

<https://info.nodo50.org/Una-mision-transformadora-la-vanguardia-artistica-en-la-Segunda-Republica.html>



# Una misión transformadora: la vanguardia artística en la Segunda República

- Noticias - Noticias Destacadas -



Fecha de publicación en línea: Domingo 17 de noviembre de  
2024

---

Copyright © Nodo50 - Todos derechos reservados

---

**En los años treinta las vanguardias artísticas desembarcan en España. Había habido experiencias importantes en los años precedentes, especialmente en literatura, de la mano de la Generación del 27, con Ramón Gómez de la Serna y otros. En artes plásticas una serie de figuras como Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris o Salvador Dalí estaban contribuyendo a la transformación de las artes en París, en las dos primeras décadas de siglo. Pero en los años 30 entra con fuerza la vanguardia en España. El cambio de contexto político y la labor de la II República fueron responsables en buena medida, al transformar las instituciones culturales y educativas, llevando a cabo programas ambiciosos que buscaban modernizar el país. Pero esta entrada de los lenguajes vanguardistas no estuvo exenta de un debate sobre la función social del arte y su efectividad comunicativa.**

[[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L400xH225/f1\\_sorpresa-de-trigo\\_1936-575e9.jpg](https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L400xH225/f1_sorpresa-de-trigo_1936-575e9.jpg)] **Maruja Mallo: Sorpresa del trigo, 1936**

Algunos artistas vuelven en estos años de sus viajes y estancias de estudio en el extranjero. En 1932 Maruja Mallo viaja a París con una ayuda de la Junta de Ampliación de Estudios, entrando en contacto con personalidades del grupo como André Bretón, que le compra el cuadro *El espantapájaros* (1930). Cuando regresa ya está plenamente implicada en la estética vanguardista, que había comenzado a desarrollar a finales de los años veinte, cuando entabla relación con jóvenes creadores relacionados con la Residencia de Estudiantes. Al mismo tiempo algunos focos se estaban configurando en Barcelona, Madrid y País Vasco, principalmente, pero también en Galicia, Andalucía o Canarias. Las revistas publicadas por los nuevos grupos de vanguardia aglutinaban a artistas y escritores, se convertían en "lugares de experimentación" donde las palabras y la representación visual se combinaban con una libertad nunca antes vista. La cronología coincide: los años de algunas de estas publicaciones (caso de la revista *La Gaceta de Arte*, editada en Tenerife) son los de la II República.

Las 'Misiones Pedagógicas', creadas por la Segunda República española, fueron uno de los instrumentos elegidos para la realización del programa de educación y modernización cultural de la sociedad.

Si entendemos la experimentación artística como un trabajo "de laboratorio", de investigación y cuestionamiento de las verdades heredadas y del peso de las inercias, entendemos perfectamente por qué contó con el apoyo de la administración republicana. Esta estaba haciendo lo mismo que con la investigación científica en el ámbito universitario: se partía de la idea de que una élite cultural podía guiar la transformación social, económica y cultural del país.

[[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L320xH400/f2\\_diego-rivera-delasenra1915-b7718.jpg](https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L320xH400/f2_diego-rivera-delasenra1915-b7718.jpg)] **Diego Rivera: Retrato de Ramón Gómez de la Serna, 1915. Col. MALBA, Buenos aires.**

Pero ¿a quién se dirigía el trabajo de experimentación radical de los artistas y escritores? Los cuadros, revistas y obras literarias, ¿eran aptos para un consumo popular? ¿Qué pensaban los artistas sobre el destino de sus obras? La España republicana presenció la irrupción de ese tipo de prácticas que rompían con lo establecido, pero a la vez se ponían en evidencia las dificultades de la vanguardia a la hora de conectar con la ciudadanía. En parte, podemos entender las decisiones y la reorientación de la carrera de algunos artistas durante este periodo como una respuesta a la urgencia política que se avecinaba.

Historiadores como Timothy Clark o Benjamin Buchloh ya pusieron el foco en los problemas de los vanguardistas rusos más implicados políticamente hacia 1920, cuando se sumaron a la revolución y quisieron aproximar sus creaciones plásticas al proletariado, sacando las obras a las calles y las fábricas: se hizo evidente la dificultad de

interpretación de sus propuestas y los ejercicios de los artistas fueron vistos como resultado de una práctica esotérica y fantasiosa en un contexto de urgencia social. Todo el debate posterior en torno a la misión emancipadora del arte acabó siendo dirigido hacia los nuevos medios. La fotografía y el cine emergían entonces como alternativas idóneas para fusionar el interés por las nuevas formas artísticas y la posibilidad de una difusión de masas. El debate es un buen síntoma de la preocupación acerca de las carencias de la vanguardia cuando esta se dirige a los ambientes populares. Frente a los cuadros elaborados con multitud de fragmentos pictóricos o fotográficos (del primer cubismo, de los primeros fotomontajes dadaístas...), surge la alternativa de la simplificación de la imagen fotográfica poco transformada; una estrategia que conduce a la reducción del “ruido” en la obra y la transmisión más eficaz de los mensajes. Muchas de estas creaciones se difundieron en la Unión Soviética a través de libros y publicaciones periódicas.

La palabra *vanguardia* proviene del lenguaje bélico y alude al grupo que avanza en las operaciones militares, la punta de lanza, que busca romper las líneas del enemigo. En este caso, el modelo a derribar era el de la cultura decimonónica burguesa, que aún era predominante en el primer tercio del siglo XX en Europa, donde los modelos culturales se basaban en una combinación de repertorios tradicionales, retórica y exhibición de los valores considerados ejemplares por las élites sociales. Era un tipo de cultura que escondía y negaba la lucha de clases. Las propuestas de los artistas de vanguardia se dirigían a dinamitar esas formas culturales obsoletas. Como señaló en su día Raymond Williams, artistas y escritores vanguardistas llevaron a cabo un ataque visceral contra la cultura burguesa, tanto en el plano formal como en el de los valores, pero paradójicamente, la mayoría de ellos procedían precisamente de la burguesía. La radicalidad estética se acompañó a menudo de radicalidad política y la mayoría se sumaron a las filas del comunismo, aunque también se dieron casos (especialmente Italia) de fuerte vinculación con el fascismo.

Con todo, el lugar del arte no cambió. Las obras de cubistas y surrealistas –aun con toda su radicalidad formal–, siguió discurriendo por canales abiertos en el siglo anterior, y lo que se fortaleció en las grandes ciudades fue un mercado del arte que en el siglo XIX tan solo se había ido anunciando, un sistema del arte plenamente integrado en las dinámicas del sistema capitalista. Theodor Adorno resumía hacia 1970 esa paradoja de ocupar un espacio donde la creatividad y la crítica más radical son posibles en un mundo sometido a los imperativos del capital: los artistas ocupan un espacio de libertad que es un privilegio en esta sociedad dirigida, pero ese espacio es el de una libertad “concedida” por ese mismo sistema que parecen atacar; incluso ese espacio de libertad tiene un sentido en los engranajes del sistema.

En paralelo a ese peculiar lugar del arte se fueron abriendo otros espacios, en su día poco considerados por los estudiosos: además de las galerías y viviendas burguesas, el arte de vanguardia estaba discurriendo por los medios de masas: cine, revistas ilustradas, periódicos... En los años de la Guerra Civil, Walter Benjamin escribía que el arte del mundo que viene es un arte colectivo en su producción y en su recepción (pensemos en el cine, por ejemplo). Escribía también que, a una visión retrógrada del arte, que estaba siendo potenciada por el fascismo y tenía como finalidad el culto al líder, el comunismo oponía un arte democrático en su concepción, su producción y su recepción: a la “estetización de la política” por el fascismo, el comunismo respondía con la “politización del arte”.

[[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L400xH276/f3\\_renaucartel-9a75f.jpg](https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L400xH276/f3_renaucartel-9a75f.jpg)] **Josep Renau: Cartel de la película Tchapaief. El guerrillero rojo, 1934. Colección MNCARS, Madrid.**

Los años treinta supusieron una fase de intensa politización del arte, tanto en España como en buena parte de Europa. Con un clima cada vez más polarizado en lo político, los artistas españoles se implicaron con la causa republicana de distintos modos: unos contribuyendo a la educación popular, participando en las expediciones de las ‘Misiones Pedagógicas’, otros trabajando para publicaciones periódicas, con dibujos de marcado carácter político y posicionado. Pero ya desde el comienzo, el nuevo gobierno republicano mostró una sintonía mucho mayor con los artistas de vanguardia, que habían estado movilizándose y reclamando más apoyo a las artes por medio de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Se renovaron el Museo de Arte Moderno y las Exposiciones Nacionales, con una programación más abierta a la modernidad y una reforma profunda en la composición de los jurados.

Las 'Misiones Pedagógicas', creadas por el Ministerio de Instrucción Pública en 1931, fueron uno de los instrumentos elegidos para la realización del programa de educación y modernización cultural de la sociedad. Artistas y escritores como José Val de Omar, Rafael Dieste, Luis Cernuda, Maruja Mallo o María Moliner se implicaron en el proyecto y llevaron a cabo 196 circuitos por la España rural.

[[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L320xH400/f4\\_lorca-en-la-huerta-cartel-barraca-600x750-1e24d.jpg](https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L320xH400/f4_lorca-en-la-huerta-cartel-barraca-600x750-1e24d.jpg)]

**Federico García Lorca y el cartel para La Barraca diseñado por Benjamín Palencia. Colección Fundación Federico García Lorca, Granada, 1932.**

Llegaron a 7.000 pueblos, se crearon más de 5.000 bibliotecas, 600.000 libros fueron repartidos, se realizaron exposiciones ambulantes y representaciones teatrales. Se trataba de ofrecer un contra-modelo de tipo político y cultural, pues llevar la cultura a los pueblos era un modo de contrarrestar el poder de las viejas élites sociales, y romper prácticas clientelares y sumisiones. Pero desarrollaron estrategias pedagógicas de modo lúdico, una instrucción que no era entendida como imposición. Los artistas que se embarcaron en las Misiones entendieron como prioritario ese objetivo que el gobierno se había marcado de mejorar y expandir la instrucción popular y la formación cultural, porque era la única manera de que las reformas del nuevo gobierno perduraran.

Otros artistas, como Josep Renau o Carlos Maside, se implicaron en un trabajo relacionado con las artes gráficas, y trabajaron para periódicos y revistas con dibujos de perfil duro, formas simplificadas y mensaje directo, en ocasiones dejando traslucir influencias del expresionismo y la nueva objetividad de la Alemania de Weimar. Josep Renau fue una de las figuras pioneras a la hora de aplicar la investigación plástica a los medios de masas, con fotomontajes para carteles y portadas de publicaciones de izquierda. La modernidad, en su caso, ya no se basaba sólo en cuestiones formales, sino que tenía mucho que ver con la asunción de procedimientos técnicos de la industria de comunicación de masas.

[[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L400xH225/f5\\_maside\\_la-carga1931-27e85.jpg](https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L400xH225/f5_maside_la-carga1931-27e85.jpg)] **Carlos Maside: La carga. Publicado en Nueva España, 1 de abril de 1931.**

Fue esta entrada en el ámbito de los medios de comunicación de masas (cine, fotografía, edición) la que permitió la apertura de una vía que escapaba de la vieja disputa sobre como incidir de modo eficaz en la sociedad y la investigación plástica se pudo aunar con el activismo. La operación implicaba un desbordamiento de las disciplinas que habían configurado eso que se dio en llamar "artes plásticas", superando las categorías tradicionales en operaciones de hibridación: los textos con las imágenes, la imagen estática con la dinámica, lo visual con lo sonoro. La nueva situación política estaba propiciando una expansión sin precedentes en las posibilidades creativas, porque se abrían nuevas posibilidades con los nuevos medios y a la vez se ensayaban nuevas configuraciones formales.

En los años treinta la vanguardia se moderó, la "vuelta al orden" marcó en buena medida la realidad artística europea, y muchos de los artistas rupturistas de los años diez y veinte adaptaron sus creaciones para intentar conectar con una sociedad cada vez más afectada por cuestiones económicas y por un clima político muy inestable, donde el fantasma del fascismo se hacía cada vez más visible. Muchos artistas se aplicaron para adaptar sus lenguajes y que llegaran a ser comprendidos, para que el mensaje emancipador de la izquierda llegase de modo eficaz a la población. Algunas obras de Maruja Mallo ilustran este tránsito, al pasar de las series surrealistas de los deportes, las verbenas y las "cloacas y campanarios", a obras de temática campesina y de corte geométrico, con figuras rotundas y escultóricas, con la celebración del pan y las cosechas. Incluso artistas considerados como referentes de la vanguardia internacional, como Picasso o Miró, se implicarán en los años de la Guerra Civil, en el pabellón republicano en la Exposición de Artes y Técnicas de París de 1937, con obras donde el tema se manifestaba de modo más claro que en trabajos anteriores, como se puede comprobar en *El Guernica*, de Picasso, o en *Aidez l'Espagne*, de Miró.

[[https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L310xH400/f6\\_pabellon-00d04.jpg](https://info.nodo50.org/local/cache-vignettes/L310xH400/f6_pabellon-00d04.jpg)] **Exterior del Pabellón Español en la Exposition Internationale des Arts et Techniques, París, 1937, con escultura de Alberto Sánchez y ampliación de los fotomontajes de Renau.**

El Pabellón de la República fue concebido como un escaparate de modernidad y sirvió para transmitir el mensaje de que la II República había tomado como prioridad la educación de las clases populares. En el exterior del pabellón, un montaje realizado a partir de fotografías de Josep Renau daba cuenta de los logros en materia educativa

## Una misión transformadora: la vanguardia artística en la Segunda República

---

conseguidos por la República, en su lucha contra el analfabetismo. Josep Renau era por entonces Director General de Bellas Artes, encargándose de la coordinación de los trabajos artísticos del pabellón y del traslado y protección de las obras del Museo del Prado en una capital asediada por las bombas de los fascistas. Como tantos otros representantes de lo mejor de las artes y las ciencias del país del primer tercio del siglo XX, su destino fue el exilio.

El pabellón de España fue un verdadero compendio de los logros y del espíritu de la República en sus pocos años de existencia: una obra formal y estructuralmente innovadora que representaba lo mejor de la arquitectura contemporánea, realizada con materiales prefabricados en un tiempo récord, una amplitud espacial y funcionalidad evidentes, polivalente. Y con artistas que se habían distinguido por su nivel de implicación en las investigaciones plásticas, como Julio González, Joan Miró, Picasso o Alberto Sánchez, con obras que se situaban en un espacio compartido con una muestra de artesanía y folclore. Este proyecto cultural quedaría truncado con la imposición de un régimen totalitario, al final de la guerra. Una de las primeras cosas que Franco hizo al hacerse con el poder fue destruir ese legado republicano y redirigir el ámbito cultural hacia la propaganda y consolidación de los valores de la Iglesia y las viejas élites.