

Exposición: ***BERLIN SIGLO XX. La Colección de la Berlinische Galerie***
IVAM Centre Julio González
Del 3 de febrero al 2 de abril

Comisario: Jörn Merkert

Producción: Berlinische Galerie, Berlin

Itinerancia: Musée de Beaux Arts, Grenoble
IVAM Centre Julio González, Valencia
Museo de Serralves, Oporto

La exposición presenta los fondos de la Berlinische Galerie, uno de los museos de más prestigio internacional, que cuenta con colecciones formadas por algunas de las obras más representativas del arte de este siglo. En la muestra se incluyen pinturas, esculturas, fotografías, dibujos y obras gráficas inscritas en los distintos movimientos que configuraron las vanguardias y, también, el arte de postguerra. Así, comenzando por el expresionismo, la colección finaliza con las incorporaciones de las dos últimas décadas como las tendencias constructivistas actuales y el arte joven alemán, realizado en el este y en el oeste. Es decir, contando con todas las tendencias y figuras individuales que han subrayado la importancia de Berlín como una de las ciudades del arte, punto de encuentro y foro de discusión de las ideas estéticas, equiparable a París y Nueva York.

Esta gran colección incluye la obra, entre otros, de Max Beckmann, George Grosz, Kurt Schwitters, Otto Freundlich, Christian Schad, Otto Dix, Raoul Hausmann, además de vanguardistas europeos que se relacionaron con los movimientos berlineses como Naum Gabo, Moholy-Nagy, El Lissitzky o Rodchenko. Encontramos además obra de artistas que han articulado el panorama del arte alemán desde la postguerra hasta nuestros días como Hans Uhlmann y Eugen Schönebeck.

La Berlinische Galerie, fundada en 1975 bajo el impulso de Eberhard Roters, fue destinada al objetivo de reunir la obra de artistas berlineses o que hubieran vivido en la capital alemana desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. La colección de la Berlinische Galerie refleja los acontecimientos históricos y artísticos de una capital: de la utopía de las vanguardias de comienzos de siglo, a la crisis moral, económica y social del periodo de entreguerras, de las dificultades de la nueva democracia para resistirse al extremismo, la persecución del arte moderno y de las consecuencias de las dos guerras sucesivas, hasta la reconstrucción y la reunificación. Está articulada en cuatro grandes ejes: artes plásticas, fotografía, arquitectura y archivos, y atestigua que Berlín fue en los años 20 una de las capitales intelectuales de Europa y que participó directamente de la historia del arte durante el primer tercio del siglo XX, del expresionismo al dadaísmo, de la nueva objetividad al constructivismo, paralelamente a la intensa creatividad que animó al cine, el teatro, la literatura, la fotografía o la arquitectura.

EL EXPRESIONISMO

El expresionismo alemán, llamada radical a la revuelta de toda una juventud, se inició fuera de Berlín. Así Die Brücke, fundada en Dresde en 1905, se asoció en torno a un ideal de retorno a los orígenes, a la naturaleza y a una forma de primitivismo, rechazando el orden social y político. Las escenas bucólicas de sus inicios nunca fueron abandonadas definitivamente, pero el descubrimiento de Berlín por Ernst Ludwig Kirchner en 1910, y posteriormente por Erich Heckel o Karl Schmidt-Rottluff, prepararon la aparición del tema de la gran ciudad además de originar modificaciones estilísticas. Las escenas callejeras de Kirchner de 1914 por ejemplo, están trazadas con una escritura nerviosa y las figuras se hacen longuilíneas. Por su parte, Ludwig Meidner, originario de Silesia, ofrece visiones apocalípticas de la ciudad, antes incluso del comienzo de la primera guerra. Este conjunto que reúne esencialmente obras gráficas, se compone de litografías y acuarelas de Emil Nolde, una escultura de William Wauer. Además el Viaje a Berlín de Max Beckmann reúne litografías que abordan la destrucción humana: pobreza, angustia, desilusión y soledad.

EL GRUPO DE NOVIEMBRE

El grupo de noviembre fue nombrado así en referencia a las manifestaciones revolucionarias que estallaron en Alemania, siguiendo el modelo ruso, desde finales de la Primera Guerra Mundial. Agrupa numerosos artistas de disciplinas y estéticas diversas, pero deseosos de poner su arte al servicio del pueblo, juzgando a la joven democracia de Weimar como un pacto rechazable. Una actividad desbordante se manifestó mediante exposiciones, veladas musicales o poéticas, conferencias, discusiones en los cafés y en los estudios de los artistas, a pesar de las numerosas divergencias y pertenencias (cubo-futurismo, expresionismo, dadá o constructivismo). En detrimento del proyecto político inicial, con el paso del tiempo, el grupo se convertirá en una asociación de artistas, hasta su disolución por el nazismo. Al lado de Arthur Segal se agrupan las pinturas de Otto Freundlich, Otto Mueller, Issai Kulvianski e incluso Moriz Melzer.

DADÁ

El caos surgido de la caída del Imperio Alemán y la derrota de 1918 fue propicio para los movimientos revolucionarios y las ideas radicales. Antes incluso del fin de las hostilidades, el movimiento Dadá llegó a Berlín, después de Zurich y Nueva York. Pero fue indiscutiblemente en la capital alemana vencida donde su gusto extremo por la provocación, el humor y el sinsentido adoptó sus aspectos políticos más comprometidos. Los anarquistas con Raoul Hausmann, Johannes Baader y Hannah Höch o los espartaquistas con John Heartfield, George Grosz o Rudolf Schlichter, multiplicaron las intervenciones por medio de revistas, carteles, exposiciones, manifiestos... En la exposición que presentamos, un importante gabinete dadá cuyo denso ensamblaje recuerda el de la Gran Feria Internacional Dadá de 1920 en Berlín, reúne obras y archivos de los principales actores de este movimiento, que supo explorar todas las posibilidades del *collage*, inventar el fotomontaje e innovar en el ámbito tipográfico. En 1925 Hannah Höch trasladó en algunas pinturas la técnica del *collage*. Con *Roma*, los retratos de Mussolini y de Asta Nielsen, una de las primeras estrellas cinematográficas, reposan sobre cuerpos muy pequeños y en poses grotescas. La actriz, en un gesto teatral, con el brazo desmesuradamente largo y extendido, conmina al "Duce" ordenándole salir del cuadro así como de la escena política.

ARTISTAS RUSOS EN BERLÍN

A comienzos de los años veinte, atraídos por la efervescencia intelectual berlinesa, un buen número de artistas húngaros, polacos, rumanos y especialmente rusos, se trasladaron a Berlín y difundieron sus experiencias vanguardistas. Su influencia resultó determinante para el arte alemán. Más tarde se extendería por el resto de Europa Occidental y más concretamente en París. En 1920, el interés por las experiencias rusas había sido concitado por la traducción al alemán del libro *Nuevo arte ruso 1914-1919*. El Lissitzky, Ivan Puni y Naum Gabo, con sus conferencias, publicaciones y exposiciones iban a ser los mejores embajadores de la vanguardia en una ciudad que vivía el ambiente ruso con más de 100.000 inmigrados. La exposición de las obras cubo-futuristas de Puni en la Galería Der Sturm obtuvo en 1921 un amplio reconocimiento. Lissitzky participó en 1922 en la organización de la primera exposición de arte ruso en Berlín y creó, al año siguiente para la Gran Exposición de Arte Berlínés, su *Espace Proun* – una de las más célebres obras constructivistas en la que el entorno y el espacio real forman parte integrante de la misma. Naum Gabo, que vivió en Berlín de 1922 a 1932, está representado por varias obras que muestran su evolución de 1927 a 1931. También forman parte de la exposición Tatlin, Rodtchenko, Malevich, Moholy-Nagy y Lajos d'Ebneth.

El conjunto de obras de Naum Gabo presentes en la exposición es representativo de su periodo berlinés. En los orígenes de la escultura constructivista, con su hermano Antoine Pevsner, Gabo había cursado estudios científicos y técnicos, y no ignoraba el cubismo, ni el futurismo que conoció en una visita a Italia en 1913. Sus primeras investigaciones datan de 1915 y aportan una nueva concepción de la escultura, como escribiría, algunos años después, en el *Manifiesto realista* de 1920. Las cabezas y los torsos de 1915-1918 están contruidos alrededor de cuatro ideas fundamentales: el espacio, la estructura, la luz y el tiempo, recurriendo siempre a materiales inusitados (cartón, metal, contrachapado). Gabo trata de redefinir el espacio sin recurrir a la masa tradicional: los planos secantes delimitan volúmenes virtuales. Las líneas de fuerza dejan la estructura aparente y subrayan la voluntad de una concepción espacial. Finalmente el tiempo se hace sinónimo de movimientos y ritmos en el que juegan las luces y las sombras. Gabo que se consideraba por sus métodos de trabajo como un constructor, estaba absolutamente convencido desde 1920 que no podía disociar en sus obras los elementos escultóricos de los arquitectónicos. La mayor parte de sus creaciones en plexiglás, vidrio o metal, podrían ser maquetas para realizaciones monumentales o para edificios. Por otra parte, Gabo no cesó de dibujar planos que no sobrepasaron la fase de proyecto (desde su *Casa de la Radio* en 1919-1920, hasta el *Palacio de los Soviets* en 1931), en este último muy elaborado, anticipó el que sería el devenir de la arquitectura contemporánea, con sus amplias curvas aéreas organizadas a partir de un eje central. Obligado a huir de su país natal en 1922, pues el arte moderno dejó de ser aceptado por el poder soviético, tuvo que salir de Berlín en 1932 por razones similares, optando por París, Londres (1935-1946) y finalmente los Estados Unidos. Fue allí, en su taller de Connecticut donde se encontró, en 1980, un conjunto de sus obras que se creía definitivamente perdido, cuidadosamente embaladas en cajas de cartón y maletas, como el torso de 1917-1918 conocido hasta entonces únicamente por fotografías.

LA NUEVA OBJETIVIDAD

La Nueva Objetividad se desarrolló en las grandes ciudades alemanas desde los primeros años veinte hasta el inicio de la década de los años treinta. Distanciada del expresionismo, al que juzgaba demasiado idealista, esta corriente revela un regreso con fuerza del realismo, desde el más frío, distante e intemporal, hasta la denuncia caricaturesca y grotesca. Los temas que aborda son, sobre todo, la figura humana, extrañamente inmóvil, paisajes industriales deslucidos y vacíos, escenas callejeras y los bajos fondos. Dos grandes artistas dominaron este periodo, George Grosz y Otto Dix, surgidos del dadaísmo. A su lado figuran en la exposición Rudolf Schlichter, Christian Schad, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Gustav Wunderwald, y Jeanne Mammen. El retrato del poeta Inar von Lücken por Otto Dix está impregnado de compasión; la pobreza de su buhardilla y de su raído vestido refuerzan la patética mirada del escritor. El cuerpo delgado y exageradamente alargado, las manos imposibilitadas y expresivas en una composición donde dominan las diagonales, ofrecen el sentimiento de un mundo inestable y de un artista quebrado por el fracaso. La arquitectura fantástica sobre un fondo de cielo enrojecido visto a través de la claraboya y las rosas amarillo pálido no contribuyen a hacer más cálida la atmósfera y refuerzan el efecto de soledad.

UHLMANN, VOSTELL, RICKEY Y KIENHOLZ

Hans Uhlmann (1900-1975) realizó sus primeras esculturas bajo la doble influencia, casi contradictoria de Naum Gabo y de Alexander Calder, abordando como tema principal la cabeza humana. Después de 1945, alineado con el constructivismo y en relación con la pintura gestual de sus contemporáneos, sus obras recurrieron a la línea continua del alambre, que dibuja en el espacio curvas abstractas e impulsivas. A partir de 1950 sus construcciones recuperan las diagonales, los ángulos agudos y cierta estabilidad. Después de 1967 sus columnas y torres de estricta verticalidad evocan arquitecturas en fase de proyecto. Hans Uhlmann desempeñó un importante papel en Berlín en el desarrollo de la escultura durante la segunda mitad del siglo XX.

Wolf Vostell (1932 – 1998) es conocido, sobre todo, por los *happenings* callejeros (los primeros tuvieron lugar en 1958), su pertenencia a Fluxus junto a Maciunas y Paik y por sus “hormigonados” de automóviles y de antenas de televisión. Escultor, pintor, diseñador y realizador de vídeo, inventó en 1954 el concepto de “decollage”, obtención de muestras efectuada en el medio urbano. Su estética aparece fuertemente marcada por la violencia presente en la vida cotidiana. Integra en sus obras tanto objetos usuales ajados por el tiempo, como productos de consumo habituales. Vostell, guiado por esta voluntad de reunir el arte y la vida, refuerza la potencia de sus imágenes cubriéndolas parcialmente con salpicaduras y recubrimientos de pintura. La historia está presente con todos sus excesos y el artista fija el recuerdo a su manera, para que nada sea olvidado. Ocasionalmente, reutiliza fotografías provenientes de revistas de gran tirada.

George Rickey (1907) es, sin lugar a dudas, el más europeo de los escultores americanos, debido a su adscripción a la línea constructivista y a sus prolongadas estancias en el Viejo Continente, sobre todo en Berlín. Una beca como artista invitado le permitió desde 1968 repartir su tiempo entre los Estados Unidos y Alemania, donde su taller del 17 de la Bundesplatz se convirtió en un frecuentado lugar de encuentros. La Berlinische Galerie posee un conjunto excepcional de dibujos preparatorios, maquetas, archivos y esculturas de Rickey que en diferentes etapas ha ido incorporando a sus colecciones. Principal representante de la escultura cinética, emplea el movimiento en sus creaciones desde 1949, el impulso del viento y recurre al acero inoxidable pulido. Encuentra su dimensión plena en las realizaciones monumentales al aire libre donde se encuentra reforzado el aspecto aéreo de las formas depuradas en connivencia perfecta con el medio natural.

El artista norteamericano Edward Kienholz (1927-1994) se impuso en los años setenta con obras despiadadas y con frecuencia trágicas, verdadera crítica social y política del mundo que le rodea. Sus temas recurrentes son el sexo, la enfermedad, la muerte, la violencia racial o la guerra y adoptan la forma de espacios narrativos habitados por maniqués, emplazados entre el mobiliario y los accesorios, a tamaño natural.

EL NUEVO EXPRESIONISMO

Tras la Segunda Guerra Mundial, el arte abstracto se impuso en Berlín-Oeste, apareciendo como sinónimo de libertad y democracia, por el rechazo a la figuración que el arte nazi y el realismo socialista habían manipulado en beneficio de sus ideologías respectivas. Pero el triunfo de un lenguaje con pretensión de universal que dominó la escena artística durante cerca de diez años se agotó a continuación. Tras su reconciliación con el arte occidental a comienzos de los sesenta, los jóvenes artistas alemanes, y más concretamente los berlineses, experimentaron la necesidad de reencontrar una verdadera identidad cultural. Berlín y Dusseldorf fueron dos focos especialmente activos que inventaron cada uno su respuesta a una creación internacional dominada por los Estados Unidos. En Berlín las dos primeras exposiciones más significativas fueron las de Baselitz y de Schönebeck “Pandemonium 1” en 1961 y “Pandemonium 2” en 1962. Estas manifestaciones estuvieron acompañadas de manifiestos repletos de exacerbadas consignas, difundidos con formato de cartel. Estos dos artistas pronto serán secundados por Hödicke y Koberling. Su regreso a una pintura figurativa, violenta, libre y subjetiva, de colores explosivos, se ha interpretado como la voluntad de reapropiarse de la propia historia confiscada por el nazismo. Identificado como un nuevo expresionismo, esta pintura se apropia de la mayor parte de sus temas: de la afirmación del Yo en plena revuelta existencial, al placer de pintar, o al rechazo de la realidad de los primeros expresionistas, al que se une el traumático peso de los dos últimos decenios. Georg Baselitz, que en 1956 había sido expulsado de la Escuela de Bellas Artes de Berlín-Este por

inmadurez social y política, se encontró en una situación de desarraigo en medio de dos mundos que se enfrentaban en plena guerra fría. Se encontró huérfano de cualquier referencia y, a la vez, en la obligación de crear a partir de su interioridad, una nueva pintura. Esta necesitaba de la imagen – inicialmente tosca, en tonos terrosos como si emergiera del caos primigenio, apresurada y con un rasgo “demoniaco” que dio origen a una estética de la fealdad desagradable. Las obras de Schönebeck, Hödicke, Koberling y Marwan de la exposición abordan la figura humana y restituyen un idéntico clima excesivo y sombrío.

EL PODER DE LA FOTOGRAFÍA

Los años veinte conocieron el grandioso éxito del fotoperiodismo, que se ocupó de temas de actualidad. Las revistas y periódicos incrementaban su demanda de imágenes en detrimento de los textos. Entre 1928 y 1933 Erich Salomon se convirtió en el fotógrafo especialista de conferencias internacionales y de las sesiones en el Reichstag, además de dedicarse a retratar personalidades para el *Münchner Illustrierte Zeitung* y de *Life* y *Daily Telegraph*. Miembro activo del grupo dadá berlinés, tras su encuentro con George Grosz y posteriormente próximo al surrealismo, desde su estancia en París (1936-1939), Erwin Blumenfeld es conocido mundialmente por sus retratos y fotografías de moda publicadas a partir de 1938 en *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Cosmopolitan* o *Look*. En los años veinte, algunas mujeres van a imponerse como fotógrafos de renombre. Simultáneamente, la imagen de las mujeres que forja el mundo de la moda, el retrato y algunas revistas traducían una irreversible emancipación. Marta Astfalk-Vitez, que empleó su propia imagen como tema de sus elaboradas puestas en escena, en las que muestra su poder de seducción desvelando su cuerpo y, Else Simon, en cuyas fotografías aparece una muestra de la nueva seguridad de la mujer. Se presentan también algunos ejemplos de la “fotografía objetiva” contemporáneos de otras miradas sobre la mujer por Raoul Hausmann, Marianne Breslauer, Umbo, Steffi Brandl o Hans Casparius. La “fotografía objetiva” se inspiró en el espíritu de la pintura de la nueva objetividad y reivindicó su vinculación con las cosas. La imagen nítida de los objetos aislados o de algunos detalles trata de dar a la realidad una visión exenta de toda subjetividad. Esta importante corriente está representada por Sasha Stone. El pintor de origen húngaro László Moholy-Nagy desempeñó un importante papel en Berlín en el desarrollo de la fotografía de los años veinte con sus primeros fotogramas de 1922 y sus *fotocollages* de 1923. Sus enseñanzas en Bauhaus de 1923 a 1928 se prolongaron en su obra de referencia *Pintura, fotografía, film* de 1925. El Lissitzky, como Moholy-Nagy, se vio atraído por la especificidad inherente de la fotografía concretamente en las aplicaciones del fotograma y del fotomontaje en el ámbito de la publicidad. Los procedimientos explorados serán retomados ampliamente por los rusos en el momento en el que la productividad se impuso como la única vía admitida por el poder soviético, tanto por Lissitzky de regreso a su país como por Rodtchenko.

La nueva estética fotográfica que se desarrolló a comienzo de los años veinte, no era deudora de la pintura y supo imponerse en los ámbitos de la publicidad y de la prensa. En Alemania fue particularmente innovadora, con su visión constructivista, que revelaba la belleza del mundo moderno: de la arquitectura a la industria, de la máquina a los objetos manufacturados, Caracterizada por las perspectivas inusitadas, encuadres novedosos, composiciones estructuradas casi abstractas, se impuso rápidamente mediante publicaciones, exposiciones (como la célebre “Film und Foto” de Stuttgart en 1929) y gracias a algunas revistas. Esta nueva estética iba a ser, en parte, y a su pesar, recuperada por el poder nacional-socialista, consciente de la fuerza de sus imágenes. El Ministerio de Información y Propaganda, en manos de Joseph Goebbels, controlaba no solamente la difusión de las fotografías publicadas, sino que definía también su contenido (manifestaciones oficiales para entretenimiento de la población, de los éxitos económicos a paisajes idílicos, de la exaltación del cuerpo sano a los reportajes de actualidad). Desde su aspecto documental, neutro, estético, la ideología nazi no es flagrante, en los ejemplos presentados en la exposición, pero aparece de forma insidiosa.