, como en “La Gran Marea” 1951, vuelven a aparecer como objetos espaciales no identificados, que parecen situarse entre las nubes como una extraña amenaza que nos acecha. Amenaza latente que también parece estar presente en las curiosas máquinas voladoras representadas en “La Bandera Negra II” 1937.

En una carta de 1963, Magritte realizaría un dibujo en el que diríase que unos extraterrestres se dirigen hacia una silla con rabo mientras su aeronave, en forma de cascabel, espera bajo una nube.

Cascabeles celestes tan enigmáticos como los representados en “El Autómata” 1928, “Al Encuentro del Placer” 1950, “La Gioconda” 1960 o “La Pena Perdida” 1962, que sí parecen tener que ver con el odiado mundo mecanicista, pues será él mismo quien,

en una carta a Torczyner, escribe:

"En una especie de euforia (por verme libre de objetos mecánicos) estoy terminando "La Pena Perdida" (52).

Es muy posible que todas estas creaciones sean también un reflejo del sentido antibélico y antimilitarista que siempre proclamó. No obstante, participaría en la guerra sirviendo a la Resistencia durante la ocupación nazi.

Un potente cañón en "En el Umbral de la Libertad" 1929 y una escopeta apoyada en la pared en "El Superviviente" 1950, serían de las pocas armas que pintaría como instrumentos capaces de atentar contra la libertad, el espíritu y la vida del hombre.

- *Vehículos.*

Tanto la bicicleta como el automóvil fueron utilizados por Magritte como simple pretexto accidental.

En "Melmot" 1959, un gran búho da la espalda a un ciclista que recorre las altas cumbres, y en "El Estado de Gracia" 1959, una bicicleta está colocada sobre un enorme puro.

"... a veces una bicicleta pasa sobre un puro tirado en la calle" (53).

La misma disposición formal sería utilizada en "La Cólera de los Dioses" 1960, donde un veloz jinete cabalga encima de un viejo modelo de automóvil. Si en "La Duración Apuñalada" superpone dos imágenes familiares (locomotora y chimenea), aquí yuxtapone dos movimientos cotidianos: el del animal y el mecánico, representados por el caballo y el coche, respectivamente. En el fondo, se adivina ya su animadversión automovilística.

"... ya estoy harto (...)

1º En mi tercer día de clases (viernes) un Opel me dió un golpe cerca de Stenokersele y me dobló el "parachoques" delantero izquierdo.

2º El cuarto día, en una curva en St. Josetenooode me estrellé contra un poste de señales, (...)

3º (...) Me doy cuenta de que en realidad no tengo interés por "el placer" de conducir un vehículo, y me voy a deshacer de mi coche tan pronto como me sea posible. Si es posible, consideraré el tener un vehículo de combustión interna equipado con un conductor experimentado que conserve las distancias (en todos los sentidos de la palabra)" (54).

Extraña coincidencia con la vieja imagen del señor representado dentro del automóvil conducido por un chófer con gorra.

‘También soy tradicionalista, incluso reaccionario; tengo horror al mobiliario moderno, a las máquinas, a la Ciencia con C mayúscula’ ... (55).

Un tradicionalista evidentemente muy peculiar.

2.4.5. TEMOR Y RECHAZO DE LAS MÁQUINAS.

La animadversión que Magritte sintió hacia el mundo mecanicista no fue un caso aislado en el surrealismo. Otros artistas como Klee, Matta, Tobey, Calder, Giacometti, ... expresaron también, a través de su plástica, el temor que sentían por las máquinas y, consecuentemente, un rotundo rechazo por el mundo industrial al que pertenecían.

- La Naturaleza como Víctima.

Paul Klee (1879-1940), que participaría como profesor en las Bauhaus desde 1920 a 1931, desarrollaría todas sus clases de teoría de la forma y análisis del cuadro, en relación siempre con formas geométricas o de la Naturaleza. La máquina no sólo se verá relegada, sino que, en obras como “Twittering Machine” (Máquina Trinando) 1922, las evocará en un sentido más bien angustioso y dramático. Los pajaritos colocados sobre una simple manivela, parecen lanzar desgarradores gritos para liberarse de un medio que les es hostil.

- Las Máquinas como Vehículo Opressor.

Matta (1912) se uniría al grupo surrealista en 1937 cuando, a través de Magritte, Picasso y Miró, siente especial interés por la pintura y, por mediación de García Lorca y Dalí, conoce a André Bretón quien, a la vista de unos dibujos, comentaría: “No se puede ser más surrealista” (56).

A través de Marcel Duchamp contactaría con el mundo esotérico que le fascinaba y la iconografía mecanicista que ya evidencia en la reinterpretación que hace del Gran Vidrio. En “Los Solteros Veinte Años Después” 1943, nos ofrece una nueva manera de ver la obra de Duchamp a través de un impulso energético que presagia la era nuclear y hace vibrar todas y cada una de las partes de la obra.

Matta, como Dalí, gusta de contactar con científicos de ideas revolucionarias e inéditas.

"... siguió a los físicos modernos en la búsqueda de su nuevo espacio, espacio que, a pesar de describirse en la tela, no debía ser confundido con una nueva ilusión tridimensional" (57).

Espacio en el que Matta representará al nuevo hombre de hoy, que, como apunta Bretón, "tiene un cierto parentesco de aspecto o de costumbre con otros que le precedieron en la vía "gloriosa" de la otra guerra; pienso en los "Célibataires", de Marcel Duchamp, y en los "Bonshommes" de Jacques Vaché". (58). Un hombre cuya imagen no se corresponde con la realidad, sino que forma parte de un particular universo donde lo mecanicista y lo orgánico se articulan armónicamente en una iconografía simbólica de gran personalidad y extraordinaria fuerza plástica.

Su actitud hacia el mundo mecánico es, sin embargo, la misma que la de los demás surrealistas. El hombre es siempre mero testigo o víctima de fuerzas superiores a él, que difícilmente puede controlar o neutralizar. Matta está siempre al lado del hombre que lucha por conseguir la libertad, más que de la máquina presentada, casi siempre, bajo forma de extraños artilugios de aspecto más bien extraterrestre.

- Degeneración Mecanicista.

Marc Tobey (1890-1976), aún perteneciendo al expresionismo abstracto, tiene algunas obras específicamente vinculadas al Surrealismo. De entre éstas, "El Vacío Devorando la Era del Artilugio" 1942, hace referencia concreta al terrible mundo mecanicista derivado del desarrollo industrial. El cuadro es como una especie de visión terrorífica, casi infernal, que aguarda al hombre como víctima propiciatoria del propio mundo por él construido.

"... si nos mantenemos entrabados y restringidos por los inventos humanos y los dogmas, día a día el mundo humano se degradará, día a día la guerra y la lucha aumentarán y las fuerzas satánicas coincidirán en la destrucción de la raza humana" (59) diría Abdúl-Bahá, líder de la fe bahaí a la que Tobey se adhirió a partir de 1918.

- *El Hombre como Cómplice de la Máquina.*

Alberto Giacometti (1901-1966), en su “Main Prise” 1932, se pronuncia también inequívocamente en contra no sólo de la máquina, capaz de atrapar la mano, sino de la posible colaboración del hombre que la máquina parece sugerir para consumir tan terrorífica acción.

“ (...) quería dar la sensación del movimiento que podía ser inducido” (60).

Pontus Hultén relaciona muy acertadamente el sentido crítico de esta obra con “Tiempos Modernos” de Chaplin, y el libro “El Fracaso de la Tecnología” de Friedrich Georg Juenger (61).

2.4.6. LA MÁQUINA COMO INSTRUMENTO.

No es nuestro propósito abordar el arte cinético, que poco tiene que ver con el tema que nos ocupa, de no ser por la utilización de motores que intervienen, en ocasiones, como meros instrumentos para producir el movimiento real de los elementos.

Dada la importancia de Calder hemos de hacer, cuanto menos, una referencia a sus “móviles” mecánicos.

Alexander Calder (1898-1976), que había obtenido el título de ingeniero, se incorporaría paulatinamente al mundo del arte, y sería precisamente en París (1926) donde realizaría sus primeras figuras de alambre en movimiento, a las que Duchamp denominaría “móviles”.

Estos “móviles” serían expuestos conjuntamente con unos apuntes y una curiosa fotografía de un objeto comparándolo con un embrague (62).

“Tenía un número de cosas que giraban y giraban accionadas por un pequeño motor eléctrico, - algunas sin motor- y otras accionadas con una manivela” (63).

Hacia finales de los 30 se produciría en el mundo artístico la más contundente reacción contra el mundo industrial, mecanicista, racional, tecnológico, en favor de lo intuitivo, lo subjetivo, lo natural, en una especie de premonición de las funestas consecuencias que las máquinas bélicas causarían sobre media Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

Los “móviles” de Calder (1964), que habían partido también de construcciones racionalistas -Calder visitaría incluso a Mondrian en 1930-, adquirirían, con el tiempo,

movimientos más libres inspirados en la acción directa de los elementos naturales, que sustituirían a los motores. Pontus Hultén considera, sin embargo, que “en su planteamiento básico, permanecen como constructivistas” (65).

2.4.7. EROS MECANICISTA .

Los surrealistas se interesaron fundamentalmente por la mente del hombre, por las imágenes surgidas espontáneamente del “yo” profundo, por el subconsciente de la persona, y por lo general, expresaron más bien el carácter de temor o amenaza que de las máquinas podía desprenderse; no obstante, algunos tuvieron una actitud menos crítica y se sintieron incluso atraídos por sus formas sugerentes o sensuales movimientos, vinculados a un erotismo que reflejaron en muchas de sus obras.

- Muñecas y Maniqués Eróticos.

Hans Bellmer (1902), que en los años 20 había estado unido con Grosz y Heartfield en Berlín, llegaría a París en 1936 con una de sus figuras-muñeca que construyera a partir de 1933, inspirado por la muñeca Olympia en una producción de Max Reinhardt de los Cuentos de Hoffman.

Estas muñecas no tienen mucho que ver con la iconografía industrial, pero hay en ellas también ciertas connotaciones mecanicistas no sólo en sus articulaciones sino en sus movimientos. En “Ametralladores en Estado de Gracia” 1937, es el propio autor quien relaciona la construcción con una máquina de artillería que el espectador puede incluso accionar.

En la Exposición Surrealista de 1938, Dalí presenta también una serie de maniqués, algunos con ciertos parecidos y connotaciones eróticas con los de Bellmer. No obstante, para sus actuaciones preferirá contar con modelos vivos, evidentemente mucho más espectaculares.

- La Energía Erótica de las Máquinas.

Víctor Brauner (1903-1966), que define su pintura como autobiográfica y simbólica (66), sorprendió a propios y extraños cuando, en la exposición de 1934, mostró sus primeras metamorfosis-eróticas de “Monsieur-K”, un descendiente espiritual

del “Ubú Rey” de Alfred Jarry (67), que despertó gran interés en todos los surrealistas. Brauner lo representa preferentemente desnudo con las insignias de su poder: condecoraciones, revólver en lugar de sexo y un cerebro ridículo pero terrorífico.

El pintor utiliza las formas mecanicistas en una especie de transmutación orgánica con evidentes connotaciones eróticas, y en 1934 realiza “Prestigio del Aire”, de la que Bretón diría: “... ha provocado en mí una modificación apreciable de la fuerza energética” (68).

Como apuntábamos ya en Picabia, es curioso observar y destacar cómo la fuerza energética, en relación con el eros, es tanto o más importante que la propia forma. Sería el mismo Bretón quien “discutiría las propuestas de Dalí de construir objetos móviles y eróticos que procuraran una emoción sexual especial por medios indirectos y piensa que éstos serían mucho menos eficaces que los objetos menos sistemáticamente determinados” (69).

Brauner, en “La Novia Mecánica” 1945 y “Amour Propulsateur” 1945, relaciona el poder energético de la locomotora con el eros de la pareja.

En 1937 había también pintado unos sorprendentes velocípedos que, sobre todo en el caso de “Ligeramente Caliente o Adrianapole”, tienen mucho que ver con el erotismo mecanicista.

“La Machine à Connaître en forme Mère” 1961, “L’Automoma” 1965, “L’Aeroplapa” 1965 y “L’Orgospoutnik” 1965, son obras en las que lo tecnológico o lo mecánico es sólo un mero pretexto para el desarrollo de su lenguaje plástico, tan creativo como peculiar.

- Electro - Sexualidad Maquinista.

Oscar Domínguez (La Laguna, Tenerife 1906 - París 1957), había viajado a París en 1927, vinculándose al grupo surrealista a partir de 1934, año en el que pinta su conocida “Máquina de Coser Electro-Sexual”.

Ya hemos apuntado con anterioridad cómo las máquinas de coser tuvieron especial interés para los surrealistas, en cuanto Lautreamont en sus “Cantos de Maldoror” (70) había parangonado cierta hermosura con “el encuentro casual en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”. Man Ray capta magistralmente la

realidad objetual de este encuentro, pero Dalí interpretaría ya un simbolismo claramente erótico de estos objetos, tanto en el prólogo de su exposición en la Galería “Quatre Chemins” (París 1934), como en algunos grabados realizados en 1933-1934, para ilustrar precisamente los “Cantos De Maldoror” (71), si bien, en lo que atañe precisamente a la máquina de coser, la represente en una escena más patética que erótica, pues la máquina es accionada por una especie de Saturno de cráneo blando, cosiendo la cabeza de un supuesto hijo que, a su vez, es devorado por el viejo personaje mítico.

La máquina de coser de Oscar Domínguez no es menos dramática que la daliniana, y en ella, la figura supuestamente femenina es cosida por algo tan vinculado a la sexualidad virginal como es la propia sangre que cae del embudo.

En 1935 construiría un relieve objetual con una bicicleta y un caballito de juguete, pero sería más relevante el gramófono con estómago giratorio en el plato, brazo de “pic-up” en forma de mano y piernas de mujer saliendo por el altavoz, que presentaría en la exposición surrealista celebrada en la Galerie des Beaux Arts, de París, en Enero de 1938, donde Duchamp colgaría del techo 1200 sacos de carbón y Dalí presentaría su “Taxi Lluvioso” y alguna de sus “Máquinas Pensantes”.

A partir de 1939 Oscar Domínguez iniciaría su período cósmico ya más alejado del mecanicismo terráqueo.

- Eros en el Andén.

Paul Delvaux (1897), a quien Giulio Carlo Argan califica de “bienpensante reprimido” refiriéndose a su secreto erotismo en clave metafísica (72), utilizaría a menudo el ferrocarril en sus misteriosas pinturas.

Teniendo en cuenta la importancia de la obra de De Chirico como antecedente de la de Delvaux y el papel que desempeñaron los trenes en la obra de aquel, como elementos evocadores de las angustiosas llegadas y partidas, es congruente pensar en esta misma dirección en relación a los trenes y tranvías de Delvaux. Sus jóvenes chicas parecen siempre estar aguardando, pálidas y solícitas, la pronta llegada de algún compañero que rompa la fría y clásica atmósfera de casi todos los cuadros del maestro belga.

Pensar en posibles simbologías eróticas tanto de la humeante chimenea, como la potente caldera de la máquina a vapor, en obras como “Una Calle de Noche” 1947 o “La

Primavera” 1961, son especulaciones muy libres o cuanto menos excesivamente aventuradas. El erotismo de Delvaux radica fundamentalmente en colocar sus desnudos en un medio ambiente contrastado.

Obras como “Trenes de Noche” 1957, donde sólo una niña en el andén mira nostálgica el tren que se aleja, parecen apoyar la primera versión interpretativa que hemos dado, evidentemente mucho menos sorprendente que el “erotismo reprimido” de la segunda, pero más lógica y congruente.

Destaca, en la obra de Delvaux, la precisión y minuciosidad con que capta los detalles más insignificantes, en una técnica más bien academicista, pero que, en ningún caso, justifica descalificaciones tan contundentes como considerarlo simplemente un “ilustrador de esa mediocre literatura para-surrealista que se conoce con el nombre de realismo mágico” (73).

Evidentemente, la facilidad con que algunos teóricos descalifican la ardua labor de los artistas es algo sorprendente. Otros, sin embargo, no dudan en valorarlo adecuadamente dentro del realismo fantástico y considerarlo, con Magritte, el más importante representante del surrealismo belga aunque jamás perteneciera oficialmente a dicho movimiento.

2.4.8. LAS MÁQUINAS COMO MOTIVO MIRONIANO.

JOAN MIRÓ (1893-1983)

Miró no es un artista significativo en cuanto a la utilización iconográfica mecanicista. No obstante, dada su singular categoría, hemos, cuanto menos, de hacer referencia a algunas obras en las que las máquinas o motores despertaron su interés y fueron utilizadas como motivo inspirador de determinados procesos creativos.

Tal es el caso de “La reina Luisa de Prusia” 1929, para el que partió de un dibujo preparatorio realizado junto a un anuncio de una máquina (motor super diesel: JUNKERS); así como de varios collages de 1933 que dieron lugar a sendas pinturas en las que la referencia iconográfica mecanicista se ha perdido casi por completo.

El mismo Miró diría:

“En 1933, por ejemplo, solía romper periódicos en formas indefinidas, y pegarlas sobre cartones. Con los días, iba acumulando estas formas. Una vez terminados los collages me servían como puntos de partida para las pinturas. No copiaba los collages. Simplemente dejaba que me sugeriesen formas...” (74).

NOTAS

- 1.- André Bretón, "Manifestes du Surrealisme", Gallimard, París, 1963, p. 52 s. (Citado en "Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945", "Turner-Orbegozo, Madrid, 1979, p. 359).
- 2.- Vid. Alessandro Bettagno, "Piranessi", Neri Pozza Ed., Vicenza, 1978.
- 3.- Vid. Thomas Balson, "John Martin", 1947.
- 4.- Vid. André Bretón, "Situación Surrealista del Objeto" en "Manifiestos del Surrealismo", Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.
- 5.- Vid. "Salvador Dalí", Cat. Exp. Pompidou, París, 1979, p. 331 s. (Citado por Victor Nieto Alcaide en el art. "Surrealismo y Máquina: entre la Metáfora y el Objeto" en el compendio coordinado por A. Bonet Correa, "El Surrealismo", Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 68).
- 6.- Dawn Ades, "El Dadá y el Surrealismo", Ed. Labor, Barcelona, 1975, p. 57.
- 7.- Vid. Man Ray, "Self Portrait", Londres, André Deutsch, Boston, Little, Brown and Co., 1963. (Ed. Franc.: Robert Laffont, París, 1964, y Ed. Ital.: Gabriele Mazzotta, Milán, 1975), así como: Newhall, B., "The History of Photography from 1839 to the Present Day", New York, 1964, p. 161.
- 8.- Man Ray, *Ibidem* p. 128 s. (Citado por Pontus Hultén, Cat. Exp. "The Machine", MOMA, New York, 1968, p. 99).
- 9.- Man Ray, *Ibidem*, pp. 389-392 (Citado por Pontus Hultén, O.C., p. 153).
- 10.- Waldberg, Patrick, "M. Ernst", J. J. Pauvert, París, 1958, p. 166 (Citado por E. Quinn "M. Ernst", Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 82).
- 11.- "Diario de Max Ernst de 1935". (Citado en "M. Ernst", Ed. William S. Lieberman, New York, MOMA, 1961, p. 18).
- 12.- "An Informal Life of M.E. ..." en *Ibidem*, p. 8.
- 13.- Pontus Hultén. Cat. Exp. "The Machine", O.C. (8), p. 147.
- 14.- Schneede, Uwe M., "Max Ernst", Gerd Hatge, Stuttgart, 1972, p. 192.
- 15.- Dalí, S., "Vida Secreta de Salvador Dalí", The Dial Press, New York, 1942. (Ed. en castellano: Dasa Ed. S. A., Figueras (Gerona), 1981, p. 125).
- 16.- *Ibidem*, p. 35.
- 17.- Vid. Brihuega, J. "Manifiestos, Proclamas, Pamfletos y Textos Doctrinales", Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pp. 157-161.

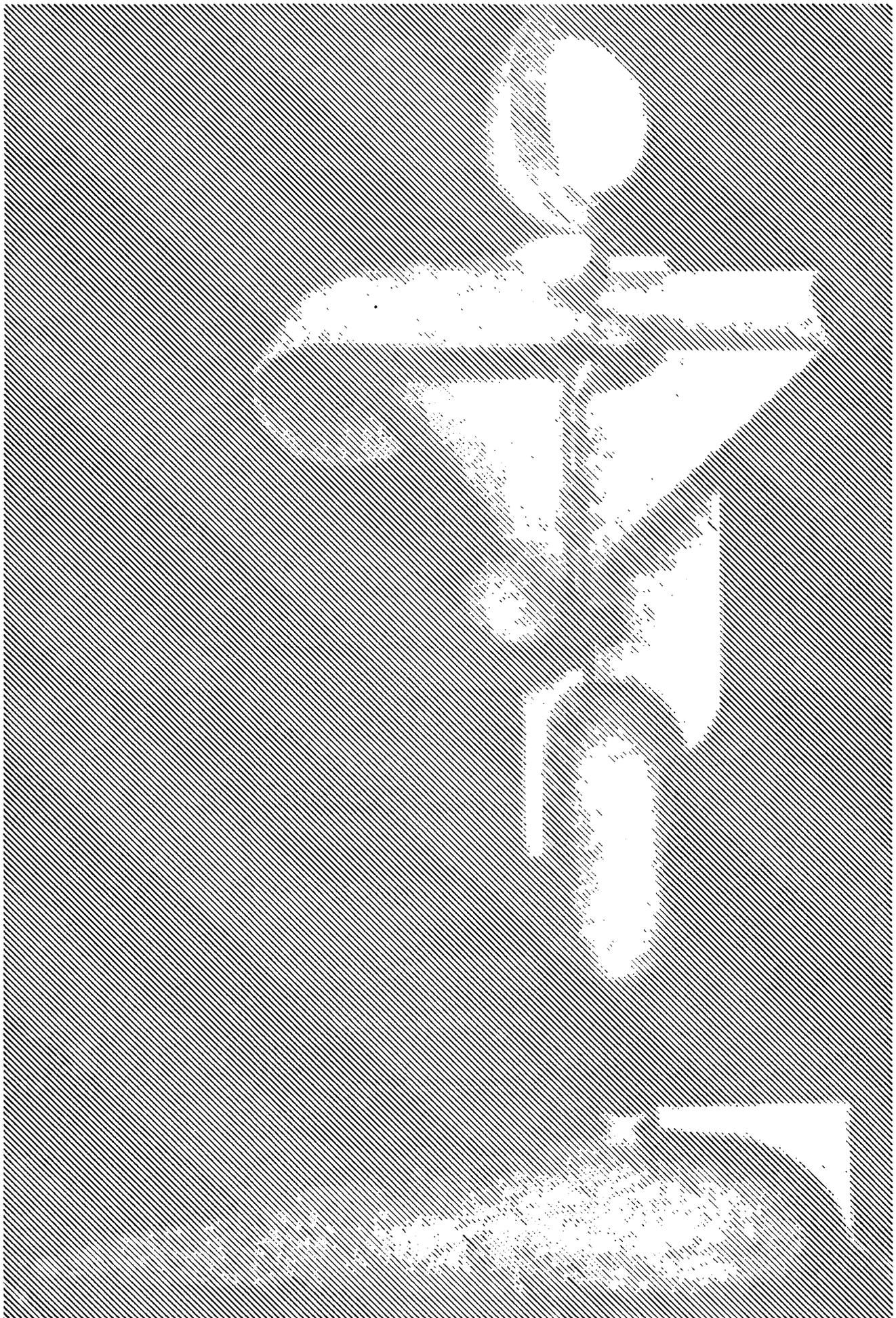
- 18.- *"Vida Secreta..."*, O.C. (15), p. 308.
- 19.- *Ibidem*, p. 325.
- 20.- Dalí, S., *"Diario de un Genio"*, Ed. de la Table Ronde, París, 1964. (Ed. castellana: Tusquets Ed., Barcelona, 2ª Ed. 1984, p. 91).
- 21.- Vid. en relación con la guerra Cat. Exp. *"Salvador Dalí 400 Obres de 1914-1983"*, Palacio de Pedralbes, Barcelona, Junio-Julio, 1983, Tomo II, pp. 107 y 118; así como: *"Vida Secreta ..."*, O.C. (15), pp. 377-388.
- 22.- Cfr. *Semanario Local "Arriba España"*, Olot, 4 de Junio de 1966.
- 23.- Respecto a la impresión producida por el *"Angelus"* de Millet, Vid.: *"El Mito Trágico del Angelus de Millet"*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1978; así como: Cat. Exp. *"Dalí"*, Centro Georges Pompidou, O.C. (5), pp. 316-329, y *"Confesiones Inconfesables"* recogidas por André Parinaud, Ed. Bruquera, Barcelona, 1975, pp. 223-227.
- 24.- Expresión utilizada en el discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes Francesa (9 de Mayo de 1979). (Citado en *"El Último Dalí"*, Ed. El País, Madrid, 1985, p. 50).
- 25.- *"Diario de un Genio"*, O.C. (20), p. 235 s.. En la p. 234 se reproduce el insólito grabado que sumió a Dalí en una profunda reflexión durante todo el verano hasta descubrir el parentesco con el vestíbulo y taquillas de la estación de Perpiñan.
- 26.- *"Confesiones ..."*, O.C. (23), p. 227 s.
- 27.- *"Vida Secreta ..."*, O.C. (15), p. 340 s.
- 28.- *"La Persistencia de la memoria"* sería adquirida, poco después de ser pintada, por Julien Levy quien daría a conocer la obra de Dalí en los Estados Unidos. Tras pasar por varios propietarios, acabaría en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donada por su último propietario.
- 29.- El Dr. Roumequère ha estudiado la estética de lo duro y lo blando en la obra de Dalí. (Vid. *"Confesiones ..."*, O.C. (23), p. 128 -7 (bis).
- 30.- Utilizo la palabra transformado por cuanto Dalí afirmó siempre que él jamás deformaba. (Vid. Cat. Exp. Pompidou, O.C. (5), p. 391).
- 31.- *"Confesiones ..."*, O.C. (23), p. 231.
- 32.- *"Dictionaire Abrégé du Surréalisme"*, Beaux Arts, París, 1938.
- 33.- Rafael Santos Torroella, *"Francis Picabia y Barcelona"* en el Cat. Exp. Picabia, Madrid, 1985, p. 59.
- 34.- *Dalí de Draeger*. (Coment. II. 163).

- 35.- *"Diccionario Abreviado del Surrealismo"*, O.C. (22). Respecto a las interpretaciones de los crustáceos en la obra de Dalí, Vid.: Gómez de Liaño, I, *"Dalí"*, Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 12 s.; así como *"Vida Secreta"*, O.C. (15), p. 291.
- 36.- *"Vida Secreta ..."*, O.C. (15), p. 400, *"El Teléfono fue -para Dalí- el instrumento nefasto por causa del cual se organizó la desastrosa conferencia de Munich"*.
- 37.- Dalí, S. *"Diario de un Genio"*, Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1964, p. 26.
- 38.- Bretón, A. *"Manifestes du Surrealisme"*, O.C. (1), p. 31.
- 39.- *"Vida Secreta..."*, O.C. (15), (Citado en el Cat. Exp. Dalí de Pedralbes, Barcelona, 1983, Tomo II, p. 111).
- 40.- *El lujoso Plymouth con chófer alquilado el 6 de Julio de 1981 en París, que condujo a Gala y Dalí al aeropuerto de Le Bourget, costaba 10.000 Pts. diarias de alquiler. (Citado en "El Último Dalí", Ed. El País, Madrid, 1985, p. 64).*
- 41.- Vid. Hammacher-Van den Brande y otros, Cat. Exp. *"Dalí"*, Rotterdam (Museo Boymans-Van Beuningen), 1970-1971. (Cit. en Cat. Exp. Pedralbes, O.C. (21), p. 143); así como: Dawn Ades, *"Dalí"*, Thames and Hudson, Londres, 1982, p. 43.
- 42.- Peyton Bowell, *"Dalí"*, *"Art Digest"* (1 de Mayo de 1941), (Cit. en Cat. Exp. Pedralbes, O.C. (21), p. 119).
- 43.- Vid. *"El Último Dalí"*, O.C. (24), p. 51 s.
- 44.- Vid. *Ibidem* pp. 53-55-64.
- 45.- Crítico de *"Le Monde"*. Vid. art. publicado el 12 de Diciembre de 1959.
- 46.- Vid. *"Cómo Ilustró Dalí el Don Quijote y Revolucionó el Arte Litográfico"* en *"Confesiones ..."*, O.C. (23), pp. 366-369; así como: *"Diario de un Genio"*, O.C. (20), pp. 185-190 y 219.
- 47.- René Magritte y V. Servrancky, *"L' Art Pur, Défense de L' Esthetique"*, 1922, (Citado por Harry Torczyner en *"Magritte-Signos e Imágenes"*, Ed. Blume, Barcelona, 1978, p. 76).
- 48.- Carta de R. Magritte a André Bosmans, 21 de Abril de 1962 (extracto publicado en: Torczyner, O.C. (47), p. 262).
- 49.- Carta a M. Dors, 31 de Enero de 1956. *Ibidem*, p. 208.
- 50.- Carta a Homik, Bruselas, 8 de Mayo de 1959. *Ibidem*, p. 81 s.
- 51.- Magritte, R., *"La Ligne de Vie"*, *Combat*, Vol. 3, nº 105, 10 de Diciembre de 1938. (Citado en *Ibidem*, p. 93).
- 52.- Torczyner, O.C. (47), p. 257.

- 53.- *Carta a Suzi Gablik, 1959. Ibidem, p. 101.*
- 54.- *Carta a Harry Torczyner, 23 de Julio de 1962. Ibidem, p. 257.*
- 55.- *Claude Vial, "Femmes D'Aujourd'hui" nº 1105, 1965 (Citado en Ibidem, p. 28).*
- 56.- *Borrás, M. LL., "Conversaciones con Matta", Abril, 1983 en el Cat. Exp. "Matta", Palacio de Cristal, Madrid, 1983, p. 9.*
- 57.- *Duchamp, M., 1946 (Escrito traducido en el Cat. Exp. "Matta", O.C. (56), p. 18).*
- 58.- *Bretón, A., "Hace Tres Años", 1947 (Traducido en el Cat. Exp. "Matta", O.C. (56), p. 19).*
- 59.- *William C. Seitz, "Mark Tobey", MOMA, New York, 1962, p. 13 (Citado por Pontus Hultén, O.C. (8), p. 163).*
- 60.- *Carta de Giacometti a Matisse, 1947 (Citado por Pontus Hultén, O.C. (8), p. 159).*
- 61.- *Pontus Hultén, O.C. (8), p. 159.*
- 62.- *Vid. "Calder, an Autobiography with Pictures", Pantheon Books, New York, 1966, pp. 127 y 130.*
- 63.- *Ibidem p. 126.*
- 64.- *Calder, A., "Mobiles", en "The Painter's Object", Ed. por Myfanwy Evans, Gerald Howe Ltd., Londres, 1927, p. 67.*
- 65.- *Vid. Pontus Hultén, O.C. (8), p. 152.*
- 66.- *Vid. "Victor Brauner", Cat. Exp. Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1972, p. 84.*
- 67.- *Jarry, A., (Laval 1873 - París 1907) se daría a conocer con el drama "Ubú Rey", representado primero en el Teatro de marionetas (1888) y posteriormente, en 1896, en el Teatro de L'Oeuvre (París); apareciendo en 1889 "Ubú Encadenado" que constituye una sátira de la libertad democrática.*
- 68.- *Bretón, A., "Introducción a la Exposición V. Brauner", Galería Pierre, Paris, 1934.*
- 69.- *Dawn Ades. "El Dadá y el Surrealismo", Ed. Labor, Barcelona, 1975, p. 56.*
- 70.- *Vid. Lautreamont, "Cantos de Maldoror", Ed. Premiá, México, 1979. (La Ed. francesa había aparecido en 1868).*
- 71.- *Vid. Cat. Exp. "Dalí", Pompidou, O.C. (5), pp. 330-339.*
- 72.- *Vid. Argan, G.C., "El Arte Moderno", Ed. Fernando Torres, Valencia, 1975 (Primera Edición), Tomo II, p. 444.*
- 73.- *Ibidem.*
74. *Sweeney, J.J., "Joan Miró: comment and interview", "Partisan Review", New York, Febr. 1948, p. 210.*

2.5. ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL EN LA BAUHAUS.





SCHLEMER, O., "Figura abstracta", 1921.

Yeso

2.5.1. LA ENSEÑANZA DEL ARTE EN LA ERA DE LA MÁQUINA.

La Bauhaus, fundada por Walter Gropius en 1919, como consecuencia de la unión de la Escuela de Artes aplicadas de Weimar, creada por Van de Velde, y la Academia Superior de Bellas Artes, dirigida entonces por Mackensen, fue un centro en el que confluyeron una serie de inquietudes innovadoras tanto pedagógicas como creativas vinculadas específicamente a la relación Arte-Industria-Sociedad.

Tanto la “Deutscher Werkbund” (1907) como el movimiento inglés: “Arts and Crafts” (último tercio siglo XIX), se habían planteado ya la problemática derivada de la integración de las artes en la sociedad industrial (1).

Walter Gropius (2) había trabajado también en el Taller de Peter Behrens (3) en los años que precisamente se encargaría de realizar los trabajos para la AEG (1907-1914) que irían, desde la construcción de la gran nave para la fabricación de turbinas, hasta el diseño gráfico de los más pequeños detalles que tuvieran que ver con la prestigiosa firma alemana.

La Bauhaus (4) contó, pues, con unos importantes antecedentes que, junto a la eficiente labor de los artistas que en ella trabajaron, lograría sentar las bases de lo que posteriormente se desarrollaría como diseño industrial.

Las obras que en sus talleres se crearon, tiene mucho que ver respecto a los binomios Arte-Técnica, Artista-Artesano, Arte-Sociedad, Creatividad-Industria.... Sin embargo, en cuanto a su aspecto iconográfico, nada tienen casi que ver con las formas mecanicistas o industriales. Se contó con la máquina y se tuvo muy en cuenta la producción industrial, pero sólo como elementos operativos en los procesos de creación.

Existen, sin embargo, ciertos trabajos de algunos profesores y alumnos que sí merecen, cuanto menos, ser destacados porque sí tienen que ver con la iconografía industrial o precisos mecanicistas afines a esta iconografía.

2.5.2. LAS CAPRICIOSAS MÁQUINAS DE FEININGER.

Lyonel Feininger (New York 1871-1956), que en 1919 realizaría la xilografía, de concepción scheerbartiana, que ilustrara el Manifiesto Programático de la Bauhaus, sintió verdadera pasión por los trenes, que representaría en diferentes versiones y a través de las

varias técnicas gráficas (5) que dominaba, razón por la que se ocuparía de dicho taller en la Bauhaus de Weimar.

“Las primeras impresiones que tuve de las máquinas fueron los trenes, las locomotoras, mitad terroríficas y enteramente fascinantes... Yo solía estar de pie sobre uno de los puentes, encima de las carreteras de la Cuarta Avenida de la parte Central de Nueva York... A los cinco años ya había dibujado utilizando, de memoria, docenas de trenes... las negras locomotoras de la N.Y.C. con las chimeneas “diamond”, y las locomotoras del N.Y., N.H. y H.R.R. con sus elegantes y rectas chimeneas pintadas, como las ruedas del ferrocarril, de un color rojo bermellón, y ¡oh!, los flejes de latón sobre la caldera y las caprichosas cúpulas de latón pulido...” (6).

Feininger, hijo de inmigrantes alemanes, había dibujado trenes, como la mayoría de los niños, desde temprana edad, pero sería a partir de su venida a Europa en 1887, para estudiar música, cuando decide dedicarse a la pintura y quizás con una cierta nostalgia, empieza a dibujar viejas locomotoras y a construir magníficos trenes de juguete, impregnados todos de un cierto humanismo que los hace singularmente atractivos.

La producción en serie de trenes de juguete a partir de los modelos creados por Feininger, llegaría a ser una realidad gracias a la colaboración de un amigo industrial muniqués, dueño de una fábrica de maderas. En la primavera de 1914, Feininger estaba esperanzado con la feliz y rentable idea, pero la Primera Guerra Mundial se encargaría de truncar todas las ilusiones puestas en el proyecto.

Feininger sentiría también, desde niño, especial curiosidad por las embarcaciones.

“... en los años 80 (1880), recuerdo al Hudson con abundantes naves, goletas, balandros, sin dejar de mencionar los elegantes vapores de ruedas que iban y venían a lo largo del río ...” (7).

Los vapores participarían sin embargo, a menudo, en composiciones mucho más dramáticas que las apacibles y románticas locomotoras.

“Odín I” 1917 (dios de la guerra), conocido también como “Leviatán” (nombre del enorme monstruo marino, descrito en el libro de Job, que ha sido considerado siempre en el sentido de demonio o enemigo de las almas y que, tradicionalmente, se otorgaba a grandes naves) expresa bien claramente este dramatismo a través de esta, diríase, encarnizada lucha entre la diabólica máquina a vapor y las olas, en un tipo de construcción próxima a los planteamientos formales futuristas.

Una concepción más cubista sería utilizada en “Baliza Iluminada” hacia 1913, donde pueden incluso apreciarse ciertas connotaciones con el “Puerto de Normandía” 1909, de Georges Braque.

La incorporación del vapor en la navegación comportaría la creación de una serie de nuevos puertos suministradores de carbón, y una infraestructura social de trabajo de no menos dramatismo que las grandes tormentas en el océano, pero Feininger estuvo más preocupado por la construcción formal de la obra, en base a una triangulación determinada por el juego atmosférico de la luz, que incide sobre todas y cada una de las partes del cuadro. Los barcos, mayoritariamente de vela, aparecerán como un motivo más, utilizados sólo en función de su interés formal.

En 1952 Feininger pintaría una “Fábrica de Noche” en la que, de no ser por el título, difícilmente podríamos identificarla como tal.

2.5.3. LOS MATERIALES INDUSTRIALES EN EL “VORKUS”.

Joannes Itten (1888-1967), como Schlemmer y Baumeister, procedía de las enseñanzas que Hölzel impartía en Stuttgart, y se dedicaría a la pintura tras terminar sus estudios universitarios de matemáticas y ciencias naturales, destacando más por sus dotes pedagógicas que por sus creaciones artísticas.

En la Bauhaus se encargaría del curso preparatorio (“Vorkus”), que sería el que más contribuyó al éxito de los estudios allí desarrollados. En este curso preliminar tuvo una relevante importancia el estudio de los materiales procedentes tanto del medio natural como de la industria. Su uso venía determinado, no obstante, por los valores plásticos concretos que podían tener, más que por su iconografía.

Algunas pinturas de Itten como “Abstracción” 1919, y algunas de sus pocas esculturas con ciertas connotaciones futuristas, pueden incluso recordarnos determinadas composiciones dinámico-mecanicistas pero, evidentemente, quedan muy lejos de querer plantear cualquier tipo de iconografía mecanicista o industrial concreta.

2.5.4. INFLUENCIA MECANICISTA EN EL TALLER DE TEATRO.

Oskar Schlemmer (1888-1943), sí se relacionaría más directamente con el mundo mecanicista, tanto en su “Ballet Triádico” hacia 1921-1923, como en su “Gabinete de las

Figuras” 1922. Ambas obras tienen importantes connotaciones mecanicistas, como las tendrían también otras del taller de teatro del que Schlemmer se haría cargo en el período 1923-1929.

Kurt Schmidt, con F.W. Bogler y Georg Teletscher crearían, en dicho taller, el “Ballet Mecánico” en 1923, un año antes que Léger realizara la primera película del suyo. En ambos se reflejaba el culto al progreso y a la máquina, propio de la década. Kurt Schmidt realizaría también, hacia 1924, el ballet “Hombre + Máquina” y los diseños de los personajes (médico y sirviente) del espectáculo de marionetas “Las Aventuras del Jorobadito” que tienen también un marcado carácter de robots mecánicos.

Se evidencia, en todas estas construcciones, una clara influencia, no sólo de los constructivistas rusos, sino también de la obra, eminentemente mecanicista, de Léger, bien conocida por la mayoría de los alumnos de la Bauhaus.

Como en el caso de los constructivistas rusos (Lissitzky, Liubov, Popova, Vesnin, Exter, Yakulov, Annenkov) que se preocuparon del progreso escenográfico, algunos alumnos de la Bauhaus, como Farkas Molnár o Joost Schmidt (maestro desde 1925), se interesaron también por realizar ciertas investigaciones tendentes a resolver, por medios mecánicos, la simultaneidad (“Teatro U” de Molnár) o la rápida transformabilidad (“Teatro Mecánico” de Schmidt) de los escenarios. El mismo Schlemmer, en una conferencia realizada en 1927, prevería ya la importancia del “hombre de la mesa de control” en los montajes de obras en las que el interés no vendría dado por el argumento principal, sino por el efecto del movimiento de formas, luz y sonido (8).

En el “Ballet Triádico” la mecanización se manifestaría tanto en el movimiento de los personajes como en la propia concepción formal de los mismos, a partir de unos trajes que evidenciaban el resultado generado por el movimiento continuo de cada una de las partes del cuerpo.

“Uno de los emblemas de nuestro tiempo es la abstracción... Un emblema más amplio de nuestro tiempo es la mecanización, el inexorable proceso que llega a cada esfera de la vida y del arte. Cada cosa que puede mecanizarse es mecanizada. El resultado: nuestro reconocimiento de lo que no puede ser mecanizado. Y en último orden, pero no en importancia, entre los emblemas de nuestro tiempo, están las nuevas potencias de la tecnología e invención...” (9).

En “Figura Abstracta” 1921, evidencia ya este interés por los emblemas de su tiempo, creando un tipo de concepción espacial tan innovador y personal como las figuras de sus ballets.

2.5.5. INTERACCIÓN ARTE-INDUSTRIA EN LA OBRA DE MUCHE.

George Muche (1895), que en 1942 trabajaría con Schlemmer y Baumeister en el “Instituto para el estudio de los materiales pictóricos”, que el fabricante de barnices Dr. Herberts tenía en su fábrica de Wuppertal-Elberfeld, sería el que se encargaría de la Sección de Tejidos en la Bauhaus durante el período 1920-1927.

Las pinturas de Muche reflejan cierto interés por elementos mecanicistas o industriales (cables, redes metálicas, tubos, perfiles de fábricas, ruedas...). Su “Cuadro con Motivo Reja” 1916, evidencia esta incidencia formal, si bien, la rica abstracción polícroma con la que resuelve la obra sitúa en un plano secundario la percepción de los elementos formales, que adquieren más bien un carácter constructivo.

Ya en la Bauhaus estas formas irían ganando terreno y, en “Cuadro con Rojo Fluctuante” 1920, resultan mucho más claramente identificables.

“En su obra -diría W. Passarge- Muche indica claramente el camino desde un abstractismo de colores fuertes a una mayor objetividad de representación “ (10).

Muche destacaría menos como arquitecto, que sería su vocación frustrada (11) y más como teórico del arte, escribiendo algunos artículos sobre la interacción Arte-Industria que tanto interés despertó en aquellos años (12).

2.5.6. LA TEMÁTICA INDUSTRIAL COMO MOTIVACIÓN.

Wassily Kandinsky (1866-1944), en su desarrollo abstraccionista no presta especial atención al elemento industrial o mecanicista, si bien, en alguna de sus obras, podemos identificar formas con un cierto parecido a piezas mecánicas, pero es muy posible también que tal relación sea sólo fruto de una mera coincidencia del azar, más que de algo verdaderamente fundamentado.

En sus clases no elude, sin embargo, la temática industrial o tecnológica como motivo de discusión, y propone el automóvil Benz, el avión Junkers L-5, motor de cuatro cilindros, y el cohete de gran altitud Junkers, como elementos válidos para ser estudiados en su proceso evolutivo, en relación con el arte, la ciencia y la naturaleza (13). También se preguntaría, en otra de sus clases, por las diferencias existentes entre una fábrica moderna y una catedral gótica (14).

“Las máquinas - escribirla- duplican la fuerza humana o la reemplazan. Central eléctrica de Zschornowitz. Pero el hombre + la máquina forman una unidad (no hay laminador sin hombre). Laboratorio sin dentista” (15).

Paul Klee (1897-1940), al que hemos citado ya en el Surrealismo respecto a su “Máquina Trinando” 1922, no tendría -como Kandinsky- excesivo interés por las máquinas ni el mundo industrial. Ambos no lo verían con muy buenos ojos, a pesar de ser profesores de un centro afín a la máquina y a la producción industrial, aún desde planteamientos artesanales.

La máquina, la industria o funciones derivadas de ellas como el movimiento, eran utilizadas sólo como elementos motivadores para desarrollar conceptos más analítico-estructurales que formales.

2.5.7. “ARTE INDUSTRIAL” DE MOHOLY-NAGY.

Moholy-Nagy (1895-1946), que empezara a pintar influenciado por expresionistas y constructivistas, desarrollaría un tipo de obra notablemente vinculada a la tecnología mecanicista, si bien hemos de puntualizar que esta vinculación no tiene nada que ver en cuanto a representación formal de elementos industriales, sino en cuanto a la construcción de nuevas estructuras espaciales y uso de nuevos materiales industriales. En la Bauhaus se encargaría del Taller de los Metales desde 1923 hasta su partida, en 1928.

Anteriormente, tras haber vivido en Viena (1919), -escribiría- *“me intrigaba mucho menos la pomposidad barroca de la capital de Austria que la tecnología altamente desarrollada de la Alemania industrial. (...) Muchas de mis obras de esta época trasuntan la influencia del “panorama” industrial de Berlín” (16).*

Admirador de los collages cubistas, los “Merz” de Schwitters, y la osadía de ciertas obras Dadá, trabajaría, hacia 1920, en una serie de ocasiones en las que evidenciaría muy explícitamente sus connotaciones mecanicistas.

“En mis paseos encontré viejos elementos de máquinas, tuercas, bulones, artefactos, etc. Los aseguré, los pegué y clavé sobre tablas, combinándolos con dibujos y pinturas. (...) Proyecté organizaciones tridimensionales y construcciones en vidrio y metal, pensando que, iluminadas con focos potentes se destacarían las más ricas armonías de sus colores” (17).

Una de estas importantes construcciones sería la “Construcción en Níquel” 1921, con la que evocaría la famosa torre de Tatlin, utilizando una simple forma espiral que, desde la base, asciende, también de forma inclinada, hacia la parte superior del elemento vertical. Él la describiría como: *“pieza escultórica completamente ahuecada que exige, por un lado, un conocimiento técnico avanzado, y por el otro, una mente que trabaja en forma abstracta; una liberación del material de su peso, un ir más allá de los propósitos expresivos” (18).*

Para Moholy-Nagy, los nuevos materiales, el tratamiento de superficies, las nuevas estructuras, los montajes mecanicistas, el movimiento... constituirían la base de lo que definiría como “arte industrial”.

Conocedor de la obra de Pevsner y Gabo, trabajaría en la investigación de sistemas constructivos dinámicos y cinéticos, así como en procesos fotográficos afines a los desarrollados por los dadaístas alemanes (Hausmann, Hanna Höch, Heartfield, Grosz) y el americano Man Ray (19).

El “Modulador Luz-Espacio” 1922-1930, sería la construcción cinética más importante de este artista.

“Era una estructura móvil accionada por un motor eléctrico. En este experimento traté de sintetizar elementos simples por una superposición constante de sus movimientos. Por esta razón la mayor parte de las formas móviles eran transparentes, de plástico, alambre tejido, enrejados, y láminas de metal perforado. Coordinando estos elementos con movimiento, obtuve ricos efectos visuales. (...) El móvil era tan asombroso en sus movimientos coordinados y articulaciones espaciales en secuencias de luz y sombra, que casi creí en la magia. Aprendí mucho de este móvil que utilicé posteriormente en mis trabajos de pintura, fotografía y cinematografía, y también en la arquitectura y el diseño industrial” (20).

El diseño sería la actividad fundamental a la que se dedicaría tras su estancia en la Bauhaus y sobre todo en América, donde, en 1937, dirigiría el Instituto de Diseño de Chicago, conocido como "New Bauhaus".

NOTAS

1.- Respecto a esta problemática véase:

Pevsner, N., "Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y el Diseño", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

Banham, Reyner, "Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina", Ed. Paidós, Barcelona, 1985.

Maldonado, T.,

- *"El Diseño Industrial Reconsiderado", G. Gili, Barcelona, 1977.*

- *"Vanguardia y Racionalidad", G. Gili, Barcelona, 1977.*

Manieri Elia, Mario, "William Morris y la Ideología de la Arquitectura Moderna", Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Cat. Exp., "William Morris", Dirección General de Arquitectura (MOPU), Madrid, 1984.

2.- Vid. *Argan, Giulio C., "Walter Gropius y la Bauhaus", Gustavo Gili, Barcelona, 1983.*

3.- Vid. *"Cultura e Industria", Cat. Exp. "P. Behrens y la AEG" (1907-1914), Ed. Electra, Milán, 1979.*

4.- Sobre la Bauhaus véase:

Wingler, H.M., "La Bauhaus", Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

AA. VV., "Bauhaus", Ed. Alberto Corazón -Comunicación 12-, Madrid, 1971.

Cat. Exp. del cincuentenario: "50 Jahre Bauhaus", Stuttgart, Londres, Amsterdam (1968); París, Chicago, Toronto (1969); Pasadena, Buenos Aires (1970); Tokio (1971).

5.- Vid. *Leona E. Prasse, "L. Feininger -Cat. Completo de su Obra Gráfica" publicado por The Cleveland Museum of Art, Ohio, 1972. (Ed. por Gebr. Mann Verlag, Berlín).*

6.- *Carta de Feininger a Alfred H. Barr Jr., Agosto 1944. (Citado en L. Feininger-Marsden Hartley. MOMA, New York, 1944, p. 7 s. y por Pontus Hultén, Cat. Exp. "The Machine" MOMA, New York, 1968, p. 47).*

7.- *Ibidem (Marsden Hartley p. 8 y Pontus Hultén p. 73).*

8.- Vid. *"Man and Art Figure" en "The Theater of the Bauhaus", Wesleyan Univ. Press, 1961, p. 88.*

9.- *Ibidem p. 17 (Citado por Pontus Hultén, O.C. (6), p. 135).*

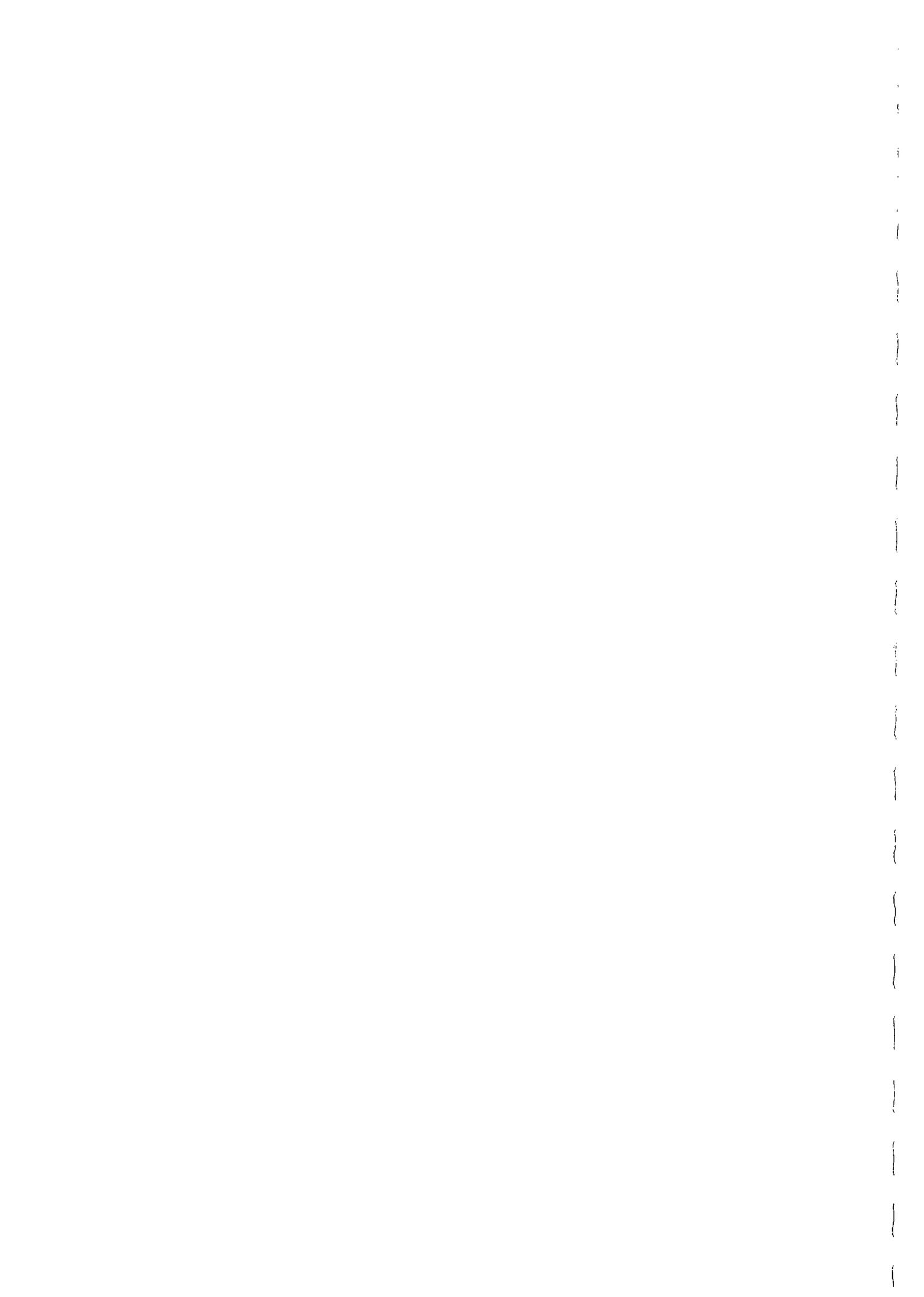
10.- *Passarge, W., del periódico "Das Kunstblatt" (Postdam), año VII, 1923, pp. 309 ss. (Citado por Hans M. Wingler, O.C. (4), p. 87).*

- 11.- Vid. H. M. Wingler, O.C. (4), pp. 84 s. y 383-386. (*La Casa Vivienda Unifamiliar de la Bauhaus Estatal*) y p. 411 (*Casa de Acero de Dessau-Törten*).
- 12.- Vid. Muche, G., "Las Bellas Artes y la Forma Industrial", periódico "Bauhaus" (Dessau), año I, N° 1, 1926. (Trad. H.M. Wingler, O.C. (4), pp. 137-139 y 283-386).
- 13.- Vid. Kandinsky W., "Cursos de la Bauhaus", Ed. Alianza, Madrid, 1983, p. 112 s.
- 14.- *Ibidem* p. 172.
- 15.- *Ibidem* p. 113.
- 16.- Moholy-Nagy, L., "La Nueva Visión", Ed. Infinito, Buenos Aires, (1ª Ed. cast. 1963), p. 132.
- 17.- *Ibidem* p. 132 s.
- 18.- *Ibidem* p. 80.
- 19.- Vid. Cat. de su primera exposición fotográfica (1923), así como: Moholy-Nagy, Sibyl, "Moholy-Nagy: Experiment in Totality", Ed. Harper and Brothers, New York, 1950, p. 27 s.
- 20.- Vid. "La Nueva Visión", O.C. (16), p. 144.

T E R C E R A P A R T E

(REALISMO INDUSTRIAL AMERICANO)

***3.1. GÉNESIS DE LA INCIDENCIA FORMAL DE LA INDUSTRIA
EN LA PINTURA AMERICANA.***





FERGUSON, J., "Forjando el eje" (detalle), 1877
52 1/16" x 73 1/4", The Metropolitan Museum of Art., New York.

3.1.1. ANTECEDENTES Y SU RELACIÓN CON LA PINTURA EUROPEA.

Barbara Rose (1) considera que fue fundamentalmente Léger el que dió a los artistas americanos la posibilidad de ver y aceptar el paisaje industrial y la vida urbana como temas que les permitían paliar la ausencia de tradición artística. No podemos ciertamente negar la influencia positiva que en la iconografía mecanicista ejerció, no sólo Léger, sino Duchamp y Picabia, en el círculo de los Arensberg, así como algunas concepciones del Futurismo y Purismo, que fueron muy bien aprovechadas en el repetido peregrinaje de tantos artistas americanos a Europa.

Hemos de tener en cuenta también, que artistas como Charles Demuth (1883-1935), tras su primer viaje a Europa en 1904, entraron en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, donde estudiaron con Thomas Anschutz (1851-1912) (2), que ya en “Ironworkers: Noontime” 1880-1881, mostraba especial interés por un tema industrial. Su obra es considerada por varios críticos como “punto de partida del Arte Americano” (3).

Charles Wilson Peale reflejaría ya en 1806 las más rudimentarias extracciones de mineral que tenían lugar en suelo americano, como en Europa lo hicieran R. Ker Porter, Paul Sandby, J.C. Ibbetson o F.L. Thomas Francia.

Algunos interiores de Bass Otis se han considerado inspirados en grabados de la fragua vista desde dentro de J. Wright de Derby (4) y las fundiciones de Pittsburgh de W. T. Russell Smith tienen todo el atractivo de un romántico paisaje centroeuropeo.

“The Gun Foundry” 1866, de Ferguson (1841-1926), se ha relacionado con algunas obras de Chasseriau, y fundamentalmente de Bonhommé (6), mientras su “Forging the Shaft” 1877, tiene un evidente parecido a “La Fragua” de James Sharples.

Algunos artistas, como Charles Frederick Ulrich o Robert Koehler, se preocuparían también de las nuevas clases sociales, emanadas de la revolución industrial, que eran explotadas en industrias, fábricas y talleres, donde el esfuerzo no sería nunca debidamente recompensado.

Este aspecto crítico de la sociedad industrial no se desarrollaría en Europa hasta bien entrado el siglo XX. Aunque Courbet y Millet fueran acusados de “socialistas”, en realidad no pasaron de representar símbolos, más propios de un trabajo rural o artesanal

(afiladores, picapedreros, cribadoras, espigadoras) que de reivindicación industrial. En Inglaterra, los obreros de Ford Madox Brown o los de William Bell Scott eran el prototipo de hombres fuertes y robustos, orgullosos del duro trabajo en la fábrica o en la calle de cualquier ciudad.

Los paisajes de Alexis Jean Fournier sí recibirían, en cambio, la influencia de la Escuela de Barbizon, como los de Thomas Moran acusarían la influencia de J.M.W. Turner y los de Prendergast de los impresionistas franceses.

Los viajes a París y Londres, así como las ilustraciones de libros, láminas litográficas o grabados, eran las principales fuentes de información que facilitaban la influencia de la Vieja Europa hacia el Nuevo Mundo.

Las obras respondían obviamente también al gusto de la época, que exigía ver reflejado de forma realista el progreso del país.

La temática industrial no puede pues considerarse en la pintura americana como consecuencia exclusiva de la obra de Léger, y menos si tenemos también en consideración el interés que merecieron estos temas, tanto a los artistas de la "Ashcan School" en torno a Robert Henri, como los ya citados u otros (Sprinchorn, Luks, Lawson ...) que -aún con influencia Europea- supieron captar, muy acertadamente, temas vinculados al desarrollo industrial americano.

Léger tuvo mucho que ver en la concreción de esta temática en la pintura americana hasta que, en 1915, tras sus exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Instituto de Arte de Chicago, su éxito empezó a menguar hasta quedar eclipsado tras su tercer viaje en 1938/1939, en favor del éxito de Mondrian; al igual que en Europa "L'Esprit Nouveau" dejaba paso a la "Bauhaus". Léger no sería evocado de nuevo en América hasta su redescubrimiento por los artistas "pop" en los años sesenta.

"Para los que buscaban un arte concreto, sólido, objetivo y no obstante de concreción moderna, el Nuevo Realismo de Léger ofrecía un compromiso entre las vagas infinidades cósmicas de la Abstracción no-objetiva y los estilos exactos, narrativos, cotidianos del "Regionalismo" y de la pintura 'American Scene'" (7).

3.1.2. LOS ILUSTRADORES.

La popularidad de revistas ilustradas como “Illustrated American News”, “Gleason’s Pictorial”, “Frank Leslie’s Illustrated Newspaper”, “New York Illustrated News” y “Harper’s Weekly”, fue en aumento a finales del siglo XIX, y en ellas el trabajo, la sociedad industrial y las fábricas serían reflejados por importantes ilustradores como Paul Frenzeny (activo entre 1868 y 1869), Jules Tavernier (1844-1899), W. Allen Rogers (1854-1931) y Frank E. Schoonover (1877-1972).

En sus dibujos captarían, a menudo, la dureza del trabajo y las precarias condiciones de vida del obrero. Otros, sin embargo, se limitarían a reflejar, con toda clase de detalles, los acontecimientos más relevantes que tenían lugar. Tal es el caso de Th. Russell Davis, que ilustra la inauguración oficial de la Exposición Centenario de los Estados Unidos en Philadelphia por parte del presidente Grant y el emperador Dom Pedro de Brasil, hecho acontecido el 10 de Mayo de 1876 (8). Destacan en este conocido grabado las estructuras del edificio y las dos enormes máquinas que enmarcan el acontecimiento.

G.W. Peters centraría su atención en las obras de excavación y construcción de la nueva estación de ferrocarril de Pennsylvania, y los trazados ferroviarios que dicha obra comportaba en toda la ciudad de Nueva York.

De entre los ilustradores de principios de siglo cabe destacar los minuciosos dibujos de Joseph Pennell, el expresionista “Puente de Brooklyn” de John Marin, las atmósferas portuarias de Louis Orr, y los grandes depósitos de petróleo, butano ... de Adolf Dehn, que se proyecta ya más en la década de los años 30 y 40.

Con la llegada del nuevo siglo y la proliferación de los nuevos medios de locomoción, la ciudad adquiriría una nueva imagen, bulliciosa y dinámica, donde el automóvil, los trenes y las muchedumbres se convertirían en tema habitual, que pronto los artistas captaron para ilustrar reportajes, que las más importantes revistas empezaron a publicar. Un grupo de ellos, que giraban en torno al estudio de Robert Henri (1865-1928) de Philadelphia, se dieron cuenta que su trabajo diario en el periódico podía servir también como tema fundamental para el desarrollo de sus pinturas.

John Sloan (1871-1951), William Glackens (1870-1938), George Lucks (1866-1933) y Everett Shinn (1873-1958), contribuyeron así a consolidar, en Philadelphia, la tradición realista que partiendo de Thomas Eakins (9) se había desarrollado gracias a las enseñanzas de su discípulo Thomas Anshutz, al que ya nos hemos referido anteriormente.

Sloan, que en 1907 pinta "Gray and Brass" donde representa el prototipo de coche familiar, trabajaría para el "Philadelphia Inquirer" y el "Philadelphia Press"; Lucks para el "Bulletin"; Glackens para el "Record", el "Public Ledger" y el "Ph. Press"; y Shinn para cinco periódicos diferentes.

Los dibujos de Glackens como "The Old and the Young Stand Side by Side" ilustraron, en 1906, una serie de artículos publicados en el "Saturday Evening Post" sobre el trabajo de los niños en las ciudades algodoneras de Maine, New Hampshire, Georgia y Alabama. Sus dibujos destacan por el acierto con que transmiten el carácter de los personajes, y la calidad de vida generada por la nueva sociedad industrial.

El "Saturday E.P.", junto con "Mc. Clure's" y "Munsey's", daban la réplica popular a las revistas más elitistas como "Harper's", "Atlantic", "Galaxy", "Century" y "Scribner's", e incluían en sus páginas artículos sobre las clases sociales menos privilegiadas de su tiempo, apoyando cualquier movimiento de reforma progresista o liberal.

Los realistas de Philadelphia, que en su mayoría siguieron a Henri a Nueva York, recibieron de estas publicaciones baratas, de gran circulación, la mayoría de sus encargos.

Sloan, que se convirtió en el artista líder del "Philadelphia Press", entre 1898 y 1903, sería el último en ir a Nueva York y lanzarse en solitario a la ilustración y pintura de facetas cotidianas de la vida neoyorquina, como las calles en las horas punta o el ferry con el que evocaría sus visitas a Brooklyn, recordando a Whitman entre el humo de las barcas y remolcadores sobre el Hudson.

3.1.3. INQUIETUD ESTILÍSTICA VINCULADA A LA ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL.

- *New York y la "Ashcan School"*.

En opinión de algunos críticos (10), la mayoría de los artistas que trabajaron en la ilustración expresaron, muy acertadamente, las condiciones de vida y trabajo del país, en un estilo que puede considerarse como germen del que pronto se convertiría en primer estilo nacional, estrechamente vinculado al desarrollo industrial.

Si un hecho reflejaba entonces la grandeza y osadía del colectivo americano, éste era el de la construcción de la terminal subterránea de la Pennsylvania Railroad, a la que ya hemos hecho referencia respecto a G. W. Peters, que ilustrará el acontecimiento con toda clase de detalles. Sin embargo, esta gigantesca construcción serviría también de motivo a George Wesley Bellows (1882-1925) para la realización de, por lo menos, tres cuadros. Uno de ellos ("Pennsylvania Station Excavation" 1909) merecería elogiosos comentarios críticos por expresar con soltura, fuerza y sinceridad, lo que se consideraba "la franca verdad del país" (11).

Bellows, que había estudiado también con Robert Henri en la Escuela de Arte de Nueva York, tras su llegada a esta ciudad desde Ohio, no fue ajeno a las ilustraciones ni a la moderna plástica americana, que fraguara la "Ashcan School" (12) surgida de la exposición "Ocho Pintores Independientes" en la Macbeth Gallery, en 1908. Bellows sería el pintor de más éxito del grupo Ashcan y una de sus pinturas sería admitida en la Exposición de la "National Academy of Design" en 1907, de la que posteriormente sería elegido Miembro Asociado.

Tanto la Academia como la Sociedad de Artistas Americanos mostraron, en cambio, siempre una cierta hostilidad hacia otros artistas ashcanos como los realistas de Philadelphia (Sloan, Glackens, Luks, Shinn) cuyos temas y actitud social no eran muy del agrado de las autoridades académicas.

En 1917 Robert Henri, aún siendo juez de la exposición oficial de primavera de la Academia, no pudo lograr que se aceptaran los cuadros de sus pupilos, siendo incluso los suyos también deshonrosamente calificados, razón por la que, junto con Glackens y

Sloan, organizaron la contra-exposición en la Macbeth Gallery, que daría lugar a una serie de importantes exposiciones independientes que conducirían a la famosa Armory Show de 1913 (13), en la inquietante búsqueda de un estilo propio del arte americano.

Otro artista, rechazado una y otra vez por la Academia Nacional, fue Henri Rauterdahl (1871-1925) que se iniciaría también como ilustrador (14), y alcanzaría cierta notoriedad en temas marinos y navales. En algunos de sus cuadros como "Blast Furnaces" 1912, muestra también cierto interés por captar la realidad industrial, como un elemento habitual característico de las prósperas ciudades americanas. Esta obra sería repescada junto con otros trabajos de Becker, Stuart Davis, Hopper, Stella y Zorach, para formar parte de la "Armory Show", que organizaría la Asociación de Pintores y Escultores Americanos.

Aún teniendo en cuenta el espíritu innovador y moderno de la mayoría de estas obras, hemos de constatar que, en el fondo, respondían a un sentimiento más bien próximo al siglo XIX. Reuterdahl -como Sloan y Bellows- intentaron ir más lejos que la simple descripción ilustrativa pero, no superaron la estética afín a los estilos europeos del siglo XIX.

- *Joseph Stella.*

Stella (1877-1946) es evidentemente un punto y aparte en la iconografía de las grandes estructuras industriales.

En New York conocería a Henri en la Escuela de Arte, al coincidir con sus clases, y a los jóvenes ilustradores vinculados a él. Stella trabajaría también como ilustrador mostrando especial interés por la ciudad y el mundo industrializado (15).

En 1908 el "Survey" le encargó una serie de dibujos sobre los trabajadores de Pittsburgh.

"Estaba muy impresionado por Pittsburgh. Fue una revelación real. A menudo oculta por la niebla y humo, su negra masa misteriosa -cortada por el centro por el fantástico, tortuoso río Allegheny y como en un campo de batalla, siempre pulsando, palpitando con las innumerables explosiones de sus molinos de acero- era como una asombrosa realización de alguna de las más agitadas regiones infernales cantadas por Dante" (16).

En sus más de 100 dibujos inspirados en este motivo, Stella no se limitaría a captar la realidad física de las formas, sino que impregnó de un fuerte sentimiento todas aquellas visiones que tanto le impresionaron. Cuando 10 años más tarde, el "Survey" le encargó otra serie de dibujos industriales, que captaran igualmente la espectacular grandiosidad del trabajador americano envuelto en el esfuerzo de la guerra, no se podían imaginar que Stella, tras su estancia en París (1912), influido ya por el futurismo y el cubismo, incluiría pocas figuras en sus dibujos, y captaría más la geometría del espacio, interpretada a través de planos, que las emotivas atmósferas románticas de 1908.

Los mismos editores tuvieron que admitir que "quizás había hecho algo más importante que lo mandado por nosotros" (17).

Como consecuencia de esta segunda incursión, surgirían un grupo de cuadros importantes vinculados a la industria, y caracterizados, algunos de ellos, por sus geométricas siluetas.

En el dibujo "Pittsburgh Night" 1920, adicional a esta serie, expresa, en un tipo de composición realista, un paisaje industrial en el que nunca se pierde de vista el objeto reconocible a través de fragmentos formales lo suficientemente expresivos, como para mantenernos siempre cautivados por la realidad concreta que le motiva.

Su original estilo se caracterizaría por una rotunda geometrización con predominio de ritmos unidireccionales, que confieren a sus composiciones una cierta estaticidad y sobriedad, más próximas a las modernas ilustraciones, que lo que en aquellos años podía satisfacer a los editores del "Survey".

"Su ciudad ruge pero tiene la solidez del acero y de la piedra" (18).

A partir de 1917-1918, realizaría diversas versiones del famoso Puente de Brooklyn, en este peculiar estilo suyo en el que parece transcribir una visión calidoscópica del famoso puente neoyorquino, que alcanzaría su más expresiva representación en la versión del Whitney Museum, de hacia 1920.

Una variación sobre un viejo tema, que había despertado ya el interés de fotógrafos, pintores y poetas, pero que Stella sabe captar como símbolo de la modernidad americana, a modo de monumental catedral erigida como símbolo del esfuerzo de un pueblo, que no desfallecía ante el reto del progreso industrial que él personalmente había vivido en Pittsburgh.

Si bien él siempre había manifestado que su interés por Nueva York -seguramente más como ilustrador que como artista- era “atrapar la vida fluyendo de improviso en sus espontáneos aspectos elocuentes, sin enfriar ni amortecer por la pose” (19), hemos de reconocer, que tanto las visiones del puente, y fundamentalmente las cinco grandes pinturas tituladas “New York Interpreted”, expresan más una visión estática y aséptica de la ciudad que el calor y el dinamismo que de la misma percibía Stella. Los valores abstractos y la moderna articulación compositiva son los elementos más notorios y destacables de esta serie, que contribuiría también en la búsqueda de la identidad estilística del arte americano.

- Carl Frederick Gaertner.

Junto a este despertar de la modernidad acontecido fundamentalmente en la Costa Este, debido a la prensa gráfica y a la serie de eventos que allí se sucedían (Armory Show), otros artistas del interior como C. F. Gaertner (1898-1934), desarrollaron también una importante labor en la génesis del realismo americano.

Sus cuadros representaron diversos motivos industriales de Cleveland, su ciudad de origen, y diversos paisajes de los alrededores de su casa junto a Chagrin Falls.

En “The Pie Wagon” hacia 1926, describe una cotidiana escena propia de aquella región industrial, donde el avituallamiento de los trabajadores se realizaba junto al carro que repartía el pan. La luz que ilumina el carro, acentúa el contraste respecto a las sólidas construcciones fabriles, resueltas en una síntesis tonal muy acertada, y que son el verdadero motivo del cuadro.

Gaertner se interesó, tanto por las atmósferas fabriles, como por las osadas formas que tomaban algunos edificios de los complejos industriales que representó.

Aunque no tuviera lazos directos con los artistas ashcanos de New York, participó en algunas exposiciones de la Macbeth Gallery y su estilo no está alejado de ellos si bien su realismo se debe fundamentalmente más a su formación escolástica (20).

- Importancia de Europa.

Las formas industriales no fueron pues, iconográficamente novedosas para los artistas americanos, que vieron reflejadas muchas de sus fábricas en pinturas realistas

tanto del XIX como principios del XX. No obstante, fueron especialmente relevantes para ellos, tanto la vertiente irónica del mecanicismo dadá, como la vertiente semántica de los elementos mecánicos de Léger, cuyo estilo incidiría tanto en los Precisionistas (Demuth), como en la más abstracta versión que del Nuevo Realismo realizaría Stuart Davis, así como en el “Sincronismo” de M. Rusell y S. Macdonald-Wright.

La temática industrial no bastaba, sin embargo, para concretar un estilo propio, y los artistas sentían la necesidad de encontrar algo más sólido y moderno, que pudiera compararse con el arte que se estaba produciendo en Europa. Elsie Driggs va a Italia en 1922, y un año antes (1921) Man Ray, Charles Demuth, Jan Matulka, Jean Xceron, A.E. Gallatín, John Storrs, Patrick Henry Bruce y Gerard Murphy, estaban ya en París, donde irían también, antes de 1930, Stuart Davis, Charles Shaw, Louis Lozowick, George L. K. Morris y Charles Sheeler. John Storrs, Patrick Henry Bruce y Gerard Murphy, estuvieron notablemente influenciados por la iconografía industrial y el estilo de Léger (21).

- *Stieglitz y Strand.*

Si bien Europa estaba siempre en el punto de mira de la mayoría de artistas americanos, otros muchos trabajaban buscando la identidad de un arte innovador en la ciudad que, en aquellos años, albergaba a muchos europeos y que, con el tiempo, se convertiría en “capital” del mundo artístico.

Alrededor de Stieglitz y su galería “291” se concentraban, hacia 1913, una serie de importantes artistas europeos y americanos (Georgia O’Keefe, Charles Sheeler, Charles Demuth, Duchamp, Picabia, Man Ray, Morton L. Schamberg, Paul Strand) que pueden considerarse como la primera célula del arte americano del siglo XX.

Stieglitz, no sólo elevó la fotografía a categoría de arte, sino que supo captar con la única máquina capaz de fabricarlo, escenas de una indiscutible belleza plástica, y temas hasta entonces inauditos de ser captados para la posteridad, entre otros, las cercanías de las populosas ciudades industriales, donde trenes, vías y humeantes chimeneas se articulaban en una sola composición.

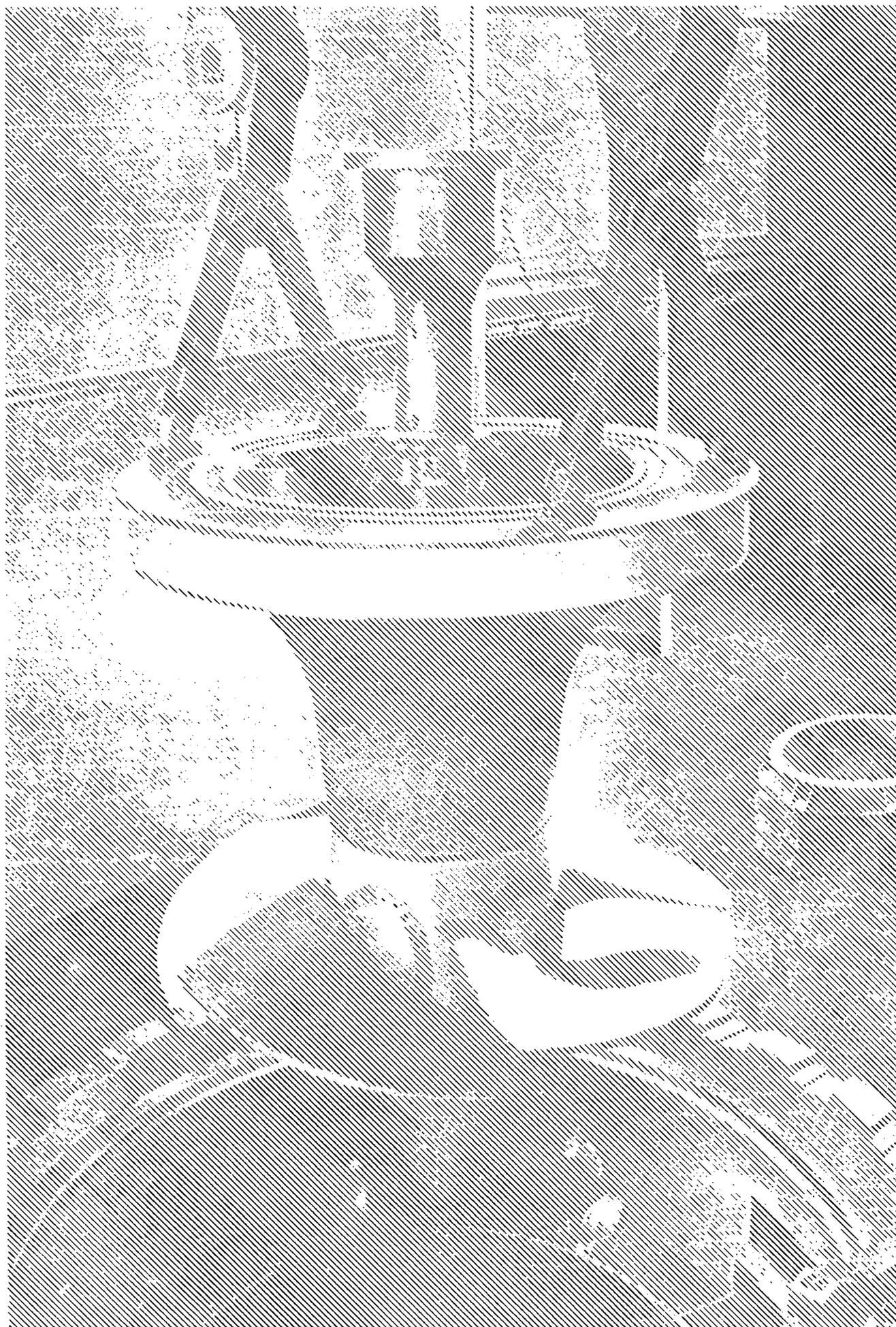
Paul Stand (1890-1976) (22), protegido de Stieglitz, concentró muchas veces la cámara en edificios, máquinas y objetos tomados en primerísimos planos, lo que les confería una realidad diferente a la que presentan habitualmente. En 1921, realizaría con Sheeler un corto-metraje experimental a partir de un poema de Walt Whitmann. Este film, proyectado en el Festival Dadá de París del mismo año (1921) con el título “New York the Magnificent”, bien pudiera haber influido en los tan ponderados primeros planos del “Ballet Mecánico” de Léger que realizaría en 1923-1924.

El realismo fotográfico se articulaba, tanto con el realismo americano precedente como con la realidad objetiva que también desarrollaban las vanguardias europeas. El estilo analítico-geométrico de Léger podía fácilmente aplicársele, y la acentuación de los primeros planos o engrandecimiento de los objetos, les confería un aspecto nuevo y moderno.

Éstas fueron las primeras premisas a partir de las cuales trabajaron una serie de artistas que, sin formar un grupo programático, se les conoce como Precisionistas, Cubo-Realistas o Inmaculados.

3.2. PRECISIONISMO





SHEELER, Ch., "Suspended Power", 1939.

83'3 x 66, ol. s. l., Dallas Mus. of Art.

3.2.1. CARACTERÍSTICAS.

El Realismo “Precisionista”, desarrollado en Norteamérica en la década de los años 20, se produce como consecuencia de aglutinar el espíritu de la modernidad, evidenciado a través del arte contemporáneo europeo, con la raíz decimonónica del arte autóctono, y se caracteriza por:

- Centrar su atención formal en la ciudad (rascacielos, puentes, estructuras arquitectónicas) y en la industria (paisajes industriales, máquinas u objetos construidos por o para la industria).

- Ausencia casi generalizada de personajes. La figura humana aparecía raras veces y su presencia es, en estos casos, meramente circunstancial y accesorio.

- Afinidad con la fotografía, tanto en la estaticidad de lo representado como por las características técnicas con que era elaborado (ausencia de pinceladas, textura lisa y pulida, claridad y nitidez).

- Tendencia a la simplificación, estilización y geometrización de los elementos. Más importante esta última característica, en aquellos pintores afines a Léger, que derivaron hacia una abstracción geométrica sin prescindir totalmente del objeto.

- Contundencia, rigor y seriedad. Ausencia total de cierta ironía crítica, que hubiera podido desprenderse del contacto con Duchamp y Picabia en el Dadá neoyorquino.

- Actitud más bien optimista respecto al industrial y populoso mundo moderno. Reconocimiento del interés formal de las nuevas construcciones industriales (depósitos de grano, barcos a vapor, chimeneas), algunas de las cuales (depósitos) habían sido ya reconocidas por “L’Esprit Nouveau”.

- No tener manifestaciones programáticas y actividades de grupo parecidas a las vanguardias europeas.

En la exposición “Machine Age”, celebrada en New York en 1927, tuvo que reeditarse un artículo de Enrico Prampolini (“La Estética de la Máquina y la Introspección Mecánica en el Arte”), publicado en “De Stijl” en Julio-Agosto de 1922 (23).

- Utilizar un colorido más bien suave, tonos pastel, con excepción de Lozowick, Grawford y en ocasiones Demuth, que utilizaban colores vivos y contrastados, prescritos por Stuart Davis.

3.2.2. “LA ERA DE LA MÁQUINA” Y “EL ARTE EN LA INDUSTRIA”.

Dos importantes exposiciones contribuyeron, en la década de los 20, a destacar la importancia de la máquina y su vinculación con el arte:

- La “Machine Age Exposition” de 1927, organizada por Jane Heap, editora de “The Little Review”, la revista de vanguardia de Margaret Anderson, que introdujo en América las inquietudes más novedosas de la plástica europea. Ilustraban la portada del catálogo, unos elementos mecánicos circulares de F. Léger.

Jane Heap había asistido al Pabellón de “L’Esprit Nouveau” en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, y volvió a New York con la idea firme de montar una exposición sobre el maquinismo, que sería anunciada en el número de primavera de la “Little Review”, en un lenguaje no exento de ideales Puristas:

“Hay una gran raza de hombres nuevos en América, los ingenieros. Han creado un nuevo mundo mecánico ... es inevitable e importante para la civilización de hoy que haya una unión con el artista. Esta conjunción de artistas e ingenieros beneficiará a cada uno en su campo, llegará a ser una nueva fuerza creativa” (24).

La exposición tuvo lugar en la primavera de 1927, formando parte del Consejo de Artistas: Marcel Duchamp, Sheeler, Demuth y Lozowick.

Pinturas y esculturas de temática mecanicista alternaban con dibujos de arquitectura, modelos y herramientas suspendidas del techo (25).

- La exposición “El Arte en la Industria” de 1928, patrocinada por el Metropolitan Museum de Nueva York.

Si bien en ambas exposiciones se hacía más patente la preocupación de la integración del Arte como diseño en la industria, que la repercusión plástica de ésta como motivo iconográfico.

3.2.3. PINTORES MÁS DESTACADOS.

- *Charles DEMUTH* (1883-1935), al que ya nos hemos referido brevemente al hablar de su maestro T. Anschutz, “tenía una sonrisa curiosa que evidenciaba un incesante interés por todas las manifestaciones que le ofrecía la vida” (26), lo que seguramente hizo que trabajara también como ilustrador pero, lo que más incidiría en él

serían las enseñanzas recibidas de Europa, a través de sus múltiples viajes realizados a partir de 1904.

Sus visitas a París y Berlín, donde conoce a los Fauves, Cubistas y Futuristas, son constantes, y se ven sólo interrumpidas por su precario estado de salud (27), que le obliga a regresar con su familia a Pennsylvania (Lancaster), donde desarrollaría muchos de sus trabajos en la tranquila y tradicional casa, colindante con la tienda, donde el negocio de tabaco de los Demuth se había desarrollado durante generaciones. Desde allí estudiaría los campanarios de iglesias, las cúpulas del XVIII y XIX, así como las modernas chimeneas y torres de agua, características de fábricas y edificios propios de la industriosa ciudad (28).

“From the Garden of the Chateau” 1921, la pintaría seguramente desde el jardín de esta casa en la calle King, tras su último viaje a París, donde había sido hospitalizado una semana en Neully sur Seine.

En 1915 había ya realizado su primera exposición en la Galería Charles Daniel de Nueva York, que apoyaría decididamente la obra de los Precisionistas, y en la que Demuth expondría regularmente hasta 1925, que pasaría a la galería privada de Stieglitz.

En Nueva York, Demuth se relacionaría también con el círculo de los Arensberg (29), presidido informalmente por Marcel Duchamp. De esta relación surgirían muchos de los extraños títulos de algunas de sus pinturas. Así, en “Aucassin y Nicolette” 1921, inspirado por los amantes perseguidos del romance medieval francés (30), representaría, en primer término, una puntiaguda chimenea negra que ha sido considerada como el elemento “masculino”, mientras la cisterna de agua sería la “sumisa femineidad” (31). A pesar de este título literario, la composición es eminentemente arquitectónica-industrial, en la línea analítica de estructuración espacial, que caracteriza el estilo cubo-realista del período más productivo de Demuth (1919-1921).

La mayoría de obras son témperas de mayor tamaño que las acuarelas anteriores. Sus títulos: “Box of Tricks”, “Backdrop for East Lynn”, “Rise of the Prism”, “In the Province”, “In the Key of Blue”, “Gloucester or Mackerel 35 a Pound” ... como ya hemos apuntado, son de clara influencia dadaísta. Cromáticamente, juega en una escala de valores hacia el blanco y el negro a partir del rojo y el azul. Su peculiaridad reside fundamentalmente en las líneas creadas por la prolongación de algunas formas, que

definen la proyección lumínica, y estructuran el espacio en una serie de planos, que la mayoría de autores coinciden en relacionar con el cubismo y el futurismo (efecto “Ray-Line”).

“Buildings” 1920, sería un claro precedente de “Chimenea y Torre de Agua” de 1931, resueltas en el estilo que iniciara hacia 1917, con motivo de un viaje a las Bermudas con sus amigos Mardsen Hartley, Albert Gleizes y Louis Bouche. Si bien, en aquella ocasión, sus acuarelas, vinculadas tanto a los futuristas italianos como a Feininger, inspiradas en edificios, barcos y paisajes propios del lugar, ya evidenciaban una simplificación de formas, nitidez de contornos, eliminación de detalles, y solidez, que caracterizaría su elegante estilo, evidenciado también en los paisajes arquitecturales de Nueva Inglaterra y Lancaster, pintados en los veranos de 1917 y 1918 pasados en Provincetown.

En realidad Demuth nunca tuvo simpatías por las máquinas, sino por las complejas arquitecturas que las albergaban, y cuyas chimeneas se erigían a modo de modernos campanarios de la civilización industrial. En “Incense of a New Church” 1921, representaría esta relación tan novedosa como enigmática (32), y en “Modern Conveniences” 1921, centraría su atención en la parte posterior de una fábrica, donde sólo se destaca la arquitectura en rojo, y los fuertes pasamanos en negro de la escalera de emergencia.

Evidentemente, las formas arquitectónicas no siempre albergaban máquinas, y en París pinta “Rue du Signe qui Peche” 1921, donde capta una singular calle en la que adquieren especial relevancia los anuncios de la parte inferior, que llevarían a otro tipo de obras como “La Grand Chiffre” o “J’ai vu la Chiffre 5 en Or”, que pueden considerarse como un antecedente importante del “Pop”. Robert Indiana y Jasper Johns, en homenaje al maestro, pintarían unas variantes sobre el mismo tema.

Tras estas obras hemos de referirnos a “My Egypt” 1927, una de las pinturas al óleo más famosas de Demuth, y más representativa del Precisionismo americano.

El tema en cuestión había sido ya destacado por la revista “L’Esprit Nouveau” nº 1 (Octubre de 1920), y posteriormente en “De Stijl” (números 4 y 6 de 1921 y nº 2 de 1923), así como en la obra “Buch Neuer Nunstler” publicada en Viena y Berlín (1922), y en “Ma” (números 3 y 6 de 1923) (33). Es muy probable pues, que Demuth conociera no

sólo las fotografías del impactante tema destacado por Ozenfant y Jeanneret, sino que leyera incluso el artículo de “L’Esprit Nouveau”, que exaltaba ya la monumentalidad de estos volúmenes en relación con la tradición arquitectónica de la antigüedad (Egipto, Asiria, Grecia). Los silos, pintados por Demuth, no se corresponden, sin embargo, formalmente con los de las fotografías traídas por Henri-Pierre Roché desde USA, y reproducidas en “L’Esprit Nouveau”, sino que representan silos de grano de la Compañía Eshleman, en Lancaster, de los que existen documentos fotográficos de la época. El título, sí evidencia la relación existente entre estos grandes depósitos, construidos por la moderna ingeniería americana, y los silos egipcios, en otro tiempo, graneros del mundo.

Las líneas proceden, en esta ocasión, de focos supuestamente celestes, en una posible evocación solar. Son líneas que cruzan la tela, pero que en ningún momento rompen la sólida estructura formal del elemento principal, representado en una rigurosa simetría, que recuerda las más clásicas representaciones de la pintura europea. Sólo la chimenea de la derecha establece un contrapunto de variabilidad, sin llegar a romper la delicada gracilidad con la que está concebido el cuadro.

Una serie de formas más anecdóticas aparecerían en la obra de Demuth pero, hacia 1930, vuelve a los paisajes industriales, al tiempo que completa muchas acuarelas de las llamadas “pornográficas”. Pertenecen a este último período “Ventilador” 1930, “Buildings Abstraction-Lancaster” 1931, “Edificios, Lancaster” 1930, “Chimenea y Depósito de Agua” 1931, “...et la Maison du Brave” 1931. En la mayoría repite la iconografía de 1920, con la incorporación de anuncios o letras aisladas, y una estructuración del espacio más sólida y rigurosa, si cabe, que la de épocas precedentes.

En 1935 se siente enfermo en el tren que le conduce de New York a Lancaster y muere el 23 de Octubre en su habitación.

“Su obra -diría Duchamp- es la viva ilustración de la doctrina Monroe aplicada al arte, pues el arte ya no es hoy en día más que una cosecha salida de los suelos privilegiados, y Demuth es uno de los primeros que sembrara semilla buena en América” (34).

- Charles SHEELER (1883-1965), que había tenido una formación parecida a la de Demuth, primero en la Academia de BB.AA. de Pennsylvania y realizando después varias visitas a Europa (35), entra -como él- en la plástica moderna, a través el círculo de

Stieglitz y su escuela de fotógrafos, así como a través del círculo de los Arensberg, en cuyas reuniones asistiría más de una vez con su gran amigo Morton Schamberg, con el que solía pasar los fines de semana y algunos veranos en Doyleston, en el Bucks Country (Pennsylvania), donde desarrollaría una intensa actividad como fotógrafo captando, fundamentalmente, la arquitectura característica del lugar, entre la que también se encontraban los típicos graneros a los que hemos hecho referencia al hablar de Demuth.

Aún habiendo expuesto seis cuadros en la “Armory Show”, haber atravesado un período cubista y abstracto, y participar en una serie de exposiciones, Sheeler no alcanzaría cierta notoriedad hasta que, tras la muerte de su amigo Schamberg, decide trasladarse a Nueva York, liberarse de las diversas influencias recibidas y apostar por la fotografía y un tipo de realismo consubstancial a ella. Así, mientras se ganaba la vida como fotógrafo comercial, seguía pintando y colaborando en 1921, en una película con Paul Strand (“Mannahatta”) que sería presentada al Festival Dadá de París de 1921 con el título “New York the Magnificent”, y realizando una exposición de sus fotografías y pinturas en la Galería Daniel (36) que consolidaría su reputación en el panorama artístico neoyorquino.

En este momento (1922) Sheeler había logrado un equilibrio entre la realidad fotográfica y la pictórica que, en algunas de sus pinturas, podían llegar casi a confundirse, de no ser por la simplificación de planos y espacios, en ocasiones, próximos a la abstracción.

Tras haber realizado una serie de fotografías para el editor Condé Nast y para las revistas Vogue y Vanity Fair, recibe, en 1927, el encargo de hacer una serie de fotos documentales de las fábricas de motores Ford en la Factoría de River Rouge (Michigan). Curiosamente, este importante encargo le llegaría a través de la compañía N.W.A. de Philadelphia, cuyo director artístico (Vaughn Flannery) había tenido la acertada idea de buscar, para el nuevo lanzamiento de un nuevo modelo de la Ford, la colaboración de un artista que aportara su personal visión del mundo industrial generador de los nuevos productos de la casa (37).

El complejo de River Rouge -cerca de Detroit- no sólo era la principal oficina de la Compañía de Motores Ford, sino el complejo industrial más grande y avanzado del mundo (38). El automóvil era, por otra parte, el símbolo más primario y notorio del

triunfo de la tecnología americana.

A partir de finales de Noviembre de 1927, Sheeler empleó unas seis semanas en estudiar la planta, y captar fotográficamente las actividades más importantes que en ella se realizaban. A partir de estas fotografías, que sirvieron evidentemente primero para el fin publicitario que debían atender, Sheeler empezó a trabajar en una serie de dibujos, pinturas y una litografía, basados en los aspectos que plásticamente le parecieron más interesantes. Le atraería fundamentalmente la claridad y geometría de las formas industriales, la ausencia de elementos ornamentales, la pureza de formas y su funcionalidad.

La acuarela “Planta Industrial River Rouge” 1928, es seguramente la primera obra sobre el tema en cuestión. La panorámica, vista a través del Rio Rojo, destaca los edificios, tapados parcialmente por la escoria, y el mineral de hierro que transporta el ferrocarril. La grúa Hewlett de la derecha, equilibra positivamente la chimenea de la izquierda, que corresponde a la planta de cemento. En la litografía, Sheeler acentúa la claridad de algunos detalles recogidos, seguramente, de las fotografías, sin que nunca estos detalles rompan la sólida construcción de los grandes planos, ni las más importantes líneas que configuran la composición asentada en la clásica base triangular.

A partir de estos primeros trabajos surgiría la pintura al óleo “American Landscape” 1930, donde quedan mucho más definidas todas las particulares características anteriormente apuntadas. Esta obra, junto con “Clasical Landscape” 1931, son las más importantes del período clasicista que empezara en 1929, tras su regreso de Europa, cuando pintó “Upper Deck”.

“Classical Landscape” es una visión del mismo complejo industrial tomado desde otro punto de vista con el que se acentúan, tanto los railes y traviesas de la vía férrea como los silos de la planta de cemento (39). También se acentúa la solidez de la base en una serie de triángulos ,determinados tanto por los elementos que la componen, como por la proyección de sus sombras respectivas.

Los silos, al estar visualmente cortados en su parte central por una construcción aérea, producen una especie de reflejo en este lugar, que crea una sensación mágica en un espacio poseído de un cierto encanto misterioso, generado por la iluminación que determina este geométrico paralelismo, a partir del borde izquierdo de las nubes, hasta el

montón de escoria de la izquierda, contrapuesto a la serie de líneas en fuga, paralelas a las vías del ferrocarril.

Toda la obra es un cuidado trabajo de representación e interpretación intelectual de la realidad, ejecutado con precisión y exquisita delicadeza.

Sheeler evolucionó, no obstante, hacia una copia literal de la realidad, acercándose más al documento fotográfico que a la vertiente creativa e interpretativa que de la misma pudiera derivarse. En su “Interior de una Ciudad (Industrial)” 1936, se hace ya difícil encontrar valores plásticos destacables, que no sean los derivados del virtuosismo realista que parece anunciar la llegada del hiperrealismo americano, exportado a Europa a través de la *Dokumenta* de Kassel de 1972.

Los papeles estaban cambiando y Stuart Davis, a su regreso de Europa en 1929, anunciaría ya que era más necesario estar en Nueva York que en París.

En “Steam Turbine”, acabada en 1939, Sheeler pintaría una vista interior de la que era entonces la central de energía hidroeléctrica más importante de la Compañía Edison de Brooklyn: la Estación de la Avenida Hudson. La fascinación de este pintor por los aspectos tecnológicos de la moderna industria es evidente, pero siempre le queda a uno la duda de si su obra respondía más a la complacencia de un determinado mercado o a sus verdaderos sentimientos. Hemos de decantarnos, no obstante, por lo segundo, dado que las fotografías cumplían ya con los encargos correspondientes y la producción pictórica surgía como necesidad personal de realizar, en una técnica más valorada, aquellos mismos motivos que interesaban desde un punto de vista documental.

Estimulado por el “*Fortune Magazine*” (40) Sheeler, en algo más de dos años, realizaría seis lienzos (“Instrumentos de Poder”) y realizaría diversas fotografías como exquisitas manifestaciones de avances tecnológicos conseguidos por el hombre. Algunos de estos motivos como “Poder Suspendido” 1939, los sacaría de la misma central antes citada, otros como “Rolling Power” 1939, de cualquier detallada fotografía que hiciera de la tracción delantera de una máquina de vapor. Esta última es reproducida todavía hoy en muchas litografías de inusitado éxito en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, donde se puede admirar el original.

El tema industrial continuaría siendo importante en la obra de Sheeler en la década

de los 40 y 50 (“Fuga”, “Continuidad”). Sus objetivos se dirigirían ahora hacia los altos hornos de Pittsburgh u otros complejos industriales, pero su estilo no incorporaría ya ninguna variación sustancial a las características apuntadas.

Hemos dejado para el final la obra “Pont Supérieur” 1929, porque queríamos destacarla junto con “Paquebot-París” 1921, de Demuth, al tocar ambas un tema que - como apunta muy acertadamente Gladis C. Fabre (41)- la mirada purista de Ozenfant y Le Corbusier contribuyó a seleccionar. Un tema que sería también tocado por Gérald Murphy, el mismo Stuart Davis, e incluso el futurista Fortunato Depero. Todos contribuirían, con sus peculiares estilos, a destacar estas formas redondeadas y tubulares presentes en la obra de Léger, y tantos otros artistas (Servranckx, Buchet) que las incorporarían en sus composiciones, como Renzo Piano y Rogers lo harían respecto a las osadas estructuras arquitectónicas creadas en la concepción del Centro Georges Pompidou.

Sheeler captaría las bocas de aireación y los motores del puente superior con su peculiar fuerza estilística, destacando los geométricos volúmenes por medio de una potente luminosidad, evidenciada por un ajustado juego de sombras delicadamente tratadas.

América había conseguido alcanzar un estilo que, sin romper con la tradición realista, ni la solidez de los clásicos, tuviera los rasgos de modernidad acordes con el nuevo siglo.

Sheeler y Demuth habían logrado materializar una vieja aspiración partiendo de las formas industriales de las que América se sentía orgullosa desde que, en el siglo pasado, algunos de sus más importantes pintores empezaron a fijar su mirada en ellas, y las representaron en ajustadas composiciones dignas de ser tenidas en cuenta como antecedentes fundamentales de los Precisionistas.

- *Louis LOZOWICK* (1892-1973), nacido en Rusia, se había trasladado a los Estados Unidos en 1906 a la edad de 14 años. Estudió en la “National Academy of Design” de la Universidad de Ohio (1912-1915), y se enroló en la Armada Americana en el período 1915-1918.

Antes de emprender su primer viaje a París (1921) para conocer todo lo que allí debía aprenderse, realiza en 1920, un programado estudio de las más importantes ciudades comerciales americanas. No satisfecho con todas las múltiples relaciones y enseñanzas recibidas en América y París, decide, en 1922, continuar sus investigaciones sobre las vanguardias en Berlín donde “comenzó leyendo periódicos y revistas, yendo a teatros y cabarets, y familiarizándose con la literatura alemana actual” (42). En la capital alemana acabaría siendo amigo del activo grupo de constructivistas rusos que se encontraban allí, llegando incluso a exponer con ellos y los Progresivos en Dusseldorf, en 1922. Lo que en principio había empezado como una breve visita, acabaría convirtiéndose en una estancia de tres años.

Cuanto más tiempo pasaba en Europa, más se acrecentaba su admiración por el mundo americano, por toda aquella eclosión de gigantescas formas que se identificaban como símbolo del progreso tecnológico de su país adoptivo. Los rusos coincidían también en esta admiración mecanicista, si bien su ideología -como la de Stijl- era más ideológica que formal.

“casi todos -escribiría- evidenciaban un inmediato interés por América, pero no por su arte sino por sus máquinas. ¡Ah América -dicen- maravillosas máquinas, maravillosas fábricas, maravillosos edificios!” (43).

Sin embargo, aquella otra concepción social del arte que poco a poco iría descubriendo, también le interesaría, y su amigo El Lissitzky llegó a convencerle para que viajara a Moscú donde conocería a Rodchenko, Tatlin y Malevich, entre otros.

Lógico es pues pensar que para un espíritu tan ávido de conocimientos como el de Lozowick, no le pasarían desapercibidas las reproducciones de silos, fábricas, muelles... que aparecieron en “L’Esprit Nouveau” entre 1920 y 1921, así como en “De Stijl” y alguna que otra publicación más (44). En realidad, en París había quedado tan impresionado por Léger y Le Corbusier como en Berlín por El Lissitzky y Theo van Doesburg, quien se encontraba allí preparando la explicación de sus teorías.

“y yo -diría- estaba dispuesto a oírlas” (45).

En 1924, tras haber mantenido correspondencia con algunos redactores de “L’Esprit Nouveau” regresa a América, donde publicaría un artículo sobre el “Moderno Arte Ruso”. Más adelante, escribiría también un ensayo sobre la “Americanización del

Arte” (46) publicado en el catálogo de la exposición sobre la Era de la Máquina (47), en el que concreta sus ideas constructivistas y puristas en relación con el medio ambiente americano.

Lozowick formaría con Sheeler, Demuth y Duchamp, el consejo de artistas que organizara la exposición a partir de la iniciativa de Jane Heap, y presentaría en la misma una serie de dibujos y pinturas relacionadas con el maquinismo, así como un proyecto de escenario para una producción teatral llamada “Gas”.

En sus trabajos realizados en Europa, Lozowick muestra una notable incidencia de los movimientos que iba conociendo. Después, iría adquiriendo su específica personalidad fría y austera, en la que cada vez se aprecia menos la incidencia de las vanguardias europeas, y más su vinculación con el espíritu precisionista. Lozowick imprimiría en casi todas sus composiciones una extraña y misteriosa luminosidad que rompe totalmente con el optimismo que se desprende de la mayoría de obras precisionistas. Diríase que admiraba aquellas construcciones monumentales, pero presagiaba también una angustiada inquietud derivada de las mismas.

En “Butte” 1926-1927, acabada el mismo año de la “Machine Age Exposition”, la geometrización es tan generalizada que apenas se distingue el paisaje del resto de los elementos. Las verticales de las chimeneas, los cubos de los edificios, los arcos del puente, las vagonetas de la derecha, todo está representado en un elaborado orden donde nada se deja al azar. Es como la exaltación de una nueva forma de vida, donde todo funciona sincrónicamente bajo una racional programación. El hombre, como en Sheeler y Demuth, no aparece. Podría casi tomarse como un ejemplo de crítica a la Era de la Máquina, que todo lo racionaliza, pero estaríamos evidentemente equivocados puesto que Lozowick admiraba este tipo de composición “purista”, y todo lo concerniente a las nuevas grandes ciudades industriales.

En esta segunda mitad de los años 20, Lozowick se dedica más a la litografía. En “Tanks-2” representa, como motivo único de la composición, dos grandes depósitos industriales que tanto habían impresionado a los europeos. Son depósitos que no sólo imponen por el tamaño, sino por la expresiva iluminación que Lozowick sabe imprimirles.

En “Babylon to Omaha” 1933, la luz no es menos misteriosa, y sólo podemos intuir la presencia humana en unas máquinas a vapor que funcionan al fondo de la composición. Los depósitos son tan amenazantes como los de la obra anterior, y en su geométrica concepción, más parecen monstruos de cemento de una ciudad espacial que funcionales construcciones para almacenar grano o cualquier producto industrial.

Los montajes eléctricos despertaron también la curiosidad de Lozowick y en “Alto Voltaje” 1929-1930, uno de los pocos óleos de esta época, el dramatismo puede no resultar tan acusado como en la obra anterior, pero las estructuras del puente industrial del primer término no son precisamente optimistas. Curiosamente, en “Design in Wire” 1949, aparecerá un obrero arreglando el tendido eléctrico que configura la composición.

Lozowick admiraba lo que pintaba, pero de sus representaciones emana siempre como una extraña sensación, mucho más compleja que la derivada de las formas meramente complacientes.

A mediados de los años 30, trabajaría en decoraciones murales dentro del programa W.P.A. (Work Progress Administration) .Los puentes industriales, los depósitos, las turbinas, los diques, los altos hornos..., se habían convertido ya en elementos propios de su lenguaje plástico.

-*Peter BLUME* (1906), también de origen ruso, emigrado a Estados Unidos en 1911, realizaría una serie de pinturas precisionistas en la década de los 20 (“Parade” 1929), si bien posteriormente sus trabajos se orientaron hacia una línea más surrealista (48).

- *Georgia O'KEEFE* (1887-1986) es la que menos tocaría la temática industrial de entre los pintores precisionistas, y la que más se preocuparía, en cambio, de las formas orgánicas. La vinculación con el grupo le vendría a través de su marido Alfred Stieglitz que conoció con motivo de la exposición que hizo en su galería en 1916.

En su arte, aglutina las superficies nítidas y cortantes de Demuth con la luminosidad de Sheeler, los grandes planos de Paul Strand y la aguda mirada de Stieglitz. Sus pinturas de los años 20 son las que más se acercan a la iconografía precisionista, pero siempre respiran un decorativismo más acentuado, influencia seguramente de las

primeras pinturas que hiciera con Alan Mement (alumno de Arthur Dow), y la enseñanza seguida en la Universidad de Columbia (1914-1915) sobre el arte asiático de A. Dow.

Si en los años 20 realiza sus grandes flores, en los años 30, en búsqueda de temas típicamente americanos, realiza largas estancias en el Sur-oeste, mientras su estilo deriva hacia una mayor monumentalidad y ascetismo.

- *Ralston CRAWFORD* (1906-1968), el más joven del Grupo, tenía, como la mayoría, una formación escolástica. En 1926-1927, había seguido un curso en el Instituto de Arte Otis de Los Angeles, y entre 1926 y 1930, en la Académia de BB.AA. de Pennsylvania y en la Fundación Barnes, donde descubre y estudia a Cézanne y Matisse. Aunque algo tarde, no puede eludir el viaje a París en 1932-1933, donde realizaría un curso en la Académia Colarossi y en la Escandinava, sin embargo, como el resto de americanos, las más importantes enseñanzas las recibiría en los museos franceses y españoles que también visitó, y en la convivencia, en uno y otro lado del Atlántico, con sus amigos Stuart Davis y Charles Sheeler.

Como al resto de los precisionistas, le interesaron fundamentalmente las formas industriales, pero resueltas en un acentuado geometrismo y una audaz aproximación. Así, en “Elevadores de Cereales Vistos desde el Puente” del “Witney Museum”, una de sus obras más conocidas, la aproximación es tan acentuada que casi no llegan a identificarse los depósitos del segundo término. La vinculación con respecto a Léger es evidente, tanto en la forma de valorar los silos, como en las potentes estructuras del primer plano, estructuras habituales en Léger en una escala mucho más reducida, e incorporadas a sus composiciones como un elemento formal más, pero Crawford las utiliza para crear un espacio que trasciende del plano del cuadro, un espacio envolvente en el que el espectador se ha de sentir inmerso.

Crawford, que realizaría sus primeros cuadros de paisajes industriales y rurales tras regresar de París hacia 1933, cuando se instala en Exton (Pennsylvania), tiene, al principio, un estilo más próximo a los precisionistas: superficies lisas, perfiles nítidos, potente iluminación, limpieza de color, y líneas perfectamente definidas, como muy bien lo demuestra en “Silos de Trigo en Búfalo” 1937, y “Granja de Pennsylvania”, pero pronto se acentuaría su personalidad hacia una abstracción más elaborada, mientras el

resto de los precisionistas se orientaban hacia un realismo casi fotográfico. Sus “Depósitos de Sanford” 1938, son toda una lección de su capacidad de síntesis y aprovechamiento de las enseñanzas cubistas así como de las ideas claras de su amigo Stuart Davis.

Esta simplificación creciente, rayando la abstracción, sería la vertiente más avanzada del Precisionismo en la que, tras la segunda Guerra Mundial, incidirían también Sheeler y Spencer.

- *Niles SPENCER, George AULT y Stefan HIRST* “metamorfosaron el paisaje industrial en un universo de bloques y cilindros simplificados y despersonalizados aún cuando Spencer logró -en un contexto cubista- alcanzar la elegancia fría de un Demuth” (49).

- *Elsie DRIGGS* -como hemos dicho anteriormente- había ido a Florencia en 1922, para conocer mejor el clasicismo renacentista, dado el interés creciente que despertaban, entre los modernos artistas americanos, pintores como Giotto, Paolo Ucello, Piero della Francesca ... a quien tuvo la suerte de conocer en profundidad gracias a su acompañante, Léo Stein, hermano de Gertrude, pintor y crítico de arte que había consagrado sus últimos años al conocimiento del arte renacentista (50).

Elsie, que había nacido y crecido en el medio-oeste americano, quedó también fuertemente impresionada por las potentes estructuras industriales de Pittsburgh, la ciudad que a tantos artistas había inspirado. Sin embargo, sus visiones son tan monumentales y eternamente bellas “como las finas siluetas y las formas redondeadas de Piero della Francesca” (51). “Pittsburgh” 1927, es un claro ejemplo de ello, de esta visión clásica captada con unos ciertos aires románticos. Un simple motivo para reflejar su delicada sensibilidad, que poco tendría que ver con la realidad industrial del complejo de “Jones and Leughlin” en Pittsburgh.

La pintura de Elsie Driggs sería inmediatamente aceptada por Charles Daniel para su Galería de Nueva York, quien al verla, la consideró como un claro exponente del “Nuevo Clasicismo” (52). Este clasicismo americano que parece más bien corresponder a un emotivo paisaje romántico industrial, se volvería más misterioso y fantástico en “Queensborough Bridge”, del mismo año 1927, donde Elsie acentúa la aproximación del tema con lo que consigue un efecto de grandiosidad, poder, fuerza y monumentalidad

mucho más notorio que en el caso anterior. Las líneas de luz que proceden de la profundidad, contribuyen también a crear estos efectos sorprendentes, a la vez que imprimen a la obra un carácter de modernidad que los precisionistas nunca olvidaron.

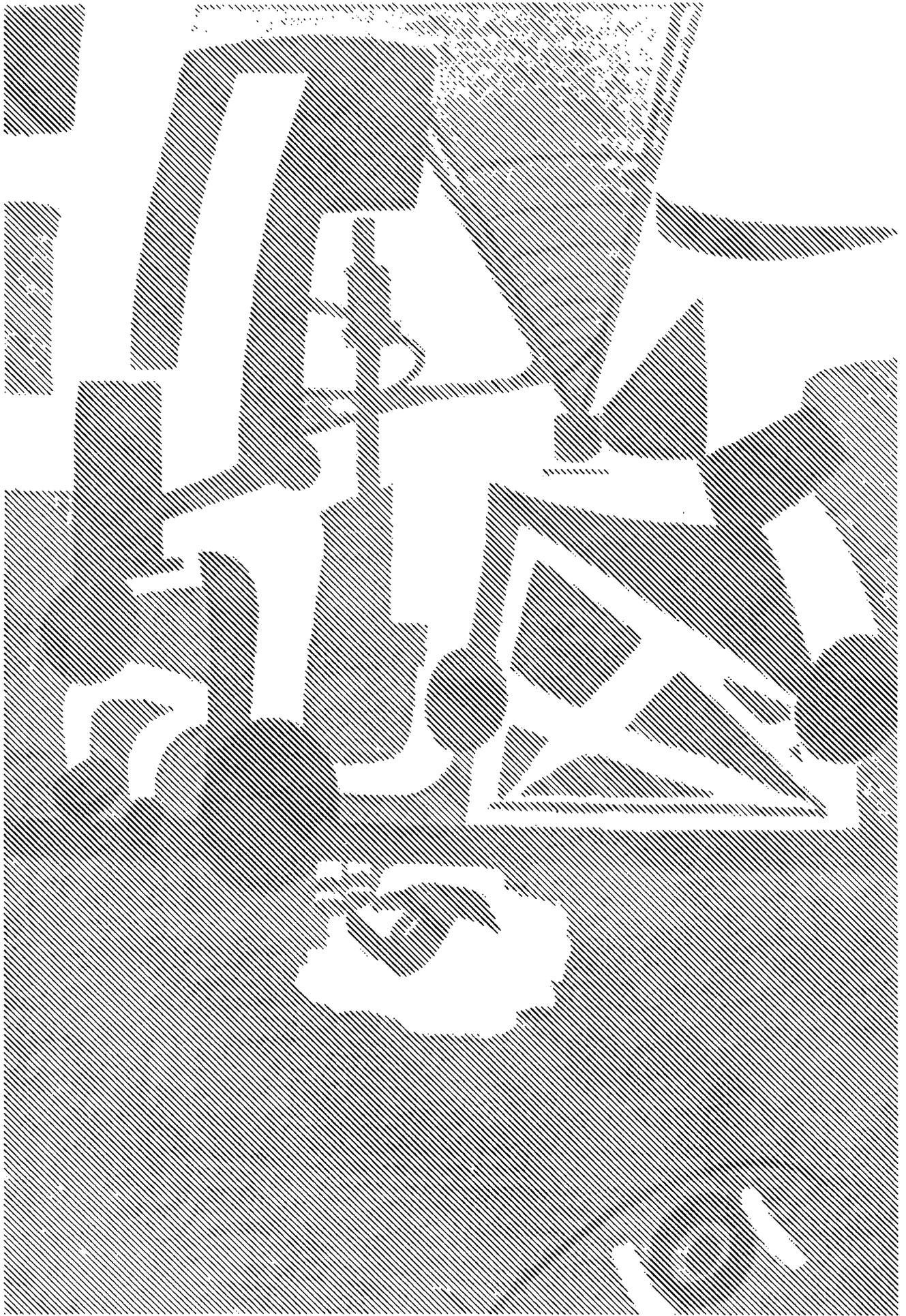
Cuando cerró la Galería Daniel, en la que Elsie expuso regularmente con los precisionistas desde 1924 a 1932, se desvincularía de esta tendencia en la que mereció ocupar un destacado lugar de honor.

- *Preston DICKINSON* (Nueva York 1889 - Bilbao 1930) que había realizado también varias exposiciones en la Galería Daniel de Nueva York, había estudiado en París (BB.AA. y Academia Julian) donde conoció a Charles Demuth.

Su obra (53), desarrollada a partir de una iconografía industrial relevante, tiene toda la factura característica de los precisionistas si bien, dada su prematura muerte en Bilbao a los 41 años, no alcanzaría la madurez artística, ni tendría la proyección internacional que alcanzaron sus compañeros.

3.3. OPCIÓN ANALÍTICA DEL REALISMO INDUSTRIAL.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



GORKY, "Transporte por aire, mar y ferrocarril", 1937.

71'22 x 55'88, gouache sobre papel, col. part., Suiza.

3.3.1. CARACTERÍSTICAS.

No todos los americanos que, exilados o en viaje de estudios, se encontraban en París a principios de siglo, optaron por el realismo precisionista. Una buena parte, partiendo de las mismas fuentes (Cubismo, Futurismo, Léger, L'Esprit Nouveau, Purismo, de Stilj, Constructivismo ...) fueron decantándose más hacia la abstracción que presagiaba ya un Delaunay o, cuanto menos, hacia la vertiente más analítica del cubismo que en los escritos de Apollinaire, Metzinger y Gleizes, ya se distingue del arte concreto y la pintura no-objetiva.

En sus obras había, casi siempre, un vínculo referencial al objeto, que a menudo procedía del campo industrial en el que trabajaba Léger, uno de los artistas que más influencia tendría sobre estos pintores.

3.3.2. PINTORES MÁS DESTACADOS.

- *John STORRS* (1885-1956), hijo de un arquitecto de Chicago, había decidido dedicarse a la escultura tras su primer viaje a Europa en 1908. Cuando en 1911-1912 regresa a París, se inscribe en BB.AA. y en la Académie Julian, siendo alumno de Rodin con quien llega a exponer en la Panamá Pacific International de San Francisco, en 1915.

Si bien fue conocido primero como escultor, a partir de 1931 desarrolla una interesante obra pictórica, en la que utiliza formas mecánicas derivadas de Léger como base de sus abstracciones ("Abstracto nº 1" 1932).

En 1927, participaría en la exposición "Machine Age" de la "Little Review". Al incorporar formas mecanicistas en sus trabajos tridimensionales tendría algún anecdótico problema en alguna que otra aduana por considerar su obra como "aparatos científicos". Entre 1907 y 1939 atravesaría 33 veces el Atlántico.

- *Patrick Henry BRUCE* (1881-1936), amigo íntimo de los Delaunay, buen conocedor del dibujo industrial, mostró gran interés por las formas arquitectónicas resueltas en un tipo de geométrica simplificación, afín a la empleada por otros artistas respecto a elementos industriales. Su obra, que mereció elogios del mismo Apollinaire, fue -como la de Murphy- desconocida prácticamente en América hasta que, en los años 60, fue redescubierta por los pintores "Pop" y "Art-Edge".

Curiosamente él, que admiraba tanto la arquitectura, se suicidaría pocos meses después de su regreso a Nueva York, angustiado por los enormes rascacielos, además de la falta de recursos que sufría, razón por la que abandonó París.

- *Gerard MURPHY* (1888-1964) no tuvo un final tan trágico como su amigo Bruce pero, cuando regresó a Estados Unidos en 1934, ya había dejado la pintura debido a que el delicado estado de salud de sus hijos no le permitía concentrarse todo lo que necesitaba para el desarrollo de la misma, dedicándose sólo a los negocios familiares.

En París, donde alternaba con Picasso, Léger, Dos Pasos (54), Hemingway y Fitzgerald, llevaba una vida mundana no reñida con el cultivo de su intelectualidad y espíritu.

En una de sus primeras obras, "Enginee Room" 1922, hoy desaparecida, se acusaba ya una elaboración próxima al dibujo industrial que había estudiado al igual que Bruce y Stuart Davis. No obstante, la influencia más acusada de su concepción analítica la recibiría a través del estilo y temática de Léger, con cuya amistad se honró, recibéndole, en diversas ocasiones, tanto en sus diferentes residencias que tuvo en Europa (París, La Riviera, Austria, Antibes), como en su propia casa de América. En "Villa América", de la Riviera francesa, sería donde pintaría casi toda su obra, constituida fundamentalmente por unas diez pinturas de objetos notoriamente aumentados. "La Montre" 1925, pertenecería a esta serie y muestra claramente la elaborada síntesis con que resuelve todas y cada una de las partes, sin perder nunca de vista el objeto representado. Es evidentemente una concepción mucho más analítica que la empleada en 1923 ("Pont Bateau") donde también agranda considerablemente el tamaño de las chimeneas.

- *George L.K. MORRIS* (1906-1965), pintor y crítico de arte, estudió en París con Ozenfant y Léger en la Académica Moderna (1929-1930), conociendo a Arp, Hélion y Mondrian. Su arte ("La Hora Punta" 1935) no destaca precisamente por su iconografía industrial pero su admiración por Léger hizo que supiera apreciar también esta temática.

- *Stuart DAVIS* (1894-1964), que en Nueva York había estudiado en el taller de Robert Henri (1910-1913), realizaría en 1927 "Batidora de Huevos", una obra en la que

evidencia ya su capacidad de síntesis y sus intereses por las formas mecanicistas que, evidentemente, quedarán superadas por la potente plástica que imprime a sus cuadros.

En “Batidora de Huevos nº 2”, del mismo año, las formas experimentan una mayor autonomía respecto al objeto que no puede ya ser identificado como tal. Sin lugar a dudas, fueron éstas unas obras fundamentadas en estudios de dibujos de diseños industriales y estuvieron seguramente motivadas por la exposición “Machine Age”.

El diseño industrial iría en auge, a partir de aquellas fechas en las que se presentía el principio de la crisis, que obligaría a renovar los “stocks” creando nuevos productos que incrementarían el consumo que levantaría la economía del país. Diseño y publicidad que repercutiría en obras de Stuart Davis como “Lucky Strike” 1921, u “Odol” 1924.

Cuando en 1928-1929 va a París, se dedicaría, bajo la influencia de Demuth y Léger, a realizar varias obras a partir de una temática derivada de las calles parisinas. La iconografía publicitaria prevalecería como una de sus más destacadas características.

Léger incidiría en Davis más que su primer maestro, y su admiración le llevaría a organizarle incluso una exposición-homenaje en la “Art Students League” para celebrar su llegada a New York.

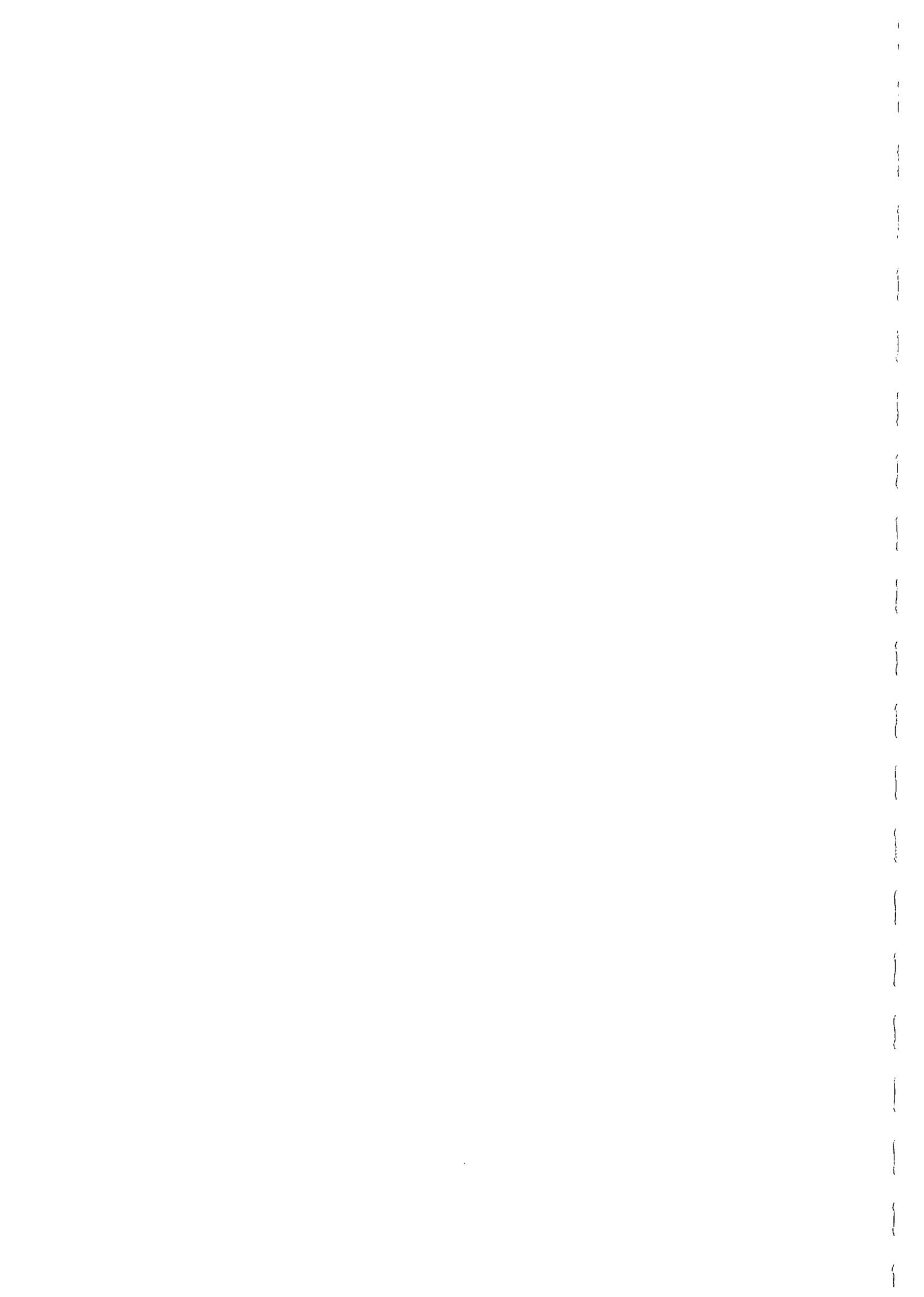
Stuart Davis se convertiría en uno de los más preclaros traductores de las ideas de Léger en el lenguaje americano. En muchos de sus dibujos, cuadros y murales se evidencia esta importante relación, al igual que son notorias ciertas vinculaciones con elementos mecanicistas o industriales, que quedan evidentemente mucho menos exaltados que en el realismo precisionista.

- *Arshile GORKY* (1905-1948) evidenciaría también cierta incidencia mecanicista e industrial en algunas de sus pinturas murales que elaboraba, en ocasiones, a partir de formas biomórficas procedentes de una serie de fotomontajes creados por el fotógrafo Wyatt Davis, hermano de Stuart.

En “Mecánica de Vuelo” 1935, elaborada para el aeropuerto de Newark, destaca el interés de Gorky por la obra mironiana. No obstante, la incidencia de Léger sería también más notoria de lo que la mayoría de historiadores han considerado (55).

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

3.4. *“THE AMERICAN SCENE” Y SU ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL.*





HART BENTON, "Acero"

(detalle de América Moderna, murales para la New School), 1931.

Huevo y témpera sobre lino montado sobre panel. (fragmento). The New School
for Social Research, New York.

3.4.1. CARACTERÍSTICAS.

En América, casi paralelamente al realismo socialista ruso, surge un tipo de realismo que retoma los viejos valores tradicionales, para hacer más inteligible el arte a un pueblo sumido en una profunda crisis política y económica, que necesitaba fortalecer su identidad.

Frente al progreso universalista de los primeros años del mecanicismo industrial, ante la desilusión generalizada, había que fomentar los valores regionalistas que devolvieran la confianza en la tierra, en las formas de vida naturales, en la humanización del medio ambiente degradado por las fábricas, en el valor del hombre como persona y no como simple pieza del engranaje mecanicista (56).

Las utópicas promesas industriales minaron la credibilidad de los que tenían una fe ciega en la máquina y la moderna tecnología, de la que era absurdo prescindir, pero que debía saberse valorar por debajo de la moral que ennoblece al hombre.

Igualmente se tendió a desprestigiar todos aquellos “insensatos alardes” procedentes de las vanguardias europeas. La revista “Time” (24 de Diciembre de 1934) llegaría a anunciar la formación de una nueva escuela de pintura americana como reacción al arte “exótico” que prevalecía en el país a partir de 1913 (Armory Show).

Los pintores de la nueva “American Scene” ofrecerían un arte más nostálgico, asequible, reconocible y moralizante que las vanguardias procedentes de Europa.

Las formas industriales aparecerían, a menudo, en muchas de sus composiciones como escenario del edificante trabajo (Benton-“Steel” 1930-1931; Burke-“Industrial Planning” hacia 1934-1935) o simplemente como motivo fundamental que, de por sí, justifica la composición (Burchfield-“Black Iron”).

Thomas Hart Benton se destacaría como uno de los artistas más significativos de la “American Scene”, junto a Grant Wood, Stewart Curry, Reginald Marsh, Charles Burchfield, entre otros.

Benton sería, no obstante, criticado fuertemente por artistas de la izquierda que lo atacaron por su superficialidad y falta de compromiso. El realismo social de aquellos era, ciertamente, mucho más contundente que las monumentales narraciones de Benton. Ambos coincidirían, sin embargo, en su oposición al arte por el arte y a la abstracción.

Stuart Davis arremetería contra el artículo publicado en la revista "Time" escribiendo sus argumentos en "Art Front" (57) en contra de la "American Scene", calificando algunas representaciones de Benton de "caricaturescas" y meros "clichés con carácter de espectáculo de variedades de tercera clase".

Curry -al que tampoco había omitido Davis en su artículo- contestó en la misma revista de la Unión de Artistas, intentando conciliar posturas, justificando su arte y destacando algunas reivindicativas obras de Benton, comparándolas con el arte del declarado comunista Jacob Burck (58).

3.4.2. LAS FORMAS INDUSTRIALES EN LA OBRA DE BENTON.

Thomas Hart Benton (1889-1975) desechó cualquier incidencia estilística de la modernidad para dedicarse a representar, de forma monumental, el desarrollo de la nación americana.

"Yo me revolqué en todas y cada una de las disparatadas doctrinas que tenían éxito y tardé diez años para poder echar fuera de mi sistema toda esta porquería modernista" (59).

Socialmente, cada vez eran más el número de personas que, ante los problemas que surgían, pedían con fuerza el restablecimiento de las virtudes emanadas de la tradición, de los valores fomentados a partir de los primeros pobladores que desarrollaron unas formas de vida y cultura propias. Llevado por la historia de Frederich Jackson Turner, que Benton comenzó a leer en 1927, consideró siempre a aquellos primeros pobladores como los verdaderos y auténticos americanos (60).

Entre 1919 y 1936 Benton trabajó en cinco proyectos de grandes murales que revelan implícitamente su ideología:

- "American Historical Epic" (1919-1926).
- "American Today" (1930-1931) para la New School for Social Research, New York City (donde enseñara Stuart Davis entre 1940-1950).
- "The Arts of Life in America (1932) para el Whitney Museum of American Art.
- "Social History of the State of Indiana" (1932-1933) para el Pabellón de Indiana en la "Century of Progress International Exposition" de Chicago (actualmente en la Universidad de Indiana, Bloomington).

- "A Social History of The State of Missouri" (1935-1936).

De entre todos, los más conocidos, y en los que más inciden las formas industriales, son los de la serie llevada a cabo para la Nueva Escuela de Investigación social de Nueva York en 1930-1931.

En el panel "Steel" refleja la dureza del trabajo en las fundiciones. Las formas de la industria articulan la composición como si de un escenario teatral se tratara. El protagonista principal será la figura de la derecha que, en expresiva "pose", nos recuerda algunas de las utilizadas por Arteta en los frescos de la rotonda del Banco de Bilbao en Madrid (1923).

En "Mining" la misma figura tomará una "pose" diferente. Doblará algo más la espalda, utilizará otras herramientas, cubrirá su torso con una camisa y una luz en la cabeza nos lo identificará como un sumiso minero dispuesto a descender a la mina. Su actitud no resulta, evidentemente, tan aguerrida como la de los trabajadores que en "City Building" actúan sobre supuestas estructuras de edificios en construcción, que se articulan con el ambiente de astilleros y puerto donde están atracados grandes buques.

La minería sería un tema a menudo utilizado por los pintores de la "American Scene" que captarían, tanto las estructuras características del paisaje exterior de dichas explotaciones (Zoltan Sepeshy - "Scranton Coal Chute" 1935; Cameron Booth - "Iron Mines" 1939; Paul Sample - "Miners Resting" 1935), como las del interior (Fletcher Martin - "Mine Rescue" 1939).

En "The Changing West" Benton cuenta otra serie de historietas entre aviones, estructuras industriales y máquinas utilizadas igual que en sus anteriores composiciones.

No obstante, como en el caso del minero, aquí existen también ciertos atisbos de preocupación social reflejada en el rostro del grupo de colonos, mestizos o indios que figuran en la parte inferior. Benton destaca igualmente el contraste que existe entre el pastoreo del viejo oeste, respecto al progreso que simbolizan los pozos petrolíferos, los aviones, el topógrafo trazando nuevas rutas y el soldador que, rodilla en tierra, realiza su trabajo. Pronto, las nuevas ciudades del oeste, como representó en "Boomtown" 1928, no tendrán nada que ver con las tierras habitadas por los primeros colonos.

En "The Old South", de la misma serie, Benton destaca el trabajo del hombre de color que ya aparecía en "City Building". Las explotaciones de algodón que ya pintara

como tema en "Cotton Loading", en 1928, serán en las que trabajan mayor número de negros, pero para Benton el negro, como el blanco, es una simple anécdota más que se incorpora a su escenografía, que alcanza su punto álgido en la serie de escenas dedicadas a la gran ciudad ("City Activities").

En "Instruments of Power" 1930-1931, Benton pinta el más importante mural mecanicista de la "American Scene". Es también la obra en la que se muestra más creador dentro de los límites de su estilo. El esquema del motor de explosión de la parte central, la dinámica interpretación de la hélice, el movimiento agresivo que imprime a su locomotora, es toda una osadía que marca seguramente sus límites de modernidad.

Una máquina de vapor parecida había sido utilizada por Benton en "Engineer's Dream" 1930, y aparecería de nuevo en "Going West" 1934, una de sus litografías más famosas.

Benton realizaría un importante número de obras gráficas y, formando parte del "Contemporary Print Group", llegaría a publicar una obra ("Mine Strike" 1933) en la que muestra a los obreros luchando a muerte frente a las llamadas fuerzas del orden que disparan sobre los más aguerridos. La realidad social, en la década de los 30, era compleja en América y Benton se vio, a menudo, en continuas luchas ideológicas difíciles de asumir desde su pragmatismo.

"Yo soy uno de esos que creen que, en nuestra marcha hacia una economía mejor de producción-consumo, haríamos mejor en desechar todos los ideales universales de naturaleza teórica y trabajar pragmáticamente con las actuales fuerzas americanas para aquel fin..." (61).

Sin embargo, los editores atenían siempre la última palabra:

"Si Benton quiere una mejor sociedad puede ayudar siendo un artista de la revolución social" (62).

Antes de su marcha de Nueva York, donde no aceptó los cambios que se le pedían en los proyectos del mural para el edificio de correos de Washington D.C., previsto para ser realizado bajo el programa "New Deal", de ayuda a los artistas, declaró:

"Me voy de Nueva York para ver qué puede hacerse por el arte en un campo completamente limpio, menos dominado por estupideces verbales" (63).

Su partida estaba, no obstante, condicionada también por el encargo que había recibido de pintar los murales para el "Missoure State Capitol" en Jefferson, y atender la

invitación para dirigir el Departamento de Pintura del Instituto de Arte de Kansas City.

En los murales de Jefferson continuaría prestando igual atención al desarrollo industrial del país, sin olvidar ciertos hechos históricos (“Frankie and Johnny”) que refrendaban el carácter documental y moralista de su obra. El hombre no debía perderse en fáciles devaneos, concupiscentes pasiones o fugaces amoríos, sino luchar por la unidad de la patria, trabajar en la floreciente industria o esforzarse en sacar de la tierra los mejores frutos (“Civil War, Industry and Agriculture” 1933; “Louisiana Rice Fields” 1928; “Threshing Wheat” 1939).

Otros muralistas, como Ben Shahn, Jose Jones o Philip Evergood, captarían también en sus murales escenas de la producción agraria.

Philip Evergood (1901) que en “Cotton from Field to Mill” 1938, representa documentalmente la cosecha del algodón y que en “The Story of Richmond Hill” 1936, se adapta a la línea oficial que marcaba la administración, curiosamente, en 1937 representa “American Tragedy” basada en unos hechos sangrientos acontecidos en South Chicago, no ajenos a las industrias que aparecen simbólicamente representadas en la parte superior de la obra. Una expresiva y dramática composición bien diferente a las de su contemporáneo Benton.

3.4.3. INCIDENCIA DE LA INDUSTRIA EN LAS PINTURAS DE WOOD Y BEN SHAHN.

- *Grant WOOD* (1891-1942) había llegado a París en 1920, y en el curso 1923-1924 había asistido a la Académia Julian, a la vez que pintaba una serie de paisajes de la capital francesa y de Bretaña. En 1925 realizaría una serie de retratos de obreros de la “Cedar Rapids” de Iowa, en los que los grandes motores y las estructuras industriales tenían una importancia destacable (“The Turret Lathe Operator”).

En 1929 pintaría el “Retrato de John B. Turner” y “Woman with Plants”, que inaugurarían un nuevo estilo próximo al realismo ornamental de la pintura flamenca, para seguir con su período satírico y sus paisajes posiblemente inspirados en Hans Burkmaier el Viejo (64).

Sus paisajes son nítidos y claros, con una ingenuidad formal que los acerca considerablemente a la pintura “naif”. Ninguna fábrica turba la bucólica paz de los campos y sólo las estructuras de algún que otro molino, puente o depósito revelan la modernidad industrial de los nuevos tiempos.

En 1934 Wood realizaría tres paneles para la “Iowa State University Library” en Ames, en los que representa un enorme generador simbolizando la ingeniería mecánica, en el panel central, y un motor de aviación en el de la derecha, simbolizando la ingeniería aeronáutica. La obra, titulada “Engineering”, no es ningún prodigio de creatividad, pero destaca fundamentalmente por la enorme fuerza del generador sacado seguramente también de la “Cedar Rapids”.

A Grant Wood le interesa la simbología de sus representaciones y no es de extrañar que en “Death on the Ridge Road” 1935, utilice los coches para representar la muerte que acecha en la carretera, junto a la sosegada paz del campo debidamente protegido por alambradas.

- *Ben SAHN* (1898-1969), que en “The Passion of Sacco and Vanzetti” 1931-1932 representa una chimenea que nos recuerda las de Chirico, es de los pocos artistas que, preocupados por la problemática social, utilizan las formas industriales en obras que trascienden de la mera anécdota y asepsia objetual.

Sus pinturas y murales (Muerte de Sacco e Vanzetti - Syracuse) cuentan también historias pero, evidentemente, no en la misma clave de Benton o Grant Wood. Los obreros ya no se sienten tan orgullosos de su trabajo sino que más bien se sienten inmersos en un sistema de producción del que difícilmente pueden salirse.

En “Prisioners Milking Cows” 1934-1935, puede uno preguntarse si la producción industrial ha llegado hasta los establecimientos penitenciarios, o si es que las fábricas se han convertido en una especie de cárceles, donde cada hombre o animal forma parte de una cadena de producción que funciona sin parar.

En el fresco “New Jersey” ilustra detalladamente la compartimentación social a la que el hombre se ve sometido.

En “Steel Mill” 1938-1939, donde las estructuras industriales adquieren una notoria importancia, el hombre se convierte en un minúsculo personaje sometido a la cegadora luz del material que manipula, como en el caso de “The Welders” 1944, donde las gafas protectoras de uno de los trabajadores sirven de pretexto para reflejar las estructuras sobre las que operan ambos soldadores. El rictus de su cara no es desde luego complaciente, como tampoco lo es el del campesino que actúa sobre la cosechadora del mural de la oficina central de correos del Bronx (New York), pintado en 1938-1939.

3.4.4. AYUDAS GUBERNAMENTALES.

A partir de la realización de unos trabajos de los grandes muralistas mejicanos Diego Rivera y Clemente Orozco, para el Rokefeller Center el primero y la Nueva Escuela para la Investigación Social el segundo, de entre los que cabe destacar “Man at the Crossroads”, el artista George Biddle promovió la idea para que el Gobierno patrocinara la realización de murales que contribuirían a expresar los ideales políticos y sociales de la clase dirigente, a la vez que paliarían la crisis del sector (65).

El programa “New Deal” fue el primer proyecto del Departamento del Tesoro para la realización de trabajos públicos (PWAP - “The Public Works of Art Project”-), que emplearía en 5 meses a 3.749 artistas que produjeron unas 15.633 obras, entre Diciembre de 1933 y Junio de 1934 (Vid. Cat. “Special Delivery, Murals for the New Deal Era (1934-1943)”, exposición realizada en el National Museo of American Art de Washington D.C., escrito por Virginia M. Mecklenburg, del Departamento de Pintura y Escultura).

No obstante, la problemática de hacer compatibles trabajos de cierta notoriedad con subvenciones a artistas indigentes hizo que, a partir de Junio de 1934, se crearan dos modalidades diferentes:

- El “Treasury Section of Painting and Sculpture” conocida como “La Sección”, que funcionaría desde 1934 hasta 1943, patrocinando concursos por encargo, sin atender la situación económica del artista.

- El “Works Progress Administration / Federal Art. Project”, conocido como el “WAP/FAP” que proveyó trabajos de ayuda para artistas necesitados (66).

Los artistas que trabajaron en el proyecto “New Deal” gozaban de cierta libertad en la elección de temas y formas de realizarlos, pero las comisiones respectivas los alentaban para que trabajasen en la interpretación de la denominada “American Scene”. La mayoría así lo hicieron, realizando obras, no exentas de formas industriales, representadas más positivamente en los murales, cuyos proyectos eran supervisados con más rigor que en las pinturas o grabados donde el artista podía desarrollar unas concepciones más críticas, tanto respecto a las máquinas como al sistema de explotación capitalista derivado de la industria a la que se atribuía la falta de trabajo existente en el país.

Así, Edward Laning (1906), con el patrocinio de la “WAP/FAP” desarrollaría una serie de temas industriales para el comedor de Alien, en la isla de Ellis, eligiendo el papel del inmigrante de la construcción de la nueva América.

En sus representaciones, lo mismo capta la tala de árboles que la fabricación del hierro o la construcción de una línea férrea por trabajadores chinos e irlandeses (“Laying the Rails for the Union Pacific” 1937).

Nan Lurie (1910) capta, en “Technological Improvements” hacia 1935-1939, el efecto devastador de las máquinas, por encima de una larga cola de resignados obreros que esperan un puesto de trabajo ante la oficina donde un cartel anuncia que no se necesita ayuda. Triste situación que nos recuerda los estibadores sin trabajo de Joe Jones que representa en “Roustabouts” 1934, donde una humeante chimenea de fondo alude a las fábricas como causa de la falta de trabajo existente.

Frank D. Fousek (1913), en “Heritage of Smoke” hacia 1935-1939, representa también la penosa situación en la que se encuentran unos obreros en paro, frente a las humeantes fábricas que siguen produciendo cada día más, con menos mano de obra.

Elizabeth M. Olds (1896), en “Steel Mills” 1938, refleja la angustiosa situación de las viviendas obreras construidas a la sombra de los potentes altos hornos, que confieren al medio ambiente un aspecto dantesco y más bien poco saludable. Situación homologable aún hoy en la mayoría de las grandes ciudades industriales donde, a pesar de las múltiples medidas anticontaminantes, la población vive en unas condiciones verdaderamente lamentables.

En los proyectos de murales para la “The New Deal ERA” (Vid. exposición realizada en Abril 1988 en el National Museo of American Art de Washington) cabe destacar también, en lo que a iconografía industrial se refiere, a : William Gropper (1897-1977): “Construction of the Deam” 1938, “Automobile Industry” 1940; Jarry Bywaters (1906): “Lumber Mill Interior” 1941; Joe Jones (1909-1963): “Men and Wheat” 1939, mostrando una serie de máquinas en el campo; John Fulton (1892-1972): “Freeland” 1937; William D. L. Bunn (1910): “Mississippi Packets” 1939, donde muestra las humeantes chimeneas de 3 barcos en el romántico río americano.

La división de Artes Gráficas de la WAP/FAP contribuiría, junto con el “Contemporary Print Group”, al desarrollo de una producción artística notable, a la vez que apoyaba la expresión más libre y comprometida de muchos de los artistas que se acogieron a sus ayudas.

Si la tendencia académica-simbolista había prevalecido en la pintura mural de artistas europeos y americanos (Kenyon Cox, Puvis de Chavannes, John le Farge, John Singer Sargent) en el XIX, ahora un realismo más directo asumía el importante papel de hablar al pueblo para que conociera su historia. No faltaron, sin embargo, opiniones adversas como las publicadas en “The Tribune” de Chicago en las que se calificaban a los muralistas de aquella ciudad como “antiamericanos” de “poco gusto” e “influencia comunista” capaces de ejercer una “efecto alienante sobre los niños y adultos que los contemplasen”. En opinión de los entrevistados, todos los trabajos de la WAP/FAP estuvieron “llenos de tonterías”, “mamarrachadas”, “basuras”, “repugnantes chapuzas”, sin ningún tipo de arte (67).

Benton, aunque seleccionado, no llegaría a realizar ningún trabajo patrocinado gubernamentalmente pero sus obras continuarían proliferando con o sin ayudas.

En los murales que realizara George Biddle para el Departamento de Justicia, la incidencia de las formas industriales, aunque escasa, es significativa. En una sociedad de clases donde los menos privilegiados son los que más sufren la opresión del sistema productivo, las fábricas se identifican con el poder. Las de la derecha del mural “Sweatshop” 1935-1936, son el instrumento de este poder dominante bajo el que viven los hombres calificados de clase obrera, trabajadora, humilde y noble. Así demuestran

sus virtudes las figuras representadas en los talleres de confección de la izquierda.

En cuanto a escultura, cabe destacar los relieves de Chaim Gross (nacido en Australia en 1904): "Riveter" 1937, para la Federal Trade Commission de Washington D.C.; y Bernard (Tony) Rosenthal (nacido en 1914): "Coal Miners", para la Oficina Postal Nacional de Illinois.

3.4.5. "CONTEMPORARY PRINT GROUP".

Este grupo fue creado en 1933 con el fin de lograr una mayor efectividad social del artista, mediante una mayor difusión de las obras impresas y la utilización de un lenguaje inequívoco que resultara asequible a todo el mundo. Tenía así puntos de contacto con la "American Scene" por un lado y con los social-realistas por otro. Las posturas ideológicas de ambos fueron, sin embargo, difíciles de armonizar.

En la portada de su primer portafolios ("the American Scene", 1934), en el que participaron tanto Benton como Jacob Burck, se declaraba que estaba realizado por artistas sensibles a las fuerzas sociales contemporáneas.

Benton, con la ya citada "Mine Strike" 1933, y Burck, con "The Lord Provides" 1934, tratan el mismo tema de la lucha obrera a través de las manifestaciones populares, y no podemos decir que Benton fuera menos contundente que Burck, que realizaría una obra sólida, técnicamente muy bien ejecutada, y de una gran fuerza que expresa inequívocamente la represión a la que se ve sometida la clase obrera en la lucha por sus derechos. Reivindicaciones laborales que otros artistas, como George Picken ("Strike" hacia 1934-1935), Selma Freeman ("Strike Talk" hacia 1934-1935) o Joseph Hirsh ("Amalgamated mural" 1936), se encargaron también de representar en sus pinturas o murales.

Willian Gropper (1897-1977), que había recibido enseñanzas de Robert Henry y George Bellows, más conocido por sus caricaturas políticas e ilustraciones en revistas, realizó para este primer álbum, antes citado, "Sweatshop" hacia 1933-1934, donde representa el sometimiento amargo de unos obreros de la confección. Sus murales seguirían, en cambio, la línea oficialista de exaltación de los trabajos constructivos más sobresalientes del pueblo americano ("Construction of Dam" 1937).

Raphael Soyer (1899), que había emigrado de Rusia en 1911, realizaría un tipo de

obra muy cuidada que le llevaría a exponer individualmente en la Galería Daniel en 1929. Las estructuras que capta son las derivadas de las descriptivas vistas que hiciera de la vida cotidiana de New York, de entre las que “Under the Bridge” hacia 1932, es una de las más conocidas.

Para la serie en cuestión, realizaría “Waterfront” 1934, a partir de una pintura sobre el mismo tema (“Water Street” hacia 1932) (68) donde refleja la triste existencia del parado sin hogar, deambulando por las calles, sin rumbo fijo, sentado en cualquier rincón, sin saber nunca cómo pasar el tiempo.

Muchas pinturas tanto de Raphael como de su hermano Isaac reflejarían la dramática situación de los hombres sin trabajo.

3.4.6. LO INDUSTRIAL EN LA PINTURA NARRATIVA DE REGINALD MARSH.

Si al empezar esta tercera parte dedicada al Realismo Americano destacábamos la relevante labor de Robert Henri y sus discípulos de Philadelphia vinculados a la “Ashcan School”, ahora, al acabar casi esta incursión por tierras americanas, hemos de citar, cuanto menos, a otro grupo importante de realistas urbanos surgidos a final de la década de los 20 en torno a Kenneth Hays Miller (1876-1952), director de “L’Art Students League” cuyos alumnos denominaban familiarmente “Fourteenth Street School” (69), escuela en la que enseñaría también Stuart Davis en el curso 1931-1932.

Los “realistas urbanos” estaban, sin embargo, algo alejados de las modernas ideas de Davis y más cerca, en cambio, de la temática y estilo de los ashcanos. Les interesaban las escenas callejeras, la vida urbana y todo aquello que de alguna forma reflejara el pulso diario de la ciudad. No estuvieron especialmente interesados por las máquinas o industrias, pero se toparon inevitablemente con estas formas que eran, en el fondo, la causa de las realidades sociales por ellos captadas.

Reginald Marsh (1898-1954) (70), uno de los más destacados alumnos de Miller que, curiosamente, había empezado también su carrera artística conociendo la calle para ilustrar con sus dibujos las publicaciones neoyorquinas, captaría escenas de la gran ciudad en las que, como en el caso de “Subway Station” 1930, la acción discurre entre potentes estructuras arquitectónicas del subterráneo; o como en “East Tenth Street Jungle”

1934, donde la miseria suburbial es representada a la sombra de chimeneas y depósitos de las fábricas que alimentan estos desequilibrios sociales. Las máquinas, como las potentes taladradoras de "End of the Fourteenth Street Crosstown Line", actuarán impertérritas ante la realidad social, que hará ostensible sus airadas protestas, pero que, en el fondo, deberá continuar padeciendo los sinsabores del cambio propiciado por la revolución industrial. Una revolución que se concretaría fundamentalmente en la creación y desarrollo de los nuevos medios de locomoción a los que Marsh prestaría especial interés.

En "Locomotives Watering" hacia 1932, concentra su atención en el momento en que las grandes locomotoras se alimentan de agua y el personal ferroviario se apresta a dejarlas en condiciones de recorrer grandes distancias. El punto de vista bajo acentúa su tamaño, mientras los hombres quedan más bien empequeñecidos ante su magnificencia. Los trenes no escaparían tampoco a Benton ("Ten Pound Hammer" 1935, "Going West" 1934, "Instruments of Power" 1930-1931, "Civil War, Industry and Agriculture" 1933), ni a otros artistas que, en el simple trazado de las vías, encontrarían motivo suficiente para sus pinturas. Tal es el caso de Lamar Dodd respecto a su "View of Athens" 1939, o de Clarence Carter respecto a "Jane Redd and Dora Hunt" 1941.

El transporte marítimo tendría en Reginald Marsh y sus murales de la "Customs House" de New York sus más preclaros defensores. A través de ocho paneles el artista narra los diferentes momentos de la entrada de un trasatlántico al puerto de New York: el paso del faro Ambrose, la toma de un práctico, el encuentro con la lancha guarda costas, el embarque de oficiales del gobierno, el paso bajo la estatua de la Libertad, la cubierta como escenario social para la presentación de una actriz (Greta Garbo), el remolque hasta el muelle, y, al final, el trasiego de la carga desde sus bodegas hasta los muelles donde se encuentra atracado.

Es seguramente la historia más tópica y típica jamás contada, pero Marsh supo hacerlo con acierto tomando cada escena desde el punto de vista más adecuado para realzar la espectacularidad del momento y la grandiosidad de los elementos que intervienen en cada composición, en cada una de las auténticas "escenas americanas".

Marsh, que había pintado estos murales comisionado por "La Sección", tras haber realizado, también por encargo suyo, los murales del nuevo edificio de Correos de

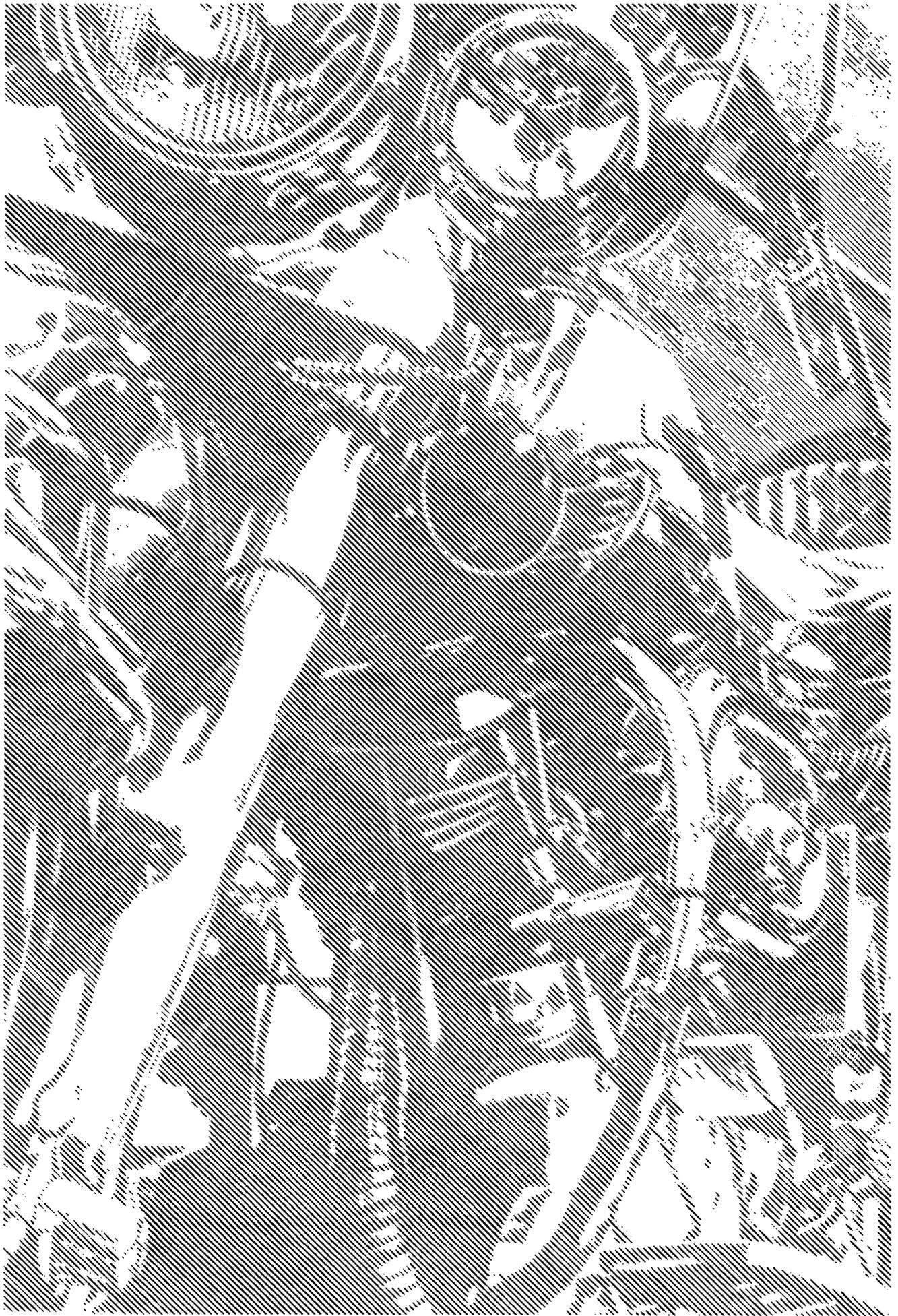
Washington, que no pudo hacer Benton, nunca pidió ayuda de ningún tipo, ni estuvo envuelto en luchas ideológicas con la Asociación de Artistas, ni participó en huelgas que algunos montaron contra la WAP. Concentró toda su fuerza en sus obras.

Si bien los pintores de la “American Scene” en la década de los 30 continuaron mirando estilísticamente hacia atrás, en ocasiones, como en el caso de la “View of Saint Louis” hacia 1939, de Joe Jones, o de “At the Mill” 1939, de Max Weber, la incidencia de las vanguardias europeas también se dejarían sentir tanto. Marsh como Benton continuarían fieles a sus respectivos estilos hasta sus últimas obras.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

3.5. PROYECCIÓN ACTUAL





PARRISH, L., "Moto I", (detalle), 1971.

3.5.1. CONSIDERACIONES.

Reginald Marsh, Raphael Soyer, Thomas Hart Benton, William Glackens, Robert Henri, George Bellows, entre otros, fueron elegidos miembros de la Academia Nacional de Arte, cuyas enseñanzas se basaban en un estudio disciplinado de la figura humana y las técnicas convencionales de dibujo y pintura.

La “Art Students League” impartió también una enseñanza identificada más bien con el espíritu de la Academia.

No es pues de extrañar que la pintura realista americana siguiera las directrices académicas, mientras la rama más inquieta y experimental se lanzaba a la aventura “pop”, investigando nuevos códigos en base a imágenes de la vida cotidiana y del mundo comercial, no ajenas, en ocasiones, a la iconografía industrial (71).

Aún cuando esta tesis se centre específicamente en el período 1900-1945, como colofón a las representaciones realistas destacadas hasta aquí, consideramos de interés citar algunos nombres de artistas que, en la línea del realismo tradicional americano, han realizado obras importantes vinculadas a las formas industriales.

3.5.2. FORMAS INDUSTRIALES EN LA PINTURA REALISTA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS.

En los años 50 Murch realizaría algunos cuadros a partir del interés formal de una máquina de coser, un reloj o una simple bombilla, sin embargo, una obra sin reservas dedicada a la industria la encontramos en Robert Lavin (1919), quien con una formación escolástica (“City College of New York”, “National Academy Art School”) realizaría un tipo de pintura más propia del XIX que del XX pero a la que no podemos negar una maestría técnica sorprendente y un interés compositivo y formal realmente muy bien logrado.

En “Teeming in the Open Hearth” 1972, realizada seguramente por encargo de la corporación del acero, capta el espectacular momento en que se vierte el acero fundido en los moldes correspondientes. Hecho habitualmente reflejado por muchos pintores desde la segunda mitad del siglo pasado, pero que Lavin sabe retomar actualizando el tema en el que la figura humana desaparece casi por completo al automatizarse los procesos.

Lavin aboceta y compone los cuadros realizando diversos estudios de los elementos principales que intervienen en él, ayudándose de fotografías que él mismo realiza. Se interesa fundamentalmente por los efectos lumínicos y por la espacialidad barroca que conforman las estructuras industriales (73).

Jack Beal (1931), en uno de los cuatro paneles donde interpreta la historia de América a través del trabajo, destaca cómo una mujer se lleva uno de los niños explotados por industriales sin escrúpulos que los utilizaban para trabajar con las máquinas ("Industry" 1977). En otro ("Technology" 1977) destaca una curiosa escena entre la moderna tecnología audiovisual al servicio de la curiosidad científica y la naturaleza. En ambos Beal utiliza un realismo en el que prima el dibujo y la importancia de la anécdota. Un realismo más ligado a los trabajos de Bass Otis, John Ferguson y a la tradición de Peale o Waldo que a los realismos de nuestro siglo, exceptuando algunos casos púntuales como los del vasco Urcelay en los que también prima el dibujo, la curvilineidad y los sorprendentes efectos puestos al servicio de temas, a menudo vinculados también con la naturaleza.

En cuanto al paisaje industrial de tradición realista cabe destacar a Rackstraw Downes (1939) que, aún en la continuidad de artistas del XIX como Rusell Smith o Thomas Eakins, sabe imprimir en su obra unos rasgos de modernidad destacables.

Dice no utilizar la fotografía pero sus visiones están notablemente influenciadas por ella, tanto en lo que a panorámicas se refiere como al evidente interés por los pequeños detalles.

En "The Coke Works at Clairton" 1975, que, en la curva del río, recuerda la fábrica de Vázquez Díaz, Downes representa también fielmente un lugar localizado en el río Monongahela, cerca de Pittsburgh, donde existe una planta de acero y las industrias químicas de mayor envergadura mundial en su género.

La descripción es ciertamente brillante pero estilísticamente puede que se halle excesivamente sujeta a un conservadurismo académico que le resta expresividad.

H. N. Han (1939) trabaja más directamente a partir de la fotografía y utiliza una serie de técnicas más modernas. Suele utilizar plantillas de reserva, aerógrafo, sprais, acrílicos, ... en un tipo de obra que, en ocasiones, nos recuerda incluso a los puntillistas.

Capta toda la belleza de las más modernas estructuras industriales con la lógica sensibilidad oriental que le caracteriza.

El tamaño importante de sus pinturas refleja también un cierto vínculo con los grandes tamaños del expresionismo abstracto y los pintores “color-field”.

En “Wilmington Factory” 1973, la pequeña nube de vapor que se escapa por entre las estructuras, es la única nota que advierte del funcionamiento de la fábrica. Ninguna persona -como en los Precisionistas- rompe la delicada cristalización de formas y colores. La presencia humana debe intuirse a través del color. Su forma es demasiado pequeña para que se destaque de estas macroestructuras que configuran los nuevos complejos industriales (74).

De entre los hiperrealistas ninguno se ha dedicado por completo a las formas industriales pero algunos, como en el “pop”, incorporan elementos industriales relacionados más bien con la moderna sociedad de consumo.

Don Eddy (1944) capta, por lo general, visiones de la ciudad en las que el automóvil tiene un protagonismo principal, centrándose, a menudo, incluso en marcas concretas como BMW o Wolswagen que pintará también Tom Wasselmann en “Paisaje nº 2” 1964.

David Parrish (1939) atiende fundamentalmente los curiosos reflejos que se producen sobre las relucientes máquinas super-modernas de notoria espectacularidad (“BSA” 1972).

John Salt (1937) especula, en cambio, sobre la plástica de los cementerios de automóviles donde van a morir todas las “vedettes” de las carreteras americanas.

Martin Hoffman (1935) e Idelle Weber (1932) encuentran también en la estética del desperdicio, donde a menudo se encuentran restos de la primera revolución industrial, temas lo suficientemente interesantes para el desarrollo de sus obras.

Leigh Behnke realizaría en 1980 “Comparative Study: Bridges” en los que las estructuras de aquellos, en otros tiempos, modernos puentes, sirven de inspiración a muchos artistas que, aún hoy, continúan encontrando en ellos motivos novedosos que inspiran nuevas realizaciones dignas de ser tenidas muy en cuenta.

Las formas industriales, en sus múltiples vertientes, siguen apareciendo pues en el arte de nuestros días y son muchos los artistas actuales que, en uno u otro estilo, saben siempre encontrar facetas que aportan algo nuevo en el complejo y apasionante mundo del Arte.

NOTAS

- 1.- *Barbara Rose "L' Art American et les temes modernes" en el Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne" Museo Arte Moderno, París, 1982, p. 179.*
- 2.- *Sandra Denney Heard, "Thomas P. Anshutz, 1851-1912" Cat. Exp. Acad. de BB.AA. de Pennsylvania, Philadelphia, 1973.*
- 3.- *Francis J. Ziegler, "As Unassuming Painter - Thomas P. Anshutz", Brush and Pencil IV (Septiembre 1899) p. 280.*
- 4.- *Sobre J. Wright de Derby, Vid. Cap. III de "Arte y Revolución Industrial" de Francis D. Klingender, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 73.*
- 5.- *Vid. Henry T. Tuckerman, "Book of the Artists" , Ed. G.P. Putnam and Sons, New York, 1897; Theodore Sizer Ed. "The Recollections of John Ferguson Weir: Director of the Yale School of Fine Arts, 1869-1913" , New York Historical Society and the Associates in Fine Arts at Yale University, New York and New Haven, 1957.*
- 6.- *Vid. - Marc le Bot, "Pintura y Maquinismo" , Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pp. 78-85; así como: Michelle Evrard, Cat. Exp. "La representación del Trabajo" , La Creusot-Monceau:Chateau de la Verrerie, 1978, pp. 9-19.*
 - *Grabados a partir de pinturas de Bonhommé de interior de fundiciones, fueron reproducidos en "Magassin Pittoresque" , en un artículo titulado "Fabricación del Hierro" (Octubre-Noviembre) 1948.*
 - *Gabriel P. Wisberg "Francois Bonhommé and Early Realist Images of Industrialization, 1830-1870" , "Arts Magazine" LIV (Abril) 1980, pp. 132-135.*
 - *Cat. Exp. "The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900" Museo de Arte de Cleveland, 1980.*
- 7.- *Barbara Rose, O.C. (1), p. 198.*
- 8.- *Cfr. facsimil de "Franck Leslie's Illustrated Historical Register of the Centennial Exposition, 1876" Praddington Press, New York, 1974.*
- 9.- *Thomas Eakins (1844-1916), influenciado por el realismo francés y español, había estudiado en la Escuela de BB.AA. de París con Jean Léon Gérôme. Conoció las pinturas de Velázquez y Ribera, primero a través del Louvre y posteriormente (1869-1870) a través de un viaje que hizo a España para conocerlos más ámpliamente.*

- Vid. Gordon Hendricks, *"The Life and Work of Thomas Eakins"*, Grossman Publishers, New York, 1974, p. 58; así como: Gerald M. Ackermann, *"Thomas Eakins and his Parisian Masters Gérôme and Bonnat"* *Gazette des Beaux Arts LXXIII*, (Abril 1969), pp. 235-256.
- 10.- Giles Edgerton (Mary Fanton Roberts), *"The Younger American Painters: Are They Creating a national Art?"* *Craftsman XIII* (Febrero 1908).
- 11.- Cfr. Charles I. Buchanan, *"George Bellows: Painter of Democracy"*, *Arts and Decoration IV* (Agosto 1914), p. 370 s. y 441.
- Royal Cortissoz, *"The Field of Art"*, *Scribner's magazine LXXVIII* (Octubre 1925), p. 446 s.
- Rollo Walter Brown, *"George Bellows-American"* *Scribner's Magazine LXXXIII* (Mayo 1928), p. 585.
- 12.- El término "Ashcan School" es generalmente usado para referirse a los realistas de Nueva York, apareciendo por vez primera en Holger Cahill and Alfred H. Barr, Jr. Eds., *"Art in America"*, Reynal and Hitchcock, New York, 1934, p. 89.
- Vid. también: Bennard B. Perlman, *"The Immortal Eight: American Painting from Eakins to the Armory Show (1870-1913)"*, *Exposition Press, New York*, 1962, p. 202.
- 13.- Vid. Milton W. Brown, *"The Story of the Armory Show"*, Joseph H. Hirshhorn Foundation, New York, 1963.
- 14.- Primero fue enviado por el semanario suizo "Svea" para ilustrar la Exposición Mundial Colombiana de Chicago y después, instalado en esta ciudad, se unió al equipo del "Leslie's Weekly", trasladándose a New York en 1897, ganándose la vida como ilustrador.
- Vid. *"The Art of Henry Reuterdaahl: A Retrospective Exhibition"*, *Cat. Exp. en la United States Naval Academy, Annapolis, Madrid*, 1977.
- 15.- Vid. *"Notas Autobiográficas"* escritas en 1946 para el Whitney Museum y publicado por *Art News LIX* (Noviembre 1960), p. 41.
- En cuanto a il. de Pittsburg Vid. Irma B. Jaffe, *"Joseph Stella"*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1970, p. 21.
- 16.- Vid. *"Notas Autobiográficas"*, O.C. (15), p. 41 s. Las ilustraciones aparecerían en "Survey" (Enero-Febrero-Marzo 1909).
- 17.- *Ibidem* p. 54.
- 18.- Cit. por Hohn I. H. Baur en *"Joseph Stella"*, Shorewood Publi. Inc., New York, 1963.
- 19.- *"Notas Autobiográficas"*, O.C. (15), p. 41.

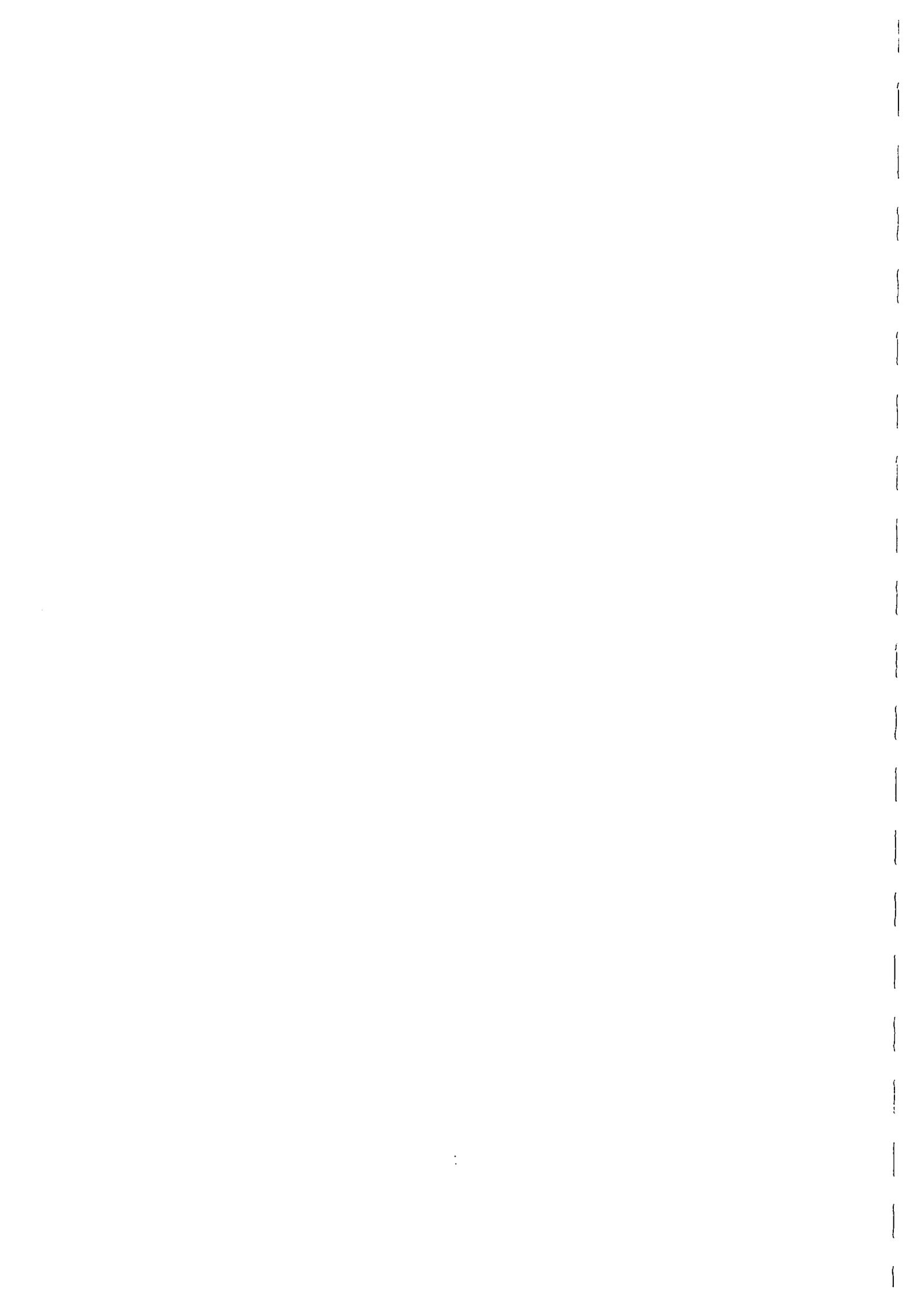
- 20.- *Su profesor en la Escuela de Arte de Cleveland, Henry Keller.*
- 21.- *Cfr. Barbara Rose "Los Americanos en París", Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne", O.C. (1), pp. 199-201.*
- 22.- *Tomkins Calvin, "Paul Strand. Sixty Years of photographs". Gordon Fraser, London, 1976.*
- 23.- *Vid. "The Aesthetic of the Machine and Mechanical Introspection in Art" Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne", O.C. (1), p. 212 s.*
- 24.- *Jane Heap, "Machine Age Exposition", Little Review XI, Spring, 1925, p. 22.*
- 25.- *Información sobre la "Machine Age Exposition" se encuentra en el artículo de Susan Fillin Yeh, Cat. Exp. "The Precisionist painters 1916-1949: Interpretations of a Mechanical Age", Museo Heckscher, Huntington, New York, 1978, p. 12 .*
(1870-1949), había estudiado en Munich y Cincinnati donde Frank Duveneck, que había llegado a Munich en 1870, había instalado una Escuela. En Cincinnati estudiaría tras su regreso a América en 1889. Axel von Saldern. "Triumph of Realism: An Exhibition of European and American Realist Paintings", Cat. Exp. Brooklyn Museum, New York, 1967, pp. 25-54.
- 26.- *M. Duchamp, "Duchamp du Signe", Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 206.*
- 27.- *En 1887, a los 4 años, había caído (en brazos de su padre), lo que le causaría una herida de cadera que le dejaría cojo. Este hecho, junto con los ataques diabéticos que sufría, hicieron de Demuth un personaje de salud delicada. A partir de 1918-1919 empezaría a mostrar signos de enfermedad crónica.*
- 28.- *S. Lane Faison ha realizado un estudio tendente a identificar las estructuras industriales de Demuth como parte de la factoría Lorillard. Vid. "Fact and Art in Charles Demuth", Magazine of Art XLIII (Abril), 1950.*
- 29.- *Walter y Louise Arensberg reunían muchas noches, en su apartamento de la calle 67, un importante grupo de personas (artistas e intelectuales), entre las que se encontraban: Duchamp, Picabia, Gabrielle Buffet, Gleizes, Marius de Zayas, Beatrice Wood, William Carlos Williams, Katherine Dreier, Alfred Kyeymbourg, y en ocasiones: Morton L. Schamberg, Sheeler, Demuth, Stella*
- 30.- *Marcia Tucker, "American paintings in the Ferdinand Howard Collection" Gal. De BB.AA. Columbus, 1969, Cat. nº 31, p. 24.*
- 31.- *S. Lane Faison, O.C. (28), p. 124.*

- 32.- Vid. Henry Mc. Bride, "Modern Art" Dial` LXXIV (Febrero 1923) p. 218, citado por David Gebhard, "Charles Demuth and the Twenties" en el Cat. Exp. "Charles Demuth: The Mechanical Encrusted on the Living", Universidad de California, Sta. Bárbara, 1972, p. 9.
- 33.- Vid. "Expression de la Rationalité et de L'ordre moral" en el Art. de Gladys C. Fabre en el Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne", O.C. (1), p. 99 s.
- 34.- Marcel Duchamp, "Duchamp du Signe", O.C. (26), p. 206, del Cat. Exp. Charles Demuth, Museo de Arte Moderno, New York (Marzo-Junio), 1950.
- 35.- En verano de 1906 visita los Museos de Londres, Holanda y España en compañía de los alumnos de la Académica de BB.AA. de Pennsylvania. En 1909 viaja a Italia y Francia, descubriendo, al mismo tiempo, el clasicismo renacentista italiano y la vanguardia francesa (Braque, Picasso, Matisse). En 1929 realiza un nuevo viaje a Europa para hacer una serie de fotos sobre la catedral de Chartres y participar en la exposición "Film und Foto" en Stuttgart.
- 36.- La Galería Daniel, regentada por Charles Daniel fue la que prestó un apoyo más estable a los Precisionistas, hasta su cierre en 1932. Vid. "Immaculate School at Daniel's", Art News, XXVII (3 de Noviembre de 1928), p. 9.
Los Precisionistas habían no obstante, expuesto también sus trabajos en las Galerías Bourgeois, las Galerías Newmann, el Whitney Studio y el Whitney Studio Club.
- 37.- Para una mayor profundización en las relaciones de Vaughn Flannery y Sheeler en relación con la fotografía comercial, ver: Susan Fillin Yeh, "Charles Sheeler: Industry, Fashion, and the Vanguard" Arts magazine LIV (Febrero 1980), pp. 154-158.
- 38.- Para una mayor información acerca del complejo Ford Motor Company's Rouge y Sheeler existe un estudio de Mary Jane Jacob y Linda Downs "The Rouge: The Image of Indutry in the art of Charles Sheeler and Diego Rivera", Institute of Arts, Detroit, 1978.
- 39.- Cfr. Ibidem pp. 25-32.
- 40.- "Power: A Portafolio by Charles Sheeler", Fortune magazine XXII (Diciembre 1940), p. 73.
- 41.- Gladys C. Fabre "L'Esprit Moderne dans la peinture Figurative", Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne", O.C. (1), p. 103.
- 42.- Barbara Beth Zabel, "Louis Lozowick and Technological Optimism of the 1920 s.", Universidad de Virginia, (Ph. D. Diss.), 1978, p. 99 s.
- 43.- Ibidem p. 96.
- 44.- Vid. Gladys C. Fabre, O.C. (41), pp. 99-101, así como B. B. Zabel, O.C. (42), p. 92 s.

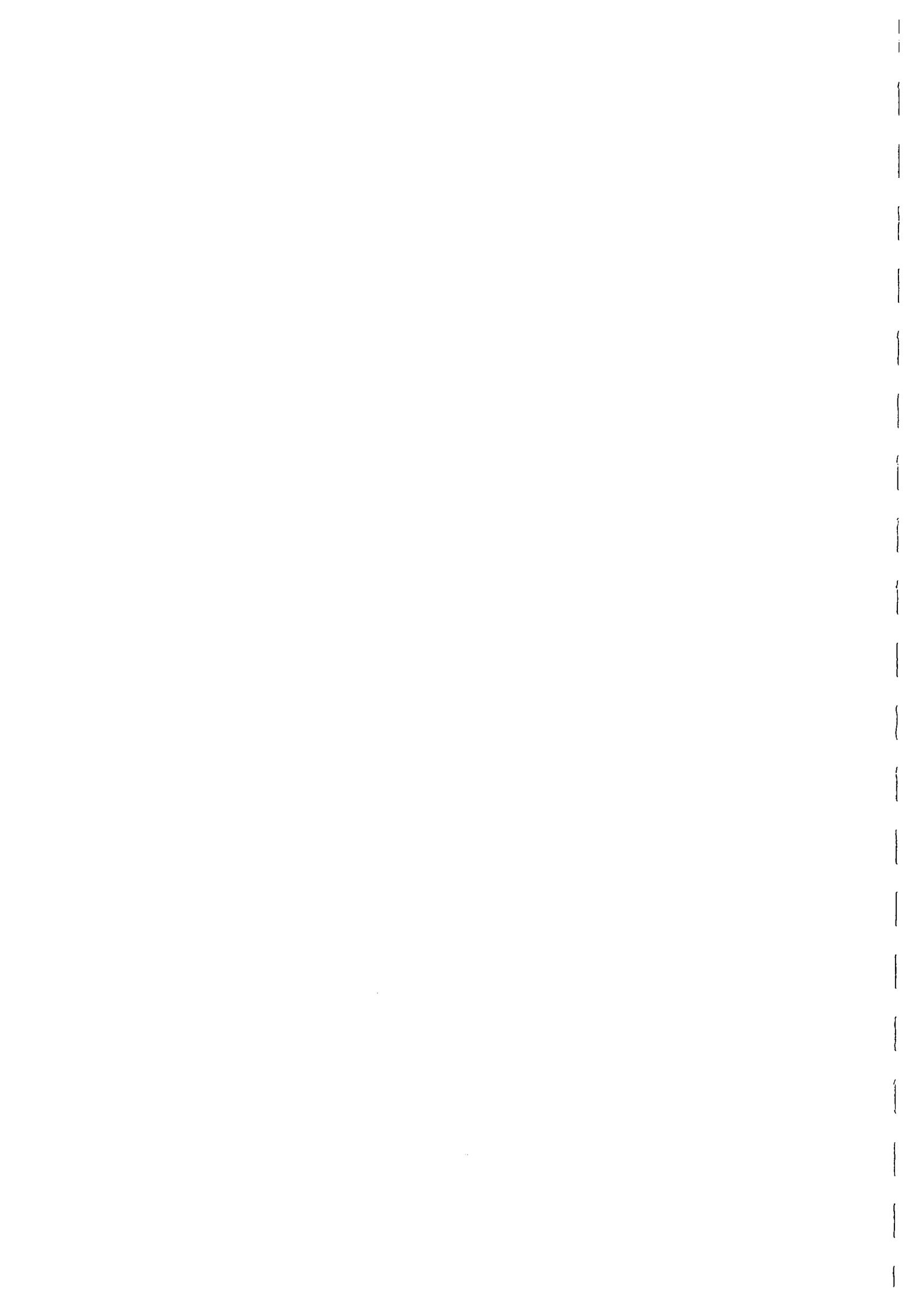
- 45.- *Louis Lozowick, "Survivor from a Dead Age", Lozowick papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Ca. 1969-1973, Cap. X, p. 3. (Citado en B. B. Zabel, O.C. (42), p. 100 s.).*
- 46.- *Vid. Louis Lozowick, "The Americanization of Art" Car. Exp. "The Machine Age Exposition", Little Review, New York, 1927.*
- 47.- *Vid. Notas 12-13.*
- 48.- *Vid. Cat. Exp. "les Realismes 1919-1939", Pompidou, París, 1980-1981 (Diciembre-Abril).*
- 49.- *Ibidem (Art. de Milton W. Brown), p. 242.*
- 50.- *Cfr. Barbara Rose, O.C. (1), p. 200.*
- 51.- *ibidem p. 201.*
- 52.- *"Driggs to Friedman" (23 de marzo de 1960), citado por Martin Friedman, Cat. Exp. "The Precisionist View in American Art", Walker Art Center, Minneapolis, 1960, p. 37 s.*
- 53.- *Vid. Cat. "preston Dickinson 1889-1930", Shjeldon memorial Art Gallery, Lincoln, 1979.*
- 54.- *John Dos Pasos (Chicago 1896) es un escritor norteamericano de acusado contenido social. Debido a sus fuertes convicciones políticas, sufriría algunas persecuciones entre 1919-1933. Tiene una ilustración: "Metrópolis", realizada a partir de una obra de Manuel Maples Arce, en la que refleja la incidencia industrial en la caótica ciudad moderna donde las reivindicaciones obreras apenas son oídas mientras las grandes chimeneas no cesan de echar humo.*
- 55.- *Vid. Barbara Rose, O.C. (1), p. 206.*
- 56.- *Cfr. Howard W. Odum and Harry Estill Moore, "American Regionalism: A Cultural-Historical Approach to National Integration", Henry Holt and Co., New York, 1938; así como: Lewis Mumford, "The Theory and Practice of Regionalism", Sociological Review XX (Enero 1928), p. 133 s.*
- 57.- *Vid. Stuart Davis, "The New York American Scene in Art", Art Front I (Febrero 1935) p. 6 (todas las revistas de Art Front están microfilmadas en los Archivos de Arte Americano de la Institución Smithsonian, Washington, D.C., con el nº NDA 28).*
- 58.- *Vid. John Stewart Curry, "A Letter from Curry", Art Front I, Abril 1935, p. 6.*
- 59.- *Thomas Craven, "Thomas Hart Benton", Associated American Artist, New York, 1939, p. 11.*
- 60.- *Vid. Matthew Baigell, "Thomas Hart Benton", Harry N. Abrams, New York, 1973, p. 62 s.*

- 61.- C. Adolph Glassgold, "Thomas Benton's murals at the New York School for Social Research", *Atelier I* (Abril 1931), p. 286.
- 62.- Serie de debates publicados en *Art Front I* (Abril 1935) y (Mayo 1935). (Para las discusiones de *Art Front* como documento de las tensiones entre arte y políticos durante los años 30, ver: Gerald M. Monroe, "ART FRONT", *Archives of American Art Journal* XIII, nº 2 (1973), pp. 13-19.
- 63.- "Mr. Benton will leave us flat" *New York Sun*, 12 de Abril de 1935. (Para un mayor conocimiento de Benton, véase su autobiografía: T. H. Benton, "An Artist in America", Robert M. McBide and Co., New York, 1937).
- 64.- Vid. Wanda M. Corn, "Grand Wood -The Regionalist Vision", *The Minneapolis Institute of Arts by Yale University Press, New Haven and London, 1983*; así como *Cat. Exp. "Les Realismes"*, O.C. (48), p. 244.
- 65.- George Biddle, "an American Artist's Story", *Little, Brown and Co., Boston, 1939*, p.268.
- 66.- Cfr. Francis V. O'Connor, "New Deal Murals in New York", *Artforum* VII (Noviembre 1968), p. 41 ss.; ver también: "Federal Art Patronage: 1933 a 1943", *Art Gallery University of Maryland, 1966*, pp. 1-40; William F. McDonald, "Federal Relief Administration and the Arts", *Ohio State University Press, Columbus, 1969*, pp. 377-482; Edward Laning, "The New Deal Mural Projects" en "The New Deal Art Projects: An Anthology of memoirs", ed. Francis V. O'Connor, *Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1972*); Elizabeth Olds, "Prints for mass production" en "Art for the millions: Essays from the 1930 s. by Artists and Administrators of the Federal Art Project", ed. Francis V. O'connor, *New York Graphic Society, Greenwich, Conn., 1973*.
- 67.- *Chicago Tribune* 19, 20, 22 Diciembre de 1940 (Citado por Richard D. McKinzie, "New Deal for Artists" *Princeton University Press, 1973*, p. 149-171).
- 68.-Vid. Lloyd Goodrich, "Raphael Soyer" *Harry N., Abrams, New York 1972*, p. 58 s.
- 69.- Vid. Milton W. Brown, "American Painting from the Armory Show to the Depression", *Princeton University Press, 1955*, p. 182 s.
- 70.- Vid. Lloyd Goodrich, "Reginald Marsh", *Harry N. Abrams, New York, 1972*.
- 71.- Vid. Lawrence Alloway, "American Pop Art", *Collier Books, New York 1974*; Lucy R. Lippard, "Pop Art", *Frederick A. Praeger, New York, 1966*.

- 72.- Vid. Gregory Battcock, Ed., *"Super Realism: A Critical Anthology"*, E.P. Dutton and Co., New York, 1975; así como: William C. Steitz, *"The Real and the Artificial: Painting of the New Environment"* en *Art in America LX* (Noviembre 1972), pp. 58-72; Edward Lucie-Smith, *"Super Realism"*, Phaidon, Oxford, 1979; Peter Sager, *"Nuevas formas de Realismo"*, Alianza, Madrid, 1981.
- 73.- Cfr. Lorraine Gilliam, *"Robert Lavin's Portraits of Industry"* *American Artist*, XLII (Febrero 1979), p. 96.
- 74.- Vid. John G. Burke, Ed., *"The New Technology and Human Values"*, Wadsworth Publishing Co., Belmont, California, 1966.



CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

En un tipo de investigación de esta índole se derivan fundamentalmente dos niveles de conclusiones, las que implican a la generalidad y las que se refieren a particularidades individuales de lo tratado. Obviamente, estas últimas, las relativas a obras, artistas o movimientos concretos, quedan implícita y explícitamente expresadas a lo largo de todo el escrito, donde se citan y analizan aquellos aspectos y aportaciones más significativas relativas a la iconografía industrial.

Nos parece impropio redundar ahora de nuevo en ellas, tanto por la extensión que comportaría como por la impropia reiteración que se produciría.

Atendiendo a la generalidad del trabajo desarrollado a lo largo de estos seis últimos años, sí hemos de destacar varias conclusiones que consideramos especialmente relevantes y significativas.

- La influencia de las formas industriales en el arte de nuestro siglo y concretamente respecto al período tratado, 1900-1945, ha sido mucho más extensa e intensa de lo que en un principio podíamos intuir, en base a lo poco que habitualmente se suele hablar o escribir del tema en cuestión.

No sabemos por qué esta fuente iconográfica ha sido minusvalorada por cierta crítica que ha silenciado cualquier tipo de vinculación Arte-Industria que no fuera el específicamente referido a los nuevos medios de producción vinculados a las nuevas posibilidades ofrecidas por la industria o a la vertiente definida por el diseño industrial.

En ocasiones, parece incluso que se margina este tipo de obra por las connotaciones que sobre determinados sectores políticos o sociales pudiera tener.

- Las formas industriales inciden sobre tan variado tipo de obras que no podemos considerar esta influencia como patrimonio de ningún movimiento, ni identificarla con ideologías políticas de uno u otro signo. En realidad, todos los regímenes han aceptado y potenciado a aquellos artistas que expresaban en sus obras el progreso industrial que se desarrollaba bajo su eficiente política social, y han marginado o ignorado aquellas obras más críticas o estilísticamente más avanzadas que no coincidían con sus intereses

específicos. Muchas de estas últimas, a pesar del rechazo a que se vieron sometidas, aportaron innovaciones sustanciales dignas de ser tenidas muy en cuenta, pero, entre las que recibieron gloria y favores, también existen ejemplos cualificados, dignos de ser valorados por los logros concretos que consiguieron.

- Los dadaístas llegaron a definir el “estilo mecanicista” como algo propio pero consideramos sobradamente demostrado que, tanto las máquinas como las estructuras industriales, no pueden identificarse sólo con este movimiento, sino con el espíritu abierto, innovador y contemporizador de todos aquellos artistas que partieron de estas formas para crear su obra que, en ocasiones, evolucionó en complejos códigos iconográficos, difíciles de continuar vinculándolos a las primigenias formas industriales que los originaron.

- El arte americano, que tantas veces buscó su identidad a partir de la iconografía derivada de la industria del país, tiene importantes vínculos con el arte europeo que ejercería una notable influencia, tanto en las concepciones más tradicionales como en las más avanzadas.

- Las obras producidas en el período estudiado (1900-1945) aportan una iconografía básica en el desarrollo de muchos movimientos neo-figurativos, transvanguardistas, conceptuales,... desarrollados en esta segunda mitad de siglo. Obviamente, los conceptos con que ahora se desarrollan no son los mismos de entonces, pero sí resulta curioso observar cómo algunas formas de tubos, estructuras o piezas mecánicas pueden continuar resultando igualmente válidas para pintores y escultores.

- Este trabajo me ha permitido también disponer de toda una documentación gráfica y bibliográfica, a partir de la cual pueden iniciarse análisis posteriores que contribuyan a destacar la relevante importancia del tema y ampliar puntos de vista expuestos en esta primera aproximación.

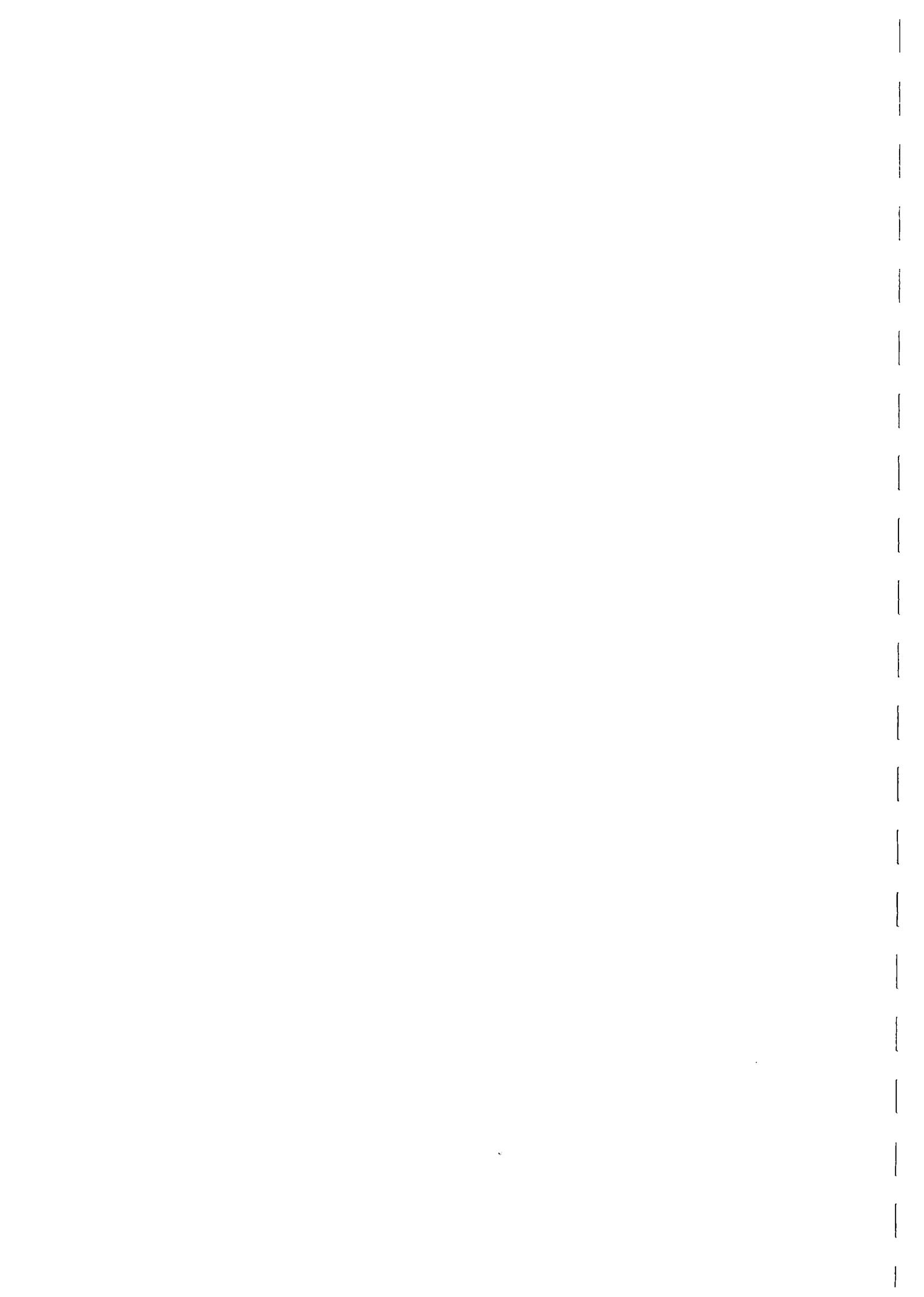
- En cuanto al método de trabajo, me ha obligado a planificar, definir, sistematizar, ordenar, analizar, estructurar, sintetizar y evaluar conceptos operativos apasionantes e innovadores en el devenir cotidiano como pintor e investigador y, fundamentalmente hemos de destacar como conclusión más importante:

En cuanto a documentación, este trabajo me ha permitido aglutinar, en 11 volúmenes complementarios, todas las obras más importantes en lo que a iconografía

industrial se refiere, comprendidas en el período 1900-1945, labor no publicada en ninguno de los países que hemos consultado.

Sólo el archivo informatizado sobre “Imágenes del Trabajo” que el Prof. Claus Türk tiene en Wüppertal, es la labor documental que más se aproximaría a esta tarea.

Igualmente, esta investigación me ha servido para conocer, en profundidad, los antecedentes más importantes de muchas de mis pinturas surgidas de las estructuras industriales de este País Vasco, donde la vida y el trabajo se funden en una unidad tan sólida como la del hierro o el acero que surge de las fundiciones que configuran la quintaesencia de su paisaje industrial.



BIBLIOGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: "Wynham Lewis the Artist, from -Blast- to Burlington House", Laidlaw and Laidlaw, London, 1939.
- AA.VV.: "American Painting 1900-1970", Time Life Books, New York, 1970.
- AA.VV.: "Bauhaus", Alberto Corazón, Comunicación-12, Madrid, 1971.
- AA.VV.: "Constructivismo", Alberto Corazón, Comunicación, Serie A, Madrid, 1972.
- AA.VV.: "Diccionario de Arte Moderno", Fernando Torres, Valencia, 1979.
- AA.VV.: "Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945", Turner-Orbegozo, Madrid, 1979.
- AA.VV.: "De Chirico, Vida y Obra", Milán, 1979; Ed. alemana: Prestel, Munich, 1980, Ed. francesa: Chêne/Hachette, París, 1981.
- AA.VV.: "San Francisco Museum of Modern Art", Hudson Hills Press, New York, 1985.
- ADES, Dawn: "El Dadá y el Surrealismo", Labor, Barcelona, 1975.
- "Dalí", Thames and Hudson, London, 1982.
- "Dalí", Folio, Barcelona, 1984.
- AGUILERA Cemi V.: "Diccionario de Arte Moderno", Fernando Torres, Valencia, 1979.
- "Panorama del Nuevo Arte Español", Guadarrama, Madrid, 1966.
- ALLOWAY, L.: "American Pop Art", Collier Books, New York, 1974.
- APOLLINAIRE, G.: "Les Peintres Cubistes. Meditations Esthétiques", Pierre Cailler, Ginebra, 1950.
- ARGAN, G.C.: "El Arte Moderno", Fernando Torres, Valencia, 1975.
- "Walter Gropius y La Bauhaus", Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- ARNASON, H.H.: "Historia del Arte Moderno", Daimon, Barcelona, 1972.
- ARVATOV, B.: "Arte y Producción", Alberto Corazón, Madrid, 1973.

- BAIGELL, M.: "The American Scene: American Painting of the 1930", Prager Publ., New York-Washington, 1974.
- "Thomas Hart Benton", Harry N. Abrams, New York, 1973.
- BALUSCHEK, H.: "En la Lucha por mi Arte" en "Die Gartenlaube" LXVIII, 1920 (reeditado en: D. Schmidt, "Manifeste, Manifeste 1905-1933, Escritos de Artistas Alemanes del Siglo XX", V.E.B., Dresden, 1965).
- BANHAM, R.: "Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina", Paidós, Barcelona, 1985.
- BATTCKOCK, G.: "Super Realism: A Critical Anthology", E.P. Dutton and Co., New York, 1975.
- BAUER, John: "Joseph Stella", Praeger Publ. Inc., New York, 1971.
- BAUR, John I.: "Revolution and Tradition in Modern American Art", Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1951.
- "The New Decade - 34 American painters and sculptors", Whitney Musseum of American Art, New York, 1955.
- BELLORI, G.P.: "Le Vite Pittori, Scultori e Architetti Moderni", Giulio Einaudi Ed., Torino, 1976.
- BENTHALL, J.: "Science and Technology in Art Today", Thames and Hudson, London, 1972.
- BENTON, T.: Autobiografía: "An Artist in America", Robert M. McBide and Co., New York, 1937.
- BERTETTO, Paolo: "Cine, Fábrica y Vanguardia", Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BERTONATI, E.: "Il Realismo in Germania. Nuova Oggettività", Fratelli Fabri, Milano, 1969.
- "N. Sachlichkeit en Alemania", Munich, 1974.
- BETTAGNO, A.: "Piranessi", Neri Pozza Ed., Vicenza, 1978.
- BIDDLE, G.: "An American Artist's Story", Little Brawn and Co., Boston, 1939.
- BLESH, R.: "Modern Art Usa, Rebellion and Conquest 1900-1956", A. Knopf, New York, 1956.

- BOHNEN, Uli: "La Ley del Mundo es el Cambio del Mundo", Grupo de Artistas Progresivos del Rin 1918-1933, Berlín, 1976.
- Texto del Cat. Exp. "F. W. Seiwert, 1894-1933", Köln, Münster, Berlín y Ludwigshafen am Rhein, 1978.
- BONET, Correa, A: "El Surrealismo", Cátedra, Madrid, 1983.
- "F. Léger, Pintor Moderno" en Cat. Exp. "F. Léger", Fundación Juan March, Madrid, 1983.
- BORRAS, M. Ll.: "Picabia", Polígrafa, Barcelona, 1985.
- BORSI, F.: "Introduzione alla Archeologia Industriale", Officina Edizioni, Roma, 1978.
- BOZAL, V.: "La Construcción de la Vanguardia 1850-1939", Cuadernos para el Diálogo S.A., Madrid, 1978.
- BRAIDER, D.: "George Bellows and the Ashcan School of Painting", Dousleday and Co., Garden City, New York. 1971.
- BRETON, A.: "Dictionaire Abregé du Surréalisme", Beaux Arts, París, 1938.
- "El Surrealismo, Puntos de Vista y Manifestaciones", Barral, Barcelona, 1972.
- "Manifestes du Surrealisme", Gallimard, París, 1963; Guadarrama, Madrid, 1969.
- BRIHUEGA, J.: "Manifiestos, Proclamas, Panfletos y Textos Doctrinales", Cátedra, Madrid, 1979.
- BROWN, Milton W.: "American Painting from the Armory Show to Depression", Princeton University Press, New Jersey, 1955.
- "Texto del Cat. Exp. "The Modern Spirit: American Painting 1908-1935", Arts Council of Great Britain, London, 1955.
- "The Story of the Armory Show", Joseph H. Hirshorn Foundation, New York, 1963.
- BURLINGAME, Roger: "Locomotoras, Ferrocarriles y Buques de Vapor" en Historia de la Tecnología de Melvin Kranzberg, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- CALDER, A.: "Calder, an Autobiography with Pictures", Pantheon Books, New York, 1966.

- CALVIN, T.: "Paul Strand -Sixty Years of Photographs", Aperture Inc. USA (New York) y Gordon Fraser/Gallery Limited (London y Bedford), 1976.
- CAMFIELD, W.: "Francis Picabia", Solomon Guggenheim Mus., New York, 1970.
- "F. Picabia, History Art, Life and Times", Princeton University Press, 1979.
- CAROL, M. y otros: "El Último Dalí", El País, Madrid, 1985.
- CAZEAU, Philippe.: "M. Luce", La Bibliothèque des Arts, París, 1982.
- CENDRARS, B.: "Construction 1919", N.R.F. Gallimard, París.
- CHENEY, Sheldon: "Art and the Machine: An Account of Industrial Design in Twentieth Century America", McGraw-Hill, New York, 1936.
- CHIRICO, Isabella Far de - PORCIO, D.: "Conoscere De Chirico", Arnoldo Mondadori, Milán, 1979.
- CHIRICO, Giorgio de: "Memorie della mia Vita", Astrolabio, Roma, 1945. (Reed. por Rizzoli, Milán, 1962).
- CIRLOT, J.E.: "Diccionario de los Ismos", Omega, Barcelona, 1949.
- CLAIR, J.: "La Tour Rouge" y "L'Enigme de L'Heure" en Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, París, 1982-1983.
- COOPER, D.: "La Época Cubista", Alianza, Madrid, 1984.
- CORN, Wanda M.: "Grant Wood -The Regionalist Vision", The Minneapolis Inst. of Arts by Yale University Press, New Haven and London, 1983.
- CRAVEN, Thomas: "Thomas Hart Benton", Associated American Artists, New York, 1937.
- CRISPOLTI, E.: "Il Mito delle Machine ed Altri Temi del Futurismo", Trapani, 1971.
- DABROWSKI, M.: "Contrast of Form -Geometric Abstract Art 1910-1980", MOMA, New York, 1985.
- DALÍ, Salvador: "Diario de un Genio", Tusquets, Barcelona, 1984.
- "El Mito Trágico del Angelus de Millet", Tusquets, Barcelona, 1978.
- "Vida Secreta de Salvador Dalí", Dasa, Figueras, 1981.
- DAVIS, Douglas: "Art and the Future", Thames and Hudson, London, 1973.

- DAWN, Ades: "Dalf", Ed. Folio, Barcelona, 1984.
- DE CHIRICO, (Vid.: Chirico).
- DE FEO, Vittorio: "La Arquitectura en la URSS, 1917-1936", Alianza, Madrid, 1979.
- DE MICHELI, Mario: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX", Alianza, Madrid, 1985.
- DELL'ARCO, Fagiolo: "La Construcción de un Mito Personal", (Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, 1982-1983).
- DEMUTH, Ch.: "Paintings by Charles Demuth", Akron Art Institute, Ohio, 1968.
- DIBNER, Beru: "Máquinas y Armamento" en "El Leonardo Desconocido", Taurus, Madrid, 1975.
- DICKRAN TASHJIAN: "Skyscraper Primitives", Wesley University Press, Middletown, 1975.
- "William Carlos Williams and the American Scene 1920-1940", Whitney Mus. of A.A., New York; University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1978.
- DONALD, William F.: "Federal Relief Administration and the Arts", Ohio State University Press, Columbus, 1969.
- DUCHAMP, M.: "Duchamp du Signe", Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- EGBERT, D.D.: "El Arte en la Teoría Marxista y en la Práctica", Tusquets, Barcelona, 1973.
- "El Arte y la Izquierda en Europa", Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- EISEMAN, Bjalvord L.: "Charles Demuth", Watson-Guption, New York, 1982.
- EL LISSITZKY: "Die Plastische Gestaltung der Electromechanischen Schansieg Über die Sonne", Ed. Leunis and Chapman, 1923 (trad. inglés: Standish D. Lawder, "From", Cambridge, Diciembre 1966).
- "1929 La Reconstrucción de la Arquitectura en la URSS", Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- EPSTEIN: "Epstein: An Autobiography", Putton and Co., New York, 1955.
- "Jacob Epstein, Sculptor", Ward Publ. Co., Cleveland and New York, 1963.

- ERNST, M.: "Diario de M. Ernst de 1935", William S. Lieberman, MOMA, New York, 1961.
- EVERIT, A.: "El Expresionismo Abstracto", Labor, Barcelona, 1975.
- EVARD, Michelle: Cat. Exp. "La Representación del Trabajo", La Creusot-Monceau: Chateau de la Verrerie, 1978.
- FABRE, Gladys C.: "L'Esprit Moderne dans la Peinture Figurative. De L'Iconographie Moderniste au Modernisme de Conception".
- "L'Esprit Moderne et le Problème de L'Abstraction chez Léger, ses amis et ses élèves de L'Académie Moderne".
ambos escritos en el Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne", Mus. D'Art Moderne de la Ville de París, Mars-Juin, 1982.
- FALQUI, E.: "Bibliografía e Iconografía del Futurismo", Sansoni, Firenze, 1959.
- FAR, I.: "Giorgio De Chirico", Bestetti, Roma, 1953 (prólogo de M. Biancale) (Hay otras dos versiones de la misma autora editadas ambas por Fratelli Fabri, Milán, 1968).
- FARNHAM, E.: "Charles Demuth behind a Laughino Mask", Univ.of Oklahoma Press, Norman, 1971.
- FEIGEMBAUD, E. y McCORDUCK, P.: "La Quinta Generación", Planeta, Barcelona, 1984.
- FELIXMÜLLER, C.: "Conrad Felixmüller, Das Graphische Werk 1912-1974", Ferhart Söhn, Dusseldorf, 1975.
- FERGUSON, J.: "The Recollections of J. Ferguson Weir: Director of the Yale School of Fine Arts, 1869-1913" Historical Society and the Associates in Fine Arts at Yale University, New York/New haven, 1957.
- FRIEDMAN, M.: "Charles Sheeler", Watson-Guption Publ., New York, 1975.
- "The Precisionist View in American Art", Cat. Exp. Walker Art Center, Minneapolis, 1960.
- GABO, Naum: "Of Diverse Arts", Pantheon Books, New York, 1959.
- GALLATIN, A.: "Charles Demuth", William E. Rudge, New York, 1927.
- GALLEGO, Julian: "El Cuadro dentro del Cuadro", Cátedra, Madrid, 1978.

- GEBHARD, D.: "Charles Demuth: The Mecanical Encrusted on the Living", Univ. California, Sta. Bárbara, 1972.
- GIEDION, S.: "La Mecanización toma el mando", Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- GLASER, H.: "Maschinenwelt und Alltagsleben", S. Fischer Gmbh, Frankfurt, 1981.
- GOODRICH, Lloyd: "Reginald Marsh", Harry N. Abrams, New York, 1972.
- "Raphael Soyer", H. N. Abrams, New York, 1972.
- GOPEL, E. y BILD, B.: "Max Beckmann. Katalog der Gemälde", Berna, 1976.
- GRAY, Camile: "The Great Experiment Rusian Art, 1863-1922", Thames and Hudson, London, 1962.
- GROHMANN: "W. Baumeister Leben and Werk", Köln, 1963.
- GROCHOWIAK, T.: "Ludwig Meidler", Recklinghausen, 1966.
- GROSZ, G.: "El Rostro de la Clase Dominante. Ajustemos las Cuentas", Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- GUSSOW, I.: "Malerei der Neue Sachlichkeit-Mystifizierung von Bei F. Radziwill", Lenbachhaus, Munich, 1980.
- HARRISON, Charles: "Englisch Art and Modernism 1900-1939", Penguin Books, London, 1981.
- HARTMANN, W.: "Malerei im 20 Jahrhundert", Prestel Verlag, München, 1954.
- HEARD HAMILTON, G.: "Pintura y Escultura en Europa 1880-1940", Cátedra, Madrid, 1980.
- HELLER, N. and WILLIAMS, J.: "The Regionalist", Watson-Guptill Publ., New York, 1976.
- HENDRICKS, F.: "The Life and Work of Thomas Eakins", Grossman Publ., New York, 1974.
- HESS, Walter: "Documentos para la Comprensión del Arte Moderno", Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.'
- HEYM, George: "Umbre Vitae" - 26 xilografías de F. Ludwig Kirchner, Frankfurt, 1962.

- HICKETHIER, K. y otros: "Die Berliner S-Bahn. Gesellschaftsgeschichte Eines Industriellen Verkehrsmittels", Asthetik und Kommunikation, Berlín, 1982.
- HILLS, Patricia: "The painters America -Rural and Urban Life 1810-1910", Praeger Publ., New York-Washington, 1974.
- "The Working American", Cat. Exp. Smithsonian Inst. Washington, 1979.
- HINZ, Berthold: "Die Malerei im Deutschen Faschismus", Munich, 1974.
- "Art in the Third Reich", Pantheon Books, New York, 1980.
- HOLZINGER, E./BECKMANN, P.: "Max Beckman-Die Druckgraphik", Karlsruhe, 1962.
- HUGNET, Georges: "La Aventura Dadá", Júcar, Madrid, 1973.
- HULTEN, K.G. Pontus: "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age", en Cat. Exp. "The Machine", MOMA, New York, 1968-1969.
- HUNTER, Sam/JACOBUS, John: "American Art of the 20th. Century", Harry N., Abrams, New York, 1973.
- HUYGHE, Rene: "El Arte y el Hombre", Planeta, Barcelona, 1967.
- ... y RUDEL, Jean: "El Arte y el Mundo Moderno", Planeta, Barcelona, 1971 (T.I.), 1972 (T.II).
- JACOB, Mary Jane y DOWNS, Linda: "The Rouge: The Image o Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera", Detroit Inst. of Arts, Detroit (Mich.), 1978.
- JAFFRE, Irma B.: "Joseph Stella", Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1970.
- JATHO, Carl Oskar: "Franz Wilhelm Seiwert", Aurel Bongers, Recklinghausen, 1964.
- JOHNSON, U.E.: "American Prints and Pritmakers", Doubleday and C. Inc., Garden City, New York, 1980.
- KANDINSKY, W.: "Curso de la Bauhaus", Alianza, Madrid, 1983.
- KARSCH, Florian: "Bernard Klein - Das Künstlerische Gesamtwerk", Galería Nierendorf, Berlín, 1979.
- KINZIE, Richard d. Mc.: "New Deal for Artist", Pinceton University Press, 1973.

- KLINGENDER, Francis D.: "Arte y Revolución Industrial", Cátedra, Madrid, 1983
("Art and the Industrial Revolution", Noel Carrington, London, 1947).
- KOUWENHOVEN, John A.: "Made in America: the Arts in Modern Civilization", Doubleday and Co., Garden City, New Jersey, 1948.
- KRANZBERG, Melvin/PURSELL, Carroll W. (Eds.): "Historia de la Tecnología - La Técnica en Occidente, de la Prehistoria a 1900", Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Davenport, William H. (eds.): "Tecnología y Cultura", Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- KULTERMANN, Udo: "Neue Dimensionen Der Plastik", Ernst Wasmuth Tübingen, Berlín, 1967-1972.
- LAUGIER, Claude/RICHET, Michèle: "Léger. Oeuvres de Fernand Léger (1881-1955)", Georges Pompidou, París, 1981.
- LAUTREAMONT: "Cantos de Maldoror", Ed. Premiá, México, 1979.
- LAWDER, Standish D.: "The Cubist Cinema", New York University Press, 1975.
- LAWING, Edward: "The new Deal Mural projects", en "The new Deal Art Projects: An Anthology of memoirs", Ed. Francis V. O'Connors, Smithsonian Institution Press, Washington, 1972.
- LE BOT, Marc: "Peinture et Machinisme", Klincksieck, París, 1973. (Ed. castellana: Ed. Cátedra, Madrid, 1979).
- LEBEDEV, A (Ed.): "Soviet painting in the Tretyakov Gallery", Aurora Art Publishers, Leningrad, 1976.
- LÉGER, F.: "Funciones de la Pintura", Cuadernos para el Diálogo", Madrid, 1969.
- LENIN, V.I.: "Escritos sobre la Literatura y el Arte", Península, Barcelona, 1975.
- LEONA, E.: "L. Feininger - Das Graphische Werk", The Cleveland Mus. of Art, Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1972.
- LESLIE, Frank: "Frank Leslie's Illustrated Historical Register of the Centennial Exposition, 1876", Praddington Press, New York, 1974.

- LEUCHTENBURG, William E.: "The Perils of Prosperity 1914-1932", University of Chicago Press, Chicago, 1958.
- LHOTE, A.: "Tratado del paisaje", Poseidón, Buenos Aires, 1970.
- LIPPARD, Lucy R.: "Pop Art", Frederick A. Praeger, New York, 1966.
- LISCA, P.: "Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland", Diss, Düsseldorf, 1976.
- LISTA, G.: "Marinetti et le Futurisme -Etudes, Documents, Iconographie", L'Age D'Homme, Lausanne, 1976.
- LOCHRIDGE, K./YEH, Susan Fillin: Texto del Cat. Exp. "The Precisionist Painters 1916-1949. Interpretations of a Mechanical Age", Heckscher Mus. Huntington, New York, 1978.
- LODDER, Cristina: "Russian Constructivism", New Heaven, London, 1983.
- LUCIE-SMITH, Edward: "Super Realism", Phaidon, Oxford, 1979.
- "Art of the 1930 s - The Age of Anxiety", Weidenfeld and Nicolson, London, 1985.
- "American Art Now", Phaidon, Oxford, 1985.
- LUCKHARD, J.: "Paisajes e Industrias en Vistas de Westfalia del Siglo XIX", en Cat. Exp. "Industriebilder aus Westfalen", Münster, 1979.
- MACKE, A.: "Die Masken", en "Kandinsky V. Franz Marc", Der Blaue Reiter, Piper, München, 1912 y 1965.
- MALDONADO, Tomás: "El Diseño Industrial Reconsiderado", Gustavo Gili, Brcelona, 1977.
- "Vanguardia y Racionalidad", Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MALEVITCH, K.: "El Nuevo Realismo Plástico", Alberto Corazón, Madrid, 1975.
- MAN RAY: "Self Portrait", André Deutsch, Londres, 1963; (Little Brown and Co., Boston, 1963; Rubert Laffont, París, 1964; Gabriele Mazzotta, Milán, 1975).
- MANIERI, Elia, Mario: "William Morris y la ideología de la Arquitectura Moderna", Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MARCHAN FIZ, Simón: "Contaminaciones Figurativas", Alianza, Madrid, 1986.

- MARINONI, Augusto: "Leonardo, La Ciencia y la Técnica", en el Cat. Exp. "Laboratorio de Leonardo", Barcelona, 1984.
- MARTIN, M.W.: "Futurist Art and Theory 1909-1915", Calderon Press, Oxford, 1968.
- MEISEL, Louis K.: "Photorealismo", Harry N. Abrams, Inc., New York, 1980.
- MELLQUIST, Jerome: "The Emergence of an American Art", Charles Scribner's, New York, 1942.
- MERZ: "Merz", Hanover, 1924; Reimpreso en "Manifeste Manifeste 1905-1933", Dieter Schmidt, Verlag der Kunst, Dresde, 1965.
- MOHOLY NAGY, L.: "La Nueva Visión", Infinito, Buenos Aires, 1963 (1ª Ed.).
- MOTHERWELL, Robert: "Dadá painters and Poets", Wittenborn, New York, 1951.
- NOVAC, Bárbara: "American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism and the American Experience", Praeger Publ., New York, 1969.
- ODUM, Howard W./MOORE, Estill Harry: "American Regionalism: A Cultural Historical Approach to national Integration", Henry Holt and Co., New York, 1938.
- OELLERS, Adam C.: "Tradición e Ideología en la Iconografía Industrial del Nacional-Socialismo", en Cat. Exp. "Kunst und Technik in der 20er. Jahren", Lenbachhaus, München, 1980.
- O'KEEFFE, Georgia: "G. O'Keeffe", The Viking Press, New York, 1976.
- OLDENBURG, Claes: "Large-Scale Projects, 1977-1980", Rizzoli, New York, 1980.
- OLDS, Elizabeth: "Prints for Mass Production" en "Art for the Millions: Essays from the 1930s. by Artists and Administrators of the Federal Art Project", Francis V. O'Connor, New York Graphic Society, Greenwich (Conn.), 1973.
- OZENFANT, A. y JEANNERET, Ch. E.: "Aprés le Cubisme", Ed. des Commentaires, París, 1918.
- PARINAUD, A.: "Confesiones Inconfesables", Bruguera, Barcelona, 1975.
- PARRIS, Leslie: "Landscape in Britain, C. 1750-1850", The Tate Gallery, London, 1973.

- PASSAMANI, Bruno: "Depero Futurista", Dinamo Azari, Milano, 1927.
 - "Fortunato Depero", Ed. por Ayunt. de Rovereto, Museo Cívico y la Gal. Mus. Depero, Rovereto, 1981.
- PERLMAN, B.B.: "The Inmortal Eight" American painting from Eakins to the Armory Show (1870-1913)", Exposition Press, New York, 1962.
- PEVSNER, N.: "Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y el Diseño", Gustavo Gili, Barcelona, 1969.
- PRAMPOLINI, E.: "La Estética de la Máquina y la Introspección Mecánica en el campo del Arte", en Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne 1918-1931", Mus. D'Art Moderne de la Ville de París, 1982.
- PRASSE, Leona E.: "Lyonel Feininger", The Cleveland Mus. of Art, Mann Verlag, Berlín, 1972.
- QUINN, Edward: "Max Ernst", Polígrafa, Barcelona, 1977.
- READ, Herbert: "La Pintura Moderna", Hermes, México, 1965.
- RICHARD, L.: "Del Expresionismo al naciismo", Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- RICHTER, Hans: "Historia del Dadaísmo", Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- RITCHIE, Andrew Carnduff: "Charles Demuth", The Museum of the Modern Art, New York, 1950.
- ROBBINS, D.: "Albert Gleizes: 1881-1953", New York, 1964.
- ROH, F.: "Nach-Expressionismus -Magischer Realismus", Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1925.
 - "Deutsche Malerei von 1900 bis Heute", München, 1962.
- ROMERO, Luis: "Todo Dalí en un Rostro", Blume, Barcelona, 1975.
- ROSE, Bárbara: "American Art Since 1900: A Critical History", Praeger Publ. Inc., New York, 1968.
 - "Ralston Crawford: American Modernist", The Helman Gallery, St. Louis (Missouri), 1971.
 - "Les Thèmes Modernes dans la Peinture Américaine", en el Cat. Exp. "Léger et L'Esprit Moderne", Mus. Arte Moderno, París, 1982.

- ROTZLER, W.: "Objekt Kunst. Von Duchamp bis Kienholz", M. Dumont Schauberg, Köln, 1972.
- RUBIN, W.: "Dadá and Surrealism and their Heritage", MOMA, New York, 1969.
- RUHIRT, U.: "El Arte en la Rep. Democrática Alemana", Cap. IV de "El Arte en los países Socialistas", Cátedra, Madrid, 1982.
- SAGER, Peter: "Nuevas Formas del Realismo", Alianza, Madrid, 1981.
- SAKRAISCHIK, Claudio Brumi: "Cat. Gral.: Giorgio de Chirico", Electra, Milán, 1971.
- SALDERN, Axel Von: "Triumph of Realism: An Exhibition of European and American Realist Painting", Cat. Exp. Brooklyn Museum, New York, 1967.
- SANTOS TORROELLA, Rafael: "Francis Picabia y Barcelona", Cat. Exp. "Picabia", Madrid - Barcelona, 1985.
- SCIVO, L.: "Síntesis del Futurismo", Roma, 1968.
- SHEELER, Charles: "Manuscript Autobiography, 1937", Archives of American Art, New York. (NSH: frame 78).
- SCHMIDT, D.: "Manifeste Manifeste 1905-1933", VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1964.
- SCHMIDT, Paul F.: "Les Véristes Allemands", Rev. "Das Kunstblatt", 1924. (Trad. al francés por Kaufholz en el Cat. Exp. "Les Realismes", Pompidou, París, 1908-1981).
- SCHMIDT, Hans.: "Carta al Dr. Bier", Cat. Exp. "C. Grossberg", Landesmuseum en Darmstadt, Wuppertal y Leverkusen, 1976.
- SCHMIED, Wieland: "Konrad Klapheck" in "Junge Künstler 65/66", M. Dumont Schauberg, Köln, 1965.
- "L'Art Métaphysique de G. de Ch. et la Philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger", en Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, 1983.
- "Las Siete Ciudades de G. de Chirico" en el Cat. Exp. "De Chirico", Pompidou, 1983.

- "Neue Sachlichkeit und Magister Realismus in Deutschland 1918/1923", Fackelträger Verlag, Hannover, 1969.
- "200 Jahre Phantastische malerei", Ed. Rembrandt, Berlín, 1973.
- SCHMITT-ROST, Hans: "Heinrich Hoerle", Verlag Aurel Bongers. Recklinghausen, 1965.
- SCHMÜCKER, Hefwig: "Das Industriemotiv in der Deutschen Malerei des 19 und 20 Jahrhunderts", Emsdetten, 1930 (Phil. Diss. Münster).
- SCHNEEDE, Uwe M.: "Max Ernst", Gerd Hatje, Stuttgart, 1972.
- "Los Años 20. Manifiestos y documentos de Artistas Alemanes", Colonia, 1979.
- SCHULZE, I.: "Karl Völker", Berlín, 1974.
- SCHULZE, R. W.: "Franz Radziwill -Ein Skeptischer Romantiker", en: H. Keiser, R. W. Schulze, Franz Radziwill, München, 1975.
- SCHWARZ, Arturo: "Duchamp", Fratelli Fabbri, Milán, 1968.
- "Man Ray the Rigour of Imagination", Thames and Hudson, London, 1977.
- SEITZ, William C.: "Mark Tobey", MOMA, New York, 1962.
- SILVA, V.: "Kunst und ideologia des Faschismus", Frankfurt, 1975.
- SIRONI, Mario: "Peinture Murale", L'Arca, Milán, 1932. (Trad. en Cat. Exp. "Les Realismes", Pompidou, París, 1981).
- SOBY, James Thrall: "G. de Chirico", MOMA, New York, 1955. (Reed. ampliada en 1966 con Bibliografía razonada de Bernad Karpel).
- "The Scuola Metafísica in Twentieth Century Italian Art", MOMA, New York, 1949.
- SPIES, Wener: Cat. Exp. Max Ernst, Fundación Juan March, Madrid, 1986.
- SYSSOÏEV, Vladimir: "Alexandre Deineka", Ed. D'Art Aurora, Leningrado, 1982.
- STANGOS, Nikos y otros: "Conceptos de Arte Moderno", Alianza, Madrid, 1986.
- STARR, S. Frederick y ZANDER, Angélica: "Russian Avant-Garde Art de George Costakis Collection", Harry N. Abrams, Inc. Publ., New York, 1981.

- STIEGLITZ, A.: "A. Stieglitz", Gordon Fraser, London, 1976.
- SWEENEY, J. Gray: "Themes in American Painting", Cat. Exp. Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids (Mich.), 1977.
- TOFFLER, Alvin: "Avances y Premisas", Plaza y Janés, Barcelona, 1983.
- TORCZYNER, Harry: "Magritte", Blume, Barcelona, 1978.
- TSCHINKEL, A.: "Tendenz und Form" en la Rev. "A bis Z", 1930. (Citado en el Cat. Exp. "Wem Gehört die Weltkunst und Gesellschaft in der Weimar Republik", Berlín, 1977).
- TUCKERMAN, Henry T.: "Book of the Artist", Putnam and Sons, New York, 1897.
- ULLRICH, Ferdinand: "Zur Darstellung Industrieller Wirklichkeit in der Malerei" en Cat. Exp. "Industriebilder aus Westfalen", Münster, 1979.
- VAN DEREN COKE: "The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol", University of New Mexico Press, Alburquerque, 1964 (Ed. Rev. en 1972).
- VAN DE VEN, Cornelis: "El Espacio en Arquitectura", Cátedra, Madrid, 1981.
- VASILIEVICH, Lunacharski, A.: "Las Artes Plásticas y la Política en la Rusia Revolucionaria", Seix y Barral, Barcelona, 1969.
- VERDET, André: "Fernand Léger", Nauta, Barcelona, 1970.
- VERDONE, M.: "Teatro del Tempo Futurista", Roma, 1969.
- "Teatro Italiano d'Avanguardia", Roma, 1970.
- VERKAUF, W. y Otros: "DADA-Monograph of a Movement", Academy (London), St. Martin's Press (New York), 1975.
- VIAL, Claude: "Conversaciones con Matta" en Cat. Exp. "Matta", Palacio de Cristal, Madrid, 1983.
- VITRAC, Roger: "G. De Chirico et son Oeuvre", Ed. Gallimard, París, 1927.
- VOGT, Paul: "Geschichte der Deutschen Malerei im 20 Jahrhundert", Du-Mont, Köln, 1972.
- VOLODARSKI, V. y Otros: "La Galería Tretiakov de Moscú", Aurora, Leningrado, 1974. (1979 1ª Ed. en castellano).
- WALDBERG, Patrick: "M. Ernst", J.J. Pauvert, París, 1958.

- WECTER, Dixon: "The Age of the Great Depression, 1929-1941", MacMillan, New York, 1948.
- WEIMARN, B. W. y Otros: "El Arte de los países Socialistas", Cátedra, Madrid, 1982.
- WENDEL, Friedrich: "Hans Baluschek", Berlín, 1924
- WIDERRA, R.: "Hans Baluschek-Leben und Werk", Berlín, 1974.
- WILHELM, Kastner, K.: "Cat. Exp. "Kunst und Technik", Essen, 1928.
- WILMERDING, John: "The Genius of American Painting", William Morrow and Co. Inc., New York, 1973.
- WINGLER, H.M.: "La Bauhaus", Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- WOLF, Ben: "Morton Livingston Schamberg", Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1963.
- WOOD, Christopher: "The Pre-Raphaelistas", The Viking Press, New York, 1981.
- YEH, Susan Fillin: "Catalogue Essay" de la Exp. "The Precisionist Painters 1916-1949: Interpretations of a Mechanical Age", Heckscher Mus., Huntington, New York, 1978.
- "Charles Sheeler's 1923 Self Portrait" en "Arts Magazine", Enero, 1978.
- "Charles Sheeler: Industry, Fashion and the Vanguard", en "Arts Magazine", Febrero, 1980.
- ZABEL, Barbara Beth: "Louis Lozowick and Technological Optimism of the 1920s.", University of Virginia, Charlottesville (Virginia), 1978.
- ZANDER, A.: "The Guggenheim Mus. Coll. Paintings 1880-1945", The Solomon R. Guggenheim Mus., New York.
- ZETKIN, Clara: "Reminiscences of Lenin", New York, 1934.
- "Discursos y Escritos Elegidos", Berlín, 1960.

ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS Y REVISTAS

“A bis Z”. Revista de “Los Progresivos” alemanes, hacia 1930.

Arntz, G., “Movimientos en Arte y Estadística”.

“American Artist”, New York.

- 1960, Vol. XXIV, Abril, (pp. 47-66)

Watson, Ernest W.

“The Art of Ralson Crawford”.

- 1976, Vol. XL, Enero, (pp. 58-62)

Sheeler, Charles

“American Industryas Landscape”.

- 1979, Vol. XLII, Febrero.

Gillian, L.

“Robert Lavin’s Portraits of Industry”.

“Archives of American Art”.

Smithsonian Institution, Washington, 1969-1973, (Lozowick Papers).

- Lozowick

“Survivor from a Dead Age”.

“Art Bulletin, The”.

New York, Septiembre-Diciembre 1966, Vol. XLVIII, (pp. 309-322).

- Camfield, W.

“The Machinist Style of F. Picabia”.

“Art Digest, The”. New York.

- 1941, Mayo.

Bowell, P.

“Dalí”.

- 1949, Septiembre, 15, Vol. XXIII.

Lowengrund, M.

“George Ault 1891-1948”.

“Artforum”, Los Ángeles.

- 1967, AA.VV.

“The Constructivist Methods: Russia 1913-1932, Part I”.

- 1968, Noviembre.

O’Connor, F. V.

“New Deal Murals in New York”.

- 1973, Noviembre, Vol. XII.

Kozloff, M.

“The Rivera Frescoes of Modern Industry at the Detroit Institute of Arts:
Proletarian Art under Capitalist patronage”.

- 1977, March.

Silver, Kenneth E.

“Purism: Straightening Up After the Last War”.

“Art Front”. Archivos de Arte Americano de la Smithsonian Institution de Washington.

- 1935, Febrero.

Davis, S.

“The New York American Scene in Art”.

- 1935, Abril

Curry Steuart, J.

“A Letter from Curry”.

- 1973, (Journal XIII)

M. Monroe, G. (Art.).

“Art in America”. New York.

- 1953, Agosto (pp. 49-52)

Baur J.I.

“The Machine in American Art”.

- 1960, Vol. XLVIII, nº 3

“Precisionism”

- 1972, Noviembre

Steitz, W.C.

“The Real and Artificial: Painting of the New Environment”.

“Art News”. New York.

- 1928, Noviembre 3.

“Inmaculate School Seen at Daniel”.

- 1944, Enero, p. 20.

“Crawford: The Air in Abstract”.

- 1960, Vol. LIX.

Stella, J.

“Notas Autobiográficas”.

“Arte Concreta”. Turín nº 10.

Munari, B.

“Manifiesto del Macchinismo”.

“Arts and Decoration”. New York.

- 1914, Agosto.

Buchanan, Ch. L.

“George Bellows: Painter of Democracy”.

“Arts magazine”, New York.

- 1975, Noviembre, Vol. L.

Savitt, M.

“Shapes of Industry”.

- 1978, Enero

Yeh, Susan Fillin.

“Charles Sheeler’s 1923 Self Portrait”.

-1980, Febrero

Sheeler, Ch.

“Industry, Fashion and the Vanguard”.

- 1980, Abril, Vol. LIV.

Weisberg, G.P.

“Francois Bonhommé and Early Realist Images of Industrialization, 1830-1870”.

“Atelier I”.

- 1931, Abril.

Glassgold, A.

“Thomas Benton’s Murals at the New York School for Social Research”.

“Bildende Kunst”.

- 1958

Hüt, W.

“Sobre los Trabajos de Crítica Social de Karl Völker”.

- 1965

Bächler, H.

“Das Mensch-Technik-Verhältnis im Deutschen Expressionismus”.

“Brush and Pencil” IV.

Ziegler, F.J.

“As Unassuming Painter Thomas P. Anschutz”.

“Buades”.

- 1985, Junio. Madrid.

Ariño, J.

“El Constructivismo y el Suprematismo Ruso”.

“Combat”.

- 1938, París. (Vol. III - nº 105).

Magritte, R.

“La Ligne de Vie”.

“Das Kunstblatt”, Weimar, Postdam, Berlín, 1913-1933.

- 1921, Berlín.

Schapiro, R.

“F. Radziwill”.

- 1924 y 1929.

Schmidt, P. F.

“Die Deutschen Veristen”.

- 1927.
Westheim, P.
“G. Wunderwald”.
- “Dial”. 1923. Febrero (Vol. LXXIV).
Bride, H. Mc.
“Modern Art.
- “Die Aktion”. Berlín (1911-1933).
- 1920.
Seiwert, F. J.
“Aufbau der proletarischen Kultur”.
- 1924.
“Técnica, Organización de la Producción, Cultura y Nueva Sociedad”.
- “Die Kunst”. Munich, 1929-1930.
Linfert, C.
“Landschaftszauber mit Neue Sachlichkeit, zu Bildern von Franz Radziwill”.
- “Du”, Suiza. 1976, Abril, (Vol. 36).
AA.VV.
“Kunst und Die Industrie”.
- “Forschungen und Berichte”. Tomo XV. Staatliche Mus. Berlín, 1973.
Marz, F.
“Franz Radziwill und C.D. Friedrich ein Dialog in Romantischer Ikonographie”.
- “Gazette des Beaux Arts”. París, 1969, (Vol. LXXIII).
Ackermann, G.M.
“Thomas Ezkins y sus Maestros Gérôme y Bonnat”.
- “Goya”. Madrid.
- 1971, Noviembre-Diciembre, nº 105.
Marchán Fiz, Simón
“La Nueva Objetividad”.

- 1972, nº 108.
Marchán Fiz, S.
“El Lissitzky: de la Pintura a la Arquitectura”.
- “Investigación y Ciencia” (Ed. Esp. de Scientific American).
- 1978, Mayo, Klein, H. A.
“Bruegel el Viejo, Guía para el Estudio de la Ciencia del Siglo XVI”.
- “La Scena”. Torino, Febrero 1923. Anónimo.
“Il Teatro Mágico di Fortunato Depero”.
- “Le Arti”. Milano. Septiembre 1970.
Andolfatto, V.
“Fortunato Depero”.
- “Le Mercure de France”. París. 1 de Junio de 1952, nº 1066.
Carrouges, M.
“La Machine Célibataire Selon F. Kafka et M. Duchamp”.
- “Magazine of Art”.
- 1950, Abril. Vol. XLIII, nº 4 (pp. 123-128).
Faison S. Lane, Jr.
“Fact and Art in Charles Demuth”.
- 1951. Noviembre. Vol. XLIV, nº 7 (pp. 280-285).
McCausland, Elizabeth.
“The Daniel Gallery and Modern American Art”.
- 1952. Noviembre. Vol. XLV, nº 7 (pp. 313-315).
Cahill, Holger.
“Niles Spencer”.
- “Revista ‘391’”. Barcelona, New York, Zurich, París.
- 1917, 25 de Enero. - 1924, Noviembre, nºs. 1 al 19.
Reimpresión con estudio de Michel Sanouillet, Le Terrain Vague, París,
1960.
- “Revue de L’Art”. París, 1969, nº 4 (pp.74-82).
Will-Levaillant, F.
“Picabia et la machine: Symbole et Abstraction”.

“Sociological Review”. Enero 1928.

Mumford, L.

“The Theory and Practice of Regionalism”.

“Scribner’s Magazine”.

- 1925, Octubre, Vol. LXXVIII.

Cortissoz, R.

“The Field of Art”.

- 1928, Mayo, Vol. LXXXIII.

Brown, W. R.

“George Bellows - American”.

“The Little Review”. Chicago, New York, Londres, París.

- 1926, New York (Special Theatre Number).

Riesler, F.

“Debacle of the Modern Theatre”.

- 1927, New York (Suplemento: The Machine Age Exposition).

Lozowick, L.

“The Americanization of Art”.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

“América Traum und Depression 1920-1940”.

Academie der Kunst, Berlín (West), (Noviembre-Diciembre) 1980.

“American Paintings in the Ferdinand Howard Coll”.

Galeria de BB.AA., Columbus, 1969.

“Anshutz, T. P., 1951-1912”.

BB.AA. de Pensilvania, Philadelphia, 1973.

“Architectural Sculpture”.

Institute of Contemporary Art, Los Angeles, 1980 (2 Vol).

“Architecture et Industrie”.

Centre G. Pompidou, París, 1983.

“Architektur-Arbeiten 1933-1942”.

Frankfurt, Berlín, Viena, 1978.

“Arquitecturas de Ingenieros Siglos XIX y XX”.

Dirección General del Patrimonio Artístico, P^º de Cristal-Retiro, Madrid,
1980.

“Arntz, G.”

La Haya, 1976

“Ars Viva 76 - Künstler Arbeiten in Industriebetrieben”.

Wilhelm-Lehmbruck-Mus der Stadt Duisburg, (Octubre-Noviembre) 1976;
Kunsthalle Nürnberg, (Febrero-Abril) 1977.

“Art Allemagne Aujourd’hui”.

Musée D’Art Moderne de la Ville de París, (Enero-Marzo) 1981.

“Art and Technology”.

Country Museum. Los Angeles, 1970.

“Arte Americano - Museo de Arte Moderno de Nueva York en el Museo Español de Arte Contemporáneo”.

Ministerio de Cultura/Dirección General del Patrimonio Artístico, Madrid,
(Octubre-Noviembre) 1979.

“Arte e Industria en Alemania”.

- “Kunst und Technik”, Essen, 1928.
- “Das Bild der Deutschen Industrie 1800-1850”, 1958.
- “Industria y Técnica en la Pintura Alemana desde el Romanticismo a la actualidad”, Duisburg, 1969.
- “Kunstler Arbeiten in Industriebetrieben”, Lehbruck Mus., Duisburg, (Octubre-Noviembre) 1976.
- “Kunst und die Produktion”, Berlín, 1977.
- “Pinturas Industriales de Westfalia”, Münster, 1979.
- “Museum of Art and Industry”, Hamburg. Cat. Ed. Prestel, Munich, 1980.
- “Kunst und Technik in den 20er. Jahren”, Lenbachhaus, Munich, 1980.

“Artist in Industry, Six”.

Organizado por: Bradford Art. Gallery, Museos y Asociaciones Artísticas del Yorkshire, con asistencia financiera del Consejo de Artes de Gran Bretaña, Cartwright Hall, Bradford, 1981.

“Artistas Progresivos del Rin, Grupo de, 1918-1933”, Berlín, 1976.

“Avant-Garde Painting and Sculpture in America, 1910-1925”.

Delaware Art Museum, Wilmington, 1975.

“Bauhaus”. Exposición del Cincuentenario en:

Stuttgart, Londres, Amsterdam (1968).

París, Chicago, Toronto (1969).

Pasadena, Buenos Aires (1970).

Tokio (1971).

“Behrens, P. y la AEG (1907-1914)”.

Ed. Electra, Milán, 1979.

“Beckman, M. die Durckgraphik”.

Karlsruhe, 1962.

“Beckman, M.”.

Berna, 1976

“Biennale di Venezia”.

Electra-Milán, Venecia, 1982.

“Brauner, V.”.

Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1972.

“Caro, A.”.

MOMA, New York, 1975.

“De Chirico”.

Centre G. Pompidou, París, 1982-1983.

“Delaunay, Robert y Sonia”.

The National Gallery of Canada, Ottawa, 1965.

“Demuth, Charles: The Mechanical Encrusted on the Living”.

Universidad de California, Sta. Bárbara, 1972.

“Der Blaue Reiter”.

Lenbachhaus, München, 1982.

“Die Berliner S-Bahn. Gesellschaftsgeschichte Eines Industriellen Verkehrsmittels”.

Neuen Gesellschaft Für Bildende Kunst (NGBK), Verlag Ästhetik und Kommunikation, Berlín, 1982.

“Dickinson, P. 1889-1930”.

Sheldon Memorial Art Gallery, Lincoln, 1979.

“Documenta-5”.

Kassel, 1972.

“Documenta-7”.

Kassel, 1982.

“Eggenschwiler, F.”.

Galeria Anton Meier, Ginebra, 1978.

“Ernst M.”.

Centre Nationale D'Art Contemporane, Orangerie des Tuileries, París,
(Abril-Mayo) 1971.

“Ernst, M.”.

Fundación Juan March, Madrid, (Febrero-Abril) 1986.

“Estructuras Repetitivas”.

Fundación Juan March, Madrid, (Diciembre-Enero) 1985-1986.

“Expresionistas Alemanes - Colección Buchheim”.

Ministerio de Cultura-Dirección General de BB.AA., Salas de Exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1983. (Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Barcelona, 1983).

“Feininger, L”.

(Retrospectiva con Marsden Hartley), MOMA, New York, 1944.

“Feininger, L.”.

Malborough - Gerson Gallery Inc., New York, 1969.

“Flaxman, J.: Mythologie und Industrie Kunst um 1800”.

(British Council), Kunsthalle de Hamburgo, 1979. (Ed. Prestel, Munich).

“Gleizes, A.: 1881-1953”.

(Retrospectiva), New York, 1964.

“Grossberg”.

(Retrospectiva), Kestner Gesellschaft, Hannover, 1934.

“Grossberg”.

Museo Folkwang, Essen, 1935.

“Hubbuch, K. 1891-1979”.

Karlsruhe, 1981; Berlín, 1982; Hamburg, 1982.

“Industrialización de la Ciudad. La Urbe Industrial de 1880-1930”.

Berlín, 1977.

“Industriebilder aus Westfalen”.

Landesmuseum Westfälisches, Münster, 1979.

“Industrie und Technik in der Deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart”.

Duisburg, 1969.

“Junge Deutsche Plastik”.

Wilhelm-Lehmbruck Mus. der Stadt Duisburg, 1968.

“Kirchner, E.L. 1880-1938”.

Berlín, Munich, Colonia, Zurich, 1979-1980.

“Kollwitz, K.”.

Exp. del Instituto para Relaciones Exteriores Culturales de Stuttgart, en colaboración con los Institutos Alemanes en España, 1974-1975.

“Kunst aus der Revolution Sowjetische Kunst Während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927-1933”.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín (West), in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Tretjakov-Galerie Moskau, Udssr, Berlín, 1977.

“Kunst Der Sechziger Jahre Sammlung Ludwig”.

Wallraf-Richardtz Mus., Köln, 1971.

“Léger, F.”.

Haus der Kunst, Munich, (Marzo-Mayo) 1957.

“Léger - La Poesie de L'Objet 1928-1934”.

Centre G. Pompidou, París, 1981.

“Léger et L'Esprit Moderne. 1918-1931”.

Musée D'Art Moderne de la Ville de París, (Marzo-Junio) 1982;

Musée Rath, Genève, (Noviembre-Enero) 1982-1983.

“Léger, F.”.

Fundación Juan March, Madrid, 1983.

“Leonardo, Laboratori de”.

Les Drassanes, Barcelona, (Junio-Julio) 1984.

“Lewis, W. and Vorticism”.

The Tate Gallery, Londres, (Julio-Agosto) 1956.

“Lozowick, L.”.

(Retrospectiva) Seton Hall University South Orange, New Jersey, USA, 1973.

“Ludwig, Colección”.

Neue Galerie der Stadt Aachen, 1972.

“Machine, The”.

MOMA, New York, 1968.

“Machine, Face a la”.

Casa de la América Latina, París, 1984-1985.

“Man, Machine and Motion”.

Department of Fine Arts of King's College in the University of Durham, Newcastle Upon Tyne, 1955.

“Matta”.

Pº de Cristal, Madrid. Abril, 1983.

“Medio Ambiente, 1920. Imagen del Medio Ambiente Urbano en la Nueva Objetividad”.

Bremen, 1977.

“Morris, W.”.

Dirección General de Arquitectura (MOPU), Madrid, 1984.

“Museo Eindhoven”.

Fundación Juan March, Madrid, 1984.

Nacional-Socialistas, Exposiciones:

- “Deutsches Volk, Deutsche Arbeit”, Berlín, 1934.

- “Lob der Arbeit”, Berlín, 1936.

- “Kunst und Technik”, Berlín, 1939.

- “Volk der Arbeit”, Gelsenkirchen, 1941.

- “Kunst und Technik”, Munchen, 1941.

- “Gran Exposición del Arte Alemán”, Berlín, 1943.

- “Kunst im III Reich”, Frankfurt, 1974.

“Neue Schlichkeit-Deutsche Malerei Seit dem Expressionismus”.

Mannheim, 1925.

“New Realist, The”.

Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, new York, 1968.

“París - New York”.

Centre G. Pompidou, París, 1977.

“París - Berlín 1900-1933”.

Centre G. Pompidou, París, 1978.

“París - Moscú 1900-1930”.

Centre G. Pompidou, París, 1979.

“París - París 1937-1957”.

Centre G. Pompidou, París, 1981.

“Politische Konstruktivisten die Progresiven 1919-1933”.

Berlín, 1975.

- “Precisionist View in American Art, The”.
Walker Art Center, Minneapolis, 1960.
- “Picabia, F.”.
Grand Palais, París, 1976.
- “Picabia, F.”.
Ministerio de Cultura, Dirección General de BB.AA. y “La Caixa”
Madrid y Barcelona, 1985.
- “Realismes 1919-1939, Les”.
Centre G. Pompidou, París, (Diciembre-Abril) 1980-1981.
- “Realismus und Sachlichkeit, Aspekte Deutscherkunst 1919-1933”.
Berlín, 1974.
- “Realist Tradition: French-Painting and Drawing 1830-1900, The”.
Museo de Arte de Cleveland, 1980.
- “Reuter Dahl, Henry”.
(Retrospectiva), United States Naval Academy, Annapolis, 1977.
- “Seiwert, F. W. 1894-1933”.
Köln, Münster, Berlín, Ludwigshafen am Rhein, 1978.
- “Serra, R.”.
The Hudson River Museum, New York, 1980.
- “Sheeler, Charles”.
(Retrospectiva), MOMA, New York, 1939.
- Cedar Rapids Arts Center, 1967.
- Smithsonian Institute, 1968.
- “Sheeler, Charles, A Retrospective Exhibition”.
University of California, Los Angeles, 1954.
- “Stieglitz”, “La Caixa”.
Madrid, 1984.
- “Surrealisme”.
Galerie des Beaux Arts, Bordeaux, (Mayo-Septiembre) 1971.
- “Surrealismo en España”.
Galería Multitud, Madrid, 1975.

“Swiss Avant-Garde, The”.

The New York Cultural Center, New York, 1971.

“Tatlin”.

Museo de Arte Moderno, Estocolmo (Julio-Septiembre) 1968.

“Tendencias de los Años 20”.

Berlín, 1977.

“Tinguely, J.”.

CNAC, París, 1971.

“Vanguardia Rusa 1910-1930. Colección Ludwig”.

Fundación Juan March. Madrid, 1985.

