

# Aproximación a un análisis iconográfico: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y el postexpresionismo pictórico

ÁNGEL SANCHO RODRÍGUEZ

Doctorando. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Universidad Complutense de Madrid

*angel.sancho@hotmail.es*

## Resumen

Presentamos una primera aproximación al análisis iconográfico del filme *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) y su relación con el postexpresionismo pictórico. La película contiene multitud de planos que captan las calles de Berlín. Sin embargo la intención del director no es sólo hacer un epíteto de la ciudad, sino presentar Berlín como la gran metrópoli europea, símbolo de las grandes ciudades del periodo de entreguerras, con todos sus defectos y virtudes. En ese sentido, será especialmente significativa la casi total ausencia de referentes históricos en todo el filme, salvo una fugaz aparición de la catedral en los primeros minutos de la película. A Ruttmann le interesa, sobre todo, la ciudad contemporánea, que refleja el nuevo estilo de vida de los ciudadanos en las urbes metropolitanas, es decir, un *Gross* Berlín carente de sus monumentos históricos. Esta intención fue también compartida por los denominados post-expresionistas, como los definió el crítico Franz Roh, o Nueva Objetividad (del alemán "Neue Sachlichkeit") definida por Hartlaub. Este grupo de artistas buscó en sus temas la plasmación de la forma objetiva del mundo, pero trasformándola bajo su punto de vista. Sobre todo les gusta representar la vida corriente de su tiempo con su febril ritmo de vida, como explicó Gustav Friedrich Hartlaub, utilizando el calificativo de *veristas* para definir los temas característicos de la obra de Otto Dix y George Grosz. La plasmación de la vida cotidiana con todo su ritmo acelerado y cierto tono de sátira, tiene la intención de desmitificar la imagen de progreso que la sociedad europea se había construido durante las primeras décadas del siglo XX. La crisis de valores que supuso la I Guerra Mundial trajo como consecuencia un periodo de crítica artística sobre la sociedad del momento. Estos pintores recogen en sus obras lo que observaban en la sociedad alemana en crisis, pero también plasman la vida cotidiana, la industrialización y los métodos americanos fordianos de trabajo que acabaron proletarizando a amplios sectores de la población. Toda esta temática, recurrente en buena parte de las denominadas *Sinfonías de Ciudades*, tiene quizá en Berlín su mejor y

más claro exponente, pudiéndose establecer una evidente correspondencia entre la imagen fílmica de la obra de Ruttmann y la imagen pictórica a la hora de reflejar la metrópoli contemporánea.

**Palabras clave:** Iconografía, metrópoli, crisis de valores, sociedad, Nueva Objetividad, post-expresionismo, Berlín, sinfonía de una ciudad.

## *Approaching an iconographic analysis: "Berlin, Symphony of a Great City" and Post-expressionism painting*

### **Abstract**

We present a first approach to iconographic analysis of the film *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) and its relationship with the so-called pictorial Post-expressionism. Walter Ruttmann's film contains many scenes that capture the streets of Berlin. But the director's intention is not only making an epithet of the city, but show Berlin as a European metropolis. In this sense, Berlin is a symbol of the great cities of the interwar period, although the big city has many advantages and disadvantages. *Berlin: Symphony of a Great City* does not display historical monuments, except at the beginning of the film when the director shows the cathedral. This attitude was also shared by the post-expressionist artists. These artists were so named by Franz Roh, important art critic, but they were also called "New Objectivity" by Gustav Friedrich Hartlaub, the director of the Kunsthalle in Mannheim. The Post-expressionist artists sought in its theme the depiction of the world objectively, although this objective world was transformed in the works by the artist's subjectivity. Post-expressionist artists represent ordinary life of his time with the feverish pace of life of this time. Hartlaub used the adjective *Verists* to define these thematic characteristics of the work of Otto Dix and G. Grosz. The embodiment of everyday life with all its fast pace and a tone of satire is intended to demystify the image of progress that European society was at that time. World War I led to a crisis of values that resulted in a period of artistic criticism. European society of this time was a recurring theme for Post-expressionist artists. These artists included in his works what they observed in German society in crisis, but also reflected the daily life, industrialization and taylorist methods of work that ended proletarianizing broad sectors of the population. All these issues can be seen in *Berlin: Symphony of a Great City*. This movie is a clear example of *City Symphony*, set of films made between 1921-1931. The viewer can establish a clear correspondence between the film image Ruttmann's work and the pictorial image of Postexpressionist artists when they show the contemporary metropolis.

**Key words:** Iconographic analysis, metropolis, crisis of values, society, New Objectivity, post-expressionism, Berlin: symphony of a great city.

Los estudios iconográficos pretenden estudiar y describir las imágenes para obtener resultados que nos ayuden a clasificarlas en el tiempo y en el espacio, estableciendo un nexo de unión con otras obras artísticas realizadas (González de Zárate, 1991: 20). En este análisis tratamos de presentar una primera aproximación al análisis iconográfico del filme *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) y su relación con el denominado postexpresionismo pictórico. El filme de Walter Ruttmann contiene multitud de planos que captan las calles de Berlín, hecho que está muy vinculada con la elección de motivos pictóricos de los artistas postexpresionistas. En definitiva, este análisis nos ayudará clasificar la mencionada película en el tiempo y en el espacio.

Durante los años que trascurren desde 1900 hasta 1933 Berlín se sitúa en el centro del panorama artístico internacional. Hasta 1933 con el triunfo del nacional-socialismo, Berlín ofrece un ambiente adecuado para el desarrollo de los nuevos movimientos artísticos de vanguardia. El expresionismo tuvo en Berlín uno de sus centros más importantes a principios del siglo XX, que ya se había constituido como una de las ciudades más importantes para el desarrollo del modernismo alemán o Jugendstil, a finales del siglo XIX y principios del XX. Las iniciativas modernas, innovadoras y transgresoras tuvieron buena acogida en Berlín. El otro gran centro del arte de la época fue París. Sin embargo existen diferencias palpables, en este aspecto, entre ambas ciudades (Marchán, 1989: 17-18). La falta de criterios claros a la hora de calificar el nuevo arte, es decir, esa ambigüedad que apunta Simón Marchán, la ausencia de prejuicios y la falta de una tradición artística hegemónica crearon un clima propicio para aceptar propuestas más innovadoras y modernas en Berlín. No existía en Alemania una tradición artística tan continua como en Francia. Por otra parte, Alemania se encuentra en un momento de avances económicos que conllevan un desarrollo cultural y artístico. Berlín se está convirtiendo en una metrópoli que requiere vida artística para ser reconocida a nivel internacional también por esta faceta. Por esta razón, las nuevas propuestas de las primeras vanguardias son acogidas con más interés que en otras grandes ciudades, para conseguir albergar movimientos artísticos que otorguen reconocimiento internacional a Berlín en los círculos artísticos más importantes del mundo.

El estudio de los movimientos artísticos que tienen lugar en Berlín, supone entender el arte a nivel global, ya que al convertirse en un centro internacional del arte, allí se desarrollarán los más importantes estilos artísticos de

principios del siglo XX. En ocasiones se inician en Berlín y otras veces sus creadores se trasladan a esta ciudad para potenciar su difusión. Debemos hacer mención de la atracción que Berlín empezaba a ejercer entre los artistas del norte y este europeo. Berlín se estaba convirtiendo en la gran ciudad a la que se dirigían los artistas del Imperio ruso, de Polonia, de Noruega o Suecia. Si París era la gran capital del arte de Europa occidental, Berlín comenzaba a ser polo de atracción para muchos artistas de las zonas mencionadas. Sin embargo, en estos primeros años otras ciudades de Centroeuropa también competían con Berlín por la hegemonía artística. Viena, Múnich, Colonia, Hannover y Praga albergaban importantes colonias de artistas. Poco a poco Berlín alcanzará la posición de gran capital artística de esta zona europea, pero la hegemonía no llegará hasta después de la I Guerra Mundial.

El primer gran grupo artístico que se instala en Berlín fueron los expresionistas a principios del siglo XX. Hacia 1905 en París comienza a declinar el Simbolismo y en la exposición del Salón de Otoño, los pintores fauvistas con Matisse a la cabeza, comenzaban a tomar protagonismo. Mientras, en Berlín el interés crece por los nuevos movimientos artísticos y en Dresde unos estudiantes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura crean el primer grupo de vanguardia en Alemania: *El Puente*. Formado inicialmente por L. Kirchner, Fritz Bleyl, Erick Heckel y Kart Schmidt-Rottluff, muestran más interés por la pintura que por el dibujo técnico, uniéndose más tarde los pintores Emil Nolde, Max Pechstein y Otto Mueller. Tienen como principales referentes las obras de Munch y Van Gogh. Otras influencias que incorporan son las procedentes de culturas anti-clásicas, es decir, la escultura oceánica y africana. También sienten interés por las artes populares. Al principio toman como principales temas lo primitivo e ingenuo, los paraísos perdidos, naturalezas vírgenes y la protohistoria humana. Pintan el Mar del Norte en diferentes lugares. Sin embargo, con esta labor ponen de relieve los conflictos entre la naturaleza y la civilización, la cultura primitiva y la contemporánea. Estas tensiones les hacen abandonar estos temas y trasladarse a la gran ciudad, Berlín, donde podrán conocer de primera mano los resortes que crean la cultura contemporánea (Marchán, 1989: 21-22).

El expresionismo es un estilo que está lleno de tensiones reflejadas en la pintura. Estas mismas tensiones se pueden ver reflejadas en la misma ciudad de Berlín durante las dos primeras décadas del siglo XX. El expresionismo fue calificado como un movimiento que reaccionaba contra los naturalismos, el

impresionismo y el postimpresionismo del siglo XIX. Pero como apunta Marchán refiriéndose a Herwarth Walden, editor de la revista *Der Sturm*, el expresionismo estaría unido a las tendencias progresistas del momento, es decir, al cubismo, al futurismo y al arte abstracto. Se trata de un movimiento que sí tiene una localización temporal histórica en el arte alemán, sin embargo tampoco se puede restringir su práctica a un grupo, movimiento o escuela. Se podría limitar su localización geográfica a Alemania y, sobre todo, a Berlín, pero sus formas de expresión artística son múltiples: las artes plásticas estarían unidas a la literatura, la música o la arquitectura. La tradición romántica, junto con la modernidad, sirven de base para expandir una sensibilidad especial que conforma el expresionismo, porque estamos no sólo ante una forma de exigencia estética sino ante una manera de entender el mundo. Los expresionistas tienen una nueva visión existencial que parte de la misma raíz del pensamiento, la filosofía vitalista, la teología de la *Einfühlung*, la obra de Nietzsche y otros autores como R. Vischer, Th. Lipps o W. Worringer. Se trata de una nueva forma de entender el arte y la vida.

Otra de las tensiones que podemos observar en la pintura de los expresionistas reside en la visión de la ciudad que los artistas de este estilo demostraban. Si podemos denominar a las obras con esta temática como expresionismo urbano, también podemos afirmar que esta temática, generalmente, oscila entre la fascinación por la ciudad y la captación de los aspectos negativos de la metrópoli. Estamos en unos años cruciales para la ciudad de Berlín, pues comienza a convertirse en la gran ciudad metropolitana que las altas jerarquías del Imperio guillermino desean. Se trata de potenciar esta imagen de ciudad capital de un Imperio, cuya influencia trasciende sus fronteras. Por esta razón se busca que los artistas reflejen esta imagen de Berlín en sus obras (Marchán, 1989: 29).

En estos años de la segunda década del siglo XX parece existir un interés general del arte por la ciudad. Prueba de ello será el activismo literario del escritor expresionista alemán Ludwig Meidner y su texto *Instrucciones para pintar la gran ciudad* (1914). En cuanto a la temática sobre la ciudad que realizan estos artistas parece seguir los postulados del filósofo y sociólogo Georg Simmel y su concepto de la "vida nerviosa". Consiste en una especie de sensación que experimentan los habitantes de la ciudad, debido a la rapidez de los cambios en la vida cotidiana. Para el autor el urbanita residente en la metrópoli contemporánea parece vivir permanentemente excitado o en constante actividad desde el amanecer de

cada nuevo día (Simmel, 1988). Este acrecentamiento de la vida nerviosa en el individuo será el fundamento psicológico sobre el que se alza el diferente tipo de individualidades urbanitas. Partimos de la premisa que indica la calificación respecto al hombre como ser de diferencias, esto es, su conciencia está conformada y estimulada por la impresión del momento y la impresión precedente. La impresión precedente parece consumir menos conciencia que la del momento. El rápido agolpamiento de imágenes cambiantes. La gran ciudad crea este tipo de condiciones psicológicas, ya que aspectos tan comunes como la multiplicidad de los tipos de vida que se pueden desarrollar produce en los fundamentos sensoriales de la vida anímica y en la propia conciencia una profunda diferencia entre la vida en la pequeña ciudad y el campo, con un ritmo que nos hace percibir sensorialmente la vida con un fluir más lento, más regular y más habitual.

La ciudad captada como objeto artístico en obras de arte se extiende a lo largo de los años veinte. La temática centrada en la ciudad tendrá distintos puntos de vista a la hora de recogerla en una obra artística. De esta forma, existen artistas que plasman la fascinación por la ciudad, por ejemplo Kirchner pinta las calles de Berlín con la burguesía ociosa como protagonista, los escaparates de las avenidas donde se concentra el comercio, las modernas redes de transporte urbano y, en general la vida mundana berlinesa en obras como *Escena callejera berlinesa*, *Postdamer Platz* o *Friedrichstrasse Berlín*. Marchán cita a una serie de artistas (Meidner, Steinhardt, Grosz y otros pintores dadaístas y de la Nueva Objetividad), que tendrán una visión más escéptica respecto a las ventajas de la ciudad o serán, incluso, negativos en su forma de reflejarla (Marchán, 1989: 29). Esto ocurre, sobre todo, tras el final de la I Guerra Mundial y la conmoción que supuso el conflicto, que provocó el rechazo a una civilización que ya habitaba mayoritariamente las ciudades y estaba entregada al desarrollo tecnológico e industrial. Esta sociedad urbana, basada en el imperialismo económico, en la conquista de colonias y nuevos mercados había llevado a la Gran Guerra. Los dadaístas intensifican sus críticas a la ciudad banalizando y desmitificando a la sociedad urbana y, en el caso del Dadaísmo berlinés será muy evidentes sus intenciones políticas. Esta crítica a la ciudad se mantendrá durante la segunda mitad de los años veinte aunque la crítica pierde parte de los criterios más revolucionarios del Dadaísmo y se dirige más a intentar mejorar las ciudades en un clima de mayor optimismo y orgullo por las grandes metrópolis y, particularmente de Berlín, volverá a ser la ciudad representativa del nuevo régimen alemán: la República de Weimar.

Walter Ruttmann en su película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* representa una imagen de la metrópoli cercana a la que nos ofrecen pintores como Grosz. Su visión es crítica y así lo percibimos en algunos planos en los que podemos observar la masificación o los acelerados ritmos de vida de una ciudad en continuo movimiento. También se podría relacionar la película con lo que ya hemos mencionado respecto al concepto de vida nerviosa de Simmel. Pero también la película muestra fascinación por la urbe, por sus calles, sus transportes, por la cultura, el ocio, etc...

El dadaísmo fue otro de los importantes movimientos que tuvieron un fuerte desarrollo en la ciudad de Berlín. Nació oficialmente en Zurich en 1916 con el nombre de Dada, como afirma Georges Hugnet (1971: 14-17), un año después se empezó a extender por Berlín, tras el regreso de Richard Huelsenbeck a la ciudad después de su huida de Alemania para evitar el reclutamiento y envío a la Gran Guerra. Se traslada a Zurich, donde convive una extraña comunidad de exilados, desertores de la I Guerra Mundial y artistas que ya han abandonado el expresionismo y pretenden hacer otro tipo de arte. En 1917 Huelsenbeck regresa a Berlín y comienza a difundir el nuevo estilo que se ha estado fraguando en Zurich. Tres serán los principales centros dadaístas en un primer momento de desarrollo: el Cabaret Voltaire en Zurich, Tristan Tzara y el grupo de París y el Club Dadá de Berlín, que iniciado e impulsado por Huelsenbeck adopta una posición más política que los otros dos focos dadaístas (Huelsenbeck, 2000: 41). Por lo tanto, en el foco dadaísta berlinés se unen un contenido fuertemente politizado y la revolución cultural, que atañen a los mismos cimientos de la filosofía, la ciencia y el arte propios del dadaísmo, tal como afirma Rosenberger en la introducción al texto de Huelsenbeck (2000: 8).

En cuanto a otras características que definen el movimiento dadaísta de Berlín, podemos citar el espíritu crítico respecto al expresionismo. Con ello se pretendía realizar una revolución cultural que rompiera con la cultura considerada como clásica en Alemania (Marchán, 1989: 35), aunque los propios miembros del club Dadá de Berlín siempre mantendrán una cierta conexión con el expresionismo, pues la mayoría de ellos se habían formado en el mismo. Las críticas contra la historia cultural romántica y expresionista alemana fueron asumidas por representantes políticos como Ebert, primer presidente de la República de Weimar. La cultura alemana y su defensa a ultranza anterior a la guerra, propia del nacionalismo que inundaba Alemania y, en gene-

ral, Europa termina con la Paz de Versalles en 1919 y abrirá un debate muy interesante sobre lo que Marchán denomina la herencia cultural (1989: 35).

Los aspectos estéticos de este movimiento y su relación con la ciudad de Berlín se caracterizan por la realización de montajes visuales. Realizan una especie de composiciones que podríamos catalogar como collages. Se trata de montajes que aluden metafóricamente al gran montaje que está constituido por la gran ciudad, suma de un numeroso conjunto de fragmentos. La estética que impregna sus obras parece evocar a la destrucción. Todo ello se relaciona con esa visión negativa de la ciudad y su intención de destruirla para construir otra ciudad sobre sus cenizas más acorde con sus postulados (Marchán, 1989: 36-37).

La Nueva Objetividad fue otro movimiento artístico y cultural desarrollado en Alemania durante los años veinte, y atañe directamente a la película que estamos tratando, sobre todo por su interés por los temas urbanos referidos al febril ritmo de vida de las sociedades urbanas del momento. Marchán (1989: 73) lo describe como un movimiento que *se opone tanto a la interpretación psicologista del expresionismo como al experimentalismo de los constructivistas, sin por ello renunciar en muchos casos a usufructuar las aportaciones de las vanguardias más formales*. El postexpresionismo, como lo denominó el crítico Franz Roh, o Nueva Objetividad (del alemán *Neue Sachlichkeit*, como lo denominó Hartlaub) se caracteriza por buscar en su temática la plasmación de la forma objetiva del mundo pero transformándola bajo su punto de vista. Sobre todo les gusta representar la vida corriente de su tiempo con su febril ritmo de vida, como explicó Gustav Friedrich Hartlaub, director de una galería de arte en Mannheim, al hablar de la obra de Otto Dix y George Grosz. La plasmación de la vida cotidiana con su ritmo acelerado y cierto tono de sátira tiene la intención de desmitificar la imagen de progreso que la sociedad europea se había construido durante las primeras décadas del siglo XX. La crisis de valores que supuso la I Guerra Mundial trajo como consecuencia un periodo de crítica artística sobre la sociedad del momento. Estos pintores recogen en sus obras lo que observaban en la sociedad alemana en crisis, pero también plasman la vida cotidiana, la industrialización y los métodos americanos fordianos de trabajo que acabaron proletarizando a amplios sectores de la población.

El verismo será la tendencia que más influyó sobre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, porque Walter Ruttmann, director del filme, tratará de captar la ciudad

como es, con un sentido más objetivo. Una vez filmadas las calles de Berlín, la forma en la que se presenta la imagen quedará transformada por el montaje y la elección de planos sobre la ciudad, lo que provocará un mayor subjetivismo artístico (Hal, 1986: 205). La objetividad basada en la sencillez puede ser observada, sin lugar a dudas, en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, ya que se trata de una película donde la planificación de la escena destaca por su simplicidad, huyendo de la complejidad que sí se da en las técnicas de montaje propias del grupo Cine-ojo, iniciado por el director de cine de vanguardia soviético Dziga Vertov (Lorente, 2003: 66). En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* se huye de la artificialidad de los escenarios preparados para buscar la sencillez de los escenarios naturales de las calles de Berlín. Sin embargo Walter Ruttmann, siguiendo los postulados de Dziga Vertov, utiliza el montaje para crear una obra cinematográfica compleja que refleja su visión post-expresionista de la gran metrópoli.

Otro elemento representativo del post-expresionismo es el espíritu cínico y de resignación con respecto a la sociedad alemana del periodo de entreguerras que caracteriza a las obras pertenecientes a este estilo. Pero también podemos percibir cierto espíritu positivo, reflejado en el entusiasmo que muestran estos artistas por la objetividad al plasmar lo que observan en la vida cotidiana. La crítica respuesta del Dadaísmo a la sociedad europea que provocó la I Guerra Mundial ahora queda suavizada por la propia evolución de los años 20. Las grandes metrópolis comienzan a desarrollarse y provocarán una cierta fascinación en los artistas post-expresionistas, a la vez que se mantiene la visión crítica heredada del Dadaísmo (Frampton, 1998: 132-136).

La iconografía ha prestado en las últimas décadas mayor atención a las relaciones que existían entre las plasmaciones pictóricas de paisajes urbanos y las prácticas arquitectónicas (Ramírez, 1983: 9). Nosotros pretendemos llegar más lejos y unir estas implementaciones artísticas con otro lenguaje bien diferenciado como es el cine. A través de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann refleja la ciudad y sus calles como lo hacen los pintores expresionistas y post-expresionistas en Alemania. En este sentido, la forma en la que el director encuadra los edificios de la calle de Berlín implica la creación de nuevas formas urbanísticas que son parte de la representación imaginaria con la que Ruttmann concibe la ciudad. Puede que estas arquitecturas creadas en la imagen cinematográfica no sean las propias de los arquitectos del momento pero su actitud respecto a la realidad que filma sí lo es. La Nueva Objetividad en arquitectura huye

de los excesos del pasado expresionista y la película de Ruttmann plasma la realidad de la ciudad tal como es, sin actores ni escenarios artificiales, con toda sencillez. Juan Antonio Ramírez (1983: 11) señala además la importancia del componente artístico individual del creador al afirmar que la iconografía advierte de las peculiaridades que cada artista imprime en su obra, lo que provoca la complejidad en la catalogación de las obras artísticas dentro de los estilos y escuelas a las que supuestamente pertenece el artista. De ahí que la carga subjetiva aportada por Walter Ruttmann al filme suponga la creación de una obra artística única con multitud de imbricaciones en la filosofía, en el arte y, en definitiva, en el pensamiento del periodo de entreguerras.

La imagen es, desde el punto de vista iconográfico, un elemento esencial de análisis, y la cantidad de significados que aporta es muy rica. Imagen y relato quedan unidos con la iconografía y esta confluencia se puede observar, de forma inmejorable, en el cine, que refleja en sus planos una arquitectura visualizada y aporta la narratología característica de un guión del que parte la estructura de la película y una narrativa construida a partir del montaje del material rodado. En su película, Ruttmann refleja la ciudad de Berlín, pero también aporta su visión personal, es decir, capta con la cámara la idea que él tiene de Berlín. La asociación más evidente entre imagen y relato se encuentra en el cine y, por esta razón, el análisis iconográfico resulta de gran interés aplicado a este lenguaje artístico (Ramírez, 1983: 12).

La historia urbana se puede contar con imágenes y los cineastas son los nuevos captadores de la ciudad, que reflejan sus estructuras en las películas. La ciudad de Ruttmann es un ente en sí mismo, es el gran "artefacto" al que se refería Peter Burke (2001: 104-105). La peculiaridad de las imágenes del cine reside en que estas pretenden integrar al espectador en la película para que sean testigos de lo que acontece (Burke, 2001: 202). En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Ruttmann crea una falsa sensación de realidad en el espectador, es decir, con planos tomados del trazado urbana de la gran metrópoli crea un collage de imágenes que conforman la ciudad tal y como la percibe el director. Por lo tanto, el análisis iconográfico de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* aporta una visión particular de unas imágenes, que si bien tienen relación con la obra pictórica de tema urbano de la época posee unas características propias innegables: la captación del movimiento. Esta característica provoca que el espectador quede inmerso en la acción expuesta ante sus ojos.

Todo esto nos lleva a las contaminaciones figurativas planteadas por Simón Marchán (1986). La arquitectura y la pintura poseen influencias mutuas que terminan percibiéndose en las obras realizadas. Pero el cine también recibe estas influencias como hemos señalado, y los planos de Ruttmann podrían estar inmediatamente relacionados con las obras de tema urbano que los pintores expresionistas y post-expresionistas alemanes pintaron durante las tres primeras décadas del siglo XX. Marchán observó una amalgama de imbricaciones estilísticas presentes en diferentes lenguajes artísticos. Así en las ciudades del siglo XX las construcciones arquitectónicas experimentarán procesos de hibridación de los lenguajes arquitectónicos con los de las periferias plásticas, pero también con una amalgama de lenguajes entre los que podemos citar la literatura, las producciones científicas y orgánicas, el ámbito de la electrónica, las infraestructuras y las influencias metadimensionales, a lo que Marchán añade un lenguaje más, esencial en la evolución estética del siglo XX: las producciones audiovisuales. Todo ello proporciona sinergias que provocan excitantes experiencias en el territorio de lo mimético. Desde aquí parten y se originan, frecuentemente, la ideación de las formas arquitectónicas. Todo ello contribuye a crear nuevas formas urbanas ante las que el ciudadano-espectador queda perplejo y sirven de motivación para que artistas como Walter Ruttmann encuentren un objeto fílmico: la ciudad metropolitana contemporánea plasmada en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*.

El cine de Ruttmann tiene su reflejo en numerosas obras plásticas. Así lo vemos en las calles pintadas por Kirchner; las abigarradas calles y la vida nocturna berlinesa de las obras de Meidner; las caóticas avenidas que Grosz refleja en sus obra y sus geométricas composiciones arquitectónicas vinculadas con la Nueva Objetividad y la Bauhaus; los ambientes berlineses y las calles que retrata Otto Dix en *Metrópolis* (1927-1928), realizada al mismo tiempo que la película de Ruttmann y, por último, en la *Escena de calle en Berlín* (1921) de Nikolaus Braun, donde queda reflejada una avenida de la ciudad.

Kirchner es uno de los mejores representantes de esta pintura urbana. En las obras realizadas entre 1913 y 1915 plasma con gran perfección la fascinación por la belleza y la poesía fantástica que contienen las imágenes, ensoñaciones y angustias del gran Berlín. *Escena de calle en Berlín* (1913, Brücke-Museum, Berlín), *La calle* (1913, MOMA, Nueva York), *Friedrichstrasse, Berlín* (1914, Staatsgalerie, Stuttgart) o la *Plaza de Potsdam, Berlín* (1914, Nationalgalerie, Berlín) son

claros ejemplos de la nueva cultura cromática y dinámica que se propaga por la calle como nervio de la gran ciudad, atribuyendo a ésta la animación propia de un ser vivo a través de los personajes distorsionados de sus composiciones. La propia elección de los motivos: la mujer, la moda, el maquillaje, tienen relación con toda una tradición de lo moderno que se remonta a las figuras analizadas por el propio Baudelaire (Marchán, 1989: 29-30).

En contraste con esta mirada aparece la visión negativa de la ciudad que plantea sobre todo L. Meidner. Artista muy vinculado al Activismo literario, en sus obras evoca lo más terrible de la metrópoli. En ocasiones parece presentarnos pesadillas, caracterizadas por deformaciones y figuras desintegradas. Los ritmos febriles de los habitantes es otro de los aspectos que llama la atención en sus obras y que se relaciona con lo que más tarde pinta Grosz y, también, con el film de Ruttmann.

*En una serie de vistas urbanas, realizadas entre 1912 y 1920, cuyo título es "Paisajes apocalípticos", el trámite pictórico de la gran ciudad se balancea entre la seducción y las pesadillas angustiosas. Los ritmos, el dinamismo, la agitación febril, las deformaciones y desintegraciones de las formas, los grandes contrastes cromáticos, los motivos sacudidos por los efectos de un seísmo psíquico, todo se confabula para propiciar un clima de intensidad desusada, de exasperación pasional, que, en ocasiones, parece anteponerse a las propias calidades pictóricas (Marchán, 1989: 30).*

En esta época existen una serie de obras literarias, pertenecientes al ya mencionado Activismo literario, de un estilo similar al de Meidner, como el poema *Fin del mundo* (1911), del activista Van Hoddis, con que se abre el *Crepúsculo de la humanidad* (1911). Se trata de una antología editada por K. Pinthus e ilustrada por el propio Meidner. También son imágenes que tienen que ver con la masificada y febril ciudad presentada por Walter Ruttmann en su película.

Otro artista situado en el expresionismo y que realiza escenas urbanas de Berlín fue Jacob Steinhardt, que estudió en la Escuela de Arte de Berlín y estuvo muy vinculado a la ciudad, participando en la Nueva Secesión. Debemos señalar su obra *La ciudad* de 1913, que refleja la noche en la ciudad con sus luces artificiales. La ciudad sigue desarrollando su actividad por la noche, pero la vida nocturna no es igual que la que se produce por el día. El ocio y la diversión ocupan las calles de Berlín con acelerado ritmo como en la película

*Berlín, sinfonía de una gran ciudad.* La visión de Steinhardt tiene más que ver con la negatividad de Meidner que con los paisajes urbanos de Kirchner.

Max Beckmann, tras el impacto y la consiguiente crisis nerviosa que le supuso la I Guerra Mundial, evolucionó hacia la Nueva Objetividad a partir de un realismo expresionista con un sentido duro de formas torturadas. En su producción destacamos obras como *El Infierno* (1919): *La calle, El camino para casa, La noche* y *Los últimos*, que incluyen imágenes de la urbe.

Otto Dix también pintó la gran ciudad desde una perspectiva muy particular. Fue otro artista conmocionado por la I Guerra Mundial. Partiendo del expresionismo del grupo Der Blaue Reiter, se vincula tras la Gran Guerra a la Nueva Objetividad. En su pintura destacan las figuras grotescas y desfiguradas, creando un mundo iconográfico muy particular. En el tríptico titulado *Metrópolis* (1927-1928) capta críticamente el ambiente nocturno de la gran ciudad con su particular estilo.

Por último, Nikolaus Braun, vinculado también a la Nueva Objetividad, nos ofrecerá obras que muestran las masificadas calles de Berlín, el comercio, los transportes, mediante un dibujo de trazo grueso y el uso de una amplia gama de colores. En pinturas como *Escena de calle en Berlín* (1921) nos presenta los edificios de viviendas carentes del muro exterior, ofreciéndonos así la posibilidad de contemplar las situaciones que tienen lugar en el interior de las viviendas que aparecen a la vista de los transeúntes.

### **Bibliografía**

- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Editorial Crítica, Barcelona.
- FRAMPTON, K. (1998): *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Gustavo Gili, Barcelona.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1991): *Método Iconográfico,* Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE, Vitoria-Gasteiz.
- HAL F.; KRAUSS, R.; BOIS, Y.; BUCHLOH BENJAMÍN, H. D. (1986): *Arte dese 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad,* Akal, Madrid.
- HUELSENBECK, R. (2000): *En Avant Dada: El Club Dada de Berlín.* Alikornio ediciones, Barcelona.

- HUGNET, G. (1971): *L'aventure Dada*. Editions Seghers, Paris.
- LORENTE BILBAO, J. I. (2003): "Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe", *Zainak*, nº 23, Eusko Ikaskuntza Universidad del País Vasco, Donostia, pág. 66.
- MARCHÁN FIZ, S. (1986): *Contaminaciones figurativas*. Alianza, Madrid.
- MARCHÁN FIZ, S. (1989): *Berlín punto de encuentro: El arte en Berlín de 1900 a 1933*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.
- RAMÍREZ, J. A. (1983): *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza Editorial, Madrid.
- SIMMEL, G. (1988): "La metrópolis y la vida mental". En BASSOLS, M.; DONOSO, R.; MASSOLO, A.; MÉNDEZ, A. (Eds.). *Antología de Sociología Urbana*. UNAM, México, págs. 153-175.