Nueva York, París, Berlín, Roma
Centros de la vanguardia artística. O cómo el modernismo se convirtió en vanguardia

PILAR MARTINO ALBA
Universidad Rey Juan Carlos
Grupo de Investigación Consolidado MHISTRAD/TRADEC[1]
ORCID 0000-0002-1692-2267
pilar.martino@urj.es

Introducción

La década de los veinte del siglo pasado trajo aparejado un determinado comportamiento social directamente relacionado con los hechos históricos y bélicos que sacudieron y cambiaron de forma drástica el escenario europeo. Las consecuencias de ese desorden mundial, en general, y europeo, en particular, dieron al traste con una forma de vida cuyo desarrollo había tenido un *tempo* que había discurrido sin prisa, pero sin pausa. Sin embargo, no podemos pensar que la entrada en esa nueva década que la historiografía ha dado en calificar de «locos años 20», de época de desenfreno y goce vital al filo de la navaja como si el mundo hasta entonces conocido tocase a su fin, supusiera una ruptura y cambio radical con respecto a lo inmediatamente anterior.

Todo cambio social se apoya sobre unos pilares que fundamentan y justifican esa transformación comportamental y sus manifestaciones culturales. En tal sentido, nuestra aportación se centrará en tratar de comprender el comportamiento social y las manifestaciones artísticas durante esa época desenfrenada y en tratar de ver si se fundamentó sobre otros pilares que no fuesen solamente el deseo de olvidar la tragedia y la miseria que la Gran Guerra trajo consigo.

Así pues, revisaremos las conexiones de los nuevos movimientos artísticos que se dan en esa alocada década con las primeras vanguardias, con esa serie de «ismos» cuyo punto en común era el rechazo hacia lo aceptado y establecido con anterioridad, es decir, la renuncia a lo considerado hasta entonces armónico y estéticamente bello. Con ello salían a la luz signos de

1 Ref. GIC FLA-LFL 429. El grupo tiene dos líneas de investigación, una de ellas sobre historia de la traducción y el nuevo concepto traductológico de «traducción sin original textualizado», acuñado por M. A. Vega Cernuda en 2013, y la segunda de sus líneas, TRADEC, en la que se enmarca el presente volumen focaliza sus investigaciones en los estudios culturales y de recepción a través de la traducción.

crisis que, en palabras de Vega Cernuda,[2] dieron lugar a desorientados comportamientos sociales en todas sus manifestaciones, también en la producción artística. En cierto modo, podemos decir que hasta bien avanzado el siglo XIX hubo una cierta unidad artística —a pesar de que fue un siglo de grandes movimientos revolucionarios en lo político— y que el arte moderno, en el siglo XX, «no nació por evolución de lo anterior, sino de una ruptura de los valores decimonónicos».[3]

Esa cierta unidad, según nuestro modesto parecer, no significa que no hubiese evolución y modernidad, especialmente en la última década del siglo XIX, pues recordemos que el llamado *modernismo,* que ya supuso un deseo de ruptura con la realidad anterior en todas sus manifestaciones artísticas, se desarrolló precisamente en los últimos años de ese siglo XIX, durante los cuales se buscaban nuevos cánones estéticos. En esos años de cambio artístico destacaron figuras tan singulares y originales como Gustav Klimt, en Viena (1862-1918), Alfons Mucha, en Praga (1860-1939) aunque estudió en Viena, Múnich y París; Henri de Toulouse-Lautrec, en París (1864-1901), Antonio Gaudí, en Barcelona (1852-1926), o en la literatura es destacable, entre otros, la figura de Rubén Darío (1867-1916) como introductor de dicho movimiento en Europa y quien también propugnaba una forma de escribir poesía que rompía con los cánones anteriores. En palabras del historiador del arte Ernst Gombrich:[4]

> Aparentemente, la terminación del siglo XIX fue un período de gran prosperidad y hasta puede decirse que feliz. Pero artistas y escritores, considerándose ajenos a la situación (*outsiders*), se sentían paulatinamente más y más insatisfechos con los fines y procedimientos del arte que gustaba al público.

Ese deseo de romper con los presupuestos estéticos anteriores hunde sus raíces y se desarrolla pues en los últimos años del XIX y se consolida y florece en los primeros años del siglo XX, aunque dio lugar muy pronto a una reacción contraria a la belleza inspirada en la naturaleza que propugnaba ese movimiento modernista, cuya seña de identidad más destacada y, al mismo tiempo, *leitmotiv,* podríamos decir que era la línea ondulante, el movimiento continuo. Sin embargo, a pesar de que cada nuevo movimiento

2 Véase al respecto el primer capítulo de esta monografía, donde se exponen los presupuestos teóricos de la década de los veinte, su caracterización y sus consecuencias.

3 M. De Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX,* [1979], 1981, p. 13.

4 La obra de E. Gombrich: *La historia del Arte* (1995) en la traducción de Rafael Santos Torroella (1996, p. 535) —publicada en la editorial Debate en Madrid— que hemos consultado para nuestro trabajo es la primera impresión de la decimosexta edición inglesa, aumentada y corregida. La primera publicación de dicha obra tuvo lugar en Phaidon Press, en 1950.

artístico que surge en el panorama creativo parece, *a priori,* una ruptura radical con lo inmediatamente anterior, según Schmutzler «[…] en la metamorfosis viva del arte cada estilo surge del anterior y lleva en sí mismo la simiente del siguiente, en el que se diluye.»[5] Por su misma concepción, el modernismo, tan proclive a resaltar la belleza y delicadeza de las formas serpenteantes, inspiradas en la naturaleza, resultaba un tanto chirriante, conceptualmente contrario a los vientos de guerra que empezarían a recorrer el continente europeo bien pronto.

El movimiento artístico del modernismo, a pesar de esa inspiración en los elementos de la naturaleza, crece y se desarrolla con fuerza en los núcleos urbanos, siendo los centros principales de tal corriente artística Londres, Barcelona, Nueva York, Viena, Múnich o Bruselas.

Planteamiento de la hipótesis: los fundamentos de una década social y culturalmente en transformación

En relación con lo expresado en el epígrafe anterior, nuestra hipótesis de trabajo parte de la idea de la separación en el ámbito artístico que se produce entre lo urbano y lo rural en esa década de los veinte, si bien ya se había iniciado dicha separación un par de décadas antes con el movimiento modernista.

Esa idea se fundamenta en la revisión de lo que había sucedido en los años finales del XIX con las llamadas colonias de artistas, grupos de artistas unidos por un ideal común de modernidad y rompimiento con lo anterior, retirados a lugares idílicos y potencialmente inspiradores para la creación artística, pero que en el transcurso de los movimientos sociales urbanos de las primeras décadas del XX provocó que la producción artística de estos creadores retirados a la vida campestre quedara relegada a un segundo plano, mientras las llamadas vanguardias artísticas destacaban en las grandes ciudades europeas. En tal sentido, dada la mayor dificultad de supervivencia en las urbes y la presencia de una mayor competitividad entre artistas, descuellan las individualidades frente a los grupos organizados en torno a colonias de artistas con ideales comunes.

Por otro lado, ese hecho da como resultado la necesidad de destacarse del resto en la jungla artística, de ser necesariamente original y novedoso con respecto a lo inmediatamente anterior, de emprender una competitiva carrera en la que cada movimiento vanguardista se solapa con otros en una desenfrenada pugna por romper con los cánones precedentes o se suceden a una velocidad acorde con el dinamismo de las nuevas máquinas,

5 Citado según Robert Schmutzler en su obra *El modernismo,* 1982, p. 9.

lo que daría lugar, por ejemplo, al movimiento futurista en el arte plástico o a *Metrópolis* en el arte cinematográfico.

A lo anterior hay que añadir las razones históricas y sociales, la situación en que quedaron los países europeos tras la guerra, lo que dio lugar a un auge de los proyectos urbanísticos y, consecuentemente, al crecimiento desmesurado de las grandes ciudades y a su papel de foco de atracción, dado que, en palabras de G. C. Argan: «la ciudad es un organismo productivo, un aparato que tiene que desarrollar una cierta fuerza-trabajo y, por tanto, liberarse de todo lo que impide o retrasa su funcionamiento [...]».[6]

Preliminares histórico-artísticos y bibliográficos

Nos proponemos validar nuestra hipótesis basándonos en la revisión bibliográfica que nos permita comparar el éxito obtenido en las exposiciones organizadas en las galerías de mayor renombre[7] en esas primeras décadas del siglo XX entre artistas urbanos y artistas retirados en entornos rurales en colonias de convivencia e ideales creativos comunes, por un lado, y, por otro lado, en los teóricos de la sociología y de la politología así como en críticos de arte que han ahondado en el estudio de los movimientos artísticos de vanguardia anteriores a la década de los locos años 20 como premisa a lo que sucedería precisamente en esa alocada década que acabó con otra gran crisis, la del año 1929, más profunda si cabe tanto desde el punto de vista social como económico. Así pues, la revisión bibliográfica y la reflexión crítica sobre los datos y estudios anteriores han constituido un método de trabajo que creemos apoyará nuestra hipótesis.

Los aspectos relativos a la caracterización de la época y su desarrollo en el mundo artístico la hemos fundamentado, básicamente, en los estudios de Mario de Micheli[8] y de Klaus von Beyme.[9] Para la revisión bibliográfica sobre las colonias de artistas más destacadas en esos últimos años del XIX y primeros años del siglo XX, nacidas al albur de una modernidad que

6 Véase G. C. Argan. *El arte moderno* [traducción de Joaquín Espinosa Carbonell], tomo II (La época del funcionalismo), Valencia: Fernando Torres Ed., [1975], 1977, 4.ª ed. p. 323.

7 Tal sería el caso de la galería fundada en Berlín por Paul y Bruno Cassirer, junto a la editorial de este último, o en los años 20 la Academia de las Artes de Berlín, dirigida por Max Liebermann.

8 El ensayo de este investigador italiano, cuya obra original *Le avanguardie artistiche del Novecento* se publicó en la editorial Feltrinelli, en Milán en 1966, supuso un texto fundamental para el estudio de los movimientos vanguardistas. La obra fue traducida al español por primera vez en 1979 por Ángel Sánchez Gijón y publicada en la editorial Alianza, en la prestigiosa colección Alianza Forma. La edición que hemos consultado para nuestro trabajo es la segunda, publicada en 1981.

9 La obra de K. Von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955,* se publicó en la editorial Beck de Múnich en 2005. Este investigador se adentra también en los aspectos políticos y sociales de las vanguardias y no solamente en los artísticos.

pronto sería sobrepasada, hemos acudido tanto a la información que ofrece la asociación europea de colonias de artistas[10] como a monografías sobre el tema, entre ellas la que el adalid de las letras alemanas de las primeras décadas del siglo XX, el poeta Rainer Maria Rilke, escribiera sobre la colonia de *Worpswede,*[11] en Alemania septentrional, cerca de Bremen. En Alemania proliferaron estas colonias, tanto en la costa del Báltico como en pequeñas localidades de la Alemania meridional, junto a los lagos. En Holanda, la más destacada fue la colonia de artistas de *Volendam,*[12] pintoresca población costera en Holanda, donde residirían durante periodos más o menos largos Picasso y Renoir; pero no quedaba atrás en importancia *Scheveningen,* inmortalizada por Van Gogh y donde en los primeros años del siglo XX residirían durante el estío pintores como Jozef Israëls o Max Liebermann, entre otros, pintando escenas y paisajes costeros del natural.

Estas colonias nacieron, inicialmente, para fomentar la pintura al aire libre, estudiar la incidencia de la luz natural sobre colores y formas y establecer un marco de intercambio de ideas y debate entre aspirantes y artistas ya consagrados sobre temas artísticos, y cuya idea primaria era alejarse del academicismo y sus rigurosas propuestas formales. A propósito de la novedad que ese hecho supondría en la historiografía, Rilke afirmaba en la introducción a su obra sobre los integrantes de la colonia de Worpswede que aún no se había escrito la historia de la pintura de paisaje, y que la tarea de escribir una obra fundacional sobre este género pictórico sería desconcertante dada su novedad —dado que hasta ese momento el ojo captador de obras pictóricas estaba habituado a la quietud y a las figuras que posaban, pero no a una escena en constante movimiento, tal y como ocurría con la naturaleza— y profundidad.[13] Rilke toca, además, el contraste de esos años en los que predominaron las colonias de artistas y pone en los platillos de la balanza artística, por un lado, la paz de la vida retirada en entornos rurales y, por otro lado, el movimiento y la nerviosidad propias de los habitantes

10 Véase en https://www.euroart.eu/en/artists-colonies/ [Última consulta 11/02/2022].

11 La edición utilizada para nuestro estudio es la edición facsímil que se publicara en el año 2000 y que se corresponde con la tercera edición publicada en 1910, ampliada de la original publicada en 1902. Rilke, en calidad de escritor, se había retirado a convivir durante un tiempo con el grupo de artistas plásticos residentes en esa colonia de la Alemania septentrional, de la que también formaba parte la escultura Clara Westhoff, quien se convertiría en su mujer en 1901.

12 Véase D. Brinkkemper, P. Kersloot y K. Sier: *Volendam schildersdorp 1880-1940,* Zwolle: Waanders, 2006.

13 R. M. Rilke: *Worpswede,* p. 3: «*Die Geschichte der Landschaftsmalerei ist noch nicht geschrieben worden* […] *Derjenige, welcher sie schreiben wird, wird eine große und seltene Aufgabe haben, eine Aufgabe, verwirrend durch ihre unerhörte Neuheit und Tiefe* […] *Wir sind gewohnt, mit Gestalten zu rechnen, – und die Landschaft hat keine Gestalt* […] *Die Wasser gehen, und in ihnen schwanken und zittern die Bilder der Dinge* […] *Denn gestehen wir es nur: die Landschaft iste in Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen*».

de las urbes. Por su parte, Von Beyme[14] resalta la diferencia entre la comunidad con unos ideales similares, aunque se hubiesen alejado del academicismo, y las bohemias individualidades, en gran parte autodidactas, residentes en las grandes urbes.

Las primeras colonias surgieron en Francia ya a mediados del siglo XIX y de allí se extendieron con profusión a los Estados Unidos. De las que surgieron en Francia, la de mayor repercusión artística internacional sería la de Barbizon, que concentraría a artistas de la talla de Rousseau, Corot, Millet, Daubigny, a los que seguirían años más tarde, Monet, Renoir, Courbet y otros grandes de los pinceles.

Este modo de agruparse «comunalmente», más que una revolución supuso un medio de organización y supervivencia artísticas una vez la figura del mecenas comitente y mantenedor de artistas había pasado a un segundo plano y los creadores se habían visto obligados a crear arte en calidad de *freelance*, de autónomos que no tenían garantizado el sustento, sino que entraban en el mercado compitiendo entre ellos y buscándose ellos mismos la salida a sus obras y los correspondientes ingresos económicos.

Poco a poco se produce, según Von Beyme,[15] una paulatina fascinación por el mundo de la gran ciudad y se pasa de las comunas rurales a las metrópolis y a las individualidades cuyo punto de encuentro no es ya en un entorno amable sino que tiene lugar en los cafés bohemios, donde el anonimato y el alcohol están a la orden del día.

Entran en escena las vanguardias como rechazo al orden artístico establecido

Desde el punto de vista de las novedades que la creación artística traía consigo al entrar en un nuevo siglo, el historiador y crítico de arte Mario de Micheli afirma que «En los primeros años del siglo XX se produce una repulsión activa, cada vez más radical o un rechazo casi enfermizo o visceral hacia muchos aspectos culturales que la historia precedente había creado con éxito».[16] En realidad, se trataba de la oposición al arte oficial o al deseo de evasión del entorno preestablecido, de manera que pronto entran en la escena artística europea otros objetos o piezas que comienzan a llamar la atención de los artistas como fuente de inspiración, siendo uno de estos objetos las esculturas del llamado «arte negro», ya procediesen las piezas

14 K. Von Beyme, *op. cit.*, 2005.

15 Véase al respecto el gran apartado que Von Beyme dedica a los fundamentos sociales del surgimiento de las vanguardias («Die sozialen Grundlagen der Entstehung der Avantgarde», pp. 43-220), especialmente el capítulo III en el que detalla el paso de las comunas a las urbes.

16 De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 64.

del África negra o de la Polinesia. Esto sucedió hacia 1907. A propósito de ello, antes de que esas piezas de «arte negro» llegasen a manos de los artistas y estos reflexionasen sobre su esquematismo, su significado, su simbología, etc., pensemos que esa llegada a Europa fue el resultado de acciones anteriores relacionadas con el colonialismo europeo en África y con los estudios de campo antropológicos y etnológicos.

Tomando el ejemplo de estas piezas exóticas para el mundo europeo, algunos pintores adoptaron las formas sintéticas de esas esculturas y trataron de llevarlas a la pintura. Fueron estos los llamados pintores *cubistas*, mientras que para los *expresionistas* estas piezas escultóricas encerraban un significado mistérico y quizá de temor hacia las fuerzas de la naturaleza. Esta influencia sobre los pintores afectó asimismo a algunos poetas de vanguardia, como Guillaume Apollinaire (1880-1918) o Tristan Tzara (1896-1963), a los que volveremos un poco más adelante. Apollinaire escribió un ensayo crítico defendiendo las nuevas tendencias artísticas: *Les peintres cubistes* (*Los pintores cubistas*).

En cualquier caso, este cambio en los vientos artísticos se produce mayormente en las grandes urbes, adonde los artistas o aspirantes a serlo se trasladaban con el fin de formarse o de vivir su aventura artística junto a otros semejantes con los que relacionarse en un ambiente que les permitiese llegar con más facilidad a los concursos o a las exposiciones en galerías de arte. En líneas generales, podríamos afirmar que el artista es un ser encerrado en sí mismo durante el proceso creativo, pero no un eremita o un solitario recalcitrante, sino que necesita intercambiar ideas y vivir en sociedad, aunque en ese periodo de las vanguardias rechazasen a la burguesía y tratasen de escandalizarla con sus novedosas propuestas. Todo artista, por muy solitario que sea, si se sube al carro de una nueva corriente artística necesita pasar de la rebelión a la organización de los movimientos rebeldes. Y donde mejor pueden desarrollarse de forma organizada, hacerse valer y dejarse ver para poder vender obra y vivir de ella es en las grandes urbes, así pues, las vanguardias se darían mayormente en las capitales europeas o, en cualquier caso, en grandes aglomeraciones urbanas, como también el caso de Nueva York. La organización artística en las urbes en torno a una idea común era, en realidad, una suma de individualidades geniales.

Sobre estos vientos de cambio basados en la protesta y la crítica, surge el movimiento expresionista,[17] al que había precedido el *fauvismo* en 1905, con Maurice de Vlaminck (1876-1958) como su representante más consecuente. Lo que pretendían los fauvistas era «desencadenar en el lienzo la violencia de sus propias emociones».[18] Otros, como André Derain

17 De Micheli, p. 72.
18 De Micheli, p. 77.

(1880-1954) o Georges Braque (1882-1963) también formaron parte de este movimiento hasta que se adhirieron al cubismo. Durante el tiempo que Derain formó parte del grupo de los fauvistas, afirmaba que: «Los colores eran para nosotros cartuchos de dinamita». Dicho de otro modo, querían trasladar las sensaciones al lienzo con el máximo de explosividad y brutalidad.[19] De hecho, el término «fauve» con el que se conoció al grupo de artistas de este movimiento deriva de la primera exposición que hicieron en el Salón de Otoño, en París, en 1905; exposición que causó tanto escándalo que la crítica la tituló «una jaula de salvajes», de fieras.

Por el contrario, para el expresionista, la visión del mundo que quería reflejar a través de su expresión artística tenía que vivirla desde el interior. Según Hermann Bahr (1863-1934) las ideas de los expresionistas lo que ponían de manifiesto era que un nuevo arte entraba en erupción y el que viese un cuadro expresionista, ya fuese de Matisse, Picasso, Pechstein, Kokoschka, Kandinsky o Franz Marc, lo que podría constatar es que no había ejemplos similares anteriores.[20] En 1916, este escritor y crítico austriaco afirmaría, tratando de explicar la poética expresionista, que:

> […] Nunca hubo una época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tal sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad tan muerta. Y he aquí el grito de la desesperación […] También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo […][21]

De todos los países europeos en los que se extendió esta corriente artística, es Alemania por encima de todos donde alcanza su mayor desarrollo y esplendor, conformándose varios grupos de artistas, *Die Brücke (El puente)* y *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, con algunos de sus miembros comunes a ambos. El primer grupo de expresionistas alemanes organizado fue el que en el año 1905 tomó el nombre de *Die Brücke (El puente)*, así pues, contemporáneo a los fauvistas, pero la idea de grupo ya se había gestado en

19 *Ibid.*

20 Véase H. Bahr: Expressionismus, München: Delfin Verlag, [1916], 1919, 3.ª ed., p. 49.

21 Véase H. Bahr: *Expressionismus,* München: Delfin Verlag, [1916], 1919, 3.ª ed., p. 111: «*Niemals war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemals war die Welt so grabstumm. Niemals war der Mensch so klein. Niemals war ihm so bang. Niemals war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf* […] *Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus*». El texto en español lo citamos según aparece en la obra de De Micheli, p. 73, en la que es palpable que tomó numerosos datos de la citada obra de Bahr en defensa de la nueva corriente pictórica.

1902 en Dresde entre los que se erigirían en sus fundadores: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) y Karl Schmidt-Rotluff (1884-1976), a los que se unieron en 1906 Emil Nolde (1867-1956) y Max Pechstein (1881-1956), y en 1910 Otto Müller (1874-1930). A ellos también se añadió, aunque posteriormente, el holandés Kees Van Dongen (1877-1968), que había pertenecido al grupo fauvista.

El ideólogo del grupo *Die Brücke*, Ernst Ludwig Kirchner, resumía así las características del movimiento expresionista: «La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible… El pintor transforma en obra de arte la concepción de su experiencia. Con un continuo ejercicio aprende a usar sus propios medios. No hay reglas fijas para esto […]».[22] Estas palabras de Kirchner resumen esa idea de destrucción de las viejas reglas academicistas y de tratar de sacar al exterior visiones y formas que el artista siente en su interior, a manera de corporeizar una ensoñación vista con los ojos del alma.

El contenido supera así a la perfección formal. Su obra más significativa es la que refleja una calle berlinesa en plena ebullición de paseantes de un lado a otro, donde es palpable el aislamiento del ser humano que se mueve a diario en el constante ir y venir de las grandes urbes. El grupo se disuelve en 1911, pero persistió durante dos años más el otro grupo de pintores expresionistas, *Der blaue Reiter*, fundado ese mismo año de 1911 por Vasili Kandinsky (1866-1944) y Franz Marc (1880-1916), en Múnich, ciudad de la que era originario este último y en la que había una activa vida artística por ser sede de relevantes academias de arte y de asociaciones de artistas.

La Gran Guerra truncó, entre otros, el proyecto expresionista de *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*), pues uno de sus miembros, August Macke (1887-1914), caería en el frente el año 1914, Franz Marc en 1916. En 1913 fueron invitados al Primer Salón de Otoño los miembros del grupo para exponer sus obras en otro de los grandes centros artísticos europeos, Berlín. En la poética de *Der blaue Reiter* (*El jinete azul*), tal como la concibieron Marc y Kandinsky, había una oposición al expresionismo que utilizaba la deformación física para lograr su objetivo —recordemos que los expresionistas hacen un uso arbitrario del color y que deforman por factores fundamentalmente subjetivos—, pues pensaban que la envoltura no debería impedirles llegar a la esencia de las cosas y para él en esa esencia de las cosas ejercía una notable influencia la música. De hecho, Kandinsky hablaba en sus textos teóricos de la «música de los colores», de la afinidad entre música y pintura, lo que con el tiempo daría lugar a un abstraccionismo en sus obras y en las de otros artistas. A este arte abstracto perteneció también el suizo Paul Klee (1879-1940), un pintor fundamentalmente abstracto y

22 Citado según De Micheli, p. 93.

colorista, pues pensaba que el artista tiene que interpretar las fuerzas de la naturaleza y no necesariamente representarlas según el ojo las ve, pues el artista percibe el mundo a través de imágenes alegóricas, decía. Así pues, se alejó muy pronto de los demás miembros del grupo, pues tenía su propia concepción de lo que debería ser su expresión artística. El teórico del arte Mario De Micheli diría de Klee en su obra sobre las vanguardias, que buscaba el esqueleto de las hojas, el esquema de la circulación de la savia en los troncos de los árboles, en definitiva, interpretaba y representaba la vida en su estado germinal.

Kandinsky publicaría una obra teórica sobre las ideas estéticas en las que se basaba este grupo expresionista: *De lo espiritual en el arte,*[23] obra que sigue siendo hoy día una referencia literaria para historiadores del arte y teóricos de las ideas estéticas.

En el momento de su publicación, algunas de las ideas que contiene el texto kandinskyano ya estaban presentes en movimientos artísticos que habían surgido en Francia, Holanda, Italia, incluso en Rusia. En Rusia Kazimir Malévich (1879-1935), por un lado, y Michail Lariónov (1881-1964) y Natalia Goncharova (1881-1962), por otro, estaban a punto de proponer, respectivamente, el *suprematismo* y el *rayonismo* o *cubismo abstracto*. El primero de ellos, el suprematismo, nacido entre 1915 y 1916, estaba básicamente centrado en jugar con formas geométricas. No seguían estilos tradicionales, buscan la sensibilidad a través de la abstracción geométrica y no transmiten, ni lo pretenden, mensajes sociales. El rayonismo o cubismo abstracto surgió en el Salón de la Libre Estética, en Moscú, en 1909. También habían participado con sus obras en la Exposición Internacional de Viena en 1907 y, posteriormente, en la de *Der Blaue Reiter,* en Múnich, en 1912. En las obras rayonistas se mezclan cubismo y futurismo. Se trata de rayos de color, formas facetadas e impresión de dinamismo, de movimiento rápido. Se basa en las teorías científicas de la luz y la elaboración de un espacio pictórico en el que el artista juega con la acción y refracción de los rayos creando con ello una impresión fugaz.

Por otro lado, al expresionismo literario se adhirieron autores como Franz Wedekind (1864-1918), precursor de este movimiento, como demuestra la temprana fecha de sus emblemáticas obras: *El despertar de la primavera* (1891), donde se opone a los convencionalismos morales y se erige en cantor y promotor del impulso erótico; el drama *Lulú* (1895) y su secuela, *La caja de Pandora* (1904), en la que la perversa protagonista, Lulú, termina cayendo en la prostitución. En todas ellas, Wedekind se erige en acre y

23 Del éxito de esta obra hablan sus numerosas ediciones y traducciones a otras lenguas. Publicada en 1912, se publicaría en español, en la traducción de Genoveva Dieterich, en 1996 y en un periodo de veinte años se hicieron dieciocho reimpresiones.

duro crítico de la sociedad. En cierto modo, anticiparía la corrupción moral y ética que se desplegó en los años 20, década en la que la separación entre el lujo de las clases altas y la miseria de las clases bajas tuvieron su punto de intersección en la vida nocturna de los cabarets y los bajos fondos de las grandes urbes.[24]

A punto de entrar en la segunda década del siglo XX, concretamente en 1910, surge en Alemania otro movimiento de vanguardia llamado nueva objetividad o *Neue Sachlichkeit,* que se opone al expresionismo y su propuesta es distorsionar la realidad para resaltar lo feo y satirizar a la sociedad. En este sentido, destacaron muy especialmente los artistas dedicados a la caricatura, como fue el caso de Georg Grosz (1893-1959). El movimiento de la nueva objetividad abarcó todas las artes y se extendió hasta 1933, es decir, hasta la caída de la República de Weimar y el advenimiento de los nacionalsocialistas al poder en Alemania. En este país, los artistas plásticos más representativos del movimiento fueron Otto Dix (1891-1969) y el mencionado Georg Grosz.[25] Y precisamente a propósito del tema nuclear que nos ocupa en este volumen, la década de los llamados locos años 20, hay una obra de Otto Dix, *La gran ciudad, Metrópolis* (1928) que representa muy bien el clima social de esa disoluta y descomedida década. En esta obra, a manera de tríptico, se muestra en el panel central la fiesta desenfrenada y desinhibida, mientras que en los laterales el pintor refleja la miseria existente al otro lado de los muros de los locales donde la sociedad se divierte. En esos laterales del tríptico aparecen la destrucción y los lisiados de la guerra frente a la indiferencia de los que, ataviados con sus mejores galas y disfraces, se dirigían a las fiestas.

Ocasionalmente, otros artistas de gran renombre se adhirieron a esta corriente, aunque no de forma continuada en el grupo. Estos artistas que en algún momento de su carrera artística participaron de la nueva objetividad fueron Oskar Kokoschka (1886-1980), Conrad Felixmüller (1897-1977) y el escultor Ernst Barlach (1870-1938).[26] Por cierto, de este último, hay un museo dedicado a él en exclusiva en Hamburgo, aunque hay que mencionar que en vida sus exposiciones en Alemania tenían lugar en Berlín, en los

24 A propósito de esa vida de desenfreno que se vivía en los cabarets de las grandes ciudades véanse en esta monografía las contribuciones de Juan Antonio Albaladejo, María Teresa Herranz y el nuestro sobre el escritor alemán de mayor éxito en la República de Weimar, Kurt Tucholsky, reputado y admirado autor de letras de cabaret.

25 De ambos hemos tratado en otro volumen de esta colección a propósito de su participación en la Gran Guerra y de las obras que crearon con motivos bélicos. Véase P. Martino «La Gran Guerra en las artes: los pintores ante el conflicto bélico». En *La Gran Guerra en la literatura y las artes. Análisis de testimonios,* Madrid: OMMPRESS, vol. 6, 2018, pp. 153-174.

26 También de estos tres, Kokoschka, Felixmüller y Barlach, tratamos en la contribución mencionada en la nota anterior a causa de su relación con la Primera Guerra Mundial y las escenas bélicas que representaron por participar como soldados en el conflicto bélico en diferentes frentes.

Salones que organizaba Paul Cassirer, uno de los mayores mecenas de las artes que ha dado Alemania, junto a su primo, el galerista y editor Bruno Cassirer. Kokoschka fue un artista muy particular, que se unió parcialmente a varios de los movimientos de vanguardia, pero al que en la crítica de arte se le considera fundamentalmente expresionista. En la abundante obra pictórica de Kokoschka hay también una serie de óleos de vistas de ciudades, esas urbes en las que se desarrollaban los movimientos de vanguardia y que este artista «retrató» a lo largo de sus múltiples viajes. A pesar de adherirse a diferentes movimientos vanguardistas, nunca dejó de ser figurativo.

A partir de la primera década del siglo XX surgen también la *abstracción lírica* (1910), promovida por el ya mencionado Vasily Kandinsky; el *constructivismo* (1915), nacido ya en el primer año de la Gran Guerra y al que se adherirían Alexandr Ródchenko (1891-1956), Theo van Doesburg (1883-1931), entre otros; y el *suprematismo* (1915), que seguirían el ya mencionado con anterioridad K. Malévich o El Lisitsky (1890-1941). Con respecto a la abstracción lírica kandinskyana, para este artista este movimiento era una consecuencia directa de lo que estaba ocurriendo en la sociedad, pues decía que «cuanto más espantoso se vuelve este mundo, tanto más el arte se vuelve abstracto; mientras que un mundo feliz crea un arte realista.»[27]

Tras estos primeros *–ismos*, o, mejor dicho, solapándose con ellos, pues hay coincidencia de fechas, como ya hemos mencionado, aparece en escena el más violento y radical de todos ellos en contra de lo anterior, el *futurismo* que se desarrolló entre 1909 y 1944 especialmente en Italia de la mano de Giacomo Balla (1871-1958) y Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Es el «movimiento que confiere al arte un interés ideológico y que prepara y anuncia una alteración radical de la cultura y las costumbres, al negar en bloque todo el pasado y al sustituir la búsqueda metódica por una audaz experimentación estilística y técnica».[28]

Así pues, vemos que las vanguardias artísticas, como reflejo de una sociedad que abraza con entusiasmo la entrada en un nuevo siglo, pero cuyas ilusiones se ven truncadas con el estallido de la guerra, irán poco a poco desembocando en esa alocada década de los 20 durante la cual las manifestaciones artísticas caminarían también por el filo de la navaja.

Las vanguardias desembocan en la década de los locos años 20

Precisamente enlazando con esta última idea expresada en el epígrafe anterior, veremos qué ocurre en la década de los 20. El movimiento artístico que mejor puede introducirnos en lo que ocurriría en la sociedad de los

27 Citado según De Micheli, *op. cit.*, p. 105.
28 Váse G. C. Argan, *op. cit,* p. 377.

años 20, es el *dadaísmo,* nacido ya en 1916 en el Cabaret Voltaire, un círculo literario y artístico sin programa alguno, con sede en Zúrich y que fue el culmen del absurdo y la negación de todo canon como una consecuencia de la reacción ante las causas que habían provocado la guerra. Los intelectuales que se unieron a esas tertulias estaban firmemente decididos a criticar y desmitificar todos los valores anteriores,[29] y, al mismo tiempo, escandalizar a la sociedad con sus manifestaciones y acciones. Este movimiento dadaísta se extendió a aspectos artísticos, literarios, políticos y morales. Se formó «un grupo de literatos, poetas, directores teatrales y cinematográficos, músicos y artistas comprometidos a dedicar sus energías a lograr una Alemania democrática».[30] Para ello se pusieron como primer objetivo denunciar a través de la «creación artística», si se puede llamar así a lo que hacían, lo absurdo del camino que había tomado la sociedad. Así, por ejemplo, en pintura promovían toda irracionalidad, se tomaban a broma cualquier teoría artística, se burlaban de cualquier norma pictórica, todo valía por muy absurdo que fuese, pues no había reglas; en el caso de la escultura recurrían a expresiones satíricas a través del gesto, utilizaban materiales hasta entonces inusuales para obras escultóricas, recurrían a deshechos de la basura, manifestando así su oposición a la belleza, a la razón y a las leyes; en poesía, escribían sin signos de puntuación, y los poemas parecían una sucesión de palabras sin secuencia lógica, sin construir una idea coherente, en resumidas cuentas, un discurso sin sentido; eran unos «juntapalabras», si se me permite la expresión, como manera de protestar contra toda convención. Así pues, promovían el «antiarte».

Los iniciadores del movimiento serían el ya citado Tristan Tzara (1896-1963), Hugo Ball (1886-1927) y Hans (o Jean) Arp (1887-1966). Uno de los fundadores del movimiento dadaísta, el poeta rumano —aunque vivió prácticamente toda su vida en Francia—Tristan Tzara, seudónimo de Samuel Rosenstock, justificaría ese movimiento del absurdo afirmando que «estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces [...] y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos».[31]

Mientras que la mayoría de las vanguardias artísticas llevan implícita una reflexión previa y unas propuestas que tratan de asirse a una revolución moral contra la violencia irracional que había traído consigo la guerra,[32] el movimiento dadaísta era, en palabras del historiador del arte G. C.

29 Véase G. C. Argan, *op. cit.,* p. 430.
30 Citado según De Micheli, *op. cit.,* p. 120.
31 *Ibid.,* p. 151.
32 Véase G. C. Argan, *op. cit,* p. 352.

Argan una especie de «vanguardia al revés»,[33] pues, según afirma, se podía considerar también una vanguardia negativa, puesto que lo que pretende es «demostrar la imposibilidad de cualquier tipo de relación entre el arte y la sociedad»,[34] de manera que *Dada* es, en sí mismo, un contrasentido. Querían, por un lado, quitar valor a aquellas obras de arte que la sociedad consideraba bellas y canónicas; por otro lado, pretendían dar valor a objetos cotidianos que no eran considerados como objetos artísticos por la sociedad.

Dada nació de una rebelión que, para los miembros del grupo:

> [...] Exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el honor, la patria, la familia, el arte, la religión, la libertad, la fraternidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas.[35]

Los artistas que se adhieren a esta corriente de la más radical oposición a todo lo establecido decían que querían mirar al mundo con ojos nuevos, como si prescindir del pasado y de sus raíces y formación familiar y escolar ayudase a crear un mundo nuevo, hablaban incluso de crear un arte «amorfo», según el término utilizado por Francis Picabia (1879-1953). Hasta para el nombre del movimiento recurrieron a una palabra sin connotaciones ni referencias a algún concepto conocido. El mismo Tzara diría que «Dada» no significaba nada, que era «sólo un símbolo de rebelión y de negación»,[36] si bien la palabra la encontraron abriendo al azar un diccionario.

En definitiva, en Suiza, país donde se refugiaban desertores, políticos, objetores de conciencia, agentes secretos, hombres de negocios, artistas, literatos y poetas de toda condición y por las más diversas razones (aunque en muchos casos por temor a perecer o a quedar lisiados de por vida en el frente bélico), surgió el movimiento más subversivo de la historia del arte y de las letras.[37]

En resumidas cuentas, Dada fue un movimiento con voluntad de destrucción y por ello mismo fue antiartístico, antiliterario y antipoético, cuyos miembros fundadores refugiados en Suiza no se comprometieron con la causa revolucionaria desde el punto de vista político, sino que se dedicaron a sus *performances* y *happenings*. A pesar de esa negatividad e interés por destruir todo lo establecido, el movimiento se extendió rápidamente desde Suiza a otros países, como Alemania, territorio que quizá por haber sido el

33 *Ibid.*, p. 414,
34 *Ibid.*, p. 433.
35 Citado según De Micheli, *op. cit.*, p. 152.
36 *Ibid.*, p. 153.
37 *Ibid.*, p. 154.

centro neurálgico de la Gran Guerra, trataba de convertirse, por contraposición, en el centro del antimilitarismo por antonomasia y de todo orden establecido. Artistas que habían seguido otros movimientos de vanguardia se unían ahora a esta corriente burlona y destructiva, como Max Ernst, en Colonia, o Georg Grosz, en Berlín, quien daría nombre a la técnica del fotomontaje que practicaban los miembros del grupo.

El dadaísmo propugnaba la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no;[38] defiende la anarquía frente al orden y la imperfección frente a la perfección. Georg Grosz, en su autobiografía pone de manifiesto la absurdez de algunas de sus performances cuando relata la carrera que organizaron entre seis máquinas de escribir y seis máquinas de coser, y habla de la expectación y entusiasmo que despertaba el grupo por toda Alemania:

> En calidad de dadaístas recorrimos toda Alemania, así de populares éramos y tanta solicitud y curiosidad despertábamos en las personas. La gente joven se hacinaba en nuestras conferencias, nos visitaba entre bastidores y nos solicitaba que les permitiésemos colaborar con nosotros. También había gente mayor que simpatizaba con Dada y nos invitaban a su casa a tomar vino y comer, en cuyos encuentros los disparates dadaístas se prolongaban la mayoría de las veces hasta las primeras horas del amanecer en casa de nuestros anfitriones. Pronto nos percatamos de que había muchos más dadaístas inconscientes y ocultos de lo que se pensaba [...][39]

El dadaísmo se extendió no sólo por diferentes ciudades alemanas, sino también por París, adonde en 1919 había llegado Tristan Tzara como un auténtico renovador artístico. El grupo dadaísta francés lo formaban los escritores André Breton (1896-1966), Philippe Soupault (1897-1990) y Paul Eluard (1895-1952), además del «artista» plástico anteriormente citado Francis Picabia, entre otros. El grupo parisino puso en marcha revistas dadaístas para extender sus cáusticas ideas. El crítico de arte Mario De Micheli afirmó que «Con el escándalo, la agitación, el activismo provocador y las

38 A propósito de esto, cuando Georg Grosz escribe su autobiografía la titula *Ein kleines Ja und ein großes Nein (Un pequeño Sí y un gran No)*, Hamburg: Rohwolt, 1955.

39 Véase Georg Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, 1955, p. 134: «*Als Dadaisten bereisten wir ganz Deutschland, so beliebt und berücksichtigt waren wir, und solche Neugier erregten wir bei den Menschen. Junge Leute drängten sich in unsere Vorträge, besuchten uns hinter der Bühne und baten, mitwirken zu dürfen. Es gab auch Ältere, die mit Dada sympathisierten und uns zu sich einluden, zu Wein und Essen, wobei der Dada-Usinn im Hause unerer Gastgeber meist bis in die frühen Morgenstunden hinein fortgesetzt wurde. Wir fanden bald daraus, daß es viel mehr unbewußte oder 'geheime' Dadaisten gab, als man glaubte*» (traducción propia).

cabezonerías, estos intelectuales buscaban colmar el vacío, la desesperación y la náusea que la guerra y la posguerra habían provocado en ellos.»[40] Pues bien, a pesar de que la guerra había tenido lugar en territorio europeo y que este había surgido como reacción a la guerra, aún candente cuando nació el grupo, esta corriente dadaísta traspasó Europa y se extendió también a Nueva York, por iniciativa de Marcel Duchamp y Francis Picabia, quienes en 1917 en la ciudad de los rascacielos se entregaron a la actividad de fabricar objetos con otros objetos o fragmentos de deshechos, es decir, a una actividad análoga a la que estaban realizando los dadaístas radicados en Suiza y en Alemania. Picabia regresaría a Europa en 1918 y en Zúrich conocería a Tristan Tzara, adhiriéndose al grupo en Suiza. En realidad, en este tipo de actividad, Marcel Duchamp se había adelantado a la fundación de Dada, pues ya entre 1913 y 1914 en París «había tomado un portabotellas y una bicicleta» y los había firmado como obras suyas, así, mostrando una desfachatez y una actitud burlona hacia la sociedad que, a pesar de ello, le considera «[...] el artista más influyente del siglo xx. Se adelantó al arte conceptual, elevó el objeto cotidiano a categoría de arte y cambió radicalmente la idea de la belleza. En realidad, era un gamberro, un punk que convirtió una broma en el dogma que hoy sigue la aborregada comunidad artística internacional.»[41] Un tercer integrante del grupo dadaísta en Nueva York fue el fotógrafo Man Ray, quien dio a sus obras el nombre de rayografías.

En cualquier caso, un movimiento así no podía durar mucho tiempo, pues se trataba de un movimiento antiartístico, antipolítico y antisocial que, en uno u otro momento, vería retirado el entusiasmo y aceptación por parte del público. En Berlín terminó en 1920, en París en 1923. En Nueva York duró un poco más, de la mano de Elsa von Freytag (1874-1927), apodada por Duchamp «la baronesa Dadá», la reina de las *performances*. Sus lugares naturales de diversión eran los clubs de alterne berlineses, en los que acabó ejerciendo la prostitución. Emigró a Estados Unidos, donde conoció al barón Leopold von Freytag y se casó con él. Fue la «artista» más radical de los años 20, detenida en varias ocasiones por los escándalos callejeros que provocaba en Nueva York. Poco a poco fue quedándose en el olvido, lo que la condujo a la depresión y, finalmente, al suicidio.

Tras éste *–ismo* del absurdo y la nada, surge el *neoplasticismo* en 1917 en los Países Bajos, de la mano de Piet Mondrian (1872-1944) y Theo van Doesburg (1883-1931), y se vinculaba al nacimiento del arte abstracto, especialmente al cubismo y al futurismo. Frente a la nada dadaísta, el neoplasticismo

40 Véase De Micheli, *op. cit.*, p. 169.

41 Citado según Miguel Calvo Santos, 27-09-2016 en https://historia-arte.com/artistas/marcel-duchamp, quien añade a este comentario que «Exponiendo un urinario en un museo abrió la caja de Pandora de catástrofes que hoy pueblan los museos de medio mundo, desde latas de mierda a aire de artista».

o constructivismo holandés pretendía desde el punto de vista conceptual buscar la renovación estética (como todas las vanguardias); lograr un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia de ello, universal; eliminación de lo superfluo para llegar a la esencia (lo que también habían pretendido los expresionistas); depuración de las formas hasta llegar a sus componentes fundamentales: líneas, planos, cubos, etc. (idea que también había estado en la base teórica del cubismo); planteamiento racionalista; uso de pocos colores y empleo de fondos claros; orden y equilibrio en la pintura, etc., en fin, un cierto rigor frente a los desmanes dadaístas.

Ya en la década de los veinte surge el *surrealismo* (1924), en el que en absoluto se rompe con las formas figurativas ni con la expresión de un yo interior que habíamos visto entre las propuestas de los expresionistas, pero que, a pesar de todo, está muy alejado formal y conceptualmente de los primeros *–ismos*. Se caracterizó por exaltar las nociones psicoanalíticas del inconsciente y el subconsciente. Y realmente en esa década que tan mal acabaría desde el punto de vista económico y que daría entrada a una de las etapas más negras en lo político, la salud mental de la población europea se vería afectada por todo lo vivido con anterioridad, de manera que no es de extrañar que ese nuevo movimiento artístico se relacionase con el inconsciente y el subconsciente, y tratase de sacar a la luz, a través de la creación artística, las marañas mentales, los sueños imposibles y las pesadillas. Si tenemos en cuenta que «el sueño representa en nuestra vida una porción de tiempo no inferior a la de la vigilia, es una parte esencial de nuestra existencia [...] ¿por qué, pues, no podrían hallar los artistas un punto de encuentro entre estos dos estados, sueño y vigilia, aparentemente contradictorios e incorporarlos a su interpretación plástica?», se pregunta De Micheli.[42] Sin embargo, en lo que toca a las artes plásticas fue severamente criticado por ser considerado un retorno a la esclavitud del contenido sobre la forma. Fue un movimiento nacido en el período de entreguerras, con vocación literaria y artística. Al igual que muchas otras vanguardias, nace con la publicación de un manifiesto, en esta ocasión escrito por André Bretón, que provenía, como hemos mencionado con anterioridad, de las filas del dadaísmo.

En literatura destacaron figuras como los citados franceses André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault. André Breton «trabajó durante la Gran Guerra en hospitales psiquiátricos, donde estudió las obras de Sigmund Freud y sus experimentos con la escritura automática (escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales), lo cual influyó en su formulación de la teoría surrealista.»[43] De estos tres, también Soupault había formado parte del grupo dadaísta. Así pues, vemos que la

42 Véase De Micheli, *op cit.,* p. 179.
43 Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Éluard [Consultado el 3/11/2021].

radicalidad a la que se habían entregado con fruición terminó por convertirlos en artistas de vanguardia, pero de movimientos más organizados y con presupuestos teóricos definidos. Y es que el ser humano, querámoslo o no, necesita de unas ciertas normas y reglas, como también de algunas rutinas, para que la vida no transcurra de sobresalto en sobresalto. A pesar de esta afirmación, los surrealistas querían superar las posiciones de protesta y rebeldía, pero manteniendo la libertad individual y la libertad social.

En artes plásticas destacaron los artistas Salvador Dalí (1904-1989), el alemán Max Ernst (1891-1976), que, como curiosidad, participó en 1930 en la película surrealista de Luis Buñuel, *La edad de oro*; el belga René Magritte (1898-1967); el greco-italiano Giorgio De Chirico (1888-1978), que llamó a su modo de expresión «pintura metafísica»); y Joan Miró (1893-1983). Este último, hasta adherirse al surrealismo, había pasado por diferentes corrientes vanguardistas, como el fauvismo, el cubismo y el expresionismo.

En líneas generales, el surrealismo propone la búsqueda experimental y científica, apoyándose en la filosofía y en la psicología; así pues, propone un sistema de conocimiento, algo totalmente contrario al dadaísmo.[44] Aunque cuando surge el surrealismo, en la década de los veinte, la fractura social que había provocado la guerra aún seguía abierta, una fractura que afectaba a los artistas, quienes se consideraban alejados de la sociedad a la que había dado lugar la Gran Guerra, fractura entre fantasía y realidad, no trataron —al contrario de lo que había sucedido con otros grupos de artistas— de rechazar, de aniquilar todo lo anterior a ellos, sino que su idea era intentar buscar un punto que mediara entre esos extremos y que permitiera poner remedio a los males que había traído la crisis social, moral y económica. Si bien tenemos que tener en cuenta que los artistas, los creadores, tienen todos ellos un punto de rebeldía hacia la sociedad, en cuanto que no son seres que se integren fácilmente en las normas, hay que reconocer que los surrealistas no eran unos «antisistema», según la terminología que utilizamos hoy, pero sí muchos de ellos tomaron posición política, Aragon, Breton y Eluard se afiliaron al Partido Comunista francés, lo que dio pronto lugar a desavenencias entre sus miembros.

Todos estos movimientos que hemos mencionado aquí se pueden considerar movimientos artísticos de la primera ola de las vanguardias y que se extienden hasta concluir este periodo de entreguerras del que nos estamos ocupando en esta monografía sobre la década de los veinte.

Si bien hay muchos más nombres y otros movimientos artísticos, algunos de forma y nombre diferente en la literatura, como el *creacionismo,* un movimiento poético vanguardista, fundamentalmente hispánico, nacido a principios del siglo XX de la mano de Vicente Huidobro, que proclama la

44 Véase De Micheli, *op. cit.,* p. 173.

total autonomía del poema, el cual no ha de imitar o reflejar a la naturaleza en sus apariencias, sino atender a sus propios impulsos y a su lógica interna; o, por otro lado, el *ultraísmo*, de cuño netamente español y fundado en 1918, que propone romper con toda la evolución literaria anterior para crear un modo de hacer totalmente novedoso (uso de la metáfora como cuerpo mismo del poema, eliminación de nexos y adjetivos considerados inútiles, uso de símbolos matemáticos y otras rupturas tipográficas, uso de neologismos, eliminación de la rima y la métrica, etc.), pensamos que con lo dicho hasta aquí es suficiente para contextualizar lo que ocurre en las dos primeras décadas del siglo XX y en la siguiente década, la de esos «locos años veinte», esa década que concluiría con un desastre económico, el crac de 1929, que daría al traste con todo lo que se había pretendido en esos años en los que pasear «por el filo de la navaja» o «bailar sobre el volcán», como se menciona en las páginas que prologan este volumen, se había convertido en una forma de vida.

Conclusiones

Se produce una aceptación de los movimientos de vanguardia en las galerías, a pesar del rechazo inicial, mientras que las obras de los colectivos retirados a entornos rurales tardaban más en llegar al gran público.

Lo que tienen en común todos estos movimientos de vanguardia a los que nos hemos referido en nuestra contribución es que se trata de propuestas artísticas que surgen y se desarrollan en las urbes; que, a pesar de las individualidades artísticas, los creadores buscan agruparse para dar rienda suelta a sus ideas y apoyarse en sus propuestas.

A propósito de esto, recordemos que ya en las últimas décadas del XIX, la profesión artística se independiza de los encargos de los mecenas, que los promotores o mecenas de los artistas en esas primeras décadas del XX son coleccionistas o galeristas, que adquieren las obras en exposiciones y que en numerosas ocasiones se guían por la crítica y el conocimiento sobre un determinado artista. Así pues, una forma de hacerse ver y tener más facilidades de exponer era pertenecer a un grupo más o menos organizado. Es un momento en la historia del arte en el que se produce una explosión del género autobiográfico escrito por los propios artistas,[45] algo a lo que estaban obligados por los galeristas, como sucedió en el caso de los salones de Berlín, a propuesta de Paul Cassirer.

45 Véase al respecto P. Martino Alba: *La autobiografía artística como problema de traducción,* Alicante: Servicio de Publicaciones Universidad de Alicante, 2016. Tesis doctoral disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54768/1/tesis_pilar_martino_alba.pdf.

Las manifestaciones artísticas de las dos primeras décadas del siglo XX desembocaron en esa tercera década, conocida en la historiografía como «los locos años 20» y pincelaron con sus propuestas creativas el caos social que la caracterizaría. Tan desquiciados como fueron esos años 20 por lo que a los comportamientos sociales se refiere hasta que el crac de la Bolsa en 1929 hiciera despertar a la sociedad de su aparente vida fácil y hedonista, así fueron también los movimientos artísticos que, tras unas primeras décadas de experimentación vanguardista, desembocaron en la desenfrenada década de los 20.

Bibliografía

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1970*. Tomo II: «La época del funcionalismo. La crisis del arte como 'ciencia europea'», Valencia: Fernando Torres Ed., [1975] 1977, 4.ª ed.

BAHR, Hermann. *Expressionismus,* München: Delfin Verlag, [1916], 1919, 3.ª ed.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [Versión castellana de Ángel Sánchez Gijón. Título original: *Le avanguardie artistiche del Novecento*], Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Forma n.º 7, [1979], 1981, 2.ª ed.

GROSZ, Georg. *Ein kleines Ja und ein großes Nein,* Hamburg: Rohwolt Verlag, 1955.

KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte* [Traducción al español de Genoveva Dieterich. Título original: *Über das Geistige in der Kunst*], Barcelona: España, [1996] 2016.

MARTINO ALBA, Pilar. *La autobiografía artística como problema de traducción.* Alicante: Servicio de Publicaciones Universidad de Alicante. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/54768/1/tesis_pilar_martino_alba.pdf.

RILKE, Rainer Maria. *Worpswede. Künstler-Monographien.* Worpswede: Museum am Modersohn-Haus, 2000.

SCHMUTZLER, Robert. *El modernismo* [Versión castellana de Felipe Ramírez Carro. Revisada por Emilio Álvarez. Título original: *Art Nouveau – Jugendstil*], Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Forma n.º 12, [1980], 1982.

VON BEYME, Klaus. *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905-1955*. München: Verlag C. H. Beck, 2005.