



JOSÉ LUIS DE LA NUEZ  
SANTANA:  
*Primera Guerra Mundial y  
sus efectos en el mundo  
artístico*



**Resumen:** Los artistas de los países contendientes adoptaron frente a la guerra posiciones distintas, atendiendo, en los casos extremos, o bien a la identificación con la visión que entendía la guerra como solución superadora de una condición moral determinada, como una acción higiénica y liberadora o, por el contrario, como reacción a sus efectos más letales en la sociedad, denunciando a los inductores de una carnicería que habría de cambiar para siempre la historia de Europa. En la primera están sin duda los futuristas, pero también algunos expresionistas alemanes como Marc, Beckmann o el primer Dix. En el segundo, algunos de los integrantes de «La nueva objetividad» alemana, que trabajan en los años críticos de la República de Weimar. En medio, sin una postura ideológica definida, todos aquellos otros que, como Kirchner, reflejan en su obra el dolor atroz de la guerra, empezando por su propia figura, retratada con la expresión inconfundible del horror. Hay también en torno a este tema otro plano distinto en el análisis, toda vez que la guerra, en gran medida, fue la causante de un profundo cuestionamiento de los lenguajes vanguardistas por parte de muchos de sus protagonistas, que apuntan ahora hacia una apropiación de la figuración de raigambre clasicista.

**Palabras clave:** Primera Guerra Mundial, Historia del Arte, Ideología

**Abstract:** Artists of the contending countries adopted different positions on the war, based on the identification with the vision that understands war as a solution to overcome a certain moral condition, such as a sanitary and liberating action or, conversely, as a reaction to its lethal effects on society, denouncing inducers for carnage that would forever change the history of Europe. In the first sector are certainly the Futurists, but also some German Expressionists such as Marc, Beckmann or the first Dix. In the second group, some of the members of the German "New Objectivity", working in the critical years of the Weimar Republic. In between, without a defined ideological position, all those others who, like Kirchner, reflected in his work the excruciating pain of war, beginning with his own figure, portrayed with the unmistakable expression of horror. There is also around this issue another plane of analysis, since the war, largely, was the cause of a profound questioning of avant-garde languages by many of its protagonists, now pointing towards an appropriation of figuration of classist roots.

**Keywords:** Great War, WWI, Art History, Ideology



## PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y SUS EFECTOS EN EL MUNDO ARTÍSTICO

JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA

Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recibido: 06/09/2014

Fecha de aceptado: 12/12/2014

93

Conocido es cual era el estado de exaltación patriótica de la población europea en los primeros meses después del estallido de la Gran Guerra. Más allá de un razonable temor por las consecuencias catastróficas que un conflicto de estas características podría acarrear, el comienzo de la guerra (que se consideraba que iba a ser de corta duración) propició una efervescencia nacionalista desmesurada, incluso entre sectores considerados inicialmente poco proclives. A semejante situación se refería el escritor austriaco Stefan Zweig en sus memorias, escritas justamente en el periodo de la Segunda Guerra Mundial:

“En aquellas primeras semanas de guerra de 1914 se hacía cada vez más difícil mantener una conversación sensata con alguien. Los más pacíficos, los más benévolos, estaban como ebrios por los vapores de sangre. Amigos que había conocido desde siempre como individualistas empedernidos e incluso como anarquistas intelectuales, se habían convertido de la noche a la mañana en patriotas fanáticos y, de patriotas, en anexionistas insaciables. Todas las conversaciones acababan con frases estúpidas como: «Quien no es capaz de odiar, tampoco lo es de amar de veras» (Stefan Zweig, 2002, 301)

¿Y qué decir del mundo del arte? Como se verá a continuación en el análisis que desarrollaremos, los artistas de los países contendientes adoptaron frente a la guerra posiciones distintas, atendiendo, en los casos extremos, o bien a la identificación con la visión que entendía la guerra como solución superadora de una condición moral determinada, como una acción higiénica y liberadora o, por el contrario, como reacción a sus efectos más letales en la sociedad, denunciando a los inductores de una carnicería que habría de cambiar para siempre la historia de Europa. En la primera están sin duda los futuristas, pero también algunos expresionistas alemanes como Marc, Beckmann o el primer Dix. En el segundo, algunos de los integrantes de «La nueva objetividad» alemana, que trabajan en los años críticos de la República de Weimar. En medio, sin una postura ideológica definida, todos aquellos otros que, como Kirchner, reflejan en su obra el dolor atroz de la guerra, empezando por su propia figura,

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

[www.uc3m.es/semiosfera](http://www.uc3m.es/semiosfera)

EISSN: 2341-0728

retratada con la expresión inconfundible del horror. Hay también en torno a este tema otro plano distinto en el análisis, toda vez que la guerra, en gran medida, fue la causante de un profundo cuestionamiento de los lenguajes vanguardistas por parte de muchos de sus protagonistas, que apuntan ahora hacia una apropiación de la figuración de raigambre clasicista. El fenómeno de la «vuelta al orden» está también lleno de matices, como se puede comprobar nada más comparar obras de este momento de Picasso (el Picasso neoclásico) con la de otros como Derain, pero este o aquel parecen dar la razón a los críticos que consideran que no están los tiempos para experimentaciones formales y sí, más bien, para una reconsideración de una tradición que ya se creía superada definitivamente.

### El expresionismo alemán ante la guerra

Cuando estalla la I Guerra Mundial, en julio de 1914, el grupo expresionista alemán «Die Brücke» («El Puente») ya se había disuelto y los destinos de sus principales representantes (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Mueller, Pechstein) seguían en esos momentos rumbos muy distintos. En todo caso, a todos les afectó la guerra en mayor o menor medida. La irrupción del conflicto imposibilitará también la continuidad de las actividades del «Der Blaue Reiter» («El Jinete Azul»), un grupo más informal que el primero, con figuras relevantes como Kandinsky o Jawlensky, que, debido a su nacionalidad rusa, tuvieron que abandonar Alemania. Otros, sin embargo, como los alemanes Marc y Macke, o el suizo Paul Klee, estuvieron en el frente, donde perderá la vida el primero de los citados. Fuera de estos dos grupos, la vida de otros creadores alemanes relacionados con el expresionismo se vio también muy afectada por este acontecimiento. Se ha apuntado que la terrible realidad de la guerra sumió en un profundo silencio al expresionismo alemán, de tal modo que habrá que esperar años para que el arte reflejase el horror del momento<sup>1</sup>, pero esta es una afirmación desmentida por el trabajo que conocemos de muchos artistas en estos años críticos. En algunos ejemplos, como sucede con obras de Kirchner, lo que se plasma es un estado de ánimo de enorme desasosiego que va asociado a las vivencias de esos momentos terribles. En el caso de Heckel o Beckmann hay más un afán descriptivo de las consecuencias de la guerra. En el caso de Dix, sus obras correspondientes a los primeros años del conflicto denotan un planteamiento en deuda con la visión nietzscheana de la guerra.

En la historia personal de Kirchner, la guerra supuso un acontecimiento tremendamente traumático. Alistado como «voluntario involuntario», según él mismo llegó a

<sup>1</sup> Véase Roland März, «L'expressionnisme dans la métropole, 1910-1914», en AA.VV., *Expressionnisme en Allemagne*, París, Musée d'art Moderne, 1992, p. 328.

confesar, vivió su corta estancia en el ejército como una situación insostenible que le sumió en profundas depresiones. Kirchner, que en una ocasión llamó «carnaval de la muerte» a la guerra, consideraba ésta no solamente como una experiencia opresiva sino también esterilizante para un artista. En 1916 escribía: «One feels that a decision is in the air, and everything is topsy-turvy. One is so jaded and faltering, one hesitates to work, when all work is fruitless and the onslaught of mediocrity carries all before it» (Richard Cork, 1994, 109). Como consecuencias de sus continuadas crisis nerviosas, a finales de 1915 inició su periplo por distintos sanatorios mentales alemanes hasta que, finalmente, en 1917, se traslada a Suiza.



Fig. 1: Kirchner, «Soldados en la ducha» (1915)<sup>2</sup>

De 1915 son las obras más representativas de este periodo de crisis personal y hundimiento psicológico. Si bien en ellas no encontramos aportaciones innovadoras desde un punto de vista formal, si constatamos, por el contrario, un tratamiento de los temas desde el ángulo de lo sombrío y desasosegante. En «Soldados en la ducha» (figura 1), los jóvenes desnudos se apiñan en un espacio claustrofóbico mientras un oficial contempla las escena y grita las órdenes. La atmósfera de represión es inconfundible. Más representativo de esta situación de abatimiento personal es, qué duda cabe, su «Autorretrato como soldado» (figura 2), pues en esta obra se asocia el mundo artístico a través de la representación del desnudo de la modelo con su propia imagen, vestido como miembro del regimiento de artillería, con su

<sup>2</sup> [[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchner\\_-\\_Das\\_Soldatenbad.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchner_-_Das_Soldatenbad.jpg)]

mano derecha mutilada, mostrando el muñón ensangrentado. La impotencia del Kirchner pintor se describe así de esta forma tan impactante y dolorosa. Como apunta atinadamente

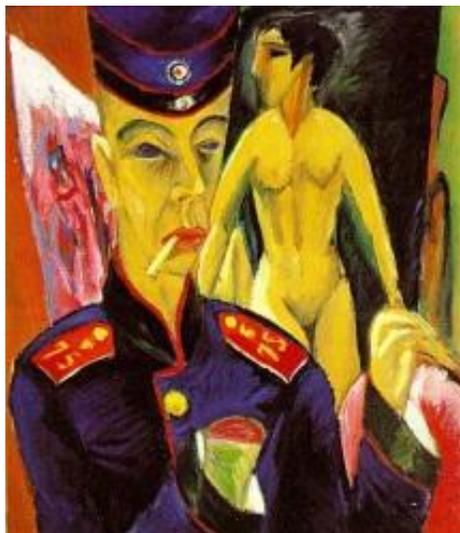


Fig. 2: Kirchner, «Autorretrato como soldado» (1915)<sup>3</sup>

Peter Selz, «con el muñón amputado, Kirchner declara no sólo la posibilidad temida de la destrucción física real o del daño, sino también la real “amputación” de sus talentos durante el tiempo de la guerra» (Selz, 1989, 324). También de este año es la serie de siete xilografías que dedica a la obra del romántico Adelbert von Chamisso, *La asombrosa historia de Peter Schelemihl*, escrita en 1813. Kirchner asoció el sufrimiento psicológico de este personaje, que, a modo de Fausto, vende su sombra y entra en conflicto con su alma cuando pretende recuperarla, con sus padecimientos en el ejército. En uno de estos grabados, el titulado «El encuentro de Schelemihl con la sombra» (figura 3), el artista explica esta relación como una crisis de identidad en los siguientes términos: «Schelemihl sits sadly in the fields when, suddenly, his shadow approaches across the sunlit land. He tries to place his feet in the footprints of the shadow, under the delusion that he can thereby become himself again. An analogue is the mental process of one discharged from the military» (Ernst Ludwig Kirchner, en Richard Cork, 1994, 109).

<sup>3</sup> [ <http://artelibre.diariolibre.com/?p=769>]

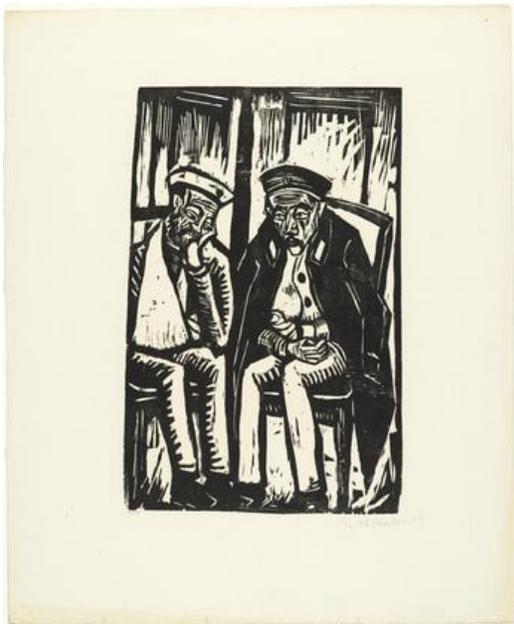


Fig. 3: Kirchner, «El encuentro de Schelemihl con la sombra» (1915)<sup>4</sup>

A diferencia de Kirchner, Erich Heckel, otro miembro de «Die Brücke», si estuvo en el frente, donde trabajó como enfermero a las órdenes de un historiador del arte llamado Walter Kaesbach. Allí contactó además con los artistas Beckmann, Permeke y Ensor. La protección de Kaesbach le permitió el que pudiera seguir pintando en medio del conflicto bélico. Si bien en su producción de este momento destacan desolados paisajes de Flandes y vistas urbanas, también conviene recordar los dibujos, aguafuertes, xilografías y litografías de soldados heridos, imágenes en las que se refleja la huella de la tragedia bélica, aunque alejadas de cualquier connotación patriótica o crítica (figuras 4 y 5). A este respecto, Peter Selz señala que «sus temas del daño físico y mental, desolación y suicidio no son denuncias revolucionarias de condiciones sociales, como los dibujos posteriores de George Grosz, sino intentos de expresar la universalidad del sufrimiento humano» (Selz, 1989, 328).

<sup>4</sup> [<http://www.mfa.org/collections/object/schlemihls-encounter-with-the-shadow-165461>]

Podemos considerar a Beckmann como un ejemplo más del artista cautivado inicialmente por una visión de la guerra como un fenómeno cargado de consecuencias positivas para una sociedad desmoralizada como era la de los años previos a la contienda. De las páginas de su diario escritas en 1909, extraemos su comentario a propósito de una discusión con su cuñado



Fi. 4: Heckel, «Dos soldados heridos» (1914) <sup>5</sup>

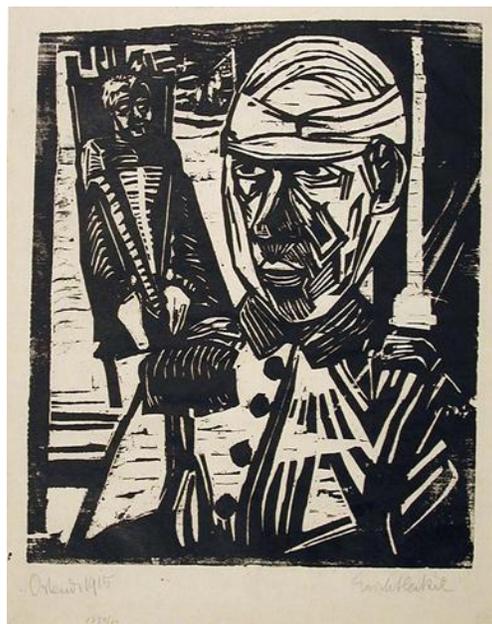


Fig. 5: Heckel, «Dos soldados heridos» (1914) <sup>6</sup>

Martin Tube, que alertaba de una próxima guerra entre Alemania y Rusia, Francia e Inglaterra: «We agreed that it really would not be so bad for our present quite demoralized society if the instincts and drives were all to be focused again by a single interest» (Max Beckmann, en Richard Cork, 1994, 37). En su grabado «Declaración de guerra» (figura 6), que recoge una diversidad de expresiones de un grupo apiñado de personas ante la impactante noticia, el artista parece querer destacar sobre todo la mirada de firmeza del hombre que ocupa un lugar preferente en la composición, mirada que se convierte en un testimonio de la actitud con la que muchos jóvenes alemanes aceptaron su destino. Muy pronto, sin embargo, los acontecimientos bélicos harán cambiar la visión positiva de Beckmann. Destinado al cuerpo médico del ejército en el frente ruso, donde trabajó como conductor de ambulancias, el artista

<sup>5</sup> [[http://www.moma.org/collection\\_ge/object.php?object\\_id=67128](http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=67128)]

<sup>6</sup> [<http://www.imamuseum.org/collections/artwork/zwei-verwundete-two-wounded-heckel-erich>]]

alemán se fue familiarizando con el dolor y el padecimiento de una guerra que se hacía interminable. En los grabados que realiza en estos momentos son frecuentes las escenas penosas que describen la atención a los heridos (figura 7); sin embargo más dramáticos serán los realizados en Flandes, a donde será destinado en febrero de 1915. A diferencia de las obras anteriores, en éstas, el registro del horror de la muerte se vuelve obsesivo. En «La morgue» (figura 8) elige un punto de vista alto y cercano para mostrar un escenario en donde se exponen los cuerpos destrozados de los soldados traídos hasta allí por afanados enfermeros. El punto más álgido de sus visiones terroríficas de la guerra lo encontramos, con todo, en otra



Fig. 6: Beckmann, «Declaración de guerra» (1914)<sup>7</sup>



Fig. 7: Beckmann, «La operación» (1914)<sup>8</sup>

punta seca, «La granada» (figura 9), que trata el tema de la guerra química en el momento crítico del estallido del artefacto y el consiguiente espanto de los soldados que tratan de huir desesperadamente. La experiencia de la guerra acabó por dañar seriamente la salud psíquica de Beckmann, hasta el punto de ser evacuado y trasladado a Frankfurt, donde pasó una difícil recuperación. En septiembre de 1915 confesaba en su diario: «Every day is a battle for me. A battle with myself and with the bad dreams that buzz around my head like mosquitoes. Singing: We'll be back again, we'll be back again. Work always helps me to get over my various attacks of persecution mania» (Max Beckmann, en Richard Cork, 1994, 97). La huella del

<sup>7</sup> [<https://www.pinterest.com/pin/456904324668832209/>]

<sup>8</sup> [<http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/083text.html>]



Fig. 8: Beckmann, «La morgue» (1915)



Fig. 9: Beckmann, «La Granada» (1915)



Fig. 10: Beckmann, «Autorretrato con bufanda roja» (1917)<sup>9</sup>

sufrimiento psíquico sufrido se refleja también en su obra pictórica de estos años posteriores a su colapso personal, como se constata de manera inconfundible en su «Autorretrato con bufanda roja» (1917) (figura 10)

<sup>9</sup> [<http://www.contranatura.org/graficas/pinturas/degenerado/16.htm>]

Entre los artistas alemanes, seguramente fue Franz Marc quien apoyó de manera más decidida la necesidad de una guerra que iba a suponer, según su criterio, una auténtica liberación de los males que habían sumido a Europa en una parálisis moral. En sus aforismos, escritos en 1915, un año antes de su muerte en el frente, podemos leer:

«En la gran guerra todo corazón se para una vez, en cualquier hora y segundo, permanece completamente tranquilo en este único y pequeño momento, para nuevamente palpar, despacio, suavemente, al encuentro del futuro.

Esta es la hora secreta de la muerte de la vieja época.

¿Qué nos queda a nosotros de sagrado de todo lo que se encuentra a nuestras espaldas? Desde ahora nadie, nadie, nadie puede volver hacia atrás sobre el charco de sangre de la guerra y vivir del pasado» (Marc, en Ángel González García y otros, 1979, 109)

A la vista de lo analizado hasta ahora de la obra de los otros artistas, podríamos plantearnos también en el caso de Marc hasta qué punto su obra refleja los efectos de la contienda, pero lo cierto es que el periodo que se abre con el inicio de la guerra hasta su muerte es de una evidente esterilidad creativa. No obstante, algunas obras tardías pueden valorarse como premoniciones de la hecatombe bélica que se avecina. Así sucede con la titulada «El destino de los animales (figura 11)<sup>10</sup>, donde su temática habitual, caracterizada por una visión idílica y espiritualizada de naturaleza, se ve sustituida por una composición apocalíptica, llena de agitación y movimiento, en la que un bosque de árboles que se caen parecen una clara amenaza y no un refugio para los animales. El propio Marc reconoció esta obra como una premonición de la guerra cuando, ya en el frente, recibió una postal en la que se reproducía: «It is like a premonition of this war, at once horrible and stirring. I can hardly believe that I painted it. Yet it is artistically rational to paint such a picture before the war, and not simply as a dumb memory after it is all over» (Marc en Richard Cork, 1994, 27). También el presagio de la guerra puede rastrearse en la serie última que pintó, constituida por cuatro

<sup>10</sup> Obra restaurada por Paul Klee tras un incendio que la dejó afectada.



Fig. 11: Franz Marc, «El destino de los animales» (1913)<sup>11</sup>



Fig. 12: Franz Marc, «Formas en combate» (1914)<sup>12</sup>

cuadros en los que, al igual que su amigo Kandinsky, el paisaje alpino de referencia ha sufrido una clara evolución hacia planteamientos propiamente abstractos. En un cuadro de esta serie, «Formas en combate», dos masas cromáticas contrastadas de perfiles curvilíneos se enfrentan amenazadoramente sobre un paisaje donde apenas reconocemos las formas puntiagudas de las cumbres.

### **Las consecuencias de la guerra en el arte de la Alemania de postguerra.**

El fin de la guerra en Alemania supuso también el fin del régimen imperial de los Hohenzollern y la implantación, en medio de una fuerte crisis política, social y económica, de la República de Weimar. Son años, sin embargo, de una riquísima actividad cultural en sintonía con aspiraciones de renovación democrática y preocupación social, lo que es constatable en la producción de Bertolt Brecht, Picador y Ernst Toller, entre otros. La nueva situación del país movilizó también al mundo del arte, como se puede ver sobre todo con la creación del «Novembergruppe» («Grupo de Noviembre») en diciembre de 1918. Podría pensarse, a juzgar por la orientación dominante de los artistas que impulsan este grupo difuso al calor de los acontecimientos revolucionarios de la Alemania postbélica, que el expresionismo había vuelto a convertirse en la orientación artística dominante en el país; pero si bien es cierto que su presencia es innegable, a lo que asistimos en los años posteriores será más bien a su declive. La búsqueda de una concreción verista de la realidad, la huida del subjetivismo en fin, tan caro al expresionismo, se convertirá muy pronto en una nueva apuesta artística en un entorno indiscutiblemente plural y rico como es el de la cultura germana de postguerra. El postexpresionismo alemán tiene su máximo exponente en la llamada «Die neue Sachlichkeit» («La nueva objetividad»), que fue el nombre de una exposición celebrada en la Kunsthalle de Mannheim en septiembre de 1925. Tanto en el expresionismo de postguerra como en «La nueva objetividad» seguimos encontrando la guerra como tema preferente en algunos artistas,

<sup>11</sup> [<http://www.franzmarc.org/Fate-of-the-Animals.jsp>]

<sup>12</sup> [<http://ilmondodilucym.forumfree.it/?t=66560120>]

o, para ser más exactos, en partes importantes de su producción de estos años. Ahora bien, si los grabados dolientes de la expresionista Kate K lwitz testimonian las terribles consecuencias sociales de una guerra ya terminada, en el caso de Otto Dix, la guerra se convierte en tema obsesivo durante y después del final de la contienda. En el caso de George Grosz, figura importante de «La nueva objetividad», tanto su aportación realizada en los años de la contienda como su obra posterior están marcadas por una orientación ideológica muy crítica con los responsables de tantos desastres.

K the Kollwitz había sido autora de una importante obra gráfica realista de temática social a finales del XIX y principios del XX. Tras la guerra retoma en sus grabados los asuntos de preocupación social, esta vez desde un tratamiento formal claramente expresionista. Una litografía de 1919, «Las madres» (figura 13), es un buen testimonio de este enfoque expresionista sobre un tema con el que la autora se veía muy identificada. El deseo de protección materna o la angustia de la pérdida del hijo en la guerra son sentimientos que Kollwitz vivió en primera persona. De hecho, la muerte de uno de sus hijos en el frente le llevó a una profunda depresión que durante un tiempo largo la inhabilitó para la actividad artística. «Guerra» es el título de una serie de siete xilografías en las que la figura dominante es la mujer afligida por los acontecimientos bélicos. Sus grabados son rotundos en su plasmación expresiva por el trazo inconfundible en la madera, la ausencia de matices y los fuertes contrastes de negros y blancos. Vi ndolos entendemos claramente hasta qué punto la autora se implica emocionalmente en su realización. «Nunca hice un trabajo en frío –deja escrito en su diario-, sino siempre, y en un cierto sentido, con mi propia sangre» (Cit. por Mario de Micheli, 1983, 122). En una de estas piezas, «La viuda» (figura 14), Kollwitz abre el escenario doloroso del desamparo y la soledad centrado en una imagen femenina que se recoge en sí misma, ajena al mundo.

Tanto Otto Dix como George Grosz, los dos representantes de «la nueva objetividad» que son objeto de nuestra atención ahora, plantean sus obras sin obviar la dimensión política, si bien en el caso del primero este aspecto significativo debe entenderse como algo implícito mientras que en la producción del segundo responde a una actitud crítica más bien militante que encaja con sus aireadas convicciones ideológicas.

Como ya adelantamos, la guerra fue el tema central de la obra de Dix, incluso una vez aquella hubo finalizada. En la contienda entr  como voluntario y estuvo durante los años que duró en puestos de artillero, ametrallador y observador a ero. En su libro



Fig. 13: Käthe Kollwitz, «Las madres» (1919)<sup>13</sup>



Fig. 14: Käthe Kollwitz, «La viuda» (1922)

sobre el expresionismo, Dietmar Elger trata de diferenciar la actitud de Dix frente a la guerra de la de aquellos otros que como Marc o los futuristas vieron en ella un proceso necesario de purificación. Estaríamos más bien, según este autor, ante alguien que, al modo de un reportero, registra las situaciones del conflicto bélico (Dietmar Elger, 1988, 216). Nada más lejos de la realidad, sin embargo, si nos atenemos a sus declaraciones o indagamos en sus inquietudes intelectuales del momento. En una confesión registrada en los últimos años de su vida, Dix reconocía que «the war was a horrible thing, but there was something tremendous about it, too. I didn't want to miss it at any price. You have to have seen human beings in this unleashed state to know what human nature is (...) I need to experience all the depths of life for myself that's why I go out, and that's why I volunteered» (Matthias Eberle, 1985, 22). Esta búsqueda al límite de «las profundidades de la vida» tiene claros ecos nietzscheanos. Por otro lado, se sabe de la influencia que el filósofo alemán ejerció en el artista, hasta el punto de que en su mochila llevaba siempre, junto a la *Biblia*, la *Gaya Ciencia* como lectura preferida. En la serie de dibujos que realiza en 1917 a propósito de los enfrentamientos en el frente y sus dramáticas consecuencias, llama la atención especialmente uno («Amantes sobre la tumba», figura 15) en el que una pareja hace el amor sobre las tumbas de los soldados fallecidos. Aquí, al sugerir de esta forma cómo se engendra una nueva generación de futuros soldados, se está ratificando la visión nietzscheana del ciclo de la vida. Evocando un texto de Nietzsche sacado de *La voluntad de poder*, Eberle concluye sobre este dibujo que «just as battle includes the possibility of death, death includes the possibility of a new beginning. In this eternal cycle, men

<sup>13</sup> [<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/7856/>]

and their works merely represent certain special combinations of the matter which makes up the entire universe». (Matthias Eberle, 1985, 31). De igual forma, sus autorretratos de estos



Fig. 15: Otto Dix, «Amantes sobre las tumbas» (1917)<sup>14</sup>



Fig. 16: Otto Dix, «Autorretrato como Marte» (1915)<sup>15</sup>

años están concebidos desde una visión épica en la que el artista se impone al terror de la guerra y sus consecuencias. Especialmente significativo en este sentido es su «Autorretrato como Marte» (1915), un óleo en el que se confirman además unas soluciones formales cercanas al futurismo<sup>16</sup>. En este autorretrato, la figura de Dix, con casco sobre el que brilla una estrella, emerge desafiante en un entorno caótico y desolado. Se trata, por tanto, de un espacio de afirmación personal en el que el miedo a la guerra es conjurado por una imagen que participa de la glorificación que supone su identificación con el mundo mitológico.

Tras la guerra, la producción artística de Dix se diversificó, pero su experiencia bélica siguió alimentando una parte importante de su obra de manera reiterada, a la vez que se ponía de manifiesto una reconsideración fuertemente crítica de sus secuelas. De 1920 es su serie de aguafuertes dedicada a los veteranos de guerra, de la que destacamos el titulado «Lisiados de guerra»<sup>17</sup> (figura 17), una imagen patética de seres desahuciados realizada, como será habitual a

<sup>14</sup> [<http://www.ottodix.org/index/catalog-item/126.003.html>]

<sup>15</sup> [<http://www.wikiart.org/en/otto-dix/self-portrait-as-mars>]

<sup>16</sup> Dix había quedado muy impresionado por una exposición futurista que pudo ver en la Galerie Arnold de Dresde antes de la guerra.

<sup>17</sup> Una versión de este tema en pintura se expuso en la «Feria Dadá» de Berlín de 1920.

partir de ahora, con un dibujo más preciso, menos fragmentado y un realismo más convencional, no exento, sin embargo, de una clara simplificación caricaturesca. Los veteranos de guerra de Dix, que se obstinan en llevar puestas las medallas que reconocen su valor como combatientes, son perdedores en el sentido más amplio del término, pues no solamente



Fig. 17: Otto Dix, «Lisiados de guerra» (1920)

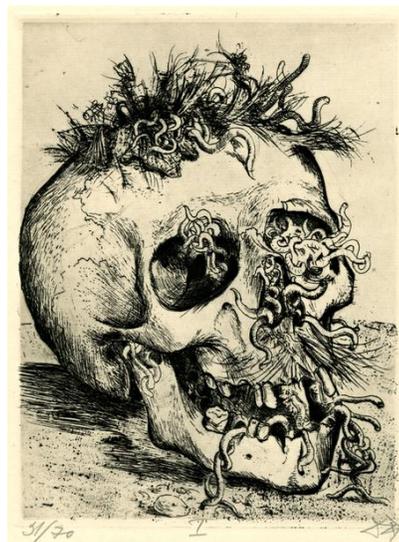


Fig. 18: Otto Dix, «Cráneo» (1924)

pertenecen al país de los vencidos, sino que, además, son seres postergados por una sociedad que se muestra ajena a su sufrimiento como seres inválidos o mutilados. A diferencia de Grosz, la visión amarga del artista no tiene propiamente una intención política en un sentido partidista, pues, como los grabados de Goya, ahondan en una visión desalentadora y pesimista de la condición humana. Por otra parte, el indudable cinismo que destila todo este tipo de obra enlaza con la irreverencia dadaísta, movimiento al que Dix estuvo vinculado a principio de los años veinte. En otra serie de cincuenta aguafuertes, la que lleva precisamente el título de «Guerra» (1923-24), el artista alemán insiste en su naturaleza destructiva, en el rastro de la aniquilación y el dominio de la muerte. En su «Cráneo» (figura 18), un especial «memento mori», la habitual asociación con la muerte se ve contrarrestada con la “animada” presencia de gusanos que pululan por las distintas oquedades de la cara y por los restos del cuero cabelludo. Paradójicamente, es una horrorosa cabeza esquelética llena de vida. Algunas obras pictóricas realizadas por Dix en estos años insisten también en esta visión desgarrada e impactante de la guerra. Especial reconocimiento tuvo su cuadro titulado «La trinchera» (figura 19), acabado en 1923; un registro minucioso de cuerpos putrefactos de soldados atrapados en

un espacio de muerte. La obra contó con apoyos significativos del mundo del arte y fue comprada por el Museo de Colonia; más tarde arrumbada y finalmente destruida por los nazis por razones obvias. Mejor suerte corrió el tríptico «Guerra» (figura 20), terminado diez años después. El panel central de este tríptico, en el que el cadáver de un soldado cuelga sobre un fondo de cuerpos putrefactos de una trinchera, tiene bastantes similitudes con la obra citada anteriormente, pero aquí se ve acompañado por otros a ambos lados que introducen un componente narrativo. En el panel de la izquierda, un grupo de soldados se adentra en un espacio brumoso que presagia la catástrofe; a la derecha, el propio Dix se autorretrata portando a un soldado herido, y, finalmente, en la predela, encontramos la imagen siniestra de varios muertos que yacen en el espacio de una cripta. Aunque el formato de tradición medieval admite paralelismos interpretativos con la temática religiosa, como apunta Eberle con matices importantes (Matthias Eberle, 1985, 52), lo cierto es que también puede interpretarse en un sentido contrario. A este respecto, Richard Cork subraya acertadamente que «this immensely impressive work assumes the form of an altarpiece only in order to emphasize the paradoxical absence of God. Dix underlined the profanity of his triptych by declaring that he would like it displayed, no in the church but in a bunker built in the midst of a big city' sound and fury» (Richard Cork, 1994, 302-303).



Fig. 19: Otto Dix, «La Trinchera» (1923, destruido)<sup>18</sup>



Fig. 20: Otto Dix, «Guerra» (1932)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> [<http://elhurgador.blogspot.com.es/2013/07/arte-perdido-lost-art-iii.html>]

<sup>19</sup> [<http://unfollowmagazine.com/2013/01/la-guerra-de-dix/>]

La trayectoria artística de Grosz ofrece similitudes con la de Dix en muchos aspectos, pero también diferencias importantes, atendiendo sobre todo a que estamos ante perfiles psicológicos diferentes y actitudes ante los problemas sociales de la época que no son exactamente coincidentes. Desde luego, la experiencia bélica de Grosz no es la misma que la de Dix. Aunque los dos ingresan voluntarios para luchar en el frente al inicio de la guerra, nada hay en Grosz semejante a la visión exultante de un Dix que vive el conflicto como una búsqueda de experiencias al límite. Por otra parte, la obra exigua de Grosz realizada durante estos años está relacionada con sus largos periodos de convalecencia por una enfermedad que lo apartó de la zona de combate. No son escenas bélicas las que aparecen en sus dibujos de 1917, aunque la guerra está muy presente en su denuncia del militarismo y de otras lacras de la sociedad del momento. En «Los curanderos» (figura 21), el artista da rienda suelta a su rechazo visceral al mundo militar, basándose para ello en un dibujo de extremada simplicidad, muy alejado de la corrección académica. La fuente de estos trazos está en la creación popular, como él reconoce: «Para obtener un estilo correspondiente a la fealdad y a la crueldad de mis modelos, copié el folklore de los urinarios, que me parecía la expresión más inmediata y la traducción más directa de los sentimientos fuertes. Y lo mismo hice con los dibujos infantiles, tomando como motivo su sinceridad, tomando como motivo su sinceridad. Así logré el estilo incisivo y el dibujo a punta de cuchillo que necesitaba» (G. Grosz, cit. por Mario de Micheli, 1983, 124). El resultado, en este caso, es el de llevar al límite del absurdo la obsesión del ejército por el reclutamiento de soldados, de modo que hasta el esqueleto de un soldado es sometido a reconocimiento médico. Como señala Mario de Micheli, el tema presenta muchos puntos en común con la balada de Bertold Brecht que lleva el título de *La leyenda del soldado muerto*, una coincidencia entre creadores que se verá posteriormente confirmada



Fig. 21: Grosz, «Los curanderos» (1917)

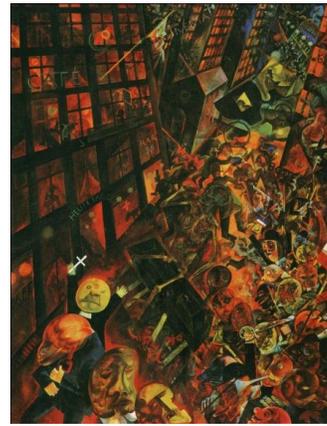


Fig. 22: Grosz, «El funeral (dedicado a Oskar Panizza)»(1918)

cuando Grosz ilustre la balada *Los tres soldados* (1932). Los óleos que pinta Grosz en este periodo de final de la guerra (muchos de ellos desaparecidos) participan de planteamientos formales muy parecidos a los de sus dibujos por la elementalidad de las figuras representadas, figuras que se insertan en espacios urbanos caóticos que recuerdan al futurismo por el tratamiento del espacio. Sin duda, la obra más representativa de estos momentos en este formato es la titulada «El funeral (dedicado a Oskar Panizza)» (figura 22). Como un reflejo de una situación social al límite de su condición moral, todo en esta obra es caos, corrupción y muerte. El mismo artista la explica en términos parecido cuando escribe: «In a strange street by night, a hellish procession of dehumanized figures mills, their faces reflecting alcohol, syphilis, plague... I painted this protest against a humanity that had gone insane» (Cit. por Wolf y Grosenick, 2004, 42).



Fig. 23: Grosz, «La sangre es la mejor salsa» (1919)<sup>20</sup>

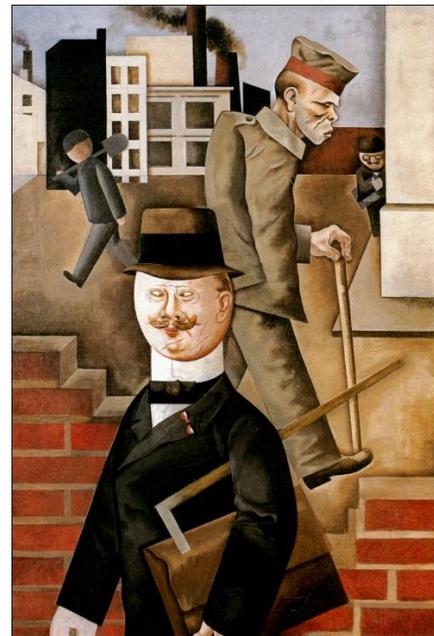


Fig. 24: Grosz, «Día gris» (1921)<sup>21</sup>

Por otro lado, no debe extrañar que la visión crítica de Grosz se identifique con las iniciativas que desde 1918 lleva a cabo el grupo dadaísta berlinés, al que ya hemos hecho

<sup>20</sup> [<http://collections.lacma.org/node/179591>]

<sup>21</sup> <http://revistaiman.es/2014/11/23/miradas-sobre-la-gran-guerra/02-george-grosz-dia-gris-funcionario-municipal-encargado-de-la-asistencia-a-los-mutilados-de-guerra-1921/>

referencia a propósito de Dix. La provocación dadaísta irrumpe en Berlín de la mano de Huelsenbeck, viéndose impulsada gracias a la colaboración de artistas que muestran su hartazgo ante una sociedad en descomposición. Como bien señala Simón Marchán, «los compromisos con la nada, el cinismo, el individualismo o la provocación no sólo no tienen nada que ver con el antiarte, sino con el estado psíquico destructivo reinante en Berlín durante la conflagración. Y es que el irracionalismo psicológico, rastreable en el expresionismo ambiental, se transmuta en un abierto y agresivo nihilismo» (Simón Marchán, 1995, 133). El colofón de la actividad dadaísta berlinesa tuvo lugar con la celebración de la «Primera Feria Internacional Dadá», en 1920, un evento en el que Grosz presentó, una carpeta de litografías titulada «Dios con nosotros» (1919), un ejemplo más de su activismo antimilitarista. Obras como la titulada «La sangre es la mejor salsa» (1919) (figura 23) denunciaban abiertamente el distanciamiento hipócrita de la oficialidad ante la carnicería de la guerra. No debe extrañar, por tanto, que imágenes de esta naturaleza provocaran fuertes críticas. De hecho, Grosz fue denunciado por el mismísimo ministro del Ejército por injurias al Ejército imperial.

La postura política de Grosz se clarificó cuando ingresó en el Partido Comunista (KPD) en 1918, al mismo tiempo que Wieland Herzfelde y Piscator. Que el artista relacionase su arte con esta dirección ideológica parece razonable. Unos años después, en 1925, hacía unas declaraciones que no parecían dejar duda al respecto:

«La obligación del artista revolucionario es dedicarse a la propaganda redoblada para purificar la imagen del mundo de las fuerzas sobrenaturales, de los dioses y de los ángeles, para agudizar la mirada de los hombres en su relación real con el medio circundante (...) ¿Qué debéis hacer, qué contenido debéis dar a vuestros lienzos? Id a un “meeting” proletario y ved, oíd cómo la gente, hombres como vosotros, discuten sobre una mejora minúscula de su vida. ¡Comprended que esta masa es la que trabaja en la organización del mundo! Pero vosotros podríais colaborar en la construcción de esta organización. ¡Podríais ayudar sólo con que quisierais! En cuanto os esforcéis en dar a vuestros trabajos artísticos un contenido que sea guiado por las ideas revolucionarias de las clases trabajadoras» (Grosz, en Ángel González García y otros, 1979, 109)

Sin embargo no hay en la obra de Grosz de estos años ninguna inflexión hacia planteamientos artísticos que la relacionen con el mensaje político explícito, de propaganda, al modo del realismo socialista. La naturaleza política de su crítica siguió manifestándose sobre todo en su denuncia satírica de los males de la sociedad posbélica de la República de Weimar, utilizando para ello unos recursos formales más acordes con la «Nueva Objetividad», con un dibujo más claro y espacios menos complejos en los que se puede adivinar a veces la influencia

de la pintura metafísica italiana. En «Día gris» (1921) (figura 24), el sombrío espacio urbano está ocupado por figuras que responden a distintos segmentos sociales, desde el funcionario de mirada estrábica, pasando por el ensimismado veterano de guerra mutilado, el burgués que se apresura por una acera y el obrero que se dirige al trabajo. La impresión que transmite este cuadro es el de estar ante una sociedad desmoralizada, donde reina la más absoluta incomunicación. En «Pilares de la sociedad» (1926) (figura 25), la visión ácida de la sociedad del momento se vuelve más penetrante, hasta el punto de que, como señala Marchán, el cuadro «podría ser tomado como una alegoría de la época de Weimar, representada por algunos de sus más egregios personajes: un nazi, un periodista, un conservador, el clero y los soldados» (Simón Marchán, 1995, 414)



Fig. 25: Grosz, «Pilares de la sociedad» (1926)

## El futurismo y la I Guerra Mundial

No hubo una tendencia artística que apostara más decididamente por la guerra que el futurismo. Si en el expresionismo alemán las posturas belicistas responden siempre a planteamientos individuales en un contexto de actitudes diversas, la defensa de la guerra se convierte desde un principio en una de las señas de identidad del grupo italiano. En el primer manifiesto, dado a conocer por Marinetti en 1909, se afirma rotundamente en el punto 9: «Glorificamos la guerra –única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor del anarquista, las bellas ideas que matan y el desprecio por las mujeres» (Marinetti, «Primer manifiesto futurista», en Herschel B. Chipp, 1995, 310). La afirmación es tan rotunda que no deja lugar a dudas, si bien no se ha insistido quizá suficientemente hasta qué punto el asociar la defensa de la guerra con afirmaciones machistas, lejos de resultar algo extemporáneo, se revela más bien como la consecuencia coherente de una forma de entender el mundo desde una perspectiva de dominación masculina. La guerra siguió estando presente en discursos y actividades futuristas en los años siguientes a la fundación del movimiento y previos a la I Guerra Mundial. El propio Marinetti, encendido, defiende la intervención colonial italiana en Libia en 1911:

«Italia tiene hoy para nosotros la forma y el poder de un hermoso “dread-nought” con su escuadrilla de islas lanzadoras de torpedos. Orgullosos de sentir que el país está animado de un fervor belicoso tan acendrado como el nuestro, exhortamos al Gobierno italiano, por fin convertido al futurismo, a agigantar todas las ambiciones nacionales, despreciando las estúpidas acusaciones de piratería y proclamando el nacimiento del Panitalianismo» (Marinetti, Segundo Manifiesto Político, en Ángel González García y otros, 1979, 130)

En su conocido estudio sobre las vanguardias, Mario de Micheli dedica bastante espacio a tratar de desentrañar la complejidad ideológica del movimiento italiano, guiado sobre todo por el deseo de clarificar un panorama historiográfico demasiado condicionado por la insistencia en unos tópicos que lo asociaban de manera casi exclusiva con la guerra y el fascismo, en ese momento un fenómeno larvado. Para de Micheli, en las propuestas defendidas por el futurismo en sus manifiestos hay posturas anarquistas, socialistas y nacionalistas en un contexto que puede considerarse que es un torbellino de ideas. Esta diversidad ideológica, sin embargo se vio superada por un nacionalismo creciente, «un nacionalismo ciego, histórico, exclusivista y agudizado por las teorías mal digeridas de la “voluntad de potencia”» nietzscheana (M. de Micheli, 1983, 236). Por tanto, lo que dominó finalmente en los años previos a la I Guerra Mundial fue una exaltación patrioterica que hizo causa común con los

intereses de la burguesía industrial del Norte y precipitó al país a un intervencionismo no querido inicialmente por la clase política e importantes sectores de la población.

El activismo probélico de los futuristas se aceleró una vez estalló la guerra. Valga como ejemplo la manifestación celebrada en Milán, en septiembre de 1914, de Marinetti, Boccioni, Mazza, Piatti y Russolo. En noviembre del mismo año, Marinetti dedica a los estudiantes italianos el manifiesto y declara que la guerra es «el más bello poema futurista aparecido hasta ahora». En fin, otras manifestaciones celebradas en Roma a finales de 1914 y en la primavera de 1915 continúan las acciones futuristas hasta la entrada en la guerra de Italia en mayo de ese año. En septiembre de 1914, los futuristas milaneses habían lanzado el folleto manifiesto «Síntesis futuristas de la guerra» (figura 26), donde de una manera muy gráfica se contraponen los países contendientes en la guerra, de modo que los adversarios de Austria y Alemania, identificados con el tradicionalismo, invaden el espacio de estos mediante una cuña en cuyo extremo figura el futurismo en avanzada. En 1915 se edita el libro de Carrà, *Guerrapittura* (figura 27), una obra clave para entender la naturaleza del pensamiento político futurista en torno a la guerra y el nacionalismo y sus relaciones con el arte. «La guerra – escribe Carrà– sopprime e sopprimerà innumerovoli pregiudizi, vecchiumi, conservatorismi, passatismi; crea e creerà una forte passione per l’effimero, il nuovo e il veloce» (Claudia Salaris, 1992, 78). En definitiva, como explica Claudia Salaris, interpretando a Carrà, «la guerra è l’arte continuata con altri mezzi».



Fig. 26: «Síntesis futurista de la guerra» (1914)<sup>22</sup>

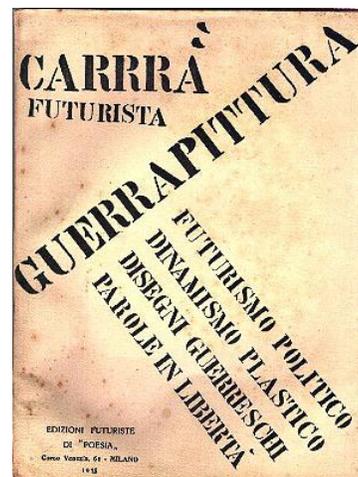


Fig. 27: Carlo Carrà, uerrapittura»1915)

<sup>22</sup> [http://touchingideas.blogspot.com.es/2012/06/futurismo-e-costruttivismo.html]

Al entrar Italia en la guerra, en mayo de 1915, ingresa en el Batallón Lombardo de Voluntarios Ciclistas la plana mayor del futurismo: Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Piatti, Funi, Marinetti (con retraso por una operación de hernia), Sironi, Bucci, Erba y Buggelli. Los cuatros primeros elaboran durante los meses de adiestramiento el manifiesto «El orgullo italiano». El entusiasmo bélico que acompañó a los futuristas en los primeros momentos en el frente parece mantenerlos ajenos del horror que en sí mismo representa cualquier guerra. Su actitud irreal es descrita por De Micheli en los siguientes términos: «Leyendo los artículos, las cartas y los versos de aquel tiempo, se tiene la impresión de que los futuristas vivían la experiencia de la guerra dentro de una aureola de euforia, como si fueran dioses de Homero que paseaban por los campos de batalla envueltos en blancas nubes» (M. de Micheli, 1983, 238). Sin embargo, las consecuencias de la guerra fueron terribles para muchos de ellos, Boccioni, Erba y Sant'Elia morirán; Russolo y Marinetti resultarán heridos, si bien para este último una circunstancia de estas características sirve más bien para que los medios propagandísticos subrayen la dimensión heroica de su intervención en el conflicto.

La guerra estuvo presente en la pintura futurista de manera más bien discreta, dándose la paradoja de que las aportaciones más importantes se deben a un artista, Giovanni Severini, que pasó los años de la contienda alejado del frente, pues vivía en París. En general, los temas bélicos aparecen interpretados de acuerdo con planteamientos formales que, como ocurre en general con toda la pintura futurista, beben de dos fuentes fundamentales: el divisionismo y el cubismo analítico. La obsesión por el movimiento, la búsqueda de la «sensación dinámica» o la simultaneidad de estados anímicos, valores defendidos en los textos teóricos del movimiento, tienen su reflejo también en las pinturas con temas de este tipo. «Carga de lanceros» (figura 28) un cuadro de Boccioni, resume muy bien este cúmulo de influencias formales y valores expresivos. Incluso las abstracciones de Balla pueden relacionarse con la efervescencia



Fig. 28: Boccioni, «Carga de lanceros» (1915)<sup>23</sup>



Fig. 29: Balla, «Manifestación patriótica» (1915)

<sup>23</sup> [<http://www.telegrama-zimmermann.com/concurso-la-gran-guerra-en-imagenes-4a-y-ultima-entrega/>]

belicista del momento. En «Manifestación patriótica» (figura 29), asocia el rojo, el blanco y el verde de la bandera italiana a formas envolventes cargadas de fuerte dinamismo. Richard Cork relaciona el cuadro con el incesante activismo futurista, pues «evokes the restless energy generated by the frequent rallies held in the streets of Rome, where bellicose young men roared their support for the idea of Italy entering the war» (Richard Cork, 1994, 67). Como ya adelantamos, son los cuadros de Severini los que mejor representan en la pintura futurista la temática bélica. En «Síntesis de la idea guerra» (figura 30), una obra en la que se revela su francofilia a través de signos reconocibles, el artista italiano destaca la presencia avasalladora en el escenario de la guerra moderna de la maquinaria militar a través de una condensación de imágenes de la que está excluida la figura humana. En «Cañón en acción» (figura 31), la presencia de los soldados le confiere al cuadro una significación aparentemente diferente, pero, sin embargo, redundante en un significado parecido. Utilizando el recurso de insertar textos en sus obras, Severini asocia la imagen de un cañón con el onomatopéyico «Bboumm», a la vez que dispone en forma de abanico distintas frases en francés que describen los efectos del disparo y la actitud psicológica de los artilleros. En este sentido, expresiones como «Precisión», «Sistemáticamente» y «Perfección aritmética» acompañan a unos soldados que son capaces de controlar su «Tensión nerviosa». Luego, como señala Cork, «the orderly, matter-of-fact way they go about their duties in the maelstrom indicates that these soldiers have been trained to a dehumanized extent. Severini implies as much when he amalgamates the two words “SOLDATS MACHINES”» (Richard Cork, 1994, 69)



Fig. 30: Severini, «Síntesis de la idea guerra» (1915)<sup>24</sup>



Fig. 31: Severini, «Cañón en acción» (1915)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> [<http://lahistorianarradaatravesdelarte.blogspot.com.es/2014/01/las-mejores-obras-de-arte-del-siglo-xx.html>]

<sup>25</sup> [<http://imanliteratura.files.wordpress.com/2014/10/02-gino-severini-e2809ccac3b1c3b3n-en-accic3b3ne2809d-1915.jpg>]

## La guerra en la retaguardia. La vuelta al orden.

El inicio de la guerra, en agosto de 1914, supuso una importante alteración de la vida artística parisina. Braque, Derain, Camoin, Raymond Duchamp-Villon, Roger de la Fresnaye, Albert Gleizes, Kupka, Léger, Metzinger, Villon, Vlaminck y Zadkine, entre otros, se incorporan a filas. También lo hará Apollinaire después de regularizar su situación. Kahnweiler, el marchand de Picasso y Juan Gris, tendrá que abandonar Francia debido a su nacionalidad alemana, instalándose en Suiza. Su galería, considerada parte de los «bienes del enemigo», será requisada. No volverá a París hasta 1920. En París quedan artista como Juan Gris y Picasso, cuya nacionalidad es la de un país neutral, también Severini y artistas veteranos franceses, como Matisse. Sin embargo, no es una posición cómoda y a medida que la guerra avanza, menos aún. «With the front so close -escribe Kenneth E. Silver – less than seventy-five miles from the capital- Paris was like a vast army encampment, which made it all the more difficult for a noncombatant to pass unnoticed or avoid accusations of cowardice and disloyalty» (Kenneth E. Silver, 1992, 5).

La histeria anti alemana invade la vida francesa y genera situaciones absurdas. Cuando se estrenó el ballet «Parade» en París, en 1916, con escenografía y vestuario de Picasso, algunos asistentes a la representación, descontentos con el trabajo del artista malagueño, lo insultan, llamándolo «sucio alemán». Carsten-Peter Warncke cuenta en su libro sobre Picasso cómo en los años de la guerra aparecieron caricaturas políticas que representaban como cubistas al emperador y a los militares alemanes. «Hoy, esa difamación resulta sumamente curiosa, pues de ninguna manera se podía sospechar que el Emperador Guillermo II simpatizara con la vanguardia, y, además, ninguno de los artistas cubistas era alemán. Estas detracciones eran sólo un aspecto más del rechazo de todo lo alemán» (Carsten-Peter Warncke, 1995. 250). Por su parte, Pierre Daix señala cómo el odio hacia todo lo que tuviera que ver con Alemania explica que cuando, en junio de 1921, se subastan las obras de las colecciones Uhde, Goetz y Kahnweiler como bienes del enemigo, los museos franceses no compran ninguna de las obras, a pesar de su bajo precio (Pierre Daix, 2002, 173). Debía entenderse este rechazo en un doble sentido, pues al repudio a todo lo alemán se unía el desprecio a la vanguardia artística, tan extendido en sectores nacionalistas, que la consideraban una amenaza a la identidad cultural francesa. Todo ello se exacerbó al estallar el conflicto. Kenneth E. Silver explica esta dinámica cultural francesa, tratando de alumbrar sus verdaderos orígenes:

«In fact the assault on modern art, and on Cubism in particular, that flared up so quickly upon the declaration of war was only the tip of an iceberg; although it was an extremely important and highly visible sign of conflicts that had long been raging within French culture, the wartime attack on the Parisian avant-garde was but one aspect of a larger struggle –at that point nearly a

half-century old- do define French culture of the Third Republic in the wake of the defeat by the Prussians in 1870 and the uprising of the Commune the following spring» (Kenneth E. Silver, 1992, 13-14).

La guerra, por tanto, lo que hizo fue generar unas condiciones favorables para que en la zona más conservadora de la cultura francesa se impusiera una reconsideración sobre el papel del arte nacional y sus relaciones con la vanguardia. Algunas declaraciones de estos años son muy elocuentes en este sentido. Así, el escritor León Daudet argumentaba que «the warlike and liberating date of 1914 put up a barrier to this inundation. One of the most beautiful privileges of arms is the restoration of values of all kinds, and especially intellectual [ones] that were previously neglected or renounced» (León Daudet, cit. por Kenneth E. Silver, 1992, 27). Esta visión se extiende también al mundo específico del arte, con mayor o menor moderación, como se deduce de unas declaraciones atribuidas a Jean Cocteau de 1915, que califica al cubismo de simple, como lo había sido el impresionismo en su tiempo. La cuestión era mantenerse en guardia contra el «germanismo» (sic) y confiar en que «the post-war era will bring about the death of the “ism”» (Jean Cocteau, cit. por Kenneth E. Silver, 1992, 47). Puede pensarse que cuando, en 1926, el propio Cocteau dé a conocer su *Le rappel a l'ordre*, el panorama artístico europeo presenta una fisonomía muy en consonancia con sus deseos prebélicos, pero hoy sabemos que esta «vuelta al orden» se manifiesta de maneras y recorridos no siempre coincidentes entre los distintos artistas, no solamente de Francia, también de Italia y Alemania.

Desde luego, el desencadenante de la nueva orientación es el mismísimo Picasso (figura 32), que sorprende con su obra verista y monumental de raigambre clasicista desde 1916. El comportamiento de Picasso, que hace las delicias de críticos como el catalán Eugenio d'Ors, es más desconcertante si cabe si se tiene en cuenta que al mismo tiempo que realiza esta obra neoclásica sigue trabajando en una estela señalada por el cubismo sintético. El viraje se extiende a otros artistas, antaño representantes de la vanguardia más rupturista. Juan Gris (figura 33) le confiesa a Kahnweiler en 1921: «He pensado en lo que significa realmente la calidad para un artista. Viene de la cantidad de pasado que lleva en él. De su atavismo artístico. Cuanta más herencia, más calidad tiene» (Juan Gris, cit. por Pierre Daix, 2002. 173).

Pero si bien es verdad que Picasso y Gris apuntan a una tradición que está por encima de las escuelas pictóricas nacionales, tanto en Francia como en Italia, los más recalcitrantes pugnan por un entronque con la historia pictórica propia. «El resultado es –escribe Daix– una cartografía de la pintura francesa, resurrección de la «Escuela Francesa» contra los italianos, los alemanes (de los que Gide escribe muy en serio en 1919 que no saben dibujar), contra los

españoles en particular (Velázquez, Goya, pero naturalmente Manet, en quien influyeron mucho). También quedan arrinconados como indeseables Watteau o Delacroix, los impresionistas, de los que sólo queda Cézanne pero castrado de todo salvo algunos paisajes de madurez» (Pierre Daix, 2002. 172). Sin embargo, en los veinte es muy vigoroso un cubismo simplificado, aséptico y decorativo, que difunden artistas como Gleizes, los puristas y otros y que tiene su repercusión en la publicidad y la cartelería. El panorama, por tanto, no puede ser más plural, pese a todo.



Fig. 32: Picasso, «La siesta» (1919)<sup>26</sup>



Fig. 33: Gris, «Los dos Pierrots» (1922)<sup>27</sup>

En Italia, la vuelta al orden supone una oposición frontal al programa futurista, en ese momento totalmente periclitado. Además, el entronque con la tradición está revestido de una reflexión ideológica conservadora que tendrá un trasunto político. Mucho de este pensamiento artístico se da a conocer en la revista *Valori Plastici*. En el caso de algunos artistas con protagonismo en este periodo, como Ardengo Soffici, la experiencia bélica parece haber jugado un papel determinante en esta abjuración de la aventura vanguardista y el anhelo de una inocencia previa:

<sup>26</sup> [<http://www.dailyartfixx.com/2014/10/25/pablo-picasso-1881-1973/la-siesta-pablo-picasso-1919/>]

<sup>27</sup> [<http://tv.dokult.com/blog/2013/09/el-retrato-de-arlequin-belleza-y-engano-de-la-pintura/>]



Fig. 34: Carrà, «Hijas de Lot» (1919)<sup>28</sup>

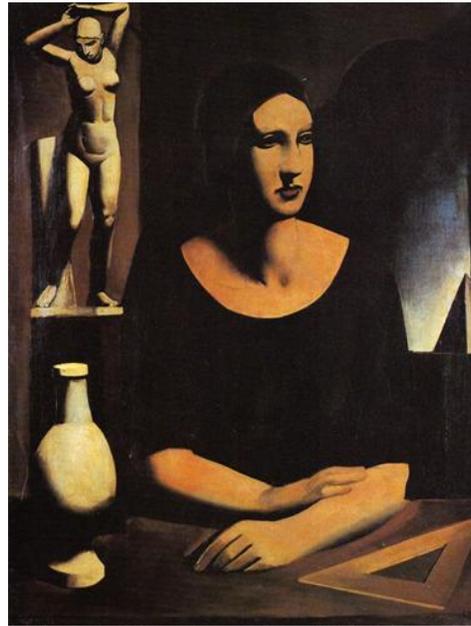


Fig. 35: Sironi, «La estudiante» (1924)<sup>29</sup>

«Fu cioè la mia permanenza, a lungo, faccia a faccia con una tremenda realtà onde i termini erano i pericoli, il dolore, la tragedia e la morte. La morte presente e permanente nella zone delle battaglie, l'atmosfera di morte in cui ci si muove, che si respira, e dove tutto acquista un carattere grande di serietà, di purezza, di terribile austerità, fu per la mia anima come un bagno salutare dal quale uscii come purgato e rinfrescato» (Ardengo Soffici, 2005, 53)

Giorgio de Chirico es una figura influyente. En sus obras presenta un clasicismo desolado y estereotipado que llamará la atención de los surrealistas por la extrañeza de los contextos arquitectónicos. Como ocurre con el ex futurista Carrà, en quien influye notablemente a partir de 1916, la mirada al pasado, cada vez más insistente, se vuelve también más redundante y artificial en sus resultados. La retórica de De Chirico, sin embargo, es poco condescendiente con la vanguardia futurista. En *Valori Plastici*, en 1919, lo define como una

<sup>28</sup> [[http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/artes/carla-carra-la-hija-de-lot-1919/image\\_view\\_fullscreen](http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/artes/carla-carra-la-hija-de-lot-1919/image_view_fullscreen)]

<sup>29</sup> [<https://www.pinterest.com/pin/437412182530895114/>]

suerte de «dannunzianesimo imbrogliato, di cui contiene le stesse deficienze e falsità; cioè: mancanza di profondità, nessun senso di umanità, mancanza di costruzioni, ermafroditismo di sentimenti, plasticità pederastica, falsa interpretaciones de la storia, falso lirismo» (Giorgio di Chirico, 2005, 48). Para Carrà (figura 34), que escribe también en *Valori Plastici* en 1919, ni el naturalismo francés ni el cubismo han sido capaces de una verdadera reconstrucción de los valores modernos. Por el contrario, él se considera hijo no degenerado de una gran raza de constructores italianos: Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, etc. (Carlo Carrà, 2005, 34). Al crearse en 1922 el grupo «Novecento»<sup>30</sup> (figura 35), asistimos a una confirmación y reforzamiento de estos valores que se basan en la superioridad de la tradición italiana y el repudio de la experiencia vanguardista. «Queremos un arte italiano –se afirma en el manifiesto-puro, inspirado en fuentes puras, libre de todos los “ismos” de importación que lo desnaturalizan. Debe poner de relieve las características específicas de nuestra raza» (Cit. por Pierre Daix, 2002, 170). Afirmaciones de este tipo suponen un preámbulo al arte dominante durante el largo periodo del fascismo.

<sup>30</sup> Creado por la crítica Margherita Sarfatti y los pintores Anselmo Bucci, Drudeville, Sironi, Funi, Ubaldo Oppi, Gian Emilio Malerba y Piero Marussig.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Expressionnisme en Allemagne*, París, Musée d'art Moderne, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Il ritorno all'ordene*, Milán, Abscondita SRL, 2005.
- Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Cork, Richard, *Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994.
- Daix, Pierre, *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2002,
- Eberle, Matthias, *World War I and the Weimar Artists*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985.
- Elger, Dietmar, *Expresionismo*, Colonia, Taschen, 1988.
- González García, Ángel, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Turner, 1979.
- Marchán, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Salaris, Claudia, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Selz, Peter, *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Silver, Kenneth E., *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Warncke, Carsten-Peter, *Picasso*, Colonia, Taschen, 1995.
- Wolf, Norbert y GROSENICK, Uta, *Expressionism*, Colonia Taschen, 2004.
- Zweig, Stephan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2002.