

ASPECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA:
OZENFANT, LE CORBUSIER Y SCHOENBERG.

TERESA ROVIRA LLOBERA

TERESA ROVIRA LLOBERA

ASPECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA:
OZENFANT, LE CORBUSIER Y SCHOENBERG.

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR EL DR. HELIO PIÑON

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA
OCTUBRE 1986

I N D I C E

I. INTRODUCCION	5
II. <u>NOTAS SOBRE EL CUBISMO</u>	23
II. 1- ANTECEDENTES	23
II. 2- DEFINICION	36
II. 3- ATRIBUTOS	48
II. 4- LOS CUBISTAS	79
II. 5- LOS CUBISMOS	108
II. 6- CONCLUSION	119
III. <u>PURISMO: OZENFANT Y JEANNERET</u>	129
III. 1- OZENFANT Y JEANNERET	129
III. 2- APRES LE CUBISME	144
III. 3- EL PURISMO : DEFINICION, TEXTOS.	161
III. 4- JUAN GRIS Y EL PURISMO	185
III. 5- UNA NUEVA ESTETICA	188
III. 6- PRINCIPIOS TEORICOS DEL PURISMO..	195
III. 7- LA FORMA PURISTA	211
III. 8- LOS CUADROS PURISTAS	238
III. 9- "APRES LE PURISME".....	242
IV. <u>EVOLUCION DE SCHOENBERG</u>	259
IV. 1- INTRODUCCION	259
IV. 2- SCHOENBERG POST-ROMANTICO	260
(1898-1905)	
IV. 3- SCHOENBERG EXPRESIONISTA-ATONAL..	279
(1906-1915)	
IV. 4- PERIODO DODECAFONICO	313
(1923-1933)	

IV. 5- EPOCA POST-DODECAFONICA 341
(1933-1951)

V. CONCLUSIONES 348

BIBLIOGRAFIA 361

.

ASPECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA:
OZENFANT, LE CORBUSIER Y SCHOENBERG.

I. INTRODUCCION

Ambito del
trabajo.

El interés de esta tesis se centra en la adopción de unos puntos de vista que se distancian de aquellos que los historiadores generalmente utilizan para abordar el fenómeno de la Vanguardia.

Para acotar debidamente el marco sobre el que se desarrolla la investigación, conviene puntualizar que el concepto de vanguardia histórica que aquí se asume corresponde a la noción restrictiva del término que el profesor H. Piñon define en su libro Arquitectura de las Neovanguardias (1) y desarrolla en "Perfiles Encontrados" (2). La Vanguardia, en su opinión, es un fenómeno artístico singular, que se produjo entre los años 1914 y 1923, y que, si bien en sus inicios se caracteriza por su aspecto crítico, adquiere el carácter de vanguardia plena con el propósito de construir un nuevo sistema estético.

De entre los movimientos artísticos que pueden localizarse en este periodo concreto, Piñon reserva el calificativo de vanguardia a aquellos que han centrado la crítica en su propia condición de lenguaje artístico, y cuya importancia ha sido minimizada por la crítica, por considerarlos

poco empeñados en incidir en la sociedad. Se trata de las vanguardias formalistas o abstractas: Neoplasticismo, Suprematismo o Purismo, que centran su actitud innovadora en la reflexión acerca de la propia disciplina, y de esta manera inciden en la evolución del arte y, como corolario, de la sociedad.

Los restantes fenómenos llamados vanguardistas, Dadá, Futurismo y Surrealismo, es decir las vanguardias éticas o ideológicas, tratan de oponerse al mundo mediante la crítica inmediata, directa, de la sociedad, y carecen en su origen de propuestas artísticas concretas que supongan o propicien una modificación substancial de los criterios de juicio estético.

El artista de vanguardia auna la práctica artística y la reflexión estética, y solo a la luz de su doble actividad adquiere sentido su propuesta. Es por ello que este trabajo no trata de analizar el Purismo y Dodecafonismo como movimientos artísticos, sino que se centra en el estudio de figuras concretas, en las que resulta posible abordar de manera simultánea sus obras y sus propuestas teóricas.

Al hablar de aspectos constructivos trato de recoger en la Vanguardia aquellas intenciones encaminadas a proponer un sistema estético que oponiéndose al relativismo y negando la indiferencia asegure la continuidad del arte. H. Piñon se refiere

a la idea de construcción como la

..."producción artificial de una forma que objetiva un sistema de relaciones implícitas. La Vanguardia construye su forma a partir de unidades que no son entidades físicas sino relaciones conceptuales." (H P/ P E, p.26)

Trataré, por tanto, de descubrir a través de las obras y escritos de Ozenfant Le Corbusier y Schoenberg la manera en que cuestionan la práctica artística y el modo de plantear y definir las propuestas concretas, colmando así la idea de Vanguardia auténtica.

Para completar la definición territorial del trabajo es preciso explicar los motivos de elección de sus tres protagonistas. Sería absurdo negar que la inclusión de la figura de Schoenberg se debe, en parte, a una cierta fascinación por el personaje y su música; pero, al margen de esta consideración, ha sido sin duda la lectura atenta de Le Style et L'Idée (3) -que resume los artículos publicados a lo largo de su vida- lo que me hizo ver el papel singular de su actitud frente al problema de la creación artística; la ruptura respecto a la música de sus predecesores adquiere consistencia solo en la propuesta de un sistema totalmente nuevo; de ahí, su analogía con las vanguardias pictóricas contemporáneas. Por otra parte, la comparación entre música y arquitectura, y en concreto entre Le Corbusier y Schoenberg, no es una idea nueva. Varios autores la han desarrollado con mayor o menor intensidad y extensión.(4).

Por otra parte, al acotar el ámbito de investigación, me he limitado al estudio de las figuras de Ozenfant y Le Corbusier entre las diversas vanguardias formales. En la elección ha influido sin duda el papel indiscutible que la figura de Le Corbusier representa en la historia de la arquitectura; la incorporación de Ozenfant en el desarrollo de este trabajo no puede separarse de las siguientes consideraciones acerca de Après le Cubisme (5)

Après le Cubisme

He explicado el papel que juega El Estilo y la Idea en el planteamiento de este trabajo; a través de su análisis se descubren los aspectos más característicos del pensamiento de Schoenberg y, al mismo tiempo, se desprende la necesidad de recurrir a los textos fundamentales del autor: El Tratado de Armonía (6), escrito en 1911 y Structural functions of Harmony (7), publicado en 1954. El primero de ellos recoge las ideas de Schoenberg en su época prevanguardista, y contiene ya la premonición del dodecafonismo. El segundo -recopilación hecha por sus alumnos de las clases que dictó durante su estancia en América- es la consecuencia de su época dodecafónica. A partir de estos textos ha sido posible obtener una panorámica que explica de forma coherente las distintas fases de la evolución de este artista.

Del mismo modo, L'Esprit Nouveau (8) se perfilaba al inicio de este trabajo como el compendio de las teorías de Le Corbusier. Esta revista recoge artículos de distinta índole, desde algunos de carácter marcadamente teórico, rigurosos y concisos, hasta otros más divulgatorios y publicistas. Los temas tratados en ellos también abarcan un amplio abanico: desde temas relativos a las ideas estéticas, y en concreto al Purismo, a estudios sobre arquitectura y sobre la ciudad, pasando por otros dedicados a determinados artistas de influencia decisiva en las propuestas artísticas anteriores a la guerra, como Picasso, Braque o Juan Gris. Finalmente, cabe señalar una serie de artículos dedicados a las artes decorativas. Todos ellos están firmados conjuntamente por Ozenfant y Jeanneret, o bien indistintamente por uno u otro, bajo diferentes seudónimos.

Al analizar, paralelamente, las obras de arquitectura producidas por Le Corbusier a partir de 1922 empiezan a deslindarse cada vez con mayor claridad dos figuras distintas pero estrechamente relacionadas. Una de ellas, Le Corbusier arquitecto: sin duda sus obras han sido esenciales para el desarrollo de la arquitectura moderna. Mi investigación no tratará, por tanto, de analizar este aspecto indiscutible, sino de perfilar hasta que punto pueden considerarse ajenas a la producción pictórica y crítica que como Jeanneret desarrolla

a lo largo de la peripecia cultural que supuso L'Esprit Nouveau.

La otra figura que emerge de ese análisis es el binomio Ozenfant-Jeanneret que testimonia la formulación del Purismo.

Llegado a este punto, resulta imprescindible tratar de descubrir el papel de uno y otro, a fin de poder asignarles su parte de responsabilidad en la nueva propuesta. Para ello es preciso remontar el curso de las respectivas biografías. Pero, si bien esto abre una vía atractiva y sugerente como pauta de desarrollo del trabajo, no ha sido el condicionante esencial de su configuración final. Ha resultado decisivo el análisis de los textos que tratan de establecer los orígenes del arte moderno. Estos remiten, con mayor o menor insistencia, a Après le Cubisme, texto elaborado por Ozenfant y Jeanneret en 1918, y coinciden en señalarlo como uno de los pasajes críticos más brillantes e influyentes, escritos en la década inmediata a la primera Guerra Mundial.

Après le Cubisme es un libro de pequeño formato, de sesenta páginas de extensión, que se anuncia como primer volumen de una colección cuyo título es "Comentarios sobre el arte y la vida moderna". Se trata del primer escrito que surge de la colaboración entre Ozenfant y Jeanneret. En él, vienen -de manera resumida, en algunos casos aforística, pero con claridad y precisión- la propuesta

de una nueva forma de arte que se ofrece como una supraestética, una actitud distinta ante los problemas artísticos y, en general, ante la vida moderna. Esta propuesta se formula sobre unas leyes concretas. Se trata del primer libro de arte publicado tras la primera Guerra Mundial. La guerra es la línea divisoria que separa dos periodos diferenciados. Antes de ella, la situación confusa, alterada, potencia unas formas de arte cuya principal intención es la de oponerse a las convenciones establecidas; de ahí surge el Cubismo. Tras la guerra se produce una estabilización, la toma de conciencia de que se ha clausurado un periodo histórico y se inicia otro nuevo en el que es preciso organizar, construir, establecer propuestas duraderas. Es el momento del Purismo.

Como el título del libro sugiere, el Purismo se plantea a partir del análisis crítico del Cubismo. De él se señalan tanto los aspectos negativos, que la nueva propuesta tratará de superar, como los positivos, utilizados a modo de estímulo en la configuración de las ideas puristas. En Après le Cubisme se empieza a perfilar el papel significativo del Cubismo en el desarrollo del arte moderno.

El Purismo reconoce al Cubismo su papel de antecesor indiscutible. No obstante el Purismo no es el único movimiento que se remite a él. Las demás vanguardias plásticas, Neoplasticismo y Suprematismo, le atribuyen también una importancia fundamental.

Todos ellos lo toman como punto de referencia para establecer sus distintas propuestas. Estas se producen, por tanto, como superación de las intenciones cubistas. De todo ello se deduce que, para poder acotar el Purismo, es necesario previamente investigar sobre el Cubismo a fin de entender por completo el sentido de la crítica purista.

Así se define claramente la estructura de este trabajo, que se produce en sentido inverso al que constituye el inicio de la investigación. En primer lugar, las notas sobre el Cubismo, para continuar con el Purismo de Ozenfant y Jeanneret y concluir con el estudio de la evolución de Schoenberg y el dodecafonismo. Para el análisis de las distintas manifestaciones artísticas he trabajado sobre todo con los textos y obras de los autores comprometidos con cada una de ellas. Con ello he tratado de que textos y obras se explicaran mutuamente, al margen, en lo posible, de las opiniones establecidas por la crítica convencional. No obstante recurro a ella siempre que lo exige la valoración de aspectos concretos y determinados.

Acerca del Cubismo

En general la crítica atribuye al Cubismo la categoría de movimiento de vanguardia. No obstante, si se considera como característica esencial de la Vanguardia plena la asunción de la voluntad constructiva, el Cubismo corresponde al estadio de pre o pro-

to vanguardia, en el cual el artista actúa sobre todo a través de la crítica de las convenciones establecidas. Tal vez a causa de la virulencia con la que el Cubismo transgrede la figuratividad impresionista, -al cargar las tintas en lo primitivo y lo grotesco- el Cubismo ha sido entendido como movimiento de ruptura total, como el cambio más radical producido en el arte del siglo XX. De hecho, el Cubismo continua siendo un arte realista, en el que únicamente se ha desplazado el objetivo clásico de mirar la realidad tal como se presenta para tratar de pintar la esencia de esta realidad.

En el estudio del Cubismo será preciso, en primer lugar, buscar sus orígenes y sus influencias. Por ello será obligada la referencia de Cézanne, ya que en él se desvela la preocupación por la representación intelectualizada de la realidad. Además de situarlo en su época, será también necesario definirlo a fin de poder delimitar, de entre todos los pintores que en uno u otro momento han sido calificados como cubistas, aquellos que merecen esa calificación.

Los pintores cubistas han mostrado poca preocupación por definir teóricamente sus intenciones: han sido artistas, no teóricos; esto los distancia de los propiamente vanguardistas, que en general teorizan sus propuestas. No obstante es preciso recurrir a sus escritos para definir las característi-

cas esenciales y valorar así su participación en el Purismo. La manera en que el Cubismo se enfrenta al tema, el uso que hace de la geometría o su actitud frente al color o la representación de la luz, habrán de puntualizarse de forma precisa. En el libro de Edwar Fry, Cubism (9), así como en Theories of Modern Art (10) de Herschel B. Chipp, se recogen los principales textos de los autores cubistas.

Si los pintores fueron parcos en sus escritos, los escritores y poetas contemporáneos a ellos, por el contrario, fueron tan prolíficos que contribuyeron en gran parte a crear la confusión en torno al movimiento. La figura de Apollinaire es buena muestra de ello; con su defensa de la cuarta dimensión, contribuyó a rodear al Cubismo de un halo de misterio. Pero no toda la crítica ha falseado la historia; en algunos puntos ha clarificado los términos y conviene recurrir a ella. Coincide en señalar dos etapas diferenciadas: la analítica y la sintética. En la primera, la pintura cubista se plantea a partir del análisis y la descomposición de la realidad, hasta fragmentarla en pequeños elementos que resumen sus características esenciales. Con ello se obtiene una nueva imagen de la realidad. En esta fase, cuyo inicio se fija en "Les Demoiselles d'Avignon" de Picasso, se recogen de manera casi textual las influencias del arte primitivo. Este Cubismo exagera y deforma voluntariamente sus figuras a fin de provocar

al espectador, de hacerle entender de manera didáctica, los mecanismos que convierten las figuras en geometrías elementales.

El Cubismo sintético se inicia con la invención del collage, que surge como consecuencia del hermetismo al que habían llegado los cuadros de Picasso y Braque, entregados a su propia lógica, y de la necesidad de encontrar un recurso que permitiera recuperar el contacto con la realidad. Con la incorporación directa de materiales concretos en la tela, es posible la reconstrucción de la realidad mediante el juego de las superposiciones. A lo largo del trabajo se definirán con detalle ambos periodos y sus características más sobresalientes.

Pero el estudio del Cubismo quedaría incompleto, o mejor, su relación con el Purismo falseada, si no dedicara especial atención a la figura de Juan Gris. Llegado tardíamente al Cubismo, se convierte en poco tiempo en su principal teórico, con el desapasionamiento que permite el trabajar con propuestas creadas por otros. Gris investiga el Cubismo y trata de sistematizar sus mecanismos de actuación; con ello se acerca a la figura canónica del vanguardista. Su aparente científicidad, no obstante, esconde una gran carga intuitiva. Será preciso analizar con detenimiento el Purismo y en concreto la relación entre Gris y Ozenfant, para poder establecer las conexiones reales entre los movimientos a que pertenecen estos artistas.

El Purismo: Ozenfant
y Jeanneret

Sus biografías son muy extensas y han sido estudiadas y valoradas en diversos escritos. Este estudio no trata, por tanto, de reproducir su análisis sistemático sino que, por el contrario, se centra en un periodo concreto, el comprendido entre 1917, fecha del primer encuentro entre Ozenfant y Jeanneret, y 1925, fecha de su ruptura definitiva. Estos ocho años, que coinciden prácticamente con los que acotan el periodo de la Vanguardia, abarcan todo el Purismo, desde su formulación a su final. El Purismo, junto con el Neoplasticismo y el Suprematismo, constituyen el ámbito de lo que se ha llamado vanguardias formales o abstractas.

Como he explicado, Après le Cubisme es el texto básico para la comprensión del Purismo. No obstante antes de acudir a él creo necesario investigar la naturaleza de la relación entre Ozenfant y Jeanneret a fin de poder determinar las causas que potenciaron la aparición de este texto fundamental. Por otra parte, el estudio previo del Cubismo proporciona las bases para poder valorar con exactitud las críticas de que es objeto por parte de Ozenfant y Jeanneret; se entenderan así las razones que lo definen como un arte oscuro, decorativo, y sin contacto con la realidad. En el libro, la crítica al Cubismo va acompañada de una valoración positiva de algunos de sus aspectos más sobresalientes: la depuración de las formas, el uso de la geometría o la modificación de la idea de belleza,

son recogidos y utilizados como premonición de la necesidad de plantear una nueva propuesta plástica. En Après le Cubisme, el Purismo se identifica con el espíritu moderno y se define en trece puntos. En realidad, su desarrollo corresponde a las páginas de L'Esprit Nouveau.

Para la total comprensión de la importancia del Purismo, y en particular de su papel en la historia del arte, es preciso recurrir asimismo a Foundations of Modern Art (11), escrito por Ozenfant en 1928, es decir diez años después de la publicación del primer texto purista. En él, las ideas puristas han sedimentado y su empeño principal es el poder mostrar la universalidad de esta propuesta artística, al ampliar el campo a las demás artes. A partir de todos estos escritos se podrá valorar la conveniencia de una norma, que será entendida no como una limitación sino como un estímulo para la producción de la obra de arte. Sin duda el carácter teórico de la propuesta conlleva la definición de una nueva idea de arte y de belleza, en consonancia con los nuevos tiempos.

El objetivo principal de este capítulo será entender cuales son los rasgos distintivos del Purismo y, de entre estos, cuales se oponen o confirman las vías abiertas por el Cubismo. En una primera lectura de Après le Cubisme se puede descubrir alguna de sus ideas fundamentales: En el Purismo,

el cuadro se entiende como construcción a partir de unos elementos-tipo que son escogidos en función de su potencial plástico, es decir, de las sensaciones que su forma es capaz de provocar en el espectador. El Purismo aplica el principio de economía, al tratar de llegar a la expresión máxima con los recursos mínimos. El cuadro purista se entiende como algo acabado, completo, al que nada puede añadirle la participación del espectador, que solo experimenta una sinfonía de sensaciones. El afán de rigor y exactitud propios del Purismo lleva a la explicación del cuadro en términos matemáticos, como integral de la ecuación de la naturaleza. Estas y otras consideraciones quedarán definidas con exactitud tras el análisis detallado de los textos. Para su total comprensión deberá ser complementado con el estudio de los cuadros puristas producidos a lo largo de estos años.

Para concluir, habrá que determinar las distintas actitudes de Ozenfant y Jeanneret tras el final del Purismo, para poder comprobar en que medida cada uno de ellos es capaz de transcender las propuestas de la Vanguardia.

Schoenberg y la propuesta dodecafónica

El motivo de la elección de Schoenberg ha quedado en parte explicado en las primeras páginas de esta introducción. El estudio de Schoenberg servirá para comprobar las coincidencias que aparecen

en las distintas prácticas artísticas reconocidas como Vanguardias. Pero en Schoenberg se produce además una circunstancia que lo convierte en un personaje imprescindible para la explicación del fenómeno vanguardista. Si se recorre su evolución se pueden identificar las distintas fases de la Vanguardia; antecedentes, prevanguardia, vanguardia plena y superación de ésta. En la producción teórica y práctica de Schoenberg se producen cuatro épocas diferenciadas que se explican mutuamente. Por ello, en este caso, a diferencia de cuanto ocurría en Ozenfant y Jeanneret, considero necesario atender por igual al desarrollo de los distintos periodos.

La primera época corresponde al Schoenberg postromántico (1888-1905), el que puede ser entendido como el último músico del siglo XIX. Su música trata de expresar sentimientos, de dar rienda suelta a la subjetividad; para ello trata de establecer en cada caso sus propias leyes, al margen de las convenciones. Schoenberg no es un fenómeno aislado y por tanto para entender su obra es preciso situarlo en el contexto de la Viena de principios de siglo. Allí surgen simultáneamente un grupo de artistas que tratan de oponerse con obras sinceras a la falsedad de una sociedad decadente. Con la honestidad como arma principal, van en busca de la esencia de las cosas; de la veracidad. Schoenberg libera la disonancia en aras de una expresi-

vidad más auténtica, y potencia en su música aquellos aspectos que sus contemporáneos han relegado a un segundo plano. De ahí el énfasis en el color de la música. El periodo se caracteriza, por tanto, por la crítica a lo establecido.

La segunda época, expresionista-atonal (1906-1915) representa la liberación total de la disonancia. La búsqueda de lo esencial, junto a la ausencia de tema que controle la obra, le condena a unas composiciones de extrema concisión. En esta época escribe el Tratado de Armonía en el que, a partir de la enseñanza de la armonía tradicional, se hace eco de los problemas que la música tiene planteados y manifiesta la necesidad de una nueva norma que sustituya la armonía clásica y permita el desarrollo de grandes formas musicales. Inicia también su labor docente, que jugará un papel de primer orden en la formulación del dodecafonismo. La colaboración de sus alumnos será el estímulo que le fortalecerá en la convicción de proponer un nuevo sistema. Con la guerra se inicia un periodo de silencio, sin producción teórica ni artística, en el que se concentra en la elaboración del dodecafonismo, como mecanismo que le va a permitir construir obras de gran envergadura.

En 1923 Schoenberg está ya en condiciones de explicarlo al público. Se inicia así el periodo dodecafónico (1923-1933). Trataré de comprobar como

en este periodo se dan las características de la Vanguardia plena: la necesidad de una norma que acote la subjetividad, la utilización de la serie como conjunto de elementos a partir de los cuales la obra puede concebirse como un sistema de relaciones, la ausencia de tema entendido a la manera tradicional, como figuración o representación. Estos son algunos de los aspectos que se identificarán en el análisis de este periodo.

Pero la producción de Schoenberg no concluye con la época dodecafónica. Existe una cuarta época, la postdodecafónica (1933-1951). El estudio de esta permitirá determinar, con el apoyo de la crítica, hasta que punto Schoenberg fué o no capaz de superar los límites de la Vanguardia y servirse con mayor libertad de sus propios descubrimientos. Con todo ello la figura de este músico aparecerá claramente como el espejo que permita reflejar y ejemplificar los distintos aspectos de las Vanguardias plásticas.

NOTAS

1.- Helio Piñon, Arquitectura de las Neovanguardias. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

2.- Helio Piñon, "Perfiles encontrados", prólogo al libro de Peter Bürger, Teoría de la Vanguardia. Ed. Península, Barcelona, (en prensa).

3.- Arnold Schoenberg, Le Style et l'Idée . Ed. Buchet/Chastel, París,1977. Existe una versión española, de la ed. Taurus, 1963, con prólogo de Ramon Barce, que recoge solamente algunos de los artículos originales. Por ello he trabajado con la versión francesa.

4.- Vease por ejemplo el capítulo I del libro de Donald Mitchell, El Lenguaje de la Música Moderna. Ed. Lumen, Barcelona, 1972.

Debo mencionar también la existencia de la tesis doctoral del Dr. Arquitecto Juan Luis Fullaondo, que según se indica en sus datos biográficos trata sobre las "Funciones Estructurales de la Armonía en torno a Arnold Schoenberg y sus correspondencias arquitectónicas", a la cual pese a varias gestiones me ha sido imposible tener acceso.

5.- Amedee Ozenfant y Charles Edouard Jeanneret, Après le Cubisme. Ed. Des Commentaires, París,1918.

6.- Arnold Schoenberg, Tratado de Armonía. Ed. Armonía, Madrid,1964. (Ed. original Harmonielehere, Viena,1911)

7.- Arnold Schoenberg, Structural Functions of Harmony. Ed. Faber and Faber, Londres,1983. (Ed. original Williams and Norgate, Londres,1954)

8.- L'Esprit Nouveau, revista publicada en París entre 1920-1925 (28 números). Los artículos de Ozenfant y Jeanneret estan firmados Ozenfant, Jeanneret, Ozenfant y Jeanneret, Le Corbusier-Sagnier, Le Corbusier, Paul Boulard, Vauvrecy y Fayet.

9.- Edward F. Fry, Cubism. Ed. Thames and Hudson, Londres,1966.

10.- Hershel B. Chipp, Theories of Modern Art. Ed. University of California, Berkley, 1965.

11.- Amedee Ozenfant, Foundations of Modern Art . Ed. Dover, New York, 1952. (Ed. original Art, París, 1931)

II. NOTAS SOBRE EL CUBISMO

II. 1-ANTECEDENTES

Para buscar los antecedentes del Cubismo, es decir aquellos movimientos o aquellos artistas que hicieron posible su aparición -ya porque los cubistas recogieran alguno de sus descubrimientos, ya porque reaccionasen contra ellos- podemos remitirnos al escrito de dos pintores cubistas, A. Gleizes y J. Metzinger, Du Cubisme (1912) (1); en él remontan la historia de la pintura para buscar los orígenes del Cubismo.

En el origen de la genealogía estaría Courbet (1819-1877), sus cuadros rechazan las convenciones de su época y pretenden reflejar únicamente aquello que se ve; transgrediendo, si tal evidencia así lo exige, las normas de composición pictórica tradicionales. Esta propuesta realista, innovadora y revolucionaria para sus contemporáneos, cuya pintura partía de consideraciones extrapictóricas (simbólicas, religiosas, intelectuales o políticas), representa un primer paso en la consecución de una nueva forma de entender el arte.

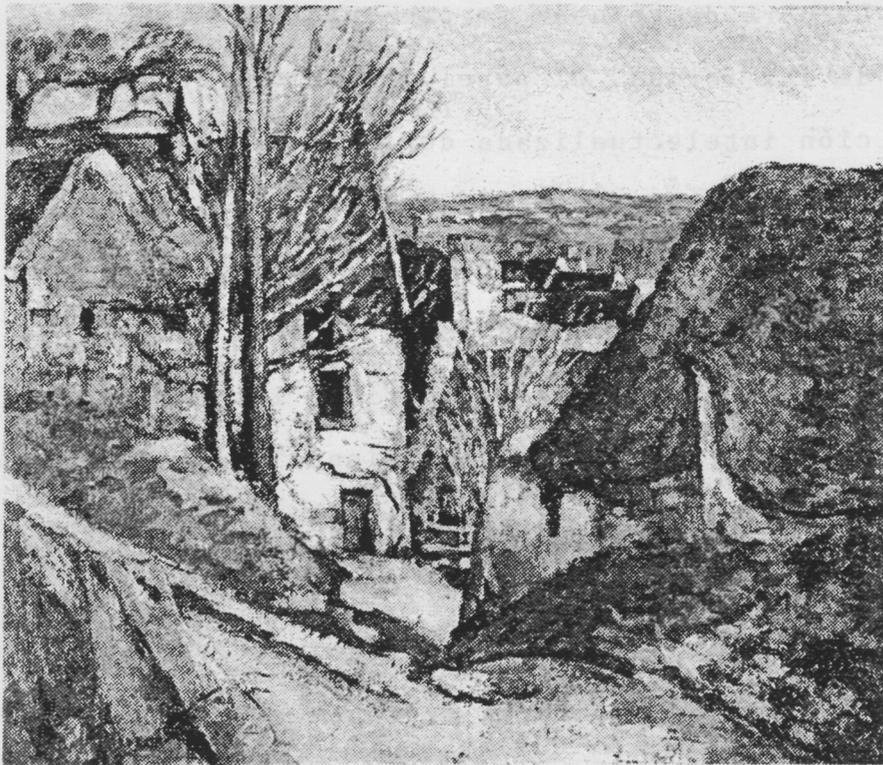
Pero, como observan Gleizes y Metzinger, al limitarse a representar únicamente lo observado, Courbet no reflexiona sobre las cualidades plásticas de la realidad, subordinando la riqueza pictórica

a la fidelidad de un modelo.

Será Manet (1832-1883) quien trascienda esa voluntad realista para, apoyándose en temas aparentemente incongruentes, valorar la realidad en términos de color y forma, profundizando en aquellos aspectos de la misma capaces de producir resultados plásticos más allá de la simple representación.

El Impresionismo, del cual Manet nunca formó parte, pero al que miró con simpatía, surge como un movimiento de reacción frente al arte académico y, si bien carece de un programa definido, en él coinciden: un cierto desprecio por el tema, la necesidad de pintar del natural y, ante todo, el protagonismo de la luz; esa luz que acaba por diluir las formas, obviando uno de los problemas básicos de la pintura: la representación del volumen en una superficie. Bajo este aspecto, el Impresionismo sería un paso atrás en la evolución hacia una visión más reflexiva de la realidad.

Cézanne Pero la figura clave de este recorrido es Cézanne (1839-1906), reconocido como el precursor directo del Cubismo, tanto por los pintores y críticos más próximos, de Léger a Delaunay, de R. Allard a Apollinaire, como por sus propios historiadores: E. Fry, L. Venturi, D. Cooper y J.C. Argan, entre otros.

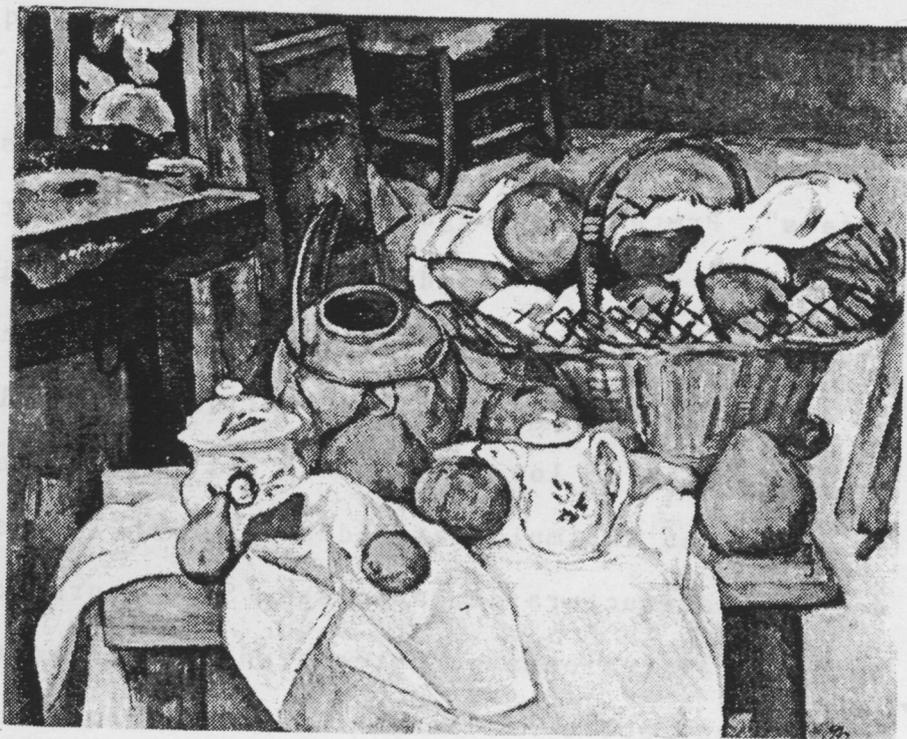


Cézanne

"La casa del ahorcado, 1873 (0,55x0,66 mts)

fachada plana iluminada por el sol, es sugerido por la mancha oscura situada a la derecha, que recorta la arista dándole profundidad. El camino en primer término queda separado por un intervalo verde oscuro del plano de la casa, creándose una situación ambigua en la que, por un lado, la casa se adelanta a primer término y, por otro, es obligada a alejarse; el verde de la derecha recorta el azulado del paisaje del fondo, creando una nueva ambigüedad.

Para Cézanne la pintura es pura experimentación sobre ella misma, en un intento de encontrar aquella verdad que le permita hacer del Impresionismo "algo sólido y verdadero como el arte de los museos". Pretende conseguir una nueva representación de la realidad basada no en la sensación inmediata sino en aquella obtenida con la mediación de la conciencia. Necesita la realidad y por ello en la mayoría de los casos pinta del natural; ello le supone un estímulo para adentrarse en la búsqueda de la estructura de las cosas. Su pintura no se opone al Impresionismo, antes bien lo sublima al reflexionar sobre los datos inmediatos de la experiencia visual. Al utilizar la realidad únicamente como estímulo para hacer aflorar sus sensaciones interiores -"su pequeña sensación"- puede volver cuantas veces quiera sobre un mismo tema, y siempre de manera distinta.



Cézanne

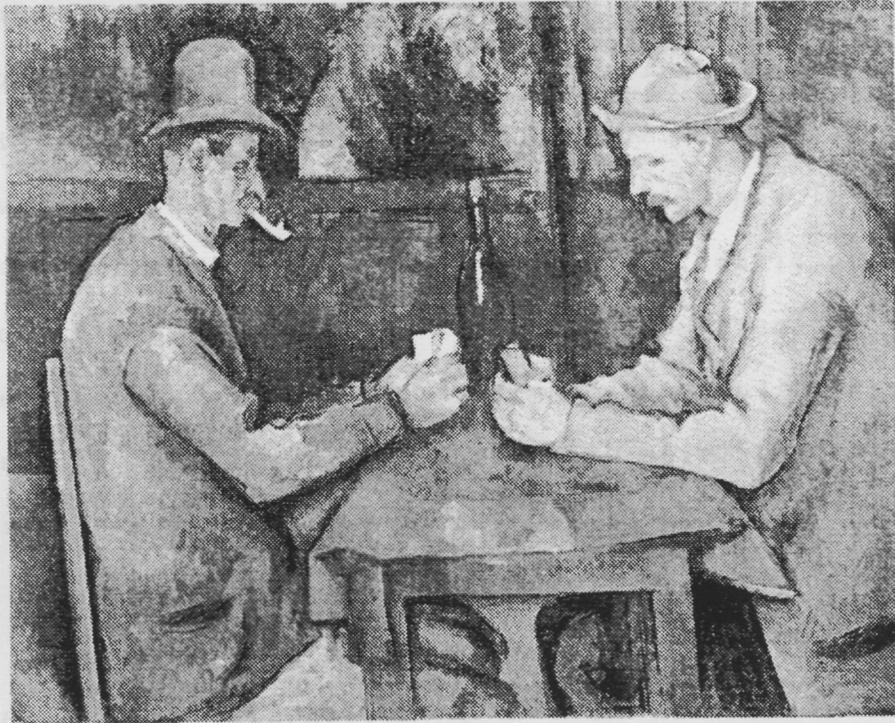
."Mont Sainte Victoire" 1904-6 (0,60x0,73 mts)

."Bodegón con cesta" 1888-90 (0,65x0,81 mts)

Buena muestra de ello es el gran número de versiones que realizó sobre el "Mont Sainte Victoire", entre 1900 y 1906. En todas ellas, la visión del monte se estructura en unos planos sucesivos de prados, caminos y casas (que en ocasiones alcanzan un alto grado de abstracción) con el monte situado en la mitad superior de la tela. La desaparición del punto de fuga central refleja la ausencia de espectador y crea una indefinición espacial que proporciona información relativa a la situación de los distintos planos mediante los cambios de color y la disposición de zonas claras que permiten despegar los planos entre sí.

En muchos de sus cuadros, la ausencia de espectador permite una multiplicidad de puntos de vista, fruto de distintas percepciones -"ojo y cerebro ayudándose mutuamente"- que el autor descompone y analiza para resumir en una única construcción pictórica; construcción en la que la posición de los objetos aparece distorsionada pero sin que la verosimilitud del cuadro quede violentada, como luego harán los cubistas.

En "Bodegón con cesta"(1888-1890) los extremos de la mesa no pueden encontrarse nunca bajo el mantel, la boca del jarrón está inclinada hacia adelante, se percibe de forma casi circular, la cesta de fruta no descansa sobre la mesa y su asa está descentrada, la tetera y el azucarero están inclinados;



Cézanne
"Los jugadores de cartas" 1890-92 (0,45x0,57 mts)

el mantel blanco no es más que una textura sobre la que las manzanas se destacan como volúmenes abstractos, carentes de peso y sin proyectar sombra sobre el mantel. La manzana aparece reiteradamente en la obra de Cézanne como objeto de reflexión pictórica; su forma esférica la hace idónea para experimentar la relación forma/color. En una ocasión manifestó que pretendía "Conquistar París con una manzana".

Joachim Gasquet, pone en boca de Cézanne:

"Tratar la naturaleza a través del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello situado en perspectiva, o sea, que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central."
(Cézanne, cit en MD/SC, p.165)

Muchos verán en tal propósito la anticipación del Cubismo, si bien Cézanne no sugiere la geometrización de las formas naturales sino el análisis de éstas en términos geométricos.

Si se observa un cuadro aparentemente clásico como el de los jugadores de cartas, (1890-1892) en él se pueden descubrir distintas geometrías asociadas a objetos diversos; el cuerpo del jugador de la izquierda puede entenderse como un cilindro, terminado de forma cónica; sobre él se articula el brazo formado por dos cilindros en forma de v que a su vez está colocado simétricamente respecto al brazo del otro jugador, siendo el reflejo de la botella quién actúa de eje de simetría; ambos culminan con



Cézanne

"El Jardinero" 1900-06 (0,63x0,52)

la mano cuya forma esférica se evidencia al quedar separada del brazo por una mancha de color os cu ro.

En Cézanne desaparece la idea de composición clá s i c a, de carácter convencional y académico, para dar paso a una estructura abstracta y subjetiva que determina la apariencia de la representación. Para él, construir un cuadro es organizar los dis t i n t o s y el espacio existente entre ellos, formando un continuo en el que fondo y figuras están pintados de forma idéntica, eliminando toda idea de vacío.

En el jardinero, (1900-1906) el fondo, muy elaborado, que envuelve la figura está construido mediante la misma pincelada que ésta, formando un único tejido; aparentemente no representa nada concreto, tal vez el jardín, pero por el trazo denso adquiere cuerpo y profundidad. Se aprecian muchos espacios blancos que, lejos de dar sensación de provisionalidad, contribuyen a la definición del cu ad ro. La figura con su sombrero acabado en punta, es como una flecha de color claro colocada sobre un tejido más oscuro. Las piernas, pies y zapatos están diferenciados y tratados con un cierto detalle mientras que brazos y manos constituyen una sola masa.

Cézanne muere en 1906 y la primera gran exposición

de su obra abre los ojos a muchos pintores que descubren en él una nueva manera de representar la realidad; volviendo al texto de Gleizes y Metzinger:

"...él (Cézanne) ha reparado la realidad con ojo firme, y si no ha alcanzado aquellas regiones en que el realismo más intenso es transformado gradualmente en espiritualismo luminoso, al menos ha dejado, para aquellos que deseen firmemente alcanzarlo, un método simple y maravilloso... El profetiza que el estudio de los volúmenes básicos nos abrirá horizontes desconocidos, Su obra, una masa homogénea, se transforma bajo la mirada, se contrae, se expande, empalidece o se ilumina, probando indiscutiblemente que la pintura ya no es el arte de imitar un objeto mediante líneas y colores, sino el arte de dar a nuestro espíritu una conciencia plástica." (Gleizes y Metzinger, cit en H B C/ T M A, p.209)

Derain Derain es otro pintor al que se ha de mencionar si se quiere esbozar una genealogía del Cubismo; pero así como sobre la figura de Cézanne la crítica es unánime al señalar su importancia, sobre el papel jugado por Derain existen opiniones muy diversas..

Derain (1880-1954) es conocido generalmente por sus cuadros pertenecientes a la época Fauvista. Amigo de Matisse desde 1898, formó parte del movimiento Fauve hasta su disolución en 1907. (A este movimiento había pertenecido Braque hasta su encuentro con Picasso). Poseedor de una gran cultura pictórica, entró en contacto con Picasso en 1906, tal vez a través de D.H. Kahnweiler, y trabajó con él durante algún tiempo.

La crítica contemporánea lo sitúa muchas veces al lado de Picasso en la formulación del Cubismo, probablemente debido a que por aquellas fechas Derain era un pintor más valorado que Picasso y Braque. Roger Allard, en un escrito de 1912, considera que los primeros tanteos sobre el Cubismo fueron realizados por Picasso, Braque y Derain, a los que más tarde se unieron los otros artistas. Sin embargo será Apollinaire quien con su autoridad -recordemos que en 1912 Apollinaire era uno de los poetas y críticos de arte más reconocidos en Francia- consagre a Derain como cofundador del Cubismo.

"Al año siguiente (1906) trabó amistad con Picasso, y esta amistad tuvo como efecto inmediato el nacimiento del Cubismo... El Cubismo de Picasso nace de un movimiento que se abre paso a partir de Derain. André Derain, personalidad inquieta, enamorada de la forma y el color, fué algo más que una promesa individual cuando despertó al arte, ya que al entrar en contacto con otros pintores, mostró que era capaz de despertar en ellos su propia individualidad. En Matisse hizo nacer el sentimiento de los colores simbólicos, en Picasso, el sentimiento de unas formas nuevas y sublimes." (Apollinaire (1913), cit en EF/C, p.114)

Para Apollinaire, Derain era un catalizador cuya presencia permitía desvelar en cada pintor la idea de arte que llevaba latente. Tal vez fuera ese su auténtico papel: un inventor de ideas que los demás se encargaban de desarrollar.

Derain aparece también en Après le Cubisme (1918) (2)

donde Ozenfant y Jeanneret le consideran el cubista más auténtico, aquel que fué capaz de concebir el movimiento y de abandonarlo al ver los excesos a que en ocasiones conducía.

Pero si la crítica de la época coincide en asignar a Derain un papel de primer orden, no sucede lo mismo con la crítica posterior: cuando se le relaciona con el Cubismo, siempre se hace de manera esporádica y superficial, valorándolo -y en eso sí que todos coinciden- como un gran pintor Fauve, y señalando que tras el Fauvismo se instalaría en una especie de clasicismo de formas estilizadas considerado como su período "Gótico".

Sin duda Derain fué en su momento considerado importante para el Cubismo debido a que sus contemporáneos veían en él a una autoridad en materia de arte, poseedor de un razonamiento claro capaz de poner en orden las ideas de un artista como Picasso; la posteridad, no obstante, al carecer de documentos valiosos de ese autor, tanto en el campo teórico como entre su obra, que nunca fué realmente cubista, lo ha situado en el lugar que le corresponde según la época más intensa de su pintura.

Otra de las razones por las que tal vez se sobervaloró a Derain fué el hecho de ser uno de los primeros en descubrir e interesarse por la escultura negra, junto con Matisse y Vlaminck.

El Arte Negro

Si se quiere analizar todo aquello que influyó en la gestación del Cubismo, se ha de tener en cuenta la aparición de la escultura primitiva en el París de principios de siglo. Sobre ello existen distintas versiones en la atribución del descubrimiento; parece que fué Picasso quien se dedicó a coleccionar máscaras y esculturas africanas, según Apollinaire y Salmon, entre otros; tal vez sea Max Jacob quien mejor describa el efecto que en Picasso causó ese arte:

"M. Matisse vivía en el 19 del Quai Saint-Michel...Cenábamos un jueves (1906) en el Quai Saint-Michel, Salmon, Apollinaire, Picasso y yo... Entonces Matisse tomó una estatuilla de madera negra que había sobre un mueble y la mostró a Picasso. Era la primera talla negra. Picasso la tuvo toda la noche en la mano. A la mañana siguiente, cuando llegué al taller, el suelo estaba alfombrado de hojas de papel Ingres. Y sobre cada hoja un gran dibujo, casi el mismo; una cara de mujer con un solo ojo, una nariz demasiado larga que se confundía con la boca y un mechón de cabellos sobre el hombro. Había nacido el Cubismo." (Max Jacob, cit en JC/PAC, p.228)

El impacto que esa escultura causó en Picasso es doble. Por un lado, se trata de un efecto inmediato; es el descubrimiento de otro tipo de imágenes de gran riqueza plástica, con las que el arte de Gauguin (1848-1903) ya había tomado contacto, y que Picasso traduce literalmente a la tela; pero, al mismo tiempo, Picasso descubre que este tipo de representación primitiva pretende mostrar la esencia de la figura y no su simple sensación; se trata por tanto de la representa-

ción de una idea no mediatizada por convenciones o prejuicios y permite ofrecer al espectador una información más veraz y profunda sobre el objeto. Recordemos que para Worringer el afán de abstracción de los pueblos primitivos es fruto del sentimiento de inseguridad que tienen frente al mundo, lo que les crea la necesidad de buscar en el arte el valor absoluto e inmutable de las cosas. En palabras de A. Salmon (1912):

"Como tantos otros, Picasso había "meditado sobre la geometría" y cuando escogió a los artistas salvajes como sus mentores no desconocía su barbarie. Solamente su lógica le llevó a pensar que su propósito había sido la genuina representación de un ser, y no la realización de la idea que tenemos de él, que a menudo es una idea sentimental." (Salmon, cit en EF/C, p.83)

El hecho de que se tratase de esculturas, de figuras tridimensionales representadas mediante intersecciones de planos, fué algo que probablemente sugirió a Picasso la posibilidad de descomponer la figura en elementos geométricos con los que luego reconstruir el volumen en la tela.

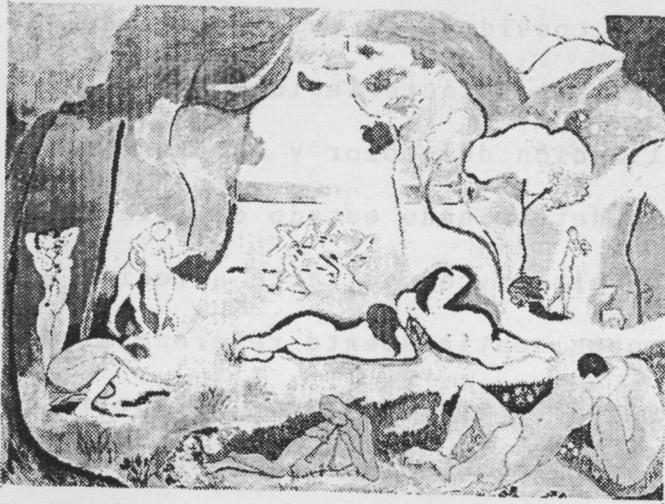
Los Fauves Por otra parte, aunque Braque y Derain proceden de la estética fauve, el Cubismo no puede en ningún caso ser entendido como su consecuencia lógica; no obstante, por su proximidad en el tiempo y en el espacio es necesario delimitar las diferencias que los separan.

El Fauvismo se considera la culminación del arte del siglo XIX. Sus características esenciales eran la utilización del color y la plasmación en la tela de un determinado estado de ánimo, sin cuestionar en ningún caso el arte anterior a ellos, de quien tomaban continuamente referencias. Los fauves recogen del Impresionismo la fidelidad de la idea de naturaleza; están próximos al simbolismo debido a su gran carga lírica; su credo es la espontaneidad junto con un cierto primitivismo y un gusto por los colores fuertes que les valió ese calificativo de "fieras". Cirlot lo define así:

"...el Fauvismo es una concepción optimista cuya acción consiste en abrir las ventanas del espíritu hacia la ardiente belleza de la tierra, conmoviendo al crear, lo natural, hasta el extremo justo que la pasión exige, pero sin traspasar esa frontera ni en lo más mínimo."
(JEC/DI, p.132)

"La joie de vivre" (1906) de Matisse ejemplifica muy bien esta definición; se trata de un cuadro desenfadado y simplificado, pero en ningún caso llega a transgredir las leyes plásticas establecidas.

El Cubismo, por el contrario, es el primer arte del siglo XX. Su objetivo principal es poner en crisis todo el arte realizado hasta entonces, para llevar a cabo una investigación sobre los elementos básicos de la pintura, la forma, el color, el espacio y la técnica. Un cuadro de Picasso,



Matisse
" La Joie de Vivre", 1906

Picasso
" Les Demoiselles d'Avignon", 1907



"Les Demoiselles d'Avignon" puede servir de contrapunto a "La joie de vivre" de Matisse. Al contemplar Les Demoiselles, realizado solamente un año después, puede comprobarse el gran salto que en todos los aspectos representa el cuadro de Picasso.

II. 2-DEFINICION

Sentido del término.

Se han esbozado hasta aquí los antecedentes del Cubismo. En adelante trataré de descubrir sus rasgos característicos. Para ello, con el apoyo de los textos de los propios pintores y de la crítica, trataré de identificar los atributos que hacen del Cubismo el punto de arranque del arte del siglo XX; también me referiré, aunque brevemente, al marco filosófico en que se inscriben sus principios teóricos. Pero antes de todo ello intentaré dar una explicación provisional que permita acotar el tema del trabajo.

La palabra Cubismo no hace referencia a una idea o actitud del artista frente a la obra de arte sino a su apariencia; básicamente sugiere una idea de volumen. El término se aplicó a toda aquella pintura en la que los objetos aparecen facetados, geometrizados, encadenados unos a otros mediante una trama más o menos geométrica, y donde el título generalmente da indicaciones

para poder identificar, en una tela de apariencia abstracta, los elementos de cierta realidad. Se cree que fué Matisse quien, como miembro del jurado del Salón de Otoño de 1908, se refirió a un cuadro de Braque como "hecho mediante cubos". Este Salón de Otoño puede ser considerado como la primera presentación pública del Cubismo, si bien en 1907 Picasso ya había pintado las "Demoiselles d'Avignon", que en los manuales de arte se suele considerar como el primer cuadro cubista. Al contemplar esa obra, Braque cambió su manera de pintar para unirse a Picasso en la nueva vía que parecía abierta. No obstante, el primer testimonio escrito sobre el Cubismo es el del crítico Luis Vauxcelles, quien en 1908 se refiere a una exposición de Braque en la galería Kahnweiler en estos términos:

"...el desprecia la forma, reduce todo, lugares, figuras y casas a esquemas geométricos, a cubos. No dudemos de él ya que es honesto. Y esperemos." (L. Vauxcelles, cit en EF/C, p.50)

Posteriormente, en un artículo de 1909 sobre el Salón de los Independientes, Vauxcelles se refiere a dos cuadros de Braque, un bodegón y un paisaje, como cuadros cubistas.

El calificativo cubista, aplicado en principio por muchos autores de manera despectiva, no desagradó a los pintores que vieron en él un nombre bajo el que reunirse un grupo de artistas cuyas investigaciones sobre la pintura irritaban a gran

parte de la crítica, que veía en ellos a unos impostores. Esto les permitió, pese a tener planteamientos muy diversos, unirse de manera coyuntural, con motivo de una exposición u otro tipo de manifestación artística, formando un grupo de cierta envergadura (los artistas variaban según la exposición); pero en ningún caso tuvieron la pretensión de constituirse en tendencia homogénea, apoyada sobre una base teórica específica como ocurría con el Neoplasticismo.

Cubismo es por tanto un término ambiguo, capaz de englobar, por la apariencia de sus obras, a autores de intenciones muy diversas y que da cabida a pintores de desigual calidad artística.

La crítica en su día ya fué consciente de ello; André Salmon, en 1912, comenta la frase de Metzinger "El Cubismo es el medio, no el fin", de este modo ,

"...el Cubismo es admirable porque no existe, a pesar de haber sido inventado por cuatro personas. Hoy vemos que los cubistas cada vez se alejan más unos de otros; gradualmente van abandonando los pequeños trucos de la empresa que tenían en común; lo que llamaban disciplina era en realidad únicamente gimnasia, algo así como cultura física plástica". (A.Salmon, cit en EF/C, p.87)

También los propios cubistas, como Gleizes, reconoce en Du Cubisme que la palabra Cubismo

"... se emplea únicamente para evitar al lector cualquier duda acerca del objeto de nuestra investigación; y que remos apresurarnos en declarar que la idea que el término evoca -la de volumen- no puede definir por si misma un movimiento que tiende hacia la verificación integral de la pintura." (A.Gleizes, cit en HBC/TMA, p.207)

Crónica del movimiento

El Cubismo en realidad tuvo su origen en Picasso y Braque, en 1907. En 1909 se formó el primer grupo cubista, uniéndose a ellos Gleizes, Delaunay, Léger, Le Fauconnier, Lhote, Metzinger, Picabia, Herbin, Kupka, Archipenko y Brancussi; en 1910 forman parte del grupo La Fresnaye, los tres hermanos Villon (M. Duchamp, J.Villon y Duchamp-Villon) Marcoussis y Czaky, entre otros; en 1911 Juan Gris.

El número de cubistas aumenta con gran rapidez y en 1912 es el movimiento más influyente en el panorama artístico de París, desbancando incluso a Matisse. En octubre de 1912 tiene lugar en la galería de la Boétie la mayor exposición cubista que, bajo el nombre de la "Section d'Or" reunió más de 200 obras.

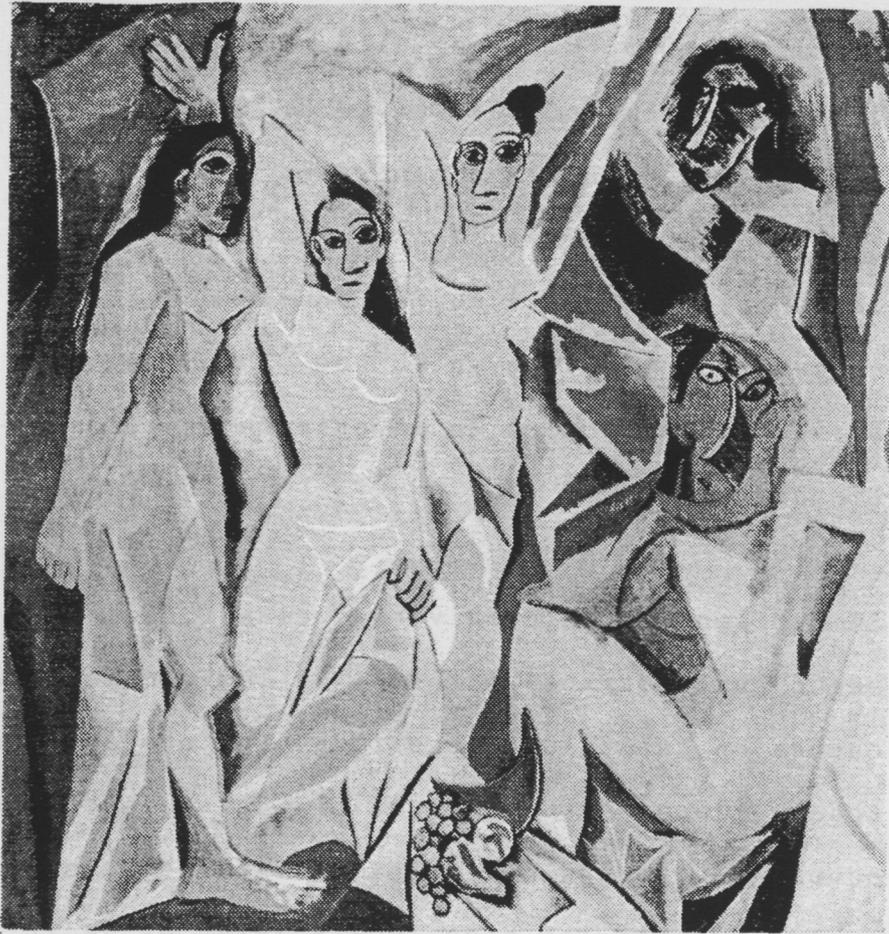
A medida que el número de cubistas fué en aumento, las diferencias entre ellos se hicieron más notables, con lo que el término perdió todo su sentido; tal vez la característica más común entre todos esos pintores fuera un desprecio por las convenciones artísticas establecidas y el intento de conseguir nuevos sistemas de expresión

pictórica. Otro dato que diferencia al Cubismo de otros movimientos es el hecho de que todos sus practicantes se concentraran casi exclusivamente en París (si bien muchos de ellos eran extranjeros), ciudad que en aquel momento era el centro del arte y en la que el Louvre había servido de maestro a la mayoría de aquellos artistas.

El Cubismo ha tenido diversas clasificaciones según los distintos autores, de las que se dará cuenta en capítulos posteriores, no obstante en todas ellas se reconoce que el Cubismo auténtico, aquel que produjo determinadas innovaciones, tuvo lugar entre los años 1907 y 1914, es decir hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, y que a partir de 1911 se dió a conocer en toda Europa e incluso en América (3) mediante exposiciones sucesivas.

En la difusión del Cubismo ha de considerarse el papel jugado por escritores y poetas de la talla de Apollinaire, Salmon o Raynal, por citar algunos que lo convirtieron en el tema central de su obra. Hay quien llega a afirmar que el Cubismo no habría durado sin Apollinaire, y que sin el Cubismo, Apollinaire no hubiese podido desarrollar plenamente su capacidad.

Con la movilización de la mayoría de los pintores y escritores, y la dispersión de los restan-



Picasso
"Les Femmes d'Alger (O. J.)", 1907 (2,43x2,33mts)

tes, en 1914 concluye el verdadero Cubismo. A partir de 1914 y hasta 1925 muchos pintores continúan pintando todavía a la manera cubista pero sin aportar nada nuevo a un movimiento estéticamente agotado.

Les Demoiselles
d' Avignon

En 1907 Picasso pinta las "Demoiselles d'Avignon" que como se ha dicho pasa a ser el primer cuadro cubista. De grandes dimensiones (2,43 x 2,33 mts.) contiene cinco figuras de mujer rodeadas de ropajes y con un tema de bodegón situado en la parte inferior de la tela; todo ello es el pretexto para plantear ciertos problemas que serán constantes en toda su obra cubista.

El primer propósito, retomado de Cézanne, es representar la idea de corporeidad en la superficie de la tela sin valerse de las normas de la perspectiva clásica. La manera en que esto se resuelve es completamente nueva; en el cuadro puede observarse la sustitución del punto de vista único por una multiplicidad de ellos, llevando aquella ausencia de espectador que Cézanne había iniciado a unos límites que niegan toda verosimilitud como representación de una realidad. En particular, la figura de la derecha ofrece una visión del cuerpo que no puede corresponderse en la realidad con la posición de la cabeza.

El cuadro se construye sin que exista una figura central que domine sobre las demás, sino que

cada una de ellas parece centrar el interés de la forma.

Por otra parte, Picasso se interesa en el estudio del fondo; el espacio existente entre las figuras se resuelve a modo de entramado geométrico que las mantiene unidas entre sí; utiliza los "passages" cezannianos creando esa ambigüedad que permite por ejemplo que la tela de color azul situada entre las dos figuras de la derecha y la figura del centro invada el primer plano convirtiéndose en un objeto tan relevante como las figuras que lo enmarcan.

También resulta nueva la manera de representar la figura humana; Picasso rompe con todos los cánones de la proporción clásica al reducir la anatomía a geometrías autónomas, construyendo sus figuras mediante triángulos y rombos, con lo que consigue que no se pierda la idea de volumen. Esta idea de volumen se manifiesta asimismo en el bodegón central, que Picasso sitúa en la parte inferior de la tela a fin de forzar el punto de vista elevado con propósito informativo -como hiciera Cézanne- hasta convertir el soporte de la fruta en un plano casi vertical: esas frutas aparecen muy simplificadas pero no por ello pierden su condición geométrica.

Los rostros de las figuras, y en especial de las dos situadas a la derecha -que fueron las últimas en ser pintadas- sugieren imágenes del arte afri-

cano: los ojos dominan toda la cara (tal vez porque la mirada es capaz de expresar por sí sola la personalidad de un ser humano) , la nariz de las figuras de la derecha se resuelve mediante un juego de planos y sombras mientras que la boca únicamente se insinúa mediante pequeños trazos o círculos.

En cuanto al color, la paleta se reduce a rosas y ocres para las figuras y azules y grises para el fondo, si bien los azules se emplean también en las figuras a modo de contraste. El color es utilizado como elemento constructivo, para definir la geometría de las figuras, perfilándose ésta mediante trazos de color que poco o nada tiene que ver con el color local.

En este cuadro Picasso consigue recoger dos influencias en cierto modo antagónicas: la de la pintura de Cézanne, cuyo estímulo está en la naturaleza, y la del arte negro que encuentra en la abstracción la síntesis que asegura la universalidad. De ambas recoge tanto la preocupación intelectual de ir más allá de la sensación como las sugerencias figurativas concretas. En *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, la naturaleza (la realidad) será el estímulo a partir del cual Picasso iniciará sus investigaciones. No puede por tanto entenderse como un cuadro acabado, concluso, a pesar de que su realización duró varios meses (lo empezó en la primavera de 1906 para dejarlo en 1907); se trata de un cuadro lleno de preguntas a las que el Cubismo a lo largo de su desarrollo tratará

de dar la respuesta adecuada.

El marco filosófico. Resulta siempre reductivo el intentar establecer una relación directa entre determinadas ideas filosóficas y movimientos artísticos concretos, ya que en la aparición de estos influyen factores de origen muy diverso; no obstante también sería absurdo pretender que el arte se produce de manera espontánea, fruto de la inspiración, sin contemplar el hecho de que el artista en el acto de crear incorpora aunque sea de modo inconsciente el marco intelectual de la época en que vive. Por tanto, considero necesario situar el Cubismo en el contexto de las ideas que de una forma u otra posibilitaron su aparición.

Al analizar el arte negro se ha visto como para los primitivos el arte no se identifica con la mimesis sino que pretende ir a la esencia del objeto; esto no es fruto de una operación intelectual consciente sino de la búsqueda de unas características que permiten hacer de la obra algo de orden superior. A partir de los griegos, el arte se somete a unos cánones de belleza que representan la idealización de la naturaleza; para ellos la belleza es placer, sensación agradable, y así fué entendida desde entonces hasta el siglo XX. No debe olvidarse sin embargo, que para Platón la belleza residía en las formas geométricas puras. Esta relación belleza-geometría,

aparece descrita por Platón en un diálogo entre Protarco y Sócrates perteneciente al Filebo (4):

P. ¿Cuales son Sócrates los placeres que podemos considerar verdaderos?
 S...Yo no entiendo como belleza de las figuras aquello que la mayoría podrían imaginar: por ejemplo los cuerpos bellos o las bellas pinturas, yo hablo de lo que es recto y circular, de las obras de este tipo, planos y sólidos trabajados a la vez, así como de las obras hechas con regla y escuadra...siempre bellos en sí, por su naturaleza..." (Platón, cit en AO/M,p.93)

Este fragmento, publicado por Ozenfant en el nº9 de la revista L'Elan (1915), ilustra el recurso a los clásicos para justificar la geometría del Cubismo como búsqueda de la verdadera belleza. La idea de que la geometría -la forma con sus leyes propias- es lo específico del arte, y que la naturaleza es únicamente el estímulo para producir esa forma, esta presente en la opinión de Torres García (5) cuando afirma que un objeto pintado debe parecerse al modelo como un avión a un pájaro.

Para el Cubismo fué decisiva la constatación de que los sentidos proporcionan cierta información sobre los objetos, que no siempre es veraz, y que únicamente mediante la reflexión puede llegarse a su conocimiento total. "el ojo deforma, la mente forma" dirá Braque. En 1919, Maurice Raynal publica Quelques intentions du Cubisme (6) en donde apoyándose en la historia de las ideas demuestra como en el pensamiento de los grandes

filósofos siempre ha existido la idea de que el arte es la búsqueda de la verdad, y ésta no puede hallarse mediante los sentidos sino con la ayuda de la mente. Para ello cita a Kant:

"Los sentidos nos proporcionan únicamente la materia del conocimiento, mientras que el entendimiento nos da su forma" (Kant, cit en EF/C, p.151)

Y recuerda que Hegel entiende la belleza como la "manifestación sensible de la idea."

Al plantear el dilema arte-realidad no debemos olvidar a Ortega; en La Deshumanización del Arte (7) considera que el artista moderno no va hacia la realidad sino que intenta oponerse a ella, actuando con las leyes propias del arte, y reconoce que, frente a lo que otros puedan opinar, eso entraña una gran dificultad:

"Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad cuando en realidad es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexos o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo natural, y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime!" (Ortega y Gasset, cit en GDLT/ATC, p.108)

G. de la Torre, por su parte, opina que si bien la idea de Ortega es cierta y clara, no así el término empleado, ya que deshumanización parece referirse al sujeto y no al objeto, cuando en realidad es la materia artística la que se distancia de lo real, no el artista.

Pero sin duda las figuras claves, los pensadores contemporáneos que supieron dar cuenta de los problemas que la época planteaba y que de alguna manera recogerá el Cubismo, fueron Bergson (1859-1941) y Husserl (1859-1938).

En 1907 Bergson publica La Evolución Creadora (8) en donde plantea el papel que juega el tiempo en el conocimiento del objeto. Para Bergson, con el paso del tiempo se acumulan datos sobre el objeto (información perceptual), y solamente después de que la conciencia los haya retenido y colocado uno al lado de otro será capaz el observador de conocerlo. Bergson plantea también la contraposición instinto/inteligencia; el instinto conoce inmediatamente cosas (existencia) mientras que la inteligencia se inclina sobre las relaciones (esencias), el instinto es categórico y limitado, la inteligencia es hipotética pero ilimitada, y por tanto puede superarse a sí misma. La diferencia la define así:

"Hay cosas que sólo la inteligencia es capaz de buscar, pero que, por sí misma, no encontrará nunca. Sólo el instinto las encontraría, pero jamás las buscará!"
(Bergson, cit en FM/DF, p.236)

Esta nueva forma de acercarse al conocimiento de los objetos ha sido considerada por muchos como la explicación de la "cuarta dimensión" pretendida por los cubistas; en realidad, lo importante es que esta idea de tiempo lleva implícita la de simultaneidad, es decir, la posi-

bilidad de poder dar cuenta en un solo instante de hechos distanciados en el tiempo y en el espacio. En definitiva, el cubista contempla el tiempo como duración, no como transcurso.

Por su parte Husserl, en sus Ideas para una fenomenología pura y para una filosofía fenomenológica.(1913) (9) establece un método para aprehender la existencia con independencia de las explicaciones psicológicas; intenta llegar a la esencia de los objetos mediante la intuición, entendiendo como tal la visión directa e inmediata de la realidad, no mediatizada por el conocimiento previo. La esencia del objeto son las cualidades formales, la textura, el color; por esta razón se ha pretendido ver a Husserl en el origen del collage. En el collage el cuadro se construye mediante el juego de diferentes formas, colores y texturas, no partiendo de una realidad determinada sino llegando a ella en la culminación del proceso constructivo.

II. 3-ATRIBUTOS

Pintura Pura

Acotado el significado del término Cubismo, ejemplificado en las "Demoiselles d'Avignon" es preciso reflexionar sobre las intenciones que subyacen en la obra de los cubistas a fin de poder ofrecer una definición lo más completa posible de las

características que le son propias y lo diferencian de otros movimientos. En primer lugar me referiré a la nueva relación que los cubistas establecen entre el contenido figurativo del cuadro y la construcción de éste. La pintura cubista se plantea por primera vez sin ninguna intención simbólica, histórica o narrativa; la tela se trabaja en términos de color y forma; al carecer de contenido más allá del propio de la pintura, no pretende evocar sentimientos o despertar sensaciones en el espectador y sus referencias a la naturaleza, a la que toma como estímulo, permiten que el cuadro posea aquella tensión capaz de estimular su construcción a partir de necesidades formales internas, y de evitar así que se convierta en un objeto decorativo. Roger Allard en 1912 responde así a la pregunta ¿Qué es el Cubismo?

"...en primer lugar, por encima de todo, es el propósito consciente de reestablecer en la pintura el conocimiento de la masa, el volumen, el peso... el Cubismo nos da formas puras y abstractas en precisa relación y proporción unas con otras. Por tanto el primer postulado del Cubismo es ordenar las cosas... El Cubismo siente el espacio como un complejo de líneas, unidades espaciales y ecuaciones y proporciones cuadradas y cúbicas."
(R.Allard, cit en EF/C,p.70)

Por tanto, lo importante en el Cubismo no es ni la intención de agrandar al espectador ni la de imitar la naturaleza; lo importante es únicamente pintar, utilizando los recursos propios de

la pintura. En realidad no puede decirse que sean los cubistas los primeros en considerar el cuadro en términos de geometría y textura; ya se ha visto que para Cézanne también la forma es primordial, pero los cubistas son mucho más insistentes en sus consideraciones. Será Apollinaire quien al referirse por vez primera a este tipo de pintura la llame "pintura pura". Por pintura pura entiende aquella que consigue establecer una determinada armonía mediante el juego de formas y volúmenes; esta idea de armonía está impregnada de un cierto sabor matemático muy propio de la época; muchos autores han querido ver una base matemática en el Cubismo, e incluso se ha citado al matemático Maurice Princet como uno de sus creadores. Princet -cuya mujer le abandonó para casarse con Derain- fué un personaje muy próximo a Picasso y su grupo del Bateau Lavoir, que intentó formular matemáticamente las relaciones geométricas que posibilitan la construcción del cuadro. En realidad la aportación de Princet fué irrelevante para el Cubismo.

Los cubistas se acercan a los elementos de la realidad de manera diferente a los demás pintores, tratando de descubrir su estructura, diferenciando cada una de sus partes; como dirá Apollinaire los estudian del mismo modo que un cirujano analiza un cadáver. Apollinaire, en su afán de ensalzar el Cubismo como algo completamente

nuevo y distinto de lo que hasta entonces había sido el arte, afirma que la pintura pura representa otra vía artística, la vía de la plástica, lo que no significa que con ella concluya toda forma de pintar enraizada en el pasado sino que, por tener objetivos dispares, una y otra pueden producirse paralelamente.

La voluntad de crear pintura pura, de ir a la esencia de las cosas pasando por encima de lo sugerente de la anécdota, hace que los cubistas, pese a sus diferencias se ofrezcan como grupo más o menos homogéneo, cuyo objetivo es el de recuperar el valor de la superficie material del cuadro, negada desde su utilización como mero plano figurativo sobre el cual proyectar, con la ayuda de la perspectiva, la idea de espacio. Roger Allard será el primero que al recoger las intenciones de los cubistas defina que representa para ellos la idea de pintura como objeto autónomo. En "Sur quelques Peintres" (10) lo expresa así:

"La ambición de esos artistas es expresarse con los recursos propios de la pintura. Entre su sensibilidad y la del espectador afirman no permitir otros intermediarios que la pintura y la tela...Las tendencias de las que he dado una somera muestra son, en resumen, signos de una determinación: pintar cuadros. Y por cuadros entiendo obras compuestas, construidas, ordenadas.(R. Allard, cit en EF/C ,p.64)

El cuadro cubista se plantea por tanto en térmi-

nos de forma; ha de componerse y ordenarse mediante determinadas leyes, sin dejar nada a la improvisación. En ese sentido, Gris sería el más puro de los cubistas; incluso en muchos de sus cuadros evita la posible contaminación del título para simplemente numerarlos. Así mismo el 'collage', con el que se inicia el Cubismo sintético, del que hablaré más adelante, al partir de objetos reales y componerlos en la tela permite entender mejor la idea de pintura como arte que establece determinadas relaciones entre estos elementos. Para el collage, la forma y la textura son los datos del problema; en otra vertiente del Cubismo, el Orfismo, el papel principal se asigna al color.

La pintura pura lleva en sí misma su razón de ser; no está hecha para un determinado lugar o espectador, es algo completo, un organismo autónomo controlado solamente por el artista. El objetivo del artista es crear forma; su sensibilidad le permite detectar de todas las formas existentes aquellas que son capaces de poseer determinados valores plásticos y permiten ciertas relaciones. Gleizes y Metzinger (Du Cubisme (1912)) desarrollan esta idea;

"Componer, construir, diseñar, todo se reduce a una cosa: controlar mediante nuestra propia actividad el dinamismo de la forma... No somos ni geométricos ni escultores: para nosotros las líneas, las superficies y los volúmenes son únicamente modificaciones de la noción de la plenitud. Imitar volúmenes sería únicamente negar estas modifica-

ciones en beneficio de una intensidad monótona. Así como al mismo tiempo renunciar a nuestro deseo de variedad... La diversidad de las relaciones entre línea y línea debe ser indefinida; en esta condición se incorpora la calidad, la suma inconmensurable, de las afinidades percibidas entre lo que discernimos y aquello que pre-existe en nosotros: en estas condiciones una obra de arte es capaz de conmovernos. Lo que la curva es a la línea recta el tono frío lo es al cálido en el campo del color..." (Gleizes y Metzinger, cit en EF/C,p.108)

Gleizes y Metzinger consideran que determinadas formas son capaces de producir en nosotros sensaciones distintas; esta idea será recogida por Ozenfant en varios artículos aparecidos en L'Esprit Nouveau en los que analiza este hecho, desarrollándolo y aplicándolo a formas y volúmenes concretos.

El cuadro-objeto

D.H. Kahnweiler pone repetidamente en boca de los cubistas la idea de "cuadro-objeto"; el cuadro, que hasta el Cubismo podía ser entendido como documento o testimonio de un determinado hecho -desde la explicación de un pasaje de la biblia a la fijación de un paisaje con una determinada atmósfera- pasa a entenderse como un elemento construido, fabricado, autónomo, que se diferencia de los otros objetos de la vida cotidiana en que carece de utilidad, o que en realidad su utilidad es de otro orden; es el propio placer de la pintura, que ya no intenta reflejar el mundo

exterior sino recrear su propio mundo.

Sin duda, la invención del collage refuerza el distanciamiento del arte tradicional. Previa al collage y precursora de éste es la aparición de letras y números realizados con plantilla en los cuadros de Picasso y Braque: ambos, que muy pronto deciden no firmar sus cuadros, desde finales de 1909 empiezan a introducir letras y números como elementos estructuradores de la tela. A medida que se acercan más a la abstracción y que reducen su paleta, las letras adquieren un papel más importante: confieren identidad a los cuadros ya que permiten descubrir su orientación (las letras se sitúan casi siempre en posición vertical). Con el collage, las distintas texturas y formas, que nada tienen que ver con el dibujo o la perspectiva refuerzan la condición de objeto propia de la tela, que a su vez sirve de soporte a otros objetos.

Juan Gris llegó al Cubismo cuando Picasso y Braque ya habían realizado obras muy significativas, pero, tal vez debido a que se encontró con unos principios bastante elaborados, fué capaz de estructurarlos y desarrollarlos convirtiéndose en su principal teórico a partir de 1913.

Para Gris el cuadro es un "hecho plástico" y su realización precisa de la existencia de una idea a priori: debe existir la voluntad del artista de realizar algo que pertenezca al dominio de

las formas. Al comentar la frase de Braque " No se hace un clavo con otro clavo, sino con hierro"

Gris discrepa:

"Lamento contradecirlo, pero creo justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo, pues si la idea de la posibilidad del clavo no hubiera estado previamente, correríase el riesgo, dado el material empleado, de fabricar un martillo...No basta tomar telas, pinceles y colores para hacer pintura...no se hará pintura si la idea de la pintura no existe a priori." (JG/PP, p.29)

Idea de belleza

La idea de pintar sobre pintura, supone un nuevo concepto de belleza que no supone la sujeción a un canón o la semejanza a una realidad. La belleza cubista se expresa en términos de color y forma, es una belleza geométrica, reflejo del absoluto, es algo duradero que trasciende el simple deleite de los sentidos; es la certeza que no se somete a cambios, es la búsqueda de la verdad. El auténtico arte es el que busca la verdad; esta es una afirmación que han hecho suya la mayoría de los cubistas, y que Picasso se apresura a rebatir, con el tono irónico y desmitificador que caracteriza a sus escasos escritos. Para él, todo el arte es mentira por su propia naturaleza, y la habilidad del artista está en "convencer a los demás de la autenticidad de sus mentiras". Considera que se escribe demasiado sobre el Cubismo y se pinta poco: no tiene excesiva confianza en la investigación pictórica, cree que el pintor



Picasso
"Desnudo con ropaje" 1907
(1,54x1,10 mts.)

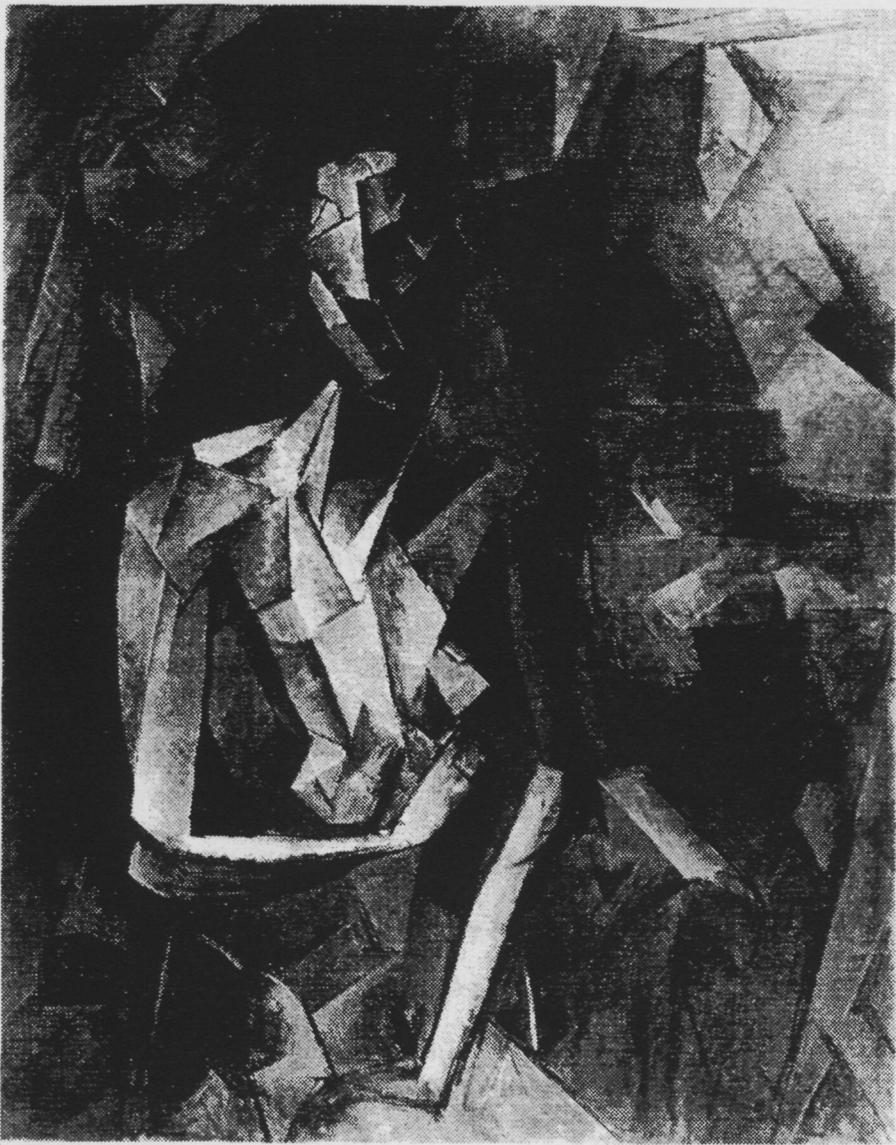
debe ante todo pintar y en el propio acto creativo se generaran las nuevas ideas: "yo no busco, encuentro", y considera artificiosa la polémica naturalismo/pintura moderna, ya que:

"Se habla de naturalismo en oposición a la pintura moderna. Me gustaría saber si alguien ha visto alguna vez una obra de arte natural. La naturaleza y el arte, al ser dos cosas distintas, nunca pueden ser la misma cosa. A través del arte expresamos la idea que tenemos de lo que no es naturaleza."(Picasso, cit en EF/C,p.166)

Geometría y construcción

El cuadro cubista se organiza con el soporte de la geometría. El pintor escoge varios objetos y los relaciona según una estructura determinada que no se manifiesta por igual en todos los autores. Juan Gris será quien utilice un cañamazo geométrico de manera más evidente e intencionada, convirtiéndolo en la base de sus consideraciones teóricas. Pero ese sustrato geométrico lo encontramos ya en las primeras obras cubistas.

En el "Desnudo con ropaje" de Picasso (1907) las distintas partes del cuerpo estan tratadas como objetos independientes, separados mediante gruesos trazos negros. La tela esta dominada por la diagonal que forman el brazo y el muslo derecho, y cada uno de los miembros se construye con distinto estriado, algunos paralelos a la diagonal, otros perpendiculares, y el resto oblicuo o cru-



Picasso
"Desnudo femenino sentado" 1910 (0,92x0,73 mts)

zado, diferenciando así unos de otros. La mayoría de los elementos se reducen a formas triangulares, que se entrelazan con el fondo, construido asimismo a base de triángulos.

Tres años después, en 1910, Picasso retoma el tema de la figura única en su "desnudo femenino sentado"; si se compara con el cuadro anterior puede valorarse la rápida evolución del Cubismo de Picasso. En el cuadro de 1907 las partes del cuerpo se reducían a unos cuantos elementos triangulares, aquí cada pequeño pedazo de la figura se convierte en una superficie plana que se articula con las que la rodean mediante un sutil juego de tonalidades. Se ha alcanzado un grado de abstracción mayor; la figura y el fondo están trabajados por un igual, si bien aquella consigue destacarse por el uso del color; los planos de tonos más claros sugieren una fuente de luz que centra la atención en la figura y realiza las diagonales de la trama que la soporta. En la cabeza se puede apreciar el óvalo, el cuello y el moño perfectamente delimitados, mientras que los rasgos quedan velados al someterse al facetado que sugiere volumen; en ello reside la fuerza de la obra, en la voluntad de entender el rostro en términos escultóricos.

No puede decirse lo mismo del "Retrato de la madre del artista" realizado por Juan Gris en 1911; aquí la figura ha perdido su contorno bajo la tensión de la diagonal que divide en dos el ros