

LOS PRIMEROS DIEZ AÑOS

1900-1910 Los orígenes del arte contemporáneo

Mariano Bozal
Editorial Visor
Madrid 1993

Resumen Realizado por David Chacobo

1. YA NO, PERO TODAVÍA NO

La importancia de las obras que vieron la luz en los primeros diez años, es un conjunto sólo equiparable a los mejores momentos de la historia del arte. Pensamos en Cézanne, Gauguin, Degas y Monet como en artistas de finales del diecinueve, ligados al impresionismo y a ese cajón de sastre que es el neoimpresionismo, inmersos en el debate que estos “estilos” traían consigo. Sin embargo, es imposible comprender la obra de los nabis y los fauves sin las imágenes de Gauguin, otro tanto sucede con Cézanne respecto de Braque y Picasso, con Degas respecto a Picasso y Bonnard, con Monet y los fauves y futuristas.

A su vez, la trama se extiende de París a Europa Central en la presencia de Matisse y Kandinsky y en la coincidencia del arte africano, del primitivismo, y el arte popular, también en la radicalización de una crítica del mundo pequeño-burgués, crítica efectiva en algunas de las imágenes de Picasso, virulenta en muchas de las que pintó Kokoschka.

Los que parecían viejos maestros, maestros de otro tiempo, tienen en estos años vigencia plena, están en los orígenes de los movimientos que constituyen la vanguardia y su obra posee entidad propia. La vanguardia todavía no es, se perfilará a partir de los dos últimos años de la década.

Se hace preciso buscar los ejes que permiten hablar en sentido propio de período, de momento histórico, aquel que precede al desarrollo de los movimientos de vanguardia. No hay una línea común, única, hay varias, en ocasiones sólo fragmentos, que aparecen acumularse sin excesivo orden.

Los rasgos más claramente estilísticos han sido estudiados en numerosas ocasiones:

- La presencia de un neoimpresionismo que se afirma en el divisionismo y el puntillismo, que se supera en algunas manifestaciones de los fauves.
- La continuidad transformada del naturalismo y del simbolismo.
- La impregnación de todo por el art-nouveau.

Pero hay, además, otras. La evolución que discurriría en el último tercio el siglo XIX se interrumpe, se abre un momento nuevo, lleno de complejidad, y otra vez, a partir de 1911 y 1912, más claramente, si se quiere, a partir de la Primera Guerra Mundial, vuelve de nuevo a perfilarse una trayectoria que ya no enlaza con la anterior, pero tampoco con la más próxima e inmediata. Hay que intentar precisar la trama que en estos años se ofrece sin ser percibirla. Algunos de los ejes son los siguientes:

- La relación con la naturaleza a partir de la tensión entre clasicismo y primitivismo, en ocasiones buscada en géneros ya tradicionales (el paisaje, la mitología, las bañistas) centradas otras en la representación de la figura femenina, nexo de unión entre el hombre y la naturaleza.
- La reflexión sobre la condición de la pintura y del lenguaje artístico, sobre sus límites y sus posibilidades, la reflexión sobre el plano pictórico y el volumen escultórico, sobre los elementos propios de un arte y otro, sus valores semánticos, su capacidad.

Estos ejes se han constituido ya en piezas de un clasicismo que a todos nos afecta. Los artistas que trabajan en estos diez primeros años del siglo son bien conscientes de que los modelos establecidos no son suficientes para tal representación.

La posibilidad de una unión inmediata con la naturaleza, de su “aprehensión”, se concreta en la pintura y la escultura mediante la representación y, en ella, en la relación con lo otro que implica, y que determina la propia condición. El siglo XVIII fue a este respecto bien severo. Si recuperaba una tradición (neo)clásica, ello era en atención a un anhelo de futuro que podía identificarse metafóricamente con una nueva edad de oro.

Cuando Picasso pintaba *Les demoiselles d'Avignon* no sólo quería hacer un cuadro tan importante y monumental como los que había hecho Matisse: recuperando, como Matisse, a Cézanne, hacía un cuadro que se oponía a sus pastorales, y a las obras emblemáticas que fueron *Lujo, calma y voluptuosidad* y *La alegría de vivir*, y, en general, las imágenes de los fauves. Al pintar *Les demoiselles* abría una ventana sobre el mundo contemporáneo y no sólo sobre la pintura contemporánea.

El lenguaje plástico como mediador ineludible de la representación, tal es la conciencia que se abre paso cuando miramos las obras de estos primeros diez años. Es cierto que cada vez que un artista inicia un cuadro pone en cuestión toda la pintura anterior, también la suya.

Frente a lo que es habitual oír, la crisis del lenguaje plástico tradicional no se debe a un intento de huir de la realidad. Bien al contrario, es el afán de representarla mejor el que la produce. Pero representarla mejor dice también aceptar que es una representación pictórica, no el juego de un prestidigitador: la pintura ante todas las cosas no es una afirmación de abstracción, afirma la concreción del objeto a la vez que la especificidad del medio.

Si la modernidad se inicia en la invocación de una representación y estimación libre del sujeto y del mundo, rechazando los valores establecidos que actuaban como mediadores, es ahora cuando toma clara conciencia de que tal posibilidad encuentra un límite en ese mediador que la hace a la vez posible e imposible: el lenguaje.

2. EL CLASICISMO DE CÉZANNE

Algunas Ideas de Cézanne. Para Cézanne hay que volver a ser clásico a través de la Naturaleza, es decir a través de la sensación. Hay que pintar al natural, y ello no supone copiar el objetivo, sino materializar las sensaciones propias. Para Cézanne el pintor posee dos cosas: vista y cerebro. Ambos deben ayudarse entre sí, y deben procurar desarrollarse mutuamente. La vista a través de la visión al natural, el cerebro a través de la lógica de las sensaciones, dando así los medios de expresión. Todo ello se resume en tres ideas principales:

- Hay que volver a ser clásico.
- Ser clásico a través de la naturaleza.
- La naturaleza a través de las sensaciones.

En una primera lectura es posible concluir que el artista se distancia aquí de las concepciones tradicionales del clasicismo que prefieren entenderlo en el dominio de la idea, no en el de la naturaleza y mucho menos en el de las sensaciones. Aún más, incluso concediendo un clasicismo de lo natural, la sensación parece, en las opiniones convencionales, atentar directamente contra él, pues difícilmente podría la sensación definir los objetos naturales o la naturaleza en su globalidad, y tal definición es precisamente la finalidad del clasicismo, tal como habitualmente se entiende.

El clasicismo cézanniano busca la aprehensión de la naturaleza, la vuelta a la naturaleza y su aprehensión pictórica, lo que sólo es posible teniendo en cuenta ese "intermediario" que son las sensaciones del sujeto, expresada pictóricamente, en un lenguaje plástico. La introducción de semejante intermedio pone en peligro la objetividad del clasicismo, al que se supone distante de cualquier interpretación subjetiva, capaz, con su lenguaje, de representar la naturaleza tal cual es.

Cézanne rechaza la copia o imitación tradicionales y se afirma que pintar del natural consiste precisamente en realizar o representar tales sensaciones, con lo cual se incluye al sujeto en el mundo y se plantea la pintura del natural como pintura de una relación. Indica los elementos de los que dispone el pintor para llevar a cabo tal empresa: vista (para ver la naturaleza) y cerebro (para leerla), y además adelanta que la lógica de las sensaciones organizadas proporciona los medios de expresión.

Lo que interesa destacar es la distancia entre reproducir (*reproduire*) y representar (*représenter*). Reproducir habla del parecido, copia o imitación en atención a elementos comunes del objeto y la imagen pintada. El segundo se refiere a equivalencia o traducción, a un signo que está en lugar de la cosa designada, de la misma forma que los planos cromáticos están en lugar de la luz.

La Obstinada Presencia de las Cosas. En Octubre de 1907, el poeta Rilke visita el Salón de Otoño y se detiene repetidas veces ante las pinturas de Cézanne. Cuando Rilke habla del "devenir cosa", llama la atención sobre un rasgo fundamental: la cosa no es, no está ahí, dada, hay que hacerla, y hacerla precisamente en su contundencia, y hacerla, en cada caso, en el medio preciso que para ello se ha elegido, aquí en el de la pintura.

Cézanne da el último paso: pinta naturalezas muertas como los objetos materiales que son, pintar su materialidad. Pero no tiene otro medio de aproximarse a ellas que el que su experiencia le suministra, y por eso tiene que cuidar muy bien de no dejar entrar nada que no sea lo visto, nada que sea anterior.

Nada puede intervenir ni aparecer en esas imágenes que no sea la pintura misma, lograr que pintura y sensaciones se identifiquen, y que en esa identificación se presente la cosa, tal es el objetivo cézanniano: la cosa misma en la visualización y, de esta forma, la pintura misma también.

La tensión que habita esta paradoja (que estaba ya en los albores kantianos de la modernidad) alimenta la dinámica histórica de estos años y, en general, la posterior trayectoria de la vanguardia. Tal pretensión de verdad, imposible (por el intrínseco carácter mediador del lenguaje plástico) y necesaria (pues el sujeto necesita de las cosas para ser), remite a su contrario, al primitivismo. Es el salvaje el que, poseído de la elementalidad de lo inmediato, pone directamente el más allá ante nuestros ojos. Prescinde de la elaboración lingüística que la historia del clasicismo ha desarrollado y

muestra en la energía de la materia y el color la propia energía del gesto y la acción del sujeto.

Bañistas. En los últimos años del siglo XIX realiza sus más grandes composiciones sobre este motivo: *Bañistas*, *Grandes Bañistas*, de esta última dos versiones. Suele haber consenso sobre el carácter final de *Grandes Bañistas* del museo de Filadelfia, especialmente por razones estilísticas. Esta pintura sería, de las tres, la que más se aleja de la observación de la naturaleza, valorando más intensamente que las otras dos, los rasgos compositivos de carácter clasicista. Es sobre todo este cuadro el que ha inducido a los observadores al error de considerar el arte de Cézanne en general como un arte esquemático y abstracto.

Las diversas variantes de las *Bañistas* indican su preocupación por trascender tanto la anécdota, la narratividad interesante y pintoresca, cuanto la proyección sentimental característica del simbolismo, pero ello sin perder ni la verosimilitud, ni la emocionalidad de la identificación figura humana-naturaleza que se alcanza a partir de la similar condición plástica de ambos motivos, naturaleza y figura humana, de los ritmos (plásticos) en que se inscriben ambos.

Estos son los factores que, en buena medida, determinarán la fisonomía de los problemas debatidos por el arte durante los diez primeros años del siglo: la relación sujeto-naturaleza, la tensión primitivismo-clasicismo y la reflexión sobre el lenguaje pictórico como marco de ambos y exigencia de su diálogo.

Château-Noir y Sainte Victoire. Las bañistas son un tópico pictórico de ascendencia clasicista y, en ese sentido, un tema propio de la pintura de los museos más que de la pintura al aire libre. La montaña Sainte-Victoire es una montaña real que podemos ver y que el artista tenía delante al pintarla, es decir pone en primer término su condición de vista. Ahora bien, si algo hay característico del impresionismo son las vistas. El impresionismo ha sabido desembarazarse tanto del pintoresquismo cuanto de la sublimidad que marcaron al paisajismo romántico, y lo ha hecho centrando su interés en la impresión del sujeto, en la construcción del objeto en la impresión del sujeto. Cézanne desea dar un paso más, llegar a la cos, a la montaña, al castillo, no quedarse en la impresión, pero tampoco partir de una entidad abstracta o imaginaria, se trata de vistas de parajes reales.

Al proceder de esta manera, Cézanne ponía de relieve la condición pictórica de un efecto típicamente romántico, su naturaleza visual, y establecía un registro en el seno del lenguaje plástico a partir del cual era posible obtener resultados que no dependían tanto del objeto ni del objeto en la mirada cuanto del modo de pintarlo a partir de las condiciones, exigencia, de la pintura, de su materialidad y formalidad.

Si las bañistas eran un tema ideal y de tradición clasicista y los paisajes de Château Noir y la montaña de Saint-Victoire enlazan con la tradición romántica pintoresca y sublime, los retratos del jardinero Vallier remiten a la tradición más narrativa y naturalista de la segunda mitad del siglo XIX.

Cézanne ha alterado las orientaciones mantenidas en la segunda mitad del siglo XIX por el naturalismo figurativo sin rechazar la que era su pretensión básica, la representación de las cosas, su duración, su presencia. Cézanne era así, clásico en un doble sentido: búsqueda de esa presencia de las cosas que es rasgo esencial del clasicismo y eje clásico de la posterior historia del arte del siglo XIX. Articular los

problemas planteados por los géneros diversos de la tradición pictórica es decir, el paisaje, las vistas, la naturaleza muerta, el retrato, la escena ideal de tipo mitológico. Además, articula los problemas de las categorías estéticas configuradas a partir de esos géneros, es decir la belleza de las escenas ideales, lo pintoresco y lo sublime de la naturaleza vista. Y por último, articula el problema de la reflexión plástica, imprescindible para llevarla a cabo, en un época que enlazaba y separaba el final del siglo XIX con los primeros años de la contemporaneidad.

3. MUJERES

La Caja de Pandora. En 1883 Klimt pintó un cuadro, *La Fábula*, que ha suscitado diversas interpretaciones, una rubia mujer desnuda en un paraíso poblado de animales, un león dormido, varias aves, rapaces... Si comparamos la figura de Klimt con las bañistas de Cézanne, advertiremos la enorme distancia: el pseudo clasicismo académico que todavía perdura en la pintura del austriaco configura una imagen plena de ocultamiento e incitación, de desvelamiento, mientras que las mujeres de Cézanne, de puro explícitas en su desnudez casi han dejado de ser mujeres, carecen de interior, son la nítida exterioridad de su presencia.

La mujer no es ni la anécdota ni el objeto que la pintura narrativa había venido modelando a lo largo del siglo XIX. Tampoco, el esplendor inocente del que Cézanne hizo gala. Sacar al exterior, mostrar lo que hay dentro de ella, sus pasiones, su sexualidad, verla como fuente de felicidad y dolor, es la tarea de estos artistas que se enfrentan a la represión propia del orden dominante, costumbres, papeles sociales, modos de vida. Mantener los dos extremos, la figura oculta y la nueva, hacer aparecer esta en aquella y mostrar así que son la misma, es la tarea que se impone al fin de siglo. Este es el momento de citar otra obra que en los primeros años produjo considerable efecto, aunque en un lugar distinto, y distante: *El baño turco*, de Ingres.

Hay dos términos que rondan constantemente: descubrir e invertir. Descubrir la verdad que ha permanecido oculta y que se pretende mantener en ese estado en atención a prejuicios y pudores sociales. Descubrir el carácter erótico, la sexualidad femenina, pero también invertir los tópicos que veían en la mujer una figura dominada, hacer de la atracción, sin eliminarla, un peligro, un abismo, componer modelos en los que lo Angélico y lo demoníaco lindan sin que pueda precisarse el límite exacto. Descubrir la sexualidad, centrar en ella el más fuerte atractivo, hacer de la mujer un ser de la noche, es invertir las concepciones tradicionalmente mantenidas.

Judit y Madonna. *Judit I*, de Klimt, y *Madonna*, de Munch, dos obras paradigmáticas. Preocupados por definir y representar la nueva figura femenina, ambos artistas prescindieron de la anécdota narrativa y convirtieron a su persona en un icono. Las reacciones contra el anecdotismo pseudonaturalista que había caracterizado a la pintura más tradicional de la segunda mitad del siglo XIX son radicales.

Judit ha sustituido las armas de guerra (el casco, la lanza, la malla) de Palas Atenea o la belleza simbólica por armas más femeninas: la belleza, casi de joya, que exhibe. Para mirar hacia lo nuevo, la imagen vuelve la vista al pasado: consagra así una de las formas de la decadencia. No pretende ser un cuadro, una representación, es

mucho más que eso, puede colgarse junto a las imágenes sagradas de monasterios y santuarios, hacer milagros, suscitar peregrinaciones..., pero todo ello secularizado.

Como Judit, Madonna está enmarcada, ahora en rojo, no con flores ni ornamentos abstractos sino con motivos que, aparte su carácter ornamental, poseen una referencia bien concreta: los espermatozoides y el pequeño y monstruoso feto del ángulo izquierdo. La belleza del cuerpo femenino, la rotundidad de sus formas, el vacío en el que se mantiene, articulan un sentido con esas referencias: belleza y fuente de vida, abismo, noche, ofrecimiento, maternidad.., son conceptos y realidades que, perdiendo el orden antiguo, encuentra ahora una relación original.

La concepción de la mujer como ser intermedio, e intermediario, entre el hombre y la naturaleza, como natural y humana ella misma, es tópico que hunde sus raíces en tiempos antiguos, tópico pagano y cristianizado que, ahora, en manos de poetas como Baudelaire y Rimbaud, también de Verlaine, adquiere un nuevo giro al alumbrar en la naturaleza una condición satánica que no puede ni debe ser rechazada.

La naturaleza, y con ella la "verdad", se abre en un nuevo frente, el de lo negativo: el horror, la maldad, el sexo, pero también la risa, son algunas de las perspectivas en que la negatividad esencial hace acto de presencia.

Novedad y valor residen ante todo en la modalidad de la representación plástica de esos asuntos. Al desprenderse de la retórica literaria a la que se habían aferrado prerrafaelistas y victorianos en general, también muchos de los simbolista, Munch y Klimt, cada uno de manera específica son capaces de hallar una forma plástica propia a través de la cual pueden ser expresados directa y originalmente.

La Toilette, El Cuerpo y El Sexo. Entre 1910 y 1914 Klimt realizó una serie de dibujos con figuras femeninas desnudas o semidesnudas que muestran el sexo. Por esas mismas fechas, dibujos y acuarelas de Egon Schiele nos invitan a convertirnos en mirones de mujeres que se exhiben con impudicia.

Pero sobre el erotismo algo debe decirse para no confundir las cosas: lo propio del arte erótico es la repetición, lo característico de Schiele y Klimt, la diferencia. La posición de Schiele y Klimt ofrece en este punto algunos matices: la sordidez de que hacen gala procede directamente de esa imagen difundida, pero la delicadeza artística, estética, de su línea, la perfección de su dibujo contrastan fuertemente con esa sordidez y, a la vez que intensifican la excitación, llaman la atención sobre el punto de partida, los modelos establecidos, e incitan a la reflexión. El erotismo guarda una estrecha relación con la pintura, ambos son en la mirada, ambos tienen en la mirada uno de sus ejes fundamentales.

Hay que evitar la falsa impresión de que el descubrimiento de la mujer, su materialización como entidad natural debe pasar necesariamente por el refinamiento de Klimt, el simbolismo de Munch, o el clasicismo de Cézanne. Existe otro punto de vista, que podemos llamar si se quiere naturalista (no en el sentido histórico-estilístico), el de Degas, en el que tal materialización se representa a través de la percepción desnuda, a través de la captación que la mirada posibilita. Los valores culturales subyacentes a aquellos artistas parecen haber desaparecido en los pasteles de Degas, y digo parecen porque en última instancia no ha sido completamente así. Si nos parece que han desaparecido, es en relación a los que allí se ofrecen implícitamente y por contraste con ellos, pero tal contraste es, a su vez, un fenómeno cultural, una interpretación.

4. BRANCUSI, LA ESCULTURA

La Escultura y la Anécdota, Brancusi y Rodin. Cabeza de Muchacha joven de Brancusi, posee un marcado sabor primitivo, sin que pueda adscribirse a ninguna tendencia o localización geográfica concreta. Las facciones se esquematizan de forma muy simple, lo mismo sucede con el cabello, los volúmenes y las superficies, incluso los hundidos de las mejillas, plano cóncavo que algunos historiadores conciben como rasgo específico de la escultura primitiva, motivos todos que han tomado el papel protagonista.

También la primera versión de *El beso* posee ese sabor primitivo que no puede determinarse con claridad, pero las notas más destacadas van más allá de lo primitivo y por caminos que sólo puedo considerar personales. La unión de los dos amantes es la unión de las dos figuras en un mismo bloque de piedra. La talla directa marca la línea que separa-une las dos caras y los dos cuerpos, una línea para las dos caras y los dos cuerpos, una hendidura, y los brazos y las cabezas surgen del bloque pero ya de manera bien distinta a como lo habría hecho Rodin, me atrevería a decir que inversa: no se desprenden el volumen o la superficie, como sucedía en el escultor francés, sino que acentúan el volumen, la compacta materialidad del bloque, su masividad. Los rasgos descriptivos se reducen al mínimo y son arquetípicos: los surcos del cabello, la almendra de los ojos, la incisión de la boca, la rotundidad del pecho femenino... Por sí solos nada dicen, incluidos en la masa de piedra lo dicen todo, son suficientes para valorarla semánticamente.

El beso exige del espectador una nueva forma de mirar que contrasta radicalmente con la que era habitual ante la escultura decimonónica. Si esta llamaba la atención sobre lo descrito, la narración, los gestos, la sugerencia psicológica, la singularidad del movimiento, de los personajes..., nada de eso es fuente de atención en la piedra de Brancusi, porque nada de eso hay en ella. El gesto ha quedado reducido al mínimo, el valor narrativo nada nos dice de un beso, tampoco el eventual movimiento de los amantes, sólo el abrazo, y difícilmente puede hablarse de descripción. Pero el espectador está afectado por la potencia de la imagen, la fuerza de la unión física de los amantes que son uno, la sólida presentación del acto del beso, casi su esencia, un tipo de rasgos que habían preocupado a pintores como Munch y Klimt, que aparece en algunos dibujos de Picasso y que, en líneas generales, son característicos de estos años. La potencia de la imagen admite la extraordinaria monumentalidad de la pieza a pesar de su reducido tamaño. *El beso* está en las antípodas de Rodin.

La escultura decimonónica entró en un proceso crítico cuando, en el abandono de las exigencias monumentalistas/clásicas (neoclásicas) se orientó por el camino de la narración. Rodin fue la última etapa de esa trayectoria aunque alentaran en su obra elementos que miraban a una época nueva. Los valores escultóricos no fueron recuperados en el siglo XIX sino en los monumentos, precisamente aquellas obras que valoraban los componentes espaciales y volumétrico, en los que, por la distancia y el tamaño, los rasgos anecdóticos o bien pasaban a segundo término o bien no eran percibidos en absoluto.

La Presentación de la Naturaleza. La escultura brancusiana se ofrece como una alternativa radical a la que había dominado en el siglo XIX. *Cabeza de muchacha joven* y *El beso*, tras ellas todas las demás, alteran sustancialmente la condición de los

elementos que protagonizan la obra: la anécdota deja de tener relevancia, son el volumen, el espacio, la masa, la superficie, la textura, el ritmo, etc., los que ahora ocupan su lugar. Otros artistas habían iniciado este camino antes que Brancusi, fundamentalmente pintores, Degas, Gauguin, Matisse, pero ninguno con la claridad y rotundidad del escultor.

Brancusi, en efecto, reduce el pensamiento, si por tal entendemos la anécdota narrativa que había atenazado a la escultura decimonónica, también reduce el que Rodin podía concebir como refugio frente a esa anécdota: la gesticulación de lo inefable. Ni anecdotismo ni inefabilidad, sino una preocupación cada vez más intensa por dejar hablar a los componentes de la escultura. El volumen y la masa, el ritmo, la textura, dejan de ser soportes para convertirse en ingredientes semánticos de la pieza: el hueco no es un espacio vacío entre dos figuras o el resultado del gesticular de rostros y cuerpos, es un protagonista más de la estatua.

Brancusi ha dejado de contar cosas para representárnoslas: ese es un paso considerable en la trayectoria de la escultura contemporánea, su ruptura con la narratividad del siglo anterior. En todas las figuras late una naturaleza común cuya presencia se capta de forma inmediata (ni sujeto, ni orden, ni ideal la median) en la estatua y gracias a la "pureza" de los recursos semánticos, a la que bárbaramente podemos llamar "escultoricidad" manifiesta en sus piezas. De esta manera asume un nuevo clasicismo: un lenguaje que rechaza normas preestablecidas porque encuentra en la materia prima de la escultura el fundamento de su significación.

Paulatinamente se advierte también que los objetos de la representación, los rasgos de la naturaleza que deben ser representados por la escultura tienen un espectro más amplio, y quizá más elemental, del habitualmente previsto (y permitido) por la narratividad decimonónica: el peso y el vuelo, al que tantas veces se refirió Brancusi, el movimiento, el ritmo..., son caracteres de la naturaleza en la experiencia que un artista debe representar, pero también lo son la angustia y el miedo, el sueño, la fertilidad... La universalidad que en la singularidad se inscribe: el vuelo de todo pájaro, el ritmo que une cabeza y cuello, el soñar de todo durmiente... Ese esencialismo, con un registro que ha ampliado considerablemente los límites de la visualidad y la representación visual (capaz ahora de entenderse con fenómenos que no pertenecen al dominio de lo visual) se centra en una experiencia fundamental de la naturaleza que introduce unidad en lo diverso.

La *Columna* nos hace pensar en la concepción kantiana del genio: aquel que crea sus obras como si fueran naturaleza, con la misma libertad con que la naturaleza (de la que es intermediario para nosotros) crea las suyas.

En *La columna sin fin* se unen definitivamente los dos caminos: el clasicismo y el primitivismo, la rotundidad de un lenguaje que llega a identificarse con la cosa misma y hace de la naturaleza el fundamento de cada cosa, pero también el sentido del ritmo y la repetición del primitivismo, su energía en la talla directa, que confluyen en esa intemporalidad esencialista que el "sin fin" de la *columna* indica.

5. CLÁSICOS Y SALVAJES

“Je Suis un Sauvage”. Durante mucho tiempo se ha visto en Paul Gauguin al símbolo del espíritu salvaje por excelencia frente a la civilización industrial y urbana, la afirmación de la naturaleza vital y sus misterios frente a la convencionalidad burguesa...

No son las anécdotas iconográficas (la seda, el oro, las telas..., motivos, por otra parte, tan queridos de Klimt) sino la materia enriquecida por la mano del artista la que obtiene los efectos buscados. La anécdota narrada pasa a segundo término, el primero es ocupado por los problemas del lenguaje plástico, único que puede sustituir la narración por la presentación. No contar la anécdota del mundo de Tahití o de las Marquesas, tampoco los rasgos etnográficos que tanto lugar ocupaban en su primera estancia, sino presentar las claves de ese mundo, su relación con la naturaleza.

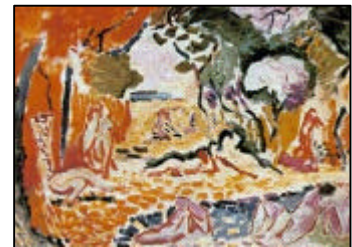
La relación con la naturaleza es el tema, y no sólo la anécdota, de la que quizá sea su obra más célebre en estos años, *Dos tahitianas*. Las últimas pinturas de Gauguin reúnen los rasgos y motivos que centran buena parte de la reflexión plástica de los primeros diez años: el clasicismo y el primitivismo entendidos como esa búsqueda esencial de las cosas que pasa a través del lenguaje, la relación del hombre con la naturaleza, la mujer como expresión misma de la naturaleza y, en cuanto tal, mediadora de esa relación...

La Alegría de Vivir. Henri Matisse pintó *La alegría de vivir*. La obra parece que llamó profundamente la atención de Picasso, iniciando el proceso que había de conducir directamente a *Les demoiselles d'Avignon*.

Algunas de estas figuras proceden directamente de las que pintara antes en *Lujo, calma y voluptuosidad*, pero ambos cuadros son diferentes, no sólo porque éste incluye el mar y otras anécdotas (también tradicionales, como el almuerzo en el campo), sino porque en él domina un puntillismo postimpresionista que en *La alegría de vivir* ha desaparecido: ahora la linealidad característicamente matissiana es el rasgo fundamental que introduce un ritmo unificador en toda la escena, dinámico tanto en esa linealidad cuanto en el cromatismo, no necesariamente en los motivos.

La alegría de vivir no es sólo un punto de llegada, también es un punto de partida para obras posteriores (por ejemplo, las numerosas variaciones sobre la danza o el cuerpo femenino desnudo) y por tanto debe ser considerada también en esa proyección.

Si *La alegría de vivir* es un cuadro clásico, ello no se debe a un eventual respeto matissiano por el orden y la norma, ni siquiera a una presunta serenidad intemporal. Su clasicismo es aquel en que se confunden hombre y naturaleza. Desde el punto de vista estilístico tanto las figuras como el paisaje parecen adolecer de excesiva improvisación y sinuosidad, dominan las características masas cromáticas planas de Matisse, no el volumen compacto del clasicismo tradicional, aunque la dimensión espacial es muy notable en su profundidad, y la linealidad zigzagueante se encarga de



enlazar motivos y zonas en un ritmo que multiplica en la totalidad de la imagen, y en su unidad, el dinamismo de los grupos particulares.

Ninguno de estos rasgos es clásico, bien al contrario, son rasgos estilísticamente anticlásicos. Pero el clasicismo se encuentra en ellos: ese ritmo no es una nota formal, sino el recurso plástico que elimina la convencional alienación del hombre respecto de la naturaleza. La danza del grupo del fondo se integra en el paisaje de la misma manera que cada una de las figuras parece emanación suya.

Los Fauves de Alemania. Carencia de teoría, fuerzas que permiten avanzar, ideas que no vislumbran de antemano, en una palabra: inmediatez, instinto, naturaleza libre..., conceptos todos que pueden adscribirse a la concepción simbolista y que también están en el origen de lo que luego iba a denominarse movimiento expresionista. Esta ambivalencia no es casual, fauvismo, simbolismo, expresionismo configuran un triángulo que es tanto más vigoroso cuando el expresionismo no es todavía un movimiento vanguardista.

El sexo y el acto amoroso, los cuerpos, las situaciones eróticas dejan de ser expresión de belleza e idealidad. El artista busca la cotidianidad, pero ésta está compuesta de aspectos que la tradición solía expulsar de las imágenes artísticas, aspectos que no respetan el pudor convencional: la sordidez es uno de ellos, el placer físico, la tristeza, en algunas ocasiones la culpa, la exaltación física, la melancolía, la perversión en bastantes imágenes... A lo largo de 1908 y 1909 las figuras femeninas poseen cada vez mayor protagonismo: mujeres vistas con ojos masculinos que se exhiben. Acuarelas, dibujos, pasteles, litografías, multiplican protagonistas y situaciones sin el refinamiento que era propio de Schiele.

A la vez, contrapunto de estas, las imágenes de la ciudad, las calles, los grandes edificios de vecinos, los jardines, las plazas públicas, y las escenas burguesas por excelencia, cafés, teatros, cabarets, con sus protagonistas, artistas circenses... Esas bailarinas, esas mujeres bien vestidas, con ampulosos sombreros, los músicos, los caballeros que entretienen la tertulia en el café pueden ser los protagonistas de las escenas amorosas, descubriendo así sus apetitos, dando rienda suelta a los instintos que la educación les obliga a ocultar, asemejándose a los artistas que, auténticos, desprecian la educación represiva del mundo burgués.

La pintura que Kirchner realiza en estos años (y con ella la obra gráfica, acuarelas, dibujos y pasteles) gira en torno a una doble contraposición: la que opone lo público y lo privado, la que opone apariencia y verdad. Los términos de esta doble contraposición no se identifican, lo público no es lo aparente y lo privado lo verdadero, en lo público y lo privado se revela la verdad, basta mirar con mirada libre de prejuicios, auténtica, basta desnudar las cosas de los ropajes que las ocultan. Desnudar es término que se aplica habitualmente al cuerpo, aquí tiene una aplicación más amplia y más estricta: desnudar la calle, el paseo, los jardines, las fábricas, desnudar también aquellas escenas que el tópico había revestido, revestido, de idealidad, las *bañistas*. *Bañistas en un interior* es a este respecto sumamente ilustrativo.

Kirchner ha pintado la habitación posterior de forma que la distancia queda muy reducida y la figura se incorpora a la escena central. El arte negro también está presente en el cuadro, en la rotundidad de las líneas que componen las figuras cortándolas en pedazos, en las puertas, quizá en la alfombra y en una pequeña estatuilla bajo el espejo de la derecha.

A primera vista las imágenes de bañistas son imágenes más próximas a las pastorales y al clasicismo, figuras femeninas y masculinas al aire libre, en una naturaleza que podemos calificar de idílica, sin inhibiciones. Pero las actitudes de los protagonistas, sus juegos, relaciones, resultan mucho más cotidianos de los que permite el mito clásico. Además, la radicalización de la violencia formal, el contraste profundo de verdes, azules, rojos y amarillos, el aparente descuido en la composición de las figuras, en su trazado, son rasgos que le alejan de sus antecedentes clasicistas. Kirchner inicia aquí, aunque todavía de manera balbuceante, ese estilo segmentado en cortes que permitirá la composición y el ritmo que, en efecto, tal como él afirmaba, se distancia mucho del que es propio de Matisse.

El salvajismo de Kirchner no hay que buscarlo tanto en las referencias estilísticas formales o en las fuentes iconográficas, cuanto en este despiadado ofrecimiento de la exterioridad de la figura humana, un repertorio de protagonistas que han eliminado la anécdota, que la han “puesto entre paréntesis”, en la monumentalidad de su figura plástica, trascendiendo así la particularidad inicial del personaje o del acontecimiento. Para hacerlo, Kirchner ha necesitado transformar el lenguaje establecido, ruptura que se lleva a cabo en los últimos de los primeros diez años del siglo.

Sobre la Autenticidad en el Expresionismo y el Arte Contemporáneo.

“Autenticidad” es término que recorre buena parte del pensamiento y el arte contemporáneos. Lo auténtico ofrece la cosa en sí, sin adulteraciones, sin interpretaciones. Vivir auténticamente es vivir como se es, sin ficción ni escenificación algunas, sin prejuicios ni tapujos. La auténtico es la “realidad verdadera” de lo otro y de uno mismo, lo “inauténtico” impide alcanzar esa realidad verdadera, la oculta. Lo inauténtico es el modo habitual de vida en la sociedad burguesa, llena de forma y maneras, de pautas establecidas de comportamiento, de valores impuestos por la educación, la moral, los medios de comunicación de masas, las instituciones culturales y políticas.

La inautenticidad: crece tanto más cuanto mayor es el número de mediaciones entre el sujeto y la naturaleza. Las mediaciones se conciben, así, como obstáculos para tal relación y, en tal caso, como fuentes de alienación. Estas mediaciones tienen nombre concreto y concreto momento histórico: el desarrollo de la sociedad industrial burguesa, el orden económico-social que establece, su sistema de valores, el victorianismo propio de la segunda mitad del siglo XIX, la hipocresía que fomenta, sofocante..., todos éstos son factores y rasgos de la inautenticidad. La “verdadera realidad” queda sepultada en un mar de mediaciones.

Algunas de estas mediaciones son fácilmente objetivables y, por ello mismo, podrían eliminarse sin excesivas dificultades. Buena parte del surrealismo se enfrenta sólo a este tipo de mediaciones. Otras no son tan fáciles y hay alguna que parece consustancial con la posibilidad misma del conocimiento: el lenguaje. El lenguaje articula el eje de la tensión: sólo él puede hablar de las cosas y decir cómo son pero sólo puede hacerlo diciéndolas, esto es, sometidas a su mediación. Encontrar un lenguaje que se oculte a sí mismo, que prescindiera de todos aquellos rasgos que introducirían singularidad, adjetivos e interpretaciones, es la pretensión del clasicismo. Si los diez primeros años ponen algo de manifiesto, es la exigencia de la verdad, de “realidad verdadera”, ha de debatirse en el dominio del lenguaje, no fuera de él.

La evolución de Kirchner es, en este sentido, ilustrativa y dramática. Pocos fueron los artistas que, como él, se lanzaron a una tan clara destrucción del lenguaje tradicional o de sus alternativas modernas, matissianas, una destrucción a “hachazos”, una ruptura del ritmo lingüístico que permitía la articulación armoniosa de un mundo natural integrado (y en el que se integraban los seres humanos), optimista y gozoso, ahora sincopado y quebrado, hasta lograr que las figuras resultaran desplazadas de su medio, alienadas de él, y éste de ellas, convertido el escaparate (lo que se mira pero no puede cogerse) en una metáfora de la distancia insalvable y consciente que es rasgo fundamental del expresionismo.

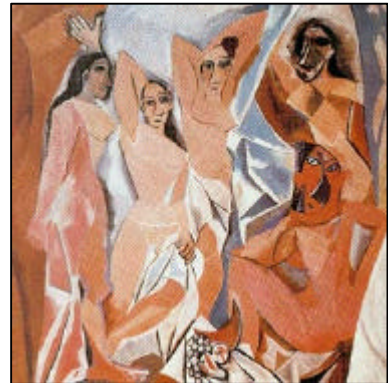
De tal manera que el centro de gravedad de lo auténtico se desplaza desde la búsqueda de la cosa misma a la constatación de esa distancia (lo que implica una vuelta a los orígenes de la modernidad, al romanticismo), desplazamiento que Kirchner no puede finalmente soportar pintando una serie de obras, antes de caer en un remedo picassiano, que cantan ingenua y aproblemáticamente la sencilla posibilidad de aquella unión.

6. LES DEMOISELLES D'AVIGNON

Cinco Mujeres y Un Bodegon en el Primer Plano.

Les demoiselles d'Avignon es una de las obras fundamentales en la historia del arte contemporáneo. Durante mucho tiempo se ha considerado como el origen del cubismo. Recientemente, se abren paso otros puntos de vista.

La gama cromática oscila entre el rosa, el ocre y el azul, con un fuerte facetado que configura masas cromáticas correspondientes a zonas de los cuerpos o del espacio. Este no debe nada a la verosimilitud y se dispone de tal manera que cada una de las figuras sea autónoma y pueda percibirse de manera independiente. Al pintar el espacio de esa manera, Picasso acentúa el énfasis de cada una de las figuras, que tienen “su” espacio propio.



Las cabezas de las tres mujeres obligan a investigar las fuentes picassianas. Su interés por el arte egipcio, entonces considerado genéricamente como primitivo, y por las estatuas ibéricas ha sido documentado y era ya manifiesto en obras anteriores a ésta, que incluso fueron pintadas inicialmente en “estilo ibérico” y alteradas, “africanizadas”, durante el trabajo. El descubrimiento del arte oceánico y africano por parte de Picasso no ha podido ser determinado con toda exactitud, aunque existen testimonios gráficos del gusto del artista por este tipo de obras.

Es indudable que, como ya he señalado, el arte africano y oceánico, primitivo, que tuvo un considerable influencia en el arte occidental en los primeros años del siglo, implicaba una ruptura con los presupuestos del lenguaje pictórico y escultórico tradicional, aportaba una libertad formal como hasta entonces no se había conocido y planteaba para las artes plásticas posibilidades de representación que excedían la narración. Una máscara africana no “narra” o “describe” una acción, ni siquiera

psicológica, no “retrato” a un individuo, es un objeto de culto y en cuanto tal presenta una entidad trascendental o divina.

Picasso presenta cinco mujeres que están y nos interpelan con su mirada. Esta misma interpelación de las miradas refuerza la presentación, el no contar. Se presentan a sí mismas. Ofrecen su presencia física como presencia pictórica que sólo es posible transformando las pautas lingüísticas tradicionales y, en máxima tensión, sustituyéndolas por otras que prescinden de la imitación de acciones.

El sentido del ritmo, lineal y cromático, y de la monumentalidad que había caracterizado al Matisse de estos años, y que le había permitido establecer la unión plástica hombre-naturaleza que le es característica, ese sentido deja paso a una estructura sincopada que recuerda la intranquilidad (angostura espacial y hermetismo) del manierismo. La diversidad cromática, casi lúdica, heredera de los fauves, expresión de la “alegría de vivir” y del “lujo” y la “voluptuosidad” de esa alegría, son ahora homogeneidad en modo alguno alegre y menos aún lúdica. Y la monumentalidad, que persiste e incluso se incrementa, adquiere un sentido preciso en el interior de la habitación y en la monstruosidad de algunas facciones: como tótems, las “señoritas” afirman el tabú de una negatividad.

El primitivismo gauguiniano era una afirmación de la felicidad de lo inmediatamente alcanzado en la naturaleza: la mujer en la naturaleza, una mujer perfecta, una con la naturaleza, verdadera en su perfección o en su inmediatez. El primitivismo de Picasso invierte esa afirmación de felicidad. Ya no es la mujer que se hace una con la naturaleza, un paisaje exterior en que podemos solazarnos, que podemos contemplar como promesa de felicidad, ahora es la mujer en un interior, un espacio descoyuntado, y que nos interpela. No la serenidad de las formas perfectas y el ritmo que impregna a todos los seres naturales, sino la intranquilidad que produce la desestructuración del espacio, las máscaras pintadas como tales y, sin embargo, verdaderos rostros de las figuras, rostros demoníacos y atractivos..., y atractivos por lo monstruoso que exponen.

A la positiva identificación con la naturaleza, Picasso opone una identificación negativa no menos necesaria. Ha invertido el icono y para ello ha necesitado invertir el lenguaje, y al hacerlo ha liberado los demonios que a partir de ahora habitan en el arte del siglo XX.

El Primitivismo. *Desnudo con paños*, de Picasso, es la imagen donde la influencia del primitivismo africano y oceánico es más patente, pero Picasso no siente una inclinación absoluta o unilateral por el primitivismo. Para él no deja de ser una liberación y una incitación: liberación de las formas que el arte tradicional ha venido imponiendo, pero también incitación a ir más allá, a utilizar las formas nuevas como material que puede ser usado en proyectos diferentes.

Cuando en 1908 pinta *La Dríada* reconocemos muchos rasgos procedentes del arte africano, pero el cuadro no es una imagen africana. Hay un elemento que no pertenece a la tradición primitiva, bien al contrario, es propio de la tradición clasicista y cézanniana: la utilización de planos de luz para representar (no miméticamente) los volúmenes y el espacio. Los planos lo son de luz y de sombra, de tal forma que componen el cuerpo como si se tratara de una pieza arquitectónica.

El cézannismo está en el punto de partida de *Tres mujeres*. Los proyectos iniciales, que conducen a la obra definitiva, se inscriben claramente en el marco de las

bañistas cézannianas, pero paulatinamente Picasso hace desaparecer los que eran rasgos fundamentales: la importancia de la naturaleza, la distancia respecto a la escena, la armonía y autonomía de los cuerpos...Picasso no solo reduce el número de bañistas, trae las figuras al primer término, aplana la escena, elimina la naturaleza y la sustituye por un espacio angosto, introduce incertidumbre sobre la condición sexual de las figuras.

Hacia el Cubismo. Picasso da el paso siguiente en Horta d'Ebre en el verano de 1909. El resultado no es, finalmente, un paisaje, aunque lo sea desde el punto de vista figurativo, sino una construcción monumental que tiene algo de las ciudades que los prerrenacentistas italianos pintaron en sus frescos.

El cambio temático resulta llamativo. Los paisajes sustituyen a las figuras femeninas, pronto las naturalezas muertas van a sustituir a los paisajes. A este respecto conviene recordar que en estos años Braque estaba pintando paisajes y naturalezas muertas.

Picasso también intenta algún paisaje y alguna naturaleza muerta en 1907 y 1908, mas, aunque algunos aspectos formales (la segmentación, el facetado, etc) pueden considerarse próximos al cubismo todavía balbuceante de Braque, son imágenes que por su dramatismo remiten directamente a las pinturas con figuras femeninas, a *La dríada*, *Tres mujeres...*

7. LA CIUDAD Y EL CAMPO

Londres y Paris. En 1871 Monet conoce la pintura de Constable y de Turner y pinta el Támesis: *El Támesis y el Parlamento*. Monet repite una y otra vez sus temas: el puente de Waterloo, el de Charing-Croos, el Parlamento, bajo diferentes estados de tiempo y luz: el amanecer y el atardecer, el sol, la niebla, la atmósfera lluviosa y gris.

Puentes y Parlamento se hacen uno con el río, con la niebla y la luz, con el sol, con la lluvia, con los reflejos sobre el agua y su movimiento. Destacan como apariciones, como motivos plásticos y componentes de una naturaleza que ya no respeta las diferencias. La naturaleza se apodera de la ciudad y la domina. Los edificios, puentes y calles desaparecen en los fenómenos naturales y se hacen uno con ellos. Su carácter artificial, su naturaleza de obras humanas se subsume en el libre desarrollo de lo natural. Lo propiamente humano es ya sólo la mirada que se ha convertido en punto de referencia de las imágenes.

Así como antes se mantenía la singularidad de los motivos, los árboles continuaban siendo árboles en la impresión, los caminos y las calles mantenían su autonomía, ahora la han perdido. La herencia de Turner es muy fuerte, pero también la distancia, pues si, al igual que Turner, la naturaleza es el protagonista fundamental y único, ésta no es un espectáculo grandioso agitado por las fuerzas del cosmos, es el medio que se crea en el sistema de relaciones que la mirada establece. El sujeto se crea a sí mismo en el ejercicio de esa mirada, y en tal ejercicio alcanza la identificación con la naturaleza, la mirada forma parte de la naturaleza y arrastra consigo todo lo que, como la ciudad, podía resistirse.

Salgamos! En un cuadro de Pellizza da Volpedo, *El automóvil en el paso del Penice*, la máquina se ha hecho, en su velocidad y por ella, una con la naturaleza. La carretera es un motivo natural más y el automóvil, estela de velocidad que desaparece en la impresión, se identifica con ella. Es el movimiento raudo y veloz que convierte al automóvil en una poderosa máquina, una máquina que nos transporta y, así nos domina. La velocidad es el factor determinante de la unión con la naturaleza, de la integración del paisaje en el movimiento que a la máquina se debe.

Pero no podía haberse pintado sin el impresionismo y el neoimpresionismo como mediadores. Quizá resulte aún más evidente en un óleo emblemático que pinta también en esas fechas: *El sol*. La naturaleza está penetrada de una fuerza espiritual que es el sol, imagen resuelta plásticamente mediante luz y color. El divisionismo cromático remite al panteísmo de la imagen a la práctica “artificial” de la pintura. Ambas pinturas se alejan del naturalismo social que le había hecho más célebre en la década anterior, sin caer por ello en el anecdotismo idílico e idealizante de algunas obras de Segantini.

El horizonte de la renovación no se limitaba, sin embargo, al marco determinado por simbolismo y divisionismo. *Fallimento* de Giacomo Balla, revela las posibilidades no simbolistas del divisionismo y enlaza con las trayectorias de un anecdotismo urbano vigente ya en las dos últimas décadas del siglo XIX.

Las obras que pintan Balla y Boccioni en los primeros diez años del nuevo siglo configuran las posibilidades no anecdóticas de esa tradición. *Fallimento* es un óleo de dimensiones considerables que resuelve la anécdota con una maestría difícilmente igualable, una maestría, me atreveré a decir, no anecdótica: los pintarrajeados, monigotes, garabatos que ofrece esa puerta ponen ante nuestros ojos mucha más vida urbana que las vistas y los nocturnos a que tan aficionados fueron los pintores de finales de siglo. No las acciones sino sus restos, no la historia, pero sí su recuerdo en los trazos anárquicos que el pintor ofrece, presenta, surgiendo sin contar, aludiendo a unos anécdotas que no están ahí, en el lienzo, pero que el óleo nos pone delante.

Posee Balla una extraordinaria capacidad para impresionarnos con sus paisajes y personajes urbanos sin convertir, como habían hecho los impresionistas franceses, la ciudad en campo o parque, manteniendo y afirmando el carácter propiamente urbano.

Los estados de ánimo penetran el tejido urbano en los acontecimientos que este celebra: *La ciudad despierta* de Boccioni, y *Los funerales por el anarquista Galli* de Carrá son dos de ellos. Los dioses son, siempre lo fueron en la civilización que abandonó a los griegos aunque decía heredarles, mártires. Martir es el anarquista Galli y un apocalipsis su entierro. La ciudad se agita y se abre, la multitud rebosante convierte el acontecimiento en una manifestación de su esencia multitudinaria, masiva, y futurista. En realidad, la ciudad desaparece suplantada por las masas, que se mueven bajo el sol apocalíptico.

El futurista no ha olvidado la historia, tampoco la ha negado, pero sí ha cambiado su escenario: ahora es el que ya acoge a la vanguardia. Hay en Giorgio de Chirico un viaje paradójico: los argonautas que parten de una villa clásica, en medio de la naturaleza, llegarán a ciudades desoladas, pero llevarán con ellos ese acento clasicista y misterioso que termina por impregnarlo todo.

Por las Calles, Ante los Escaparates. *Cinco mujeres en la calle* o *La calle* de Kirchner nos muestra a cinco mujeres con sus abrigos y sombreros aisladas una de otra, independientes, incapaces de establecer una relación entre ellas. El fenómeno no

es estrictamente anecdótico, las mujeres parecen constituir un grupo que se conoce y otro tanto sucede con los protagonistas de *La calle*, algunos de los cuales van hablando entre sí, entre los que existe, al menos, unidad de clase, de indumentaria, etc... El tratamiento de las figuras, perfiladas como si fuera a hachazos, algo que Kirchner aprendió de la escultura africana y que utilizó en su propia escultura, “encapsuladas” en sí mismas, objetualizadas, y el tratamiento cromático, que enfatiza las cinco figuras sobre el verde del paseo, a los viandantes sobre el malva y los azules de la calle y los escaparates. Ese mundo pertenece ya al expresionismo, en su rasgo más pertinente. Su resultado es más efectivo que el estrictamente anecdótico y se convierte en componente de los más rigurosos y críticos artistas alemanes del momento.

Aunque no están sometidas al rito de la velocidad, estas imágenes revelan algunos de los recursos de los pintores de la velocidad: lo sincopado de la composición deforma y presenta, aísla los momentos de un proceso y destaca su hermetismo. Introducir movimiento, dinamismo, un zig-zag ampuloso no llega a eliminar ese aspecto, aunque logre ocultarlo a la mirada del espectador. La epopeya urbana ocultaba en su recuerdo romántico la alienación y objetualizada de las figuras, de los habitantes de la ciudad, alienación y objetualidad que Kirchner pone en primer plano. Nunca nadie había revelado con tanta claridad la condición de la masa en personajes concretos e individualizados, y nunca nadie apuntó con tanta precisión la existencia de algo que el paseo, la conversación, la espera o la atención a los escaparates, no llega a ocultar totalmente: la intranquilidad que atenaza a las figuras, su carácter fragmentario y alienado. De esta manera, en el marco del nuevo espacio urbano se abrían camino los problemas que centrarían a la vanguardia en los años inmediatamente posteriores. Sin embargo, sería impropio pensar que los analizados en estos primeros diez años desaparecieron.

