

PERDEDORES: VLADIMIR TATLIN Y ARNO BREKER

José Luis Gutiérrez Muñoz
roshnichandrika@hotmail.com

RESUMEN

La libertad creativa, gran conquista del arte del siglo XX, en buena medida significó para la escultura un abandono del espacio físico e ideológico real en favor del expositivo. No obstante, hubo artistas, como los *constructivistas rusos*, que lejos de refugiarse en la tradición artística, o en la creación autónoma pura, decidieron sumarse a la modernidad para intentar colaborar en la construcción de una nueva sociedad. El rechazo del *Proyecto para el Monumento a la III Internacional* de Tatlin, evidenció la dificultad de la escultura abstracta para hacerse portadora de un cierto grado de significación. Los sistemas totalitarios prefirieron otros lenguajes artísticos más susceptibles de hacerse portadores del mensaje propagandístico ideológico.

PALABRAS CLAVE: Siglo XX, escultura, sistema, sociedad, ideología, totalitarismo, propaganda, modernidad, cultura, lenguaje artístico, libertad creativa.

ABSTRACT

For sculpture, creative freedom, the great victory of 20th century art, involved leaving real physical and ideological space for exhibition space to a large extent. Nevertheless, there were artists, such as the *Russian constructivists* who, far from taking refuge in artistic tradition, or pure autonomous creation, decided to join modernity to attempt to collaborate in the creation of a new society. The rejection of Tatlin's *Project for the Monument to the 3rd International*, showed how difficult it was for abstract sculpture to bear a certain degree of significance. Totalitarian systems preferred other artistic languages more likely to carry the ideological propagandistic message.

KEY WORDS: 20th century, sculpture, system, society, ideology, totalitarianism, propaganda, modernity, culture, artistic language, creative freedom.

El concepto de escultura ha estado estrechamente asociado, desde tiempos remotos, al de monumento. Aunque podríamos encontrar numerosos ejemplos de obra escultórica con un carácter netamente privado e intimista, lo cierto es que la mayor parte de la producción escultórica que nos ha legado la historia tiene un sentido grandilocuente y, en buena medida, popular, aunque lo público no haya tenido en otras épocas el moderno sentido democrático.

La libertad es la gran conquista del arte del siglo XX. La escultura debía renunciar decididamente a la larga tradición estatuaría si quería sumarse al carro de



la modernidad, y ello llevaba implícito, en la mayoría de los casos, un abandono del carácter monumental. Por otra parte, la propia modernidad obligaba a un replanteamiento profundo del sentido último del monumento. Se había iniciado una época esencialmente atea, pragmática y racionalista, caracterizada por la fe en el progreso ilimitado y el tremendo auge de las ciencias y la técnica. En este nuevo modelo de sociedades, el tradicional concepto de monumento escultórico, ensalzador de rancios personajes históricos, rememorador de lejanas gestas militares o mitificador de notables personalidades, resultaba anacrónico, por más que se le intentara dar continuidad. La máquina o la despersonalizada masa obrera deberían ser los nuevos símbolos; antiheroicos, eso sí. Caso de que fuera pertinente y necesario seguir erigiendo monumentos, ellos deberían ser los nuevos objetos de homenajes escultóricos. Pero la crisis no afectaba sólo al fondo, sino también a la forma, por ello carecía de sentido un mero suplantar el asusto de la representación.

Por uno u otro motivo, muchos de los escultores modernos de la primera mitad del siglo xx, prefirieron crear obras que nacían directamente destinadas al espacio expositivo de las galerías de arte o los museos y, de allí, al ámbito privado del coleccionista. Esta opción les permitía crear con enorme libertad, sin necesidad de contar con la aprobación previa de público o cliente alguno, es más, el escultor ni siquiera tenía por qué conocer al destinatario último de sus obras, eso era labor del galerista. Este cambio sólo era posible con una reducción drástica de las dimensiones de la escultura, que debía ser esencialmente portátil. Se apropiaba así la escultura de un espacio y un mercado que parecían reservados exclusivamente a los pintores.

Pero muy a menudo ocurre que, cuando se abre una puerta, otra se cierra y, en esta ocasión, la conquista de esa tremenda libertad para la escultura, la penetración en los emergentes espacios expositivos y comerciales del arte, fue a costa de un abandono físico e ideológico del espacio real, del espacio no expositivo. En definitiva, podemos considerar que la supuesta libertad recién conquistada para el arte era, y sigue siendo, una ficción; es, cuando menos, un arma de doble filo pues, en muchos casos, es una libertad que afecta a asuntos puramente estéticos. Como señala Peter Fuller es «como la libertad de los locos y los dementes; pueden hacer lo que quieran, porque hagan lo que hagan, carece de importancia... Tienen todas las libertades salvo la que importa: la libertad de actuar en la sociedad»¹.

No obstante, hubo escultores, como los *constructivistas rusos*, que lucharon denodadamente por ligar el arte a la sociedad en que vivían. Lejos de refugiarse en la tradición artística o en el palacio de cristal de la creación autónoma pura, en una libertad creativa meramente ficticia, decidieron sumarse a la modernidad pero para intentar influir con su arte en el curso de los acontecimientos y colaborar así estrechamente en la construcción de una nueva sociedad. Hermosa ingenuidad la de aquellos artistas que soñaron con cambiar el mundo desde el arte y que, en un gesto

¹ Citado por Suzi Gablik en *¿Ha muerto el arte moderno?*, p. 31.

de coherencia y honestidad, llegaron a abandonar el arte puro, incluso a pregonar la muerte del arte, en favor de otras formas de producción más estrechamente ligadas a las necesidades sociales.

EL FRACASO

Vladimir Tatlin (1885-1953), considerado pionero del *constructivismo ruso*, tenía 28 años cuando viajó a París en 1913. Este viaje fue decisivo en su posterior trayectoria artística. Allí tuvo ocasión de admirar la Torre Eiffel que, en 1889, se había erigido con motivo de la Exposición Universal. Con sus 300 m de altura, fue, en su momento, el edificio más alto del mundo. Gustave Eiffel, ingeniero constructor de puentes de hierro, presentó esta Torre como apoteosis de la arquitectura en metal, convirtiéndose rápidamente en símbolo de modernidad. Se había introducido un nuevo concepto en la utilización del espacio. El arquitecto, todavía aferrado a los modos constructivos del pasado, había sido suplantado, en cierto modo, por el ingeniero, que proponía un modo de ocupación del espacio mucho más audaz, bajo el racionalista principio de despojar la estructura de la pesada masa. Estas ideas revolucionarias y tremendamente modernas pronto llegarán a la escultura.

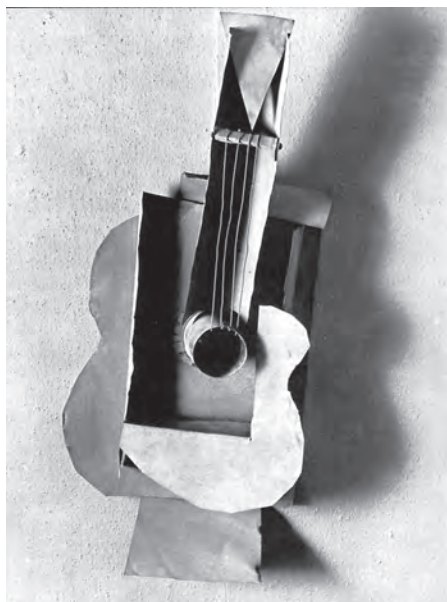
En su estancia en París, Vladimir Tatlin también tuvo ocasión de visitar el estudio de Pablo Picasso, quien, en 1912, había empezado a construir collages tridimensionales (figura 1) empleando los más diversos materiales. El collage estaba ampliando notablemente la gama de materiales que pueden constituir una obra de arte, pero además estaba modificando el propio concepto creativo, lo que, sin duda, influyó determinantemente en el desarrollo posterior de un lenguaje escultórico verdaderamente constructivista.

Cuando regresó a Moscú, Tatlin se dedicó a la elaboración de una serie de relieves, empleando, como Picasso, todo tipo de materiales (figura 2). Estos relieves, que claramente parten de la idea de collage tridimensional de Picasso, son considerados el inicio del *constructivismo ruso*. Deseo subrayar el hecho de que para Tatlin estas obras tenían el carácter de experimentos, no les confería el rango de obras de arte, eran simplemente ensayos de laboratorio encaminados a la elaboración de un léxico estético constructivista que, a la postre, deberían supeditarse a un fin que trascendiera las fronteras de lo artístico.

Pese a lo cual, estas primeras obras aparentemente insignificantes suponen una verdadera revolución en el concepto de escultura, pues se rompe el tradicional dualismo de escultura por arte de tallar o escultura por arte de modelar, incorporando un nuevo procedimiento, la escultura por arte de ensamblar o construir, más acorde con la sensibilidad de la época. Revolución que, para ser justos, hemos de situar en las primeras intenciones cubistas de ocupación del espacio con la elaboración de los *collages* tridimensionales, pero en la obra de Tatlin y los demás constructivistas rusos va mucho más lejos.

Tatlin llama a alguna de estas obras *contrarrelieves* con la intención, no de subrayar el carácter de relieve, sino de intensificar el deseo latente en ellas de rela-





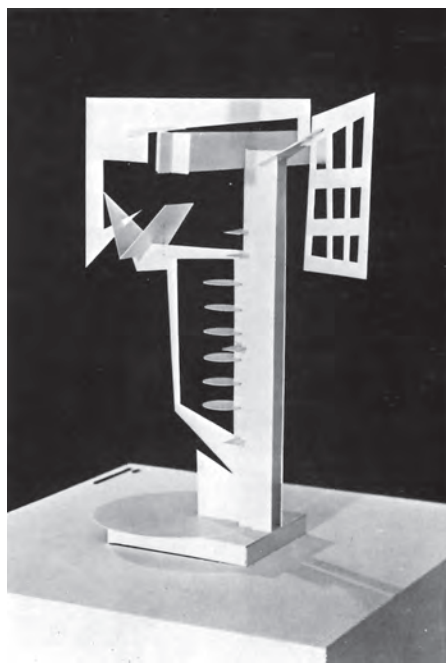
△ Figura 1. Picasso, *Guitarra*, 1912.



△ Figura 2. Tatlin, *Relieve central* (reconstrucción), 1914-1915.

▷ Figura 4. Rodchenko, *Construcción espacial nº 5* (reconstrucción), 1918.

▽ Figura 3. Tatlin, *Contrarrelieve de esquina* (reconstrucción), 1915.





△ Figura 5. Gabo, *Cabeza construida* (reconstrucción), 1917.



△ Figura 6. George Stenberg, *Construcción KPS 13* (reconstrucción), 1919.



▽ Figura 7. Rodchenko, *Construcción espacial nº 8* (reconstrucción), 1920-1921.



▽ Figura 8. Rodchenko, *Construcción espacial nº 8* (reconstrucción), 1920-1921.



cionarse con el espacio circundante, de abandonar el encapsulado espacio de la representación (figura 3). Progresivamente los relieves irán liberándose de la pared.

Las imágenes que han llegado hasta nuestros días de todas estas obras son fotografías de la época o de reconstrucciones realizadas a partir de dichas fotografías. La mayoría de las obras de los constructivistas han desaparecido. De ello son responsables los propios artistas que, por su actitud de rechazo respecto de la importancia de la individualidad creativa, fueron más negligentes de lo normal con la conservación de sus propias obras.

Por otro lado, todas estas obras parecen estar obedeciendo los dictados del *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* que firmara en 1912 Umberto Boccioni², aquel en el que reivindicaba la utilización de los más diversos materiales para la configuración de la obra escultórica. Pero si Boccioni no fue capaz de materializar los requerimientos de su propio manifiesto, ahora hay, sin duda, un entendimiento distinto de la ocupación del espacio que lleva a establecer un léxico escultórico radicalmente diferente del tradicional y decididamente moderno.

Otros artistas, como Alexander Rodchenko, se suman pronto a la experimentación con el nuevo lenguaje estético (figura 4). Anteriormente, el volumen y la masa habían configurado la obra escultórica; ahora se produce una evidente desmaterialización. Con elementos provenientes de la industria, se articulan volúmenes virtuales a partir de la línea o el plano. Ahora el espacio penetra en la escultura y forma parte activa en su composición, queda rota la compacta cerrazón de los cuerpos. Se ha añadido un nuevo elemento configurador de la obra a los ya consabidos de masa y volumen: el vacío.

Aunque los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner se iniciaron en el nuevo concepto constructivista partiendo de la figuración (figura 5), el constructivista ruso va despojándose de viejas categorías, no en vano es un artista de vanguardia, hace realidad las ideas futuristas de modernidad y, culmina una evolución hacia la preponderancia de la función racional del artista, en detrimento de la sensitiva.

Quiero advertir un hecho que me parece importante: por primera vez en la historia, la escultura renuncia completamente a su carácter representativo. La abstracción ya había sido llevada a la pintura por Kandinsky en 1910, aunque el concepto de abstracción había sido introducido para la interpretación histórica de las artes poco antes, en 1908, por el teórico Worringer, en su obra *Abstracción y naturaleza*³, caracterizándola precisamente por su sentido no representativo. Es cierto que los futuristas o los escultores que siguen más de cerca el cubismo, como Laurens, Archipenko o Lipchitz, e incluso Brancusi, habían llegado a deformar tanto la realidad que, en ocasiones, resultaba irreconocible, pero aún no habían perdido por

² Publicado por *Lacerba*, núm. 13, 1913. Recogido por GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, en *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, pp. 140-145.

³ WORRINGER, Wilhem, *Abstracción y naturaleza*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1953. (1ª ed. 1908).

completo su vinculación con ella. El constructivista ruso rechaza cualquier dimensión temática o significativa. La abstracción nace en ellos como ineludible consecuencia en el proceso de acercamiento a la forma industrial (figura 6).

Como vemos, por lo demás, el léxico estético constructivista incide en la geometría y nace exento de lirismo o afán de trascendencia espiritual. Es una abstracción atea, militante, pragmática y racionalista. Esto los sitúa ante un difícil dilema: rechazan la vaciedad del arte por el arte, pero a la vez la abstracción geométrica les dificulta cualquier connotación extra estética (figura 7).

Quiero llamar la atención, en este sentido, sobre estas construcciones espaciales que Rodchenko desarrollaba partiendo de una superficie plana. Superficie que recortaba, tomando como elemento de repetición una forma geométrica simple, para después desplegarla audazmente en el espacio (figura 8). La construcción, una vez ensamblada con finos hilos, era suspendida del techo mediante otro hilo, de modo que nunca permanecía totalmente estática sino que, por el contrario, y dada su ligereza, se hacía sensible al más mínimo movimiento en las corrientes de aire y giraba lentamente en una u otra dirección. Este aspecto cinético, contrario al tradicional estatismo de la escultura, satisfacía enormemente a Rodchenko.

En una fotografía de la época (figura 9), vemos como Rodchenko posa orgulloso ante sus construcciones espaciales desmontadas, con un mono de trabajo por él mismo diseñado. El hecho de que estas construcciones fuesen desarmables y fácilmente apilables le complacía como signo de la inteligencia creadora. Como anécdota señalaré que Rodchenko elaboraba estas obras con contrachapado de madera y, después, las pintaba de color plata, intentando conferirles aspecto metálico. Sin duda, Rodchenko hubiese preferido metal para estas construcciones, las numerosas reconstrucciones que se han hecho de ellas han empleado aluminio, pero la chapa metálica y los medios para poder recortarla escaseaban en el Moscú de la época.

Estos artistas tomaron parte activa en la *revolución bolchevique* de 1917. Eran, además de artistas, personas comprometidas ideológicamente e implicadas políticamente en la construcción de una nueva sociedad. Se respiraba un cierto optimismo civilizatorio, un afán de progreso industrial y tecnológico, del que tan necesitado estaba el país. El artista quería contribuir, de algún modo, en la construcción de ese gran proyecto desarrollista y, en los primeros años, se le brindó la posibilidad de colaborar. Parecía que la revolución socialista venía a revalidar esa otra revolución que, casi al tiempo, habían iniciado en lo artístico. Por primera vez el artista de vanguardia no tenía que nadar contra corriente, no necesitaba enfrentarse a la oficialidad representada por la Academia, pues ellos mismos formaron las nuevas instituciones artísticas, y el poder, durante estos primeros años, les dio absoluta libertad. Pero precisamente ese afán por participar en la construcción de la nueva sociedad hacía incongruentes unas obras que carecían de utilidad directa y se mostraban incapaces de portar algún mensaje estimulante para la clase obrera.

Pese a que, en ocasiones, la forma escultórica parecía dictada por una hipotética función (figura 10), lo cierto es que estos experimentos artísticos no tenían una utilidad directa, eran simplemente eso, experimentos artísticos. Y ello les llenaba de inquietud e insatisfacción. La honestidad de estos artistas les llevó a buscar un sentido a su arte. La continua experimentación estética no podía justificarse a sí





△ Figura 9. Rodchenko en 1924.

▽ Figura 11. Tatlin, *Proyecto para monumento a la III Internacional* (fotografía de la época con Tatlin en primer término con una pipa en la mano), 1920.



△ Figura 10. Vladimir Stenberg, *Construcción para una estructura espacial nº 6* (reconstrucción), 1920.

▽ Figura 12. Breker, *Humildad*, 1936.





△ Figura 13. Breker, *Berlín*, 1939.

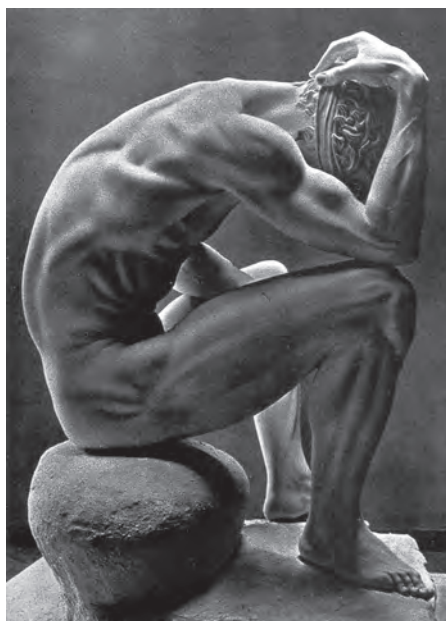


△ Figura 14. Breker, *La fortaleza*, 1936.

▽ Figura 15. Breker, *Cabeza de guerrero heroico*, 1940.



▽ Figura 16. Breker, *El guerrero herido*, 1940.





misma, tenía que encontrar algún fin que trascendiera lo puramente estético o artístico. En muchos sentidos esta búsqueda tiene matices patéticos ya que, a la postre, sus intentos de poner el arte al servicio de la sociedad serán rechazados por la oficialidad soviética, que no tardará en dar la espalda a estos artistas de vanguardia.

Buen ejemplo de cuanto digo es el *Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional* (figura 11) que, le fue encargado a Tatlin en 1919, por el Departamento de Bellas Artes de Moscú, para homenajear la Revolución. En este proyecto, Tatlin se aleja por completo del monumento escultórico tradicional para, mediante la fusión de ingeniería, arquitectura y escultura, crear un monumento capaz de expresar el dinamismo propio de la sociedad revolucionaria. Deseaba construir algo esencialmente dinámico. Mediante una síntesis de los logros técnicos de su época, quería conectar las formas artísticas con la tecnología haciendo una sublimación apologista del desarrollo tecnocientífico, de la modernidad en definitiva.

La torre se iba a erigir en el centro de Moscú y alcanzaría una altura de 400 m (para hacernos una idea de su envergadura, la Torre Eiffel de París, sin su moderna antena de telecomunicaciones, tiene una altura de unos 300 m). La estructura se compondría de dos espirales que ascenderían en la misma dirección en torno a un eje imaginario diagonal. En el interior de la estructura metálica deberían suspenderse cuatro volúmenes geométricos recubiertos de cristal. El volumen inferior tendría forma de cubo, giraría sobre su eje una vez al año y estaría dedicado a las asambleas legislativas. El segundo, con forma de pirámide, giraría una vez al mes y en él se ubicarían los organismos ejecutivos. El siguiente, en forma de cilindro, giraría sobre su eje una vez al día y albergaría a los servicios de información. El último volumen, una semiesfera, acogería a la oficina de telégrafos y no queda constancia de que estuviera dotado de movimiento. Además, en las noches nubladas, se proyectarían, desde la torre, eslóganes sobre el cielo de Moscú. Los elementos predominantes serían el hierro y el cristal, materiales modernos por antonomasia.

Como puede verse, sería una construcción de una tremenda dificultad técnica; además, Tatlin no daba en sus dibujos ninguna indicación acerca del sistema de engranajes que permitiría hacer girar a los volúmenes, ni del sistema de comunicación por ascensores, cuestión hartamente compleja. Son obvias las similitudes entre este complejo proyecto y la *Torre Eiffel*, construcción que sin duda influyó a numerosos escultores. Pero mientras la torre de París no tiene más función que la de mostrar un procedimiento constructivo, con todas las connotaciones que implica de exaltación de la civilización industrial, ésta, en cambio, se propone una función de utilidad mucho más clara.

Por lo demás, pese a su naturaleza utilitaria, este proyecto estaba cargado de simbolismos. La concepción dinámica del monumento, relativa a su movimiento real y al propio dinamismo de la composición, simbolizaba la actividad de la nueva sociedad industrial, al tiempo que se asociaba con el dinamismo inherente a la revolución. A su vez, el movimiento de los distintos elementos geométricos simbolizaba el devenir cósmico: la Tierra girando una vez al año alrededor del Sol, la Luna alrededor de la Tierra una vez al mes y la Tierra rotando sobre su propio eje una vez al día. La espiral por su parte, reforzaba el cinetismo compositivo al tiempo que podría considerarse como símbolo de la mutación y el cambio.

Por primera vez, la obra constructivista intentaba encontrar un modo de justificación a través del simbolismo y del propio utilitarismo. Es cierto que, a un nivel primario, la escultura con su sola presencia física ya singulariza un lugar. Pero tradicionalmente al monumento escultórico se le ha exigido algo más que su mero estar ubicado, el monumento debía obedecer a un significado preciso, intención conmemorativa o exaltación de alguna figura pública notable que, por su clase social, su comportamiento o sus gestas heroicas, es ofrecido a los ciudadanos como modelo.

A la escultura figurativa tradicional le resultaba fácil la función significativa, pues la sola representación del personaje homenajeado ya implicaba un claro significado, en cuanto modelo de conducta o alabanza de los valores que la persona en cuestión representaba. Ello, además, era subrayado por medio de inscripciones explicativas. El propio monumento confería al representado cierto carácter divino, cierto prestigio y honorabilidad que le situaba por encima del hombre corriente. En este sentido, el pedestal marcaba la barrera entre lo divino y lo humano, lo mítico y lo real, lo heroico y lo mundano. Incluso cuando el motivo del monumento no era una persona real sino un concepto abstracto, como la justicia, se recurría a la alegoría para, mediante una figura humana dotada de ciertos atributos, simbolizar ese concepto. Aun en este caso, la lectura resultaba asequible, gracias al convencionalismo del símbolo, que nunca era invención personal del artista sino que se asentaba en una larga tradición alegórica.

Pero el monumento abstracto, si pretendía no caer en la vaciedad de contenido, debía recurrir a otros instrumentos comunicativos. Por un lado, el propio carácter utilitario que Tatlin pretendía dar a este monumento es ya parte de ese intento de escapar del puro formalismo carente de sentido. La funcionalidad haría pertinente una estructura que de otro modo se mostraría caprichosa. Pero, en última instancia, el utilitarismo no justificaba esta compleja construcción, pues las funciones que encomendaba Tatlin a su monumento podrían satisfacerse con una construcción más sencilla.

La condición de monumento implica un sentido conmemorativo y, por tanto, un cierto nivel de contenido dimanado de la apariencia formal. Además, si el utilitarismo no podía justificar enteramente el arabesco compositivo del monumento, tenía que ser su significación la que diera un último sentido a la configuración estética. Mas como la escultura abstracta no puede competir con el monumento figurativo en los niveles de significación narrativo o descriptivo, se hace necesario recurrir al simbolismo como único modo de justificación de tan compleja construcción. Finalmente, las autoridades censuraron a Tatlin por su falta de sentido práctico, por el romanticismo que encerraba este proyecto, así como por su simbolismo. Sin duda, el nivel de significación simbólica conllevaba mayores dificultades interpretativas que el claro contenido narrativo de los monumentos figurativos. Pese a ello, algunos historiadores piensan que este proyecto nunca se hubiera podido realizar con los limitados medios que tenía Moscú en aquella época.

El *Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional* fue uno de los esfuerzos más serios en la pretensión de hacer un arte verdaderamente nuevo, a la vez comprometido con la realidad social y coherente con el grado de desarrollo





tecnológico de la época. Su rechazo supuso un duro golpe al singular modo en que Tatlin proponía acercarse a la arquitectura y a la ingeniería desde la propia escultura. Tatlin pretendía abrir con esta obra un camino tan revolucionario para la escultura que posiblemente la situaba al borde de su propia muerte. La escultura aquí ha sido despojada de tantos atributos que la definían que ahora, esta «escultura-ingenería» con vocación utilitaria y propagandística, resulta un híbrido apenas reconocible como escultura.

Cuando en 1920 la oficialidad soviética rechazaba el *Proyecto para el Monumento a la III Internacional*, se estaba evidenciando un problema aún irresoluto: la enorme dificultad que la escultura abstracta tiene para hacerse portadora de un cierto grado de significación, necesario para la obra monumental. En una época en que se rechazan los materiales, los procedimientos, las reglas y los temas que la tradición imponía a la escultura, necesariamente habría de entrar en crisis ese concepto clásico de monumento. Pero al intentar definir lo que ha de ser el monumento moderno, el escultor se encuentra con una gran dificultad para comunicar algún mensaje o idea a través de la configuración escultórica abstracta, al conjunto de ciudadanos que, en definitiva, son los dueños del espacio público y a quienes va dirigido el monumento.

El escultor moderno encuentra que su abstracción desposeída de contenido puede defenderse con facilidad en el ámbito de lo privado, en cuanto el capricho formal del escultor puede encontrar eco en un particular al que satisface esa configuración estética, sin necesidad de que de ella se derive significado alguno. El problema es que, por ese camino, huyendo de las verdades absolutas del pasado, la escultura ha derivado inevitablemente hacia el subjetivismo del gusto, y éste es el reino de lo individual, lo cambiante o al menos lo minoritario, pues no se presta a lecturas unívocas.

La incompreensión por parte de la ciudadanía de un arte nuevo, la dificultad comunicativa del moderno lenguaje escultórico y la consiguiente falta de encargos de obra pública reafirmaban esa actitud autonomista que mencionábamos al principio, volcada en el reducido espacio expositivo de la galería de arte y en el lucrativo comercio del arte. El fracaso de Tatlin animaba al abandono del espacio público y de cualquier ingenua pretensión de hermanar arte y sociedad. El escultor moderno se alejó progresivamente de las pretensiones de incidir en el complejo entramado social y, salvo honrosas excepciones⁴, renunció a la obra pública, y no intentará retomarla hasta finales de los sesenta, coincidiendo precisamente con la crisis de la modernidad.

En cuanto a la vanguardia rusa, a partir del fracaso de Tatlin, buena parte de los constructivistas preferirán dar un sentido a su arte acercándose más decididamente al utilitarismo, a la producción industrial. En gran medida, desaparecerá todo intento de buscar vías comunicativas apropiadas para el lenguaje escultórico abstracto. El simbolismo no volverá a ser explorado por estos artistas. La mayoría de ellos, en su pretensión de fusionar lo formal con lo utilitario, derivan en lo que

⁴ Estoy pensando en el grupo escultórico que Brancusi diseñó para su ciudad natal, Tîrgu-Jiu (Rumania), o en las intervenciones escultóricas en diferentes espacios públicos de Isamu Noguchi.

denominaron *productivismo*, hoy lo llamaríamos diseño. Declararon la guerra a toda pretensión autonomista del arte y pregonaron que ésta, la fusión del arte con lo utilitario, era la única forma de creación digna y propia de la civilización industrial. Tampoco Tatlin, que tenía tan sólo 35 años en 1920, el año en que la oficialidad soviética rechazó su Proyecto, volvería a desarrollar formas artísticas que no estuvieran plenamente determinadas por su función.

Quizás todo pensamiento utópico esté destinado al fracaso.

LA DERROTA

Fiasco o consecuencia lógica de una honesta actitud de rechazo hacia las pretensiones autonomistas para el arte, lo cierto es que, pasados los años inmediatamente posteriores al triunfo de la *revolución bolchevique*, los gobernantes no tardaron en dar la espalda a los *constructivistas*, apostando decididamente por otra forma de expresión artística, el *realismo socialista*, más susceptible de hacerse portadora del mensaje ideológico propagandista que el poder deseaba.

Son muchos los escultores que entonces se sometieron al dictado de la autoridad, no había otra opción, salvo exiliarse, cosa que hicieron los escultores constructivistas Gabo y Pevsner. No hay nada que reprochar, siempre ha sido así, el escultor generalmente ha trabajado de encargo y, por tanto, ha atendido los requerimientos de quien encargaba la obra que, en definitiva, era quien pagaba. No sólo en la Unión Soviética, sino en cuantos países han padecido un régimen totalitario, podríamos encontrar escultores al servicio del poder que vehiculan a través de su obra la ideología del dominante. Por no hablar de los muchos casos en que esto ha sido así, deseo centrarme en el ejemplo que nos proporciona el escultor oficial del Tercer Reich, el escultor favorito de Hitler: Arno Breker (1909-1991).

Breker, escultor de origen alemán, inició su formación escultórica en Dusseldorf y la completó en París y en Roma. Regresó a Alemania en 1934 y, poco después, se convirtió en el escultor oficial del régimen. Desde ese momento, y hasta la derrota militar de Hitler, gozó de numerosos encargos oficiales. En la época de la ocupación nazi, periodo de mayor actividad artística, llegó a tener abiertos hasta tres grandes talleres de escultura: dos en Berlín y uno en París (figuras 12-20).

El gobierno nazi puso a su disposición todos los medios necesarios, los mejores mármoles de Carrara, las mejores fundiciones en bronce a su servicio, el número de ayudantes que requiriese, sin límite, y modelos a escoger entre filas de soldados. Pero por ese favor que gozó del régimen nazi, ha sido, desde 1945 (fecha de la ocupación de Berlín por las tropas aliadas), un escultor maldito, olvidado, silenciado, derrotado y, hoy día, casi desconocido. Y precisamente por ello, y por el conocimiento de la destrucción de su obra (en manos de las tropas norteamericanas cuando entraron en Berlín), estas fotos adquieren la magia de lo desaparecido, y tanto las esculturas como el artista cobran un cierto atractivo que, de otro modo, jamás lo tendrían, al menos a mis ojos: el poder seductor del vencido.

He de reconocer que, por más que lo he intentado, no he logrado encontrar ninguna imagen de la destrucción de estas esculturas. También éstas, las fotografías





△ Figura 17. Breker, *Los camaradas*, 1940.

▽ Figura 19. Breker, *Hombre en pie*, 1943.



△ Figura 18. Breker, *El despertar*, 1942.

▽ Figura 20. Uno de los talleres de Breker.



de prensa, parecen haber sido víctimas del olvido o la desaparición. José Manuel Infiesta, autor del único libro sobre Breker publicado en español, con el ampuloso título: *Arno Breker. El Miguel Angel del siglo XX*⁵, en una entrevista con el escultor, realizada en 1975 y publicada en dicho libro, pregunta: ¿Cuándo fue destruida la mayor parte de sus obras?, a lo que Breker contesta: «Durante 1945, seis meses después del fin de la guerra. Yo poseía los grandes estudios de Berlín, de una longitud de cien metros, que permanecían completamente intactos salvo los cristales (se refiere a que no habían sufrido daño alguno con los bombardeos de los aliados). Entonces —continúa diciendo Breker— los americanos sacaron todo fuera. Lo supe por los agentes de prensa americana y pude ver en fotos las montañas de estatuas rotas en mil pedazos, arrojadas fuera de mi estudio. Toda mi obra desapareció por completo»⁶.

¿Dónde están esas fotografías que Breker asegura le fueron mostradas por agentes de prensa americana? Hasta donde han podido llegar mis indagaciones, no fueron publicadas en prensa, ni en Alemania, ni en Estados Unidos, pero tampoco aparecen en ningún otro tipo de publicación. Y serían unas fotografías valiosísimas, en caso de que existieran todavía.

¿Se imaginan a estos colosos de mármol arrojados por los suelos? ¿Cabe imagen más elocuente de la derrota nazi que la de estos atletas, de mirada firme y orgullosa, con sus poderosos músculos en tensión y su expresión arrogante, rotos en mil pedazos, definitivamente vencidos como el sistema que los inspiró? ¿No pudo usted evitar esta bárbara reacción? —pregunta ingenuamente Infiesta—. ¿Evitarla? ¿Cómo? —responde Breker—. Yo me encontraba en Baviera y no sabía nada. Nadie me dijo: «Señor, vamos a destruir sus obras». Sencillamente lo hicieron.

¿No sabe usted quién dio la orden? —continúa preguntando Infiesta—. No —responde Breker—. Traté repetidas veces de hacerme con un dossier por medio de un diplomático americano. Sin el menor éxito⁷.

Es como si la propia Historia deseara pasar página, arrancar de sus libros este triste capítulo del que Breker no era más que un personaje, el personaje que materializó en el terreno escultórico el ideal estético del nazismo.

Una obra como la de Arno Breker, que se mostró potente, agresiva, orgullosa y enérgica, muestra, con su casi absoluta destrucción, la realidad de un escultor

⁵ Reseñado en la bibliografía. Resulta muy difícil encontrar información sobre Arno Breker. La mayoría de los libros que anoto en la bibliografía hace años que están agotados, también éste, habiendo incluso desaparecido la editorial. Por otro lado, hay muy pocas bibliotecas que dispongan de alguno de estos libros, es más, en muchos lugares que deberían estar familiarizados con el arte del siglo XX, me he encontrado con que ni siquiera habían oído mencionar a Breker. En Internet he encontrado alguna de las fotografías que muestro. También por esta vía he intentado comprar alguno de los libros que se ofrecen sobre Breker, pero ha resultado imposible. Este libro de Infiesta puede consultarse en la Biblioteca Nacional o en la Biblioteca del Reina Sofía, posee numerosas fotografías de sus esculturas, aunque faltan muchos datos que serían interesantes, como las dimensiones de cada escultura, dónde se encuentra, si todavía existe, su destino originario, etc.

⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁷ *Ibidem*, p. 68.





derrotado, envejecido prematuramente, que ha visto impotente cómo el esfuerzo de muchos años es literalmente demolido, y además tiene que soportar el estigma del nazismo. ¿Cuál es la sensación de un artista que pierde toda su obra escultórica, ya que pocos artistas han pasado por una experiencia tan terrible? —pregunta Infiesta en la mencionada entrevista de 1975—.

Toda una serie de obras y de años para nada —responde Breker—. Es una visión que en el momento actual todavía me persigue⁸.

Breker ha tenido la mala suerte de ser el escultor favorito de Hitler y, por ello, ha pagado con la destrucción de su obra y con el vacío en torno a su persona, a una edad en la que todavía estaba a tiempo de seguir desarrollando su labor escultórica, si es que ésta tenía sentido derrotado ya el nazismo. Breker nació en 1909 y su obra fue destruida en 1945, por tanto tenía tan sólo 36 años en ese momento.

No soy historiador, ni crítico de arte, sino escultor, por ello comprendo la desolación que debió sentir Breker al contemplar impotente la destrucción de la mayor parte de su obra. Pero yo me pregunto, y perdónenme por la osadía: ¿no es mejor que tu obra muera víctima del odio de tus enemigos que por la complaciente indiferencia de tus amigos? ¿Acaso no están muertas multitud de esculturas que pueblan nuestras ciudades sin necesidad de que nadie las haya demolido?

Personalmente preferiría para mis humildes obras esa muerte heroica, porque de todos modos, no nos engañemos, es una muerte fingida, pues quedan las fotografías que siempre soportan mejor el paso del tiempo que la propia obra y, además, con los años, adquieren un matiz romántico capaz de hacer pasar por interesante lo que en realidad no eran más que absurdos forzudos como sacados de una revista de «culturismo».

Se queja José Manuel Infiesta en el mencionado libro: «¿Es que acaso esos cuerpos de atletas, esos músculos en tensión, esos rostros firmes, esas piernas ligeramente arqueadas, esos brazos poderosos, esos pechos viriles, esas expresiones tensas de firmeza, que forman la totalidad de su obra, son condenables?»⁹. Es cierto, ninguna obra de arte, sea cual fuere la ideología que la inspiró, debe ser destruida, como ningún libro quemado por hereje que sea. Sin embargo, no creo en la inocencia de las palabras, ni en la neutralidad de la forma escultórica. La obra de arte no puede entenderse sin atender más que a su configuración formal. En este sentido, digámoslo claramente, la obra de Breker expresa perfectamente los valores del nazismo: orgullo de una raza que se cree superior, energía, fuerza, arrogancia, virilidad... Pocas imágenes sintetizan de un modo tan elocuente las virtudes que el nazismo exaltaba.

El escultor tradicional ha tenido que pasar muchas horas encerrado en su taller, probablemente más que ningún otro artista, y eso le ha hecho olvidar a menudo, no siempre, otros aspectos de la cultura tan necesarios para el desarrollo del talento artístico. Breker ha sido un hombre de oficio, de taller, en él se evidencia un

⁸ *Ibíd.*, p. 66.

⁹ *Ibíd.*, p. 10.

modo de entender la escultura y su aprendizaje: el escultor como buen hacedor. Para el artista que elige esta vía, el oficio, la técnica, la destreza, la manualidad, la capacidad de mimesis, son valores en sí, y por sí mismos justifican la creación escultórica. Importa poco para este tipo de escultor quién encargue la obra, y hasta el significado final que ésta va a adquirir, puesto que la escultura, así entendida, es un arte de encargo que se pone al servicio del cliente, en este caso Hitler. El cliente manda, y decide si prefiere la representación de un atleta o de un mendigo, porque es él quien controla el significado último de la obra de arte. Así, un buen escultor, según esa concepción, como sin duda lo es Arno Breker, es el que sabe adaptarse a las exigencias del cliente, de modo tal que termina convirtiéndose en su brazo ejecutor. Por eso, probablemente Breker no es más que el autor material, pues la autoría intelectual de estas esculturas estaría en manos del mismo Hitler, o de los ideólogos o propagandistas del nazismo.

Una afirmación de Breker, que más de un escultor a la antigua usanza suscribiría y que confirma cuanto vengo diciendo en torno a este tradicional entendimiento de la escultura: «Primero fui a la escuela como todos los niños, después a la Escuela Superior, que no me interesó en absoluto (asombroso). Nunca he tenido la menor duda sobre mi carrera. Para mí sólo existía un oficio: el de la escultura. Siempre ha sido así, desde mis primeros años»¹⁰.

No creo que Breker sea culpable de nada de lo sucedido, es más, él presume de haber utilizado su influencia para salvar la vida de la modelo y amante del escultor Maillol, a quien los nazis habían detenido por ser judía. Probablemente Breker, como tantos otros, se vio envuelto en la locura colectiva y, sin darse cuenta, se encontró colaborando en la construcción de un sistema de valores absolutamente destructivo para la humanidad. Pero, sin embargo, hay que decir con claridad que Breker es un escultor «fascista». Al mismo tiempo que el nazismo se proponía una limpieza étnica que costó la vida a millones de personas, en el ámbito artístico se intentaba otra operación de limpieza que eliminara el denominado «arte degenerado» de la escena artística. La depuración de la cultura y del arte que Hitler pretendía, pasaba por una erradicación de manifestaciones degeneradas como el cubismo, el expresionismo o el arte abstracto, para así volver a un nuevo clasicismo. Breker no sólo realizó sus esculturas sino que, desde cargos de responsabilidad, formó parte de esa campaña de difamación del llamado «arte degenerado».

En la mencionada entrevista de 1975 con Infiesta, Breker afirma: «En 1944, Hitler me propuso la dirección de las artes... Y me dijo: Éste es su trabajo. Usted debe expulsar el arte degenerado. Debe crear una atmósfera de confianza recíproca entre el gobierno y el arte»¹¹.

Después de la guerra, Breker recibió la invitación de Franco para venir a trabajar a España, pero en aquella época los americanos podían vetar la salida de

¹⁰ Ibídem, p. 20.

¹¹ Ibídem, p. 50.

ciudadanos alemanes de su propio país, y así lo hicieron. Curiosamente, también recibió la oferta de Stalin de ir a trabajar a la Unión Soviética y, aunque esta invitación sí podía legalmente aceptarla, la rechazó.

¿Por qué se interesan por Breker los grandes dictadores del momento? Porque este arte se presta como ningún otro al mensaje propagandístico ideológico por su amplia aceptación popular. No nos engañemos, las vanguardias, los experimentos artísticos, la libertad creativa, aunque sea ficticia, aunque tan sólo sea la libertad de los locos de que hablaba Fuller, esa libertad que se limita a lo puramente estético, sólo pueden desarrollarse cómodamente en las democracias, las dictaduras buscan otras vías de expresión artística.



BIBLIOGRAFÍA

EL FRACASO

- AA.VV., *Moscú 1900-1930*, Fribourg (Suiza), Office du Livre, 1988.
- GABLIK, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Herman Blume, 1987.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.
- GRAY, Camilla, *El experimento ruso en el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. (1ª Ed. 1962).
- LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (1ª Ed. 1983).
- NOEVER, Peter, *Rodtschenko – Stepanowa*, München, Prestel-Verlag, 1991.
- ZHADOVA, Larissa Alekseevna (editora), *Tatlin*, London, Thames & Houston, 1988.
- Berlín punto de encuentro. El arte en Berlín de 1890 a 1933*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.
- Dadá y Constructivismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.
- Rodchenko-Stepanova*, Madrid, Fundación Banco Central Hispanoamericano, 1992.
- Tatlin*, Barcelona, Museu Picasso, 1995.
- Tatlin*, New York, Rizzoli, 1988.
- Tatlin's Dream. Russian Suprematist and Constructivist Art 1910-1923*, London, Fischer Fine Art, 1974.

LA DERROTA

- BREKER, Arno, *Paris, Hitler & moi* (autobiografía), París, Presses de la Cité, 1970.
- DAVIDSON, Mortimer G., *Kunst in Deutschland 1933-1945 Skulpturen* (este es uno de los cuatro volúmenes dedicados a analizar el arte en el III Reich: dos pintura, uno arquitectura y éste escultura, de modo especial la obra de Arno Breker. Obra en francés, alemán e inglés), Tübingen, Grabert, 1988.
- DESPIAU, Charles, *Arno Breker*, Flammarion, París, 1942.
- ÉGRET, Dominique, *Arno Breker. Une Vie pour le Beau* (obra en francés, alemán e inglés), Tübingen, Edition Grabert, 1996.
- INFIESTA, José Manuel, *Arno Breker: el Miguel Ángel del siglo XX* (texto paralelo en español, francés, italiano y alemán), Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1982.



MARMIN, Michel (prologuista) y INFIESTA, José Manuel (entrevistador), *Arno Breker: el Miguel-Ángel del siglo XX = le Michel-Ange du XX^{ème} siècle* (texto paralelo en español y francés), Barcelona, Thor, 1976.

MICHAUD, Éric, *Un Art de l'Éternité-l'image et le temps du national-socialisme*, París, Gallimard, 1996.

NOEL, Bernard, *Arno Breker et l'Art officiel*, París, Jacques Damase, 1981.

Arno Breker: Form Und Schönheit, Salzburg, Salzburger Kulturvereinigung, 1978.

Arno Breker: 60 ans de sculpture, París, Jacques Damase, 1981.

Kunst und Macht: im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, London, Barcelona, Berlín; Hayward Gallery, Centre de Cultura Contemporània, Deutsches Historisches Museum, 1996.

Visages de notre époque (bustos en bronce realizados por Arno Breker), Dorheim, Podzun-Verlag, 1972.

