



*de De Stijl a la New bauhaus*

**as**

**Construyendo UTOPÍAs:**  
**de De Stijl a la New bauhaus**

albers  
arp  
badovici  
baumeister  
beothy  
bill  
brancusi  
cahn  
coppola  
cueto  
del marle  
fernández  
gleizes  
grey  
herbin  
itten  
joostens  
kássak  
klee  
klee  
lange-brok  
le corbusier  
léger  
lodr  
lodr  
mattis-teustch  
meyer  
moholy-nagy  
mrozeck  
noguchy  
péri  
péri  
rietveld  
schwitters  
sirató  
torres-garcía  
tschinkel  
tutundjian  
valmier  
van doesburg  
vantongerloo  
zwart



noguchi

fernandez

sinato

gray

bill

rieveld

schmitt

itten

kloo

badovici

kassak

mattis-teutsch

le corbusier

del marla

herbin

peri

albers

cahn

trongerlog

queto

peri

brancusi

gebizca

baumister

moholy-nagy



roostens

valmier

rafundjan



lager

doesburg

arp

meyer

lebohy

coppola

zwart

torres-garcia

**Agradecimientos:**

Alejandro Villalba, Mallorca  
Marcel y David Fleiss, Galerie 1900-2000, París  
Benoit Sapiro, Galerie Le Minotaure, París

y muy en especial a  
Hernando Pérez Díaz, Málaga

© **de este catálogo:** Guillermo de Osma Galería  
© **del texto:** Hernando Pérez Díaz  
© **fotografía:** Joaquín Cortés y Pablo Linés  
**traducción:** Sirk Traducciones  
**coordinación:** José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza  
**documentación:** Hernando Pérez Díaz y José Ignacio Abeijón  
**diseño del catálogo:** Miriam Sainz de la Maza

ADVANTIA. Formación, 16. Getafe (Madrid) Depósito Legal: M. 35591-2011



●  
**Guillermo de Osma**  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID  
Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75  
[www.guillermodeosma.com](http://www.guillermodeosma.com) • [info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)

del 15 de septiembre de 2011 al 17 de febrero de 2012

Hernando PÉREZ DÍAZ  
**Construyendo UTOPIAS:**  
de **De Stijl** a la **New bauhaus**

*No el objeto, sino el hombre, es la meta*  
Moholy-Nagy

### Introducción



**ESTE TEXTO PRETENDE** contar un puñado de historias que ayuden a contextualizar un conjunto de obras que tienen el denominador común de encuadrarse en el espíritu constructivo de las utopías de entreguerras. Con la Gran Guerra, parafraseando al arquitecto Walter Gropius, “un mundo ha llegado a su fin”. La integración multidisciplinaria (pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas) en aras de la “obra de arte total”, el internacionalismo (o lucha contra los nacionalismos, que dominaban la escena artística, a favor de una vanguardia cosmopolita y universal) y, en definitiva, la utopía de cambiar el mundo y construir una sociedad habitada por el hombre nuevo, fueron ideas compartidas por múltiples movimientos de vanguardia. La geometría, en el sentido suprematista de Malévich, neoplasticista de *De Stijl*, productivista de la *bauhaus*, universalista de Torres-García o concreto de Van-Doesburg, ocupó un papel central en todos ellos. Los debates que competían a la forma fueron diversos y, habitualmente, encarnizados. Analizar su evolución, al amparo de frustraciones, persecuciones y exilios, es sumamente interesante. Al avance del tiempo, las discusiones saltarán desde la vieja y herida Europa a la escena norteamericana, a través de la diáspora de Josef Albers y Moholy-Nagy, y al paradigma latinoamericano, con las agitaciones y enseñanzas de Torres García, Le Corbusier y Max Bill. La influencia de estos artistas en el arte y la cultura visual a ambos lados del atlántico es inestimable.

### En torno a *De Stijl*

La Primera Guerra Mundial o Gran Guerra (1914-18) fue el primer conflicto en el que la tecnología se puso al servicio de la guerra e hizo que alcanzara unas cotas de suciedad inusitadas. Así surgió la necesidad urgente de un nuevo orden integrado por un nuevo hombre. El arte, el nuevo arte, no podía entenderse sin un final social y utilitario. Así, en 1917, Mondrian, Van Doesburg y Van der Leek fundaron, junto al arquitecto JJP Oud y al poeta Antón Kok, *De Stijl (El Estilo)*. En breve se adhirieron el pintor Vilmos Húszar, el escultor Vantongerloo y los arquitectos Jan Wils, Van 't Hoff y Gerrit T. Rietveld. *De Stijl* enraizaba en la filosofía idealista protestante holandesa que aspiraba a una armonía universal alcanzable tras despojarse de la individualidad y de los objetos del mundo visible. El modelo para tal propósito era un arte universal autónomo que impusiera una estética de la forma contra el caos cotidiano. Formas geométricas elementales y colores primarios, en relaciones perfectas, pasaron a constituir el lenguaje del Neoplasticismo. Mondrian y Van Doesburg se adhirieron inicialmente a la ordenación vertical-horizontal estricta de las formas. Sin embargo, en 1924, Van Doesburg comenzó a elaborar su teoría del Elementalismo que propugnaba el uso de la diagonal para ganar dinamismo en la obra y, por este motivo, Mondrian se separó del grupo un año después. Los integrantes de *De Stijl*, y particularmente **Van Doesburg** y **JJP Oud** ([cat. no. 1](#)), tuvieron intensas preocupaciones por la arquitectura y la globalidad del medio ambiente. La función del arte había cambiado y, en pro del utilitarismo, los arquitectos eran cruciales para trasladar las ideas al espacio. Van Doesburg empleó la mayor parte del tiempo, en los años iniciales, trabajando en esquemas de color y vidrieras para edificios, como los realizados con Van Eesteren y JJP Oud, en su aspiración de trazar puentes entre arte y arquitectura.



Huszar. Portada de *De Stijl*, 1917



Rietveld. Silla Roja y Azul, 1917

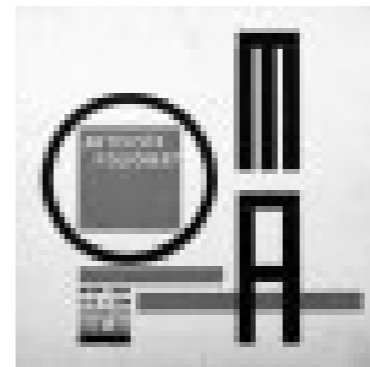


Rietveld frente a su taller sentado en la Silla Roja y Azul

**Rietveld**, aplicando los principios *De Stijl*, diseñó en 1918 la mítica silla *Roja y Azul* y en 1924 la casa-tesis del movimiento *Truus Schröder*. En otro de sus más conocidos diseños, la silla *Zig-Zag* (cat. no. 2), el artista evolucionó hacia la introducción de la diagonal. Rietveld llegó a calificar la silla *Zig-Zag* de "broma" debido a que su soporte físico parecía imposible a primera vista. Fue creada a principios de los 30, en un mundo fatigado por las necesidades económicas del Crack del 29, con la ambición de desarrollarla en un modelo de producción económico. Por ello, pretendió construir la obra en una sola pieza y, al menos, esa es la apariencia. Las construcciones de Vantongerloo, el escultor de *De Stijl*, influyeron de forma significativa en la obra del artista belga **Paul Joostens** (cat. no. 3) que también recibió el impacto de Dadá. Joostens contribuyó de forma importante a la revista de vanguardia belga *Ça Ira* y, en una exposición organizada por la misma en el Círculo Real Artístico de Amberes en 1923, expuso junto a Moholy-Nagy y El Lissitzky. Como paradigma de la internacionalización de *De Stijl*, hemos de citar al artista también belga y editor de la revista *Vouloir*, **Felix del Marle** (cat. no. 4). Del Marle, que se situaba estilísticamente próximo a Frantisek Kupka, quedó impresionado por las obras *De Stijl* en la exposición *El Arte de Hoy* de diciembre de 1925 y, tras conocer a Mondrian y Van Doesburg en París, viró hacia el Neoplasticismo. En 1926 publicó en *Vouloir* artículos sobre Mondrian ("Arte. Pureza y Abstracción") y Van Doesburg ("Hacia un Arte Elementalista") y entabló amistad con Húszar, Oud, Rietveld y Vantongerloo. Fue tal el impacto del Neoplasticismo que diseñó interiores en este estilo en su casa de Pont sur Sambreville, mobiliario para Didier Demarcq en la misma ciudad y fachadas para una tienda *Armande* en Dinard.

#### Artistas húngaros entre *MA* y *Der Sturm*

László Moholy-Nagy fue presentado a Walter Gropius, el fundador de la *bauhaus*, un año antes de su incorporación a la institución de Weimar en 1923. Dicha presentación ocurrió en la famosa galería *Der Sturm* de Herwarth Walden. En 1922 tenía lugar una muestra conjunta en dicha galería de **László Péri** (cat. no. 5) y Moholy-Nagy que fue de gran trascendencia para ambos. La obra del húngaro Péri era próxima al concepto artístico de El Lissitzky y mostraba un interés temprano por la arquitectura como idea y modelo, que más tarde sería realidad, pues trabajó de 1924 a 1927 en el Berlin City Architect Department. Por su interés en la representación espacio-tiempo (*Raumkonstruktionen*), llamó la atención de Van Doesburg que publicó una obra suya en la portada de *De Stijl* de julio de 1922. Ese mismo año vio la luz su manifiesto Pre-teatro, elaborado junto al Dadá Raoul Hausmann, en *Der Sturm*. Péri había estado muy relacionado con János Mácza, director de la escuela de artes dramáticas de la mítica revista de vanguardia *MA (Hoy)* de Lajos Kassák, que propuso una revisión completa de la escenografía y que posiblemente fue el punto de partida de la particular visión espacial de Péri. Lo más destacado de la obra de Péri lo constituyen sus relieves concretos. Estos fueron redescubiertos por Frank Stella y otros artistas de la generación de los 70 que lo reconocen como el



Revista *MA*, 1924



Herwarth Walden



M.-Nagy. Portada de *Der Sturm*, 1923

predecesor de la teoría de la reducción y del "shaped canvas". Moholy-Nagy se había convertido en 1921 en el redactor berlinés de *MA*. La revista, cuyo círculo estuvo constituido por gran parte de la joven vanguardia húngara (primero *MA-ists* y después *activistas*), tuvo un corto periplo húngaro pues fue pronto clausurada, bajo acusaciones de burguesa y contra-revolucionaria, por los *soviets* comunistas de la Hungría post-revolucionaria. Las exposiciones realizadas bajo el auspicio de *MA* se inauguraron en 1917 con **János Máttis-Teutsch** (cat. no. 6) y en la primera *matinée* se interpretaron obras de Bela Bartok. Máttis-Teutsch fue uno de los artistas húngaros que más tempranamente llamó la atención de Walden para cuya galería *Der Sturm* expuso entre 1918 y 1921, fundamentalmente, con Paul Klee. Tras la clausura de *MA* en Hungría, Kassák, Péri y Moholy-Nagy emigraron a Viena, si bien, los dos últimos prosiguieron en breve hacia Berlín. Kassák, que cruzó el Danubio escondido en una caja a bordo de un barco, estableció en la capital austríaca la nueva base de la revista y con su propósito de internalización visitó Berlín en noviembre de 1922. La galería *Der Sturm* organizó una velada literaria en honor a tal efeméride que contó con la presencia de los miembros de *MA* y los Dadá Schwitters, Arp y Huelsenbeck. En la revista convivieron poesías y obras de arte Dadá (Arp, Huelsenbeck, Kassák) y Constructivistas (Huszar, los escritos sobre la *Torre Tatlin* de Puni o el omnipresente Van Doesburg al que se consagró un número en 1922). Los años 20 son años de pluralismo estético, de coexistencias e influencias mutuas de tendencias a priori contrarias como el "caos Dadaísta" y el "orden Constructivista", en palabras de Simón Marchán. En realidad, el Dadá, al buscar un orden nuevo a través del antiarte, no estaba tan lejos de las posturas Constructivistas y, de hecho, se realizó un *Congreso Dadaísta Constructivista* en Weimar (1922). La irreverencia Dadá en su ánimo de ofender el buen gusto burgués, hizo mella en Kassák y en Moholy-Nagy. **Kassák** (cat. nos. 7-8) que en justa medida debe ser considerado uno de los pioneros o padres de la cultura moderna, desarrolló y estableció en su *Manifiesto* de 1922 la *Bildarchitektur (Arquitectura de la imagen)* que pretendía someter la imagen a un "grado cero", esto es, eliminar todos los componentes icónicos y parasitarios –representación, profundidad o ilusión de movimiento– para buscar formas geométricas simples, anónimas, sin hacer desaparecer la idea misma de la obra. En 1923 y tras su contacto con Kurt Schwitters, Hans y Sophie Täuber-Arp, este profeta de la sencillez llegó a experimentar con intuitivos y lúdicos collages que son pura poesía visual (además de editor de *MA* fue poeta, ensayista y novelista) y que rompían con el habitual racionalismo y puritanismo de sus teorías abstracto geométricas. Por su parte, **Moholy-Nagy** (cat. no. 9) rechazó la noción de arte tradicional y al coincidir con el "constructor" El Lissitzky, que se encontraba en Berlín en 1922 como comisario de la *Primera Exposición de Arte Ruso* para la galería Van Diemen, optó por un arte puro, sin referencias representacionales y basado en la relación de los elementos integrantes de la composición. Abogó por un constructivismo idiosincrático con especial interés por la transparencia y la luz. Sus obras de estos años, los del inicio



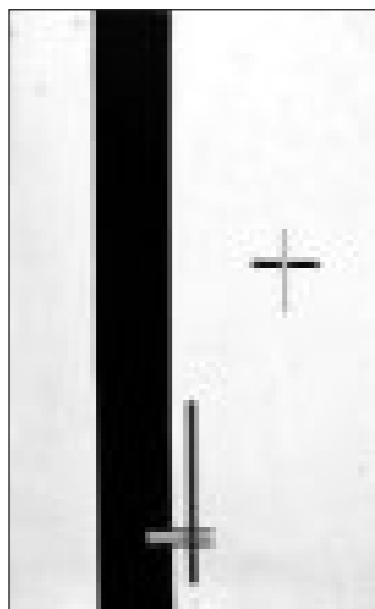
Schlemmer. *Utopia (bauhaus)*, 1921

de su periplo *bauhausiano*, muestran una profundidad en la cual unas formas geométricas flotan sobre otras. Aunque siempre se consideró pintor, su pasión por el progreso tecnológico y su interés por la producción industrial, le llevó a abarcar infinidad de disciplinas (pintura, escultura, fotografía, cine, teatro, tipografía). Moholy fue un pedagogo natural y artista de dotes universales.

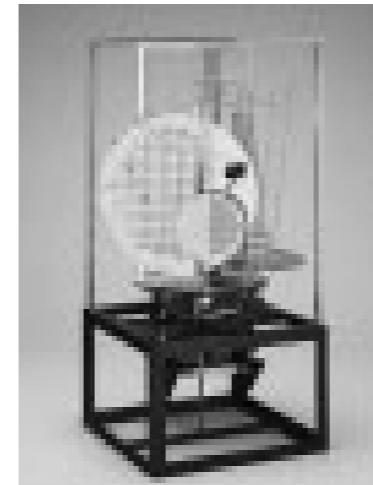
### La Alemania de Weimar: los Progresivos de Colonia y la reorientación didáctica de la Bauhaus

En la alemana República de Weimar (1918-33) de los 20 también surgieron los Progresivos de Colonia. Este grupo lo integraron, entre otros, Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz y **Augustin Tschinkel** (cat. no. 10). Deseaban, como tantos, un cambio radical político y social reaccionario a los horrores de la Primera Guerra Mundial. Apoyaron el socialismo y los derechos de los trabajadores y estos constituirían su temática con la creación de una estética proletaria. Aunque estuvieron inspirados en parte por el Constructivismo ruso, no abogaron por la abstracción geométrica, sino por una suerte de constructivismo figurativo basado en el arte tribal "primitivo" y en la iconografía de los primeros cristianos. Su arte era acción política y revolución en sí mismo. Se oponían al arte al servicio de la política. Eliminaron las características individuales de los personajes y apostaron por una representación de la forma humana minimalista o simbólica (p.e. a través de su vestimenta), que diferenciase entre oligarcas y trabajadores, para expresar la división de clases impuesta sobre la humanidad. Entre 1929 y 1933, el grupo publicó su revista *A bis Z*, para la difusión de sus ideas.

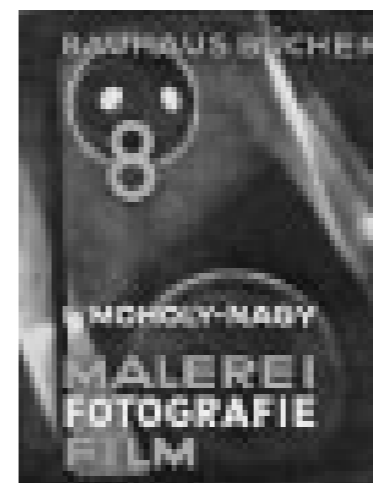
Erradicar la mano del artista en la realización del objeto fue uno de los supuestos fundamentales de muchos vanguardistas. La partida de esta alienación con frecuencia se liga a la reorientación del programa didáctico de la *Bauhaus* de Weimar que se inauguró con la lectura de Walter Gropius "Arte y tecnología: una nueva unidad" (1923) centrada en lo funcional y el acabado industrial. Si bien el combativo Van Doesburg, que se trasladó de Holanda a Weimar para internacionalizar el movimiento *De Stijl*, ejerció una influencia clave en las transformaciones hacia la abstracción geométrica y el énfasis en los procesos de producción mecánica en dicha institución. Van Doesburg no consiguió que Gropius lo aceptara como profesor por dogmático pero impartió cursos *De Stijl* para estudiantes de la *Bauhaus* y su influencia fue mayúscula. La reordenación llevaba implícita el abandono de la subjetividad, emoción e irracionalidad (definitorios del expresionismo) por la objetividad, sobriedad y racionalidad. Esto y las influencias sobre numerosos alumnos de su misticismo y personalidad, pues pertenecía a las filosofías esotéricas del Mazdaznan (una secta derivada del zoroastrismo) y la Teosofía, hicieron que **Johannes Itten** (cat. no. 11), que impartía el *Vorkurs* (curso preliminar) de la *Bauhaus*, se fuese alejando de personalidades como Gropius y Moholy-Nagy hasta el abandono de la institución. El collage *El héroe*, alejado del estilo propio de Itten, puede interpretarse en un sentido burlesco de la confrontación entre la gente natural y la mecánica de Weimar ya que se



Moholy-Nagy. *Cuadro telefónico*



Moholy-Nagy. *Modulador Espacio-Luz*



conocen retratos caricaturescos de Van Doesburg caracterizado como un semi-robot. Werner Graeff, que asistió a las clases *De Stijl* de Van Doesburg mientras Itten impartía el *Vorkurs*, transmitió la diferencia de pareceres entre Itten, que abogaba por una escala de colores individual, y Van Doesburg, que postulaba, junto a Mondrian, un rango objetivo y universalmente válido (amarillo/rojo/azul + blanco/gris/negro). Itten, vegetariano estricto y practicante de meditación, relajación física y técnicas de respiración, creía que la experiencia perceptiva de la luz y el color abría el camino a un conocimiento superior. Es preciso aclarar que Moholy-Nagy con los *cuadros telefónicos* (esmaltes de porcelana ejecutados desde el otro lado del aparato según las normas dictadas por el artista) que exhibe en *Der Sturm* en 1924 y con su *modulador espacio-luz* (desarrollado entre 1922 y 1930) fue de los más profundos influyentes en la reordenación pretendida por Gropius. La principal diferencia entre Itten y Moholy radicó en la ausencia o presencia de finalidad social. Itten deseaba producir un efecto individual y Moholy abogaba por una transformación social. La reordenación del programa de la *Bauhaus* también se dejó sentir en profesores como Wassily Kandinsky y **Paul Klee** (cat. no. 12). El expresionismo previo a la Gran Guerra de ambos se enfrió en la época de la *Bauhaus* y se introdujeron en el funcionalismo social de la institución. La geometría fue ocupando un papel central e intentaron desarrollar programas pedagógicos que sistematizaran su arte -*Esbozos pedagógicos* de Klee (1925) y *Punto y línea sobre el plano* (1926) de Kandinsky-. Es necesario traer aquí el arte del suizo Max Bill, residente en la *Bauhaus* entre 1927 y 1929, que se caracterizó por llevar al extremo el destierro de la "pincelada individual tan valorada en la pintura de antaño" (Moholy-Nagy).

### La fotografía en la Bauhaus: de Moholy-Nagy al taller de Peterhans

Moholy-Nagy y su escrito *Malerei, Fotografie, Film* (1925) fueron decisivos para el desarrollo de la fotografía en la *Bauhaus*. Se imponían la Nueva Visión de las ciudades modernas y su temática industrial o maquinista, los fotogramas, la fotoplástica, los fotocollages y la fotografía documental de la vida en la *Bauhaus*. A pesar del destacado papel que ésta ocupó no es hasta 1929, coincidiendo con la marcha de Moholy-Nagy de la misma y con la célebre exposición *Film und Foto* de Stuttgart, cuando se instaló un taller de fotografía en la *Bauhaus* con la titularidad de Walter Peterhans y bajo el mandato de Hannes Meyer. Peterhans, perfeccionista extremo, rechazó muchos de los postulados de Moholy. Para él era más importante la ejecución que la idea y, por ello, realizaba bodegones con objetos cotidianos en los que pretendía captar su diversa materialidad lo más diferenciada posible. El auge por esa fotografía cercana, de técnica perfecta, puede observarse en los alumnos **Horacio Coppola** (cat. nos. 13-14) y **Erich Mrozek** (cat. no. 15). El holandés **Piet Zwart** (cat. no. 16), que devendría en uno de los más importantes y revolucionarios diseñadores gráficos de la primera mitad del siglo XX, rindió su tributo personal a la institución con su fotografía *Bauhaus 1929*. No fue hasta 1931 cuando pudo residir en la *Bauhaus*, ya en Dessau, por un año.



Schwitters. *Merz*



Schwitters. *Merzbau*



Schlemmer y Baumeister, 1929

### Utopía de utopías: el Hannover que pudo ser de Schwitters y Buchheister

Artista inclasificable por encima de los demás, que expuso junto a Klee en *Der Sturm* en 1919, fue **Kurt Schwitters** (cat. nos. 41-42). Fundó Dadá Hannover como un movimiento eminentemente apolítico, en contraposición a Dadá Berlín, del cual fue expulsado. En este contexto desarrolló sus collages *Merz* (de la palabra *Kommerz* que usó en uno de sus collages). Proclamó: “La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo, el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad”. Es por ello que uno puede encontrar en sus collages boletos de ómnibus, pedazos de cartel, periódicos, cajetillas de cigarrillos, envolturas de caramelos, telas y botones. *Merz* se convirtió en sinónimo de todo su arte nuevo multidisciplinario y dio nombre a poesías fonéticas, a su revista, a su teatro y a su aspiración de obra de arte total que fue su construcción esculto-arquitectónica *Merzbau* (*Catedral de la Miseria Erótica*). Precisamente en ésta puede apreciarse que siempre se mantuvo cerca de planteamientos constructivistas desde que, en 1922, recibió el impacto de *De Stijl* a través Van Doesburg y de la exposición de arte ruso contemporáneo de la galería Van Diemen. De hecho, en 1927, llegó a formar parte del grupo *Die Abstrakten Hannover* junto a Carl Buchheister y Friedrich Vordemberge-Gildewart. Schwitters se vio forzado al exilio, por la presión Nazi, en 1937. Primero se instaló en Noruega, donde inició una segunda *Merzbau*, pero tuvo que huir nuevamente en 1940 al ser el país invadido por Alemania. Acabó sus días en Ambleside (Inglaterra) donde tuvo que compaginar *Merz* con una vuelta a la figuración en paisajes y retratos para subsistir en aquellas latitudes donde era un completo desconocido. Carl Buchheister fue considerado un artista “degenerado” por el nazismo en 1933. Las consecuencias: se le prohibió pintar, sus obras de colecciones públicas fueron destruidas y hubo de vivir en el más completo aislamiento. Buchheister fue un alquimista de la materia. En su obra de los 30 integró diversos, y a veces contradictorios, materiales (acrílico, cristal, arena, granulado, aluminio, corcho, madera o cordeles). Gustó de jugar con la dualidad opacidad-traspacidad y, tras integrar el marco en la composición pictórica, saltará al espacio con composiciones en relieve. Como epílogo utópico, ante la frustración de sus expectativas, valga la siguiente afirmación recogida en el manifiesto de 1927 de *Die Abstrakten Hannover*: “El objetivo del arte y la razón de existir es la creación de nuevas personas que deben constituir la nueva sociedad”.

### Obra de arte total

El concepto obra de arte total o totalidad-obra implicaba a la **arquitectura** o casa-obra (cat. nos 18-19). Ya hemos visto la trascendencia que ésta tuvo en *De Stijl* y en Gropius. Este pretendió aunar arte y tecnología mediante la docencia de las disciplinas desde una base artesanal en la *bauhaus* y proclamó: “todas las artes culminan en la arquitectura”. La colaboración entre artistas y arquitectos debía de igual modo de las ideas análogas de los constructivistas rusos de fusión del arte y la vida. Como ejemplos icónicos en este epígrafe cabe citar el *Espacio Proun* -siglas de



Le ciné-dancing de l'Aubette



Rietveld. Casa Schroder



El-Lissitzky. *Proun*



Arte degenerado. Munich 1937

“Proyectos para la Afirmación de lo Nuevo (en el Arte)”- de El-Lissitzky (1923); la *Merzbau* de Schwitters (iniciada en 1923 y en progreso constante); la casa-tesis de *De Stijl Thuus-Schröder* de Rietveld (1924); el café elementalista de *L'Aubette* de Estrasburgo de Arp, Tauber-Arp y Van Doesburg (1926-28); o la *Maison en Bord de Mer E-1027* construida en Roquebrune-Cap-Martin, cerca de Mónaco, de **Eileen Gray** y **Jean Badovici** (1926-29) (cat. no. 20). Uno de los modelos utópicos mas interesantes de la vanguardia es la habitación *Co-op* (1925) del arquitecto suizo, a posteriori sustituto de Gropius como director de la *bauhaus* (1928-30), **Hannes Meyer** (cat. no. 17). La ideología marxista y el punto de vista funcionalista radical le llevaron a desarrollar una habitación, dentro del movimiento cooperativo, que era un habitáculo mínimo e inestable cerrado por paredes de tela blanca y con un mobiliario móvil para convertirse en el espacio ascético y móvil de los “semi-nómadas” del “nuevo mundo”. La cama se trataba de una estera que apoyaba sobre conos para facilitar la circulación del aire. La habitación la completaban un estante con frascos de comida en conserva, otro con libros y un fonógrafo sobre una mesa metálica plegable. La habitación *Co-op* cuestionaba la habitabilidad pues ésta se veía reducida al aislamiento mínimo (muros de tela), la comodidad indispensable (la silla y la cama) y la sobrevivencia (la comida). Los libros y el fonógrafo, como elementos de reproducción mecánica, aseguraban un tipo de habitabilidad distinto a la arquitectura tradicional. Para Meyer, la función de la arquitectura era convertirse en un sistema para el desarrollo armónico de la sociedad y no le competían la forma, el estilo o el diseño.

### El París de los 30: *Cercle et Carré*, *Art Concret*, *Abstraction-Création* y *Dimensionismo*

Por lo general, con el avance de los años 20 y la llegada de los 30, se fueron matizando las convicciones filosóficas concernientes al destino social y político del artista. El desencanto que en las nuevas generaciones indujeron el Crack del 29, la Guerra Civil Española, los Juicios de Moscú, el ascenso del Nazismo y la Segunda Guerra Mundial llevaron a que la abstracción geométrica pasase a ser un estilo en el que cupieron multitud de expresiones artísticas. Las concesiones al esteticismo y el desinterés por las ideologías utópicas de instaurar un nuevo orden político, social y económico llevaron a que Van Doesburg considerara, con guasa, como “barroco cuadrático” a muchas de las obras que producían los jóvenes de entonces. Se produjeron, en consonancia con todo esto, dos hitos significativos. Primero, en 1932, Stalin declaró el Realismo Socialista como el arte oficial del *Soviet* y fulminó toda utopía de una Revolución Universal. El Suprematismo de Malévich, el Constructivismo de Tatlin, el No-objetivismo de Rodchenko y los *Proun* de El-Lissitzky pasaron a ser historia, si bien, el éxodo ya había comenzado en 1924 con la muerte de Lenin. Y segundo, en 1933, se produjo el cierre de la *bauhaus*, ante la escalada del Nacional-socialismo que consideraba las abstracciones como bolcheviques y declaraba como “degenerado” todo arte no académico. Ante tales circunstancias, fue París, en la que residían desde hace años Mondrian y Van Doesburg y a la que se vieron



Foto de grupo de Cercle et Carré



Foto de grupo de Art Concret

empujados numerosos creadores, la heredera de la efervescencia cultural abstracta. Ya en 1930, como reacción a la ola surrealista imperante, Joaquín Torres-García y Michel Seuphor pusieron en marcha **Cercle et Carré** en pro de la “Estructura y Abstracción”. Sólo se produjo una *Exposición Internacional* del grupo (ignorada por público y prensa y en la cual no se preguntó un precio) en la que tuvo cabida toda la vanguardia del momento a excepción del surrealismo: **Arp** (cat. no. 21) -maestro del arte fronterizo pues exponía con el Grupo Surrealista y, sin embargo, apoyó sin ambages la creación del *Cercle et Carré*-, **Baumeister** (cat. no. 22), Buchheister, **Cahn** (cat. no. 23), Kandinsky, **Le Corbusier** (cat. nos. 37-38), **Germán Cueto** (cat. no. 24), **Léger** (cat. no. 25), Mondrian, Pevsner, Prampolini, **Schwitters** (cat. nos. 41-42), Tauber-Arp, **Vantongerloo** (cat. no. 34), Vordemberge-Gildewart... y así hasta ochenta suscritos. La divergencia estilística y política fue superada a base de apostar por un lenguaje universal que confiaba en el pensamiento científico y matemático como vías para liberar al ser humano. El hombre nuevo debía de romper las cadenas del sometimiento laboral y disponer de tiempo para dar rienda suelta a las necesidades del espíritu. Mediante el acceso del hombre nuevo al conocimiento se podría modernizar y mejorar la sociedad. La obra de arte apeaba el deleite estético y se convertía en un modelo de “higiene de la vida”. Sin embargo, el pretendido apoyo a la abstracción geométrica de Seuphor pronto chocó con **Torres-García** (cat. no. 26) que preconizaba el derecho a la figuración, hasta el punto de que el primero llegó a modificar un texto del segundo. Torres, indignado, abandonó y Seuphor enfermó. *Cercle et Carré* pasó a la historia. Como paladín del rigor (y por su ambición de liderazgo y la animadversión levantada por *Cercle et Carré*), Van Doesburg reunió el mismo año a un pequeño grupo de artistas -entre los que figuraban Jean Hélion y **Léon Tutundjian** (cat. no. 27)-, en torno a **Art Concret** que, basado en los principios *De Stijl*, omitía cualquier referencia al mundo exterior y proponía un arte exclusivamente basado en la razón geométrica. Se oponía al arte abstracto por tener una dependencia simbólica de lo externo. Sólo surgió un fascículo de la revista *Art Concret* y en él Theo Van Doesburg sentó las bases del arte concreto que ya había preconizado en el *Manifiesto del Elementalismo* de 1926. Un cuadro *elemental* con una “organización determinada, autónoma y orgánica de planos” era más concreto que “una forma natural orgánica” ilusoria en la misma composición. Los determinantes para alcanzar la universalidad de la obra de arte fueron rigor, anonimato de ejecución, ciencias matemáticas, relatividad de Einstein, teorías de Lorenz y cuarta dimensión de Minkowski. *Art Concret* nació condenada al fracaso desde el inicio por la exigencia utópica de sus bases teóricas y la rigidez de sus planteamientos, si bien, ahí residió el quid. El radical Theo Van Doesburg falleció en 1931 de un ataque cardíaco mientras se recuperaba de una crisis asmática y la revista *Art Concret* fue, quizás, la última plataforma para la defensa dogmática de las teorías utilitarias y objetivistas del decenio de los 20. El año 30 marcó la evolución del arte abstracto al concreto (y al Unismo polaco), esto es, al arte basado en la ciencia. Antes de su fallecimiento, y tras el fracaso de *Cercle et Carré* y *Art Concret*, Van Doesburg entendió que el tiempo de los

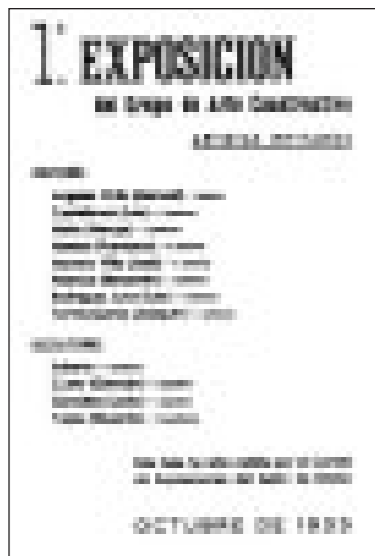


manifiestos y las reglas rígidas había pasado. Bajo la iniciativa de Arp y con la colaboración de **Auguste Herbin** (cat. no. 28), Jean Hélion y Alberto Giacometti, se fundó en la casa de Van Doesburg en Meudon el grupo **Abstraction-Création**. Este sobrevivió de 1931 a 1935 y trató de mantener viva la llama renovadora del arte y de la abstracción. El requisito era la no figuración, “obras que no manifiesten ni la copia ni la interpretación de la naturaleza”. Quizás la más importante cualidad fue la internacionalidad al acoger artistas de las más variadas latitudes. Como en el caso del artista español **Luis Fernández** (cat. no. 29), por lo general se abandonaron las tendencias semi-figurativas y se ganó en no-objetividad y sobriedad aunque ésta se combatió, frecuentemente, con la introducción de la curva. La diversidad de tendencias hace que en *Abstraction-Création* encontremos las evoluciones de *De Stijl* (Hélion y Vordemberge-Gildewart); el “constructivismo” de Mondrian (de enorme influencia, tras trasladarse el artista a Estados Unidos en 1940, en el grupo *American Abstract Artists*); el “expresionismo abstracto” de Kandinsky; variantes del “Constructivismo Internacional” (los Delaunay, Calder -y su pretensión de dar movimiento a Mondrian-, Fontana, Gabo o Moholy-Nagy); los inclasificables **Brancusi** (cat. no. 30) -al igual que Arp, aceptaba figurar en todas las tendencias tanto abstractas como surrealistas y, por ejemplo, había sido miembro *De Stijl* de 1925 a 1927 y en su revista se publicaron sus *Aforismos* en 1928- y **Schwitters**; el Cubismo Sintético de **Gleizes** (cat. no. 32), **Valmier** (cat. no. 31) o Kupka; e incluso la abstracción biomórfica de Arp, **Beothy** (cat. no. 33) y los surrealistas. La disolución de *Abstraction-Création* se produjo al amparo de la situación política del momento. En 1937, Arp, Domela y los americanos G.L.K. Morris y A.E. Gallatin, fundaron la revista *Plastique*, en un último intento por defender la abstracción geométrica, pero los mejores años en Europa habían pasado. El poco conocido *Manifiesto Dimensionista* (cat. no. 35) de Charles Sirató se publicó en el número 2 de *Plastique* aunque antes lo había hecho como una separata previa a la revista *N+1* (1936). Para el Dimensionismo cada una de las disciplinas artísticas debía proyectarse a una dimensión más, por ello, el nombre de la revista *N+1*. La literatura debía dejar la línea y entrar en el plano (p.e. los caligramas); la pintura debía dejar el plano y entrar en el espacio (p.e. las construcciones espaciales y los objetos surrealistas) y la escultura debía saltar de la inmovilidad a la cuarta dimensión espacial de Minkowski, con el desarrollo de las esculturas perforada, abierta, móvil y cinética. Como último paso se propuso un salto futuro al Arte Cósmico o “vaporización de la escultura”. En éste, el ser humano, más que considerar el objeto artístico desde el exterior, se convertía en el centro y sujeto a través de los cinco sentidos de la obra de arte, que funcionaba como un espacio cósmico controlado y cerrado. Vimos el interés de Van Doesburg por Péri y es que Theo, en parte por una vertiente esotérica, ya había mostrado su interés por la cuarta dimensión o por la captación del paso continuo del tiempo en la obra pictórica a inicios de los 20. La requerida participación del espectador para tal fin, algo que también había preconizado Marcel Duchamp (“el espectador hace la obra”), fue el primer punto de conflicto entre Van Doesburg y Mondrian. Con el avance del tiempo la mayoría de las obras de *Art Concret* tratarían la traducción pictórica del tiempo.

También **Vantongerloo** (cat. no. 34), que en su obra de los 30 evolucionó temáticamente hacia conceptos de espacio infinito entendido como el Universo, estuvo ocupado gran parte de su vida en la búsqueda constante de las fuerzas secretas del espacio y el tiempo. Entre los firmantes del *Manifiesto Dimensionista* de Sirató encontramos a Arp, Picabia, Kandinsky, Robert y Sonia Delaunay, Duchamp, Taeuber-Arp, Calder, Huidobro, Luis Fernández, Kobro, Miró y Moholy-Nagy. En definitiva si observamos las obras abstracto-geométricas de los 30 de artistas como Albers, Arp, Buchheister, Moholy-Nagy o Klee percibiremos que éstas evolucionaron hacia el ritmo, la organicidad, la diversidad matérica y la espacialidad. Llegados a este punto merecen ser consideradas las siguientes palabras de Gladys Fabre: "... el arte de los 30 aparece como una expresión blanda, compuesta y decadente de las vanguardias <<puras y duras>> anteriores..." y no se ha reparado "... que se ponía en juego una profunda renovación relacionada con una visión científica, humanista del universo, en la que la biología y el espacio tenían un papel predominante. También era un cuestionamiento de las utopías reductoras y un reajuste inventivo para basar el arte en teorías que tuviesen en cuenta la complejidad de las relaciones humanas y de la relatividad misma de nuestro conocimiento".



Max Bill



#### La herencia de Bill, Le Corbusier y Torres-García en el arte latinoamericano

**Max Bill** (cat. no. 36), influido por el pensamiento matemático de su amigo Vantongerloo, fue el encargado de recoger a finales de los 30 el testigo de las investigaciones en el terreno del arte concreto (autojustificación y universalidad, por enraizar en la ciencia, de la obra de arte) de Van Doesburg. Max Bill, que enseñó en Brasil en 1953, sería el canalizador de las amplias influencias del arte concreto en la vanguardia latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, a saber, los *madi* argentinos de los 40 y el concretismo, con su ulterior evolución neoconcretista, de Brasil. Las otras grandes influencias latinoamericanas serían el ubicuo arquitecto, diseñador y pintor suizo **Le Corbusier** (cat. nos. 37-38) y Torres-García. Le Corbusier había acogido en su taller a arquitectos como Roberto Matta (que a partir de 1936 se convirtió en disidente de sus ideas para abrazar sus surrealistas "morfologías psicológicas"), Juan Kurchán y Jorge Ferrari, e influyó en varios arquitectos brasileños como Lucio Costa, Alfonso Eduardo Neiry y Óscar Niemeyer, tras visitar Brasil en 1929, 1936 y 1962. Para Le Corbusier la emprendedora Latinoamérica representaba la combinación perfecta de conservadurismo y progresismo. La nueva América pasaba a encarnar los ideales del nuevo mundo y del nuevo hombre mientras la vieja Europa se ocupaba de reconstruir sus ciudades asoladas durante la Segunda Guerra Mundial. Ya, en su viaje por el esperanzado Brasil de los 20, el poeta Blaise Cendrars había evocado civilizaciones de los trópicos y los Andes a las que denominó *Utopiland*. Por su parte, **Torres-García** (cat. nos. 39-40) se vuelve con desencanto a su Uruguay natal en 1934, tras un último intento de organizar un Grupo de Arte Constructivo en el Madrid de 1933, y allí continuará con su didáctica del *Universalismo Constructivo*.



Noguchi en el *atelier* Brancusi

#### El sincretismo de Noguchi

El artista de origen japonés **Isamu Noguchi** (cat. no. 47) desarrolló casi la totalidad de su carrera en Estados Unidos. Si bien el trabajo en el taller de Constantin Brancusi entre 1927 y 1928 puede orientarnos sobre el origen de algunas influencias que encontraremos en su obra escultórica y en sus diseños industriales. Noguchi realizó un arte de síntesis que unía la abstracción geométrica con las formas orgánicas enraizadas en la naturaleza y el ser humano, no en vano, estudió medicina en la Universidad de Columbia. Abogó por una ejecución anónima, con una perfección mecánica del pulido de sus esculturas, que no enturbiase la universalidad de la obra con la huella de la mano humana y que combinaba la sutileza oriental con la sofisticación occidental. Su mítica *Radio-nurse* producida por *Zenith Radio Corporation* en 1937, que funcionaba como un transmisor de los sonidos de la habitación del neonato hacia un receptor, combinaba a la perfección elementos maquinistas con formas humanas, en concreto, la forma abstracta de la cabeza de la enfermera. Se cuenta que fueron destruidas masivamente durante la Segunda Guerra Mundial por su asociación japonesa.



Albers en *Black Mountain College*

#### La diáspora norteamericana de Albers y Moholy-Nagy

**Josef Albers** (cat. no. 43) fue alumno y, a partir de 1925 y coincidiendo con el traslado de la institución de Weimar a Dessau, profesor de la *bauhaus*. Este y Moholy-Nagy se exiliaron a los Estados Unidos, ante la escalada Nazi, en 1933 y 1937 respectivamente. Albers recaló en el *Black Mountain College*. El color se convirtió en uno de sus principales fines y su mayor ambición como profesor fue sensibilizar a los alumnos a "abrir sus ojos". Ayudó a conectar las abstracciones de preguerra y posguerra a través de la Universidad de Yale influyendo con sus teorías de la percepción en generaciones posteriores involucradas en el Minimalismo, el *Op-art* y el arte lumínico. Es especialmente tangible su catalización de la abstracción *hard-edge* de Kenneth Noland y Frank Stella. En la *New bauhaus* de Chicago (posteriormente *The School of Design* y, después de 1944, *Institute of Design*), invitado de nuevo por Gropius, **Moholy-Nagy** (cat. nos. 44-46) trató de resucitar el sueño utópico de la *bauhaus* de hacer del mundo un lugar mejor a través del buen diseño. Enfatizó el desplazamiento pedagógico de educar artistas a educar diseñadores en su rechazo de la tradicional distinción entre arte, diseño, fotografía y *mass media*. Las obras de ambos artistas traducen el paso desde las esperanzas del periodo de la *bauhaus* a los sentimientos de duda y escepticismo en las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial y la era atómica. Las obras de Albers y Moholy de finales de los 30 y principios de los 40, sea de forma consciente o inconsciente, desestabilizan al observador. Quizás el mayor exponente de esto sean las *Constelaciones Estructurales* de Albers, en las que explora la subjetividad de la percepción ("sólo las apariencias no engañan"), y los *Perspex* de Moholy-Nagy como resultado de sus investigaciones sobre el "espacio-luz" ●

## Catálogo de obra

albers	43
arp	21
badovici	20
baumeister	22
beothy	33
bill	36
brancusi	30
cahn	23
coppola	13-14
cueto	24
del marle	4
fernández	29
gleizes	32
grey	20
herbin	28
itten	11
joostens	3
kássak	7-8
klee	12
lange-brok	18
le corbusier	37-38
léger	25
lodr	19
mattis-teustch	6
meyer	17
moholy-nagy	9, 44-46
mrozeck	15
noguchy	47
péri	5
rietveld	2
schwitters	41-42
sirató	35
torres-garcía	26, 39-40
tschinkel	10
tutundjian	27
valmier	31
van doesburg	1
vantongerloo	34
zwart	15

**Theo VAN DOESBURG** (Holanda, 1883 -1931)

1. **VIDRIERA COMPOSICIÓN VIII** para los bloques I y V en el distrito Spangen de Rotterdam  
Arquitecto: J.J.P. Oud  
Producida por: *Atelier J.W. Gips*, La Haya, octubre de 1918 – marzo de 1919  
34.5 x 81.5 cm

*Bibliografía:*

*Portafolio*, no. 102

*De Stijl* 4, no. 5, junio de 1921, p. 78, rep.

*R2*, p. 57, 1918 (como *glas-in-lood composite VII*)

*Novi*, 1929, no rep.

Gouwe 1932 (a), p. 57; p. 50, fig. 26

Polano 1979, pp. 540-541, cat. no. *ARCH 16*, fig. 98 (como *Vetrata Composizione VII*)

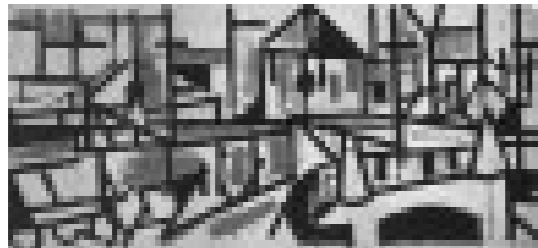
Van Straaten 1988(a), pp. 60-63, fig. 48

Otterlo, Kröller-Müller Museum; Utrecht, Centraal Museum, *Theo Van Doesburg. Oeuvre Catalogue*, p. 243, rep.



Bloque V de las viviendas del distrito de Spangen

Theo Van Doesburg llegó a la *Vidriera Composición VIII* tras un proceso de abstracción de la obra *El puente de la puerta azul con caballo y carro* que captó desde la ventana de su residencia en Leiden. En una carta a Oud del 27 de febrero de 1919 Van Doesburg escribió sobre la armonía de colores oscuros y claros. La vidriera es un ejemplo propio de la integración de diferentes disciplinas artísticas y de las intensas preocupaciones urbanas de los miembros de *De Stijl* en los primeros años. Cientos de habitantes de las clases trabajadoras convivieron literalmente con la abstracción en el umbral de sus puertas. Sin embargo, el distrito de Spangen, aún tradicional en sus formas, supuso finalmente un conflicto entre Oud y Van Doesburg ya que éste pretendió revestir los interiores y exteriores con intensos colores. Cuando Oud se mostró reacio a dar preeminencia al color sobre la forma, Van Doesburg escribió su famosa misiva “esto o nada”. Oud optó por lo segundo.



Proceso de abstracción del cuadro *El puente de la puerta azul con caballo y carro* (1917-18)

Theo Van Doesburg came to produce *Stained Glass Composition VIII* after a process of abstraction of the work, *The Blue Bridge with Horse and Cart*, which he captured from the window of his house in Leiden. In a letter to Oud on 27th February 1919, Van Doesburg wrote about the harmony of light and dark colours. Stained glass is a typical example of the integration of the different artistic disciplines and the intense urban preoccupations of the members of *De Stijl* in its early years. Hundreds of working-class labourers literally lived alongside abstraction at their door thresholds. Nevertheless, the neighbourhood of Spangen, which was still traditional in terms of its form, ended up creating a conflict between Oud and Van Doesburg, given that the latter sought to cover both interiors and exteriors with bright colours. When Oud balked at the pre-eminence of colour over form, Van Doesburg responded with his famous “either this ... or nothing”. Oud opted for the latter.



**Gerrit Thomas RIETVELD** (Holanda. 1888-1964).

**2. SILLA ZIG-ZAG, 1932-34**

Madera de pino tintada, compuesta de paneles de parqué Bruijnzeel (ver imagen), cuatro secciones rectangulares estrechadas, ocho ensambladuras en cola de milano en asiento y respaldo, dos cuñas triangulares en los ángulos agudos, las cuñas montadas con tornillos y tuercas de hierro, el respaldo con dos agujeros, el asiento con tres agujeros y la trasera con un receso rectangular a modo de asa

45 x 33 x 41.5 cm

Ejecución: G.T. Rietveld

*Procedencia:*

Colección del artista

Colección Wim Rietveld, hijo del artista

*Bibliografía:*

Daniele Baroni, *The Furniture of Gerrit Thomas Rietveld*, New York, 1978, no. 25, pp. 136-137

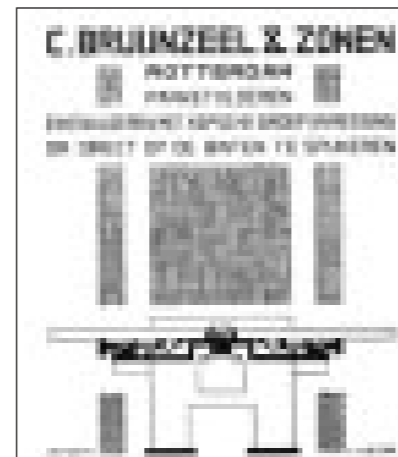
Theodore M. Brown, *The Work of G. Rietveld, Architect*, Utrecht, 1958, pp. 102-104

*G.Th.Rietveld Furniture, From the collection of the Stedelijk Museum*, Amsterdam, 1981, p. 24, rep. pp.72-77

M. Küper, I. v. Zijl, *G. T. Rietveld, The complete works*, Centraal Museum Utrecht, 1992, pp.145-147

Peter Vöge, *The Complete Rietveld Furniture*, Rotterdam, 1993, p. 82

Esta silla procede de la colección personal o archivo de sus diseños de Gerrit Rietveld. En el ático de su taller de Oudegracht 55 en Utrecht, Rietveld almacenaba gran cantidad de sus sillas. Con los años en el almacén se apilaban prototipos, piezas no finalizadas y experimentos. Tras morir en 1964, las propiedades de Rietveld fueron divididas entre sus hijos, incluyendo esta silla *Zig-Zag*, que fue a parar a su hijo Wim Rietveld. Los agujeros de esta silla, que normalmente indican una producción de finales de los treinta, son más pequeños de lo normal, y es altamente probable que Rietveld los aplicase más tarde, como experimento a este ejemplo. Se trata de uno de los ejemplares de mayor excelencia y más temprano de este icono del diseño del siglo XX.



Vilmos Huszar. Anuncio para la Compañía Bruijnzeel, *De Stijl*, 1917-18.

Stained pine wood, composed of Bruijnzeel floor panels (see image), four tapering rectangular sections, eight dovetail jointed seat and back, two triangular wedges set in the acute angles, wedges mounted with iron nuts and bolts, the backrest pierced with two holes, the seat with three holes, back with a rectangular recessed handle.

This chair is comes from Gerrit Rietvelds personal collection -or rather chair archive-. At the attic of his workshop at Oudegracht 55 Utrecht, Rietveld stored numerous examples of his various chairs. Over the years the storage piled up with prototypes, unfinished pieces and experiments. After his death in 1964, Rietvelds estate was divided between his children, including this Zig-Zag chair, which went to his son Wim Rietveld. The holes in this chair, which are normally indicating a late 1930s production date, are smaller as usual, and it is very probably that Rietveld applied them later to this example as an experiment. It is one of the earliest known examples of this icon of 20th Century design.



**Paul JOOSTENS** (Bélgica. 1889-1960)

**3. CONSTRUCTION, 1922**

Madera ensamblada  
18 x 17 x 12 cm

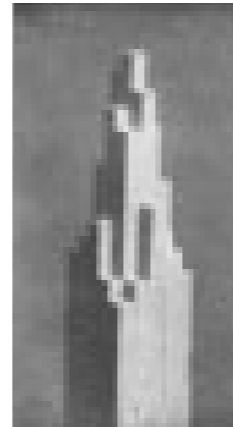
*Procedencia:*

Galerie Brockstedt, Berlín

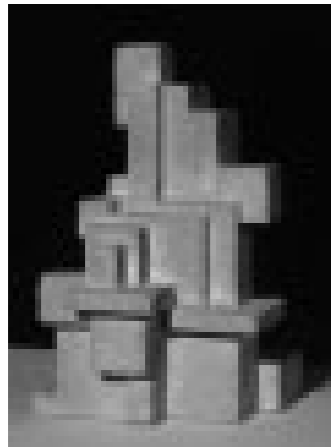
*Exposiciones:*

Ostende, Museum Voor Moderne Kunst (PMMK), *Retrospectieve Paul Joostens*, 1989, rep. en color

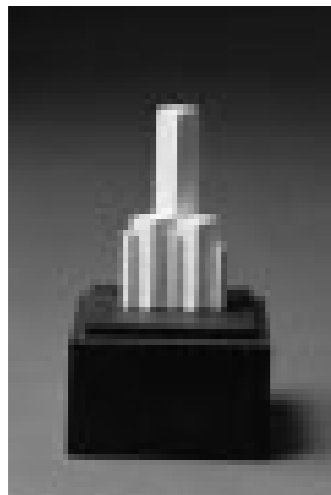
París, Centre Georges Pompidou, *Dada*, octubre de 2005 - enero de 2006, p. 554, no. 4, rep. en color



Van't Hoff. *Newel Post*.  
*De Stijl*, vol. 1, no. 6, 1918



Vantongerloo: *Interrelación de volúmenes*, 1919



*Architekton suprematista*, 1926, de Kazimir Malevich. Col. Ludwig

En 1919 Joostens, tras haber realizado incursiones en diversos ismos, viajó a Rotterdam y París donde conoció el *Dadá*. Su carácter lúdico, libertino, humorístico, absurdo y provocador hicieron mella en el artista, si bien Joostens vivió aislado y desarrolló un arte personal en consonancia con su visión del mundo. Así, en 1920, comenzó a realizar sus primeros ensamblajes con forma de estructuras arquitectónicas tridimensionales en busca de un equilibrio armónico. Estas estructuras no pueden considerarse como antiarte, en el sentido *Dadá*, pues Joostens parece aplicar un enfoque matemático como el que primaba en los círculos constructivistas de *De Stijl*. La contradicción surge en el *Crédo de peintre* de Joosten pues rechaza un acercamiento científico al arte: “el arte no es ciencia, sino sensación”. Sin embargo, queda claro que su deseo de orden aventajó a su espíritu rebelde y anarquista en estas creaciones. Estas cubo-construcciones muestran, como se ha comentado, la influencia de las esculturas *De Stijl* de George Vantongerloo (también belga y con residencia en París tras la Primera Guerra Mundial) y Robert Van't Hoff. La difusión de *De Stijl* en Bélgica fue manifiesta a través de Jozef Peeters cuya correspondencia con Van Doesburg es de sobra conocida y que invitó a éste a impartir su conferencia *Classic, Baroque, Modern* en Amberes en 1920. La obra de Van't Hoff, a la cual es muy próxima nuestra escultura de Joostens, se ha considerado con frecuencia como precedente de los *Arquitectones* de Malévich y se asocia con los rascacielos soviéticos y de Nueva York. De hecho Van't Hoff viajó en 1914 a esta ciudad para conocer la obra de Frank Lloyd Wright.

In 1919, following various incursions into different -isms, Joostens travelled to Rotterdam and Paris and discovered *Dada*. The movement's fun, free, humorous, absurd and provocative nature had a profound influence on the artist, although Joostens lived apart and developed a personal art that was in harmony with his view of the world. Thus, in 1920 he began to create his first assemblages in the form of three-dimensional architectural structures, in search of harmonious equilibrium. These structures cannot be considered to be examples of anti-art in the *Dadaist* sense, given that Joostens appears to apply a mathematical approach to them similar to that which prevailed in the *De Stijl* Constructivist circles. The contradiction emerges in Joosten's *Crédo de peintre*, given that he rejected a scientific approach to art: “art is not science, but sensation”. Nevertheless, it is clear that his desire for order predominated with regard to the rebellious and anarchic spirit of these creations. As we have pointed out, these cube-constructions show the influence of the *De Stijl* sculptures produced by George Vantongerloo (another Belgian who lived in Paris after the First World War) and Robert Van't Hoff. The influence of *De Stijl* in Belgium is partly related to the figure of Jozef Peeters, whose correspondence with Van Doesburg is extremely well-known and who invited the latter to deliver his conference “*Classic, Baroque, Modern*” in Antwerp in 1920. The work of Van't Hoff, which bears a close affinity to that of our sculpture by Joostens, has frequently

been considered a forerunner of Malevich's *Architectons* and is associated with the skyscrapers of the Soviet Union and New York. In fact, Van't Hoff travelled to New York in 1914 in order to learn about the work of Frank Lloyd Wright.



**Félix DEL MARLE** (Francia. 1889-1952)

**4. LÁMPARA NEOPLÁSTICA, 1926-28**

Vidrio y metal  
80 x 80 x 10 cm

*Exposiciones:*

Le Cateau-Cambrésis, Musée Départemental Matisse, *Vouloir, Lille, 1925*, marzo - junio de 2004, p. 183, rep. (vistas del salón: pp.170 y 182)

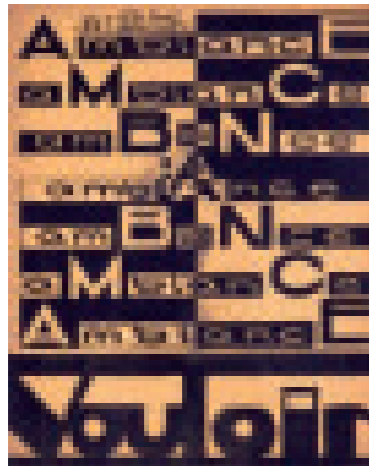
*Bibliografía:*

Patricia Belbachir, *Félix Del Marle, Itinéraire d'une liberté*, Association Connaissance Locale, 1996, vista del salón, p.52

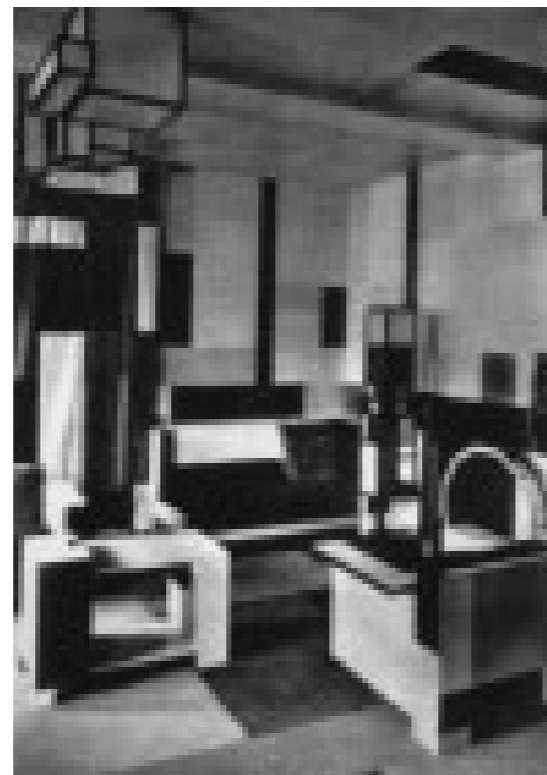
*Rarissimes*, Calendario, París, Galerie 1900-2000, 2010

*Nota :*

La autenticidad de esta obra ha sido confirmada por Lucy Del Marle y Patricia Belbachir



La fotografía muestra la habitación *Mme MDML* que Del Marle diseñó en 1926 y que se reprodujo un año después en el n° 25, titulado "Ambiance", de la revista *Vouloir*. Probablemente, la lámpara que exhibimos decoró esta casa localizada en Pont-sur-Sambre, ciudad natal del artista.



**Lászlo PÉRI** (Hungría. 1899 - 1969)

**5. PROYECTO PARA ESCULTURA, 1922**

Pluma y pincel sobre papel  
Firmado, fechado e inscrito  
42.5 x 24 cm

*Procedencia:*

Galerie Gerda Bassenge, Berlín - Grunewald  
Colección particular, Berlín

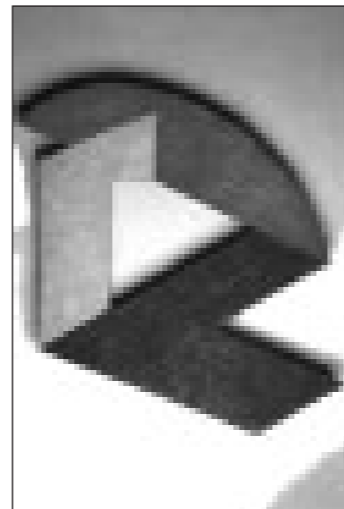
*Bibliografía:*

Gerti Fietzek, *Studien zum konstruktivistischen Werk von Lászlo Péri und einem Katalog der Werke 1918 – 1928* (Estudios sobre la obra constructivista de Lászlo Péri y un catálogo de obras 1918 – 1928), Tesis de Maestría, Berlín, Instituto de Historia, especialidad de Historia del Arte, 1989, pp. 12 y 49, rep.

*Nota:*

Tal y como señala Fietzek en su ensayo, el presente dibujo es el boceto de uno de los modelos que se expusieron en febrero de 1922 en la galería Der Sturm (véanse los ejemplos: cat. no. 54: *Modelo Estatua* / madera; no. 57: *Modelo Nuevo Foro* / hormigón; no. 58: *Modelo junto al agua* / hormigón y el dibujo en el catálogo de la exposición *Der Sturm. International Kunst (Der Sturm. Arte Internacional)*, Copenhague, 1923, no.104

László Péri, nacido Ladislav Weisz, abandonó Hungría con 20 años. A pesar de su corta edad ya había pertenecido al círculo de la mítica revista húngara de vanguardia *MA*. Hacia 1920 estableció su residencia en Berlín y en 1922 exhibió sus esculturas constructivistas, junto a obras de Lászlo Moholy-Nagy, en la mítica galería *Der Sturm* de Herwarth Walden. Esta exhibición fue de gran trascendencia para ambos. El concepto artístico de Péri era muy cercano a El Lissitzky y, obras como la que nos compete, muestran el temprano interés del artista por la arquitectura. Esta le atrajo, al principio, como idea y modelo, y, más adelante, como realidad. Por esto trabajó en el *Berlin City Architects Department* de 1924 a 1927. La vida de este maestro fue olvidada hasta principios de los años 70. Entonces, fue descubierta por artistas como Frank Stella, que lo reconocen como el antecesor, en los años 20, del desarrollo de la teoría de la reducción y del *shaped canvas* (lienzo modelado).



La presente obra es el boceto de una de las esculturas que se expusieron en febrero de 1922 en la galería *Der Sturm* conjuntamente con obras de Lászlo Moholy-Nagy (véase cat. no. 54, no. 57, no. 58 o el dibujo del catálogo de la exposición *Der Sturm. International Kunst*, Copenhague 1923, no. 104).

Born Ladislav Weisz, László Péri left Hungary at the age of twenty. In spite of his young age, this artist had belonged to the circle surrounding the legendary Hungarian avant-garde magazine, *MA*. In around 1920 he set up residence in Berlin and in 1922 he began to exhibit his Constructivist sculptures, alongside works by Lászlo Moholy-Nagy, at the legendary *Der Sturm* Gallery run by Herwarth Walden. This exhibition was to be of considerable importance to both artists. Péri's artistic approach was very close to that of El Lissitzky and works such as the one we are dealing with here reveal the artist's early interest in architecture. Architecture attracted him in the beginning as an idea and a model and, later on, as a reality. In this respect, he later worked at the Berlin City Architects Department between 1924 and 1927. The work of this master creator was largely forgotten until the early 1970's. It was then re-discovered by artists such as Frank Stella, who recognised Péri as a forerunner in the 1920's for his own work, especially with regard to the development of the theory of reduction and the shaped canvas.

This work is a sketch of one of the sculptures that was exhibited in February 1922 at the *Der Sturm* Gallery alongside works by Lászlo Moholy-Nagy (See Cat. No. 54, No. 57, No. 58 and the drawing for the exhibition catalogue corresponding to *Der Sturm. International Kunst*, Copenhagen 1923, N° 104).



**János MATTIS-TEUTSCH** (Hungría, 1884-1960)

**6. DESNUDO FEMENINO**, ca. 1927

Madera lacada en negro  
24.5 x 4.5 x 5 cm



*Procedencia:*  
Galerie Gerda Bassenge, Berlín - Grunewald

El pintor, escultor y artista gráfico János Mattis-Teutsch fue uno de los más precoces integrantes húngaros del grupo *Der Sturm* en Berlín. Bajo la influencia de Wassily Kandinsky se sumó pronto a las corrientes vanguardistas y actuó a modo de enlace entre la vanguardia alemana, húngara y rumana en calidad de crítico y teórico de arte. Mattis-Teutsch realizó, durante años, esculturas lacadas en madera de peral y arce. En sus esculturas de finales de los veinte abogó por un tratamiento seguro de los contornos, que seguían las líneas de fuerza del cuerpo, una armoniosa simplificación de la anatomía y un juego de luz para sugerir volumen espacial. Por ello nos remiten, por un lado, a la escultura africana y por otro, al establecer un equilibrio entre el rigor geométrico y la linealidad curva, a la abstracción constructiva del cuerpo. Sus esculturas están llenas de dinamismo y, a la vez, de sensualidad. Mattis-Teutsch

quiso captar espiritualmente la humanidad y la vida y darles una de forma visible y, por ello, se revelan como prototipos de su visión del NUEVO HOMBRE.

“Las esculturas presentan efectistas contornos de sombras insólitamente enérgicos, que emanan fuerza y musicalidad, poniendo de manifiesto el *pathos* de un nuevo realismo. Resumiendo: respiran el espíritu de los años veinte, una época en la que uno podía ser al mismo tiempo deportista, técnico, músico y revolucionario”  
(Elisabeth Axmann).

The painter, sculptor and graphic artist, János Mattis-Teutsch, was one of the most precocious Hungarian members of the group known as *Der Sturm* in Berlin. Under the influence of Wassily Kandinsky, he was soon converted to avant-garde approaches and served as a kind of link between the German, Hungarian and Romanian avant-gardes in his capacity as an art critic and theoretician. For many years Mattis-Teutsch produced sculptures out of varnished pear and maple wood. In his sculptures of the late 1920's he opted for a sure-handed treatment of shape, one that followed the contours of the body, together with a harmonious simplification of anatomy and a play of light that suggested spatial volume. In this respect, his work seemed to make reference to African sculpture, on the one hand, establishing a balance between geometric rigour and curved lines, and Constructive Abstraction of the body, on the other. His sculptures are full of dynamic appeal, whilst also being quite sensual. Mattis-Teutsch sought to capture the spiritual essence of Mankind and life, endowing it with a visible form. In this sense, his sculptures emerge as prototypes of his vision of the NEW MAN.

“The sculptures present striking contours featuring unusually energetic shadows that emit a sense of strength and musicality, bringing into play the *pathos* of a new realism. In short: they present the spirit of the nineteen-twenties, a period in which one could be a sportsman, technician, musician and revolutionary all at the same time”  
(Elisabeth Axmann).



**Lajos KASSÁK** (Hungría. 1887-1967)

**7. KOMPOSITION MIT Z, 1923**

Collage, óleo, acuarela, lápiz y tinta sobre papel  
Firmado; firmado y fechado al dorso y sello de *Kivitelreengedelyezve*  
13 x 17 cm

*Procedencia:*

Galerie Johanna Ricard, Nuremberg

*Exposiciones:*

Berlín, Galerie Werner Kunze, *Ungarische Avantgarde*, 1970

Budapest, Ungarische Nationalgalerie; París, Ungarisches Institut, *Lajos Kassák - Retrospektiv*, 1987, cat. no. 195, p. 195, rep.

**8. AES-F, 1923**

Collage y gouache sobre papel  
20.5 x 13 cm

*Procedencia:*

Colección particular, Berlín

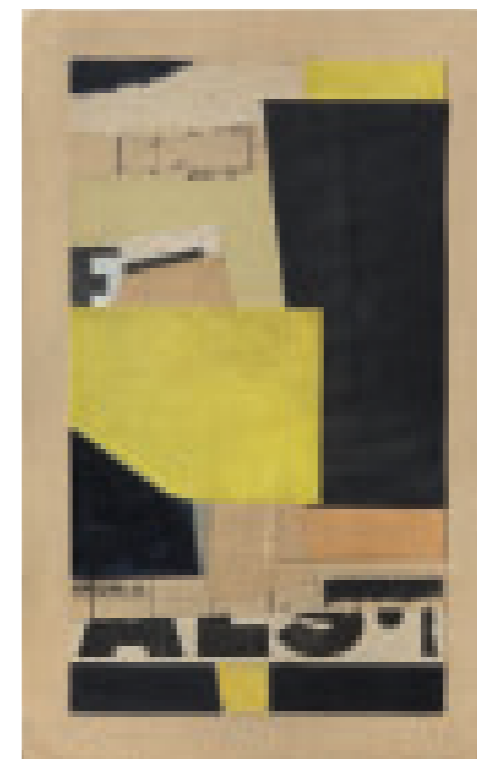
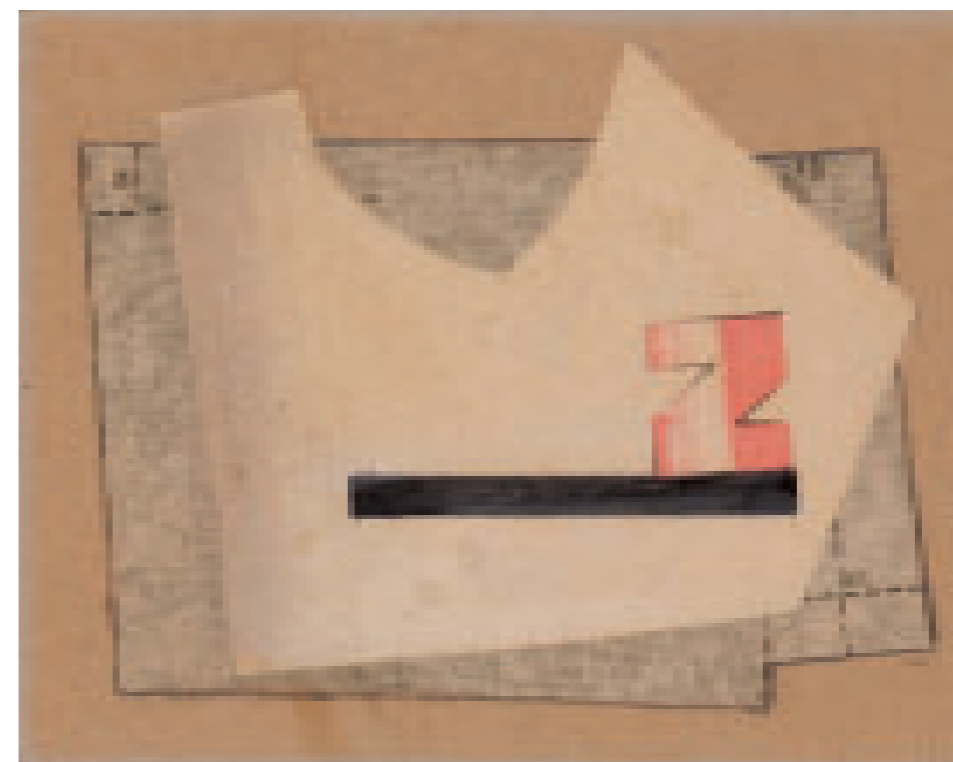
Galería Brockstedt, Hamburgo

*Nota:*

Certificado por T. Strauss (Colonia, 1993)

Los collages de Lajos Kassák se cuentan entre lo más interesante de su producción. Fueron desarrollados tras su contacto, en 1923, con Kurt Schwitters, Hans Arp y Sophie Täuber-Arp y son buen ejemplo del intento de aunar el "orden" constructivista con el "caos" *Dadá*. La particularidad de Kassák, que además de editor de la revista *MA* fue poeta, ensayista y novelista, estriba en la consecución de una poesía visual sin ambages. Las obras que presentamos son de los más bellos ejemplos en lo matérico y en lo formal.

The collages produced by Lajos Kassák are among the most interesting creations in his entire career. They were developed in 1923 after he came into contact with Kurt Schwitters, Hans Arp and Sophie Täuber-Arp and they provide a good example of an attempt to combine Constructivist «order» with Dadaist «chaos». Kassák's contribution, apart from his work as the editor of the magazine, *MA*, and his output as a poet, an essayist and a novelist, resides in his achievement of a direct visual poetry. The works we are presenting are the most beautiful examples of this work, both in a material and formal sense.



**Lászlo MOHOLY-NAGY** ( Hungría. 1895-46)

**9. COMPOSICIÓN, 1923**

Gouache y collage sobre papel

Firmado

39 x 30 cm

*Procedencia:*

Galerie Yvon Lambert, París

Galería Guillermo de Osma, Madrid

*Exposiciones:*

Musée des Arts Décoratifs, *Les Années 25*, 1966

Eindhoven, Stedelijk van Abbe-Museum, *László Moholy-Nagy*, 1967

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Geometrías. De Rodchenko a Sol Lewitt*, septiembre – noviembre de 2008, cat. no. 4, p. 15, rep.

Esta obra se fecha en 1923, año en el cual el artista ingresa como profesor en la *bauhaus* de Weimar, y se relaciona con la obra *Segmentos de círculo* propiedad de la colección Thyssen-Bornemisza. Es un ejemplo típico de las primeras obras constructivistas de Moholy-Nagy en las que muestra un estilo personal interesado en las formas geométricas puras y en el equilibrio entre contrarios como el blanco y el negro, lo estático y lo dinámico, la horizontal y la vertical, y lo pesado y lo ligero. El contacto con El Lissitzky que se encontraba en Berlín en 1922 como comisario de la *Primera Exposición de Arte Ruso* en la Galería Van Diemen resultó crucial para el desarrollo del concepto artístico de Moholy-Nagy.

El montaje de la obra es el original del artista.

This work dates from the year 1923, the year in which the artist joined the *bauhaus* in Weimar as a teacher. It is linked to the work *Segments of a Circle*, which belongs to the Thyssen-Bornemisza Collection. It is a typical example of the early Constructivist works by Moholy-Nagy, in which he reveals a personal style interested in pure geometric forms and the balance between opposites, such as black and white, the static and the dynamic, the horizontal and the vertical, and the heavy and the lightweight. Contact with El Lissitzky, who was also in Berlin in 1922 in his capacity as the curator of the *First Exhibition of Russian Art* at the Van Diemen Gallery, was of crucial importance regarding the development of Moholy-Nagy's artistic approach.

The frame of this work is the artist's original.



**Augustin TSCHINKEL** (Chequia. 1905-1983)

**10. DIE FRIEDENSTAUBEN (Las palomas de la paz), 1932**

Tinta y collage sobre papel  
27 x 17 cm  
Firmado con monograma

**Bibliografía:**

*A bis Z*, no. 25, Colonia, 1932, rep. p. 100

*Vom Dadamax zum Grüngürtel*, Colonia 1975, rep. p. 120

La presente obra de Augustín Tschinkel fue publicada en la revista *A bis Z* en 1932. Esta fue el órgano propagandístico del grupo Los Progresivos de Colonia. Los Progresivos ejercieron un arte del proletariado con una representación minimalista de las figuras, basada en el arte paleocristiano y tribal "primitivista", que subrayase la diferencia de clases entre patronos y obreros por ejemplo a través de la vestimenta. *Die Friedestrauben (Las palomas de la paz)* ejemplifica de manera sobresaliente esto último y la apuesta del grupo por el constructivismo figurativo. El patrono, con bombín y corbata, llama la atención de los obreros, verdaderos autómatas que nos remiten al film *Metropolis* de Fritz Lang, hacia la paloma. Mientras, el horizonte es bombardeado por aviones de guerra, en la escalada Nazi que se consolidará en 1933. Tras esto, Tschinkel, como muchos otros, será considerado artista "degenerado" por el régimen y la práctica totalidad de su obra será destruída. La presente obra es una de las únicas que se conservan.



*A bis Z*. Nº 1 (1929)

This work by Augustin Tschinkel was published in the magazine, *A bis Z*, in 1932. This was the propaganda publication produced by the group known as the Cologne Progressives. The Progressives produced a proletarian art that featured a minimalist representation of figures, based on Palaeo-Christian and "Primitivist" tribal art. They sought to highlight the class difference between employers and workers, for example, by means of clothing. *Die Friedestrauben (The Doves of Peace)* provides an excellent example of this approach, together with the Group's focus on Figurative Constructivism. The boss, who is depicted wearing a bowler hat and a tie, is addressing the workers, veritable robots reminiscent of Fritz Lang's film, "Metropolis", calling their attention to the dove. Meanwhile, the horizon is being mobbed by war planes, depicting the Nazi arms escalation that was consolidated in 1933. After this work, Tschinkel, like many others, would be considered a "degenerate" artist by the regime and practically all of his works would be destroyed. This work is one of the very few that survive today.



Tschinkel (con gafas) en la casa vienesa de los Arntz (1929)



**Johannes ITTEN** (Suiza. 1888-1967)

**11. DER HELD (El héroe), 1920**

Collage y técnica mixta sobre papel  
21 x 18.5 cm

*Procedencia:*

Annely Juda Fine Art, Londres  
Uwe Sacksofsky, Heidelberg

*Exposiciones:*

Barcelona, Fundació Joan Miró, *Mestres del Collage. De Picasso a Rauschenberg*,  
noviembre de 2005 - febrero de 2006, cat. p. 83, rep.

La influencia de su misticismo sobre numerosos alumnos hicieron que Johannes Itten, que impartía el *Vorkurs* de la *bauhaus*, se fuese alejando de personalidades como Gropius y Moholy-Nagy. Itten pertenecía a las filosofías esotéricas del Mazdaznan (una secta derivada del zoroastrismo) y la Teosofía, era vegetariano estricto y practicaba la meditación y relajación física. El collage *El héroe*, alejado del estilo propio de Itten, puede interpretarse en un sentido burlesco de la confrontación entre la gente natural y la mecánica de Weimar. En este sentido se conocen retratos caricaturescos de Van Doesburg caracterizado como un semi-robot. Itten abogaba por producir un efecto individual a través de la obra de arte mientras la reordenación del programa de la *bauhaus*, pretendida por Walter Gropius e influida por Van Doesburg y Moholy-Nagy, viraba hacia la abstracción geométrica, los procesos de producción mecánica y la transformación social en términos de universalidad. El collage se fecha en 1923 cuando, en la *bauhaus*, coinciden la salida de Itten y la llegada de Moholy-Nagy.

The influence that this artist's mysticism exercised over numerous students meant that Johannes Itten, who taught the foundation course or *Vorkurs* at *bauhaus*, gradually drifted away from figures such as Gropius and Moholy-Nagy. Itten ascribed to the esoteric philosophies of the Mazdaznan (a sect derived from Zoroastrianism) and Theosophy. He was also a strict vegetarian and practised meditation and physical relaxation techniques. The collage known as *The Hero*, which is in a way removed from Itten's own style, can be interpreted in a burlesque sense as a form of confrontation between the real physical individual. In this respect, various caricature portraits were produced of Van Doesburg depicting him as a semi-robot. Itten sought to create an individual impact through the work of art, whilst the reorganisation of the *bauhaus* programme instigated by Walter Gropius and influenced by Van Doesburg and Moholy-Nagy, veered towards geometric abstraction, mechanical production processes and social transformation in terms of universality. The collage is dated 1923, which coincides with Itten's exit from the *bauhaus* and Moholy-Nagy's arrival.



**Paul KLEE** (Suiza. 1879-1940)

**12. SCHWIERIGE BOOTFAHRT (Navegación difícil), 1937**

Técnica mixta

Firmado

26 x 29.5 cm

*Procedencia:*

Colección Daniel-Henry Kahnweiler, París

Berggruen & Cie., París

Galerie Beyeler, Basilea

Galleria Fascherati, Bolonia

Colección particular, Madrid

*Exposiciones:*

París, Galerie Simon, *Paul Klee. Oeuvres récentes*, 1938, no. 26

*Bibliografía:*

Sadao Wada, *Paul Klee and his travels*, Tokyo, 1979, p. 44, rep.

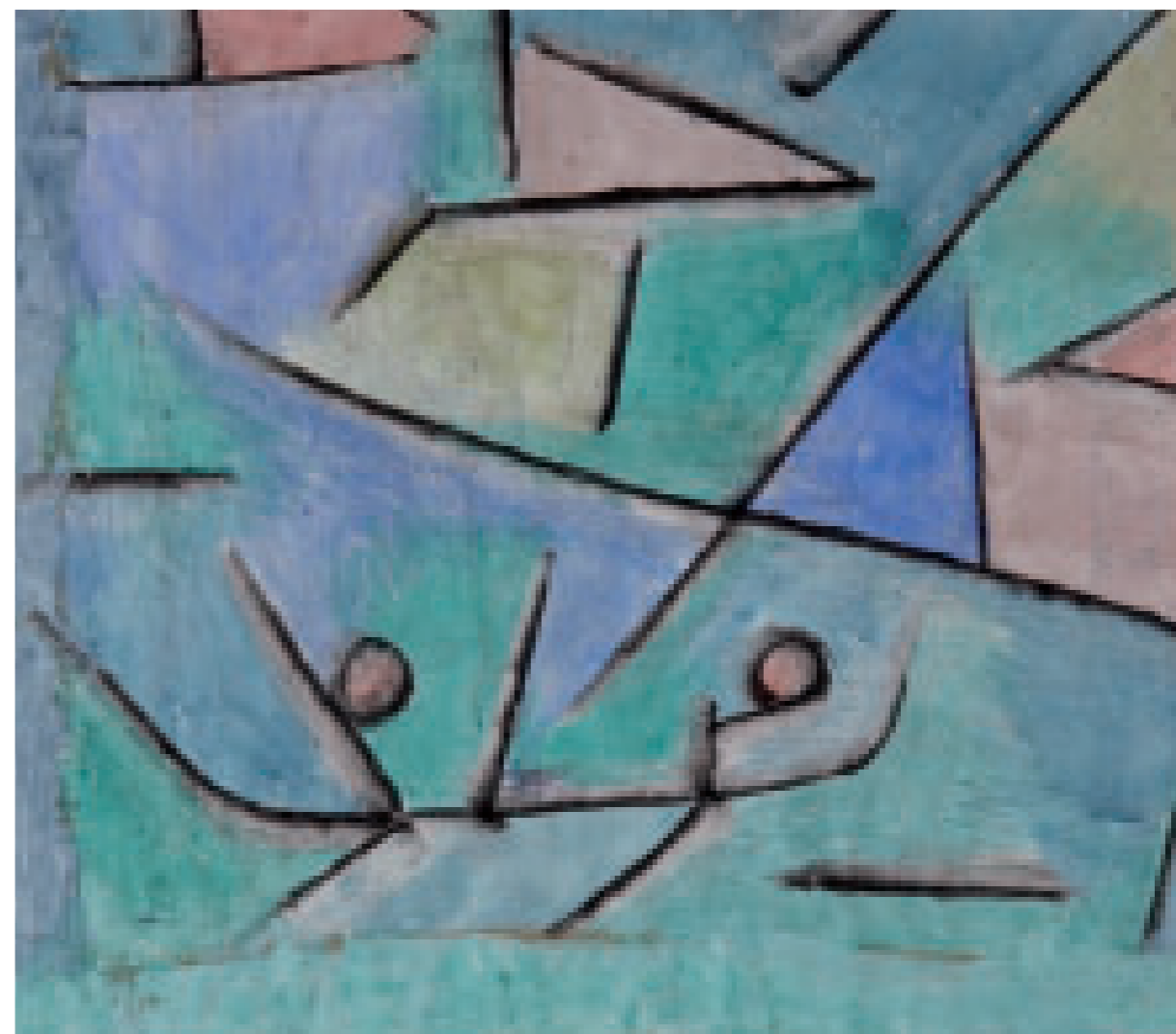
*Paul Klee. Catalogue Raisonné*, vol. VII, 1934-1938, Berna, Fundación Paul Klee, 2003, cat. no. 7024, p. 244, rep.

Las penosas circunstancias que vivía Klee en 1937 nos llevan a interpretar *Schwierige Bootfahrt* (*Navegación difícil*) como una metáfora. En 1933 perdió su cátedra en la *Düsseldorfer Akademie* y regresó a Berna. En 1936 le diagnostican esclerodermia, una enfermedad incurable y mortal del sistema inmunitario que le ocasionaba un endurecimiento de la piel y una gran dificultad para alimentarse, lo que llevó a que ese año sólo pintase 25 cuadros. En 1937, aunque su enfermedad avanzaba, mejoraron su creatividad y el deseo de volver al trabajo. Ese año llegó a pintar 264 obras. Mientras, en Alemania, fueron confiscadas 200 de sus obras de colecciones públicas y 17 se exhibieron en la exposición *Entartete Kunst (Arte degenerado)* que se inauguró en Munich.

*Schwierige Bootfahrt (Navegación difícil)* es una obra típica del último periodo de Klee que se inaugura precisamente en 1937. La imagen tiene una fuerte construcción formal, intensas y oscuras líneas de expresión que refuerzan los contrastes, colores vivos, la presencia de la naturaleza y el símbolo. Numerosos obstáculos en negro dificultan que la embarcación se mantenga a flote pero los colores transmiten la esperanza de llegar a la otra orilla.

The difficult circumstances in which Klee was obliged to live in 1937 lead us to interpret *Schwierige Bootfahrt* ("Tough Sailing") as a metaphor. In 1933 he lost his chair at the *Düsseldorfer Akademie* and returned to Berne. In 1936 doctors diagnosed scleroderma, an incurable and fatal disease that affects the immune system and that causes a hardening of the skin and considerable difficulty in terms of eating. This meant that in that year he only produced 25 paintings. In 1937, although the disease was worsening, his sense of creativity improved, together with his desire to return to work. In that year he produced up to 264 works. Meanwhile, in Germany some 200 of his works were confiscated from public collections and 17 works were exhibited in the exhibition entitled *Entartete Kunst* ("Degenerate Art") which took place in Munich.

*Schwierige Bootfahrt* ("Tough Sailing") is a typical work of Klee's last period, which began precisely in 1937. The picture has a strong formal structure, featuring dark, intense lines of expression that reinforce the contrasts, lively colours, the presence of nature and the use of symbols. Numerous obstacles in black make it difficult for the craft to stay afloat, although the use of colour expresses the hope of reaching the far shore.



**Horacio COPPOLA** (Argentina. 1906)

**13. ESTUDIO BAUHAUS, 1932**

Vintage. Gelatina de plata  
Firmado y fechado al dorso  
15.5 x 16.5 cm

*Procedencia:*

Colección del artista, Buenos Aires

*Exposiciones:*

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Horacio Coppola. De la bauhaus a Buenos Aires*, junio – julio de 2004, cat. no. 13, pp. 7 y 22, rep. en color

**14. ESTUDIO BAUHAUS, 1932**

Vintage. Gelatina de plata  
Firmado y fechado al dorso  
26 x 17 cm

*Procedencia:*

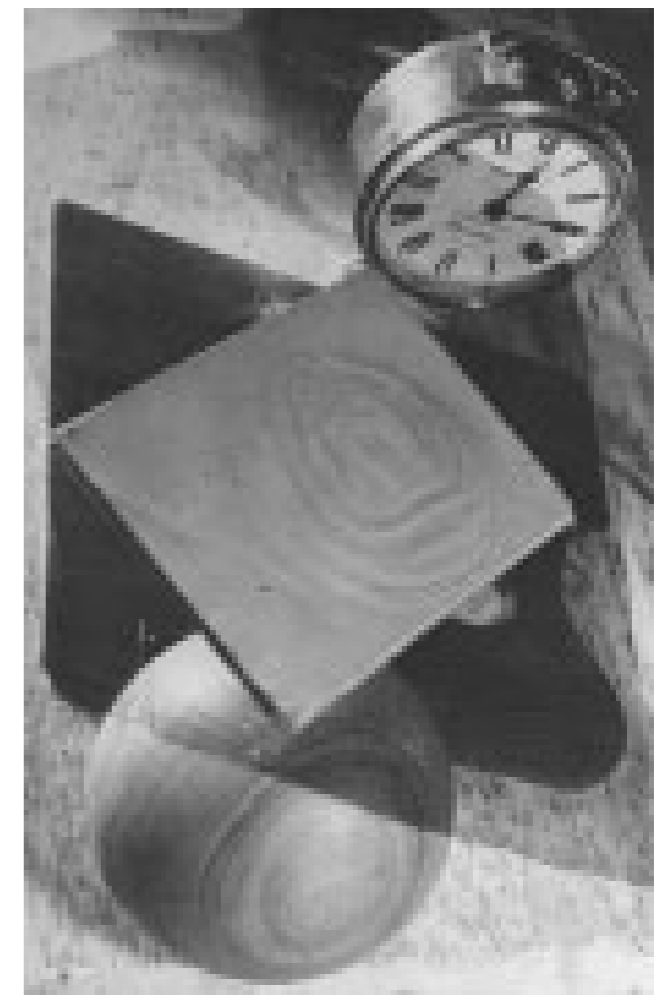
Colección del artista, Buenos Aires

*Exposiciones:*

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Horacio Coppola. De la bauhaus a Buenos Aires*, junio – julio de 2004, cat. no. 12, pp. 6 y 22, rep. en color

Coppola, fotógrafo y cineasta argentino, es uno de los ejemplos mayúsculos de las cotas de internalización alcanzadas por la *bauhaus*. En esta institución se establece en 1929, bajo el mandato de Hannes Meyer, el primer *Departamento de Fotografía* a pesar de la predicación con la que este medio de expresión artística había contado en etapas previas. Este taller de fotografía fue dirigido por Walter Peterhans que abogaba por fotografiar naturalezas muertas compuestas por objetos cotidianos y analizar sus capacidades físicas y espaciales. Los efectos de la luz, la simetría y la geometría fueron esenciales en su obra. Generó composiciones próximas a la abstracción pero que posibilitaran el reconocimiento ulterior de los elementos integrantes, a veces, una simple piel de conejo o un huevo. La razón de esto fue que Peterhans, que además de fotógrafo era filósofo y matemático, trató de trasladar diversas teorías de Kant, Platón y Pitágoras al terreno artístico en un intento de demostrar que la belleza es independiente de la razón humana. Sus enseñanzas se focalizaron en la ejecución, esto es, en los aspectos técnicos, químicos y óptico-físicos de la fotografía y, en cierto modo, supusieron una ruptura con las teorías imperantes de Moholy-Nagy que había prevalecido en la *bauhaus*. Las dos obras de Coppola que mostramos son claramente deudoras de lo citado. Ambas están fechadas en 1932 y es, en ese año, cuando el fotógrafo ingresó en el *Departamento de Fotografía de la bauhaus* de Peterhans, dirigida entonces por Mies Van der Rohe, a través de la alumna y soñadora fotógrafa Grete Stern, que a la postre se convertiría en su esposa.

Coppola, the Argentinian photographer and film-maker, is one of the finest examples of the degree of internalisation achieved by *bauhaus*. It was not until 1929, under the direction of Hannes Meyer, that the *bauhaus* set up the first *Photography Department*, in spite of the backing that this medium of artistic expression had enjoyed during earlier stages of the institution's development. The photography workshop was headed by Walter Peterhans, who opted to photograph still-lives made up of ordinary daily objects, based on an analysis of their physical and spatial capacities. The effects of light, together with symmetry and geometry, were all essential in his work. He created compositions that were close to abstraction, but which enabled the constituent elements to be subsequently recognised, sometimes a mere rabbit-skin or an egg. The reason for this is that Peterhans was not only a photographer, but also a philosopher and a mathematician. He attempted to translate the different theories of Kant, Plato and Pythagoras to the artistic field in order to show that beauty is independent from human reason. His teachings focused on execution, which is to say, on the technical, chemical and optical-physical aspects of photography. To a certain extent, they represented a break away from the theories of Moholy-Nagy that had prevailed at the *bauhaus* up until that time. The two works by Coppola that we are exhibiting provide a clear example of the above. Both works are dated 1932, which is the year when this photographer joined Peterhans' *Photography Department at the bauhaus*, directed at that time by Mies Van der Rohe, through the auspices of the photographer student Grete Stern, who would later become his wife.



**Piet ZWART** (Holanda.1885-1977)

**15. CIGARRO (ESTUDIO PARA LA BAUHAUS), 1929**

Gelatina de plata. Vintage

Firmada

18 x 13 cm

Arquitecto, diseñador industrial, diseñador gráfico, fotógrafo y, definitivamente, diseñador integral. Trabajó para la empresa de cables NKF y, en este sentido, desarrolló una de las imágenes corporativas más completas y mejor resueltas del siglo XX. Fue influido por el cubismo, futurismo, Dadá, constructivismo y especialmente por *De Stijl*, sin pertenecer de manera integral a ninguna de estas disciplinas pues, ante todo, poseía un estilo personal funcional y sintético. En 1931, dos años después de la realización de esta fotografía, comenzó a residir en la *bauhaus* de Dessau. Esta obra muestra la influencia de la Nueva Visión de Moholy-Nagy que considera la fotografía como medio autónomo independiente de la pintura y que posee sus propias leyes de composición e iluminación. La fotografía trata de distanciarse lo máximo de la pintura al jugar con los contrastes de luces y formas y comportarse como un segundo ojo al mostrar ángulos inusuales. Esta obra nos hace percibir una composición abstracto-geométrica previa a la identificación de sus constituyentes. En el mismo año de su ejecución, 1929, Zwart fue el encargado de organizar la sección holandesa y belga de la mítica exposición *Film und Foto* de Stuttgart.

Architect, industrial designer, graphic designer, photographer ... in short, this artist was an integral designer. He worked for the cable company, NKF, and, through his position, developed one of the most complete and successful corporate images of the twentieth century. This creator was influenced by Cubism, Futurism, Dada and Constructivism and especially by *De Stijl*, without remaining entirely within the bounds of any of these disciplines. Above all, this was because he possessed his own personal, functional and synthetic style. In 1931, two years after producing this photograph, Zwart began to reside at the *bauhaus* at Dessau. This work reveals the influence of Moholy-Nagy's New Vision, which considers photography to be a medium that is independent and autonomous with regard to painting, one that has its own laws of composition and lighting. Photography seeks to distance itself as far as possible from painting by playing around with light contrasts and serving as a second eye by presenting unusual angles. The composition enables us to perceive an Abstract-Geometric composition before we identify its constituent parts. In the same year in which he produced this work, 1929, Zwart was entrusted with organising the Dutch and Belgian section of the legendary *Film und Foto* Exhibition in Stuttgart.



**Erich MROZEK** (Alemania.1895-1964)

**16. DISEÑO PARA PUBLICIDAD MARABÚ, 1929-30**

Fotografía a la gelatina de plata montada por el artista sobre cartón

8 x 11 cm; montaje: 34 x 25 cm

Firmada en el montaje

Procedencia:

Colección particular, Colonia

Mrozek fue alumno de la *bauhaus* en su etapa de Dessau (1926-32) y realizó diseños tipográficos (como el famoso póster de la *Internationale Hygiene Ausstellung* de Dresde de 1930 recientemente exhibido en la exposición *bauhaus: workshops for modernity*, organizada por el MOMA de Nueva York), collages y fotografías.

*Marabú* fue fundada en Stuttgart en 1859 como compañía proveedora de utensilios para dibujo y pinturas para artistas.

Mrozek was a student of the *bauhaus* during its Dessau period (1926-32) and he produced a series of typographic designs (such as the famous poster for the *Internationale Hygiene Ausstellung* in Dresden in 1930, which was recently shown at the exhibition entitled "*bauhaus: Workshops for Modernity*", organised by the MOMA in New York), as well as collages and photographs.

*Marabú* was founded in Stuttgart in 1859 as a company for supplying drawing and art utensils for artists.



Diseño para la *International Hygiene Exhibition*, Dresde, 1930. Col. Merrill C. Berman



**Hannes MEYER** (Suiza. 1889-1954)

**17. Silla CO-OP, 1925**

Silla plegable en madera y tela

*Procedencia:*

Colección particular, Austria

Colección particular, Munich

*Bibliografía:*

S. Giedion, *Schweizer Typenmöbel 1925-1935*, rep. en cubierta y p.11



Uno de los modelos utópicos más interesantes de la vanguardia es la habitación *Co-op* (1925) del arquitecto suizo, a posteriori sustituto de Gropius como director de la *bauhaus* (1928-30), Hannes Meyer. La ideología marxista y el punto de vista funcionalista radical le llevaron a desarrollar una habitación, dentro del movimiento cooperativo, que era un habitáculo mínimo e inestable cerrado por paredes de tela blanca y con un mobiliario móvil para convertirse en el espacio ascético y móvil de los "semi-nómadas" del "nuevo mundo". La cama se trataba de una estera que apoyaba sobre conos para facilitar la circulación del aire. La habitación la completaban un estante con frascos de comida en conserva, otro con libros y un fonógrafo

sobre una mesa metálica plegable. La habitación *Co-op* cuestionaba la habitabilidad pues ésta se veía reducida al aislamiento mínimo (muros de tela), la comodidad indispensable (la silla y la cama) y la sobrevivencia (la comida). Los libros y el fonógrafo, como elementos de reproducción mecánica, aseguraban un tipo de habitabilidad distinto a la arquitectura tradicional. Para Meyer, la función de la arquitectura era convertirse en un sistema para el desarrollo armónico de la sociedad y no le competían la forma, el estilo o el diseño.

No está totalmente claro si Meyer diseñó la silla o usó un modelo pre-existente como opinan distintos expertos (Ruegg o Tropeano).

One of the most interesting utopian models for this avant-garde approach is the bedroom known as *Co-op* (1925) by the Swiss architect, Hannes Meyer, who would later go on to replace Gropius as head of the *bauhaus* (1928-30). Marxist ideology and a radical functionalist approach led him to develop a bedroom within the context of the cooperative movement. It consisted of a minimal and unfixed cabin whose walls were made of white cloth, containing moveable furniture, becoming an ascetic and mobile space for the "semi-nomads" of the "new world." The bed consisted of a mat resting on cones in order to facilitate the circulation of air. The room was complete with a shelf containing tins of preserved food, another containing books and a gramophone on a collapsible metal table. The *Co-op* bedroom questioned the idea of traditional habitation, given that the bedroom reduced everything to a bare minimum: insulation (walls made of cloth), purely indispensable comfort (the chair and the bed) and survival (food). The books and the gramophone, as elements of mechanical reproduction, ensured a kind of habitation that was quite different to that of traditional architecture. For Meyer, the purpose of architecture was to provide a system for facilitating the harmonious development of society, with aspects such as form, style and design being somewhat irrelevant.

It is not completely clear if Meyer designed the chair or used a pre-existing model, as is the opinion of some experts (Ruegg or Tropeano).



**August LANGE-BROK** (Alemania. 1891-1978)

**18. Diseño para pintura de garaje proyectado por Max Gerntke con el logotipo "SHELL", 1926**

Gouache y lápiz sobre cartón  
Firmado, inscrito y fechado  
43.5 x 61 cm

*Procedencia:*

Colección particular, Hamburgo

Lange-Brok se formó en la *Hamburger Kunstgewerbeschule*. La presente obra, un diseño para la pintura de la fachada (con el logotipo de la petrolera *Shell*) de un garaje del arquitecto Gerntke, muestra una clara influencia de la *bauhaus*. El artista tuvo contacto con Klee, Gropius, Kandinsky y, fundamentalmente, con Moholy-Nagy en la época de la institución en Weimar (1919-26). A mediados de los 20 trabajó para el productor y director cinematográfico y teatral expresionista Max Reinhardt, como diseñador de escenarios, en el *Deutsches Theater* de Berlín y para Herwarth Walden en la revista *Der Sturm*.

Lange-Brok trained at the *Hamburger Kunstgewerbeschule*. The present work, consisting of a design for the painting of a garage façade (with the logo of the oil company, *Shell*) belonging to the architect, Gerntke, clearly reveals the influence of the *bauhaus*. This artist had contact with Klee, Gropius, Kandinsky and, essentially, with Moholy-Nagy during the *bauhaus's* Weimar period (1919-26). In the mid-1920's, the artist worked for the Expressionist film and theatre producer and director, Max Reinhardt, as a stage designer, at the *Deutsches Theater* in Berlin. He also worked for Herwarth Walden on the magazine, *Der Sturm*.

**Karel LODR** (Chequia. 1915)

**19. Maqueta para la revista ARCHITEKTURA CSR (no. 5),**

c. 1938-1945  
Recto / verso  
Huecograbado y tinta china sobre cartulina  
Firmada  
29 x 62.5 cm

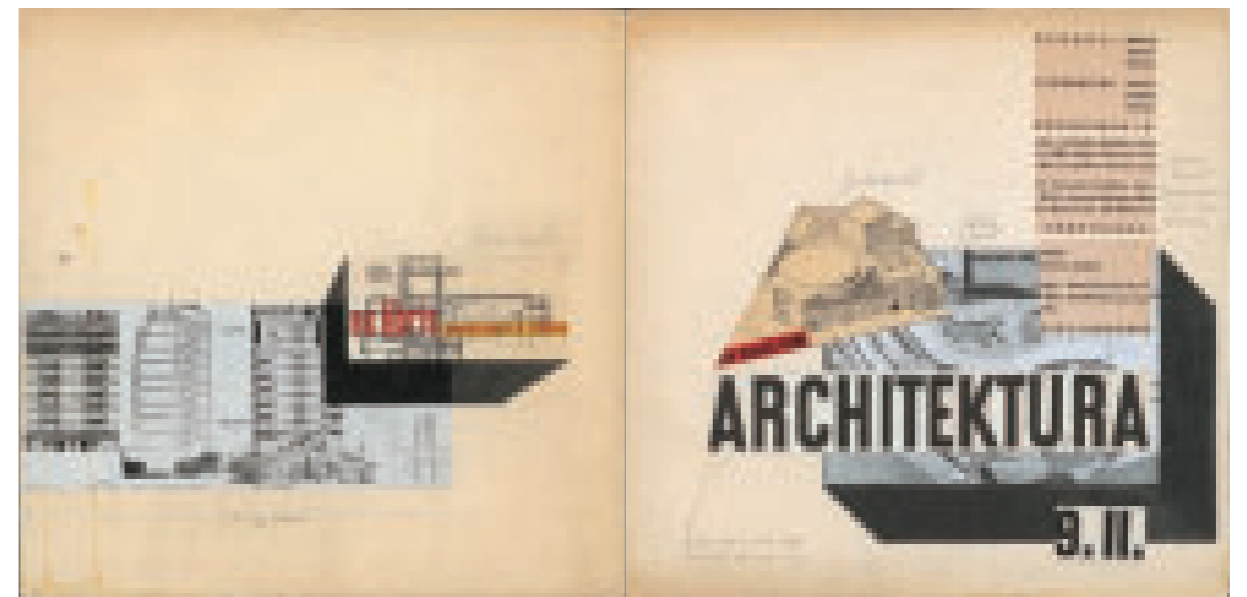
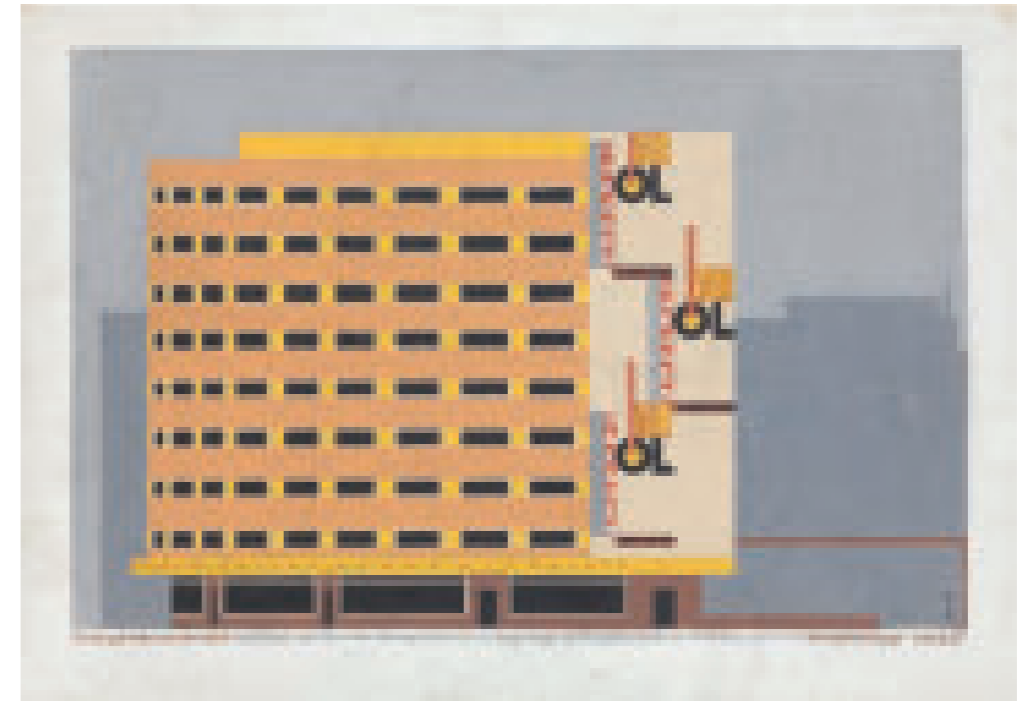
**Maqueta para la revista ARCHITEKTURA CSR (no. 9.11),**

c. 1938-1945  
Recto / verso  
Collage, lápiz y tinta sobre cartón  
Firma en collage impresa  
30.5 x 60 cm



Quizás no fue hasta la exposición que el IVAM consagró en 1993 a la vanguardia checa cuando se pusieron de relieve la originalidad y belleza de los innovadores collages y fotomontajes de Lodr. Este fue uno de los principales arquitectos de la vanguardia checa junto a Gocar, Janak y Krejac. Estos dos que presentamos fueron diseños de cubierta no ejecutados para la revista *Architektura CSR*.

It was perhaps not until the Valencian Modern Art Institute (IVAM) devoted an exhibition to the Czech avant-garde in 1993 that connoisseurs became truly aware of the beauty and originality of Lodr's innovative collages and photo-montages. This artist was one of the leading architects of the Czech avant-garde, along with Gocar, Janak and Krejac. The two works we are presenting are cover designs for the magazine, *Architektura CSR*. They were never executed.



**Eileen GRAY** (Irlanda. 1878-1976) - **Jean BADOVICI** (Rumanía. 1893-1956)

**20. E-1027 MAISON EN BORD DE MER**

París, Ed. Albert Morancé, 1929

Portfolio: 27 x 22.5 cm.

Interior con 34 planchas y 4 *pochoirs*

*E-1027*, casa de veraneo construida en Roquebrune-Cap-Martin en la Costa Azul, es uno de los iconos del diseño y la arquitectura del siglo XX. Fue creada por Eileen Gray (que pasó 3 años trabajando en ella conjuntamente con los albañiles) y Jean Badovici. Su nombre es la codificación del nombre de sus creadores y una forma contemporánea con la que Gray expresó la relación sentimental oculta que mantenían ambos: "E" por Eileen, "10" por Jean (la décima letra del abecedario), "2" por Badovici y "7" por Gray. La propia casa y su mobiliario se exhibieron en el *Salon d'Automne* y en la *Union des Artistes Modernes (UAM)* grupo de diseñadores de la que Gray fue fundadora. Su apariencia, a la vez compacta y abierta, sorprendió a muchos artistas, entre ellos, a Le Corbusier. Este la consideraba de elevado proceso intelectual y tuvo una especial fijación, a veces de tiranía, con la casa y su autora, cuyo extremo pudor le hizo vivir aislada de los creadores contemporáneos. Parte de su mobiliario, como la mesa circular de cristal *E-1027* y el sillón *Bibendum*, se inspiró en los diseños de acero tubular que Marcel Breuer había desarrollado en la *bauhaus*. Le Corbusier finalmente dejó su huella en la casa en numerosos murales que realizó entre 1937 y 1939 a instancias de Badovici y que enfurecieron a Gray por romper la integridad arquitectónica hasta el punto de considerarlos como un acto vandálico. Le Corbusier falleció en 1965 mientras nadaba justo enfrente de la mansión *E-1027*.

*L'Architecture Vivante* comenzó a editarse como plataforma para la difusión de la arquitectura moderna en 1923 y lo hizo hasta 1933. Badovici, a la postre director, convenció de su trascendencia al editor Albert Morancé. *E-1027* fue uno de los escasos números que se dedicó íntegramente a un arquitecto.

*E-1027*, the summer residence built at Roquebrune-Cap-Martin on the Côte d'Azur, is one of the design and architecture icons of the twentieth century. It was created by Eileen Gray (who spent three years working on the residence alongside the labourers) and Jean Badovici. Its name is a codification of the names of the creators and a contemporary means of referring to the secret sentimental relationship that existed between them: "E" for Eileen, "10" for Jean (the tenth letter of the alphabet), "2" for Badovici and "7" for Gray. The house itself and its furnishings were exhibited at the *Salon d'Automne* and at the *Union des Artistes Modernes (UAM)*, a designers group that Gray founded. Its appearance, which is at once compact and open, surprised many artists, including Le Corbusier. Le Corbusier considered the work to be an example of high intellectual achievement and he had a special fixation, sometimes a quite tyrannical



Le Corbusier en la ejecución de un mural en *E-1027* (1939)

fixation, with the house and its authoress, whose extreme shyness led her to live in isolation with regard to other contemporary creators. Part of the furnishings, such as the *E-1027* circular glass table and the *Bibendum* armchair, were inspired by the tubular steel designs that Marcel Breuer had developed at the *bauhaus*. Le Corbusier finally left his mark on the house with numerous murals that he produced between 1937 and 1939 upon Badovici's request, which infuriated Gray due to the fact that she felt that they broke the architectural integrity of the work, to the point in which she considered the murals to be an act of vandalism. Le Corbusier died in 1965 whilst swimming just opposite the *E-1027* mansion.

*L'Architecture Vivante* began to be published as a forum for the dissemination of modern architecture in 1923 and it survived until 1933. Badovici, who later became the editor, convinced the publisher, Albert Morancé, of its importance. *E-1027* was one of the very few issues that was devoted entirely to an architect.



**Hans ARP** (1887-1966)

**21. LA FOURCHETTE**, ca. 1927-28

Madera y cartón pintados  
35 x 29.5 cm

*Procedencia:*

Galerie Georges Giroux, Bruselas  
Thomas Borgmann, Colonia  
Sammlung Mönter, Düsseldorf  
Colección particular, Frankfurt

*Exposiciones:*

Bruselas, Galerie L'Epoque Variétés, 1928 , cat. no. 74

*Bibliografía:*

Bernd Rau, *Hans Arp Die Reliefs. Oeuvre-Katalog*, Stuttgart, 1981, cat. no. 141, rep.

La presente obra fue expuesta en la exposición de Arp en la Galerie L'Epoque (Variétés) de Bruselas que se inauguró en mayo de 1928. Era frecuente que Arp, heredero del azar y humor Dadá, otorgara el título por analogía a su obra una vez concluida y *El tenedor* muy probablemente siguió estos preceptos. Se trata de una sus abstracciones biomórficas que, a la vez que se nos representa como figura con cabeza o torso, pantalón y piernas, es tenedor. La sociedad moderna se había hecho excesivamente dependiente de la razón y por ello desarrolló un arte que evocase conscientemente las formas y leyes naturales sin copiarlas. En este sentido realizó sus relieves pero dejándolos abiertos a una ambigüedad de interpretación e introdujo el arte concreto, en contraposición al arte abstracto, de forma contemporánea a Theo Van Doesburg. Arp fue toda su vida un artista versátil e independiente que se mantuvo unido al grupo surrealista sin romper vínculos con las corrientes analíticas y constructivistas que lo llevarían a diseñar, junto a su esposa Sophie Tauber-Arp y Theo Van Doesburg, el café elementalista de *L'Aubette* de Estrasburgo (1926-28) o a participar en los grupos *Cercle et Carré* y *Abstraction-Création*.



Exposición de Van Hecke, Jean Arp, Joan Miró y Elt Mesens en la Galerie Epoque de Bruselas (1928), donde se expuso la presente obra

“No queremos copiar la naturaleza.  
No queremos reproducir;  
queremos producir [...] directamente y no por mediación de nada. Como no hay el más mínimo rastro de abstracción en este arte lo llamamos arte concreto”

«We do not wish to copy Nature. We do not want to reproduce; we want to produce. [...] We want to produce directly and without mediation. As there is not the slightest trace of abstraction in this art, we call it concrete art».

This work was exhibited at Arp's exhibition at the Galerie L'Epoque (Variétés) in Brussels, which opened in May 1928. It was quite customary for Arp, the heir to the random approach and humour of the Dadaists, to grant the title to his work by analogy once he had concluded it and "Fork" very probably followed this pattern. This work is an example of one of the artist's biomorphic abstractions. In this respect, whilst assuming the form of a figure with a head and torso, together with trousers and legs, it is also a fork. Arp believed that modern society had become excessively dependent on reason and, in this sense, he developed a kind of art that consciously evoked the forms and laws of nature without copying them. Thus, he produced relief works that were left open to interpretation, whilst also introducing Concrete art, as opposed to Abstract art, at the same time as Theo Van Doesburg. Throughout his entire life, Arp remained a versatile and independent artist who maintained contact with the Surrealist group without breaking his ties with the Analytical and Constructivist movements. This would lead him to design the Elementalist café, *L'Aubette*, in Strasburg (1926-28) together with his wife, Sophie Tauber-Arp, and Theo Van Doesburg, and to take part in the groups *Cercle et Carré* and *Abstraction-Création*.



**Willi BAUMEISTER** (Alemania. 1889-1955)

**22. MALER MIT PALETTE** (Pintor con paleta), 1928

Óleo y arena sobre lienzo  
Firmado; firmado, titulado y fechado al dorso  
65.5 x 46 cm

*Procedencia:*

Alfred Flechtheim, Berlín  
The Mayor Gallery, Londres  
Julius Schottländer, Mainz  
Galerie Rosenbach, Hanover  
Galerie Gmurzynska, Colonia

*Exposiciones:*

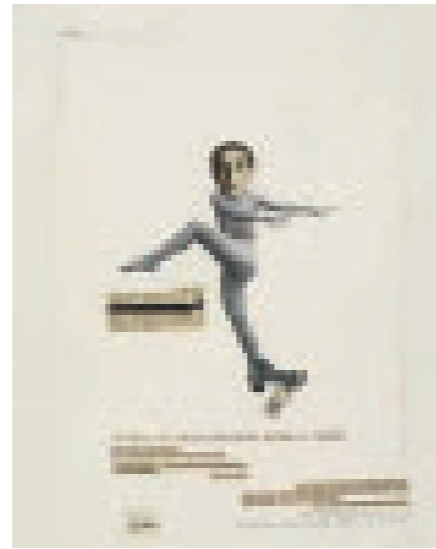
Berlín, Galerie Alfred Flechtheim, *Willi Baumeister*, febrero de 1929  
Colonia, Galerie Gmurzynska, *Klassische Moderne*, 1981, cat. no. 20, rep. en color  
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Geometrías. De Rodchenko a Sol Lewitt*, septiembre - noviembre de 2008, cat. no. 6, p. 17, rep. en color

*Bibliografía:*

Will Grohmann, *Willi Baumeister. Leben und Werk*, Stuttgart, 1963, no. 209 (fehado incorrectamente en 1929)  
Peter Beye & Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde*, Stuttgart, 2002, vol. II, no. 319, p. 139, rep.

Esta obra fue exhibida en 1929 en la exposición individual que Baumeister realizó en la Galerie Alfred Flechtheim de Berlín. Flechtheim fue un reconocido marchante de arte francés en Alemania que obtenía a través de su amigo Daniel-Henry Kahnweiler. Sin embargo también expuso a diversos artistas ligados al Expresionismo (son archiconocidos los retratos que le realizan George Grosz y Otto Dix), la *bauhaus* y la Nueva Objetividad. En 1921 fundó la revista *Der Querschnitt* (*El corte transversal*) cuyo logotipo de portada fue diseñado años después por Baumeister.

Tras la Primera Guerra Mundial, Stuttgart se convirtió en uno de los centros de renovación artística de Alemania junto a Weimar/Dessau (sedes de la *bauhaus*); Frankfurt o Berlín. La obra de Baumeister aspiraba claramente a la modernidad. Sus claves, identificables en la presente obra, eran la disociación de la conexión tradicional de forma y color, la reducción de su pintura figurativa a formas más geométricas y la temática centrada en el hombre nuevo y la máquina como reflejo de la transformación social. Desde el punto de vista formal destacó la materialidad de la obra, con el empleo de arena o masilla, y su apuesta por formas originales, claras y concisas, que fuesen símbolo de la fundación de un mundo nuevo. Los artistas, pintores o escultores, en su taller aunque fueron sugeridos en épocas tempranas se convirtieron en tema específico de su obra a finales de los 20. En *Maler mit palette* (*Pintor con paleta*) se intuyen el ojo, en el vértice de un triángulo a modo de espectro luminoso en clara conexión con lo científico, y el corazón, del que parte una línea negra de fuga hacia la tierra, quizás en alusión a su negativa a aceptar el misticismo propio del expresionismo y a favor de un arte objetivo.



Baumeister. Collage para Alfred Flechtheim, 1928

This work was exhibited in 1929 at the solo exhibition that Baumeister staged at the Galerie Alfred Flechtheim in Berlin. Flechtheim was a renowned dealer in French art in Germany, works that he received through his friend, Daniel-Henry Kahnweiler. However, he also exhibited various artists linked to the styles of Expressionism (the portraits that George Grosz and Otto Dix produced of him are extremely well-known), *bauhaus* and New Objectivity. In 1921 he founded the magazine, *Der Querschnitt* (*The Cross Section*) whose logo on the cover was designed years later by Baumeister.

After the First World War, Stuttgart became one of the centres for artistic renewal in Germany, alongside Weimar/Dessau (the headquarters of *bauhaus*), Frankfurt and Berlin. Baumeister's work clearly aspired to modernity. His key ideas, which can be discerned in this work, consisted of a disassociation of the traditional connection between form and colour, reduction of his figurative painting to more geometric forms and a thematic approach centred on the New Man and the Machine, as a reflection of social transformation. From a formal point of view, the materiality of the work came to the fore, based on the use of sand or putty, together with a focus on original, clear and concise forms that might serve as a symbol for the founding of a new world. Artists, painters or sculptors in his studio, although suggested in earlier periods of his career, became a specific theme of his work in the late 1920's. In *Maler mit palette* (*Painter with Palette*) we can make out an eye in the corner of a triangle in the form of a luminous spectre that establishes a clear connection with the scientific realm, together with a heart, from which a black line escapes towards the earth, perhaps a reference to his refusal to accept the mysticism typical of Expressionism in favour of an objective art.



**Marcelle CAHN** (1895-1981)

**23. INSTRUMENTS DE MUSIQUE, 1925**

Óleo sobre lienzo  
Firmado; titulado y fechado al dorso  
40 x 65 cm

*Procedencia:*

Galerie Béno d'Incelli, París  
Colección particular, Munich  
Colección particular, Francia

*Exposiciones:*

Londres, Gallery Kaplan, *Marcelle Cahn*, 1960, cat. núm. 14  
París, Galerie BelleChasse, *Marcelle Cahn*, 1964  
París, Centre National d'Art Contemporain (itinerante), *Marcelle Cahn*, 1972-74

*Bibliografía:*

Madeleine Rousseau, "Les artistes dans leur atelier" en *Le Musée vivant*, París, 1961, nos.11-12  
Roger van Gindertael, "Le rappel à l'ordre" en *Les Beaux Arts*, Bruselas, diciembre de 1964, no. 1071  
Claude Bouyeure, "Marcelle Cahn et le réel impossible" en *Cimaise*, París, enero-abril de 1974, nos.115-116  
Mireille Cordonnier-Kraft, *Marcelle Cahn (1895-1981), sa vie, son oeuvre. Catalogue raisonné*, Tesis Doctoral, 1995, no. 240

El hecho de que Marcel Cahn haya nacido en Estrasburgo en 1895 ha condicionado su carrera de un modo muy peculiar. Como toda alsaciana de su generación, nace con nacionalidad alemana y a partir de 1918, tras la Primera Guerra Mundial, pasa a ser francesa. Esto influye en su formación, pues da sus primeros pasos como artista en Berlín, donde se relaciona con el círculo de *Der Sturm*, y tras la guerra se radica en París, la capital de su nueva nacionalidad. En 1925 se inscribe en la *Académie Moderne* de Fernand Léger, precisamente el mismo año que pinta de *Instrumentes de Musique*. La influencia del purismo de Léger, Ozenfant y Le Corbusier es bien patente en este óleo, visible en la geometrización de los elementos figurativos, la simplicidad en la composición, el planismo, y un colorido suave. Ese mismo año participa en la primera exposición de abstracción geométrica realizada en París, *L'Art d'Aujourd'hui*, para volver a figurar en 1929 en *ESAC (Exposition Selecte d'Art Contemporain)*, organizada por Nelly Van Doesburg, y en 1930 en *Cercle et Carré*. Estas tres exposiciones suponen el punto de arranque para una larga tradición de arte geométrico en París, y en las que casualmente participan muy pocos franceses, entre ellos Marcelle Cahn. Por esta razón podemos considerarla como una adelantada de esta estética en su país, y la obra *Instrumentes de Musique* de 1925 una obra pionera en este sentido.

The fact that Marcelle Cahn was born in Strasbourg in 1895 conditioned her career in a very particular manner. Like all Alsacians of his generation, she was born with German nationality, but after 1918 and the end of the First World War, she became French. This had an impact on her training, given that she took his first steps as an artist in Berlin, where she established links with the *Der Sturm* circle, whilst after the war she went to Paris, the capital of his new homeland. In 1925 she joined the *Académie Moderne* of Fernand Léger, precisely the year in which she painted the work, *Instrumentes de Musique*. The influence of Léger, Ozenfant and Le Corbusier's purist approach is extremely obvious in this oil painting, being visible in the geometric nature of the figurative elements, the simplicity of the composition, the planes and the mild colours employed. That very year she took part in the first exhibition of Geometric Abstraction held in Paris, *L'Art d'Aujourd'hui*, taking part again in 1929 at *ESAC (Exposition Sélecte d'Art Contemporain)*, which was organised by Nelly Van Doesburg, and in 1930 in *Cercle et Carré*. These three exhibitions signified the beginning of a long tradition of geometric art in Paris, one in which, incidentally, very few French artists actually took part, Marcelle Cahn being one of them. In this respect, we can consider this artist to be a forerunner of this artistic approach in her country and the painting, *Instrumentes de Musique*, dating from 1925, can be considered to be a pioneering work in this sense.



**Germán CUETO** (México. 1893-1975)

**24. CAPITEL 8ª, 1928-30**

Terracota

Etiqueta con la inscripción: "8ª CONSTRUCCIÓN: GERMAN CUETO, 77 RUE DES PLANTES, PARIS 14º".

19 cm de altura

*Procedencia:*

Javier Cueto Galán, Cuernavaca

Freijó Fine Art, Madrid

*Exposiciones:*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Germán Cueto*, 2004, p. 51, rep. en color

*Bibliografía:*

Serge Faucherau, *Avant-gardes du XXe siècle. Arts & Littérature. 1905-1930*, p. 447, rep. en color

Germán Cueto, ante la esperanza de una vida menos dura en Europa que en su México natal o bajo el consejo de su prima María Blanchard, se trasladó a París en 1927. Por mediación de Torres García expuso en 1929 en el *Salon des Surindépendants*. En breve lo encontraríamos integrando las reuniones del grupo *Cercle et Carré* en cuya primera y única exposición, inaugurada el 23 de abril de 1930, fue uno de los artistas mejor representados con dos *Máscaras* y dos *Esculturas*. Volvió a exponer en el *Salon des Surindépendants* en 1931 y, para Serge Faucherau, hay razones para pensar que la que exhibimos fuera una de las nueve esculturas mostradas. Es probable que el ensamblaje de formas geométricas simples preexistiera al título que, al modo de Arp, se dio a posteriori por analogía.

"Cueto, silencioso, borrado, era un gran amigo de Torres-García. Este hombrecito era todo lo contrario de un arrivista"  
(Michel Seuphor, portavoz de *Cercle et Carré*)

Germán Cueto, in the hope of living a somewhat easier life in Europe than in his native Mexico and on the advice of his cousin, María Blanchard, moved to Paris in 1927. Through the auspices of Torres García, he exhibited at the *Salon des Surindépendants* in 1929. He would soon join the meetings of the group known as *Cercle et Carré*, at whose first and only exhibition, inaugurated on 23rd April 1930, he was one of the best represented artists with two *Masks* and two *Sculptures*. He once again exhibited at the *Salon des Surindépendants* in 1931 and, according to Serge Faucherau, there are reasons to believe that the work we are exhibiting was one of the nine sculptures presented at the Salon. It is probable that the assembly of simple geometric forms existed before the title of the work itself, which, in the same way as with Arp, was attributed a *posteriori* based on analogy.

"Cueto, quiet and effacing, was a great friend of Torres-García. This little man was the exact opposite to an arriviste"  
(Michel Seuphor, spokesman for *Cercle et Carré*).



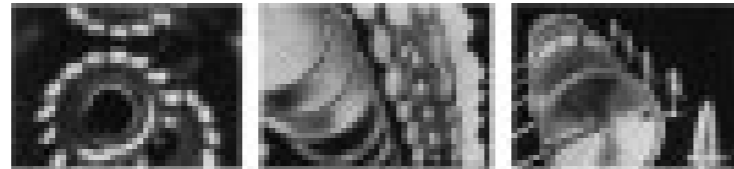
Cueto, Tiska Vantongerloo, Seuphor y Mondrian, fotografiados por Florence Henri, en el estudio del último (1929)



**Fernand LÉGER** (Francia. 1881-1955)

**25. NATURE MORTE, 1928**

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado; firmado, titulado y  
fechado al dorso  
65 x 51 cm



Fotogramas de *Ballet Mécanique* de Léger (1924)

*Procedencia:*

Galerie Simon (D. H. Kahnweiler), París  
Galerie Louise Leiris, París  
Svensk-Franska Konstgalleriet, Estocolmo

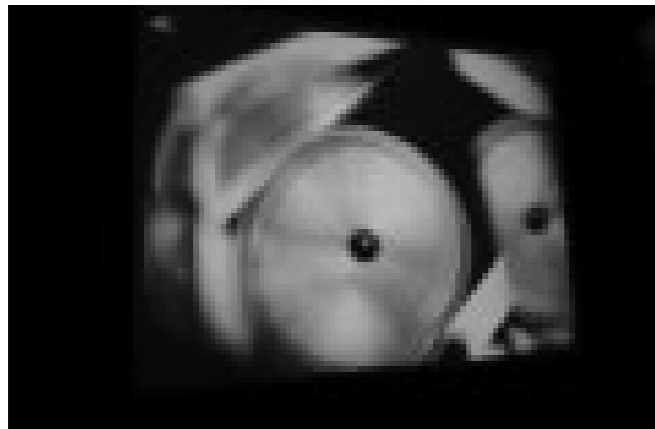
*Exposiciones:*

Estocolmo, Svensk-Franska Konstgalleriet, noviembre 1937, cat. no. 125  
Estocolmo, Svensk-Franska Konstgalleriet, *Fernand Léger*, mayo – junio de 1984, cat. no. 14  
Estocolmo, Liljevalchs Konsthall, *Fran Cézanne till Picasso*, septiembre de 1954, cat. no. 194  
La Coruña, Fundación Caixa Galicia, *Yves Saint Laurent. Diálogo con el arte*, febrero-abril de 2008,  
p. 144, rep. en color

*Bibliografía:*

Bauquier, G., *Fernand Léger. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1925-1928*, París, 1993, cat.no. 538, p. 251

Esta obra muestra la tendencia aperturista a los diferentes estilos artísticos, entre ellos *De Stijl*, que opera en Léger durante los años veinte y treinta. Por otro lado remite con claridad a la película "sin escenario" *Ballet Mécanique* que realizó el artista en 1924. Se trata de una sucesión onírico-mecanicista vertiginosa de imágenes que se convierte en un ensayo de aplicación del cubismo sobre el movimiento. Léger fue un artista de síntesis y en la obra que presentamos integra elementos propios de la *Edad de la Máquina*, como ruedas dentadas o tornillos, con la geometría al modo neoplasticista.



This work reveals Léger's open approach to different artistic styles during the 1920's and 1930's, including *De Stijl*. Furthermore, the work clearly makes reference to the film, *Ballet Mécanique*, which the artist produced in 1924. This work consists of a dizzying dreamlike-mechanical succession of images that constitutes a veritable essay regarding the application of Cubism to movement. Léger was an artist of synthesis and, in the work we are presenting, he brings together elements typical of the *Machine Age*, such as cogs and screws, with geometry in the Neo-Plasticist style.



**Joaquín TORRES-GARCÍA** (1874-1949)

**26. MADERA CONSTRUCTIVA, 1930**

Madera incisa  
Firmada y fechada al dorso  
40 x 28.5 cm

*Procedencia:*

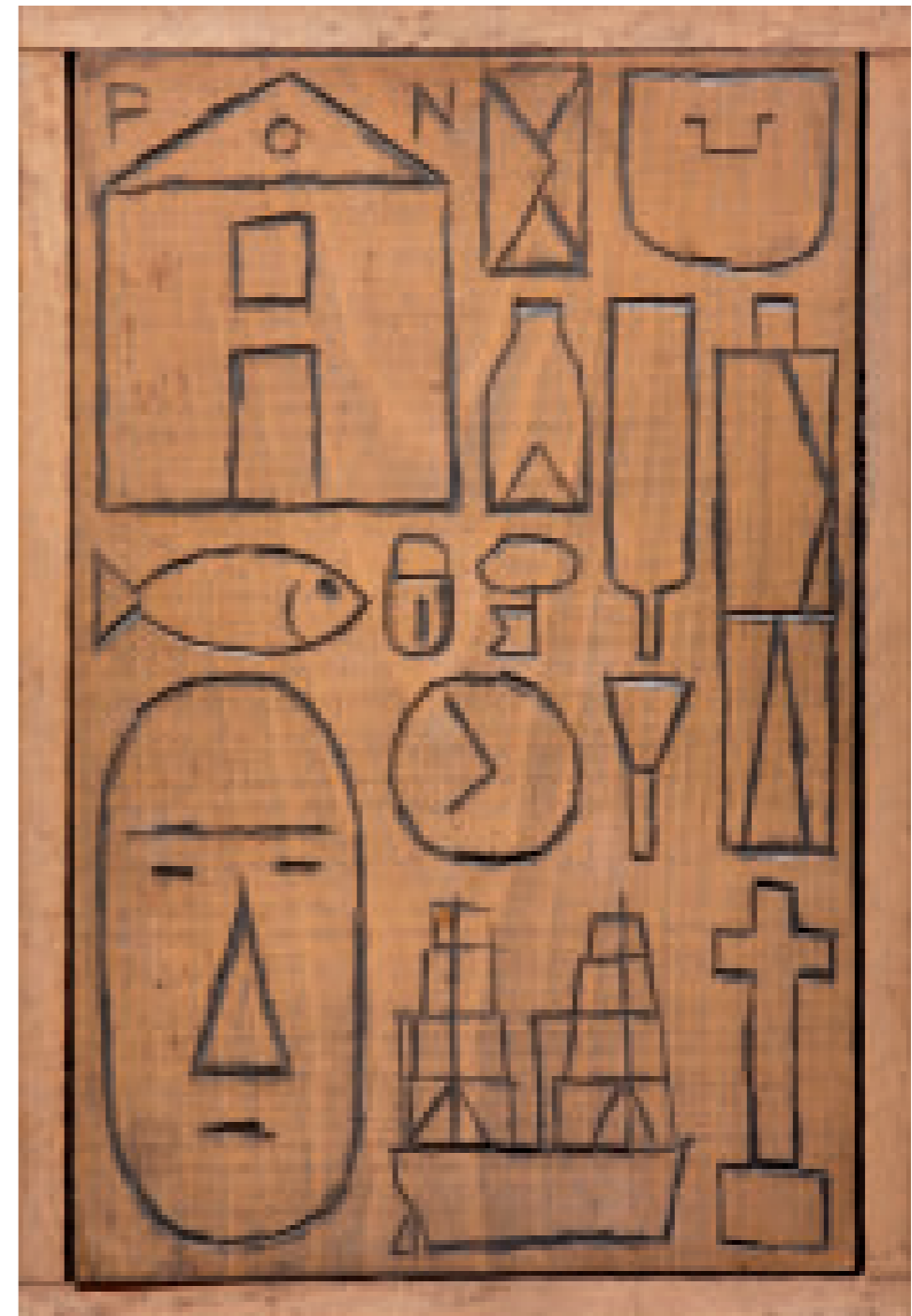
Max Clarac-Sarou (antiguo director de la Galerie du Dragon, París)  
Colección particular, París

Torres García llega a París en 1926 a la edad de 52 tras haber desarrollado una larga carrera en ciudades lejos de los centros de creación artística de vanguardia. De hecho, esto es patente en las pinturas que trae, que se mueven entre un clasicismo arcaizante y un post-cezannianismo muy superado entonces en la capital del Sena. El mismo Torres-García es consciente de este problema, como lo refleja en su autobiografía *Historia de mi vida* (Montevideo 1939): "en París no se gana un puesto así de un solo golpe. Quieren, allí, que un artista se aclimate, que haga lo suyo y no lo que él quiera y al mismo tiempo y, aunque parezca una paradoja, que sea algo nuevo -y descontado queda- algo fuerte. Porque allí hay una política sostenida por un *trust* de marchantes y hay que someterse o marcharse". Decidido a solventar esta tara, Torres se adentra rápidamente sin complejos en el mundo de la estética vanguardista al mismo tiempo que se introduce en el ambiente artístico. La pintura de Torres-García evoluciona hacia el primitivismo, hasta que en 1928, gracias a su relación con Theo Van Doesburg, comienza a aparecer unos elementos geométricos en sus obras que entroncan muy bien con su ideario clasicista y trascendental. En una exposición de Vordemberge Gildewart conoce a Michel Seuphor, junto al cual funda y dirige en 1930 *Cercle et Carré*, asociación creada con el propósito de plantar cara al surrealismo con una arte de tendencia geométrica. La obra *Madera Constructiva* pertenece a este año crucial en la carrera de Torres-García, en el que su figura se coloca en el punto álgido de su reconocimiento internacional: en *Cercle et Carré* se encuentra a la cabeza de una asociación en la que participan artistas de la importancia de Kandinsky, Klee, Mondrian, Vantongerloo o Arp. Influidos por Van Doesburg y Mondrian (a quien dedica su libro *Estructura* de 1935), Torres-García adopta la retícula geométrica neoplasticista en sus obras; pero, en vez de dejar vacías en las celdas resultantes del entramado -como hacen los holandeses-, introduce dentro de ellas una serie de figuras y signos tan característicos en su producción. En la presente obra la retícula, que pese a no ser visible, existe como elemento compositivo oculto que ordena unas figuras, que como la geometría, son el resultado de depuración y esquematización de lo visible, en la búsqueda de lo verdadero, eterno e inmutable.



Bjarnason, Denis Honegger, Manolita y Joaquín Torres-García, Mondrian, Florence Henri, Vantongerloo y M. Schall (entre otros) en casa de Seuphor, 1930

Torres García came to Paris in 1926 at the age of 52 years, after having pursued a long career in various cities far removed from the centres of artistic creation of the avant-garde. In fact, this was quite noticeable in the paintings he had produced, which were a cross between a kind of old-fashioned Classicism and a post-Cézannianism, an approach that had long been consigned to the past in Paris. Torres-García himself was well aware of this problem, as reflected in his autobiography, *Historia de mi vida* (Montevideo 1939): "In Paris you do not win such a position just like that. There they want an artist to acclimatise, to do what they are doing and not what he wants to do and, at the same time, although it may seem paradoxical, to produce something new - and it goes without saying - something strong. Because there the art scene is sustained by a trust of art-dealers and you must either submit or leave town". Determined to tackle the situation, in a complex-free manner Torres rapidly immersed himself in avant-garde aesthetic approaches and, at the same time, entered the art scene. Torres-García's art evolved towards Primitivism, until 1928 when, thanks to his ties with Theo Van Doesburg, geometric elements began to appear in his works that linked up very well with his Classicist and transcendental ideas. At an exhibition by Vordemberge Gildewart he met Michel Seuphor, with whom he founded and headed *Cercle et Carré* in 1930. This association was created with the purpose of countering Surrealism with an art based on geometric tendencies. The work, "Constructive Wood" corresponds to this crucial year in Torres-García's career, one in which his art reached its peak of international renown: in *Cercle et Carré* he found himself at the head of an association that featured the participation of artists as important as Kandinsky, Klee, Mondrian, Vantongerloo and Arp. Influenced by Van Doesburg and Mondrian (to whom he dedicated his book *Estructura* or *Structure* in 1935), Torres-García adopted the Neo-Plasticist geometric mesh in his work; however, instead of leaving the cells produced by the net of lines empty - as was the case with the Dutch artists - he filled them with a series of figures and signs that became so characteristic of his output. In the present work, the mesh is not visible, but it still exists as a hidden compositional element that orders a series of figures, which, as in geometry, are the result of a schematic and purified depiction of the visible, in search of what is true, eternal and unchangeable.



**Léon TUTUNDJIAN** (Francia. 1905-1968)

**21. COMPOSICIÓN, 1926**

Collage y tinta sobre papel  
58 x 41.5 cm

*Exposiciones:*

París, Galerie Alain Le Gaillard, *L. Tutundjian*, julio de 2009

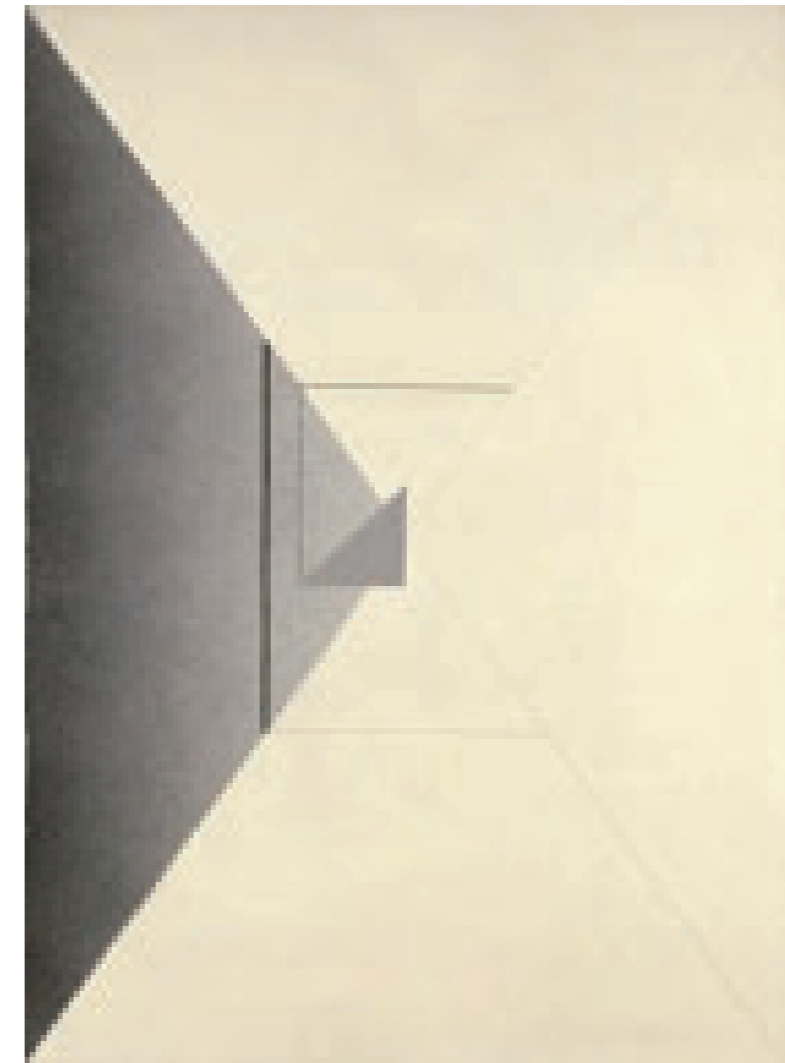
París, Galerie Alain Le Gaillard / Le Minotaure, *Abstraction entre deux Guerres*, febrero – marzo de 2011

Léon Tutundjian, desde su llegada a París en 1925, se mueve entre dos estilos contrapuestos, como son el surrealismo y la abstracción geométrica. Tanto *Cercle et Carré* como *Art Concret* y su prolongación en *Abstraction Création* se fundan con la idea de unir a un importante grupo de artistas capaces de hacer frente al surrealismo. No obstante, en la práctica el enfoque no es tan radical, pues hay varios artistas como Jean Arp o Wolfgang Paalen que participan en ambos movimientos.

En esta obra Tutundjian muestra su cara más geométrica. En 1930 se une al grupo *Art Concret* de Van Doesburg. A diferencia de *Cercle et Carré*, *Art Concret* es un grupo muy reducido (Van Doesburg, Helion Carlsund, Wantz, Schwab y Tutundjian), debido al radicalismo de su propuesta geométrica. De hecho la presente obra, pese haber sido realizada varios años antes de la formación del grupo, se encuadra perfectamente en los planteamientos de la asociación: Abstracción y geometría rigurosas y sin concesiones. Lo curioso es que este cuadro se adscribe mucho más a la filosofía de Van Doesburg que a los que presenta en 1930, donde introduce objetos y elementos no pictóricos sobre la superficie de la obra que parecen derivar de nuevo hacia el surrealismo.

As of his arrival in Paris in 1925, Léon Tutundjian moved between two counterpoised styles, Surrealism and Geometric Abstraction. Both *Cercle et Carré* and *Art Concret*, not to mention their prolongation in the form of *Abstraction Création*, were founded with the idea of bringing together a large number of artists who would be capable of countering the influence of Surrealism. Nevertheless, in practice, the ill feeling was not quite so radical, given that various artists such as Jean Arp and Wolfgang Paalen took part in both movements.

In this work, Tutundjian presents his most geometric dimension. In 1930 he joined Van Doesburg's *Art Concret* group. Unlike *Cercle et Carré*, *Art Concret* was a very small group (Van Doesburg, Helion Carlsund, Wantz, Schwab and Tutudjan), due to the radical nature of its geometric approach. In fact, the present work, in spite of the fact that it was created several years prior to the formation of the group, fits in perfectly with regard to the groups' ideas: rigorous abstraction and geometry without concessions. The curious thing is that this work ascribes much more closely to Van Doesburg's philosophy than the works Tutudjan presented in 1930, in which the artist introduced non-pictorial objects and elements over the surface of the work, which seems to lean once again towards Surrealism.



**Auguste HERBIN** (Francia. 1882-1960)

**28. COMPOSITION**, c. 1929

Óleo sobre lienzo  
Firmado  
130.5 x 60 cm

*Procedencia:*

Léonce Rosenberg, Galerie L'Effort Moderne, París  
Colección Martin Gecht, Chicago

*Exposiciones:*

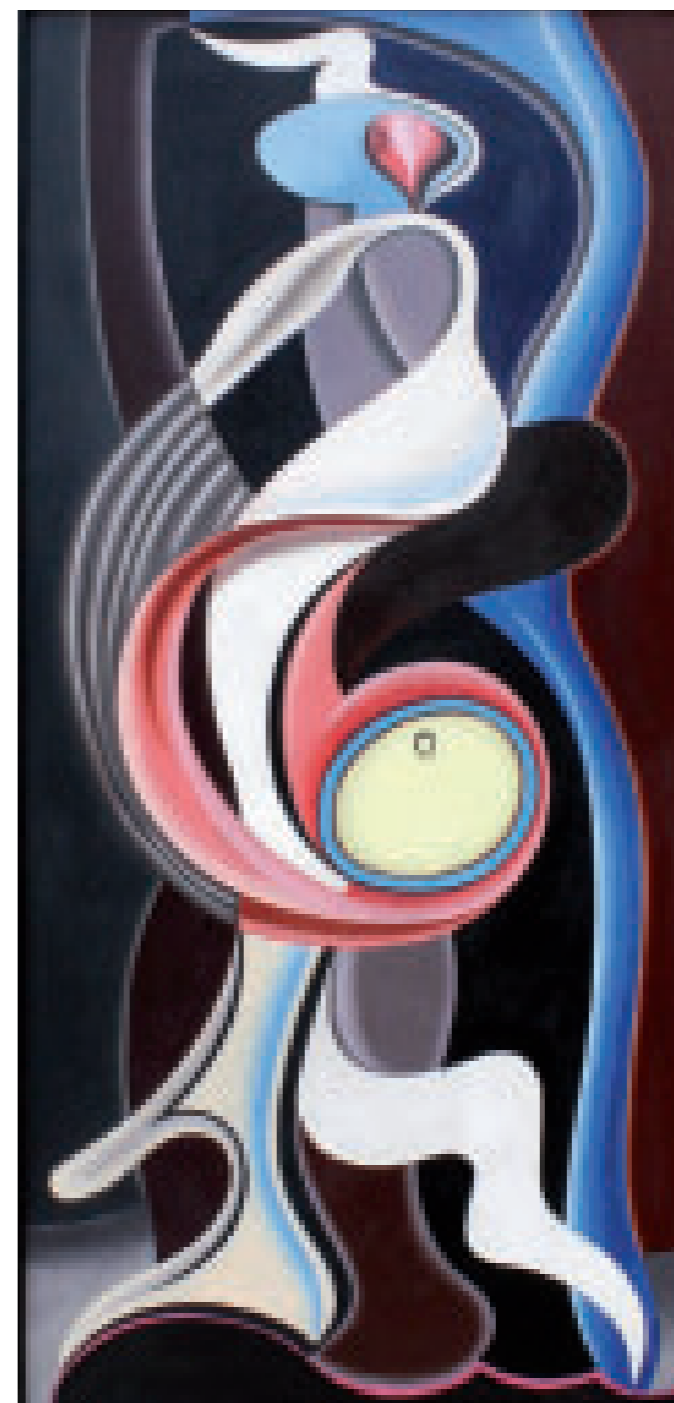
París, Galerie L'Effort Moderne, 1929  
Chicago, Essex Inn (hotel propiedad de M. Gecht)

*Bibliografía:*

G. Claisse, *Herbin. Catalogue raisonné de la oeuvre peint*, París, Grand-Pont, 1993, cat. no. 668, p. 397, rep.

En 1919 Auguste Herbin escribe a Albert Gleizes: "El arte no puede ser más que monumental". Con este comentario da por cerrada su etapa cubista, sin duda una de las más destacadas entre los pintores que participaron de dicho movimiento, para adentrarse en el mundo de una experimentación libre muy personal. En la década de los 20 la pintura de Herbin se mueve entre la geometría, la figuración y una fuerte influencia del purismo de Ozenfant, Le Corbusier y Léger. A partir de 1926 la producción de Herbin tiende hacia la abstracción, pero no una abstracción geométrica como la que realizara eventualmente en algunas obras de la primera mitad de la década, influidas por los rusos y el ambiente de Berlín y la *bauhaus*. Como se ve en la obra *Composición*, Herbin realiza una abstracción partiendo de las grandes temáticas de la historia del arte: Naturalezas muertas, paisajes y figuras..., articuladas a base de curvas y contra curvas. Estas líneas ondulantes componen unas formas sinuosas, casi oníricas, con colores muy atractivos, que si bien hacen referencia a algo orgánico, son absolutamente abstractas. Así, todas las obras de esta época están tituladas *Abstracción* o *Composición*, sin hacer referencia a ningún elemento visible. Esta obra pertenece a 1930 un año antes de la constitución de *Abstracción Création*, asociación ideada por Theo Van Doesburg, de la que Herbin es nombrado presidente. Este cargo hace que Herbin se involucre cada vez más en esta línea plástica y que su obra evolucione en los años futuros hacia un arte más abstracto hasta llegar su etapa geométrica pura de los años 40.

In 1919 Auguste Herbin wrote to Albert Gleizes: "Art cannot be anything else other than monumental". With this comment he concluded his Cubist period, one in which he had undoubtedly been one of the most outstanding painters that had taken part in the movement. In doing so he entered a world of highly personal free experimentation. In the 1920's, Herbin's painting encompassed geometry, figuration and a strong influence based on the purist approach of Ozenfant, Le Corbusier and Léger. As of 1926, Herbin's output tended towards abstraction, but not the kind of geometric abstraction that he eventually produced in various works during the first half of the decade, under the influence of the Russians and the ambience in Berlin and at the Bauhaus. As we can observe in the work entitled *Composition*, Herbin produced a kind of abstraction based on the great themes that have always characterised the history of art: Still-lives, landscapes and figures ..., based on a series of curves and counter-curves. These undulating lines make up a series of sinuous and almost dream-like shapes, featuring some highly attractive colours, which, although they make reference to something organic, are absolutely abstract. In this respect, all of the works during this period are entitled *Abstracción* or *Composición*, without making reference to any visible element. This work dates from 1930, the year before the founding of *Abstracción Création*, the association created by Theo Van Doesburg, of which Herbin was appointed president. This position led Herbin to involve himself more intensely in this artistic approach, causing his work to develop in future years towards a more abstract type of art, until he reached the pure geometric period of the 1940's.



**Luis FERNÁNDEZ** (España. 1900-1973)

**29. COMPOSITION**, c. 1928-30

Óleo sobre tablex  
Firmado  
26 x 38 cm

*Procedencia:*

Colección particular, Francia

La obra *Composición* pertenece a la etapa de abstracción geométrica que abarca desde fines de los años 20 hasta mitad de los años treinta. El pintor, que llega a París en 1924, se introduce rápidamente en el ambiente artístico parisino y conoce a una serie de artistas como Léger, Ozenfant, Le Corbusier o Lipchitz. Entabla amistad con Torres-García, Mondrian y los matrimonios Arp y Van Doesburg. Fruto de estas compañías, el arte de Fernández se decanta por la geometría, partiendo en un primer momento del purismo de Ozenfant y Le Corbusier, para desembocar en obras más abstractas, como la obra presente donde lo que manda es la línea y el plano, con un predominio de la línea oblicua sobre las horizontales y verticales. Como comenta Alfonso Palacio, estas obras se basan en los estudios de polígonos estrellados del Renacimiento, en los que se superponen varias figuras geométricas que rotan, dando como resultado una forma particular. Tal y como recuerda Palacio esta "técnica" es rescatada por varios artistas de vanguardia muy cercanos a Fernández, tales como Léger, Herbin, Delaunay, Valmier, y especialmente Gleizes, quien desarrolla en 1920-21 su *Teoría de las Traslaciones y Rotaciones de Planos*.

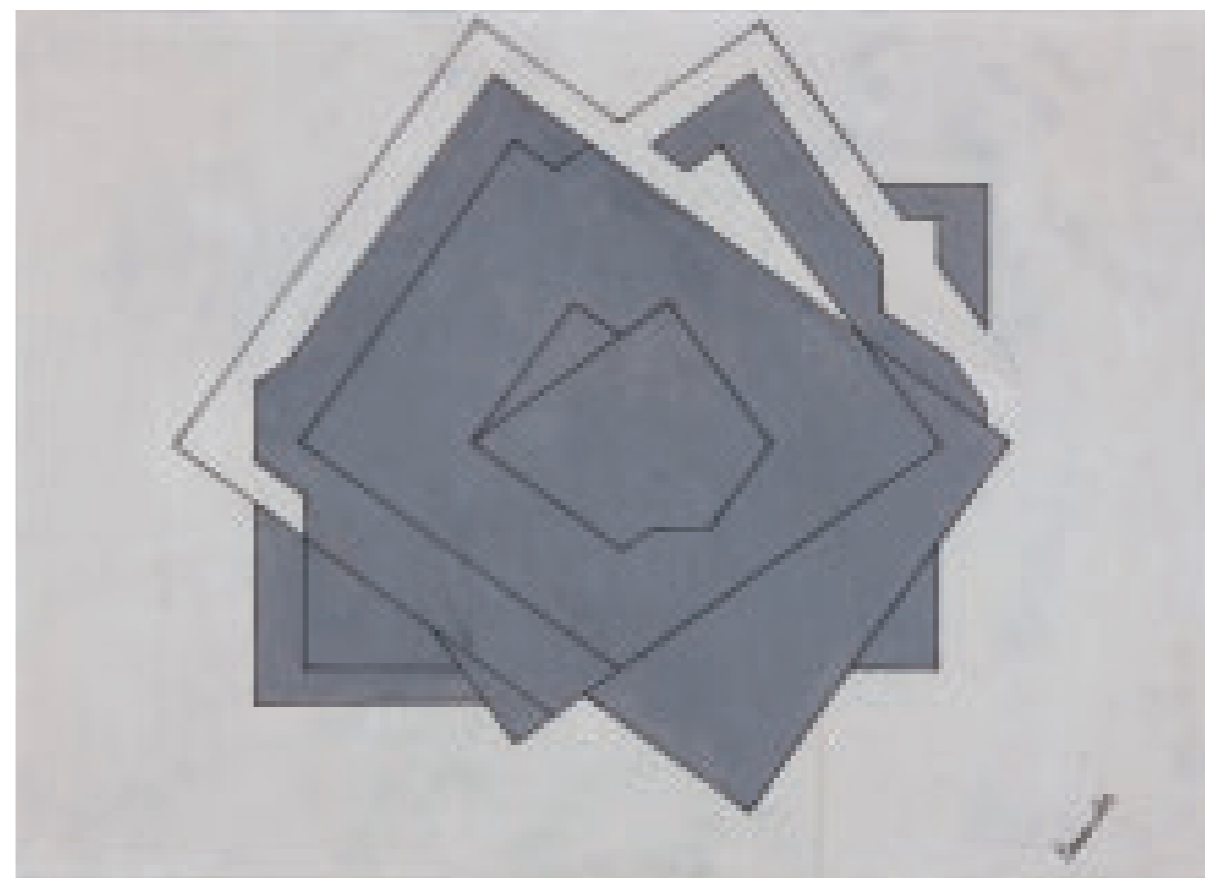
Existen dos estudios preparatorios a tinta de esta obra, uno en el Museo de Bellas Artes de Asturias y otro en una colección particular en Madrid, con la diferencia de que estos dos dibujos están compuestos verticalmente, cuando la presente obra, realizada en óleo, es horizontal.

En la época en que se ejecuta esta pintura Luis Fernández es invitado por sus amigos Theo Van Doesburg y por Joaquín Torres García a participar en sus respectivas asociaciones, *Art Concret* y *Cercle et Carré*, rechazando ambas. Sin embargo en 1931 se adhiere a *Abstraction-Création*, la asociación presidida por Herbin resultante de la disolución de las anteriores, exponiendo obras similares a la presente y escribiendo textos para la revista del grupo.

The work entitled *Composition* belongs to the period of Geometric Abstraction that stretches from the late 1920's to the mid-1930's. The painter, who went to Paris in 1924, rapidly became a part of the Parisian art scene, getting to know an entire series of artists such as Léger, Ozenfant, Le Corbusier and Lipchitz. He also struck up a friendship with Torres-García, Mondrian and the married couples, the Arps and Van Doesburgs. As a result of these contacts, Fernández's art veered towards geometry, initially based on the purist approach of Ozenfant and Le Corbusier and ending up with a series of more abstract works, such as this work, in which line and plane reign supreme, with oblique lines predominating over the horizontal and vertical lines. As pointed out by Alfonso Palacio, these works are based on the studies of star polygons during the Renaissance, in which various rotating geometric figures are superimposed, giving rise to a particular shape. As Palacio recalls, this technique was recovered by various avant-garde artists who were very close to Fernández, such as Léger, Herbin, Delaunay, Valmier and, in particular, Gleizes, who developed his *Theory of Plane Translations and Rotations* in 1920-21.

Two preparatory studies in ink for this work exist, one located at the Museum of Fine Arts of Asturias and another located in a private collection in Madrid, with the sole difference that these two drawings are composed vertically, whilst this work, produced in oil, is horizontal.

During the period in which Luis Fernández produced this painting, he was invited by his friends, Theo Van Doesburg and Joaquín Torres García, to take part in their respective associations, *Art Concret* and *Cercle et Carré*, although he turned both of them down. However, in 1931 he did join *Abstraction-Création*, the association presided over by Herbin which resulted from the dissolution of the previous associations, exhibiting various works similar to the one being exhibited and contributing texts for the group's magazine.



**Constantin BRANCUSI** (Rumanía.1876 – 1957)

**30. GRANDE SPIRALE EN FER O SPIRALE DE DUCHAMP** (según los herederos), c. 1928-29  
Hierro  
Altura: 26 cm.

*Procedencia:*  
Antigua colección Natalia Dumitresco y Alexandre Istrati  
(herederos del artista)  
Colección privada, París



Brancusi. *Relativement, tel que moi*.

el motivo del retrato simbólico de James Joyce, realizado en 1929, para la portada de *Tales Told of Shem and Shaun*. Se conocen dos versiones sobre qué representaba para Brancusi. El artista comentó a Richard Ellmann que se trataba del *Símbolo de Joyce* y expresaba la *sens du pousser* del



Brancusi. *Retrato de James Joyce*, 1928

Brancusi realizó algunas incursiones en la escultura de hierro, probablemente bajo el auspicio de Julio González.

La obra se relaciona con la serie, iniciada en 1926, *Pyramide Fatale, Cercles et Spirales* que introducen la geometría o el juego sobre el enigma de la visibilidad en el trabajo de Brancusi. Con la *Pyramide Fatale* reflexiona sobre el destino “fatal” del hombre “de hoy” que quiere “alcanzar la cumbre” dominado por la ambición. “No hay ni grande ni pequeño, todas las civilizaciones caen y caerán al infinito a causa de la *Pyramide Fatale*” y “... una vez la *Pyramide* es demolida, el campo es eterno”. En las *Spirales* expresa la interiorización del espíritu a la concentración mental. Estas remiten al autorretrato *relativement tel que moi* realizado antes de 1923. Se trata de una reflexión sobre la situación del artista, encapsulado por una serie concéntrica de esferas, pero en el cual penetran enigmáticas figuras geométricas. La *Spirale* es asimismo



Picabia. Ilustración para *Dadaphone n° 7*, marzo 1920

escritor. Sin embargo, al artista Oscar Chelimsky, Brancusi le dijo que eran unos pocos garabatos geométricos como reacción a que los editores, los Crosby de *Black Sun Press*, le pidieron algo diferente a los retratos realistas que tenía en la cabeza. Brancusi difícilmente trasladaba sus dibujos a esculturas pero en el caso del *Símbolo de Joyce* si que lo hizo. Es evidente la relación de esta serie de obras con diversos trabajos de sus amigos Duchamp y Picabia. Y es que la espiral llegó a convertirse en símbolo de la modernidad.

Brancusi made various incursions into the field of iron sculpture (*Signal, Crémaillère, Grande spirale en fer* and *Petite spirale en fer*), probably with the support of Julio

González. The work is linked to the series that was begun in 1926, *Pyramide fatale, cercles et spirales*, which introduced geometry or a play on the enigma of visibility into Brancusi's work. With “*Pyramide fatale*” he reflects on the “fatal” destiny of the Man “of today” who wishes “to reach the top” dominated by ambition. “There is no great or minor civilization; all civilisations fall or will fall to the infinite due to the fatal pyramid”. In Brancusi's world, which is devoted to his art, “once the pyramid is demolished, the field is infinite”. For their part, in his *Spirals*, the artist expresses the internalisation of the spirit with regard to mental concentration. These relate to the self-portrait “*Relativement tel que moi*”, dating from before 1923. This work constitutes a reflection on the artist's situation, as encapsulated by a concentric series of spheres, into which various geometric figures with an enigmatic meaning penetrate from the outside. The spiral is the motif of the symbolic portrait of James Joyce, which was created in 1929 for the front cover of the writer's book, “*Tales Told of Shem and Shaun*”. Brancusi commented to Richard Ellmann that the picture represented the “*Symbol of Joyce*” and expressed a *sens du pousser*, this being the writer's main characteristic. However, Oscar Chelimsky received that the work consisted of a series of geometric scribbles, a reaction to the fact that the publishers Crosby from the *Black Sun Press*, had asked for something different to the Realist portraits that Brancusi had in mind. Brancusi found it difficult to translate his drawings into sculptures, but in the case of the “*Symbol of Joyce*” he did just this. Finally, the link between this series and various works by Brancusi's friends, Duchamp and Picabia, is obvious. The fact is that the spiral became something of a symbol of modernity.



**George VALMIER** (Francia. 1885-1937)

**31. MOTIF DECORATIF**, ca. 1925-30

Gouache sobre papel  
Firmado  
23 x 16.5 cm

*Procedencia:*

Colección Doctor Jaury

*Exposiciones:*

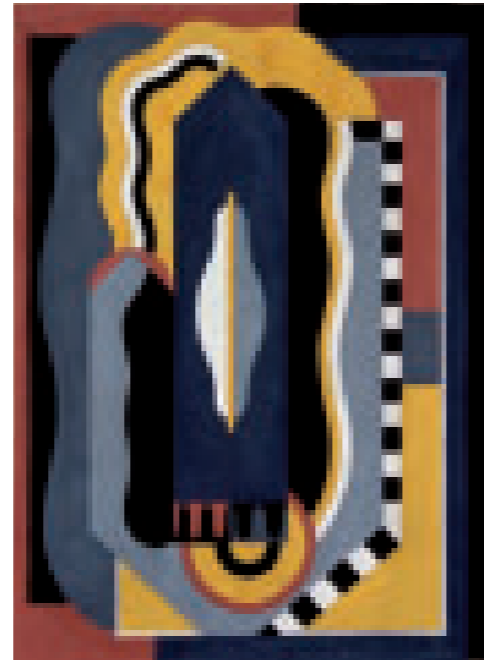
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Geometrías. De Rodchenko a Sol Lewitt*, septiembre - noviembre de 2008, cat. no. 3, pp. 14 y 55, rep. en color

*Bibliografía:*

D. Bazetoux, *Georges Valmier. Catalogue Raisonné*, cat. no. 890, p. 230, rep.

*Nota:*

Certificado de Madame Domec-Valmier



**Albert GLEIZES** (Francia. 1881-1953)

**32. COMPOSITION**, 1935

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado  
73 x 60 cm

*Procedencia:*

Colección Louis Deblasi - Lachal, París

*Exposiciones:*

Barcelona, Oriol Galeria d'Art, *Albert Gleizes. Del simbolismo al cubismo*, noviembre de 2007- enero de 2008, cat. núm. 40, p. 45, rep. en color

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *María Blanchard- Albert Gleizes*, enero- febrero de 2008, cat. núm. 18, pp. 24 y 28, rep. en color

*Nota:*

La siguiente obra será incluida en el suplemento del catálogo razonado que está elaborando Anne Varichon

Los cubistas Gleizes y Valmier son ejemplos de la integración de diferentes tendencias dentro del arte no representativo internacional bajo el paraguas de *Abstraction-Création* (1931-36). Ambos depuran su cubismo sintético, en general con ciertas concesiones a la estética, en pro de la abstracción geométrica. Debido a que "la unión hace la fuerza" estos artistas se vieron alentados en el desarrollo de sus personales estilos hasta entonces poco valorados.

The Cubists, Gleizes and Valmier, are examples of the integration of different international non-representative art trends under the umbrella of *Abstraction-Création* (1931-36). Both artists cleansed their Synthetic Cubism, generally featuring certain aesthetic concessions, in favour of Geometric Abstraction. Based on the idea of "strength in numbers", these artists were encouraged to develop their personal styles, which up until that time had been little appreciated.



**Istvan BEOTHY** (Hungría. 1897-1961)

**33. FEMME DRAPÉE, 1933**

Madera de palisandro  
Altura: 76 cm

*Procedencia:*

Sucesión del artista  
Colección Kouro

Exposición *Abstraction-Création*,  
1933. A la derecha aparece la  
escultura de Beothy



*Exposiciones:*

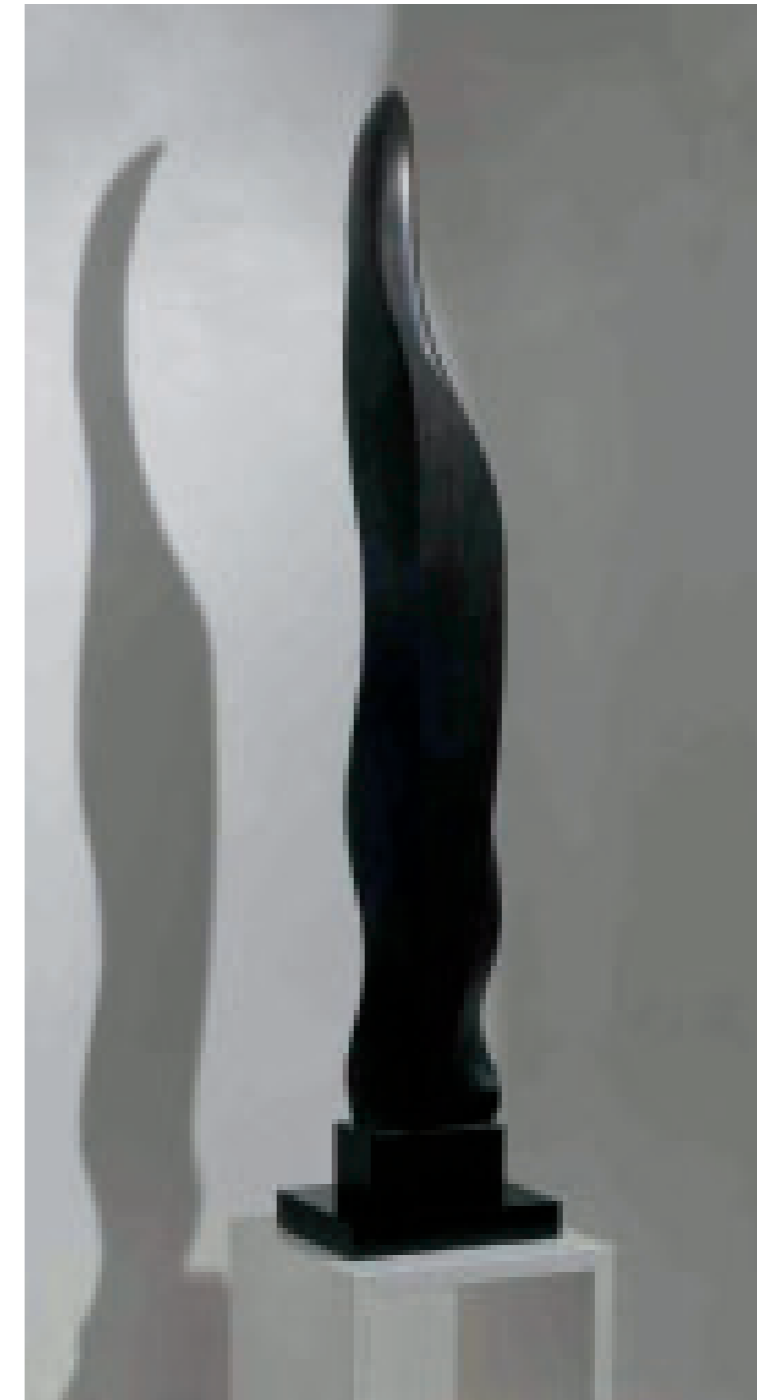
París, Galerie de l'Effort Moderne, *Abstraction- Création. Exposition permanente*, 1933  
París, Salle Wagram, *Du Sujet à l'abstrait*.  
Exposición de *Beothy y Closon. Abstraction-Création*, 1934, cat. no. 19 (titulado "Vibrations")  
París, Grand Hall, *Salon d'Art mural*, 1937, rep.  
París, Pallas Chailot, *Salon d'Automne*, 1938, cat. p. 102, rep.  
París, Grand Palais, *Salon des Artistes Indépendants*, 1939, cat. no. 192, rep.  
París, Galerie Breteau, *Musicalistes, abstraction, subjectivité*, 1949, cat. no. 2, rep.  
París, Galerie Le Minotaure, *Abstraction géométrique. Art Concret. Abstraction Création*, p. 43, rep. en color  
Tel-Aviv, Galerie Le Minotaure, *Hungarian Avant Garde*, 2009, p. 21, rep.

*Bibliografía:*

*Beaux-Arts*, 21 de diciembre de 1934  
*Arts*, no. 48, 26 de julio de 1946, p. 8, rep.  
*Art et Décoration*, no. 10, 1948, p. 38, rep.  
Michel Suphor, *Beothy*, París, Collection Prisme, 1956, p. 40, rep.  
*Beothy et l'avant-garde hongroise*, París, Galerie Franka Berndt, 1985  
Alfred Meurer, *Der Bildhauser Etienne Beothy*, Marburg, Phillips Universitat, 2002, p. 249, rep.

István Beothy llega a París en 1925 con un interesante bagaje artístico. Como muchos de los artistas de esta exposición, se forma como arquitecto antes de decantarse por las artes plásticas; también busca la unión entre ciencia y arte en su ensayo "La Serie d'Or" de 1919; y además se relaciona con el Grupo Ma, es decir con dos de las figuras capitales de este movimiento, Moholy-Nagy y con Kassák, con los que le une una gran amistad. No es de extrañar, por tanto, que en 1931 sea uno de los impulsores de *Abstraction Création*, y vicepresidente de dicha asociación en 1932. Esta pieza, *Femme Drapée*, precisamente participa en 1933 en la exposición de la asociación que tiene lugar en la parisina galería l'Effort Moderne de Leonce Rosenberg, que por otro lado es su galerista. Esta pieza, también titulada *Formes et Rhythme*, es un claro ejemplo de cómo, partiendo de la naturaleza (*Femme Dreapée*) y buscando la esencia de sus formas, llega a la abstracción (*Formes et Rhythme*). Él mismo afirma en 1938: "Lo que este arte llamado abstracto quiere realizar es la formación de un A.B.C. de un nuevo lenguaje formal llamado a expresar la idea de la próxima unidad humana (...) En nuestras investigaciones no existe ningún desdén por la naturaleza, puesto que nosotros somos seres vivos, que sumergimos todo nuestro ser en la naturaleza. Al contrario, es quien guía nuestras investigaciones."

István Beothy reached Paris in 1925 with an already interesting artistic career behind him. Like many of the artists in this exhibition, he trained as an architect before opting for the plastic arts. He also sought to achieve a union between art and science in his essay entitled *La Série d'Or*, dating from 1919. He was also linked to the *Ma* Group, which is to say, with the major figures in this movement, namely Moholy-Nagy and Kassák, with whom he was very close friends. It is not surprising, therefore, that he became one of the promoters of *Abstraction Création* in 1931 and the Vice-President of the association in 1932. This work, *Femme Drapée*, featured at the exhibition in 1933 that the association staged at the Parisian gallery, l'Effort Moderne, belonging to Léonce Rosenberg. This piece, which was also entitled *Formes et Rhythme*, is a clear example of how, departing from nature (*Femme Drapée*) and seeking out the essence of its forms, the artist could reach the state of abstraction (*Formes et Rhythme*). The artist himself declared in 1938: "What this art called abstract seeks to achieve is the formation of an A.B.C. for a new formal language that is destined to express the idea of the proximate human unity (...) Our research does not entail any contempt for nature, given that we are living beings and our entire being is immersed in nature. On the contrary, nature guides our research."



**George VANTONGERLOO** (Bélgica. 1886-1965)

**34. Estudio para «FUNCTION-CURVES BROWN-GREENISH»**

Gouache sobre papel  
15 x 11 cm  
Realizado en 1938

*Procedencia:*

Colección Max Bill  
Fundación Max Bill-Georges Vantongerloo, Zurich  
Annely Juda Fine Art, Londres

*Exposiciones:*

Antwerp, Ronny Van de Velde, *Georges Vantongerloo 1886-1965*,  
1996-1997

Londres, Annely Juda Fine Art, *Naum Gabo, Georges Vantongerloo,  
Friedrich Vordemberge -Gildewart*, octubre - diciembre de 2001, cat.  
no. 53, p. 63, rep. en color

Londres, Annely Juda Fine Art, *Georges Vantongerloo - A  
retrospective*, marzo - abril de 2006, cat. no. 53, rep.

*Nota:*

La presente obra es un estudio para la obra  
*Function- curves brown- greenish* (cat. razonado no. 135)

Esta obra perteneció al artista suizo Max Bill que mantuvo una estrecha relación de amistad con Vantongerloo tras conocerse en el ámbito de *Abstraction-Création*. Vantongerloo, escultor de *De Stijl* e integrante de *Cercle et Carré* y *Abstraction-Création*, mantuvo un especial interés en su obra de los años 30 por la traslación de las matemáticas al arte y por conceptos de representación del espacio-tiempo, del cosmos y del infinito. Hasta 1937 se mantuvo en una ordenación estricta horizontal-vertical de las líneas pero, a partir de ese año, adoptó la curva en sus composiciones también con base en funciones matemáticas, que investigaban la disposición de configuraciones geométricas en el espacio, libre y abierto, pero más rítmicas.

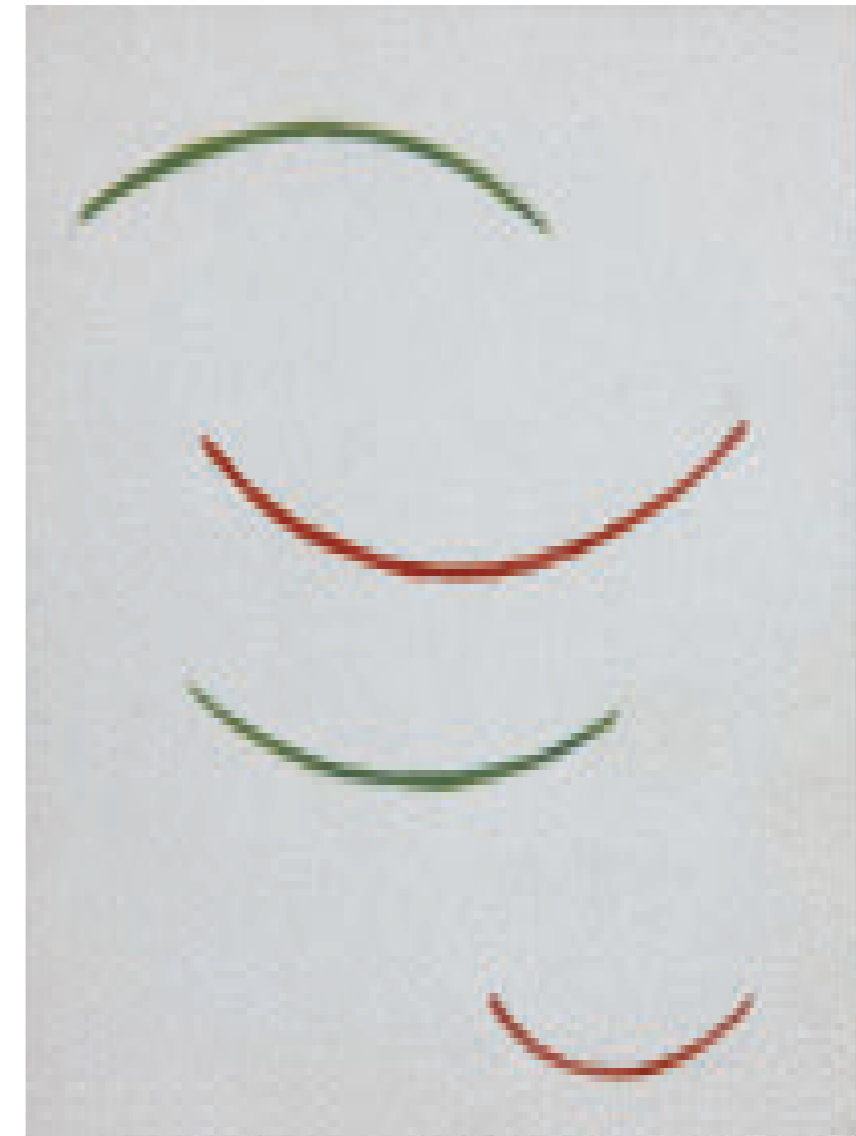


*“George Vantongerloo always pushes  
his experiments across the border of the aesthetics  
which seems valid at the time, and only years  
later these are truly understood... the key to their  
effectiveness lies entirely within  
the aesthetic processes”  
(Max Bill, 1956)*



This work belonged to the Swiss artist, Max Bill, who became close friends with Vantongerloo after they met within the circles of the *Abstraction-Création* movement. Vantongerloo, a sculptor who formed part of *De Stijl* and who was a member of *Cercle et Carré* and *Abstraction-Création*, presented a special interest in his works from the 1930's in translating mathematics to the field of art, as well as in concepts representing space-time, the cosmos and the infinite. Up until 1937 he maintained a strict horizontal-vertical ordering of his lines. However, as of that year, he adopted the curve in his compositions, also based on mathematical functions, as part of his investigation into the disposition of different geometric configurations within space, these being free and open and more rhythmic.

Bill y Vantongerloo en la exposición *Ire Biennale Internationale de Sculpture, panathénées*, Atenas, 1965



**Charles Tamkó SIRATÓ** (Hungría, 1905-1980)

**35. MANIFIESTO DIMENSIONISTA**, 1936

48 x 32.5 cm

Impresión *offset*

Publicado como separata de la *Revue N+1*, París

Dedicado por Sirató en Budapest, 1937

*Procedencia:*

Colección particular, Francia

**Max BILL** (Suiza, 1908-1994)

**36. HORIZONTAL-VERTIKAL RHYTHMUS**, 1941

Gouache sobre cartón

102 x 72.5 cm

*Procedencia:*

Fundación Max Bill-George Vantongerloo, Zurich

Annelly Judda Fine Art, Londres

*Bibliografía:*

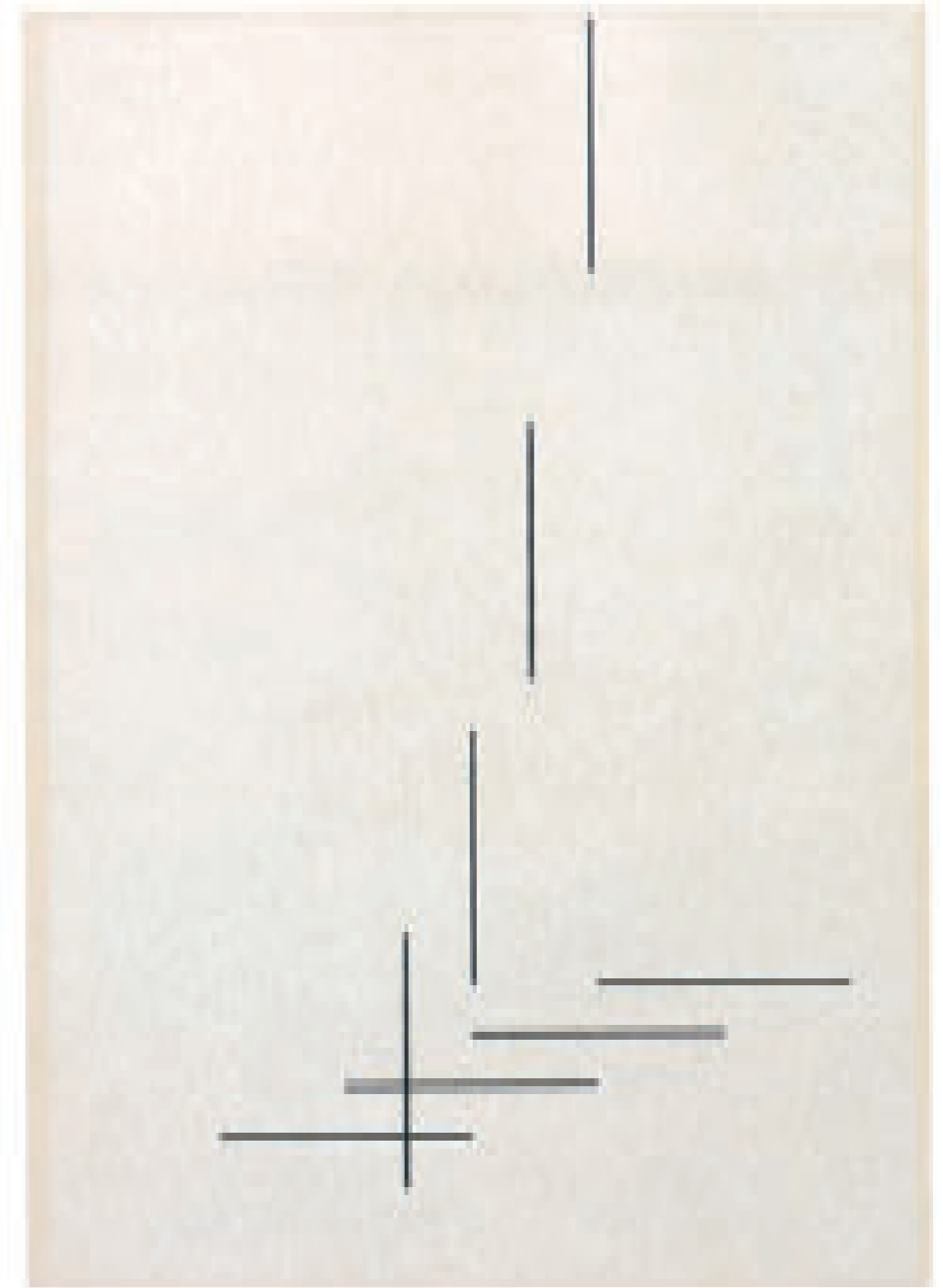
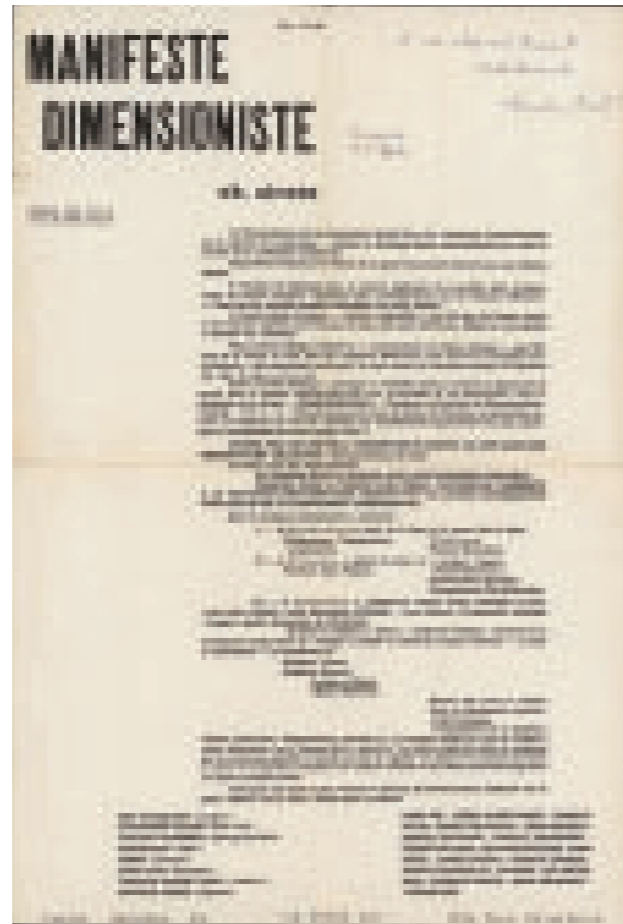
Max Bill, *X=X*, 1942

Marta Herford, *Max Bill: No Beginning No End*.

Scheidegger & Spiess, 2008, p. 76 fig. 63. rep.

Esta obra de Bill se nos presenta como un excepcional ejemplo de la aplicación matemática al arte y del desarrollo del arte concreto que el artista evolucionó desde los preceptos iniciales de Vantongerloo y Van Doesburg. Líneas verticales y horizontales en proporción son suficientes para generar el ritmo en la composición y conferir autonomía a la obra de arte, sin referencias simbólicas al mundo exterior, y he ahí la diferencia con el arte abstracto. Obras como éstas tendrían una importante promulga en el mundo latinoamericano, fundamentalmente, a través de los MADÍ en Argentina y del concretismo-neoconcretismo brasileño. Bill publicó esta obra en su libro *X=X*.

This work by Bill constitutes an excellent example of the application of mathematics to the world of art and the development of the Concrete art that the artist developed based on the initial precepts of Vantongerloo and Van Doesburg. Vertical and horizontal lines in proportion are sufficient to generate the rhythm of the composition and confer the art work with a sense of autonomy, without any symbolic references to exterior world, and this is where the difference with regard to Abstract art resides. Works such as these would have an important impact in the Latin American world, essentially through the MADÍ in Argentina and Brazilian Concretism/Neo-Concretism. Bill published this work in his book *X=X*.



## Le CORBUSIER (Suiza. 1887-1965)

### 37. CAP MARTIN, 1930-59

Técnica mixta y collage sobre cartón  
Firmado y fechado  
29 x 46 cm

#### Procedencia:

Colección André Woginski, París  
Colección particular, Suiza

Desde los primeros años 30 Le Corbusier frecuenta la Costa Azul y en particular *Cap Martin* donde su amigo Jean Badovici diseña con Eileen Grey la famosa casa E-1027 (ver cat. no. 20). Allí pinta dos murales en 1938 y cinco en 1939. Más adelante, en 1952, construye en Cap Martin como regalo de cumpleaños para su mujer una cabaña sobre el mar, que mide -siguiendo las normas del *Modulor*- 3.66 x 3.66 m. Desde entonces pasa en este refugio un mes todos los veranos. Allí muere en 1965 de una crisis cardiaca en lo que sería su último baño.

Le Corbusier es uno de los artistas que mejor se encuadran en el argumento de esta exposición. Arquitecto, urbanista, ensayista, diseñador, artista... Desde 1925, una vez disuelto *L'Esprit Nouveau* y cerrada su etapa Purista, no deja de lado la pintura. Al contrario. Alejado de los rigores de una estética dogmática, Le Corbusier dota a sus obras de una libertad total, no sólo temática, sino también en la técnica y en el planteamiento. Debido a su carrera de arquitecto que le lleva a viajar a muchas partes del mundo, desarrolla gran parte de su actividad en obras sobre papel, fáciles de transportar. Utiliza complejas técnicas mixtas, mezclando gouache, acuarela, pastel, lápices, collage..., dependiendo de lo que tenga a mano. Esa libertad también le permite retomar obras realizadas hace años, como es el caso de la obra presente, *Cap Martin*, comenzada en 1930, y terminada en 1959.

From the early 1930's onwards, Le Corbusier frequented the Côte d'Azur and, in particular, Cap Martin, where his friend, Jean Badovici, designed the famous house, *E-1027*, together with Eileen Grey (see cat. no. 20). It was there that he painted two murals in 1938 and five murals in 1939. Later on, in 1952, as a birthday present for his wife, he built a cabin overlooking the sea at Cap Martin that measured 3.66 m x 3.66 m, in accordance with *Modulor* standards. As of this time, he spent one month every summer at this refuge. In fact, it was there that he died in 1965 of a cardiac arrest during what would become his very last swim.

Le Corbusier, is one of the artists who best fits into the theme of this exhibition. He was an architect, a town-planner, an essayist, a designer, an artist ... As of 1925, once *L'Esprit Nouveau* had been dissolved and once his Purist period had concluded, he never ceased to paint. Quite the contrary, in fact. Far removed from the rigours of a dogmatic artistic approach, Le Corbusier endowed his works with a sense of total freedom, not only in terms of theme, but also with regard to technique and approach. He strictly set aside an hour each day for painting. In this respect, due to the fact that his career as an architect led him to travel to many different parts of the world, he focused most of his artistic activities on works on paper, which were easy to transport. He employed complex mixed techniques, combining gouache, watercolour, pastel, pencil, collage ..., depending on the materials he had at hand. This freedom also enabled him to resume works that he had started years before, as was the case with the present work, *Cap Martin*, which he began in 1930 and completed in 1959. This endows the work with a very particular character.

### 38. COMPOSITION ABSTRAITE, 1940

Tinta, aguada y acuarela sobre papel pegado a cartón  
Firmado, fechado y dedicado *Pour James Plaut amicalmente Paris 20 juillet 47*  
21 x 27 cm

#### Procedencia:

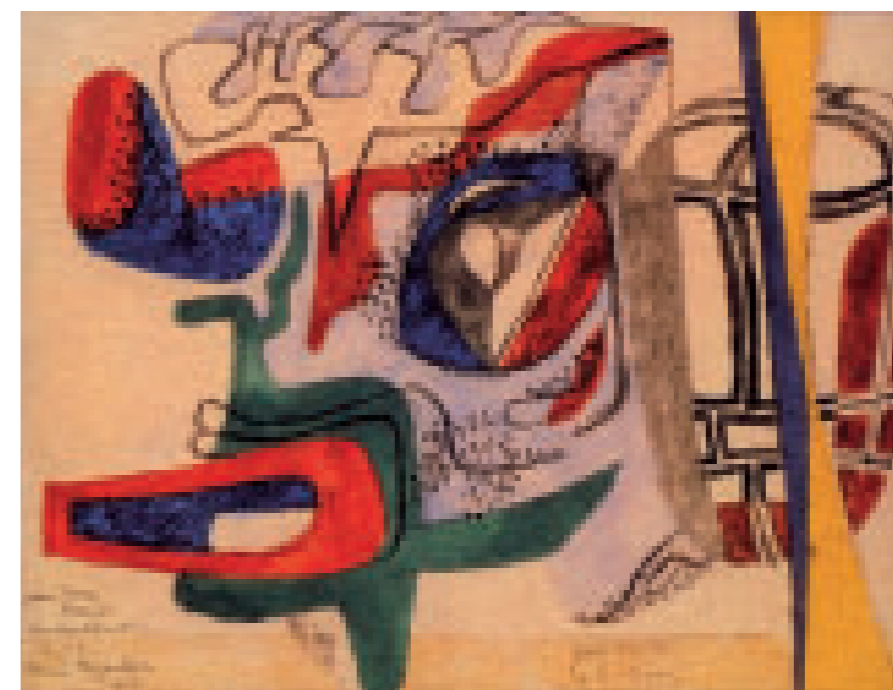
Colección James Plaut (regalo del artista)  
Colección particular, Washington D.C.  
Colección Jorge Virgili, Madrid

#### Exposiciones:

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Le Corbusier. Obra plástica*, abril - mayo de 2006, cat. no. 11, p. 28 y rep. en color en la cubierta

#### Nota:

Le Corbusier regaló esta obra a James Plaut en 1947, cuando este último era el responsable de la recuperación de las obras de arte robadas por los nazis durante la II Guerra Mundial. Plaut, hombre del mundo de arte, fue el fundador y director del *Institut of Contemporary Art* de Boston



**Joaquín TORRES-GARCÍA** (Uruguay. 1874 - 1949)

**39. GRAFISMO METAFISICO, 1943**

Óleo sobre cartón  
Firmado y fechado  
42 x 52 cm

*Procedencia:*

Ifigenia Torres Piña (hija del artista)  
Rose Fried Gallery, Nueva York

*Exposiciones:*

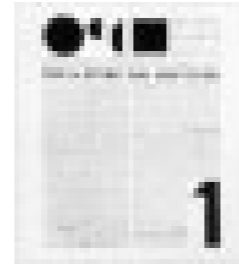
Nueva York, Rose Fried Gallery; *Joaquín Torres-García. 15th Memorial Exhibition*, 1964, rep. en color

*Bibliografía:*

Claude Schaefer, *Torres-García*, Buenos Aires, 1945, núm. 50, rep.

Jean Cassou, *Torres-García*, París, 1956, p. 16, rep.

Mario H. Gradowczyk, *Torres-García: Utopía y trasgresión*, Montevideo, Museo Torres-García, 2007, cat. no. 8.10, p. 308, rep. en color



En 1934 Torres-García, desengañado de Europa, decide volver a su ciudad natal, Montevideo, de la que había salido en 1891. No obstante haya pasado la mayor parte de su vida fuera, nunca pierde su sentido nacional. El veterano artista desembarca con un gran bagaje artístico y un conocimiento de vanguardia muy apreciado por ciertos sectores culturales locales que lo reciben con los brazos abiertos. En Montevideo continúa con su idea, que se remonta a los tiempos de *Cercle et Carré*, de organizarse en la asociaciones con el fin de difundir su concepción artística. Tras un primer fallido intento con la Asociación de Arte Constructivo, integrada en gran parte por artistas veteranos, crea en 1942 el Taller Torres-García, donde solamente acuden jóvenes artistas ansiosos por aprender las lecciones del venerado maestro. La obra *Grafismo Metafísico* pertenece a esta época, una de las más importantes y fecundas de su carrera. El Taller Torres-García es sin duda la asociación más trascendente de todas las que funda el uruguayo a lo largo de su vida, pues se ocupa mejor que ninguna otra de transmitir su Universalismo Constructivo por toda América, siendo uno de los gérmenes de la geometría en el Nuevo Mundo. Por otro lado las obras realizadas entre 1943 y 1946 -periodo en el que también realiza los magníficos frescos del Hospital de Saint Bois- se encuentran entre las de mayor calidad y representativas de su trayectoria, junto a las realizadas en Europa entre 1929 y 1933. Torres-García consigue en Uruguay unir lo aprendido en Europa con el arte precolombino, con el objetivo de contribuir a la creación de una nueva civilización autóctona en el nuevo mundo.

*Grafismo Metafísico* es una obra muy emblemática del artista, pues en ella se pueden ver varios de los objetos más reconocibles del vocabulario del artista: El barco, el ancla, el hombre en un carro con caballo, el sol.... Tanto es así que el mismo Torres-García la elige para que sea reproducida en el libro que le dedica Claude Schaefer (Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1945), una de las pocas monografías que se publican en vida del artista.

In 1934, Torres-García, disillusioned with Europe, decided to return to his native city of Montevideo, which he had left in 1891. Although he had spent most of his life abroad, he had never lost his feeling for home. The veteran artist stepped off the boat with some considerable artistic baggage and knowledge of the avant-garde that was highly valued by certain local cultural sectors, who welcomed him with open arms. In Montevideo he continued to pursue his idea, dating back to the time of *Cercle et Carré*, of organising associations in order to disseminate his artistic approach. After an initial failed attempt with the Association of Constructive Art, which was largely made up of veteran artists, he created the Torres-García Workshop in 1942, which was only attended by young artists who were keen to learn the lessons taught by the venerated master. The work, *Grafismo Metafísico* (*Metaphysical Graphism o*) belongs to this period, which turned out to be one of the most important and fertile in his entire career. The Torres-García Workshop was undoubtedly the most important of all the groups founded by this Uruguayan artist throughout his life, given that it managed more than any other to disseminate his conception of Constructive Universalism all over the Americas, thus serving as one of the seeds of geometric art in the New World. Furthermore, the works he produced between 1943 and 1946 (a period in which he also created the magnificent frescoes at the Hospital of Saint Bois) are among the most representative and highest quality works he produced throughout his career, alongside those he created in Europe between 1929 and 1933. In Uruguay, Torres-García managed to combine everything he had learned in Europe with pre-Colombian art, with a view to creating a new form of autochthonous civilisation in the New World.

*Grafismo Metafísico* is an extremely emblematic work, given that in this piece we can observe various of the most recognisable elements in the artist's vocabulary: a boat, an anchor, a man driving a cart and horse, the sun.... This work was so representative, in fact, that Torres-García himself chose it for a book devoted to his work by Claude Schaefer (Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1945), one of the few monographs that was published during the artist's own lifetime.



**Joaquín TORRES-GARCÍA** (Uruguay. 1874 - 1949)

#### 40. MESA

Madera pintada  
70 x 77 x 43 cm

*Procedencia:*

Ernesto Leborgne, Montevideo

Desde los inicios de su carrera en Barcelona, con su implicación en el *Noucentismo*, que buscaba rescatar en el siglo XX los valores eternos de la verdadera Cataluña, hasta sus últimos años en Montevideo, en los que intenta que el arte contribuya a crear una nueva nación sin los vicios de la corrupta Europa, Torres-García siempre detenta la idea de llevar su arte a todos los aspectos de la actividad humana, sin limitarse sólo a la mera creación de cuadros para ser expuestos y vendidos en galerías. Su arte entronca con lo trascendental, con los valores eternos y verdaderos del universo. Desde muy joven está implicado en movimientos pedagógicos revolucionarios; crea multitud de asociaciones desde donde proyectar su arte; escribe una cantidad inmensa de ensayos, artículos, libros, manifiestos, y da innumerables conferencias donde explica minuciosamente todos los aspectos de su concepción estética; construye juguetes para sus hijos con un marcado contenido pedagógico, que más adelante decide fabricar industrialmente y convertirlos en un modo de vida a la vez que educa estética e intelectualmente a las nuevas generaciones; realiza frescos y obras de arte para espacios privados (la *Casa Badiella* de Tarrasa) y públicos (Salón de Sant Jordi de Barcelona o el *Monumento Cósmico* y Hospital de Saint Bois, de Montevideo); interviene en mayor o menor manera en el diseño de sus viviendas, como en *Mon Repos* en Tarrasa o en su última vivienda en la calle Caramurú en Montevideo, donde proyecta las vidrieras, rejas, relieves, suelos, o el mobiliario, como la librería o la radio. La mesa que aquí se presenta está en relación con estos muebles, cuyo origen se encuentran en la silla que realiza para su hijo Horacio en 1926.

Esta mesa pertenece al grupo de tres que diseñó Torres-García para la nueva casa de su amigo y protector, el arquitecto Ernesto Leborgne, donde tanto Torres como varios miembros del *Taller* intervienen con sus obras de arte. Debido a la amistad que une al arquitecto y al artista, el *Taller Torres-García* se reúne varias veces en dicha casa y según palabras de los descendientes de Leborgne, las primeras reuniones fueron en torno a una de estas mesas.

Estéticamente responde a los principios plásticos de Torres García, en especial a las formas geométricas que la componen, así como los colores puros que se encuentran en los cuadros coetáneos del maestro uruguayo. Por otro lado también corresponde el acabado, sin duda una de las señas de identidad de Torres-García. En sus obras, incluso en las más geométricas, hay un interés muy premeditado de evitar realizar líneas perfectamente rectas. Como dice en su autobiografía *Historia de mi vida* (Montevideo 1939) él enseña a sus alumnos “el gusto por lo exacto y preciso de la línea (dentro de la conveniente deformación)”. Estas pinceladas irregulares al trasladarlas a sus obras sobre madera se convierten en las imperfecciones que les caracterizan, especialmente visibles a esta mesa, donde la pobreza de los materiales, lo deliberadamente desprolijo de su ejecución, con los clavos a la vista, proporcionan a la mesa una calidad plástica de primer orden.

From the very beginning of his career in Barcelona, with his involvement in *Noucentismo*, which sought to revive the eternal values of the real Catalonia in the twentieth century, and right up until his last year in Montevideo, in which he strove to ensure that art might contribute to the creation of a new nation without the vices of a corrupt Europe, Torres-García always advocated the idea of applying art to all aspects of human activity, without limiting himself to the creation of pictures to be exhibited and sold at galleries. His art connected with the transcendental and with the true and eternal values of the universe. From a very young age he had been involved in revolutionary pedagogical movements; he created a large number of associations to promote his art; he wrote a huge number of essays, articles, books and manifestos, and he delivered innumerable conferences in which he provided a minute insight into all aspects of his artistic approach; he built toys for his children with a strong pedagogical content, which he later decided to manufacture industrially, turning them into a way of life whilst educating the new generations both aesthetically and intellectually; he produced frescoes and works of art for private spaces (the home of Badiella de Tarrasa) and public venues (Hall of Sant Jordi in Barcelona or the Cosmic Monument and Hospital of Saint Bois in Montevideo); he played a part, to a greater or lesser extent, in the design of his own homes, such as his house in *Mon Repos* in Tarrasa and his last house in Caramurú in Montevideo, where he designed the stained-glass windows, railings, relief details, floors and the furniture, such as the bookcases and the radio. The table we are presenting here is linked to these furniture items, its origin being found in the chair that he created for his son, Horacio, in 1926. However, he did not create this table for himself, but for the new house belonging to his friend and protector, the architect, Ernesto Leborgne, for whom both Torres and various members of his Workshop produced different works of art. Due to the ties of friendship that existed between the architect and the artist, the Torres-García Workshop was organised on a number of different occasions at this house and, according to Leborgne's descendants, the members very often came together around this very table.

Aesthetically, the table reflects Torres-García's artistic principles, especially with regard to the geometric forms that make up the work, not to mention the pure colours that can be found in contemporaneous paintings produced by the Uruguayan master. We might also highlight the finish, which undoubtedly also constitutes one of the identifying features of Torres-García's work. In his works, even the most geometric works, we can observe an extremely pre-meditated interest when it comes to avoiding perfectly straight lines. As the artist himself stated in his autobiography, *Historia de mi vida* (Montevideo 1939), he taught his students “a taste for exact and precise lines (within the context of the appropriate deformation)”. When applied to his works on wood, these irregular brushstrokes become imperfections that characterise the artist. They are especially visible in this table, in which the poverty of the materials and the deliberately non-meticulous execution (with nails visible), endow the piece with an extremely artistic appeal.



**Kurt SCHWITTERS** (Alemania. 1887-1948)

**41. ONHE TITEL (ORD U) [Sin Título (Ord U)], 1945**

Collage sobre cartón pegado a un soporte realizado por el artista

Firmado y fechado

collage: 28 x 23 cm / soporte: 47 x 40.5 cm

*Procedencia:*

Colección Dr. Walter Dux, Londres (regalo del artista)

Sidney Janis Gallery, Nueva York

Colección particular, Londres

*Exposiciones:*

Nueva York, Sidney Gallery, *75 Collages by Schwitters*, 1959, cat. no. 66, rep.

San Antonio, Marion Koogler McNay Art Institute (exposición itinerante por Estados Unidos), *Kurt Schwitters*, 1962-63, cat. no. 59

México D.F., Centro Cultural Arte Contemporáneo, Campos Eliseos y Jorge Eliot, *Twentieth Century Collage*, 1991

*Bibliografía:*

Karin Orchard & Isabel Schulz, *Kurt Schwitters. Catalogue Raisonné, 1937-1948*, Hannover, 2006, vol. III, cat. no. 3206, p. 479, rep.

Ambas obras (ver cat. no. 42) se inscriben en el ocaso de la Segunda Guerra Mundial. En aquellos momentos el artista, uno de los más influyentes del siglo XX, se encontraba en su enésimo destierro, ya en tierras inglesas. En 1945, precisamente, se movió del Londres golpeado por la Guerra a los espacios agrestes de Lake District (Ambleside) donde, en 1947, comenzó a realizar su última *Merzbau* o *Catedral de la Miseria Erótica*, esta vez llamada *Merz Barn*. La última etapa de la vida de Schwitters estuvo plagada de problemas económicos, con frecuencia alternó en su obra figurativos paisajes y retratos para el sustento, y de salud, incluyendo una ceguera transitoria en 1946, hasta su fallecimiento en 1948.

En 1946 se produjo una aceleración en la producción de collages, y durante 1947, el último año completo en su vida, produjo no menos de 213 collages. Este brote creativo puede explicarse, psicológicamente, como expresión de haber superado la Guerra, plagada de huidas, o como respuesta ansiosa al deterioro de su salud. Lejos de caer en una producción rutinaria las obras de estos años son particularmente ricas en materiales y efectos. En 1947 se produjo una acentuación abstracto-geométrica que experimentaba con exaltar la horizontal o la vertical como puede apreciarse en nuestro collage.

Ambas obras pasaron por la mítica galería neoyorquina de Sidney-Janis. En concreto, *Dos manchas amarillas*, perteneció a Sybil Moholy-Nagy, imaginamos que por ser propiedad de su marido Lászlo Moholy-Nagy, y pasó al gran arquitecto, exdirector de la *bauhaus*, Ludwig Mies van der Rohe.

Both works (see cat. no. 42) date from the period around the end of the Second World War. At that time, this artist, who was one of the most influential creators of the twentieth century, was still in endless exile, on this occasion in England. In 1945, he left London due to the effects of the war and moved to the wild expanses of the *Lake District* (Ambleside), where, in 1947, he began to create his last *Merzbau* or *Cathedral of Erotic Misery*, this time known as *Merz Barn*. This last stage of Schwitters' life was plagued with financial problems and he frequently produced figurative works such as landscapes and portraits in order to survive. He also suffered health problems, such as temporary blindness in 1946, until he died in 1948.

In 1946 he started producing a much larger number of collages and, in 1947, the last complete year of his life, he created no fewer than 213 collages in all. This creative outburst can be explained psychologically by the fact that he had survived the war, with its constant flights into exile, or perhaps it can be understood as an anxious response to his declining health. Far from falling into a routine output, the works from this period are especially rich in materials and effects. In 1947 we can observe an increasing use of Geometric Abstraction, achieved through an accentuation of the horizontal and the vertical, as can be observed in our collage.

Both works passed through the doors of the legendary Sidney-Janis Gallery in New York. Specifically, "Two Yellow Spots", belonged to Sybil Moholy-Nagy, probably due to the fact that it was owned by her husband, Lászlo Moholy-Nagy, later being acquired by the great architect and former Head of the *bauhaus*, Ludwig Mies van der Rohe.



**Kurt SCHWITTERS** (Alemania. 1887-1948)

**42. ZWEI GELBE FLECKEN** (*Dos manchas amarillas*), 1947  
Collage sobre cartón pegado a un soporte realizado por el artista  
Firmado, fechado y numerado 16a  
collage: 14.5 x 11.5 cm / soporte: 26 x 19.5 cm

*Procedencia:*

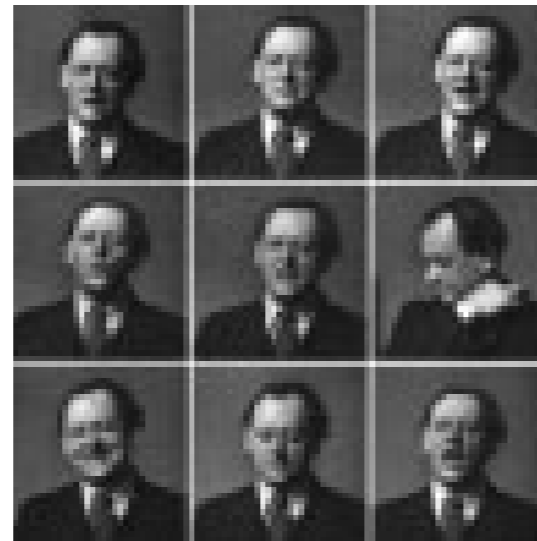
Sibyl Moholy-Nagy, Nueva York  
Sidney Janis Gallery, Nueva York  
Ludwig Mies van der Rohe, Chicago  
Lora F. Marx, Chicago  
Colección particular

*Exposiciones:*

Nueva York, Withney Museum of American Art; Montreal, Canadian Centre for Architecture;  
Chicago, Museum of Contemporary Art, *Mies in America*, 2001-2002, cat. no. 219, rep. en color

*Bibliografía:*

Karin Orchard & Isabel Schulz, *Kurt Schwitters. Catalogue Raisonné, 1937-1948*, Hanover, 2006, vol. III, cat. no. 3490, p. 608, rep.



**Josef ALBERS** (Alemania. 1888-1976)

**43. RELATED A, 1937**

Óleo sobre tablero de artista  
Firmado y fechado; al dorso, firmado, fechado y titulado  
60 x 44 cm

*Procedencia:*

Colección Bill Bass, Chicago

*Exposiciones:*

Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, *Josef Albers: A Retrospective*, marzo - julio de 1988, cat. no. 126, p. 173, rep. en color

Los Ángeles, County Museum of Art; Montreal, Musée des Beaux-Arts; Berlín, Neue Nationalgalerie, *Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, febrero de 1997- enero de 1998, cat. no. 248, p. 257, rep. en color

*Nota:*

La presente obra será incluida en el catálogo razonado que está preparando la Fundación Anni y Josef Albers, con el número 1937.1.3

Los primeros años de Albers en Estados Unidos no generaron una ruptura con su pasado sino que más bien acrecentaron el interés del artista por las cuestiones de la percepción. Color, estructura y organización linear y formal fueron sus claves. En la serie *Related* el artista comenzaba a usar la pintura *ready-made*, esto es, tal como sale del tubo, para reducir la presencia de la mano del artista en el acabado de la obra. En series como ésta exploró la inestabilidad de la forma, deviniendo en una revolución del carácter estático de la pintura, al entrar en un juego infinito de transparencias que cuestionaban nuestra percepción y abrían la vía a un mundo diferente al de nuestros sentidos. La exploración de tal inestabilidad, como evolución de los idealismos de sus tiempos en la *bauhaus*, puede interpretarse como metáfora de los tiempos convulsos que se vivían en los prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial y la Era Atómica.

El primero de los catorce viajes de Josef y Anni Albers a México se produjo en el verano de 1935. Aquí surgió una profunda atracción por el arte precolombino. Las imponentes pirámides y las pequeñas figuras de barro resultaron ser precursoras de las ideas de la *bauhaus* por encarnar el ideal del artesano anónimo que expresaba, a través de su trabajo, valores comunitarios más que un sentimiento individual. Por añadidura, el arte mexicano, abría nuevas vías para la exploración del color y la estructura. En México "todo era arte": los ponchos, la cerámica y la arquitectura de adobe. En este momento se integra nuestra obra *Related A*.

«Sólo las apariencias no engañan» Josef Albers

Albers' early years in the United States did not entail a break with his past. In fact, they enhanced the artist's interest in questions of perception. Colour, structure and linear and formal organisation were the key aspects. In the series entitled *Related* the artist began to use *ready-made* paint, which is to say, paint squeezed straight out of the tube, in order to reduce the artist's intervention in the work's final finish. In series such as this he explored the lack of stability of form, leading to a revolution regarding the static nature of painting, especially as an infinite series of transparencies came into play that questioned our perception and opened the way towards a world different to that of our senses. The exploration of this instability, as a development of the idealistic approaches of his *bauhaus* periods, can be interpreted as a metaphor of the troubled times that the artist experienced in the early stages of the Second World War and the Atomic Age.

The first of the fourteen trips that Josef and Anni Albers made to Mexico took place in the summer of 1935. It was here that the artist's profound attraction towards Pre-Colombian art emerged. The imposing pyramids and small clay figures proved to be precursors of the ideas of the *bauhaus* in terms of embodying the ideal of the anonymous craftsman, one who expressed community values through his work rather than any kind of individual feeling. Furthermore, Mexican art opened up new channels of exploration regarding colour and structure. In Mexico "everything was art": ponchos, ceramics and adobe architecture. It was within this period that our work, *Related A*, is set.

«Only appearances do not deceive» Josef Albers.



**Lászlo MOHOLY-NAGY** (Hungría. 1895-1946)

**44. COMPOSITION, 1938**

Ceras sobre papel

Firmado, dedicado *To Moncha and José Luis*

21.5 x 28 cm

*Procedencia:*

Colección del artista

Colección Josep Lluís Sert (regalo del artista)

Colección Josep Lluís Sert, Jr.

Colección particular, Estados Unidos

*Nota:*

Hattula Moholy-Nagy ha confirmado la autenticidad de la obra

Esta obra bien pudieran ser formas biológicas cualesquiera de ese microcosmos miradas a través del ojo del microscopio. Interesantísimo y relevante resulta que fuera regalo personal de Moholy-Nagy al insigne arquitecto español Josep Lluís Sert en 1938. Sert fue uno de los organizadores del GATEPAC y bajo su auspicio diseñó el famoso dispensario antituberculoso de Barcelona y el Pabellón de la Exposición Universal de París del 37 que albergó el *Guernica*. Asistió a las reuniones del CIAM, congresos internacionales del arquitectura moderna, y llegó a presidirlos tras Le Corbusier. Posiblemente en estos coincidió con Moholy-Nagy que, por ejemplo, realizó una película sobre la reunión del 4º CIAM de 1933 que se llevó a cabo a bordo de un barco que cruzó el Mediterráneo de Marsella a Atenas. La Guerra Civil Española fue la razón por la cual Sert tuvo que exiliarse a Estados Unidos en 1941.

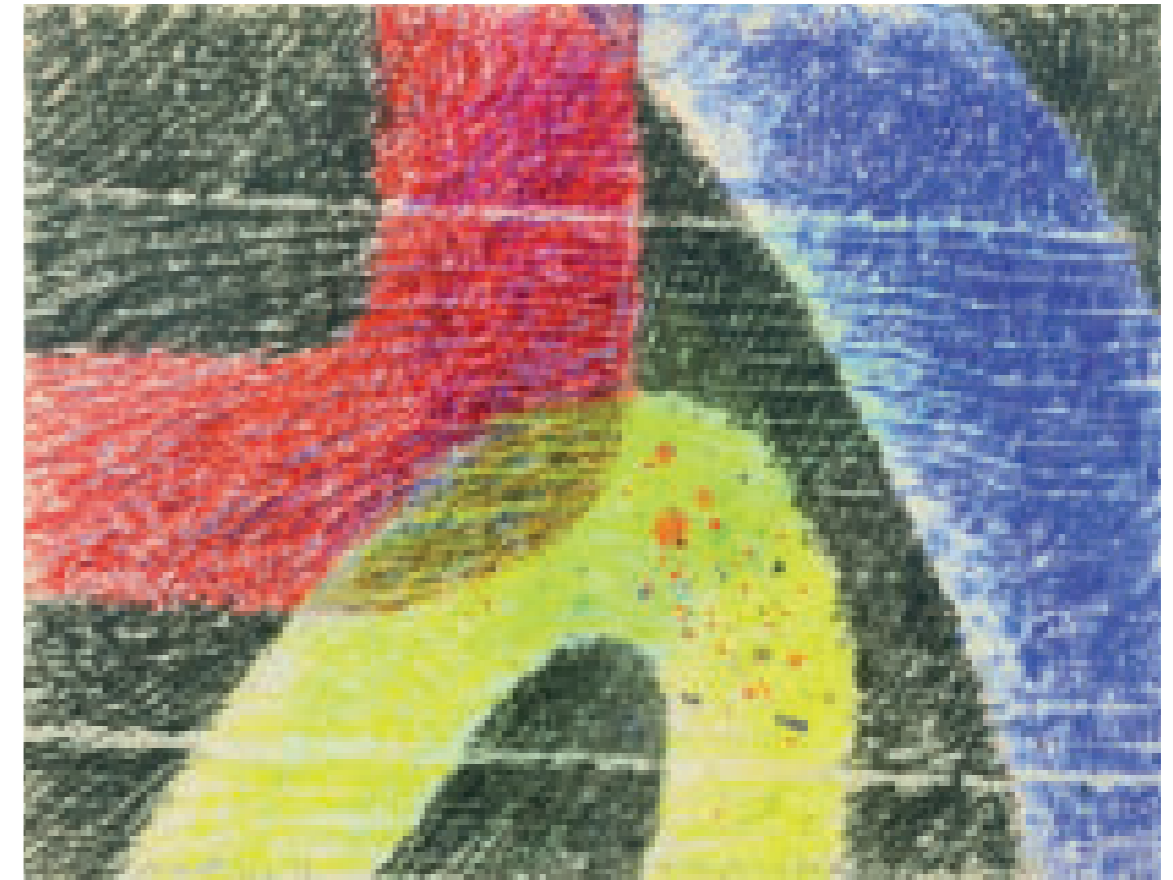


J.L. Sert



CIAM IV. Atenas, 1933

This work could well consist of any biological form from the micro-cosmos, as viewed through the eye-piece of a microscope. It is extremely interesting and significant that this work should be a personal gift from Moholy-Nagy to the famous Spanish architect, Josep Lluís Sert, in 1938. Sert was one of the organisers of the GATEPAC and he designed the famous Anti-Tuberculosis Dispensary in Barcelona and the Pavilion at the Universal Exposition of Paris in 1937 that housed Picasso's *Guernica*, under its auspices. He attended meetings of CIAM, the international modern architecture congresses, and even came to chair them after Le Corbusier. It was possibly at these congresses that he met Moholy-Nagy, who, for example, produced a film of the Fourth CIAM Meeting in 1933, which took place on board a ship that crossed the Mediterranean from Marseille to Athens. The Spanish Civil War was the reason why Sert was forced into exile in the United States in 1941.



**Lászlo MOHOLY-NAGY** (Hungría. 1895-1946)

**45. CH 7, 1939**  
Óleo sobre lienzo  
Firmado, titulado y fechado al dorso  
107 x 130 cm

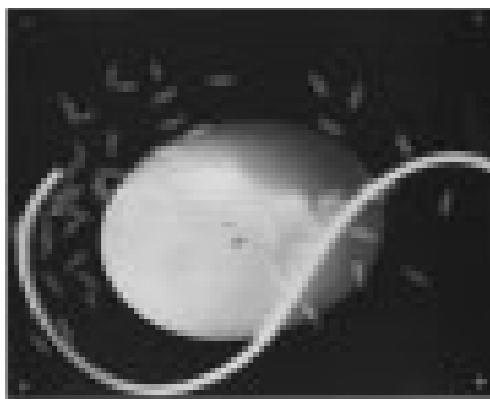
*Procedencia:*  
Colección Lucia Moholy-Nagy, hija del artista  
Colección particular, Estados Unidos

*Exposiciones:*  
San Francisco Museum of Art, 1949  
Illinois State Museum, *Moholy-Nagy: A New Vision for Chicago*, Illinois, 1953, cat. no. 66, rep. en color

*Nota:*  
Enmarcado por el artista



Moholy-Nagy y Gropius con sus estudiantes en Chicago, 1939



Fotograma, 1939

Las dos figuras con claras referencias orgánicas que se entrelazan en un juego de transparencias son propias de la obra que Moholy-Nagy desarrolla a partir de finales de los 30 fuertemente influido por el pensamiento científico del momento. Las innovaciones tecnológicas de la primera mitad del siglo XX abrirán las vías del macrocosmos y del microcosmos a los artistas que contarán con un arsenal de investigaciones e imágenes a explorar. Por otro lado la inestabilidad de los tiempos que finalizará con el estallido de la Segunda Guerra Mundial lleva a que Moholy abandone en su obra el rigor inicial y opte por una mayor inestabilidad acorde con los tiempos. Sus obras introducen un juego óptico que encuentra su paralelismo en las Constelaciones Estructurales de Josef Albers para el que "sólo las apariencias no engañan".

The two figures featuring clear organic references that intertwine in a transparent effect are typical of the work that Moholy-Nagy produced as of the late 1930's, strongly influenced by the scientific thought of the time. The technological innovations of the first half of the twentieth century would open up the channels of the macro-cosmos and micro-cosmos to artists, who would have an entire arsenal of investigations and images to explore. Nevertheless, the unstable climate that ended with the outbreak of the Second World War would lead Moholy to abandon the initial rigour in his work and opt for a greater degree of instability, in accordance with the times. His works introduced an optical effect that would be paralleled by the Structural Constellations of Josef Albers, for whom «only appearances are not deceptive».



**Lászlo MOHOLY-NAGY** (Hungría. 1895-1946)

**46. SPACE MODULATOR, 1945**

Óleo y técnica mixta sobre plexiglás  
Firmado y fechado  
46 x 55 x 8 cm

*Procedencia:*

Colección Lucía Moholy-Nagy, hija del artista  
Colección particular, Estados Unidos

*Bibliografía:*

Sybil Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, Nueva York, 1950, fig. 68, p. 199, rep.

Moholy-Nagy, en su afán experimentador, comenzó a utilizar innovadores materiales sintéticos como el perspex o plexiglás a finales de los 30. Con ellos realizó sus *Moduladores de Espacio* para explorar los cambios dinámicos que la luz y su reflejo inducían sobre estos objetos, pintados o no, y el espacio circundante. Conceptos como luz y sombra, energía y tensión, simultaneidad, interpenetración orgánica del interior y el exterior, espacio y tiempo, enlazaban sus investigaciones con estos objetos y las ciencias del momento. Estas creaciones orgánicas remitían, singularmente, a los conceptos de espacio-tiempo de Einstein que tanto influyeron en artistas como Antoine Pevsner y Naum Gabo. La diferencia con la sobriedad y racionalidad de sus obras tempranas es drástica (*Collage*, 1923). La cualidad básica es su dinamismo e inmaterialidad que confieren un poder poético y espiritual. Asimismo plantean la cuestión entre escultura estática y objeto cinético. Su concepto de constructivismo implicaba una activación del espacio por medio de un sistema dinámico de fuerzas y pensaba en una participación activa del espectador a través de la luz, el espacio y el movimiento real siendo una de los grandes precursores del arte cinético. La exploración en este sentido alcanzó su cénit en obras como la que presentamos, desarrollada en la *New Bauhaus* de Chicago, con la integración de cualidades materiales, lumínicas y móviles desde las perspectivas gráfica, escultórica y pictórica. Dicha obra fue reproducida en el libro *Moholy-Nagy: Experiment in Totality* (1950) que su segunda esposa Sybil le consagró a modo de biografía.



La obra tal y como aparece reproducida en el libro *Experiment in Totality* de Sybil Moholy-Nagy

Moholy-Nagy, as part of his experimental drive, began to use innovative synthetic materials such as Perspex and Plexiglass in the late 1930's. With these he created *Space Modulators* in order to explore the effects of the dynamic changes of light and reflection on these objects, both painted and unpainted, and on the surrounding space. Concepts such as light and shade, energy and tension, simultaneity, organic inter-penetration of the interior and exterior, and space and time, all linked up with his research with these objects and with the sciences of the time. These organic creations made special reference to Einstein's space-time concepts, which had a strong influence on artists such as Antoine Pevsner and Naum Gabo. The difference with regard to the sobriety and rationality of his early works is quite drastic (*Collage*, 1923). Their basic quality is their dynamic appeal and immateriality, which convey a poetic and spiritual power. They also raise the matter of the difference between the static sculpture and the kinetic object. Their Constructivist conception entailed an activation of space by means of a dynamic system of forces, based on an active participation of the onlooker through light, space and real movement, this being one of the great forerunners of kinetic art. This kind of exploration reached a climax in works such as the one we are presenting, which was created at the *New Bauhaus* in Chicago, featuring the integration of material, light and mobile elements from graphic, sculptural and pictorial perspectives. This work was reproduced in the book, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality* (1950), which the artist's second wife, Sybil, dedicated to him in the form of a biography.



**Isamu NOGUCHI** (Estados Unidos. 1904-1988)

**47. RADIO NURSE, 1937**

Baquelita  
21 x 16 x 16 cm  
Manufactura: Zenith Radio Corporation

*Procedencia:*  
Colección particular, Estados Unidos  
Galería Rafael Ortiz, Sevilla



Hernando PÉREZ DÍAZ  
**Constructing UtopiA's:  
From *De Stijl* to *New bauhaus***

*Man is the goal, not the object*  
Moholy-Nagy

**Introduction**

**T**HIS TEXT AIMS TO PRESENT a handful of stories that help to contextualise a series of works that share a key characteristic: they were all created within the framework of a utopian constructive spirit between the wars. To paraphrase the architect, Walter Gropius, with the Great War "a world came to its end." Multidisciplinary integration (painting, sculpture, architecture and the applied arts) aimed at achieving the "total work of art," internationalism (or the battle against nationalism, which dominated the art scene, in favour of a cosmopolitan and universal avant-garde approach) and, in short, the utopian desire to change the world and construct a society inhabited by the new man, were ideas that were shared by numerous avant-garde movements. Geometry, in the Suprematist sense of Malevich, the Neo-Plasticist sense of *De Stijl*, the Productivist sense of *bauhaus*, the Universalist sense of Torres-García or the Concrete sense of Van Doesburg, played a central role in all of these different approaches. The debates that focused on the question of form were diverse and usually hard-fought. It is extremely interesting to analyse the manner in which they arose, based on a range of different frustrations, persecutions and periods in exile. In time, these debates would spread from the Old Continent, represented by a Europe in ruins, to the American art scene, through the emigration of Josef Albers and Moholy-Nagy, and to the Latin American scene, through the agitations and teachings of Torres García, Le Corbusier and Max Bill. The influence of these creators on the world of art and visual culture on both sides of the Atlantic was of inestimable importance.

**Around *De Stijl***

The First World War or Great War (1914-18) was the first conflict in which technology was placed at the service of war, leading to hitherto unseen levels of degradation. This led to an urgent need for a new order, one created by a new man. Art, the new art, could no longer be conceived without a social and utilitarian purpose. Thus, in 1917, Mondrian, Van Doesburg and Van der Leek founded *De Stijl* ("The Style"), alongside the architect, J.J.P. Oud, and the poet, Anthony Kok. Shortly afterwards, the painter, Vilmos Huszár, the sculptor, Vantongerloo, and the architects, Jan Wils, Van 't Hoff and Gerrit T. Rietveld, joined the movement. *De Stijl* was rooted in an idealistic Dutch Protestant philosophy that aspired to a sense of universal harmony, one that could be achieved after divesting oneself of individuality and all objects that make up the visible world. The model proposed in order to achieve these goals consisted of an independent universal art that imposed an aesthetic of form on the realm of daily chaos. Elementary geometric forms and primary colours, presented in perfect combinations, came to make up the language of Neo-Plasticism. Mondrian and Van Doesburg initially adhered to a strict vertical-horizontal ordering of form. However, in 1924 Van Doesburg began to develop his theory of Elementalism, which propounded the use of diagonals in order to endow his work with a more dynamic appeal, which propitiated Mondrian's exit from the Group a year later. The members of *De Stijl*, and particularly **Van Doesburg** and **J.J.P. Oud** (cat. 1), had an intense interest in architecture and the global aspects of the environment. The function of art had changed and, in order to promote a sense of utilitarianism, architects were to play a crucial part in translating these ideas to the realm of space. In the early years, Van Doesburg spent most of his time working on colour schemes and stained glass structures for buildings, such as those he created with Van Eesteren and J.J.P. Oud, as part of his desire to create bridges between the worlds of art and architecture. Applying the principles of *De Stijl*, **Rietveld** (cat. 2) designed the legendary *Red and Blue Chair* in 1918 and, in 1924, the *Rietveld Schröder House*. In another of his best-known designs, the *Zig-Zag Chair*, the artist evolved towards the introduction of diagonals. Rietveld came to the point of labelling the *Zig-Zag Chair* a "joke," due to the fact that its physical support seemed impossible at first sight. It was created in the early 1930's, in a world exhausted by the economic fall-out of the Wall Street Crash in 1929, based on the ambition of developing the work by means of a cheap model of production. In this sense, the creator sought to construct the work out of

a single piece, or at least that is how it looks. The constructions of Vantongerloo, the sculptor who joined *De Stijl*, had a significant impact on the work of the Belgian artist, **Paul Joostens** (cat. 3), who was also influenced by the Dada movement. Joostens made a considerable contribution to the Belgian avant-garde magazine, *Ça Ira*, and, at an exhibition organised by the artist at the Royal Art Circle of Antwerp in 1923, he exhibited alongside Moholy-Nagy and El Lissitzky. As an example of the international influence of *De Stijl*, we might also mention the Belgian artist and publisher of the magazine, *Vouloir*, **Felix del Marle** (cat. 4). Del Marle, who was stylistically close to Frantisek Kupka, was highly impressed by the *De Stijl* works on show at the exhibition entitled *The Art of Today* in December 1925 and, after meeting Mondrian and Van Doesburg in Paris, turned towards Neo-Plasticism. In 1926 he published various articles in *Vouloir* on Mondrian (*Art: Purity and Abstraction*) and Van Doesburg (*Towards an Elementalist Art*) and he struck up friendships with Huszár, Oud, Rietveld and Vantongerloo. Neo-Plasticism made such an impression on him that he designed various interiors in this style at his home in Pont-sur-Sambre, furnishings for Didier Demarcq in the same town and façades for an Armande store in Dinard.

### Hungarian artists between *MA* and *Der Sturm*

László Moholy-Nagy was introduced to Walter Gropius, the founder of *bauhaus*, a year before he joined the Weimar institution in 1923. This introduction took place at the famous *Der Sturm* Gallery run by Herwarth Walden. In 1922 a joint exhibition was staged by **László Péri** (cat. 5) and Moholy-Nagy at this gallery which proved to be of considerable importance to both. The work of the Hungarian sculptor, Péri, was close to the artistic approach of El Lissitzky and revealed an early interest in architecture as an idea and a model, an aspiration that would later become a reality when he worked at the *Berlin City Architecture Department* between 1924 and 1927. His interest in representations of space and time (*Raumkonstruktionen*) attracted the attention of Van Doesburg, who published one of his works on the cover of *De Stijl* in July 1922. The same year witnessed the emergence of his *PreTheatre Manifesto*, created alongside the Dadaist, Raoul Hausmann, at *Der Sturm*. Péri had been very closely connected to János Mácza, the head of the Dramatic Arts School of the legendary avant-garde publication, *MA (Today)*, run by Lajos Kassák, which proposed a complete review of stage design and possibly served as the starting-point for Péri's own vision of space. The most outstanding works created by Péri consist of his concrete relief works. These works were rediscovered by Frank Stella and other artists of the 1970's generation, who recognise him as a predecessor of the theory of reduction and the "shaped canvas." In 1921, Moholy-Nagy had become the Berlin editor of *MA*. This publication, whose circle was made up of a large part of the young Hungarian avant-garde (first *MA-ists* and later on *activists*), had a short life in Hungary, given that it was soon closed under the Soviet regime of post-revolutionary Hungary due to accusations of being a bourgeois and counter-revolutionary influence. The exhibitions held under the auspices of *MA* began in 1917 with **János Máttis-Teutsch** (cat. 6) and, in the first *matinée* session, works by Béla Bartók were performed. Máttis-Teutsch was one of the first Hungarian artists to attract Walden's attention and he exhibited for the *Der Sturm* Gallery between 1918 and 1921, mainly alongside Paul Klee. After *MA* was closed down in Hungary, Kassák, Péri and Moholy-Nagy immigrated to Vienna, although the latter two artists soon continued their journey on to Berlin. Kassák, who crossed the Danube on a ship hidden in a crate, established a new base for the magazine in the Austrian capital and, with a view to promoting its international influence, visited Berlin in November 1922. The *Der Sturm* Gallery organised a literary evening in honour of this event, which featured the presence of the members of *MA* and the Dadaists, Schwitters, Arp and Huelsenbeck. This publication presented a combination of poems and works of art by Dadaists (Arp, Huelsenbeck and Kassák) and Constructivists (Huszár, writings on Tatlin's Tower by Puni and the omnipresent Van Doesburg, to whom an entire issue was devoted in 1922). The 1920's were years of aesthetic pluralism, of coexistence and mutual influence involving trends that were, *a priori*, contradictory, such as "Dadaist chaos" and the "Constructivist Order," in the words of Simón Marchán. In reality, Dada, in its search for a new order through the realm of anti-art, was not that far removed from Constructivist points of view and, in fact, a Dadaist Constructivist Congress was eventually staged in Weimar (1922). The irreverence of Dadaism, based on a desire to offend good bourgeois taste, made a strong impression on Kassák and Moholy-Nagy. **Kassák** (cat. 7-8), who, in all justice, should be considered one of the pioneers or fathers of modern culture, developed and established the concept of *Bildarchitektur (Image Architecture)* in his Manifesto of 1922, with which he sought to reduce the image to a "zero degree," which is to say, eliminate all iconic and parasitic components - representation, depth and illusion of movement - in search of simple and anonymous geometric forms, without losing the idea of the work itself. In 1923, following his contact with Kurt Schwitters and Hans and Sophie Täuber-Arp, this prophet of simplicity started to experiment with a series of intuitive and entertaining collages, which constitute a form of pure visual poetry (in addition to being the editor of *MA*, he was a poet, essayist and novelist) and broke away from the habitual rational and puritanical nature of his geometric abstract theories. For his part, **Moholy-Nagy** (cat. 9) rejected the notion of traditional art and, physically coinciding with the *constructor*, El Lissitzky, who was staying in Berlin in 1922 as a curator of the First Exhibition of Russian Art for the Van Diemen Gallery, he opted for a pure

art, one without any representational references and based on the relationship of the elements that made up the composition. He chose an idiosyncratic type of Constructivism that featured a special focus on the aspects of transparency and light. His works of these years, those dating from the beginning of his *bauhaus* voyage, reveal a sense of depth in which a series of geometric forms float over others. Although this artist always considered himself a painter, his passion for technological progress and his interest in industrial production led him to tackle an infinite series of disciplines (painting, sculpture, photography, film, theatre, typography). In fact, Moholy was a born teacher and an artist of universal gifts.

### The Germany of Weimar: The Cologne Progressives and changes at the *bauhaus*

In the German Weimar Republic (1918-33) of the 1920's the Cologne Progressives also emerged as an artistic force. This group was made up of artists such as Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz and **Augustin Tschinkel** (cat. 10), among others. Like so many others, they sought to instigate a radical political and social change in reaction to the horrors of the First World War. They supported Socialism and the rights of workers and these constituted their subject-matter, accompanied by the creation of a proletarian aesthetic. Although they were partly inspired by Russian Constructivism, they did not opt for Geometric Abstraction, but for a kind of Figurative Constructivism based on "primitive" tribal art and the iconography of the early Christians. Their art constituted a form of political action and revolution in itself. They were opposed to the idea of art at the service of politics. They eliminated the individual characteristics of the figures they portrayed in favour of a representation of the human form that was both minimalist and symbolic (for example, through clothing), one that served to differentiate between oligarchs and workers, thus reflecting the class division that had been imposed on society. Between 1929 and 1933, the group published its magazine, *A bis Z*, in order to disseminate its ideas.

Eliminating the hand of the artist in creating the object was one of the fundamental aims of many avant-garde artists. The starting-point for this sense of alienation is very often associated with the re-orientation of the teaching programme at the Weimar *bauhaus*, which was inaugurated with a reading of Walter Gropius' *Art and Technology: A New Unit* (1923), which focused on functional aspects and industrial finish. Although the combative Van Doesburg, who moved from Holland to Weimar in order to promote the international expansion of the *De Stijl* movement, exercised a key influence on the transformation towards Geometric Abstraction and an emphasis on mechanical production processes at this institution, Van Doesburg did not manage to persuade Gropius to accept him as a lecturer, due to his dogmatic approach. However, he did impart *De Stijl* courses for *bauhaus* students and his influence was considerable. The *bauhaus* re-orientation necessarily implied the abandonment of subjectivity, emotion and irrationalism (defining characteristics of Expressionism) in favour of objectivity, sobriety and rationalism. These developments and the influence of **Johannes Itten's** (cat. 11) personality and mysticism on numerous students (he ascribed to the esoteric philosophies of the Mazdaznan - a sect derived from Zoroastrianism - and Theosophy), as the lecturer who imparted the *Vorkurs* (foundation course) at the *bauhaus*, meant that Itten gradually drifted away from personalities such as Gropius and Moholy-Nagy, until he finally left the institution all together. The collage entitled "The Hero," which is far removed from Itten's own style, can be interpreted from a burlesque point of view, reflecting as it does the confrontation between the real physical individual and the machine, as in a series of caricatured portraits of Van Doesburg in the guise of a half-robot. Werner Graeff, who attended the *De Stijl* classes of Van Doesburg whilst Itten imparted the *Vorkurs*, later commented on the difference in view between Itten, who advocated an individual scale of colours, and Van Doesburg, who favoured, alongside Mondrian, an objective and universally valid range (yellow/red/blue + white/grey/black). Itten, a strict vegetarian and practitioner of meditation, physical relaxation and breathing techniques, believed that the perceptive experience of light and colour opened the way towards a higher form of knowledge. It is important to point out that Moholy-Nagy, with his *telephone pictures* (porcelain enamel works produced by an agent on the other side of the telephone following instructions dictated by the artist) which were exhibited at *Der Sturm* in 1924, and his *light-space modulator* (developed between 1922 and 1930) was one of the most influential figures in terms of bringing about the re-orientation devised by Gropius. The main difference between Itten and Moholy resided in the absence or presence of a social goal. Itten sought to produce an individual effect, whilst Moholy sought to bring about a social transformation. The re-orientation of the *bauhaus* programme also had an impact on lecturers such as Wassily Kandinsky and **Paul Klee** (cat. 12). The Expressionist approach of both these artists witnessed before the Great War cooled off somewhat during the *bauhaus* period as they joined in the institution's social functionalism. Geometry began to play a leading role and they attempted to develop teaching programmes that would make their art more systematic (*Pedagogical Sketchbook* by Klee (1925) and *Point and Line to Plane* (1926) by Kandinsky). It is also necessary to mention here the works produced by the Swiss artist, Max Bill, who resided at the *bauhaus* between 1927 and 1929. His art was characterised by bringing the banishment of the "individual brushstroke that was so highly valued in the art of before" (Moholy-Nagy) to the ultimate extreme.

### **bauhaus photography: from Moholy-Nagy to Peterhans workshop**

Moholy-Nagy and his essay, *Malerei, Fotografie, Film* (1925), were decisive for the development of photography within the *bauhaus* movement. The New Vision of modern cities predominated, together with its industrial and machine-based themes, as well as photograms, *photoplastiken*, photo collages and documentary photographs of life at the *bauhaus*. In spite of the leading role that photography played, it was not until 1929, coinciding with Moholy-Nagy's exit from the *bauhaus* and the staging of the famous exhibition, *Film und Foto*, in Stuttgart, that a photography workshop was set up at the *bauhaus*, imparted by Walter Peterhans and under the management of Hannes Meyer. Peterhans, an extreme perfectionist, rejected many of Moholy's postulates. In his view, execution was more important than the idea and, in this respect, he produced a series of still-lives with everyday objects, with which he sought to capture their diverse materiality in the most differential manner possible. The blossoming of this kind of meticulous photography based on perfect technique, can be observed in the work of students such as **Horacio Coppola** (cat. 13-14) and **Erich Mrozek** (cat. 15). The Dutchman, **Piet Zwart** (cat. 16), who would later go on to become one of the most important and revolutionary graphic designers of the first half of the twentieth century, paid personal tribute to the institution with his photograph entitled *bauhaus 1929*. It was not until 1931 that he was able to actually reside at the *bauhaus*, now in Dessau, for one year.

### **Utopia of Utopias: The Hannover that could have been, Schwitters and Buchheister**

**Kurt Schwitters** (cat. 41-42) was an unclassifiable artist who stood above the rest and exhibited alongside Klee at *Der Sturm* in 1919. He founded Dada Hannover as an eminently apolitical movement, in contrast to Dada Berlin, from which he was expelled. It was within this context that he produced his collages entitled *Merz* (from the word *Kommerz*, which he used in one of his collages). He proclaimed the following: "The Great War has ended, in a certain sense, the world is in ruins, and so I pick up the fragments and construct a new reality." That is why his collages include omnibus tickets, pieces of posters, newspapers, cigarette packets, sweet wrappers, cloth and buttons. *Merz* became synonymous with all of his new and multi-disciplinary art and lent its name to phonetic poems, to his magazine, to his theatre and to his aspiration towards a total work of art, namely his sculptural-architectural construction, *Merzbau (Cathedral of Erotic Misery)*. Precisely in this work we can observe how the artist stuck closely to Constructivist approaches, ever since he had come under the influence of *De Stijl* in 1922 through Van Doesburg and the exhibition on Russian contemporary art at the Van Diemen Gallery. In fact, in 1927 he even joined the group, *Die Abstrakten Hannover*, along with Carl Buchheister and Friedrich Vordemberge-Gildewart. Schwitters was forced to go into exile in 1937 under Nazi pressure. He first settled in Norway, where he began a second *Merzbau*, but he was obliged to flee again in 1940 when the country was invaded by Germany. He ended his days in Ambleside (England) where he had to combine *Merz* with a return to figurative landscape paintings and portraiture in order to survive in a country where he was completely unknown. Carl Buchheister was considered a "degenerate" artist by the Nazis in 1933. The consequences were that he was forbidden to paint, his works displayed in public collections were destroyed and he was forced to live in the most absolute isolation. Buchheister was an alchemist of matter. In his work of the 1930's he integrated diverse, and sometimes contradictory, materials (acrylic, glass, sand, grain, aluminium, cork, wood and cord). He liked to play around with the duality of opacity-transparency and, after integrating the frame into the pictorial composition, he would leap into space with compositions in relief. As a kind of utopian epilogue and in the face of his frustrated expectations, we might highlight the following declaration contained in the 1927 Manifesto of *Die Abstrakten Hannover*: "the purpose of art and the reason for existence is the creation of the new people who are to make up the new society."

### **Total work of art**

The concept of the total work of art or work-totality encompassed **architecture** and the house-work (cat. 18-19). We have already observed the important role that this concept played in *De Stijl* and in the work of Gropius. The latter sought to combine art and technology by means of teaching different disciplines based on a handcrafted approach at the *bauhaus*, proclaiming that "all arts culminate in architecture." The collaboration between artists and architects was equally inspired by the similar ideas entertained by the Russian Constructivists regarding the fusion of art and life. As iconic examples in this respect we might highlight the following works: *Proun* (acronym for *Proekt utverzhdanya novogo* or *Design for the Confirmation of the New*) by El-Lissitzky (1923); *Merzbau* by Schwitters (initiated in 1923 and an ongoing work); the *De Stijl Thuus-Schröder House* by Rietveld (1924); the Elementalist café of *L'Aubette* in Strasbourg by Arp, Tauber-Arp and Van Doesburg (1926-28); and the *Maison en Bord de Mer E-1027*, which was constructed at Roquebrune-Cap-Martin, near Monaco, by **Eileen Gray** and **Jean Badovici** (cat. 20) (1926-29). One of the most interesting utopian models for this avant-garde approach is the bedroom known as *Co-op* (1925) by the Swiss architect, **Hannes Meyer** (cat. 17), who would later go on to replace Gropius as head

of the *bauhaus* (1928-30). Marxist ideology and a radical functionalist approach led him to develop a bedroom within the context of the cooperative movement. It consisted of a minimal and unfixed cabin whose walls were made of white cloth, containing moveable furniture, becoming an ascetic and mobile space for the "semi-nomads" of the "new world." The bed consisted of a mat resting on cones in order to facilitate the circulation of air. The room was complete with a shelf containing tins of preserved food, another containing books and a gramophone on a collapsible metal table. The *Co-op* bedroom questioned the idea of traditional habitation, given that the bedroom reduced everything to a bare minimum: insulation (walls made of cloth), purely indispensable comfort (the chair and the bed) and survival (food). The books and the gramophone, as elements of mechanical reproduction, ensured a kind of habitation that was quite different to that of traditional architecture. For Meyer, the purpose of architecture was to provide a system for facilitating the harmonious development of society, with aspects such as form, style and design being somewhat irrelevant.

### **Paris in the 30's: Cercle et Carré, Art Concret, Abstraction-Création and Dimensionism**

In general, as the 1920's drew to an end and the 1930's began, the different philosophical convictions that existed regarding the social and political destiny of the artists were qualified. The disenchantment of the new generations induced by the Wall Street Crash of 1929, the Spanish Civil War, the Moscow Show Trials, the rise of Nazism and the Second World War, led Geometric Abstraction to become a style that encompassed a whole multitude of different artistic expressions. Concessions to aestheticism and a lack of interest in utopian ideologies designed to bring about a new political, social and economic order led, Van Doesburg to jokingly label many of the works produced by young artists at that time as "square Baroque." In conjunction with all of this, two significant milestones can be observed during this period. First, in 1932, Stalin declared Socialist Realism to be the official art of the Soviet Union and stamped out any utopian idea of a Universal Revolution. Malevich's Suprematism, Tatlin's Constructivism, Rodchenko's Non-Objectivism and El-Lissitzky's *Proun* were all consigned to history, although the exodus from the Soviet Union had already begun in 1924 with the death of Lenin. The second milestone took place in 1933, when the *bauhaus* was closed as National-Socialism rose to the fore. The Nazis considered Abstraction to be Bolshevik art and declared any art that was not academic to be "degenerate." In view of these circumstances, it was Paris, where Mondrian and Van Doesburg had been living for some years and the city to which numerous creators were forced into exile that benefited from the effervescent Abstract cultural scene. Already in 1930, as a reaction against the prevailing Surrealist movement, Joaquín Torres-García and Michel Seuphor had set up **Cercle et Carré** in order to promote *Structure and Abstraction*. Only one International Exhibition was staged by the group (which was ignored by both public and press alike and where visitors did not ask for any prices) which brought together all of the avant-garde creators of the moment, except for the Surrealists: **Arp** (cat. 21) (the master of *brinkmanship*, given that he exhibited with the Surrealist Group and yet also gave his unwavering support to the creation of *Cercle et Carré*), **Baumeister** (cat. 22), Buchheister, **Cahn** (cat. 23), Kandinsky, **Le Corbusier** (cat. 37-38), **German Cueto** (cat. 24), **Léger** (cat. 25), Mondrian, Pevsner, Prampolini, **Schwitters** (cat. 41-42), Tauber-Arp, **Vantongerloo** (cat. 34), Vordemberge-Gildewart ... and the list goes on to include up to 80 participants. The stylistic and political divergence of the artists was overcome by the idea that a universal language founded on scientific thought and mathematics would be the best means of liberating Mankind. The new man was to break the chains of labour and have enough time for him in order to give free rein to the needs of the spirit. The ability of the new man to gain access to knowledge would bring about the modernisation and improvement of society. The work of art would drop the question of aesthetic delight in order to become a model for "life hygiene." Nevertheless, Seuphor's intended support for Geometric Abstraction soon clashed with the stance of **Torres García** (cat. 26), who advocated the right to figuration, to the point where the former actually modified a text written by the latter. An indignant Torres decided to leave the group and Seuphor fell ill. *Cercle et Carré* passed into the annals of history. As a champion of rigour (and based on his leadership ambitions and the animosity aroused by *Cercle et Carré*), Van Doesburg brought together a small group of artists the same year (including Jean Hélion and **Léon Tutundjian** (cat. 27) around the idea of **Art Concret**. Based on *De Stijl* principles, this approach omitted any reference to the exterior world and proposed a kind of art based exclusively on geometric reason. It opposed Abstract art, which featured a symbolic dependence on the external. Only one issue of the magazine, *Art Concret*, was produced and in it Theo Van Doesburg laid the foundations for Concrete Art that he had advocated in his *Manifesto of Elementalism* in 1926. An *elemental* picture based on a "specific, independent and organic organisation of planes" was more concrete than an illusory "natural organic form" in the same composition. The decisive factors in order to ensure the universality of the work of art consisted of rigour, anonymous execution, the mathematical sciences, Einstein's theory of relativity, the theories of Lorenz and Minkowski's fourth dimension. *Art Concret* was born doomed to failure from the very beginning due to the utopian demands of its theoretical foundations and the rigidity of its approach, although that was precisely the crux of the matter. The radical Theo Van Doesburg died in 1931 from a cardiac arrest whilst he was recovering from

an asthmatic attack and the magazine, *Art Concret*, was, perhaps, the last forum for the dogmatic defence of the utilitarian and objectivist theories of the 1920's. The year 1930 marked the evolution of Abstract art to Concrete art (and to Polish Unism), which is to say, art based on science. Before he died and following the failure of *Cercle et Carré* and *Art Concret*, Van Doesburg understood that the time of Manifestos and rigid rules had passed. Upon Arp's initiative and with the collaboration of **Auguste Herbin** (cat. 28), Jean Hélion and Alberto Giacometti, Van Doesburg's house in Meudon provided the setting for the founding of the **Abstraction-Création** group. This group survived between 1931 and 1935 and sought to keep alive the renewing flame of art and abstraction. The requirement was non-figuration or "works that do not reveal either the copying or the interpretation of nature." Perhaps the most important characteristic of this group was its international dimension, given that it included artists from the most varied list of countries. In general, semi-figurative tendencies were abandoned and the works gained in non-objectivity and sobriety, although this was often combined with the introduction of the curve, as in the case of the Spanish born artist **Luis Fernández** (cat. 29), the diversity of trends encompassed by *Abstraction-Création* means that we come across developments of various different styles: *De Stijl* (Hélion and Vordemberge-Gildewart); "Constructivism" in Mondrian's work (of enormous influence on the *American Abstract Artists* group after the artist moved to the United States in 1940); "Abstract Expressionism" in Kandinsky's work; variants of "International Constructivism" (the Delaunays, Calder - and his aim to give Mondrian movement -, Fontana, Gabo and Moholy-Nagy); the unclassifiable **Brancusi** (cat. 30) (like Arp, he agreed to appear in all trends, both Abstract and Surrealist and, for example, had formed part of *De Stijl* between 1925 and 1927, with the artist's *Aphorisms* being published in its magazine in 1928) and Schwitters; the Synthetic Cubism of **Gleizes** (cat. 31), **Valmier** (cat. 32) and Kupka; and even the Biomorphic Abstraction of Arp, **Beothy** (cat. 33) and the Surrealists. The dissolution of *Abstraction-Création* was brought about by the political situation at the time. In 1937, Arp, Domela and the Americans, G.L.K. Morris and A.E. Gallatin, founded the magazine, *Plastique*, as a last attempt to defend Geometric Abstraction, but the best years in Europe had long passed. The little-known **Dimensionist Manifesto** (cat. 35) of Charles Sirato was published in the second issue of *Plastique*, although it had been previously published as an offprint prior to the magazine, *N+1* (1936). According to Dimensionism, each of the artistic disciplines should project itself towards a further dimension, thus the name of the magazine, *N+1*. Literature should leave the line and enter the plane (for example, calligrams); painting should leave the plane and enter space (for example, spatial constructions and Surrealist objects) and sculpture should leap from immobility to Minkowski's spatial fourth dimension, based on the development of perforated, open, mobile and kinetic sculptures. As a last step, it proposed a future progression towards Cosmic Art or the "vaporisation of sculpture." This would mean that the human being, rather than contemplating the artistic object from the outside, would become the centre and the subject through the five senses of the work of art, which would function as a controlled and closed cosmic space. We have already observed Van Doesburg's interest in Péri. The fact is that Theo Van Doesburg, partly due to the esoteric aspects of his work, had already revealed an interest in the fourth dimension or the capture of the ongoing passage of time in a pictorial work in the early 1920's. The necessary participation of the onlooker for these purposes, something that Marcel Duchamp had advocated ("the viewer makes the work"), was the first point of conflict between Van Doesburg and Mondrian. Over time, the majority of works that came under the heading of *Art Concret* would tackle the question of the pictorial translation of time. **Vantongerloo**, who in his works of the 1930's evolved thematically towards concepts of infinite space understood as the Universe, spent a large part of his life searching for the secret forces of space and time. Among the signatories of Sirato's *Dimensionist Manifesto* we find artists such as Arp, Picabia, Kandinsky, Robert and Sonia Delaunay, Duchamp, Tauber-Arp, Calder, Huidobro, Luis Fernández, Kobro, Miró and Moholy-Nagy. In short, if we observe the Geometric Abstract works of the 1930's by artists such as Albers, Arp, Buchheister, Moholy-Nagy and Klee, we can see that these creators evolved towards a sense of rhythm, organicity, material diversity and spatiality. At this point it is worth bearing in mind the following words by Gladys Fabre: "... the art of the 1930's emerged as a soft, compound and decadent expression of the 'pure and hard' avant-garde approaches that preceded it... and it did not take heed of the fact that ... a far-reaching renewal linked to a scientific and humanistic vision of the universe was being brought into play, one in which biology and space had a predominant role to play. It also represented a questioning of reductive utopias and an inventive readjustment, with a view to founding art on a series of theories that took into account the complexity of human relations and the very relative nature of our knowledge itself."

### La herencia de Max Bill, Le Corbusier y Torres-García en el arte latinoamericano

**Max Bill** (cat. 36), who was influenced by the mathematical thought of his friend Vantongerloo, took over the relay in the late 1930's in the research that had been carried out within the field of Van Doesburg's Concrete art (self-justification and universality in order to root the work of art in science). Max Bill, who was teaching in Brazil in 1953, would serve as the channelling force for the wide-ranging influence of Concrete art on the Latin American avant-garde during the second half of the twentieth century, which is to say, the Argentinian *Madi* of the 1940's and the

*Concretism*, with its subsequent Neo-Concretist evolution, in Brazil. The other great influences in Latin America were to be the ubiquitous Swiss architect, designer and painter, Le Corbusier, and Torres García. **Le Corbusier** (cat. 37-38) had nurtured at his studio architects such as Roberto Matta (who as of 1936 became a dissident of his ideas in order to embrace Surrealist "psychological morphologies"), Juan Kurchán and Jorge Ferrari, and also influenced various Brazilian architects such as Lucio Costa, Alfonso Eduardo Neiry and Óscar Niemeyer, after visiting Brazil in 1929, 1936 and 1962. For Le Corbusier, enterprising Latin America represented the perfect combination of conservatism and progressiveness. The new America embodied the ideas of the New World and the new man, whilst Old Europe was busy rebuilding the cities that had been laid to waste during the Second World War. During his journey through the promising Brazil of the 1920's, the poet, Blaise Cendrars, had evoked various civilisations of the tropics and the Andes, which he called *Utopiland*. **Torres García** (cat. 39-40) returned disenchanted to his native Uruguay in 1934, following a last attempt to organise a Constructive Art Group in the Madrid of 1933, and it was there that he continued with his teachings on *Constructive Universalism*.

### Noguchi's sincretism

The artist of Japanese origin, **Isamu Noguchi** (cat. 47), spent virtually his entire career in the United States. Although his work in the studio of Constantin Brancusi between 1927 and 1928 can provide us with some guidance regarding the origin of certain influences in his sculptural work and his industrial designs, Noguchi created an art of synthesis that combined Geometric Abstraction with the organic forms rooted in nature and in the human being. It is not surprising that he studied medicine at the University of Columbia. He opted for an anonymous form of execution, featuring the mechanical perfection of the polishing process for his sculptures, which would not sully the universality of the work with the touch of a human hand. He combined Oriental subtlety with Western sophistication. His legendary *Radio-nurse* produced by *Zenith Radio Corporation* in 1937, which operated as a transmitter of the sounds emitted from the room of the newly-born to a receptor, perfectly combined machine elements with human forms, specifically, the abstract form of a nurse's head. It is said that these works were largely destroyed during the Second World War because of his Japanese links.

### The American exile of Albers and Moholy-Nagy

**Josef Albers** (cat. 43) was a student and, as of 1925 and coinciding with the *bauhaus's* move to a new location in Dessau, a lecturer at the *bauhaus*. Albers and Moholy-Nagy went into exile in the United States when the Nazis came to prominence, in 1933 and 1937, respectively. Albers ended up at Black Mountain College. Colour became one of his main preoccupations and his greatest ambition as a teacher was to help his students "open their eyes." He helped to link the Abstract movements of before and after the war through the University of Yale, influencing subsequent generations involved in Minimalism, Op-art and Light Art with his theories on perception. Especially tangible is his catalyst-like effect on the hard-edged Abstraction of Kenneth Noland and Frank Stella. At the New *bauhaus* of Chicago (subsequently, The School of Design and, after 1944, the Institute of Design), **Moholy-Nagy** (cat. 44-46), invited once again by Gropius, sought to revive the utopian dream of the *bauhaus* in terms of making the world a better place through good design. He emphasised the importance of a pedagogical journey which involved educating artists to educate designers to reject the traditional boundaries between art, design, photography and the mass media. The works of both artists trace the transition from the hopes and expectations of the *bauhaus* period to feelings of doubt and scepticism in the circumstances surrounding the Second World War and the atomic age. The works of Albers and Moholy dating from the late 1930's and the early 1940's destabilise the viewer, whether is consciously or unconsciously done. Perhaps the finest exponent of this is provided by Albers' *Structural Constellation*, in which the artist explores the subjective nature of perception ("only appearances do not deceive") and the *Perspex* works of Moholy-Nagy, based on his research into "light-space." ●

# Indice

Hernando PÉREZ DÍAZ  
**construyendo utopías:  
de *De Stijl* a la *New bauhaus***  
9

**catálogo de obra**  
21

Hernando PÉREZ DÍAZ  
**constructing Utopia's:  
from *De Stijl* to *New bauhaus***  
101

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO



EL 12 DE SEPTIEMBRE DE 2011,  
FESTIVIDAD DEL DULCE NOMBRE DE MARÍA,  
EN LOS TALLERES DE ADVANTIA  
GETAFE (MADRID)



***Guillermo de Osma***  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID  
TEL. + 91 435 59 36 • [info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)