

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I



ARTISTAS Y JUGUETES

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Fernando Antoñanzas Mejía

Bajo la dirección de la doctora

María Luisa Martínez Salmeán

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2703-4

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO I

ARTISTAS Y JUGUETES

Fernando Antoñanzas Mejía

Directora: Dra. María Luisa Martínez Salmeán
MADRID, 2004

Índice General:

	<u>Página</u>
Introducción.....	5
Notas.....	9
Parte I. El juguete.....	10
I. El juguete.....	11
II. Historia del juguete.....	14
Notas.....	30
Parte II. Juguetes hechos por artistas.....	32
I. Las vanguardias y el mundo infantil.....	33
i. Búsqueda de los artistas de vanguardia de nuevas fuentes artísticas...	33
ii. Relación de movimientos de vanguardia con el niño.....	38
Notas.....	42
II. El circo y los juguetes como germen de la obra de Calder.....	44
i. Los juguetes.....	45
ii. El circo más pequeño del mundo.....	52
iii. La obra de Alexander Calder.....	57
iv. Relación del circo y los juguetes con la obra de Calder.....	66
v. Invitación para «El circo más pequeño del mundo».....	73
Notas.....	77
III. Los juguetes de Fortunato Depero.....	81
i. La obra artística de Fortunato Depero.....	82
ii. Los juguetes.....	93
iii. Relación de los juguetes y la obra de Depero.....	99

	<u>Página</u>
Notas.....	103
IV. Los juguetes de Lyonel Feininger	106
i. La obra de Lyonel Feininger.....	107
ii. Los trenes, los barcos y la ciudad de juguete.....	114
iii. Los juguetes y la obra artística de Feininger.....	120
Notas.....	122
V. El Arsintes de Ángel Ferrant	124
i. El Arsintes.....	125
ii. La escultura de Ángel Ferrant.....	134
iii. Relación entre el Arsintes y la obra plástica de Ferrant.....	148
Notas.....	154
VI. Paul Klee: los títeres para su hijo Félix	158
i. Acercamiento a la obra de Paul Klee.....	159
ii. El teatro de títeres de Félix Klee.....	177
iii. Relación entre la obra y los títeres de Klee.....	181
Notas.....	185
VII. Los juguetes hechos por Pablo Picasso	188
i. Repaso a la escultura de Picasso.....	189
ii. Los juguetes hechos por Picasso.....	199
iii. Relación de los juguetes con la obra de Picasso.....	210
Notas.....	214
VIII. Los juguetes desmontables de Joaquín Torres-García	217
i. Breve historia de los juguetes de Torres-García.....	218
ii. Origen y características de los juguetes de Torres-García.....	222

	<u>Página</u>
iii. La obra artística de Joaquín Torres-García.....	231
iv. Relación entre los juguetes y la obra plástica de Torres-García.....	239
Notas.....	249
Parte III. Apéndices.....	254
A. Los juguetes de la Bauhaus.....	256
B. Los juguetes de Keith Haring.....	261
C. Los parques de juego infantiles de Isamu Noguchi.....	263
D. Los <i>toys</i> de Esteban Vicente.....	267
Notas.....	271
Conclusiones.....	273
BIBLIOGRAFÍA.....	279
I. Bibliografía general.....	280
II. Bibliografía sobre los juguetes.....	281
III. Bibliografía sobre las vanguardias y el mundo infantil.....	283
IV. Bibliografía sobre Alexander Calder.....	284
V. Bibliografía sobre Fortunato Depero.....	285
VI. Bibliografía sobre Lyonel Feininger.....	286
VII. Bibliografía sobre Ángel Ferrant.....	286
VIII. Bibliografía sobre Paul Klee.....	287
IX. Bibliografía sobre Pablo Picasso.....	289
X. Bibliografía sobre Joaquín Torres-García.....	291
XI. Bibliografía de los apéndices.....	292
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	294

Introducción

Introducción

«Saxony, no obstante se acercó directamente a un títere que colgaba de un clavo en la pared.

-¿Puedo probarlo?

[...]

Sax alargó las manos para cogerlo; entonces se detuvo y dio un paso atrás.

-¡Es un Klee!

[...]

-Es usted muy perspicaz señorita Gardner. Pocas personas se dan cuenta de lo excepcional que es.

[...]

Levantó la vista.

-Paul Klee fabricó cincuenta títeres como éste para su hijo, Félix. Pero veinte de los primeros fueron destruidos en el bombardeo que sufrió la ciudad de Dessau durante la guerra. Tengo entendido que los restantes se encuentran en un museo de Suiza».

Jonathan Carroll¹.

Fue gracias a este fragmento de la novela *El país de las risas* que descubrí que un artista, en este caso Paul Klee, había hecho juguetes; pero debo reconocer que entonces pensé que era una invención del novelista y no le di ninguna importancia. No fue hasta bastante tiempo después que pude ver algunas fotos de los mismos². Casi simultáneamente tuve la oportunidad de descubrir los juguetes de Joaquín Torres-García en una exposición³, de la que salí entusiasmado, se la recomendé a varios amigos y me compré el catálogo de la misma. Ese mismo año estaba realizando un curso de doctorado, *Los objetos y la creación*, que impartía María Luisa Martínez Salmeán. Ella nos pidió a los alumnos que realizásemos un trabajo que estuviese relacionado con los objetos en el arte o con algún artista que hubiese empleado objetos en su obra, como tema o como materia de creación. Me pareció entonces una buena idea hacer mi trabajo sobre los juguetes que habían construido los artistas. Realicé el trabajo titulado *Artistas y juguetes*, que se puede considerar la semilla de esta tesis.

A pesar de que entonces quedé bastante satisfecho del trabajo tenía ganas de seguir profundizando en el tema y desarrollar más los capítulos que había dedicado a los artistas. Sin embargo, durante un tiempo dirigí mis intereses hacia otros temas; pero después de un año seguía rondándome por la cabeza la idea de realizar un trabajo de investigación sobre los juguetes que habían hecho los artistas. Finalmente me decidí a cambiar el tema de mi investigación con la pretensión de desarrollar y mejorar el trabajo que había realizado anteriormente.

Algo que me ha animado mientras realizaba esta tesis ha sido que se han organizado varias exposiciones cuyo motivo principal era el juguete o el juego. Las dos más destacadas tal vez sean *Infancia y arte moderno*, organizada por el IVAM en Valencia, y *L'arte del gioco de Klee a Boetti*, organizada en Aosta (Italia).

Los artistas que he elegido para centrarme en el estudio de sus juguetes son siete, de los cuales cinco ya aparecían en el trabajo que realicé para el curso *Los objetos y la creación*: Alexander Calder, Lyonel Feininger, Paul Klee, Pablo Picasso y Joaquín Torres-García; los dos artistas que he añadido a la tesis son Fortunato Depero y Ángel Ferrant. La elección de los mismos se debe a varios motivos: 1) que hayan realizado juguetes y que yo hubiera tenido la oportunidad de acceder a información, sobre todo gráfica; 2) que me interesasen la obra que han realizado; 3) que fuesen artistas que formasen parte o estuviesen muy cercanos al mundo de las vanguardias históricas.

Su orden dentro de la tesis es alfabético por parecerme el más objetivo y eficaz a la hora de consultarla ya que vivieron durante la misma época. En los capítulos dedicados a los artistas he intentado mantener una estructura parecida, aunque siempre con cierta flexibilidad para adecuarme de la mejor manera posible a cada artista sin prejuicios e individualizándolo de algún modo. Estos capítulos se pueden dividir en tres partes diferentes: una en la que hablo de la obra plástica, ya que los juguetes pueden considerarse parte de ella y me parece necesaria alguna referencia; otra dedicada a los juguetes y una tercera en que relaciono los juguetes con la obra plástica.

A pesar de interesarme mucho toda la relación existente entre el arte moderno y el mundo infantil, he decidido centrarme en los juguetes, especialmente en aquellos que están pensados para el disfrute de los niños, aunque hago alguna referencia a los artistas que los han hecho para su propio placer, como pueden ser los *toys* de Esteban Vicente, y se hace alguna mención ocasional a libros infantiles que han sido ilustrados por artistas.

La tesis está dividida en dos partes. En la primera me acerco al mundo del juguete desde una doble perspectiva: la relación del niño con el juguete y un repaso general de la historia del juguete. En la segunda parte, lo primero que hago es una introducción en la que reflexiono sobre la relación que existe entre el arte moderno y el mundo de la infancia, para luego centrarme en cada uno de los siete artistas.

También quiero señalar que he añadido unos apéndices al final en el que hablo de otros artistas que han diseñado juguetes u objetos cercanos a los juguetes o que han diseñado parques infantiles. Lo he hecho así porque me parecían en algunos casos un poco lejanos a los artistas principales de esta tesis, como es el caso de Keith Haring, y en otros porque no habían llegado a realizar juguetes, pero sí ciertos elementos relacionados con el mundo infantil o con el juego.

Desde el comienzo tenía claro que el apartado gráfico era muy importante. Al principio tenía el convencimiento de que sería suficiente con las fotografías; pero a medida que avanzaba en la investigación me di cuenta que era necesario desarrollar el tema por escrito. Una gran parte de las imágenes son fotografías que he hecho a distintos libros que luego han sido escaneadas, para luego ubicarlas en cada capítulo, también he sacado alguna de los periódicos y unas pocas las he sacado directamente. Siempre he intentado seleccionar las mejores imágenes que tenía, aunque en ocasiones he tenido que elegir malas reproducciones por ser la única imagen que tenía, aunque tuviese que sacrificar su calidad; pero he preferido malas fotos a dejar un hueco (ya lo dice el refrán: «una imagen vale más que mil palabras»).

Casi toda la información de esta tesis la he buscado en libros y catálogos de los distintos artistas; también he buscado parte de la información en Internet (que me ha sido particularmente útil para buscar información referida a Alexander Calder o Ángel Ferrant). También he encontrado referencias en revistas de arte o en los suplementos culturales de los periódicos. Asimismo, en los distintos viajes que he realizado desde que comencé con la tesis he ido a visitar algún museo del juguete (en Londres) y las obras de los artistas que se encuentran cercanas a sus juguetes o que tienen un fuerte componente lúdico (el circo de Calder en el Whitney Museum de Nueva York, el Museo de la Bauhaus en Berlín en cuya tienda vendían varios juguetes, algunos de los cuales eran versiones modernas de los que originalmente habían realizado en la

Bauhaus), e incluso paseando por Roma pude ver varios juguetes que estaban inspirados en las obras del artista estadounidense Keith Haring.

Lo que pretendo con esta tesis es valorar una parte de la obra de ciertos artistas que ha sido, en muchos casos, tratada de manera superficial y sólo excepcionalmente, como es el caso de Joaquín Torres-García, se les ha prestado atención, también pretendo conseguir un acercamiento novedoso a la obra de estos artistas. Espero conseguir transmitir un poco la sensación de maravilla que para mí han tenido y siguen teniendo estos juguetes. Sin duda alguna, hay más artistas que en algún momento de su vida se han dedicado al diseño o fabricación de juguetes; pero por motivos de carácter plástico o cronológico no me ha parecido adecuado tratarlos aquí. Hay artistas como Dubuffet (1966) o Sonia Delaunay que han diseñado cartas, al igual que un grupo de artistas surrealistas que diseñaron el «juego marsellés» (1941), o cerca de un centenar de artistas británicos que en 1969 hicieron juguetes por encargo para una exposición.

Por último he de agradecer su colaboración y ayuda a la Biblioteca Nacional, a la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a la biblioteca de la Residencia de Estudiantes, a la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y, en concreto, a su directora, doña Ángeles Vian Herrero. También quiero agradecer su ayuda a todos aquellos sin cuya colaboración esta tesis no sería la misma: Lucía Loren, Sara Sánchez, Isabel Pérez y Carmen Cámara gracias por echarme una mano con los idiomas; a Carlos Hernández Gelabert, María José Almarcha Sierra, Miguel Sánchez de Bernardo, Emilio Carrasco Gutiérrez, David Pérez González, Alejandro García Andreu y Pablo Martín Notario, gracias por su amistad, por haberme aguantado durante todos estos años, por la ayuda que me han proporcionado revisando el texto, digitalizando las fotos y manejando los programas informáticos. A mis hermanos Paco Pepe y Santiago por sacarme copias de toda la tesis. A mis padres les quiero agradecer especialmente todo el apoyo y la ayuda que me han dado durante los años que me ha llevado escribir esta tesis, sin ellos no sé si la hubiese llegado a terminar. No quiero olvidarme de agradecer a mi directora de tesis María Luisa Martínez Salmeán todo el apoyo que me ha dado, su visión y sus consejos que sin duda alguna han servido para mejorar en muchos aspectos esta tesis, muchas de las virtudes se las debo a ella, los defectos, sin duda, son míos. Sin ella tampoco hubiese podido nunca llevarla a buen puerto. Gracias a todos.

Notas:

¹ Jonathan Carroll: *El país de las risas*. Pág. 96-97.

² Fue en el año 1998, cuando realizaba el curso de doctorado «Historia natural infinita. Texto Paul Klee».

³ La exposición era *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*, que tuvo lugar del 22 de enero al 22 de marzo de 1998 en la fundación Bancaja de Madrid.

Parte I:
El juguete

I. El juguete

«Juguete es todo aquello con lo que se juega»

Anne-Marie de Besombes¹.

Hoy día se considera que el juego es una de las actividades principales de los niños, es una actividad instintiva, al transcurrir jugando una gran parte de la infancia, los juguetes tienen una gran importancia en su vida. El juguete es un instrumento del juego que resulta una constante en la historia de la humanidad. Si el niño no tiene un juguete lo inventa, lo fabrica con los materiales que tenga más a mano, la imaginación suplirá los detalles y desperfectos que pueda tener, permitiendo a los niños jugar prácticamente con cualquier cosa: una caja de cartón, una pelota, un papel, una miniatura, etc.; sólo hace falta que el niño lo elija y se ponga a jugar. Los materiales que los forman pueden ser igualmente variados, dependiendo del lugar y de la sociedad en los que se fabrica. Un niño suele preferir un juguete cambiante a uno que permanece siempre igual por mucha perfección que pueda tener, pues por esto mismo puede llegar a aburrirse.

El juguete es un objeto un tanto ambiguo por la forma que permite acercarse al mundo que nos rodea, siendo en muchas ocasiones su reproducción en miniatura, o porque tienen una relación con la magia, el rito y la religión. Algunos juguetes, como el trompo, la cometa y los bolos se emplearon en la antigüedad en funciones adivinatorias y de carácter mágico. El juguete posee un fuerte componente simbólico que permite a los niños el desarrollo de su imaginación («El contrato de una niña con su muñeca es un contrato semiótico, una creación de sentido, sostenida en la tensión del verosímil y la fantasía»²); pero también depende de la persona que juega con él y de su función dentro del juego. En cualquier caso la motivación más profunda del juego infantil es la lúdica, aunque también se pueda tener en cuenta la capacidad de aprendizaje y relación social que permite.

Al juguete también se le considera como un objeto que permite a los niños acercarse al mundo de los adultos, es un mediador que les prepara para ciertas situaciones de la vida social controlando la situación, sin correr riesgos. Igualmente se pueden transmitir a través de los juguetes valores simbólicos, normas y creaciones de la sociedad. El niño imita, aprende e interioriza las características del medio social y cultural que le rodea, además de ayudarlo en su desarrollo físico y mental. Resultan de suma importancia en la formación y guía de los niños, ya que estimulan el desarrollo de las «facultades sensoriales motrices, creativas e imaginativas» de los niños³, ayudan a aceptar las limitaciones del mundo, a controlar su conducta real y a pasar de los sueños a la realidad; pero también a que la fantasía y la imaginación dominen durante un rato en su vida.

Para Antonia Fraser «La universalidad de los juguetes puede ser comparada a los misteriosos caminos en los cuales los mitos y el folclore o las tradiciones religiosas aparecen y desaparecen a través del mundo, mostrando una igualdad de modelo, probablemente no habiendo una conexión de unas con otras»⁴. Resulta realmente curiosa la existencia de los mismos modelos básicos en diferentes culturas que, en muchos casos, es difícil que hayan llegado a tener un contacto directo. Hay juguetes de los que se puede decir que son universales, muchos reaparecen después de una

temporada en la que parecen haber pasado al olvido, un juguete puede estar aparentemente en desuso, muerto; pero el deseo de jugar con él vuelve a darle nueva vida, esto sucede porque cubren una necesidad universal. La técnica, por lo menos hasta mediados del siglo XIX, no ha cambiado esencialmente el carácter del juguete. Los tradicionales evolucionan a consecuencia del progreso técnico y de introducir la mecanización en su fabricación.

Aunque puedan ser iguales en las distintas culturas, su significación es distinta y la forma en que los niños los utilizan difieren dependiendo de las influencias que reciban del ambiente⁵. Los juguetes también evolucionan y están relacionados con la época en la que existen; los vestidos de las muñecas pueden ser copia fiel de los modelos que se utilizan en la vida real, el coche de juguete aunque debía existir desde la aparición del coche de caballos evoluciona junto con el automóvil y acaba por sustituir, en las sociedades industrializadas, al caballo de juguete. Su cambio y evolución en las distintas épocas y sociedades no se produce ni al mismo ritmo ni de la misma forma. La influencia de los mayores se hacía notar en el juego y los juguetes y, durante mucho tiempo, guardaron relación con el tipo de vida de los padres y de los demás adultos.

Según las distintas sociedades, así son los juguetes que predominan, son un reflejo de la sociedad en la que surgen al existir una relación entre ambos. No son los mismos juguetes los que se tienen en la costa o en la montaña. «En las sociedades rurales existe una interrelación continuada entre la herencia cultural y la riqueza de juegos y juguetes de los niños. No existe una división clara entre el folclore de los adultos y el de los niños»⁶. Los niños pueden otorgar a sus juguetes, o a cualquiera de los objetos que manejan, un significado cultural y, al igual que sus experiencias, pueden alimentar así sus propias actitudes de desarrollo, valores y creencias.

Los juguetes son testigos de su época, no sólo porque muestran el dominio técnico del artesano sobre los distintos materiales, sino porque nos permiten observar formas diferentes de integrar al niño en la sociedad, son mediadores para probar ciertas situaciones de la vida real y para explicar cómo funciona el mundo que les rodea. A la imitación de la vida adulta a través del juego le ayudan los juguetes ya sea utilizando muñecas, miniaturas o reproducciones de herramientas.

Existe una vinculación entre el juego y el juguete con la magia. El juego se encuentra separado de la vida cotidiana, formando parte del espacio-tiempo sagrado, aunque conforma la vida diaria del niño hasta confundirse con ella. El niño necesita distanciarse del mundo de los adultos: juega «como si» su mundo fuese el de los adultos y también como si fuese la Realidad, en este sentido el juego es, así como en su origen, una actividad mágica.

Los adultos dan a los niños ciertos juguetes como símbolos de un acuerdo entre ambos o una práctica social, por eso mismo desempeñan una función importante en la relación entre ambos. Suelen regalarsé coincidiendo con acontecimientos destacados ya sean religiosos, sociales o económicos durante ciertas festividades religiosas se dan copias de objetos simbólicos o miniaturas para que imiten a los adultos e incluso participen en las ceremonias.

En la pedagogía moderna, sobre todo a partir de Fiedrich Fröbel y Karl Gras, se considera un factor clave la función didáctica del juego y, por tanto, del juguete, el

juego es un ejercicio mediante el cual los niños se preparan para la vida adulta y se proponen juguetes didácticos que impulsen a los niños hacia actividades creativas, artísticas y arquitectónicas. Fröbel fue un arquitecto que a mediados del siglo XIX difundió su modelo de *Kindergarten* [Jardín de infancia], enfatizó la importancia de la vida común en el desarrollo infantil y contribuyó a preparar la renovación educacional. Elaboró para su *Kindergarten* una serie de juguetes llamados *done*s que incluían pelotas, bloques de construcción, papeles coloreados para doblar y cortar, tabletas coloreadas para diseños, a través de estos *done*s quería potenciar el desarrollo espontáneo del niño.

Por último quiero señalar que algunos escritores se han fijado en el mundo de los juguetes ya sea como intento de recuperar una infancia lejana, ya buscando en ellos unos principios estéticos. Manuel Vázquez Montalbán señala el parecido que ciertos juguetes pueden tener con la obra de los artistas: «El juguete revive sus glorias de antaño con una aplicación de artista viejo, aterrorizado por la jubilación, tratando de disimular la herrumbre, el olor a tiempo y humedad. Veo muñecas Modigliani, sin que Modigliani haya tomado ni arte ni parte en el asunto»⁷.

Cesar Aira habla de cómo Franz Kafka durante un viaje a Berlín conoció a una niña desconsolada por haber perdido a su muñeca y «Kafka inventó al instante una historia: la muñeca no estaba perdida, sólo se había ido de viaje, para conocer mundo. Y le había escrito a su dueña una carta que él tenía en su casa y le traería al día siguiente. Y así fue: esa noche se dedicó a escribir la carta, con toda seriedad. [...] Al día siguiente la niña lo esperaba en el parque, y la “correspondencia” prosiguió a razón de una carta por día, durante tres semanas»⁸.

Mientras que Charles Baudelaire a partir del recuerdo infantil reflexiona sobre los usos posibles del juguete: unos niños pueden transformar una silla en una diligencia, otros ordenarlos meticulosamente como si estuviesen en un museo; pero los hay que siguiendo una «primera tendencia metafísica»⁹ pretenden encontrar su alma y con este fin les dan vueltas, los golpean y rompen; «pero ¿dónde está el alma? Ahí es donde empieza el estupor y la tristeza»¹⁰.

II. Historia del juguete

La historia del juego y del juguete está vinculada a la historia de la humanidad. Los juguetes son un reflejo de la sociedad y de la cultura de cada época, las variaciones existentes de un mismo tipo de juguete se deben a las distintas tendencias locales y no deja de sorprender su similitud en sociedades diferentes, su universalidad se puede comprobar por su existencia histórica y su presencia en diferentes países.

A medida que se ha ido prestando más atención al mundo infantil, el juguete ha ido ganando interés entre historiadores, psicólogos o sociólogos; pero lo que tal vez haya terminado dándole el empujón definitivo sea el interés que anticuarios y coleccionistas han puesto en ellos.

A pesar de que hoy en día se reconoce su importancia, continúa sin saberse cual fue el primer juguete, esto se debe a varios motivos: la fragilidad del material en que debían estar fabricados los primeros, que impide la conservación de los mismos, además de su uso por parte de los niños, y la dificultad de diferenciar un juguete de otro tipo de objeto, como estatuillas mágicas, en los distintos yacimientos o tumbas donde se han encontrado. Los juguetes antiguos se han perdido en su mayor parte, salvo cuando se han encontrado en tumbas, enterrados junto con los niños, o se han salvado por cualquier otra circunstancia.

Resulta difícil determinar su nacimiento debido a la escasez de juguetes antiguos y a la inseguridad de que lo sean aquellos que se conservan. No obstante, se han encontrado diversos objetos que con seguridad parece que fueron juguetes: sonajeros de arrastre y muebles en miniatura de barro cocido, encontrados en las excavaciones de Suse y Lagash, en Mesopotamia (Irán), de los cuales los más antiguos datan de 3.000 años antes de J.C.¹¹

Una de las teorías acerca del nacimiento del juguete considera que los primeros eran figurillas o elementos de los rituales mágicos o religiosos que al finalizar la ceremonia se entregaban a los niños, tal vez, con la intención de que imitasen a los mayores como hacen los indios Insaya¹². Cuando las religiones se encuentran asociadas a festivales y objetos simbólicos, se regalan a los niños miniaturas o copias de dichos objetos para que imiten las ceremonias y así introducirlos en la religión¹³, también existe una relación con la magia porque algunos –el trompo, la cometa, los bolos- tenían en la antigüedad funciones adivinatorias y de carácter mágico, con el tiempo pasaron a ser utilizados por los niños.

Entre los distintos juguetes que había en Egipto se encuentran las pelotas, uno de los más universales, que están hechas de vejiga de oveja, de madera, de papiro o de cañas; las peonzas, fabricadas de madera, piedra o un material compuesto; muñecas elaboradas con gran variedad de materiales, que van desde el marfil, al oro, bronce o barro; animales de tiro y soldados de madera policromada.

En cuanto a los de animales hay que ir con una cierta precaución, pues algunos podrían tener un carácter ornamental lo mismo que lúdico, aun así hay que considerar la importancia que poseían los animales dentro de la vida del antiguo Egipto. Entre ellos hay que destacar caballos, vacas, ratones, monos, perros, gatos y cocodrilos. También

hay animales de arrastre a los que, como evolución lógica, les han añadido ruedas para que los niños pudieran moverlos más fácilmente.

El barco es una pieza con una finalidad que resulta un tanto incierta, no todos se pueden considerar juguetes porque pueden haber sido empleados para rituales. Hay en el museo egipcio de El Cairo varias miniaturas de madera policromada que datan de la XI dinastía: un barco de pesca, con los pescadores faenando con sus redes, un barco con veintiún remeros, etc.

Con las muñecas sucede igual que con los barcos, pueden confundirse las destinadas a un fin ritual con juguetes. Esto se debe, con toda seguridad, a la creencia que tenían en las propiedades mágicas de las figuras artificiales humanas; pero, como sucede con los indios Hopi, podrían ser imágenes de culto que una vez finalizada la ceremonia se cedían a los niños para que jugasen con ellas. También es posible que los niños egipcios terminaran apropiándose en algún momento de algunas de esas muñecas para sus juegos. Resulta curioso que la palabra «muñeca» en el chino y el coreano venga de la misma raíz que la palabra «ídolo» o «fetiche».

En Grecia y Roma, el juguete ocupaba un lugar importante en la vida social y en el entretenimiento de los niños. En Grecia, el deseo de salud y el culto al cuerpo se hallan conectados por medio de los cuerpos de los hombres que se consideraban semejantes a los dioses. Los juguetes ponen el acento en las hazañas físicas, pues muchos de ellos demandan habilidad y destreza física para expandir estas capacidades lo más posible.

Se creía que los dioses guiaban y guardaban el crecimiento, los bebés recién nacidos eran protegidos por Hera y al hacerse un poco más mayores era Artemisa, la diosa de la juventud y las criaturas en crecimiento, quien daba su protección. El día que se ponía nombre a un niño se le ofrecía su primer juguete, luego en los cumpleaños y en cada fiesta en que se intercambiaban regalos, los niños recibían sus juguetes. Las principales fuentes de información del mundo griego y romano son los dibujos de las vasijas y relieves, donde se observan los diferentes tipos de juguetes que poseían los niños. En Roma, durante los primeros años de la República, los padres tenían gran cuidado de inculcar las virtudes de la clase alta a sus niños fijándose en el ejemplo de los héroes del pasado.

El juguete tenía cierta importancia en las ceremonias de griegos y romanos. En Atenas, durante la ceremonia de *Anthesteries*, que tenía lugar en la primavera para bendecir a la nueva germinación, se les regalaba a los niños vasijas hechas especialmente para ellos y decoradas con escenas de la vida infantil. Durante el festival de Eleusis, los juguetes que eran señalados a convertirse en los preferidos del infante Baco se llevaban en procesión. Mientras que en Roma, durante las fiestas *Sigilares*, que tenían lugar hacia el fin de las saturnales, los romanos se intercambiaban figuritas de barro cocido que más tarde los niños empleaban en sus juegos.

No todas las muñecas que se conocen fueron auténticos juguetes, en ocasiones eran exvotos, al igual que los caballitos o jinetes ibéricos de bronce. Las figuras pintadas, llamadas *sigillos* u *oscillas*, eran ofrecidas por las niñas que habían alcanzado la pubertad como un símbolo de abandono de la niñez al final de las saturnales. En Grecia y Roma las muñecas eran un símbolo de la infancia en sí misma, se esperaba que

las niñas renunciaran formalmente a sus muñecas cuando se comprometían para casarse y marcaban este momento de crecimiento definitivo dedicando sus muñecas y el resto de sus pertenencias a Artemisa o a Afrodita, si se trataba de niñas romanas, a Venus o a los dioses lares. Los niños jóvenes eran llevados al templo de Artemisa para que fuesen consagrados a la diosa, su fiesta celebraba con bailes, mascaradas y sacrificios de animales.

Las muñecas de griegos y romanos solían estar articuladas con los miembros separados unidos por fibra o cuerda al cuerpo, y se las vestía con trajes de barro cocido. El material más corriente que se utilizaba para la fabricación de dichas muñecas era el barro, aunque también fueron hechas con materiales tan diferentes como el trapo, la madera, marfil, etc. Muchas de estas figuras se consideran juguetes porque han sido descubiertas en tumbas de niños, en la necrópolis de Ontur (Albacete) se han encontrado cinco muñecas, una de ámbar y cuatro de marfil, con unas bandejitas de vidrio que servían para «la vida social»¹⁴. Asimismo, el hecho de que las muñecas y otros juguetes se encuentren en las tumbas de los niños evidencia la importancia que poseían para ellos y que los padres reconocían, aunque existe la posibilidad que su presencia en las tumbas se deba al temor de que una parte de los niños quedase en el mundo de los vivos, como una presencia ritual suya. Esta costumbre se mantuvo hasta los primeros tiempos del cristianismo. Junto a las muñecas se han encontrado reproducciones en miniatura para que las niñas pudiesen recrear la vida adulta, muebles en miniatura que formaban parte de su existencia, cunas de barro y diversos utensilios de bronce como braseros, jarritos, barreños y cubitos.

Mientras que las niñas jugaban con muñecas, los niños jugaban con soldados. Por toda la zona del Mediterráneo se fabricaban modelos de soldados de barro o metal. Se han encontrado figuras de arcilla en tumbas antiguas de Grecia y Roma, en lugares tan dispares como España, Alemania, Gran Bretaña e incluso Abisinia.

Los sonajeros continuaron utilizándose en esta época, muchos de los cuales tienen la forma de animales: búhos, cerdos, tortugas; pero también hay otras formas como un niño montado en un ganso o una cuna.

Un juguete muy querido por los griegos, que aparece representado en un gran número de vasijas y relieves, es el aro. Su popularidad se debe a que permitía el ejercicio físico permitiendo el desarrollo del cuerpo, tanto es así que llegó a ser recomendado por los médicos¹⁵. Otro de los juguetes que servía para un buen desarrollo físico es la pelota, conocida tanto por griegos como por romanos. Los griegos empleaban pelotas hechas con vejiga de toro hinchada en un juego que consistía en llevarla hasta un punto determinado a pesar de los esfuerzos del adversario.

El trompo, en sus orígenes, era un símbolo solar y poseía un carácter adivinatorio, aunque los niños lo utilizaban para su diversión. Al igual que los egipcios, los griegos y los romanos utilizaban peonzas de una gran variedad y calidad. Otros juegos de origen adivinatorio que estuvieron muy extendidos fueron la taba, el astrágalo y las piedrecitas que constituyen un antecedente de los dados. Las tabas se solían dar a los niños como recompensa de su buen comportamiento.

La invención de la cometa se atribuye a los chinos¹⁶ hacia el 206 a.C., en sus orígenes eran utilizadas para conocer las distancias del campo al palacio o para

controlar el número de fuerzas enemigas. Más adelante los mandarines las emplearon como estandarte y, con el tiempo, se convirtieron en un deporte nacional.

Durante la Edad Media, la situación de los niños empeoró bastante, quizá como reflejo del declinar de la mujer en la sociedad medieval. Los juguetes, a su vez, reflejan la falta de lujo de la época, resultan ser de una gran tosquedad y simpleza, además de no muy numerosos, aunque también hay algunos juguetes fabricados con materiales nobles para los príncipes.

La Edad Media resultó una época bastante violento, con guerras constantes, entre períodos de paz, lo que ha provocado que apenas queden juguetes. Una fuente para el conocimiento de los juguetes medievales se encuentra en las ilustraciones de los libros de las horas o de los salterios. En esta época es cuando aparecen las primeras industrias artesanas de juguetes en Alemania, Francia y los Países Bajos, que no eran de gran tamaño. Las ciudades de Hamburgo y Nuremberg en Alemania, y Limoges y Saint Claude, en Francia, producían gran parte de los juguetes de toda Europa.

El barro es un material muy utilizado durante esta época, de este material son los juguetes más tempranos que se han encontrado; pero también se emplearon otros materiales como el cristal, la hojalata y el plomo de los que están hechos diversos objetos encontrados cuando se ha drenado el río Sena.

Uno de los más importantes que hay durante toda la Edad Media, aunque ya era utilizado por griegos y romanos, es el caballo, uno de esos ejemplos de juguete universal que está presentes en distintos países del mundo durante toda la historia. El nacimiento de la caballería durante la Edad Media fue una poderosa influencia para los niños.

Al ser una época muy belicosa, junto con la existencia de la caballería, los soldados de juguete servían como preparación natural para las artes de la caballería. La figura del santo soldado San Martín fue muy famosa entre los niños de entonces. Por supuesto, las armas eran de uso común entre los niños, estaban fabricadas de cañas o maderas y, en ocasiones, eran armas reducidas de escala para jugar o para adiestrarse estimulados por sus padres.

El aro, que continúa manteniendo su popularidad durante la Edad Media, era utilizado tanto por niños como por adultos y ancianos como forma de ejercitarse y mantener la salud. También se puede observar en distintas imágenes el molinillo de hojalata, este juguete ha sobrevivido hasta nuestros días transformado en el molinillo de papel o en alguno de los juguetes movidos por el viento de los que se venden en las distintas ferias.

Los sonajeros tuvieron una gran popularidad, llegando a existir en Francia una compañía especializada en fabricarlos. Los instrumentos musicales como los tambores y cimbeles gozaron también de cierta fama, aunque en muchos casos, más que para tocar música, se utilizaban para hacer ruido. En París, a principios del siglo XV, se vendían ruisiñores de barro como silbatos.

Las muñecas se fabrican con madera, barro y trapos. Se han encontrado muñecas del siglo XV talladas en madera, con miembros articulados, mientras que las de barro solían estar modeladas con formas sencillas y de una pieza para luego ser cocidas.

Ya en el año 1000 d.C. árabes y bizantinos tenían pájaros articulados que podían mover las alas. Entre los manuscritos musulmanes españoles se han encontrado referencias a la construcción de autómatas, que seguramente estarían más encaminados al mundo de los adultos que al de los niños, al igual que había ocurrido en la antigua China o en el Egipto faraónico; las primeras referencias sobre autómatas se encuentran en un par de manuscritos de la época de Alfonso X, el Sabio¹⁷. Los autómatas solían fabricarse para príncipes y grandes señores, que ocasionalmente permitirían a sus hijos acercarse a cierta distancia. Los mecanismos que les hacían funcionar se accionaban por la fuerza del agua que se ponía en movimiento mediante balanzas.

Durante la Edad Media se populariza una tradición que se extenderá por toda Europa y que influirá, aunque no de manera importante, sobre muñecas y juguetes: el belén. San Francisco de Asís fue quien se encargó de darle forma, aunque la tradición del belén sea más antigua, casi tanto como la tradición de celebrar la Navidad, establecida por el Papa Liberio en el año 364; San Juan Crisóstomo y San Gregorio Taumaturgo mencionan en sus sermones, cerca del año 400 d.C. la existencia de belenes con figuras de la Sagrada Familia, además de con el buey y con la mula¹⁸. San Francisco preparaba especialmente los festivales navideños para acercar a la gente lo más posible a los hechos bíblicos, quería llevar a las casas de la gente con la que convivía la naturaleza humana del mensaje navideño. Fue en Italia donde el belén se transformó en algo popular debido posiblemente a la persistencia de la leyenda de San Francisco, en Nápoles alcanzó una forma artística más elevada.

En el Renacimiento se produjo un gran desarrollo del juguete, ya que existe un interés por el desarrollo de los niños, a los que no se le reconoce un *status* propio, se sigue contemplándose al niño como embrión de un hombre o de una mujer adultos. Tal vez, no sea muy exacto denominarlos «juguetes renacentistas», pues el espíritu renacentista no está totalmente asociado con los juguetes ni con el juego infantil; pero no se puede evitar la influencia que ejerce la época sobre ellos. Son sólidos, funcionales e instructivos, sin mostrar una gran imaginación que se sustituye por el desarrollo de su fabricación.

Se comienzan a asentar las principales zonas de fabricación de juguetes en esta época, siendo Alemania una de las más importantes. Las muñecas alemanas fueron tan famosas en Inglaterra como en su propio país de fabricación, también exportaron casas de muñecas y mobiliario de plata en los que estaban especializados. Por otra parte, los artesanos fabricaban juguetes relacionados con sus propios negocios, sin llegar a convertirse nunca en fabricantes de juguetes especializados, los fabricantes de muebles los fabricaban en miniatura para las muñecas.

A pesar de los muchos juguetes que han llegado hasta nosotros hay algunos que no siempre lo son, como la muñeca que le fue regalada a Isabel la Católica cuando tenía 43 años por Ana de Bretaña, esposa de Luis XII de Francia que evidentemente no se pretendía que fuese utilizada como un juguete¹⁹.

Existía una gran división en calidad, precio y material entre los juguetes de los príncipes y aquellos que utilizaban las clases humildes. Algunos de los juguetes más usuales de príncipes y nobles eran los sonajeros, los pitos y los cascabeles que, junto a otros objetos que no eran juguetes, como cruces, relicarios, higas contra el mal de ojo y amuletos que satisfacían diferentes necesidades. Los sonajeros podían llegar a estar hechos con gran lujo, habiéndolos de marfil o de plata.

Los niños pobres, como continuará ocurriendo hasta mediados del siglo XIX, se fabricaban ellos mismos sus propios juguetes o eran dueños de algunos que habían fabricado artesanos no especializados. Junto con las muñecas de trapo se encuentran los caballos de madera, los carros, las carretas, las carretillas, las cometas y los bolos hechos con cañas en su mayoría porque era un material abundante, fácil de conseguir y de manipular.

Comienzan a construirse las primeras casas de muñecas durante este período. La primera de ellas fabricada para la hija del duque Alberto de Sajonia en 1558, aunque no haya sobrevivido ni haya imagen de ella, existe un elaborado inventario que realizó en 1599 Johan Baptist Ficker²⁰; pero fue en Holanda donde las casas de muñecas gozaron de una gran importancia en el juego de los niños, eran reproducciones de las casas burguesas, de las que sus habitantes estaban orgullosos. Su popularidad creció durante el siglo XVII, cuando se consideraba un elegante pasatiempo. Como complemento a las casas de muñecas, en muchos casos ricamente amuebladas, existió el gusto por los muebles de plata, esta moda llegó a Inglaterra desde Holanda, donde gozaba de una gran popularidad desde la época de Carlos II.

En cuanto a las muñecas, las más caras tenían los brazos articulados en hombros y codos y lucían lujosos trajes bordados, mientras que las niñas de familias humildes jugaban con muñecas fabricadas de madera, trapo y escayola -un tipo de muñecas continuaría hasta la revolución industrial-. Durante los siglos XVI y XVII, también se fabricaron de pasta de papel y de cera. Sus rasgos se fueron haciendo cada vez más realistas y el mundo que rodea a la muñeca y al juguete en general ganó en complejidad. Las muñecas más valiosas y ricas se fabrican en Francia y Alemania. Las primeras muñecas de madera vestidas datan del año 1690; a las muñecas francesas fueron utilizadas como embajadoras de la moda de París, algo que continuaría ocurriendo siglos después.

Los juguetes bélicos, armas y soldados, siguen gozando del favor de los niños, las armas imitan a las de los adultos: las espadas de madera, los arcabuces de palo y las armas de caña que eran populares entre los niños humildes. Durante esta época, se siguieron disfrutando de los soldados de juguete, que podían llegar a servir para la educación de los príncipes. Algunos modelos reales fueron diseñados por el francés Vauban²¹, quien fue el encargado de supervisar una colección de soldados móviles fabricados por los artesanos de Nuremberg Hans Hautch y su hijo Gottfried.

Durante el Renacimiento, se comienza a superar el período de ciega credulidad de la Edad Media y se acrecienta el espíritu científico de investigación. Las distintas cortes de Europa crean gabinetes de curiosidades: en Austria, el emperador Rodolfo I tenía un gabinete de maravillas con, entre otras cosas, un cierto número de inventos ópticos²², precedentes de los juguetes que alcanzarán fama en el siglo XIX.

Un juguete excepcional como puede ser los autómatas, sobre todo aquellos que tiene la capacidad de asombrarnos y de una cierta complejidad técnica, resulta ser un índice de los conocimientos mecánicos de la época y un lujo de príncipes y grandes señores, como había ocurrido antes, es poco probable que se los cedieran a los niños para que jugaran con ellos. Leonardo da Vinci construyó unos pájaros voladores y un león que regaló al rey de Francia, Francisco I²³. Los niños continuaron disfrutando de otros juguetes más sencillos: peonzas, molinillos, cometas, frente a los más caros y elaborados como fueron las casas de muñecas.

No hay que olvidar que el juguete se va extendiendo también por el Nuevo Mundo, aunque los indios tendrían sus propios juguetes fabricados con los materiales que tuvieran a su disposición. Las primeras muñecas con las que jugaron los colonos americanos estaban hechas de madera, talladas para sus hijas por los pioneros.

Durante el siglo XVII se sigue fabricando juguetes tradicionales y se sigue jugando con ellos, como la pelota. Las necesidades de los niños de poseer juguetes ordinarios permanecen, aunque no hallan conservado en grandes cantidades. Los juegos y juguetes se encontraban marcados por la división de las clases sociales, existían los juguetes tradicionales para una gran mayoría, lo que permitió el crecimiento de su comercio.

Resulta difícil incluir durante este período a los títeres como juguetes para niños porque se utilizaban sobre todo en espectáculos destinados a todos los públicos, como venía sucediendo desde antaño.

Las primeras reproducciones del juego de la oca aparecen en el siglo XVII. Este juego de interior permite a los jugadores dejar volar su imaginación, funciona como una metáfora de la vida y el viaje, en donde el jugador encuentra diversos obstáculos como ocurre en la vida real. Es el principio de los juegos de mesa que posteriormente evolucionarán de tal forma hasta llegar a algunos tan complejos como el Monopoly.

En el siglo XVIII comienza a producirse un cambio dentro del universo de los juguetes como reflejo de la transformación de la sociedad europea. La industrialización crece y se afianza, el poder de la burguesía se va acrecentando, los campos de conocimiento del universo se amplían gracias a las ciencias sociales y naturales, a los viajes y descubrimientos, la filosofía cuestiona principios que se daban por ciertos y extiende una actitud realista basada en la ciencia y en criterios de resultados prácticos más que en las enseñanzas religiosas, Rousseau considera que el hombre no es malo por naturaleza, sino como resultado de una situación social, y a finales de siglo, como consecuencia de todas las distintas transformaciones que se han producido estalla la Revolución Francesa. La revolución influyó en la moda, afectando tanto a los vestidos y los peinados como al diseño de los rostros y de las figuras. La burguesía comenzó a ofrecer en el juguete en general y en las muñecas en particular un reflejo de su mundo adulto.

La sociedad empieza a ver a los niños de otra forma, comienzan a protagonizar una literatura especialmente escrita para ellos, incrementándose el número de libros infantiles, y al mismo tiempo se presta una mayor atención a sus gustos y necesidades. Los juguetes aparecen, durante esta época, más habitualmente en retratos individuales y de grupos familiares, como ocurre en la serie sobre los juegos de niños que pintó Goya

y en algunos de sus retratos de familia. El pintor francés Chardin representó en sus cuadros a niños en su vida cotidiana, a veces jugando con pompas de jabón o con cartas y generalmente rodeados de sus juguetes.

Los niños se sirven de caños, madera, huesos de frutas para fabricarse sus juguetes, a los que se deben añadir aquellos que en ocasiones se han comprado a algún artesano. Los tambores, trompetas, muñecas, caballos y algún que otro juguete sencillo eran los que solían aportar los artesanos.

El caballo siempre ha poseído una importancia dentro del grupo de los animales de juguete, se fabricaban pensando en el tamaño adecuado para que lo pudiera montar el niño. Durante el siglo XVIII, se hicieron los primeros caballos balancines fabricados en madera, de los que se produjeron diferentes versiones del mismo, desde aquellos de gran lujo con muchos detalles destinados a las familias más ricas, a otros más baratos cuyo cuerpo es un barril al que se le pega una cabeza plana de madera. También hay caballos sobre ruedas que se disfrutaban sobre todo en Inglaterra. Durante este siglo, se extiende el coche de juguete de los que son un claro ejemplo las reproducciones en los retratos de aquella época.

Las marionetas experimentaron un gran crecimiento, varios de los personajes más típicos, como Escaramuche y Arlequín, fueron plenamente desarrollados. En algunas ocasiones, los títeres fueron utilizados para burlarse de personas famosas.

El papel y el cartón, aparte de utilizarse para la fabricación de marionetas, se convierten en un material popular para la fabricación de juguetes debido a su versatilidad, resultando ser una de las grandes innovaciones del siglo XVIII. Durante este siglo se perfeccionan su fabricación en Alemania, más concretamente en Ausburgo, donde primero se anuncian las muñecas de papel como provenientes de Inglaterra, también se diseñaron unos «papeles de empapelar» que, cortados en tiras, se pegaban en cartones para luego recortarlos y poder jugar con ellos. Naves, soldados y caballería de papel se añadieron el rango de muñecos y de su equipamiento. En Francia, hay una figura, el *pantin*, que estaba fabricada en cartón con brazos y piernas que se movían mediante cuerdas y se encontraba a mitad de camino de la marioneta y del juguete de papel, tuvo gran éxito tanto entre los adultos como entre los niños.

Las casas de muñecas se convierten en una de las grandes realizaciones de los juguetes del siglo XVIII, construyéndose elegantes casas en miniatura, aunque, en general, las casas de muñecas tienden a apelar más a la imaginación de los adultos que a la de los niños. En la aristocracia y en la burguesía se regalaba a las niñas casas de muñecas, con todas las estancias de una casa para que aprendiesen jugando la labor que las esperaba como señoras de la casa, esposas y madres.

En Inglaterra hubo arquitectos, fabricantes y diseñadores de muebles que se dedicaron en algún momento puntual a la elaboración de casas de muñecas. Robert Adam diseñó hacia 1733 la casa de muñecas Nostell Priory²⁴. En el resto de Europa las casas de muñecas gozaron de una gran popularidad, sobre todo en el sur de Alemania y en Holanda. En América, las casas de muñecas repiten el estilo arquitectónico colonial de la época, donde existía un predominio de líneas rectas y simples.

Los muebles en miniatura para las casas de muñecas se vendían en tiendas de juguetes. El material en que solían estar fabricados dichos muebles era la hojalata, pues se consideraba un material ideal. Al igual que hubo arquitectos que diseñaron casas de muñecas, grandes diseñadores de muebles, como Chippendale, se encargaron de producir mobiliario en miniatura para las casas de muñecas²⁵.

Las muñecas continúan manteniendo su fama, además de crecer en variedad y número. Se produce, al igual que en las casas de muñecas arquitectónicas, el empleo de la moda de la época, las muñecas se convirtieron en como un valioso instrumento para transmitir con detalle las extravagancias de la moda predominante, gracias a ellas la moda francesa e Inglesa pudieron traspasar el Atlántico. Sin embargo, frente a las muñecas de moda, siguieron existiendo unas muñecas más simples y menos sofisticadas accesibles a todas las niñas. La mayoría de las niñas juegan con muñecas de madera o trapo; pero comienza una tendencia que consistirá en abaratar los costes de fabricación y usar materiales y técnicas más apropiadas.

Durante el siglo XVIII, más concretamente en 1775, es cuando aparecen los primeros soldados de metal. En Nuremberg, Johann Gottfried Hilpert hizo cuarenta modelos de soldados de dos o tres pulgadas de ancho que fueron fundidos en estaño²⁶. Ante su éxito se irá extendiendo su producción primero por Alemania, y luego por el resto de Europa.

En los siglos XVIII y XIX, los autómatas adquieren un gran refinamiento y se producen grandes avances que resultaron notables e ingeniosos. Muchos de los materiales que se empleaban para la fabricación de los autómatas habían sido mantenidos con el tiempo, el agua, el mercurio y mecanismos de relojería eran los materiales de los que hacían uso los diseñadores. Uno de los fabricantes más importantes de autómatas fue el francés Jacques de Vaucosan. Sus invenciones fueron famosas mundialmente, llegando a ser exhibidas en el Haymarket Opera House de Londres, entre sus creaciones más famosas estuvieron un flautista con un repertorio de doce melodías y un pato con una estructura anatómicamente correcta. Otros inventores de «juguetes» mecánicos fueron la familia Jaquet-Droz, el padre Pierre y su hijo Henri Louis²⁷. La primera figura de Pierre fue un pájaro cantor; pero una de sus figuras más famosas fue un chico-muñeca capaz de escribir una carta de cincuenta palabras, por lo que se le llamó *el joven escritor*. En 1773, Henri Louis hizo dos figuras famosas: *el dibujante* y *la musicciene*, que tocaba las melodías del compositor favorito de la reina María Antonieta, Gluck.

Otro de los juguetes que gozó de una gran popularidad durante este período fue el arca de Noé, se fabricaba en Europa y consistía en un barco con animales agrupados por parejas, especialmente en América, donde fue considerado entre los puritanos como un juguete satisfactorio para los niños.

La revolución industrial debió de tardar un cierto tiempo en producir efectos sobre la fabricación de juguetes, durante el primer tercio del siglo XIX, su fabricación continuó en manos de pequeños talleres familiares que abastecían mercados más o menos reducidos. No fue hasta el segundo tercio del siglo cuando comienzan a producirse de forma industrial, lo que permitió su extensión y abaratamiento.

Se produjo un gran desarrollo y renovación en el juguete debido a la mecanización de la industria, que permite la elaboración en masa de juguetes a precios más baratos, al incremento del poder adquisitivo de la burguesía y de una parte importante de la clase trabajadora y a los inventos revolucionarios de la época. Ocurrieron a la vez grandes transformaciones sociales y económicas y técnicas que permitieron un abaratamiento de los costes.

Los juguetes sufren una transformación considerable durante el siglo XIX, sobre todo por la introducción de nuevos materiales y diferentes artilugios mecánicos. En Alemania, a principios de siglo XIX, comienza a utilizarse el papel *maché* en la fabricación de muñecas y en los años veinte, también en Alemania, comienzan a hacerse muñecas con brazos y piernas articulados, después vendrán las muñecas que dicen palabras sencillas como papá y mamá. La introducción del caucho supuso, a partir de 1840, una gran innovación, permitió que las pelotas alcanzasen una fama mayor y que fuese un juguete más duradero. El celuloide, cuya utilización comenzó en 1880, fue empleado hasta bien entrado el siglo veinte por sus ventajas, entre ellas su carácter higiénico.

Durante el siglo XIX, los autómatas se volvieron extremadamente populares. Uno de los mayores problemas que habían tenido siempre fue su elevado precio por lo caro que resultaba construirlos, lo que había provocado que durante mucho tiempo fuera un juguete destinado a príncipes y potentados. Ante el deseo de juguetes mecánicos baratos, que se vuelve más urgente en el siglo XIX, se hicieron esfuerzos para complacerlo, la revolución industrial ayudará a conseguir esta reducción en los costes. Se desarrollaron diferentes mecanismos para los juguetes, como son los motores de arena. A partir de 1850, se realizaron series completas hechas con papel maché, entre las que destacan los monos vestidos con túnicas escarlatas y sombreros emplumados, las orquestas formadas por monos con otro mono como director de orquesta.

El desarrollo de inventos mecánicos no afectó únicamente a los autómatas, algunos de los más famosos constructores de muñecas del siglo XIX colocaron mecanismos mecánicos de sus muñecas, que funcionaban como cajas de música. Las primeras muñecas parlantes fueron fabricadas en 1820 por Johan Maelzel, el inventor del metrónomo para el piano²⁸. En 1867, la firma Bru, fabricante de muñecas y que tenía un interés especial en las cosas mecánicas, tomó una patente para perfeccionar su manufactura haciendo una muñeca que giraba su cabeza mostrando dos expresiones, y en 1870 ó 1871, el inventor Thomas Edison prestó atención a los problemas de las muñecas parlantes y adaptó un fonógrafo con discos redondos en el interior de una²⁹. Hacia 1825, en Inglaterra se comenzaron a emplear los primeros ojos móviles, hacia 1870, vendría el sistema de «ojos cerrados», para introducirse en la década de los ochenta el movimiento lateral de los ojos que producía un efecto extraño.

Si las niñas de esta época pudieron disfrutar de muñecas parlantes y andarinas, también vivieron el desarrollo de distintos tipos de muñecas, como el bebé que gozó a partir de entonces de una gran popularidad, las muñecas que lloran y las que duermen. Paralelamente la industria permitió que se ampliase el número de objetos que las acompañan.

En la fabricación de muñecas se emplearon una gran variedad de materiales durante el siglo XIX, como nunca hasta entonces, entre ellos la porcelana, la cera, el

caucho, etc. Aunque la cera se había empleado antes en Europa para fabricar figuras populares y en Italia para la elaboración de figuras religiosas, hay referencias de muñecas de cera alemanas durante el siglo XVII, aunque hasta dos siglos después no se convirtió en un material popular. A las primeras muñecas de cera se les pintaban las mejillas y labios directamente sobre la superficie. Otro material que se utilizó ampliamente es el papel maché, cuya invención algunos la atribuyen a franceses y otros lo hacen a italianos. El caucho, por sus cualidades de resistencia, era un material ideal para las muñecas que utilizaban los niños, la primera fue hecha en 1851, bajo una patente de Goodyear. Aunque el barro se había empleado en Ausburgo y en Nuremberg para la fabricación de muñecas durante el siglo XIV; no fue hasta el siglo XIX que se utilizó la porcelana, al principio eran raras las que estaban completamente hechas de este material, las cabezas de porcelana llegaron a ser extremadamente populares.

Si durante el siglo XVIII la muñeca se convirtió en embajadora de la moda, en el siglo XIX llegó a representar otro papel: una especie de *retrato*. Un fenómeno que seguirá y se ampliará a lo largo del siglo, sucesos o personajes de la vida real pueden llegar a influir en el diseño y la fabricación de los juguetes. La primera persona real retratada como una muñeca fue la reina Victoria de Inglaterra, como joven princesa antes de su ascensión al trono y más tarde también como soberana.

Las casas de muñecas del siglo XIX son de una gran variedad y número, aunque es posible que no lleguen a alcanzar la elegancia de las del siglo XVIII, su tamaño disminuye; pero a los niños se les permite acercarse más a ellas y pueden disfrutar tranquilamente.

Comienza a producirse un acercamiento entre la vida de los juguetes del siglo XIX y la vida que tienen los niños, aparece y se desarrolla el juguete educativo y una serie de libros que combinan instrucción con placer. La ciencia y la tecnología comienzan a acelerar su ritmo de desarrollo, atrayendo el interés de niños y adultos, ya que les parecía algo casi mágico, aprovechando el interés por el mundo científico se hicieron diversos juguetes, el ejemplo más claro es el de los juguetes ópticos que supusieron un antecedente del cinematógrafo.

Los juguetes ópticos presentan un espíritu didáctico nuevo en el arte de los jugueteros. El *Thaumatrope*, inventado en 1825 por Johnn Ayrton Paris, fue posiblemente el más temprano de todos éstos³⁰, consistía en dos discos de papel con diferentes imágenes a cada lado, que al ir girando rápidamente fluyen juntas, haciendo que se vean en una imagen.

El *Fenakitiscopio* fue inventado en 1833, casi al mismo tiempo, por Plateau en Gante, y en Viena por Stamfer³¹. Este juguete estaba formado por un cilindro hueco montado sobre un eje. La parte superior estaba perforada por unas ventanas longitudinales, regularmente espaciadas, en la parte inferior se colocaba una tira de papel, sobre la que estaba dibujadas una serie de escenas, ligeramente distintas, al hacerlo girar rápidamente, si se miraba a través de una ventana el paso sucesivo de las diferentes escenas, se producía la impresión de movimiento.

El caleidoscopio, que continúa hoy en día manteniendo su popularidad, en sus inicios era un juguete para adultos que más adelante pasó a ser utilizado por los niños, fue inventado en 1814 por el escocés Brewster³².

En 1843 Auguste Lapiere fabrica para sus hijos la primera linterna mágica que consistía en una caja de hojalata un candelero, un espejo cóncavo y una lente, las imágenes se pintaban sobre placas de cristal y se colocaban delante del objetivo, que las proyectaba sobre un fondo de tela o cartón blancos con dos o más placas, manteniendo una fija, el decorado, y moviendo la otra u otras, los personajes que se animaban³³. Supuso un avance real hacia el cinematógrafo y la proyección de imágenes. Las versiones más antiguas fueron siempre juguetes y no experimentos, estas versiones tempranas fueron producidas en gran número en Inglaterra, Francia y América en 1840.

El zoótropo, que fue inventado por W. H. Horn³⁴ en 1832; pero un francés se adelantó al patentarlo y no fue comercializado como tal en Inglaterra hasta 1867. Este juguete reflejaba las preocupaciones del siglo XIX por la luz y el movimiento, preocupaciones que llevarían a la invención de la fotografía. Edward Muybridge al hacer sus experimentos con fotos separadas del movimiento de un caballo galopando, lo que supuso un desarrollo hacia el cinematógrafo, lo empleó para analizar el movimiento del caballo.

El siglo XIX estuvo marcado por un rápido desarrollo en la gran variedad y número de los juguetes, que se extienden más allá de los juguetes educativos. Un juguete típico del siglo XIX fue la marioneta, gracias al gusto por el teatro y las representaciones que se extiende en este siglo. Los títeres que ya eran conocidos por griegos, romanos y también por los chinos, una tradición histórica que los convierte en muy atractivos. Aunque los títeres de hilo se encuentran básicamente fuera del espacio de los juguetes infantiles, durante el siglo XIX gozaron de una gran popularidad.

El teatro de marionetas alemán fue tomado tan extremadamente en serio que hubo autores que escribían profesionalmente para el mismo. En Italia, el teatro de marionetas estuvo muy cercano a la profesionalidad, algunas grandes óperas habían sido producidas antes para el teatro de marionetas. En España el teatro de marionetas posee un repertorio entre romántico y religioso. Pero el más sofisticado fue el teatro de marionetas francés, que era tan popular como bueno, la escritora George Sand fue una gran entusiasta del mismo.

Durante el siglo XIX, se hicieron adaptaciones de los cuentos tradicionales de hadas y de los humorísticos franceses al teatro de sombras. El teatro de sombras es muy antiguo, sus orígenes se encuentran en Asia. Los chinos habían desarrollado con mucho estilo el arte de este teatro y la cultura guayaní de Java hacía muchos siglos que utilizaba las marionetas de sombra; pero existen ciertas diferencias entre ambos países, mientras que en China las marionetas consistían en un entretenimiento, en Java tenían un propósito religioso³⁵.

Los soldados de juguete, entre todos los juguetes bélicos, continuaron gozando de una gran popularidad durante este siglo. Hasta la introducción del metal, los soldados se habían fabricado de arcilla, papel maché, cartón y madera, aunque ocasionalmente se utilizase algún material diferente. De entre todos los materiales, uno de los más utilizados fue el papel maché, que durante el siglo XVII ya había sido empleado en Alemania y luego pasó a Francia. En España, a partir del 1828, comienzan a fabricarse los primeros soldados de plomo, fabricados por un italiano: Carlos Ortelli Dotti. Sus primeras piezas estaban realizadas muy cuidadosamente y medían más de 54

milímetros, los modelos eran los soldados del ejército español de Fernando VII e Isabel II; pero también fundió otro tipo de figuras, como escenas diversas de la vida cotidiana y de carácter religioso.

Había muchas ocasiones en las que los niños sólo se podían permitir los soldados impresos en papel o cartulina, dichas láminas eran conocidas como «hojas de aléluyas». En su origen, estas láminas no estaban pensadas para satisfacer las necesidades infantiles, sino que se basaban en las láminas militares que se dibujaban para reforzar la oratoria de los sargentos encargados del reclutamiento. Al principio, se imprimían en Francia y eran en blanco y negro, más adelante se imprimieron en otros países. En España tuvieron mucha fortuna y la primera lámina que se conoce fue impresa en Valencia en 1794.

La industrialización del juguete fue un proceso progresivo que se produjo sobre todo a partir del segundo tercio del siglo XIX, a pesar de la misma, hubo materiales, como la madera, que siguieron utilizándose para su fabricación. En Inglaterra, los caballos de madera tuvieron una gran estima al igual que el resto de juguetes de madera tallados a mano que estuvieron influidos por William Morris; mientras que, en Alemania, siguieron la misma línea, siendo especialmente populares las cocinas en miniatura para niños hechas en Nuremberg.

Resulta inevitable que los distintos descubrimientos científicos acaben influyendo en el mundo infantil y, en ocasiones, lo hicieron con muy poco tiempo. Las primeras líneas férreas se inauguraron entre 1825 y 1837, ya en 1856 aparecen las primeras locomotoras de juguete que funcionan accionadas por mecanismos de relojería, estas locomotoras fueron fabricadas por la casa W. Brown. En 1870, la casa estadounidense Weeden³⁶ construyó locomotoras a vapor para niños. Alemania fue el país que mostró más atención a los trenes de juguetes. En España no será hasta finales de siglo que se fabriquen juguetes que se muevan a vapor, los trenes de vapor más complejos y caros poseen una bomba de alimentación, dos cilindros, manómetro, pito y regulador de fuerza centrífuga. Uno de los hechos más sorprendentes relacionado con estas locomotoras es que, durante la segunda mitad del siglo XIX, aparecieron los primeros trenes de juguetes con tracción eléctrica.

Aunque los animales hechos de tela ya debían de existir desde hacía tiempo, desde mediados de siglo XIX se fabricaban en Alemania, no fue hasta principios del siglo XX que alcanzaron una mayor popularidad gracias al osito Teddy, de origen estrictamente estadounidense. Resulta curioso su nacimiento. El presidente americano Theodor Roosevelt, conocido más familiarmente como Teddy de caza mató a un oso en una partida de caza, en el periódico Washington Post le ridiculizaron con una caricatura cómica. La firma de juguetes Ideal Toy Corporation decidió fabricar un oso basado en la caricatura y mandaron una carta al presidente para pedirle permiso para poner el nombre con el que se le llamaba cariñosamente, a lo que este accedió. El éxito que tuvo fue inmediato.

Hay una serie de muñecas que gozaron de gran éxito a principios del siglo XX, fueron las muñecas americanas basadas en figuras populares del cine de la época, como las muñecas de John Bunny, o las inspiradas en los tebeos, como las que se fabricaron inspiradas en la página dominical de Winsor McCay, *Little Nemo*. Esta costumbre se ha mantenido hasta comienzos del siglo XXI; de hecho, hoy día muchas películas se hacen

pensando más en lo que van a ganar con todos los productos relacionados con la misma –juguetes, camisetas, juegos de ordenador- que en lo que va a recaudar la misma película.

El espíritu del juguete cambió con la utilización de la chapa metálica, durante el siglo XIX, habían aparecido máquinas que permitían recortar fácilmente las chapas, hacia 1870 como resultado del aumento del nivel de vida y el desarrollo industrial se utilizó la litografía para decorarlos con vivos colores. El juguete de metal resulta una versión más simple del juguete mecánico.

A principios del siglo XX conviven juguetes «clásicos», como la muñeca, junto a otros que simbolizan el futuro, el coche. Van apareciendo juguetes nuevos a medida que avanza el mundo, juguetes relacionados con las nuevas tecnologías como pueden ser, a parte de los coches, los autobuses, las camionetas de reparto, los tranvías, los aviones y otros similares.

Fue en Inglaterra donde, en 1901, aparece uno de los juguetes de mayor éxito y que ha marcado el siglo XX, el Mecano. El sistema Mecano fue creado por uno de los grandes nombres en la fabricación de juguetes, Frank Hornby, quien había fundado la empresa Trenes Hornby, ofrece la posibilidad de que niño construya con módulos mecánicos cualquier cosa que imagine, le permite un acercamiento a las nuevas técnicas de construcción. En España, será la casa Palouizie quien en 1919 tendrá la patente para venderlo³⁸.

Uno de los juguetes de más éxito en esta época fue el Humpty Dumpty Circus. Este juguete consistía en un circo con animales y payasos articulados que se podían mover, los elefantes se podían levantar sobre sus patas traseras, la amazona hacía equilibrios sobre el caballo galopante, etc., lo que permitía a los niños tomar parte activa en el juego.

Aunque durante el siglo XIX, se produjo un gran aumento por las posibilidades didácticas del juguete, fue comienzos del siglo XX cuando pasó a un primer plano. Se busca la verdad, una verdad tanto en los materiales y el aspecto como en la actitud del niño, debido a la influencia de la pedagogía moderna.

Finalizada la Primera Guerra Mundial continúa el desarrollo del juguete. Los modelos de los mismos están relacionados con la vida: aviones, barcos, coches, uniformes de los soldados, vestidos de las muñecas, se adaptan a los cambios sufridos en la vida real. Aunque hay materiales que se continuarán utilizando hasta la aparición del plástico tras la Segunda Guerra Mundial: la hojalata, el cartón, el plomo, la madera, el trapo, la goma, la celulosa, etc.

A pesar de la importancia que cobran los juguetes de hojalata, se sigue utilizando los materiales tradicionales como la madera y el cartón. La madera se emplea para juguetes de construcción, y el cartón en rompecabezas o cromos que forman una parte importante del mundo infantil. El caballo de cartón, la muñeca más sencilla, los instrumentos musicales, la taba, el trompo se mantienen junto a los juegos de construcción y los diferentes juguetes de hojalata.

El primer álbum para coleccionar cromos, que fue editado en España por la casa Matías López, se llamó *Historia de la península Ibérica. Álbum para coleccionar los envoltorios de los caramelos Ibéricos*³⁹, apareció en 1901 y se vendía junto con unos chocolates.

Entre el fin de la Primera Guerra Mundial y la aparición del plástico en la fabricación de los juguetes, se produce un cambio profundo en la vida colectiva de la sociedad occidental. La aparición del plástico significó un cambio profundo en el mundo del juguete, se amplía el mercado del juguete, la industria es altamente tecnificada, los bazares y jugueterías cobran cada vez más importancia, el juguete se abarata y hay una mayor amplitud en la calidad y precio de los mismos.

En España, tras la Guerra Civil, se mantuvo durante cierto tiempo el juguete tradicional o popular debido a las consecuencias de la propia guerra y a las restricciones de material por causa de la Segunda Guerra Mundial, tardándose varios años en ponerse a la altura europea y mundial.

La muñeca sigue manteniendo su importancia, a pesar de ser un juguete muy antiguo. La identificación que la niña tiene con su muñeca sigue siendo profunda, como venía ocurriendo desde antaño, tanto es así, que las dueñas de las mismas las conservan al hacerse mayores y las llevan consigo para que sirvan de adorno.

Con la aparición del cinematógrafo resulta inevitable su adaptación al mundo infantil. En España, varias casas se encargaron de fabricar proyectores con sus películas correspondientes, la que logró una mayor popularidad fue Nic, que había sido fundada en 1933 por los hermanos Nicolau.

Durante los años cuarenta aparece en España una muñeca que alcanzó una gran fama durante esa década y la siguiente, sobre todo entre las clases acomodadas, la *Mariquita Pérez*. Había sido ideada por Leonor Coello, quien creó una muñeca que se podía vestir como una niña de verdad⁴⁰. Tenía un vestuario muy completo, llegó a tener más de 400 accesorios. Las primeras que se fabricaron eran de cartón, con los ojos de cristal y una peluca de pelo natural.

La muñeca fue el primer juguete que se fabricó con plástico, en 1948, la fábrica Riedeler de la República Democrática Alemana fue la primera en utilizarlo⁴¹ y pronto se extendió a otros países y juguetes, pasándose en no demasiado tiempo a hablar de «la era del plástico» en el juguete. Sin embargo, en España hubo que esperar hasta los años 60, coincidiendo con una intensa industrialización del país. Las muñecas se han complementado por otros juguetes, baterías de cocina, vajillas y juegos de café, que poco a poco han pasado a ser fabricados en plástico. El plástico sirvió para dar un gran impulso al juguete. Se aplicó a muñecos, soldados y otras figuras pequeñas, como indios y vaqueros. Una gran cantidad de juguetes pequeños, característicos de la primera mitad del siglo XX, se transformó al emplear el plástico.

Durante los años sesenta y principios de los setenta, el juguete didáctico tuvo un gran auge, debido al intento de llegar a un mundo utópico de sociedad al que trataba de adaptarse la enseñanza y el juego. Pero poco a poco va reduciéndose el interés por los mismos, debido en gran parte a que llega a primar el factor educativo sobre el lúdico.

En los años 60, con la carrera espacial y la influencia de la ciencia-ficción, comienzan a aparecer los primeros cohetes y naves espaciales. Los indios y vaqueros que habían tenido un gran éxito debido, sobre todo, al cine, poco a poco irán siendo relegados a un segundo plano.

A finales de los setenta hace su aparición la electrónica en el mundo infantil, que ha ido aumentando paulatinamente su empleo en el mundo de los juguetes. Aparecen los coches teledirigidos, los robots que se pueden mover por sí mismos produciendo multitud de ruidos. Hoy día es normal que muchos juguetes tengan un chip en su interior.

El ordenador personal, que era una herramienta de trabajo, se ha convertido en un instrumento de ocio y juego, tanta es su influencia que el ocio se está transformando. Los videojuegos y las videoconsolas se han convertido en uno de los negocios más importantes de la industria del entretenimiento, moviendo más dinero que el cine.

Un efecto que se ha reproducido en los últimos años es la aparición de juegos y juguetes inspirados en películas y series de televisión. A veces parece que se crean ciertas películas y ciertas series para sacar toda una serie de juguetes relacionados con la misma, siendo dicha serie o película un anuncio alargado.

Durante muchos siglos el mundo del juguete se ha mantenido prácticamente invariable; aunque haya existido un tremendo desarrollo en las técnicas de fabricación. Pero a pesar de todo la existencia de unos juguetes que se han mantenido es una muestra de cómo el instinto de juego del niño y ciertas necesidades naturales encontraron hace siglos su forma adecuada de expresión, siendo prácticamente imposible de mejorar. Esto no ha impedido que hayan aparecido nuevos juguetes; a veces una modernización de los antiguos, como sucede con los coches.

Notas:

- ¹ Anne Marie de Besombes: *Los pequeños juguetes de tu hijo*. Pág. 13.
- ² César Aira: «La muñeca viajera». *El país*. 8-V-2004.
- ³ Joseph Mañá: *Jugeuem-Jugant. Jouguines Made in Catalonia*. Pág. 10.
- ⁴ Antonia Fraser: *A History of Toys*. Pág. 16.
- ⁵ Gabriel Chaman y Hazel Francis: *Juegos y juguetes de los niños del mundo*. Pág. 23-24.
- ⁶ *Ibid.* Pág. 88.
- ⁷ Manuel Vázquez Montalbán: «La noche de los juguetes viviente». *Juegos y juguetes*. Pág. 17.
- ⁸ César Aira: *Op. Cit.*
- ⁹ Charles Baudelaire: «Moral del juguete». *Salones y otros escritos sobre arte*. Pág. 195.
- ¹⁰ *Ibid.* Pág. 196.
- ¹¹ Josep María Gorrís: *El juego y el juguete*. Pág. 29.
- ¹² Antonia Fraser: *Op. Cit.* Pág. 34.
- ¹³ Gabriel Chaman y Hazel Francis: *Op. Cit.* Pág. 13.
- ¹⁴ Fernando Díaz-Plaja: *Apuntes para una historia del juguete*. Pág. 37.
- ¹⁵ Según Francis Champagne Hipócrates lo recomendaba en su régimen. (*El juguete, el niño, el educador*. Pág. 19.)
- ¹⁶ Antonia Fraser: *Op. Cit.* Pág. 35.
- ¹⁷ José Corredor Matheos: *El juguete en España*. Pág. 62.
- ¹⁸ Antonia Fraser: *Op. Cit.* Pág. 71.
- ¹⁹ José Corredor-Matheos: *Op. Cit.* Pág. 62-63.
- ²⁰ Antonia Fraser: *Op. Cit.* Pág. 83.
- ²¹ *Ibid.* Pág. 86.
- ²² *Ibid.* Pág. 78.
- ²³ Josep María Gorrís: *Op. Cit.* Pág. 31.

- ²⁴ Antonia Fraser: *Op. Cit.* Pág. 96.
- ²⁵ *Ibid.* Pág. 96.
- ²⁶ *Ibid.* Pág. 102.
- ²⁷ *Ibid.* Pág. 115.
- ²⁸ *Ibid.* Pág. 120.
- ²⁹ *Ibid.* Pág. 120.
- ³⁰ *Ibid.* Pág. 122.
- ³¹ *Ibid.* Pág. 122.
- ³² Josep María Gorrís: *Op. Cit.* Pág. 63.
- ³³ *Ibid.* Pág. 63-64.
- ³⁴ Antonia Fraser: *Op. Cit.* Pág. 124.
- ³⁵ José Corredor-Matheos: *Op. Cit.* Pág. 103.
- ³⁶ Antonia Fraser: *Op. Cit.* Pág. 157.
- ³⁷ *¡Yo tenía uno de esos! Un siglo de juguete industrial en España.* Pág. 26.
- ³⁸ José Corredor-Matheos: *Op. Cit.* Pág. 195.
- ³⁹ *Ibid.* Pág. 193.
- ⁴⁰ *El mundo de Mariquita Pérez.* (Coleccionable). Fascículo 1. Pág. 8.
- ⁴¹ José Corredor-Matheos: *Op. Cit.* Pág. 236.

Parte II:
Juguetes hechos por artistas

I. Las vanguardias y el mundo infantil

«Los garabatos y los dibujos prefigurativos del arte infantil constituyen la materia prima de todo arte»

Rhoda Kellog¹.

Antes de ponerme a hablar de los artistas que han hecho juguetes, me parece necesario hablar de las relaciones existentes entre el arte moderno y el arte infantil. Creo que el diseño y la construcción de juguetes por parte de los artistas no resulta casual, es un aspecto más de esta relación.

La importancia que ha adquirido el arte infantil durante el siglo XX no se debe sólo a la evolución que se ha producido en la apreciación de la infancia en la sociedad, sino también a la importancia que le dieron los artistas y a todas aquellas virtudes que encontraron en la misma. Como dice Elice Freinet la expresión plástica de los artistas contemporáneos se aproxima mucho a la infantil: «Por medio del contacto que hayamos podido tener con obras de niños dotados, con exposiciones actuales, con libros de Arte, hemos tomado conciencia del contenido global del Arte Moderno que es por excelencia el del niño»².

Hoy día es muy corriente identificar ciertas características del arte moderno con el arte de los niños, fruto del acercamiento que se ha producido por parte de los artistas al mundo infantil. Este acercamiento es, sobre todo, de dos clases: i) Los artistas buscan en los dibujos infantiles nuevas fuentes de inspiración para renovar el arte. ii) Ciertos movimientos de vanguardia se acercan a los niños con la intención de introducir cambios en la sociedad desde sus raíces, de esta manera los niños se acostumbrarían a su estética desde pequeños.

i. Búsqueda de los artistas de vanguardia de nuevas fuentes artísticas

A finales del siglo XIX varios artistas quisieron alejarse de la cultura occidental, a la que consideraban en franca decadencia, para ello se acercaron al arte primitivo, donde encontraron un ejemplo de mayor libertad y creatividad. Uno de los primeros artistas que intentó escapar de la civilización europea fue Paul Gauguin, que viajó a Tahití y a la isla Dominique, en el archipiélago de las Marquesas, para «encontrar entre los primitivos, lejos de la “decadente” cultura occidental, las fuentes prístinas del arte»³.

La relación de los artistas con el arte infantil es similar a la que mantienen con el arte primitivo. Entre el arte primitivo y el arte infantil existe una serie de equivalencias, se los considera sin contaminar por la educación occidental, que hacen que la relación que los artistas tuvieron sea parecida en ambos casos, los dos se consideran fuentes puras, originarias, donde buscar nuevos elementos, estilos y símbolos para renovar el arte. Según Joseph H. Di Leo: «Hastados de la falsedad de la vida mecanizada moderna, muchos artistas modernos talentosos se volcaron a la vívida fantasía de los niños en un intento de recapturar la esencia de la vida tal como es percibida por el ojo inocente. Convencido de que “qui peut le plus peut le moins”, se propusieron en forma deliberada olvidar lo que acumularon desde la infancia y desprenderse de las excrecencias de una civilización que oscurece la “realidad fundamental”»⁴.

A comienzos del siglo XX, el arte negro de África y Oceanía influyó en los movimientos de vanguardia, principalmente en los cubistas, fauves y expresionistas alemanes. Los artistas le concedieron el mismo valor que al arte clásico, ya que para ellos representa la libertad en la expresión y el candor. Junto con este acercamiento al arte primitivo, se comenzó a apreciar lo ingenuo y la obra de artistas no profesionales como el «Aduanero» Rousseau, quien les sirve como estandarte del rechazo del aprendizaje del arte en las academias y contrapeso del culto al intelectualismo. De los autodidactas, los artistas pasaron a fijarse en el arte de los niños y en el de los enfermos mentales, consideraban que se puede aprender más acercándose a las manifestaciones artísticas tempranas como la del hombre primitivo, los niños, el arte de los locos o el popular. «En varios modos y distinta medida, el exotismo, el negrismo, el infantilismo y el arcaísmo fascinaron, en los primeros años del siglo, a los artistas de toda Europa»⁵. Se pretendía huir de lo aprendido mediante nuevas estrategias de acercamiento a la creación artística para que fuese más intuitiva, más libre. Fijándose en la infancia, o a través de su recuerdo, los artistas podían acercarse a una arte más íntimo, realizando unas obras más espontáneas y elementales.

Tras este aprecio por lo primitivo y lo ingenuo, se aprovecha todo lo que puede servir para la renovación de las formas, sobre todo aquellas manifestaciones que nacen bajo el signo de la espontaneidad. «Pero siguiendo la vía del reconocimiento de la pintura ingenua, se llegó bastante más allá; se llegó a la valoración hiperbólica del dibujo infantil y de la actividad gráfica de los alienados: resultado extremo de la poética de la evasión. Para muchos artistas numerosos indicios figurativos de esta índole constituyeron desde los primeros años del siglo una fuente ilimitada de sugerencias. Bastará con dar los nombres de Klee y Miró. Todo lo que podía ayudar a los artistas a alejarse de las reglas de una cultura comprometida a sus ojos, era acogido y utilizado por ellos. Los verdes paraísos infantiles de los que había hablado Baudelaire se convirtieron así en otro asilo, en otro refugio»⁶.

Los artistas consideran que los dibujos infantiles permiten un acercamiento nuevo a la realidad y una visión sin contaminar, querían desprenderse de los prejuicios y las normas de la sociedad para revestirse nuevamente de espontaneidad, libertad e imaginación creadora. «El dibujo del niño es un momento *fabuloso*. Inventa sus líneas, sus volúmenes, sus colores igual que inventa sus juegos. Es necesario proclamarlo: el dibujo de los niños es una realidad de arte auténtica, legítima»⁷. La visión infantil que consideran ingenua y simple les muestra nuevos caminos de expresión, una expresión pura e inédita, renunciando a lo aprendido en las academias y escuelas de arte. Asimismo los artistas buscan la espontaneidad y el candor, la libertad y el subjetivismo de la expresión, su actitud lúdica y el rechazo a un punto de vista único.

La relación de los artistas con el arte infantil se debe a la necesidad que tienen de acercarse a la naturaleza esencial del arte y buscar nuevos caminos de expresión, también encuentran en la infancia el recuerdo de sus primeras experiencias y vivencias, las más intensas por ser las primeras. Resulta atractiva la ingenuidad, la libertad de expresión y su pureza de visión que se centra más en el estímulo del proceso que en la obtención de productos, a la vez que se pretende conseguir una relación más personal con el medio, superando prejuicios y convencionalismos del arte tradicional. Sin olvidar, en cualquier caso, que siempre existirán diferencias entre el arte infantil y los artistas contemporáneos, ya sea por el tamaño, la habilidad, la técnica o la intención.

Las características más comunes que tiene el arte moderno y la expresión plástica infantil son el predominio de la imagen conceptual sobre lo visual, el esquematismo geométrico, el valor simbólico de los signos con que se articulan los esquemas formales, el subjetivismo, la impronta gestual, las proporciones afectivas y la exageración de las partes, la actividad lúdico-gestual y la acción plástica.

Aunque no parezca que el cubismo y los dibujos de los niños tengan a primera vista una relación muy fuerte, hay quien ha encontrado paralelismos entre ambos: «todo lo que el cubismo buscaba mediante la lógica los niños lo hallan de forma natural, normalmente mediante el instinto. En los dibujos infantiles hallamos la misma idea de conservar la forma orgánica de las cosas, el mismo verismo extraperspectivo, -una mesa siempre es cuadrada con las cuatro patas alineadas de frente-, la misma idea de frontalidad -una cara es representada de cara y de perfil, una iglesia es dibujada con las cuatro paredes una al lado de la otra-, el mismo respeto por la superficie plana. Y todo eso logrado instintivamente, por medio de la pura intuición, que, en arte, es lo que se trata de demostrar»⁸.

Con el expresionismo, el arte había pasado a ser una realidad en sí mismo, las imágenes se deben construir con una expresión subjetiva de la realidad, sin reproducir la naturaleza. En el momento de la creación plástica se produce una realidad propia y para ello hay que partir de la nada, prescindiendo de lo preexistente. *Die Brücke* (El puente) se encuentra más cercano a lo que es la influencia del arte primitivo; pero quienes encuentran una mayor influencia en el arte infantil son algunos artistas de *Der Blaue Reiter* (El jinete azul)⁹, «precisamente dentro del *Blaue Reiter* se radicaliza la difundida exigencia del “primitivismo”, identificado con la condición de *tabula rasa* de la primera infancia»¹⁰.

Kandinsky, cuando comienza a realizar sus primeras obras abstractas, pasa por una primera etapa en la que emplea un grafismo infantil, el garabato, porque pretende volver a un estado inicial de «pura intencionalidad o voluntad expresiva, que no se apoya en ninguna experiencia visual o lingüística»¹¹. Quería estudiar a través del comportamiento del niño el origen de la actividad artística.

«En 1910, KANDINSKY tenía cuarenta y cuatro años y un sólido pasado como pintor figurativo. De repente olvida su “oficio” y se pone a hacer garabatos como si fuera un niño de tres años, al que se ha proporcionado papel, lápices y colores. Esta acuarela [*Primera acuarela abstracta*], que abre el ciclo histórico del arte no figurativo, es *intencionadamente* un garabato. Como se sabe, la fase del garabato es la primera del mundo infantil. Kandinsky se propone reproducir experimentalmente el primer contacto del ser humano con un mundo del que no sabe nada, ni siquiera si es habitable. Sólo es algo distinto de sí mismo: una extensión ilimitada, aún no organizada como espacio, llena de cosas que todavía no tienen un lugar asignado, una forma, un nombre»¹².

Los artistas profesionales asumen en muchos casos los planteamientos o la conducta gráfico expresiva de los niños. Muchos artistas encontraron y encuentran en la infancia ejemplos de los cuales servirse para conseguir soluciones nuevas y distintas a las ya existentes. Según Rhoda Kellog: «Todos poseemos las imágenes del arte infantil, pero sólo los artistas las usan conscientemente y con disciplina, infundiéndoles vida como aspectos formales con pintura, pluma y otros materiales»¹³.

El arte de Chagall, que se encuentra a medio camino entre el expresionismo y el surrealismo, se relaciona con el de los niños en la importancia de la expresión vital, en el empleo de una proporción subjetiva de las formas, en el uso del color más por sus efectos emocionales que para reproducir la realidad óptica, en la falta de interés en las leyes de la perspectiva y de la gravedad, y en el dominio de la fantasía.

El dadaísmo se acerca al mundo de los niños en su concepción de juego artístico. El juego forma parte de la revolución estética y lingüística que ha marcado todo el arte del siglo XX –sobre todo, dadaísmo y surrealismo- los artistas lo sacan de su acercamiento al mundo infantil. «La analogía arte-juego debe sobre todo su formación al acercamiento del artista al mundo de la infancia»¹⁴.

El azar adquiere una gran importancia en el dadaísmo y el surrealismo. «Es precisamente el azar, lo accidental, lo imprevisible que reflejan y provocan la sorpresa desarmada del juego del niño»¹⁵. El azar y el juego se encuentran en el dadaísmo desde la elección de su nombre. En una de las varias versiones que hay acerca de cómo se encontró su nombre se dice que fortuitamente un abrecartas se deslizó entre las páginas de un diccionario, dando así con la palabra que les daría nombre al movimiento, Dada. Dice Tristan Tzara con respecto a esta palabra: «Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder su tiempo con una palabra que no significa nada... El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico, hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros llaman al rabo de la vaca sagrada DADA. El cubo y la madre en cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADA. Un *caballo de madera*, la nodriza, la doble afirmación en ruso y rumano: DADA...»¹⁶.

Duchamp pretendía acabar con la pintura que se dedicaba a copiar la realidad. Abandonó la pintura tradicional, llegando a ser uno de los protagonistas del movimiento dadaísta. La obra de arte debe ser sustituida por el acto estético, de tal forma que la acción plástica se convierta en una actividad lúdica: «Si, con sólo romper el círculo de las reglas sociales, cualquier puede comportarse de forma artística, ser artista ya no equivale a ejercer una profesión que exige una cierta experiencia técnica, sino simplemente a ser o hacerse libre. Y dado que es libertad con respecto de cualquier obligación el arte es juego. El juego contradice la seriedad de la acción utilitaria, pero, dado que la libertad es el valor supremo, sólo jugando se es verdaderamente serio. Estamos de nuevo ante la idea de Schiller del arte como juego y del juego como libertad llevada a sus últimas consecuencias»¹⁷. El arte es juego liberador ya que se plantea ir contra la estética tradicional.

Lo accidental resultó fundamental en la técnica de los *papeles rasgados* de Jean Arp. Estaba trabajando en su taller, exasperado porque no conseguía nada que le satisficiera, rompió los dibujos y dejó los papeles sobre el suelo. Cuando más tarde volvió a su taller, se quedó sorprendido al ver las composiciones que formaban los trozos de papel y su gran fuerza expresiva. «Constatación asombrada y divertida –decía Arp- por la evidencia de las relaciones irracionales, placer infantil y sublime descubriendo que el mundo es absurdo y poético a la vez»¹⁸.

«Sobre la línea dadaísta de entendimiento del arte como juego liberador de toda atadura lógica y del sometimiento a toda norma preestablecida, se articuló también –en

parte como consecuencia de dicho movimiento- el surrealismo»¹⁹. Para los surrealistas «la cosa más seria que se puede hacer es jugar»²⁰, lo que les permite pasar al inconsciente y escapar de la lógica y de las normas establecidas.

Los surrealistas emplean el juego de forma metódica como «instrumento de profundización cognitiva y creativa»²¹, el juego es una celebración de la infancia y para Breton «lo que se acerca más a la “verdadera vida”, es la infancia...»²². En las experimentaciones lúdico-artísticas se establecen una especie de reglas, una técnica, con lo que el juego se vuelve un método de búsqueda, de investigación. Esto se puede observar en las técnicas artísticas que crearon a través del juego, muchas de las cuales luego han pasado a utilizarse con los niños: el cadáver exquisito, el dibujo comunicado, el *frottage*.

Ernst inventó –¿o podría decirse que recordó?- la técnica del *frottage* relacionada con una experiencia infantil que consiste en frotar un lápiz sobre una hoja de papel situada sobre una superficie rugosa. Cuando era niño mirando un falso panel de madera al pie de su cama, vio en sus patrones formas humanas, años después estando inmovilizado por la lluvia en un hotel en Parnic, la Bretaña francesa, marcó las vetas de la madera del parquet sobre una hoja de papel.

«La fascinación que estos juegos ejercen sobre los surrealistas lleva ciertamente al hecho de que, sin esfuerzo y sin pedantería, demuestran y ponen en práctica todos los puntos fundamentales de la reflexión estética del movimiento: el azar, el automatismo, el deseo, la rebelión contra el elitismo artístico, la emancipación del inconsciente de las ataduras de la moral y de la razón»²³.

Hay artistas surrealistas para quienes el arte infantil fue una gran fuente de inspiración, el más destacado entre ellos es Joan Miró, del que Breton decía que su «personalidad se detuvo en el estado infantil»²⁴. Durante los años treinta era corriente presentar a Miró como niño, o como niño y artista primitivo, sus cuadros recuerdan al dibujo infantil, donde el dibujo se encuentra con el signo.

Jean Dubuffet era un defensor del «Arte bruto», que consistía en cualquier tipo de producción de carácter espontáneo e inventivo, que no dependiese del arte habitual o de los estarcidos culturales, cuyos autores son personas ajenas al arte profesional –los niños, los locos, los primitivos con una «mentalidad prelógica», ahí hay que buscar para desprenderse de prejuicios y normas y convencionalismos de las que está preso el arte.

La opinión de Dubuffet con respecto a los dibujos infantiles era: «En general, me gustan mucho. [...] Los niños están fuera de los social, fuera de la ley, son asociales, alienados: justo lo que debe ser el artista. De ahí viene el sabor de los dibujos que hacen, la libertad de invención que encontramos en ellos, la despreocupada soltura de sus transcripciones y de su atrevimiento, y sobre todo (que es la llave maestra de la pintura) el poder de visionar intensamente en lo que están pintando (aunque se trate de poca cosa) sin que el espíritu crítico venga enseguida, como le ocurre al adulto, a interponerse. El niño pasa sin sobresalto de la percepción al visionado, de lo real a lo imaginario, de lo concreto y material a lo conceptual (y viceversa)»²⁵.

Pero a pesar de estos caracteres positivos, también podía limitar su admiración: «No se puede negar, sin embargo, que el arte infantil sea, como todo aquello que hacen,

un poco corto y un poco pobre. Los niños tratan todas las cosas superficialmente; [...]. Sin duda vuelan, los vemos realizar con sus pequeñas alas pequeños recorridos arrebatados mientras que el adulto, provisto por el contrario de unas alas mucho más poderosas, se prohíbe a sí mismo por desgracia utilizarlas»²⁶.

La plástica infantil ha influido en el arte moderno. «... y además, por arrastrar la atención hacia las cualidades positivas de los niños ha tenido una influencia directa en la experiencia de los artistas modernos –ha habido un intento deliberado de volver de nuevo a la ingenuidad y fresca simplicidad de la visión infantil-, un paso atrás, pos supuesto, si se considera “la marcha del intelecto” con complacencia o satisfacción»²⁷. Las afinidades más notorias son las que vienen de la ingenuidad o la visión del ojo inocente, y el dibujo cinestésico que en los niños son garabatos, en los adultos es la pintura de acción.

ii. Relación de movimientos de vanguardia con el niño

Algunos movimientos de vanguardia pretendían, como ya sabemos, cambiar la sociedad. «La vanguardia ayudaba a construir un hombre nuevo y una ciudad nueva»²⁸. Para introducir los principios estéticos vanguardistas nada mejor que acercarse a los niños, pues así, una vez que fuesen mayores, aceptarían su estética como algo normal, intentaban influir en cualquier actividad para originar un nuevo estilo de vida. Después de la Primera Guerra Mundial, se había producido un gran cambio en la sociedad europea, las visiones colectivas de los artistas de vanguardia alcanzaron gran popularidad, buscaban la unidad entre la utopía social y tecnológica. Los juguetes permitían a los niños acercarse al mundo real, a sus contradicciones y buscar a partir de ellos soluciones.

El arte contemporáneo se encontraba muy cercano a los movimientos pedagógicos renovadores que habían comenzado a aparecer a mediados del siglo XIX con Friedrich Fröbel y continuaba a comienzos del siglo XX con María Montessori y Ovide Decroly, entre otros, coincidían en destacar los valores de «la pedagogía científica, del material didáctico y de la dimensión cooperativa del trabajo»²⁹. Durante el primer tercio del siglo, los movimientos pedagógicos renovadores gozaron de su mayor desarrollo e influencia, sobre todo al comienzo de los años veinte cuando se expandieron por gran parte de Europa. De esta forma los artistas veían grandes posibilidades en los libros infantiles y en el juguete, en el que se interesan por su función didáctica. El arte y la pedagogía siguieron caminos paralelos al desarrollarse en un mismo ambiente, sufrieron contradicciones similares y compartieron el mismo destino, al principio gozaron de una gran difusión, para luego pasar a ser perseguidos.

Una idea que se encontraba presente entre los reformistas de la pedagogía y de la que se apropiaron los movimientos de vanguardia era inducir a una apreciación de la belleza y el arte en los niños, además de enseñarles a expresar sus sensaciones de belleza creando objetos atractivos. María Montessori quería que «los jóvenes sean educados en medio de cosas bellas, como en un aire puro y sano, que reciban constantemente impresiones saludables, para la vista y el oído, a fin de que, desde la niñez, todo les lleve a valorar e imitar la belleza»³⁰.

Tras la Primera Guerra Mundial se produjo una gran crisis en la civilización europea; se llegó al final de las distintas revoluciones del siglo XIX, que habían desembocado en un callejón sin salida. Este período se caracterizó por la pujanza de la lucha de clases, el fortalecimiento de los nacionalismos, que terminarían llevando al poder a dictadores como Hitler o Mussolini, y el impacto de la revolución soviética. Tras la llegada de éstos al poder, la Bauhaus o el expresionismo fueron perseguidos en Alemania, los constructivistas en la Unión Soviética y los futuristas italianos pasaron a un segundo plano.

A través de las teorías educativas, el arte moderno pudo acercarse más fácilmente al mundo infantil. Algunos artistas diseñaron y fabricaron juguetes o espacios para niños o mobiliario infantil y otros se dedicaron a escribir e ilustrar libros para niños. Los juguetes y el material didáctico habían comenzado a recibir la influencia de los movimientos de vanguardia, en Alemania, Francia, Italia, Checoslovaquia y Rusia fue donde se hizo más evidente la contribución de las vanguardias y la relación entre arte y pedagogía.

Los artistas de vanguardia, cuando se acercan al mundo infantil, lo suelen hacer intentando destacar el carácter antibélico –aunque hay que exceptuar a los futuristas y algunos artistas rusos- e introduciendo temas novedosos que se relacionan con la igualdad del hombre, los medios de transporte y comunicación, las nuevas fuentes de energía y sus aplicaciones en el medio ambiente, los alimentos y la higiene. Se ofrecieron nuevos protagonistas a los niños que podían estar inspirados tanto en personajes cinematográficos, Charlot o Harold Lloyd, como en gente cuyos trabajos suponen una labor necesaria, los electricistas o los carteros. Las propuestas de vanguardia, en general, tuvieron escasa repercusión en el mercado de productos para niños.

En Rusia, debido a la revolución se realizó un gran esfuerzo por renovar la sociedad, la educación era una de las formas de conseguirlo, la idea que predominaba en aquellos años era la del Partido. Entre 1920-22, se había terminado la guerra civil que se había producido a partir de la revolución bolchevique, que fue apoyada por los artistas de vanguardia, había sintonía entre arte y política.

Los libros infantiles gozaron de una gran tirada, que se fue incrementando desde los 10.000 ejemplares de 1924, a los 100.000 de diez años más tarde, pudiéndose realizar, en algunos casos, tiradas de 300.000 e incluso de un millón de ejemplares³¹, estaban destinados a todas las repúblicas soviéticas, además de estar a precios asequibles para todos los bolsillos. Para realizar estos libros «se asociaban algunos de los más grandes poetas, de los más grandes pintores, de los más grandes artesanos del libro, con los mejores procedimientos de reproducción, como la litografía. El autor y el ilustrador tienen el mismo estatuto y forman un equipo, como Marchak y Lebedev, Chukovski y Konashevich. Tras el acuerdo entre el editor, el autor y el artista, los libros son sometidos a los pedagogos, después a los niños, y se rectifican según su reacción»³².

Se produjo un acercamiento por parte de distintos artistas de vanguardia y, mientras en ocasiones dominan soluciones de abstracción geométrica y experimentación tipográfica, como pasó con El Lissitzky³³, también se produjo una búsqueda de lenguajes de más fácil interpretación entre la geometría y la tradición como ocurrió con Lebedev, se investigaron las posibilidades que ofrecía el arte popular, considerado como

punto de unión entre el niño y el adulto por haber sido transmitido de generación en generación, para los pedagogos era tan importante como elemento educativo que como medio de conservación de la propia cultura.

El Lissitzky publicó en 1922 un libro educativo para niños *Historia de dos cuadrados*. En este libro realizó un gran estudio tipográfico, el texto se encontraba integrado en la imagen, concebido con la idea de que el libro fuese visto más que leído. El artista ruso animaba a los niños a construir el libro y a no ser un mero lector pasivo del mismo, para ello debían cortar formas geométricas. La construcción ligada a formas geométricas es una constatación en la pedagogía y libros modernos.

En Francia, existía una nueva estética dirigida a la infancia. Sin embargo los grandes autores y los grandes artistas no se dirigieron a los niños. Los libros estaban orientados a los niños de las clases sociales acomodadas, un ejemplo es Alfred Tolmer, especializado en la edición publicitaria de lujo, que publicó «pequeños libros de fórmulas simples y alegres destinados a divertir o a instruir a los niños»³⁴, son libros en edición de lujo y de corta tirada, como *Histoire d'une boîte à joujoux*, que estaba inspirado por el ballet de Debussy, siendo André Hellé (seudónimo de André Laclorte, 1871-1945) el autor del texto y de los dibujos, ya se había encargado del vestuario y de la decoración del ballet. La N.R.F. publicó en 1927 las *Histories du Petit père Renaud* recogidas por Léopold Chauveau, con ilustraciones de Pierre Bonnard, con una tirada de 344 ejemplares numerados³⁵.

En 1931, comenzaron a publicarse los *Album du Père Castor*, editados por Flammarion, era una colección dirigida por Paul Faucher, el presidente de la sección francesa del Bureau International d'Éducation de Ginebra. Pretendía sensibilizar al niño al mundo que lo rodea desde pequeño, que descubriese la sociedad en la que le iba a tocar desarrollarse; para ello reunió a algunos artistas rusos como Nathalie Parain (Natasha Chelpanova), Fedor Rojankovsky, Hélène Guertik y Alexandra Exter. Algunos de estos libros estaban inspirados en los que se publicaban en la URSS, los textos de los *Album du Père Castor* eran analizados y se sometían a la opinión de niños siguiendo el modelo soviético. Los primeros álbumes que se publicaron fueron de Nathalie Parain, *Je découpe* y *Je fais mes masques* (1931)³⁶.

Por otra parte, el artista alemán Kurt Schwitters, señaló una serie de características para sus cuentos infantiles: activos, paradójicos, sin sentimentalismo y sensibles. A partir de las letras iniciales de estos principios se tomó el nombre de la editorial: APOSS, que fundó junto con Käte Steinitz en Hannover³⁷, en 1924, aunque sólo publicaron tres títulos para niños, antes de dedicar la editorial a temas arquitectónicos.

También se emplearon en los libros para niños técnicas como la fotografía y el fotomontaje, donde la fotografía sustituía al dibujo. El primer libro infantil ilustrado con fotografías se había publicado en 1877, *Ein Tag aus dem Kinderleben*, M. Scherer y H. Engler³⁸ fueron los autores de las imágenes que representaban un día en la vida de un niño. Los libros infantiles de fotografías tienen, en general, a la realidad y a la vida cotidiana como tema central, los autores se interesan por captar al niño viviendo en su realidad y en su entorno. Los fotógrafos de los años treinta intentaban captar a niños reales y vivos. El interés por la infancia se enmarca en el interés por lo nuevo y la capacidad de los niños para representarlo. «La fotografía ofrece, por tanto, la

posibilidad de mostrar el mundo de la infancia pero también de interpretar el de los adultos; e incluso de cambiarlo, mostrando a los niños el camino a seguir»³⁹.

En Checoslovaquia, varios artistas diseñaron y construyeron juguetes como Ladislav Sutnar, V. H. Brunner, Minka Podhajská, Václav Špála, la mayor parte de estos artistas trabajaron con la cooperativa de artistas Artěl, que se destacaba por su fabricación de juguetes y objetos de uso cotidiano. Consideraban el juguete infantil como un objeto estético, que se relacionaba, en cierta forma, con el concepto de lo primitivo. Sus realizaciones eran publicadas en la revista *Drobné umění* (1920-1925).

El artista V. H. Brunner mostró un interés por los juguetes, como indica V. Štech: «Junto a los juguetes populares, había varios juguetes de Brunner. Era un hombre de una habilidad increíble, tal vez el más habilidoso de cuantos haya conocido. Podía dibujar en cualquier estilo y técnica, modelar, pintar, imitar cualquier tema, asimilar rápidamente cualquier forma extraña. Al mismo tiempo, sus dibujos poseían la imaginación de los juguetes populares, estaban concebidos con la misma frescura y la misma técnica, y, además, estaban hechos con un toque artístico que los hacía todavía más interesantes. Recuerdo cuánto admiré una pipa que parecía un pavo maravillosamente pintado y qué milagro de la imaginación era un pequeño ciervo saltarín hecho a partir de bobinas viejas y piezas de madera... Ese ciervo de madera de Brunner se convirtió en el primer emblema de Artěl, que fue transformado, probablemente por Janak en logo en los primeros impresos»⁴⁰.

Los juguetes tenían una estética racionalista, volviéndose dominante los juguetes industriales y científicos durante los años veinte. Sutnar fue pionero del diseño moderno, al principio sus dibujos se inspiraban en el decorativismo del arte popular; pero enseguida pasó a diseñar fábricas, coches y máquinas. La máquina se convirtió en la principal fuente de inspiración, en lugar del arte popular. Los niños debían educarse rodeados de productos y elementos de su época, los juguetes modernos eran símbolo de futuro. Sutnar se preocupaba por la educación, por la pedagogía, lo que hacía que sus juguetes funcionasen como instrumento de aprendizaje, además de poseer un significado simbólico.

En Holanda, el mundo de los niños quedó influido por *De Stijl*, por sus líneas geométricas y el empleo de los colores primarios. El responsable fue el arquitecto Gerrit Rietveld (1888-1964) quien diseñó muebles y carritos para niños, su mobiliario estaba reducido a los elementos básicos y evitaba las formas cerradas. Aunque los elementos que diseñaba eran objetos casi únicos por estar destinados a sus hijos o a los de sus amigos; pero varios de estos diseños aparecieron publicados en la revista *De Stijl*, lo que hizo que llegasen a influir a un grupo de artistas de vanguardia.

Esta es una muestra de la dedicación por parte de los artistas al mundo infantil. Los juguetes, libros y objetos de la vida cotidiana habían formado parte de los intereses de los movimientos vanguardistas, consiguiendo en muchos casos que fuesen más bellos y, sobre todo, más acordes con la época en la que vivían.

Notas:

- ¹ Rhoda Kellog citada por Eugenio Estrada Díez: *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Pág. 93.
- ² Elice Freinet citada por Eugenio Estrada Díez: *Ibid.* Pág. 66.
- ³ Karl Woermann: *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*. Pág. 414.
- ⁴ J. H. Di Leo citado por Eugenio Estrada Díez: *Op. Cit.* Pág. 62.
- ⁵ Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Pág. 69.
- ⁶ *Ibid.* Pág. 65-66.
- ⁷ Fernand Léger citado por Eugenio Estrada Díez: *Op. Cit.* Pág. 559.
- ⁸ Sebastià Gasch: «Dibujos infantiles», artículo reproducido en el catálogo: *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España*. Pág. 72.
- ⁹ Tanto *Die Brücke* como *Der Blaue Reiter* son dos grupos expresionistas alemanes de principios del siglo XX. El primero surgió en Berlín el año 1905 y el segundo en Munich en 1911.
- ¹⁰ Giulio Carlo Argan: *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Pág. 296.
- ¹¹ *Ibid.* Pág. 296.
- ¹² *Ibid.* Pág. 407.
- ¹³ Rhoda Kellog citada por Eugenio Estrada Díez: *Op. Cit.* Pág. 94.
- ¹⁴ Tulliola Sparagni: «L'Art et le jeu au XX^e siècle: l'atelier comme salle de jeu». *L'Arte del gioco de Klee a Boetti*. Pág. 69.
- ¹⁵ Pietro Bellasi: «Ceci est un jeu». *L'Arte del gioco de Klee a Boetti*. Pág. 52.
- ¹⁶ Tristan Tzara citado por Mario de Micheli: *Op. Cit.* Pág. 152-153. La cursiva es mía.
- ¹⁷ G. C. Argan: *Op. Cit.* Pág. 328.
- ¹⁸ Jean Arp citado por Pietro Bellasi : *Op. Cit.* Pág. 53.
- ¹⁹ Eugenio Estrada Díez: *Op. Cit.* Pág. 547.
- ²⁰ G. C. Argan: *Op. Cit.* Pág. 447.
- ²¹ Tulliola Sparagni: *Op. Cit.* Pág. 75.

- ²² André Breton citado por Tulliola Sparagni: *Ibid.* Pág. 75.
- ²³ *Ibid.* Pág. 76.
- ²⁴ André Breton citado por Mario de Micheli: *Op. Cit.* Pág. 192.
- ²⁵ Jean Dubuffet citado por Emmanuel Guigon: «La infancia del arte». *Op. Cit.* Pág. 11-12.
- ²⁶ *Ibid.* Pág. 12.
- ²⁷ Herbert Read citado por Eugenio Estrada Díez: *Op. Cit.* Pág. 58.
- ²⁸ Jean Clair: *La responsabilidad del artista.* Pág. 18.
- ²⁹ Carlos Pérez: «Infancia y arte moderno. Introducción» en *Infancia y arte moderno.* Pág. 10.
- ³⁰ *Ibid.* Pág. 13.
- ³¹ Carlos Pérez: «Escuelas y publicaciones infantiles en el primer plan quinquenal soviético». *Infancia y arte moderno.* Pág. 86.
- ³² Françoise Lévèque: «Sobre los niños y los libros». *Ibid.* Pág. 74.
- ³³ Emplea formas geométricas puras en su libro *Historia de dos cuadrados* o en *Sumar, restar, multiplicar y dividir.*
- ³⁴ Françoise Lévèque: *Op. Cit.* Pág. 74.
- ³⁵ *Ibid.* Pág. 75.
- ³⁶ *Ibid.* Pág. 76.
- ³⁷ Carlos Pérez: «Infancia y arte moderno. Introducción». *Op. Cit.* Pág. 12.
- ³⁸ Patricia Molins: «Para todos los niños. Fotolibros en los años treinta». *Infancia y arte moderno.* Pág. 89.
- ³⁹ *Ibid.* Pág. 91.
- ⁴⁰ V. Štech citado por Jaroslav Anděl: «Jugando con arte. Los artistas modernos y los niños». *Infancia y arte moderno.* Pág. 234.

II. El circo y los juguetes como germen de la obra de Calder

La mayoría de los expertos¹ en la obra de Alexander Calder² mencionan su circo en miniatura como su primera obra importante y cuya influencia es patente en su obra. Las representaciones que hizo le permitieron conocer y relacionarse con varios de los artistas de vanguardia más importantes de comienzos del siglo XX y tener un conocimiento de primera mano del arte más avanzado que se hacía en aquel momento, lo que terminó siendo decisivo en el desarrollo de su obra plástica, tampoco hay que olvidar los juguetes que fabricó durante toda su vida y que se encuentran muy cercanos a su circo, en algunos casos son antecedentes de sus obras ya sea por el tema o por los mecanismos.

El circo y los juguetes son importantes fuentes de su obra, aunque no sean las únicas, ambos reflejan la importancia que el juego tiene dentro de su obra. Su caso no es excepcional en el arte del siglo XX, pues en artistas como Brancusi o Miró el juego también tiene un papel importante dentro de su obra, en Calder expresa su independencia con respecto a las consignas del arte de vanguardia, durante casi toda su carrera artística fue independiente con respecto a cualquier movimiento artístico, sólo se unió al grupo *Abstraction-Création* (1931-1936)³ durante un breve período de su vida, para después de su separación no volver a unirse a ningún otro grupo.

A Calder sus estudios universitarios le resultaron de gran utilidad para su obra artística, sus conocimientos de ingeniería mecánica le sirvieron para el desarrollo de sus obras, el estudio del movimiento y de los mecanismos que empleaba para sus juguetes, circo o móviles. Se graduó en el Stevens Institute of Technology, obteniendo el título de ingeniero mecánico en 1919. En el Stevens Institute había un equilibrio entre la importancia de la práctica o de la teoría en los planes de estudios. Las asignaturas en las que destacó fueron dibujo técnico, geometría descriptiva, delineación, laboratorio de ingeniería mecánica y cinética aplicada⁴.



1. Calder con los juguetes que hizo para la Gould Manufacturing Company.

i. Los juguetes

La fabricación de juguetes por parte de Calder no fue una actividad momentánea a la que se dedicó en un momento determinado de su vida, para luego olvidarse de ella. Más bien al contrario, es una actividad a la que se dedicó desde pequeño y que continuó durante su vida adulta, incluso cuando ya era un artista reconocido. Esta labor está relacionada con su habilidad para hacer cualquier objeto que necesite con las manos: un colador para la cocina, cubiertos, ceniceros, lámparas, etc. Los juguetes son expresión del espíritu lúdico que existe en toda su obra plástica y comparten su cualidad poética. Como dice Sweeney: «Los juguetes le señalaron el camino»⁵.

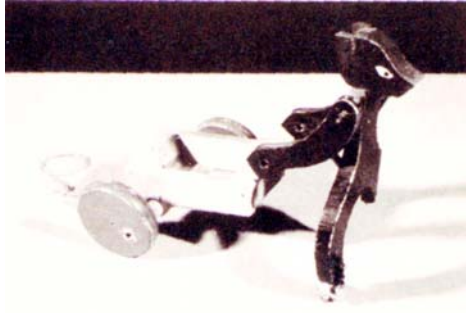
Gracias a sus padres, ambos eran artistas⁶, Calder pudo desarrollar sus habilidades manuales, siempre le animaron en sus esfuerzos por construir sus juguetes y sus objetos pues apreciaban los objetos artesanales, le proporcionaron su primer taller, el sótano de la casa de Pasadena, cuando había cumplido ocho años y desde ese momento nunca le faltó un lugar donde trabajar cualquiera que fuera el lugar donde viviese.

El comienzo de la fabricación de juguetes y de aquellos objetos que necesitase se sitúa en su niñez⁷, ya con cinco años hacía pequeñas figuras de alambre y con corcho, junto a su hermana Peggy, construyó un castillo para una de las muñecas de ella, Thomasine. Entre los diferentes objetos que hizo junto con su hermana para sus juguetes están un sombrero para una muñeca y una silla de montar para un caballo, *Sandy*, que es como a él le gustaba que le llamasen, se encargó de hacer el armazón del sombrero y, para la silla, los estribos y un anillo, mientras que su hermana se encargó de forrarlos con gamuza. También por esta época se dedicó a fabricar joyas para Thomasine y las demás muñecas de su hermana hechas de trozos de alambre que recogía por las calles⁸. Hizo también caballos con piel de vaca que rellenaba con serrín, e incluso un tren eléctrico.

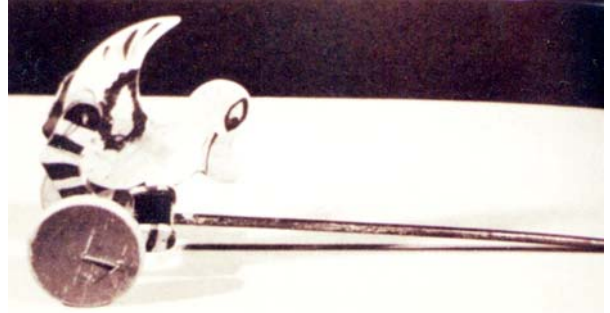
Calder y su hermana poseían varias arcas de Noé de juguete, pues le gustaban los animales, él se encargaba de añadir animales y, en algún caso, de conseguir que realizasen alguna actividad, como sucede con unos patos de madera con patas de alambre que se balanceaban de atrás hacia delante⁹. Uno de los primeros regalos que hizo a sus padres fue un perro y un pato, a los que había dado forma a partir de una plancha de cobre que había recortado y doblado.

Con siete años realizó un primer circo, que fue la semilla del luego famoso que construiría en París, años después reformaría las figuras de un circo de juguete Humpty-Dumpty. Los elefantes se podían elevar sobre sus patas traseras, delanteras e incluso sobre sus cabezas y los payasos tenían ganchos en las manos y ranuras en los pies que les permitían balancearse en una escalera sobre un pie o una mano, Calder los articuló con cuerdas de tal forma que el payaso terminase sobre la espalda del elefante.

Durante 1927, comenzó su dedicación al diseño de juguetes de manera profesional. Unas conocidas suyas le presentaron a un serbio que estaba en el negocio de los juguetes, quien le propuso que hiciese algunos juguetes articulados y así podría vivir de su comercialización. Calder accedió, ya que en aquella época sus únicos ingresos eran los 76 dólares que le mandaba su madre cada mes. En pocos días ya había elaborado algunos juguetes articulados con alambre, trozos de madera, hojalata y



2. Gato con carreta (1927).



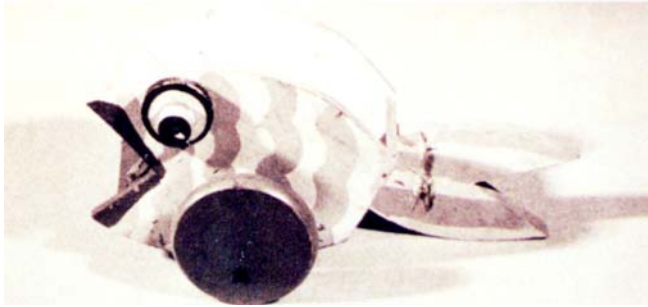
3. Pato (1927).



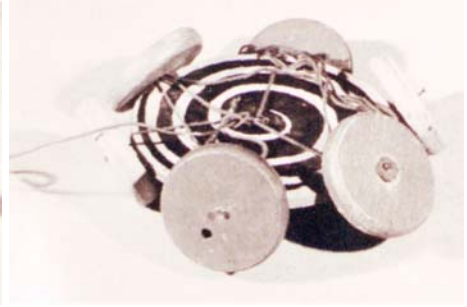
4. Trineo con ruedas (1927).



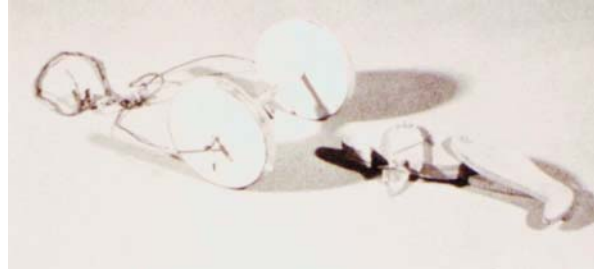
5. Rana (1927).



6. Pez con ruedas (1927).



7. Trineo con ruedas (1927).



8. Hombre con carreta (1927).



9. Foca malabarista (1927).



10. Vaca con ruedas embistiendo (1927).

cuero¹⁰. Una vez hechos cuando fue a buscar al serbio no lo encontró, a pesar de todo continuó haciendo juguetes porque le divertía. Sus conocimientos como ingeniero junto con la gran habilidad que poseía para hacer con sus manos todo objeto que quisiese le fueron muy útiles para su fabricación.

En una carta a sus padres fechada en febrero de 1927, les dijo que había hecho un montón de «estupendos juguetes» que seguramente fueran más fáciles de vender en Francia que en Estados Unidos. Animado por su amigo José de Greeft, un escultor español que vivía en París, Calder los exhibió en el Salon des Humoristes, en primavera, y en las Galerías de Jacques Seligmann, durante el otoño.

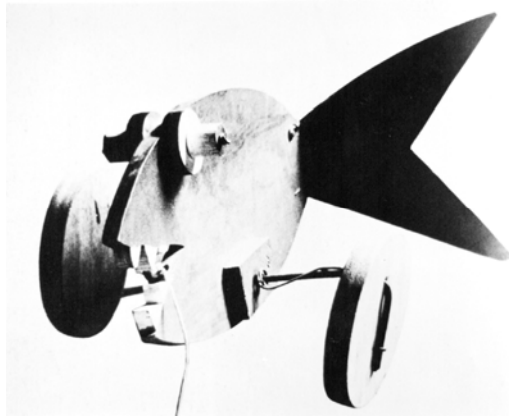
Cuando regresó a los Estados Unidos en otoño de aquel año, le recomendaron al director de la *Gould Manufacturing Company* en Oshkosh, Wisconsin, quien le encargó el diseño de unos juguetes. Esta compañía que se dedicaba principalmente a construir puertas también tenía una división de juguetes. Calder hizo unos modelos con pedazos de madera y contrachapado que les sobraban, realizando finalmente una docena de prototipos que fueron manufacturados y vendidos por correspondencia, entre los distintos juguetes que diseñó, principalmente juguetes de arrastre que se movían cuando se tiraba de ellos, se encuentran una barca de remos, una vaca embistiendo, unos patos, un oso patinando, un canguro, un pez nadador, un pelícano alimentándose y un toro corneando [Fig. 2-10]. Los derechos que cobró durante mucho tiempo no fueron demasiado elevados; pero cuando en un artículo dedicado a Calder, publicado en la revista *New Yorker*, se nombraron los juguetes que había diseñado para la «Gould Company» le aumentaron los derechos que cobraba por ellos.

Calder continuó fabricando juguetes, incluso cuando ya era un artista reconocido, pues, al igual que sus padres, prefería las cosas hechas a mano frente a las compradas en las tiendas. Los hizo para sus hijas (Sandra y Mary), para sus sobrinos, los hijos de sus amigos, e incluso para sus propios nietos. Uno de los juguetes que con mayor placer recuerdan sus hijas era una casa de muñecas con un ascensor que funcionaba¹¹, también hizo garajes [fig. 17] y granjas con su cercado y granero [fig. 20].



11. *Personaje para Miró.*

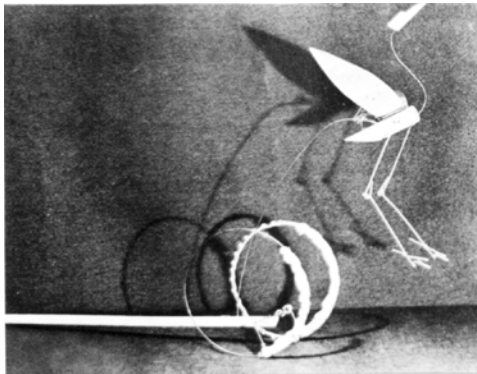
También construyó numerosos juguetes para adultos, que regalaba a sus amigos, como pudieron ser los pájaros de hojalata, el canguro de anuncio de nacimiento [fig. 15] o el regalo que le hizo a un anfitrión en un viaje a Caracas, el «entrenador-de-toreros», que consistía en un toro de hierro negro y con cuernos rojos, al acercarse un torero imaginario, su cabeza, unida a un disco excéntrico sobre ruedas, arremete repetidamente hacia arriba y hacia abajo, delante y atrás. A su amigo Joan Miró le regaló un muñeco hecho con huesos [fig. 11] por su cumpleaños en 1952; pero las personas no han sido los únicos destinatarios de sus juguetes, como muestra de su particular sentido del humor realizó un móvil para que el gato de un amigo pudiera jugar con él y la máscara de una vaca para poder disfrazar a su propio gato. En cualquier caso sus juguetes siempre son alegres y divertidos.



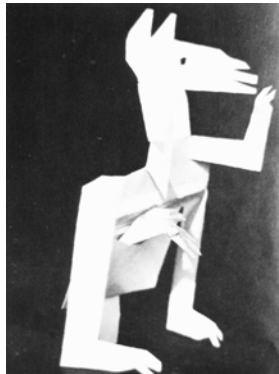
12. *Juguete de arrastre. Pez (1960).*



13. *Canguro (1927).*



14. *Juguete pájaro (1928).*



15. *Canguro de anuncio de nacimiento.*



16. *Triciclo (1944).*



17. *Garaje con ascensor.*



18. *Casa.*



19. *Casa de muñecas.*



20. Barrera, granja, refugio, caseta, mansión. 21. Trenecito y carreta.



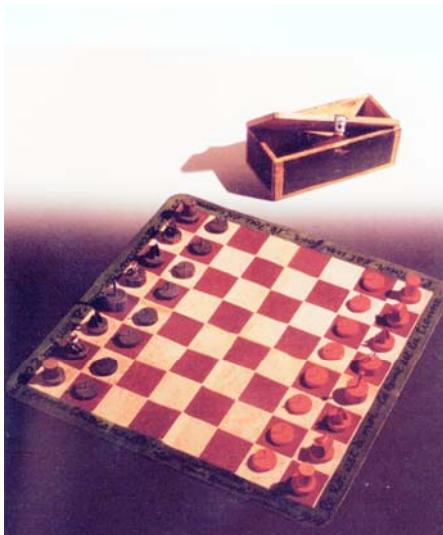
22. Cohecito (1940).



23. Cohecito (1940).



24. Pájaro sobre ruedas.



25. Juego de ajedrez.



26. «Ocultar narices» para Saul Steinberg (1950).

Para la construcción de sus juguetes se valió de una gran variedad de materiales, la mayoría de desecho: alambres, botes, latas de película, cajas o cualquier cosa que tuviera a mano. Mostró siempre una preferencia por las latas como materia prima para la elaboración de los juguetes, sus vivos colores son comunes a los que empleó para sus móviles y *stabiles*. Cuando realiza sus juguetes, Calder da salida a la necesidad que tuvo toda su vida por hacer objetos bellos, al elaborarlos a partir de trozos de madera combinados con latas de conserva de vivos colores y con materiales sencillos como el alambre, del cual llegó a ser un consumado manipulador, les dota de un gran encanto.

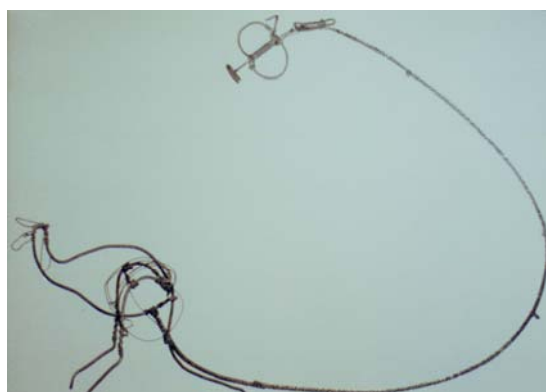
Una de las características principales de sus juguetes es que suelen estar articulados o se pueden mover, reflejo de su interés constante por el movimiento, interés que se plasmaría después en los móviles. Los juguetes le sirvieron como campo de experimentación de las articulaciones y equilibrios. Si se observa la escultura hecha en alambre *Pecera con peces dorados* (1929) [fig. 50], se descubre que mediante el giro de una manivela se obtiene movimiento, fue uno de los primeros intentos de Calder para dotar de movimiento a sus esculturas. Sin llegar a ser un juguete emplea la misma solución sencilla, que podría haberle servido en alguno de ellos para imitar el movimiento natural de los peces. Otro de las características de sus juguetes son los ritmos no familiares y las sorpresas provocativas que se encuentran contenidas en equilibrio con la forma y el material, sin olvidar su diversión y fuerte contenido lúdico.

Resulta inevitable ver en algunos de ellos los antecedentes de sus personajes del circo o de los temas que utilizará en algunas de sus esculturas, como las de animales. El interés por los animales se mantuvo durante toda su vida a pesar de no ser un artista de animales, en numerosas ocasiones hizo un móvil con el nombre de un animal e, incluso antes, en las que realizó animales con madera o alambre.

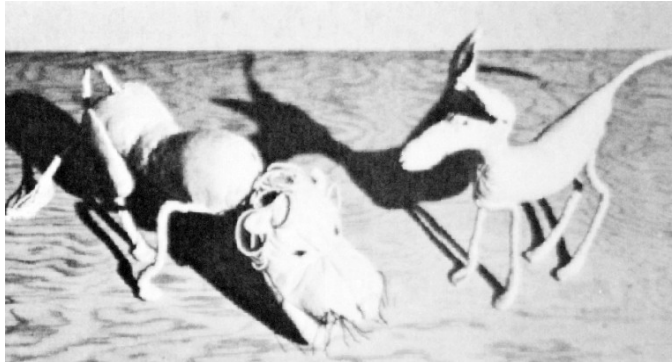
Junto al juego, el humor es otra de las aportaciones de Calder al mundo del arte del siglo pasado. Los juguetes son una muestra del humor de Calder y de la importancia que el juego posee dentro de toda su obra plástica, dentro de su mundo. El crítico Sweeney dijo: «La obra de Calder es eternamente joven. Juega, se divierte, y al hacerlo dota a su obra de vida y fuerza... ha descubierto, en el juego un nuevo mundo»¹².



27. *Canguro saltador* (1927).



28. *Canguro saltador* (1930).



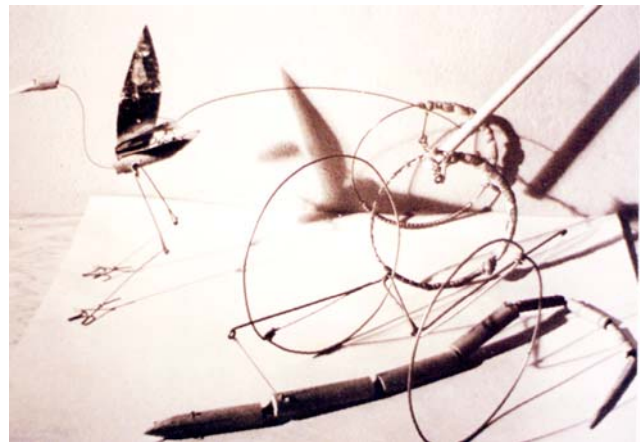
29. *Animales disecados* (1927).



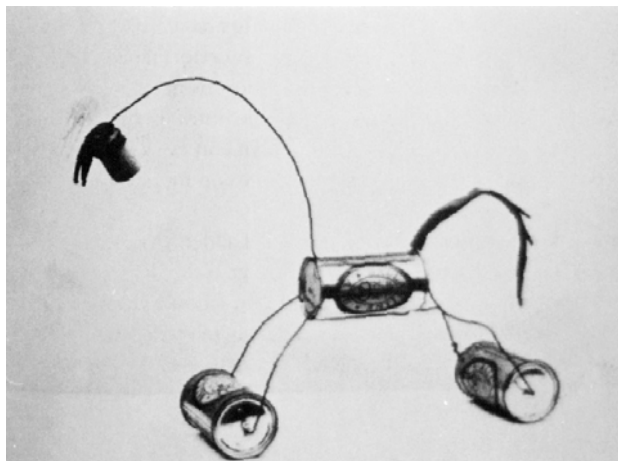
30. *Perro* (1940).



31. *Gallinato* (1950-55).



32. *Pájaro saltador y serpiente.*



33. *Canasson-Kodak para Willy* (1955).



34. *Asno* (1965).

ii. El circo más pequeño del mundo

«Siempre amé al circo así que decidí hacer un circo sólo por la diversión de hacerlo»

Alexander Calder¹³.

A comienzos del siglo XX, el circo gozaba de una gran popularidad, tanto es así que incluso contaba con críticos especializados en el tema, casi todas las capitales europeas contaban con un circo estable¹⁴. En Europa, el circo estaba idealizado, lo que hacía que el público que acudía a las representaciones del circo en miniatura en París estuviera preparado para apreciar sus actuaciones. Los franceses veían en el circo una metáfora de la libertad, donde se desafiaban los valores de la sociedad burguesa y el público podía mezclarse sin importar la clase social a la que pertenecía.

Como consecuencia de la popularidad del circo, muchos artistas estaban interesados en él como una forma perfecta de arte popular, sobre todo después de la revolución rusa. Brassai comenta que Picasso le dijo una vez que a comienzos del siglo XX solía acudir mucho con sus amigos al circo Medrano, prefiriéndolo incluso a las representaciones teatrales¹⁵. Al igual que Manet, Seurat, Toulouse-Lautrec, Daumier, o más cercanos a él, Chagall, Jarry y Picasso, Calder pintó algunos momentos de este universo. No resulta extraño, por lo tanto, que los artistas estuvieran predispuestos cuando iban a las representaciones del de Calder y que éstas llegaran a gozar de gran éxito.

El origen del circo en miniatura de Calder se encuentra en unos dibujos que publicó en la revista *National Police Gazette*¹⁶, para la que trabajó durante algún tiempo en 1925, siendo su primer trabajo remunerado. Los dibujos se publicaron en media página de la revista con el título: *Viendo el circo con "Sandy" Calder* y por ellos cobró 20 dólares, su tarifa habitual. Para hacerlos tuvo que pasar un par de semanas, prácticamente día y noche en los circos Ringling Brother y Barnum & Bailey, al final podía saber cual iba a ser el número sólo por la música que sonaba y aprovechaba entonces para buscar el mejor sitio desde el cual poder observar el espectáculo. De esta manera llegó a familiarizarse con los distintos números y los movimientos de quienes lo realizaban, aunque lo que más le atrajo del espectáculo fue algo que los espectadores normalmente pasan por alto: la ingeniería de las poleas, los cables, los grilletes, los tensores y los anclajes metálicos. «Estaba interesado en las relaciones espaciales. Me gusta el espacio del circo»¹⁷.

Poco después, en 1926, Calder viajó a París, la capital del mundo artístico en aquella época, donde se produjeron sus primeros contactos con el arte moderno. Entre 1926 y 1927, el tiempo que duró su primera estancia en París, Calder comenzó a construir un circo para su propia diversión¹⁸. Al principio no constaba de muchos números ni figuras, a su vuelta a los Estados Unidos cabía en dos maletas; pero poco a poco fue creciendo hasta llegar a ocupar cinco maletas y tener 55 personajes, siguió ampliando sus números y sus personajes hasta 1931. Hoy día, el circo se encuentra ubicado de forma definitiva tras una vitrina, debido a su fragilidad, en el Whitney Museum of American Art, Nueva York.

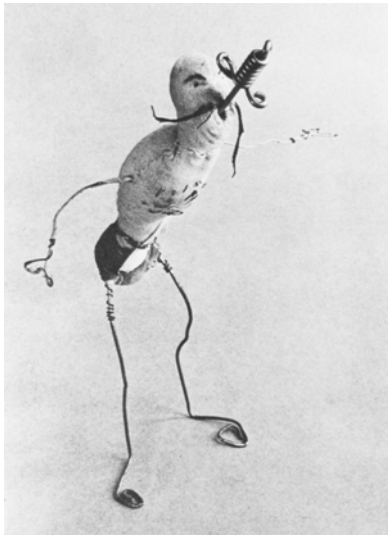
Gran parte del éxito de este circo en miniatura se debe a la habilidad de Calder para reproducir los movimientos y los gestos de los distintos personajes con



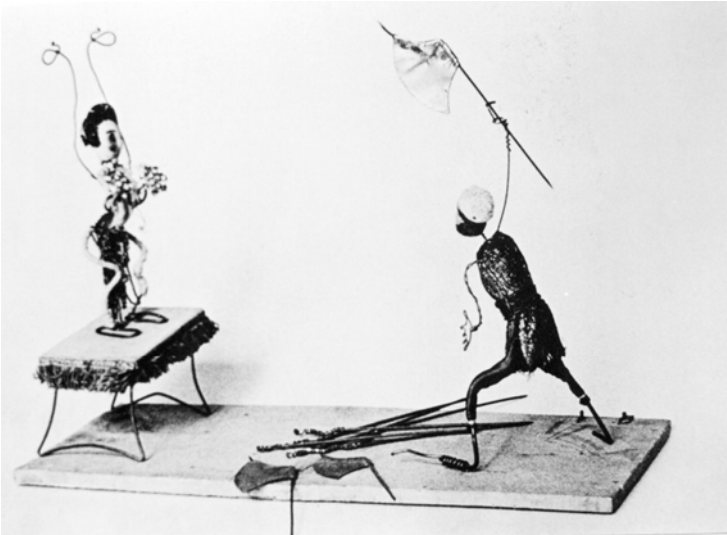
35. *Monsieur Loyal, director del circo* (1926-31).



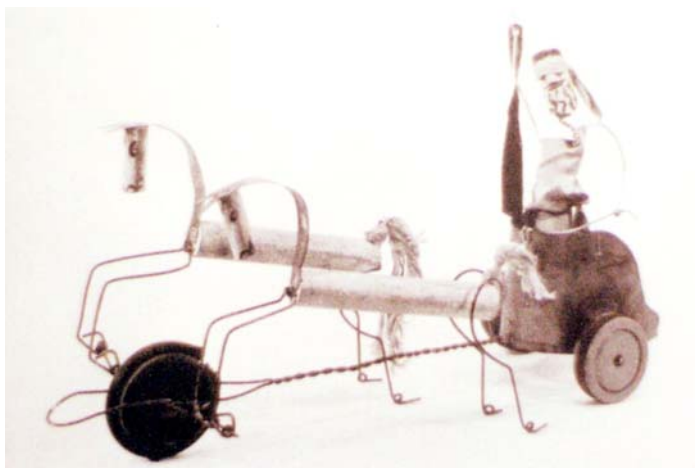
36. *Payaso* (1926-31).



37. *El tragasables* (1926-31).



38. *El lanzador de cuchillos y su ayudante* (1926-31).

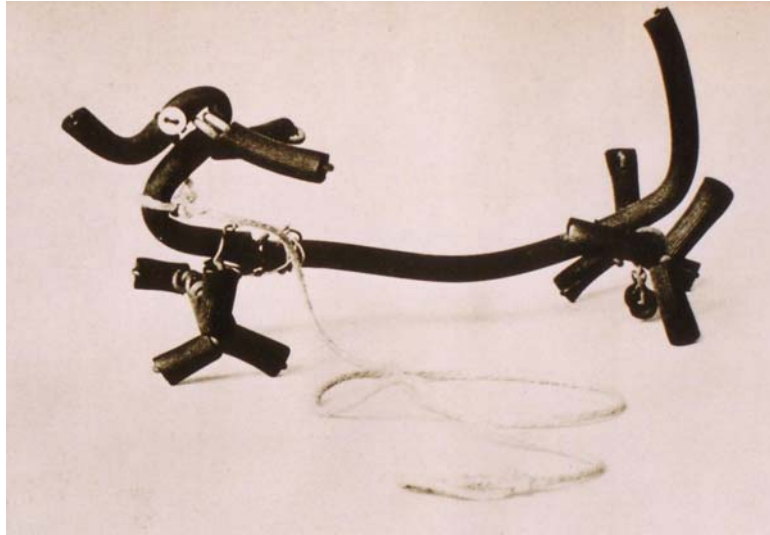


39. *Cuadriga* (1926-31).



40. *Ciclista* (1926-31).

una gran autenticidad utilizando alambre y otros materiales sencillos, esto fue posible gracias a la observación minuciosa por parte de Calder de los distintos números cuando estuvo elaborando sus dibujos para la *Police Gazette*. Una característica importante es que mantiene la incertidumbre de los diversos números, al igual que ocurre en un circo auténtico, pues nunca se sabía si el número terminaría bien o mal, también hay que recordar el sentido del humor y el carácter lúdico que poseían las representaciones de su circo.



41. Calder hizo una copia a tamaño natural de *Miss Tamara* para el payaso Albert Fratellini.

Las primeras representaciones fueron para unos pocos amigos; pero enseguida se expandió su fama y más gente se presentó a contemplarlas. Supo que sería un éxito cuando uno de sus amigos le dijo que el primer acróbata que había hecho le recordaba a su padre. Aprovechó el fervor existente en Francia por el circo para atraer el interés de críticos y artistas, la prensa parisina las reseñó en varias ocasiones, llegando a recibir críticas entusiastas de un famoso crítico de circo, Legrand-Chabrier.

A través de las numerosas representaciones de su circo Calder pudo entrar en contacto con los artistas que se encontraban entre lo más avanzado del arte¹⁹, también pudo conocer lo que estos artistas realizaban, en una época en la que su estímulo tenía un mayor valor para él. Estas relaciones le influyeron profundamente provocando su transformación en un artista abstracto. A finales de los 30 a las representaciones del circo habían asistido, entre otras personas: Jean Cocteau, Joan Miró, Frederick Kiesler, Fernand Léger, Piet Mondrian, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Isamu Noguchi, André Kertesz, Man Ray, Pevsner, Arp, Ramón Gómez de la Serna, Thomas Wolfe y el compositor vanguardista Edgar Varèse, entre otros. Calder enviaba invitaciones que eran unos sencillos linograbados. Después de la visita a una de sus representaciones, al famoso payaso Paul Fratellini le había gustado tanto el perro de tubos de goma [fig. 41] que Calder le hizo uno a tamaño natural para su hermano, Albert, quien durante años lo arrastró con una correa.

Tanto en París como en Estados Unidos, Calder realizó un gran número de representaciones de su circo, utilizando el estudio de amigos, los locales que le dejaban o las casas de algunos conocidos; en ocasiones más de un centenar de personas acudieron a ver alguna de las representaciones²⁰. En España se pudo ver en distintas

ocasiones²¹, en Madrid la Residencia de Estudiantes organizó un par de funciones²², el 1 y 2 de febrero de 1933; en Barcelona hubo otras dos, organizadas por ADLAN, que tuvieron lugar en los locales del GATEPAC del Paseo de Gracia, en noviembre de 1932, y en las Galerías Syra, en febrero de 1933, sin olvidar la representación que dio en la masía de Miró en Montroig en mayo de 1932²³.

Aunque la mayoría de sus representaciones las hacía por diversión, también hizo algunas benéficas, como aquella función que hizo durante la Segunda Guerra Mundial para auxiliar a la Francia libre. Ocasionalmente el circo le ayudó a solucionar pequeños apuros económicos, alguna vez cobró la entrada lo que le permitió pagar el alquiler de la casa en la que vivía en París.

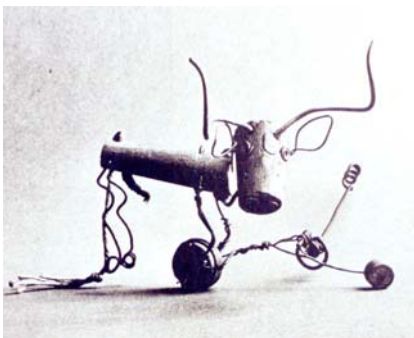
Calder se encargaba de manejar a los distintos personajes, de poner las voces y de hacer los efectos de sonido. «En conjunto cerca de veinte números con un intermedio, cacahuets, música exótica de gramófono controlada por mi esposa (que es una excelente conductora), sonido de pandereta, sonido de timbales y una pipa de cartón para hacer los sonidos del león»²⁴. Durante las funciones Calder podía hablar con el público, respondiendo a preguntas o comentarios que hacían los espectadores. Necesitaba un colaborador para que se encargase de cambiar los discos del gramófono, al final lo sería su mujer, Louisa, tras haberlo ayudado en los comienzos del circo el escultor Isamu Noguchi, quien lo recordaba de la siguiente manera: «Yo había estado colaborando con el circo de Sandy, en París, desde el principio, cuando comenzó a reunir los diversos personajes: el maestro de ceremonias, el tragasables, las bailarinas del vientre, los malabaristas japoneses. Yo era más o menos el encargado de accionar un fonógrafo de manivela en el que casi siempre sonaba la canción “Ramona” (*Belle brun de Barcelone, tes baisers me donnent des frissons d’amour*)»²⁵.

El crítico Sweeney ha descrito aquellas veladas: «El circo se representaba en la habitación de Calder; los invitados se agolpaban en la baja cama del estudio; la representación tenía lugar en el suelo, delante de ellos. Se desenrollaba un pedazo de moqueta verde; se ponía una pista; se erguían los postes para soportar el trapecio para el número de acrobacia, e indicadores de la “carpa”, se proyectaba un foco sobre la pista; se ponía un disco adecuado en el fonógrafo portátil: “Mesdames et Messieurs je vous présente...”, y comenzaba la función»²⁶.

En cuanto a los personajes, estos resultan ser pequeñas esculturas figurativas, aunque no sean iguales que sus esculturas de alambre, hay algo de ellas y de sus caricaturas de alambre en estos personajes²⁷. En cierta manera sus esculturas de alambre son personajes de su circo a una nueva escala, poseen esa simplicidad y la facilidad con la que Calder maneja el alambre para hacer sus caricaturas y parte de sus esculturas²⁸, aunque para sus personajes del circo utiliza más materiales porque necesita una mejor caracterización de los modelos para conseguir una mayor efectividad y parecido. Los materiales que utiliza para su fabricación fueron el alambre doblado, trozos de corcho, madera y tela. Al igual que en sus juguetes, emplea colores vivos para los personajes; pero es, sobre todo, gracias al movimiento que consigue su parecido²⁹. A pesar de ser unas figuras frágiles, los movimientos que tienen son muy dinámicos.

Cuando comenzó con las representaciones de su circo seguramente fue considerado más como un entretenimiento que como una forma de arte; aunque es posible que Calder lo concibiese como una forma de vida. Más tarde, cuando ya era un

artista famoso hay varias referencias a su circo como una *performance*. En mi opinión las representaciones de su circo se comenzaron a considerar una gran *performance* una vez que él fue considerado como un artista importante y para intentar dar una mayor profundidad a esta pieza. Al fin y al cabo esta palabra significa «representación» en español. Lo que en un principio puede parecer una obra menor de un artista, una mera diversión, esconde muchas veces intereses muy profundos de un artista, lo que con el tiempo puede adquirir gran importancia.



42. *Toro* (1926-31).



43. *Camilleros* (1926-31).

iii. La obra de Alexander Calder

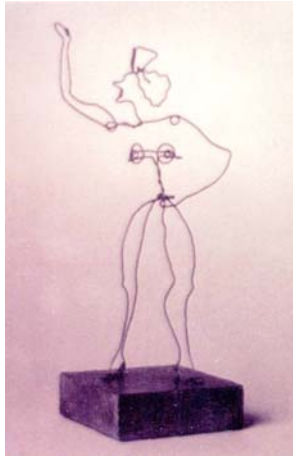
Alexander Calder tiene una obra muy amplia y variada, trabajó constantemente y siempre estaba experimentando con distintos materiales y técnicas. Hizo pintura, escultura, grabados, dibujos, joyería, decoró aviones y coches, además de realizar múltiples objetos de la vida cotidiana. Ante semejante amplitud y variedad me voy a centrar en aquellos aspectos de su obra que me parecen relacionados con los juguetes y con el circo en miniatura.

En 1923 se instaló en Nueva York y se apuntó a unas clases de dibujos en la Art Students League (1923-1926). Desde el comienzo dio muestras de una gran facilidad para el dibujo a línea, lo que le permitió encontrar trabajo como ilustrador para la *Nacional Police Gazette*.

Las primeras esculturas las realizó a partir de trozos de madera o raíces que apenas alterada donde sugería la forma más que hacerla explícita. La mayoría de los temas eran animales que captaba en diferentes posturas con una gran economía de medios debido al conocimiento de su morfología adquiridos en sus múltiples visitas a los zoológicos del Bronx y de Central Park. Hay en los animales que Calder realiza en madera un sentido de la estilización porque se pliega al material, intentando adaptar la forma de los animales a la de la materia con la que trabaja y, cuando emplea el alambre, dicho material le obliga a una búsqueda de lo esencial de la forma. A pesar de no resultar ser un escultor de animales es un tema que aparece en sus primeras esculturas de madera y luego más adelante a lo largo de su obra: ya sea con forma de pájaros, peces, elefantes, perros, ratas, etc.

En 1926 organizó un viaje a Europa, pretendía pasar una temporada en París que era la capital del arte moderno. Este viaje resultó muy importante en su formación artística, le permitió adquirir una serie de conocimientos que le llevaron a renovar su producción artística, dedicándose al arte abstracto. En la capital francesa trasladó al espacio su habilidad para dibujar, se dedicó definitivamente a la escultura de alambre, tras el comentario del artista estadounidense Clay Spohn, aunque la primera pieza de alambre había sido realizada en Nueva York en 1925, era un *Gallo-reloj*. El alambre era un material que había empleado desde muy pequeño cuando realizaba joyas para las muñecas de su hermana y sobre el cual poseía una gran capacidad de manipulación, de esta forma comenzó a elaborar una serie de esculturas caracterizadas por su gracia, delicadeza y humor. En ocasiones iba a las inauguraciones con un rollo de alambre y una cizalla para realizar obras en el momento. Llegó a ser conocido en Montparnasse como el «rey del alambre»³⁰.

Durante el verano de 1927 había comenzado a realizar un circo en miniatura para divertirse. Las figuras de su circo crecieron de tamaño hasta transformarse en esculturas. Las primeras figuras de alambre que hizo en París fueron *Josephine Baker* (1926) [fig. 46] y *Struttin' His Stuff* (1926). Trabaja en el espacio con líneas de alambre como si dibujase en el aire. Estas figuras tienen una visión frontal, aunque en ocasiones podía jugar con distintos puntos de vista y lo que en un momento parecía una simple línea, podía pasar a ser un sombrero. Un acercamiento decorativo a la figura influido por el arte africano en cuanto al empleo de elementos decorativos como espirales o la simplificación de las figuras.



44. *Victorine* (1929).



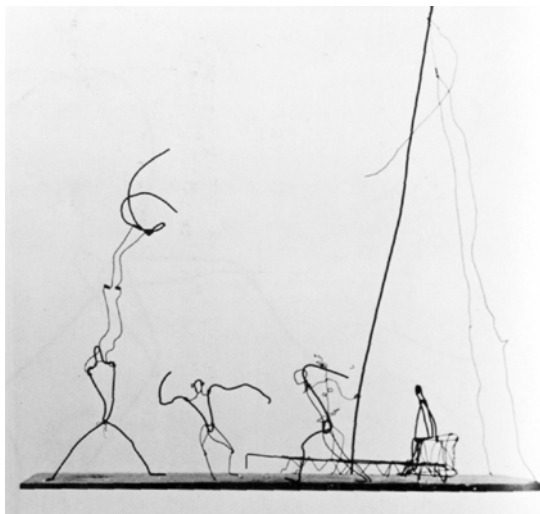
45. *La negra* (1929).



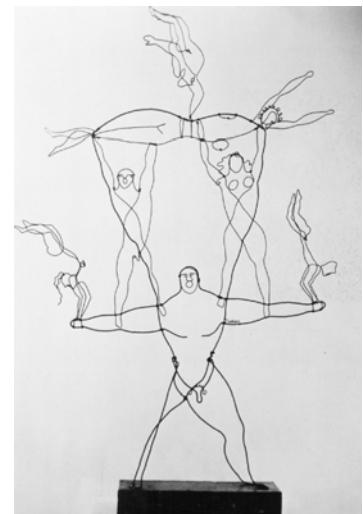
46. *Josephine Baker*.



47. *Edgar Varèse visto desde 3 ángulos*.



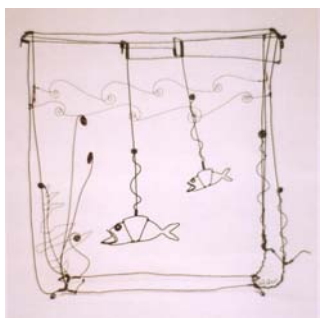
48. *Escena de circo* (1929).



49. *La familia de latón* (1929).

Su primer éxito fue como humorista gracias a las representaciones de su circo y a sus caricaturas de alambre. Hay que destacar que las caricaturas le permitieron dar su primer paso hacia la abstracción, pues una caricatura proporciona una imagen de una persona exagerando los rasgos principales, además en estas piezas hay un juego entre la imagen del retratado y la sombra del alambre sobre la pared, como sucederá años más tarde cuando realice la serie de las *Constelaciones*. Las caricaturas ciertas características de un dibujo que llevaron al propio artista a definir las como «dibujos tridimensionales a línea»³¹.

A la vez que realizaba sus primeras esculturas de alambre, en las que empleaba el alambre como si dibujase, hizo dibujos que estaban claramente inspiradas en las mismas. Entre 1931 y 1932 realizó una serie de dibujos del circo que podrían servir como complemento a su circo en miniatura y a piezas como *The Brass Family* (*La familia de latón*, 1929) [fig. 49]. Aquí se pueden encontrar más equivalencias entre la línea de sus dibujos y la forma en que emplea el alambre para dar forma a esta escultura; pero con la diferencia de que en su escultura juega con el grosor del alambre.



En 1929 realizó una pecera de alambre [fig. 50] en la cual, mediante el giro de una manivela, un pez daba vueltas como si se tratase de una «caja de música con ritmos musicales»³². Esta pieza se inspiraba en sus juguetes articulados y en las técnicas de su circo. Tiene movimiento sobre una base inmóvil, lo que supone un antecedente de los móviles que comenzará a realizar poco después.

50. *Pecera con peces dorados*.

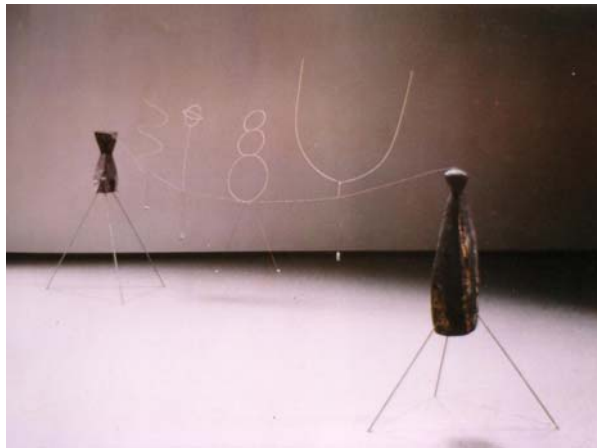
En 1928 conoció a Joan Miró y visitó su estudio, aunque entonces no comprendió lo que allí había visto, eso no impidió que fuesen amigos; pero sin duda alguna lo que más le influyó, provocándole una gran conmoción, fue la visita al estudio de Mondrian, en octubre de 1930. Le afectó la visión de sus cuadros de tal manera que le llevó a realizar sus primeras obras completamente abstractas. En palabras del propio Calder:

«Esta visita me produjo tal conmoción que disparó las cosas.

A pesar de que había oído la palabra “moderno” antes, no sabía o sentía conscientemente el término “abstracto”. Así que ahora, a los treinta y dos, quería pintar y trabajar en el abstracto. Y por dos semanas o así, pinté muy modestas abstracciones. Al final de esto, volví a la obra plástica que era sin embargo abstracta»³³.

Entre 1928 y 1933, la obra de Calder evolucionó rápidamente, de tal forma que terminará haciendo una serie de construcciones de metal y madera con partes móviles, unas veces motorizadas y otras oscilantes. En 1930, comienza a realizar sus primeras esculturas con movimiento, al principio utilizaba un pequeño motor para accionarlas o una manivela. Estas esculturas estaban compuestas de elementos de alambre junto con pequeñas esferas de madera que se movían, eran piezas de una gran simplicidad. Una vez iniciado su viaje hacia el arte moderno y abstracto ya no hubo vuelta atrás.

En 1932 Duchamp se encargaría de ponerles el nombre de *móviles* tras una visita a su estudio. A Calder le gustó la palabra, entre otras cosas, por el doble significado que



51. *Cuerda floja* (1936).



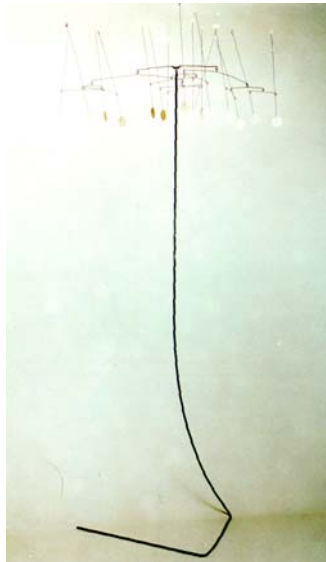
52. *Sin título* (1933).



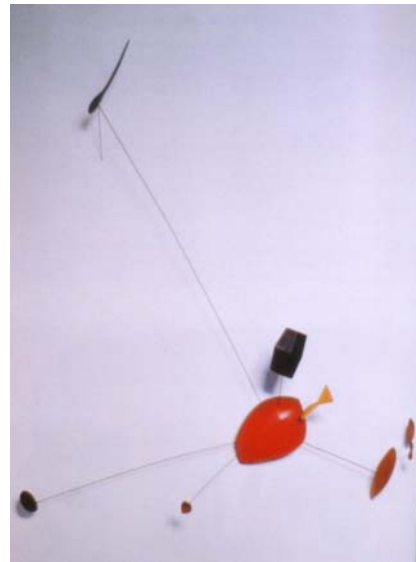
53. *Puntos y rayas* (1959).



54. *Sin título* (1972).



55. *La ducha* (1951).



56. *Universo* (1931).

posee en francés: algo que se mueve, y motivo de una acción. Un año después sería Arp quien diese el nombre a los *stables*. Los móviles fueron definidos en referencias con las relaciones cósmicas y con los fenómenos celestiales.

Después de la visita al taller de Mondrian, a finales de 1931, Calder se uniría al grupo *Abstraction-Création*, donde coincidió con Arp, Mondrian, Delaunay, Pevsner y Hélión, entre otros. Con su pertenencia a este grupo de artistas consiguió el valor y la energía para continuar con el camino emprendido.

Otra de las consecuencias de su visita al estudio de Mondrian fue la aparición del color en sus esculturas, los colores que empleó fueron los mismos que los del artista holandés. Calder utilizó principalmente el blanco, el negro y los colores primarios. «Me he limitado principalmente al uso del blanco y el negro por ser los colores más dispares. El rojo es el color que más se opone a éstos, y luego, finalmente, los otros primarios»³⁴. Aunque también desde su infancia puede encontrarse su gusto por los mismos, ya que un compañero tenía una insignia roja, azul y negra que «siempre lo encontré una divertida combinación de colores. Todavía hoy me gusta»³⁵.

Después de su visita al estudio de Mondrian en París, que fue el catalizador que provocó el paso de Calder a la abstracción, el tema principal de su obra pasó a ser el Universo [fig. 56 y 58]. Sus móviles no dejan de ser una metáfora o expresión del universo, que es una de las mayores fuentes de las que bebe Calder a la hora de realizar su obra plástica. Pero son los movimientos del sol y la luna atravesando el cielo los que realmente le interesaban, el movimiento universal se refleja en sus piezas, lo que le permitió decir: «Yo trabajo a partir de un gran modelo vivo»³⁶. El sistema solar había sido su primera inspiración: el sol, la luna, las estrellas. Cuando era niño, con diez años su madre le regaló un libro llamado *The Friendly Stars* que le permitió situar a las estrellas y planetas en el cielo siguiendo sus instrucciones, también le influyeron una serie de juguetes del siglo XVIII que mostraban el sistema planetario³⁷. En 1922, durante el período en que estuvo trabajando en el barco *H. F. Alexander*, tuvo una experiencia que le dejó marcado y que recordaría muchos años después en su autobiografía: «Era temprano una mañana sobre un mar calmado, fuera de Guatemala, cuando sobre mi tumbona –un rollo de cuerda- vi el comienzo de un fiero amanecer rojo en un lado y la luna parecida a una moneda de plata en el otro. De todo el viaje esto me impresionó más de todo; me dejó con una sensación duradera del sistema solar»³⁸.

Calder ha empleado formas-símbolos del sol, la luna y las estrellas. «La base de todo para mí –ha dicho Calder- es el universo. Las formas más simples en el universo son la esfera y el círculo. Los represento con discos y luego los vacío»³⁹. Las fuerzas de la naturaleza (gravedad, vientos, mareas, luz) serían aliadas en configuración de su propio universo. A pesar de la utilización que hace de distintas formas geométricas, interpreta aspectos de la naturaleza tal como los había aprendido en la escuela cuando estudiaba ciencias o como los había asimilado por su interés en la astronomía.

Su obra tiene un fuerte componente poético, con referencias al universo, de los que los móviles son una reproducción, con las formas que se desplazan libremente en el espacio y cuyos ritmos dependen del azar, de esta manera al aliento poético de su obra se encuentra un espíritu lúdico y su sentido del humor.

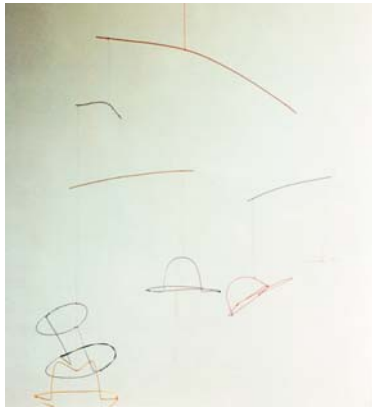
Calder decidió hacer oscilar y vibrar las formas rectangulares que empezaron a dominar en su obra y gracias a la experiencia que había adquirido con su circo y con sus juguetes pudo resolver los problemas que se le presentaban, resolver los esquemas mecánicos. Cuando comienza a realizar sus primeras esculturas con movimiento, utiliza un pequeño motor para accionarlas o una manivela, estas esculturas estaban compuestas de elementos de alambre junto con pequeñas esferas de madera que se movían, eran piezas de una gran simplicidad. El movimiento que da a estos primeros móviles mediante las manivelas o los motores crean una coreografía con sus piezas al tener un ritmo marcado con sus formas geométricas creando «relaciones combinatorias»⁴⁰, lo que hace que se asocien a los elementos teatrales, incluso al ballet. Este movimiento era rítmico, con un objeto fijado a una base que se mueve por la acción de una manivela o de un pequeño motor; pero enseguida pasó a realizar «dos o más objetos encontrando relaciones actuales en el espacio»⁴¹.

Poco a poco del diseño de aquellas primeras esculturas mecanizadas pasará a unas esculturas en las que el movimiento está dentro de ellas, sus móviles, para eliminar mecanismos complicados. Se puede considerar sin duda alguna como una de sus aportaciones más decisivas, pues alteró completamente la sintaxis de la escultura cuando deja que sus esculturas se muevan libremente en el espacio, lo que les añade una característica de sorpresa, incertidumbre, vivacidad y poesía. El viento pasó a ser el generador del movimiento, un movimiento imprevisible donde el azar adquiere importancia. La obra nunca llega a estar terminada porque crea constantemente nuevas relaciones entre los distintos elementos.

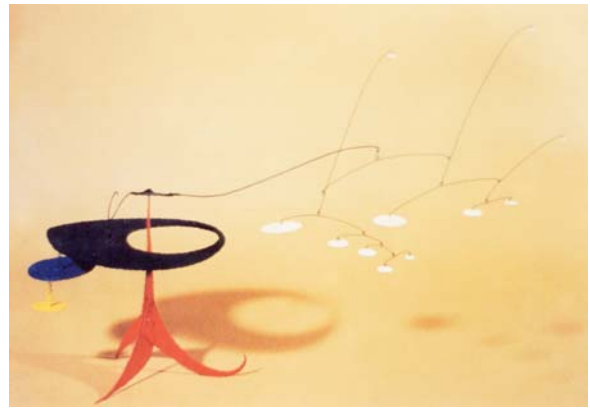
Compartió Calder con los constructivistas de principios del siglo XX la preocupación por formas y organizaciones mecánicas junto con el uso de materiales nuevos o poco convencionales. Naum Gabo introdujo el movimiento en la escultura en 1920 con su obra *Escultura cinética* que empleaba una vara vibratoria para darle un elemento temporal y trazar formas virtuales en el espacio, Calder lo desarrollaría de una manera más amplia.

Sus movimientos contrastados, junto a las relaciones combinatorias de la forma en el espacio. Las formas que dominan estas piezas son esferas pintadas con colores primarios que enganchadas a alambres curvados subían y bajaban, estaban hechas para girar rítmicamente, creando unas relaciones variables, pero siempre controlando el movimiento y las relaciones. Las formas que aparecen en sus primeros móviles son geométricas, apartándose de las formas orgánicas. Sus movimientos no hacen referencia, en estos momentos, a la naturaleza, sino que quedaban reducido a unas bases geométricas.

Hay una influencia de Dadá en el movimiento de las obras del artista americano, porque éste es una simplificación, una parodia de los movimientos de hombres y animales que había imitado en sus juguetes. Si había captado el movimiento de un pato, en los móviles queda reducido a su expresión más simple. También se nota en la intención de Calder de acabar con la falsa seriedad del arte. Dadá había nacido en parte como consecuencia del futurismo italiano, cuya influencia se encuentra en el interés por el movimiento como factor estético, movimiento como característica de la modernidad. El espíritu de la obra de Calder está cercano por su humor al de los dadaístas.



57. Móvil de los sombreros (1951).



58. Estrellas bailando (1940).



59. Pez de Brasil (1949).



60. Jaula de pájaros.



61. Tres pequeños móviles.

En sus primeros móviles utiliza elementos encontrados como trozos de vidrios de colores, cerámica, también pedazos de madera tallada, para luego pasar a utilizar casi en exclusiva el metal que cortaba y doblaba y coloreaba con el blanco, el negro y los tres colores básicos.

En 1937 creó la *Fuente de mercurio* [fig. 62], para el pabellón español en la Exposición Internacional de París. Como referencia a las minas de Almadén y contra la Guerra Civil Española. Es una obra importante en su evolución porque, según Sweeney, en ella se encuentran juntos muchos de los «hilos importantes de su obra»⁴², muchas de las características de su obra como son el empleo de sus conocimientos como ingeniero, que la pieza nunca esté terminada definitivamente, además de su espíritu lúdico y su concepción como escultura al aire libre.



62. *Fuente de mercurio* (1937).

Debido a la escasez de metal provocada por la Segunda Guerra Mundial, Calder empezó a emplear unos pequeños trozos de madera tallados con diferentes formas que a veces pintaba. La relación de las diversas formas se establece por la conexión de los alambres. Estas piezas recibieron el nombre de *Constelaciones* en homenaje a una serie de acuarelas que había hecho Joan Miró. En 1943 realizó 34 *Constelaciones*, pero esta serie se prolongaría hasta 1960. «Durante los años de la guerra era difícil encontrar metal, -explica Calder- y empecé a experimentar con madera en las llamadas *Constelaciones*. Siempre me ha gustado la escultura en madera, pero ahora estas formas eran totalmente abstractas. Tanto las formas como los títulos procedían de Miró, que es mi amigo desde 1929, pero para mí tenían una relación concreta con los *Universos* que había hecho a principio de los años treinta. Sugería una especie de gases nucleares cósmicos»⁴³. Algunos de sus rasgos principales son el complemento de la luz, el color y las sombras de las piezas colgadas en el espacio; mediante las evocaciones de la libertad y de la infinitud logró una armonía entre las formas orgánicas y las maderas pintadas. Entre 1950 y 1952 realizó una serie de piezas relacionadas con sus constelaciones que llamó *Torres*.

Los títulos que pone Calder a sus obras son en muchos casos meramente descriptivos, como sucede con *Rojo, negro y azul* o en *125*, que indica el grosor de la chapa que empleó para hacer el móvil. En otros casos utiliza el humor y realiza juegos de palabras. El nombre de *Gwenfritz* que puso a uno de sus *stabiles* lo formó a partir del nombre de la persona que se lo encargó: Gwendolyn Cafritz⁴⁴.

A finales de los cincuenta, Calder comenzó a interesarse por realizar una obra de mayor tamaño, trabaja en colaboración con arquitectos para que sus obras ocupen grandes espacios en plazas, aeropuertos. Los *stabiles* dominan durante este período en el que se transformó en un escultor monumental. Son unas piezas macizas de acero, estáticas, aunque elaboradas con un gran dinamismo, que evocan la gravedad terrestre. Los de mayor tamaño se podían desmontar por piezas y volverse a montar en otro espacio. Tiene un carácter arquitectónico por su tamaño y ubicación. Suelen estar pintadas. El color servía para dar otra dimensión al peso y al movimiento de los objetos, aumentando su claridad estructural y formal. Según Calvo Serraller revelan el lado más

pictórico de Calder, además de por estar pintados con colores vistosos, «por *su marcado acento gestual*»⁴⁵.

Los *stables* monumentales estaban hechos con la ayuda de talleres. Calder hacía una maqueta a escala reducida que luego llevaba a un taller para que se la ampliaran. La primera pieza que realizó de esta forma es *Ballena* (1937) [fig. 63]. Hay que destacar que estas piezas a pesar de estar inmóviles tienen un gran dinamismo, pues emplea siluetas curvadas, junto con formas cortadas y dobladas. En ocasiones juega con elementos positivos y negativos. Otro tipo de movimiento es el que provoca el espectador, al tener que rodearlas para poder contemplarlas en su totalidad, pues su perfil depende desde donde se vean.



63. *Ballena* (1937)



64. *Flamenco* (1974)

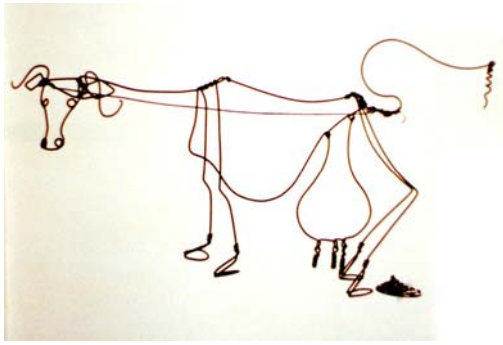
iv. Relación del circo y los juguetes con la obra de Calder

Entre el Circo y los juguetes de Calder se pueden encontrar una serie de rasgos y características, en ocasiones de manera germinal, que más adelante aparecen en su obra escultórica. Le sirvieron como un pequeño laboratorio donde ensayar con elementos que luego aparecerán en su obra plástica. Su interés por el movimiento –ya había realizado juguetes articulados-, el humor y el sentido lúdico de sus propuestas son elementos que se encuentran tanto en sus juguetes y en su circo como, inevitablemente, en su obra artística.

En la obra de Calder, el humor tiene una gran importancia y sus juguetes son una muestra de él, al igual que su circo en miniatura, en cuyas representaciones se encuentra la emoción de un circo verdadero, siempre quiso que fuese una fuente de alegría. Su obra plástica se encuentra igualmente marcada por él, se hace patente no sólo en las formas o materiales, sino en algunos de los títulos. Al principio, lo utiliza para sus esculturas el alambre, también forma parte fundamental de las caricaturas que realizó en alambre. Las caricaturas, aparte de ser una muestra de humor, son siempre una abstracción de los rasgos más característicos de una persona, que permiten su reconocimiento. Algo parecido hace con el movimiento, que es una abstracción del movimiento de sus juguetes y de la naturaleza, quedando reducidos a sus formas más simple de expresión mecánica⁴⁶. Su humor es una protesta contra la falsa seriedad del arte y la vanidad del artista de vanguardia, así como de los sectores eruditos. Para el crítico J. J. Sweeney: «la contribución más original de Calder es su animación única del arte por el humor»⁴⁷. Lo que le sirve para satisfacer la necesidad del observador por el sentimiento o la emoción sin tener que recurrir a la reproducción de la realidad, además de permitirle ser independiente de cualquier escuela doctrinaria del arte abstracto, sobre todo de los constructivistas, cuya obra era demasiado fría.

Los materiales que empleó para la elaboración de los juguetes suponen en ocasiones un adelanto sobre los materiales de su obra plástica, como puede ser el alambre, el cual había aprendido a manejar desde niño. En muchos casos son de desecho, como latas, alambre, corchos, trozos de tela. Mientras que el circo es una evolución de los juguetes que había realizado anterior o simultáneamente. Al emplear el alambre en sus juguetes y en los personajes del circo se adelanta a las esculturas que realizó a partir de 1928 con este material y que se puede considerar como su primera aportación a la escultura moderna. Estas esculturas tienen un parecido con los dibujos a línea que hizo en aquella época [fig. 69-70]. Gracias a su dominio sobre el alambre pudo acercarse a la forma escultórica de forma novedosa, controlando mejor los distintos elementos y también lo empleó en sus primeras esculturas abstractas. Tanta es la facilidad que tiene manejando el alambre que llegó a decir: «Pienso mejor con alambre»⁴⁸.

Los animales son una constante en el mundo de Calder; están presentes como tema de varios de sus juguetes, además de ese bestiario personal que son los animales del circo: peces, leones, ratones, pájaros, canguros, toros, etc. [fig. 41-42, 66, 68]. Los juguetes de animales prefiguran sus esculturas de animales, ya las hiciese en madera o alambre, tanto por el tema como por el tratamiento que les da.



65. *Vaca* (1929).



66. *Vaca para el circo* (hacia 1929).



67. *Vaca de terciopelo azul* (1927-32).



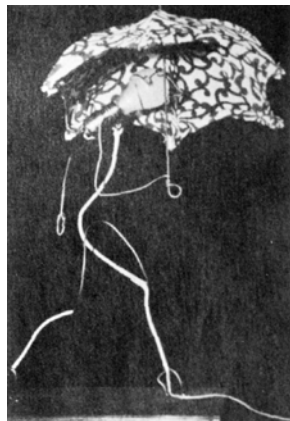
68. *León del circo* (1926-31).



69. *Equilibrio sobre las manos* (1931).



70. *La jaula de las bestias salvajes*.



71. *Paraguas lámpara*.



72. *Silla elefante con lámpara*.



73. *El loco* (1952).



74. *Chock Full O'Nuts* (1953)

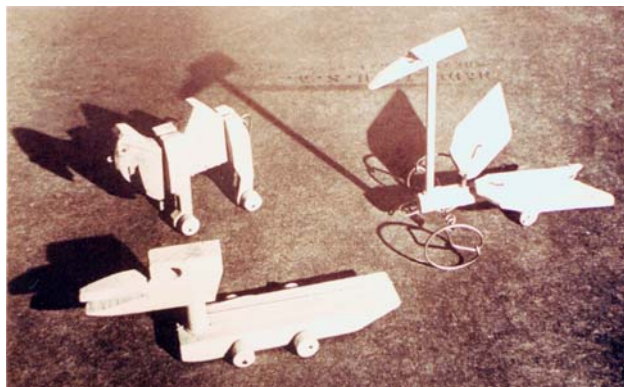
Calder siempre quiso realizar objetos visualmente interesantes, ya en sus juguetes existe esta aspiración; empleaba para realizarlos latas de cerveza o aceite que con sus vivos colores les proporcionaban un mayor encanto. Algunos de sus juguetes podían haber aparecido en el circo; aunque su circo se podría definir como un gran juguete. Las latas de conserva las empleaba con gran libertad, recortándolas y doblándolas para darles forma y hacer de ellas coches, pájaros [fig. 74], ceniceros y otros múltiples objetos. En mi opinión se relacionan directamente con las planchas de metal que recorta y colorea cuando construye sus esculturas. El color de sus juguetes cuando emplea latas de cerveza o de conservas o de café mantiene el mismo trasfondo pictórico que el de sus *stabiles*, con la diferencia de que las latas tienen una mayor variedad de colores.

Los personajes de su circo se relacionan con sus esculturas de alambre, y podrían ser considerados esculturas en miniatura, aunque no son piezas que lleguen a la abstracción y el dinamismo de las esculturas de alambre, pues deben de tener un mayor detallismo para poder caracterizar de una forma eficaz a los distintos personajes de su circo. Se relacionan con las caricaturas de alambre que realizó a mediados de los años veinte. No sólo por el material empleado, sino por la facilidad con la que lo maneja, y la efectividad a la hora de conseguir el acercamiento al personaje del circo o a la persona que retrata mediante unos rasgos característicos. Con sus figuras de alambre más que buscar un parecido lo que intenta es crear una serie de formas dinámicas que resultan altamente abstraídas.

En sus juguetes y en su circo muestra su interés por el movimiento, su fabricación le permitió beneficiarse de sus conocimientos de mecánica que también le serían útiles para construir sus móviles. Muchos de sus juguetes están articulados o poseen movimiento, para ello se sirvió de unos mecanismos ingeniosos: era capaz de hacer una casa de muñecas con un ascensor que funcionaba, hacer animales con ruedas excéntricas que al moverse imitaban el andar de los patos y los juguetes que diseñó para la «Gould Factory», la mayoría de arrastre.

El circo no deja de ser ingeniería reducida, pero con una gran efectividad visual. El movimiento que da a los artistas es un adelanto del de los móviles y supone un paso más allá que los juguetes. Se podría decir que son estos personajes sus primeros móviles, antes incluso de las primeras esculturas a las que dará movimiento con motores⁴⁹, a partir de 1930, y luego más adelante conseguirá que el movimiento lo tenga la propia escultura al hacer una *Pecera* que al girar una manivela conseguía captar el movimiento natural de los peces, como si fuera una caja de música con ritmos visuales⁵⁰. Da a las formas abstractas de sus móviles los movimientos de la naturaleza que había imitado en sus juguetes y en los personajes de su circo reduciéndolos a su forma más simple, sintetizándolos.

Su obra posterior se desarrolla como una abstracción del circo, en el sentido de que se pueden ver en los móviles toda esa ingeniería de precisión y tensión, equilibrio y



75. *Juguetes* (hacia 1935).



76. *Caballo articulado* (hacia 1940).



77. *Caballo* (hacia 1966).



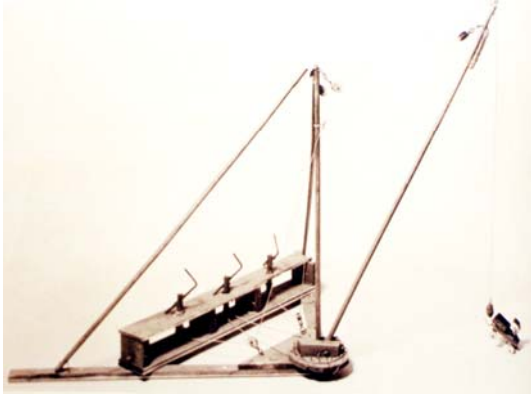
78. *Tres pájaros* (hacia 1950).



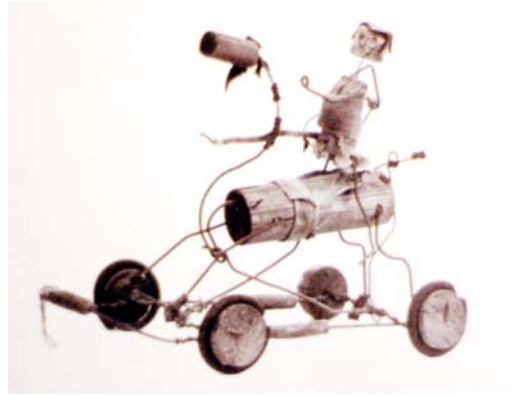
79. *Pájaro con ruedas* (hacia 1952).



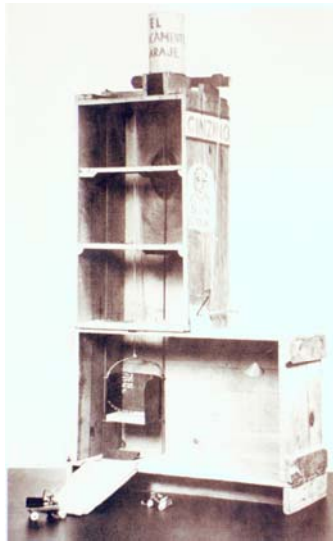
80. *El gallo de Saché* (1965).



81. Grúa para Robert Cowley (1944).



82. Caballo y jinete (1927).



83. Garaje para R. Cowley



84. Casa.



85. Acróbata.



86. Automóvil para Mary (1943-44).

movimientos acrobáticos de los números circenses; al igual que hay una abstracción del movimiento de sus juguetes. En sus móviles también se encuentra la estética de lo inacabado, del suspense y de las sorpresas, rasgos que también se encuentran en su circo.

No se puede decir que una vez que ya ha avanzado en el arte abstracto, Calder se olvide del circo. El tema continuó fascinándolo hasta el final de su vida. A comienzos de los años 30 realizó unos dibujos a pluma cuyo tema principal es el circo. Estos dibujos parecían ser una versión en dos dimensiones de sus primeras esculturas de alambre. Ciertas piezas suyas como *Cuerda floja* (1936) [fig. 51] se inspiran en algún número circense al que abstrae para hacer su pieza. A uno de sus *stabiles* lo tituló *Monsieur Loyal*, como el presentador de su circo. El circo suponía para Calder algo más que un entretenimiento, podía ser expresión de una forma de vida⁵¹.

A lo largo de su vida, Calder realizó un gran número de móviles diminutos [fig. 87-88] que regaló a sus amigos, destacan los seis pequeños móviles que regaló a su mujer y que se guardaban en una caja de puros. Estas piezas las elaboró después de la Segunda Guerra Mundial, lo que dotó a su obra de una doble dirección; mientras una parte de su obra se volvía monumental, otra se convertía en miniatura. Estas miniaturas poseen las características de aquellos juguetes que reproducen a pequeña escala objetos de la vida cotidiana.

Gracias a sus juguetes y su circo en miniatura, Calder pudo entrar en contacto con los artistas más avanzados de su tiempo, lo que influiría poderosamente en su obra, además de servirle como campo de experimentación para adquirir una gran habilidad en el manejo de los materiales y de estudiar el funcionamiento de los mecanismos y las articulaciones que después utilizaría en su obra plástica; también comparten características comunes como son el movimiento, la existencia del azar, el sentido del humor y su aspecto lúdico.

Por último quiero señalar que, según he podido comprobar, el sentido del humor y elemento lúdico presente en la obra de Calder llega a todo el mundo. En la exposición que pude ver en el Reina Sofía la gente solía tener una sonrisa en la cara contemplando la obra del artista americano; lo mismo pude comprobar en el Whitney Museum de Nueva York, sobre todo cuando contemplaban la representación de su circo. La obra de Calder es una fuente de felicidad.



87. Regalo para el 43^{er} aniversario de Louisa. 88. Siete móviles diminutos.



89. Cenicero móvil.

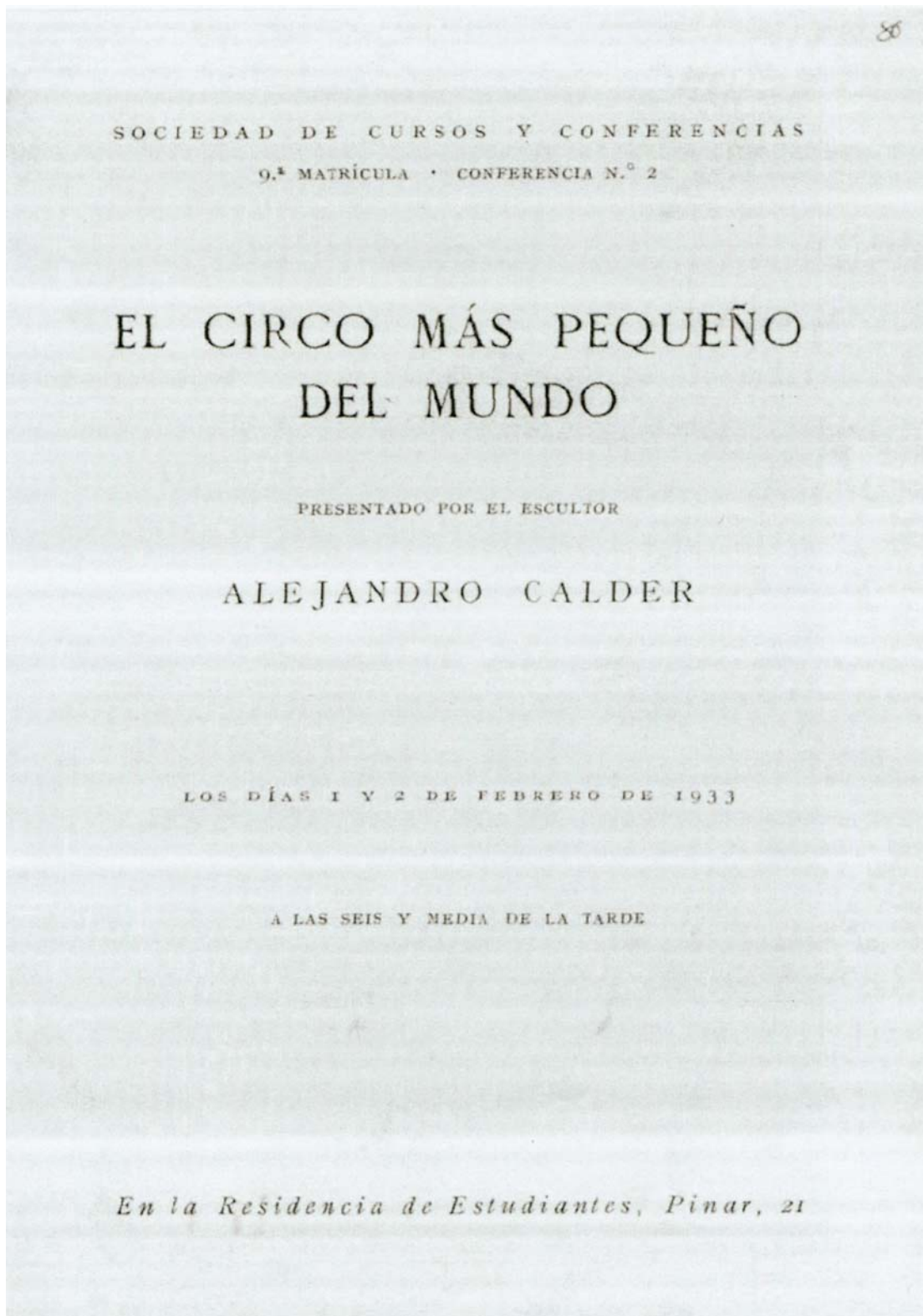


90. Pájaro para L. Salemme.



91. Pájaro.

v. Invitación para «El circo más pequeño del mundo»



El reparto de las invitaciones para el circo de Mr. Calder se hace dividiendo la lista de los señores socios de la S. de C. y C., en dos mitades: la primera, de la A a la L inclusive, y la segunda, de la M a la Z. La primera mitad (letra A a la L) será invitada para el día 1.º de febrero; la segunda (letra M a la Z) para el día 2.

De ser preciso, el espectáculo se repetirá más de una vez.

Esta invitación es para el día 2 de febrero de 1933.



EL CIRCO MÁS PEQUEÑO DEL MUNDO

EL "régisseur" de este Circo que se va a presentar en la SOCIEDAD DE CURSOS Y CONFERENCIAS, es al mismo tiempo su inventor y se llama Alejandro Calder, hijo del escultor americano y escultor él a su vez.

La pista de este circo es del tamaño de una buena caja de mazapán y es sorprendente cómo se agranda en la imaginación, cuando la imaginación logra enfocarlo bien. Se convierte en Coliseo, y la música que lanza un gramófono es como la música de una gran orquesta establecida en el palco circense.

Calder, anima a esos seres endebles de su programa, que parece haber hecho con el alambre y el corcho de las botellas de buen vino.

Tiene amazonas, caballos, elefantes, leones, clowns, indios que se tragan espadas, trapevistas, gimnastas, perros: toda la fauna y la flora del circo de verdad.

Calder, manipula su circo como conferenciante que articula las palabras y extiende la alfombra bajo sus imágenes y se lleva de la mano a la bella contorsionista.

Es un poeta que ha hecho juguetes sus metáforas y juega con ellas, entre lo real y lo irreal, como con espectros graciosos, armazones sencillos de la sugerencia, maniquies lineales para la fantasía evocadora.

Como el espectáculo no puede ser dominado de una vez más que por ochenta o cien personas, Calder, repetirá su función varias veces, para que todos los socios de Cursos y Conferencias puedan asomarse al pequeño circo.

Notas:

¹ Para J. J. Sweeney el circo «había de servir como laboratorio en el cual algunos de los rasgos de su obra posterior habrían de desarrollarse» (Citado por Jean Lipman: *El universo de Calder*. Pág. 63). Mientras que Jean Lipman dice que el circo «se convirtió en la base de toda su obra de madurez» (*Ibid.* Pág. 46).

² Alexander Calder (1898-1976). Hijo de los artistas Alexander Stirling Calder y Nannette Lederer Calder. Cuando era niño su familia se trasladó en numerosas ocasiones, yendo desde Filadelfia hasta Pasadena (California). En 1906 tiene su primer estudio y recibe sus primeras herramientas con las que hace joyas para las muñecas de su hermana. En 1919 se gradúa como ingeniero mecánico en el Stevens Institute of Technology. Después de tres años de trabajar como ingeniero decidió dedicarse al arte. En 1923 se apunta a las clases de dibujo de Art Students League, en Nueva York. Durante 1924 y 1925 trabajó como ilustrador para la *National Police Gazette*. En 1925 realizó su primera escultura de alambre. Al año siguiente viajó a Europa, pasando primero por Londres y luego por París. Allí realizó sus primeros juguetes, le servirán para entrar a trabajar más adelante para una empresa juguetera, y empieza a elaborar los personajes de un circo en miniatura que iría creciendo durante los siguientes años. En 1927 regresa a los Estados Unidos, a partir de ese momento viajará regularmente por todo el mundo; pero sobre todo entre Europa y Estados Unidos. En 1929 entablará amistad con Joan Miró quien le influirá poderosamente. Durante 1930 realizó una visita al estudio de Piet Mondrian, este hecho le marcará profundamente llevándole a realizar sus primeras esculturas abstractas con movimiento. Al año siguiente se casó con Louisa James y se unió al grupo Abstraction-Création. En 1932 realiza sus primeros *stabiles*. En 1932 comprará la que será su casa y estudio en Roxbury (Connecticut). En 1937 participó con su *Fuente de mercurio* en el Pabellón español de la exposición Internacional de París. A finales de los cincuenta empezó a recibir encargos para colocar sus obras en espacios públicos como la UNESCO, embajadas o aeropuertos. En 1952 participa en la XXVI Bienal de Venecia representando a EE.UU., donde gana el gran premio de escultura. En 1953 compra una casa en el pueblo de Saché, cerca de Aix-en-Provence, donde instalará su estudio francés. En 1975 muere en Nueva York.

³ www.artnet.com/library/00/0002/T000259.ASP

⁴ Jean Lipman: *Op. Cit.* Pág. 18.

⁵ James Johnson Sweeney: «Alexander Calder» en la página web: <http://www.calder.org/SETS/life/life.html>

⁶ Su padre, Alexander Stirling, era escultor y su madre, Nanette Lederer, era pintora. Desde pequeño se movió en ambientes artísticos.

⁷ «Cuando era niño a pesar de tener muchos juguetes no estaba satisfecho con ellos». Alexander Calder: «Voici une petite histoire de mon cirque», página web: <http://www.calder.org/SETS/life/life.html>

⁸ Alexander Calder & Jean Davidson: *Alexander Calder. An Autobiography with Pictures*. Pág. 20.

⁹ Margaret Aspinwal & Jean Lipman: *Alexander Calder and his Magical Mobiles*. Pág. 22.

¹⁰ «...usando alambre como mi material principal y también trabajando con otros como cuerda, cuero, tela y madera. La madera combinada con alambre (con el cual podía hacer tanto las cabezas, colas y patas de animales como las partes articuladas) eran casi siempre mi medio de elección». Alexander Calder: «Voici une petite histoire de mon cirque».

¹¹ Jean Lipman: *Op. Cit.*, Pág. 46.

¹² J. J. Sweeney citado por Jean Lipman: *Ibid.* Pág. 47.

¹³ Margaret Aspinwall & Jean Lipman: *Op. Cit.* Pág. 25.

¹⁴ En Madrid estaba el Circo Price, situado en la Plaza del Rey desde 1867 hasta que fue demolido en 1969.

¹⁵ Brassai: *Conversaciones con Picasso*. Pág. 34-35.

¹⁶ Fue el primer trabajo remunerado relacionado con el mundo artístico que tuvo Calder. Alexander Calder & Jean Davidson: *Op. Cit.* Pág. 67.

¹⁷ Alexander Calder citado por Marla Prather: *Alexander Calder. 1989-1976*. Pág. 17.

¹⁸ «Mi primer acróbata fue un saltador que tenía las piernas hechas de alambre de acero, manos de cable, vestido de terciopelo amarillo y una cabeza de un trozo de corcho con el pelo y el bigote pintados con ténpera». Alexander Calder: «Voici una petite histoire de mon cirque».

¹⁹ Después de una de sus representaciones, Calder entabló amistad con Léger, al mostrar éste interés por la obra que realizaba Calder.

²⁰ Recomiendo ver la grabación que hizo Carlos Villardebo de una representación de su circo en la casa que Calder tenía en Saché en 1961. Hay una copia en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

²¹ En España aparecieron reseñas de sus representaciones de 1933 en *ABC*, *El Sol* y *La Publicitat*.

²² Miguel Pérez Ferrero recuerda lo siguiente: «Así, aquel circo pequeño, aquel pequeño gran circo lo veíamos y lo soñábamos en su contemplación e iba creciendo hasta antojársenos del tamaño de todos los circos formados por seres vivos. Las figurillas de Calder lograban ese prodigio si la imaginación del “espectador” ayudaba un poco». [Miguel Pérez Ferrero: «Otra vez Calder, el circense». *ABC* 1 de mayo de 1975].

²³ Olga Fernández López: *Ángel Ferrant (1890-1961). Volumen I: La escultura de Ángel Ferrant (1890-1961). 1ª Parte*. (Tesis inédita). Pág. 192.

²⁴ Alexander Calder: *Op. Cit.*

- ²⁵ Isamu Noguchi citado por Joan Punyet i Miró: *Op. Cit.* Pág. 140.
- ²⁶ J. J. Sweeney: *Op. Cit.*
- ²⁷ J. J. Sweeney dice que para la mayoría de la gente que veía sus representaciones del circo: «estos juguetes eran un personaje de marioneta simplificado». (*Ibid.*)
- ²⁸ Calder acudía con un rollo de alambre y unos alicates a fiestas e inauguraciones, donde se dedicaba a hacer caricaturas.
- ²⁹ J. J. Sweeney: *Op. Cit.*
- ³⁰ Alexander Calder: *Op. Cit.*
- ³¹ Marla Parther: *Alexander Calder. 1898-1976.* Pág. 21.
- ³² J. J. Sweeney: *Op. Cit.*
- ³³ Alexander Calder & Jean Davidson: *Op. Cit.* Pág. 113.
- ³⁴ Alexander Calder citado por Jean Lipman: *Op. Cit.* Pág. 23.
- ³⁵ Alexander Calder & Jean Davidson: *Op. Cit.* Pág. 28.
- ³⁶ Margaret Aspinwall & Jean Lipman: *Op. Cit.* Pág. 14.
- ³⁷ Marla Prather: *Op. Cit.* Pág. 60.
- ³⁸ Alexander Calder & Jean Davidson: *Op. Cit.* Págs. 54 y 55.
- ³⁹ Alexander Calder citado por Jean Lipman: *Op. Cit.* Pág. 17.
- ⁴⁰ J. J. Sweeney: *Op. Cit.*
- ⁴¹ *Ibid.*
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ Alexander Calder citado por Joan Punyet i Miró: *Op. Cit.* Pág. 144.
- ⁴⁴ Jean Lipman: *Op. Cit.* Pág. 23.
- ⁴⁵ Francisco Calvo Serraller: «Calder: La gravedad y la gracia». *Calder: La gravedad y la gracia.* Pág. 37.
- ⁴⁶ J. J. Sweeney: *Op. Cit.*
- ⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Marla Prather: *Op. Cit.* Pág. 21.

⁴⁹ A estas esculturas las concibió más como máquinas creadoras de movimiento.

⁵⁰ J. J. Sweeney: *Op. Cit.*

⁵¹ Dore Ashton: «Calder». *Calder*. Pág. 150.

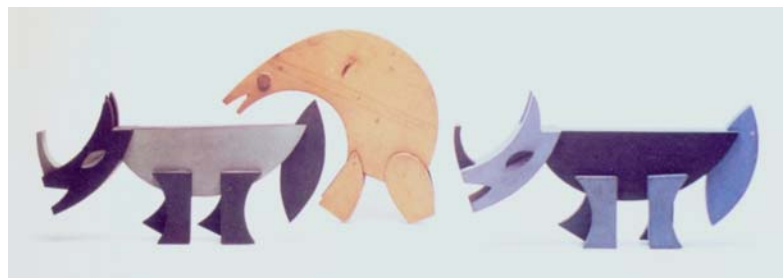
III. Los juguetes de Fortunato Depero

Los artistas futuristas se acercaron al arte con un espíritu de alegría y juego, pretendían crear un arte nuevo que reflejase el ritmo del progreso y la conquista del futuro, pues sentían un desprecio por el pasado. Se opone al academicismo pasado «un presente cargado de energía, hecho de velocidad y síntesis»¹.

Aunque no fue hasta 1915 que Fortunato Depero² fue admitido en el movimiento futurista, rápidamente desarrolló una intensa actividad dentro del Futurismo, además de su obra artística escribió varios ensayos. Su obra está relacionada con la cultura italiana de la primera mitad del siglo XX.

El manifiesto que escribió Depero junto con Giacomo Balla³, en 1915, *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (Reconstrucción futurista del universo) supuso la primera expresión pública de interés por parte del arte contemporáneo en el mundo de los niños, los artistas describían cómo debía ser el juguete futurista. Este manifiesto sirvió además como punto de partida para la renovación generacional de los futuristas.

Depero encontró múltiples posibilidades en el mundo infantil, diseñó un espectáculo de marionetas para niños, además de los juguetes que diseñó, construyó y comercializó. A pesar de no ser el único artista futurista en acercarse al mundo de los niños, sí fue, de entre ellos, el que dedicó un mayor esfuerzo, lo que hizo que dicha dedicación quedase reflejada en su obra.



92. Oso y Rinocerontes.

i. La obra artística de Fortunato Depero

Mi intención es hablar un poco de la obra de Depero, debido a la relación que mantienen entre sí los cuadros, las escenografías, las esculturas y los juguetes, aunque me voy a centrar sobre todo en su teatro plástico y en la labor que desempeñó en la Casa de Arte Futurista, que comparten el mismo espíritu que sus juguetes.

La personalidad de Depero –dinámica, creativa y trabajadora- marcó fuertemente su trabajo, siempre estuvo desarrollando nuevos proyectos que, además de permitirle vivir de forma independiente, hiciese que su obra se extendiese por toda la sociedad.

Antes de su primer contacto con la obra futurista, que le causaría una gran conmoción, la obra de Depero estaba influida por la cultura centroeuropea, sobre todo el simbolismo y el *Judgenstill*. También estuvo influenciado por los movimientos de artes y oficios ingleses de donde sacó la idea de que el arte era una experiencia total, donde ética y estética se hallaban juntas. Depero siempre se mostró interesado por las cuestiones sociales y humanitarias.

Con su llegada a Roma en 1913, se produjo una revolución en su quehacer artístico. La contemplación de la obra de Umberto Boccioni en la galería Sprovieri le impresionó profundamente, llevándole a escribir: «He estado en Roma sólo una semana pero una de las primeras cosas que hice fue ir y ver la escultura futurista de Boccioni. [...] Miré y caminé alrededor de cada obra, y las examiné de pie sobre las puntas de los pies e inclinado, absorbido con la innovación; [...] No más arte temático, arte decorativo, arte retratista o arte fotográfico, sólo la pura búsqueda artística por un sentido de armonía en línea, color y forma ofrecida a los ojos, los oídos, la nariz, el paladar, el tacto; sin motivos ilustrativos sino tensión cerebral, pintura-escultura y música-escultura»⁴.

A partir de este momento comenzó a interesarse por el arte futurista, a interesarse por el dinamismo plástico que le permitía experimentar con el movimiento de formas en el espacio. Buscaba la simultaneidad de la visión y de la perspectiva, llegando a dominar la fragmentación de volúmenes y la representación del movimiento empleando signos gráficos y la luz. Las obras de esta época se encuentran influenciadas por el formalismo de Boccioni y la experimentación de Balla, lo que le permitió conseguir un resultado novedoso. De Boccioni cogió el rigor plástico del dinamismo, mientras que de Balla cogió la búsqueda de la tensión que produce la abstracción de las formas, ya que Depero se sentía cercano a él.

Durante 1914, Depero comenzó a exponer con los futuristas y al año siguiente fue admitido como un miembro más del grupo futurista. Ese año había comenzado a colaborar con Balla en la escritura de un manifiesto que unificase las diferentes propuestas producidas desde la fundación del Futurismo, el fruto de esta colaboración fue *Reconstrucción futurista del universo*, publicado en 1915, donde expresaban un objetivo ambicioso: «Nosotros los futuristas, Balla y Depero, queremos realizar esta fusión total para reconstruir el universo alegrándolo, es decir, recreándolo integralmente»⁵. Expresaban un deseo de «reconstruir» el mundo frente a la representación que de él hacía el arte tradicional, para ello emplearían todos los medios posibles, experimentando con materiales diversos, para acabar con el lenguaje

tradicional y elaborar un vocabulario nuevo que uniese vida y arte. Buscaban una obra de arte total, que aboliese los géneros y la desaparición del sentimentalismo intelectual. El universo del manifiesto era alegre, «supercromático y luminoso»⁶.

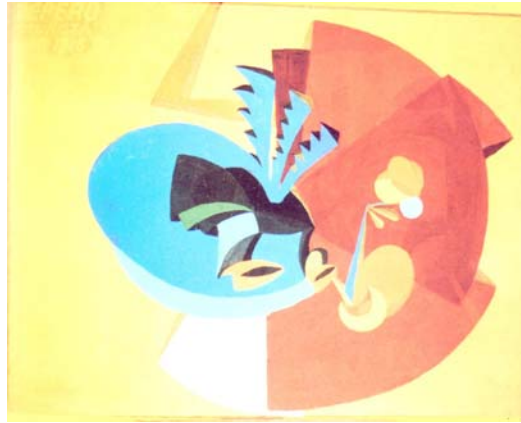
En el manifiesto se puede entrever la idea de una función pedagógica del mundo del arte. Se percibe en el juego una capacidad de transformación de la realidad, la función que debe tener, le permite a Depero intervenir sobre el arte con un espíritu burlón y un espíritu de alegría. Ambos artistas continúan con la pretensión de crear un arte nuevo que reflejase el progreso y la conquista del futuro. Este texto resultó fundamental para el movimiento futurista entre 1915 y 1930, influyendo en las ideas de lo que se conoce como «segundo Futurismo», gracias al cual Depero adquirió una gran importancia durante el comienzo de esta segunda ola, además de anticipar el constructivismo soviético y la Bauhaus.

Los temas más importantes que se trataban en el manifiesto son: en primer lugar, la ampliación del concepto de arte con la presentación de los «conjuntos plásticos», a través de los cuales pretendía lograr una transformación del mundo. Estaban planteados desde una concepción dinámica, con un desprecio de los materiales nobles, para acabar con el silencio y la quietud, que se concebían casi como un ser vivo artificial, anticipando la escultura móvil, donde se empleaban los materiales más diversos, mecanismos con la intención de producir movimientos, luces y sonidos, que proporcionaban a los conjuntos un carácter abstracto-futurista. También hablaban del «juguete futurista», del «paisaje artificial» y del «animal metálico».

La investigación que realizó Depero durante estos años a través de los «conjuntos plásticos» le permitió ir más allá de la pintura. En estas construcciones pretendía encontrar equivalencias abstractas para representar sentimientos y para ello mezcla movimiento y sonido, dando equivalentes plásticos a sensaciones y emociones, lo que hace sus obras tengan un elemento lúdico.

Durante su período abstracto, entre 1914 y 1915, Depero empleó materiales perecederos de la vida cotidiana como alambres, piezas de cristal, celuloide, gasa, estaño y aparatos que producían movimiento o ruido, de esta manera se producía una mezcla entre la pintura, la escultura, el diseño y la música, y así producía una obra de arte total. «Los conjuntos plásticos ruedan, se mueven, se descomponen, y se transforman para escapar de la delgadez de la pintura y tomar posesión del espacio con el que dinámicamente interactúan»⁷.

Buscaba igualmente la esencialidad, para ello movimiento y color son los elementos esenciales en las pinturas abstractas de Depero. Estudió el movimiento de las formas en el espacio y su representación sobre el plano. La superposición de planos le permitían que adquirieran tensión, además de una interpretación abstracta de las formas. El cromatismo es una característica que dominará en una gran parte de su obra a lo largo de su vida, el empleo de colores planos de fuerte cromatismo y gran contraste le permitía conseguir una mayor síntesis. Una de las obras más características de este período es *Movimiento de pájaro* (1916) [fig. 93], donde el color resalta el carácter lírico, dicho lirismo aporta dinamismo, que es el movimiento contenido, y expansión. En esta obra ya podemos observar el empleo de un fuerte colorido contrastado. Se produce una fragmentación plástica cubista-futurista.



93. *Movimiento de pájaro* (1916).



94. *Mujer en la ventana*.



95. *La toga y la polilla* (1914).



96. *Mis bailes plásticos* (1918).



97. *Mecanismo de figuras danzantes* (1917).



98. *Rotación de bailarina y loros*.

Paralelamente a su obra abstracta, realizaba un arte gráfico que estaba cercano a los grabados en madera de los expresionistas alemanes. Eran dibujos de maniqués, marionetas, robots, juguetes, payasos que anticipan la pintura, los diseños de escenografías, la publicidad o la escultura de años posteriores.

A partir de 1916 se produjo un cambio en su obra. Después de una temporada investigando con la abstracción, pasó a trabajar con elementos figurativos con un fuerte contenido fantástico y metafísico, empleando una estética mágica, con paisajes imaginativos. Esto se debe sobre todo a su trabajo para los Ballets rusos y la creación de *Los bailes plásticos*. Al igual que otros futuristas, Depero encontró en el teatro un extenso campo de experimentación debido a sus posibilidades plásticas, mímicas y cromáticas. Tiene presente en su obra la idea del arte como espectáculo. La concepción del teatro de Depero se relaciona con su idea de ciudad; ambos son lugares donde ocurren constantemente cosas que se superponen. «La ciudad es el espacio de los encuentros casuales, imprevisibles y casi oníricos, el lugar de la teatralización de la existencia»⁸.

Depero conoció en 1916 a Sergej Diaghilev, quien le encargó el escenario y los vestidos para el ballet *Le chant du rossignol* (El canto del ruiseñor) con música de Stravinsky. Su estreno estaba previsto en París durante 1917; pero al final no se llegó a realizar por dificultades técnicas. Mientras trabajaba en esta obra, colaboró con Picasso en la construcción de los trajes de los *managers* del ballet *Parade*, lo que le permitió entrar en contacto directo con el cubismo. A través de Diaghilev conoció al escritor Gilbert Clavel⁹. Poco después, Depero viajó a Capri invitado por Clavel a pasar una temporada. Allí trabajó en la elaboración de *Los bailes plásticos* (1917-1918) [Fig. 100] que resultaron importantes en la evolución artística del italiano.



99. Cartel de *Los bailes plásticos*.

Para elaborar los decorados y los 35 trajes móviles y 30 accesorios mecánicos de *El canto del ruiseñor*, Depero estudió el folclore, los cuentos de hadas y los elementos mágicos del cuento de Andersen, lo que le llevó a crear un estilo que penetraría en su obra. El universo que creó para los Ballets rusos tenía un carácter marcadamente lúdico. Los cuentos de hadas y el marco oriental en que transcurrían éstos le permitieron crear libremente desde la imaginación. Su interés por lo oriental le permite una estilización formal de la tradición simbólica antigua de origen alemán. Quería evocar el significado mágico de la historia a través de los vestidos inventados, el escenario o el cuadro, que son pura fantasía. Para la expresión de la magia emplea una fórmula cubista-futurista, con sólidas formas geométricas y campos de color puros. Hay múltiples visiones simultáneas de paisajes, de perspectivas y el empleo de colores para representar estados de la mente y del ser.

Su pretensión era transformar a los bailarines en autómatas, que se limitarían a ser el motor que accionase las formas de aspecto cambiante que convertirían el escenario en algo parecido a un caleidoscopio, para ello diseñó unos sólidos trajes acartonados de movimiento mecánico, con los brazos agrandados y las piernas

aplanadas, las manos estaban hechas de latas con largos dedos, las máscaras eran doradas y verdes mostrando sólo un mentón o un par de ojos o una boca luminosa y sonriente vislumbrada desde un espejo.

La escena que había previsto era una «escena plástica», que para Depero constituía el elemento más importante de su «teatro plástico»: «mediante un conjunto de construcciones plásticas y móviles y semovientes, de superficies diversamente coloreadas según las necesidades de la acción, mediante una arquitectura luminosa de espacios cromáticos»¹⁰. En el «teatro plástico», el dispositivo escénico se mueve y es complementario a la acción escénica o al baile.

El motivo escénico era un jardín de formas imaginarias, donde pretendía trasladar las disonancias de la música a un aspecto plástico mediante ritmos y contrastes. Una flora fantástica gigante serviría de fondo; para poder construir la flora tropical que formaría parte del escenario empleó cartones de colores, alambres, telas, linóleos, trozos de madera, etc. Representaba campánulas estilizadas de distinto modo, formas suspendidas, tallos rojos y amarillos acabados en espinas de diferentes colores. Esta flora es la evidencia de la pasión de Depero por el folclore de origen oriental y nórdico, que a través de su unión le permite crear un nuevo lenguaje donde domina una geometría rudimentaria, con un color simple, denso, desentonado.

A partir de 1917 colaboró con Gilbert Clavel, con cuya colaboración concibió *I Balli Plastici* (Los bailes plásticos), un espectáculo para niños que se estrenó en el *Teatro dei Piccoli* en el Palazzo Odescalchi, en Roma, el 14 de abril de 1918. Se realizaron un total de once representaciones. Depero se había trasladado a Capri en el verano de 1917 para ilustrar la novela del escritor suizo *Un istituto para el suicidio*. La relación con Clavel permitió a Depero abrirse a una nueva dimensión fantástica de la realidad. Se produjo una unión de esta dimensión metafísica con modelos inspirados en el cubismo y mezclados con ideas de su propio futurismo. En Capri, por influencia del escritor suizo se planteó la utilización de marionetas, en vez de actores, para realizar su teatro plástico, y así aprovechar sus habilidades mímicas y acrobáticas.

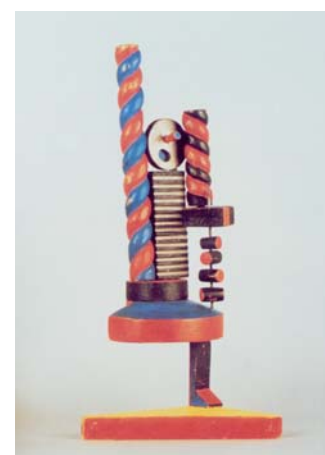
El montaje de *Los bailes plásticos* era un cuento de hadas mecánico con marionetas, autómatas y sonidos; un calidoscopio de luces y colores, acompañado por la música de Alfred Casella, quien dirigió la orquesta, Gian Francisco Malipiero, Gerald Tyrwhitt y Chemenov, un posible seudónimo de Béla Bartók. Clavel fue el director de la coreografía junto con Depero, quien se encargó del diseño y construcción de marionetas y escenario. Los titiriteros del *Giorno dell'Acqua Company* se encargaron de animar las marionetas.

El espectáculo se apoyaba principalmente en los elementos visuales, la música tenía un papel secundario, de acompañamiento no sincronizado de la acción al movimiento de las marionetas. Empleaba de forma fantástica e imaginativa la luz, así abandonaba los esquemas narrativos tradicionales. La acción escénica transcurría en una dimensión plástica. La acción se basaba en las variaciones y sorpresas de los ritmos, los colores, las luces y las formas. Repetía algunas escenas para reforzar, en el espectador, la belleza y la fuerza plástica de las formas en movimiento y de la luz. Depero buscaba el dinamismo escénico, donde se reiniciasen formas y espacios para conseguir «una emoción total»¹¹.

Los personajes eran marionetas de distintos tamaños¹², estaban construidas con formas geométricas rectangulares, circulares, cúbicas o cilíndricas de vivos colores que se movían de forma mecánica por el escenario «creado gracias a un dinamismo auténticamente futurista»¹³. Se animaban mediante hilos, realizando movimientos bruscos, cercanos a los de los autómatas, de esta manera asimilaba la máquina al mundo infantil, al juguete, transformaba el mundo tecnológico mediante el empleo lúdico de los colores y la miniaturización infantil, que proporcionaban un gran encanto. Marinetti escribió con respecto a las marionetas: «Los niños en la selva vociferan y saltan de alegría. Pregunto a los hijos de la señora Giordana. Responden con entusiasmo que aquellas marionetas son las más bonitas, las más vivas...»¹⁴.

El teatro de marionetas supone un teatro integral y de la forma, donde no pretende copiar la vida, sino recrearla a través de la mímica. La expresividad de las marionetas comienza allí donde termina el cuerpo humano, ya que no imitan al hombre, sino que sustitúan a los bailarines rompiendo las barreras entre el actor y el escenario, adquiriendo sus movimientos un carácter mecánico, de robot, que exaltan lo mecánico y la energía vital. Las marionetas [fig. 101-103] tienen rasgos asimétricos, de desproporción, con expresiones múltiples, colores variados, voces artificiales mezcladas con ruidos y sonidos onomatopéyicos.

Las marionetas tienen su origen en la construcción paródica de un juez del Trentino alegre y burlón, *La toga y la polilla* (1914) [fig. 95]. Sus marionetas se acercaban al mundo infantil, cuyos rasgos principales son el empleo de colores brillantes, figuras estilizadas –se relacionan con los dibujos infantiles, con lo «primitivo», con el folclore-; estos rasgos pasan a sus cuadros y a sus juguetes. Emplea colores primarios, fondos planos, perfiles estilizados y puntiagudos. Existe una similitud entre las marionetas y las construcciones plásticas como *Construcción de niña* [fig. 100], *Construcción de mujer*, *Soldado de plomo Hop Hop* y *Construcción de pequeño Pinocho*, tanto formalmente como conceptualmente, anticipando el movimiento dadaísta.



100. *Construcción de niña*.

El espectáculo se componía de cinco «acciones plásticas»¹⁵, cinco escenas musicales y mímicas que duraban unos pocos minutos, donde hay una mezcla entre lo surreal, lo maravilloso, las fábulas infantiles y lo grotesco. Depero rechazaba la imitación naturalista de la acción; ocurrían escenas de teatro dentro del teatro. Se planteó una organización del espacio escénico «desde perspectivas múltiples»¹⁶, dinámica e irracional.

Las cinco escenas eran: *Los payasos*, *El hombre con bigote*, *Los salvajes*, *Sombras* y *El oso azul*. En el gran cuadro llamado *Mis bailes plásticos* (1918) [fig. 96] Depero representa todos los personajes, una recopilación de sus marionetas que se movían en un desfile sobre un paisaje con perspectivas múltiples. Este cuadro suponía una suma de las poéticas y los conceptos de las síntesis plástico visuales del arte que tenía en el momento, que se inspiraban en las ideas expuestas en la *Reconstrucción futurista del universo*. El cuadro estaba compuesto por figuras mecánicas, el espacio-tiempo era representado mediante diferentes visiones simultáneas, diferentes perspectivas y planos superpuestos, es un mundo anti-naturalista y metafísico en el que

las sombras desempeñan un papel importante. La pintura era aplicada de forma rotunda, con colores estridentes e iluminando el cuadro con una luz mediterránea que enfatizaba la plasticidad de las figuras.



101. 102. 103. Las marionetas estaban construidas con formas geométricas de vivos colores que se movían de forma mecánica por el escenario «creado gracias a un dinamismo auténticamente futurista».

Existe una cercanía entre los temas y las materias del teatro plástico con el de su pintura, ya que tenía una concepción amplia de la producción estética que se refleja en su investigación de todos los campos del arte. Los personajes de las obras teatrales en las que participó trasladan sus características formales al resto de su obra, a la publicidad en los años veinte y treinta o a los juguetes. Se reproduce un reconocimiento estético a partir de la metodología, emplea colores planos, yuxtaponiendo colores de forma extraña e innatural.

Años más tarde, en enero de 1924, la Compagnia del Teatro Nuovo Futurista hizo su debut en el Teatro Trianon (Milán), el ballet mecanizado de Depero, *Anihccam Año 3000*, fue incluido en el programa. Los vestidos que recordaban locomotoras y el argumento de Depero, con sus invenciones entre cómicas y grotescas, encontraron el consentimiento de la audiencia. El espectáculo recorrió 28 ciudades. La locomotora es un tema cercano a su visión mecanicista, donde realidad, paisaje, naturaleza y máquina se funden. A mediados de los veinte se acerca más a un universo mecánico, donde la máquina representaba la modernidad, y a la que los futuristas daban un rasgo mítico.

Depero tenía interés en la arquitectura formal de la obra plástica que se hacía presente en la búsqueda de equivalencias escultóricas y pictóricas para el movimiento y para el sonido. «Color, sonido y movimiento todo contribuye a un proceso de solidificación arquitectónico de formas y emociones, las cuales se convierten en un valor constante en sus pinturas desde finales de la mitad de los veinte y a través de los treinta»¹⁷. El color de gran potencia está estilizado según un estilo cubista-futurista. En las construcciones de *niña y mujer* (1917) domina una implantación estructural, que se basa en la energía del movimiento con el empleo de las columnitas en espiral y estudiadas asimetrías, hay una descomposición a través de planos superpuestos e interpuestos y un equilibrio inestable compuesto de un *collage* bidimensional y plástico.

En sus cuadros emplea una representación con estilo cubista-futurista, que le permitía adentrarse en mundos de maravilla y fantasía, los colores tienen una gran carga expresiva para así representar estados del ser y de la mente, *Mujer en la ventana* (1917) [fig. 94]. Emplea formas geométricas básicas (cilindros, conos, cubos) para la construcción de las figuras por superposición o proximidad. A través de la

fragmentación dinámica de las formas y la simultaneidad de visión crea un espacio metafísico atemporal cercano a un estado mental

Sin embargo, su pintura pronto abandonó su estilo de fragmentación cubista-futurista, produciéndose un estudio del volumen mediante la síntesis plástico-dinámica, caracterizada por la combinación de lo mágico, lo fantástico y lo mecánico, con una influencia de la tradición popular. Existe en sus obras un sentimiento de ironía y de lo grotesco.

Depero abrió en 1919 la Casa d'Arte Futurista Fortunato Depero, en Rovereto. El 5 de junio había aparecido en la prensa el siguiente anuncio: «Depero, el pintor, va a abrir un gran estudio de muebles y arte decorativo en la región del Trentino»¹⁸. La casa de arte se mantuvo en funcionamiento en distintos lugares durante cerca de veinte años. Se inspiró para la creación de su casa en otras varias que existían y cuya idea inicial pertenecía a Boccioni¹⁹. Lo que se pretendía aquí era acabar con las distinciones entre distintas disciplinas, que a través del empleo de arte y artesanía se encontraba dentro de la casa. En las casas de arte, con la síntesis entre lo plástico y lo dinámico, se produjo una integración entre arte y espacio, aboliendo la diferencia entre distintas disciplinas. Su Casa de Arte Futurista tenía algo de laboratorio, donde se juntaban tanto la proyección como la construcción; podía experimentar con distintas formas, objetos y materiales. Su intención de acercar a la vida cotidiana el lenguaje futurista, donde hay una interrelación entre producción y consumo, entre arte y diseño industrial.

Mediante la Casa de Arte Futurista Depero pudo dedicar sus esfuerzos a imponer en la sociedad la estética futurista. Depero pretendía realizar «tapices, carteles, decorados, cojines, juguetes, vidrieras, salones, grandes salas, cabarets ultramodernos»²⁰. En 1919, Depero escribía: «He hecho y haré todavía juguetes, carteles, marionetas, vestuarios de teatro y escenografías, y me he divertido infinitamente... Con la satisfacción más grande geometricé, reuní, cristalicé las luces, metalicé las sombras, llevé a una materia sólida transformable en posible solución mecánica constructiva al conjunto de emociones y sensaciones plásticas»²¹.

En la artesanía y las tradiciones populares se encuentran parte de las raíces de Depero, aunque pretendía dotarlas de una mayor creatividad. Gracias a su trabajo diseñando decorados, había adquirido una gran sensibilidad hacia los materiales y lo cambiante, sus objetos se estilizaron debido a la industrialización que permite producir en serie y de forma repetida. Sus figuras y objetos poseen una gran vitalidad debida, sobre todo, al empleo de la línea curva. Encuentra el equilibrio entre el futuro y lo arcaico; pero su gusto por lo arcaico no tiene que ver con la tradición, sino que yendo más allá de la recuperación de la influencia infantil, experimenta con imágenes nacidas libremente, apartado de los esquemas académicos. El artista italiano podía pasar del arte negro primitivo a las formas cubistas-futuristas.

Antes de montar su casa de arte Depero había experimentado la aplicación de sus ideas a una artesanía creativa que funcionase en el mercado, su trabajo para los Ballets rusos le había permitido el estudio de un principio unificador de formas en el espacio. El diseño futurista permitía reelaborar y modificar casi todos los objetos de la vida cotidiana; pero, salvo Depero, en la mayoría de los casos estos intentos quedaron muy limitados. Las distintas casas de arte futuristas, de vida efímera, debían servir para *reconstruir* la sociedad, para introducir la estética y la ética futurista, aunque surgiesen

una cierta variedad de objetos utilitarios, lo que hizo la mayoría de los artistas fue ocuparse de la estética de los objetos sin preocuparse por su función, eran objetos decorativos, inútiles y de tirada limitada. Sin embargo, Depero deja su impronta en cualquier objeto que hace que pueda alegrar la existencia humana. El trabajo en el teatro y cuadros con tejidos, los personajes del teatro y de los cuadros fue trasladado a portadas y anuncios.

Aunque el principio futurista de la velocidad descompone los objetos volviéndolos abstractos, las imágenes de Depero consiguen un equilibrio entre el futuro, la máquina como ejemplo, y un sentimiento arcaico que proporciona a la obra un carácter bárbaro. Lo arcaico se debe a que las formas de las figuras son muy básicas y evita el detallismo, parecen hechas a grandes golpes. Su obra tiene, igualmente, un carácter onírico. «El sentido de juego impregna siempre la obra de Depero, al límite de la ornamentación capaz de transmitir alegría y ligereza»²².

Su diseño de interiores se basaba en una concepción teatral entre figura, objeto y espacio, destacando la relación entre el mobiliario y el espacio. Entre los espacios que diseñó, las obras más destacadas fueron la decoración para el Cabaret Diablo (1920-22), en Roma, y la decoración del salón de baile del gran hotel Bristol en Merano (1924) y las piezas de la casa que sacó para la exposición «La mirada futurista» en 1923. En la decoración del club nocturno existía una relación entre sillas, mesas y bancos, buscando crear objetos nuevos que permitiesen al espectador volverse una extensión del objeto para crear una atmósfera juguetona y mágica.

En la obra de Depero, además de la influencia de la vanguardia, hay un compromiso con la infancia, expresado por su espíritu de juego y fábula, «aspiraba a la participación colectiva y sobre todo sentía la urgencia de la historia como reclamo fuerte a un compromiso artístico que se abría en cambio a la propaganda de ideas, a la batalla por la renovación del arte»²³.

En los tapices conseguía una síntesis formal de su mundo fantástico, con una textura cromática y una serie de tonos verdaderamente únicos. Antes de inaugurar su Casa de arte, en paralelo a su labor en el teatro Depero perfeccionó sus cuadros con tejidos, había realizado chalecos muy coloristas y una serie de pinturas que llevaban cosidas telas realizadas en Capri en 1917, como una especie de tapicería experimental. Logró rápidamente un reconocimiento de la crítica, por sus tapices hechos a partir de otras telas.

En 1921, Depero participó en una exposición en el Palazzo Cova en Milán, donde incluía tapices, cojines, vallas publicitarias y bocetos para escenarios. En años posteriores también participó en otras exposiciones como la I Mostra Internazionale delle Arti Decorative de Monza (1923), donde presentó como gran novedad sus juguetes; representó a Italia en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (1925), donde consiguió varios premios y reconocimientos²⁴, que le presentaron ante el mundo de los coleccionistas internacionales, cuyo interés se centró sobre todo en los tapices y en sus esculturas-juguetes; y en Venecia (1926). Para Depero: «La meta es comenzar la muy necesitada y urgente creación de un interior –podría ser un salón, o el hall de un hotel, o el escenario de un teatro, una parte de un edificio aristocrático-; un interior que correspondería a la



104. *La procesión de la gran muñeca.*



105. *Serrada* (1920)



106. *Guerreros* (1923).



107. *Baile de diablos* (1922).



108. *Ritmos alpinos* (1923).

moda contemporánea, capaz de acomodar todo el arte vanguardista contemporáneo, el cual está hoy en una fase de rápido desarrollo»²⁵.

Su mayor fuente de ingresos durante estos años se debe a los encargos publicitarios de compañías como Campari (Milán), Verzocchi, las galletas Unica (Turín), magnesia San Pellegrino, Schering y Strega. A través de las vallas publicitarias se aseguró que podía producir un material original, creando unas imágenes que podían ser llamativas para las masas. Extendió su obra a la arquitectura realizando ciertos encargos para la compañía Davide Campari en Milán, diseñó un pabellón para una feria de negocios que estaba hecho con gigantescas letras que se amontonaban y superponían en la fachada del edificio y se repetían en el interior de puertas y ventanas. Esta idea la emplearía en campañas publicitarias posteriores.

En septiembre de 1928 cerró su casa de arte y se trasladó a Nueva York. Viajó a los Estados Unidos con la idea de mejorar su situación económica, realizando allí las mismas labores que en Italia, además con la esperanza de labrarse una nueva vida para él y su obra. Abrió una especie de Casa de Arte Futurista americana, New Transit Import & Export Co., donde vendía sus diseños publicitarios y rótulos de tiendas, pero en 1929 hubo de suspender su contrato con dicha compañía.

En Nueva York, realizó cubiertas e ilustraciones para revistas como *Vogue*, *Vanity Fair*, *The New Yorker*, *Sparks*; la decoración de restaurantes como *Zucca* y *Enrico & Paglieri*. Junto al coreógrafo Leonid Massine intentó organizar un ballet que se llamaría *New York, New Babel*, finalmente nunca representado. En este ballet se pretendía dar una visión mecanicista de la ciudad moderna, la máquina era considerada una alternativa vital. Fortunato Depero realizó los bocetos



109. *Rascacielos y túnel* (1930).

de los escenarios; de los que se conservan un par de dibujos²⁶ que representan el vértigo de la ciudad mediante rascacielos vistos desde extrañas perspectivas, emplea la representación de la maquinaria –pistones, motores, ruedas– para acentuar el paisaje urbano artificial [fig. 109] y destacar el movimiento como rasgo futurista.

En octubre de 1930 regresó a Italia, en donde intentó que la casa de arte volviese a adquirir relevancia económica, para ello buscó ayudas del gobierno que no consiguió y finalmente le llevaría a clausurarla. A pesar de todo, su interés por las artes aplicadas se mantuvo y recibió algunos encargos. En 1931, Depero, junto con otros artistas, formó parte de la I Quadriennale Nazionale d'Arte en el Palazzo delle Esposizioni en Roma, a pesar de lo cual Depero comenzó a vivir en un mayor aislamiento cultural.

Su registro cromático se transformó en los años treinta, perdiendo su vivacidad. Sus colores resultan apagados, empleando unos tonos más oscuros, ocre, verdes y grises apagados, a menudo sacrificados por un nuevo interés en la estructura y en la forma; en cualquier caso, sus cuadros perdieron el dinamismo de años anteriores y resultan más estáticos y parados.

ii. Los juguetes

El Futurismo fue un movimiento que intentó desde un principio influir en la sociedad, los artistas dirigieron su atención a los diversos aspectos de la vida, donde intentaron introducir y desarrollar sus principios, siempre bajo la atenta mirada de Filippo Tommaso Marinetti. Una de las mejores formas para conseguir cambiar la sociedad consistía en acercarse al mundo de la infancia, ya que educando a los niños en una estética futurista se podía acostumbrar a la gente a la estética futurista, se podía ir transformando a la sociedad desde sus cimientos.

El manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* marca el punto de partida de la participación de las vanguardias en el mundo infantil, ya que en él se hacía referencia al juguete futurista, con el que el universo se llena de alegría. La parte dedicada al juguete es la que muestra una mayor intervención de Depero, que se caracteriza por lo lúdico, la fantasía y estar cercano a la inspiración infantil. Todo el manifiesto está recorrido por una línea lúdica que pretende acabar con el silencio y la tranquilidad, además de plantear una investigación sobre la analogía formal, dinámica y matérica.

Los objetivos que Balla y Depero pretendían con sus juguetes eran que el niño se acostumbrase a:

«1) *a reír abiertamente* (por el efecto de trucos exagerados y divertidos);

2) *a la máxima elasticidad* (sin recurrir a lanzamientos de proyectiles, golpes, pinchazos imprevistos, etc.);

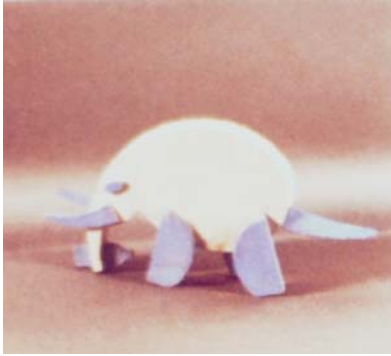
3) *a desarrollar la imaginación sin límites* (por medio de juguetes fantásticos para ver con lentes; cajitas que se abren por las noches en las que aparecen maravillas pirotécnicas ingenios transformables, etc.);

4) *a poner en marcha y agilizar al máximo la sensibilidad* (en el mundo sin límites de los ruidos, olores, más intensos, más agudos, más excitantes);

5) *al valor físico, a la lucha y a la GUERRA* (mediante juguetes enormes que funcionan al aire libre, peligrosos y atrevidos)»²⁷.

Una de las ideas que nos puede resultar hoy día más sorprendentes es la del quinto apartado por su defensa de la lucha y el valor físico, no hay que olvidar que la guerra es uno de los mitos fundacionales del futurismo, a la que defendían como una forma de higiene del mundo, además de encontrar belleza en la lucha²⁸. Esta idea se oponía a la de pedagogos renovadores como María Montessori; aunque el resto de propuestas podrían ser asumidas hoy día, ya que pretendían la renovación del juguete permitiendo una estimulación creativa, al permitir desarrollar la imaginación o la capacidad de reír y otros aspectos como los sentidos o la elasticidad física.

Balla y Depero consideraban a los juguetes útiles no sólo para los niños, también podían ser de utilidad para los adultos. El juguete futurista también podía servir al adulto para mantenerse «*joven, ágil, festivo, desenvuelto, preparado para todo, incansable, instintivo e intuitivo*»²⁹.



110. *Elefante* (1923)



111. *Papagayo* (1916-17).



112. *Rinoceronte* (1923).



113. *Pequeño salvaje* (1920).

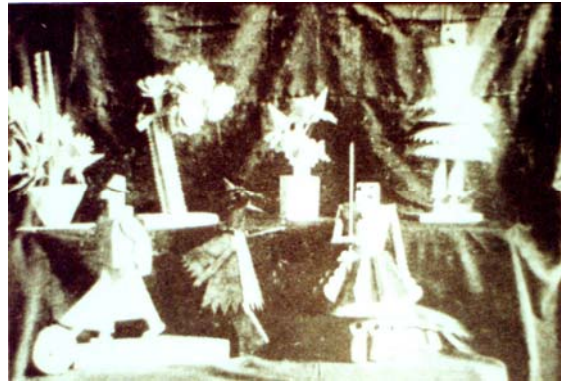


114. *Devoradores de corazones*.



115. *Gimnasta* (1920).

Aunque a la hora de construir sus juguetes, Depero no siguió del todo estos principios. Aportó distintas soluciones plásticas y temáticas en su acercamiento al mundo infantil. Sin embargo, pretendía acabar con los juegos y juguetes del pasado que eran una «imitación grotesca, timidez»³⁰ y también «modelos antigimnásticos o monótonos, aptos solamente para entontecer y envilecer al niño»³¹; pero también resultaron importantes las escenografías, vestuarios teatrales y marionetas, sus juguetes son una derivación de estas últimas. Los conjuntos plásticos, que son las piezas de donde realmente parten las marionetas y sus juguetes. Depero vendía muñecas y otros juguetes a la salida de las representaciones en el Teatro dei Piccoli (1918), por una foto que tengo de los mismos parecen sacados de su «Teatro plástico». Hay un Pinocho, dos muñecos parecidos a los robots, junto con unas flores artificiales, relacionadas con la flora futurista.

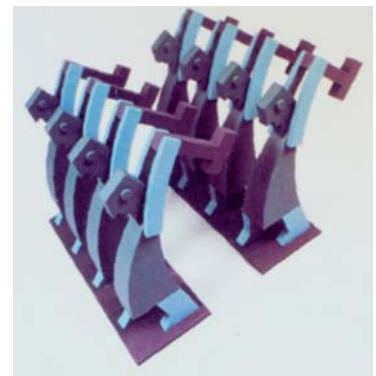


116. Juguetes que vendía Depero a la salida de *Los bailes plásticos*.

Los juguetes no los comenzó a diseñar, construir y comercializar en serio hasta unos cuantos años después de la apertura de su Casa de Arte Futurista. Enseguida obtuvieron reconocimiento crítico e internacional. En 1925, obtuvieron una medalla de bronce en la Exposition Internationales des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París. Solía exponer varios juguetes juntos para contrastar los ritmos compositivos de los mismos y dotarlos de un mayor dinamismo.

Depero sentía un gran afecto por sus juguetes que siempre mantienen un carácter humorístico y de gran vitalidad, tienen una mezcla de humor y artificio juguetón. El papel de los juguetes en la concepción artística del artista italiano era representar la magia y lo imaginario, que se revela en el diseño y construcción de payasos y marionetas, donde hay un regreso al primitivismo y a un cierto regionalismo. Los juguetes representan de forma sintética acciones y personajes. Los colores brillantes, lacados, que servían para despertar en el niño su atención, seguramente se relacionaría con una idea de modernidad, colores brillantes se identifican con lo nuevo, eran utilizados de una forma antinaturalista, con una función plástica y estructural que sirviese para enfatizar las formas y el dinamismo de los juguetes.

Las figuras de juguete tienen una estilización geométrica que permitía a Depero una gran libertad de ejecución y una máxima fantasía, estas figuras parecen personajes salidos de un cuento, representan de forma sintética acciones. Las muñecas son de madera pintada, con ásperos perfiles y extraños ritmos, poseían asimismo ciertos rasgos caricaturescos. La escultura-juguete los *Martilleadores* [fig. 117], que estaban en el catálogo de la exposición de París, llamaron la atención de la crítica: «Depero es autor de un grupo llamado los *Martilleadores*. Son magníficas figuras llenas de coraje y conocimiento. La Casa de Arte Depero produce un mundo de artículos



117. *Martilleadores*.

inventados con entusiasmo y manufacturados con pericia»³². Entre los distintos juguetes se encuentran el *Pequeño salvaje* [fig. 113], los *Devoradores de corazones* [fig. 114], el *Caballero emplumado* [fig. 119], las *Cabezas* [fig. 121-122]; junto con una serie de animales como *Rinoceronte* [fig.112], *Elefante* [fig. 110], *Papagayo* [fig. 111], etc. De la misma manera estos juguetes pueden mantener relación con esculturas como *Cabeza de chino* (1930-34) [fig. 125] y *Cabeza oriental* (1930-34) [fig. 124], donde hay una estilización para representar sus rasgos.

En sus juguetes empleó formas geométricas cuadrangulares y piramidales con una mezcla de aristas agudas y líneas curvas, utilizando colores vibrantes. Se produce en ellos una mezcla ente lo mecánico, muchos de sus personajes están cercanos a los autómatas, lo primitivo, lo mágico o de cuento de hadas similar a la de sus marionetas de los espectáculos infantiles.

Depero había reaccionado contra las condiciones de la sociedad del momento, intentando una mejora e innovación en las formas comunicativas dirigidas a la infancia. Su concepción de la condición humana se mantuvo a lo largo de su vida, aunque en ciertas épocas en un segundo plano.

Además de los juguetes, Fortunato Depero realizó la portada y numerosos bocetos para un libro infantil, *Pillola*, escrito por Alberto Viviano³³. Finalmente el libro no se editó debido a la escasez de papel causada por la Primera Guerra Mundial. La portada, que fue el dibujo más desarrollado, es un guache titulado *País de magia* [fig. 119], donde, en primer plano, hay dos figuras cercanas a sus marionetas, y tras ellas, un paisaje de fantasía, con perspectivas múltiples, situado en la cima de una colina.



119. *País de magia*.



119. *Caballero emplumado* (1923).



120. *Salvaje* (1919).



121. *Cabeza* (1923).



122. *I Rosblu* (1923).



123. *Carreta* (juguete sintético).



124. *Cabeza oriental* (1930-34)



125. *Cabeza de chino* (1930-34).

iii. Relación de los juguetes y la obra de Depero

El Futurismo afectó a todos los campos de expresión de la experiencia humana, como son la pintura, la música, el teatro e, incluso, la cocina. De la misma forma la obra de Fortunato Depero no se dedicó únicamente a la pintura, importa poco si se trata de tapices, publicidad, diseños escenográficos o juguetes su personalidad y concepción artística se encuentran presentes en todos ellos manteniendo la unidad, no sólo formal, sino conceptual al aplicar los mismos principios para elaborar las distintas obras. La raíz de estas ideas se encuentra en el manifiesto que escribió con Balla, ambos expresaron su interés en ampliar la *poética* futurista a toda la realidad, la existencia del hombre debía ser reconstruida de forma radical, para ello nada mejor que implicar a los niños construyendo juguetes en consonancia con la estética futurista porque el juguete es una parte importante de la educación infantil.

Los conjuntos plásticos realizados entre 1914 y 1917 supusieron el origen de las marionetas y de los juguetes que Depero construiría años más tarde. Su construcción le permitió entre otras cosas, experimentar con materiales diversos y con formas geométricas que le permitían dotar a sus obras de dinamismo. El carácter asimétrico, el colorido y su dinamismo aparecen en las marionetas y en los juguetes y en la publicidad. *La toga y la polilla* es una reflexión pre-dadaísta sobre la plasticidad y el dinamismo vistos en función de la escultura y el espacio teatral. Su dinamismo es resultado del empleo de las maderas y cartones barnizados, que podría relacionarse con muchas de las esculturas que se realizaban entonces en Europa. También hay que contar con otros conjuntos plásticos como *Pinocho*, *El gato y el zorro*, *Construcción de niña* y *Construcción de mujer* que se relacionan con los conjuntos y teatro plásticos y con varios conceptos de sus juguetes escritos en el manifiesto. Estas construcciones están cargadas de «una alegre alegría pre-dadaísta», además de ser fruto «de un rigor constructivo y de una perfección ejecutiva que proviene de una profunda vocación escultórica»³⁴, también tienen un carácter lúdico, como sucede en *Construcción de niña* que lo refleja en el uso de colores primarios brillantes que proporcionan una gran alegría y en la utilización de pequeñas columnas retorcidas para señalar el movimiento. Emplea formas geométricas sencillas (cubos, cilindros, círculos) como sucede con los personajes de sus cuadros y tapices. Asimismo, no hay que olvidar que en las marionetas de *Los bailes plásticos* empleó una técnica similar y los juguetes mantienen con ellas una afinidad estilística y cultural.

Los personajes de su teatro plástico, sus marionetas, tienen equivalencias con sus juguetes también en su concepción, se puede comprobar en este extracto de un escrito de Depero: «Los personajes no serán sólo de madera, duros y cuadrados, sino de tela, caucho, hojalata; recibirán todas las luces, redondez, transparencia y elasticidad, saltarán, se dispararán por sorpresa con muelles y se convertirán en milagrosamente luminosos a través de todos los medios pirotécnicos»³⁵. La elasticidad, la sorpresa, la luminosidad o el empleo de los fuegos artificiales son rasgos que también debían poseer los juguetes futuristas.

Las marionetas nos dan una imagen de Depero como narrador de cuentos de hadas humorísticos, que luego se prolonga en sus juguetes. Hay una referencia a lo mágico e imaginario, poseyendo un cierto carácter pedagógico y de juego, relacionado con el diseño y la construcción de payasos, marionetas, muñecas. Puede decirse que llegan a ser intercambiables, los rasgos entre primitivos y cubistas-futuristas y

mecánicos de sus personajes. Si las marionetas se dejasen a la mano del niño o se les quitasen los hilos podrían equivaler a sus juguetes. En el caso de *Gimnasta* o, más aún, *Pequeño salvaje* podrían pasar por alguna de sus marionetas; en este último hay una mezcla entre la estilización en las distintas partes de su cuerpo geométricas y estilizadas, con una referencia al arte negro y al arte mecánico. Los *Devoradores de corazones*, pintados de gris y verde, al igual que los *Martilleadores* se hayan a medio camino entre la escultura y el juguete sintético. Emplea formas geométricas sencillas (cubos, cilindros, círculos) como sucede con los personajes de sus cuadros y tapices.

Sus juguetes tienen algo de escultórico, tal vez por la estilización mediante esa mezcla de curvas y rectas, para exponer los juguetes en conjunto de tal forma que se produjese un contraste y resaltando mediante la perspectiva el dinamismo de su composición. En sus cuadros, Depero suele poner contrapuestas las figuras para resaltar su dinamismo, así destaca los planos sintéticos. Esta contraposición de planos y ritmos también se puede observar en cuadros y tapices como *Ritmos alpinos*. Los animales están simplificados con formas geométricas con mezcla de líneas curvas y aristas puntiagudas.

Los colores vivos, brillantes, desentonados, los utilizó Depero para representar su flora, fauna y humanidad mecánicas, geométricas y fantásticas, con un estilo sencillo, de geometría estilizada y ciertos rasgos mecánicos. Este estilo, que empleó en una parte de su obra a partir de su colaboración con los Ballets rusos, le permitió dotar a su mundo de un carácter mágico, de ensueño. Los principales colores que usó en sus marionetas y en sus juguetes son el blanco, el negro, el rojo, el amarillo, el azul, el naranja, el verde, el gris, el violeta, que dotan a estas piezas de una mayor vivacidad que atrae la atención infantil.

En toda la obra de Depero existe una unidad, tanto en los escenarios como en sus pinturas o en los distintos objetos que diseñó, sobre todo en el período de máxima productividad que va desde 1917 a 1927, se encuentra en su teatro plástico, sus muebles, sus tapices y sus cuadros, juguetes y publicidad. A la hora de estudiar los cuadros del período comprendido entre 1917 y 1926 hay que tener en cuenta los diseños de escenografías, donde buscaba una mitología inventada, que se inspiraba en su repertorio primitivo de fantasía infantil; su obra está atravesada por una cultura popular libre basada en arquetipos. Los juguetes están cercanos a la escultura, pudiendo servir como decoración; como se puede comprobar en un dibujo [fig. 127-128] para un proyecto de interior, donde se observa, en el lado derecho, dos figuras sobre una mesita, éstas son dos juguetes: *Gimnasta* y *Papagayo*, donde están situados indica que pueden funcionar como conjuntos plásticos o como esculturas.



126. Sillas y armario diseñados por Depero

Existe una interrelación entre los distintos campos artísticos, tanto es así que se podría decir que hay juguetes que aparecen en sus cuadros o personajes de sus cuadros que podrían servir como juguetes. Ciertas figuras de su cuadro *Mecanismo de figuras danzantes* anticipaban las marionetas de sus bailes. Hay una gran libertad en esta obra, los planos están coordinados en su penetración de la perspectiva, hay una síntesis

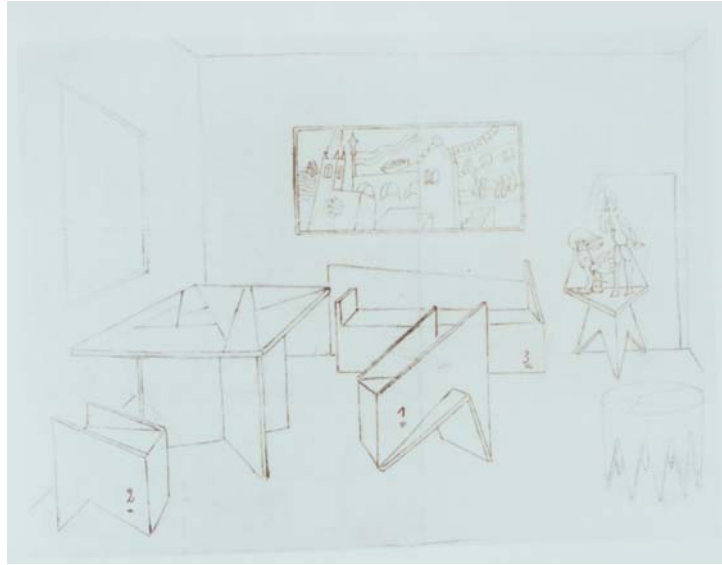
cubista-futurista en las figuras del fondo. En *Serrada* o en *Ritmos alpinos* los animales adquieren un carácter geométrico, están simplificados con formas geométricas en las que hay una mezcla de líneas curvas y aristas puntiagudas, pudiendo pasar perfectamente por algunos de los animales que construyó como juguetes. En los juguetes, hay un acercamiento a la figura desde lo geométrico, con formas sencillas, mínimas, al igual que sucede con las figuras de sus cuadros y tapices hasta 1927, como en *Baile de diablos* (1922) [fig. 108] o *Guerreros* (1923) [fig. 108]. Comparten el arcaísmo, que hace parecer a las figuras inacabadas, como si estuviesen esbozadas, realizadas a golpes para la contemplación infantil.

En su publicidad empleó al hombre-máquina, cercano a alguno de sus juguetes; por ejemplo, la construcción publicitaria Campari (1926) [fig. 130] que luego retomó para una portada de la revista *Vanity Fair*, tiene el mismo carácter mecánico que muchos de sus juguetes. Es un hombre-robot, un hombre-máquina, con ciertos rasgos primitivos provenientes del mundo del «Teatro plástico». Los juguetes y la publicidad aunque no traicionan los principios plásticos del manifiesto *Reconstrucción futurista del universo*, no adquieren un aspecto tan extremo para acercarse un poco al gusto del público y conseguir una producción a gran escala. Depero creía que en la publicidad se encontraba el arte del futuro, siendo una obra alegre, divertida, optimista, libre de influencias académicas.

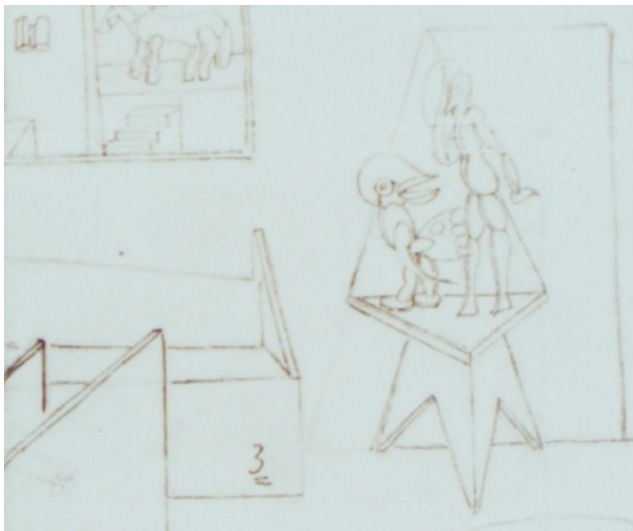
La alegría se debe en gran parte a que su obra está compuesta de movimiento y transformación que siente desde el descubrimiento, casi con mirada inocente. La mecanización futurista de los movimientos, y la artificialidad de los signos, la robotización sirven para conseguir un mayor dinamismo. Hay una mezcla de lo fantástico y lo mecánico.

Aunque Depero no fue el único artista futurista que prestó atención al mundo infantil; por ejemplo, Francesco Cangiullo redactó en 1915 un *Manifiesto del Bambino Futurista* que permanece perdido. En abril de 1920, se organizó una exposición de arte para niños, *Piccolo mondo*, en Florencia. Esta exposición fue ideada por Auro d'Alba, Filiberto Scarpelli y Alberto Viviani; entre los artistas que participaron se encontraban Depero, Cangiullo, Conti, etc.; desarrollaba diez temas futuristas: Italia, Italia; Mis compañeros de colegio; Vía libre: volar, correr, viajar; La aventura; Luces de la noche; ¿Por qué se baila?; Escenas y escenitas; Teatro de los pequeños; El hombre y el caballo; Arquitecturas. Se confrontaban imágenes extraídas de la producción futurista, consiguiendo mostrar que las imágenes futuristas podían ser tan elocuentes como las primeras. Además, esta exposición tenía un propósito didáctico; uno de los organizadores, Viviani, permanecía a disposición de los niños para explicarles el arte nuevo y para «mostrar hasta qué punto los sueños y las fantasías, la gracia y la poesía, están presentes también en los diseños dinámicos de este nuevo arte llamado futurismo y en sus singulares combinaciones de movimiento y color»³⁶.

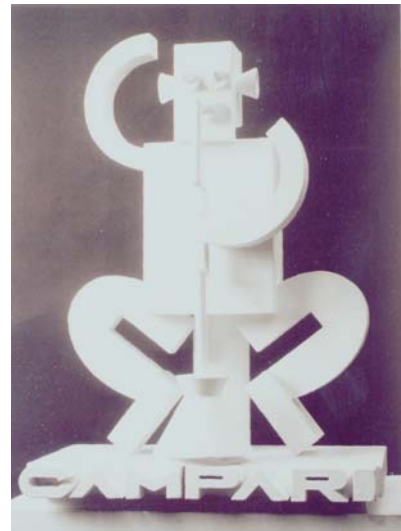
El arte le permitió a Depero expresar su visión del mundo, fijar los sueños de manera que todos pudiesen disfrutar. Su arte muestra la ironía, el juego y la fantasía en ocasiones con una cierta vena maligna y desacralizada. Los juguetes sintéticos y el uso vanguardista del teatro de marionetas, fruto de su interés por la infancia, son sus grandes aportaciones a la vanguardia italiana; comparten características comunes como el fuerte cromatismo, la síntesis de las figuras a través de la geometría y la mezcla entre lo primitivo y lo mecánico.



127. *Proyecto de interior* (1922-23).



128. Detalle de *Proyecto de interior*.



129. *Construcción publicitaria*.

Notas:

¹ Mario Verdone: *Qué es verdaderamente el futurismo*. Pág. 10.

² Fortunato Depero (Fondo, 1892-Rovereto, 1960). Estudió en Rovereto, en el Trentino, siendo influenciado por el clima cultural alemán. En 1913 llegó a Roma, donde su primer contacto con el futurismo tiene lugar en una exposición de esculturas de Humberto Boccioni. Al año siguiente expuso en L'Exposizione Libera Futurista Internazionale de Roma con Boccioni, Marinetti, Balla, Prampolini y también Kandinsky, quien exponía por primera vez en Italia. En 1915, firma junto a Giacomo Balla el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo*. En 1916, Depero firma un contrato para la realización de 35 vestidos plástico-móviles para *El canto del ruiseñor* de Stravinsky. En 1917, en colaboración con el poeta suizo Clavel, crea el espectáculo *Los bailes plásticos*, con música de Casella, Malipiero, Tyrwhitt y Béla Bartók. De regreso a Rovereto en 1919, abre un laboratorio artístico, una pequeña empresa activa en el sector de las artes aplicadas. En 1925, expone sus objetos en París, en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. En 1927 publica el libro *Depero Futurista*, que empleaba pernos en su encuadernación. Pasa un par de años en Estados Unidos, entre 1928 y 1930. A lo largo de los años treinta su interés por las artes aplicadas permanece vivo, aunque su laboratorio funciona de manera reducida, ejecuta diferentes trabajos para el sector público. La Segunda Guerra Mundial le obliga a aislarse en el Trentino. A finales de los años cuarenta, proyecta un nuevo viaje a los Estados Unidos. En 1950, participa en la primera gran exposición europea consagrada a las vanguardias italianas, *Futurismo y pintura metafísica*. El mismo año publica el *Manifiesto de la pintura nuclear*. En 1957, lanza su proyecto de una galería de arte permanente, ejemplo único de un museo futurista. En 1958 funda un museo en Rovereto.

³ Giacomo Balla (Turín, 1871-Roma, 1958). Artista italiano miembro destacado del movimiento futurista. Firmó junto a los artistas Boccioni, Carrà, Russolo y Severini el *Manifiesto de los pintores futuristas*.

⁴ Fortunato Depero citado por Gabriella Belli: *Depero Futurista*: Pág. 35.

⁵ Giacomo Balla & Fortunato Depero: «Reconstrucción futurista del universo». *Futurismo 1909-1916*. Pág. 259.

⁶ *Ibid.* Pág. 259.

⁷ Gabriella Belli: *Op. Cit.* Pág. 40.

⁸ Achile Bonito Oliva: «Caleidoscopio Fortunato e Rubino». *Depero e Rubino ooverro il futurismo spiegato ai bambini ed il bambino spiegato ai futuristi*. Pág. 11.

⁹ Gilbert Clavel era un escritor y egiptólogo suizo nacido en Basilea en 1883. Conoció a Depero a través del secretario de Diaghilev, influyendo en la concepción artística del italiano.

¹⁰ Fortunato Depero citado por Mario Verdone: *Op. Cit.* Pág. 101.

- ¹¹ Giovanni Lista: «El escenario futurista». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Pág. 171.
- ¹² Las marionetas originales se han perdido; los que ahora se conservan fueron reconstruidas por encargo del Otoño Musical de Como, en 1981, que representó *Los bailes plásticos*, dirigidos por Enzo Cogno. Se basaron en los diseños originales, y la reconstrucción fue realizada por el taller de Bottega Blum en Venecia y la pintura por Umberto Spasiano.
- ¹³ Marga Paz: «El teatro de los pintores». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Pág. 33.
- ¹⁴ Filippo Tomassi Marinetti citado por Luigi Cavadini: *Op. Cit.* Pág. 256.
- ¹⁵ Giovanni Lista: *Op. Cit.* Pág. 170.
- ¹⁶ *Ibid.* Pág. 171.
- ¹⁷ Gabriella Belli: *Op. Cit.* Pág. 67.
- ¹⁸ Citado por Grabiella Belli. *Ibid.* Pág. 96.
- ¹⁹ Entre las distintas Casa de arte que ya funcionaban encontramos a Casa Balla, Casa d'arte Bragaglia, Casa d'arte di Roberto Melli, Casa d'arte italiana di Enrico Prampolini, en Roma.
- ²⁰ Fortunato Depero citado por Luigi Cavadini: «Vanguardia e infancia en Italia». *Infancia y arte moderno*. Pág. 255.
- ²¹ Fortunato Depero citado por Tullio Sparagni: «L'art et le jeu au XX^e siècle: l'atelier comme salle de jeu». *L'Arte del gioco de Klee a Boetti*. Pág. 74.
- ²² Achille Bonito Oliva: *Op. Cit.* Pág. 9.
- ²³ Gabriella Belli & Nicoletta Boschiero: «Riletture critiche». *Depero e Rubino ooverro...* Pág. 25.
- ²⁴ Ganó el Diploma d'Onore en Monza, en la exposición de París ganó dos medallas de oro por sus tapicerías y collages, una medalla de plata por el arte de madera, una medalla de bronce por sus juguetes y el mayor honor por su publicidad en la categoría de arte callejero.
- ²⁵ Fortunato Depero citado por Gabriella Belli: *Op. Cit.* Pág. 97.
- ²⁶ Años después se inspiraron en uno de estos dibujos, *Rascacielos y túnel*, para elaborar los decorados de la película *Toys* (1992) dirigida por Barry Levinson
- ²⁷ Giacomo Balla & Fortunato Depero: *Op. Cit.* Pág. 260.

²⁸ Los futuristas tenían un ideario pro-belicista y se mostraron partidarios de Mussolini y del fascismo.

²⁹ Giacomo Balla & Fortunato Depero: *Op. Cit.* Pág. 260.

³⁰ *Ibid.* Pág. 260.

³¹ *Ibid.* Pág. 260.

³² Gabriella Belli: *Op. Cit.* Pág. 99.

³³ Alberto Viviano (1894-1970) era un escritor futurista florentino estimado por Marinetti.

³⁴ Bruno Passamini citado por Luigi Cavadini: *Op. Cit.* Pág. 256.

³⁵ Fortunato Depero: «Mundo y teatro plástico». *Op. Cit.* Pág. 222.

³⁶ Alberto Viviani citado por Luigi Cavadini: *Op. Cit.* Pág. 258.

IV. Los juguetes de Lyonel Feininger

El artista estadounidense Lyonel Feininger¹ será probablemente más recordado por ser el autor del grabado que Walter Gropius eligió como portada del primer manifiesto de la Bauhaus² que por muchos de sus cuadros, ilustraciones, tebeos o juguetes que realizó durante su larga carrera artística.

Durante un período de su vida, antes de dedicarse en exclusiva a la pintura, Feininger vivió realizando caricaturas e ilustraciones para distintas revistas, más tarde consideró posible encontrar un medio satisfactorio de vida en el diseño y construcción de trenes de juguete para una empresa alemana, de forma parecida a al intento de Joaquín Torres-García; sin embargo, el comienzo de la Primera Guerra Mundial se lo impediría.

Unos años después, cuando ya formaba parte de la Bauhaus, Feininger realizaría otros juguetes –barcos y una gran ciudad que creció con el paso de los años- destinados a sus hijos y a los hijos de algunos amigos; esta vez sin ningún interés económico. En ambos casos, sus juguetes se relacionan con los temas que se encuentran constantemente presentes en su obra.



130. Juguetes de Lyonel Feininger.

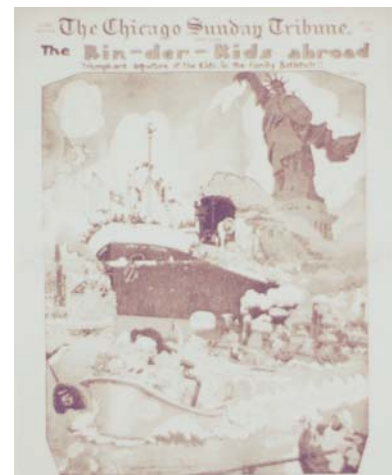
i. La obra de Lyonel Feininger

Una gran parte de la carrera artística de Lyonel Feininger, 50 años, transcurrió en Alemania, donde, además de formarse como artista, consiguió el reconocimiento artístico. En 1887 llegó a Europa con la idea de estudiar música y perfeccionar su técnica de tocar el violín³, al mismo tiempo que hacía esto se apuntó a una academia de dibujo, la *Allgemeine Gewerbschule*, en Hamburgo. Un año más tarde aprobó el examen de ingreso en la Real Academia de Berlín y, aunque la música le siguió interesando, la pintura se convirtió en su principal medio de expresión.

Los primeros trabajos artísticos de Feininger fueron las ilustraciones para revistas satíricas de Berlín y París –*Humoristische Blätter*, *Ulk*, *Lustige Blätter*–, llegando incluso a crear varias historietas para un periódico estadounidense. Sus primeras influencias habían sido las ilustraciones de libros y las caricaturas que aparecían en las revistas, le gustaban especialmente los libros del poeta e ilustrador Wilhelm Busch.

Gracias a esta actividad, a la que se dedicó quince años, pudo mejorar su técnica, según para la revista que trabajase tenía más o menos libertad en los temas y técnicas, y poco a poco, encontrar los temas que serían característicos en su obra, como la ciudad y los trenes. Gracias a este trabajo fue adquiriendo una mayor seguridad y confianza en su estilo, divide el espacio en planos claros, las figuras se convierten en siluetas planas, sin volumen, con una deformación expresionista. Enseguida aparece en estas colaboraciones el tema de la ciudad y de los personajes que la habitan, que a partir de 1909 se convertirá en uno de los motivos principales de su obra.

Durante 1906, contratado por el editor jefe del periódico, James Keeley, trabajó para el *Chicago Tribune*. Realizó un par de páginas dominicales para el periódico. *The Kin-der-Kids* y *Wee Willie Winkie's World* fueron los frutos de su colaboración. La primera de estas páginas dominicales narraba la historia de tres niños estadounidenses, hijos de inmigrantes alemanes, que partían de viaje alrededor del mundo desde Nueva York en una bañera verde conducida por un robot y acompañados por un perro parlante. Cada uno de los niños tenía un talento especial que les permitía escapar de los peligros, el inteligente Daniel Webster Kinder, el glotón Piemouth Kinder y Theodore Kinder, conocido como *Energético* Kinder, que hacía clara referencia al presidente norteamericano Teddy Roosevelt. Los niños huían de la Tía Jim-James, que pretendía dar a los niños aceite de ricino. La segunda no desarrollaba una historia que avanzase, eran episodios similares y autoconclusivos. Estaba destinada a un público más infantil. El protagonista, Willi Winkie, era un niño imaginativo que dotaba de vida a objetos o elementos de la naturaleza.



131. Pagina de The Kin-der-Kids.

Este trabajo le duró sólo unos meses debido a desavenencias con el periódico; pero le permitió adquirir cierta independencia económica, que le llevó en 1907 a dedicarse casi por completo a la pintura, publicando a partir de entonces dibujos de forma ocasional.

Durante una visita a su segunda mujer, Julia⁴, en Weimar en 1906, se sintió impresionado por la arquitectura de la ciudad, dibujó numerosos bocetos tanto de la ciudad, como de su iglesia; poco después fue por los pueblos de alrededor dibujando apuntes de su arquitectura, en especial Tiefert y Gelmoreda. La iglesia gótica de Gelmoreda [fig. 133] le llamó poderosamente la atención, siendo una imagen que se repetirá constantemente en sus cuadros –realizó una serie de 13 cuadros sobre el tema-, dibujos y grabados. «Hay torres de iglesias en lugares dejados de la mano de Dios que son lo más místico que conozco de los seres culturizados»⁵. Todos los bocetos que hizo en esta época le sirvieron como fuente de inspiración para su obra pictórica, en muchos casos los retomó años después y los empleó para sus pinturas y grabados.

A finales de 1906 y durante 1907 pasó una temporada en París. Allí realizó numerosos dibujos de la gente y de la arquitectura de la ciudad, de la que pintó pequeñas secciones en las que intenta captar su esencia y su atmósfera. La forma de trabajo está dominada por la línea y los planos; pero sus primeras pinturas las construyó casi de forma opuesta, empleando el color y una pincelada que busca la forma. Paulatinamente su pintura fue adquiriendo mayor densidad, reduciéndose los brochazos, aunque continuó la influencia de la deformación grotesca de sus caricaturas e historietas.

Entre 1907 y 1912 realiza toda una serie de pinturas y dibujos, donde la ciudad, la presencia arquitectónica adquiere protagonismo: *La ciudad en el confín del mundo*. En estas obras proporciona diferentes visiones de la ciudad, desde un único punto de vista, alto o bajo, o desde varios; la ciudad puede ser pintada con sus habitantes o desierta, representa el fin de la ciudad burguesa del siglo XIX, muestra la aparición del mundo revolucionario obrero que ya no permite mantener las viejas estructuras. Sus cuadros muestran una *mascarada*, son un escenario con personajes grotescos y salvajes. Los protagonistas de estas obras parecen estar actuando, representando una broma, hombres y mujeres se suelen mostrar separados, ajenos unos a otros, sin que parezca existir la familia. En algunas pinturas, en las que aparecen locomotoras y trabajadores, sólo pinta hombres. Las mujeres tienen en sus obras un papel secundario, presentadas en muchos casos como madres o como prostitutas; pero sin que parezcan conectar con sus hijos o con sus clientes –trabajadores, jesuitas o figuras disfrazadas-, Feininger no las juzga moralmente. Los niños suelen estar solos, sin contacto con el entorno, jugando ocasionalmente, tienen que aprender por ellos mismos.

Cuando realizó estas obras, estaba fuertemente influenciado por autores como Franz Wedekind o Peter Jacobsen; pero sobre todo por escritores franceses como Balzac y su *Comedia humana*, Víctor Hugo y *Los miserables* o Eugène Sue y *Los misterios de París*. Escritores para los que la ciudad se había convertido en un personaje más, adquiriendo gran importancia en el desarrollo de la acción. La ciudad del folletín decimonónico es la que se filtra en las obras de Feininger. A través de la literatura consiguió dotar a su obra de un nuevo contenido, que le permitió alejarse de sus caricaturas y tebeos. Las figuras ya no son grotescas caricaturas, se han vuelto figuras independientes, cuyo simbolismo forma parte integral del contenido de la composición. Son unas obras que tiene sus raíces en la imaginación.



132. *Gross Kronsdorf III* (1921).



133. *Gelmoreda XI* (1928)



134. *Nubes sobre el mar I* (1923).

Paralelamente, Feininger hizo una serie de pinturas cuyo tema principal eran los ferrocarriles, en ellas pintó viejas locomotoras, sobre todo americanas, con pequeñas figuras de trabajadores. Estas obras muestran ya el interés que tiene por los trenes; aunque también pintó una serie de lienzos cuyos temas eran la playa, el mar y los bañistas.

El artista estadounidense expuso en el Salon des Indépendants de 1911, junto con los cubistas que provocaron su primer gran impacto en París. El Cubismo influyó en Feininger a partir de este momento, le permitió alejarse de las formas que percibía en la realidad. «Lo que uno ve –decía Feininger- debe ser *transformado en la mente* y visualizado»⁶. A través del cubismo puede plantearse una nueva profundidad espacial y considerar el volumen. La realidad es transformada partiendo de unas primeras impresiones. La experiencia de la observación de la naturaleza, de la realidad, debía ser transformada sublimando los recuerdos.

Entre 1911 y 1912 se produjo un gran cambio en la obra de Feininger, su estilo está marcado por «la disección cubista de la forma y el espacio; la simultaneidad orfista del color y la definición de la luz como una fuerza, la interpretación futurista del movimiento físico mediante líneas dentadas y angulares llegaron a ser parte del vocabulario visual de Feininger»⁷, que empleaba estos elementos de manera personal. La luminosidad y la transparencia resultan importantes en toda la pintura, construye los cuadros con luminosos y transparentes planos de luz y color. Los volúmenes se formaban mediante el solapamiento de planos. La fragmentación e interpretación del volumen surge de la luz, una luz que no penetra del exterior sino nace del interior del cuadro. Hay una influencia de Delaunay que le permite realizar una síntesis entre realidad e imaginación. Las fachadas de las casas se convierten en el motivo principal de sus cuadros. Sus cuadros arquitectónicos están basados en un análisis claro y unas formas abstractas.

A partir de 1913, en sus cuadros aparecen imágenes de iglesias, puentes, barcos de vapor y casas elevadas, influenciadas por la arquitectura de los pueblos de la región de Thuringia, especialmente las iglesias, donde ha desaparecido la figura humana, pues el místico no necesita al hombre. Poco después, su obra traslució la experiencia de la Primera Guerra Mundial, la arquitectura pierde solidez y las figuras carecen del suelo donde apoyarse. En 1917, el artista americano alcanzó su madurez artística, su estilo es una síntesis de elementos cubistas y futuristas con extrema «exigencia de pureza formal»⁸.

Entre 1918 y 1920, realizó la mayor parte de las xilografías que hizo a lo largo de su carrera artística, hizo 270 de un total de 320. La xilografía representaba un gran cambio en su forma de trabajar, ya que se debía limitar a lo gráfico, equilibrando las superficies de blancos y negros, aunque siguen apareciendo los mismos temas que en sus cuadros: barcos, personajes grotescos, catedrales.

Walter Gropius llamó a Feininger en 1919 para formar parte de los profesores de la Bauhaus, donde permaneció hasta 1932. Allí entró en contacto con otros artistas; entabló amistad con Paul Klee, Wassily Kandinsky, George Mueche, que duraron el resto de su vida. El artista americano se trasladó a Weimar y, sin experiencia pedagógica previa, se encargó del taller de impresión gráfica. Feininger nunca impartió clases de manera sistemática, no se consideraba con grandes capacidades pedagógicas y



135. *Fin de temporada* (1910).



136. *Día lluvioso* (1915).



137. *El puente verde* (1916).



138. *Marina* (1926).

nunca pretendió imponerse a sus alumnos, sino «relacionarme libremente con ellos y serles útil mediante un intercambio de ideas y pareceres para llevarles así por el buen camino»⁹. Además de encargarse de la enseñanza, fue responsable de la publicación de los portafolios de grabados originales de la Bauhaus. Durante su estancia, además de adquirir una seguridad financiera, contó con buenas condiciones para pintar, lo que se reflejó en su producción. Realizaba pinturas arquitectónicas iluminadas con una luz interior, con transparencias que le permitían transformar la realidad.

El género de las marinas se hizo habitual en sus pinturas a partir de 1924. Los dibujos a pluma y aguada adquieren gran importancia. Las líneas suelen ser trazadas con regla y estar rotas, la atmósfera –luz y aire- es el principal punto de atención. En estas obras, el hombre encuentra su lugar en espacios vacíos con amplios cielos, con un recuerdo de las pinturas del artista romántico alemán Fiedrich. Los efectos atmosféricos se volvieron espacio arquitectónico en sus lienzos. Dota a la transparencia de una monumentalidad pictórica, integró la arquitectura en un espacio pictórico amplio que recrea independientemente de la naturaleza.

Debido a la llegada del nazismo al poder empezó a tener problemas, su obra fue confiscada y apareció en la exposición sobre el «Arte degenerado» que celebró el gobierno alemán. En 1936 regresó por primera vez a Estados Unidos, y un año más tarde volvió definitivamente a su país, tras comprobar la imposibilidad de vivir en Alemania. Primero se instaló en Oakland y luego en Nueva York. Debido a sus problemas y traslados no volvería a pintar hasta finales de 1939, después de un par de años de inactividad.

En Estados Unidos, comenzó a emplear un estilo que intentaba adaptar el efecto gráfico de la acuarela y el dibujo a pluma al medio pictórico, trasladar los descubrimientos de transparencia de la luz y el color de la acuarela al óleo, en lo que sería su nuevo estilo artístico.

La influencia de las imágenes de la ciudad de Nueva York fue inevitable; pues la mezcla de planos –su yuxtaposición o fragmentación- que tenían sus cuadros, se podían observar de forma parecida en la realidad. La ciudad le resultaba a la vez fascinante y confusa porque se producía un contraste entre sus recuerdos y la realidad. A través de una cierta geometría lineal, dotaba de forma a sus fantasías. Se produjo una simplificación en sus obras, reduciéndolas casi a esquemas lineales. Pinta imágenes de las calles de Manhattan con gran libertad de líneas. El color gana importancia al dotar de expresión a la atmósfera de sus lienzos y las líneas proporcionan el motivo, con lo que su pintura adquiere cierta desmaterialización. Reaparecen los fantasmas y los personajes grotescos en un estilo lineal y de bloques. Los temas que aparecen en estas obras son barcos de vela, arquitecturas de viejos pueblos con sus iglesias y tejados a dos aguas. Eran temas de sus obras alemanas que son recordados, ya que Feininger echaba de menos sus motivos y los reelabora a partir de los bocetos que había realizado durante años.



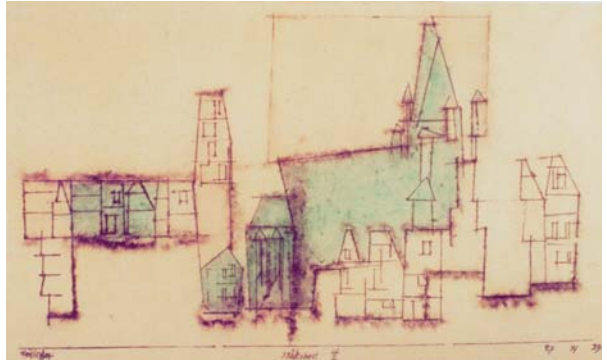
139. *Globo elevándose* (1920).



140. *Barcos viejos* (1923).



141. *Arquitectura con estrellas* (1927).



142. *Pequeña ciudad II* (1929).

ii. Los trenes, los barcos y la ciudad de juguete

Los diversos juguetes que diseñó y construyó Lyonel Feininger están relacionados con la temática de su obra: trenes, casas, barcos, etc. Utiliza las mismas imágenes que le atraían como pintor. Esto permite considerarlos como una prolongación de su obra, como esculturas en miniatura. En sus juguetes se produce una mezcla entre la fantasía y la originalidad similar a la de su pintura, ambos aspectos de su obra se complementan mutuamente.

La clase de juguetes que Feininger hizo a lo largo de su vida se pueden agrupar principalmente en tres: los barcos, la ciudad y los trenes. Los trenes de juguete estaban concebidos para su producción en serie por una empresa juguetera. Poco después de los trenes, construyó para sus hijos una serie de barcos, que le ayudaron al desarrollo de su lenguaje pictórico. A principios de los veinte comenzó a tallar y pintar una ciudad de madera con sus habitantes, ciudad que fue creciendo con el paso de los años.

Feininger realizaba los adornos del árbol de Navidad de su casa, hechos con trozos planos de madera recortados, pintados de vivos colores y barnizados. Éstos representan a la luna, el sol, las estrellas, cometas, ángeles, marineros, globos, un molinero y su molino; esta decoración se extendía por otras habitaciones con cabezas esculpidas en madera. Siempre le gustó el período navideño y estar rodeado de su familia y amigos. Estas fiestas tenían para el artista americano cierto carácter simbólico, de retorno cíclico.

Los ferrocarriles lo habían atraído desde pequeño, junto con sus amigos se había dedicado a la elaboración de un complicado sistema de redes ferroviarias y con el paso de los años adquirió una gran fuerza el recuerdo que el artista tenía de los trenes americanos. Para Feininger, la evolución de las locomotoras está unida a la idea de novedad y progreso.

Estando en París en 1911, Feininger había conocido a Karl Löwenstein, que era hijo del dueño de una fábrica de juguetes de madera en Munich, Otto Löwenstein. El artista americano había construido automóviles y locomotoras de juguete para sus hijos¹⁰. Karl le sugirió a su padre la posibilidad de adaptar estos diseños para su producción en serie, esta idea maduró, Feininger se interesó por la producción de juguetes a gran escala y, en 1913, estaba haciendo bocetos y diseños de trenes tanto antiguos, modelos de 1830, como contemporáneos. Tenía planteado que los trenes llevaran el nombre de las viejas compañías ferroviarias como un incentivo para su venta.

Los trenes estaban fabricados en madera, con distintas piezas prefabricadas que se montaban y pintaban a mano. Estaban pintados con colores brillantes: naranjas, ocre, rojo oscuro, amarillo canario, diversas tonalidades de verde –verde cobalto, verde gris, verde oliva, verde manzana, verde esmeralda-; los techos de los vagones de pasajeros estaban pintados con ocre, rojo sangre de buey, azul cobalto y blanco. Empleaba esmaltes para colorear los distintos modelos, lo que le permitía obtener delicados matices de color.

En una carta de mayo de 1913, Feininger escribió: «Estoy completamente absorbido por estos modelitos. Estoy haciendo diseños, estudiados con gran cuidado en

cada detalle. Hoy he ordenado los topes al tornero; de ahora en adelante les haré también hacer las cupulitas de vapor, las chimeneas y las calderas. No será muy caro, ¡pero infinitamente más agradable de ver! Un centenar de topes para empezar costarán poco más de un marco y el fabricante tendrá una mejor impresión si las cosas se hacen bien. Este trabajo -¡que además conlleva fines prácticos!- me ha hecho convertirme en un feliz muchacho de quince años. Los coches exprés han quedado magníficamente, de mejores proporciones que los anteriores...»¹¹.

Durante 1914 continuaron las negociaciones, mientras desarrollaba los distintos modelos para su producción en serie. Los preparativos duraron cerca de un año, los trenes se tenían que elaborar de una manera muy precisa, lo que requería un gran esfuerzo por parte de Feininger [fig. 144-145]. En mayo de 1914 comenzó su producción. Después de haber fabricados las primeras series, Löwenstein le propuso desarrollar una cadena de montaje de trenes franceses para el mercado de este país.

Los problemas de diseño le absorbieron durante mucho tiempo, a pesar de todo, estaba contento con su labor y esperaba pudiese llegar tanto a niños como a adultos, a aquellos que eran «jóvenes de corazón»¹². «Trabajo en los modelitos de la mañana a la noche. La idea del tren es una fuente inagotable de ideas divertidas y estimulantes. [...] Yo quiero iniciar una cosa que pueda alegrar y atraer a cualquier verdadero niño y la mayor parte de los adultos. Puedo imaginar que los adultos amantes de los trenes, o que los amaron cuando eran pequeños, comprarán mis modelos y los usarán como decoración»¹³.

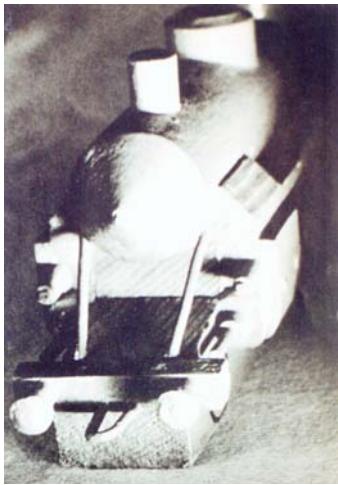
El uno de agosto se declaró la guerra y el proyecto, que le había proporcionado tanto placer y en el que había puesto tantas ilusiones, quedaría paralizado, sin retomarse. El artista americano recibió una caja llena de trenecitos tras la división del patrimonio. Más adelante los regalaría en la fiesta de Navidad de la policía y los bomberos para que los disfrutasen muchos niños.



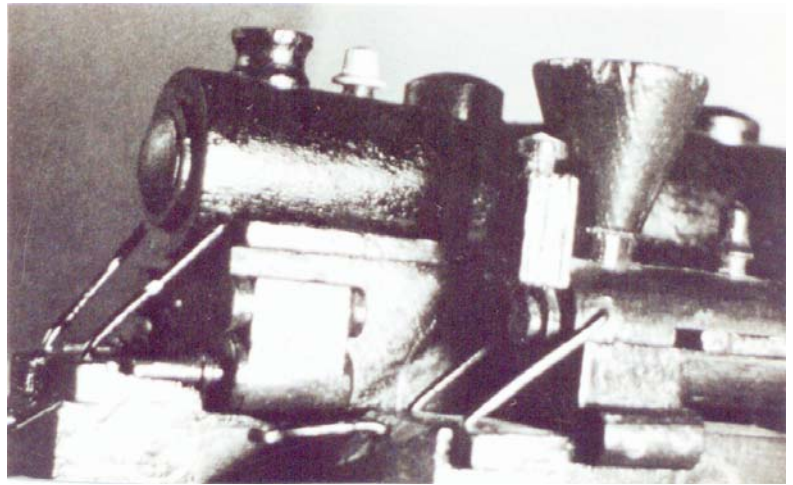
143. Feininger hizo barcos que hacía navegar con sus hijos.

En 1917 ó 1918 realizó toda una serie de barcos de juguetes, cuatro barcos de vela y cuatro barcos de vapor, que construyó para jugar con sus hijos. De estos barcos sólo se conserva uno, los demás se rompieron debido al uso que de ellos hicieron sus hijos. Lux Feininger los recuerda de la siguiente manera: «Tengo, en cualquier caso, un recuerdo muy preciso de todos ellos, no sólo de su aspecto, sino también del extraordinario placer que me producían. Recuerdo sus colores: las balconadas cuadradas de protección blancas y grises, los portones negros, el recinto y la arboladura amarilla

Nápoles y las verdes cabinas sobre el puente; uno de los barcos de vapor rojo y negro, otro violeta y gris, etc.»¹⁴. En cierta forma, estos barcos suponían para el artista una evocación de su infancia para sus hijos, pues algunos eran una reproducción de aquellas chalupas que el artista americano había observado repetidas veces en el río Hudson. Estos barcos estaban hechos de trozos de leña, que pintaba una vez tallados. A mediados de los años veinte, Feininger construyó varios yates y veleros en miniatura [fig. 143]



144. Modelo de tren (1914)



145. Modelo de tren (1914)



146. Catedral y personajes



147. Barcos, casas y personajes

que llevaba a navegar con sus hijos al mar Báltico, cuando iba a veranear al pueblo de Deep, durante la primavera se dedicaba a construir los barcos a vela, en los que más importante que los detalles era que fuesen navegables.

Terminada la guerra, Walter Gropius le solicitó su incorporación a la Bauhaus en la primavera de 1919 y Feininger aceptó. Los juguetes que realizó en esta época supusieron un cambio completo, consistían en una gran ciudad, con sus casas, habitantes e incluso algunos barquitos, estaban totalmente hechos de madera tallada y pintada [fig. 146-154]. Estos juguetes tienen un estilo más reconocible, poseen un fuerte carácter expresionista y una gran vitalidad. Estos juguetes le permiten la expresión de las sensaciones que tenía en aquella época: «excitantes o desesperadas, nuevas o viejas, alegres o locas, ridículas o patéticas»¹⁵. La ciudad que creó parece carente de leyes, parece que por su naturaleza y su forma se sitúa en la parte irracional del universo de Feininger. Están cercanos a sus dibujos realizados a pluma y acuarela.

«Se está acercando el momento de mi locura periódica de construir juguetes para Navidad. Cada año —escribió en 1921— siento el impulso de cortar la madera en trozos pequeños y pintarlos en colores vivos. Los niños esperan que construya “mannequins” para ellos»¹⁶. Esta actividad duró tantos años, probablemente por el gran placer que le producía su fabricación, así cada año aumentaba el número de habitantes y de casas para su ciudad. La gran mayoría de estos juguetes estaban destinados a sus hijos; pero también se los regaló a los hijos del director del Museo de Erfurt o algunos estudiantes como Eberhard Schrammen.

La construcción de la ciudad la realizó en dos períodos que duraron muchos años. El primer período duró hasta 1931, después de la Segunda Guerra Mundial, ya en Estados Unidos, retomó la construcción de la ciudad. El sentido del humor que es característico de este juguete se mantiene en los dos períodos.

Los primeros personajes que realizó estaban influidos por las industrias artesanales de Silesia, eran pequeños hombres azules, mujeres de perfiles ondulados con los brazos pegados a los lados; pero poco a poco se tomó una mayor libertad en su elaboración, los colores de las caras podían ser amarillos o verdes, los torsos cortados en formas angulosas, como de nudos, podía haber policías de la época del emperador Guillermo, con sus cascos terminados en punta, marineros con su impermeable amarillo, unas viejas, un grupo de nobles vestidos de negro.

En las piezas que realizó en Estados Unidos, sus personajes adquieren un aire fantasmagórico, su figura es menos angulosa, sin tantas aristas, con detalles decorativos como botones, cuernos, colas. Durante esta segunda época realizó también animales: búhos, gatos, un elefante. El tamaño de estos personajes nunca excede los ocho centímetros.

Las casas que realizó tienen un aire gótico, muy colorista, con los planos superiores salientes y enormes chimeneas, también construyó un par de iglesias (inspiradas en la de Gelmoreda) y otros elementos de la ciudad como puentes; el edificio más grande medía cerca de 30 centímetros. La ciudad no parecía estar en una estación concreta del año, junto a techos blancos, como si estuviesen nevados, había



148. Barcos, personajes, animales y casas



149. Búhos, casas y personajes



150. Casas y personajes



151. Casas y personajes

otros oscuros y verdes. Las primeras casas estaban trabajadas con cuidado; pero paulatinamente se fue interesando por sus posibilidades escultóricas. Finalmente realizó una serie de juguetes para complacerse a sí mismo que recordaban vagamente a casas, hechos con partes móviles toscamente terminadas y pintadas de blanco, lo que le permitía plantear diferentes relaciones formales. Este conjunto de casas y algunas de las pequeñas carabelas talladas le sirvieron inspiración para sus pinturas y dibujos.

Los juguetes estaban hechos de madera que tallaba y luego pintaba con esmaltes para que tuviesen un color más brillante. La madera está tallada de manera tosca y coloreada con vivos colores para lograr una mayor expresividad, sus personajes son pequeñas caricaturas como tipos de tebeo, de una alegría contagiosa y gran humor. Sin lugar a dudas mantienen relación con su obra y no sólo con la de la primera época, con sus caricaturas e historietas, sino que los personajes recuerdan a los habitantes de su ciudad del siglo XIX.

A mediados de los veinte, Feininger ayudó a su mujer, Julia, a hacer unas marionetas conocidas como *Demonios* y *hadas* [fig. 420] que medían entre 11 y 16 centímetros, y su mujer hizo una serie de siete muñecos de tela inspirados en cuentos orientales [fig. 418-419], de entre 28 y 40 centímetros.



152. Cuatro personajes



153. Niña y elefante

iii. Los juguetes y la obra artística de Feininger

La obra de Lyonel Feininger está relacionada con sus juguetes, al igual que sucede con otros artistas que también han realizado juguetes. Lo primero en común es que tanto sus obras como sus juguetes tienen una temática similar, Feininger hizo sus juguetes de aquellas cosas que le llamaban la atención y que también pintaba en sus cuadros: trenes, barcos, casas, iglesias, pescadores, los distintos habitantes de la ciudad. Podrían pasar por pequeñas esculturas del artista norteamericano, en ocasiones empleó sus casas de juguete, los personajes y los pequeños barcos tallados en madera como modelos para sus cuadros y dibujos.

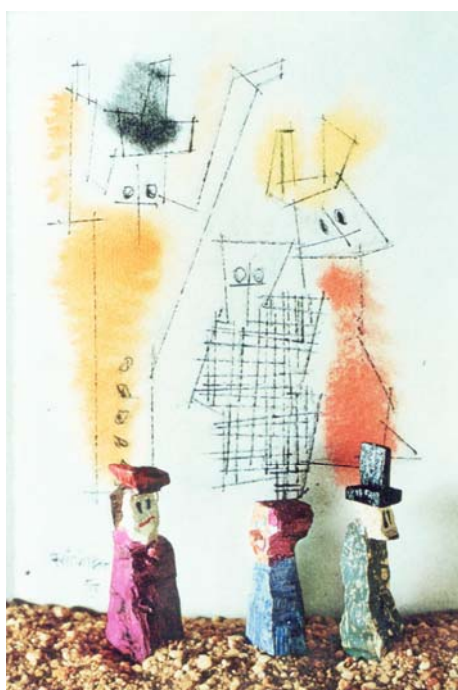
Los aspectos formales de cuadros y caricaturas se encuentran en sus juguetes. Feininger consideraba sus ferrocarriles de la misma forma que a su obra plástica. «Este proyecto de ferrocarriles es un resultado de mi inteligencia al igual que un cuadro exige una cuidadosa comprensión por parte de aquel a quien encomiendo la ejecución»¹⁷. Pero no sólo esto, sino que además el trabajo que realizaba en sus trenes de juguete repercutió en su pintura. «Esta actividad es óptima para mí, -decía Feininger- ya que estoy obligado a mantener un esfuerzo mental. Y -¡lo más asombroso!- en los momentos libres trabajo cada día durante pocas horas en un nuevo cuadro; raramente he sentido tal revelación de un nuevo modo de sentir la forma y el color. El que yo haya dejado de pintar, es un hecho que acepto voluntariamente y no de mala gana, porque mi amor por la construcción desde la infancia infunde en mí un estado mental en el que la armonía y la reflexión se hacen posibles. Estoy muy feliz y puedo, a duras penas, controlar mi gratitud y alegría por este enriquecimiento de mi vida debido al interés profundo y continuo por los juguetes»¹⁸.

En sus juguetes se aúnan precisión y fantasía, una dualidad presente en su obra artística. Los trenes de 1914, lo mismo que sus barcos, son unos juguetes ordenados y medidos, se relacionan con la parte más racional de su actividad artística, mientras que su ciudad pertenece a la parte irracional, están desproporcionados y carecen de armonía, pero lo importante es que los dota de vida. Los personajes de su ciudad están deformados de manera parecida a como sucede en parte de sus cuadros y de sus ilustraciones, en ningún momento existe una proporción con respecto a la arquitectura, que parece mantener una vida autónoma. Las relaciones entre los personajes y la arquitectura sirve para resaltar la falta de armonía entre el hombre y el medio en que vive.

La ciudad de juguete tienen la misma raíz que sus dibujos a pluma y acuarela. Empleaba un lenguaje un tanto extravagante, casi expresionista, relacionado con las caricaturas y tebeos; de hecho alguno de los personajes de «The Kin-der-Kids» está presente en esta ciudad –el muñeco azul de la ilustración 152-. Igualmente se relacionan con sus xilografías, en las que ha simplificado al máximo los rasgos de los personajes que aparecen en ellas, en muchos casos los rasgos quedaban definidos por un par de puntos para los ojos, una línea para la nariz y otra para la boca, en algunos talla una nariz como rasgo característico de la cara recordando, entonces, a los protagonistas del tebeo *Krazy Kat*, de George Herriman. El empleo de vivos colores resulta muy cercano al de las páginas dominicales, lo que aporta un mayor carácter lúdico y humorístico a sus juguetes. Hay figuras en las que sus extremidades están pegadas al cuerpo y apenas se podían distinguir, lo que hacía que tuviesen una apariencia espectral.

Podría poner muchos ejemplos de la relación entre la obra plástica de Feininger y sus juguetes, pero creo que éstos son los esenciales, las casas del pueblo estaban inspiradas en la arquitectura de los pueblos alemanes, podrían salir en cuadros como *El puente verde* (1916) [fig. 137], *Gross-Kromsdorf III* (1921) [fig. 132], o dibujos como *Pequeña ciudad II* (1929) [fig. 142]; mientras que las pequeñas carabelas de madera parecen sacadas de cuadros como *Barcos viejos* (1923) [fig. 140] o *Marina* (1924) [fig. 138], donde además los personajes que aparecen podrían habitar su ciudad de juguete con esos sombreros o las formas estilizadas de sus cuerpos, sin olvidar las xilografías. Algunos dibujos a pluma y acuarela como *Globo elevándose* (1920) [fig. 139] parecen inspirados por la ciudad de juguete o por aquella serie de grabados, dibujos y pinturas conocida como *La ciudad en el confín del mundo*. En este dibujo los personajes parecen estar inspirados en sus juguetes por la simplificación de las caras reducidas a los rasgos más característicos –ojos, nariz y boca– o la forma de los brazos del hombre a caballo, sin olvidar las casas que se encuentran en segundo plano. Incluso en alguno de sus cuadros más abstractos como *Arquitectura con estrellas* (1927) [fig. 141] se pueden relacionar con su ciudad de juguete este cuadro representa lo que parecen una serie de casas de forma muy geométrica, mediante planos superpuestos, donde se puede percibir una serie de entrantes y salientes, similares a los que tienen las de juguete.

En la última etapa de su obra se produjo una simplificación de los elementos pictóricos, al igual que había sucedido con los juguetes: «Me inclino a reducir cada vez más mi *Sprache* [lenguaje] pictórico a los elementos verdaderamente esenciales de línea y color; como pintor estoy obligado sin esperanza, aún apreciando la propiedad de los pigmentos, a usarlos periódicamente. Me estoy acercando a un nivel en el que comienzo incluso a anular las formas específicas, en interés –creo– de la unidad. Esa es una fase precaria en la que habría que profundizar, y me he parado accidentalmente un poco para volver a algo tan contradictorio como correctivo...»¹⁹.



154. Personajes con dibujo al fondo.



155. Dibujo.

Notas:

¹ Lyonel Feininger (Nueva York, 1871-1956). Hijo de músicos profesionales. En 1887 se instala en Alemania con la intención de aprender música, aunque también se matriculó en una academia de pintura. Finalmente se decidió por la pintura. Sus primeros trabajos fueron caricaturas y tiras cómicas que realizó para diversas revistas satíricas alemanas y algún periódico americano. Su debut como pintor lo hizo en 1907; algunos años después, en 1911, descubrió el cubismo a través de Robert Delaunay, lo que le influirá fuertemente en su obra pictórica. En 1913 expuso con el grupo «El jinete azul»; pero su consagración le llegó en 1917 con la exposición en la galería *Der Sturm*. Ya había desarrollado su propio estilo, una síntesis de las lecciones dadas por el Cubismo, el Futurismo y el Expresionismo, construida sobre una sólida arquitectura de ángulo elegantes. De 1919 a 1931 trabajó en la Bauhaus. A mediados de los veinte formó parte junto con Paul Klee, Wassily Kandinsky y Alexei Jawlensky de «Los cuatro azules», el grupo de pintores que Emmy Galka Scheyer pretendía comercializar en Estados Unidos. En 1937 regresó definitivamente a los Estados Unidos. A través de una exposición retrospectiva en el MOMA en 1944 se dio a conocer en Estados Unidos.

² Era una xilografía titulada *Catedral* (1919).

³ El 28 de octubre de 1887 desembarcó del vapor Gellert en Hamburgo, tenía 16 años.

⁴ En 1901, Feininger se había casado con Clara Fürst, hija de un pintor berlinés, con la que tuvo dos hijas. Cuatro años más tarde conoció a Julia Berg, una pintora casada; ambos abandonaron a sus respectivas parejas para irse a vivir juntos y, finalmente, casarse.

⁵ Marint Faas: «Lyonel Feininger». *Bauhaus*. Pág. 274.

⁶ Lyonel Feininger citado por Ulrich Luckhart: *Lyonel Feininger*. Pág. 29.

⁷ Peter Selz: «The Precision of Fantasy». *Lyonel Feininger*. Pág. 6.

⁸ Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Pág. 117.

⁹ Lyonel Feininger citado por Martín Faas: *Op. Cit.* Pág. 273.

¹⁰ Feininger tuvo tres hijos con su segunda mujer Julia: Laurence, Andreas y Lux.

¹¹ Lyonel Feininger citado por Lux Feininger: *Lyonel Feininger. Arte e giacottoli*. Pág. 27.

¹² *Ibid.* Pág. 10.

¹³ *Ibid.* Pág. 28.

¹⁴ *Ibid.* Pág. 47-48.

¹⁵ *Ibid.* Pág. 52.

¹⁶ *Ibid.* Pág. 53.

¹⁷ *Ibid.* Pág. 30.

¹⁸ *Ibid.* Pág. 31-32.

¹⁹ *Ibid.* Pág. 117-118.

V. El *Arsintes* de Ángel Ferrant

Dentro del arte español del siglo XX, Ángel Ferrant¹, si bien un artista no demasiado conocido, ocupa un lugar destacado, no sólo como escultor, sino también como animador de la escena artística; participó en diversos movimientos que promovían la renovación artística, tanto antes como después de la Guerra Civil². Asimismo hay que destacar su labor pedagógica como profesor de Artes y Oficios, en la que se preocupó por la reforma de las enseñanzas artísticas.

El mundo infantil llamó la atención de Ferrant que encontraba en la forma de trabajar de los niños un ejemplo para los artistas, interesándose también por su arte, fue un coleccionista de dibujos infantiles, a cerca de los cuales organizó algunas exposiciones. Este interés por los niños le llevó a diseñar un juguete para ellos, el *Arsintes*, que nunca se comercializó.

Este juguete, que parece un elemento muy secundario en su producción, además de ayudar a desarrollar la capacidad creativa de los niños, le sirvió para desarrollar una serie de conceptos y maneras de trabajar que se vieron posteriormente reflejados en su obra plástica, pudiéndose decir que fue la base de su proyecto artístico a partir de 1935. El *Arsintes* está muy relacionado con su labor pedagógica.

Ferrant comentó en alguna ocasión que su vocación como escultor le surgió, al igual que Picasso, de sus juegos infantiles recortando papeles: «Me dedico a la escultura, porque siempre me sedujo más un cuerpo que una lámina: un cartón me pedía más unas tijeras que un lápiz»³.

Mi intención es hablar del juguete que diseñó y señalar la profunda relación que mantiene con su obra, y cómo le sirvió de campo de experimentación. Para Ferrant el concepto de juego y su labor lúdica resultó importante en su concepción artística porque le permitió avanzar en sus planteamientos formales, tanto es así que algunas de sus obras han llegado a ser definidas como «juguetes de escultor» o «jouets magnifiques».



156. Tres grupos de plantillas para el *Arsintes*.

i. El Arsintes

El juguete que Ángel Ferrant comenzó a diseñar poco después de su regreso a Madrid, en 1935, el *Arsintes*, se basa en la combinación de un número fijo de plantillas que permite producir de esta manera gran variedad de figuras o imágenes. El nombre de este juguete se deriva de *ars*, arte, y de las palabras *syntaxis* y *síntesis*, lo que se puede interpretar como arte sintético.

La importancia que tiene este juguete además de su interés lúdico, es que fue «conceptualmente la base de su proyecto artístico»⁴. Ferrant relacionaba el proceso creativo con el aprendizaje. El *Arsintes* tenía como intención despertar la sensibilidad creativa del niño o adulto que lo utilizase. «No es la habilidad manual lo que con él se pone a prueba: es la capacidad imaginativa de quien lo practica»⁵; pero ésta no era la única finalidad del juguete, también pretendía que llevase a «comprender la hermosura de las obras de arte más expresivas de cualquier tiempo»⁶. Ferrant no puede desprenderse de su lado pedagógico.

Sus intereses pedagógicos están, también, en el origen de este juguete. Ferrant considera que el juguete permite a los niños relacionarse con la realidad, para los niños el juguete es un símbolo de la misma. Desde 1918 era profesor en la Escuela de Artes y Oficios, lo que dejó profunda huella en él. En Barcelona desarrolló un interés por las reformas de la pedagogía artística y por la pedagogía renovadora, relacionándose con otros artistas que estaban interesados en problemas pedagógicos: Rafael Barradas, Llorens i Artigas, Granyer. A través de ADLAN (Amics del' Art Nou) pudo acercarse al dibujo infantil y, también a lo popular, a la imaginería de feria y a artefactos mecánicos ingenuistas. Consideraba que para iniciarse en el arte hay que cultivar la capacidad de creación, la educación debe potenciar las capacidades expresivas de cada alumno, y su juguete debía funcionar de la misma forma, potenciando la capacidad imaginativa. Su vocación como pedagogo renovador identifica el instinto creativo con el impulso lúdico y con el juguete. La base de la escultura está en el carácter lúdico de creación y disfrute.

Ferrant pretendía como profesor procurar que el alumno fuese tomando conciencia de sus facultades, «por un proceso interior que le fuera revelado ante sí mismo el sentido de su misión según su natural entender y no de manera impuesta por una normativa inflexible y general»⁷. El alumno debía partir del instinto para pasar a la intuición y luego a la conciencia. Ferrant decía a sus alumnos: «El arte no es un medio de vida, es un fin de vida. No podemos admitir que se haga para vivir, sino para sentir que se vive»⁸. Creía que fomentar la capacidad de creación es la misión de la enseñanza artística, la libertad creativa y el reconocimiento de la capacidad individual del alumno son valores eternos en la enseñanza de Ferrant. La renovación del gusto estético debía partir de la enseñanza profesional. En la enseñanza artística Ferrant combina el dibujo geométrico con el artístico, la geometría servía para captar lo estructural y funcional teniendo así una mayor facilidad para la recreación de las cosas de la imaginación, el dibujo no es una mera copia de la realidad.

En sus planes de renovación pedagógica, reorganizaba los cursos. Tres eran los cursos. Uno *preliminar*, de experimentación, sobre todo para despertar las capacidades creativas del alumno. Luego los cursos prácticos, en dos partes, que pretendían dotar a los alumnos de la técnica, teoría y capacidad crítica para que las aptitudes creativas diesen lugar a una verdadera capacidad creativa.

Fue sobre todo en Cataluña donde las nuevas prácticas educativas tuvieron gran importancia y donde suponían un intento de acercamiento a la modernidad. Ferrant también había mantenido una relación en Madrid con la Asociación Libre de Enseñanza y con la Residencia de Estudiantes. Aunque Ferrant nunca fue profesor en La Escuela del Mar, mantuvo con ella una estrecha colaboración, además de ser un entusiasta defensor de sus innovaciones. La Escuela del Mar era un colegio barcelonés fundado en 1922, cuyo método pedagógico respondía a la *Escuela Nueva* o *Escuela Activa* que proponía Adolphe Ferrière. Se caracteriza por ser una enseñanza intuitiva que se adapta a la psicología del niño para favorecer el aprendizaje lúdico mediante ejercicios descriptivos, prácticos y manuales.

Desde principio de los años veinte, Ferrant mostró interés por el mundo de los niños, sobre todo por sus dibujos, un interés que se mantuvo durante toda su vida y le llevó en los años cincuenta a organizar un par de exposiciones sobre este tema, además de ser un coleccionista de dibujos infantiles. Su interés por el arte infantil es paralelo al del arte primitivo, el niño tiene el mismo privilegio que el arte nuevo en relación con el arte primitivo, se trata de crear un arte vivo. Lo característico del arte primitivo es su falta de análisis, en su visión del mundo domina la relación y el instinto organicista, mientras que el niño dibuja sin preocuparse por imposiciones. El artista debe encontrar en el niño dónde fijarse, para aprender a comenzar de nuevo y dedicarse a una investigación constante.

«La proyección del dibujo infantil sobre el orden de lo artístico se vale, entre otras cosas de la disposición creativa propia del espíritu de juego»⁹. Ferrant consideraba que los grandes artistas no dejaban de ser niños grandes. En el dibujo infantil encuentra lo genuino y lo primitivo. «Me parecen más poderosas las convicciones de infancia que todas las adquisiciones posteriores»¹⁰ y lo tiene siempre en cuenta en su enseñanza artística. El dibujante debe imitar la creatividad libre e ingenua de los niños, para deshacerse de las formas adquiridas, para conseguir una mayor libertad. El escultor madrileño encontraba en la predisposición de los niños al juego «el paradigma de una sensibilidad productiva»¹¹. «El niño enseña al hombre; pues nadie más que él es capaz de mostrar la naturalidad con que debe concebirse fundamentalmente la imagen, sin ingerencias que adulteren su expresión»¹². A través del dibujo infantil, Ferrant mostró un gran interés por la frescura de lo lúdico en el arte, que le acercó a otras fuentes productivas para su arte como el arte primitivo.

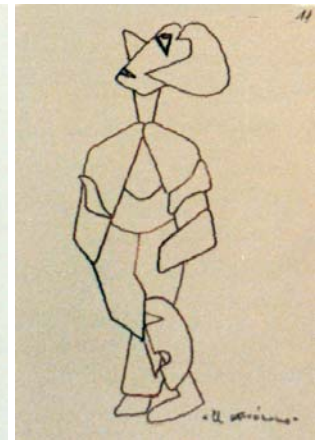
Su interés por la pedagogía le llevó a pedir una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, que le fue concedida, para estudiar las prácticas educativas de la Escuela de las Artes Aplicadas de Viena. Allí estuvo un par de meses a finales de 1927. A parte de las enseñanzas que obtuvo de estar en la Escuela de Viena, pudo conocer al profesor Franz Cizeck (1865-1946) que daba clases de la Teoría de las formas, Cizeck fue un precursor de la enseñanza artística moderna para niños, tenía una escuela privada donde potenciaba la creatividad espontánea innata de los niños, había investigado y expuesto dibujos infantiles desde 1903, que relacionaba con la imaginación creadora de los sentimientos que habían sido traducidos plásticamente. En la Escuela de Artes Aplicadas propiciaba la investigación de la «condicionalidad endógena de las formas» y el «cientismo», basándose en la descomposición y recomposición de los ritmos



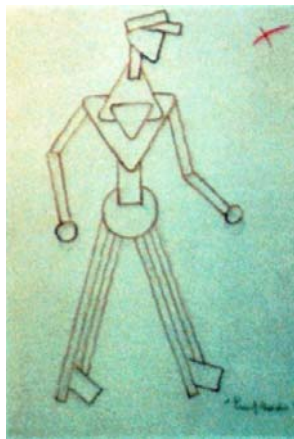
157. Juego de plantillas.



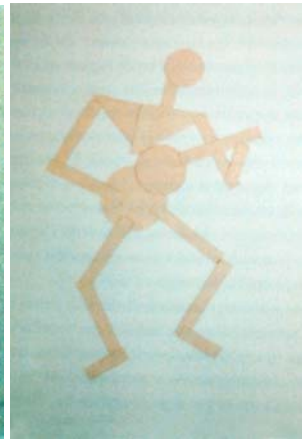
158. Perico (1935).



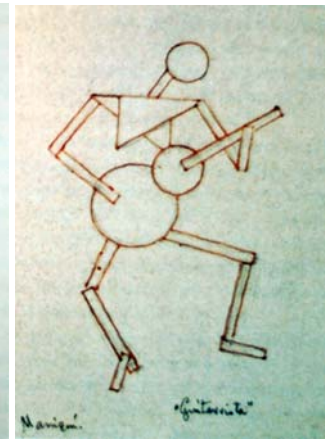
159. El astrónomo (1935).



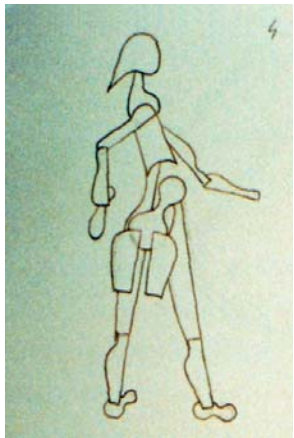
161. Empleado (1935).



160. Guitarrista.



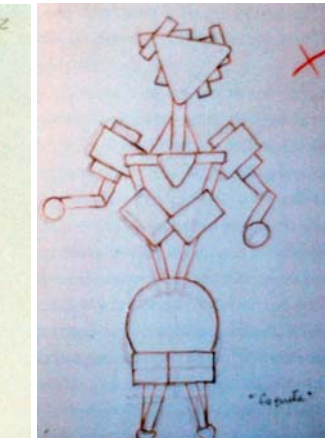
162. Guitarrista (1935).



163. Sin título (1935).



164. Sin título (1935).



165. Coqueta (1935).

ornamentales y la representación gráfica y plástica del movimiento, sus alumnos practicaban el dibujo libre inventivo, el recorte de siluetas, el collage y la combinación de plantillas, asimismo dibujaban con «música o a partir de otras sensaciones»¹³. Ferrant empleó algunos de los métodos de Cizeck.

También mostró Ferrant durante toda su vida interés por los juguetes, de Viena se trajo una colección de juguetes, en los que José María Sucre «cree ver una estrecha relación con los “objetos” que el escultor iba a realizar después»¹⁴.

Poco después de su regreso a Madrid, en 1935, además de continuar con su labor como profesor en la Escuela de Artes y Oficios, Ferrant participó en la creación de la Asociación Auxiliar del Niño, que promovía actividades de formación para niños en barriadas obreras al margen del colegio. Algunos benefactores de esta asociación fueron Juan Ramón Jiménez y Manuel Abril. El escultor madrileño organizó un taller infantil que era de régimen abierto y pretendía estimular la creatividad y la convivencia creativa, entre las diferentes actividades plásticas que utilizó con los niños estaban procedimientos del dibujo creativo, el ensamblaje de materiales de desecho, el trabajo con piezas de cartón recortadas y la elaboración de imágenes mediante plantillas que incitan al niño a crear. Seguramente fue aquí donde le vino la idea para diseñar su juguete.

Para este taller organizó una campaña de recogida de desechos para que los niños pudieran con esos objetos elaborar sus propios juguetes empleando la técnica del ensamblaje, ésta fue una de las diversas actividades que planteó, inspirado en su serie de *Objetos* (1932) [fig. 181-182] que había construido mediante esta técnica. En el cartel que empleó para solicitarlos decía lo siguiente: «Los objetos que vd. deseche por inservibles serán acogidos con alegría en los talleres del club infantil de la asociación auxiliar del niño. Los muchachos concurrentes a estos talleres podrán encontrar en esos objetos piezas y materiales para construir sus juguetes y para iniciarse, jugando, en diversos oficios. El reloj o el ventilador inutilizados, la mesa o la silla desvencijadas, acaso se transformen, combinándose el esfuerzo y la fantasía del pequeño trabajador, en un mecano, en una avión o en un carricoche flamantes, después de haber surgido la idea de que las materias que nos parecen viejas e inerte renacen a una nueva vida al transformarse. Para la cual no se necesita más que discurrir y manipular sobre ellas. Ayúdenos enviándonos los objetos o piezas de objetos que no le sirvan y que vd. considere más adecuados a estos fines»¹⁵. Esta solicitud hace referencia a un concepto que resulta muy actual: el reciclaje. Los objetos cotidianos, a pesar de parecer inservibles, pueden tener una segunda vida gracias a la imaginación y la fantasía. Al intentar despertar la fantasía empleando objetos cotidianos recuerda su infancia y cómo, en cierta forma, se inició en el arte jugando: «Desde un principio, como cualquier chico, pero mucho más enfrascado que cualquiera, me valí de lápices, tijeras o barros, para hacer muñecas, porque me divertía. Tanto me divertía jugar como montarme en una silla que con sus cuatro patas, me parecía enteramente un caballo de veras. Sí puedo asegurar que las perspectivas que me ofrecían estas primeras ilusiones fueron para mí cada vez más poderosas y decisivas»¹⁶.

El origen para desarrollar las piezas del *Arsintes* se encuentra en las plantillas que habían sido hechas para el taller infantil de la Asociación Auxiliar del Niño, explorando las formas abstractas en combinación que a su vez se inspiraron en las plantillas de Pablo Gargallo [fig 166], hechas para diseñar y construir sus esculturas, y



166. Una de las fuentes para las plantillas del *Arsintes* fueron las de Gargallo.

en las que el austriaco Cizeck empleaba con sus alumnos. Ferrant encontró en el artista aragonés su inspiración para emplear plantillas; pero mientras que, las plantillas de Gargallo tenían como finalidad la elaboración de una escultura determinada, las de Ferrant sirven, en sus múltiples posibilidades de combinación, para espolear la imaginación.

La creación de las figuras se realiza mediante la combinación de plantillas, con formas más o menos sencillas. Para elaborar las plantillas del *Arsintes*, «Ferrant llega a cada pieza a través de posiciones relativas entre circunferencias secantes y tangentes; combinación de triángulos y círculos inscritos, ovoides, rectángulos, trapecios, etc. Pero una vez obtenidas estas figuras las enlaza mediante un trazo curvilíneo a mano alzada que redondea vértices hasta generar formas pseudobiológicas»¹⁷. La forma de cada pieza se obtenía a través de una síntesis entre la forma geométrica que se suavizaba con un «contorno exterior flexible, maleable, subjetivizado por la mano»¹⁸, que permitía dotar de un rasgo orgánico a sus piezas. Gracias a estas plantillas consigue que las figuras obtenidas tengan cierto carácter poético.

Las plantillas que diseñaba estaban hechas de tal forma que pudiesen ser empleadas en distintas posiciones y con distintos significados. A través de estas piezas pretendía desarrollar la creatividad de aquel que emplease el juguete, pues así ya no dependían de su capacidad manual, sino sólo de su imaginación. Estas plantillas de forma geometrizada tienen un carácter neutro, al ser permutables, es en su combinación cuando adquieren una imagen definida, una pieza triangular puede ser empleada como cabeza, sombrero o bolso según la imaginación del jugador. El jugador era libre para aumentar su número diseñando y elaborando piezas nuevas. Las plantillas que se conservan son de cartón, aunque pretendía que hubiesen sido metálicas si el juguete se hubiese comercializado.

Las formas, que tienen un contorno curvo y sinuoso, se parecen a las de las esculturas de Arp y tenían un origen similar, pero su desarrollo era opuesto. Arp partía de la naturaleza, a la que después daba un cierto carácter geométrico, reelaborando la impresión que le producía la naturaleza, mientras que Ferrant suavizaba las formas geométricas dotándolas de un carácter orgánico, intentaban mantener un equilibrio sugerente. En cualquier caso, los dos artistas reclaman una existencia autónoma del motivo independiente de lo que le hubiera dado lugar, sin olvidar que para ambos una

buena escultura forma parte de la naturaleza. Así pues, en el *Arsintes* pretendía conciliar los elementos naturales con los esquemas geométricos.

Se puede encontrar igualmente una cierta influencia de Torres-García, en cuanto se pueden montar y desmontar las distintas figuras con las piezas, además de partir de figuras geométricas que tienen capacidad de reutilizarse. Ferrant pudo haber visto alguno de los juguetes de Torres-García en la casa de Rafael Barradas cuando celebraban las reuniones de El Ateneillo de Hospitalet. El *Arsintes* permite a los niños investigar desmontando, destruyendo. En uno de sus escritos en los que habla sobre el taller infantil, Ferrant dice: «Poner un serrucho o una azuela en manos de una criatura puede parecer una insensatez peligrosa. Se dice que los niños todo lo destrozan, pero no se piensa que tal vez ese instinto de destrucción implacable que se les atribuye no es realmente una inclinación a deshacer, sino todo lo contrario: un intentar hacer o un hacer a su modo lo que para ellos está hecho al modo de los mayores. El niño quiere saber, y por eso lo pregunta todo. En su deseo de averiguar, destruye, y por eso se apresura a rajarle la tripa de su caballo de cartón porque le interesa saber lo que hay dentro»¹⁹. Los niños nos muestran un proceso constructivo inverso al romper sus juguetes, «puesto que nosotros no hemos acertado a presentárselo al derecho; es decir, en forma propiamente constructiva, en la forma que para él hubiera sido más divertida y para nosotros más interesante, porque nos permitiría ver, en el producto de sus actividades y movimientos naturales, los albores de la plasmación y la creación que le corresponden»²⁰, a través de su juguete Ferrant pretendía que el niño recuperase su proceso constructivo positivo.

Tenía pensado diseñar once juegos distintos de plantillas, que irían en distintas cajas y cada una llevaría entre 18 y 50 piezas, pero finalmente desarrolló sólo cinco; cuatro los desarrolló en dibujos y plantillas –los titulados Grotesco, Ánfora, Armazón, S/T- y un solo con los dibujos resultantes, a partir de los cuales se podrían sacar las plantillas –Maniquí-. Aunque también quedó un gran número de piezas sueltas que empleó para su obra plástica.



167. Juego de plantillas Ánfora.

Las formas que tienen las plantillas varían según sea su desarrollo, las de Maniquí, tienen una forma bastante geométrica: cuadrados, rectángulos, círculos, formas triangulares cuyos vértices están redondeados; junto con las de Armazón son las piezas que tienen una fisonomía más constructivista. Las piezas de Armazón son circunferencias o segmentos de circunferencias con cortes rectos. Las plantillas de Ánfora tienen ritmos curvilíneos inspirados en la tradición clásica, junto con las de Grotesco son las que tienen formas más orgánicas; pero las que tiene el juego de Grotesco son polígonos irregulares, ovoides, con recortes sinuosos, son formas organizadas más libremente que pueden recordar a elementos de la vida cotidiana, una botella, un limón o una barra de pan, lo que permitía dar a estas figuras un mayor rasgo caricaturesco.

En algunas de las figuras que se formaban con el *Arsintes* llamado Ánfora [fig. 167] existe un cierto clasicismo, como de venus o de escultura arcaica. Este juego está formado por recortes que se combinan orgánicamente, con distintas formas geométricas,

naciendo así las figuras de los dibujos, a través de la yuxtaposición de círculos de la compensación de perfiles curvos y rectos, de formas geométricas a las que proporciona un carácter orgánico, cercanas a fragmentos de cerámica. El «lejano eco de morfologías clásicas» lo caracteriza como una «Academia de juguete, ciertamente llena de humor»²¹. Siempre intenta mantener la sencillez en las formas.

Ocasionalmente Ferrant pensó en comercializar su juguete y para ello redactó un escrito de presentación. Allí trata de los tres tipos de desarrollo a los que tendía su juguete, de los cuales sólo explicó dos en su escrito de presentación. Éstas eran *Densayo*, *Frontal* y *Espacial*. El *Densayo* consistía en plantillas metálicas y un tablero perforados que mediante clavijas de sujeción es el juguete, se podía aumentar el número de piezas y crear otras originales recortándolas en cartulina; pretendía iniciar al jugador y crear un deseo de manipulación a mayor escala, para eso estaban los siguientes desarrollos. En *Frontal*, las piezas serían placas de madera «cuya articulación se efectúa por medio de tornillos» así las figuras que se logran «aparecen recortadas aisladas y se prestan a verse desde un solo punto. Para este caso se ha previsto, a fin de aplicarlas en el reverso, y en los puntos precisos, las piezas de caucho que se incluyen que tienen por objeto que el montaje quede separado de la pared, con lo que el efecto que produzcan será mucho más rico a causa de la proyección de la sombra en la superficie del trabajo: al mismo tiempo, dichas piezas de caucho impedirán toda rozadura que pudiera estropear la pared»²². La *Espacial*, que no está descrita, se supone que estaría completamente exenta de la pared y, probablemente, sería de un tamaño mayor.

El *Arsintes* tiene la variabilidad y la exploración como fines en sí mismos, donde intenta conciliar elementos naturales con esquemas geométricos; pero también permitía un acercamiento a los conocimientos que requiere una obra de arte, llevando a las fronteras de una seria realización plástica, con lo que además del elemento lúdico tiene también un carácter educativo y de aprendizaje artístico. Ferrant era pedagogo y este juguete se relaciona con su proyecto pedagógico. Se podía explorar el potencial combinatorio de las formas, ampliando así el objeto de reflexión escultórico, mostrando la cualidad del objeto construido. Se produce una reinención constante mediante diferentes combinaciones sucesivas y a través de la construcción de las figuras introduce el tiempo en su obra. Espacio y tiempo se encuentran unidas en el concepto de escultura móvil. También tenía interés, por mostrar el movimiento en la planitud del dibujo.

Ferrant mostró un gran rigor al anotar el número de piezas y elaborar los dibujos que podían ser resultado de las diversas combinaciones de las plantillas, el mismo rigor que en su obra plástica cuando sacaba fotografías de las combinaciones posibles de sus obras. Estos dibujos, aparte de servir para mostrar la versatilidad del juego, podían ser empleados como ejemplos, aunque no tenía la intención de que fuesen las únicas soluciones posibles, quería dejar libertad a todos aquellos que jugasen con el *Arsintes*. Estos dibujos tienen un carácter risueño y caricaturesco, la mayor parte presentan visiones frontales y estáticas de figuras esquemáticas, generalmente humanas que suele aparecer sola²³. Las figuras que se pueden formar con este juguete, en los dibujos de Ferrant, suelen ser personajes caricaturizados, a veces de tipos españoles como sucedía con el juego de plantillas Grotesco, cuyos dibujos son los que alcanzan un mayor rasgo humorístico, con *Flamenco* (1935), el borracho que representa *Valdepeñas* (1935) [fig. 168], también hay otros tipos como ese personaje que parece de cine negro americano llamado *Smith* (1935) [fig. 169]. En el caso de *Ánfora*, las figuras están mucho más abstraídas, y no suelen ser tipos reconocibles, salvo el caso del *Torero* (1935) [fig. 173].



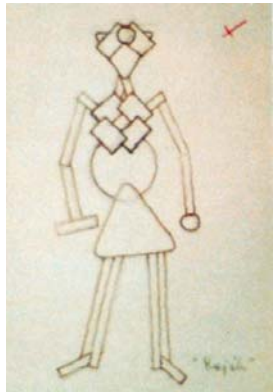
168. Valdepeñas (1935).



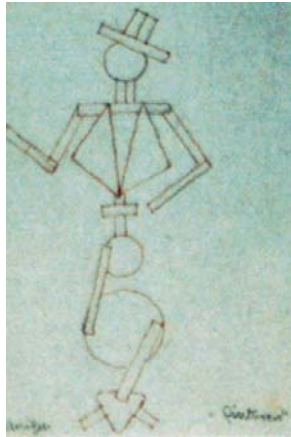
169. Smith (1935).



170. Toni (1935).



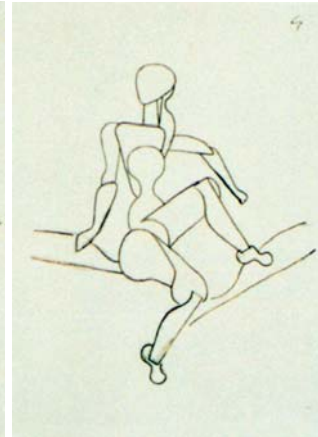
171. Rajáh (1935).



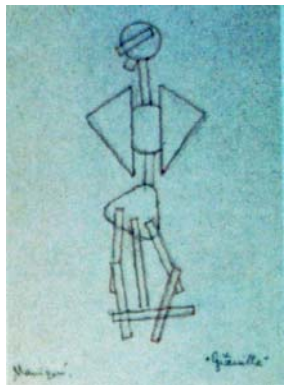
172. Pinturero (1935).



173. Sin título [Torero].



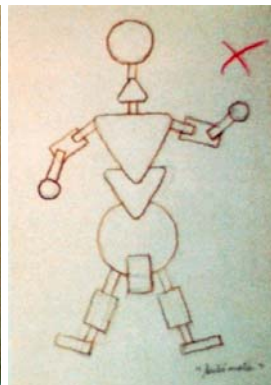
174. Sin título (1935).



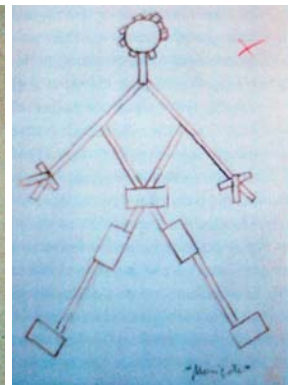
175. Gitanilla (1935).



176. Señorita (1935).



177. Autómata (1935).

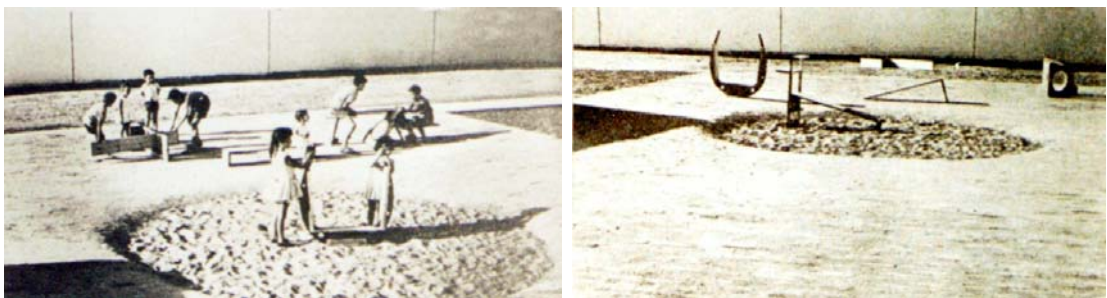


178. Monigote (1935).

En de Maniquí, a pesar de emplear las piezas más geométricas, los personajes de los dibujos que realizó Ferrant son, igualmente, humorísticos como *Rajáh*, *Gitanilla*, *Señorita* (1935) [fig. 171, 175-176] o *Coqueta* (1935) [fig. 164]; junto con otros dibujos más abstractos como *Monigote* [fig. 178] o *La madre y la hija* (1935). «Esos personajes presentan un cierto parentesco con los juguetes articulados o con figurines del teatro de títeres»²⁴. Asimismo, tienen cierta inspiración constructivista y futurista como sucede en la parte inferior de *Pinturero* (1935) [fig. 172]. La geometrización de la figura humana de estos dibujos proviene de su escultura que se había ido simplificando, durante su estancia barcelonesa, influida por el *noucentisme*. En este juguete pretende conseguir una unidad entre lo orgánico y lo geométrico, algo que ya estaba en su arte, en cierto momento está cercano a los constructivistas y futuristas, El Lissitzky, Oskar Schlemmer o Fortunato Depero.

Para Ferrant su juguete era un «rompecabezas de escultor», también concebía la posibilidad de utilizarlo como una herramienta de artista, las piezas «pueden considerarse como un nuevo instrumental, son material neutro que equivale al mármol del escultor a la paleta del pintor»²⁵, lo que permite que pueda funcionar como el maniquí de un artista, a Ferrant le sirvió como medio auxiliar para indagar en las formas y en su riqueza combinatoria.

Por último quiero añadir que Ángel Ferrant también diseñó las formas de juegos infantiles [fig. 179-180] en el poblado de Caño Roto, en 1959, por encargo de los arquitectos Luis Íñiguez Onzans y Antonio Vázquez de Castro.



179. 180. Formas de juegos infantiles para el poblado de *Caño Roto* (1959)

ii. La escultura de Ángel Ferrant

No pretendo hacer un recorrido exhaustivo por la obra de Ángel Ferrant, me interesa sobre todo aquella parte de sus esculturas que mantienen una mayor relación con el *Arsintés*, que, en general, vienen a coincidir con sus esculturas más modernas, más alejadas de lo tradicional, enlazando con un deseo de renovación plástica. Las series de las que voy a hablar son probablemente aquellas que reflejan mejor sus inquietudes artísticas durante su vida.

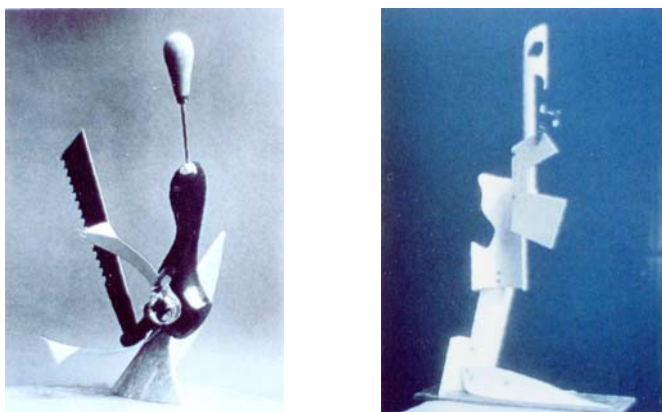
El desarrollo de la obra plástica de Ferrant nunca fue lineal. Su obra es de una gran variedad, tiene una gran inquietud creadora que le lleva a intentarlo todo con búsquedas y experimentaciones constantes. Hay ocasiones en que retoma formas de trabajar o temas que había empleado anteriormente para, a través de un nuevo planteamiento, dar una nueva visión de aquello. En cualquier caso hay una serie de constantes que se mantienen a lo largo de la misma como su interés por lo cambiante, por lo primitivo y por un arte autónomo. Según Ricardo Gullón el concepto de la escultura de Ferrant «implica un máximo de libertad»²⁶. Para Javier Arnaldo²⁷ el desarrollo de su obra plástica es similar al del arte español del siglo XX. La investigación formal es una característica constante en la obra de Ferrant, potencia lo inventivo a través de una técnica sencilla.

Ángel Ferrant se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Una vez terminado su paso por las escuelas se presentó a diversos certámenes oficiales, consiguiendo ser seleccionado en alguno. Su obra de este período inicial poseía un carácter tardorromántico. A mediados de la década de los diez, Ferrant pasó por una profunda crisis que le llevó a estar inactivo por más de una década. «Me vi sumido en un remolino de confusiones al advertir que me había lanzado por una ruta falsa que se contradecía cada vez más con mi natural modo de ser. No podía continuar así. Atravesé un estado de vacilación, de perplejidad, de desánimo, mucho más agudo aún que el que con frecuencia padecen los estudiantes fracasados; durante bastante tiempo permanecí completamente inactivo, pensando muchas veces en renunciar a la profesión de las artes»²⁸.

En 1913, viajó a París y lo que vio allí le afectó profundamente. En la capital francesa entró en contacto directo con los movimientos de vanguardia, cubismo y, sobre todo, futurismo, que en aquella época tenía una exposición en la galería Bernheim Jeune que había sido un gran escándalo. El futurismo le marcó²⁹, aunque su influencia tardaría varios años en hacerse presente, y lo haría más como una actitud, como una manera de enfrentarse al arte que como una presencia visible en su obra.

Durante su estancia en La Coruña, de 1918 a 1920, además de dedicarse a la enseñanza, colaboró con la revista *Alfar* escribiendo artículos, Ferrant escribió y reflexionó durante toda su vida a cerca del arte y de su obra, lo que resultó de gran importancia para el desarrollo y la evolución de su obra plástica. No fue hasta que se estableció en Barcelona³⁰ cuando volvió a dedicarse a la escultura. En la ciudad condal se encontró con un ambiente muy vital, debido a que durante la Primera Guerra Mundial varios artistas franceses se instalaron allí, lo que le recuerda a su estancia parisina al poder asistir a exposiciones de pintura vanguardista. Su interés por lo popular, por los juguetes, por las cosas nimias que pueden parecer inútiles y por las estampas fue creciendo.

Su obra de esta época comenzó a sufrir una simplificación paulatina en las formas a través del empleo de formas geométricas, potenciando cada vez más la estructura dentro de las figuras y con el aumento de la importancia de la estructura se refuerza la autonomía del arte –para el escultor madrileño la razón de ser de una obra está en sus valores formales-, asimismo fue eliminando la carga sentimental y narrativa de sus esculturas mediante la aparición de un cierto arcaísmo influido por la escultura egipcia y griega arcaica, de las que tomó la idea del esquematismo y la capacidad expresiva de los materiales.



181. 182. Dos *Objetos* (1932) realizados con la técnica del ensamblaje.

En 1932 se produjo un gran salto en su obra plástica, realizó una serie de piezas conocidas genéricamente como *Objetos*, que no tenían relación alguna con nada que hubiera hecho anteriormente. Gracias a estas obras, Ferrant a los 42 años, se incorporó a los debates sobre la escultura moderna, planteándose el problema de lo artístico y lo no artístico. Esta serie tendría tiempo después continuación en los *Objetos hallados* (1945). Las dos tienen en común la técnica que utilizó en su elaboración: el ensamblaje. Utilizó cualquier material que le inspirara una forma estética válida, partía de objetos plásticamente acabados, siendo importante el hallazgo que provocaba el artista al juntar dichos elementos. Esto tiene su importancia porque a través de estas piezas se pregunta por lo escultórico, saliendo de la escultura y aproximándose al objeto artístico.

Siete fue el número de *Objetos* que realizó, de los que no se conserva ninguno porque los destruyó el propio artista cuando se trasladó a Madrid y sólo quedan fotos que sirvan como referencias de estas obras. Los hizo a partir de materiales acabados que rompía, trataba y ensamblaba, estos elementos eran útiles o piezas de fábrica que perdían su función «mecánica» al ser manipulados por Ferrant, y adquirían una unidad al ser conjuntados. Frente a lo utilitario, promueve una mirada lúdica, creativa. Ferrant decía: «El arte comienza en el punto en que los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación»³¹.

Estas piezas eran del gusto dadaísta y surrealista, poseían un carácter lírico y lúdico. Se relacionan con la obra de Miró, Arp o Calder, permitiendo la aparición de nuevos problemas teóricos y artísticos. En las esculturas de Miró, encontró la manera de explorar el potencial poético e icónico de los objetos. La obra surrealista de Miró le sirvió para plantearse acabar con el concepto tradicional de la escultura. Surgió un impulso purificador, donde *destruir* le permite escapar de la influencia del arte del pasado, y así puede salvaguardar lo artístico y puede comenzar de nuevo, destruye para

acabar con «tanta y tanta escultura anodina»³². Con estas obras pretendía ampliar el sentido de lo escultórico. Hay una admiración por el objeto, la mirada conecta con el objeto, su contemplación tiene algo de voyeurista, de la misma forma que en estas obras cuando emplea objetos no los representa sino que lo son, provocando así una cierta ambigüedad acerca de lo representativo, de lo que es arte y de lo que no. El espectador participa en su proceso de creación al tener la sensación de crear la obra cuando la observa y, de esta manera, se reproduce el acto creativo. Quería despertar sugerencias.

Esta serie de obras dejaban de ser esculturas para convertirse en objetos plásticos en los que existían alusiones humorísticas a figuras reales, su carácter irónico se mantuvo en obras posteriores, como en los bajorrelieves de posguerra, en los móviles y en sus esculturas cambiantes.

A través de estas piezas, Ferrant se acercó por primera vez a un arte no figurativo, al mismo tiempo que trataba de expandir el concepto de lo que se podía considerar escultura. Al mirar descubre la belleza en cualquier parte, según Javier Arnaldo «se presentaban como juguetes para imaginar o como números de magia»³³, son metáforas de un nuevo mundo.

Los títulos de estas piezas eran *Novia*, *Gitana*, *Anfibio galopante*, *Hidroavión*, *Formas y movimientos de la vida acuática*, junto con dos tituladas *Composición*. Estas obras reflejaban la idea que había en Cataluña de lo moderno, haciendo referencias a medios de transporte (automóviles, hidroavión), empleando materiales industriales (tornillos, tuercas), herramientas (serrucho, formón) y objetos cotidianos (un disco cortado, un tacón de mujer o una botella de fino). Hay una experimentación con diferentes materiales, Ferrant puede emplear materiales tradicionales o nuevos para ser utilizados escultóricamente. Algunas de estas piezas, como el caso de *Novia* o *Gitana* tienen algo de mecánico.

Se apoderaba de elementos no artísticos a los que proporcionaba un nuevo carácter representativo. «Los objetos o más propiamente los *utensilios* que constantemente nos rodean, han llegado a interesarme tanto, tanto, que hubo un momento en que no puede reprimir el impulso de *utilizarlos* en lo *inútil*. Los necesité como el alimento...»³⁴. A través de una realidad lleva al espectador a otra que no estaba allí. Lo que cuenta para el artista es el resultado final, la armonía que consigue, más que el acto destructivo. La sensación de conjunto se lograba mediante una ordenación de volúmenes y formas para construir así una nueva realidad partiendo de objetos que tienen un valor plástico y sintético. Fue la primera vez que empleó la combinación de elementos dados para construir sus piezas. «El arte comienza cuando los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación»³⁵. Aunque, en esta ocasión, las piezas no cambian de posición, no permiten diversas combinaciones, algo que desarrollará algo más adelante en el *Arsintes*. A pesar de tener cada fragmento un significado propio, al formar parte de una figura, en su combinación con otros adquiere significados nuevos, el fragmento adquiere entidad autónoma dependiente de una nueva voluntad artística.

Ángel Ferrant, refiriéndose a la construcción de estos objetos, dijo: «Fui sugestionado por la contemplación de los objetos más triviales y –rotos o enteros- me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno»³⁶. Estos objetos plásticos le permitieron

«romper con la ejecución técnica directa» y «ampliar el repertorio de materiales para la escultura»³⁷.

Años después, en 1945, retomó el mismo procedimiento del ensamblaje para realizar otra serie, a la que llamó *Objetos hallados* o *Esculturas intactas*. En esta ocasión construyó los distintos objetos plásticos a partir de elementos encontrados en la playa de Fiobre, en Betanzos: piedras, trozos de madera, conchas, corchos. Con su combinación pretendía despertar diversas sugerencias y sensaciones en el espectador. Estas piezas reclaman más la subjetividad del espectador que imponer la visión propia del artista.

Estas obras, es posible, que sean las que mantengan una mayor filiación con la estética surrealista por las técnicas empleadas, mezcla el ensamblaje y el *objet trouvé*, y con las corrientes primitivistas en su relación con la naturaleza. Se diferencian de las obras realizadas la década anterior en que estas obras apenas necesitan ya modificar los elementos que los forman, salvo en su unión.

Algunos de los títulos de estos objetos son: *Ondina* [fig. 185], *Boda de peces* [fig. 184] o *Marinero Narciso*, [fig. 183] que sugieren analogías formales de tipo poético. Pretende que haya una representación a través de metáforas visuales, al igual que hacían Miró, Arp y Julio González, que remitían al hecho real que les daba origen, este empleo de la metáfora complementada con un título poético da muestras de la influencia surrealista, sobre todo de la mirada creativa. Al igual que los surrealistas y que Arp, considera la naturaleza y sus actos como una metáfora de la creación artística, lo que se refleja en estas obras.



183. *Marinero Narciso*.

Ferrant estaba fascinado por las imágenes creadas gracias al azar. «En muchas ocasiones me veo sorprendido al encontrar lo que mi mano no hace más que recoger, y me apodero de ello. Luego lo contemplo como mío»³⁸. Hay una combinatoria creativa. «Por encima de lo que se quiere hacer está lo que se hace sin querer»³⁹.

Los materiales que forman los objetos poseen una gran importancia al ser el «objeto primero del **encuentro** estético»⁴⁰; aunque su capacidad expresiva también es importante. El artista madrileño valoraba los materiales por lo que son, ya que pueden ejercer atracción unos sobre otros; un trozo de madera o un fragmento de roca pueden ser bellos y tener un valor en sí mismos y mediante el empleo y combinación de objetos similares se puede aumentar esa belleza. Los materiales que empleó en los *Objetos hallados* le llevaron a continuación a experimentar con materiales nuevos.

Entre 1933 y 1939 pasó una temporada de escasa productividad. De regreso a Madrid entró en contacto con un nuevo grupo de artista: Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, etc. En 1935 realizó las marionetas para la representación de Federico García Lorca *Tragedia de San Cristóbal (Los títeres de la cachiporra)*⁴¹ y trabajó en el patronato de conservación artística durante la Guerra Civil.

En 1939 comenzó a realizar una serie de bajorrelieves cuya temática era los toros, *Tauromaquia* [fig. 187]. En estos relieves, Ferrant mostró una inquietud por



184. *Boda de peces*. 185. *Ondina* (1945).

186. *Bañista* (1945).



187. *Diestro volteado* (1939).

188. *Cabeza de mujer* (1940).



189. 190. *Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias*.

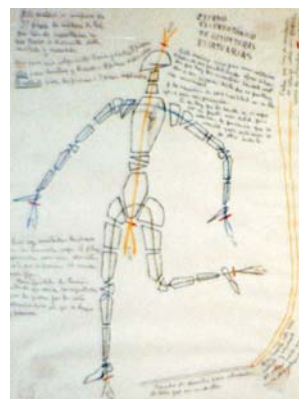
captar a las figuras en movimiento, y probó con un juego compositivo entre el hueco y el volumen. Emplea una esquematización representativa, primitivista, además de incidir en las distintas posturas de los cuerpos, tema que retomará en el *Estudio estereotómico* poco después. Igualmente da muestra de su gran habilidad técnica por el carácter sintético y dibujístico al sugerir la línea. Por estas fechas también realizó un conjunto de siete cabezas, de las que se conservan sólo dos, que tenían su inspiración en las personas que el artista encontraba en el metro o en el autobús, Rafael Gullón las denominó *La Comedia humana*⁴² (1940) [fig. 188] y estaban hechas de barro o piedra, tenían un cierto carácter expresionista y una estilización geometrizable.

Después de la guerra, Ferrant hubo de realizar varios encargos que no le produjeron demasiadas satisfacciones, ya que solía estar muy limitado, debido a que finalizada la guerra fue inhabilitado para impartir clases durante una temporada, hasta 1945. También continuó participando en diversos intentos de difundir el arte moderno.

En 1940, paralelamente a su *Tauromaquia* y a la *Comedia humana* realizó el que sería el primero de sus muñecos articulados, *Estudio estereotómico de conjunciones estatuarias* [fig. 189-190]. Después realizaría otros varios, como los dos por encargo para las peleterías Lobel [fig. 194] y los que estaban destinados inicialmente a la fachada del teatro Albéniz (1943), o la *Mujer de circo* (1953) [fig. 193] o la *Estatua cambiante* (1953) [fig. 192].

El *Estudio estereotómico*, que definió el propio Ferrant como un «juguete de escultor»⁴³, era un muñeco que estaba formado por 37 piezas de madera de boj unidas por un hilo de bramante. Hubo quien pensó en producirlo en serie como un maniquí para artistas, pero no dejó de ser un proyecto por la complicación de su elaboración. Este maniquí permite estudiar el cuerpo humano en diferentes posturas, ya que estaba articulado, es perfecto para el análisis de la forma y el estudio de su expresión. Según Olga Fernández «constituye un sólido eslabón entre su obra experimental de la preguerra y la que realiza a partir de 1945, continuando la exploración combinatoria»⁴⁴.

Mediante las distintas posiciones hay un acercamiento al movimiento. Las diferentes piezas que componen el *Estudio estereotómico* están muy pensadas y estudiadas, de tal manera que en cualquier posición siempre encajen y produzcan una imagen interesante. Antes de tallar las piezas Ferrant las dibujó con medidas y ángulos exactos, como si fuesen los planos de construcción de un juguete, lo hace de esta forma porque es importante la relación de las partes con el todo, que cada pieza encaje sin olvidar su situación en el conjunto. Las piezas están talladas con precisión para percibir mejor el juego de formas y figuras.



191. Dibujo preparatorio para *Estudio estereotómico*.

Al poderse manipular y mover, la figura adquiere diferentes posiciones y puntos de vista. Se convierte en un objeto lúdico, -el arte de Ferrant participa en muchos casos de un concepto que lo asimila al juguete-. Las piezas siempre están en armonía y cada pieza contiene riqueza expresiva y potencialidad, se pone el énfasis en la representación del movimiento a través de las distintas posiciones del cuerpo, lo que está cercano al interés de los futuristas por el movimiento y lo cambiante.

El concepto de estereotomía es importante dentro de la obra de Ferrant. La estereotomía consistía en una técnica que utilizaban los canteros durante la Edad Media para conseguir que las distintas piedras que formaban un arco, una cúpula o una pared, encajasen perfectamente unas con otras. «Ferrant denomina estereotómica aquellas formas cuyo tratamiento individualizado, su base geométrica y su adecuación al todo arquitectónico con el que identificaba la figura conseguían ser idóneas para relacionarse con el mayor número posible de otras formas. La estereotomía se refería tanto a la técnica combinatoria como a la capacidad de realizar formas capaz de combinarse»⁴⁵, esta idea la había estudiado unos años antes en el *Arsintés*, lo que le permite alcanzar la capacidad de articulación que posee esta obra. Al ser una obra que puede cambiar de postura no llega a tener nunca una versión definitiva, pues puede ser sometida a un número ilimitado de variaciones. Eugenio d'Ors veía en cada posición del *Estudio estereotómico* una muestra de movimiento contenido. A través del movimiento une el espacio y el tiempo, así la escultura resulta una «huella del tiempo en el espacio»⁴⁶. El movimiento le permitió emplear un lenguaje abstracto en su escultura.

La totalidad de movimientos, de resultados producidos por el cambio, permite un conjunto de emociones estéticas de gran importancia. No existe una emoción correspondiente a una pieza, sino tantas como posibilidades tiene la escultura, el cambio no anula los valores plásticos. Ferrant busca el movimiento como un medio para captar la expresividad del cuerpo. Ferrant dijo del *Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias*: «Este muñeco sirve para hacer solitarios. Dentro de sus posibilidades ofrece soluciones que hay que encontrar dándole vueltas a las piezas, hasta que su postura sea verosímil. A la sensación de verosimilitud no se llega sin paciencia»⁴⁷.

En 1946 realizó una pareja de maniqués para las peleterías Lobel, que no tenían nada que ver con los habituales que se empleaban en las tiendas, a pesar de estar hechos con la idea de que se vistiesen, lo que da una pequeña muestra de cómo podía Ferrant hacer suyo un encargo si le daban libertad. Sus piezas tienen muchos huecos, relacionándose con la obra de Gargallo. Una de las cabezas de los maniqués tenía un acercamiento figurado al volumen, inspirado por Gargallo y los constructivistas, desaloja la masa del interior y el espacio real se convierte en conceptual, se construye a través de la estructura.

Ferrant construyó en 1953 dos maniqués que se podían mover *Mujer de circo* y *Escultura cambiante*. Estos dos maniqués le ayudaron a continuar estudiando la idea de lo cambiante a partir de una posición fija. Pero el movimiento, en realidad, es una excusa para buscar el equilibrio. Mediante la movilidad puede acercarse a lo estático –lo escultórico-, relacionando lo vertical y lo horizontal.

En la *Escultura cambiante* no hay una postura esencial, el eje de giro ordena el espacio, mediante este eje vertical se articulan las distintas partes de la escultura, al mover las piezas se buscan composiciones de equilibrio, estáticas.

La *Mujer de circo*, donde se hace patente la influencia del circo de Alexander Calder⁴⁸, es una figura situada en una acción. Su relación con Calder y el conocimiento de su obra le llevó hacia lo cambiante. Sus formas básicas (cabeza, brazos, torso,



192. *Estatua cambiante.*



193. *Mujer de circo.*



194. *Maniquí.*



195. *Diálogo 47 o Grupo 47 (1947).*



196. *Tres mujeres (1948).*

caderas y piernas) están simplificadas para tener la mayor eficacia expresiva en cualquiera de sus posturas. El movimiento se apoya sobre un eje vertical que pasa sobre el plano horizontal. La pierna izquierda es el punto de apoyo fijo, juntándose la horizontal y la vertical en la cadera. El cuerpo y la otra pierna pueden llegar a alcanzar un ángulo de 90° con respecto a ese eje. Así consigue Ferrant representar «de forma abstracta cómo funciona el espacio»⁴⁹. El espectador puede acercarse al movimiento manipulando la figura que proporciona objetos concretos del movimiento.

Ferrant evita que queden en meras máquinas, al convertirlos en autómatas, que están hechos para el juego –ya que considera que las máquinas son para el trabajo y el arte es para el placer-, para conseguir un arte vivo y que emocione. Como sucede con las obras de Ferrant que tienen movimiento, o capacidad combinatoria, estas esculturas no están definitivamente acabadas: el espectador puede buscar nuevas posibilidades. Tienen un cierto carácter lúdico, de juguete sofisticado, ya que sirven para despertar la sensibilidad y creatividad del espectador y permite al arte escapar de un carácter maquinista.

Después de los *Objetos hallados*, su siguiente serie fue la *Serie ciclópea* que realizó entre 1947 y 1948. Estas obras estaban inspiradas por las grandes rocas de la sierra de Guadarrama, lo que le aportaba un carácter megalítico, y por el Picasso de las bañistas y de Boisgeloup, la obra de Benjamín Palencia, la de Alberto y se puede encontrar influencia de los ídolos cicládicos. Las esculturas de esta serie tienen formas orgánicas diversas que recuerdan a las piedras calcáreas del paisaje castellano y algo de estereotómico, ya que pretende que unas piezas encajen con otras, en la búsqueda de su equilibrio. Las piezas tienen formas geofemeninas, en ellas dominan lo lítico y lo óseo.

El acabado de estas obras es más o menos tosco, el artista ha realizado incisiones, a modo de signos, buscando un espacio plástico equívoco. En ocasiones lleva a equívocos sobre el material empleado –el corcho parece tierra cocida, la madera pintada parece un esmalte desgastado, el hierro bronce y viceversa- para de esta forma provocar a la fantasía. La mezcla de lo biomórfico da a sus obras un cierto carácter ancestral.

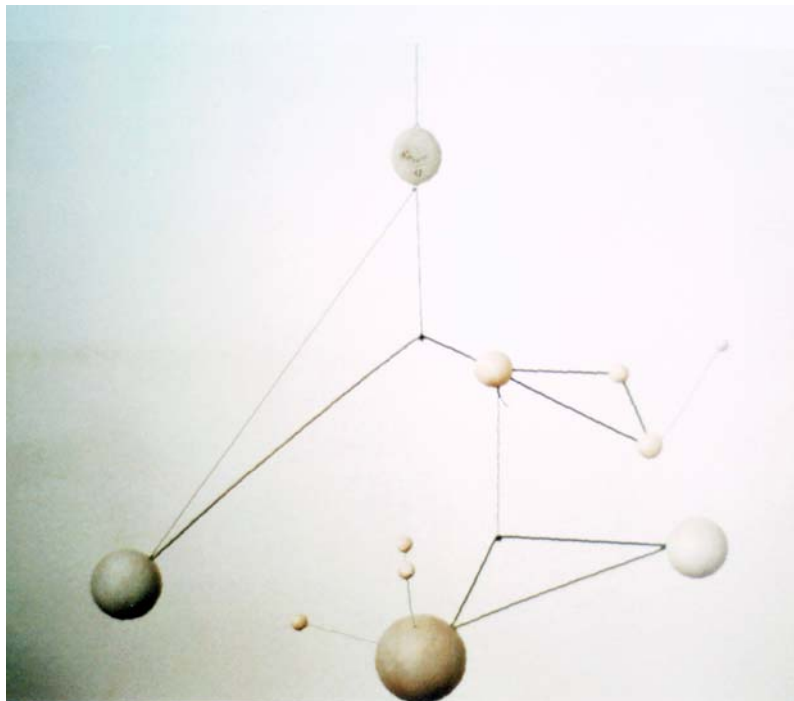
Ferrant considera la abstracción como una posibilidad entre otras. A lo largo de toda su carrera había intentado despojar a su obra de lo eterno, pues considera el principio estructural del arte como una segunda naturaleza.

Inmediatamente después de estas obras construyó toda una serie de móviles que supusieron su segunda investigación de lo cambiante tras el *Estudio estereotómico* y que estaban inspirados en los de Calder. Los críticos veían en los móviles de Ferrant un carácter más lírico, eran más humanizados y menos dependientes de la ingeniería que las obras del americano. Vicente Marrero⁵⁰ consideraba que las obras de Ferrant tienen un mayor sentido de gracia que los de Calder, a los que veía más cerca de la ingeniería. Mientras que Ricardo Gullón destaca de los móviles «su carácter de invenciones y, por lo tanto, de obras esencialmente imaginativas»⁵¹.

A partir de 1948, Ferrant había comenzado a interesarse cada vez más por temas espaciales y de equilibrio que le llevarían hacia el movimiento. «Requerido para hacer un dibujo plásticamente astronómico me tropecé, como siempre que dibujo, con la



197. *Mujer alegre y coqueta* (1948).



198. *Constelación* (1948).

dificultad de desenvolverme únicamente en dos dimensiones. Dejé el papel y trasladé la idea al espacio. Es, pues, en él donde, sin pretenderlo, me encontré con el movimiento, es decir, el tiempo, una dimensión más, inesperada»⁵². El movimiento de formas en el espacio otorga a las esculturas un nuevo carácter plástico y lúdico.

Para estas obras se había fijado en los ritmos naturales, deseando trasladarlos a una poética escultórica, su intención es dotar a sus móviles de la poesía del movimiento. En cualquier caso, siempre quiere un arte autorreferencial y que resulte autónomo. Los móviles permitían combinar formas en el aire integrándolas en el movimiento.

Ferrant pretende expresar la cualidad dinámica y mediante procedimientos escultóricos conseguir mostrar los cambios que los movimientos introducen en la percepción de las cosas. El movimiento y la transformación indican lo único que permanece: el cambio. Según Olga Fernández: «El movimiento de las formas en el espacio otorga a la obra un lugar nuevo, un lugar propiamente escultórico, plástico, a la vez que lúdico»⁵³, también pretendía a través del movimiento provocar la imaginación del espectador.

Los títulos hacen referencia a una realidad preexistente, aunque las piezas sean abstractas y su movimiento no sea imitativo. Tienen una relación con referentes naturales (*Mujer alegre y coqueta* [fig. 197], *Banderillero*) o cósmicos (*Constelación* [fig. 198]). Incluye lo artificial en lo natural para ampliar los límites del arte, lo mismo ocurre cuando elimina la diferenciación entre lo figurativo y lo abstracto.

Los móviles son de una gran diversidad y esa variedad se muestra en los diferentes materiales con los que están hechos: trozos de madera, alambre, corcho, cuerdas de guitarra, hilo, hierro y flejes de hierro, pintados con diferentes colores, siempre matizados. Cada obra corresponde a una incitación particular, siendo lo único en común, en muchos casos, el movimiento. Son obras imaginativas en las que procede con una gran libertad.

Las formas de los componentes suelen ser formas geométricas sin elaborar (conos, esferas, círculos, triángulos) que une mediante alambres. Su sentido lo consiguen al juntarse, produciéndose una metáfora. No está muy claro si son obras abstractas o figurativas. Representan hechos de la naturaleza, del mar (acuarios, barcos, peces, nenúfares), y del espacio (planetas, constelaciones). Cuando no hay una referencia humana, hay un planteamiento sobre los fluidos y el espacio.



199. *Metamorfosis de cartílagos telúricos.*

En dos períodos diferentes, 1950 y 1953, el escultor madrileño realizó los *Tableros cambiantes*. Consisten en unas piezas situadas sobre un tablero y que pueden modificar su postura y posición. Conservan todavía connotaciones naturalistas, en donde intentó aunar la pintura, la escultura y el relieve, además de dotar al objeto de un mayor dinamismo. Empleó unos mecanismos de articulación rudimentarios que permitían al espectador intervenir en la obra *recreándola* en cualquier momento: «El riesgo de mecanización se absorbía con la posibilidad de juego»⁵⁴.

Las piezas tienen formas biomórficas, y con referencias a objetos primitivos o a venus prehistóricas, además tienen tal potencialidad y riqueza expresiva que no hay problema en la situación que se coloquen que sea cual sea la posición en el plano siempre muestren una forma armónica. Sus formas están inspiradas en objetos antiguos como fibulas, bastones de mando o similares que hacen referencia a un pasado remoto, teniendo un carácter entre lo lítico y lo óseo, las piezas de *Muchacha* tienen un parecido con instrumentos de piedra o talismanes.

Sólo se conservan tres tableros de todos los que hizo: *Muchachas*, *Partenogénesis* [fig. 200-201] y *Metamorfosis de cartílagos telúricos* [fig. 199]. Hay una mezcla de figuración (*Muchachas*) y de abstracción (*Partenogénesis*, *Metamorfosis de cartílagos telúricos*), hay un estudio entre lo figurativo y lo no figurativo. Existe un interés similar al de Benjamín Palencia y Alberto, que continúan influenciando las formas de sus piezas, al querer encontrar en ellas la «forma viva», el interesante primado de alcanzar un «material vivo» para el arte.

A todas las obras de Ferrant que tienen un carácter cambiante se les añade una connotación vitalista. La génesis de la obra está en constante actualización. Las posibilidades combinatorias sirven para acentuarse el disfrute de la creación a través de la combinación, este método volverá a ser empleado en las series en hierro.

Ángel Ferrant comenzaría a trabajar en la que sería su última serie en 1958: la *Escultura infinita*. Eran esculturas hechas en distintas piezas que podían ser combinadas de diferentes maneras, de ahí lo de la escultura infinita. Las piezas se podían poner en diversas posiciones. «Ferrant construye sus esculturas como el niño juega con su mecano, pero inventa, además, cada pieza del mecano de que se sirve para jugar y para que juguemos»⁵⁵. Se combinan las piezas como un juego de construcción. La movilidad es, de nuevo, una excusa para abordar el equilibrio. Las obras están sin terminar, abiertas a múltiples significados. Ferrant fotografió las distintas combinaciones para tener archivos que demostraran la versatilidad de su obra. El empleo de la fotografía remite a una propuesta conceptual para poder señalar diferentes variaciones.

Con la *Escultura infinita*, cercano a cumplir los 70 años y actuando con una mayor libertad, el hierro se convierte en el principal material de trabajo, con lo que se acerca a la tradición de Julio González, Pablo Picasso o Pablo Gargallo. El hierro le permitía dotar a las piezas de una forma más estilizada, debido a su resistencia, que parecía dibujar en el aire. No oculta las articulaciones, ni los elementos que emplea en las uniones, forman parte de la obra. Las figuras han alcanzado un alto grado de simplificación, se han convertido casi en signos, esta simplificación sirve para ganar en intensidad.

De esta serie llegó a realizar 39 obras, de las que se conservan cerca de una tercera parte. Está compuesta por la *Serie Texas* –cinco piezas que no pasaron de ser maquetas-, la *Serie Venecia* –19 piezas en hierro-, que presentó a la XXX Bienal de Venecia, de ahí su nombre, y el resto de piezas, *Segunda serie*. Las esculturas estaban compuestas de un número variable de piezas, entre dos y catorce. Ferrant no realizaba las piezas de hierro, él hacía una maqueta y las llevaba a un fundidor o cerrajero para que las hiciese; luego, él las retocaba. Estas piezas podían ser varillas, flejes, etc. Las manipulaba mediante soldadura, combaduras o alteraciones para modificar su forma. La superficie de las piezas tiene numerosos martilleos, lo que proporciona a la superficie su



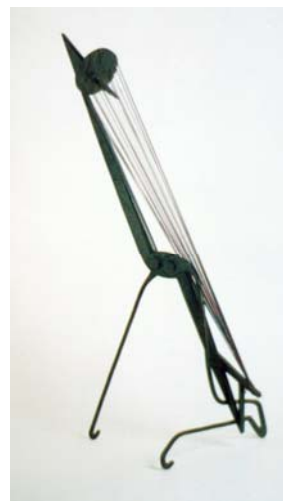
200. *Partenogénesis* (1950).



201. *Partenogénesis*.



202. *Serie Venecia 19* (1960).



203. *Gallo* (1958).

aspecto vibrante. Hay veces que pulió o pintó las piezas. Estos elementos no evolucionan linealmente, sino que trabaja desde varios puntos de vista. Emplea formas de grandes posibilidades significativas reducidas al mínimo elemento expresivo –líneas y puntos que se desenvuelven en el aire, relaciones entre rectas y curvas- que proporcionan una sensación de dibujo en el espacio. «Juega Ferrant en toda la serie con imágenes y semejanzas»⁵⁶. Las formas terminan por convertirse en signo. Concebía las piezas como esculturas que luego combina produciéndose lo que el artista llama «conjunciones»⁵⁷.

En esta serie alcanza su culminación muchos de las características de la obra de Ferrant: forma esquematizada, exploración de las posibilidades de lo combinatorio, experimentación con materiales, transformaciones del concepto del espacio y la reflexión sobre el equilibrio y lo estático.

Hay un proceso de creación, de formación, constante. Las manipulaciones de las piezas hacen que cada nueva conjunción sea una manifestación nueva de la unidad, permitiendo que adquiera nuevos contenidos. La obra tiene la posibilidad de un renacer constante; pero con cada nueva composición se demuestra la provisionalidad de la forma estable. El conjunto de movimientos -hay movimiento cuando hay recolocación- resultantes por las combinaciones permite una serie de emociones estéticas de gran importancia. No existe una única emoción correspondiente a una pieza, sino tantas como posibilidades tiene la escultura. El sentimiento plástico, la intuición y la imaginación se comportan de forma similar a la naturaleza, donde la transformación es una constante. Simplificar para ganar en intensidad y trabajar con los elementos esenciales de la imagen.

El arte es un juego compartido, el acto perceptivo coincide con el creativo al tener el espectador que participar en la obra artística, pues puede construir nuevas relaciones. Mirar se complementa con el juego, el disfrute estético se contempla con el lúdico, lo que proporciona a estas obras un carácter de juego. El acto creativo se basa en la investigación de las combinaciones posibles en el espacio y con cada nueva combinación se prolonga el acto creativo. «Es una invitación [al espectador] a participar en las posibilidades expresivas que le brinda el objeto...»⁵⁸.

La obra de Ferrant hace referencia poética del aire, lo liviano, lo frágil, lo antirretórico y lo objetual. Para que esto sea así, empleó el material directamente, siendo un material pobre en muchos casos, al igual que prefiere el pequeño formato a lo monumental. Estas son obras de pequeño formato, rasgo característico de la obra de Ferrant.

Para Vicente Marrero «El valor de la escultura de Ferrant no consiste en su capacidad de suscitar una emoción estética fija en cada una de sus posiciones, sino en la concatenación plástica que hay entre todas ellas en virtud de una serie de movimientos, cada uno de los cuales, así como todo el conjunto, obedece a una razón mayor de composición. Posee un refinado estilo que revierte sobre el mismo proceso continuo. No tiene un único desenlace, sino, en cierto modo, la reflexión sobre la capacidad de jugar. Jouer, spielen, play son palabras unidas a la esencia misma del arte de todos los tiempos»⁶³. Ferrant se decanta por el juego en un sentido constructivo más que conceptual, como si fuesen una partida de dominó en la que las figuras que forman las distintas fichas crecen de manera caprichosa, según el deseo de los jugadores.

iii. Relación entre el *Arsintes* y la obra plástica de Ferrant.

El *Arsintes* podría definirse como un conjunto de diferentes piezas que se pueden combinar de múltiples maneras; pero esta definición puede aplicarse también a parte de la obra artística de Ángel Ferrant, aunque la capacidad de combinación no es el único punto en común entre este juguete y su obra. Al igual que hizo a lo largo de su carrera con obras anteriores, Ferrant retoma conceptos y maneras de trabajar, también con su juguete.

Ángel Ferrant pudo, gracias a su juguete, realizar un primer acercamiento a lo estereotómico, a la vez que múltiples estudios sobre lo cambiante; dos conceptos fuertemente interrelacionados en su obra. La estereotomía era para Ferrant una técnica para conseguir el mejor acomodo entre las diversas piezas, una búsqueda de la idoneidad formal para lograr en muchos casos un aumento de la capacidad de combinación. A través de la estereotomía podía estudiar las posibilidades combinatorias, y las maneras de combinar mediante formas puras –formas autónomas permutables- formas abstractas en combinación. Ferrant estudió las distintas plantillas de su juguete para que pudiesen permitir una gran combinación y adaptación, se produce una combinación a medio camino entre lo geométrico y lo orgánico, consigue aunar estructura y forma libre.

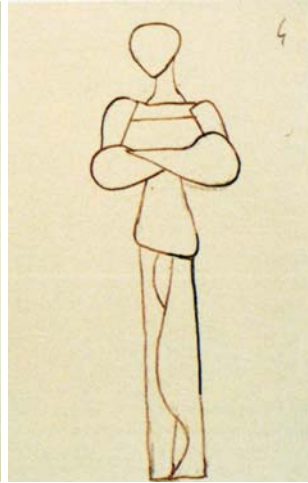
Las posibilidades de las combinaciones que el artista expresó en los dibujos del juguete, se vieron reflejadas formalmente en su obra, tanto en los dibujos como en las esculturas. Hay una equivalencia formal entre el *Arsintes* y algunas de sus obras; en el caso de los dibujos, algunos correspondientes al juego de plantilla llamado *Ánfora* encuentran su parecido con dibujos que realizó años después, en los que también existe un trasfondo geométrico al que le dota de rasgos orgánicos, como ocurre con *Figura* [204], *Sin título* [Mujer tumbada] [fig. 205], *Sin título* [Figura femenina en gris] [fig. 206], todos de 1955, o en *Sin título* [Estudio para *Estatua* de 1950], (1947-48) [fig. 208]. Lo mismo ocurre con algunas de sus esculturas, en las que la estructura geométrica se encuentra redondeada para dar un carácter biomórfico en *Figura de mujer* (1947) [fig. 206], las formas femeninas se han simplificado dotándolas de un cierto carácter geométrico para destacar su estructura. A pesar de su simplificación, hay algún detalle, como el zapato, similar a los que podía dejar en algunos de los dibujos del *Arsintes*.

La idea de Ferrant de que diversas combinaciones de formas posibilitan la realización de una o más figuras –la figura, para Ferrant, es el todo en el que se articulan las formas-, se encuentra vinculada directamente con lo estereotómico, en cuanto busca las piezas más adecuadas para su combinación. En la *Serie ciclópea*, la búsqueda de la adecuación entre las distintas piezas para encontrar su mejor acomodo y equilibrio, remite a la estereotomía. Las formas de las piezas de estas esculturas son orgánicas con un trasfondo geométrico y se encuentran de forma germinal en las plantillas del *Arsintes*.

Para elaborar *Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias*, Ferrant realizó un estudio previo de las distintas piezas que lo iban a formar. Primero dibujó una plantilla de las distintas piezas, para comprobar que encajasen bien, y luego las talló minuciosamente. Estas piezas se pueden ver como evolución de las plantillas de su juguete, cuyas formas a pesar de tener un aspecto orgánico esconden un fondo



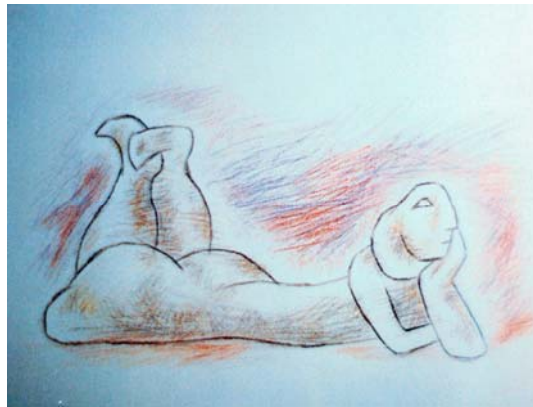
204. *Figura* (1955).



205. *Arsintes. Dibujo*.



206. *Figura de mujer*.



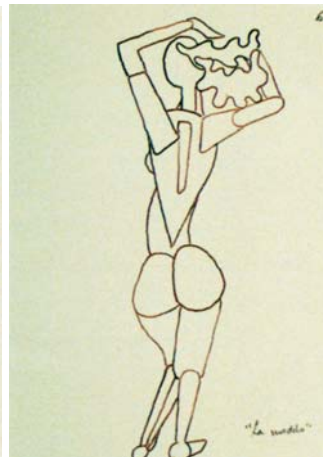
207. *Sin título [Mujer tumbada]* (1955).



208. *Sin título*.



209. *Sin título* (1956).



210. *La modelo* (1935).

geométrico –triángulos, círculos y cuadrados-, lo que le permite conciliar un lenguaje abstracto y geométrico con otro inspirado por la naturaleza. El cubismo y el purismo le permitieron asimilar la modernidad y el clasicismo a través de un orden geométrico sin perder la expresividad. La forma de las piezas de su muñeco permite que estén en armonía entre sí cualquiera que sea su posición. Con esta pieza pretendía representar las distintas posiciones del cuerpo humano, haciendo explícito un interés por lo cambiante.

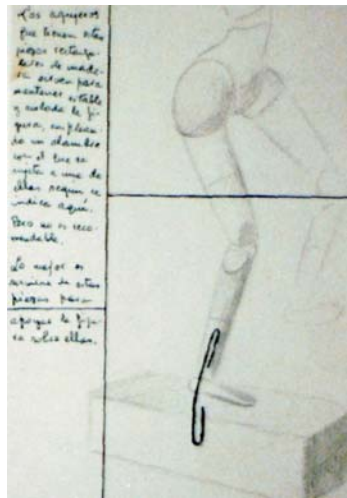
«En el caso de Ferrant el fin último de las prácticas estereotómicas estaba dirigido a explorar el potencial combinatorio de las formas con lo que el objetivo de reflexión escultórico se ampliaba, ofreciéndose a la mirada no sólo la creación de formas, sino también su método de combinación, lo que permitía hacer evidente su condición de objeto construido»⁶⁰.

Los niños no eran los únicos destinatarios del juguete, Ferrant también proponía que los artistas lo pudiesen utilizar como herramienta artística para investigar las formas y sus combinaciones, funcionando como el maniquí que los artistas tienen en el taller «con la superior particularidad de que las formas de éste constituye ya una creación personal. Sirve pues para estimular la visión de aquello que la imaginación persigue y que sería difícil de conseguirlo de no poderse fijar en algo que tuviese una consistencia de realidad palpable semejante a lo entrevisto por ella»⁶¹. Las plantillas servían para esto, además de para despertar la capacidad creativa de cualquier persona, de manera similar a como lo había hecho en la Asociación Auxiliar del Niño. «Antes de ponerte a construir la obra es conveniente que la estudia con dibujos, patrones o recortes de cartón, que le evitarán equivocaciones al realizarlas»⁶². La iniciación en el arte se realiza «cultivando única y exclusivamente la capacidad de creación» potenciando la capacidad expresiva y sensitiva. Una vez formadas las imágenes con las plantillas del *Arsintes* se puede dibujar su contorno, lo que servía para aquel que no tuviese demasiada habilidad.

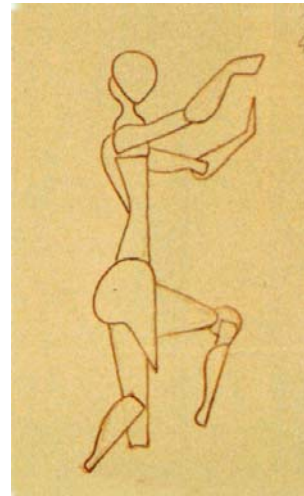
Otra de las pretensiones de Ferrant era que quien utilizase su juguete adquiriese unas nociones de cómo funciona la creatividad, para permitir un mejor entendimiento del arte al comprender las formas por su estructura y la construcción de la figura humana a través de su simplificación geométrica.

Los dibujos que hizo Ferrant de las distintas posibilidades del juguete funcionan como catalogación de sus posibilidades de combinación similares a las fotos de la *Escultura infinita*. Los dibujos que realizó como muestra de las posibilidades de los desarrollos del *Arsintes* son un ejemplo de lo estereotómico y de las capacidades de combinación, que en muchas de las obras de Ferrant se encuentran unidos, muestra cómo aunar estructura y forma libre, lo geométrico se trasciende al dotarlo de forma orgánica.

Su juguete adelanta la posibilidad de que las piezas abstractas adquieran su sentido al relacionarse con otras piezas y que pueda variar según su combinación, según la relación de la pieza con su conjunto, las plantillas eran unas formas más o menos neutras que dependiendo de cómo se empleasen podían equivaler a una cabeza, una falda o un bolso. Esto lo desarrollaría en las series de los *Tableros cambiantes* y la *Escultura infinita*, aunque lo había comenzado a estudiar en los *Objetos* realizados en Barcelona, con la diferencia de que éstos fueron construidos a partir de elementos ya dados que una vez conjuntados no podían cambiar de posición.



211. Estudio estereotómico.



212. Sin título (1935).



213. Estudio estereotómico...

Dotó a las piezas de los tableros de una gran potencialidad para que, cualquiera que fuese su posición, siempre produjera una figura atractiva plásticamente en su resultado final. En cuanto a los elementos de la *Escultura infinita*, son piezas que podrían funcionar en sí mismas como esculturas, pero que en las distintas combinaciones adquieren, también, nuevos significados, potenciando el proceso creativo, ya que nunca se termina la pieza que tiene infinitas posibilidades y siempre se puede comenzar de nuevo una y otra vez; se produce así una reflexión acerca de cómo el cambio es lo único que permanece.

Al igual que el niño o una persona cualquiera, puede participar en el juguete, al espectador le sucede lo mismo con respecto a algunas obras de Ferrant –los muñecos articulados, los *Tableros cambiantes* y la *Escultura infinita*–, se invita al espectador a intervenir activamente en la elaboración de sus esculturas. En su juguete, un jugador podía modificar constantemente las plantillas y comenzar de nuevo lo que potenciaba su creatividad. En la obra plástica del escultor madrileño, el espectador puede contemplar lo que ha hecho el artista o puede transformarlo a su gusto, alterando las distintas relaciones, Ferrant no impone su punto de vista sino que deja la libre interpretación al espectador. La realidad interior de cada persona es diferente, con lo que el desarrollo de las obras será distinto.

El proceso creativo, que para Ferrant tenía una gran importancia, se prolonga indefinidamente a través de todas las posibilidades de variación y de comienzo. En la escultura infinita existe un proceso creativo interminable, la obra puede ser hecha constantemente, gracias a la infinidad de combinaciones. «La propuesta plástica se convierte en metáfora de su propia transformación»⁶³. Las piezas, que individualmente pueden funcionar como esculturas, se combinan unas con otras, resaltando la importancia que el todo y las partes tienen con el conjunto. Permite también una mezcla de lo artístico con lo lúdico y la introducción del humor. El espectador se ha convertido en una parte activa del proceso creativo porque es invitado a participar. Su escultura «no era como tradicionalmente se pensaba el receptáculo de la creatividad del escultor, que infundía vida a la materia [...] sino que la obra se convertía en un intermediario capaz de despertar la sensibilidad y la creatividad del escultor. En este sentido las esculturas de Ferrant podían entenderse como juguetes»⁶⁴.

Las referencias al aire, espacio, movimiento y tiempo marcan la pauta de sus esculturas, dibujos cambiantes y móviles. En su juguete, con el montaje de las piezas introduce lo temporal en la obra artística. El movimiento dota a la escultura de un carácter lúdico. El tiempo y el espacio se verifican en el juego, en el movimiento se manifiesta la unión del espacio y el tiempo, lo que permite a la imaginación, la ingenuidad y la sabiduría. Esta noción temporal también se encuentra en sus obras combinables y en los móviles, cuyo movimiento lleva consigo lo temporal, para crear un espacio abstracto, la forma es *la huella del tiempo en el espacio*.

La asociación de arte y juego resultó productiva para la obra plástica de Ferrant, como lo demuestran unas declaraciones que hizo a la revista *La voz de España*, poco después de que realizara el *Estudio estereotómico*: «¿Y por qué no haberlo hecho? Tengo la intención de realizar otras cosas que titularé “Juguetes de escultor”. Una de ellas consistirá en una serie de piezas que, pegadas de distinta manera, con una pasta adherente, formarán siempre una cabeza con formas dignas. Otro de los juguetes será una especie de “mecanos” que, con unas finísimas planchas de celuloide, formarán

figuras diversas a modo de relieves. En el juego por el juego está lo más noble del Arte, así con mayúscula. Los muchachos se entusiasmarán siendo, de pronto, escultores, y quizá alguno llegue a ser bueno»⁶⁵.

Para finalizar, no quiero dejar de señalar que después de su muerte y a pesar de representar para un cierto número de artistas el ejemplo de un artista con una creatividad desbordante, pasó muchos años prácticamente olvidado. No fue hasta 1983, gobernando el partido socialista, que se organizó una gran exposición retrospectiva en el palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid. Allí fue donde muchos artistas jóvenes pudieron entrar en contacto con su obra por primera vez, quedando deslumbrados por su creatividad y talento.

Notas:

¹ Ángel Ferrant (Madrid, 1890-1961). Hijo del pintor de temas históricos Alejandro Ferrant. Estudió escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1913 viaja por primera vez a París, donde queda impresionado por las corrientes vanguardistas como el cubismo y el futurismo italiano. En 1918 aprueba la oposición para la plaza de profesor de modelado y vaciado de la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña. En 1920 se traslada a Barcelona, donde residiría hasta 1934. En Barcelona entró en contacto con grupos relacionados con la renovación en el arte moderno, se relacionó a lo largo de los años con diversos movimientos de renovación del arte moderno español. Fue miembro de *Els Evolucionistes*, de ADLAN, y frecuentó el Ateneillo de Hospitalet. En 1925, participó en la I Exposición de Artistas Ibéricos. Un año más tarde ganó el Concurso Nacional de Escultura con su relieve *La escolar*. Gracias a una beca de la Junta de Ampliación de Estudios en 1927 viajó a Viena. Durante estos años realiza también varios viajes por Europa. En 1929, participó en el *Pabellón de los Artistas Reunidos* de la *Exposición Universal de Barcelona*. En 1934 se trasladó a Madrid, viviendo en un chalet de la colonia racionalista de El Viso. En Madrid continuó como profesor de la Escuela de Artes y Oficios, además de continuar con su labor difusora del arte contemporáneo. Se encontraba muy cercano a la estética surrealista, realizando una serie de obras a partir de objetos encontrados, algunos de los cuales fueron expuestos en la *Exposición Surrealiste d'Objets* de la Galerie Charles Ratton de París. Durante la Guerra Civil desarrolló tareas de conservación del patrimonio. Tras la contienda, hubo de aceptar encargos para vivir. También participó en diversos movimientos de renovación artística, como la *Escuela de Altamira*, y se relacionó con artistas más jóvenes miembros de *Dau al Set* y *El Paso*. Volviendo de un viaje a Barcelona, en 1954, tuvo un accidente automovilístico del que nunca se recuperó del todo. A partir de 1958 la obra de Ferrant se presentó con regularidad en los circuitos internacionales. En 1960, representa a España en la *XXX Bienal de Venecia*, donde recibió el Premio Especial de la Fundación David E. Bright.

² Participó en El Ateneillo de Hospitalet, ADLAN, la Academia Breve, la Escuela de Altamira...

³ Ángel Ferrant citado por José Romero Escassi: *Ángel Ferrant*. Pág. 11.

⁴ Olga Fernández López: *Ángel Ferrant (1890-1961). Volumen I: La escultura de Ángel Ferrant (1890-1961) 2ª Parte*. (Tesis inédita). Pág. 122.

⁵ Ángel Ferrant en un escrito sobre el *Arsintes* reproducido por Olga Fernández López: *Ángel Ferrant (1890-1961). Volumen IV. Aneo documental 2ª parte*. (Tesis inédita). Pág. 112.

⁶ *Ibid.* Pág. 112.

⁷ José Romero Escassi: *Op. Cit.* Pág. 55.

⁸ Ángel Ferrant citado por José Romero Escassi: *Op. Cit.* Pág. 79.

- ⁹ Javier Arnaldo: «Los árboles que sueñan en el fondo del planeta». *Ángel Ferrant*. Pág. 57
- ¹⁰ Ángel Ferrant citado por Javier Arnaldo: «Ferrant en sus escritos: una Escuela Poética Manual». *Todo se parece a algo*. Pág. 40.
- ¹¹ Javier Arnaldo: «Los árboles que sueñan en el fondo del planeta». *Op. Cit.* Pág. 57.
- ¹² Ángel Ferrant citado en el catalogo de *La infancia del Arte. Arte de los niños y arte moderno en España*. Pág. 76.
- ¹³ Javier Arnaldo: «Los árboles que sueñan en el fondo del planeta». *Op. Cit.* Pág. 62.
- ¹⁴ Olga Fernández López: *Volumen I. La escultura de Ángel Ferrant (1890-1961). 1ª Parte*. (Tesis inédita). Pág. 120.
- ¹⁵ Javier Arnaldo: «Los árboles que sueñan en el fondo del planeta». *Op. Cit.* Pág. 60. Se encuentra cercano al artista Kurt Schwitters y su obra MERZ, cuyo principio era «reconstruir lo nuevo a partir de los escombros». (Werner Schmalenbach: «Arte y Política». *Kurt Schwitters*. Pág 6.)
- ¹⁶ Ángel Ferrant citado por Olga Fernández: «La imagen insólita. En torno a la obra de Ángel Ferrant». *Todo se parece a algo*. Pág. 46.
- ¹⁷ Carmen Bernárdez Sanchís: «Viaje al otro lado de la línea. El dibujo en el mundo poético de Ángel Ferrant». *Ángel Ferrant*. Pág. 73.
- ¹⁸ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 232.
- ¹⁹ Ángel Ferrant: «El taller de los niños». *Todo se parece a algo*. Pág. 130.
- ²⁰ *Ibid.* Pág. 131.
- ²¹ Javier Arnaldo & Carmen Bernárdez: «Saber empezar sin saber. El Arsintés de Ángel Ferrant». *Infancia y arte moderno*. Pág. 64.
- ²² Ángel Ferrant citado por Olga Fernández López: *Ángel Ferrant (1890-1961). Volumen IV. Anexo documental 2ª Parte*. (Tesis inédita). Pág. 113.
- ²³ Hay un caso en el que una madre aparece con su hija y otro del dibujo de un perro.
- ²⁴ Javier Arnaldo & Carmen Bernárdez: *Op. Cit.* Pág. 67.
- ²⁵ Ángel Ferrant citado por Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 113.
- ²⁶ Ricardo Gullón: *Ángel Ferrant*. Pág. 21.
- ²⁷ Javier Arnaldo: «Ferrant en sus escritos: una Escuela Poética Manual». *Op. Cit.* Pág. 20.

- ²⁸ Olga Fernández: *Op. Cit.* Pág. 48.
- ²⁹ Cuando regresó a Madrid, Ferrant escribió una postal a Marinetti solicitando más información sobre el futurismo. Como respuesta, el italiano le mandó un paquete con varios libros.
- ³⁰ En 1920 consiguió su traslado de la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña a Barcelona.
- ³¹ Ángel Ferrant citado por Javier Arnaldo: «Los árboles que sueñan en el fondo del planeta». *Op. Cit.* Pág. 49.
- ³² Ángel Ferrant citado por Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 185.
- ³³ Javier Arnaldo: «Los árboles que sueñan en el fondo del planeta». *Op. Cit.* Pág. 49.
- ³⁴ Ángel Ferrant citado por Ana Vázquez de Parga: «Sobre Ángel Ferrant: vida y obra». *Ángel Ferrant.* Pág. 33.
- ³⁵ Ángel Ferrant: «Mis objetos». *Todo se parece a algo.* Pág. 120.
- ³⁶ *Ibid.* Pág. 120.
- ³⁷ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 187.
- ³⁸ Ángel Ferrant «Procedencias y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura». *Todo se parece a algo.* Pág. 157.
- ³⁹ *Ibid.* Pág. 159.
- ⁴⁰ Javier Arnaldo: «El silencio expectante de la escultura». *Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo.* Pág. 18.
- ⁴¹ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 114.
- ⁴² Rafael Gullón: *Op. Cit.* Pág. 23.
- ⁴³ Ángel Ferrant citado por Ana Vázquez de Parga: *Op. Cit.* Pág. 57.
- ⁴⁴ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 292.
- ⁴⁵ Olga Fernández López: *Ibid.* Pág. 92.
- ⁴⁶ Vicente Marrero: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant.* Pág. 102.
- ⁴⁷ Ángel Ferrant citado por Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 112.
- ⁴⁸ Ferrant pudo ver dos representaciones del circo de Calder en Barcelona, en las representaciones que organizó la asociación de la que formaba parte, ADLAN. Las representaciones fueron en los locales del GATEPAC del Paseo de Gracia, en

noviembre de 1932, y en las Galerías Syra, en febrero de 1933. (Olga Fernández López. *Op. Cit.* Pág. 192).

⁴⁹ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 118.

⁵⁰ Vicente Marrero: *Op. Cit.* Pág. 62.

⁵¹ Ricardo Gullón: *Op. Cit.* Pág. 30.

⁵² Ángel Ferrant citado por Ana Vázquez de Parga: *Op. Cit.* Pág. 64.

⁵³ Olga Fernández: «La imagen insólita». *Op. Cit.* Pág. 62.

⁵⁴ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 114.

⁵⁵ José María Iglesias: «Sombra y sustancia de la “escultura infinita” de Ángel Ferrant». *Ángel Ferrant.* Pág. 97.

⁵⁶ *Ibid.* Pág. 98.

⁵⁷ Ángel Ferrant citado por Ana Vázquez de Parga: *Op. Cit.* Pág. 80.

⁵⁸ *Ibid.* Pág. 80.

⁵⁹ Vicente Marrero: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant.* Pág. 74.

⁶⁰ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 245.

⁶¹ Ángel Ferrant citado por Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 112.

⁶² Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 293.

⁶³ Javier Arnaldo. *Op. Cit.* Pág. 43.

⁶⁴ Olga Fernández López: *Op. Cit.* Pág. 122.

⁶⁵ Entrevista a Ángel Ferrant reproducida en *Todo se parece a algo.* Pág. 308.

VI. Paul Klee: los títeres para su hijo Félix

«Saxony, no obstante se acercó directamente a un títere que colgaba de un clavo en la pared.

-¿Puedo probarlo?

No me pareció el tipo de pregunta que se debe hacer cuando se termina de entrar en casa ajena, pero Anna dio su consentimiento.

Sax alargó las manos para cogerlo; entonces se detuvo y dio un paso atrás.

-¡Es un Klee!

Anna afirmó con la cabeza pero no dijo nada. Dirigió la vista hacia mí y encarnó las cejas.

-¡Pero si es un Paul Klee! –Saxony levantó los ojos del títere y nos miró primero a mí y luego a Anna, completamente estupefacta-. ¿Cómo lo...?

-Es usted muy perspicaz señorita Gardner. Pocas personas se dan cuenta de lo excepcional que es.

-Es títeritera –informé, tratando de mantener mi baza.

-¡Pero si es un Klee!

Me pregunté si estaría intentando imitar a una cotorra. Lo descolgó de la pared y lo tomó como si fuera el Santo Grial. Se puso a hablar, pero en voz tan baja que debía hacerlo consigo misma o bien con el títere.

-Sax, ¿qué estás diciendo?

Levantó la vista.

-Paul Klee fabricó cincuenta títeres como éste para su hijo, Félix. Pero veinte de los primeros fueron destruidos en el bombardeo que sufrió la ciudad de Dessau durante la guerra. Tengo entendido que los restantes se encuentran en un museo de Suiza.

-Sí, se encuentran en Berna. Pero mi padre y Klee se cartearon durante años. Fue Klee quien le escribió primero para decirle lo mucho que le gustaba *La pena del Perro Verde*. Cuando posteriormente mi padre le habló de su colección, Klee le envió este títere.

A mí el títere me recordaba el trabajo manual de un alumno de párvulos».

Jonathan Carroll¹.

En este pasaje se encuentra el embrión de esta tesis doctoral, pues gracias a él tuve conocimiento por primera vez de los títeres que Paul Klee² había realizado para su hijo Félix, aunque no fue hasta varios años después de haber leído el libro *El país de las risas* que los pude ver reproducidos en fotos. Más tarde descubrí que Klee no había sido el único en hacer juguetes, otros artistas también los habían hecho.

Estos títeres eran un obsequio para su hijo y durante varios años estuvo fabricándolos para regalárselos. En mi opinión, los títeres que realizó para su hijo Félix se relacionan con parte de los intereses de Klee por el mundo infantil y por el mundo del teatro, apreciaba el arte infantil, los dibujos de los niños de los que en su obra se pueden encontrar huellas.

A pesar de ser un número reducido en comparación con el conjunto de su obra, se conservan treinta títeres sobre cerca de las 9000 piezas de las que consta su producción, el que se encuentren catalogadas junto con su obra artística da muestra de su importancia e interés. El mundo del teatro de guiñol le sirvió para manifestar sus intenciones generales acerca de la tragedia, la comedia y la poesía en la vida humana.

i. Acercamiento a la obra de Paul Klee

Mi intención es hablar a cerca de la obra de Klee que se encuentra más cercana al teatro de títeres que hizo para su hijo Félix, con referencias a aspectos concretos de su obra necesarios para comprenderla mejor. Es innegable su obra, a pesar de estar relacionada con la mayoría de los movimientos del arte de vanguardia, siempre conservó su independencia. En esta variedad se refleja una búsqueda constante de métodos, estilos y materiales a la hora de intentar pintar la totalidad del universo. No permitió que su estilo se desarrollara en una única línea, su práctica estética no fue exclusiva, cuando ya controlaba un medio de expresión pasaba a otro, aunque pudiese volver a él en momentos de incertidumbre. Siempre intentó mantener el contacto con el punto de partida, como Klee lo expresa de la siguiente forma en sus *Diarios*: «Cada vez que en mi labor creadora un acierto deja de pertenecer a la fase genética, de modo que llego casi a la meta, se pierde rápidamente la intensidad y tengo que buscar nuevos caminos. Lo productivo es, pues, el camino, lo esencial; el devenir está por encima del ser»³.

Durante años se esforzó en adquirir paulatinamente los medios plásticos elementales. Klee empezó su obra con el estudio de la línea, primero dominó el campo gráfico, llegando a considerar a la línea de los años 1906-1908 como su «adquisición más personal»⁴, a continuación trabajó el claroscuro, concediendo cada vez más importancia a la tonalidad y terminó centrando sus investigaciones en el color.

En 1903 comienza a trabajar en una serie de grabados que resultaron de gran importancia en la formación de su personalidad artística, conocidos con el nombre general de *Invenciones*, fueron la primera obra importante que realizó. En estos grabados se encuentran influencias del simbolismo y del *Jugendstil*, que se reconoce por el predominio de lo lineal y de lo gráfico; sin olvidar tampoco la influencia de Ensor, Beardsley y Goya. Parte de los temas son la relación entre el hombre y la naturaleza, las relaciones sociales y la parodia de los héroes mitológicos, asimismo muestran algunas de las características que se pueden ver en el resto de su obra: el sentido del humor, la ironía, la sátira, y la influencia de lo teatral y lo operístico.

La caricatura hace posible que se pueda representar reflejos distanciados de la realidad, sus elementos visuales y lingüísticos le permiten dar forma a los principios compositivos y también una experimentación individual del dibujo, lo que se debe en parte a la influencia que tuvieron en los comienzos de su obra Hogarth, Daumier y, sobre todo, Goya, además de las ilustraciones de la revista *Simplicissimus*. Klee libera a la caricatura de su dependencia de un tema momentáneo.

En cualquier caso, en estas primeras obras se dirige contra el vacío de los valores culturales que había adoptado la sociedad, en su juventud, Klee sentía simpatía por los movimientos revolucionarios. Era un idealista ambicioso que ansiaba poder creer en la importancia esencial de la pintura.

Muchos de los personajes de sus primeros grabados son emblemas de la tragicomedia humana, como ocurre con el protagonista de *Fénix anciano* (1904) y *Héroe alado* (1905) [fig. 215]. Le explicó a su mujer, Lily, en una carta acerca de su obra *Fénix anciano* [fig. 214]: «Uno tiene que imaginar, por ejemplo, que allí acaba de



214. *Fénix anciano.*

haber una revolución, fue quemado con insuficiencia, y ahora se levanta, rejuvenecido de sus propias cenizas»⁵. La sátira de sus primeros grabados se transformaría en ironía en su obra posterior. A través de lo grotesco, de la farsa, de la comedia relativiza el mundo eterno y también a sí mismo, a comienzos de 1902 había escrito a su padre: «Para que no se rían de uno, una da a la gente algo de qué reírse; si es posible su propia imagen»⁶. Según Jurgen Glaesemer, la «ironía romántica» es una forma de autoconocimiento que permite un «alejamiento frío de la realidad y ser libre en “el aquí y el ahora”, sin dejar de tener en cuenta lo real y lo ideal»⁷.

Una vez terminado esta serie de grabados, Klee comenzó su lucha por el color, primero buscando dominar el tono. A partir de 1907, aparece en sus acuarelas una preocupación por los valores en el tono, intenta representar el volumen a través del contraste de luces y sombras y antes de utilizar el color, quiere dominar las tonalidades, los «pesos». En sus acuarelas en blanco y negro se produce un planteamiento de otros problemas, como son el tiempo y la «génesis»; pues va aplicándola capa por capa, elaborando poco a poco la profundidad, modulaba con los tonos como después haría con los colores y fue aquí de donde surgió su preferencia por el uso de la acuarela y del pequeño formato. Su idea al comenzar a trabajar con el color era dotarle de un valor estructural, construir el cuadro a través de él, pero para ello necesitaba dominarlo y tardaría bastantes años en conseguirlo. «Quiero darme por relativamente satisfecho con mis grabados –escribió en sus diarios-, sólo que no puedo seguir así, pues no soy un especialista. Por lo pronto no voy a resolverlo todo; trataré de encontrar el camino lógico. Surgió una esperanza cuando el otro día dibujé con un buril sobre un vidrio ennegrecido. Me había llevado a ello un juego con una pieza de porcelana. Pues bien: el medio ya no es la línea negra, sino la blanca. El fondo no es luz, sino noche; el que la energía sea clarificadora sólo responde al proceso en la naturaleza. Probablemente sea una transición gráfico-pictórica. Prefiero no pintar, por una modesta precaución. Ahora se trata, pues, de que “se haga la luz”. Y así me deslizó lentamente hacia el nuevo mundo de las tonalidades»⁸. En esta cita se pueden encontrar varias ideas interesantes referentes al desarrollo del trabajo de Klee, como son su lentitud a la hora de producirse el avance de su trabajo, no busca «copiar» la naturaleza, sino sus procesos y su trabajo con la línea o su tardanza en dedicarse a estudiar en profundidad el color.

En 1908 entró en contacto con la pintura de Ensor y de Van Gogh, de quien extrajo múltiples enseñanzas; aunque un año más tarde conoció la obra de Cézanne, a quien definiría como «su maestro por excelencia»⁹. En 1911 conoció a Wassily Kandinsky, una amistad que duraría toda su vida, Alexej von Jawlensky, Franz Marc y August Macke y gracias a su relación con estos artistas accedió al grupo *El Jinete Azul*¹⁰, consiguiendo meterse en la escena del arte contemporáneo de Munich. Este mismo año vio algunos cuadros de Delaunay, según el artista alemán uno de los artistas contemporáneos más completos. Delaunay le ayudó a encontrar su camino hacia la luz, el color, el movimiento, el tiempo y el cromatismo, ya que se identificó con su acercamiento a la luz y el color, Klee encuadraba el color de la misma forma¹¹, al igual que el francés empleaba el color como un medio para crear espacio, movimiento tiempo e incluso objetos; pero fue de Cézanne de quien aprendió el tratamiento de las modulaciones de color como las celdillas de una colmena.

Realizó en 1911 unas ilustraciones para *Cándido* de Voltaire. En estos dibujos los personajes se encuentran reducidos a contornos sueltos, con trazos descarnados y cruzados, y están situados en un contexto espacial que apenas está esbozado, no está especificado, algo que será muy habitual en sus dibujos y pinturas posteriores. Con estas ilustraciones, más que hacer una reproducción fidedigna de la novela, lo que quiere es reflejar su humanismo escéptico.

A partir de 1912, sus figuras adquieren el carácter de marionetas o figuras de palo. En parte por la influencia infantil, pero también porque quiere representar a la figura humana tal como podría ser y no sólo como es. Algunos rasgos que definen su obra de esta época son la linealidad, el sentido primitivo y totémico, la descomposición simple, como de marioneta, de la fisonomía y el cuerpo, el desajuste entre la forma lineal y la cromática, el tratamiento de las masas cromáticas como autónomas. En 1916, escribió: «A los animales y a todas las criaturas, no los amo con cordialidad terrestre... Busco un punto alejado, que se situaría en el origen de la creación y presiento una fórmula para el hombre, el animal, la planta, la tierra, el fuego, el agua, el aire, lo mismo que para todas las fuerzas giratorias... Sólo cerca de Dios busco un lugar para mí...»¹². Ve el mundo desde lejos lo que conlleva que sus personajes sean pequeños y que los reduzca a muñecos o marionetas. Klee realizaba un arte grave con una invasión de lo racional.

Su estilo se asentó definitivamente a partir de 1914, tras una breve estancia en Túnez que dejó una profunda huella en su obra. En el país africano consiguió identificarse con el color, lo que le llevó a escribir en su diario: «El color y yo somos uno. Soy pintor»¹³. Comenzó a emplear cuadrículas para estructurar sus composiciones, lo que le permitió descomponer el color y las formas naturales en unidades más pequeñas, como si se tratasen de notas en una composición musical, lo que le permitía manejarlas con una mayor lógica, eficacia y consistencia. En Túnez aprendió a resolver cómo conseguir estructurar el cuadro por medio del color, para ello empleó tramas de color que en sus primeras acuarelas surgen de la observación y estilización de los comportamientos de los motivos bajo la luz, las superficies coloreadas no se encuentran separadas por líneas. Este viaje también le permitió descubrir la importancia de la luz como creadora del movimiento de los colores, cuya libertad para organizarlos se logra mediante el concepto de Klee de «simultaneidad» y por la luz del norte de África. Se puede detectar en sus acuarelas una influencia del cubismo en la división en cuadrados de la superficie de la obra, en la reducción de los objetos a la mínima insinuación de su forma (un semicírculo se convierte en una cúpula o un cuadro en una ventana) o el color (utiliza puntos verdes para indicar vegetación), consiguió representar el mundo objetivo mediante reducciones formales: cruces, arcos, campos de puntos, etc.

Poco después de su viaje a Túnez comenzó a experimentar con distintos materiales, ideó combinaciones de pinturas, pegamentos, tejidos y papel. Sus soportes incluyen desde los mejores papeles y linos hechos a manos, a papel de envolver y retales de algodón. Durante su servicio militar en Schleissheim en la sección de la reserva de la aviación, empleó fragmentos de tejido basto proveniente del montaje sobre tela de aviones abatidos. Sus acuarelas y óleos fueron pintados sobre fondos hechos con escayola, tiza o encáustica, cubiertos de gasa, tela o muselina y, a partir de 1920, emplea de forma más frecuente telas sin preparar ya sean finas telas de algodón, de seda o de yute, que tiene una textura más basta. Aunque los cubistas habían sido los primeros en



215. *Héroe alado* (1905).



216. *Motivo de Hamamet* (1914).



217. *La ventana* (1922).



218. *Nueva armonía* (1936).



219. *Antaño salido del gris...* (1918)

utilizar el collage, Klee lo empleó de manera diferente, hacía resaltar los restos vulgares de tela con la misma flexibilidad que consideraba sus trabajos. El artista alemán siempre demostró una gran sensibilidad hacia la materia.

Desde su regreso de Túnez y hasta que fue llamado a la Bauhaus, la obra de Klee se asentó especialmente en las acuarelas y gouaches que realizó entre los años 1917 y 1920 donde se consolidó el repertorio de motivos grotescos, cuya iconografía personal le permitió crear una alegoría del mundo, los símbolos se fundaban en una asociación entre imagen y significado, las alegorías construyen su significación en el sucederse e interpretarse semántico de signos y símbolos, su interpretación se consigue mediante la relación que se produce entre las distintas imágenes y signos, que el espectador se encarga de realizar.

En 1915, Klee entiende la cuadrícula pictórica como una composición plana de rectángulos de colores, que no hace ninguna referencia a la percepción de lo que le rodea y no resulta crítica. Las tramas de color –los cuadrados- que emplea para construir sus pinturas, nacen al principio de la contemplación de la naturaleza; luego va abandonando el motivo bajo la luz. Su pintura muestra un universo mental. Influido por la poesía china y japonesa, donde están unidos lo verbal y lo visual¹⁴, comenzó a poner color a sus poemas y otros textos a partir de 1916, utiliza cuadrados o rectángulos de colores como marco para las palabras. Como es habitual en su obra existe una influencia de lo musical y se produce una analogía entre las composiciones con rectángulos de colores y las composiciones musicales.

Realizó seis acuarelas, que supusieron su primer intento de usar completamente el concepto de poema y pintura [fig. 219]. Esta conjunción explícita entre pintura y poesía es un punto crítico de su desarrollo; ya que esto muestra uno de los principales axiomas de la estética de Klee: la existencia temporal en la contemplación de una obra de arte. Al principio se ve un mosaico vacilante; pero en cuanto se percibe las letras que surgen del dibujo, se avanza leyendo la página. Su narración tiene un sentido lineal, los motivos se asocian unos con otros, conducen unos a otros en la superficie de la obra y no olvidan su condición icónica: son imágenes, no textos. Klee comprendió que la expresión poética podía también ser consecuencia de las formas de las letras individuales, aparte del contexto de las palabras, investiga formas de producir significación evitando la plástica tradicional.

También investigó sobre otras relaciones distintas entre el arte y sus posibilidades verbales, los títulos que pone a sus cuadros no dejan de ser una continuación de su actividad poética, de los poemas que había escrito entre 1900 y 1908. El título es una parte importante de su estilo y del significado de su obra, se produce una combinación entre la experiencia de la mirada y de la lectura. Pero esta no es la única manera de mostrar el carácter poético, que también se refleja en la influencia de la música en su obra y en el reflejo de la relación, a veces oscura, entre el hombre y la naturaleza.

Klee permite al observador compartir el nacimiento y muerte de sus cuadros. Le hace partícipe del secreto de sus signos y símbolos. Opinaba que el espectador de su obra es un «recreador» que tiene un papel activo en el proceso de percepción, el espectador de una obra de arte se halla ante la obra acabada, ante su final, y debe recorrer el sentido inverso hasta llegar a la génesis. El deber del artista es facilitar la

percepción tanto por el establecimiento de caminos como por una cierta «sencillez visible» en la composición de la obra.

En las composiciones de barras y cuadrados coloreados, Klee enfatizó el proceso temporal de creación. Cuando genera en estas superficies de luz cálida, tiene como tema su propia evolución. El cuadrado determina varios de los cuadros que pintó creando un damero que, según Will Grohmann, mantiene cierta analogía con el sistema dodecafónico de Schoenberg, debiendo hablar en ambos casos de *cuadrados mágicos*¹⁵, sin olvidar su relación con lo arquitectónico. Klee utiliza este esquema, además de para realizar estudios pictóricos, para plantear problemas formales: movimiento, ritmo, equilibrio, reflejo, giro, empuje, dimensión y proporción.

El concepto de movimiento resulta clave en la obra de Klee, que estudió las relaciones que existían entre la obra de arte y el tiempo (el movimiento). «En la base de todo devenir se halla el movimiento»¹⁶. Concibe el arte como un proceso temporal. El cuadro es un testimonio de creación de la obra de arte, de su *génesis*; pues el arte es ante todo génesis. «La génesis como movimiento formal es lo esencial de la obra»¹⁷. El fin del arte no es la forma sino el proceso de creación de la misma. Une las ideas de la génesis del cuadro, del acto de pintar y la idea del arte como imitación de la creación¹⁸, el cuadro es una creación artística equiparable a la naturaleza, la génesis de la naturaleza y el arte son análogas. Hay que señalar que, en un cuadro, las cosas ocurren sucesivamente y no a la vez. El artista alemán sale de ese punto en que todo es potencialidad, de modo que al final del proceso creativo todas las fuerzas participantes se funden y cristalizan.

Entre 1915 y 1919 realizó una serie de esculturas, que se relacionan con sus títeres. Mientras paseaba a orillas del río Lech, cerca de Ausburgo, encontró unos trozos de ladrillo pulidos por las aguas. Éstos le inspiraron para hacer unas esculturas: un toro sentado, un barco con una chimenea de hierro, etc. Estas piezas estaban muy influenciadas por Dadá y por el *collage* y el ensamblaje cubista. En 1916 había surgido en Berna el grupo Dadá, que pusieron en duda el valor del arte al considerarlo muerto, que sintió cierta afinidad con la obra de Klee. Tanto *El jinete azul* como *Dadá* buscaban las fuentes de un arte más auténtico, no aquel de las estatuas de bronce ni los óleos barnizados, los materiales no tenían que ser de una gran calidad, sino que podían ser de cualquier tipo. Por su parte el collage cubista había introducido en el plano pictórico artículos misceláneos de la vida diaria. Algunas de las esculturas que realizó en esta época son *Cabeza de una pieza de teja pulida por el río Lech* (1919) [fig. 225], *Cabeza de una pieza de teja pulida por el río Lech, más grande, busto más elaborado* (1919) [fig. 224], *Estatua de yeso* (1916), *Dificultad del pensamiento* (1915), *Santo, más allá de la risa y el llanto* (1915) [fig. 220], *Muerte en la máscara de una momia* (1915) [fig. 222], *Sin título* (1915) [fig. 223] y *Sin título* (1916) [fig. 221].

A comienzos de 1919, Klee buscaba una manera de introducir el color en sus dibujos: pero no quería tener que pintar por encima de las líneas o colorear las formas. Finalmente fue la lentitud con la que seca el óleo la que le permitió un traslado de la línea definitiva a medios más suaves por un proceso de copia en dos etapas. Cuando ya tenía el dibujo en un papel trazado, untaba una hoja de papel japonés con una fina capa



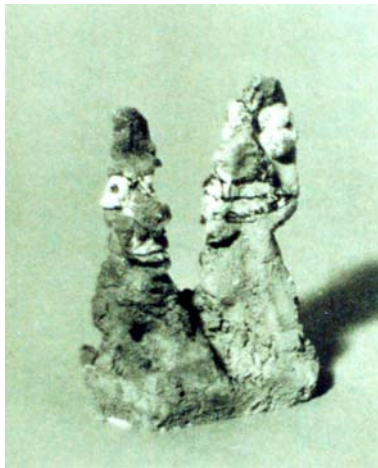
220. Varias estatuas de Paul Klee.



221. Sin título.



222. Muerte en la máscara...



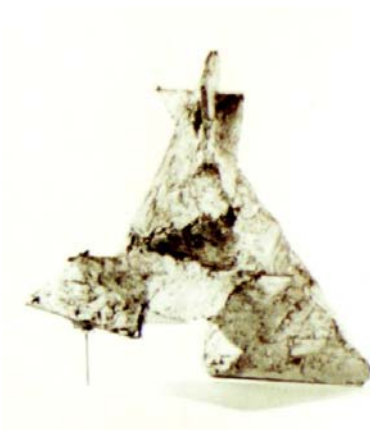
223. Sin título (1915).



224. Cabeza hecha de...



225. Cabeza hecha de...



226. Pirámide de yeso (1920-1921).



227. Pirámide de yeso.

de pintura negra, empleándola como calco, denominó a esta técnica *calco al óleo*. Entre el apunte y la hoja a la que se iba a trasladar se ponía una hoja untada con óleo y el modelo era trasladado con punta metálica. De esta manera conseguía una línea menos consistente, más granulada y que permitía trabajar libremente sobre ella con acuarela porque los trazos y huellas de la presión de la mano resistían. Con este método elaboró un gran número de los dibujos a color durante los años veinte, Empleó un gran número de dibujos a lápiz y pluma para sus hojas coloreadas, sus litografías y sus cuadros. Finalmente conseguirá los mismos resultados utilizando directamente el óleo. Esta técnica, que para Klee suponía un auténtico secreto de taller guardado celosamente, le permitía unir dos mecanismos pictóricos independientes: la línea narrativa y los campos de color cuadrados. La manera en que los efectos cobran vida le condujo a reflexionar sobre el papel del tiempo en el arte, y se hizo aún más evidente que la pintura es temporal como la música es espacial.

Entre la segunda y la tercera década del siglo XX, realizó una serie de cuadros con la técnica del *calco al óleo* que Andrew Kagan definió como «cuadros operísticos»¹⁹ porque dependen de la pasión de Klee por la ópera, donde la música da vida a libretos que en muchos casos son triviales. En *El don Giovanni bávaro* (1919) [fig. 228] los rectángulos de color tienen finalidad figurativa –representan ventanas-. Esta obra podría representar un listado de las mujeres que había conocido el artista, que sería el personaje representado. *Historia hoffmanesca* (1921) [fig. 229] es otra obra musical, más compleja, donde su estructura cromática que es comparable a una composición musical a múltiples voces de una gran ambigüedad narrativa. Aunque para Valeriano Bozal hay que tener en cuenta la ironía para comprender esta pintura²⁰. Esta obra posee un carácter teatral, Klee saca a la luz aquello que en teatro está oculto y sirve para producir efectos, resaltando el motivo narrado como el artificio teatral; aunque utilice el tono de la opereta y la marioneta, que acentúa la distancia del artista y permite una ironía jocosa.

Estos cuadros son resultado de la constante influencia de la música en su obra, Klee era hijo de músicos, a los siete años había aprendido a tocar el violín y llegó a tocar con varias orquestas, aunque finalmente se decidió por la pintura porque consideraba que en las artes plásticas podía ser capaz de producir un arte original. Siempre que le era posible iba a los conciertos y a la ópera. Sus músicos favoritos eran Mozart, al que consideraba el artista más grande de todos los tiempos, y Beethoven. Para poner a su espíritu en el estado adecuado para pintar, tocaba el violín durante una hora antes de ponerse a pintar, la música favorecía su percepción de las formas.

Varias resultan ser las influencias musicales en la obra plástica del pintor alemán. La relación entre la pintura y la música es concebida por Klee en términos estructurales; enfoca el «ritmo» como la estructura fundamental de la música y mediante recursos gráficos puede dar una señal del tiempo, que califica como rígido, fluido y flexible; la armonía y la estructura de los espacios musicales son una constante en su obra. Cuando se habla de su pintura se pueden utilizar términos como tono, armonía, ritmo, sonoridad, polifonía lineal y polifonía de planos. Veía la composición de sus obras en términos musicales, definiéndola como la yuxtaposición de temas, estribillos y disoluciones.

Los préstamos más destacados entre los que toma de la música son la partitura y la fuga. La partitura como representación gráfica de numerosos instrumentos

simultáneos, nunca la toma como una transcripción natural, su función es representar la música visualmente. Klee conocía varias partituras y la complejidad de sus líneas ha inspirado varias de sus obras, traslada las vibraciones musicales a sus equivalentes visuales. Cuando pinta sus obras emplea un sistema similar al de los músicos, quienes comienzan por un motivo y llegan a un tema, luego traen un segundo motivo y así continúan. La fuga es una de las formas musicales más desarrolladas, es una forma contrapuntual muy rigurosa, está dividida en tres secciones: la exposición del tema principal, la respuesta y una sección conocida como *stretto*, donde ambas se superponen. En la pintura implica una parte de una obra respondiendo a otra estricta polifonía. En estos cuadros hay elementos temáticos principales que responden a otros. El ritmo de la pintura se ordena en una composición metronómica.

La influencia musical en su obra tendrá su desarrollo más elevado en los cuadros polifónicos de mediados de los veinte y principios de los treinta, sobre todo en aquellas obras que emplean una técnica puntillista que, a pesar de parecer estar emparentada con la obra de los posimpresionistas (Georges Seurat), es independiente y personal.

Según Robert Kudielka, otro rasgo de la influencia musical se puede observar en la indiferencia a la objeción de deformar nuestra visión. Klee al estar familiarizado con la técnica de traspasar el material creativo a otras escalas, modos, tiempos o registros rítmicos que puede someter libremente a un tema de paisaje o una red formal que sustituye a la visión del espacio con una estructura de color prismática²¹.

La influencia de Mozart también fue importante para Klee, el compositor había desarrollado su obra entre la fantasía infantil, la canción popular y la poesía fácil y romántica, en sus óperas hay un compromiso entre la sensibilidad más elevada y la más grosera, entre necesidad y sublimidad; otro aspecto influyente de la obra del compositor fue el encuentro en la sensibilidad infantil de inspiración para su obra²², al componer desde niño fue consciente de la accesibilidad de la música para los niños, hay una síntesis de formalidad y juego. Klee asocia su obra con la intensidad y autenticidad de la creatividad infantil, esta idea había sido aceptada por la tradición vanguardista que asume la ingenuidad del niño, Baudelaire decía que «el genio no es más que infancia recuperada»²³.

Escribió en 1912: «Pues hay todavía principios originales en el arte, tal como se encuentran en colecciones etnográficas o en casa, en el cuarto de los niños. ¡No te rías lector! ¡También los niños pueden hacerlo y hay en el mundo una sabiduría por la que pueden hacerlo! Cuanto más inermes son, tanto mayores e instructivos ejemplos nos ofrecen, y también hay que preservarlos a ellos desde edad muy temprana de toda corrupción. Fenómenos paralelos constituyen las obras de los enfermos mentales, y así los términos de conducta infantil y de locura no son ofensivos cuando califican lo que se intenta expresar aquí. Todo esto debe tomarse con seriedad, con mayor seriedad que el conjunto de las pinacotecas, si se trata en mis días de lograr una reforma»²⁴.

El arte de los niños representa el primer estadio de simbolización de la representación de seres y cosas, al principio comienza con manchurroneos, pero poco a poco se vuelven figuras geométricas como círculos, cuadrados, triángulos y cruces. Klee no cree que en el dibujo infantil mientras se desarrolla exista una falta de habilidad,



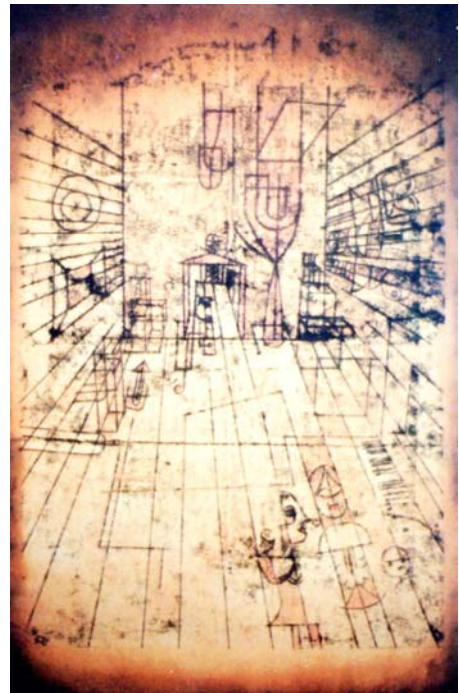
228. *El don Giovanni bávaro* (1919).



229. *Escena hoffmanesca* (1921).



230. *La cantante L. como Fiordiligi*.



231. *Perspectiva de una sala con gente*.

considera importante la ausencia de distinción entre lo interno y lo externo, lo que le fascina son las zonas inestables donde las imágenes son primitivas porque su realidad no está todavía objetivamente definida, apreciaba la mirada inocente de los niños.

Lo mismo le ocurrió con el arte de los pacientes mentales donde discernió un mundo intermedio sin ningún límite definido. En 1922, Klee consiguió alcanzar un mayor conocimiento de este arte a través del libro de Hans Prinzhorn, *Artisticidad de la locura*. En él, su autor había estudiado los motivos de las obras de los enfermos mentales para entender mejor el proceso de creación artística, creía que los artistas mentalmente enfermos eran artistas en un estado natural, todavía sin corromper por la sociedad y los consideraba como un grupo de «elegidos» con un acceso directo a las verdades últimas. Klee encontraba en la obra de los enfermos mentales la confirmación de que el arte debe regresar hasta el nivel cero de la cultura, y que es allí donde nacen con toda su evidencia las fuerzas vitales, permitiéndole estar más cerca del núcleo de la creación. Klee busca una «disolución de fronteras», un cruce más allá del umbral intelectual y afectivo en el cual la realidad es vista para *coincidir juntos*.

La influencia del arte infantil, primitivo y de los enfermos mentales tuvo una gran importancia en su búsqueda de un arte más auténtico. Klee fue uno de los primeros artistas modernos en conceder un valor creativo al arte de los *enfermos mentales*, que veía cercano al de los niños y al arte primitivo como manifestaciones más auténticas del arte, debido a que es un arte más cercano al origen mismo del arte.

En 1921 se unió a la Bauhaus como profesor y estuvo diez años impartiendo clases, durante todo este tiempo elaboró su pensamiento creativo al mismo tiempo que daba sus clases, hay una estrecha relación entre su reflexión artística y su pintura. Poco antes de unirse a la Bauhaus había publicado el *Credo del creador*, donde presentaba uno de sus conceptos más importantes. El arte es un medio que permite hacer visible una realidad diferente a la que se percibe cotidianamente. «El arte no reproduce lo visible; hace visible»²⁵. El arte tiene que contraponer a lo que percibimos una realidad distinta que llame la atención sobre la realidad de lo visible, no debe copiar la realidad terrestre, sino que le corresponde crear un orden nuevo, cósmico-trascendental. El artista utiliza el arte como un instrumento que con cuya ayuda es posible ir más allá del aquí y el ahora, es posible desviarse de la realidad cotidiana y permite llevar consuelo al hombre, elevarlo.

Entre 1921 y 1922 se define el repertorio de los motivos y de las formas en la obra de Klee y, en 1924, su lenguaje de signos ha alcanzado la madurez: cruces, ángulos, barras en T, cuadrados, círculos y arcos sobre fondos matizados. Sustituye la representación por la evocación, ya no busca el parecido con lo que se percibe, sino que esto es sustituido por lo evocado y más adelante por lo imaginado o, según Valeriano Bozal, por lo proyectado²⁶. Los consejos de Kandinsky y su coraje espolearon a Klee en el desarrollo de su obra. Las obras que hizo en esta época se encuentran influidas por el arte musulmán en cuanto al gusto por los signos abstractos y el hecho de que existe un *horror vacui* en sus dibujos y cuadros. *Egipto destruido* (1924) [fig. 232] y *Selección de signos* (1924) son cuadros que se encuentran liberados de toda asociación naturalista, en estas pinturas aparece una invitación a leer, todas esas bandas con los signos distribuidos libremente sobre la superficie pictórica. Los signos, ya sean aislados ya sea en series, sólo consiguen un sentido preciso gracias al contexto: siendo en ocasiones



232. Para Klee: «Escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos».

vegetales, hileras de árboles o jardines; otras veces sugieren rejillas, balaustres, ventanas o fachadas de casas, como en *Villa florentina* (1926) [fig. 233]. «Escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos»²⁷. Pero lo que motiva estas obras es el ritmo. Estas pinturas escritas encuentran en la música la capacidad que tiene ésta para generar significado desde sus elementos estructurales. Se construye el dibujo y el signo desde la repetición, el intervalo, acento y pausa. *Pastoral (ritmos)* (1927) [fig. 234] parte de esta concepción musical donde el *ritmo* es importante. A partir de los años treinta intentó que sus pinturas adquirieran ritmos por medios pictóricos.

En algunas de sus obras de los veinte, Klee mostró interés por el mundo de la máquina, introducido en el arte por los futuristas y los dadaístas, aparecen en sus obras construcciones mecánicas que evocan en ocasiones imágenes eróticas u oscuras alusiones: *Contador magnético de reacción femenina* (1922) [fig. 235], *Análisis de perversiones diversas* (1922) [fig. 236] o *Máquina de trinar* (1922) [fig. 237]. Mantiene su sentido del humor con estas extrañas máquinas en las que hay una referencia a la mecanización de la vida cotidiana.

Desde 1925 produjo una serie de obras partiendo de líneas paralelas y su yuxtaposición, imitando las líneas de los pentagramas, conocidas como *configuraciones paralelas*, y de su yuxtaposición. A finales de ese mismo año alcanzaron su pleno florecimiento, *Arquitectura forestal* (1925) [fig.240], *Un jardín para Orfeo* (1926) [fig. 239] son dos imágenes formadas por la yuxtaposición e interpretación de líneas paralelas. Estas obras están relacionadas con los *frottages* de Max Ernst, que a su vez se inspiraban en la veta de la madera. Según Geelhaar, las figuraciones paralelas, de 1926 se enriquecen de una dimensión interna. La herencia de la antigüedad clásica ha sido asimilada por el pintor como característica de la civilización europea y lo asocia al fondo cristiano²⁸.

Entre 1928 y 1929 cumple un viejo deseo al viajar a Egipto. Este fue otro viaje influyente en su obra, ya que le reveló la unidad existente entre vida y eternidad. Produjo las pinturas más rigurosamente matemáticas que pintó. Pintó un grupo de cuadros y acuarelas consistentes en una serie de estrías horizontales coloreadas que resultan cortadas por una vertical, una oblicua o una curva que dividen el alineamiento horizontal y cambia el color. Las bandas obedecen a una progresión matemática. El campo se articula en capas horizontales que debe leerse de derecha a izquierda. Esta forma de trabajo adquiere su nombre de un dibujo, *Medida individualizada de capas*.

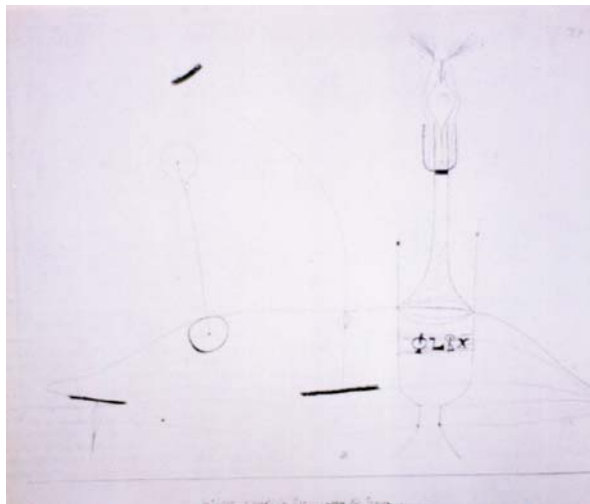
En el caso de *Monumento en el límite del país fértil* (1929) [fig. 238], los estratos más anchos que se encuentran a la derecha simbolizan las arenas del desierto.



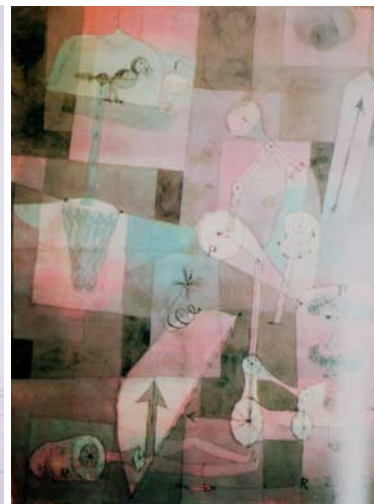
233. *Villa florentina* (1926).



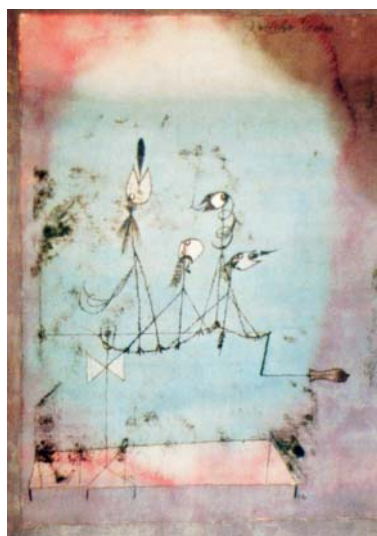
234. *Pastoral (ritmos)* (1927).



235. *Contador magnético de reacción femenina*.



236. *Análisis de perversidades diversas*.



237. *Máquina de trinar* (1922).



238. *Monumento en el límite del país fértil*.

Hacia la izquierda se producen intersecciones entre líneas verticales y horizontales, en cada corte se subdivide el estrato en mitades, cuartos, octavos o dieciseisavos y con cada reducción de capa se produce una reducción del pigmento; la zona media es la de los monumentos, donde se interrumpe el movimiento de las dunas; mientras la zona de la izquierda con las bandas más estrechas y los tonos más intensos son las tierras fértiles.

La *polifonía* es una de las ideas artísticas que más importancia tiene dentro de la obra de Klee. Para él significaba, en su sentido más general, «la simultaneidad de temas independientes»²⁹. Este concepto se encuentra presente en muchas de sus obras, desde los cuadros operísticos a sus calcos al óleo y también en las polifonías. A la polifonía pictórica, la veía como un sistema racional y cuantificable que podía construir a partir de rectángulos de colores transparentes y solapados. Este pensamiento tuvo una gran importancia en su obra y le sirvió de motivo para muchos cuadros de principios de los treinta. Concibió la polifonía como un sistema racional que podía ser enseñado, una clase moderna de espacio pictórico que superaba la perspectiva lineal renacentista, en la que el conjunto es mucho más importante que las partes. Hay ocasiones en que este solapamiento de planos y capas transparentes es fingido y aunque parezcan que se solapan, en realidad aplica colores diferentes.

En ciertos casos la polifonía se obtenía mediante la superposición de una pequeña trama apretada de puntos de colores perfectamente ordenados que abarca la totalidad del cuadro. De esta forma podía desarrollar dos temas cromáticos completamente diferenciados, uno en el fondo y otro en el primer plano. Así se consigue que dos temas independientes interactúen a la vez. Hay una influencia arquitectónica, pues estos puntos se pueden ver como si fuesen uno de aquellos mosaicos que había visto en Rávena o Palermo.

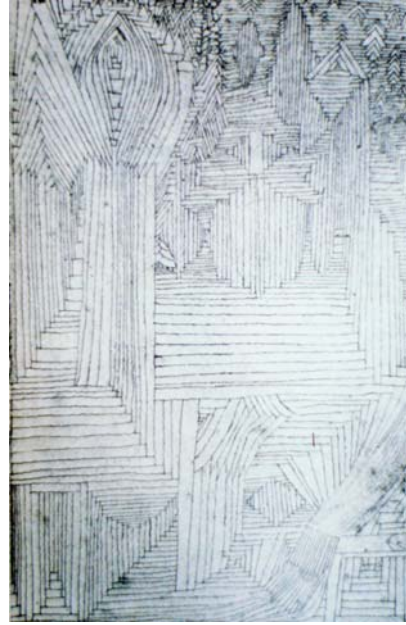
Aquí se produce una representación colorista de la luz. La mezcla que forman los puntos con los colores del fondo produce una vibración luminosa. Fue *Puerta del sol* (1930), el primer cuadro en este estilo que alcanzó su cenit en *Polifonía* (1932) [fig. 241] y, sobre todo, *Ad Parnassum* (1932) [fig. 242]. En *Polifonía* existen dos temas independientes; aunque existe una unidad atmosférica en el cuadro. Un damero de delicados verdes y azules se superpone sobre una red de referencias autónomas. Los puntos y las superficies lisas coexisten en pie de igualdad. El análisis de los elementos que dan forma al cuadro –el punto, la línea, el plano y el color– sigue siendo extremadamente fácil.

La transparencia permite articular motivos y espacios diferentes, de manera similar la polifonía musical permite articular temas independientes que sin embargo, se transparentan solapando y formando un conjunto más completo que sus partes; pero las partes son autónomas. Emplea los puntos para que introduzcan una vibración general, pero a la vez cada uno es independiente, se distinguen como las notas musicales o como las teselas de un mosaico. El puntillismo es el estilo que mejor se adapta a la polifonía.

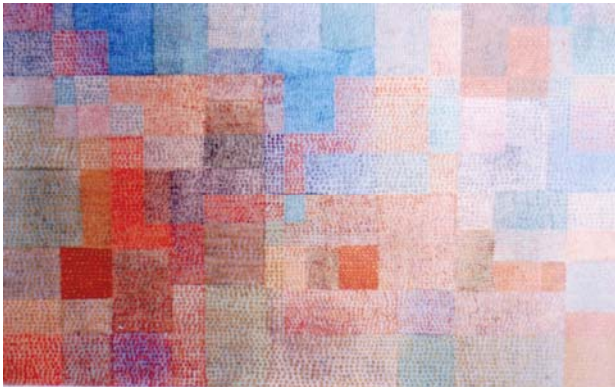
En *Ad Parnassum* es donde culmina el estilo de la polifonía pictórica. Esta pintura es una de sus obras más importantes –es la segunda más grande que pintó–; pero lo es porque fue con esta obra con la que quiso hacer su obra polifónica definitiva, un cuadro que fuera resumen y culminación de sus muchos años de investigaciones. Primero elaboró un tema base de rectángulos de colores en el fondo, a continuación



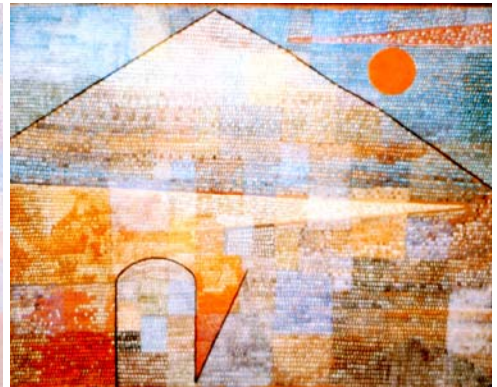
239. *Un jardín para Orfeo* (1926).



240. *Arquitectura forestal* (1925).



241. *Polifonía* (1932).



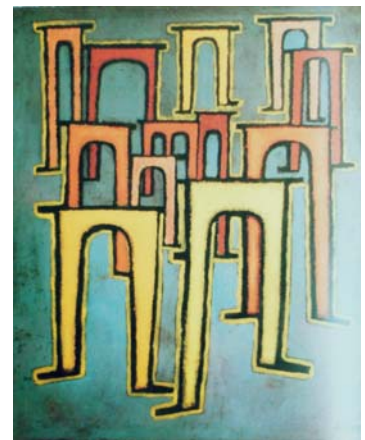
242. *Ad Parnassum* (1932).

añadió los elementos lineales que guían la estructura geométrica –esta línea es precursora de las líneas gruesas que empleará en su obra última- consiguiendo así una imagen monumental, una imagen icónica, pero que no se hace pesada, y por último le añade los pequeños toques del segundo tema cromático. Después de tantos años de investigación, había desarrollado una gran sensibilidad para elegir tonos y matices, que le sirvieron para lograr este efecto de luminosidad, de múltiples temas que se mezclan y a la vez logrando que la obra sea unitaria.

El último período de su obra se encuentra marcado por los hechos que le rodean. La llegada de Hitler y sus problemas de salud. Los malos tiempos influyeron en su obra, produciéndose un cambio en su universo creado, hay un dominio en los signos de su obra de una línea de gran espesor, monocroma -negra habitualmente-, aunque Klee se mantuvo en el espacio de la alegría.

Los signos se superponen como formas independientes en superficies pintadas en ocasiones sobre fondos monocromos, otras sobre planos de color que sugieren la imagen de laberinto. Los signos recuerdan la escritura jeroglífica que había conocido durante su visita a Egipto. Estos adquieren un gran dramatismo, sobre todo cuando ciertos rasgos antropomórficos se superponen a unas superficies que tienen un fuerte contraste cromático y una gran materialidad. Las figuras que surgen y los motivos están fragmentados. El negro de estas obras está unido simbólicamente a la oscuridad primordial; según Jean-Louis Ferrier, «evoca la ansiedad, aflicción, infortunio y lamento»³⁰. Este color hace referencia al *final*, a la falta de futuro.

A pesar de todo aún mantiene su personal sentido del humor. En *Revolución del viaducto* (1937) [fig. 243], se puede interpretar como si esos arcos que avanzan hacia el espectador, preparados para enterrar a quien los contempla bajo sus pies, representan a los nazis o, para Jürgen Glaesner, estas formas arquitectónicas sin cabeza son una caricatura de los movimientos de masas, que Klee «comenta sin permitir que su expresión juguetona desemboque en patetismo»³¹; sin embargo, Jean-Louis Ferrier hace una interpretación más sencilla; para él estos arcos son una evocación de aquellos puentes del siglo XIX sobre los que pasaba el tren y que cansados de estar en el mismo sitio buscan otro paisaje, otro lugar³².



243. *Revolución del viaducto*.

Durante todos estos años continuó con sus experimentos formales; mezclaba cola y yeso para preparar las telas, alternando superficies lisas y rugosas; junta tela, cartón, papel de embalaje, periódicos; pintaba recurriendo a todos los procedimientos a la vez, el óleo, el temple, la acuarela y el pastel que utiliza por su suavidad.

El rasgo característico de esta época es el agrandamiento de la línea, se vuelve mucho más ancha debido a la limitación de movimientos que le provocaba su enfermedad, se hace más pictórica por sí misma y gracias a ella alcanzó una estructura en la que la interrupción y la eliminación representa un papel igual a los componentes plásticos positivos. Utiliza el dibujo para construir y estructurar sus cuadros, pasando el color a acomodarse a la línea y no al contrario.

Otra característica es los ritmos abiertos y las formas individuales desconectadas que se relacionan mediante los intervalos. Adquieren sus signos un aspecto de monumentalidad, aunque sean pintados en pequeñas superficies. A la vez que es una obra de una gran simplicidad y claridad, sus signos son de una gran polivalencia y con unos pocos cambios permite pasar de un tema a otro. El cambio de lenguaje de esta época hace que parezca hablar un idioma al que uno se puede acercar de forma más indirecta. La fragmentación de los personajes, paisajes y su unión por medio del espacio. El color se ha vuelto más sustancial que nunca y sus signos parecen escritos sobre barro. Los títulos se vuelven enigmáticos, no dan pistas sobre los objetos.

Hay dos temas que caracterizan la obra de este período: los músicos y los ángeles. Entre los primeros destaca el *Timbalero* (1940) [fig. 245], que le permite la posibilidad de representarse a sí mismo; pero también simboliza la formación de la muerte como un músico. En 1939 pintó 28 ángeles [fig. 244] y cuatro más al año siguiente. Son una metáfora del paso al lado de lo invisible y emblemas de una última transformación. Las figuras aladas habían sido una constante en su obra, representan un punto intermedio entre este mundo, entre los hombres, y Dios, el lugar donde vida y muerte se unen.



244. Ángel, todavía femenino.



245. *Timbalero* (1940).



246. *Señor Muerte* (1916). 247. *Francés barbudo* (1919). 248. *Poeta coronado* (1919).



249. *Campesino ruso* (1919). 250. *Señor pato* (1919). 251. *Joven campesina* (1919).



252. *Vieja doncella* (1919). 253. *Campesino con gorra negra*. 254. *Monje budista* (1920).

ii. El teatro de títeres de Félix Klee

El teatro de títeres que el artista alemán realizó para su hijo³³ sin llegar a ser una de las partes más conocidas de su obra tiene relación con varios de los intereses y de los temas de Klee. Permite un acercamiento mucho más lúdico y accesible a algunos de los rasgos de la obra de Klee como pueden ser la mezcla del humor, lo grotesco, la sátira y la fantasía, la relación de su obra con la creatividad infantil, la influencia de la ópera y el teatro. Todo esto se encuentra en estos personajes que creó a lo largo de una década en la que se asentaba y se producía una evolución importante en su obra.

Entre 1916 y 1925, Paul Klee creó los personajes³⁴ y el decorado de un teatro de guiñol para satisfacer el deseo de su hijo Félix por uno de estos teatrillos. Dos veces al año, Paul Klee iba a comprar viejos marcos para sus cuadros al mercado de las pulgas de Munich y dejaba a su hijo viendo alguno de los espectáculos de *Punch y Judy*. Un día su hijo le expresó su deseo de poseer uno parecido que él pudiese manejar, Klee comenzó a fabricarlo; durante los diez años siguientes hizo el decorado y los diferentes personajes que le iba regalando por Navidad o por su cumpleaños.

El telón de fondo era una construcción hecha con parte de una tela vieja, en parte pintada, que representaba una iglesia con un gran reloj. Los distintos personajes son una mezcla de títeres entre divertidos y aterradores, habiendo desde un *Bandido* hasta el *Señor Muerte*, cuyos ojos estaban hechos con las puntas de las varillas de un paraguas. Los títeres se fueron haciendo cada vez más fantásticos y a Klee le producía un gran placer desarrollar nuevos personajes que reflejan su gusto por los aspectos nocturnos de la naturaleza.

Algunos de estos personajes apenas provocaban risa, como ocurre en el caso del *Señor Muerte* [fig. 246] con su aspecto diabólico o con el *Espectro del enchufe* [fig. 274], el *Espíritu de la caja de cerillas* [fig. 271] resulta más agradable con la pluma de su sombrero, su cabeza –cuello, barbilla y mejillas- está hecha partiendo de varias cajas de cerillas, mientras que el caso de *Esquimal de pelo blanco* [fig. 270], la mandíbula está hecha partiendo de una pequeña herradura, que debía proceder de un caballo balancín. Los distintos materiales que utilizó en la fabricación de las marionetas, al igual que los que empleó en algunas de sus esculturas, son materiales de desecho de poco valor, aunque hay que considerar que estos muñecos de guiñol, son para un niño, tampoco hay que olvidar que su investigación de distintos materiales fue constante y cercana a la de los dadaístas, con los que tenía cierta afinidad. Entre ellos se encuentran botones, brochas, cajas de cerillas, enchufes, trozos de tela, alambre, metal, cuero, seda, etc. Los ropajes de los primeros títeres fueron hechos por uno de sus amigos; pero poco después fue él mismo quien se encargaba de hacerlos, cogía piezas de tela del costurero de Lily, su mujer, los cosía en una sencilla máquina de coser Singer que dirigía a mano.

En líneas generales, las cabezas están hechas con yeso y otros objetos que ocasionalmente inspiran el nombre de la marioneta, en el caso de *Espíritu eléctrico* [fig. 267] proviene de los restos de una instalación eléctrica que proporciona los rasgos a su cabeza. Los nombres de los personajes en muchos casos se los ponía Félix dependiendo del papel que solía asignarles en las representaciones, aunque ocasionalmente el nombre es evidente como en las caricaturas o en las dos *muertes*. Sin duda alguna, Félix estaba influido por el mundo personal y artístico de su padre, con la mezcla entre lo serio, lo grotesco y lo humorístico, además del interés por el mundo del teatro y de la ópera. En



255. *Nacionalista alemán.*



256. *Sultán (1921).*



257. *Abuelastra (1921).*



258. *Señora Muerte (1921).*



259. *Barbero de Bagdad.*



260. *Demonio del guante.*



261. *Monje (1922).*



262. *Emmy Galka Scheyer.*



263. *Autorretrato (1922).*

el *Barbero de Bagdad* [fig. 259] utiliza una brocha de afeitarse para coronar la cabeza a la manera de una copete y un turbante alrededor para sugerir al personaje protagonista de la ópera de Peter Cornelius³⁵, además, junto con el títere *El sultán* puede representar el interés de Klee por lo oriental.



264. El teatro de títeres de Félix Klee.

En cuanto a las representaciones, Félix las montaba en su casa, colocaba el escenario en la puerta del salón orientado hacia el dormitorio. Su padre contemplaba la función sentado mientras fumaba en su pipa, acompañado por un gran gato llamado Rascal. En ocasiones las representaciones eran muy vívidas; por ejemplo, cuando Punch buscaba al Diablo en una cesta mágica, siendo luego perseguido por éste, antes de volver a buscarle, un cocodrilo que se tragaba a los malos y vomitaba a los buenos, Félix también entretenía a su padre con farsas protagonizadas por un hombre de Munich y otro de Berna que hablaban en sus propios dialectos lo que producía una incompreensión mutua. Siendo adolescente también celebró representaciones en la Bauhaus de Weimar, eran atrevidas escenas satíricas de temas variados, en ocasiones hacia burla de ciertas personas que se sentían mortificados, mientras que producían gran diversión a quienes la veían. Una de estas sátiras, representada en las celebraciones del solsticio de 1922, fue especialmente bien recibida. En ella Emmy Galka Scheyer³⁶ intentaba vender una pintura de Jawlensky a Paul Klee, quien constantemente rechazaba la oferta y se mantenía insensible a los esfuerzos de ella, en su furia, Emmy estrellaba la pintura sobre la cabeza de Klee³⁷.

A pesar del gran interés que existió en la Bauhaus por el teatro, pues se consideraba un lugar de convergencia de las artes, y de la propia atracción que le producía a Klee la ópera y el teatro, el único acercamiento a este mundo fue el teatro de marionetas, nunca colaboró con las distintas experiencias teatrales de la Bauhaus. Según Christian Geelhaar, en 1924 le propusieron que diseñara la puesta en escena de *Don Giovanni*³⁸ con la dirección de Fritz Busch; pero fue finalmente Max Slevoght quien se encargó de hacerla³⁹. Klee aplicaba la teoría musical a su pintura como estímulo y medio de control; la música y la literatura revelan, según Constance Naubert, el espíritu germano de Klee, que siempre que podía acudía al teatro y a la ópera. La lectura suponía para el artista alemán una forma de corregirse mediante el control de sus emociones; entre sus escritores favoritos estaban los autores de tragedia griega, Aristófanes, Calderón, Strinberg y distintos autores dramáticos franceses.



265. *Espectro de pájaro.* 266. *Bandido.* 267. *Espíritu eléctrico.* 268. *Diablo negro.*



269. *Anciano (1924).* 270. *Esquimal de pelo...* 271. *Espíritu de la caja...* 272. *Loco puro.*



273. *Payaso...* 274. *Espectro del enchufe.* 275. *Aldeana astuta.* 276. *Burgués.*

iii. Relación entre la obra y los títeres de Klee

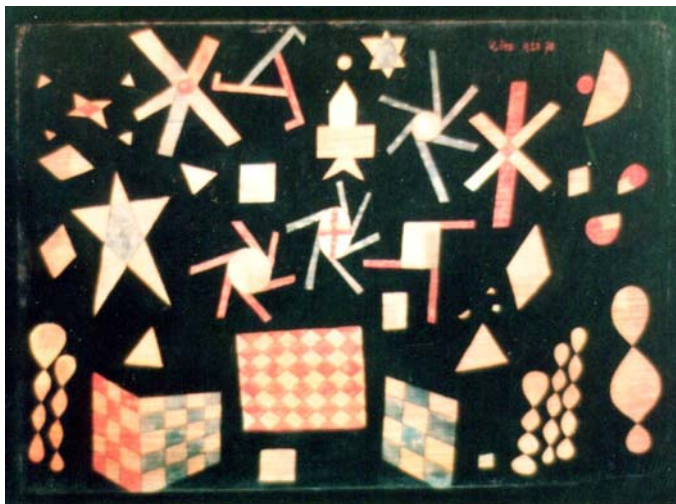
Existe en la obra de Klee un gusto por lo lúdico y por el juego que se ve de forma clara en estos juguetes que realizó para su hijo, en los que encontró un gusto creciente en su realización y que se relacionan su interés por la infancia y el dibujo infantil. La inspiración lúdica se expresa de diferentes manera, aparece como motivo de inspiración en varias (el ajedrez y los puzzles), sin desdeñar los frecuentes juegos de palabras que utiliza en los títulos de sus obras.

Klee encontró como punto de partida para una parte de sus imágenes el mundo de las marionetas, los títeres, las muñecas y los juguetes, motivo de algunas obras: *Juego asirio* (1923) [fig. 277], *Teatro de marionetas* (1923) [fig. 278], *Juego del diablo* (1923), *Juguete* (1927) o *Un juego de niños* (1939). Los personajes parecidos a marionetas que aparecen en la obra de Klee llevan a la consideración que tenía del hombre como sujeto a unas leyes superiores que provocan de forma cómica y grotesca el comportamiento humano, lo que, en cierta forma, representan el aquí. La complejidad del mundo humano permite con la marioneta dar cierto distanciamiento y sentido del humor. Según Valeriano Bozal, el teatro de marionetas supone para Klee un paradigma del mundo en el que no existen esquemas preestablecidos, donde nada está dado⁴⁰. Klee pintó algunos cuadros con este tema: *Teatro de marionetas*, una acuarela que muestra los motivos que aparecen en un teatro de marionetas. Una muñeca, una ventana, flores, un edificio son objetos que fueron creados para ser usados y que se convierten en alegoría del mundo: el pequeño teatro del mundo.

A partir de 1912 las figuras que aparecían en sus dibujos y en sus cuadros comenzaron a tomar la forma de figuras de palo o de marionetas. Se puede encontrar su antecedente en las ilustraciones de *Cándido*, donde sus personajes se alargaban en un entrecruzamiento de líneas. Estas ilustraciones le permiten mostrar su alejamiento con respecto a la realidad. Esta evolución se produjo en parte por la necesidad de simplificar⁴¹ y porque se siente alejado del mundo que le rodea, como si lo viese desde un lugar apartado. Klee no concibe el mundo que percibimos como el único posible, fue gracias a la influencia musical que no tuvo inconveniente en deformar la visión del observador, es como un «discutible» punto de vista.

Los títeres son parecidos a los personajes que aparecen en sus cuadros, sobre todo a aquellos que representa frontalmente, en muchos casos pintando sólo su busto en un espacio indeterminado y con aspecto de tener desconectados los miembros y la cabeza del cuerpo. *El gran Káiser, armado para la batalla* (1921) [fig. 281], o *Muñecas disfrazadas* (1922) [fig. 282] son una clara muestra. También existe una relación entre cuadros y títeres debido a la simplicidad con que desarrolla los rasgos de sus personajes.

Existe una relación entre las caricaturas que hacía en el colegio, que habían sido sus primeras obras con algunos títeres, que son una caricatura y una muestra de su sentido del humor, como son su *Autorretrato* [fig. 263, 280] y el de *Emmy Galka Scheyer* [fig. 262]. El artista se hizo su autorretrato usando yeso y un hueso de buey, la figura tiene unos ojos enormes de los que emana una expresión sosegada, barba⁴² y está coronada con una gorra de piel. Esta figura posee un aire especialmente serio y fue uno de los últimos autorretratos que realizó. Entre 1899 y 1919 había dibujado y pintado un gran número de autorretratos, que coinciden en gran parte con las fechas de sus *Diarios*



277. *Juego asirio* (1923).



278. *Teatro de marionetas* (1923).



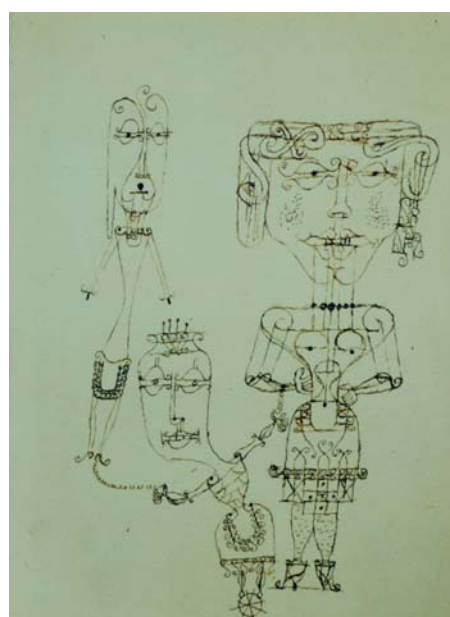
279. *Absorción retrato...* (1919).



280. *Autorretrato* (1922).



281. *El gran Káiser armado...* (1921).



282. *Muñecas disfrazadas* (1922).

(1898-1918), algo que posiblemente no fue accidental y se encuentra unido a la formación de su personalidad artística. Los autorretratos le proporcionaban tanta información sobre su forma de ser como las experiencias y observaciones íntimas que escribía en sus cuadernos, una vez que su personalidad está definida y ve que es la creación artística donde se cumplirá, entonces ya no necesita ni autorretratos ni notas. A pesar de todo sus rasgos seguirán superponiéndose sobre varios rostros, por ejemplo en *Fantasma de un genio* (1922).

La labor de creación de sus primeros títeres está unida a unas esculturas que realizó entre 1915 y 1918, con las que tienen gran afinidad, tanto por su parecido formal como por los materiales con que están hechas, escayola que al igual que las cabezas de los títeres están pintadas de tal forma que es el color lo que finalmente proporciona los rasgos. Si se comparan las cabezas de *Señora Muerte*, *Francés barbudo*, *Campesino ruso*, *Monje budista*, *Autorretrato* y esculturas como las dos *cabezas* y el *Santo* se comprueba que son equivalentes. Si las esculturas están cercanas a Dadá, los títeres también tienen algo de dadaístas en cuanto están hechos con restos de objetos que evitan un acabado profesional y de buen gusto, pero les proporcionan una gran plasticidad.

Los títeres también representan el interés del artista alemán por el mundo de la ópera y del teatro. Compartía la idea que Goethe tenía acerca de los personajes de ópera, a los que consideraba como «caracteres mentales», casi marionetas, la ópera es el ámbito de lo impersonal, los protagonistas carecen de realidad psicológica individual y sus conflictos se desarrollan en un mundo fingido, pero la irrealidad de ese mundo oculta un misterio⁴³. Algunos personajes del drama lírico y de la ópera cómica los representa en sus cuadros y títeres⁴⁴: arlequines, acróbatas, payasos, cantantes y bailarines, en *La cantante L. como Fiordiligi* (1923) [fig. 230], a través de la representación de una soprano famosa a la que había oído varias veces, hace una alusión al aria de Fiordiligi «Firme como una roca» en *Cossi fan Tutte*⁴⁵. La parte superior de su cuerpo y los brazos se articulan como los de una muñeca, y la cabeza, el pelo y el sombrero están ajustados al cuerpo, el abdomen se encuentra formado por fórmulas musicales y el cuerpo desaparece debajo de él, las proporciones y simetría tienen connotaciones operísticas.

El gusto de Klee por la fantasía que integra los sueños en la obra proviene de su admiración por Mozart, y se mezcló con el mundo de los autómatas musicales, cantantes y danzantes, que pueblan los relatos de E.T.A. Hoffmann, considerado una autoridad en lo fantástico, en cuya obra encontró mejor reflejado lo fantástico. En el mundo del escritor domina lo fabuloso a la manera de sueño que deja libre a la imaginación para que vagabundee a placer; en la ópera cómica *Los cuentos de Hoffmann*, Klee pudo percibir la dimensión trágica que subyace en su obra. Lo caprichoso, lo fantástico y lo lúdico forman parte del ideal estético de Klee, sus hombrecillos dibujados con trazos simples y variados pueblan un universo artístico mágico que se encuentra emparentado con el humor entre grotesco y enigmático del escritor romántico alemán⁴⁶.

Una parte de los artistas que trabajaron en la Bauhaus también se inspiraron en la mecanización y en la industrialización, en la que se concibe al hombre como una máquina. Schlemmer escribió: «Para liberar al hombre de sus obligaciones y desarrollar su libertad de movimiento más allá de las normas naturales, reemplazamos el organismo

por la vida artificial mecánica: autómeta y marioneta. El uno ha sido cantado por Heinrich von Kleist, la otra por E.T.A. Hoffmann»⁴⁷.

Durante los años veinte, Klee, al igual que dadaístas y futuristas, mostró interés por el mundo de la máquina, aparecen en sus cuadros - *Contador magnético de reacción femenina* (1922), *Análisis de perversiones diversas* (1922) o *Máquina de trinar* (1922)-, esta mecanización también se produjo en los personajes, en donde el hombre también se vuelve un autómeta, como sucede con *Espíritu eléctrico* [fig. 267] y *Espectro del enchufe* [fig. 274].

Los títeres parten, de alguna manera, de su interés por la infancia. Con 23 años descubrió con entusiasmo los dibujos que había hecho siendo niño⁴⁸ y, a partir de su estudio, aparecieron en su obra temas oníricos y un método representativo que hacía caso omiso de la realidad. Parte de los títeres tienen un carácter fantástico (*Espíritu eléctrico*, *Demonio del guante*); pero también encontró inspiración en el arte de otras culturas, esta influencia se puede ver también en algunos de sus personajes, sus dos muñecos de la muerte están muy próximos a las imágenes de la muerte que son tan populares en México.

Este guiñol, a pesar de materializar un deseo de su hijo, muestra su gusto por la ópera y el teatro, existe la misma mezcla entre lo fantástico –con su gusto por los ambientes nocturnos- y la sátira que hay en sus pinturas y dibujos, también se produjo la experimentación con materiales poco comunes que resaltan la plasticidad de los títeres. El mundo de las marionetas le sirvió para acercarse a la tragicomedia de algunas situaciones humanas.

Notas:

¹ Jonathan Carroll: *El país de las risas*. Pág. 96-97. Algunas frases han sido citadas antes en la introducción.

² Paul Klee (1879-1940). Nace cerca de Berna, dentro de una familia de músicos. Desde pequeño aprende a tocar el violín. En 1898 estudia pintura en Munich, y entre 1901 y 1902 pasa una temporada en Italia. Hizo su primer viaje a París en 1905. En 1906, se casa con la pianista Lily Stumpf, quien durante diez años mantendrá al pintor dando clases particulares de piano. Un año más tarde nacerá su hijo Félix. En 1911 conoce a Kubin, Jean Arp y algunos artistas de *El Jinete Azul*: Kandinsky, Marc y Macke. En la primavera de 1914 emprende un viaje a Túnez junto con Moilliet y Macke. Este viaje supondrá un punto de inflexión en su obra. En 1916 será movilizadado a causa de la Primera Guerra Mundial. En 1920 es nombrado profesor en la Bauhaus de Weimar, puesto que ocupará hasta 1931, en que pasará a impartir clases en la Escuela de Bellas Artes de Dusseldorf. Dos años después deberá abandonar el trabajo por culpa de los Nazis, quienes acabarán incluyendo 17 de sus obras en la exposición sobre «Arte degenerado». Se traslada a Berna, y en 1935 le detectan esclerodermia, una rara enfermedad que acabará con él. Muere en un sanatorio de Locarno en 1940.

³ Paul Klee: *Diarios*. 928. [Señalo el número de entrada del diario, no el número de página].

⁴ *Ibid.* 179.

⁵ Paul Klee citado por Robert Kudielka: «The Nature of Creation». *Paul Klee. The Nature of Creation*. Pág. 45.

⁶ Paul Klee citado por Will Grohmann: *Paul Klee*. Pág. 11.

⁷ Jurgen Glaesemer: «Klee and German Romanticism» en *Paul Klee: His Life and Work*. Pág. 22.

⁸ Paul Klee: *Diarios*. 632.

⁹ Paul Klee citado por Andrew Cagan en «La evolución de Klee». *Paul Klee. Colección Guggenheim Museum*. Pág. 27.

¹⁰ Klee participó en la segunda exposición de *El Jinete Azul* en 1912.

¹¹ Paul Klee admiraba a Delaunay; tanto es así que tradujo un artículo suyo sobre «La luz».

¹² Paul Klee citado por Joseph-Emile Muller: *Klee. Figuras y máscaras*. Pág. 12.

¹³ Paul Klee: *Diarios*. 926o.

¹⁴ En la poesía oriental lo verbal y lo visual se encuentran unidos. El significado no depende sólo de las palabras que emplea, sino de su situación sobre el papel, además del ritmo y de la textura de la caligrafía.

- ¹⁵ Will Grohmann: *Op. Cit.* Pág. 8.
- ¹⁶ Paul Klee citado por Constance Naubert: *Klee.* Pág. 23.
- ¹⁷ Paul Klee: *Op. Cit.* Pág. 23.
- ¹⁸ Klee creía que el arte es una parábola de la creación, es renacimiento de la naturaleza. La forma artística es resultado de un proceso creativo que revela las leyes internas de la naturaleza.
- ¹⁹ Andrew Kagan: *Op. Cit.* Pág. 37.
- ²⁰ Valeriano Bozal: «Paul Klee: hacer visible». *Paul Klee.* Pág. 26.
- ²¹ Robert Kudielka: *Op. Cit.* Pág. 135.
- ²² Andrew Kagan: *Op. Cit.* Pág. 37.
- ²³ Charles Baudelaire citado por Ann Temkin: *Op. Cit.* Pág. 70.
- ²⁴ Paul Klee: *Diario.* 905.
- ²⁵ Paul Klee: «El credo del creador». *Paul Klee.* Pág. 255.
- ²⁶ Valeriano Bozal: «Hacer visible». *Paul Klee.* Pág. 22.
- ²⁷ Paul Klee: *Teoría del arte moderno.* Pág. 88.
- ²⁸ Christian Geelhaar: *Op. Cit.* Pág. 106.
- ²⁹ Paul Klee citado por Andrew Kagan: *Op. Cit.* Pág. 42.
- ³⁰ Jean-Louis Ferrier: *Op. Cit.* Pág. 171.
- ³¹ Jurgén Glaesmer: *Op. Cit.* Pág. 22.
- ³² Jean-Louis Ferrier: *Op. Cit.* Pág. 178-179.
- ³³ Félix Klee terminaría siendo diseñador y director teatral.
- ³⁴ Llegó a fabricar 50 marionetas de las que se conservan 30: *Señor Muerte* (1916/1983), *Francés barbudo* (1919/2340), *Poeta coronado* (1919/2341), *Campesino ruso* (1919/2342), *Señor pato* (1919/2343), *Joven campesina* (1919/2344), *Vieja doncella* (1919/2345), *Monje budista* (1920/2591), *Nacionalista alemán* (1921/2820), *El Sultán* (1921/2821), *Abuelastra* (1921/2821), *Señora Muerte* (1921/2923), *El barbero de Bagdad* (1921/2824), *El demonio del guante* (1922/3090), *Monje* (1922/3091), *Emmy Galka Scheyer* (1922/3092), *Autorretrato* (1922/3093), *Espíritu del pájaro* (1923/3366), *Bandido* (1923/3367), *Espíritu eléctrico* (1923/3368), *Diablo negro* (1924/3678), *Anciano* (1924/3679), *Esquimal del pelo blanco* (1924/3680), *El*

espíritu de la caja de cerillas (1925/3941), *Tonto puro* (1925/3942), *Payaso con grandes orejas* (1925/3943), *Espíritu del enchufe* (1925/3944), *Campesina astuta* (1925/3945), *Filisteo* (1925/3946).

³⁵ Peter Cornelius (1824-1874) era un músico y compositor alemán que compuso numerosos lieder y dos óperas: *El barbero de Bagdad* y *El Cid*.

³⁶ Emmy Galka Scheyer era una amiga de Klee que intentó introducir su obra en Estados Unidos junto con la de Feininger, la de Kandinsky y la de Jawlensky, quienes fueron conocidos como *Los cuatro azules*.

³⁷ «Yo contribuí a la fiesta con una historia de guiñol: Emmy Galka Scheyer quería endosarle a mi padre un jawlensky como fuera, pero mi padre no lo quería y Emmy abofeteó a Klee con el jalewnsky de derecha a izquierda. Ahí acababa la historia de las marionetas. En ese momento, Emmy y Klee llegaron a la fiesta, al final, igual que la gracia en un chiste, y los personajes originales, desprevenidos, fueron colmados con aplausos». (Félix Klee en «"realmente en la bauhaus están todos como una cabra": recopilación de citas». *Bauhaus*. Pág. 172.)

³⁸ *Don Giovanni* era una de las óperas favoritas de Paul Klee, quien se sabía la partitura de memoria.

³⁹ Christian Geelhaar: *Op. Cit.*. Pág. 81.

⁴⁰ Valeriano Bozal: *Op. Cit.* Pág. 34.

⁴¹ No quería tener que poner tantas líneas a sus personajes

⁴² Paul Klee conservó su barba hasta 1925.

⁴³ Will Grohmann: *Paul Klee*. Pág. 35.

⁴⁴ *El Barbero de Bagdad*.

⁴⁵ *Cossi fan Tutte* es una ópera de Mozart con libreto de Lorenzo da Ponte.

⁴⁶ Dijo acerca de uno de sus primeros trabajos: «*El viejo Fénix* no representaba una figura ideal, de veras tiene casi 500 años de edad, y según puede verse le han ocurrido bastantes cosas en ese tiempo. Esa mezcla de fábula y realismo produce ese efecto cómico. Pero la expresión no carece de tragedia, y la idea de que este ser emprenderá pronto su camino hacia la partenogénesis tampoco ofrece las más alegres perspectivas. El ritmo de la insuficiencia con periodicidad de 500 años resulta una imagen a la vez solemne y cómica». (Paul Klee: *Op. Cit.* 602.)

⁴⁷ Oskar Schlemmer citado por Christian Geelhaar: *Op. Cit.* Pág. 66.

⁴⁸ Estos dibujos fueron tan importantes para Klee que comenzó el catálogo de su obra con dieciocho dibujos hechos entre 1883 y 1885.

VII. Los juguetes hechos por Pablo Picasso

«Sus hábiles manos recortaban animales, flores, extrañas guirnaldas y grupos de figuras. Al principio los hacía para distraerse. Más tarde encontró placer en someterse a los deseos de Concha y María. “Haznos el retrato de un perro terranova de Tola Calderón”. O le pedían que hiciera el gallo que tía Matilde había enviado desde Alhuarinejo y que esperaba el momento del sacrificio atado por una pata».

Jaime Sabartés¹.

En varias ocasiones Jaime Sabartés, secretario de Picasso durante muchos años, contó esta anécdota. Ya desde pequeño Pablo Picasso² se dedicó a hacer pequeñas muñecas de papel recortado para entretener a sus hermanas y a sus primas, al igual que sucedería años después, cuando las hizo para sus hijos, nietos o los hijos de sus amigos. Las figuras de papel recortado son una constante durante su vida, pues solía tener casi siempre sus manos ocupadas realizando cualquier cosa, las servilletas de papel y los paquetes de tabaco no estaban seguros cerca de sus manos, la gran habilidad que tenía en su manipulación le fue de especial utilidad a la hora de realizar sus *papiers collés*, además de las esculturas de cartón y papel del cubismo. Aunque estas piezas no serán sus únicos juguetes, también realizó muñecas, teatros, instrumentos musicales, etc.

A Picasso le gustaban mucho los niños y jugar con ellos, se le puede ver en muchas fotos jugando con sus hijos, con sus nietos y con los hijos de sus amigos. Siempre se sintió atraído por el mundo de la infancia y su presencia será prácticamente constante a lo largo de toda su obra, tal vez con la única excepción de la época del cubismo sintético.

Esta atracción por el mundo de los niños le hizo en ocasiones apropiarse de parte de su mundo, de sus juguetes, para emplearlos en la realización de su obra plástica, como sucede con *Figura femenina* y con *Mona y su cría*.

Mi intención con esta tesis es ver como los juguetes que han construido los distintos artistas mantienen una relación con su obra y que generalmente podrían pasar por parte de su obra artística, como sucede en este caso con las muñecas que hizo para su hija Maya³.

Debido a la magnitud de la obra de Picasso no he tratado de verla de una manera más general, algo que resultaría casi imposible y que podría ser motivo en sí mismos para múltiples trabajos de investigación. Lo único que pretendo es plantear la posibilidad de otro acercamiento a su obra.



283. Picasso con sus hijos Paulo, Claude y Paloma.

i. Repaso a la escultura de Picasso

«A mi juicio, el lado misterioso, el centro neurálgico, por decirlo así de la obra de Picasso está en su escultura».

Julio González⁴.

Mi intención es hacer un repaso a grandes rasgos de la escultura de Picasso, porque creo que esta parte de su obra mantiene una relación importante con los juguetes que realizó a lo largo de su vida, pues, en cierta manera, el origen de una parte de su obra se encuentra en las muñecas de papel que realizó cuando era niño. Además considero que las transformaciones a las que somete a la forma en muchas de sus obras tienen un fuerte componente escultórico.

Hay una interrelación entre la obra escultórica y pictórica de Picasso. Llegó a desarrollar una serie de procedimientos de trabajo –el *collage*, la construcción y el ensamblaje– que le permitieron establecer una relación entre el arte y el mundo que nos rodea que afectaba a la realidad del arte.

Su actividad escultórica se prolongó durante gran parte de su carrera artística; aunque parece que siempre se dedicó a ella durante cortas temporadas, como un estallido, para producirse luego una parada en su producción. Solía retomar su actividad escultórica cuando encontraba nuevas posibilidades plásticas. Esto provocó que la evolución de su escultura, sobre todo al principio, se produjera a grandes saltos, sin que hubiera una evolución lineal.

A comienzos del siglo XX fue cuando comenzó a interesarse con cierta seriedad por el mundo de la escultura, realizó una serie de figuras modeladas en barro que más tarde fundió en bronce⁵ y están influenciadas por Rodin. Fueron modeladas con pocos toques bajos y huecos pocos profundos que *rompen* el recorrido de la luz sobre la superficie de la escultura.

Entre 1905 y 1907 realizó una serie de esculturas talladas en madera, influenciadas por la obra de Gauguin, del que se fija en su utilización del material; la de Ingres, que le ayudó a superar el hecho emotivo en la obra artística y a concentrarse en la representación del cuerpo humano; y la de las máscaras y figuras de África y Oceanía, que le permitieron acercarse de manera diferente al arte rompiendo con el centralismo europeo, el tratamiento del volumen y la visión del conjunto funcionan como una suma de sus partes, el empleo de convenciones para representar el cuerpo y la cualidad simbólica y conceptual de este arte le llamaron la atención. La mayor de las esculturas de esta época muestra la influencia formal de la escultura africana, rompiendo con la imitación de la realidad y dotando a la pieza de un fuerte carácter totémico, como ocurre con *Figura* (1907) [fig. 284] pese a estar inacabada, lo que le obligó a utilizar pintura para facilitar la identificación de las partes.

No fue hasta 1909 cuando realizó la primera escultura que se puede considerar completamente cubista, *Cabeza de mujer*, que supone una muestra del cubismo temprano. Llevó al volumen la técnica de descomposición de planos mediante formas facetadas. A pesar de los esfuerzos de Picasso resultó una obra fallida porque muestra la dificultad de trasladar una técnica pictórica a la escultura.



284. *Figura* (1907).



285. *Vaso de absenta* (1914).

Aunque hará algunas piezas más, no volverá a dedicarse con pasión a la escultura hasta que, junto con Braque, haya desarrollado una parte importante del lenguaje cubista. Su vuelta a la escultura se debe a la invención del *papier collé* en 1912. Las construcciones de 1913-14 son una de sus grandes creaciones, ya que supusieron una gran innovación porque permitían una elaboración simple mediante superficies planas, partiendo de cuerpos extraños. Utilizó una gran variedad de materiales, que no habían sido empleados anteriormente en escultura, para tratar los temas cubistas –papel, cartón, algodón, cordones para imitar las cuerdas de los instrumentos musicales, madera, planchas de metal y alambre-, adelantándose al dadaísmo. La utilización de estos materiales supuso una innovación tan importante para la escultura como el *papier collé* lo había sido para la pintura. Resalta su uso al situarlos en un primer plano, lo que hace que la obra construida esté basada en nuevos principios estructurales. Los temas eran casi siempre una repetición de las pinturas cubistas, sobre todo de los instrumentos musicales: guitarras, violines y mandolinas. Picasso no copia a estos instrumentos sino que los rehace a través de construcciones geométricas. Construye un cuerpo mediante piezas sueltas, aprovecha la relación entre lo convexo y lo cóncavo «para resolver parte de los problemas espaciales superpone superficies planas y continuas que generan un espacio imaginario escenificado»⁶, la abertura acústica de la guitarra es un tubo que funciona a la vez como cilindro y orificio. Elabora una superficie plana utilizando piezas de papel o cartón dobladas y pegadas, lo que abrió un nuevo camino a la escultura, ya que supone un nuevo planteamiento del espacio escultórico.



286. *Guitarra* (1912).

En 1931, Picasso le explicó a Julio González cómo había transformado en relieves los cuadros cubistas: «Había bastado, dijo Picasso, con cortar estos cuadros – como lo que los colores se habían convertido en referencias para diferentes perspectivas, en superficies orientadas a un lado u otro- y luego recomponerlos de acuerdo con las indicaciones de los colores, para tener una escultura. En este caso no se echaría en falta la pintura»⁷.

Los relieves y las construcciones surgen a partir de la crítica a lo pictórico que había supuesto el Cubismo; pero a Picasso le interesa tanto la expresión de las formas y objetos como la de los materiales. Según Alan Bowness, «el diálogo entre lo real, lo simulado y lo ilusorio ahora asume gran importancia»⁸. En uno de estos *violines* que está hecho de cartón y cuerda, empleó un papel de empapelar que imitaba la veta de la madera para indicar la madera del instrumento, Picasso pone en duda la naturaleza del arte y su relación con la realidad, le interesa el contraste que se produce entre una realidad ajena al arte de un elemento estructural –papel, trozos de madera torneada- y el valor que puede adquirir en una obra de arte.

Las construcciones de esta época se encuentran entre el relieve y el bajorrelieve, siendo pocas las piezas independientes, entre las esculturas de bulto redondo hay que

destacar *Vaso de absenta* (1914) [fig. 285], seis ejemplares fundidos en bronce y luego pintados con diferentes colores para resaltar un rasgo diferente de cada pieza, produciendo la impresión de que existen variaciones formales; pintó esta escultura de la misma forma que lo había hecho sobre las planchas de metal dobladas y cortadas. Tan importante como pintar el bronce resulta la forma en que cortó el vaso para mostrar su interior, con su representación simultánea de volúmenes abiertos y cerrados, sin olvidar que cada pieza tenía una cucharilla real integrada en la obra; de esta manera la obra funciona en tres ámbitos mediante su construcción: la *representación* del vaso, la *realidad* de la cucharilla y la *imitación* del terrón de azúcar. El artista no crea toda la pieza basándose en su forma de representación; sino que pone un objeto real para ampliar así la realidad.

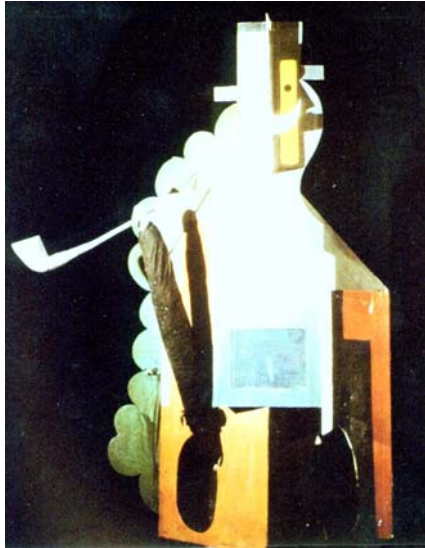
Alguno de los trajes que diseñó y construyó para el ballet *Parade*, se pueden considerar como esculturas cubistas, ya que trasladó problemas del cubismo sintético a la tercera dimensión en los trajes de los *managers* [fig. 288-289], diseñados con una idea de crítica social, lo que les proporciona un cierto carácter psicológico. Werner Spies los calificó de «máscaras de baile cubistas»⁹. Los trajes fueron construidos durante 1917 entre Nápoles y Roma; para ello contó con la ayuda de Fortunato Depero, quien por aquella época estaba trabajando con Diaghilev en otro ballet, *Le Chant du Rossignol*¹⁰, con su ayuda pudo hacer estas estructuras animadas, tan altas como los gigantes de las fiestas españolas, que son composiciones simplificadas en las que aparecen formas esculturales. Utilizó colores muy definidos y contrastados para que la figura generase en el escenario un juego dinámico de colores. Este lenguaje cubista se presentó a una audiencia más amplia, lo que atrajo sobre él muchas miradas, haciendo que Picasso se convirtiera en el pintor más famoso del mundo. Esta obra representaba un acercamiento entre caricaturesco e infantil al mundo del ballet, la coreografía de *Parade* parecía un cuadro en movimiento de la época cubista.

Tras estas piezas pasó unos años sin realizar ninguna escultura y no fue hasta finales de la década de los veinte que volvió a la actividad escultórica, realizó una serie de esculturas de metal con la ayuda de Julio González, esta colaboración le permitió radicalizar algunos elementos formales. Para hacerlas empleó diferentes elementos sueltos de gran riqueza de texturas, existe contraste entre las piezas de formas planas, triangulares y ovaladas y las barras de hierro. La técnica resulta importante, Picasso empleó desde el hierro repujado a partes soldadas y atornilladas, y las uniones y soldaduras se integran en la obra escultórica. La pieza más destacada de todas es *Mujer en el jardín* (1929).

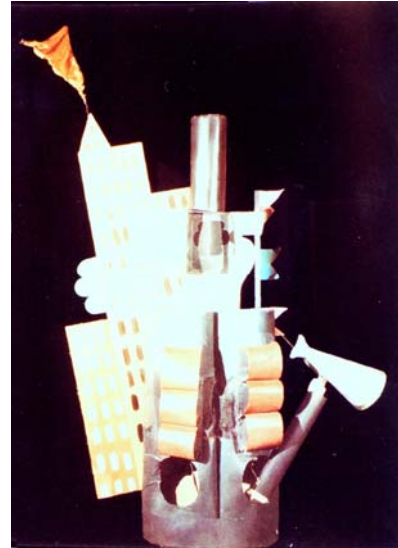
A comienzos de los años 30 realizó una serie de ensamblajes influenciados por la estética surrealista¹¹, donde utilizó elementos encontrados en la playa. Recoge el material, en algunos casos los recorta, los pega y para conseguir que la composición adquiriera unidad la cubre con una fina capa de arena. Así hizo relieves como *Construcción con guantes* (1930) o *Bañista y perfil* (1930) [fig. 287].



287. Bañista y perfil (1930).



288. *Manager francés* (1917).



289. *Manager americano* (1917).



290. *La niña americana.*

Un año más tarde realizó unas estatuillas de madera tallada que estaban influidas por el arte africano y etrusco. En la revista *Documents* había aparecido un artículo ilustrado con bronce etruscos del Louvre, eran figuras de una gran verticalidad y estrechez, talladas de manera muy tosca, representando principalmente mujeres. Inspirarían posteriores esculturas como las muñecas vestidas de 1935 y las figuras de bronce con cabeza pequeña de 1945-47.

En el año 1931 se pondrá a trabajar en una casa de campo –el chateau de Boisgeloup, cerca de Gisors- que había comprado un año antes, en el establo y el garaje montó su taller de escultura. Lo primero que hizo fue una serie de cabezas inspiradas en Marie-Thérèse Walter, su amante en aquella época. Sus piezas fueron trabajadas en barro y escayola sobre una estructura de alambre, estaban destinadas a ser fundidas en bronce y poseen una cierta unidad en el tratamiento del volumen, con la masa redondeada y superficies lisas con leves irregularidades. Estas cabezas se pueden considerar que funcionan como una evolución, Picasso comienza por la más naturalista, para después ir distorsionando cada vez más, esta era una manera de trabajar muy habitual en él. La primera de las cabezas, la más naturalista, trae a la memoria a Rodin, parece estar hecha con elementos redondos abultados desmontables –nariz, mejillas, ojos- que mantienen las proporciones, las siguientes ya no se corresponden con un modelo clásico, progresivamente fue distorsionando y exagerando los rasgos. En todas mantiene el volumen compacto y las formas redondeadas.

Unos años más tarde, en 1934, realizó una serie de piezas en las que empleó «medios mecánicos» para animar a las esculturas. Había hecho una serie de vaciados de escayola de tapas de cajas, de cartón corrugado, de papel arrugado, de hojas y de la corteza de un árbol que luego eran unidas a diferentes figuras. Aunque tardaría todavía diez años en desarrollar este sistema en profundidad. En *Mujer con hojas* (1934) [fig. 292] la superficie de la escultura ha sido elaborada con texturas ya existentes y consigue dar una gran vivacidad con el contraste de texturas. En *El segador* (1943) [fig. 291] utilizó un molde de cocina que había vaciado en escayola para emplearla como cabeza; de esta manera se puede interpretar como si fuese el sol que está detrás de la cabeza del segador o como un sombrero de paja. Picasso siempre intenta ser ambiguo en la interpretación de sus obras para que puedan tener varias lecturas.

Después de construir estas piezas se redujo el interés de Picasso por la escultura; salvo una serie de figuras y muñecas realizadas entre 1935 y 1940 varias de las cuales había sido hechas para divertir a su hija Maya y más tarde las transformó en esculturas al colocarlas sobre una peana.

Su famosa *Cabeza de toro* [fig. 293] la construyó en 1943 a partir del sillín y el manillar de una bicicleta. Esta pieza supuso el punto de partida de todo un conjunto de esculturas construidas ensamblando diversos objetos encontrados. Según Alan Bowness: «Para el último Picasso, la invención lo fue todo»¹². Yuxtapone objetos y materiales, la mezcla de materiales sustituye a la unidad de material. La unidad la suelen alcanzar cuando se han fundido en bronce. La utilización de objetos encontrados fue un recurso ampliamente utilizado durante la década de los cincuenta, un paso más allá de la cucharilla que había insertado en *Vaso de absenta*.



291. *El espigador* (1934).



292. *Mujer con hojas* (1934).



293. *Cabeza de toro* (1942).



294. *Mona y su cría* (1951).



295. *Niña saltando a la comba*.



296. *Mujer con carrito*.



297. *El hombre del cordero.*

Al mismo tiempo que crea imágenes como esta *Cabeza* o *Gran pájaro* (1942), también es capaz de hacer *El hombre del cordero* [fig. 297], una escultura totalmente modelada y de gran formato, que parece ser el contrario de las piezas construidas con objetos encontrados. Esta pieza le llevó mucho tiempo de preparación en los que dibujó múltiples bocetos, cerca de un centenar entre junio de 1942 y marzo de 1943, pero la realizó en dos días. La imagen se puede interpretar como un acto de fe en la humanidad, una imagen de Cristo como el buen cordero, contraponiendo esta figura a la guerra mundial. El lenguaje que usó fue más simple para que fuera entendido como una declaración universal.

Picasso intercambia distintas técnicas a la hora de realizar sus esculturas, también los materiales son diversos: cerámicas, figuras de madera o chapa. Junto con la variedad de temas y técnicas, trabaja en diferentes de formatos. Durante 1946-47, estuvo viviendo la mayor parte del tiempo en el sur de Francia, allí comenzó a experimentar con la cerámica, decorando platos y cuencos, modelando cacharros y objetos sin hornear.

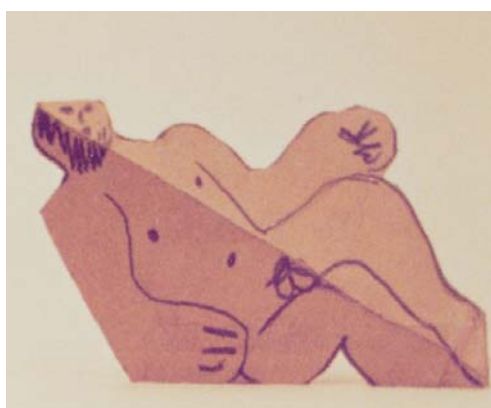
Entre 1950 y 1955 realizó seis grandes esculturas hechas partiendo de piezas encontradas, entre las que se encuentran: *Mujer embarazada*; *Mona y su cría* [fig. 294]; la *Cabra*; *Mujer con carrito* [fig. 296]; *Niña saltando a la comba* [fig. 295]; *Cabeza de cabra*, *botella y bujía*. Asimismo realizó una serie de bodegones de bulto redondo, no cómo meros relieves. Estas fueron las últimas obras donde mezclará el modelado libre junto con diversos objetos reales, el ensamblaje alcanzó en aquí su mayor desarrollo y suponen el mayor exponente de esta técnica. Pinta alguna de las piezas consiguiendo que cada una de ellas tenga sus propios matices, el color unifica las formas, resalta la textura de los elementos empleados y «rompe» el bloque de bronce.

Después de esta serie de esculturas comenzará un dominio de las formas planas en las que emplea chapa que dobla, corta y pinta, conocidas como «esculturas plegables». Al principio recortaba diferentes figuras sobre tablas de madera que clavaba juntas y pintaba con brillantes colores, lo que permite un gran número de variaciones de un mismo motivo. Su percepción queda definida por la yuxtaposición de campos visuales contrapuestos, dando más importancia al pintar ciertas zonas con mayor esmero que otras. Las superficies pintadas adquieren una gran importancia, Picasso le había dicho a Kahnweiler el 2 de octubre de 1933: «Me gustaría hacer escultura en color»¹³.

La práctica del papel recortado había comenzado, como ya he indicado, de niño haciendo animales y otras figuras para sus hermanas y primas, continuó en el Cubismo, se prolongó en las figuras para su hija Maya o para su amante Dora Maar. La última parte de su obra escultórica se puede considerar como el paso de las figuras recortadas de papel trasladadas a chapa de metal o madera, casi única técnica que empleó entre 1959 y 1963. En primer lugar hacía pequeñas maquetas en papel o cartón, que luego daba al artesano para que las realizase a mayor escala con planchas de metal. Los artesanos respetaban las pequeñas irregularidades del papel recortado. La primera de este tipo de esculturas fue uno de los retratos de Sylvette (1954), hecha con una chapa delgada. Los temas son figuras de animales, cabezas diversas, sobresalen las que hizo



298. *Mujer con sombrero* (1963).



299. *Le Déjeuner sur l'herbe* (1965-66).



300. *Hombre de pie* (1962).



301. *Le Déjeuner sur l'herbe* (1965-66).



302. *Le Déjeuner sur l'herbe* (1965-66).

retratando a su segunda mujer, Jacqueline [fig. 298], deportistas, un hombre con un cordero.

Hay un grupo de esculturas que Picasso realizó partiendo de palos y diversos trozos de madera que recorta, clava y luego funde en bronce, este grupo, *Los bañistas* (1956), funcionaba como una escenografía.

Una de las últimas grandes obras de plancha recortada de Picasso fue la maqueta de la cabeza que realizó para el Centro Cívico de Chicago (1962). Él realizó la maqueta, cuya ejecución final alcanzó los sesenta pies de altura, existe un gran contraste entre la superficie plana de la cara y las barras de metal que representan el pelo.

La última gran serie de esculturas son realizadas por sugerencia de Carl Nesjar empleando una técnica novedosa que había sido desarrollada por el arquitecto Erlin Viksö y el ingeniero Sverre Jysad. Esta técnica, conocida como «grabado de hormigón», consiste en grabar sobre una superficie de hormigón un dibujo mediante un chorro de arena. Las esculturas se hacían partiendo de bocetos de Picasso sobre cartón recortado y dibujado que luego se trasladaban al cemento. Eran piezas planas, hechas para estar al aire libre. Los temas van desde una *Mujer con brazos abiertos* a aquellos inspirados en la serie de pinturas que dedicó a *Déjeuner sur l'herbe* [fig. 299, 301-302].

ii. Los juguetes hechos por Picasso

«No hay prohibiciones. Podemos tocar los pinceles, dibujar en sus cuadernos, embadurnarnos de pintura. Eso le divierte.

-Voy a daros una sorpresa –nos anuncia riendo.

Arranca una hoja de su cuaderno, la dobla una vez y otra y otra a una velocidad endiablada y, como por arte de magia, de sus dedos nacen un perrito, una flor, una pajarita de papel.

-¿Os gustan? –nos pregunta su áspera voz.

Pablito se calla y yo balbuceo.

-¡Qué... qué bonitas!»

Marina Picasso¹⁴.

A Pablo Picasso le gustaban los niños, le divertía estar con ellos y entretenerlos, se le puede ver en muchas fotos jugando con sus hijos¹⁵. Con siete años y viviendo todavía en Málaga, entretenía a sus primas y hermanas recortando las diferentes figuras que le pedían, empezaba por cualquier parte [fig. 348], demostró una gran habilidad con las tijeras, que posteriormente le sería muy útil. Durante su infancia también modeló numerosos personajes para un belén, de los que no se ha conservado ninguno.

Así continuó a lo largo de su vida, tenía sus manos siempre ocupadas manipulando una maderita, un pedazo de papel, una cajetilla de cigarrillos, etc. Picasso poseía una gran capacidad para realizar cualquier cosa con sus manos y una gran creatividad a la hora de hacer juguetes y entretenimientos diversos, no sólo para sus hijos. Durante las comidas Picasso podía crear imágenes con un mantel de papel, una servilleta o un paquete de cigarrillos rasgando, doblando y dibujando sobre ellos como había ocurrido durante su niñez y los amigos que le acompañaban intentaban conservar estos objetos efímeros que salían de sus manos. Se pueden considerar como juguetes para adultos, hechos con la intención de proporcionar un entretenimiento a sus amigos. Realizaba para su propia diversión o para la de sus amigos cadenas hechas con tiras de servilletas de papel, lazos y coronas de papel Guarro recortado con las que sus amigos se podían disfrazar. «Otras veces, utilizando cualquier material a mano –dice Roland Penrose- como cerillas encendidas, lápices de labios, mostaza, vino o jugo de hojas y flores, les hacía rápidos dibujos sobre el mantel, apareciendo el rostro de Nush, o de la hija de Elouard, Cecile, con ojos que parecían devorar todo lo que veían. Otras veces, sus inquietos dedos plegaban servilletas de papel, y, con deliciosa destreza, sacaba de allí toda especie de criaturas. Toros, caballos y hombres de papel, alambre o corcho nacían entre los vasos de vino y eran barridos cuando las tres chicas de la casa limpiaban la mesa»¹⁶.

Brassaï en su libro *Conversaciones con Picasso* anotó: «Dora tiene una verdadera “colección Picasso”: además de sus numerosos retratos, posee muchas naturalezas muertas y un cajón lleno de pequeños objetos creados por los juguetones dedos de Picasso, siempre activos, siempre inventando... El otro día me los sacó, con mil precauciones, para que los fotografiara: pajaritos en papel de plata, en madera y en hueso; un cilindro de madera transformado en una cabeza de águila... Y trucos *trompe-l'oeil* llenos de humor y malicia: una madera calcinada teñida de castaño y transformada así en puro; un hueso plano que ahora es una lendrera... Picasso ha dibujado minuciosamente las apretadas púas, adornando el conjunto con una pareja de enamorados piosos... Son un deleite, también los numerosos papeles y cartones



303. *Muñeca.* 304. *Cigarro y caja de cerillas.*



305. *Figuras diversas.*



306. *Cabeza de animal.*



307. *Cabeza de animal.*



308. *Cabeza de perro.*



309. *Cabeza de pájaro.*

recortados con tijeras y silueteados con los dedos... La mayoría están hechos con servilletas de papel o con paquetes de cigarrillos... La redondez de la Q de CELTIQUE con su cuello de pajarita se ha convertido en la cabeza de un personajillo. Entre los animales -pez, zorro, macho cabrío, buitre-, las máscaras de sátiro, las caras de niño, las cabezas de un muerto y un largo guante de mujer, figura también una extraordinaria serie de perros. Tiene su historia. Dora tenía un perrillo blanco al que adoraba... Un día lo perdió... Para consolar a su afligida amante, Picasso en cada comida y durante muchos días, resucitaba al perrito con sus grandes ojos negros y sus caídas orejas. El hocico, los ojos, la boca, están agujereados, generalmente quemados con la brasa de una cerilla o cigarrillo... Pero, al mirarlo, desaparece completamente el papel pelusa de la servilleta y sólo se ve el sedoso pelo blanco del resucitado perro, que nos contempla a través de sus largos mechones...»¹⁷.

Para su secretario, Jaime Sabartés, Picasso realizó durante la Segunda Guerra Mundial un falso puro [fig. 304] con la intención de que su amigo olvidase la escasez de tabaco que había entonces. Lo hizo a partir de un trozo de madera que Picasso pintó de marrón y gris. El propio Sabartés lo recuerda de la siguiente forma: «¿Qué decir de aquel pedacito de palo que en Royan le sugirió la forma de un cigarro encendido? Estábamos a mediados de 1940 y la invasión empezó a hacerse sentir: todo escaseaba, y el tabaco acabó por desaparecer. Esto me puso nervioso. Picasso, que me veía de continuo, comprendió que sin puro en los labios yo no sería el mismo. Bastó que figurara su idea en este punto para descubrir la forma de un cigarro en un pedacito de madera: unas pinceladas de pintura al óleo hicieron el milagro de sugerir una presencia que me hacía falta y que se convirtió en un recuerdo permanente. El palo, sin la intervención imaginativa de Picasso, habría ido a parar, irremediablemente, al fuego o a la basura»¹⁸.

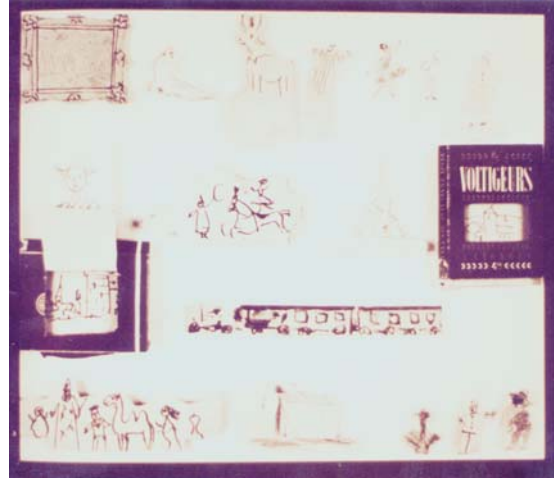
Picasso hizo para sus hijos múltiples juguetes: un teatrillo, muñecas de papel, de madera y de cerámica, instrumentos musicales y caballos de juguete. Estas piezas poseen la huella del genio del artista, de tal forma, que son también obras suyas y forman parte de su vasta producción.

Una actividad habitual de Picasso para entretener y divertir a los niños era realizarles dibujos. John Richardson, en su biografía del artista español, señala que Picasso y Fernande Olivier, su amante en aquel momento, adoptaron una niña, Raymonde: «Algunas páginas de los cuadernos de apuntes de las *Demoiselles* revelan que Picasso hacía dibujos para divertir a la niña: cómicos apuntes de su perro, Frika, y sus muñecas, así como alegres grupos de *castellers* catalanes»¹⁹.

Durante la primavera de 1937 realizó muchos dibujos para Maya, en ocasiones imitando el dibujo infantil y en otras cumpliendo los deseos de ella. Ideaba cualquier cosa sobre papel para entretener a su hija. Así lo recuerda ella misma: «"Papá, dibújame un..." podía decir, y papá podía dibujarme cualquier cosa que pidiese con increíble paciencia. Y él hacía esto cada tarde cuando yo era pequeña, porque durante la guerra las tardes comenzaban temprano. // Me dibujó cosas de las que nunca sabía la forma o el color, [...]»²⁰. Estos dibujos tienen mucho de lúdico; son juegos con los que entretiene a su hija, a la vez que demuestran su capacidad de mimesis con el arte infantil.



310. Muñecas de papel recortado.



311. Teatro de papel recortado.



312. Pájaros de papel recortado (1937-46).



313. Jean qui rit, Jean qui pleure.



314. Muñecas de papel recortado.



315. Guitarra para Paloma.



316. Ronda de bailarinas (1953).



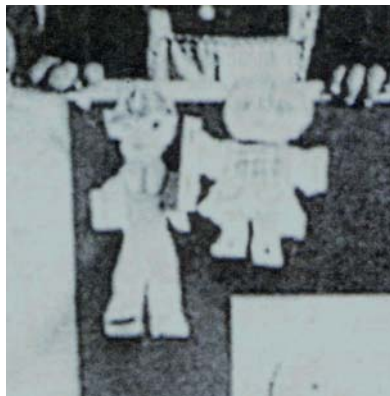
317. *La hija del artista.*



318. *Maia.*



319. *Muñeca.*



320. *Muñecas de papel.*



321. *Muñecas y animales.*



322. *Pájaros.*



323. *Pájaro (mirlo).*



324. *Pájaro.*

Cuando Picasso vivía en Barcelona se movía con el círculo de artistas que tenían en el bar *Els Quatre Gats* como uno de sus centros. En este bar se hacían varias actividades artísticas como exposiciones o teatro de marionetas, a las que Picasso era muy aficionado y aunque nunca llegó a participar directamente en ninguna de las obras que allí se representaron, hizo el cartel para una de las representaciones de Julio Pi. Acudía a las obras de marionetas y sombras chinescas, su amigo Miquel Utrillo le enseñó los trucos de las sombras chinescas y polichinelas, que le servirían para la silueta que aparece en el cuadro *La danza* [fig. 326]. Con este conocimiento construiría para su hijo Paulo un teatro de madera, cuyo fondo, inspirado en el escenario que había realizado para el ballet *Pulcinella*²¹ [fig. 328], está incluido en uno de sus cuadros: *Cabeza y brazo de yeso* (1925) [fig. 325]. La aparición del teatrillo en esta obra es la única referencia que he encontrado del mismo.

Para su hija Maya realizó partiendo de las cajetillas de tabaco pequeños teatros con figuras recortadas que se fijaban donde uno quisiese por medio de lengüetas [fig. 311]. Estos teatrillos y personajes estaban influenciados por el dibujo infantil. También hizo algunas máscaras recortadas y dibujadas, que tienen dos caras, una que sonríe y otra que llora [fig. 313], que adelantan algunas de las decoraciones de cerámica que realizó en Vallauris. Con papel realizó también muñecas, animales (vacas, caballos, cabras, pájaros), bailarines y diablos [fig. 310, 312, 317-319]. Las muñecas de papel estaban vestidas con ropa de la época y están hechas con lápices de color o líneas de lápiz. Varias están dibujadas por los dos lados al igual que las máscaras. Los pájaros de papel tenían un cordel con que sujetarlos y hacerlos volar.

De entre todas las muñecas que se conservan, la más antigua es una muñeca que hizo en 1907 cuando vivía en el «Bateau-Lavoir» para la hija de su asistente²². Esta muñeca [fig. 303] recuerda a un fetiche africano de aquellos que pudo observar en el Museo del Trocadero y podría pasar por alguna de la serie de esculturas en madera que talló inspiradas por Gauguin y el arte africano, previas al cubismo. Está tallada de la misma forma tosca, sin alcanzar un gran detallismo, que sus esculturas de esta época: la nariz vertical y los ojos almendrados de pequeño tamaño.

Después de esta muñeca tardó cerca de treinta años en construir las siguientes, el nacimiento de su hija Maya en 1935 le decidió realizar una serie. Construyó varias muñecas articuladas y figuras en las que empleó la técnica del ensamblaje, están construidas a partir de listones de madera, aunque no fue el único material que empleó, debido a la guerra tuvo que improvisar y utilizar materiales como madera, barro, alambre, etc. En esta época su producción escultórica era escasa; pero gracias a las mismas comenzó a reactivarse. Una de estas piezas, *Figura* (1935) [fig. 329] está construida con fragmentos de madera, metal y cuerda, que el artista une para proporcionarle las características de una muñeca y la pintó de forma llamativa para acentuar estos rasgos. La cabeza la hizo sobre una pieza cuadrada con forma de cubo pintada en trampantojo, a la que pegó la cuerda para que funcionase como pelo. Según José M.^a Parreño, la cabeza imita a un dado para aludir así «al azar que rige la existencia»²³. Esta escultura está hecha como si se tratase de un cubismo para niños. Si al principio era una muñeca con la que jugaba Maya, cuando tiempo después la colocó sobre un pequeño pedestal, se transformó en una escultura²⁴. Resulta imposible separar las figuras de las muñecas construidas por Picasso en esta época y se deberían considerar dentro de la misma categoría de sus juguetes; pues «que una pieza sea



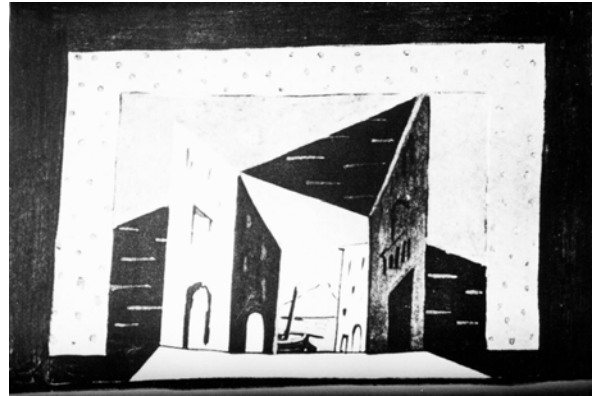
325. Cabeza y brazo de yeso (1925).



326. La danza (1925).



327. Detalle de Cabeza y brazo de yeso.



328. Decorado para Pulcinella (1920).



329. *Figura* (1935).



330. *Figura* (1935).



331. *Muñeca articulada*.



332. *Muñeca articulada*.



333. *La portadora de la jarra*.



334. *Niña*.

llamada figura y otra no lo sea es algo circunstancial»²⁵. De entre todos los tipos de muñecas que le hizo su padre, las que Maya recordaba con más placer son aquellas que su padre le hacía con garbanzos y que, años más tarde, ella haría a su hijo siguiendo la misma técnica.

Con el nacimiento de sus dos últimos hijos, Claude y Paloma, además de producir toda una serie de obras retratándolos, en las que se acercaba de forma novedosa al mundo infantil, también les hizo juguetes. Jugaba con ellos, les hacía muñecos y animales con trozos de madera y cartón decorados con unos toques de tiza de colores y muñecas de papel recortado [fig. 320-321], al igual que había hecho con Maya, y también fabricó algún instrumento musical²⁶.

«Picasso estaba muy absorbido por su nueva familia. Hay muchos dibujos y pinturas en los que los niños pueden verse entre sus muñecas y juegos, vestidos con gayos colores, sin miedo, sin dureza, creciendo con energía. Él participa de sus diversiones y les hace felices haciéndoles muñecas con trozos de madera decoradas con unas pocas líneas de tiza de colores; o cogiendo trozos de cartón en los que recorta las siluetas de animales que después colorea, dándoles tan divertidas expresiones que resultan personajes de cuento no sólo para Claude y Paloma, sino para los adultos también. También se divertía de la misma manera con Maia en Le Tremblay y, mucho antes, había entretenido a Pablo con iguales juegos, incluso pintando temas decorativos con unos toques en el mobiliario de su cuarto»²⁷.

Otros juguetes destacables son las siete muñecas de madera que talló y pintó a principios de la década de los cincuenta para su hija Paloma [fig. 335-341]. Picasso afirmó en alguna ocasión que las esculturas que hacía se convertían en «muñecas para entretener a su hija Paloma»²⁸. Estaban pensadas para que las utilizase con su juguete de bloques. Estas muñecas tenían diferentes tamaños, fueron fabricadas con unos bloques de madera para permitir que su hija las agarrase más fácilmente que tallaba ligeramente para darles forma, luego pintaba la cabeza en blanco y negro con los rasgos de Paloma, mejillas redondeadas, grandes ojos y flequillo que tenían una gran expresividad, y en algún caso con los de su hermano. Parecen una de sus series escultóricas, parten de una cabeza hasta llegar a una muñeca con brazos y piernas independientes; hay tres muñecas que tienen brazos, hechos con palos de madera torneada atados alrededor del cuello; dos de éstas tienen los pies ligeramente tallados y pintados; mientras que la última tiene los brazos y piernas hechos con palos de madera.

Algunos de estos juguetes son una encarnación de ciertos temas de las pinturas y esculturas de Picasso, como sucede con la *Guitarra* de juguete que hizo para Paloma [fig. 319]. Ésta se relaciona con las guitarras que pintó y construyó durante su época cubista; aunque no se parece formalmente, pues no deja de ser un instrumento en miniatura hecho con madera pintada en blanco y azul y cuerdas.

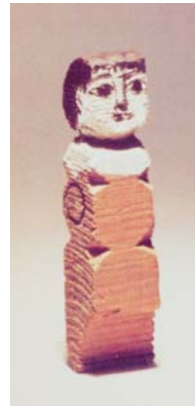
Para su nieto Bernard construyó un caballo de juguete. Un caballo que estaba soldado, con una cabeza alargada pintada, cuya parte posterior iba paralela al cuello y



335. Cabeza.



336. Busto.



337. Busto.



338. Busto.



339. Muñeca.



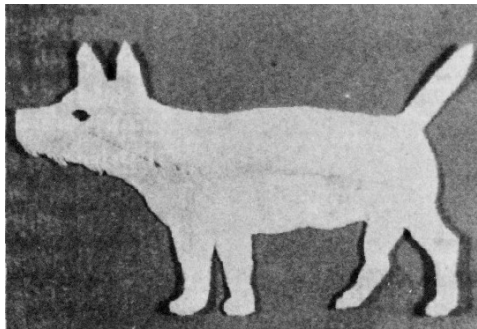
340. Muñeca.



341. Muñeca con vestido de lana (1953).

que por ojos tenía unos cortes y un mechón por cola, se apoyaba sobre dos triángulos que funcionaban como patas y tenía grandes ruedas de alambre para poder moverse.

A pesar del gran amor por sus hijos, no siempre acertó a la hora de intentar divertirlos y alegrarles. En una ocasión para dar una sorpresa a Paulo cogió uno de los coches de juguete de su hijo y lo pintó con brillantes colores, imitó cojines en los asientos y el suelo lo pintó en forma de damero, imitando el suelo de la cocina; pero cuando su hijo lo vio se puso a llorar diciendo que le había estropeado su juguete porque ningún coche tiene el suelo pintado²⁹.



342. *Perro* (1890).

iii. Relación de los juguetes con la obra de Picasso

La fabricación de juguetes sin llegar a ser una actividad principal dentro de la obra de Picasso, tuvo su importancia, es una expresión del interés y el cariño de Picasso por los niños, pues poseía una comprensión profunda de la infancia. Sus hijos no fueron los únicos receptores de su atención. Roland Penrose recuerda que Picasso se divertía pintando y haciendo muñecas de papel con la hija del pintor holandés Van Dogen³⁰.

En ocasiones estos juguetes le sirvieron de inspiración para obras que elaboraría más adelante. Sus muñecas de papel se pueden ver como una premonición de las esculturas en chapa que predominan en su obra tardía; pero también hay algunas piezas que llegaron a formar parte de su obra escultórica, al estar relacionadas con el estilo que tenía su obra en el momento que los construía o con los temas que aparecen en la misma, como son los niños, danzarines, demonios o animales.

Aunque los juguetes se puedan considerar obras secundarias, en ciertos casos ejercen una influencia de amplia proyección, funcionan como experimentos que le sirven para delimitar su obra plástica. Domina en su obra las piezas que nacieron a partir de un estímulo de un objeto concreto.

Las figuras de papel recortado suponen, de alguna manera, un adelanto de las esculturas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, hechas en planchas de metal o madera que recortaba para luego pintar. Picasso juega con la chapa recortada y con los distintos dobleces, de la misma manera que sucedía cuando los realizaba para sus hijos. Las mayores diferencias a parte del material y del tamaño, son los temas, sus esculturas son casi siempre cabezas y desnudos, mientras que sus figuras de papel son niñas, animales, bailarinas, etc. Asimismo hay algunas de sus piezas de papel recortado que se encuentran entre sus esculturas, tratando temas que se repiten en su obra plástica, como son los cráneos³¹.

Las muñecas que hizo para Maya mezclaban dos técnicas que Picasso había empleado anteriormente en sus obras, como la de pintar sus esculturas, que había comenzado con *Vaso de absenta*; además de seguir con la técnica del ensamblaje consiguiendo poco después uno de sus mejores logros con *Cabeza de toro* y con las seis grandes esculturas hechas a partir de objetos encontrados: *Mujer con cochecito de niño*; *Niña saltando a la comba*; *Cabra*; *Mona con cría*; *Cabeza de cabra, botella y bujía* y *Mujer con llave*.

Las muñecas de Paloma mantienen cierto parecido plástico con *La lectora* (1951-53) [fig. 345], una escultura hecha con tacos de madera y clavos, que una vez fundida en bronce fue pintada, las formas son muy toscas en ambos casos. Estas muñecas también tienen parecido con la cabeza pintada que hizo para *Mujer con vestido largo* (1942) [fig. 344], esto se aprecia en la forma en que están coloreadas la cabeza y las caras de las muñecas y en la manera en que están pintados los ojos y las cejas, las narices de las muñecas, a pesar de estar pintadas, tienen el mismo aire que el de la cabeza.

Picasso ha sido uno de los artistas del siglo XX que con una mayor intensidad e interés ha tratado el tema de los niños. Vio en la infancia el último reducto de



343. *Figura* (1907).



344. *Cabeza para Mujer del traje largo*.



345. *La lectora* (1951-53).

autenticidad y un modelo ideal para la renovación del arte, su obra está centrada de manera amplia en las formas de pensamiento y en las miradas infantiles y primitivas que las de cualquier otro artista, el niño representaba el interés por ver una realidad con ojos nuevos. Las pinturas que hizo de niños le permitieron recapitular una variedad de modelos iconográficos tomados de la historia del arte, al mismo tiempo que buscaba nuevas aproximaciones al mundo infantil.

La presencia de los niños en su obra es una constante que se puede apreciar desde sus primeros trabajos, mucho antes del nacimiento de sus hijos. Pintó a los niños en numerosas ocasiones y de múltiples formas; los representó solos, en grupo, junto a su madre y, aunque le gustaban mucho, no siempre se preocupó de mostrar una imagen idílica del mundo infantil, su tratamiento del tema varía de la ternura y seguridad a la seriedad y el miedo. Según Werner Spies, estas variaciones en el tratamiento del tema infantil indican que para Picasso la infancia «no existe como una condición dada y fijada»³².

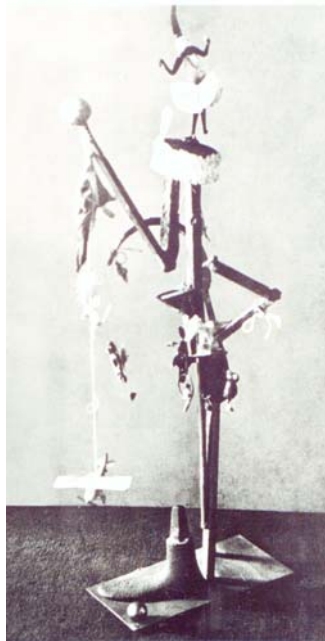
Hay que diferenciar dos grandes categorías dentro del conjunto de pinturas, dibujos y grabados de niños que realizó Picasso: las imágenes de niños en general, más impersonales, en las que utiliza a los niños como un motivo universal; y las que dedicó a sus hijos, más cercanas y personales. Retrató a sus hijos –Paulo, Maya, Claude y Paloma- en una gran variedad de estados y actitudes; pero los representa con un estilo diferente a cada uno de ellos. Según Helen Kay estos cuadros representan a su descendencia más como recuerdo de lo que fueron ayer que de lo que son hoy³³. Las pinturas de sus hijos son un pequeño diario de la vida cotidiana de su familia, al mismo tiempo que muestran el sentido que la infancia tenía para Picasso como un mundo en sí mismo. Siempre representó a sus hijos durante un breve período de su vida, pues consideraba que la infancia era un momento fugaz de la vida que duraba un instante, pensaba además que la infancia es una fase separada y distinta de la vida humana.

A parte de interesarse por los niños, también se interesó por sus objetos, pues pocas cosas escapaban a la mirada del malagueño, todo era susceptible de ser empleado en sus obras, como sucedió con un par de coches de juguete que empleó para una de sus esculturas o los moldes de galletas y pasteles que los niños pequeños utilizaban en la playa, él los llenó con yeso para hacer elementos que emplearía en sus esculturas. Las cosas de los niños alimentaban su imaginación, en las paredes de su estudio en Montrouge tenía un montón de juguetes infantiles.

Picasso estaba siempre atento a todo lo que le rodeaba y que podía espolpear su imaginación, dispuesto a apropiarse de lo que tuviese a mano para emplearlo en sus obras. Uno de sus más conocidos expolios fue dos coches de juguetes de su hijo Claude que utilizó en la escultura *Mona y su cría*. Empleó un Renault y un Panhard para hacer la cabeza de la mona. El techo del Panhard fue la frente de la cabeza del mandril, con los ojos en el parabrisas, el capó es el hocico y la rejilla la piel rugosa bajo la nariz. El Renault dado la vuelta era la parte inferior de la mandíbula. La madre de Claude, François Gilot, lo describió de la siguiente manera: «Para Claude los juguetes no eran objeto de entretenimiento sino algo que era preciso romper. A partir de los tres años siempre que llegaba a casa algún juguete, tomaba un martillo y comenzaba a trabajar sobre él, no para ver lo que había dentro, como hacen la mayoría de los chiquillos, sino simplemente para reducirlo a pedazos cuanto antes mejor. En el año 1951, Kahnweiler le regaló dos pequeños modelos de automóvil y aún se conservaban milagrosamente

intactos cuando Pablo decidió que le serían muy útiles a “él”. Por supuesto, Claude no quedó en absoluto satisfecho con tal decisión ya que aquel juguete aún no había servido a sus propósitos. A pesar de ello, Pablo se llevó los dos automóviles y uniéndolos por las ruedas, ambos formaron la cabeza de su escultura “Mono y su hijo”»³⁴.

Hubo una escultura anterior, *Personaje femenino* (1930), de la cual colgó varios juguetes y recuerdos de feria baratos (un avión, diversos animales...). Esta escultura deslumbró a André Breton, por la cómica colección de objetos, y Brassai, que la fotografió en 1932, le puso por título *Árbol de Navidad* [fig. 346].



346. *Árbol de Navidad* (1930).

Notas:

¹ Citado por John Richardson: *Picasso: Una biografía. Volumen I: 1881-1906*. Pág. 31.

² Pablo Picasso (1881-1973): Nace en Málaga. Es hijo de un profesor de Bellas Artes. Con pocos años su familia se trasladó a La Coruña. Entre 1895 y 1900 reside en Barcelona, donde estudia en La Lonja y frecuenta Els Quatre Gats donde quedó marcado por la bohemia. En 1900 viaja por primera vez a París, donde volverá varias veces. En 1901 vive en Madrid, entra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, colabora con la revista *Arte joven*, pero una enfermedad le obliga a descansar y marcha a Horta de Ebro. En 1904 se instaló en París, en el Bateau Lavoir, lugar donde vivían escritores y artistas –Max Jacob y Apollinaire entre otros-. Los primeros años del siglo XX están marcados por los períodos Azul y Rosa y realizó sus primeras esculturas. La influencia de la pintura de Cézanne, de la escultura ibérica y del arte primitivo le marcan profundamente originando una evolución que alcanzó uno de sus puntos álgidos en *Las señoritas de Aviñón* (1907). Poco después junto con el pintor francés Georges Braque desarrollaría el lenguaje cubista. En 1912 realizó su primer *collage*, *Naturaleza muerta con asiento*, y el primer ensamblaje, *Guitarra y chapa*. En 1917 estrena en París su primera colaboración con los ballets rusos de Diaghilev, *Parade*. Con la colaboración de Julio González, en 1928, se iniciaría en la escultura en metal. Por entonces realizó los primeros grabados de la serie conocida como *Suite Vollard* y la *Minotauromaquia*. La obra cumbre de este período es el *Guernica*, pintado para la Exposición Universal de París de 1937. En 1944 se afilia al Partido Comunista, poco después se trasladó a vivir al sur de Francia. Hacia 1947 en Vallauris descubrió las posibilidades de la cerámica y produjo numerosos ensamblajes. Entre 1955 y 1961, en Cannes realizó una serie de cuadros inspirados en grandes maestros del pasado (Velázquez, Delacroix, Monet). Continúa trabajando con gran energía. En 1966 se celebró un homenaje en el Grand Palais y en 1971 el Louvre celebró con una exposición su nonagésimo cumpleaños, único honor dedicado a un artista vivo hasta aquel momento. Muere en 1973 en Mougins.

³ Maya es hija de Picasso y de Marie-Thérèse Walter.

⁴ Citado por Julián Gállego: «Picasso escultor». *Picasso 1881-1981*. Pág. 101.

⁵ Entre estas piezas se encuentran *Mujer sentada, cabeza de picador con nariz rota, El bufón*. Algunas fueron fundidas en bronce por indicación del marchante Vollard.

⁶ Werner Spies: *La escultura de Picasso*. Pág. 58.

⁷ Citado por Werner Spies: *Ibid.* Pág. 68.

⁸ Alan Bowness: «Picasso's Sculpture». *Picasso 1881/1973*. Pág. 131.

⁹ W. Spies: *La escultura de Picasso*. Pág. 88.

¹⁰ Para más detalles ver el capítulo dedicado a Fortunato Depero.

¹¹ André Breton había señalado que los escultores no debían tener ningún prejuicio hacia los materiales.

- ¹² Alan Bowness: *Op. Cit.* Pág. 145.
- ¹³ Citado por Alan Bowness: *Ibid.* Pág. 153.
- ¹⁴ Marina Picasso: *Picasso, mi abuelo.* Pág. 19.
- ¹⁵ Picasso tuvo cuatro hijos. El mayor Paul nació en 1921, era hijo de Olga Klokowa, su primera mujer, Maya nacida en 1935 que era hija de Marie-Thérèse Walter, Claude nació en 1947 y Paloma en 1949, ambos son hijos de Picasso y Françoise Gilot.
- ¹⁶ Roland Penrose: *Picasso.* Pág. 341.
- ¹⁷ Brassai: *Conversaciones con Picasso.* Pág. 261-262.
- ¹⁸ Jaime Sabartés. «Ojeada en torno a Picasso». *Picasso.* Pág. 25.
- ¹⁹ John Richardson: *Picasso: Una biografía. Volumen II: 1907-1917.* Pág. 30.
- ²⁰ Maya Picasso: «Memoires: Images of Children». *Picasso's World of Children.* Pág. 69-70.
- ²¹ Roland Penrose: *Op. Cit.* Pág. 294.
- ²² «Hace poco he visto en el Hotel des Ventes una curiosa madera esculpida por usted parecida a un fetiche negro... Nunca la he visto reproducida en ninguna parte. Sólo conocía tres esculturas de su época cubistas: las dos *Mujeres desnudas* y el *Hombre de la cabeza cuadrada*. No sabía que existiera también ese niño...
PICASSO.- Yo también lo había olvidado... ¿Sabe usted lo que era? Se lo voy a decir. La hija de mi asistente quería una muñeca... Yo vivía entonces en Montmartre y estaba bastante tronado en aquella época... Entonces, a falta de muñeca, le tallé esa estatuilla «cubista». No recuerdo si le gustó a la chiquilla...». (Brassai: *Op. Cit.* Pág. 308.)
- ²³ José María Parreño: «Vanguardias en la escultura española en madera». *Un bosque en obras.* Pág. 32.
- ²⁴ «En la última planta del edificio se exhiben obras de pequeño formato realizadas por Torres García, Julio González, Eugenio Granell, Esteban Vicente, Francisco Lasso, García Condoy, Miró, Alberto Sánchez, Ángel Ferrant, Manuel Ángeles Ortiz y Pablo Picasso, de quien se exhibe, además de una pequeña escultura de carácter totémico, una muñeca realizada con maderas, piezas de metal, cordeles y pintura. La propietaria de esta pieza es, desde su creación, Maya Picasso, una de las hijas del artista malagueño». (Rafael Sierra: «¡Más madera!». *El Mundo del Siglo XXI*, 29 de marzo de 2000.)
- ²⁵ Jasia Reichard (editora): *Play Orbit.* Pág. 56.
- ²⁶ Una guitarra para Paloma.
- ²⁷ Roland Penrose: *Op. Cit.* Pág. 410.

²⁸ Ellen Roussotto: «Esteban Vicente: el poeta de la naturaleza». *Juegos en el espacio. Esteban Vicente: Esculturas. 1968-1998*. Pág. 37.

²⁹ La fascinación de Paulo por los automóviles como habían sido se mantuvo con los años y cuando fue mayor se dedicó a coleccionar coches antiguos, incluso llegó a ser chofer de su padre.

³⁰ Roland Penrose: *Op. Cit.* Pág. 177.

³¹ Estas piezas de papel recortado no estaban hechas para sus hijos.

³² Werner Spies: «Picasso's World of Children» en *Picasso's World of Children*. Pág. 10.

³³ Helen Kay: *Picasso's World of Children*. Pág. 95.

³⁴ François Gilot & Carlton Lake: *Mi vida con Picasso*. Pág. 297.

VIII. Los juguetes desmontables de Joaquín Torres-García

«¡Todo es juguete y pintura!»

Joaquín Torres-García¹.

El interés de Joaquín Torres-García² por el mundo infantil tuvo como consecuencia más importante el diseño, fabricación y comercialización de juguetes. Aunque durante mucho tiempo su interés por ellos ha ocupado un lugar secundario en los estudios y exposiciones sobre el artista uruguayo, en los últimos años ha crecido la atención que se les dedica.

En cualquier caso, el mismo Torres-García ya expresó su interés en varios escritos suyos³, que no dejan lugar a dudas de esta actitud. Esto se puede comprobar también, porque hubo momentos de su vida en los que pensó que podría llegar a vivir de forma independiente gracias a su comercialización. Hubo algunas temporadas, entre los años 1923 y 1924, en los que su dedicación a la fabricación de los juguetes le impidió pintar, y, en ocasiones, gracias a su venta consiguió subsistir con mayor facilidad que con la de su pintura o su escultura.

Es importante señalar que el diseño de los juguetes no fue una actividad que se encontrase separada de su obra artística, pues éstos fueron influidos por su obra y viceversa, también los juguetes evolucionaron junto con su obra artística. Una parte de los mismos puede llegar a confundirse con la obra plástica que desarrolló el artista uruguayo, especialmente con los «objetos de arte» que realizó en París entre 1926 y 1932.

Los juguetes no le sirvieron sólo para encontrar en ellos un medio de vida, sino que en un momento dado fueron un campo de experimentación que le permitió mejorar su dominio de la madera como material de trabajo, una experiencia que le fue muy útil en las esculturas, bajorrelieves, «objetos de arte» y pinturas que realizó posteriormente.



347. Detalle del catálogo de *Manufactura de juguetes de Francisco Rambla* (1919).

i. Breve historia de los juguetes de Torres-García

Joaquín Torres-García comenzó a elaborar sus juguetes a partir de 1914. Los primeros que hizo fueron una serie de animales que estuvieron, al principio, influidos por el *noucentisme*; pero no fue hasta 1917 ó 1918 cuando se plateó la posibilidad de hacer del diseño y fabricación de juguetes su medio de vida⁴. Para ello se asoció con Francisco Rambla, un carpintero que fabricó los diseños y se encargó de comercializarlos. El diseño de los mismos ha evolucionado desde los primero que ha realizado, y ya se encuentran influidos por el *vibracionismo*⁵.

En diciembre de 1918, muestra Torres-García sus juguetes en la galería Dalmau, donde ya había expuesto en algunas ocasiones, la fecha era muy conveniente por resultar cercana al período navideño. Dicha exposición no tuvo una atención excesiva por parte de la crítica, sólo se ocupó de ella el crítico Feliu Elías, que escribió un par de artículos, uno con el seudónimo de Joan Sacs, para *La Publicidad* y para *Vell i Nou*. Señaló cómo con los juguetes la infancia se convertía en una influencia estética: «Torres-García se ha retrotraído a su infancia para encontrar allí una sensibilidad nueva y simple»⁶, también los recomendó y elogió vivamente por considerarlos como los más adecuados para la sensibilidad y las necesidades psicológicas del niño.

Unos meses más tarde, participó junto con su socio con un stand en la VI Exposición de Juguetes y artículos de Bazar, que organizó en Barcelona la Asociación de Fabricantes de Juguetes; pero poco después surgieron desavenencias entre Torres y Rambla, su socio, con motivo de unas liquidaciones y deshizo la asociación.

Debido a varios factores más –se siente incomprendido en el medio artístico catalán, le habían retirado el encargo de los frescos para la diputación de Barcelona en 1915, y siente la necesidad de vivir en una ciudad moderna- se decidió abandonar Cataluña y marchar con su familia a Nueva York en busca de aquella gran ciudad moderna. Antes de su viaje trasatlántico pasó unos días en París, donde fue alojado por Joan Miró.

La ciudad estadounidense supone un alejamiento de la Barcelona modernista a favor de una experiencia más internacional, Torres busca introducirse en la utopía de lo universal y de lo inmediato. La lectura de la obra de Walt Whitman le influyó notablemente. Capta la gran manzana de una manera esquemática, condensada, para años después, pasar en París a un universo reducido a lo esencial. Durante su estancia norteamericana (1920-1922), se encuentra imbuido por los postulados estéticos emanados, en principio, por los teorizadores del movimiento futurista.

Cuando llegó a Nueva York en julio de 1920, encontró lo que estaba buscando, una ciudad verdaderamente moderna. El puerto de la ciudad le fascinó a su llegada, al igual que le había sucedido unos años antes con el de Bilbao⁷; en ambos encontraba un reflejo real de cosas que había expresado en sus pinturas *vibracionistas*.

Enseguida empezó a tener problemas ya que su obra artística no se vendía bien, casi nunca lo hizo. En Nueva York no estaban todavía preparados para aceptar el arte contemporáneo y hubo de buscar diversos trabajos para ganarse la vida. Intentó trabajar como ilustrador publicitario, se ofreció a los estudios de decoración Louis Comfort



348. *Muñeca.*



349. *Naturaleza muerta con muñeca (1923).*



350. *Muñecas (1918).*



351. *Caja de juguetes Aladín (1925).*



352. *Locomotora negra (1917-18).*



353. *Ocean Liner (1917-18).*

Tiffany para realizar vidrieras, trabajó para la Doods Company haciendo decorados, aunque nunca estuvo a gusto en este trabajo.

A pesar de todos sus problemas en Nueva York, conoció a varias personas que le ayudaron, que creían en el valor de su pintura y de sus juguetes. Siendo de Gerturde Vanderbilt Whitney, la fundadora del Whitney Studio Club, y sus secretarias Juliana Force y Gladis Brown de quienes recibió un apoyo más sólido, también conoció a los catalanes Joan Agell y Joan Brosch, quienes le ayudarían en su negocio juguetero.

Después de sus diversos intentos por encontrar un trabajo, decidió volver a involucrarse en el negocio de los juguetes, a pesar de que los malentendidos y disgustos que tuvo con Rambla habían hecho que desconfiase del mundo de los negocios. En la Quinta Avenida había una empresa que representaba a todos los vendedores de juguetes, Wanamakers, allí le dijeron que estaban dispuestos a vender sus juguetes siempre que los diese hechos. También hubo otra empresa que se interesó, The Enbossing Co., pero a pesar de observar en ellos su carácter único, no tenían claro sus posibilidades comerciales.

Finalmente, consiguió llegar a un acuerdo con las Anderson Galleries para fundar una sociedad que comercializase sus juguetes. Dicha sociedad, que debía fundarse con la patente de un caballito balancín que había diseñado en Barcelona, se llamaría Artist Toy Makers; aunque la sociedad se vendría enseguida abajo debido a problemas con el papeleo para conseguir la patente. Después trabajó para la Dover Farms Industries, en un trabajo relacionado con el diseño y elaboración de juguetes, pero se verá incapacitado para llevar la empresa, por lo que terminará abandonándola.

En julio de 1922, deja Nueva York para dirigirse a Italia en busca de mano de obra más barata que realizase los juguetes, haciendo caso a la sugerencia de Gladis Brown. Aunque una vez allí, descubrió que no hay industrias y hubo que enseñar al carpintero a elaborarlos, como el propio Torres señala: «Pronto se da cuenta de que la cosa es casi imposible por carencia absoluta de industrias [...] y, por esto, de materiales y medios mecánicos de fabricación. Pero todo se hará, porque debe hacerse. Y comienza a educar al único carpintero que haya allí que tenga sierra mecánica»⁸. En 1924, se constituyó la Aladdin Toys Co. o Juguetes Transformables Aladín para comercializarlos en Estados Unidos, a pesar de haber ya utilizado con anterioridad ese nombre. La nueva empresa tendrá dos sedes, una en Nueva York y otra en Florencia.

Esta empresa se encontraba respaldada por Juliana Force y dirigida por Joan Agell, quien decide poco después fabricar los diseños de Torres en Estados Unidos para conseguir que tuviesen un mejor acabado y fuese más eficiente su manufactura. El juguete más importante que se producía para el mercado americano fue el caballo balancín, que llamó *Go-Pony* [fig. 354]. En la fábrica de Nueva York llegaron a hacerse cien caballos balancines al día; pero en 1925 se produjo un incendio en el almacén quemándose toda la producción que guardaban allí, a lo que se sumó, además, que la empresa aseguradora se negó a pagar la póliza, con lo que Torres-García



354. *Go-Pony* reconstruido según planos originales.

quedó muy descorazonado. A partir de ese momento, aunque continuó haciendo y comercializando juguetes, su elaboración será más artesanal, familiar, llegando en ocasiones a recurrir a amigos artistas para que le ayudasen a completar un pedido a tiempo.

Torres abandonó Italia con la llegada del fascismo al poder y decidió instalarse en un pueblo de la Costa Azul, Villefranche-sur-Mer. Durante su estancia en el sur de Francia continuó intentando vender sus juguetes, recorría la costa en busca de encargos; pero éstos nunca fueron muy numerosos. A pesar de todo, desde aquí continuará enviando juguetes para que los comercializase Joan Agell en los Estados Unidos.

Otro motivo de que esta actividad comenzase a pasar a un segundo plano es que al artista uruguayo comienza a interesarle más el debate artístico, sobre todo a partir de su llegada a París en 1926. Aún así, durante su estancia parisina siguió dedicándose a su fabricación, pues era un medio de ganar dinero extra; pero su dedicación es a una escala familiar-artesanal, llegando en ocasiones a solicitar ayuda a los amigos⁹. Su método de trabajo para fabricar los juguetes era el siguiente: el hijo mayor de Torres-García, Augusto, se encargaba de ir al aserradero a buscar listones de madera, en el taller de la Avenida Marcel Sembat, se dibujaban los contornos con plantillas, para luego volver al aserradero donde se cortaban las piezas y de regreso al taller, la familia y los amigos los lijaban y pintaban congregados alrededor de una mesa.

A pesar de todos los problemas que tuvo para poder comercializar sus juguetes, siempre puso gran interés para intentar venderlos, tanto en su diseño como en su construcción, ya que vio en ellos una posibilidad de conseguir independencia económica; tanto es así, que en algunas épocas de su vida, una parte importante de su tiempo y sus esfuerzos los dedicó a atender los pedidos, reduciendo su actividad pictórica, llegando en ocasiones a no pintar nada, como le sucedió entre los años 1923 y 1924. Torres diseñó el papel de correspondencia, los catálogos, las cajas y, al abrir las tapas, un papel con diferentes combinaciones posibles y escribió un texto para el catálogo de los juguetes que realizó junto con F. Rambla.

En Italia, una vez fundada Aladdin Toys y ante la necesidad de producir grandes cantidades de juguetes, tuvo que organizar un despacho comercial que se ocupara de las relaciones con los clientes, lo que le llevó a conocer al artista holandés J. Bueno de Mesquita quien se encargó de las cuestiones burocráticas y las relaciones con los clientes. Gracias a él, la empresa Aladdin Toys llegó a tener cierta importancia comercial, incluso se llegó a editar un catálogo en inglés y se facturó un gran número de juguetes, también gracias al gran trabajo de Bueno de Mesquita entró en contacto con empresas y grandes almacenes europeos y americanos que se interesaron y pusieron a la venta sus juguetes¹⁰; pero en ocasiones tuvo algunos problemas con el acabado que daba a los juguetes –no se preocupaba de que la madera estuviese perfectamente pulida ni pintada con cuidado- que ciertas galerías y almacenes no lo consideraban adecuado, lo que hizo que el trabajo decayese.

Al dejar París en 1932 para ir a vivir a Madrid, fue cuando abandonó definitivamente la fabricación y comercio de juguetes, después de catorce años de dedicación y esfuerzos.

ii. Origen y características de los juguetes de Torres-García

Según Mario H. Grandowczyk¹¹, los juguetes de Torres-García están unidos a aquellas actividades que realizaba cuando era niño en el taller de carpintería que tenían sus padres en Montevideo. El propio Torres lo relata así: «El taller de los carpinteros ya era otra cosa. Allí había madera, clavos y martillos para fabricar cualquier cosa (y se podían hacer hoyos en la tierra, y surcos para hacer correr el agua) y ver cómo trabajaba la gente... Además había la sierra mecánica, movida por un caballo que iba dando vueltas. Aserrín a montones, virutas, ruido de trabajo y cantos; todo esto era muy alegre. Era el sitio predilecto del chico»¹². En esta cita se pueden encontrar los rasgos que, algo más adelante en sus memorias, el artista uruguayo menciona acerca del juego infantil, los elementos naturales –agua, tierra, madera– que no pueden ser reemplazados para que un niño se divierta con ellos, aprenda y adquiera habilidades diversas¹³.

Otra causa del origen de sus juguetes es su profundo interés por el mundo infantil, no sólo como educador, que es lo que le llevó finalmente a realizar juguetes. Torres-García hizo animales de juguete en papel para los alumnos del colegio Mont d'Or y en 1914 fabricó juguetes en madera con partes intercambiables para entretener e instruir a sus tres hijos¹⁴. También mostró gran interés por los dibujos de los niños, al igual que otros artistas contemporáneos suyos. Conservó una muestra de dibujos de sus alumnos de Mont d'Or y de sus hijos, llegando en ocasiones a organizar alguna exposición con los mismos¹⁵. Es importante señalar que cuando decide dedicarse al diseño de juguetes, entre 1917-1918, es un período importante de su vida; pues es en esta época cuando decide romper con el *noucentisme* para adentrarse en lo contemporáneo. En esta época conoció a su compatriota y también pintor, Rafael Barradas, cuya influencia fue apreciable sobre Torres, que cambió completamente de estilo y comenzó a pintar en lo que llamaron *vibracionismo*.

Los juguetes, como acabo de explicar, en parte tienen su origen en la labor didáctica que desarrolló en Cataluña durante varios años, siendo una experiencia tanto teórica como práctica; pero a pesar de representar éstos uno de los puntos más altos de su expresión, no termina su labor didáctica con ellos. Al final de su vida, una vez que hubo regresado al Uruguay desarrolló su labor didáctica intensa al intentar formar a un grupo de artistas dentro del *universalismo constructivo* ya fuese en la Asociación de Arte Constructivo ya en el Taller Torres-García.

La dedicación de Torres a la pedagogía surgió al principio por necesidad. Cuando Torres-García tenía veinte años y su padre le preguntó a qué le gustaría dedicarse, el artista le respondió que a la pintura, entonces su padre le dio un año de plazo para que ganase algún sueldo y así poder ser artista, en caso de no conseguirlo debería dedicarse a un oficio rentable. Durante varios años su sustento procedió de la ilustración de revistas y libros; pero sobre todo de las clases particulares de dibujo a domicilio¹⁶. Tuvo también otras ocupaciones como trabajar con Gaudí en la restauración de la catedral de Palma de Mallorca y en la Sagrada Familia¹⁷, además de dedicarse a la decoración de algunas casas particulares.

En 1907, Joan Palau i Vera invita a Torres-García a que diese clases en el colegio Mont d'Or, donde el artista uruguayo impartió clases de dibujo y manualidades para chicos de 7 a 12 años, primero en Barcelona y luego, cuando el colegio hubo de trasladarse, en Tarrasa. El colegio había sido fundado por Palau i Vera con grandes

dificultades; según Torres había reclutado a los alumnos puerta a puerta entre sus conocidos. El fin que se pretendía con su enseñanza en el colegio era que los niños vivieran las experiencias en el medio en que iban a mover cuando fueran mayores, no en el recinto del aula donde se encuentran protegidos y aislados.

El colegio Mont d'Or cerraría sus puertas definitivamente en 1914, después de nueve años de funcionamiento y un traslado de Barcelona a Tarrasa. Al poco del traslado del colegio, Palau i Vera hubo de abandonar, pasando a encargarse de la dirección Pedro Moles, cuñado de Torres-García. En 1914 se fue a vivir a Tarrasa junto con su familia a la casa de campo que se había construido en las afueras de la ciudad y a la que llamó «Mon Repòs».

Durante estos años y fruto de esta experiencia escribió un artículo, *L'Art a l'escola* (El arte en la escuela). Pretendía que los alumnos se acercasen a lo real, desarrollando su propia visión sin ninguna forma intermedia de interpretar la realidad. «Los medios usuales eran los lamentables cuadernos de dibujos y las láminas, y en un grado superior la copia de yeso. Es decir, en los dos casos algo interpuesto entre el niño y la realidad»¹⁸. El alumno debe dedicarse a copiar los objetos que encuentra a su alrededor: «Deben, pues, adoptarse objetos de toda clase, sin excluir ninguno por demasiado vulgar o poco interesante, [...]»¹⁹. Para Torres, el maestro no debe juzgar si está bien o mal, sino ayudar al niño a ver cuando se ha dejado llevar por la fantasía, haciéndole «pasar de una *idea* a un *objeto real*»²⁰. Mediante la enseñanza infantil del dibujo pudo introducir a los niños en nuevas experiencias visuales enriquecedoras, como luego volvió a hacer con sus juguetes.

Estas ideas, en el fondo, son el desarrollo de la manera en que daba clase a sus alumnos particulares. El escritor argentino Roberto Payró, padre de uno de sus primeros alumnos, dijo de sus clases: «Conocí a Torres, antes que como pintor como profesor de dibujo. Asistí, en efecto, a varias de sus clases y me quedé sorprendido: aquél no era un maestro, sino un inspirador, con la sugestión, con el poder hipnótico del apóstol o del caudillo. No hay exageración en esto. De un raro acierto en la elección de los asuntos, temas o modelos –siempre del natural– que han de servirle para inculcar alguno de los principios básicos del arte en el cerebro de las criaturas, puede afirmarse que cuando enseña [algo] una vez, [esto] ya no se olvida nunca, y que el conocimiento así adquirido sirve al niño para múltiples aplicaciones de propia iniciativa. Los medios de Torres-García para provocar la “intención” del discípulo en las composiciones decorativas conducen sin esfuerzo visible a los resultados más completos, como que consisten en entregarle la clave de su propia visión»²¹.

El dibujo infantil tiene para Torres-García tanta importancia porque, según él, todos los hombres pueden expresarse por medios gráficos como los niños y que su dibujo es un «dibujo sumario, esquemático y geométrico, que no se copia ni se imita de nadie, que no debería jamás ser suplantado por el dibujo imitativo, porque no reproduce lo que sabemos del objeto sino lo que vemos»²². Concibe el dibujo infantil como una forma de volver a la primera fuente. Estudiando el dibujo de sus hijos advierte que el dibujo infantil no es una forma de hacer arte, sino que sirve «para dar forma a sus propios sueños»²³, por medio del dibujo dan una mayor coherencia a sus intereses, sin pretenderlo hacen arte en ellos, siendo el subconsciente lo que guía su creatividad.



355. Pájaros con cabezas intercambiables (1922-23).



356. Payaso y arlequín articulados (1921-22).



357. Pueblo (1928-29).



358. Numerario (1927-28).

En 1965, Michael Seuphor, el escritor junto con el que Joaquín Torres-García fundó Cercle et Carré, recordaba sus visitas al taller del artista uruguayo en la Rue Marcel Semblat, señalando la dinámica entre el artista y sus hijos, además de cómo se nutría del mundo infantil. «La luz [en el taller] era pobre, pero reinaba una atmósfera de una vivacidad incomparable, que compensaba la falta de luz, con un desenfreno dinámico constante. Allí los cuatro hijos de Torres-García reinaban. [Jean] Arp, igual que yo, recuerda los disfraces de indio con grandes plumas, los arcos tendidos, que desde la entrada apuntaban a los visitantes. Juego y bullicio entre las telas frescas, las frágiles construcciones, los manuscritos y los dibujos repartidos por las mesas. Si, paradójicamente, los niños parecían no molestar al pintor en el trabajo, es porque ellos eran sus primeros colaboradores, sus primeros discípulos, a quienes él mismo admiraba. Aprendía de ellos cada día. Nunca vi una ósmosis tan perfecta entre genitor y progenitura»²⁴.

Tuvo Joaquín Torres-García una gran relación y conocimiento con los movimientos pedagógicos renovadores. Gracias a la relación que mantuvo con pedagogos Alexandre Galí, Pau Vila y Joan Palau i Vera, conoció las teorías educativas más avanzadas de su época: Decroly, Montessori y Fröbel. Según Cecilia Buzio de Torres²⁵, fue su amistad con Joan Palau i Vera la que modificó su actitud hacia la enseñanza. Palau i Vera había viajado a Italia para estudiar el sistema Montessori, que partía de la idea de que el niño aprende intuitivamente, y lo que pretendía este sistema era capacitarlo para que desarrolle sus funciones mentales, sensoriales y motoras mediante la autoenseñanza. Según María Montessori (1878-1952) el niño aprende por sus propias acciones y por el esfuerzo de su voluntad y nunca se le debe forzar a que aprenda algo, pues no aprende aquello que no le interesa. Las ideas pedagógicas de la italiana tuvieron gran incidencia en la Barcelona de comienzos del siglo XX. Pero fue la teoría de Friedrich Fröbel (1782-1852) la que más le influyó, las coincidencias con Fröbel, en sus formulaciones simbólicas y geométricas, se ven en los escritos de Torres sobre arte constructivo. Ambos abogaron por la superioridad de la abstracción sobre la realidad aparente, de la creación sobre la imitación, de la estructura geométrica sobre lo informe, de la armonía sobre la desproporción, de lo universal sobre lo particular, lo pertinente sobre lo transitorio.

Varios de los ejercicios que desarrolló Torres-García, sobre todo aquellos que parten del color y la línea y los ejercicios basados en las formas más simples de la geometría, se inspiran en las teorías de Fröbel, que partían de la idea de que el juego es la actividad principal del niño. El pedagogo alemán fue quien introdujo los objetos pedagógicos como ayuda en la enseñanza infantil. Tenía una concepción mística del universo y a partir de la misma desarrolló nuevos métodos educativos empleando las formas geométricas universales: la esfera, el cubo y el cilindro; a estos materiales los denominó «dones» (tenían un significado simbólico-metafísico) y servían para articular el juego y favorecer el desarrollo espontáneo del niño. Fröbel concibió los «dones» para que los niños pudieran construir formas de saber (o didácticas), formas de vida (o arquitectónicas) y formas de belleza (o estéticas) que en el mundo intuitivo de la infancia, a diferencia de lo que sucede en el de los adultos, coexisten en una sola y simple imagen.

Según Carlos Pérez, Torres-García llegó a las formulaciones de Fröbel a través de un artículo de Pau Vila publicado en la Navidad de 1912, *Què els hi duran els Reis a*

*notres fils?*²⁶ Torres debía conocer este artículo, ya que sus primeros juguetes seguían las recomendaciones de Pau Vila. El pedagogo catalán recomendaba las muñecas, los juegos de construcción y los juguetes representativos de los medios de locomoción. A parte de los diversos juegos de construcción, Torres-García fabricó muñecas en colaboración con Manolita Piña²⁷ [fig. 348, 350] y también carros, autobuses y un caballo balancín, que años después le servirá de base para fundar Aladdin Toys.

Lo que Torres pretendía con sus juguetes era crear unos medios prácticos que educasen al niño en el manejo de las formas geométricas y sus proporciones, que agudizasen su sentido del color y despertasen su capacidad de apreciación visual; para ello hubo de desarrollar una metodología de diseño de formas especiales utilizando las posibilidades plásticas de la madera, lo que permitía la resistencia de las piezas y un gran número de posibilidades combinatorias y la construcción de formas diversas. La madera le permitía asimismo que la fabricación de sus juguetes estuviese cercana a lo artesanal, algo por lo que siempre se había sentido atraído porque su padre y su abuelo habían sido carpinteros.

Joaquín Torres-García plantea sus juguetes de la misma manera que su producción artística, tenían la misma razón de ser social: elevar la creatividad de la humanidad. Sus juguetes, además, tenían que aumentar el espíritu creativo de los niños y satisfacer su deseo de aprender. Para ello, Torres creía que el juguete debía encontrarse en relación no sólo con lo que rodea al niño, sino también con lo actual, pues esto interesa profundamente a los niños. Los automóviles, personajes de la ciudad, los elementos arquetípicos de la ciudad moderna. En sus juguetes encontró la vía ideal para introducir al niño en conceptos y formas del arte moderno.

Intenta establecer una correspondencia entre innovaciones plásticas y pedagógicas a través de la forma de sus juguetes, para ello hizo que fuesen *desmontables* y *transformables*, que es la característica principal de la mayor parte de ellos²⁸, como los juguetes arquitectónicos de piezas. De esta manera consigue varios objetivos: que el niño sea adiestrado en la estructuración perceptivo-motriz mediante ejercicios de composición de un todo –lo que demuestra que conocía las recomendaciones pedagógicas de la época- y posibilita la presencia del arte en la vida cotidiana. «Porque si el artista –el verdadero artista- por medio de su obra, puede decirse que, en cada momento del tiempo o de los tiempos, crea para todos, algo a manera de órganos nuevos, para penetrar en la esencia de la vida, el niño, desde el primer momento, ¿por qué no ha de educarse en la misma orientación? Esto es lo que debe ser. Y lo mismo con relación a la pedagogía, de la que el constructor de juguetes debe ser un colaborador»²⁹.

Los juguetes están diseñados de tal forma que puedan ser desmontados (destruidos) lo que conlleva una cercana y repetida relación con la obra, lo cual a su vez ayuda al desarrollo de la creación artística, resultando ser instrumentos didácticos y lúdicos. El propio Torres-García lo expresó de la manera siguiente: «Si el niño rompe sus juguetes, es, en primer término, para investigar; después para modificar: conocimiento y creación –Démosle, pues, los juguetes a piezas, y que haga lo que quiera. Así nos adaptaremos a su psicología»³⁰. Diseñó las piezas de sus juguetes con unas formas geométricas sencillas, para que el niño pueda manejarlas fácilmente, puede que esta característica también esté influida por el trabajo que hizo en la tienda que tenía

su padre en Montevideo, donde ayudó a montar los muebles que recibían del extranjero³¹.

El artista uruguayo mediante sus juguetes desmontables y con la capacidad de yuxtaponer piezas permite el acercamiento de los niños al conocimiento y al sentido de la vida, además de que los mismos muestran el aspecto plástico del movimiento, del devenir y del fluir de la vida que le inspira, adquiriendo así su propia dinámica. El niño cuando monta los juguetes se ajusta a la imagen que tiene de las cosas que conoce, a la interpretación artística de las partes y formas de la madera. Se establece una interacción creativa visual, además de inventiva, con el juguete. Al recomponerlas en diferentes posiciones reconfigura en su mente esas formas simplificadas y esquemáticas de las piezas, formas plásticas en sí mismas, pero que conservan toda la vida y la verdad del objeto o el ser que representan.

La naturaleza de los materiales usados así como su diseño y decoración concede a estos objetos un misterioso aliento que Torres-García esperaba pudiera despertar la imaginación de un niño. Gracias a su pureza formal y su ritmo expresivo los juguetes de Torres-García poseen un gran refinamiento visual; además, de según Mario H. Gradowczyk, de tener «esa rara cualidad de lo indefinible que los convierte en obras de arte de una categoría diferente»³².

El diseño de los juguetes al mismo tiempo que evoluciona paralelamente a su obra, además se encuentra influido por las grandes ciudades en donde vive: Barcelona, Nueva York y París, ya sea en su estética ya sea en su temática. Cuando comienza a fabricarlos hace un juguete tradicional, pero exento de las nociones «infantilizadoras», que les añaden los adultos y que son ajenas a los intereses del niño. La mecánica manipulativa de dichos juguetes era equivalente a la de algunos ejercicios metodológicos de Montessori y de Fröbel que había aplicado en el colegio Mont d'Or cuando era profesor.

No todos los diseños de juguetes sufrieron grandes cambios, algunos como los de animales apenas variaron con sus continuos cambios de residencia. En Barcelona, el *noucentisme* marcó sus primeros juguetes, que mantuvieron una fuerte connotación realista; pero en cuanto comenzó a plantearse realizarlos de una manera comercial, les dotó de una simplificación en las formas característica de sus pinturas y dibujos de mediados y final de la década de los veinte, lo que permite captar la atención del niño con el «realismo intelectual». Sus juguetes estaban marcados por lo popular y la tradición; aunque también hizo barcos [fig. 351], automóviles [fig. 364, 365], trenes [fig. 352], como muestra de lo moderno que atrae la atención del espíritu del niño.

Durante su estancia en Nueva York, se agudiza la percepción del dinamismo de la ciudad; lo que se refleja en los personajes que se mueven por ella, también expresado en automóviles, barcos y trenes, en varios cuadernos de dibujos, además de en sus juguetes. Una de las mayores aportaciones que se producen en la ciudad americana serán la inclusión de personajes pintorescos caricaturizados, la serie denominada Funny People en el catálogo de Aladdin Toys³³. Retrata la variedad humana de la ciudad a través de representaciones caricaturizadas con formas simplificadas y plásticas de los personajes característicos de la gran ciudad: gánsters [fig. 359], hombres de negocios, afro-americanos [fig. 360-361], etc. Son unos juguetes más personales y creativos, que más adelante, en París, se proyectarán en sus construcciones con maderas.



359. *Gánster* (1922-23).



360. *Mujer*.



361. *Mujer* (1922-23).



362. *Hombre* (1928-30).



363. *Personaje* (1930).



364. *Camión azul y blanco* (1917-19).

Durante su etapa estadounidense, Torres prestó una gran atención a la cultura popular que allí existía. La ilustración popular estaba bastante difundida, siendo especialmente solicitadas las de Maxwell Parish; pero también estaba muy extendida la ilustración de periódicos y revistas, las tiras cómicas, los dibujos animados. Durante el primer tercio del siglo XX, las tiras cómicas eran una parte indispensable de los grandes diarios americanos. En los personajes que diseñó para sus juguetes aparece una clara influencia de las tiras cómicas y de las primeras películas de dibujos animados, las películas *Koko the clown* y *Betty Boop* de Max Fleischer y *Popeye* de Elzie Crisler Segar.

Torres-García debía leer con cierta atención las tiras cómicas, pues se nota su influencia, sobre todo la de *Mutt y Jeff* que realizaba H.C. Bud Fischer. Esta influencia se nota sobre todo en la forma que tienen los personajes de su *Funny People* de llevar la mano al bolsillo, el perfil de la nariz en escorzo, los sombreros altos o la expresión gruñona de los personajes. El dibujo de las facciones de los personajes es suelto y libre de gran economía gráfica, al igual que los vestidos a grandes cuadros y rayas o motas que recuerdan la ropa de los personajes de tebeos. Aunque también le influyó en los trajes que elige para sus personajes el teatro, pues trabajó una temporada para la Dood Ackerman Scenic Studios, un taller de escenografía y decoración. Estos personajes reflejan una actitud más despreocupada a la hora de concebir la figura humana, lo que les permite poseer un gran encanto, gracia, ternura e incluso cierto toque de poesía. Mientras que la serie de animales, que siempre parecen ser realizados más por encargo, son figuras más simplificadas y plásticas, tienen un corte más limpio y geométrico, que conservan la gracia de un gesto del animal, resultando una síntesis de ritmos, formas y valores plásticos concretos.

Los juguetes que creó en París, exceptuando aquellos que son repetición de algunos modelos anteriores, especialmente los pájaros debido a la facilidad de su elaboración, están marcados por la experimentación abstracta que plantea el grupo Cercle et Carré³⁴. El ideario de esta tendencia reclamaba un arte testimonial de la vida moderna, basado en las verdades universales (las matemáticas y las ciencias). En esta época hizo unos «objetos de arte» en los que se produjo una fusión entre lo infantil, lo moderno y lo artístico que dificulta su distinción con los juguetes. Las cajas de los juguetes evolucionaron con ellos³⁵, al principio eran convencionales, con una etiqueta sencilla con el logotipo de Aladdin Toys encolada a la tapa, se pasa a otra más acorde con el contenido cuya cubierta, rotulada por Torres-García, reproducía unos diseños de juguetes. La tercera y última caja utilizada fue la más radical estéticamente, la base era de color negro y la cubierta, sin ninguna rotulación, la constituía un *collage* que formaba una composición constructiva.



365. *Tres coches* (1917-19).



366. *Tres figuras* (1920-21).

iii. La obra artística de Joaquín Torres-García

Joaquín Torres-García tardó bastantes años en alcanzar su estilo definitivo. No fue hasta después de cumplidos los cincuenta que alcanzó su madurez artística, su estilo había evolucionado desde el *noucentisme* hasta su personal constructivismo, conocido como universalismo constructivo.

El interés de Torres-García por el arte nació muy pronto, en su libro de memorias cuenta que ya desde joven le gustaba pintar y dibujar. «El estudio propiamente dicho él lo realizaba como un deber cualquiera y por curiosidad, por afán de saber, pero si dibujaba o pintaba, eso ya lo hacía por vocación. Hay que hacer constar que él ya tenía conciencia de eso. Y cosa rara si se piensa que se encontró pintando y dibujando, y sobre todo con la idea de ser pintor, ni encontró rara la cosa, sino la más natural del mundo»³⁶.

Poco después de llegar a Cataluña se apuntó en la Escuela de Artes y Oficios de Mataró (1890) y en la Escuela de La Llotja, en donde nació su interés por lo clásico. Durante finales del siglo XIX, recibió la influencia de ilustradores como Steinlein y Forrain, además de la de artistas como Ramón Casas y Toulouse-Lautrec.

A comienzos del siglo XX, se convirtió en un miembro destacado del *noucentisme* que le dejó un poso de clasicismo que se mantuvo en toda su obra, junto con la importancia de la estructura. Formuló un arte neoclásico que buscaba valores trascendentes en imágenes de la antigüedad con una fuerte inspiración de la pintura y la escultura griegas y romanas, a las que hay que unir la poderosa influencia de la obra de Puvis de Chavannes que le dirigió hacia la pintura mural, asentándose en el lenguaje de Torres «rotundidad, arcaísmo, gusto por la autenticidad de la materia»³⁷. Torres pintaba unas imágenes en las que dominaban la serenidad y la gesticulación con los personajes situados en escenarios idílicos y ciertos rasgos arcaizantes. Su estilo fue evolucionando, adquiriendo una mayor linealidad, las composiciones resultaban cada vez más planistas, reducidas casi a dos planos, el de las figuras y el del paisaje del fondo.

Hay que señalar como las obras más importantes que realizó en el estilo noucentista los frescos para el Salón de Sant Jordi de la Diputación de Barcelona, entre 1912 y 1917; los frescos de la casa del industrial Emili Badiella y hay que destacar igualmente los frescos que realizó para «Mon Repòs», su casa de Tarrasa.

En 1916 conoció a otro artista uruguayo, Rafael Barradas, que había estado antes en París y en Italia, donde conoció de primera mano el Cubismo y el Futurismo, lo que le llevó a crear su propio estilo artístico: el *vibracionismo*. La influencia de Barradas, del poeta catalán Salvat-Papasseit y de Walt Withman le llevaron a cambiar el estilo de su pintura, rompiendo definitivamente con el *noucentisme*. Su obra ahora celebra el dinamismo de la vida, ya no aparecen personajes semidesnudos ubicados en una Arcadia feliz, han perdido ese carácter clasicista, de influencia mediterránea. La ciudad adquiere una gran importancia por la relación de arquetipos humanos, pinta a sus personajes vestidos con chaquetas, pantalones y faldas, a la moda, como los podía ver por las calles de Barcelona.

En una conferencia de la Galería Dalmau, en 1917, Torres-García reivindicó la ciudad como nueva fuente de inspiración para su obra: «A dos pasos de aquí, una calle.

Un hormigueo de gente que se cruza en opuesta dirección y va a perderse en mil calles que enlazan con otras mil y mil más. Y cada calle, miles de casas, miles de agujeros, vivienda de esos millares de individuos. Nuestra ciudad.

Nuestra ciudad con su luna y su sol.

Con sus árboles, con sus avenidas, con sus fuentes, con sus monumentos.

Con su puerto...

Acabamos de descubrirla. ¡Qué bella es!

Encuentro a un poeta. ¿Por dónde andará la poesía? –me dice [...]»³⁸.

Estas obras están marcadas por el elemento urbano, ha descubierto la ciudad moderna que se convierte en el tema principal de su pintura por su potencia simbólica, con los altos edificios, explanadas y automóviles. Pinta la vibración de la ciudad: locomotoras, puertos, astilleros, etc. Torres-García mantiene a partir de 1917 en su obra y en sus distintos estilos, un mundo propio cuyos temas se repiten: barco, reloj, botella, silla, pez. Son importantes porque le resultan necesarios para pintar, ya que le descubren su propia forma de ser. Emplea una iconografía moderna, en la que muestra interés por los medios de transporte como barcos –que le fascinaban desde niño-, locomotoras, tranvías, coches, por letreros y anuncios, por las fábricas con sus chimeneas y obreros y por los cafés. Los colores son brillantes dados con vigorosas pinceladas. Los paisajes y personajes que pinta representan una visión frontal, rítmica y fragmentada de la metrópoli [fig. 367-371].

El mundo contemporáneo imponía una nueva forma de representación. Comienza, Torres-García, por renunciar a la pintura de caballete. Se produce en su obra una cierta evolución constructiva a partir de 1917. Torres encuentra que el arte debe alcanzar un espacio con entidad propia, escapando de la tradición académica, el artista debe partir de sus propias experiencias, pues su personalidad es importante en la interpretación de la realidad que le permite huir de la tradición académica, para ello el presente se debe tomar como referencia del mundo.

Torres recurre a un estilo cada vez más sencillo y sintético, quiere eternizar lo actual. El arte debe representar el dinamismo de la ciudad y de la vida, empleando dos técnicas: divide el plano en fragmentos para representar distintas escenas urbanas a la vez; luego está la descomposición a partir de la ley ortogonal, que desarrolló principalmente en sus dibujos [fig. 389] en los que rompe con el espacio ilusionista al haber una simultaneidad de imágenes dentro de un esquema ortogonal que le permite evocar el dinamismo de las calles, apareciendo por primera vez la retícula que años más tarde será de gran importancia en el desarrollo de su estilo definitivo: el Universalismo constructivo.

Debido a los distintos problemas que tuvo quiso marchar a Nueva York. Allí creía que tendría la posibilidad de vender sus juguetes, a parte de vivir en una ciudad realmente moderna y poder triunfar con su actividad artística, que se encontraba desligada del pasado. Buscaba el paradigma de la ciudad moderna y cosmopolita que le permitiese el desarrollo de su pintura y encontró en esta gran ciudad el máximo



367. *Figura con paisaje de ciudad.* 368. *Escena callejera* (1918).



369. *Composición «vibracionista».*



370. *Paisaje de Nueva York* (1920).



371. *Estación* (¿1928?).

exponente del dinamismo urbano. Debido a su preocupación por los juguetes, su producción pictórica se vio seriamente reducida, aunque captó el dinamismo de la gran urbe en una gran cantidad de dibujos, que le animaron a continuar con este estilo.

En 1926 se instaló en París con su mujer y con sus hijos, donde pasó seis años. Su pintura fue evolucionando hacia una «esencialidad tremendamente expresiva»³⁹, influenciado por los objetos de arte negro, que influyeron en toda una serie de cuadros que realizó en esta época. Volvió a verse influido por un arte arcaico, aunque en esta ocasión de origen africano y de Oceanía, que le llevó a un gran esquematismo, ocasionalmente próximo al cubismo.

París resultó importante en su evolución artística, le permitió estar en contacto con el mundo artístico, en el que participó activamente. Torres-García se relacionó con los elementos más progresivos del ambiente artístico parisiense como Julio González, Georges Braque, Juan Gris, Jaques Lipchitz, Hans Arp y, sobre todo, con Theo van Doesburg y Piet Mondrian que influyeron en su obra plástica. Conoció a Michael Seuphor con quien fundaría la revista *Cercle et Carré*.

Entre 1927 y 1932 desarrolló el que sería su último estilo, un constructivismo de carácter personal que es más conocido por el nombre con que tituló a un libro suyo, *Universalismo constructivo*. Es un arte donde mezcla sensibilidad y racionalidad al mismo tiempo, con la intención de que domine una ley universal. Hay una mezcla de abstracción y figuración; pero no como oposición sino como forma de expresar lo real. Su constructivismo es un estilo de síntesis, entre geometría –la base de la estructura–, y los signos. «Para el hombre todo es signo, posibilidad de correspondencias y de relaciones»⁴⁰. Pretende encontrar un sistema que supere la dicotomía entre símbolos y entramados de los constructivismos, Torres modifica la concepción de la retícula haciéndola receptáculo de símbolos y transforma el plano en un espacio sin direcciones privilegiadas [fig. 378-379]. Quiere con el constructivismo mantener un equilibrio entre razón y naturaleza, pues proclamó su «fe en una armonía total».

En la última etapa del universalismo constructivo se encuentra una mezcla del cubismo, del que saca la idea del valor concreto de la forma; del neoplasticismo, que depuró el concepto de estructura; del surrealismo, del que le interesa, entre otras cosas, su forma de alterar lo cotidiano, su imaginación, su poder de seducción.

Se produjo una influencia del neoplásticismo⁴¹ en la obra de Torres-García a partir de su relación con Van Doesburg y Mondrian. Su influencia se nota en que su obra aparece una abstracción geométrica ortogonal, además del uso de los colores y en la persistencia de esquemas o símbolos para interiorizar el plano. «La persistencia de esquemas o símbolos presentan un acento de interioridad inmediatamente identificable en el plano, una poética persistente, no necesariamente transformable en pura abstracción»⁴².

La plasticidad de la obra de Torres la aleja de la de los neoplasticistas, emplea acabados pictóricos artesanales frente a los acabados antipictóricos de los artistas holandeses. La pincelada de Torres es visible y de espesor variable, las líneas están trazadas a mano de forma irregular, los colores primarios que utiliza están oscurecidos



372. Cabeza (1921).



373. Calle con carito.



374. Naturaleza muerta (1928).



375. Naturaleza muerta (1928).



376. Rue de l'Épicerie (1929).



377. Puerto constructivo con el cielo azul (1930).

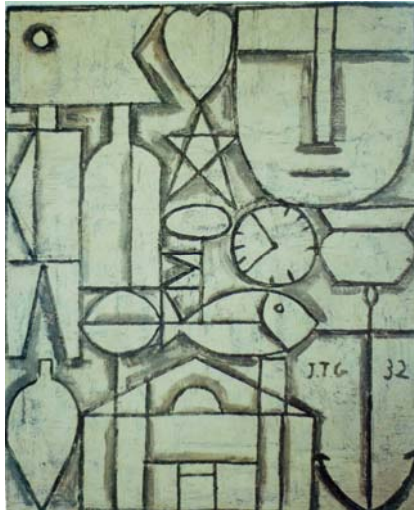
frente a los de los neoplasticistas, además de emplear pardos y ocre; asimismo, en sus construcciones con madera aprovecha las características que le proporciona el material y sus imperfecciones.

La intuición en la obra de Torres-García tiene una gran importancia, frente a Van Doesburg quien la denigra, Torres reclama una regla y una ley para emplearla de forma aleatoria. De alguna manera une razón e inconsciente. «No voy contra la regla. También me sirvo de ella. Para todas mis obras. Jamás lo olvido. Pero... debe *servir*, y sólo eso»⁴³.

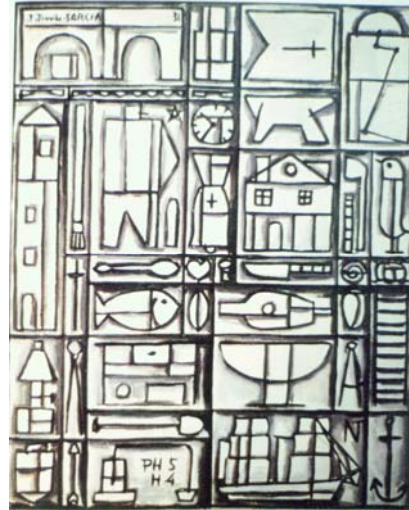
Junto a la idea de la abstracción, resulta importante la noción de estructura. «Toda obra bien estructurada, aunque sea figurativa, está sostenida por una secreta armonía abstracta, que es, precisamente, la estructura en sí, la cual siempre es abstracta, geométrica y numérica»⁴⁴. Como resultado de la importancia concedida a la estructura, reaparece la retícula, adquiriendo un gran protagonismo en su obra. Suele generarse en espiral a partir de un elemento central. Se produce un empleo de la sección áurea, que es una referencia ideal. La estructura es flexible, al igual que sus juguetes, y puede crecer. Hay «una conjunción entre la estructura plástica de la obra y sus contenidos simbólicos»⁴⁵. Dentro de la trama ortogonal sitúa a los signos; dependiendo del tamaño del rectángulo pone un signo u otro.

El descubrimiento de un repertorio de signos y símbolos fue clave para el desarrollo del Universalismo constructivo. Gracias al arte precolombino que está compuesto por signos estilizados y de gran significación consiguió pasar de la realidad al signo, al pictograma, y eso le permitió conciliar el rigor geométrico y la naturaleza. Si del neoplasticismo había sacado la estructura significante, del arte precolombino obtuvo un nuevo repertorio de signos. Torres empleó signos con aspectos de pictogramas para evocar la relación con la naturaleza a partir de una idea y su imagen mental. El signo no reproduce una cosa, sino que hace las veces de la misma apelando a una imagen superior y más completa que el signo en sí, sin necesidad de que exista un parecido, lo que le da un carácter abstracto. Los signos se encuentran influenciados por el arte infantil porque representan la idea de lo que es mediante una figura completa, imitando la forma de actuar de los niños en cuanto dibujan lo que saben y no lo que ven, simplificando sus imágenes. Reduce el objeto a una idea gráfica que le permite expresar la idea que se tiene del mismo; la frontalidad, la geometría, el esquema, le permiten disponer de un mundo que se representa como un sistema lingüístico sin recurrir a una relación naturalista de fondo-figura. Quiere una pintura intuitiva, en la cual la imagen se presente al espíritu de golpe.

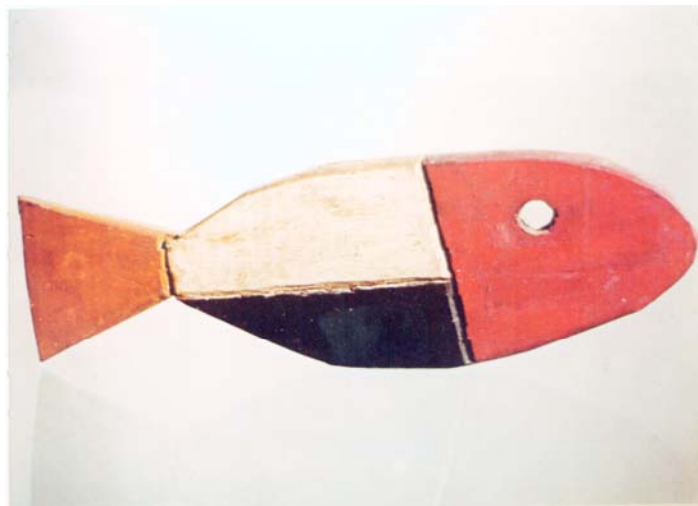
A partir de 1931 empleó formas más arcaicas y ligadas a la naturaleza, con un colorido más turbio. En estos momentos, el repertorio simbólico de Torres-García se encontraba bien definido, el sol hacía referencia al cosmos, el número cinco al pentámetro ideal, hay referencias a las emociones humanas en los signos del corazón y el ancla que representaban la esperanza. Hay una búsqueda de un equilibrio entre el orden de la razón y el «desorden» de la naturaleza, para ello emplea estructuras ortogonales, mientras que añade el signo figurativo.



378. *Composición constructiva* (1932).



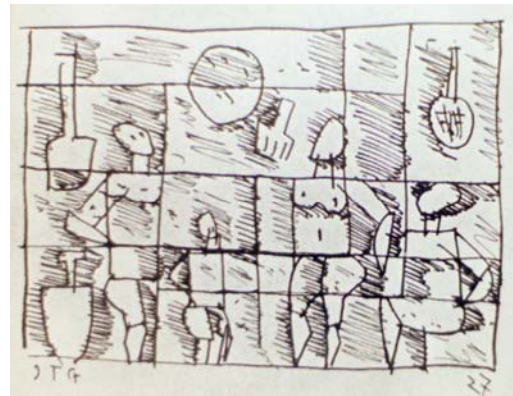
379. *Constructivo PH5* (1931).



380. *Pez con colores atados* (1942).



381. *Ritmo constructivo en la ciudad*.



382. *Cuatro figuras* (1927).

Torres-García produjo a finales de los veinte una serie de «objetos de arte» que son una mezcla entre la pintura y la escultura, influidos por sus juguetes, en las formas y en la manera de trabajar el material, y por Miró, Schwitter y Arp. Realiza una serie de ensamblajes en los que emplea la madera de forma primitiva, además tienen rasgos de sus juguetes, sus piezas son como las piezas de un juego de construcción, con su sentido del humor, a pesar de su ortogonalidad y sencillez de líneas correspondientes al Neoplasticismo. Sus bajorrelieves son austeros con una mínima capa de pintura, no los quiere con un acabado perfecto y frío⁴⁶, influenciados por la escultura africana y precolombina. Aprovecha la textura para dar un sentido de masa y peso de piezas individuales y con este acabado pretende resaltar el material empleado: la madera. En sus obras constructivistas emplea procedimientos que le llevan a acabados pictóricos o artesanales, en algunos emplea la madera, hace una incisión manual con un cuchillo lo que les proporciona el aspecto de objetos decorativos populares.

Realizó a finales de los veinte varios cuadros en los que representaba calles y barrios de París. Son cuadros en los que apenas hay referencias a la realidad exterior, con un dibujo lineal y rápido, con colores pocos brillantes. En estos cuadros como *Rue de l'Épicerie* (1929) [fig. 376], *Calle con casas y nube blanca* (1928) o *Tabac* (1928), sobre un fondo de zonas planas de color –casi como retículas- hace un dibujo lineal y rápido. Torres permite que el espectador sitúe estas escenas urbanas en pares a través de algunas referencias como son las farolas o los carteles, *épicerie, boulangerie, tabac*. La fragmentación de la superficie, para mediante la yuxtaposición de imágenes poner un paisaje urbano sintetizado, letras, el segmento de una esfera de reloj, ya había sido empleada anteriormente en los dibujos de 1917. Pero esta fragmentación (la retícula) se volvió importante en su forma de trabajar.

Después de su estancia parisina, volvió temporalmente a España, a Madrid, donde le parece que la cuestión artística se encuentra muy atrasada. Aguanta poco más de un año y regresa a Montevideo, de donde ya no se moverá hasta su muerte. Allí fundó un par de escuelas para intentar difundir su arte. Tanto en Madrid como en la capital uruguaya se mantiene el artista en su personal constructivismo.

iv. Relación entre los juguetes y la obra plástica de Torres-García

Si hay un artista del cual no existe ninguna duda de la relación existente entre los juguetes y su obra, ese es Joaquín Torres-García. No se trata únicamente de que el diseño y fabricación de juguetes tenga importancia en su vida; sino que éstos influyeron en su obra plástica, al igual que ésta influyó en el diseño y elaboración de los juguetes, tanto es así que hay piezas escultóricas que podrían pasar por un juguete.

El interés que puso en el mundo infantil no estuvo sólo en los dibujos que realizan los niños, sino también en la educación. La labor educativa ocupó durante muchos años un lugar importante entre sus distintas actividades, tanto es así que a través de la misma y por el trato con los niños llegó a varias ideas y aspectos que luego influyeron en su obra y en su teoría: llegó a asociar los juguetes y sus cuadros, la creatividad infantil y sus propias obras artísticas, sus ideas sobre psicología infantil con ciertas nociones estéticas. Gracias a este primer acercamiento a través de la enseñanza pudo observar las necesidades que tenían los niños y luego aplicar las diferentes soluciones que encontró a los juguetes. Los primeros que realizó fueron para sus hijos y alumnos, para poco tiempo después decidir dedicarse a su diseño y comercialización e intentar así conseguir una independencia económica, que le permitiera no tener que preocuparse por la venta de su pintura.

Los juguetes de Torres representan un papel importante dentro de lo que es el juguete educativo. Cuando comenzó a hacerlos, en España no se había producido un gran desarrollo de los juguetes educativos como en otros países europeos o americanos⁴⁷, influido por algunas de las teorías educativas más avanzadas de su tiempo, diseñó la mayoría de sus juguetes para que fuesen *desmontables* y *transformables*, de esta manera ayudan a la estructuración perceptivo-motriz, mediante ejercicios de descomposición y recomposición de un todo; pero también sirven para agudizar la capacidad visual del niño. Otra característica que da clara muestra de su función educativa es que están hechos de manera que fuese sencilla su manipulación para un niño.

La relación entre los juguetes que diseñó y fabricó Torres-García y su obra plástica resulta bastante evidente⁴⁸. Los juguetes se encuentran dominados por los mismos principios estéticos que sus pinturas, los primeros se relacionan con el *noucentisme*, para evolucionar hasta llegar a soluciones de índole constructivista; también existe una relación entre los temas como la ciudad, los personajes que la habitan, los medios de transporte y las escenas de café [fig. 383-384] Asimismo para Torres-García, sus juguetes y su producción artística compartían la misma razón social, elevar la creatividad de la humanidad, además de permitir que los niños desde pequeños se familiaricen con las formas e ideas de lo moderno⁴⁹, los niños se acercan a la imagen mental del objeto, a la idea del mismo, a través de la relación creativa que permiten las diferentes piezas.

Para el propio artista tanto los juguetes como su obra tenían un mismo valor, sólo hay que recordar los esfuerzos que dedicó a la fabricación de juguetes y las ocasiones en que los expuso junto a su obra plástica. Cuando vivía en la capital francesa, hubo exposiciones en las que mezcló sus obras artísticas con sus juguetes⁵⁰. Durante los años veinte y treinta del siglo pasado, en París, los límites del arte y del juego estaban cada vez menos definidos, los juguetes se exhibían tanto en grandes



383. Escena de café (1917).



384. El café (1928).



385. Juguetes y cartas (1920).



386. Retrato de Olimpia... 387. Mujer con sombrero rojo. 388. Puerto de Nueva York.

tiendas como en galerías de arte, donde podían comprarlos los coleccionistas. De hecho, cuenta Cecilia Buzio de Torres que en una ocasión un visitante a una galería solicitó que le enseñasen cómo se combinan las distintas piezas de un juguete y la vendedora le decía pensando que lo iba a comprar para un niño, «l'enfant fait comme ça, et l'enfant fait...», el cliente la interrumpió diciéndole: «mademoiselle, l'enfant c'est moi»⁵¹.

Su obra y sus juguetes se encuentran influidos por aquellos lugares en donde vive el artista: Barcelona, Nueva York y París. Si en Barcelona sus juguetes tienen un carácter más o menos tradicional con una cierta estilización que los aparta de la infantilización, presentan un carácter didáctico y comercial, en Nueva York le influyó el dinamismo de la ciudad y el carácter de sus habitantes; mientras que en París la influencia del neoplasticismo, tras su encuentro con Van Doesburg y Mondrian, afectará profundamente a una parte de sus juguetes haciendo que estos adquieran un carácter más geométrico y abstracto.

Las formas y temas de los juguetes que fabricó junto con Rambla se haya presente en sus cuadros de esta época vibracionista, donde descubrió la ciudad moderna, con sus automóviles, comercios, las escenas de café y los personajes. Se puede observar en cuadros como *Juguetes y cartas* (1920) [fig. 385]; *Retrato de Olimpia con juguetes al fondo* (1921) [fig. 386]; *Naturaleza muerta con muñeca* (1923) [fig. 349]; *Puerto de Nueva York* (1923) [fig. 388]; o *El café* (1928) [fig. 384]. Pero también se pueden encontrar en varios de los cuadros de su última época parisina y de su época uruguaya una estrecha relación, si se observa las caras de los personajes de sus juguetes y de alguno de estos cuadros –*Mujer con sombrero rojo* (1939) [fig. 391]- la simplicidad de los rasgos y el carácter de los personajes tienen mucho en común.

El constructivismo de su última época ya se ve anunciado con el dibujo de la cubierta de *El descubrimiento de sí mismo* [fig. 389], algunos dibujos de 1917, publicados en *Un enemigo del Poble*, y por los juguetes donde adelanta la estructura reticular que comenzará a desarrollar y sistematizar plenamente en París y que será una de las características del universalismo constructivo. Lo que le permitirá tener en el mismo proceso un conocimiento de orden geométrico e intuición sensible. Los juguetes por piezas son de alguna manera un adelanto de su retícula, cada pieza vendría a ser una de las retículas que forman sus cuadros constructivistas. Mediante la composición y la geometrización que ha realizado en sus juguetes lleva a la reducción de una idea que es la idea que se tiene en la cabeza del objeto, y por eso es el objeto completo.



389. Boceto para *El descubrimiento de sí mismo*.

También le sirvieron los juguetes como campo de experimentación que le permitió perfeccionar su dominio del material (la madera), la forma (las líneas y el espacio) y la técnica de trabajo que luego aplicaría en las construcciones en madera realizadas en París entre 1928 y 1932. La línea sobre una tabla de madera puede dibujar una forma; si se recorta, entonces se genera un elemento plástico de grosor uniforme (signo de frontalidad). La línea y planos de color de sus construcciones se cortan e interrumpen con elementos salientes. El color lo emplea para que la textura de la

madera resalte y no para disimularla. Mediante el juego gestual y visual de sus construcciones en madera, entra en conexión con lo primitivo y arcaico. Parte de las formas que tiene sus juguetes desmontables, las piezas también, se repiten en las estructuras constructivas.

La madera es el material que utilizó para realizar todos sus juguetes. La había aprendido a manejar cuando era pequeño en el taller de su padre en Montevideo; pero además resulta que la madera fue un elemento esencial para la afirmación de su visión abstracta del mundo contemporáneo. Los artistas de vanguardia veían la madera como una manera de valorar lo primigenio, lo que permitía una simplificación del lenguaje y una relación con lo primitivo en ese comenzar de nuevo de las vanguardias, podían hacer una referencia a lo mítico y simbólico sin necesidad de expresar lo exterior. Los juguetes hacen que la realidad se encuentre sometida a un enrejado racional, pero modulable y en las esculturas con pequeños reajustes se encuentran posiciones diferentes, lo que les da un aspecto dinámico. Refleja la estructura subyacente que transmite la imagen de la realidad exterior, las piezas son pura estructura. En las maderas ensambladas, éstas no se encuentran pulidas, muestran la naturaleza del material, los clavos apenas están disimulados, busca con esto lo narrativo, lo accidental, lo «primitivo», elementos que aseguran la personalidad artística de la obra.

Según Mario H. Gradowczyk gracias a los juguetes adquirió el dominio sobre el manejo de la línea sobre un soporte plano, que luego le sirvió cuando hizo sus construcciones en madera. Los juguetes se habían convertido en un «medio de experimentación indispensable que ampliaba su campo de acción como pintor»⁵². Los «objetos de arte» anunciaron, al igual que algunas pinturas esquemáticas, la unión constructivista de las culturas primitivas con la universalidad del arte moderno. Torres combinó soluciones abstractas con elementos figurativos elementales, que se inspiran en máscaras, tótems y bajorrelieves característicos de los antiguos pueblos de África y de la América precolombina. La línea que utiliza es flexible, trazada siempre a mano alzada («articuladora de utopías y ensoñaciones»⁵³). Tiene un dominio espacial que adquiere con sus relieves abstractos con maderas. En 1924 hace sus primeras incursiones en las construcciones que siguen el espíritu de Arp y Miró. En 1927, se produce un mayor empuje hacia la escultura; mientras que en 1930 la influencia del neoplasticismo es bastante evidente. Fue la etapa en la que más se acercó a la abstracción pura.

Inspirado por su período neoyorquino y por sus juguetes, hacia 1924, ya poseía un pequeño repertorio de formas que junto con las construcciones de 1929-30 le proporcionan un primer inventario de símbolos. Intenta en su época constructivista que su obra funcione sobre unos elementos de conocimiento (signos) que están dispuestos en el plano e invitan a una intuición dinámica. Los símbolos que empiezan a ser sus juguetes muestran lo que luego será uno de los caracteres que marcarán su obra última, pues encuentra en el símbolo una de las soluciones para dar a sus cuadros un carácter universal, pues se da en el símbolo la posibilidad de unir significado e imagen; sentir y pensar en un solo acto.

Si los personajes inspirados por Nueva York, *Funny People*, son personajes característicos –arquetipos de la ciudad contemporánea- cuando en París reanuda el diseño y fabricación de juguetes se ha producido un cambio, ya no son personajes que representen un tipo característico claro, son más abstractos, con las formas y colores



390. *Cuatro figuras humanas* (1922).



391. *Tres figuras* (1929).

cercanos al constructivismo y al neoplasticismo. Representan hombres y mujeres de manera más abstracta, sus brazos o manos están pintados de tal forma que podrían encontrarse en algunos de sus cuadros constructivistas, de sus retículas. Se ha producido un cambio, pasando de ser juguetes a ser objetos plásticos y de ahí a sus cuadros y dibujos. En sus cuadros constructivistas, además de la incorporación del objeto-idea (abstracción-simbolismo) mediante una visión planista y frontal, potenciando la frontalidad mediante el uso de la vertical y la horizontal a través de una retícula. El que en sus construcciones en madera haya recortes, agujeros, incisiones permite un contrapunto visual entre lo real y lo pintado.

Probablemente, la relación más clara se encuentre en los «objetos de arte» que realizó entre 1928 y 1930. Una parte son personajes de madera, que al igual que sus juguetes tenían varias partes móviles: la cabeza, el tronco, las dos piernas, un sombrero; de hecho, pueden pasar por juguetes, lo que hace complicado decir si la estructura de un juguete está influida por una pintura o si una pintura o una escultura es una derivación de un juguete. Varias de estas piezas están encoladas para evitar su derrumbe debido a la inestabilidad de las piezas –algo que jamás hizo con sus juguetes- además de estar firmadas y fechadas, por lo que se consideran esculturas, mientras que otras se encuentran sin firmar y podrían ser consideradas, como sus juguetes, *múltiples*.

Los personajes con botones [fig. 392-394] podrían ser perfectamente juguetes, son muy parecidos a unos juguetes también con botones y nacen de ellos. «La realidad sometida a un enrejado racional pero modulable. Los elementos de base son lo bastante sencillos para permitir, mediante reajustes y permutaciones, la expresión de posiciones diferentes: de pie, sentado y en actitudes varias. Es lo que demuestra con humor la escultura que se alza a medida que se añade un nuevo botón. Las sucesivas posiciones que ocupan los elementos que constituyen la cabeza, los brazos, las piernas, crean un efecto dinámico»⁵⁴. Los juguetes con formas recortadas y algunas formas que tienen las piezas se acercan a las formas abstractas.

Los «objetos de arte» desde un parecido con los juguetes evolucionan hacia una mayor abstracción. Esto se observa en varios de ellos. Los personajes con botones podrían ser perfectamente juguetes, de ahí se podría pasar a una figura más simplificada, como sería *Hombre abstracto sentado*, 1929 [fig. 404]. Al contemplar la pieza de 1929, *Sin título* [fig. 405], las piezas que forman este objeto en su mayoría podrían haber servido para formar un juguete, las dos inferiores y la central, mientras que la superior, es evidente que ya no podría pasar por una cabeza. También está la diferencia de que la forma en que están pintadas es completamente abstracta como varias de sus pinturas de esta época, está influida por la pintura de Mondrian.

Torres ha llegado a la abstracción completa con formas de gran simplicidad en piezas como *Objeto plástico / contrapunto* [fig. 406] y *Forma abstracta* [fig. 407], ambas de 1929, pero también se encuentran relacionadas con las formas de los juguetes, con las incisiones que da a las piezas (en las formas de las piernas, algo que se repite en varias de sus piezas abstractas), en el color, tampoco le importa un acabado perfecto y pulido. Mientras que la *Figura* (1929) [fig. 403], ya no podría pasar por un juguete, la cabeza es completamente abstracta, representa en la boca como en otras cabezas de algunos personajes de sus juguetes; pero aquí la hendidura está exagerada, o la simplificación de su brazo izquierdo. El brazo derecho, como pasa con la mayoría de los juguetes de esta época, ha pasado a ser una simple línea que acaba en cuatro líneas



392. Personaje con 3 botones.



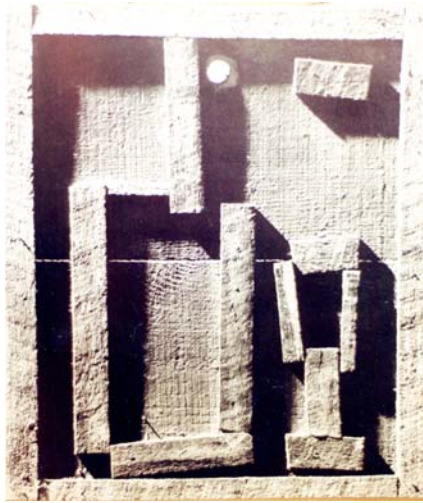
393. Personaje con 2 botones.



394. Personaje con un botón.



395. Forma de mujer abstracta.



396. Botella y vaso.



397. Figura en rojo.



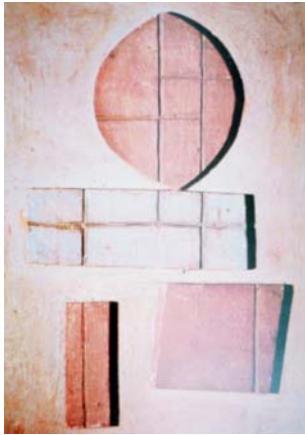
398. Cabeza de hombre...



399. Ritmos verticales ...



400. Objetos superpuestos.



401. *Composición abstracta con maderas superpuestas.*

horizontales, que sería la mano. En los juguetes de esta época se producen simplificaciones similares en brazos, o vestidos.

Hay ocasiones en que la característica principal de sus juguetes, que sean *transformables* le han permitido en el momento de elaborar su obra, de la misma forma que un niño con sus juguetes, que resulte ser la conclusión de un proceso de ordenación y desordenación, en el que se agregan elementos diversos que se encuentran relacionados entre sí, como en *Composición abstracta con maderas superpuestas*, 1930 [fig. 401].

Las ciudades que son construcciones de bloques de madera forman parte de la relación que Torres-García siempre mantuvo con lo arquitectónico, pues Torres vio en la arquitectura la expresión más elevada del arte; pero también se relacionan con sus representaciones de París, sobre todo con aquellos cuadros en que los letreros y los rótulos ayudan a identificar la ciudad, pues en las casas de juguete las piezas llevan letras y números inscritos que remiten a ellos. Las palabras forman parte del esquema de representación, produciéndose una fusión entre su pintura y sus juguetes. Cuando superpone palabras y signos permite una multiplicidad de lecturas e interpretaciones, al igual que sucede con aquellos escritos teóricos de esta época, donde se produce una superposición de las palabras y los dibujos.

El *Pez con colores atados* (1942) [fig. 380] de madera pintada tiene varios ascendentes, los juguetes de animales son uno de ellos. Podría perfectamente haber sido uno de esos juguetes desmontables con cinco piezas coloreadas, aunque con una mayor abstracción, esquematismo, con los colores de su época constructivista; pero está relacionado con los símbolos constructivos. El pez en la obra de Torres-García es uno de los símbolos más empleados, además de ser uno de los tres más importantes, junto con el corazón y con el triángulo, es un símbolo de vida.

Torres-García aspiraba a un arte que expresase una conciencia colectiva que fuera accesible a un público amplio. Quería que su materia fuese humilde para que destaque más la idea. Intenta hacer del arte un lenguaje que sea intuitivo que a través de la diferencia de los signos y su situación cualquiera pudiese entenderlo.

Durante gran parte de su vida estuvo convencido de las posibilidades plásticas de sus juguetes, incluso años después de haberlos producido, sirvió de ejemplo e influencia para la escultura de algunos artistas del grupo Madi, en Argentina. La idea de partes intercambiables que se recomponen en diferentes unidades, fue una referencia importante para varios artistas del grupo Madi en la Argentina de los años cuarenta. Arden Quin cuenta que en una ocasión le estaba contando su teoría y primeros experimentos con formas móviles rectangulares y cómo Torres «se fue y regresó con su famoso *Pez* y sus juguetes articulados en los que vi una razón más para seguir con mi proyecto. Torres-García me dijo literalmente: “Hay camino en eso”»⁵⁵.



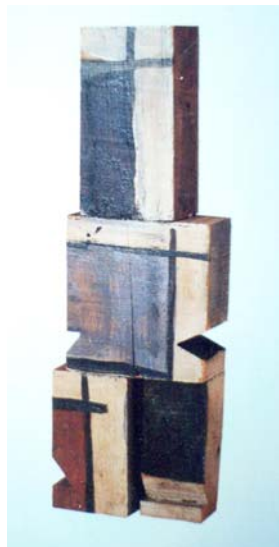
402. *Figura* (1929).



403. *Figura* (1929).



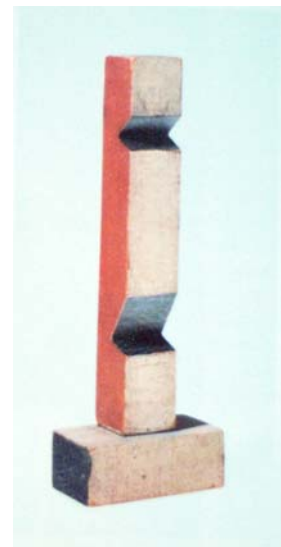
404. *Hombre abstracto sentado*.



405. *Sin título* (1929).



406. *Objeto plástico / contrapunto*.



407. *Forma abstracta*.



408. *Torso*.



409. *Hombre* (1929).



410. *La idea*.

Se encuentra en la obra de Torres-García un deseo de síntesis, así como resolver con armonía las contradicciones. De esta forma se encuentra en su obra dos tendencias irreconciliables como son la estructura rigurosa y la improvisación flexible. Los juguetes le permitieron precisar ese afán, además de permitirle introducir al niño en el concepto y las formas del arte moderno, además de intentar adaptarse a su mentalidad. La investigación por medio de los juguetes se materializó en juguetes de geometría radical, coloreados según los cánones neoplasticistas, que le sirvieron de campo de experimentación para lo que fueron las esculturas por él llamadas «objetos de arte». Además existe una equivalencia temática, como son los medios de locomoción, las casas y los personajes de la ciudad.

Joaquín Torres-García pertenece a ese grupo de artistas que en las primeras décadas del siglo XX se acercaron al mundo infantil con la intención de que los niños entablaran relación con el arte contemporáneo, y no sólo buscando el recurso de una poética o un mero divertimento. Vio que una de las mejores formas para lograr ese acercamiento eran los juguetes, un objeto que le resultaba cercano al niño y que le ofrecía de manera natural una mayor confianza. Fue así como se estableció una relación entre las innovaciones estéticas y pedagógicas. Aunque no termina de estar claro la relación y conocimiento que llegó a mantener Torres con otros movimientos o artistas de su época que se interesaron igualmente por el mundo infantil. Es seguro que en París vio, junto con uno de sus hijos, una representación del Circo de Calder y pudo admirar el control y la creatividad del escultor norteamericano sobre los distintos personajes de alambre, corcho y tela. En cualquier caso, el artista uruguayo se encuentra por méritos propios entre ese conjunto de artistas que intentaron que los niños tuvieran un mayor contacto con el arte moderno.

Notas:

¹ Carta de Joaquín Torres-García a Rafael Barradas. Pilar García-Sedas: *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*.

² Joaquín Torres-García (Montevideo 1874-1949). Hijo de padre catalán y madre uruguaya. Llega a Barcelona en 1891, con 17 años, donde asistió a la Escuela de Bellas Artes y a la academia Baixas, junto con Sunyer, Nonell y otros compañeros. En 1900 realizó su primera exposición individual, en el Salón de *La Vanguardia*, y entre 1904 y 1905 colaboró con Gaudí en la realización de vidrieras y frescos para la catedral de Palma de Mallorca. Luego fue uno de los principales representantes del *noucentisme**. Uno de los momentos más elevados de este estilo fue el encargo de unos frescos para la Diputación de Barcelona; para poder profundizar más en esta técnica, viajó a Francia e Italia, donde pudo conocer de cerca el arte clásico. En 1916, conoció a Rafael Barradas cuyo «vibracionismo» permitía captar la ciudad moderna en composiciones planas y cargadas de signos, que sugieren su evolución posterior. Las autoridades catalanas suspenden el encargo que le habían hecho a Torres en 1918. Decide viajar a Nueva York y tras una breve estancia, entre 1920 y 1922, regresará a Europa, primero a Italia y luego al sur de Francia, instalándose en París entre 1926 y 1932. En París conocerá, entre otros, a Luis Fernández, a Theo van Doesburg y a Mondrian, quienes influirán en su estilo. Fundó junto a Michel Seuphor la revista *Cercle et Carré*. En 1932 regresa a España; pero debido a que sus propuestas no tienen el éxito esperado decide regresar en 1934 a Montevideo. Allí fundó primero la Asociación del Arte Constructivo y, más adelante, el Taller Torres-García que contribuirá al desarrollo de la abstracción en América del Sur, especialmente en Argentina, Brasil y Uruguay.

* El *noucentisme* fue un movimiento de renovación cultural que se dio en Cataluña a principios del siglo XX. Las artes plásticas se inspiraban en el arte clásico de tradición mediterránea. Uno de sus máximos representantes fue Eugenio d'Ors.

³ Ver: Pilar García-Sedas: *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas: Un diálogo escrito: 1918-1928*; Joaquín Torres-García: *Historia de mi vida*; y también la Introducción al *Catálogo* de los juguetes de F. Rambla, reproducción facsímil en *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*.

⁴ «En todo este tiempo, como ve, no he podido ocuparme más que de resolver nuestra situación económica y creo que en breve habré terminado el trabajo de organizar, y todo comenzará a marchar definitivamente. La industria del juguete será una cosa seria». (Carta de Joaquín Torres-García a Rafael Barradas, en Pilar García-Sedas: *Op. Cit.* Pág.39.)

⁵ El *vibracionismo* es un estilo artístico creado por el uruguayo Rafael Barradas, que se basa en una interpretación personal del dinamismo pictórico futurista, combinado con influencias cubistas.

⁶ Artículo reproducido en el catálogo de F. Rambla en *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*.

⁷ En una carta para Rafael Barradas escrita desde Bilbao, le dice: «En cuanto al país, es algo maravilloso, también dentro de lo moderno. La ría no tiene precio. Entra por casi

toda la población, y trae barcos y vapores de toda clase. De manera que todo se junta (como en nuestros cuadros): barcos, cosas, ferrocarril, tranvías, carros, grúas, fábricas, etc, etc; en conjunto maravilloso». (*Op. Cit.* Pág. 205.) Y en sus memorias, cuando llega al puerto de Nueva York, escribe: «Y todos ya deseaban ver los enormes rascacielos, pero ¡oh decepción! el vapor enderezó hacia Brooklyn, al otro lado del East. ¡Qué puerto!, ¡qué cosa más fantástica! Iba el vapor haciéndose camino por donde podía, sorteando enormes navíos, acercándose al embarcadero que se le había señalado... y allí fondeó. Y ya bajan todos y van entrando en un enorme *dock* de la aduana». (*Historia de mi vida.* Pág. 150.)

⁸ Joaquín Torres-García: *Historia de mi vida.* Pág. 76.

⁹«Por esto Torres ofrecerá sus juguetes a los almacenes Primpemps, los cuales le encargarán una partida considerable, ¡y entonces hay que ver lo que se trabaja en aquel taller! Todos los amigos vienen a ayudar y así, sin pena, se pintan más de 8.000 piezas». (*Ibid.* Pág. 198.)

¹⁰ Entre los distintos almacenes se encuentran: Metz & Co. de Ámsterdam, The Strauss Toy Shops de Nueva York, Selfridge's de Londres, Otto Wagner de Friburgo, Nouvelles Galeries Rivera y los bazares Populaire y République de Niza.

¹¹ Mario H. Gradowczyk: «Torres-García: un constructor con maderas» en *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García.* Pág. 52.

¹² Joaquín Torres-García: *Historia de mi vida.* Pág. 23-24.

¹³ «Sabía que nada puede reemplazar a las cosas naturales (agua, tierra, madera) con que se divierte y adquiere habilidad y conocimiento el niño, pero puesto que se construyen juguetes, al menos que sean en relación con la psicología infantil». [*Ibid.* Pág. 143.]

¹⁴ Escribe en sus memorias: «El trato con los niños en las escuelas y lo que iba observando en sus propios hijos, hizo pensar alguna vez a Torres-García en los juguetes, pareciéndole que allí había algo que estudiar y crear que estuviese más de acuerdo con lo que debía ser». (*Ibid.* Pág. 144.)

¹⁵ Junto con Rafael Barradas ya intentó hacer una exposición en Madrid dedicada a los niños; pero no llegó a fructificar. Años más tarde, entre 1928 y 1930, cuando consideraba seriamente la obra infantil, expuso los dibujos de sus hijos en Barcelona, galería Dalmau, y en París, Galerie 23.

¹⁶ Entre los alumnos a los que dio clase se encuentran los hijos de Isaac Albéniz, el hijo del director de orquesta Ribera; Julio E. Payró, hijo del escritor argentino Roberto Payró; Manolita Piña de Rubés, que será su futura esposa, y su hermana Carolina.

¹⁷ Su colaboración se produjo en el año 1903, en los trabajos de restauración de la Catedral de Palma de Mallorca, encargándose de la realización de las vidrieras, mientras que no se sabe bien cual fue su labor en la Sagrada Familia.

¹⁸ Joaquín Torres-García: «L'Art a l'escola» en *Ecrits sobre art.* Pág. 73.

¹⁹ *Ibid.* Pág. 74.

²⁰ *Ibid.* Pág. 74.

²¹ Roberto Payró, citado por Cecilia Buzio de Torre: «Joaquín Torres-García. Arte y pedagogía». *Infancia y arte moderno*. Pág. 42.

²² J. Torres-García: *Universalismo Constructivo*. Pág. 47.

²³ J. Torres-García: «Dibujos de niños», reproducido en *La infancia del Arte. Arte de los niños y arte moderno en España*. Pág. 50.

²⁴ Citado por Cecilia Buzio de Torres: *Op. Cit.* Pág. 50.

²⁵ Cecilia Buzio de Torres: *Op. Cit.* Pág. 42.

²⁶ Carlos Pérez: «Los juguetes de Torres-García». *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*. Pág. 12.

²⁷ Manolita Piña (Barcelona, 1884-Montevideo, 1995) fue la esposa de Joaquín Torres-García, colaboró en el diseño de las muñecas expuestas en Dalmau y en las que elaboró en 1922. Tenía conocimiento de los movimientos pedagógicos renovadores, en especial las ideas de María Montessori.

²⁸ Aunque ni su caballo-balancín ni las muñecas lo sean.

²⁹ J. Torres-García: Introducción para el catálogo de los juguetes de F. Rambla, reproducción facsímil en *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*.

³⁰ *Ibid.*

³¹ «Venían de Norteamérica máquinas de coser, sillas, arados, rastrillos, desgranadoras, y otras cosas, todas muy en orden, bonito, brillante y perfecto. El mayor gozo del muchacho era abrir aquellas cajas, estudiar las cosas, y ponerse a armar: fuesen sillas, untando de colas los palitos y dándole con el martillo ajustando, o atornillando las piezas de las máquinas o de los arados y otros artefactos. Otras veces eran barras de jabón bien escuadradas, con las que antes hacía construcciones monumentales; otras, finalmente, el pintar; se hacía todo en madera blanca y debía pintarse y barnizarse, imitando madera fina; ¡y qué imitaciones salían! Pero para aquella gente primitiva todo estaba bien cuanto más chillón mejor». (Joaquín Torres-García: *Historia de mi vida*. Pág. 27-28.)

³² Mario H. Gradowczyk: «Torres-García: un constructor con maderas». *Op. Cit.* Pág. 56.

³³ Para Pilar García-Sedas sería esta serie los juguetes más personales, y los juguetes de animales tendrían un carácter mayor de encargo. («Evocaciones... Breve historia de "mis" juguetes». *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*. Pág. 32.)

³⁴ El grupo Cercle et Carré fue fundado por Joaquín Torres-García y Michel Seuphor. Dicho movimiento se articuló entorno a la revista del mismo título, de la que se publicaron tres números entre 1930 y 1931. Cuando regresó a Montevideo, publicó la revista *Círculo y cuadrado*, a la que consideraba una continuación de la francesa.

³⁵ De su colaboración con *Rambla* no se ha encontrado ninguna. Carlos Pérez: «Los juguetes de Torres-García». *Op. Cit.* Pág. 16.

³⁶ Joaquín Torres-García: *Historia de mi vida*. Pág. 38.

³⁷ Narás Comadira: «Torres-García en la configuración del *Noucentisme*». *Torres-García*. Pág. 49.

³⁸ La conferencia aparece reproducida en el libro de Joaquín Torres-García: *El descubrimiento de sí mismo*. Pág. 175-176.

³⁹ Enric Jardí: *J. Torres-García (1874-1949). Exposición antológica*. Pág. 29.

⁴⁰ Eric Darragon: «Torres-García, una visión utópica». *Joaquín Torres-García. Un mundo construido*. Pág. 63.

⁴¹ El neoplasticismo es una corriente artística que se inicia en la revista «De Stijl», fundada en 1917 por los pintores holandeses Mondrian, Van Doesburg, Van der Leek y Huszar, los arquitectos Oud y Rietveld, el escultor Vantongerloo y el poeta Kok. Buscaban una renovación radical del arte inspirados por las ideas de Mondrian, a través del empleo del ángulo recto como base y una simplificación de los colores, a los que asignan un papel capital en la definición del espacio.

⁴² Eric Darragon: *Op. Cit.* Pág. 73.

⁴³ Torres-García citado por Emmanuel Guigon: *Op. Cit.* Pág. 18.

⁴⁴ Guido Castillo: «La última etapa. El regreso de Torres-García». *Joaquín Torres-García. Un mundo construido*. Pág. 209.

⁴⁵ Mario H. Gradowczyk: «Mondrian y Torres-García: la retícula inefable». *Joaquín Torres-García. Un mundo construido*. Pág. 117.

⁴⁶ Recuerdo que a Torres-García le rechazaron sus juguetes en varias galerías comerciales, al considerar que no tenían el acabado requerido por ellas.

⁴⁷ Sirva como ejemplo el Mecano que, a pesar de haber sido creado en 1901 por la firma inglesa Hornby Trains, no fue hasta 1919 que la empresa catalana Palouzie lo comercializó en España.

⁴⁸ Escribe en una de sus anotaciones personales, en diciembre de 1922: «Voy a meter mi pintura en los juguetes; lo que hacen los niños me interesa más que nada». (Citado por Tomás Llorens: «Raquel de la Atlántida», en *Torres-García*. Pág. 31.)

⁴⁹ «Yo vuelvo a animarme para trabajar, después de tanto tiempo de no pintar nada. Los juguetes me arrastran a eso. Porque es lo mismo que lo otro. Al fin creo que habré hallado algo más que, a pesar de dar dinero –si es que lo da- me haría feliz hacerlo». (Carta de Joaquín Torres-García a Rafael Barradas, *Op. Cit.* Pág., 148.)

⁵⁰ Las exposiciones fueron en la Galerie Jeanne Boucher y en la Librairie Oliviero.

⁵¹ Cecilia Buzio de Torres: *Op. Cit.* Pág. 49.

⁵² Mario H. Gradowczyk: «Torres-García: un constructor con maderas». *Op. Cit.* Pág. 65-66.

⁵³ Mario H. Gradowczyk: «Mondrian y Torres-García: la retícula inefable». *Op. Cit.* Pág. 116.

⁵⁴ Thierry Dufrêne: «El pequeño panel de madera de Torres-García» en *Op. Cit.* Pág. 157.

⁵⁵ Citado por Mari Carmen Ramírez: «La Escuela del Sur: El legado del Taller Torres-García en el arte latinoamericano» en *La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su legado.* Pág. 123.

Apéndices

Apéndices

Me parece necesario añadir estos apéndices para hablar también brevemente de una serie de artistas que se han acercado de alguna manera al mundo de la infancia o al de los juguetes y que por distintos motivos no me ha parecido adecuado dedicarles un capítulo dentro de esta tesis. Aún así creo necesario hablar de ellos para dar una visión más completa.

De los cuatro apéndices que tiene esta parte uno está dedicado a la Bauhaus. En la Bauhaus, la escuela de arte alemana, algunos de sus alumnos y de sus profesores diseñaron juguetes que luego se comercializaron. No le dedicó un capítulo porque se trata de una escuela y no de artistas individuales –he hablado de los juguetes de Klee y de Feininger, que fueron profesores en la Bauhaus, porque los hicieron principalmente para sus hijos-.

El caso de Keith Haring es distinto. Uno de los principales motivos de que le dedique un apéndice es el desarrollo posterior de su obra con respecto a la de los principales artistas de esta tesis, a pesar de esto me ha parecido bien dedicarle aquí una breve semblanza.

También está el caso de ciertos artistas que han diseñado elementos de juego para jardines, como pueden ser Isamu Noguchi y Niki de Saint Phalle. Puede que no sea lo que consideramos normalmente como juguetes por su tamaño y su ubicación; pero es evidente que los niños juegan en y con dichos elementos. Me ha parecido apropiado hablar de los que diseñó Noguchi por interesarme tanto su obra artística como por parecerme el más representativo; aunque muchos de sus parques infantiles se hayan quedado en meros proyectos.

Por último quiero hablar de aquellos artistas que han realizado una serie de objetos para su propio placer, más que considerarlos juguetes se deben considerar como divertimentos. Esteban Vicente es uno de los ejemplos más destacados, durante treinta años realizó una serie de piezas a las que llamó *Toys*.

A. Los juguetes de la Bauhaus

La Bauhaus fue fundada en Alemania por el arquitecto Walter Gropius en 1919 con la idea de crear una escuela superior de diseño donde se uniesen las enseñanzas teóricas y prácticas. Esta escuela «debería crear al nuevo hombre en un nuevo entorno y destacar la espontaneidad creativa en todos»¹. Durante los primeros años se pretendió crear una nueva unidad entre el arte y la artesanía reflexionando sobre la tradición de antaño; pero pronto, en 1922, esta idea cambió por la de «arte y técnica: una nueva unidad»².

Desde sus comienzos, la Bauhaus fijó su mirada en el mundo infantil, varios de sus proyectos estuvieron destinados a los niños. En 1919, el profesor Johannes Itten organizó un trabajo colectivo con el fin de mitigar la miseria de la posguerra vendiendo juguetes durante el período navideño.

El estudiante Karl Peter Rol hizo en 1920 las cabezas de unas marionetas con madera tallada y pintada que mantenían un fuerte carácter expresionista [fig. 412]. Representaban a un ujier, a un doctor y a la muerte. Alrededor de 1923 Eberhard Schrammen realizó una serie de marionetas con madera torneada, construidas a partir de formas matemáticas simples. Un año antes había diseñado un juego de construcción formado por distintos bloques de madera, que gozó de un gran éxito [fig. 413].

Kurt Schmidt y Toni Hergt construyeron unas figuras para cuya elaboración emplearon madera tallada, serrada y pulida, y para sus articulaciones empleaban alambre y tornillos; también hicieron figuras en papel maché que luego colorearon. Asimismo Julia Feininger, esposa del artista y profesor de la Bauhaus Lyonel, fabricó una serie de marionetas de diferentes materiales que representaban una serie de cuentos de hadas, *Demonios* y *hadas* (seis figuras de entre 11 y 16 cm.) [fig. 416] y *Cuento oriental* (siete muñecos de entre 28 y 39,5 cm.) [fig. 414-415].

En 1924, Ludwig Hirschfeld-Mack, que primero fue alumno y luego profesor, diseñó unos giroscopios en los que se utilizaban unos círculos con bandas de colores circulares y concéntricas que se mezclaban cuando giraban [fig. 417]. Este juguete permitía a los niños un acercamiento al mundo del color.

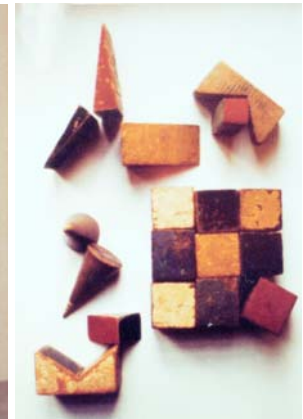


411. Habitación infantil diseñada por Alma Buscher.

De entre todos aquellos que se fijaron en el mundo infantil en la Bauhaus, fueran profesores o alumnos, hay que destacar a Alma Buscher-Siedhoff. Cuando estudiaba en segundo curso, diseñó un prototipo de habitación infantil para la casa modelo del Horn con motivo de la gran exposición de la Bauhaus de 1923 [fig. 411], en donde aplicó conceptos de la pedagogía reformista. Creó un «paisaje lúdico multifuncional, un conjunto que permitía las combinaciones más diversas [...]. Así, por ejemplo, la puerta de un armario podía utilizarse eventualmente como escenario para un teatro de marionetas. Una silla con ruedas y un cajón con tapa sobre ruedas se transformaba por obra de la fantasía infantil en una locomotora con tender»³. En vez de realizar unos muebles para adultos reducidos, creó una serie de sistemas de contenedores que dejaban libre la fantasía del niño, quien podían emplearlos como



412. Peter Röhl: *Cabezas de títeres* (1920).



413. *Construcción* (1922).



414. *Visir*.



415. *Aladino*.



416. *Demonios y hadas*.



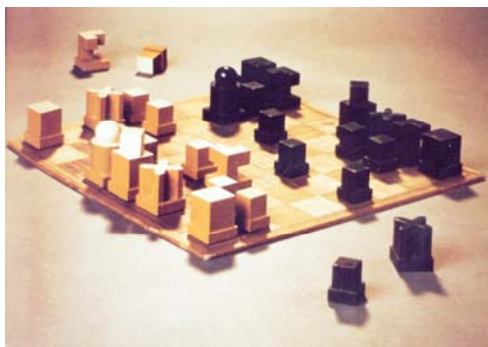
417. Ludwig Hirschfeld-Mack: *Trampa óptica*.

juguetes. «Si despliega la silla escalonada y se coloca el respaldo en el suelo, ésta se sustenta sobre ruedas y puede convertirse en un coche, una escalera de incendios, un vehículo para jugar. [...] cuando el niño crezca se podrán separar ligeramente las ruedas y la banqueta, y así el juguete en formas de coche se convertirá en una silla de tamaño normal»⁴.

A mediados de los años veinte realizó unas muñecas experimentales hechas con fibras trenzadas, cuyas cabezas, manos y pies eran de madera pintada y estaban vestidas de puntillas [fig. 423]. También diseñó un teatro de madera pulida y pintada [fig. 419]. En 1924, diseñó un juego de construcción de barcos para niños de más de tres años [fig. 421]. Era una caja de construcción. La caja era de cartón, con las piezas de colores y las instrucciones de montaje. Se podían montar un gran número de figuras distintas, para potenciar la fantasía y dotes combinatorias de los niños. Cuando se guardaban las piezas funcionaban como un puzzle que adquiriese la forma de la caja, así se estimulaba el deseo de orden. Las formas de las piezas son cubos, paralelepípedos, cilindros pintados con los colores básicos más el verde y el blanco que servía «para realzar la alegría del color y el contento del niño»⁵. Creó un juego de bolas para niños pequeños que incluía piezas de metal y madera que se podían encajar y atornillar a voluntad, permitiendo construir vehículos y figuras. Los niños podían agregar elementos sacados de los muebles domésticos o encontrados en un jardín, como ramas.

En 1930 diseñó una serie de recortables, *Barco* y *Guía*, destinados a niños mayores de ocho años. Estos recortables permitían montar modelos funcionales reducidos a lo esencial. Junto a la habilidad de recortar y pegar, el niño aprendía las relaciones entre los elementos funcionales, las cualidades de construcción y los materiales. También diseñó libros para colorear que son un resumen de lo aprendido en la Bauhaus. A partir de puntos, líneas y superficies, letras y número, círculos y mezclas de colores crea un mundo accesible para que los niños aprendan a leer.

Alma Buscher pretendía con sus juguetes motivar el juego libre, pero sin que parecieran juguetes educativos, quería que fuesen claros y de proporciones armónicas. Creía que el juego y el aprendizaje formaban parte del proceso de desarrollo del niño. Rechazaba los cuentos infantiles por ser «una carga innecesaria para los pequeños cerebros»⁶. Sus juguetes fueron comercializados a través de la editorial Pestalozzi-Fröbel⁷.



418. Primera versión del ajedrez de J. Hartwig.

También hay que destacar el juego de ajedrez que diseñó el maestro de taller Josef Hartwig [fig. 418]. Desarrolló tres versiones. Las figuras reflejaban en su forma el movimiento que les correspondía. Este juego combinó el trabajo de distintos talleres. Heinz Nösset construyó la mesa en la carpintería y el estudiante Joost Schmidt diseñó carteles, folletos y anuncios. Se hicieron tres versiones. En la primera, las piezas tenían una pequeña base, estaban hechas en cuatro colores: beige/amarillo y verde oscuro/negro. Las siguientes versiones estaban concebidas para su producción industrial. En estas piezas no había base, se colocaban, en la segunda versión, sobre una pequeña base de fieltro y en la tercera en otra fina capa de fieltro que



419. A. Buscher: *Teatro de marionetas.*



420. A. Buscher: *Juego de bolas.*



421. A. Buscher: *Barco.*



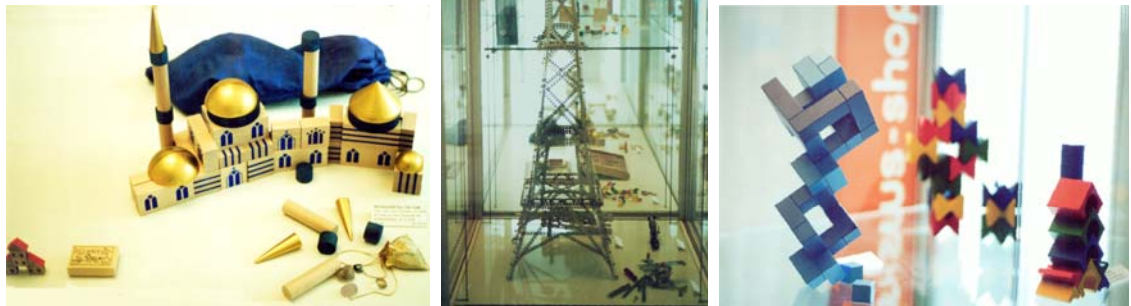
422. A. Buscher: *Diseño para la construcción de Barco.*



423. A. Bucher: *Muñecas.*

no llega hasta el borde, haciendo que las piezas parezcan flotar. El ajedrez se desarrollaba partiendo de estrictos principios: el cubo es el punto de partida de todas las piezas, la diagonal de una de las caras de los peones es igual a al borde de una torre y la diagonal de la torre es igual a la longitud del cuadrado del tablero. El tamaño y forma de las piezas señala su movimiento y el tipo de pieza que es. Una cruz diagonal para los alfiles y un pequeño cubo sobre la pieza que es el rey.

Durante toda la existencia de la escuela de la Bauhaus se diseñaron y comercializaron juguetes. Algunos profesores también diseñaron juguetes⁸; pero la mayoría de los elementos para niños fueron trabajos realizados por los estudiantes, que ejemplifican claramente la creatividad de los trabajos de la Bauhaus; los de Alma Bucher, Ludwig Hirschfeld-Mack y Eberhard Schrammen seguían las directrices de la escuela como son el empleo de formas geométricas elementales y colores primarios. Sus juguetes fueron concebidos para adaptarse a la creatividad y a la imaginación del niño. Estos juguetes los siguen comercializando en el museo de la Bauhaus de Berlín, junto con otros juguetes educativos [fig. 424-426].



424. 425. 426. Algunos de los juguetes que se venden en la tienda del museo de la Bauhaus en Berlín.

B. Los juguetes de Keith Haring

Incluyo los juguetes del pintor estadounidense Keith Haring (1958-1990) en estos apéndices por varios motivos: primero, no vivió durante el mismo período que los artistas sobre los que he centrado la tesis; segundo, los juguetes que he visto no parecen que hayan sido diseñados por él en su mayor parte, sino que se han aprovechado sus pinturas y dibujos para realizarlos.

Haring dibujaba empleando líneas gruesas para los contornos, además de realizar un arte directo y accesible, como el de los niños. Utilizaba colores primarios muy brillantes, aunque también verdes, rosas, naranjas y lilas. Trabajó con un lenguaje de símbolos muy cercano al mundo infantil, influenciado por el mundo de los tebeos y de los dibujos animados. En su simbología figuran perros ladrando, figuras con agujeros en el ombligo, otras que sostienen cruces, pirámides, naves espaciales y bebés que son un símbolo de energía y de ganas de aprender. Una de sus mayores influencias fue la del artista Pierre Alchinsky, que le permitió apreciar las posibilidades del arte infantil empleado por un artista. Asimismo su obra se relaciona con los cuadros de El Bosco, pues admiraba las figuras grotescas que aparecían en sus cuadros.

La obra de Haring tiene un gran carácter lúdico; prueba de ello es que los niños pueden jugar con sus esculturas situadas en un parque como si fuesen el equipamiento de la zona de juego de un parque infantil.

Durante los años ochenta, Haring realizó, gracias a la financiación pública, pinturas y esculturas relacionadas con temáticas infantiles. «Bajo los auspicios del sector público, Haring enseñó a muchos niños a trabajar, a pintar y a crear arte a su manera»⁹. El propio artista lo explicaba de la siguiente forma: «Desenrollo este gran rollo de papel. Los niños se sientan a mi alrededor. Hago algunos dibujos sobre el papel. Entonces ellos empiezan a dibujar con rotuladores o lápices. La música va sonando... y cuando para, todos nos cambiamos de sitio y nos sentamos en otra parte del papel...»¹⁰. Realizó talleres con niños en diferentes lugares.

Haring diseñó el logotipo del Año Internacional de la Juventud de las Naciones Unidas (1985). Pintó graffitis para espacios de niños y adolescentes. Con motivo del centenario de la estatua de la libertad (1986) realizó un dibujo gigante que los niños colorearon. En 1987, decoró un pabellón y un tiovivo del parque de atracciones Luna Luna de Hamburgo. También decoró el interior de la casa para niños que Niki de St. Phalle había diseñado para el artista belga Rogers Nellens, realizó unos murales que estaban influidos por los artistas surrealistas belgas René Magritte y Paul Delvaux. También ilustró un par de libros para niños.

En 1986 abrió una tienda en Nueva York donde vendía camisetas, globos y libros decorados por él. La tienda se llamaba Pop Shop. Deseaba que su obra fuera accesible al gran público.

Durante un viaje por Italia en 2000 tuve la oportunidad de ver una serie de juguetes que empleaban imágenes de la obra de Keith Haring. Entre los distintos juguetes se encontraban yo-yós, puzzles de piezas cúbicas que al ser montado y dependiendo de la cara daba una imagen distinta, distintos juguetes de arrastre, uno con un bebé y otro con un perro –ambas figuras típicas de su obra– y sillas para niños.



427. K. Haring: *Carrusel* para «Luna Luna» (1987). 428. Decoración interior del *Dragón*.



429. K. Haring: *Esculturas* en Riverside Park (Nueva York).

430. K. Haring: *Escultura*.



431. K. Haring: *Silla*.

432. K. Haring: *Juguete de arrastre*.

433. K. Haring: *Cuna*.

C. Los parques de juegos infantiles de Isamu Noguchi

El escultor estadounidense de ascendencia japonesa Isamu Noguchi (1904-1988) se dedicó en muchas ocasiones a diseñar y trabajar en espacios públicos como parques, fuentes y plazas. Aunque muchos de sus proyectos, en ocasiones colaborando con arquitectos, no se llegaron a realizar. Entre estos proyectos, quiero destacar aquellos en los que puso un especial interés por el espacio de juegos para niños.

Estaba fascinado por el mundo infantil y de esta fascinación surgieron los parques de juegos infantiles. Consideraba que los niños ven el mundo de un modo distinto al de los adultos. Pretendía que sus parques sirvieran para introducir a los niños en las formas y funciones simples del mundo que los rodea. Son lugares para la investigación y la exploración, «donde un niño podía ir de un juego a otro, aprendiendo en el proceso»¹¹. Su diseño solía ser sencillo, los parques debían ser misteriosos, evocadores y educativos. Los espacios no debían parecerse a formas naturales, para poder desarrollar un juego sin inhibiciones. Pretendía estimular en los niños el sentido del color, del espacio y de la forma; además de la imaginación. Estos espacios tienen múltiples referencias simbólicas a los conceptos de espacio, lugar y tiempo.

Su obra se integraba en el espacio arquitectónico. Las formas escultóricas crean un espacio propio, y existe la necesidad de integrar la escultura en el espacio escultórico. «Concebía la escultura como un todo espacial en lugar de cómo un objeto»¹². La escala en relación con el cuerpo humano y el espacio entre los elementos forma parte de los componentes escultóricos. «Cuando hablamos de escultura –dice Noguchi- nos referimos a aquellas relaciones plásticas y espaciales que definen un momento de la existencia personal y que iluminan el espacio de nuestras aspiraciones»¹³.

En 1933 diseñó su primer parque infantil, *Montaña de juego*, que fue rechazado. Estaba destinado para realizarse en Nueva York, Noguchi quería aprovechar al máximo cualquier espacio, para ello pensó en unas superficies inclinadas que escalonaba formando una pirámide, cuyo interior podía ser utilizado. A un lado de la pirámide se encontraba una piscina y una cascada de agua, al otro un quiosco de música.

En 1940, realizó el equipamiento para una zona infantil del parque Ala Moana en Honolulu [fig. 442], Hawái, que serían rechazados al ser considerados peligrosos para los niños. Diseñó un columpio con alturas diferentes y otros elementos de juegos.

Al año siguiente desarrolló *Parque infantil esculpido*, una escultura en tierra de colinas suaves y vaguadas poco profundas y espacios para gatear. Era un parque infantil que no tenía aparatos, los toboganes y elementos para escalar se encontraban esculpidos en tierra, durante el verano el agua fría fluía a través de ellos. En varios de sus proyectos esculpió el terreno creando un entorno suave y acogedor. Son la base de sus posteriores parques y jardines. En 1951 intentaría construir al lado de las Naciones Unidas un parque infantil, pero su proyecto volvería a ser rechazado.



434. *Parque infantil esculpido*.

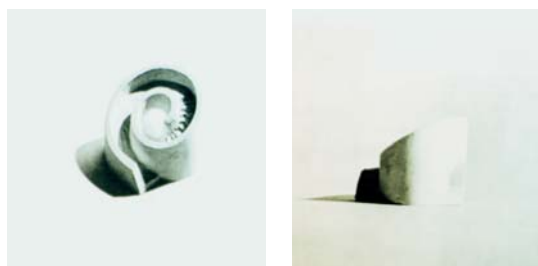
Entre 1960 y 1965, trabajó para el diseño de reconstrucción del parque infantil del parque Riverside Drive en Nueva York. Realizó varias propuestas que fueron rechazadas. Colaboró con el arquitecto Louis I. Kahn. Hubo de realizar un gran número de cambios tanto en su diseño como en el tamaño del solar. En los primeros diseños empleaba elementos geométricos sencillos sacados de sus primeros *earthworks*. Quería que tanto niños como adultos pudiesen disfrutar del paisaje. Los elementos de juego los realizaba en muchos casos aprovechando las formas excavadas en la tierra, los toboganes estaban contruidos sobre montículos de tierra y laberintos, para crear una relación poética entre los niños y la tierra.

Los primeros parques que diseñó estaban influidos, al igual que sus *earthworks*, por los lugares prehistóricos como el Great Serpent Mound en Ohio, la mitología oriental y occidental que están fusionadas por su origen japonés, su concepción del futuro, la búsqueda de unas formas intemporales y los jardines tradicionales japoneses. Le gustaba combinar formas geométricas y naturales. La pirámide representa el mito de la montaña cuya cúspide significa el punto más elevado de realización espiritual.

En ocasiones introduce en sus jardines puntos de vista múltiples, empleando mecanismos de encuadres similares al de los jardines tradicionales japoneses que conocía de sus múltiples estancias en Japón, debido a que su padre era japonés y residió en varias ocasiones en el país asiático. En dichos jardines existe un concepto del espacio articulado donde las rocas, paseos y jardineras marcan acentos y límites.

No fue hasta 1976 que consiguió construir su primer parque infantil con aparatos de juegos infantiles *-playscapes-* que eran concebidos como esculturas en Estados Unidos, se realizó en Atlanta, Georgia. También consiguió construir un par de parques en Japón: *Kodomo No Kumi* y *Moere Numa*. *Kodomo No Kumi* (1965) [fig. 440] es un parque infantil que formaba parte de uno de mayor tamaño, quería que su zona de juegos expresase el carácter e historia del lugar, a la vez que creaba el prototipo de un mundo infantil que pudiera construirse en cualquier parque del mundo.

El parque Piedmont (1976) [fig. 439, 441, 443-444] en Atlanta, empleó los elementos que había diseñado para el parque Ala Moana, estos elementos aumentaron en tamaño y se pintaron con vivos colores para resaltar su carácter escultórico, pretendía que se percibiesen como esculturas. Este proyecto supuso un cambio en la concepción del diseño de sus parques infantiles. Ya no esculpía la tierra; para concebir el parque como espacio escultórico donde su ubican las esculturas.



435. 436. Estudio para *Mantra del tobogán blanco*.

En 1986, su diseño de un tobogán de mármol blanco en espiral *Mantra del tobogán blanco* [fig. 435-436] fue colocado en el parque Bayfront en Miami. Lo había diseñado para la Bienal de Venecia de ese año. Era una demostración de cómo aunar juego y escultura.

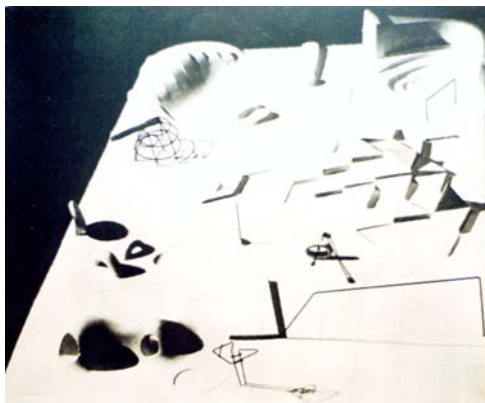
En Sapporo en la isla de Hokkaido (Japón) le propusieron diseñar un parque. Tardó cerca de diez años en completarse, fue el Moere Numa. Allí continuó con su interés por la relación entre la naturaleza y lo artificial. Empleó formas geométricas puras (círculos, cuadrados) para ordenar el espacio, con una gama de materiales monocromáticos. Se incluía en el diseño un río sinuoso, un bosque de cerezos, siete áreas de juego, un campo de béisbol, un anfiteatro al aire libre, un centro cívico con forma piramidal y dos montes.

Recuperó características de los espacios de juego de los años treinta y cuarenta, la idea de sorpresa, el componente didáctico y los colores de los aparatos. El parque era un lugar de rito social, se había basado en la idea de que es más importante el disfrute de la escultura por parte del público que su posesión individual. Refleja sus ideas sobre el valor social de la obra pública. Siempre buscó cómo «llevar la escultura a un compromiso más directo con la experiencia común de vivir»¹⁴.

Los diseños que realizó de sus parques infantiles, aunque no se realizasen, tuvieron importancia dentro de su obra. Muchos de los relieves que realizó con sus ligeras ondulaciones y suaves depresiones moduladas son similares a los bocetos de sus espacios de juegos, como *Parque infantil esculpido*.

Noguchi estaba interesado en las fantasías e impresiones de la infancia. Diseñó varios espacios de juego donde los niños podían jugar de forma inocente. Fascinado por la maravilla e inocencia de la infancia, quería una aplicación social más amplia del arte y para ello se centró en la arquitectura paisajística visionaria.

Los parques infantiles suponen para Noguchi un universo en miniatura en el cual los niños, en las circunstancias más favorables, pueden comenzar su relación con el mundo. Son un mundo adaptado a los niños, donde pueden empezar a conocerlo. «Para mí, los campos de juego son una manera de crear el mundo»¹⁵.



437. Campo de juego para Naciones Unidas.



438. Noguchi: *Este lugar* (1962).



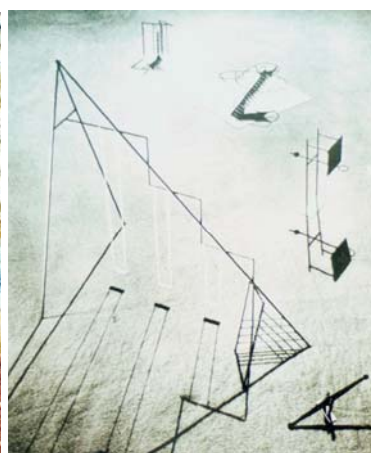
439. Noguchi. Campo de juego de Piedmont Park.



440. Noguchi: *Kodomo No Kumi* (1965).



441. Piedmont Park.



442. Noguchi: *Equipamiento* (1939).



443. Noguchi: Campo de juego de Piedmont Park.



444. Noguchi: Campo de juego de Piedmont Park

D. Los toys de Esteban Vicente

El español Esteban Vicente (1903-2001) realizó entre 1968 y 1998 una serie de pequeñas esculturas a las que denominó *toys* o *divertimentos*. Tenían un carácter íntimo por su tamaño manejable y porque no pretendía sacarlos de su estudio, además de no preocuparse nunca por fecharlas. Estas piezas estaban hechas de diversos materiales de desecho que pegaba y después coloreaba.

Vicente había estudiado escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Rápidamente abandonó esta técnica por el excesivo tiempo de elaboración que requería. Los *toys* supusieron su acercamiento al mundo escultórico. Estas pequeñas esculturas están hechas para ser vistas desde varios puntos de vista. Son construcciones en las que se acerca al *objeto encontrado*, en ocasiones; empleando soluciones constructivas. Empleaba para su elaboración pedazos de madera, cartón pluma, plástico, alambre.

Estos *divertimentos* se relacionan con su obra en cuanto son el equivalente en tres dimensiones de sus *collages*. Según Elizabeth Frank: «Los *toys* son a los *collages* de Vicente lo que los *collages* son a su pintura, incluso un compromiso aún más íntimo y táctil con el color y la materia. Confirman el juego como poética de la sorpresa, la liberación y el homenaje. Exigen su propia escala y abundan en ellos mismos. Y sobre todo testimonian la ternura, la alegría y la total libertad con la que han sido hechos»¹⁶. También se relacionan con su pintura al colorearlos para reforzar su visualidad.

Sus *toys* [fig. 445] y sus *collages* [fig. 446] se relacionan en que ambos tienen en común la idea de la estructura, el recorte, la yuxtaposición y el color. Ambos combinan y yuxtaponen elementos que se pueden ver individualmente. Si ciertos *collages* suponen un punto intermedio entre la escultura y la pintura, Vicente los defendía como «pinturas con papel»¹⁷, sus *toys* son «un ensamblaje de materia pictórica»¹⁸. Son piezas coloreadas, en las que el color le permite acercarse a su pintura; es una parte importante del encuentro con el objeto. A diferencia de los papeles coloreados que utilizaba en el *collage*, en los *divertimentos*, el pigmento es aplicado después de la unión de las distintas partes, generalmente en gruesas capas. Aunque hay una mayor espontaneidad a la hora de utilizar el color en sus pinturas. En los *toys* se pueden observar formas y armonías cromáticas salidas de su pintura.



445. 446. 447. Los *toys* son a los *collages* de Vicente lo que los *collages* son a su pintura.

En 1949, cuando daba clases en la Universidad de California, Berkeley, debido a su incapacidad para pintar lejos de su estudio comenzó a realizar sus primeros *collages*, que le permitían plantearse los mismos problemas que en la pintura. Podía mover los trozos de papel con total libertad y ver inmediatamente su efecto, teniendo un gran control. Los concebía como una extensión de su pintura. Para realizarlos empleaba papeles japoneses hechos a mano que él mismo se encargaba de pintar. También empleaba tinta china y carboncillo. Durante los primeros años que trabajó en esta técnica, realizaba *collages* completamente abstractos, sin referencias a una realidad exterior que le llevan a «la certeza y la realidad material de la capacidad de la pintura (similar a la del propio lenguaje) para revelar cada ser ante sí mismo»¹⁹. El fin de sus *collages* es similar al de su escultura. Trabaja sobre el papel, sobre la superficie que va a colocar dos papeles recortados y pintados. Dibuja a carboncillo y luego pega trozos de papel coloreado.

Sus pinturas y *collages* aparecen cubiertos con parches de color muy contrastados. «Para mí, el color significa luz»²⁰. Malvas, azules, grises, rosas, rojizos, ocre y naranjas son los colores más utilizados. En ocasiones empleó papel charol y cartulinas de colores. Emplea el *collage* cuando se encuentra bloqueado en su pintura, aunque también funciona en ocasiones por sí mismo. No le importa que los papeles una vez pegados no queden perfectamente lisos, así podía dotar a sus *collages* de valores texturales y de variedad de planos.

En 1968 ya tiene su propio mundo, a partir de entonces comienza la construcción de sus *divertimentos*. Sus formas flotantes hacen que el espacio también se configure. Sus *toys* al igual que sus *collages* muestran el dominio que tiene Vicente sobre sus materiales. Sus campos de color no son simbólicos, ni aluden a un más allá de la pintura.



448. *Toy*.

Sus *divertimentos* son en su mayor parte piezas abstractas, aunque ocasionalmente se pueden reconocer animales, como pájaros o la cabeza de un perro [fig. 448]; en ocasiones tienen formas vagamente antropomórficas. Hay un estudio de la relación entre la verticalidad y la horizontalidad con un predominio de recortes geométricos. Tienen un cierto aire totémico, puestos en un equilibrio inestable.

Los *toys* están influidos por las primeras construcciones cubistas de Picasso. Las formas de sus piezas recuerdan a las formas de sus pinturas; aunque no son una trascripción concreta. Son una exploración tridimensional «de las posibilidades expresivas de un universo formal que la pintura no agota»²¹. Se relacionan igualmente con la obra cubista de Archipenko y Laurens, quienes habían realizado construcciones con madera pintada. Al igual que existe una influencia de la obra de Torres-García.

Para Vicente «en la pintura lo más importante es ser intuitivo y sincero»²². Los *divertimentos* le permiten mantener estas dos características a la hora de jugar con los trozos de madera, y la sinceridad al ser construcciones íntimas para su propio placer. Al mismo tiempo le permitían un descanso de su trabajo como pintor. Hacer *juguets* que se transforman en esculturas suponía «una fuente de deleite sensual y de gozo personal,

de placer»²³. Según E. Frank los *toys* son: «una crónica de sus improvisaciones, vivencias y fantasías, constituyendo así una parte fundamental de su trabajo diario»²⁴.

En sus pinturas hay una resonancia de formas y colores que le lleva de un motivo a otro, existe un juego entre la verticalidad y la horizontalidad. Existe una preocupación por la estructura pictórica. Concibe el color como luz. Los colores «se emplean no tanto como masas de color local cuanto formas cromáticas que se apoderan de la luz. Es la luz que aclara una pintura que parece rechazar el pigmento y la pasta pictórica, [...]. El resultado es una pintura que ejerce los efectos de un paisaje, pero sin ninguno de los motivos figurativos que de un paisaje le son propios»²⁵.

El juego le permite adoptar un tono lúdico en estas obras, conseguir el máximo efecto con el mínimo de materiales. Sus composiciones tienen un carácter de movimiento, por la secuencia de planos, que a veces es vertical.



449. E. Vicente: *Toy* (Divertimento).

450. E. Vicente: *Aquí*.

451. Vicente: *Toy*.



452. E. Vicente: *Toy*.



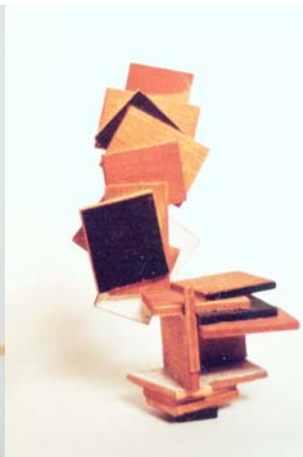
453. Vicente: *Collage N°. 6*.



454. E. Vicente: *Toy*.



455. E. Vicente: *Collage # 5*.



456. E. Vicente: *Toy*.



457. E. Vicente: *Labels*.

Notas:

¹ Nicole Colin: «La filosofía de la Bauhaus: crítica a la cultura y utopía social». *Bauhaus*. Pág. 25.

² Christoph Asendorf: «La Bauhaus y el mundo de la técnica: ¿actividad en la cultura industrial?». *Bauhaus*. Pág. 80.

³ Michael Siebenbrodt: «La Bauhaus de Weimar. Los juegos creativos en la enseñanza del diseño y diseños para objetos infantiles». *Infancia y arte moderno*. Pág. 306.

⁴ Eva von Seckendorff: «El taller de carpintería e interiorismo». *Ibid.* Pág. 408.

⁵ Magdalena Droste & Bauhaus Archiv: *Bauhaus 1919-1933*. Pág. 91.

⁶ *Ibid.* Pág. 91.

⁷ *Ibid.* Pág. 92.

⁸ Como ya se ha explicado Lyonel Feininger y Paul Klee construyeron juguetes para sus respectivos hijos.

⁹ Elizabeth Sussanan: «Canciones de inocencia en la hoguera nuclear». *Keith Haring*. Pág. 20.

¹⁰ Keith Haring citado por Elizabeth Sussanan: *Ibid.* Pág. 22.

¹¹ Ana María Torres: *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. Pág. 19.

¹² *Ibid.* Pág. 20.

¹³ Isamu Noguchi citado por Ana María Torres: *Ibid.* Pág. 218.

¹⁴ Isamu Noguchi citado por Sam Hunter: *Isamu Noguchi*. Pág. 55.

¹⁵ *Ibid.* Pág. 57.

¹⁶ Elizabeth Frank citada por Javier Arnaldo: «Toys, la pintura en el cuarto de juegos». *Juegos en el espacio. Esteban Vicente. Esculturas 1968-1998*. Pág. 20.

¹⁷ Elizabeth Frank: «Esteban Vicente y el arte del collage». *Esteban Vicente. Collages 1950-1994*. Pág. 12.

¹⁸ Javier Arnaldo: *Op. Cit.* Pág. 31.

¹⁹ *Ibid.* Pág. 20.

²⁰ Esteban Vicente citado por Elaine de Kooning: «Vicente pinta un collage». *Op. Cit.* Pág. 25.

²¹ *Ibid.* Pág. 25.

²² Esteban Vicente citado por Ellen Russotto: «Esteban Vicente: *el poeta de la naturaleza*». *Ibid.* Pág. 33.

²³ *Ibid.* Pág. 37.

²⁴ E. Frank citada por Javier Arnaldo: *Op. Cit.* Pág. 29.

²⁵ Valeriano Bozal: *Op. Cit.* Pág. 46.

Conclusiones

Conclusiones

Los juguetes forman parte de la historia y de la cultura del hombre y desde la antigüedad se encuentran unidos a la infancia. Siempre han resultado importantes en el mundo infantil porque ayudan tanto al desarrollo físico como al desarrollo de la creatividad y de la imaginación; además tienen una gran utilidad para la educación, pues una de las principales maneras de aprender durante la infancia es el juego.

Los artistas estudiados que han realizado juguetes se pueden dividir en tres categorías:

- a) Aquellos que los han realizado con la intención de comercializarlos, lo hayan conseguido después o no, son los casos de Fortunato Depero y Ángel Ferrant.
- b) Quienes los han hecho para sus hijos o los hijos de sus amigos y, además, los han comercializado: Alexander Calder, Lyonel Feininger y Joaquín Torres-García.
- c) Finalmente, los artistas que sólo los han realizado para contentar a sus hijos o a los hijos de amigos, como sucede con Paul Klee y Pablo Picasso.

El interés de Fortunato Depero por el mundo de la infancia, expresado por primera vez en el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* (1915), tuvo como primer resultado visible el espectáculo *Los bailes plásticos* (1919), a cuya salida vendía juguetes inspirados por estas marionetas. Sus juguetes son fruto de este interés. Siempre estuvieron cercanos tanto a sus conjuntos plásticos como a sus marionetas, sus pinturas, sus cuadros hechos con trozos de tela y, en general, toda la producción de la Casa de Arte Futurista Depero. El fuerte colorido, el empleo de formas geométricas para sintetizar las figuras, su dinamismo y la mezcla entre lo primitivo y la máquina es algo común a gran parte de su obra, incluida su publicidad. Aunque sus juguetes no llegaran a ser tan renovadores como pretendió en su manifiesto, su espectáculo para niños sí lo fue, no pareciéndose a nada de lo que se hacía en aquella época. En este espectáculo se produjo la misma mezcla que en sus cuadros y tapices entre arte africano y futurista, entre la fantasía del cuento de hadas y la máquina.

Por su parte, Ángel Ferrant diseñó el *Arsintes* con la intención de comercializarlo; pero se quedó en un proyecto a medio desarrollar. Lo concibió con la intención de que el jugador desarrollase su imaginación y aumentase su comprensión del arte y como una herramienta para artistas. El *Arsintes* le sirvió para estudiar los problemas que le causaban lo estereotómico y lo combinatorio, dos conceptos muy importantes en su obra plástica. Las piezas del juguete tienen una base geométrica suavizada por un cierto toque orgánico que permitía conciliar elementos naturales con esquemas geométricos.

Alexander Calder comenzó desde muy pequeño a fabricarse sus propios juguetes. Años más tarde, antes de ser un artista famoso, realizó unos modelos para una empresa juguetera; casi simultáneamente empezó a construir su circo en miniatura. Ambos, circo y juguetes, comparten rasgos y responden a intereses comunes. Se

relacionan con su obra en cuanto comparten temas –el circo, los animales-; pero ante todo fueron la base de su obra de madurez, de la escultura en movimiento. Pudo investigar sobre el equilibrio y el movimiento. Sus juguetes también reflejan su sentido del humor y su pasión por el juego. Su obra, gracias a la diversión y el juego, resulta vivaz. El humor le permitió dotar a su obra de un sentimiento sin tener que reproducir la realidad.

Lyonel Feininger tuvo la oportunidad de diseñar trenes de juguete para una empresa juguetera gracias a que había realizado juguetes para sus hijos, actividad con la que continuó a pesar del fracaso de la empresa. El tema de sus juguetes –barcos, trenes, edificios y personajes de una ciudad- está presente en sus cuadros, dibujos y grabados, siendo una constante de su universo. Los personajes de sus juguetes parecen más de una ciudad del siglo XIX que del siglo XX y su ciudad está cercana a la arquitectura gótica alemana tradicional. Feininger trabajaba la madera de una forma tosca, para reforzar la expresividad y el sentido del humor frente a la delicadeza.

Al igual que ocurre con los demás artistas, los temas y formas de la obra plástica de Torres-García se encuentra en sus juguetes, ya sea por los temas (barcos, coches, edificios, personajes) ya sea por las equivalencias formales entre los juguetes y los «objetos de arte». Sus juguetes evolucionaron junto con su obra; desde los primeros juguetes cercanos al *noucentisme* llegó a unos cercanos a la experimentación abstracta de Cercle et Carré influida por el neoplasticismo –le permitieron experimentar con la línea sobre el plano-. Sus construcciones de madera se encuentran a mitad de camino de sus juguetes y de sus pinturas. Las piezas geométricas funcionan como un adelanto de la retícula. La pretensión de Torres con sus juguetes era acercarse a la psicología infantil, a su manera de concebir el mundo, para ello hizo que fuesen desmontables. Durante muchos años consideró que la fabricación y comercialización de juguetes le podría proporcionar un medio de vida, además de abrirle caminos artísticos. Al hacer sus juguetes en madera se produce un encuentro entre la artesanía y el arte.

Paul Klee construyó un teatro de guiñol para su hijo. Los títeres que creó estaban influidos por su obra plástica; hay en ellos la misma mezcla de fantasía y de sátira, del humor y lo grotesco que se puede encontrar en sus cuadros y dibujos. También investigó en el empleo de materiales de poco valor, como en las esculturas que hizo entre 1915 y 1918; en ambos casos, a pesar de utilizar materiales de desecho consiguió dotarles de gran plasticidad. En este juguete también se reflejan parte de los intereses de Klee por el mundo del teatro, de la ópera y de las marionetas.

Picasso siempre estaba dispuesto a entretener y divertir a sus hijos, amantes y amigos con su extraordinaria capacidad para realizar casi cualquier cosa con sus manos. Esta actitud se remonta a su infancia cuando divertía a sus primas haciéndoles muñecas de papel recortado, más adelante también divertiría a sus hijos con otras muñecas de papel recortado. Éstas podían ser niñas, bailarinas, animales e incluso un teatrillo. Partiendo de esta técnica realizará las maquetas, los prototipos, de sus esculturas de planchas metal y de las esculturas de cemento. En 1907, talló una muñeca que tenía los mismos rasgos primitivos que las esculturas de aquella época y las muñecas que hizo para su hija Maya en ocasiones se transformaron en esculturas.

Resulta curioso que los artistas que más se interesaron por la pedagogía renovadora, Ferrant y Torres-García, sean los que han diseñado unos juguetes con un mayor parecido: son desmontables, las piezas tienen ciertos rasgos geométricos, están pensados para adecuarse a la mentalidad infantil. Sus juguetes estaban diseñados para que los niños pudiesen construir distintas figuras a partir de una serie de piezas; esta acción les permite investigar y desarrollar su creatividad e imaginación. Ambos artistas tenían el convencimiento de que si un niño destruía un objeto lo hacía para conocer su funcionamiento, su esencia, lo que resulta una forma de construcción inversa. Ferrant pensaba que los niños tienen una gran curiosidad y por eso siempre están preguntando, además de romper cualquier cosa para descubrir su funcionamiento. Algo parecido a lo que creía Torres, que afirmaba que los niños destruyen sus juguetes para saber y para modificarlos. Los dos artistas diseñaron unos juguetes que se adecuasen a la forma de pensar de los niños.

El caso de Feininger tiene cierto parecido con el de Torres-García, ambos hicieron unos juguetes de temática parecida como son los medios de transportes (barcos, y trenes); pero, sobre todo, se centraron en la ciudad y en los personajes que la habitan, a los que dotan de un carácter caricaturesco. Sin embargo, en el caso del uruguayo el planteamiento es más constructivo con un trasfondo pedagógico que no se encuentra en el estadounidense y sus personajes pertenecen a una ciudad moderna, mientras que los de Feininger podrían ser los habitantes de una ciudad del siglo XIX.

Cuando los artistas sólo realizan los juguetes para sus hijos no existe una preocupación por realizar un juguete pedagógico, sino tan sólo tratan de complacer a sus hijos y de divertirse ellos, Klee y Picasso son los más destacados. Lo que provoca que sus juguetes se encuentren más cercanos a su universo creativo; pero sin que se planteen grandes problemas plásticos.

Todos estos artistas eran muy creativos y sensibles, además de estar casi siempre con sus manos ocupadas doblando, recortando y pegando papeles, alambres o cualquier cosa que cayese en sus manos. Eran muy hábiles y mañosos lo que les permitía construir casi todo lo que se propusieran o necesitaran.

También hay que señalar que en muchos casos reciclaron materiales para hacer sus juguetes y sus obras. El reciclaje es un concepto actual que para ellos no tenía el mismo contenido, porque aunque la mayoría de estos artistas utilizan materiales de desecho o ya usados, la idea que subyace, además de las puramente funcionales, era algo más que recuperarlos, le dan otra función al objeto haciendo protagonista a la imaginación y al sentido del juego; lo hacían también con la intención de socavar la idea «convencional» del valor de la obra de arte –desacralizar el arte es una idea muy cercana a los dadaístas-. Calder empleó latas de conserva, cajas de madera, tapones y viejos trozos de tela que además de servirle para construir sus juguetes, le sirvieron para dotarlos de un mayor encanto. Klee utilizó materiales de desecho para hacer sus títeres, continuado con su investigación sobre materiales poco comunes en el arte. Picasso utilizó en su obra muchos objetos cuyo destino era el vertedero, de la misma forma servilletas, cajetillas de tabaco, trozos de madera le sirvieron para hacer algunos de sus juguetes. Ferrant, cuando colaboraba con la Asociación Auxiliar del Niño, se planteó el reciclaje de materiales para que los niños fabricasen con ellos sus juguetes, dotándolos

de una nueva vida con su imaginación; esta idea le había surgido a partir de los *Objetos* que había hecho con la técnica del ensamblaje, que empleó para hacer parte de su obra.

Un rasgo común de los artistas de esta tesis es su sentido del humor y de lo lúdico que está reflejado en su obra y sus juguetes. El caso más destacado es, sin duda alguna, el de Calder; pero también se da en obras de Depero, Ferrant, Klee y Torres-García, y de forma menos explícita en la de Feininger y Picasso.

Tres son las ideas más destacables de la tesis:

- I. Los juguetes forman parte de la obra plástica de los artistas, en algunos casos parte importante, pues les permitieron plantearse unos problemas plásticos que se trasladaron a en su obra plástica; asimismo comparten características formales o temáticas con su obra.
- II. Estos juguetes son otro aspecto de la relación de los artistas con el mundo infantil.
- III. Permiten un acercamiento más lúdico e intuitivo al universo de los artistas; están pensados para el entretenimiento y diversión de los niños, con lo que en ocasiones hace que sus principios estéticos y formales se encuentren sintetizados para facilitar la diversión y el entendimiento del niño.

Los artistas que en algún momento de su vida han diseñado o fabricado juguetes no pueden evitar hacerlos cercanos a su propio universo, a sus temas y a su estética. No importa que crean que la comercialización de los mismos les permita tener una fuente de ingresos constante o que intenten entretener a sus hijos, siempre introducen temas, ideas o características formales de su obra en ellos. La personalidad creativa de los artistas no desaparece a pesar de realizar una actividad destinada a los niños.

Desde finales del siglo XIX y durante una gran parte del siglo XX los artistas han buscado nuevas fuentes de inspiración que estuviesen lo menos contaminadas por la cultura occidental, el mundo de la infancia fue una de estas fuentes; pero junto a esa búsqueda de inspiración en la infancia, ciertos movimientos de vanguardia buscaban un cambio de la sociedad, para ello nada mejor que acercarse a los niños y educarlos en su estética; como consecuencia los artistas comenzaron a diseñar muebles, a ilustrar libros infantiles y, en algunos casos, se produjo un interés por la pedagogía renovadora. Los juguetes que han hecho los artistas forman parte de esta relación existente entre el arte contemporáneo y el mundo infantil. Estos artistas se sentían cercanos a los niños, mostrando una comprensión profunda de la infancia.

Una de mis principales intenciones al hablar de estos juguetes ha sido acercarme de una manera diferente a la obra de los artistas, ya que en muchos casos el diseño y fabricación de juguetes es una labor poco conocida. Los juguetes suelen tener unos principios plásticos parecidos a los de su obra, lo que permite un acercamiento y una comprensión más intuitiva de ella al realizarse mediante el juego. Los niños adquieren una parte de sus conocimientos a través del juego y los juguetes pueden ser una manera efectiva para que puedan aprender a dar forma de manera distinta al mundo que les

rodea y a su propio mundo interior, alimentando su creatividad y su mirada. Los juguetes contruidos y diseñados por artistas suponen otra forma de introducirse en la estética contemporánea y en la obra del artista por los niños y por todo aquel que esté dispuesto a jugar con ellos. Los artistas al realizar sus juguetes hicieron un esfuerzo por sintetizar los principios plásticos de su universo creativo para que fuese más accesible y permite un mayor disfrute por parte del jugador.

Tengo el convencimiento de que después de tantos años dedicado a investigar a cerca de los juguetes hechos por artistas no me he equivocado al elegirlo, pues todavía me sigue interesando. Mi intención es continuar investigando sobre este tema estando atento a las exposiciones que se realicen y a los libros que se publiquen. No dudo que con el tiempo se le va a prestar una mayor atención a este tema.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA:

Con la intención de proporcionar un cierto orden y claridad de las fuentes consultadas, se ha establecido la siguiente subdivisión partiendo de los capítulos, en ocasiones hay libros que se han consultado para distintos artistas:

- Bibliografía general.
- Bibliografía sobre el juguete.
- Bibliografía sobre la vanguardia y el mundo infantil.
- Bibliografía sobre Alexander Calder.
- Bibliografía sobre Fortunato Depero.
- Bibliografía sobre Lyonel Feininger.
- Bibliografía sobre Ángel Ferrant.
- Bibliografía sobre Paul Klee.
- Bibliografía sobre Pablo Picasso.
- Bibliografía sobre Joaquín Torres-García.
- Bibliografía de los apéndices.

I. Bibliografía general:

- AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 1995.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. México D.F., Fondo de Cultura Económica (4ª reimpresión de la segunda edición), 1994.
- BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, Tusquets Editores, 2000.
- CARROLL, Jonathan: *El país de las risas*. Barcelona, Ultramar Ediciones, 1990.
- HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- GOMBRICH, E. H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid, Editorial Debate, 1998.
- GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.
- KOFMAN, Sarah: *El nacimiento del arte*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1973.
- MARTÍNEZ SIERRA, Pedro: *La actitud en la creación plástica “trascendencia y juego”*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo I (Dibujo y grabado), (Tesis inédita), 1986.
- SCHILLER, Friedrich: *Kalías-Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid, Editorial Anthropos – Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

II. Bibliografía sobre el juguete:

- AA. VV.: *Jocks. El futur en joc i tecnójocs*.
Figueras. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1991.
- AA. VV.: *Juego y Juguetes*.
Menorca, Triangle Postals, 1998.
- AA. VV.: *Muñecos / Juguetes*.
Menorca, Ediciones Iberoamericanas QUÓRUM, 1989.
- *Antología del juguete histórico. Catálogo de la exposición*.
Madrid, REVE D.L., 1993.
- ALEMÁN ÁLAMO, Manuel & YOUNIS HERNÁNDEZ, José A.: *El niño y los juguetes*.
Las Palmas de Gran Canaria, Colegio de Psicólogos de Las Palmas, S. F.
- BANDET, J. & SARAZANAS, R.: *El niño y sus juguetes*.
Madrid, Marcea S.A. de Ediciones, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*.
Madrid, Visor, 1996.
- BENET, Amelia: *Pequeña historia de los juguetes*.
Barcelona, Editorial Juventud, 1981.
- BESOMBES, Anne-Marie de: *Los pequeños juguetes de tu hijo*.
Barcelona, Ediciones Daimon, 1981.
- BORRÁS, Maria Lluïsa: *El mundo de los juguetes*.
Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1969.
- BULBENA I MOREN, Albert: *Jouguines = jouets = juguetes = toys*.
Vic (Barcelona), Eumo Editorial, 1996.
- CALLOIS, Roger: *Teoría de los juegos*.
Barcelona, Seix Barral, 1988.
- CANEY, Steven: *El libro de los juguetes*.
Barcelona, Emecé Editores, 1998.
- CHAMAN, Gabriel & FRANCIS, Hazel: *Juegos y juguetes de los niños del mundo*.
Barcelona, UNESCO – Ediciones del Serbal, 1988.
- CHAMPAGNE, Francis: *El juguete, el niño, el educador*.
Bilbao, Ediciones Mensajero, 1996.
- CHINEA OLIVA, M^a Mercedes; CONCEPCIÓN PÉREZ, Julio & FERNÁNDEZ ALAYÓN, Ana Sonia: *Los juguetes de antes*.
Tenerife, Excmo. Ayuntamiento de Arona, Patronato de Bienestar Social, S. F.
- *Cuando éramos niños. 30 años del juguete de lata en España. 1906-1936. Catálogo de la exposición*.
Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1984.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando: *Apuntes para una historia del juguete*.
Barcelona, Editorial Bruguera, 1984.
- FRASER, Antonia: *A History of Toys*.
Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1966.
- GARCÍA PROSPER, Beatriz & SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Gabriel: *Ocio infantil. Apuntes bloques de intensificación*.
Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997.
- GARDINER, Gordon & O'NEILL, Richard: *The Collector's All-colour Guide of Toy Cars*.
Londres, Salamander Books Limited, 1985.
- GORRÍS, Josep Maria: *El juego y el juguete*.

- Madrid, Queimada Ediciones, 1981.
- *Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao. Catálogo de la exposición.* Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998.
 - *Juguetes de Ayer. Colección Museo Valenciano del Juguete. Catálogo de la exposición.* Huelva, Junta de Andalucía, 1996.
 - *Juguetes valencianos. Un siglo en la historia de una industria peculiar. Catálogo de la exposición.* Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
 - KURTZ, Henry I.: *Soldats de plomb.* S.l., EPA Editores, 1998.
 - LLORENS CAMP, María José: *Construye tus propios juguetes.* Madrid, M. E. Editores, 1995.
 - MAÑÁ, Joseph: *Juguem-Jugant. Jouguines Made In Catalonia.* S.l., Generalitat de Catalunya, S.f.
 - MUSARRA, Aldo: *Cartonaje. Confección de juguetes con papel, cartulina, cartón y papel maché.* Buenos Aires, Editorial Hobby, 1953.
 - NAVARRO, Carlos: *Los juguetes.* Cuadernos para la Educación en Salud Mental N.º 4 (Serie infantil). Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de la Gobernación, Dirección General de la Sanidad, Unidad de Educación en Salud Mental, Gran Hospital del Estado, 1974.
 - NEWSON, Elizabeth & John: *Juguetes y objetos para jugar.* Barcelona, Ediciones Ceac, 1986.
 - PEAKE, Pamela: *El libro de cómo hacer juguetes.* Barcelona, Editorial Acento, 1987.
 - SAÍNZ FUENTES, Antonio: *El mundo del juguete: situación actual y estrategia futura.* Madrid, Batimenta, 1992.
 - ULIBARRENA ARRELLANO, José: *Juegos y juguetes en el museo etnográfico del reino de Pamplona.* Pamplona, S. E., 1995.
 - VERGUER, Joseph Maria: *Nuestros juguetes: Guía de los principales museos europeos.* S. l., Novofer, S. f.
 - VIOLANT I SIMORRA, Ramont: *La jougina tradicional.* Barcelona, Alta Fulla, 1996.
 - *Visca la baldufa! L'art i la poética d'un joguet. Catálogo de la exposición.* Figueras (Gerona), Museo del jouguet, 1990.
 - *¡Yo tenía uno de esos! Un siglo de juguete industrial en España. Catálogo de la exposición.* Madrid, Ministerio de educación y Cultura, 1997.

Publicaciones:

- «El mundo de Mariquita Pérez». (Fascículo 1). Barcelona, Ediciones Aldaya, 2001.
- «Juguetes de antaño». (Fascículo 1). Barcelona, RBA Coleccionables, 2004.

Artículos:

-AIRA, César: «La muñeca viajera». *El País* (8-V-2004).

III. Bibliografía sobre las vanguardias y el mundo infantil:

- AA. VV.: *Educación artística. Educación tecnológica*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- AA. VV.: *Los talleres didácticos del IVAM*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1939-1990*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- CLAIR, Jean: *La responsabilidad del artista*. Madrid, Visor, 1998.
- *Los Dubuffet de Dubuffet. Catálogo de la exposición*. Madrid, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 1999.
- ESTRADA DíEZ, Eugenio: *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- GARDNER, Howard: *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona, Ediciones Piados Ibérica, 1990.
- *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España. Catálogo de la exposición*. Teruel, Museo de Teruel, 1996.
- *Infancia y arte moderno. Catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
- *Jean Dubuffet. Del paisaje físico al paisaje mental. Catálogo de la exposición*. Madrid, Fundación “La Caixa”, 1992.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte. Volumen III*. Madrid, Ediciones Guadarrama (12ª edición), 1974.
- HERNÁNDEZ Y HERNÁNDEZ, Fernando; JÓDAR MIÑARRO, Asunción & MARÍN VIADEL, Ricardo (coordinadores): *¿Qué es la educación artística?* Barcelona, Sendai Ediciones, 1991.
- HUYGHE, René & RUDEL, Jean: *El arte y el mundo moderno. Volumen I: 1880-1920*. Barcelona, Editorial Planeta (4ª edición), 1978.
- HUYGHE, René & RUDEL, Jean: *El arte y el mundo moderno. Volumen II: de 1820 a nuestros días*. Barcelona, Editorial Planeta (4ª edición), 1977.
- LOBROT, Michel: *Teoría de la educación*. Barcelona, Edicitorial Fontanella, 1976.
- MICHELI, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- MONTESSORI, María: *Ideas generales sobre el método. Manual práctico*. Madrid, Ciencias de la Educación Preescolar y Especial, 1994.

- REICHARDT, Jasia (editora): *Play Orbit*.
Londres-Nueva York, Studio International, 1969.
- WOERMANN, Karl: *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*.
Barcelona, Montaner y Simón, 1963 (3ª edición).

IV. Bibliografía sobre Alexander Calder:

- *Alexander Calder*.
Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1998.
- *Alexander Calder. Catálogo de la exposición*.
Santander. Gobierno de Cantabria, 1997.
- ASPINWALL, Margaret & LIMPAN, Jean: *Alexander Calder and his Magical Mobiles*.
Nueva York, Hudson Hills Press – Whitney Museum of American Art, 2001.
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*.
Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BRASSAÏ: *Conversaciones con Picasso*.
Madrid, Aguilar, 1966.
- CALDER, Alexander: *Animal Sketching*.
Nueva York, Dover Publications, 1973.
- CALDER, Alexander & DAVIDSON, Jean: *Calder, an Autobiography with Pictures*.
Nueva York, Pantheon Books, 1976.
- *Calder. Catálogo de la exposición*.
Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997.
- *Calder. Catálogo de la exposición*.
Palma de Mallorca, Sala Pelaires, 1972.
- *Calder. Esculturas. Catálogo de la exposición*.
Barcelona, Sala Galapagar, 1973.
- *Calder. Exposición antológica. Catálogo de la exposición*.
Barcelona, Galería Maeght, 1977.
- *Calder. La gravedad y la gracia. Catálogo de la exposición*.
S. l., c.f. Editores, 2003.
- *Calder Miró. Catálogo de la exposición*.
Madrid, Theo Editor, 1985.
- *Calder. Octubre 2000. Catálogo de la exposición*.
Palma de Mallorca, Pelaires, Centre Cultural Contemporani, 2000.
- CARADENTE, Giovanni: *Calder*.
Barcelona, Galería Maeght, 1989.
- *El circo más pequeño del mundo*.
Madrid, Residencia de Estudiantes, 1933.
- LIPMAN, Jean: *El universo de Calder*.
Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992.
- MARCHESSEAU, Daniel: *Calder intime*.
París, Solange Thierry Editeur, 1989.
- PRATHER, Marla: *Alexander Calder, 1898-1976*.
Washington, National Gallery of Art, 1998.

Publicaciones:

- *Arte y Parte* n.º 44 (abril-mayo de 2003).
Editorial Arte y Parte, Santander.

Artículos:

- A. R. de L.: «"En la Residencia de Estudiantes". "El circo más pequeño del mundo" por Alejandro Calder». *El Sol* (2-II-1933).
- S. A.: «Exhibiciones del circo más pequeño del mundo». *ABC* (2-II-1933).
- Pérez Ferrero, Miguel: «Otra vez Calder, el circense». *ABC* (11-V-1975).

Vídeo:

- VILLARDEBO, Carlos (director): *El circo de Calder*. S. l., producido por Société Pathé-Cinéma, S. f..

Páginas Web:

- <http://www.calder.org/SETS/life/life.html>
- <http://www.artnet.com/library/00/0002/T000259.ASP>

V. Bibliografía sobre Fortunato Depero:

- AA. VV.: *La Casa del Mago. Le Arti applicate dell'opera di Fortunato Depero*. Milán, Edizioni Charta, 1992.
- AA. VV.: *Depero dal Futurismo alla Casa d'Arte*. Milán, Edizioni Charta, 1994.
- AA. VV.: *Depero e Rubino ovvero il futurismo spiegato ai bambini ed il bambino spiegato ai futuristi*. Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999.
- AA. VV.: *Universo mecánico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini*. Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2003.
- CALVO SERRALLER, Francisco; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel & MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia 1900/45*. Madrid, Ediciones Turner – Fundación F. Orbezo, 1979.
- BELLASI, Pietro; FIZ, Alberto & SPARAGNI, Tulliola (dirección): *L'Arte del gioco de Klee a Boetti*. Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002.
- BELLI, Gabriella (coadjutora): *Depero Futurista*. Milán, Skira, 1999.
- CALVESI, Mauricio; COEN, Ester & CRISPOLTI, Enrico: *Futurismo*. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 2000.
- *Futurismo 1909-1916. Catálogo de la exposición*. Barcelona, Museu Picasso – Ambit de Servicios Editoriales, 1996.
- HULTEN, Pontus (organizador): *Futurism Futurisms*. Londres, Thames & Hudson, 1987.
- *Infancia y arte moderno. Catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.

- *Oggetti futusiti. Futurist Objets.*
Milán, ECO Pubblicità e Marketing, S.p.A., 1986.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (selección, introducción y notas): *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas.*
San Sebastián, Arteleku, 1992.
- *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias. Catálogo de la exposición.*
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- VERDONE, Mario: *Qué es verdaderamente el futurismo.*
Madrid, Doncel, 1971.

VI. Bibliografía sobre Lyonel Feininger:

- *Aladin Toys. Los juguetes de Torres-García. Catálogo de la exposición.*
Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997.
- BARNET, Vivian Endicot & HELFENSTEIN, Josef (editores): *The Blue Four. Feiniger, Jawlensky, Kandinsky, and Klee in the New World.*
Berna (Suiza)-Dusseldorf (Alemania), Kunstmuseum (Berna) – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1997.
- BELLASI, Pietro; FIZ, Alberto & SPARAGNI, Tulliola (dirección): *L'Arte del gioco de Klee a Boetti.*
Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002.
- FEIERABEN, Peter & FIEDLER, Jeannine (editores): *Bauhaus.*
Colonia (Alemania), Könemann, 2000.
- FEININGER, Lux: *Lyonel Feininger. Arte e Giocattoli.*
Milán, Silvana Editorial d'Arte, 1966.
- *Infancia y arte moderno. Catálogo de la exposición.*
Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
- LUCKHARDT, Ulrich: *Lyonel Feininger.*
Munich, Pretel-Verlag, 1989.
- PRASSE, Leona E.: *Feininger. A Definitive Catalogue of his Graphic Work. Etchings, Lithographs, Woodcuts.*
Cleveland (EE. UU.), The Cleveland Museum of Art, 1972.
- S. A.: *Lyonel Feininger. Druckgrafik –Aquarelle.*
Leipzig (Alemania), Galerie Quedlinburg, 1985.

VII. Bibliografía sobre Ángel Ferrant:

- AA. VV.: *3 propuestas para niños, 1930-35: Ángel Ferrant, Melendreras, Tono.*
Valencia, L'eixam edicions – IVAM Centre Julio González, 1999.
- AA. VV.: *Ángel Ferrant en la Colección Arte Contemporáneo.*
Zaragoza, Cuadernos de la Colección Arte Contemporáneo, 1997.
- AA. VV.: *Museo Patio Herreriano. Arte Contemporáneo Español.*
Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2002.
- *Ángel Ferrant. Catálogo de la exposición.*
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Aldeasa, 1999.
- *Ángel Ferrant. Catálogo de la exposición.*
Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- *Ángel Ferrant. Catálogo de la exposición.*

- Barcelona, Fundació Joan Miró, 1981.
- *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura en madera. Catálogo de la exposición.*
Madrid-Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente – Fundación Caja Madrid, 2000.
 - BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939.*
Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
 - BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1939-1990.*
Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
 - FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga: *Ángel Ferrant (1890-1961). La escultura de ángel Ferrant (1890-1961).* (4 volúmenes).
Madrid, Departamento de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, (Tesis inédita), 2001.
 - FERRANT, Ángel: *Todo se parece a algo.* (Edición a cargo de Javier Arnaldo y Olga Fernández).
Madrid, Visor, 1997.
 - GULLÓN, Ricardo: *Ángel Ferrant.*
Santander, Monografías de la Escuela de Altamira, 1951.
 - *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España. Catálogo de la exposición.*
Teruel, Museo de Teruel, 1996.
 - *Infancia y arte moderno. Catálogo de la exposición.*
Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
 - *Kurt Schwitters. Catálogo de la exposición.*
Madrid, Fundación Juan March, 1982.
 - MARRERO, Vicente: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant.*
Madrid, Ediciones Rialp, 1954.
 - ROMERO ESCASSI, José: *Ángel Ferrant.*
Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1973.
 - VIVANCO, Luis Felipe: *Ángel Ferrant.*
Madrid, Gallades Editores, 1954.

Páginas Web:

<http://www.angelferrant.com/fondo/fondo.html>

VIII. Bibliografía sobre Paul Klee:

- *50 años Bauhaus. Catálogo de la exposición.*
Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, 1970.
- AA. VV.: *Paul Klee. Les années 20.*
París, Éditions Denoël, 1971.
- AA. VV.: *Paul Klee. The Nature of Creattion.*
Londres, Hayward Gallery & Lund Humphries, 2002.
- BARNET, Vivian Endicot & HELFENSTEIN, Josef (editores): *The Blue Four. Feiniger, Jawlensky, Kandinsky, and Klee in the New World.*
Berna (Suiza)-Dusseldorf (Alemania), Kunstmuseum (Berna) – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1997.

- BELLASI, Pietro; FIZ, Alberto & SPARAGNI, Tulliola (dirección): *L'Arte del gioco de Klee a Boetti*. Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002.
- CARROLL, Jonathan: *El país de las risas*. Barcelona, Ultramar Editores, 1990.
- CIUFERRI, P.: *Los Genios Universales de la Pintura: Klee*. Valencia, Ediciones Rayuela, 1992.
- FEIERABEND, Peter & FIEDLER, Jeannine (editores): *Bauhaus*. Colonia (Alemania), Könemann, 2000.
- FERRIER, Jean-Louis: *Paul Klee*. París, Terrail, 1999.
- GEELHAAR, Christian: *Paul Klee et la Bauhaus*. Neuchatel (Suiza), Éditions Ides et Calendes, 1972.
- GROHMANN, Will: *Paul Klee*. Barcelona, Editorial Timun Mas, 1962.
- GROHMANN, Will: *Paul Klee*. S. l., Julio Ollero Editor, 1992.
- JOVÉ PERES, Juan J.: *Iniciación al arte. Propuestas de un modelo didáctico centrado en los procesos de producción*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- KLEE, Paul: *Diarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Ediciones Calden, 1979.
- *Klee. 1970-1940. Colección Nordheim Westflen Dusseldorf. Catálogo de la exposición*. Madrid, 1972.
- *Klee. Olis, aquarel·les, dibuxos i gravats. Catálogo de la exposición*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1981.
- LANCHERI, Caroly (editora): *Paul Klee. His Life and Work*. Nueva York, The Museum of Modern Art – Hatje Gantz Publishers, 2001.
- MULLER, Joseph-Émile: *Klee. Cuadrados Mágicos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1957.
- MULLER, Joseph-Émile: *Klee. Figuras y máscaras*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1961.
- NISHIDA, Hideo: *Paul Klee's "Landscapes": Thoughts on Klee's Materials and Techniques*. S. l., Gallery K. Ag, 1999.
- NAUBERT, Constance: *Klee*. Madrid, Editorial Debate, 1993.
- *Paul Klee*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1995.
- *Paul Klee. Catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
- *Paul Klee. Catalogue Raisonné. Volume 2. 1913-1918*. Londres, The Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts (Berna) & Thames and Hudson Ltd., 2000.
- *Paul Klee. Catalogue Raisonné. Volume 3. 1919-1922*. Londres, The Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts (Berna) & Thames and Hudson Ltd., 2000.

- *Paul Klee. Catalogue Raisonné. Volume 4. 1923-1926.*
Londres, The Paul Klee Foundation, Museum of Fine Arts (Berna) & Thames and Hudson Ltd., 2000.
- *Paul Klee. Colección del Guggenheim Museum. Catálogo de la exposición.*
Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1993.
- WICK, Rainer: *Pedagogía de la Bauhaus.*
Madrid, Alianza Editorial, 1986.

IX. Bibliografía sobre Pablo Picasso:

- AA. VV.: *Picasso 1881-1981.*
Madrid, Taurus, 1981.
- AA. VV.: *Picasso de la caricatura a las metamorfosis de estilo.*
Barcelona, Lunwerg editores – Museo Picasso, 2003.
- AA. VV.: *Picasso vu par Brassai.*
París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.
- AA. VV.: *Picasso's World of Children.*
Munich-Nueva York, Prestel Verlag, 1996.
- BAER, Brigitte: *Picasso flipbook.*
Londres, Thames & Hudson, 1996.
- BESBARD-BERBADAË, Marie-Laure: *Le musée, Picasso, Paris.*
París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985.
- BOECK, Wilhelm: *Picasso.*
Barcelona, Editorial Labor, 1958.
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936.*
Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera. Catálogo de la exposición.*
Madrid-Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente – Fundación Caja Madrid, 2000.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939.*
Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1939-1990.*
Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- BRASSAÏ: *Conversaciones con Picasso.*
Madrid, Aguilar, 1966.
- COMBALIA DEXEUS, Victoria (editora): *Estudios sobre Picasso.*
Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.
- COSTA CLAVELL, Xavier: *Picasso. Museo Picasso de Barcelona.*
Barcelona, Editorial Escudo de Oro, 1989.
- COOPER, Douglas: *Picasso Theatre.*
Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1968.
- DUNCAN, David Douglas: *The Private World of Pablo Picasso.*
Nueva York, The Ridge Press, 1958.
- FRANCÉS, Francisco: *Pablo Picasso. Dibujos.*
Santander, Galería Senda, 1999.
- GAYA, Ramón: *Homenaje a Picasso.*
Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982.
- GILOT, Françoise & LAKE, Carlton: *Mi vida con Picasso.*

- Barcelona, Editorial Bruguera, 1973.
- GOLDIN, John & PENROSE, Roland (editores): *Picasso 1881/1973*.
Londres, Paul Elek Ltd., 1973.
 - GREEN, Christopher: *Picasso y Miró, 1930: El Mago, el Niño y el Artista*.
Valencia, IVAM Centre Julio González, 1991.
 - *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España. Catálogo de la exposición*.
Teruel, Museo de Teruel, 1996.
 - *Infancia y arte moderno. Catálogo de la exposición*.
Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
 - KAY, Helen: *Picasso's World of Children*.
Londres, Macdonald & Co., 1965.
 - KRAUSS, Rosalind E.: *Los papeles de Picasso*.
Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
 - LAYMARIE, Jean: *Picasso. Metamorphoses et unité*.
Ginebra, Skira, 1971.
 - ORS, Eugenio D': *Pablo Picasso*.
Barcelona, El Acanalado, 2001.
 - OTERO, Roberto: *Recuerdo de Picasso*.
Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
 - OTERO, Roberto: *Retrato de Picasso*.
Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1982.
 - *Pablo y Paul Picasso*.
Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso – Ayuntamiento de Málaga, 1993.
 - PALACIO, Jean-Pierre & TELLO, Antonio: *Todo Picasso*.
Madrid, Unidad Editorial, 2001.
 - PALAU I FABRE, Joseph: *Pare Picasso*.
Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1977.
 - PALAU I FABRE, Joseph: *Child and Caveman: Elements of Picasso's Creativity*.
Londres, Academy Edition, 1978.
 - PARMELIN, Hélène: *Habla Picasso...*
Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
 - PENROSE, Roland: *Picasso*.
Madrid, Ediciones Cid, 1960.
 - PICASSO, Marina & VALENTIN, Louis: *Picasso, mi abuelo*.
Barcelona, Plaza & Janés, 2002.
 - *Picasso from the Musée Picasso, Paris. Catálogo de la exposición*.
Mineapolis (EE.UU.), Walker Art Center, 1980.
 - *Picasso, testimonios infantiles*.
Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso – Ayuntamiento de Málaga, 1991.
 - REICHARDT, Jasia (editora): *Play Orbit*.
Londres-Nueva York, Studio International, 1969.
 - RIRCHARDSON, John: *Picasso: Una biografía. Volumen I: 1881-1906*.
Madrid, Alianza Editorial, 1991.
 - RICHARDSON, John: *Picasso: Una biografía. Volumen II: 1907-1917*.
Madrid, Alianza Editorial, 1997.
 - ROBINSON, Annette: *Tableaux choisis par Picasso au musée Picasso*.
París, Editions Scala, 1991.
 - ROJAS, Carlos: *El mundo místico y mágico de Picasso*.
Barcelona, Editorial Planeta, 1984.

- RUBIN, William (editor): *Pablo Picasso. A Retrospective*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1980.
- SABARTÉS, Jaime: *Picasso. Documents iconographiques*. Génova (Italia), Pierre Cailler éditeur, 1954.
- SABARTÉS, Jaime: *Picasso en su obra*. Madrid, Cruz y Raya, 1936.
- SABARTÉS, Jaime: *Picasso: recuerdos*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1953.
- SCHAPIRO, Meyer: *The Unity of Picasso's Art*, Nueva York, George Braziller, 2000.
- SPIES, Werner: *La escultura de Picasso*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1989.
- SPIES, Werner: *Picasso sculpteur*. París, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2000.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso, 1881-1973*. Colonia (Alemania), Benedickt Taschen, 1995.
- WERTENBARKER, Lael: *El mundo de Picasso*. Ámsterdam, Time-Life Books, 1981.

Artículo:

- Sierra, Rafael: «¡Más madera!». *El Mundo del siglo XXI*. (29-III-2000).

X. Bibliografía sobre Joaquín Torres-García:

- *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García. Catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997.
- *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera. Catálogo de la exposición*. Madrid-Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente – Fundación Caja Madrid, 2000.
- *La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su legado. Catálogo de la exposición*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- *La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España. Catálogo de la exposición*. Teruel, Museo de Teruel, 1996.
- *Infancia y arte moderno. Catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1998.
- JARDÍ, Enric: *Torres García*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1987. (Segunda edición).
- *Joaquín Torres-García, 1874-1949. Catálogo de la exposición*. Provicence (EE. UU.), Musuem of Art Rhode Island School of Design, 1970.
- *Joaquín Torres-García. Artista y teórico. Catálogo de la exposición*. Logroño. Cultural Rioja, 1997.
- *Joaquín Torres-García. Época catalana (1908-1928). Catálogo de la exposición*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988.
- *Joaquín Torres-García. Un mundo construido. Catálogo de la exposición*. Madrid, Fundación ICO, 2002.
- *J. Torres-García (1874-1949). Exposición antológica. Catálogo de la exposición*.

- Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- GARCÍA-SEDAS, Pilar: *Joaquim Torres-García: Epistolari catalá 1909-1936*. Barcelona, Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l'Abadia de Mont Serrat, 1997.
 - GARCÍA-SEDAS, Pilar: *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona-Montevideo, Parsifal Ediciones – Libertad Libros, 2001.
 - SUREDA PONS, Joan: *Torres García, pasión clásica*. Madrid, Ediciones Akal, 1998.
 - TORRES-GARCÍA, Joaquín: *El descubrimiento de sí mismo*. Gerona, 1917.
 - TORRES-GARCÍA, Joaquín: *Escrits sobre art*. (Francesc Fontbona, editor) Barcelona, Edicions 62 – “La Caixa” (Segunda edición), 1986.
 - TORRES-GARCÍA, Joaquín: *Historia de mi vida*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
 - TORRES-GARCÍA, Joaquín: *Universalismo Constructivo*. (2 volúmenes) Madrid, Alianza Editorial, 1984.
 - *Torres-García. Catálogo de la exposición*. Madrid-Valencia, Ministerio de cultura – IVAM Centre Julio González, 1991.
 - *Torres-García. Catálogo de la exposición*. Barcelona, Editorial AUSA – Institut de Cultura de Barcelona, 2003.
 - *Torres-García, 1879-1949. Catálogo de la exposición*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1990.
 - *Torres-García: Construcciones en madera. Catálogo de la exposición*. Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2000.
 - *Torres-García: estructura-dibuix-símbol. Catálogo de la exposición*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1986.

XI. Bibliografía de los apéndices:

- AA. VV.: *La Bauhaus*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- AA. VV.: *Keith Haring*. Colonia (Alemania), Benedik Taschen Verlag, 1998.
- BAUAHUS ARCHIV & DROSTE, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Berlín, Benedikt Taschen Verlag, 1998.
- *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera. Catálogo de la exposición*. Madrid-Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente – Fundación Caja Madrid, 2000.
- BOZAL, Valeriano: *Donación Esteban Vicente*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 1995.
- *Esteban Vicente. Collages 1950-1994. Catálogo de la exposición*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995.
- *Esteban Vicente gesto y color. Catálogo de la exposición*. Palma de Mallorca, Museu d'Art Espanyol Contemporani, 2004.
- FEIERABEND, Peter & FIEDLER, Jeannine (editores): *Bauhaus*. Colonia, Könemann, 2000.
- HERNÁNDEZ Y HERNÁNDEZ, Fernando; JÓDAR MIÑARRO, Asunción & MARÍN VIADEL, Ricardo (coordinadores): *¿Qué es la educación artística?*

- Barcelona, Sendai Ediciones, 1991.
- HUNTER, Sam: *Isamu Noguchi*.
Londres, Thames & Hudson, 1979.
 - *Juegos en el espacio. Esteban Vicente. Esculturas 1968-1998. Catálogo de la exposición.*
Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2002.
 - *Noguchi's Imaginary Landscapes.*
S. l., Walker Art Center, 1978.
 - SIEBENDRODT, Michael (editor): *Bauhaus Weimar. Designs for the Future.*
Ostfildern-Ruit (Alemania), Atathe Cantz Verlag, 2000.
 - TORRES, Ana María: *Isamu Noguchi. Un estudio espacial.*
Valencia, IVAM Centre Julio González – The Monacelli Press, 2001.
 - WICK, Rainer: *Pedagogía de la Bauhaus.*
Madrid, Alianza Editorial, 1986.
 - WINGLE, Hans M. (editor): *Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933.*
Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Páginas Web:

<http://www.haring.com>

Índice de Imágenes

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
1. Calder junto con los juguetes que hizo para la Gould Manufacturing Company....	44
2. Alexander Calder: <i>Gato con carreta</i> (1927). Madera pintada, alambre y cuerda. 22 x 31 x 19 cm.	46
3. Alexander Calder: <i>Pato</i> (1927). Madera pintada, cuerda y alambre. 25 x 75 x 15 cm.	46
4. Alexander Calder: <i>Trineo con ruedas</i> (1927). Madera pintada y cuerda. 30 x 30 cm.	46
5. Alexander Calder: <i>Rana</i> (1927). Madera pintada, cuerda y alambre. Long. 30 cm.	46
6. Alexander Calder: <i>Pez con ruedas</i> (1927). Madera pintada, cuerda y alambre. 16 x 65 x 14 cm.	46
7. Alexander Calder: <i>Trineo con ruedas</i> (1927). Madera pintada y cuerda. Diámetro 30 cm.	46
8. Alexander Calder: <i>Hombre con carreta</i> (1927). Madera pintada, cuerda y alambre. Diámetro de las ruedas 7 cm.	46
9. Alexander Calder: <i>Foca malabarista</i> (1927). Madera, cuerda y alambre. 19 x 52 x 20 cm.	46
10. Alexander Calder: <i>Vaca con ruedas embistiendo</i> (1927). Madera, cuerda y alambre. 13 x 32 x 9 cm.	46
11. Alexander Calder: <i>Personaje</i> para Joan Miró (1947). Huesos y alambre.....	47
12. Alexander Calder: <i>Juguete de arrastre. Pez</i> (1960).....	48
13. Alexander Calder: <i>Juguete de arrastre Canguro</i> (1927). Madera. Alt. 20 pulgadas.	48
14. Alexander Calder: <i>Juguete pájaro</i> (1928).....	48
15. Alexander Calder: <i>Canguro de anuncio de nacimiento</i> (1959). Papel recortado y doblado.....	48
16. Alexander Calder: <i>Triciclo</i> para Robert Cowley (1944). Madera, alambre y cordel.....	48
17. Alexander Calder: <i>Garaje con ascensor</i> (hacia 1945). Caja de madera, aluminio, cable, caucho, cuero y alambre. 185 x 49 x 56 cm.	48

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
18. Alexander Calder: <i>Casa</i> (hacia 1940-45). Caja de cigarros, cuero y metal.....	48
19. Alexander Calder: <i>Casa de muñecas</i> (1940-45). Caja de cigarros y diversos elementos.....	48
20. Alexander Calder: <i>Barrera con caja con letras, pequeña granja, refugio, caseta, mansión</i> (1945). Madera pintada, aluminio y cuero.....	49
21. Alexander Calder: <i>Trenecito y carreta</i> (hacia 1938). Madera y metal.....	49
22. Alexander Calder: <i>Cochecito</i> (hacia 1940). Bote de mostaza y alambre.....	49
23. Alexander Calder: <i>Cochecito</i> (hacia 1940). Bote de mostaza y alambre.....	49
24. Alexander Calder: <i>Pájaro sobre ruedas</i> (1951). Latas y alambre.....	49
25. Alexander Calder: <i>Tablero de ajedrez</i> para Marcel y Teeny Duchamp (hacia 1950). Madera, clavos y planchas de metal recortado.....	49
26. Alexander Calder: « <i>Ocultas narices</i> » para Saul Steinberg (hacia 1950). Tela y alambre.....	49
27. Alexander Calder: <i>Canguro saltador</i> (1927). Madera pintada y metal. 55 x 44 cm.	50
28. Alexander Calder: <i>Canguro saltador</i> (hacia 1930). Alambre y muelle. Long. 100 cm.	50
29. Alexander Calder: <i>Animales disecados</i> (1927).....	51
30. Alexander Calder: <i>Perro</i> (1940). Pinza, madera y metal. Alt. 14,5 cm.	51
31. Alexander Calder: <i>Gallinato</i> (1950-55). Lata de café, lata de cerveza y alambre. Alt. 75 cm.	51
32. Alexander Calder: <i>Pájaro saltador y serpiente articulada</i> (1940-50). Metal y madera.....	51
33. Alexander Calder: <i>Canasson-Kodak</i> para Willy (1955). Estuche de película fotográfica, latas de cerveza, alambre y cuero. Long. 30 cm.	51

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
34. Alexander Calder: <i>Asno</i> (hacia 1965). Madera, hierro y clavo. Long. 10 cm.	51
35. Alexander Calder: <i>Monsieur Loyal, director del circo</i> (1926-31).....	53
36. Alexander Calder: <i>Payaso</i> (1926-31).....	53
37. Alexander Calder: <i>El tragasables</i> (1926-31).....	53
38. Alexander Calder: <i>El lanzador de cuchillos y su ayudante</i> (1926- 31).....	53
39. Alexander Calder: <i>Cuadriga</i> (1926-31). Madera, hierro, papel y tela. Long. 35 cm.	53
40. Alexander Calder: <i>Ciclista</i> (1926-31).....	53
41. Alexander Calder: <i>Mis Tamara, el perro tejonero</i> (1926-31).....	54
42. Alexander Calder: <i>El toro</i> (1926-31).....	56
43. Alexander Calder: <i>Camilleros</i> (1926-31).....	56
44. Alexander Calder: <i>Victorine</i> (1929). Alambre.....	58
44. Alexander Calder: <i>La negra</i> (1929). Alambre.....	58
46. Alexander Calder: <i>Josephine Baker</i> (1926). Alambre. Alt. 99,3 cm.	58
47. Alexander Calder: <i>Edgar Varèse, visto desde tres ángulos diferentes</i> (hacia 1931). Alambre. Alt. 35 cm.	58
48. Alexander Calder: <i>Escena de circo</i> (1929). Madera y alambre.....	58
49. Alexander Calder: <i>La familia de latón</i> (1929). Madera y alambre.....	58
50. Alexander Calder: <i>Pecera con peces dorados</i> (1929). Alambre. 40,6 x 38,1 x 15,2 cm.	59
51. Alexander Calder: <i>Cuerda floja</i> (1936). Ébano, alambre, contrapesos y pintura. 115,6 x 69,9 x 351,8 cm.	60
52. Alexander Calder: <i>Sin título</i> (1933).....	60

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
53. Alexander Calder: <i>Puntos y rayas</i> (1959).....	60
54. Alexander Calder: <i>Sin título</i> (1972).....	60
55. Alexander Calder: <i>La ducha</i> (1951). Metal pintado y alambre.....	60
56. Alexander Calder: <i>Universo</i> (1931). Madera y alambre. Alt. 36 pulgadas.	60
57. Alexander Calder: <i>Móvil de sombreros</i> (1951). Alambre.....	63
58. Alexander Calder: <i>Estrellas bailando</i> (1940). Móvil con base de metal pintado.....	63
59. Alexander Calder: <i>Pez de Brasil</i> (1949). Metal, fragmentos de cristal y cerámica. 59 x 162 cm.	63
60. Alexander Calder: <i>Jaula de pájaros</i> (hacia 1950). Latas de conserva, alambre y madera.....	63
61. Alexander Calder: <i>Tres pequeños móviles</i> . Altura: Izq. 8,5 cm.; centro 9,5 cm.; dcha. 10,5 cm.	63
62. Alexander Calder: <i>Fuente de mercurio</i> (1937). Barra de acero, plancha de acero y mercurio. Alt. 8 pies y 6 pulgadas.	64
63. Alexander Calder: <i>Ballena</i> (1937). Plancha de metal, pernos y pintura. 172,7 x 162,6 x 119,9 cm.	65
64. Alexander Calder: <i>Flamenco</i> (1974). Acero pintado. Alt. 53 pies.	65
65. Alexander Calder: <i>Vaca</i> (1929). Alambre. 16,5 x 40,5 cm.	67
66. Alexander Calder: <i>Vaca para el circo</i> (1926-31). Alambre y tela.....	67
67. Alexander Calder: <i>Vaca de terciopelo azul</i> (1927-32) 15 x 30 x 9 cm.	67
68. Alexander Calder: <i>León del circo</i> (1926-31). Alambre, algodón, madera, tela, botones. Long. 15 pulgadas.	67
69. Alexander Calder: <i>Equilibrio sobre las manos</i> (1931). Tinta sobre papel. 57 x 72 cm.	67

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
70. Alexander Calder: <i>La jaula de las bestias salvajes</i> (1932). Tinta sobre papel. 55,3 x 52,7 cm.	67
71. Alexander Calder: <i>Paraguas lámpara</i> (1928). Alambre, bombilla, paraguas de juguete. Alt. 60 cm. aprox.	67
72. Alexander Calder: <i>Silla elefante con lámpara</i> (1928). Plancha metálica pintada, tela, alambre, papel blanco. Alt. 19,68 cm.	67
73. Alexander Calder: <i>El loco</i> (1952). Latas de conserva. 33,5 x 14 x 11 cm.	67
74. Alexander Calder: <i>Chock Full O’Nuts</i> (hacia 1955). Lata de café y alambre. Alt. 70 cm.	68
75. Alexander Calder: <i>Juguetes</i> (hacia 1935). Madera y metal.....	69
76. Alexander Calder: <i>Caballo articulado</i> (hacia 1940). Madera y hierro. Long. 20 cm.	69
77. Alexander Calder: <i>Caballo</i> (hacia 1966). Madera, cuero, hierro. Long. 25 cm.	69
78. Alexander Calder: <i>Tres pájaros</i> (hacia 1950). Latas de conserva y alambre. a) 4,5 x 7,5 x 5,5 cm.; b) 5,5 x 17 x 7,5 cm.; c) 5 x 11,5 x 8 cm.	69
79. Alexander Calder: <i>Pájaro con ruedas</i> (hacia 1952). Latas de conserva y alambre. 58 x 11 cm.	69
80. Alexander Calder: <i>El gallo de Saché</i> (1965). Latas de conserva y alambre. Alt. 32 pulgadas.	69
81. Alexander Calder: <i>Grúa para Robert Cowley</i> (1944). Madera, metal y cuerda. 112 x 73 x 50 cm.	70
82. Alexander Calder: <i>Caballo y jinete</i> (1927). Alambre, madera y tela. 18 x 22 cm.	70
83. Alexander Calder: <i>Garaje para Robert Cowley</i> (1944). 138 x 71 x 51 cm.	70
84. Alexander Calder: <i>Casa</i>	70
85. Alexander Calder: <i>Acróbata</i> (hacia 1932). Madera, hierro, tapón, piedras. 15 x 6 x 10 cm.	70

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
86. Alexander Calder: <i>Automóvil</i> para Mary (1943-44). Caja de puros, lata de conservas, madera y alambre. 20 x 34,5 x 18,5 cm.	70
87. Alexander Calder: <i>Regalo para el 43^{er} aniversario de Louisa</i> (1948). Caja de puros, fieltro y 5 móviles de metal pintado.....	72
88. Alexander Calder: <i>Trípode</i> (hacia 1955). Alt. 20 cm. <i>Cinco con espiral</i> (hacia 1958). Alt. 13 cm. <i>Cuatro en equilibrio</i> (hacia 1954). Alt. 30 cm. <i>Dos en suspenso</i> (hacia 1949). Alt. 11, 5 cm. <i>Piedra</i> (hacia 1945). Alt. 35, 5 cm. <i>Minúsculo</i> (hacia 1952). Alt. 6,5 cm. <i>Doblado</i> (hacia 1960). Alt. 33 cm.	72
89. Alexander Calder: <i>Cenicero-móvil</i> para Saul Steinberg (hacia 1947). Latas de conserva y metal. Alt. 70 cm.	72
90. Alexander Calder: <i>Pájaro</i> para Lawrence Salemme (hacia 1951). Latas de conserva y alambre. Alt. 34 cm.	72
91. Alexander Calder: <i>Pájaro</i> (hacia 1950). Latas de conserva y alambre. Long. 25 cm.	72
92. Fortunato Depero: <i>Oso</i> (1923). Madera barnizada. 23,8 x 26,5 cm. <i>Rinocerontes</i> (1923). Madera barnizada. 17 x 39 x 5 cm.	81
93. Fortunato Depero: <i>Movimiento de pájaro</i> (1916). Óleo, témpera sobre lienzo. 100 x 135 cm.	84
94. Fortunato Depero: <i>Mujer en la ventana</i> (1917). Acuarela sobre papel. 43 x 36 cm.	84
95. Fortunato Depero: <i>La toga y la polilla</i> (1914). Madera barnizada y cartón. 58 x 54 x 10 cm.	84
96. Fortunato Depero: <i>Mis bailes plásticos</i> (1918). �leo sobre lienzo. 189 x 180 cm.	84
97. Fortunato Depero: <i>Mecanismo de figuras danzantes</i> (1918). �leo sobre lienzo. 75 x 71, 3 cm.	84
98. Fortunato Depero: <i>Rotación de bailarinas y loros</i> (1918). �leo sobre lienzo. 142 x 90 cm.	84
99. Fortunato Depero: Cartel de «Los bailes plásticos» (1918). �leo sobre lienzo. 100 x 70 cm.	85

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
100. Fortunato Depero: <i>Construcción de niña</i> (1917). Madera barnizada. 41 x 21 x 14 cm.	87
101. Fortunato Depero: Marionetas de «Los bailes plásticos» . Reconstruidas por encargo del Otoño Musical de Como según diseños originales....	88
102. Fortunato Depero: Marionetas de «Los bailes plásticos» . Reconstruidas por encargo del Otoño Musical de Como según diseños originales....	88
103. Fortunato Depero: Marionetas de «Los bailes plásticos» . Reconstruidas por encargo del Otoño Musical de Como según diseños originales....	88
104. Fortunato Depero: <i>La procesión de la gran muñeca</i> (1920). Trozos de lana sobre lienzo. 330 x 245 cm.	91
105. Fortunato Depero: <i>Serrada</i> (1920). Trozos de lana sobre lienzo. 330 x 245 cm.	91
106. Fortunato Depero: <i>Guerreros</i> (1923). Trozos de lana sobre lienzo. 85 x 175 cm.	91
107. Fortunato Depero: <i>Baile de diablos</i> (1922). Trozos de lana sobre lienzo. 180 x 177 cm.	91
108. Fortunato Depero: <i>Ritmos alpinos</i> (1923). Trozos de lana sobre lienzo. 100 x 135 cm.	91
109. Fortunato Depero: <i>Rascacielos y túnel</i> (1930). Témpera sobre papel. 68 x 102 cm.	92
110. Fortunato Depero: <i>Elefante</i> (1923). Madera. Alt. 16 cm.	94
111. Fortunato Depero: <i>Papagayo</i> (1916-17). Madera. 23,5 x 15 x 17 cm.	94
112. Fortunato Depero: <i>Rinoceronte</i> (1923). Madera. 17 x 34 x 5 cm.	94
113. Fortunato Depero: <i>Pequeño salvaje</i> (1920). Madera 34,5 x 11 x 18 cm.	94
114. Fortunato Depero: <i>Devoradores de corazones</i> (1923). Madera barnizada 36 x 22 cm.	94
115. Fortunato Depero: <i>Gimnasta</i> (1920). Madera. 71 x 75 x 8,5 cm.	94

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
116. Fortunato Depero: Juguetes expuestos en el vestíbulo del Teatro de Piccoli, Roma, durante la representación de «Los bailes plásticos» (1918).....	95
117. Fortunato Depero: <i>Martilleadores</i> (1925). [Reconstrucción] Madera barnizada. 70 x 120 x 50 cm.	95
118. Fortunato Depero: <i>País de magia</i> (1919-20). Témpera sobre cartón. 52 x 36,5 cm.	96
119. Fortunato Depero: <i>Caballero emplumado</i> (1923). Madera barnizada. 97 x 93 cm.	97
120. Fortunato Depero: <i>Salvaje</i> (1919). Madera barnizada. 23,5 cm.	97
121. Fortunato Depero: <i>Cabeza</i> (1923). Madera barnizada. 28 x 30 cm.	97
122. Fortunato Depero: <i>I Rosblu</i> (1923). Madera.	97
123. Fortunato Depero: <i>Carreta</i> . Juguete sintético (1925) [Reconstrucción] Madera. 28 x 6 x 14 cm.	97
124. Fortunato Depero: <i>Cabeza de oriental</i> (1930-34). Madera lacada. Alt. 44 cm.	98
125. Fortunato Depero: <i>Cabeza de chino</i> (1930-34). Madera lacada. Alt. 45 cm.	98
126. Fortunato Depero: <i>Sillas y armario</i> (1925). Madera.....	100
127. Fortunato Depero: <i>Proyecto de interior</i> (1922-23). Lápiz sobre papel. 17,1 x 21, 9 cm.	102
128. Fortunato Depero: Detalle de <i>Proyecto de interior</i>	102
129. Fortunato Depero: <i>Construcción publicitaria Campari</i> (1926). Madera barnizada. 65 x 46 x 27 cm.	102
130. Lyonel Feininger: <i>Locomotora, ténder y vagones</i> (1913-14). Madera tallada y pintada. Distintos tamaños. <i>Figuras y casas</i> (1949). Madera tallada y pintada. Distintos tamaños.....	106
131. Lyonel Feininger: Página de <i>The Kin-der-Kids</i> (6-V-1906).....	107

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
132. Lyonel Feininger: <i>Gross Kronsdorf III</i> (1921). Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm.	109
133. Lyonel Feininger: <i>Gelmoreda XI</i> (1928). Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm.	109
134. Lyonel Feininger: <i>Nubes sobre el mar I</i> (1923). Óleo sobre lienzo. 36 x 61 cm.	109
135. Lyonel Feininger: <i>Fin de temporada</i> (1910). Óleo sobre lienzo.....	111
136. Lyonel Feininger: <i>Día lluvioso</i> (1915). Óleo sobre lienzo.....	111
137. Lyonel Feininger: <i>El puente verde</i> (1916). Óleo sobre lienzo.....	111
138. Lyonel Feininger: <i>Marina</i> (1924). Óleo sobre lienzo. 40 x 41, 5 cm.	111
139. Lyonel Feininger: <i>Globo elevándose</i> (1920). Acuarela y tinta sobre papel. 23,6 x 30,3 cm.	113
140. Lyonel Feininger: <i>Barcos viejos</i> (1923). Óleo sobre lienzo. 38,5 x 53 cm.	113
141. Lyonel Feininger: <i>Arquitectura con estrellas</i> (1927). Óleo sobre lienzo. 40 x 52 cm.	113
142. Lyonel Feininger: <i>Pequeña ciudad II</i> (1929). Acuarela y tinta sobre papel. 29,8 x 48,3 cm.	113
143. Lyonel Feininger: <i>Barcos de juguete</i>	115
144. Lyonel Feininger: <i>Modelo de tren de 1914</i>	116
145. Lyonel Feininger: <i>Modelo de tren de 1914</i>	116
146. Lyonel Feininger: <i>Catedral y Personajes</i>	116
147. Lyonel Feininger: <i>Barcos, casas y personajes</i>	116
148. Lyonel Feininger: <i>Barcos, personajes, animales y casas</i>	118
149. Lyonel Feininger: <i>Búhos, casas y personajes</i>	118
150. Lyonel Feininger: <i>Casas y personajes</i>	118

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
151. Lyonel Feininger: <i>Casa y personajes</i>	118
152. Lyonel Feininger: <i>Cuatro personajes</i>	119
153. Lyonel Feininger: <i>Niña y elefante</i>	119
154. Lyonel Feininger: <i>Personajes</i> con dibujo al fondo.....	121
155. Lyonel Feininger: <i>Dibujo</i>	121
156. Ángel Ferrant: Tres juegos de plantillas de cartón para el <i>Arsintes</i> (1935).....	124
157. Ángel Ferrant: Juego de plantillas para el <i>Arsintes</i> , Grotresco (1935). Gouache sobre cartulina cortada. Distintos tamaños.....	127
158. Ángel Ferrant: <i>Perico</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,1 x 15,4 cm.	127
159. Ángel Ferrant: <i>El astrónomo</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,7 x 15,6 cm.	127
160. Ángel Ferrant: <i>Empleado</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	127
161. <i>Guitarrista</i> hecho con plantillas del <i>Arsintes</i> . Reproduce un dibujo original 21 x 15,5 cm.	127
162. Ángel Ferrant: <i>Guitarrista</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	127
163. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Figura caminando] (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,6 x 15,7 cm.	127
164. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Figura con brazo extendido] (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,6 x 15,7 cm.	127
165. Ángel Ferrant: <i>Coqueta</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	127
166. Pablo Gargallo: plantillas para <i>Masque de Star</i> (1927).....	129
167. Ángel Ferrant: Juego de plantillas para el <i>Arsintes</i> , <i>Ánfora</i> (1935). Cartulina recortada y lápiz. Distintos tamaños.....	130
168. Ángel Ferrant: <i>Valdepeñas</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,8 x 15,6 cm.	132

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
169. Ángel Ferrant: <i>Smith</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,7 x 15,6 cm.	132
170. Ángel Ferrant: <i>Toni</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,7 x 15,6 cm.	132
171. Ángel Ferrant: <i>Rajáh</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	132
172. Ángel Ferrant: <i>Pinturero</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	132
173. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Torero] (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,6 x 15,7 cm.	132
174. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Figura sentada] (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,6 x 14 cm.	132
175. Ángel Ferrant: <i>Gitanilla</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	132
176. Ángel Ferrant: <i>Señorita</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	132
177. Ángel Ferrant: <i>Autómata</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	132
178. Ángel Ferrant: <i>Monigote</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21 x 15,5 cm.	132
179. Ángel Ferrant: «Formas para juegos infantiles» para el poblado de Caño Roto (1959), en colaboración con los arquitectos Antoni Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez Onzano.....	133
180. Ángel Ferrant: «Formas para juegos infantiles» para el poblado de Caño Roto (1959), en colaboración con los arquitectos Antoni Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez Onzano.....	133
181. Ángel Ferrant: <i>Hidroavión</i> (1932). Obra destruida.....	135
182. Ángel Ferrant: <i>Anfibio galopante</i> (1932). Obra destruida.....	135
183. Ángel Ferrant: <i>Marinero narciso</i> (1945). Madera, espejo, corcho, conchas y alambre. 26,5 x 14 x 9 cm.....	137
184. Ángel Ferrant: <i>Boda de peces</i> (1945). Madera y caracola. 34 x 11 x 5 cm.	138

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
185. Ángel Ferrant: <i>Ondina</i> (1945). Piedra, conchas y madera. 10 x 13 x 6,5 cm.	138
186. Ángel Ferrant: <i>Bañista</i> o <i>Instante marítimo</i> (1945). Madera. 26 x 9 x 4 cm.	138
187. Ángel Ferrant: <i>Diestro volteado</i> (1939). Relieve en barro cocido. 33,9 x 52,3 x 5,5 cm.	138
188. Ángel Ferrant: <i>Cabeza de mujer</i> (1940). Piedra tallada. 40 x 28 x 23 cm.	138
189. Ángel Ferrant: <i>Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias</i> (1940). Madera de boj, bramante y metal. 38 x 12 x 3,5 cm.....	138
190. Ángel Ferrant: <i>Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias</i> (1940). Madera de boj, bramante y metal. 38 x 12 x 3,5 cm.....	138
191. Ángel Ferrant: <i>Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias</i> (1940). Lápiz, tinta china y lápices de color sobre papel. 28 x 21,2 cm.	139
192. Ángel Ferrant: <i>Estatua cambiante</i> (1953). Madera policromada y hierro. 50,5 x 18,5 ø cm.	141
193. Ángel Ferrant: <i>Mujer de circo</i> (1953). Madera y pasta policromadas. 51 x 24,5 x 14 cm.	141
194. Ángel Ferrant: <i>Maniquí</i> (1946). Madera y acero. 180 x 50 x 50 cm.	141
195. Ángel Ferrant: <i>Diálogo 47</i> o <i>Grupo 47</i> (1947). Madera tallada y parcialmente patinada. 29 x 51 x 32 cm.	141
196. Ángel Ferrant: <i>Tres mujeres</i> (1948). Piedra tallada. 56,3 x 119 x 19 cm.	141
197. Ángel Ferrant: <i>Mujer alegre y coqueta</i> (1948). Madera pintada, cuerda y alambre. 120 x 78 x 40 cm.	143
198. Ángel Ferrant: <i>Constelación</i> (1948). Madera pintada, cuerda y alambre. 40 x 48 x 10 cm.	143
199. Ángel Ferrant: <i>Metamorfosis de cartílagos telúricos</i> (1950). Corcho policromado, madera e hilo sobre tablero. 66,5 x 50 cm.	144
200. Ángel Ferrant: <i>Partenogénesis</i> (1950). Corcho policromado y madera sobre tablero. 64 x 47 cm.	146

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
201. Ángel Ferrant: <i>Partenogénesis</i> (1950). Corcho policromado y madera sobre tablero. 64 x 47 cm.	146
202. Ángel Ferrant: <i>Serie Venecia 19</i> (1960). Hierro. 5 piezas. 180 x 60 x 35 cm.	146
203. Ángel Ferrant: <i>Gallo</i> (1958). Hierro forjado e hilo. 47 x 30 x 19 cm.	146
204. Ángel Ferrant: <i>Figura</i> (1955). Lápices de color sobre papel. 21,7 x 17,6cm.	149
205. Ángel Ferrant: dibujo compuesto con el juego de plantillas <i>Ánfora</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,6 x 14,2 cm.	149
206. Ángel Ferrant: <i>Figura de mujer</i> (1947). Madera tallada y patinada. 42,4 x 8 x 10,5 cm.	149
207. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Mujer tumbada] (1955). Lápiz de color sobre papel. 16 x 21,8 cm.	149
208. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Estudio para <i>Estatua</i> de 1950] (1947-48). Lápiz y tinta china a pincel y pluma sobre papel marfil. 45,9 x 17,4 cm.....	149
209. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Figura femenina en gris] (1956). Lápiz sobre papel. 21,8 x 16 cm.	149
210. Ángel Ferrant: <i>La modelo</i> (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,7 x 15,6 cm.	149
211. Ángel Ferrant: <i>Estudio estereotómico</i> (1940-45). Lápiz, lápices de color y tinta china sobre cartulina. 16,5 x 11,5 cm.	151
212. Ángel Ferrant: <i>Sin título</i> [Figura en movimiento] (1935). Tinta marrón sobre papel. 21,7 x 15,6 cm.	151
213. Ángel Ferrant: <i>Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias</i> (1940). Madera de boj, bramante y metal. 38 x 12 x 3,5 cm.	151
214. Paul Klee: <i>Fénix anciano</i> (1904). Aguafuerte. 26,3 x 19,2 cm.	160
215. Paul Klee: <i>Héroe alado</i> (1905) Aguafuerte. 25,4 x 15,9 cm.	162
216. Paul Klee: <i>Motivo de Hamamet</i> (1914). Acuarela sobre papel montado sobre cartón. 20,2 x 15,7 cm.	162

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
217. Paul Klee: <i>La ventana</i> (1922). Óleo sobre cartón. 57,8 x 38,7 cm.	162
218. Paul Klee: <i>Nueva armonía</i> (1936). Óleo sobre lienzo. 93,6 x 66,3 cm.	162
219. Paul Klee: <i>Antaño salido del gris de la noche...</i> (1918). Acuarela y lápiz en tinta India con pincel sobre papel cortado en dos con una tira de papel de plata en medio montado sobre cartón. 22,6 x 15,8 cm.	162
220. Paul Klee: <i>Estatua de yeso</i> (1916). Yeso pintado con líneas negras. 36 x 6,5 x 8 cm. <i>Dificultad del pensamiento</i> (1915). Yeso pintado con óleo rojo transferido. 14 x 6 x 6 cm. <i>Santo más allá de la risa y el llanto</i> (1915). Yeso pintado con óleo amarillo transferido. 26 x 7,5 x 5,5 cm. <i>Cabeza hecha de una pieza de teja pulida por el río Lech</i> (1919). Trozo de teja, yeso, pincel y tinta, pintado en tonos terracota. 47,5 x 7 x 7 cm. <i>Cabeza hecha de una pieza de teja pulida por el río Lech, más grande, busto un poco más elaborado</i> (1919). Trozo de teja, pluma y tinta. 30,5 x 13,5 x 6,5 cm.	165
221. Paul Klee: <i>Sin título</i> (1916). Yeso pintado. Alt. 6,3 cm.	165
222. Paul Klee: <i>La muerte en la máscara de una momia</i> (1915). Yeso pintado de ocre.....	165
223. Paul Klee: <i>Sin título</i> (1915). Yeso pintado con óleo. Alt. 11,5 cm.	165
224. Paul Klee: <i>Cabeza hecha de una pieza de teja pulida por el río Lech, más grande, busto un poco más elaborado</i> (1919). Trozo de teja, pluma y tinta. 30,5 x 13,5 x 6,5 cm.	165
225. Paul Klee: <i>Cabeza hecha de una pieza de teja pulida por el río Lech</i> (1919). Trozo de teja, yeso, pincel y tinta, pintado en tonos terracota. 47,5 x 7 x 7 cm.	165
226. Paul Klee: <i>Pirámide de yeso</i> (1920-21). Yeso sobre estructura de tablillas de madera y alambre. 40 x 40 x 23 cm.	165
227. Paul Klee: <i>Pirámide de yeso</i> (1920-21). Yeso sobre estructura de tablillas de madera y alambre. 40 x 40 x 23 cm.	165
228. Paul Klee: <i>El don Giovanni bábaro</i> (1919). Acuarela y tinta sobre papel. 22,5 x 21,3 cm.	168

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
229. Paul Klee: <i>Escena hoffmanesca</i> (1921). Litografía 31,6 x 23 cm.	168
230. Paul Klee: <i>La cantante L. como Fiordiligi</i> (1923). Óleo y acuarela sobre base de tiza. 22,5 x 21,3 cm.	168
231. Paul Klee: <i>Perspectiva de una sala con gente</i> (1921). Acuarela sobre dibujo de óleo transferido sobre papel montado en cartón. 48,5 x 31,7 cm.	168
232. Paul Klee: <i>Egipto destruido</i> (1924). Acuarela y tinta sobre papel, montado sobre cartón. 12,9 x 28,8 cm.	170
233. Paul Klee: <i>Villa florentina</i> (1926). Óleo sobre cartón. 49,5 x 36,5 cm.	171
234. Paul Klee: <i>Pastoral (ritmos)</i> (1927). Óleo sobre lienzo montado sobre cartón. 69 x 52 cm.	171
235. Paul Klee: <i>Contador magnético de reacción femenina</i> (1921). 22 x 28,9 cm.	171
236. Paul Klee: <i>Análisis de perversidades diversas</i> (1922). Acuarela y tinta India sobre papel, montado sobre cartón. 31 x 24 cm.	171
237. Paul Klee: <i>Máquina de trinar</i> (1922). Óleo y acuarela sobre papel, montado sobre cartón. 63,8 x 48,1 cm.	171
238. Paul Klee: <i>Monumento en el límite del país fértil</i> (1929). Acuarela y lápiz sobre papel, montado sobre cartón. 45,7 x 30,8 cm.	171
239. Paul Klee: <i>Un jardín para Orfeo</i> (1926). Lápiz y tinta negra sobre papel, montado sobre cartón. 46,8 x 32,1 cm.	173
240. Paul Klee: <i>Arquitectura forestal</i> (1925). Lápiz y tinta negra sobre papel, montado sobre cartón. 32 x 21 cm.	173
241. Paul Klee: <i>Polifonía</i> (1932). Óleo sobre lienzo. 106 x 66,5 cm.	173
242. Paul Klee: <i>Ad Parnassum</i> (1932). Óleo sobre lienzo. 100 x 126 cm.	173
243. Paul Klee: <i>Revolución del viaducto</i> (1937). Óleo sobre lienzo. 60 x 50 cm.	174
244. Paul Klee: <i>Ángel, todavía femenino</i> (1939). Lápiz litográfico sobre pasta sobre papel, montado sobre cartón. 41,7 x 29,4 cm.	175

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
245. Paul Klee: <i>Timbalero</i> (1940). Témpera sobre papel, montado sobre cartón. 34,6 x 21,2 cm.	175
246. Paul Klee: <i>Señor muerte</i> (1916). Yeso. 8 x 5 x 5,5 cm.	176
247. Paul Klee: <i>Francés barbudo</i> (1919). Yeso pintado, algodón. Alt. 28 cm.	176
248. Paul Klee: <i>Poeta coronado</i> (1919). Yeso pintado, alambre y lino. 11 x 5 x 8 cm.	176
249. Paul Klee: <i>Campesino ruso</i> (1919). Yeso pintado y lino. Alt. 36 cm.	176
250. Paul Klee: <i>Señor pato</i> (1919). Yeso pintado y lana. Alt. 34 cm.	176
251. Paul Klee: <i>Joven campesina</i> (1919). Yeso pintado y lino. Alt. 29 cm.	176
252. Paul Klee: <i>Vieja doncella</i> (1919). Yeso pintado, lana, algodón y seda. Alt. 38 cm.	176
253. Paul Klee: <i>Campesino con gorra negra</i> (1920). Yeso pintado y algodón. Alt. 31 cm.	176
254. Paul Klee: <i>Monje budista</i> (1920). Yeso pintado, lino y cuero. Alt. 35 cm.	176
255. Paul Klee: <i>Nacionalista alemán</i> (1921). Yeso pintado, piel de liebre, escarapela, lino y terciopelo. 11 x 4,5 x 5 cm.	178
256. Paul Klee: <i>El sultán</i> (1921). Yeso pintado, cuerda de perla y lino, muselina. Alt. 48 cm.	178
257. Paul Klee: <i>Abuelastra</i> (1921). Yeso pintado y algodón. Alt. 43 cm.	178
258. Paul Klee: <i>Señora muerte</i> (1921). Yeso y tejido pintados. Alt. 36 cm.	178
259. Paul Klee: <i>El barbero de Bagdad</i> (1921). Yeso pintado, brocha, lino y botón. Alt. 38 cm.	178
260. Paul Klee: <i>El demonio del guante</i> (1922). Guante de cuero, botones, anillo de latón, pelo rizado, lana y seda. Alt. 50 cm.	178

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
261. Paul Klee: <i>Monje</i> (1922). Yeso pintado y algodón. Alt. 36 cm.	178
262. Paul Klee: <i>Emmy Galka Scheyer</i> (1922). Yeso pintado, cáscara de nuez, bola, piel y terciopelo. 15 x 8 x 6 cm.	178
263. Paul Klee: <i>Autorretrato</i> (1922). Yeso pintado, hueso de vaca y lana. 9 x 5,5 x 6,5 cm.	178
264. Teatro de títeres de Félix Klee.....	179
265. Paul Klee: <i>Espectro de pájaro</i> (1923). Yeso pintado y madera. Alt. 45 cm.	180
266. Paul Klee: <i>Bandido</i> (1923). Yeso pintado, metal, pluma y lino. 11 x 7 x 7 cm.	180
267. Paul Klee: <i>Espíritu eléctrico</i> (1923) Enchufe, yeso pintado, y lino. 9 x 6 x 5 cm.	180
268. Paul Klee: <i>Diablo negro</i> (1924). Papel maché pintado y lana. Alt. 38 cm.	180
269. Paul Klee: <i>Anciano</i> (1924). Yeso, cuero, pelo rizado, algodón. Alt. 33 cm.	180
270. Paul Klee: <i>Esquimal del pelo blanco</i> (1924). Yeso pintado, herradura, madera, algodón y lino. 15 x 8 x 6 cm.	180
271. Paul Klee: <i>Espíritu de la caja de cerillas</i> (1925). Caja de cerillas, pluma, yeso, alambre, algodón y lino. Alt. 57 cm.	180
272. Paul Klee: <i>Loco puro</i> (1925). Escayola pintada, piel y lino. 14 x 5,5 x 6 cm.	180
273. Paul Klee: <i>Payaso con grandes orejas</i> (1925). Yeso pintado y lino. 20 x 16 x 6 cm.	180
274. Paul Klee: <i>Espectro del enchufe</i> (1925). Enchufe, yeso pintado, lana. 12 x 5 x 5,5 cm.	180
275. Paul Klee: <i>Aldeana astuta</i> (1925). Yeso y cartón pintados, algodón. Alt. 38 cm.	180
276. Paul Klee: <i>Burgués</i> (1925). Yeso pintado, lana, algodón y franela impresa. Alt. 37 cm.	180

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
277. Paul Klee: <i>Juego Asirio</i> (1923). Óleo sobre lienzo. 37 x 51 cm.	182
278. Paul Klee: <i>Teatro de marionetas</i> (1923). Acuarela sobre negro sobre papel cubierto de tiza, montado sobre cartón. 52 x 37,6 cm.	182
279. Paul Klee: <i>Absorción. Retrato de un expresionista</i> (1919). Litografía con toques de acuarela sobre papel. 25,6 x 18 cm.	182
280. Paul Klee: <i>Autorretrato</i> (1922). Yeso pintado, hueso de vaca y lana. 9 x 5,5 x 6,5 cm.	182
281. Paul Klee: <i>El gran Káiser armado para la batalla</i> (1921). Acuarela y óleo transferido sobre lienzo imprimado de escayola, montado sobre cartón. 43,5 x 28,2 cm.	182
282. Paul Klee: <i>Muñecas disfrazadas</i> (1922). Tinta sobre papel, montado sobre cartón. 31,4 x 25 cm.	182
283. Pablo Picasso con Paulo, Claude y Paloma (1952).....	188
284. Pablo Picasso: <i>Figura</i> (1907). Roble esculpido resaltado con pintura. 80 x 24 x 20,8 cm.	190
285. Pablo Picasso: <i>Vaso de absenta</i> (1914). Bronce pintado y cuchara de absenta. 21,5 x 16,5 cm.	190
286. Pablo Picasso: <i>Guitarra</i> . (1912). Alambre, hierro blanco recortado y doblado. 77,5 x 35 x 19,3 cm.	191
287. Pablo Picasso: <i>Bañista y perfil</i> (1930). Arena sobre el reverso de una tela, cartón y vegetales pegados y cosidos. 27 x 35 x 3 cm.	192
288. Pablo Picasso: <i>Manager francés</i> (1917). Reconstrucción de 1964 para el Théâtre de la Monnaie (Bruselas). 200 x 100 x 80 cm.	193
289. Pablo Picasso: <i>Manager americano</i> (1917). Reconstrucción de 1964 para el Théâtre de la Monnaie (Bruselas). 200 x 100 x 80 cm.	193
290. Madmoiselle Chabelska en el papel de la <i>niñita americana</i> . Traje diseñado por Picasso.....	193
291. Pablo Picasso: <i>El espigador</i> (1934 – fundido en 1943). Bronce. 57,7 x 41,5 x 33,2 cm.	195

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
292. Pablo Picasso: <i>Mujer con hojas</i> (1934). Bronce. 37,9 x 20 x 25,9 cm.	195
293. Pablo Picasso: <i>Cabeza de toro</i> (1942). Bronce. 42 x 41 x 15 cm.	195
294. Pablo Picasso: <i>Mona y su cría</i> (1951). Bronce. 53,2 x 33,2 x 61 cm.	195
295. Pablo Picasso: <i>Niña saltando a la comba</i> (1950). Bronce. 152 x 65 x 66 cm.	195
296. Pablo Picasso: <i>Mujer con carrito</i> (1950). Bronce. 203 x 145 x 61 cm.	195
297. Pablo Picasso: <i>El hombre del cordero</i> (1943). Bronce. 222,5 x 78 x 78 cm.	196
298. Pablo Picasso: <i>Mujer con sombrero</i> (1963). Plancha de metal recortada, doblada y pegada y pintada. 126 x 73 x 41 cm.	197
299. Pablo Picasso: <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> (1965-66). Cartón recortado y doblado, mina de plomo por las dos caras. 21,5 x 26 cm.	197
300. Pablo Picasso: <i>Hombre de pie</i> (1962). Cartón recortado y doblado, mina de plomo por las dos caras.	197
301. Pablo Picasso: <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> (1965-66). Cartón recortado y doblado, mina de plomo por las dos caras. 9 x 14,5 cm.	197
302. Pablo Picasso: <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> (1965-66). Cartón recortado y doblado, mina de plomo por las dos caras. 24,5 x 33 cm.	197
303. Pablo Picasso: <i>Muñeca</i> (1907). Madera tallada. 23 x 5,5 x 5,5 cm.	200
304. Pablo Picasso: <i>Cigarro</i> (1941). Madera pintada. Long. 11 cm. <i>Caja de cerillas</i>	200
305. Pablo Picasso: <i>Figuras diversas</i> . Cápsulas de botellas.....	200
306. Pablo Picasso: <i>Cabeza de animal</i> (1943). Papel recortado y quemado. 11,7 x 12,4 cm.	200
307. Pablo Picasso: <i>Cabeza de animal</i> (1943). Papel recortado. 8,7 x 12 cm.	200

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
308. Pablo Picasso: <i>Cabeza de perro</i> (1943). Papel recortado y quemado. 2,8 x 4,3 cm.	200
309. Pablo Picasso: <i>Cabeza de pájaro</i> (1943). Papel recortado. 5,2 x 6,7 cm.	200
310. Pablo Picasso: <i>Muñecas para Maya</i> (1937). Papel recortado.....	202
311. Pablo Picasso: <i>Teatro de papel</i> . Papel recortado. 43 x 51 cm.	202
312. Pablo Picasso: <i>Pájaros</i> (1937-46). Papel recortado.	202
313. Pablo Picasso: <i>Jean qui rit, Jean qui pleure</i> (máscara de doble cara). Témpera sobre catón. 20,5 x 24,5 cm.	202
314. Pablo Picasso: <i>Figuras</i> (1937-46). Papel recortado.....	202
315. Pablo Picasso: <i>Pequeña guitarra para Paloma</i> . Madera, tres cuerdas, témpera. 25,7 x 8,9 x 3,8 cm.	202
316. Pablo Picasso: <i>Ronda de bailarinas</i> (1953). Papel recortado.....	202
317. Pablo Picasso: <i>La hija del artista</i> . Papel recortado y lápices de colores. 20,5 x 21 cm.	203
318. Pablo Picasso: <i>Maïa</i> (doble cara). Papel recortado y lápices de color. 17,5 x 7,5 cm.	203
319. Pablo Picasso: <i>Muñeca</i> (doble cara). Papel recortado y lápices de color. 26,5 x 18 cm.	203
320. Pablo Picasso: <i>Muñecas para Claude y Paloma</i> . Papel recortado.....	203
321. Pablo Picasso: <i>Muñecas y animales</i> . Papel recortado.....	203
322. Pablo Picasso: <i>Pájaro</i> (1943). Cápsula de botella. Long. 3 cm. <i>Pájaro</i> (1934). Cápsula de botella. Long. 3 cm.	203
323. Pablo Picasso: <i>Pájaro</i> (mirlo) (1943). Madera, alambre y yeso. Long. 12 cm.	203

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
324. Pablo Picasso: <i>Pájaro</i> (gallina) (1943). Caja de cerillas doblada. Long. 8 cm.	203
325. Pablo Picasso: <i>Cabeza y brazo de yeso</i> (1925). Óleo sobre lienzo. 98,1 x 131,2 cm.	205
326. Pablo Picasso: <i>La danza</i> (1925). Óleo sobre lienzo. 215 x 142 cm.	205
327. Detalle de <i>Cabeza y brazo de yeso</i>	205
328. Pablo Picasso: Decorado para <i>Pulcinella</i> . Versión definitiva (1920). <i>Gouache</i>	205
329. Pablo Picasso: <i>Figura</i> (1935). Madera pintada, elementos de metal, fijado sobre un suelo de cemento. 58 x 20 x 11 cm.	206
330. Pablo Picasso: <i>Figura</i> (1935). Cucharón, zarpas, madera, clavos y cordel. 112,11 x 6,5 x 29,8 cm.	206
331. Pablo Picasso: <i>Muñeca articulada</i> (1935). Tela, madera y cordel. 57 x 17 x 5 cm.	206
332. Pablo Picasso: <i>Muñeca articulada</i> (1935). Tela, madera pintada, cuerda y chincheta. 67,7 x 7 x 2 cm.	206
333. Pablo Picasso: <i>La portadora de la jarra</i> (1935). Elementos de madera pintada, objetos, clavos sobre base de cemento. 59,5 x 14 x 18,4 cm.	206
334. Pablo Picasso: <i>Niña</i> (doble cara). Papel recortado y lápiz. 11 x 8,5 cm.	206
335. Pablo Picasso: <i>Muñeca de Paloma</i> . Cabeza (1953). Madera pintada. 5,5 x 2,5 x 2 cm.	208
336. Pablo Picasso: <i>Muñeca de Paloma</i> . Busto (1953). Madera pintada. 11 x 4,5 x 2 cm.	208
337. Pablo Picasso: <i>Muñeca de Paloma</i> . Busto (1953). Madera pintada. 10,5 x 2,5 x 2,3 cm.	208
338. Pablo Picasso: <i>Muñeca de Paloma</i> . Busto (1953). Madera pintada. 11,5 x 2,6 x 2,5 cm.	208
339. Pablo Picasso: <i>Muñeca de Paloma</i> . Muñeca completa (1953). Madera pintada. 19,5 x 4,5 x 2,5 cm.	208

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
340. Pablo Picasso: <i>Muñeca de Paloma</i> . Muñeca completa (1953). Madera pintada. 19,5 x 4,5 x 2,5 cm.	208
341. Pablo Picasso: <i>Muñeca de Paloma</i> . Muñeca completa con vestido de lana (1953). Madera pintada. 18 x 12 x 3,5 cm.	208
342. Pablo Picasso: <i>Perro</i> (1890). Papel recortado. 6 x 9,2 cm.	209
343. Pablo Picasso: <i>Figura</i> (1907). Madera con trazos de lápiz y pintura. 35,2 x 12,2 x 12 cm.	211
344. Pablo Picasso: <i>Cabeza para la mujer del traje largo</i> (1942). Bronce pintado. 42,5 x 25 x 28,3 cm.	211
345. Pablo Picasso: <i>La lectora</i> (1951-53). Bronce pintado. 15,5 x 35,5 cm.	211
346. Pablo Picasso: <i>Árbol de Navidad</i> (1930). Hierro soldado con bolas de metal, juguetes y cordel.....	213
347. Detalle de una página del catálogo de <i>Manufactura de juguetes de Francisco Rambla</i> (1919).....	217
348. Joaquín Torres-García: <i>Muñeca</i> (1922). Madera pintada. 38,5 x 10 x 4 cm.	219
349. Joaquín Torres-García: <i>Naturaleza muerta con muñeca</i> (1923). Óleo sobre cartón. 48 x 58,3 cm.	219
350. Muñecas diseñadas por Torres-García y Manolita Piña (foto de 1918).....	219
351. Joaquín Torres-García: <i>Figura femenina y dos masculinas en su caja original</i> , 12 piezas (1925). Madera pintada. Caja: 15,5 x 29,5 x 2,5 cm. a) 18,5 x 7 x 2,5 cm.; b) 20,9 x 7,2 x 2,5 cm., c) 20,2 x 6 x 2,5 cm.	219
352. Joaquín Torres-García: <i>Locomotora negra</i> , 28 piezas (1917-18). Madera pintada. 14 x 90 x 9 cm.	219
353. Joaquín Torres-García: <i>Ocean Liner</i> (1917-18). Madera pintada. 9,5 x 54 x 7 cm.	219
354. Réplica de <i>The Go-Pony</i> construida a partir de los planos realizados por Torres-García (1925). 60,9 x 15,8 x 60,9 cm.	220

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
355. Joaquín Torres-García: <i>Pájaros con cabezas intercambiables</i> , 6 piezas (1922-23) Modelo nº. Del catálogo Aladdin Toys. Madera pintada. a) 4 x 3,8 x 0,8 cm.; b) 5,5 x 3 x 0,8 cm.	224
356. Joaquín Torres-García: <i>Payaso articulado</i> (1921-22). Madera pintada. 39,5 x 9,5 x 5,3 cm. <i>Arlequín articulado</i> (1921-22). Madera pintada. 36,5 x 10 x 5,3 cm.	224
357. Joaquín Torres-García: <i>Pueblo</i> , 12 piezas (1928-29). Madera pintada. Caja: 20 x 25,5 x 3,1 cm. Montado: 11 x 47 x 17 cm.	224
358. Joaquín Torres-García: <i>Numerario</i> , 10 piezas (1927-28). Madera pintada. 12,2 x 52,5 x 3 cm.	224
359. Joaquín Torres-García: <i>Gángster</i> , 3 piezas (1922-23). Madera pintada. 13 x 8,9 x 2,2 cm.	228
360. Joaquín Torres-García: <i>Mujer</i> , 4 piezas (1922-23). Madera pintada. 24,8 x 7 x 2,1 cm.	228
361. Joaquín Torres-García: <i>Mujer</i> , 4 piezas (1922-23). Madera pintada. 24,8 x 7 x 2,1 cm.	228
362. Joaquín Torres-García: <i>Hombre</i> , 5 piezas (1928-30). Madera pintada. 35 x 9,4 x 4,7 cm.	228
363. Joaquín Torres-García: <i>Personaje</i> (1930). Madera pintada. 23,3 x 8,2 x 3,8 cm.	228
364. Joaquín Torres-García: <i>Camión azul y blanco</i> , 5 piezas (1917-19). Madera pintada. 14,5 x 7 x 5 cm.	228
365. Joaquín Torres-García: <i>Coche negro y rojo</i> , 3 piezas (1917-19). Madera pintada. 4,8 x 9,5 x 5 cm. <i>Cohecito marrón</i> (1917-19). Madera pintada. 2,3 x 5 x 2 cm. <i>Auto</i> , 5 piezas (1917-1919). Madera pintada. 15,2 x 5,4 x 5,7 cm.	230
366. Joaquín Torres-García: <i>Tres figuras con dobles cabezas y sombreros</i> , 20 piezas (1920-21). Madera pintada. 20,5 x 6 x 2,3 cm.	230
367. Joaquín Torres-García: <i>Figura con paisaje de ciudad</i> (1917). Óleo sobre lienzo. 70 x 49,5 cm.	233

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
368. Joaquín Torres-García: <i>Escena callejera</i> (1918). Óleo sobre tela. 50 x 40 cm.	233
369. Joaquín Torres-García: <i>Composición «vibracionista»</i> (1918). Óleo sobre lienzo. 50 x 35 cm.	233
370. Joaquín Torres-García: <i>Paisaje de Nueva York</i> (1920). Acuarela sobre papel.	233
371. Joaquín Torres-García: <i>Estación</i> (¿1918?). Óleo sobre cartón. 21 x 46 cm.	233
372. Joaquín Torres-García: <i>Cabeza</i> (1921). Madera pintada.....	235
373. Joaquín Torres-García: <i>Calle con carrito</i> . Madera incisa pintada. 9 x 29 cm.	235
374. Joaquín Torres-García: <i>Naturaleza muerta</i> (1928). Óleo sobre cartón. 28 x 36 cm.	235
375. Joaquín Torres-García: <i>Naturaleza muerta</i> (1928). Óleo sobre cartón. 38 x 27 cm.	235
376. Joaquín Torres-García: <i>Rue de l'Épicerie</i> (1929). Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.	235
377. Joaquín Torres-García: <i>Puerto constructivo con el cielo azul</i> (1930). Óleo sobre tela. 24 x 30 cm.	235
378. Joaquín Torres-García: <i>Composición constructiva</i> (1932).....	237
379. Joaquín Torres-García: <i>Constructivo PH5</i> (1931). Óleo sobre lienzo. 81,3 x 64,8 cm.	237
380. Joaquín Torres-García: <i>Pez con colores atados</i> (1942). Madera pintada. 69 x 19 cm.	237
381. Joaquín Torres-García: <i>Ritmo constructivo en la ciudad</i> (1943). Óleo sobre cartón. 61 x 75 cm.	237
382. Joaquín Torres-García: <i>Cuatro figuras</i> (1927). Dibujo a pluma. 12,5 x 14 cm.	237
383. Joaquín Torres-García: <i>Escena de café</i> , 6 piezas (1917). Madera pintada. Montado 24 x 76 cm.	240

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
384. Joaquín Torres-García: <i>El café</i> (1928). Óleo sobre cartón. 52 x 75 cm.	240
385. Joaquín Torres-García: <i>Juguetes y cartas</i> (1920). Óleo sobre cartón. 29 x 43 cm.	240
386. Joaquín Torres-García: <i>Retrato de Olimpia Torres con juguetes al fondo</i> (1921) Óleo sobre cartón. 62 x 36,3 cm.	240
387. Joaquín Torres-García: <i>Mujer con sombrero rojo</i> (1939). Óleo sobre cartón. 50,5 x 34 cm.	240
388. Joaquín Torres-García: <i>Puerto de Nueva York</i> (1923). Óleo sobre cartón. 70,5 x 50,5 cm.....	240
389. Joaquín Torres-García: Estudio para <i>El descubrimiento de sí mismo</i> (1917 aprox.) Tinta sobre papel. 17,5 x 13,3 cm.	241
390. Joaquín Torres-García: <i>4 figuras humanas</i> , 16 piezas (1922). Madera pintada. a) 14,6 x 7 x 2,2 cm; b) 14,5 x 7 x 2,2 cm; c) 14,5 x 7 x 2,2 cm; d) 14,5 x 7 x 2,2 cm.	243
391. Joaquín Torres-García: <i>3 figuras</i> (1929). Madera, hierro y pintura. a) 16,5 x 7 x 6 cm; b) 22 x 6,2 x 6 cm; c) 18 x 7,3 x 5 cm.	243
392. Joaquín Torres-García: <i>Personaje con tres botones</i> (1927). Madera ensamblada y pintada. 19,5 x 11,7 x 7,1 cm.	245
393. Joaquín Torres-García: <i>Personaje con dos botones</i> (1927). Madera ensamblada y pintada. 11,7 x 8,8 x 5,6 cm.	245
394. Joaquín Torres-García: <i>Personaje con un botón</i> (1927). Madera ensamblada y pintada. 10,4 x 7,5 x 6 cm.	245
395. Joaquín Torres-García: <i>Forma de mujer abstracta</i> (1931). Madera pintada. 40 x 11 cm.	245
396. Joaquín Torres-García: <i>Botella y vaso</i> (1927). Madera pintada. 38 x 31 cm.	245
397. Joaquín Torres-García: <i>Figura en rojo</i> (1931). Óleo sobre madera. 44,5 x 15,2 cm.	245
398. Joaquín Torres-García: <i>Cabeza de hombre en una construcción</i> (1927). Madera policromada. 18 x 85 cm.	245
399. Joaquín Torres-García: <i>Ritmos verticales superpuestos</i> (1927). Madera policromada. 18 x 20 cm.	245

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
400. Joaquín Torres-García: <i>Objetos superpuestos en colores</i> (1927). Óleo y madera. 64 x 38 cm.	245
401. Joaquín Torres-García: <i>Composición abstracta con maderas superpuestas</i> (1930) Óleo sobre madera. 41,5 x 30 cm.	246
402. Joaquín Torres-García: <i>Figura</i> , 3 piezas (1929). Madera pintada. 18,5 x 6,5 x 2 cm.	247
403. Joaquín Torres-García: <i>Figura</i> (1929). Madera pintada. Alt. 23 cm.	247
404. Joaquín Torres-García: <i>Hombre abstracto sentado</i> (1929). Madera pintada. 18 x 5 x 5 cm.	247
405. Joaquín Torres-García: <i>Sin título</i> (1929). Madera pintada.....	247
406. Joaquín Torres-García: <i>Objeto plástico / contrapunto</i> (1929). Óleo y madera 20 x 5 x 6 cm.	247
407. Joaquín Torres-García: <i>Forma abstracta</i> (1929). Óleo sobre madera. 25,5 x 9,1 x 4,6 cm.....	247
408. Joaquín Torres-García: <i>Torso</i> . Madera pintada.....	247
409. Joaquín Torres-García: <i>Hombre</i> (1929). Madera pintada. 28 x 10 cm.	247
410. Joaquín Torres-García: <i>La idea</i> (1942). Madera pintada. 111 x 11 cm.	247
411. Alma Buscher: <i>Habitación para niños en la casa Horn</i> (1923). Arquitecto Georg Muche.....	256
412. Peter Röhl: <i>Cabezas de títeres</i> (1920).....	257
413. Eberhard Schrammen: <i>Construcción</i> , 25 piezas (1922). Madera de colores.....	257
414. Julia Feininger: <i>Visir</i> . Tela. 33,5 x 35 cm.	257
415. Julia Feininger: <i>Aladino</i> . Tela. Alt. 33,5 cm.	257

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
416. Julia Feininger: <i>Demonios y hadas</i> (1920). Tela, 11- 16 cm.	257
417. Ludwing Hirschfeld-Mack: <i>Trampa óptica</i> (1924). Madera, cartón y metal.....	257
418. Josef Hartwing: <i>Juego de ajedrez</i> (1923-24). Madera.....	258
419. Alma Buscher-Siedhoff: <i>Teatro de marionetas</i> (1923).....	259
420. Alma Buscher-Siedhoff: <i>Juego de bolas, 9 piezas</i> (1924). Madera pintada y lacada.....	259
421. Alma Buscher-Siedhoff: <i>Barco</i> . Juego de construcción, 21 piezas (1924). Madera pintada y lacada.....	259
422. Alma Buscher-Siedhoff: diseño para el juguete <i>Barco</i> (1923). Acuarela.....	259
423. Alma Buscher-Siedhoff: <i>Muñecas de lana</i> (1924). Madera, lana y rafín.....	259
424. Vitrina con juguetes a la venta en el museo de la Bauhaus de Berlín.....	260
425. Vitrina con juguetes a la venta en el museo de la Bauhaus de Berlín.....	260
426. Vitrina con juguetes a la venta en el museo de la Bauhaus de Berlín.....	260
427. Keith Haring: <i>Carrusel</i> para «Luna Luna» en Hamburgo (1987).....	262
428. Keith Haring: decoración interior del <i>Dragón</i> (1973) diseñado por Niki de St. Phalle.....	262
429. Keith Haring: <i>Esculturas</i> en Riverside Park, Nueva York (1988).....	262
430. Keith Haring: <i>Escultura</i> en Berlín.....	262
431. Keith Haring: <i>Silla para niños</i>	262
432. Keith Haring: <i>Juguete de arrastre</i>	262
433. Keith Haring: <i>Cuna</i> (1981).....	262
434. Isamu Noguchi: <i>Parque infantil esculpido</i> (1940). Yeso. 7,6 x 66,4 x 66,4 cm.	263

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
435. Isamu Noguchi: Estudio para <i>Mantra del tobogán blanco</i> (1966). Modelo de escayola.....	264
436. Isamu Noguchi: Estudio para <i>Mantra del tobogán blanco</i> (1966). Modelo de escayola.....	264
437. Isamu Noguchi: Campo de juegos para la sede de Naciones Unidas, Nueva York (1952). No ejecutado. Modelo de yeso. 71,1 x 48,3 x 76 cm.	265
438. Isamu Noguchi: <i>Este lugar</i> (1968). 109,2 x 108 x 15,2 cm.	265
439. Isamu Noguchi: <i>Campo de juego</i> en Piedmont Park, Atlanta (Georgia).....	266
440. Isamu Noguchi: <i>Campo de juego</i> en Kodomo No Kumi (1965), Japón.....	266
441. Isamu Noguchi: <i>Campo de juego</i> en Piedmont Park, Atlanta (Georgia).....	266
442. Isamu Noguchi: <i>Equipamiento</i> para campo de juego (1939). Modelos de Metal.....	266
443. Isamu Noguchi: <i>Campo de juego</i> en Piedmont Park, Atlanta (Georgia).....	266
444. Isamu Noguchi: <i>Campo de juego</i> en Piedmont Park, Atlanta (Georgia).....	266
445. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> («Divertimento») (1968-95). Cartón pluma y madera pintada. 34 x 11,7 x 10 cm.	267
446. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> (1993). Papel coloreado y pastel sobre lienzo. 68,5 x 76 cm.	267
447. Esteban Vicente: <i>Red Across</i> (1996). Óleo sobre lienzo. 106,5 x 127 cm.	267
448. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> («Divertimento») (1968-97). Madera pintada. 14 x 8 x 5,5 cm.	268
449. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> («Divertimento») (1968-97). Madera pintada y papel. 16,5 x 30 x 7 cm.	269
450. Esteban Vicente: <i>Aquí</i> (1993). Óleo sobre lienzo. 127 x 107 cm.	269
451. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> («Divertimento») (1968-97). Madera pintada. 25 x 11 x 8 cm.	269

<u>Imagen</u>	<u>Página</u>
452. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> («Divertimento») (1968-95). Madera pintada. Alt. 25,5 cm.	270
453. Esteban Vicente: <i>Collage N.º 6 (La superficie embellecida)</i> (1952). Papel con carboncillo y gouache sobre tabla. 76 x 56 cm.	270
454. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> («Divertimento») (1968-95). Papel pintado y madera. Alt. 30,5 cm.	270
455. Esteban Vicente: <i>Collage # 5</i> (1957). Papel coloreado y carboncillo sobre tabla. 76,2 x 71,1 cm.	270
456. Esteban Vicente: <i>Sin título</i> («Divertimento») (1968-95). Madera pintada. 22,5 x 12 x 9 cm.....	270
457. Esteban Vicente: <i>Etiquetas</i> (1956). Papel coloreado, papel impreso, tinta, carboncillo, gouache y pastel sobre cartón. 124,5 x 89,6 cm.	270