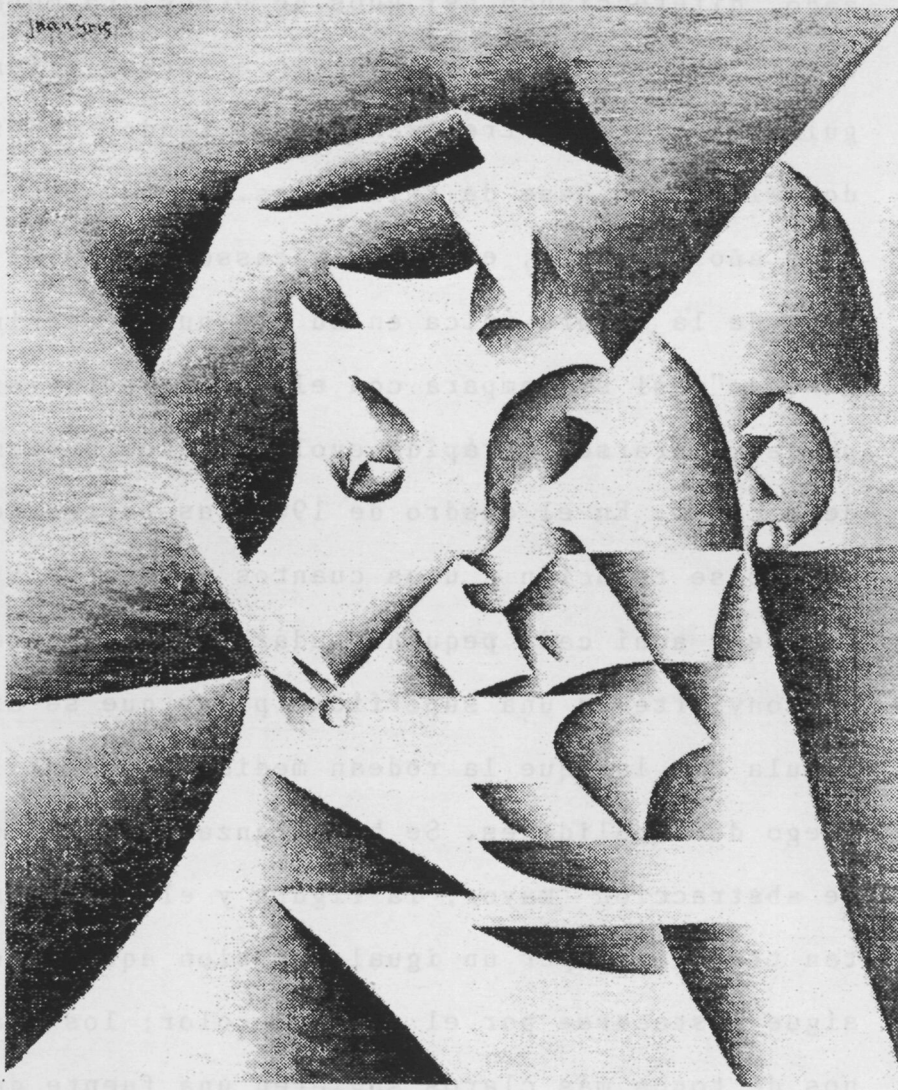


ASPECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA:
OZENFANT, LE CORBUSIER Y SCHOENBERG.

TERESA ROVIRA LLOBERA



Juan Gris
"Retrato de su madre" 1912 (0,55x0,46mts.)

tro y el cuadro; la mitad inferior de la tela esta organizada mediante deslizamientos sobre un entramado de horizontales y oblicuas. La trama aquí es el auténtico protagonista, y los elementos se le subordinan perdiendo su identidad para formar parte de la estructura geométrica abstracta. De ello no debe deducirse que en el cuadro de Gris la abstracción sea mayor; en realidad el planteamiento del cuadro sí es más abstracto, si bien posteriormente mediante aportaciones figurativas como los pendientes de la mujer o la silueta de su cabello, la obra se convierte en algo más concreto, menos genérico que el cuadro de Picasso.

Si Gris se interesa en las posibilidades de reflexión intelectual que le ofrece el Cubismo, otros cubistas se centran en los aspectos científicos de la pintura y, fascinados por la matemática, intentan aplicarlos a la expresión cubista. Tal es el caso de Jacques Villon, quien bautizó a la exposición cubista de 1912 con el nombre de "La sección áurea". Villon utilizaba cálculos geométricos y matemáticos para la elaboración de sus cuadros, consiguiendo establecer una trama de relaciones que luego manipulaba y desplazaba ligeramente a fin de que no se hiciese evidente al espectador.

En realidad, la fascinación por la matemática debe ser entendida en sentido más metafórico que real; el hecho de que el cuadro cubista se apoye

ante todo en las relaciones permite a sus defensores explicarlo en términos matemáticos. Al hacerlo así lo distancian de otros movimientos y les permite dar cuenta de las operaciones generadoras del cuadro. Roger Allard (1912) describe el espacio cubista como un conjunto de ecuaciones y proporciones cuadradas y cúbicas, Salmon (1912) hace de Picasso el inventor del "cuadro-como-ecuación" (idea que más tarde recogerá Ozenfant); para Raynal, los cubistas crean el álgebra de la pintura.

Todas estas expresiones pretenden explicar como los cubistas, al abandonar las leyes de la perspectiva y la simetría tradicionales, han encontrado en la matemática la base sobre la que construir su pintura. Raynal lo describe, utilizando una analogía científica:

"...los objetos no pueden ser independientes; poseen interrelaciones similares a las atracciones y repulsiones que existen entre ciertos elementos químicos. Y así como los elementos estáticos y los dinámicos pueden confluir en un objeto, incluso inanimado, esos objetos se expresaran en la tela mediante líneas divergentes generadas o bien por sus fuerzas interiores o bien por alguna influencia externa".
(M.Raynal, cit en EF/C,p.92)

En realidad, para los auténticos pintores la importancia no reside en las fórmulas matemáticas sino en la capacidad del artista para establecer las relaciones entre las formas y los colores -similitudes, contrastes, complementarios- de ma-

nera que entre ellas se cree una tensión capaz de evocar o desvelar en el espectador sentimientos "de orden superior". El artista controla ese juego de relaciones entre elementos desiguales. Para Gleizes y Metzinger, existen dos métodos para organizar la tela si se pretende distanciarse de esquemas simétricos; la historia del arte ofrece diversas muestras de ellos. En el equilibrio entre ambos reside el gran logro cubista:

"Tomando como condición primera la desigualdad de las partes, existen dos métodos para abordar la división de la tela. Según el primero, todas las partes están conectadas mediante una convención rítmica determinada por una de ellas. Esta -cuya posición en la tela importa poco- da al cuadro un centro a partir del cual se establecen gradaciones de color o hacia el que tienden según resida en él el máximo o mínimo de intensidad. En el segundo método, las propiedades de cada una de las partes debe dejarse independiente a fin de que el espectador, libre de establecer la unidad, pueda aprehender todos los elementos en el orden que les asigne la intuición creativa, y el continuo plástico puede ser roto en miles de sorpresas de luz y sombra. Por consiguiente ambos métodos parecen enemigos... El interés reside en reconciliarlos. Los cubistas tratan de hacerlo y, ya sea rompiendo parcialmente las ataduras del primero, o acotando una de las fuerzas liberadas por el segundo, consiguen ese desequilibrio superior sin el cual no se puede conseguir el lirismo." (Gleizes y Metzinger, cit en EF/C, p.109)

He aquí uno de los planteamientos cubistas que más repercusión ha tenido en la formación de la arquitectura moderna. El descubrir que entre distintas formas, planas o volumétricas, es posible establecer relaciones que sin tratarse de simetrías o su-

bordinaciones, mantengan la unidad del conjunto creando entre ellas un equilibrio dinámico.

Cubismo y
realidad

El Cubismo se considera un arte "realista" ya que busca sus estímulos en la realidad; la diferencia con el arte anterior estriba en que parte de una idea de realidad distinta: realidad, en él, no es sinónimo de imitación. Para los cubistas la realidad no es la imagen visual de un objeto sino la idea que se tiene de él. La visión siempre es engañosa y anecdótica, solo da cuenta de lo que sucede en un instante. La obra de arte no debe ceñirse por tanto a la apariencia del objeto. Constatar que la realidad artística puede ser diferente de la realidad visual es algo que el arte debe en gran parte a los cubistas.

El cuadro cubista asocia distintos elementos de la realidad para construir algo completamente distinto; trata de buscar en la realidad sus leyes, es decir, la geometría que subyace en los objetos. El análisis de las leyes geométricas que conforman el objeto permite ofrecer una visión global de él, fruto de diversas percepciones producidas a lo largo del tiempo. La realidad cubista es una realidad pensada, reflexionada, y por ello más auténtica que la realidad visual, ya que:

"No existe nada real fuera de nosotros; nada es real excepto la coincidencia de una sensación y una dirección mental individual...solo podemos tener certeza de

las imágenes que los objetos producen en la mente." (Gleizes y Metzinger, 1912, cit en EF/C,p.110)

Para los cubistas la forma de un objeto puede percibirse de modos distintos, tantos como distintas visiones de él la mente es capaz de imaginar. El Cubismo será, en palabras de Apollinaire (1912), "el arte de pintar nuevos conjuntos con elementos formales tomados no de la realidad vista sino de la realidad concebida."

Esta realidad concebida es realidad auténtica, es lo verdadero del objeto, la esencia, lo inmutable. ¿Como consiguen reflejar esta realidad en el cuadro?: eliminando de él todo aquello que hace referencia a un instante determinado, la luz y la perspectiva. La luz no existe como fuente única que ilumina determinados objetos y deja el resto en sombra; eso no significa , no obstante que en un cuadro cubista no existan unas zonas más iluminadas que otras, pero los juegos de luz acompañan a los contrastes entre las formas que el cuadro manifiesta y las que constituyen la trama de fondo. Lo mismo sucede con la perspectiva; las figuras se destacan entre sí por el dibujo de sus contornos pero contienen un cierto grado de ambigüedad que permite entenderlas simultáneamente en distintas posiciones relativas.

Los cubistas, como ya se ha dicho, vuelven sus ojos hacia el arte primitivo en cuanto que no imita la realidad sino que la trasciende; en palabras

de Raynal (1912):

"Si el arte no quiere ser solamente una manera de agradar a la mente y a los sentidos sino una forma de aumentar el conocimiento, su objetivo se cumple únicamente si se pintan las formas tal como se conciben en la mente; los primitivos lo entendieron muy bien..." (Raynal, cit en EF/C, p.95)

Al iniciar el capítulo se ha afirmado que el Cubismo es una pintura realista, pero ello debe matizarse ya que no todos los cubistas tienen la misma idea de realismo. En muchos cuadros de Delaunay, por ejemplo, resulta imposible encontrar referencias a objetos reales: lo mismo sucede con ciertas obras de Léger. No obstante, este autor considera que el grado de realismo es sinónimo de calidad en la obra de arte; pero, ¿que entiende Léger por realismo?

"Realismo es la ordenación simultánea de las tres grandes cualidades plásticas: la línea, la forma y el color" (Léger, cit en EF/C, p.122)

Realismo, en boca de Léger, es sinónimo de clasicismo, de duración; es lo opuesto a lo efímero, a la moda. Para que una obra perdure, línea, forma y color deben ser tratados con igual intensidad, no debe asignarse una importancia mayor a una de ellas, lo que obliga a descuidar las demás; esto sucedería en el Impresionismo en el que la forma se somete al color. En el equilibrio entre las tres reside el "realismo" auténtico. El Cubismo pretende hacer de cada cuadro una realidad en si

misma, no la imagen de una determinada realidad. Braque considera que la pintura es un modo de representación cuyo objetivo no es la reconstrucción de un hecho anecdótico sino la construcción de un hecho pictórico. "Uno no debe imitar lo que desea crear."

Para los auténticos cubistas el cuadro es ante todo construcción, combinación de formas y colores; para otros pintores que se incluyen bajo el nombre de cubistas, como Lothe o la Fresnaye, el cuadro es básicamente la reproducción de un determinado acontecimiento, fieles a la tradición francesa de la pintura, al que se le aplica la técnica cubista, se facetan los cuerpos, se deforman las proporciones, se reduce la paleta, pero todo ello únicamente como aplicación de una nueva técnica, sin modificar el concepto. Se trata de obras tradicionales con apariencia cubista.

El color y la luz

En los cubistas el color se somete en cierto modo a la forma, ya que se utiliza siempre para ponerla en valor, para delimitarla. Así, se emplea tanto como tono local, es decir con fines descriptivos, caracterizando un determinado objeto/forma, como a modo de contraste, de sombreado, para resaltar el perfil de un objeto y destacarlo de los demás. En este caso se utiliza un solo color o, a lo sumo, una única gama de colores.

A medida que el Cubismo evoluciona y lo descriptivo pierde relevancia frente a lo constructivo, la paleta se reduce y el color se limita a establecer la diferencia entre zonas de luz y sombra con el fin de distinguir los distintos planos y sugerir la idea de volumen. La paleta cubista por excelencia se compone de grises, negros, blancos y verdes.

La luz no se supone procedente de un único foco emisor, especialmente en la obra de Picasso y Braque, sino que su empleo es arbitrario y obedece a las propias leyes del cuadro, a la estructura geométrica que lo organiza.

En la obra de Gris, existe un mayor respeto por la utilización natural de la luz; debido sin duda a que el inicio de sus cuadros es más abstracto, más geométrico; la existencia de un solo foco luminoso le permite acercarse más a la realidad; los cuadros de Gris carecen de profundidad, si bien los solapes entre las distintas formas sugieren un orden espacial; por ello la luz usada de manera naturalista ayuda a los objetos a recuperar su forma. Para Gris, en un cuadro,

"cada forma debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las otras formas que con ella componen la totalidad del cuadro".
(JG/PP,p.37)

En este mismo sentido, Gris analiza las propiedada

des de los colores y establece analogías entre color y forma. Así, a la cualidad e intensidad del color, es decir al tinte y al tono, correspondería la cualidad (silueta) y la extensión (dimensión) de la forma. También establece analogías entre formas expansivas (curvas) y concentradas (rectas), y entre colores expansivos (luminosos) y concentrados (sombrios). Asimismo considera que los calificativos cálido y frío pueden aplicarse tanto a las formas (las frías serían las geométricas) como a los colores (los fríos serían la gama de los azules). La densidad o peso serían también cualidades propias de la forma (las simetrías con eje de gravedad acusado son más pesadas) y del color (los tierras son más densos).

Será en relación con estas consideraciones, el juego entre los distintos opuestos, cálidos/fríos, pesados/ligeros, expansivos/concentrados, que Gris conseguirá el equilibrio dinámico de sus telas, definido por Léger como "Teoría de los contrastes". Para Léger, contraste es sinónimo de disonancia y por tanto a mayor contraste mayor efecto expresivo. Por contraste una forma adquiere valor respecto a otra, un color se distingue de su vecino y así se van creando puntos de tensión en el cuadro. Al jugar con colores y formas elementales establece una progresión rítmica no exenta de la idea de movimiento.

Al hablar del papel del color en los cubistas es obligado detenerse en la figura de Delaunay. En

realidad no se sintió nunca realmente cubista, y Apollinaire hubo de inventar un nuevo calificativo -"Orfismo"- para su arte a fin de poderlo incluir junto a los pintores nuevos pero distanciándolo de ellos. Apollinaire acababa de escribir Le Bestiaire d'Orphée y consideró que el término Orfismo era sinónimo de lirismo, lo que muy bien podía aplicarse a esa pintura, más próxima a la pintura pura que el resto de los cubistas. Delaunay se interesaba principalmente por las posibilidades del color, y en ésto se sentía próximo a Kandinsky, a quién escribía:

"El problema del momento presente es la investigación sobre la pintura pura. No conozco ningún pintor en Paris que realmente investigue este mundo ideal. El grupo cubista al que Vd. alude únicamente experimenta con la línea y concede al color un papel secundario, no constructivo...Aún estoy esperando hasta poder encontrar mayor flexibilidad en las leyes que he descubierto. Estas se basan en estudios sobre la transparencia del color, cuya semejanza con las notas musicales me llevó a descubrir "el movimiento del color"."(Delaunay, 1912, carta a Kandinsky cit en HBC/TMA,p.318)

Para Delaunay, que había estudiado las principales teorías sobre el color del siglo XIX y sus aplicaciones en pintura, era indudable que mediante los contrastes de color podía crear la idea de movimiento, estableciendo determinados ritmos y sin necesidad de utilizar el recurso de la geometría. El color era todo, tema y forma, y le proporcionaba los estímulos necesarios para producir su arte sin precisar de otra realidad ajena a él.

El tema Ya se ha visto que el Cubismo pretende ser un arte realista sin voluntad abstracta, pero que, casi de forma involuntaria, alcanza un elevado grado de abstracción. A medida que la reducción a la geometría se acentúa, la realidad de la que ha partido se hace cada vez más irreconocible y las formas en que se descomponen los objetos adquieren valor por sí mismas.

Pero los propios cubistas hacen hincapié en que ese nivel de abstracción no es más que el fruto de su evolución pictórica y no un dato de partida en su obra. A menudo se crítica su pintura como indescifrable, como si ello fuera el objetivo principal de su propuesta; si bien ellos se defienden siempre de estas acusaciones alegando que se trata simplemente de un hecho circunstancial, y afirmando que son los primeros en criticar la pintura sistemáticamente oscura, tras la que creen se oculta la incapacidad del artista.

La incomprendibilidad de su obra es el tributo que los cubistas han de pagar por haberse aventurado en una vía nueva que el público al desconocer sus leyes es incapaz de entender. El Cubismo no es pues un arte al alcance del gran público; exige por parte del espectador un esfuerzo para entender los principios del nuevo lenguaje.

No obstante, los temas escogidos por los cubistas para sus cuadros son simples, de fácil comprensión, tomados de la vida cotidiana. Picasso y Braque ini-

cian su pintura cubista con el paisaje como tema: árboles cilindricos y casas rectangulares; en los bodegones utilizan platos, jarras y frutas y cuando plasman la figura humana en general tratan un solo personaje, descomponiéndolo en formas elementales. Incluso los abanicos y los instrumentos de música que pudieron parecer más sofisticados eran de uso común para todos esos pintores de principios de siglo.

Al insistir en el análisis de las relaciones existentes entre esas figuras elementales desaparece el tema que dió origen al cuadro, en favor de la estructura que ordena la tela.

Los títulos de los cuadros cubistas no están puestos con intención de chocar al espectador, "épa-ter le bourgeois", como dirá Ozenfant, sino con el fin de dar algunas pistas para entender el origen del cuadro. El título trataría de acotar el ámbito de la pintura, evitando así que se le dieran otras interpretaciones. Recordemos que el propio término Cubismo procede de la interpretación de los cuadros como generados por formas cúbicas. Incluso en los momentos en que el grado de abstracción es mayor, la aparición de pedazos de partituras, periódicos o cajas de cigarrillos, devuelve a la tela el contacto con la realidad. Oigamos a Picasso:

"No existe arte abstracto. Siempre se ha de empezar a partir de algo. Después puedes eliminar toda traza de reali-

dad, no hay peligro entonces ya que la idea del objeto habrá dejado una huella indeleble. Es lo que motivó al artista, excitó sus ideas y despertó sus emociones." (Picasso conversaciones 1935, cit en HBC/TMA, p.270)

El tema por tanto siempre está en el origen del cuadro, si bien luego generalmente es trascendido por la propia lógica de la obra. En realidad, para los cubistas el tema adquiere mayor relevancia que para los impresionistas, que salían a pintar sin tema predeterminado. El tema cubista debe entenderse como la intención previa a la realización de la tela. Lo importante no es pues lo que el cuadro quiere representar sino la constatación de la existencia de una idea generadora del cuadro.

Esta idea no es la misma para todos los cubistas. Si para Picasso el cuadro tiene siempre su origen en la realidad, para Delaunay el tema procede del juego de la luz.

"La claridad será el color, la proporción; esas proporciones estan compuestas de diversos elementos, comprometidos simultaneamente en una acción. Esa acción ha de ser la armonía representativa, el "movimiento sincrónico" (simultaneidad) de la "luz" que es la "única realidad". Esa acción sincrónica será pues el tema, que es lo representativo de la armonía". (Delaunay, 1912. Cit en HBC/TMA, p.320)

Delaunay, como ya se ha visto, se encuentra más próximo a pintores abstractos como Kandinsky. Ambos han eliminado de sus obras toda referencia al mundo exterior; pero Delaunay no se considera

tan comprometido como Kandinsky en un proceso irreversible que le lleva a rechazar totalmente el arte figurativo. Los cuadros "abstractos" de Delaunay no pueden considerarse integrantes de un período "no figurativo" concreto ya que de hecho coexisten con cuadros "figurativos" netamente cubistas.

En Gris el proceso es inverso: parte de la abstracción, de la geometría, del juego de las formas y los colores y, combinándolas, encuentra aquello que le permite identificarse con determinado aspecto de la realidad. El, lo describe oponiéndolo al método Cézanne:

"Cézanne de una botella hace un cilindro; yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro hago una botella, una determinada botella... compongo con un blanco y un negro y organizo cuando este blanco se ha convertido en un papel y el negro en una sombra; quiero decir que arreglo el blanco para convertirlo en papel y al negro para que sea una sombra" (Gris, LEN nº5 1921)

Gris entiende el cuadro como un tejido "homogéneo y continuo" en el que se cruzan dos tipos de hilos: aquellos que constituyen el aspecto abstracto, que él llama arquitectónico (estructura) y los que forman el aspecto representativo, estético (significado).

"Hacer coincidir el tema x con el cuadro que se conoce me parece más natural que hacer coincidir el cuadro x con un tema conocido" (JG/PP, p.43)

Se ha pretendido ver en Gris al cubista más radi-

cal, más frío, por plantear su pintura a partir de la geometría. En realidad esa segunda trama representativa a la que el pintor alude sería el aspecto poético o intuitivo de su obra, lo que hace de él un "artista" y no un mero constructor de formas.

Es precisamente ese aspecto intuitivo lo que le diferencia de su amigo Ozenfant. Ozenfant pretende establecer un arte standard, llegando a partir de un elemento tipo (por ejemplo botella-tipo) a un planteamiento totalmente abstracto de la tela. Para Gris lo importante es la singularidad, aquello que distingue a su botella de las demás, valorando por encima de todo el gesto creativo individual.

Lo que no puede negarse es que, si bien cuando Gris llegó a París el Cubismo ya estaba planteado, Gris consiguió hacer de él una auténtica disciplina pictórica.

Volumen, tiempo, la cuarta dimensión. La escultura cubista.

Los cubistas, en su intento de enriquecer la visión sobre un determinado objeto, se desplazan alrededor de él produciendo una imagen sintética que resume los principales aspectos sucesivos de aquel. Esta imagen engloba y trasciende las diversas impresiones obtenidas a partir de distintos puntos de vista, e introduce un cierto dinamismo en las relaciones objeto/espectador.

No cabe duda que los descubrimientos científicos y las nuevas teorías filosóficas, la relatividad y Bergson, interesan a los pintores, los cuales en cierta manera las hacen suyas a fin de poderse presentar como "hombres de su tiempo". Por ello, al intentar definir un término capaz de explicar el papel jugado por el tiempo y el movimiento en su obra inventan "la cuarta dimensión", de clara resonancia científica. En realidad detrás de ese término no se esconde ninguna pretensión científica sino la voluntad de explicar la génesis de su obra.

La idea de simultaneidad, ya sea mostrando distintas visiones de un objeto en una sola imagen, o reuniendo en un solo cuadro objetos distanciados en el tiempo, son problemas que los cubistas pretenden resolver en sus cuadros, problemas que hasta entonces la pintura no se había planteado.

Apollinaire define así la cuarta dimensión:

"Desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión parece surgir de las tres dimensiones conocidas; representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas direcciones y en cualquier momento. Es el propio espacio, la dimensión del infinito." (GA/LPC,p.21)

La descripción de Apollinaire, si bien excesivamente poética y vaga apunta ya la idea de ofrecer al espectador algo más que lo que ofrecía la pintura tradicional.

De los movimientos contemporáneos, el Futurismo aporta al Cubismo la preocupación por el movimiento; para un futurista, el movimiento se concreta

en la velocidad, reflejo de los tiempos modernos, y la idea de simultaneidad. En el catálogo de una exposición futurista, al explicar una serie de cuadros de Boccioni, los "estados de ánimo", la idea de simultaneidad se plantea por primera vez como síntesis de aquello que el pintor recuerda y aquello que ve de un determinado objeto.

Un cuadro como el "desnudo bajando la escalera" de Duchamp (1913) puede resumir las relaciones velocidad-simultaneidad-movimiento-tiempo, que se consideran propias tanto del Cubismo como del Futurismo.

La pintura cubista obtiene así con pocos elementos infinidad de posibilidades, y demuestra que la forma no es una característica fija del elemento sino que varía en función de su posición en el espacio y de su relación con otros elementos.

En Léger, el movimiento se apunta, en algunos casos, acercando en exceso el punto de vista y ofreciendo un primer plano muy exagerado del objeto o de parte de él. Léger es tal vez el cubista más cercano al Futurismo: su idea de simultaneidad es la presencia conjunta de la línea, la forma y el color, enlazados en un juego de contrastes.

La cuarta dimensión podría definirse pues como la voluntad de introducir en la tela no solamente la idea -la abstracción- de volumen (tercera dimensión) -punto fundamental de las preocupaciones

cubistas- sino también el paso del tiempo que relativiza la idea de volumen concreto para llevar el problema a las relaciones entre los distintos volúmenes.

Hasta aquí se ha señalado la importancia que los cubistas dan a la representación del volumen, ahora me referiré brevemente a la escultura cubista para acotar su significado y explicar sus limitaciones.

Si el Cubismo se propone resolver en una superficie plana los problemas de la representación del volumen, el concepto de escultura cubista carece de sentido. No obstante, es esa voluntad de corporeidad de la obra cubista la que lleva a los pintores a trasladar sus investigaciones al espacio tridimensional.

De hecho, con la aparición del collage , los diversos objetos que se incorporan sucesivamente a las telas pretenden reforzar la idea de volumen y movimiento, al presentar distintos aspectos según la situación de la iluminación. Las sombras proyectadas se superponen a las ya dibujadas, reforzando la ambigüedad tan valorada por los cubistas.

En realidad la escultura cubista trata de construir la figura o figuras fragmentadas de manera que nunca sea posible identificar en ellas una volumetría concreta. Pero la escultura no puede proporcionar



Picasso
"Cabeza de Mujer" 1909 (h,0,41 mts)

a los cubistas unos instrumentos del todo adecuados ya que si el Cubismo pretendía ofrecer una nueva visión de la realidad rompiendo con las convenciones existentes, esto podía realizarse con mayor comodidad en la tela, donde el volumen es ficticio, que con la escultura.

Picasso fué uno de los pocos artistas que llegaron a la escultura desde el Cubismo. La mayoría fueron escultores que en un momento de su evolución conectaron con la estética cubista. No creo, por tanto, que en el Cubismo pueda hablarse de escultura en los mismos términos que de pintura. Podemos, eso si, referirnos a grandes escultores que supieron sacar partido a determinadas propuestas cubistas.

Picasso sería un caso especial. Ya en 1909 esculpe su "cabeza de mujer", de tamaño natural, que si bien no es tan radical como sus pinturas de la misma época, presenta ya una fragmentación volumétrica que cuestiona la visión convencional, al ofrecer simultáneamente visiones frontales y en escorzo. Esta visión simultánea obliga al espectador a girar en torno a ella para descubrir todas las posibles visiones, obteniendo en cada una de ellas una complejidad en la descripción de la que carece la escultura clásica. El juego de la luz es primordial: configura los volúmenes irregulares de manera que las sombras proyectadas contribuyen a reforzar el facetado de la fi-

gura.

No obstante hay que señalar que muchas de las esculturas que realizó Picasso no fueron más que estudios para poder visualizar en tres dimensiones los problemas espaciales planteados en sus cuadros. En los años 1913-1914 Picasso realiza gran número de construcciones en madera, papel o cartón cuya evolución es paralela a la de su pintura. En general, se trata de la combinación de formas no figurativas con el fin de obtener un objeto simple, una botella ó una guitarra... El proceso de construcción es similar al seguido en los collages . Picasso juega asimismo con volúmenes positivos y negativos, tema que recogeran varios escultores para convertirlo en característico de la escultura cubista.

Después cuando el Cubismo ya ha sido asimilado como lenguaje, Picasso realiza su mayor obra escultórica cubista, de la que queda únicamente documentos gráficos. Se trata de la escenografía del ballet "Parade" de Cocteau, Satie y Massine (1917), para la que diseñó tanto los cortinajes y el vestuario como los decorados, auténticas construcciones de más de tres metros de alto.

Henri Laurens (1885-1954) y Jacques Lipchitz (1891-1973) iniciaron sus esculturas cubistas hacia 1914 tomando como dato de partida los collages y las construcciones de Picasso y Braque.

no obstante, hacia 1918 habían conseguido asimilar los principios cubistas y elaborar un lenguaje escultórico, manifiesto tanto en esculturas como en bajorrelieves; puede decirse que influyeron en la obra tardía de Picasso, Braque y sobre todo Gris.

Laurens se inició realizando construcciones a la manera de Picasso, a mitad camino entre el collage y la composición volumétrica, utilizando sobre todo madera y plancha metálica. En 1918 pasa a trabajar esculpiendo sobre piedra o modelando en escayola; primero solo en bajorrelieves y más tarde con esculturas de gran valor en las que puede apreciarse el facetado de los volúmenes, el juego de positivos y negativos e incluso cierta ornamentación, más propia del Cubismo tardío.

La primera escultura de Lipchitz en la que puede apreciarse la influencia cubista data de 1914: "Marinero con guitarra". La anatomía de la figura se reduce a geometrías simples pero conserva todavía la volumetría y las proporciones. Este tímido Cubismo evoluciona hacia una escultura mucho más abstracta en la que lo importante es el juego de los distintos planos y la referencia a la figuratividad se reduce en muchos casos al nombre de la obra.

No voy a citar aquí todos los escultores que en algún momento se aproximaron al Cubismo. Mencionaré únicamente a Duchamp-Villon, cuyas escultu-

ras de volumetría redondeada evocan la escultura de Léger y la obra de Archipenko.

II. 4-LOS CUBISTAS

Analizados los rasgos característicos del Cubismo creo interesante acudir a los textos de algunos de sus principales artistas a fin de poder comprobar que representaba para ellos el término. Para Picasso, el Cubismo es una escuela que nació sin voluntad de serlo, se hizo de manera natural como consecuencia lógica de la reunión de un grupo de artistas preocupados por problemas comunes.

"Cuando inventamos el Cubismo, no teníamos ninguna intención de hacerlo. Simplemente queríamos expresar aquello que llevábamos dentro. Ninguno de nosotros trazó un plan o una campaña, y nuestros amigos, los poetas, siguieron con atención nuestros esfuerzos, pero nunca trataron de dirigirnos ."
(Picasso, cit en HBCH/TMA,p.272)

Picasso no cree que el Cubismo sea un arte de transición, un precursor de otros movimientos. El Cubismo empieza y acaba en sí mismo, y tiene como único objetivo el estudio de las formas; se circunscribe por tanto el ámbito de la pintura, y toda la literatura que ha pretendido explicarlo en relación con otras disciplinas, de las matemáticas a la filosofía, no ha hecho más que oscurecer su auténtico significado.

"El Cubismo no es una semilla ni un feto, sino un arte que se ocupa básicamente de las formas, y cuando se crea una forma ésta puede vivir su propia vida... El Cubismo se ha mantenido siempre dentro de los límites y las limitaciones de la pintura, sin pretender jamás ir más allá. En el Cubismo el dibujo, el diseño y el color se practican con el mismo espíritu que se entienden y practican en las otras escuelas." (Picasso, 1923, cit en EF/C,p.168)

Metzinger se pronuncia en el mismo sentido que Picasso al considerar a los cubistas como aquellos pintores cuyo objetivo es llegar a los orígenes del arte, prescindiendo de las convenciones y utilizando todos los recursos a su alcance.

"Hoy, gracias a unos pocos pintores, la pintura está naciendo desnuda y pura. Unidos por una disciplina ejemplar, esos pintores no obedecen a ningún slogan, no son esclavos de ninguna fórmula. Su disciplina consiste en la determinación conjunta de no infringir nunca las leyes fundamentales del arte.

Se les ha puesto el nombre de "cubistas" debido a que utilizan las formas más simples, completas y lógicas. Se les acusa de traicionar la tradición porque tratan de deducir nuevos signos plásticos de dichas formas." (Metzinger, 1911. cit en EF/C,p.66)

Para Gris, el Cubismo no es solo un procedimiento ó una técnica; es una nueva estética, una nueva manera de plantear la producción artística que, si bien al inicio pudo considerarse que su intención era únicamente innovar la apariencia de la obra de arte, en su evolución llegó a planteamientos totalmente nuevos.

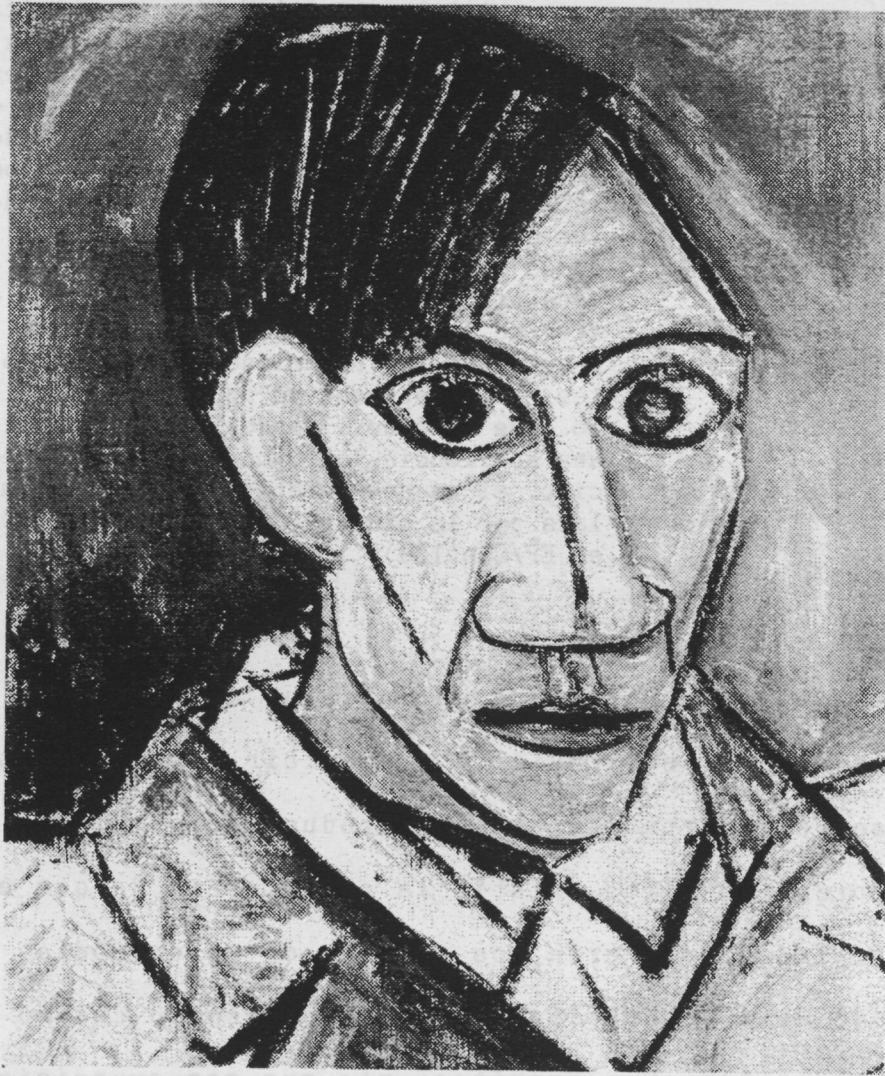
"No me hice cubista de manera consciente y después de reflexionar sobre ello, sino que por mi forma de trabajar me han clasificado como tal...Ahora soy consciente de

que, inicialmente, el Cubismo era únicamente una manera de ver el mundo... Ahora sé con certeza que el Cubismo cuando empezó era una especie de análisis que podía considerarse pintura tanto como la mera descripción de fenómenos físicos puede considerarse física... Pero ahora que todos los elementos de la estética conocida como "cubista" pueden medirse por su técnica pictórica, ahora que el análisis de ayer se ha convertido en síntesis por la expresión de las relaciones entre los objetos, este reproche ya no es válido. Si lo que ha sido llamado Cubismo es solo una apariencia, el Cubismo ha desaparecido, si es una estética, ha sido asimilada por la pintura." (Gris, 1925, cit en EF/C, p.169)

En general, los pintores cubistas en muy pocas ocasiones se detuvieron a escribir sus reflexiones sobre el arte que estaban produciendo, tal vez porque en ellos existía la consciencia de que en realidad solo eran los agentes de un episodio más de la evolución del arte, necesario cuanto inevitable. Sus escritos, más que ser exposiciones teóricas pretenden salir al paso de las críticas que les hacen, insistiendo siempre en explicar el Cubismo como pura creación plástica.

Picasso
(1881-1973)

No se intenta aquí realizar una biografía completa de cada uno de los principales pintores cubistas; la intención de éste y los siguientes apartados es la de explicar brevemente los momentos más relevantes de la obra de cada uno de ellos, así como su papel dentro del Cubismo.



Picasso
"Autorretrato, 1907 (0,56x0,46mts)

Picasso
(1881-1973)

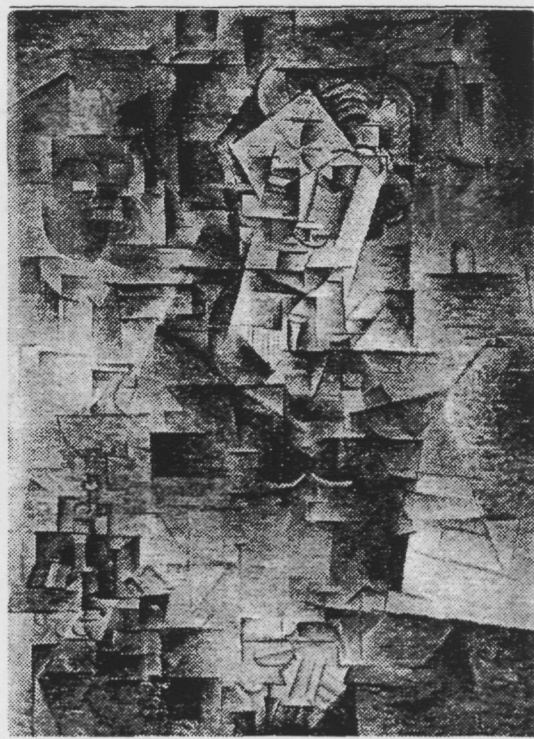
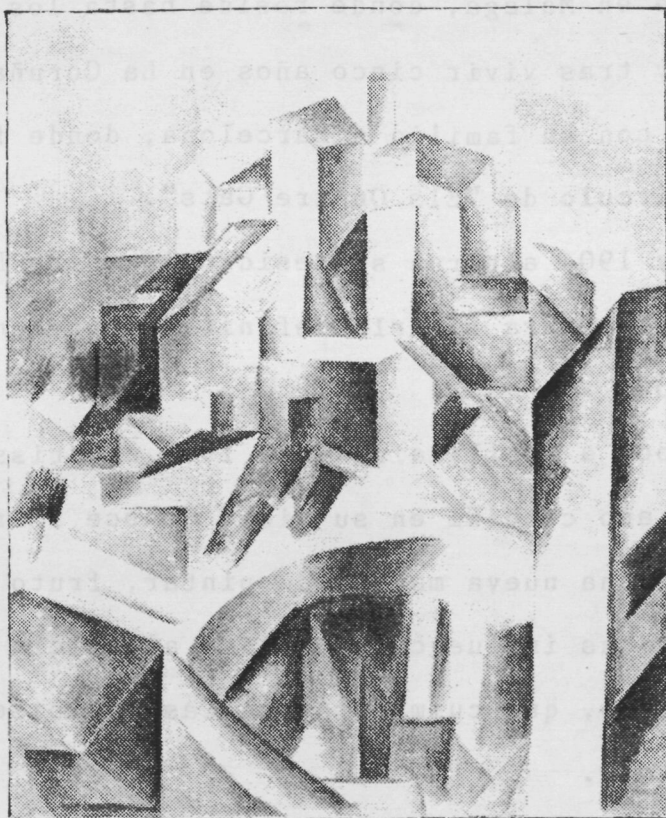
Picasso nace en Málaga, donde reside hasta los diez años, y tras vivir cinco años en La Coruña se traslada con su familia a Barcelona, donde frecuenta el círculo de "Els Quatre Gats".

Entre 1900 y 1904 alterna su residencia entre Barcelona y Paris, para fijarla definitivamente en Paris en 1904.

En 1905 conoce a Apollinaire y en 1906 a Matisse. 1907 es un año crucial en su vida. Conoce a Braque e inicia una nueva manera de pintar, fruto de las distintas influencias citadas al inicio de este escrito, que culminará con las "Demoiselles d'Avignon".

De este año data su "autorretrato" en el que ya se encuentran los principales rasgos de su Cubismo posterior. La escultura negra se reconoce en la manera de exagerar las proporciones, de deformar la oreja y en la simplificación de sus rasgos. Utiliza una paleta de colores brillantes que proporcionan agresividad al cuadro. Aunque las "Demoiselles" representan un hito en la historia del Cubismo, no puede decirse que en adelante la evolución de Picasso sugiera un camino único hasta llegar a sus cuadros propiamente cubistas de los años 1910-1912.

En 1907-1908 Picasso produce diversas telas a partir de distintas influencias, telas que a veces se aproximan a la escultura negra, otras a los paisajes de Rousseau ó a los bodegones de Cézanne. La capacidad de Picasso para trabajar simultánea-



Picasso

." Reservoir a Horta de Ebro", 1909
(0,60 x 0,50 mts.)

." Retrato de D.H. Kahnweiler" 1910
(1,00 x 0,73 mts.)

mente en distintas direcciones es un rasgo que conserva a lo largo de toda su obra y lo diferencia de la mayoría de sus contemporáneos.

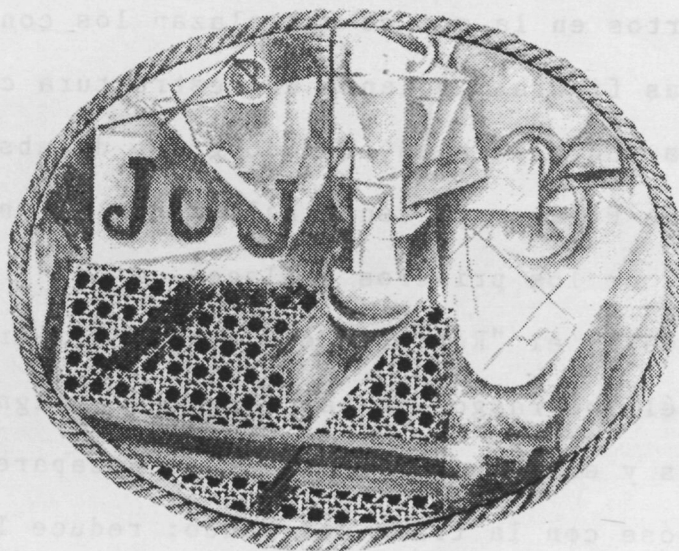
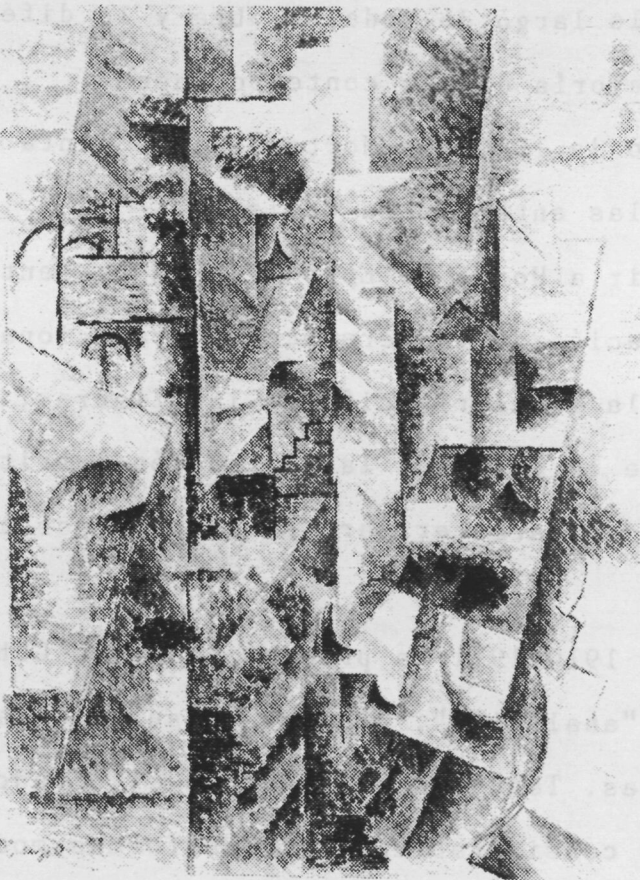
En el verano de 1909, en Horta de Ebro pinta sus primeras telas enteramente cubistas.

Su "Reservoir a Horta de Ebro" (1909) presenta ya esa manipulación de la perspectiva tradicional, el facetado y la geometrización de las figuras, la reducción de la paleta y la aplicación arbitraria de la luz, que caracterizará su obra de los años siguientes.

En los años 1910-1911 la primera fase del Cubismo, la llamada "analítica", alcanza en su obra las cotas más altas. Tanto la paleta como el dibujo se ha reducido considerablemente, las formas modifican sus facetas en favor de una descomposición de planos abiertos en la que se entrelazan los contornos de las figuras mediante una estructura continua. Llega con ello a un elevado grado de abstracción, que Picasso pretende paliar con la invención en 1912 de los primeros collages.

De esta época es el "Retrato de D.H. Kahnweiler" (1910). En él los rasgos se han reducido a signos esquemáticos y el volumen de la figura desaparece confundiéndose con la trama del fondo; reduce la paleta a una gama de grises y marrones a fin de concentrarse en la estructura del cuadro.

En 1911 veranea, junto con Braque, en Céret. Si comparamos su "Visita de Céret" (1911) con el "Reservoir de Horta" (1909) podremos seguir la evo-



Picasso

."Vista de Céret" 1911 (0,65x0,50mts)

."Bodegon con asiento de rejilla 1912

lución de su pintura. La tela se fragmenta aquí en proporciones más pequeñas, la idea de volumen ha desaparecido y en su lugar existe una manifiesta preocupación por la textura y la pincelada. En 1912 veranea en Sorges, también junto a Braque, y produce sus primeros collages.

"Bodegón con asiento de rejilla" será su primer collage. En él Picasso encola un fragmento de hule en el cual hay estampado el dibujo de rejilla; el cuadro, de forma oval, está enmarcado por un trozo de cuerda. Aquí juega con la ambigüedad entre el realismo de pedazo de tela y la ilusión de la rejilla.

Si bien el iniciador de los papiers collés es Braque, Picasso pronto los incorpora a su repertorio técnico, del mismo modo que el trabajo con texturas, añadiendo arena a la pintura ó utilizando el cepillo de empapelar para dar grosor a la pincelada.

La guerra de 1914 representa la movilización de casi todos sus amigos, de Apollinaire a Braque. Con la guerra se rompe la estrecha colaboración entre Picasso y Braque, colaboración que había durado siete años durante los cuales resulta difícil averiguar cual de ellos influyó más en el otro. En general, la crítica considera a Picasso como el fundador y organizador del Cubismo, tal vez porque en 1907 ya tenía una obra importante,

ó quizá debido a su carácter, más dinámico que el de Braque. Con el paso del tiempo la figura de éste último se ha revalorizado y se le reconoce un papel de primer orden.

Durante la guerra, Picasso, que no fué al frente por ser español, continuó con su obra cubista. En 1917 realiza el telón, decorados y figurines del ballet "Parade". Sus cuadros, la mayoría bodegones y figuras, son cada vez más ricos en colores, objetos y texturas; su pintura se hace más amable y decorativa, llega a perder toda agresividad.

Su última obra cubista será los "Tres músicos", realizada en 1921, si bien en 1920 ya había empezado su período llamado antiguo o romano.

Braque
(1882-1955)

Nace en Argenteuil, cerca de Paris, hijo de un empresario de pintura industrial. En 1890 su familia se traslada a Le Havre. En 1900 llega a Paris y estudia en la escuela de Bellas Artes. Toma contacto con el grupo Fauve y expone con ellos en el Salón de los Independientes de 1907.

Durante el verano de 1907, mientras Picasso pintaba en Paris, Braque lo hacía en L'Estaque; no se conocían aún pero por distintas vías estaban llegando a conclusiones semejantes; sus pinturas tenían muchos puntos en común. Al conocerse y constatar la proximidad de sus obras comprendie-



Braque

"Grand Nu", 1908 (1,40x1,00 mts.)

Braque
(1882-1952)

ron que si trabajaban juntos podrían obtener resultados más sólidos, enriqueciéndose cada uno con las investigaciones del otro.

Fue Apollinaire quien los presentó a finales de 1907. Por estas fechas Picasso mostró a Braque las "Demoiselles" y éste quedó realmente impresionado al comprobar que ambos estaban buscando lo mismo: una nueva manera de representar la realidad. La reacción de Braque fué su tela "Grand Nu" empezada en diciembre de 1907 y expuesta en el Salón de los Independientes de 1908.

El "Gran Nu" (1908), si bien está más próximo a los Fauves y a las "Bañistas" de Cézanne por sus trazos y colorido, recoge ya la voluntad de ofrecer distintas visiones simultáneas de la figura; para ello, la zona del cuerpo que según la posición de la pierna y el brazo debería quedar oculta se hace aparecer hasta el primer plano produciendo ese efecto de grosor en la figura; lo mismo sucede con la cabeza que, presentada en visión casi frontal, ofrece no obstante el moño como si se viera de perfil. En esta tela Braque utiliza la técnica del "passage" de Cézanne para diferenciar la figura de la tela y el fondo. Es una de las pocas ocasiones en que se ocupa de la figura humana; más adelante su obra se centrará en bodegones de todo tipo, con eventuales incursiones en el paisaje como tema. En esto se diferencia de Picasso para quien la figura humana, e incluso el tema del retrato, le interesará duran-



Braque
"Chateau a La Roche Guyon" 1909 (0,92x0,73 mts.)

te toda su obra.

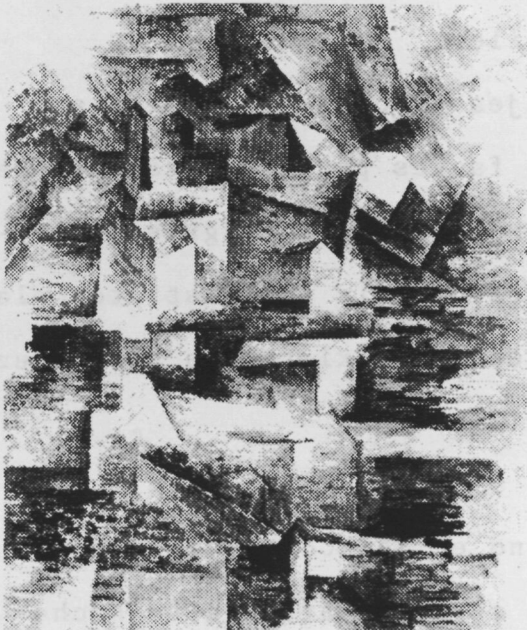
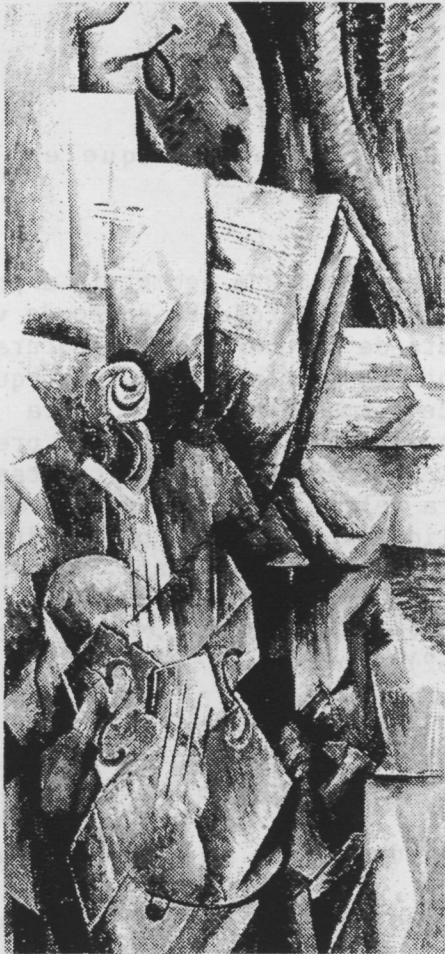
En 1908, Charles Morice se refiere a Braque en estos términos:

"El crea a partir de una geometría a priori, a la cual somete todo su campo de visión, y trata de ofrecer toda la naturaleza mediante la combinación de un pequeño número de formas absolutas... para él esta figura femenina solo fué un pretexto para encerrarla dentro de ciertas líneas, para relacionarla según determinadas tonalidades...Creo que una piedra le conmueve tanto como una cara. Ha creado un alfabeto del cual cada letra es aceptada universalmente." (C.Morice cit en EF/C,p.52)

En 1908 pasa la primavera y el verano en L'Estaque, donde pinta paisajes de clara influencia Cézanne. Los presenta en el Salón de Otoño pero son rechazados y finalmente consigue exponerlos en la galería Kahnweiler.

En los últimos paisajes y bodegones de ese año abandona los colores fauves para utilizar una paleta a base de verdes ocres negro y grises; realiza el sombreado para definir los distintos planos, sin tener en cuenta la existencia de la luz natural.

En 1909 pasa el verano en la Roche-Guyon. Un cuadro de esta época es el "Chateau a La Roche-Guyon" (1909) en el cual utiliza al máximo los recursos aprendidos de Cézanne. En este paisaje las formas están ya totalmente geometrizadas, el cuadro se estructura sobre una trama de diago-



Braque

."Violin y paleta" 1909-10

(0,92x0,42mts)

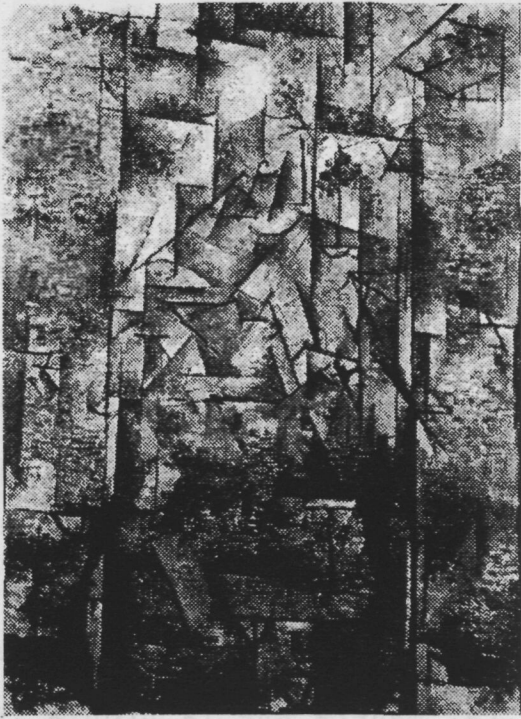
."Usines de Riotinto a l'Estaque"

1910 (0,65x0,54 mts)

nales, verticales y horizontales, que unifica la composición, y con el juego de verdes y ocres con sigue entrelazar las figuras con el entorno; la luz se utiliza para reforzar el facetado de las formas, expresando las distintas posiciones mediante cambios de tono, utilizando el color con fines constructivos, no descriptivos. Tras esta tela abandona temporalmente el paisaje para iniciar una serie de bodegones que representan la fase más madura del Cubismo analítico.

En "Violín y paleta" (1909-1910) las figuras se han fragmentado de tal manera que la propia lógica de la composición de los fragmentos pasa por encima de la idea del objeto; existe, eso sí, como en Picasso la preocupación por expresar el volumen; la utilización de la luz refuerza la construcción abstracta de la tela. Braque dibuja en la parte superior del cuadro un clavo con su sombra proyectada, con lo que devuelve la obra a la realidad. Hacia 1910, al igual que Picasso, pinta sus cuadros cubistas más abstractos. Las "Usines de Riotinto a L'Estaque", de 1910, es uno de ellos. Se compone mediante una cuadrícula irregular formada por los edificios; estos se presentan como superficies abiertas entrelazándose con el fondo en un juego de profundidades y superposiciones. Braque lo explica así:

"La fragmentación (de los objetos) me servía para establecer el espacio y el movimiento en el espacio, y no pude introducir el objeto hasta que hube crea-



Braque
"Tejados de Céret" 1911
(0,82x0,59 mts.)

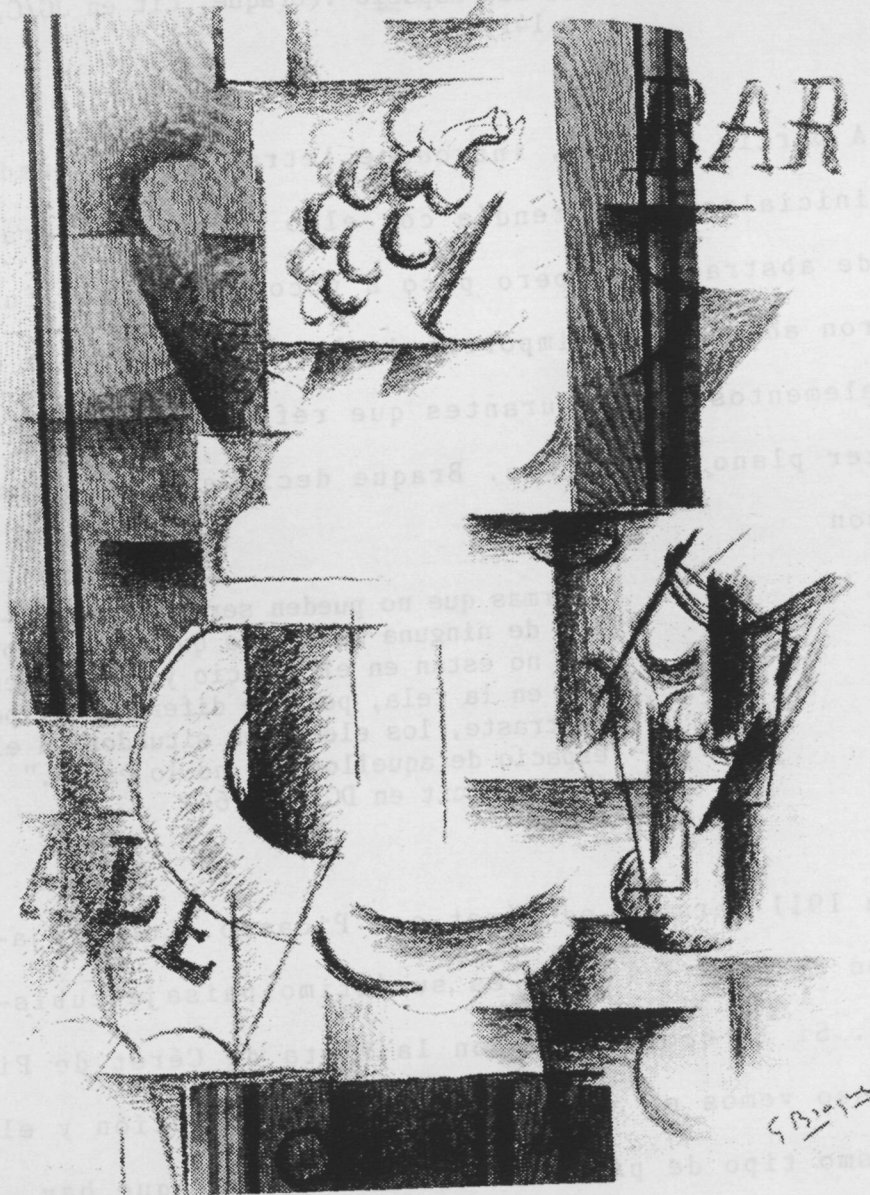
do ese espacio".(Braque, cit en JG/C, p.141)

A partir de 1910, introduce letras en sus cuadros; inicialmente pretendía con ello reducir el grado de abstracción, pero poco a poco las letras fueron adquiriendo importancia hasta convertirse en elementos estructurantes que refuerzan el carácter plano de la tela. Braque decía que las letras son

"formas que no pueden ser distorsionadas de ninguna manera ya que por ser planas no están en el espacio y, su presencia en la tela, permite diferenciar, por contraste, los elementos situados en el espacio de aquellos que no lo están."
(Braque, cit en DC/EC, p.64)

En 1911 veranea en Céret con Picasso. Los "Tejados de Céret" (1911) es su último paisaje cubista. Si lo comparamos con la vista de Céret de Picasso vemos en ambos la misma fragmentación y el mismo tipo de pincelada; tal vez en Braque hay más dibujo, mayor intento de definir los muros, las ventanas; la trama organizadora es más aparente y se sirve de un tema conocido, el de la ventana abierta a un paisaje, para englobar la escena entre las dos grandes verticales.

En 1912 veranea en Sorgès con Picasso; ambos se encuentran en un momento de duda en el cual, viendo que no pueden ir más allá en su propuesta cubista (los cuadros son totalmente abstractos, la



Braque
"Fruta, Plato y Vaso" 1912 (0,61x0,45 mts.)

paleta se ha reducido al máximo) buscan un nuevo modo de tomar contacto con la realidad, de volver a introducir el color, pero de forma que no enmascare la estructura de la tela ni reste unidad al conjunto. Braque propone finalmente añadir el color literalmente, componer mediante la utilización de papeles coloreados, a los cuales en ocasiones se les da la forma de un determinado objeto. Hijo de artesano, el conocimiento de distintas técnicas le permite ensayar nuevas texturas y probar distintos modos de aplicar la pintura.

"Fruta, plato y vaso"(1912) es el primero de sus papiers collés . Está construido básicamente con tres trozos de papel que imita madera (jugando siempre con el dilema realidad ficción) dos de los cuales, situados en la parte superior, se utilizan como pared de fondo y el de la parte inferior actúa a modo de mesa; los tres consiguen enmarcar el dibujo de los objetos, el cual puede identificarse con un ambiente de café gracias a las letras que aparecen escritas.

En 1914 es movilizado, y gravemente herido en la cabeza en 1915.

En 1917 intenta volver a pintar a partir de su pintura de 1914, realizando collages muy elegantes y decorativos, pero que carecen de la intensidad de su obra anterior.

A partir de 1920, y hasta su muerte, se instala

en un Cubismo sintético de gran colorido, más próximo a sus pinturas Fauves que a su investigación cubista.

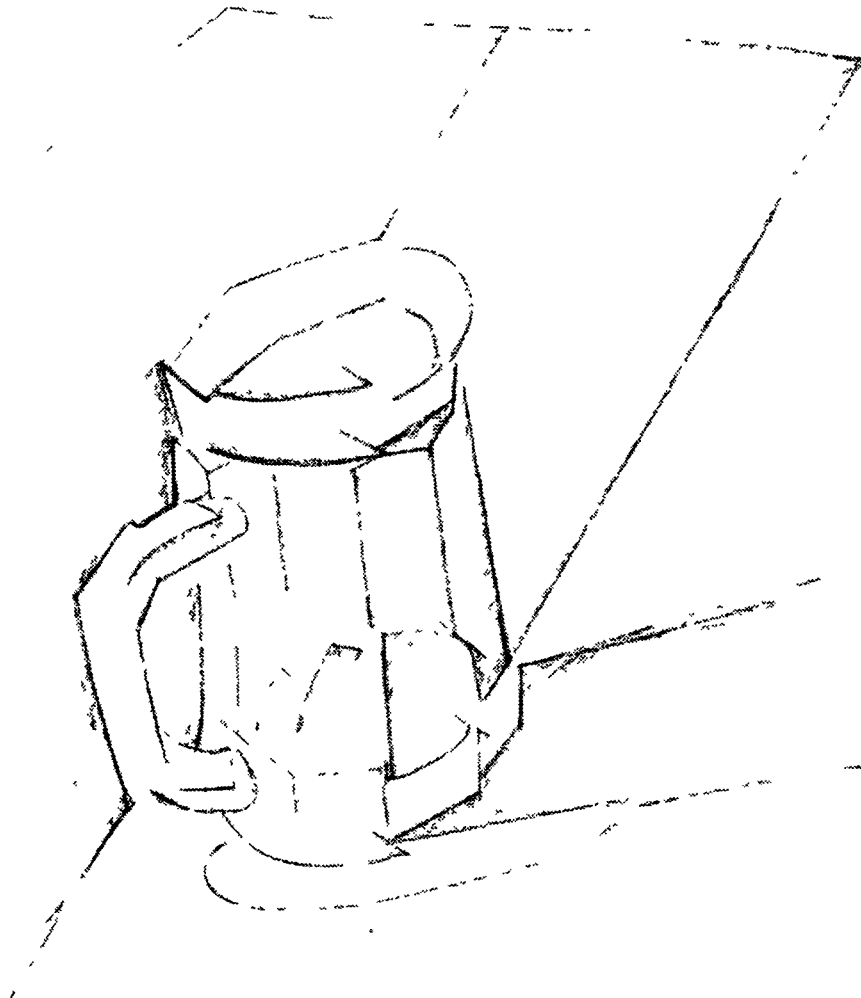
Juan Gris
(1887-1927)

José Victoriano Gonzalez nace en Madrid.

Llega a Paris en 1906 y realiza ilustraciones para revistas y periódicos a fin de poderse mantener; poco a poco abandona las ilustraciones para dedicarse de lleno a la pintura.

Se relaciona con el grupo cubista y descubre en sus componentes una nueva manera de abordar la pintura que le sorprende e interesa; entiende que no se trata simplemente de un nuevo lenguaje sino de un enfoque completamente distinto de la producción plástica. Para incorporarse a él, Gris investigará la esencia del Cubismo, interesándose en su aspecto más lógico e intelectual, y al asumir de manera consciente sus principios se convierte en el teórico más importante del grupo. Para Kahnweiler, Gris consiguió captar la auténtica esencia del Cubismo, tal vez debido a que toda su carrera pictórica se desarrolló dentro de los límites de ese movimiento.

"Por lo que respecta a los otros dos pintores cubistas, no creo engañarme al afirmar que ni en el arte fanáticamente autobiográfico de Picasso, ni en el grave intimismo de Braque, románticos ambos, se encarna tan puramente como en la obra de Gris el espíritu nuevo que hemos definido como nacido de una concepción filosófica que ubica al mundo sensible en el hombre, después de ocho siglos que habían ubicado



Juan Gris
"Jarro de Cerveza" 1911 (o,48x0,31 mts.)

al hombre en el mundo sensible. En ningún otro, el camino del Cubismo aparece tan claramente como en Gris, sobre todo en el momento decisivo en que, habiendo salido para efectuar el inventario del mundo exterior con medios precisos, los pintores cubistas vuelven la espalda a esa finalidad para levantar un mundo inventado." (Kahnweiler, cit en AT/JGAT, p.23)

En 1911 su obra presenta ya determinados rasgos cubistas, si bien su total incorporación al movimiento no tiene lugar hasta 1912.

"Jarro de cerveza" (1911) ofrece un jarro ligeramente deformado, sobre todo por el uso de trazos discontinuos. Gris trabaja aquí a su manera tanto los recursos cubistas como los principios cézannianos, tratando de encontrar su propio estilo a partir de ambos. El espacio en el que se sitúa el jarro está indicado mediante un trazado diagonal que divide el dibujo en segmentos, uno de los cuales se convertirá en la sombra del jarro. Se sabe que realizaba varios bocetos antes de la obra definitiva, de los cuales aún existen algunos pese a que en general los destruía al completar la tela. En ellos se comprueba que, aunque demostró siempre gran interés por el pensamiento científico, no utilizaba fórmulas matemáticas, solo establecía relaciones y verificaba proporciones de manera intuitiva, entre distintos ángulos y elementos del cuadro.

En 1912 expone con los cubistas en el Salón de