

Capítulo 1

LA VANGUARDIA Y EL COLOR

Víctor Nieto Alcaide y Genoveva Tusell García

En sus inicios, el arte del siglo XX se caracteriza por la aparición de un fenómeno que permanecerá vigente, como eje de la renovación y de la actividad artística: la vanguardia. La noción de vanguardia es un fenómeno nuevo en el devenir artístico que no se había utilizado con anterioridad. Por lo tanto, tanto el término como su significado, *arte de vanguardia* es un fenómeno nuevo que está indisolublemente unido al arte del siglo XX.

En las últimas décadas del siglo XIX se había producido un fenómeno desconocido hasta entonces: el enfrentamiento entre la modernidad y la tradición o –lo que es lo mismo– entre la renovación y las imposiciones del academicismo y el gusto oficial. Las distintas tendencias plásticas, al igual que el inicio del movimiento moderno en la arquitectura, surgidas en las primeras décadas del siglo XX, irrumpieron como tendencias autosuficientes y excluyentes con la pretensión de convertirse en hegemónicas. Esto se convertirá en una constante. Cada tendencia, movimiento o grupo, hace su aparición con una decidida intención de ser considerados vanguardia. Esta proclamación del arte de vanguardia suponía la afirmación permanente de una ruptura con todo lo que supusiese relación con la tradición artística. Filippo Tommaso Marinetti en el *Primer manifiesto futurista* publicado en 1909 afirmaba: “¡Museos, cementerios! ... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de los pintores y de los escultores, destruyéndose mutuamente a líneas y pinceladas en el mismo museo [...] Admirar un cuadro antiguo es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de lanzarla hacia adelante con ademán violento de creación y acción. ¿Queréis, pues, disipar vuestras mayores energías en una admiración inútil del pasado, de la

cual habríais de salir forzosamente agotados, empequeñecidos y rendidos?”¹. En este manifiesto –una forma de proclamar los principios programáticos de un grupo y un fenómeno propio de la vanguardia de siglo XX– se establecía una crítica virulenta de todo lo establecido con un lenguaje mordaz y violento que constituye un preludio de la posterior forma de actuar y del pensamiento del Fascismo italiano.

El caso del Futurismo fue en sus gestos y actitudes aunque no en sus realizaciones, una experiencia límite en su negación y desprecio por el pasado. Aunque con acciones más moderadas todas las vanguardias surgiendo partiendo del supuesto de rechazar la Historia. Una Historia que artísticamente se entendía como la tradición clásica y academicista.

Desde que el Clasicismo dejó de funcionar como norma y modelo, desapareció el valor del canon abriendo la posibilidad a nuevos cauces de expresión desconocidos hasta entonces. Se produjo la valoración de manifestaciones artísticas que no habían sido consideradas ni siquiera como tales. La valoración y “descubrimiento” del arte prehistórico, del arte negro, del de Oceanía o de la América prehispánica, incorporó a la Historia del Arte unas realizaciones que la consideración tradicional del Clasicismo como modelo y norma suprema excluyente había rechazado. El rechazo de la vanguardia de la tradición académica determinó que estas artes adquirieran una valoración nueva y distinta.

1. LA NEGACIÓN DEL PASADO, EL MITO DE LO NUEVO

El término vanguardia es utilizado fundamentalmente por la crítica española, francesa e italiana; si bien ha sido escasamente empleado por la crítica anglosajona. Su procedencia tiene que ver con la literatura política y militar, haciendo referencia al que va delante de los otros, la avanzadilla de un ejército. Igualmente los movimientos artísticos de vanguardia son aquellos que asumen la idea de que van por delante del resto de las manifestaciones artísticas de su tiempo. El arte debe estar constantemente en proceso de renovación. Cada obra debe de ser una ruptura con lo anterior. La idea de adelantarse a la Historia, de la superación y ruptura con el presente y del rechazo del pasado, fue un ideal y un mito latente en la ideología de los escritos y manifiestos de los artistas, grupos y tendencias de vanguardia. Esta actitud dio lugar a que el mito de lo nuevo, con el consiguiente desprecio por todas las reali-

¹ MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona. Ediciones del Cotal, 1978, págs. 132-133.

zaciones del pasado, se instalase en el ideario de las vanguardias. Esto era, en realidad, una utopía y un acto de voluntarismo. Pero se mantuvo vigente hasta la crisis de las vanguardias que se produce poco antes de 1980 culminando un proceso iniciado con anterioridad.

En 1878 Mijaíl Bakunin fundó una revista llamada *L'avant-garde* y poco antes, Charles Baudelaire de forma irónica hacía referencia a “Les litterateurs d'avant-garde”². El término adquirió carta de naturaleza en las dos últimas décadas del siglo XIX; es decir, algunos años antes de que las vanguardias históricas hicieran su aparición. Esta denominación –*arte de vanguardia*– nada tiene que ver con la clásica de escuela que cayó en desuso después del Romanticismo, en que se prefiere hablar de *movimientos*. Escuela se refiere a un amplio número de artistas de un período relativamente largo en el que a veces se agrupan estilos diferentes: escuela holandesa, escuela boloñesa, escuela barroca española, escuela sevillana del siglo XVII, etc. En cambio, dentro de las vanguardias se integran numerosos grupos y movimientos, que también se han denominado *ismos*. Tienen una duración limitada y su número de participantes es reducido, pues los grupos de vanguardia son minoritarios³.

El uso del término *escuela* es posterior a su existencia. Es fruto de la actitud clasificadora de los historiadores. En cambio, las denominaciones de los distintos grupos de las vanguardias son contemporáneos de ellos o surgidos poco después de su aparición. El arte del siglo XX, al menos en el desarrollo de las primeras vanguardias, está formado por una suma de tendencias integradas por una nómina reducida de artistas. Roto el respeto a la norma, a la unidad de estilo y a los principios académicos del arte, la vanguardia se desarrolló como una suma de tendencias y movimientos, de *ismos* y de corrientes. Una diversidad de propuestas cuyo punto de coincidencia fue la actitud común de rechazo y negación de la tradición como modelo.

Lo que entendemos por vanguardia, concretamente lo que se conoce por vanguardias históricas, es un fenómeno formado por una gran diversidad de tendencias que se desarrollan entre 1900 y 1945 y que tienen su prolongación en otras que, con unos comportamientos distintos, alcanzan hasta la década de los setenta.

Un fenómeno que aparece inseparablemente unido al discurso de la vanguardia es su desarrollo con una noción del tiempo que altera todos los plan-

² POGGIOLI, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964, págs. 25 y ss.

³ Sobre los *ismos* véase el prólogo de Ángel González García a la segunda edición del libro CIRCLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de los Istmos*. Madrid, Ediciones Siruela, 2006. La primera edición del libro se publicó en 1949.

teamientos históricos anteriores. En la historia artística, hasta la aparición de la vanguardia, la noción de tiempo era un tiempo lento, con amplios períodos definidos por la permanencia de tendencias vigentes de los diferentes corrientes y estilos artísticos.

La vanguardia no es pues un fenómeno lineal, sino sincopado y complejo. La irrupción constante de nuevas tendencias determina que la vigencia y los intentos de alcanzar una cierta hegemonía por cada tendencia sea breve y su devenir acelerado. En la mayor parte de los casos este tiempo rápido no es un problema creado por unos movimientos cuyo desarrollo discurre durante un tiempo mucho más dilatado que su vigencia. Los fauvistas, los expresionistas, los cubistas o los futuristas desarrollaron su actividad en un período mucho más amplio que el de la vigencia estricta que tuvo cada una de estas tendencias y que fue interrumpida y, por lo tanto destruida, por la aparición de nuevos movimientos y tendencias.

La aceleración del tiempo artístico es un fenómeno inherente a las vanguardias que se corresponde con el mismo fenómeno que se produce en otros múltiples aspectos de la vida del siglo XX. En cambio, desde la Posmodernidad se ha planteado el desarrollo de un arte sin tiempo, sin devenir. La aceleración y carrera precipitada de los movimientos plásticos y su existencia fragmentada en un mismo período, ha sido un fenómeno inseparable de las vanguardias.

Se trata de un fenómeno complejo y dispar. Aunque por razones de claridad las vanguardias suelen mostrarse como una sucesión de tendencias, el fenómeno fue muy distinto. Pues hay que distinguir lo que es el momento de *irrupción* de un movimiento del discurrir y desarrollo de este durante su vigencia y después de esta. Una tendencia puede aparecer dos o tres años antes que otra pero cuyo desarrollo tiene lugar de una forma paralela y, a veces, con una duración mucho más prolongada. Hay artistas que siguen experimentando en los problemas de una corriente determinada como Juan Gris o Georges Braque en el Cubismo; mientras otros abandonan la tendencia y pasan a realizar otro tipo de obras, como Matisse cuando deja el Fauvismo o Picasso el Cubismo para pasar a experimentar las vías y posibilidades de un nuevo Clasicismo. Otros artistas, en cambio, siguen su marcha en solitario experimentando con nuevas formas, como es el caso de la pintura abstracta de Kandinsky o Mondrian. Por eso no cabe establecer un análisis lineal como si se tratase de una sucesión de acontecimientos encadenados.

Las vanguardias solamente pueden comprenderse analizándolas desde el sentido y el alcance de sus contradicciones, de su complejidad, de su indisciplina vocacional, de su comportamiento sacrílego frente a los dioses consagrados, desde su regusto de niño caprichoso, díscolo y terrible, obcecado en provocar y en enemistarse con todos los demás.

2. UN NUEVO ESPACIO FIGURATIVO: FAUVISMO Y EXPRESIONISMO

En las primeras vanguardias la ruptura con la tradición y la renovación radical del lenguaje se produjeron en el ámbito de la Figuración. Hasta la aparición de la abstracción en 1910, todos los ensayos de renovación giraron en torno a nuevas formas de representación que dieron lugar a un nuevo espacio figurativo que establecía una ruptura con la forma tradicional de la representación: la imagen tridimensional planteada desde una visión monofocal. En algunas pinturas Henri Matisse (1869-1954) crea un espacio cuyo cubo pictórico está formado por una combinación de figuras y planos de color. En los expresionistas esta quiebra de la representación tradicional del espacio es mucho mayor. El espacio deja de ser una representación sometida a unas leyes de perspectiva para convertirse en un ámbito expresado y no representado. Como en los decorados del film expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), el espacio es un ámbito figurativo fragmentado, inquietante y una realidad plástica extraña a nuestras prácticas habituales de percepción.

La creación de un nuevo espacio figurativo y la destrucción del sistema de representación tradicional creado en el Renacimiento, no fue una aportación exclusiva del Cubismo. Fue también, aunque desarrollada con menor énfasis, una experiencia emprendida por otras tendencias como el Fauvismo, el Expresionismo y el Futurismo. Es evidente que fueron los pintores cubistas los que de una forma consciente y programática crearon una nueva forma de representar que rompía con los métodos tradicionales de la figuración. En las otras tendencias citadas fue el valor del color, la expresión o la velocidad las que llevaron a los artistas a vulnerar las formas tradicionales de la representación.

Desde principios de siglo, los fauvistas y los expresionistas de *Die Brücke* orientaron sus indagaciones en torno a dos aspectos concretos de la figuración: el color y la expresión. Los fauvistas se plantearon una exaltación límite del color que hizo de la representación del espacio el desarrollo de una nueva dimensión concebida desde el juego y las combinaciones cromáticas. En el Expresionismo, las acentuadas deformaciones de la realidad, introducidas para expresar por encima de representar, plasmaron un nuevo espacio figurativo sometido a sus propios principios. Un espacio que se desentendía de la concepción del espacio como resultado de una visión cartesiana que hacía depender todos sus componentes de la visión de un punto de vista único: el ojo del pintor. Se trata de un espacio exclusivamente pictórico, independiente del real, con un efecto inquietante en el que se plasma el estado de ánimo del artista.

El Fauvismo fue exclusivamente una tendencia plástica que seguía las experiencias en torno al color del postimpresionismo. El Expresionismo, en

cambio, fue una actitud ante la vida, una forma existencial de concebir la vida que tiene su proyección en el arte. Por eso, mientras el Fauvismo solamente tiene su desarrollo en la pintura, el Expresionismo tuvo su proyección en la literatura, la arquitectura, el teatro y el cine.

Picasso y Braque en el Cubismo fueron los artistas que se plantearon una ruptura con el sistema de representación tradicional. Es más, la destrucción de la concepción del espacio que había venido funcionando desde el Renacimiento en la historia de la pintura. Aunque en sus experiencias llegaron a una concepción de la pintura próxima a la abstracción, nunca abandonaron la figuración y crearon un nuevo sistema de representación. Y lo mismo cabe decir de los futuristas, obsesionados por el vértigo de la velocidad y de la captación del movimiento.

Las experiencias de las primeras vanguardias son diversas, sustentándose en la experiencia del color, de la expresión, de la visión y la velocidad, manteniendo como común denominador su adscripción a la figuración. Esta actitud permaneció en sus diferentes representantes a lo largo de su carrera artística muchos años después de que los distintos movimientos y grupos se extinguiesen o languidiesen y después de que hubiera hecho su aparición la abstracción. La razón se halla en que los fundamentos de estas tendencias eran esencialmente figurativos. Para sus participantes la idea de renovación no era algo contrario a la representación.

3. LA SATURACIÓN DEL COLOR: EL FAUVISMO

Toda la renovación de la pintura de las últimas décadas del siglo XIX se había llevado a cabo a través del color frente al imperativo de la forma y el dibujo académico. Los Impresionistas y los postimpresionistas –a excepción de Cézanne– concibieron la modernidad de la pintura en relación con la exaltación del color. En este sentido el Fauvismo fue una prolongación de esta corriente desarrollada desde unos planteamientos radicales.

El nombre de esta corriente surge de una forma que se convertirá en algo habitual en el desarrollo de las vanguardias. Una *butade*, un golpe de azar, una frase irónica, una ocurrencia en torno a una exposición o las obras de unos artistas suscitan que se bautice una tendencia con un nombre casual. En el Salón de Otoño celebrado en París en 1905, se presentaron un grupo de pinturas de un cromatismo exacerbado de Henri Matisse, André Derain (1880-1954), Maurice Vlaminck (1876-1958), Henri Manguin (1874-1949), Louis Valtat (1869-1952), Jean Puy (1876-1960) u Othon Friesz (1879-1949)

entre otros. En el centro de la sala se exhibía el *Torso de un chico* de corte renacentista del escultor Albert Marquet, lo que hizo que el crítico de arte Louis Vauxcelles se refiriera a la muestra de esta manera: “La pureza de este busto produce una sorpresa en medio de esta orgía de colores puros: es Donatello entre las fieras” (*Mais c’est Donatello parmi les fauves*). De esta afirmación surgió el nombre de una de las primeras vanguardias caracterizada por el culto y exaltación del color, un grupo de artistas que había comenzado a formarse antes.

Esta exaltación del color no era nueva. Era la consecuencia de un proceso anterior en el que la renovación de la pintura se había producido en torno a la exaltación del color. Los impresionistas, Van Gogh o Gauguin habían orientado su espíritu renovador a indagar las posibilidades plásticas del color por encima del valor de la forma y del dibujo. Es decir, a desarrollar un arte en el que la pintura desplazara el valor del dibujo e incluso de la misma representación.

Aunque la exaltación del color era común a todos los artistas del movimiento, este distaba mucho de ser un grupo programático, disciplinado y coherente. El Fauvismo carecía de un programa. Fue una suma de acciones individuales unidas por un ideal común: la renovación de la pintura a través del color. Por ello, las distintas opciones, al igual que la procedencia de los componentes del grupo fueron dispares. Matisse coincidió con Albert Marquet (1875-1947) en las clases de la *École des Arts Décoratifs* de París hacia 1892, iniciando una amistad duradera. Más tarde ambos coincidieron en el estudio de Gustave Moreau con otros pintores que formarían parte del movimiento: Charles Camoin (1879-1965), Henri Manguin y Georges Rouault (1871-1958). Un segundo grupo de *fauves* procedía de la llamada *Escuela de Chatou*, como André Derain y Maurice Vlaminck; mientras otros provenían de la llamada *Escuela de Le Havre*, como Othon Friesz, Raoul Dufy (1877-1953) y Georges Braque (1882-1963). El Fauvismo no hizo sino llevar hasta sus últimas consecuencias los presupuestos de la teoría del simbolismo, en una búsqueda de nuevos medios de expresión en la que tenían que atreverse a todo, desconfiando del principio de autoridad y fiándose sólo de la verdad de su propia experiencia.

Esta actitud completamente subjetiva resultó fundamental para casi todo el arte moderno. En el Salon des Indépendants de 1905 Matisse presentó la obra *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904), que fue adquirida por Paul Signac y no volvió a ser expuesta al público hasta 1950, pero que con el tiempo ha adquirido una importancia histórica. Su forzada y frívola disposición de mujeres desnudas y vestidas en la playa o su síntesis de bloques de color neoimpresionistas, hicieron que se convirtiera en la clave de un nuevo tipo de pintura. En la obra de la mayoría de los fauves, especialmente en la de Derain y Bra-



Henri Matisse: *Lujo, calma y voluptuosidad*. 1904. Museo d'Orsay, París.



Henri Matisse: *Mujer con sombrero*. 1905. Museum of Modern Art, San Francisco.

que, es muy característica la superficie de colores a la manera de un mosaico. El gusto por el color y la superficie plana del cuadro había sido ya adelantado por Gauguin y el conocimiento de su obra por parte de los fauves sin duda les llevó a rechazar el claroscuro.

De las pinturas expuestas en el mencionado Salón de Otoño, quizás la más sorprendente sea *Mujer con sombrero* (1905) de Matisse, no por su pose convencional o su manera de vestir a la moda de comienzos de siglo, sino por su pincelada y sus vivos colores, que se nos antojan caóticos. El modelado del rostro se realiza a base de verde, un color complementario del que tradicionalmente se emplea para las carnalidades. Matisse abandona el dibujo en favor de planos de color de bordes ásperos, ofreciéndonos una pintura de cierta crudeza y dejando algunas zonas del lienzo en blanco. A pesar de todo esto, bajo esta aparente violencia caprichosa se esconde un plan perfectamente estudiado en el que las progresiones y repeticiones de color responden a la instintiva sensibilidad del artista.

En este punto es importante recalcar la influencia de Paul Cézanne (1839-1906) en las primeras vanguardias del siglo XX, que tradicionalmente se ha circunscrito al descubrimiento del carácter estructural de su obra por parte de los cubistas. Sin embargo, hasta la gran exposición retrospectiva que se le dedicó un año después de su muerte, Cézanne era considerado como un pin-

tor decorativo de superficies elegantemente coloreadas y artísticamente compuestas, en clara oposición con las ideas de Paul Gauguin (1848-1903) o los *Nabis*. Los fauves supieron encontrar en Cézanne el diseño de la superficie

creado a base de planos de color. Matisse compró en 1899 al galerista Ambroise Vollard (1836-1939) un pequeño cuadro de Cézanne con tres bañistas al que, años más tarde, se refirió con estas palabras: “Me ha sostenido espiritualmente durante los momentos críticos de mi carrera de artista; de él saqué fe y perseverancia”⁴. Las exposiciones celebradas en París a comienzos de siglo proporcionaron a los artistas fauve nuevas fuentes de experiencia artística; el arte árabe, la pintura francesa medieval o la escultura africana sirvieron de inspiración en su exploración del instinto y la intuición.

Las obras de Matisse, Derain y Vlaminck de estos años de efervescencia fauve ofrecen unos planteamientos radicales en el empleo del color y la materia y la forma expresiva de aplicarlos sobre el lienzo. El *Retrato de Vlaminck* (1905) realizado por Derain, el *Retrato de Derain* o *La línea verde*. *Retrato de Mme. Matisse* (1905), estos últimos de Matisse, muestran una preocupación común por basar la pintura en una expresividad del color y la pasta pictórica. La superficie del cuadro se halla fragmentada por planos encontrados y contrapuestos de color. La pintura es una suma de fragmentos que desplazan la representación de lo real según las formas de la perspectiva clásica. No es tanto la representación, la captación de una sensación por la retina, la impresión que produce un instante fugaz de la realidad, sino la sensación permanente que produce la realidad en la mente del pintor.

En otro de los temas desarrollados por estos pintores como es el paisaje, la fragmentación de lo representado se hace



André Derain: *Retrato de Vlaminck*. 1905. Colección Mlle. Vlaminck, Rueil-la-Gadelière.



Henri Matisse: *Retrato de Derain*. 1905. Tate Gallery, Londres.

⁴ Barr, Alfred H.: *Matisse. His Art and His Public*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1951, pág. 40.



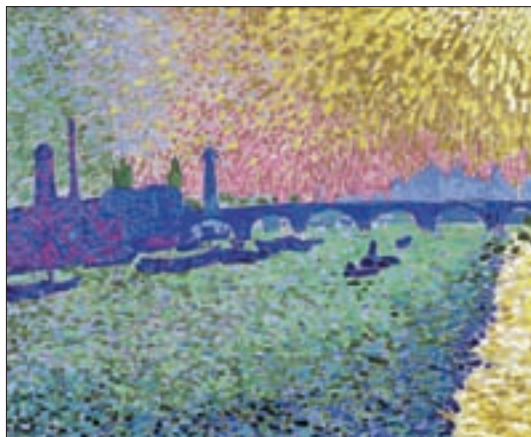
Henri Matisse: *La línea verde. Retrato de Mme. Matisse*. 1905. Statens Museum for Kunst, Copenhague.

mucho más evidente y de forma mucho más radical. En el *Paisaje de Colliure* (1905) de Matisse, *Las montañas de Colliure* (1905) de Derain o *El circo* (1906) de Vlaminck, el color se erige como protagonista marcado por una fragmentación y un cierto aspecto de obra inacabada. El grupo de obras que André Derain pinta durante su estancia en Londres a finales de 1906 y comienzos de 1907 puede considerarse la mayor contribución del artista al Fauvismo, emulando las escenas londinenses que realizara Claude Monet con anterioridad. Derain recorre el Támesis pintando tanto el puerto de Londres como las orillas del río, plasmando una poderosa construcción lineal, amplias manchas de color fuerte y puntos de vista inesperados, todo ello con la inconfundible atmósfera de la ciudad. *El puente de Water-*

loo (1906) pertenece a esta serie pintada en Londres por encargo del marchante Ambroise Vollard. Derain, entusiasmado por la atmósfera de la capital británica, realiza una interpretación fauvista de las orillas del Támesis que años antes habían pintado Turner y Monet. El motivo pictórico es el puente de Waterloo, captado desde Victoria Embankment, en color azul brillante, cuyo trazado horizontal sirve de línea de horizonte de la composición. Los colores puros aplicados con una técnica puntillista dan a la superficie un aspecto de mosaico. Los azules y amarillos de los luminosos paisajes de Collioure son ahora sustituidos por tonalidades más frías, más adecuadas al clima londinense. La explosión de verdes, azules y morados es todo un manifiesto de la idea fauve de la violencia expresiva del color.

Esta experiencia fue desarrollada también por otros componentes del grupo, aunque de una manera más moderada, como Manguin, Marquet y Dufy. Albert Marquet realizó en su primera etapa fauve una serie de desnudos que se destacaban por su atrevimiento en el color y el diseño, para

después convertirse en un paisajista de exquisitas tonalidades. Tras unos comienzos impresionistas, Raoul Dufy se convierte a la nueva pintura al ver un cuadro de Matisse, pero sus obras más fauves las realiza en 1906 cuando estuvo en Trouville pintando con Marquet. Abandona pronto el Fauvismo para dedicarse a escenas de carreras de caballos, regatas o vistas de la Riviera francesa, manteniendo su gusto por los colores brillantes extendidos sobre el lienzo en grandes manchas. En las obras de estos artistas se aprecia una misma desintegración del objeto a través del plano de color como se aprecia también en obras de Kees van Dongen (1877-1968), pintor de origen holandés afincado en París que se caracteriza por su humor desenfadado y burla en temas del circo y el cabaret. Georges Braque tuvo también una breve etapa fauve antes de su paso hacia una recuperación de la forma que le llevaría a un universo plástico completamente distinto como el Cubismo.



André Derain: *El puente de Waterloo*. 1906.
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

4. MATISSE, EL COLOR Y LA SENSACIÓN

La heterogeneidad del grupo, la diversidad de procedencias y el hecho de no ser una tendencia programática y normativa explica que la participación de los pintores del grupo fauvista tuviera una intensidad y permanencia diferente en cada caso. El Fauvismo había irrumpido como tendencia en 1905 y dos años más tarde varios de sus miembros abandonaban su ámbito experimental y se orientaban hacia otras búsquedas. De todos ellos fue Matisse el que desarrolló una concepción más personal de la pintura. Su intención



Raoul Dufy: *Casas viejas de Honneur*. 1906.
Colección particular, París.



Henri Matisse: *Le Luxe I*. 1906. Centre Georges Pompidou, París.

es la de “alcanzar ese estado de condensación de las sensaciones que constituye un cuadro. Quizás puedo encontrar una satisfacción momentánea en una obra acabada en una sola sesión, pero pronto me hastiaría de mirarla; en consecuencia, prefiero trabajarla para que después la pueda reconocer como obra de mi mente”⁵. Matisse hace una llamada al orden y la claridad que deben estar presentes tanto en la mente como en las obras del pintor. Este cambio se ve en sus composiciones de figuras realizadas en 1907, al tiempo que Picasso pintaba *Las señoritas de Aviñón*, en particular en las dos versiones de *Le Luxe*. El propio título sugiere esa mayor concentración, ya que sólo queda una palabra de la cita de Baudelaire que le inspiró su *Lujo, calma y voluptuosidad*. La primera versión *Le Luxe I* presenta los ásperos bordes de 1905, ausencia de contornos y colores brillantes y modulados. En la segunda, *Le Luxe II*, los turquesas, cobres y rosas se reducen a unos

pocos tonos aplicados en superficies lisas y los contornos están más resaltados. Resulta sorprendente la manera de expresar tanto volumen con pocas líneas y planos de color. Con estas dos obras Matisse cierra su etapa fauve: destruye la perspectiva y el modelado y reduce el espacio al mínimo.

Matisse realiza estas y otras obras con un tema clásico que había tenido una especial valoración en la pintura de finales del siglo XIX, como es el tema de las bañistas. Otros fauvistas como Derain ensayaron este tema, aunque con un planteamiento distinto al representar figuras esquemáticas tocadas de un cierto espíritu monumental. Matisse no emprende la recuperación de un tema académico, sino la idea de que el Clasicismo no es un lenguaje agotado sino un concepto que puede proporcionar estabilidad y permanencia a la pintura sin renun-

⁵ “Notas de un pintor” en *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908. Publicado en Matisse, André: *Sobre el arte*, Barcelona, Barral editores, 1978, pags. 23-24.

ciar al principio de modernidad. La vanguardia puede ser clásica y lo clásico puede convertirse en una expresión de la vanguardia. En *Le Luxe / Matisse* no abandona su valoración del color, pero introduce una atención hacia la forma como recurso clásico de equilibrio en sintonía con la exaltación cromática.

Acaso las obras en las que mejor puede apreciarse esta síntesis son *La danza* (1909) y *Bodegón con la danza* (1909) . En ellas el escenario es un espacio casi plano basado en una uniformidad del color que convierte los objetos en componentes de una superficie cromática uniforme: el cuadro dentro del cuadro, el ornamento del mantel y del papel pintado de la pared, la figura, el frutero, el bol, las frutas caídas en la mesa, las pequeñas bombonas o la silla. El cuadro se aleja de la idea de una representación desentendida de los efectos producidos por las sensaciones que le transmite la realidad y que el artista capta y traduce en pintura. Muy al contrario, es un cuadro en el que lo conceptual impera sobre la captación inmediata o instantánea de lo real. Se trata de una ordenación del color y de la expresividad que sustituye el impacto de la sensación inmediata por una imagen en la que se concentra una acumulación de sensaciones circunscritas a un sentido del orden. Para Matisse la pasión debe circunscribirse al orden.

Un año antes de realizar *La danza*, Matisse publicaba en *La Grande Revue* sus *Notas de un pintor* en las que señalaba distintos aspectos que resultan fundamentales para comprender la idea y el fundamento teórico en que se



Henri Matisse: *La danza*. 1909. Museum of Modern Art, Nueva York.



Henri Matisse: *Bodegón con la danza*. 1909.
Museo del Hermitage, San Petersburgo.

apoyaba esta concepción de la pintura. A propósito de la expresividad señalaba: “Para mí la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todas esas cosas tienen un significado. La composición es el arte de combinar de manera decorativa los diversos elementos con los que el pintor cuenta para expresar sus sentimientos. En un cuadro, cada parte

será visible y jugará el papel que le corresponda, principal o secundario. Todo lo que no tenga utilidad en el cuadro será, por eso mismo, nocivo. Una obra comporta una armonía de conjunto: todo detalle superfluo ocupará, en el espíritu contemplador, el lugar de otro detalle esencial”⁶. Igualmente Matisse se alejaba de la concepción sensorial de la pintura para establecer, según se ha dicho, una representación la idea de acumulación de sensaciones. La obra *Mesa servida* de 1908 es un ejemplo de este proceso. La pared y la mesa son rojas y ambas tienen la misma ornamentación, de manera que el espacio se articula como un plano de color en el que la particularidad cada una de las partes del escenario se cofunde en la representación de diversas sensaciones acumuladas.

A esto se debe el efecto y la idea de permanencia que se desprende de las obras de Matisse como pinturas de vanguardia en las que subyace un intenso trasfondo de la idea de perennidad clásica. En estas pinturas Matisse renuncia a la tradición impresionista y postimpresionista de sus primeras fauvistas, a la captación de la sensación fugaz y su traducción en una superficie fragmentada de colores a la manera de un mosaico. Y acomete una pintura en la que la sensación es traducida a un concepto y el cuadro a la plasmación de una acumulación de sensaciones. En contraposición a esto, como algo propio de la complejidad y diversidad de la vanguardia, unos días después de que Matisse publicase sus *Notas de un pintor*, el 20 de febrero de 1909 Marinetti lanzaba el *Primer manifiesto del Futurismo* que suponía, en lo referente

⁶ “Notas de un pintor” en *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908. Publicado en Matisse, Henri: *Sobre el arte*, Barcelona, Barral editores, 1978, págs. 23-24.



Henri Matisse: *Mesa servida*. 1908. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

a las ideas de expresividad, sensación, orden, composición y estabilidad, la más furibunda y radical contraposición. El mito de la violencia y la velocidad, del vanguardismo y de la negación sacrílega de toda mirada al pasado había hecho su aparición.

5. El color y la forma. El Expresionismo

Simultáneamente a la aparición del Fauvismo surgió en Alemania una tendencia basada también en la exaltación del color. Sin embargo, sus postulados diferían sensiblemente de los del grupo francés tanto en lo formal como en lo ideológico. Con el Expresionismo alemán se introduce en la vanguardia un fenómeno que se volverá a ver en repetidas ocasiones a lo largo del siglo XX: el desarrollo de una tendencia que no es solamente plástica y comporta un trasfondo ético e ideológico determinado por una actitud particular ante la vida, una visión del mundo y la proyección de un estado de ánimo. Esto no supone que el grupo *Die Brücke* (*El puente*) no fuera una tendencia esencialmente pictórica. Significa que la sensibilidad expresionista pudo pro-

yectarse en otras actividades como la literatura –con personalidades como Alfred Döblin, Gottfried Benn o Ernest Weiss–, la poesía, la música –como el dodecafonismo de Arnold Schönberg–, el teatro –con personajes como Ernest Toller o Reinhardt Johannes Sorge–, la arquitectura o el cine. En este último campo, *Der Student von Praga* (*El estudiante de Praga*) de 1913 y *Das Kabinett des Doctor Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*) de 1919, son claras realizaciones del cine expresionista que, sin renunciar a la especificidad de su propio lenguaje, juegan un papel importante en el laberinto plástico expresionista. Con los expresionistas surgieron intentos de integración de diversas artes como pintura y música, pintura y poesía y la orientación de algunos de sus componentes hacia actividades diversas. Un aspecto que se convertirá en uno de los objetivos de algunas vanguardias, como será el caso posterior de algunos de los miembros de *Der Blaue Reiter*.

Hay que tener en cuenta que el contexto artístico alemán era muy diferente del parisino, centro de la vanguardia y heredero de la renovación artística que tiene lugar con anterioridad a 1900. Estas tendencias –especialmente el postimpresionismo– habían sido conocidas en Alemania y ejercieron una clara influencia en los jóvenes pintores alemanes. Van Gogh y Gauguin fueron los artistas más admirados mientras que la pintura de Cézanne solamente alcanzó proyección en la obra de una artista como Paula Modersohn Becker (1876-1907). Es importante recordar que en 1905 se expusieron en Dresde cincuenta pinturas de Van Gogh y que al año siguiente, en 1906, se abrió una exposición de postimpresionistas en Múnich. Todo ello resultará decisivo para la fundación e inicios del grupo *Die Brücke*.

Definir el Expresionismo, dado que no fue un movimiento exclusivamente artístico, resulta complejo. Incluso sobre su nombre no existe unanimidad. El término Expresionismo, que desagradaba profundamente a alguno de los principales representantes de la tendencia como Kirchner, tiene un origen impreciso. Es probable que, en contraposición al término Impresionismo fuera utilizado en la prensa o que derive de las obras que el pintor Julien-Auguste Hervé expuso en el Salon des Indépendants de París en 1901 a las que dio el nombre general de *expressionnisme*. También podría proceder del nombre de *expressionnist* dado por el crítico Louis Vauxcelles a las obras de Matisse. Lo más probable es que su generalización derive de su empleo en 1911 por Wilhelm Worringer y de su aparición en un artículo de Paul Ferdinand Schmidt, *Über Expressionisten* (*Sobre los expresionistas*) publicado en diciembre de ese año en el periódico *Rheinlande*.

El Expresionismo surgió como una tendencia artística y como una actitud ante la vida, como un nuevo comportamiento ético que tiene una proyección a través de la pintura. En este sentido, su actitud es completamente distinta de la de los fauvistas. El Expresionismo, frente al hedonismo y este-

ticismo de los fauvistas, constituye el testimonio de una visión angustiada e insegura del mundo. Para sus componentes la imagen es el resultado de una indagación pictórica. Pero es una experiencia pictórica en la que se proyecta un estado de ánimo inseguro, tenso y propio de una sociedad en crisis. Ante la imposibilidad de transformarla los expresionistas se refugian en la pintura para expresar su angustia. Es un aspecto nuevo que se introduce en las vanguardias. La subjetividad y el estado de ánimo del pintor se integran como soporte de un movimiento artístico.

El Expresionismo, desde el punto de vista plástico, es un fenómeno que, aunque cristaliza como tendencia de vanguardia a principios del siglo XX, había existido con anterioridad como solución y técnica pictórica. Por ejemplo se habla del Expresionismo de Tintoretto y El Greco, como formas de pintar sueltas y agresivas apoyadas en la expresividad. Sin embargo, en ambos casos es una expresividad puramente pictórica basada en una técnica y una forma de pintar. En cambio, en Goya la cuestión es diferente. Sus *Pinturas negras* no son solamente una cuestión técnica ni un modo de acometer la ejecución del cuadro. Las *Pinturas negras* representan todo un estado emocional del pintor, una angustia que se proyecta en la pintura que hace de su autor un expresionista sin saberlo, un expresionista *avant la lettre*. Es decir, que con anterioridad a la irrupción del Expresionismo existieron formas de pintar que desarrollan imágenes propias de una concepción expresionista. Incluso en el siglo XX –como se verá más adelante– el Expresionismo abstracto será una tendencia de profunda significación en la vanguardia norteamericana de los años cincuenta. En el caso alemán, esta relación con una tradición pictórica se hace mucho más evidente pues a lo largo de la Historia del arte alemán existen artistas y tendencias orientadas a una representación planteada desde la expresión como puede ser el caso de Matthias Grünewald (1470-1528).

6. EL GRUPO *DIE BRÜCKE* (EL PUENTE)

El Expresionismo supone el desarrollo de un sistema de representación basado en la alteración de figuras y objetos en función de la expresión. Más que la representación precisa, los expresionistas buscaron, a través del color, la deformación y la representación de una escenografía atormentada e inquietante, provocar un estado de ánimo desasosegado, inseguro e incierto. Cuando se menciona el Expresionismo a propósito del arte del siglo XX, se está haciendo referencia a la incorporación de Alemania al desarrollo de las vanguardias a través del grupo *Die Brücke*. El grupo se fundó en 1905 por los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Dresde, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) y Fritz Bleyl



Ernst Ludwig Kirchner: *Mujer semidesnuda con sombrero*. 1911. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.



Ernst Ludwig Kirchner: *Cinco mujeres en la calle*. 1913. Ludwig Museum, Colonia.

(1880-1966). Su duración fue breve, ya que en 1913 el grupo se declaraba disuelto. Fue una exaltación intensa y potente que tuvo una duración efímera pero cuyo impacto en las vanguardias resultó decisivo.

Inicialmente todos los componentes del grupo se encontraban en Dresde, donde se reunían en un viejo taller de zapatero situado en la Berliner Strasse. Habían estudiado arquitectura y dejado estos estudios por la pintura. Hay que destacar que el grupo no era solamente una asociación creada para exponer conjuntamente y difundir sus ideas artísticas, sino una comunidad a la manera de la de los *nazarenos* o los *nabis*. No se trataba solamente de unos artistas que tenían una nueva concepción del arte, sino de un grupo que poseía una nueva forma común de entender la vida. De ahí la coincidencia de temas de las obras de los componentes del grupo: desnudos con una original carga erótica, escenas de calle pobladas de transeúntes, bailarinas, artistas de circo o el pintor y la modelo. Compartían su entusiasmo por la pintura medieval alemana, así como por la obra de Van Gogh, Gauguin y Munch, y por el arte primitivo, en especial las tallas de madera de Oceanía y de las colonias alemanas en África. En 1905 Kirchner escribió el manifiesto del grupo y él mismo grabó el texto sobre madera para que se publicara a gran escala. Era un texto muy general e idealista, que pretendía fomentar la libertad de vida y la rebelión contra lo establecido, que finalizaba con un con-

tudente llamamiento: “Todo aquel que con sinceridad y autenticidad expresa lo que le lleva a la creación, es de los nuestros”. De esta manera en 1906 se incorporó a sus filas Emil Nolde (1867-1956), seguido de Max Pechstein (1881-1955) y, dos años más tarde, Otto Mueller (1874-1930). A través de sus actividades y exposiciones, los expresionistas pretendían ser un eslabón entre el presente y el futuro creador.

En los años de formación de *Die Brücke* el arte de sus componentes era un tanto heterogéneo, pero fue a partir de la formación del grupo cuando en los años siguientes se elaboró el Expresionismo como un lenguaje coherente y no simplemente como actitud. Aunque tuvo en Dresde su cuna, el movimiento alcanzó un desarrollo simultáneo en varias ciudades alemanas como Berlín y Leipzig. Por su idiosincrasia y la concepción subjetiva de cada uno de los componentes del grupo es difícil someter a unos rasgos comunes sus ideales plásticos. Como tendencia, el Expresionismo tuvo una duración mucho más amplia que la de *Die Brücke*. Los miembros del grupo continuaron realizando una obra importante en el panorama de la vanguardia del siglo XX. Pero como un arte que respondía a una actitud ante la vida, también deben ser tenidos en cuenta otros artistas que desarrollaron una obra claramente expresionista o que muestran una derivación directa como el realismo crítico de la *Neue Sachlichkeit* (*Nueva Objetividad*).

Todos los artistas de *Die Brücke* tuvieron inquietudes comunes, pero también preferencias diversas. Kirchner tenía un acentuado interés por el grabado en madera de tan honda tradición en Alemania. Heckel realizaba esculturas en madera y Schmidt-Rottluff acometió las primeras litografías. El grupo se formó en torno a Kirchner en cuyo estudio trabajaban. Lo que resulta singular y común a todos los miembros fue la valoración de modelos y formas de expresión olvidadas y que habían estado al margen de la Historia de la cultura



Ernst Ludwig Kirchner: *El artista y la modelo*. 1910. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

artística occidental como los maestros medievales o la escultura negra. Kirchner encontró en el Museo Etnográfico similitudes con el arte africano y de Oceanía. Era una forma de conectar con la Historia. Pero no con la historia académica, sino con aquella que no había sido manipulada por la lógica y los principios del academicismo.

De todos los componentes del grupo, Kirchner fue el más activo y el que llevó a sus últimas consecuencias las ideas expresionistas. En sus primeros grabados en madera es muy patente el linealismo melancólico del diseño del modernismo alemán, pero en 1907 había simplificado su estilo: las gruesas líneas negras definen las formas, colores brillantes y dibujo abrupto. Su *Marcela* (1910) es un ejemplo representativo de la concepción de la pintura de Kirchner. El color está aplicado de forma arbitraria para subrayar los efectos expresivos, la figura se concibe como un amasijo de miembros dispuestos con un cierto orden, y todo ello se encuentra en un espacio creado por líneas y planos de color que dejan al personaje aislado en su propia soledad. En su pintura fueron frecuentes las representaciones de calles recorridas por multitud de personajes, como *Cinco mujeres en la calle* (1913), que expresa el dinamismo de la vida moderna. Son imágenes representativas de la soledad que inundaba la vida en sociedad de sus contemporáneos. Las figuras aparentemente animadas y alegres son, en realidad, una máscara del desencanto, la



Erich Heckel: *Desnudo en un sofá*. 1909. Pinakothek der Moderne, Munich.

insolidaridad, la soledad y la incertidumbre. La pintura de Kirchner, con sus trazos y formas angulosas, subraya este efecto y la visión angustiada de un pintor que mira con ojos críticos la realidad de un tiempo en el que no tardaría en estallar la Primera Guerra Mundial. Kirchner fue un prolífico artista gráfico y sus estampas son una importante contribución al arte expresionista. Su brillante manipulación de cabezas de frente y de perfil, procedimiento que aprendió de Picasso, muestra su interés por la expresión psicológica.

Erich Heckel participa de la estética de *Die Brücke* planteada desde unos presupuestos en los que se acentúan los problemas pictóricos aunque sin sus- traerse de la expresión de una actitud y conciencia angustiadas. Después de obras iniciales, caracterizadas por una expresión casi fauvista, Heckel pasó a realizar una pintura que proyecta una angustia íntima como *Desnudo en un sofá* (1909). Es autor de grabados en madera como *Hombre en una llanura* (1917), una viva imagen de la impotencia humana ante la desolación que se acentúa dramáticamente a través del grabado en madera.

La obra de Karl Schmidt-Rottluff, el más joven del grupo, posee una dimensión distinta de la de Kirchner. Su pintura carece de los ángulos y aristas de esta y la expresión, a base de color y materia, se hace mucho más densa, pesada y agobiante. Sus paisajes constituyen un referente claro de su personalidad. Son obras que tienen muchas conexiones con el Fauvismo por el empleo del color y la pasta pictórica. Sin embargo, late en ellos una inquietud, un efecto de inestabilidad y una emoción que los aparta por completo de las obras *fauves*.

La naturaleza para Schmidt-Rottluff no es una realidad inerte que provoca sensaciones plásticas en el pintor, sino que es una realidad en la que se introduce el estado anímico del pintor. En sus cuadros la naturaleza es una realidad sensorial, intensa, angustiada e inquietante. Es algo que puede apreciarse en la serie de paisajes que realizó en Noruega en el verano de 1911, como *Paisaje noruego* (*Skrygedal*). Esta forma "blanda" de entender la pintura experimentó un cambio a partir del año siguiente con la ejecución a través de planos de color y formas angulosas de contorno de obras como *Mujer des-*



Karl Schmidt-Rottluff: *Paisaje noruego* (*Skrygedal*). 1911. Pinakothek der Moderne, Munich.



Otto Mueller: *Dos chicas en la hierba*. c. 1922. Pinakothek der Moderne, Munich.



Emil Nolde: *Eslovenos*. 1911. Nolde Museum, Neukirchen.

cansando de (1912). Otto Mueller se caracteriza con sus formas esquemáticas, angulosas y sintéticas en obras que destacan por su carácter primitivo y exótico. En esta línea se desarrolló la pintura de Fritz Bleyl, de una expresividad silenciosa y una emoción intensa y atemperada.

Emil Nolde (1867-1956) tuvo una relación tangencial con los pintores de *Die Brücke*, aunque su pintura presente una gran afinidad. En 1906 los artistas del grupo le invitaron a exponer con ellos, pero esta unión duró poco tiempo debido a su carácter independiente. Nolde lleva la expresión de las figuras a los límites del esperpento, la deformación de los cuerpos y de los rostros crea unas imágenes irreales como *Gente del mercado* (1908). Son imágenes mentales y fantasmagóricas que se desarrollan incluso en la representación de temas religiosos tomados del Antiguo y Nuevo Testamento como *La Natividad* (1911-1912). Sin embargo en estos temas, al igual que en sus paisajes, es la mancha de color el elemento esencial de la expresión. En su pintura el dibujo es asumido por la mancha de color y el trazo de materia convertidos en protagonistas de la expresión. Nolde fue un prolífico dibujante gráfico y produjo más de quinientas estampas, utilizando la técnica del grabado en madera para producir extrañas combinaciones de luces y sombras.

Por su carácter no programático pueden incluirse en el Expresionismo, aunque no en *Die Brücke*, muchos otros artistas que nunca tuvieron relación con el grupo. El artista noruego

Edvard Munch (1863-1944), cuya obra se sitúa a medio camino entre los siglos XIX y XX, tuvo una destacada influencia en el desarrollo del Expresionismo moderno. El tormento de Munch encontró una vía de escape en la producción de imágenes intensamente subjetivas, frecuentemente mórbidas y perturbadoras, pero siempre iluminadoras de la conciencia interior del ser humano. En 1893 crea *El grito*, una fusión del naturalismo y el simbolismo que refleja el horror interior experimentado por la figura del primer plano. Los contrastes de líneas curvas y rectas, así como el contraste de colores acentúan el aspecto fantasmagórico de la obra. *El grito* es una de las primeras obras en las que impera una concepción expresionista de la pintura, cargada de una angustia desoladora e inquietante. La idea de soledad, de desolación, de aislamiento ante el mundo fueron preocupaciones constantes de este pintor que se refleja en diversas obras suyas como *Cuatro muchachas en el puente* (1905), y que estaba latente en obras anteriores como *Pubertad* (1895).



Edvard Munch: *El grito*. 1893. Galería Nacional, Oslo.

Un caso aparte lo constituye el belga James Ensor (1860-1949) que en época temprana prelude el Expresionismo. En realidad constituye un ejemplo de cómo el Expresionismo es una “constante” que se ha producido a lo largo de la Historia del Arte. Uno de los temas frecuentes de su pintura fue la máscara, ya de por sí una realidad exagerada y deformada de extraordinaria expresividad. Ensor expresa de igual manera la angustia y la violencia de los habitantes de las ciudades, así como la miseria de los barrios y suburbios obreros. Su grabado *La entrada de Cristo en Bruselas* (1888-1889), se ejecuta a partir de una pintura de ese mismo año que será reconocida como uno de los ejemplos más destacados del Expresionismo europeo. Más allá del carácter fantástico de este desfile de carnaval y de su atmósfera surrealista, destaca la presencia de banderolas con mensajes de connotaciones socialistas que confieren a la escena una gravedad paradójica. En un mundo en el que la mentira es la ley y en el que las máscaras disimulan los sentimientos más íntimos, la incongruente y sacrílega entrada del Cristo en Bruselas simboliza la esperanza del resurgimiento de la verdad y de una justicia social más amplia. En otro grabado de Ensor titulado *El triunfo de la muerte* o *La muerte persi-*



James Ensor: *La entrada de Cristo en Bruselas*. 1888-1889.
Museo Real de Bellas Artes, Amberes.

guiendo a los ciudadanos, una hoz gigante portada por un monstruo esquelético emerge del cielo y amenaza a la población.

6. LA UNIDAD DE LA VANGUARDIA: *DER BLAUE REITER* (*EL JINETE AZUL*)

Las tendencias analizadas hasta el momento son corrientes e *ismos* concretos, con sus grupos, pronunciamientos y principios artísticos claramente definidos. Todos ellos forman parte de una unidad que conocemos por vanguardia y que está formada, como se ha visto, por tendencias *dispares*. Una agrupación en la que tienen cabida los artistas de las corrientes más dispares es *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*), que no plantea una actitud estética concreta sino que se convierte en un aglutinante de la suma de tendencias que constituyen las primeras vanguardias. La importancia de este fenómeno radica en que artistas aislados aparecen unidos por un vínculo común en la ciudad de Múnich.

Vasily Kandinsky (1866-1944) tenía treinta años cuando se traslada de Rusia a Múnich. Desde muy joven se había dado cuenta de los poderes expresivos de los colores y de los sonidos puros, y sus obras maduras –como veremos más adelante– se basarán en intercambios mutuos entre las propiedades visuales y auditivas. Su primera obra recibió la influencia del neoimpresionismo y del *Jugendstil* o modernismo alemán, ofreciendo amplias zonas de color con rítmicas líneas en temas extraídos de leyendas y cuentos medievales. En la primavera de 1906

viaja a París con Gabriela Münter (1877-1962) donde, a pesar de no frecuentar los círculos artísticos, Kandinsky expuso en el Salón de Otoño de 1905 y en los Indépendants en 1907, donde coincidió con los fauves. A su regreso a Alemania, Kandinsky y Gabriela Münter se instalaron en Murnau, al sur de Múnich. A ellos se unieron Alexei von Jawlensky (1864-1941) y Marianne von Werefkin (1860-1938), que habían abandonado también Rusia. Juntos formaron la *Neue Künstlervereinigung-München* (NKV, Nueva Asociación de Artistas de Múnich), fundada en enero de 1909 con Kandinsky como principal representante. En la primera exposición del grupo, Kandinsky continuó con su simplificación de la forma y la intensificación del color, con una característica resonancia de verdes luminosos y azules sobre rojos, amarillos y violetas que recordaban a la colorida paleta de los antiguos iconos rusos.

Si la primera exposición se limitó a los miembros de la asociación, la segunda celebrada en 1910 incluyó a otros artistas como Braque, Derain, Picasso, Rouault o Vlaminck, constituyendo la muestra más importante de la joven pintura europea y remarcando el carácter internacional del grupo. Kandinsky continuaba trabajando en la liberación del color de la servidumbre al objeto. En *Estudio para improvisación 2. Marcha fúnebre* (1909) los colores están tan saturados que parecen desprenderse de las formas, creando un diseño que existe más allá de su función descriptiva. Kandinsky aprendió a dotar al color de una existencia independiente hasta llegar a la abstracción total, pero aún sin concluir que si las formas no podían ser reconocidas inmediatamente, el resultado era una obra no representativa. Gradualmente se eliminarían todas las huellas del mundo natural, dando lugar a las primeras obras abstractas como veremos más adelante.



Vasily Kandinsky: *Murnau, casas en el Obermarkt*. 1908. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

La búsqueda de la libertad de expresión artística emprendida por Kandinsky –que había realizado su primera acuarela abstracta– fue malinterpretada no sólo por el público y los críticos, sino también por sus compañeros de la NKV. Cuando una de sus obras fue rechazada por los miembros del jurado