

Tesis doctoral presentada por
José García Navas

Dibujar después de 1910

Mayo de 1988
ETSAB UPC



Ref. 25.261

INTRODUCCION

PRECUBISMO

- | | |
|-----------------------------------|----|
| 1.- Monet, Seurat... | 8 |
| 2.- Cézanne. | 9 |
| 3.- Picasso 1907: El sesgo curvo. | 14 |

EL CUADERNO 026 DE PICASSO

20

DOS DIBUJOS DE JUAN GRIS

ELOGIO DE LA TORPEZA

(La línea falciforme del cubismo) 30

INERCIA

- | | |
|--|----|
| 1.- Los dibujos de Kandinsky de 1934 a 1944 | 32 |
| 2.- Técnicas | 32 |
| 3.- Treinta | 33 |
| 4.- Contra la diagonal: La flecha de Kandinsky | 33 |

IMAGENES CONTRA LA RED

Paul Klee dibujante:

- | | |
|--|----|
| 1.- Un dibujo de Klee y una pintura de Kandinsky | 36 |
| 2.- La cuestión temática en Klee | 37 |
| 3.- Augures conversando | 38 |
| 4.- La línea indistinta | 44 |
| 5.- El emperador Guillermo rezongando | 46 |
| 6.- El viaje a Túnez | 48 |
| 7.- Picasso visita a Klee | 52 |
| 8.- Pequeño tratado de dibujo de Paul Klee | 57 |

LICHTENSTEIN

Estudio de toro. 70

MALEVITCH, KLIUN, PUNI....

- | | |
|--------------------------------------|----|
| 1.- La teoría del elemento adicional | 75 |
| 2.- Cuadrados rojo y negro | 77 |
| 3.- El triángulo verde | 80 |
| 4.- Construcción suprematista | 84 |

TRANSICION ABSTRACTA

- | | |
|--|----|
| 1.- La repugnancia de Mondrian hacia lo orgánico | 85 |
| 2.- Transición abstracta | 86 |
| 3.- Vantongerloo, Klee, Balla... | 89 |

LA ACTIVIDAD PRODUCTIVA DE RODCHENKO

1.- Taza de té y bandeja.	94
2.- Al encuentro de la forma	95
3.- Dibujos realizados con compás	97
4.- Composición de 1917	98
5.- Composición de 1943	99
6.- Residuos cubistas	100
7.- Fotografía de Rodchenko y Stepanova	105
8.- Fotografía de Rodchenko en 1948	107

ESCRITOS COMPLEMENTARIOS

1.- Una Olimpia Moderna	109
2.- El robo de la "pequeña sensación" y otros escritos sobre Cézanne	111
3.- Aura rosada (Ciencia y pintura en Seurat)	125
4.- Un dibujo de Monet	137
5.- "La afición al dibujo...)	141
6.- Sargent	148
7.- Gaudí	155

BIBLIOGRAFIA	160
---------------------	-----

IMAGENES	165
-----------------	-----

INTRODUCCION

La tesis doctoral "Dibujar después de 1910" se ocupa y reflexiona sobre temas diversos y se afirma en las siguientes conclusiones:

1. Wilhelm Worringer anticipa sólo una actitud frente a la abstracción: la de Mondrian. Ningún otro artista de la vanguardia puede identificarse con las palabras de Worringer: "Sólo donde están eliminados la falacia de la apariencia y el capricho vital de lo orgánico nos espera la redención". Ese tipo de aspiraciones no resisten la confrontación con el trabajo realizado, por ejemplo, por Kandinsky a pesar de la coincidencia de ambos en un mismo ámbito cultural: Munich 1910.

2. El tránsito hacia la abstracción fue vivido desde dos actitudes distintas:

La primera compulsiva y catártica: se abre una fisura entre el sujeto y el mundo y los nuevos vínculos surgirán de una auténtica transformación.

"La fuerza del elemento adicional en la pintura -dice Malevitch- tiene una enorme influencia sobre la modificación física de la percepción y de la visión. El elemento adicional, cuando se vierte en el sujeto pictórico, desarregla su manera de percibir los fenómenos y lo transforma."

La actividad pedagógica de Malevitch revela siempre esa exigencia.

La segunda necesita nexos. Se trata de un proceso que conduce a la abstracción desde inevitables dependencias con lo *natural*: la "vaca" de Van Doesburg y el "árbol" de Mondrian.

La "vaca" abstracta de Van Doesburg desciende de una vaca verdadera que cede lo que contiene de potencialmente abstracto.

Ante el paisaje, Mondrian, retiene sólo lo que considera esencial que son relaciones abstractas. Desecha lo superfluo (amasado dentro de un volumen) y recoge lo que es estable, el sustrato de cualquier estabilidad: relaciones óptimas de ortogonalidad.

Cuando, de noche, frente al mar hay un punto suspendido en el cielo que es la luna, su caída describe una recta que va, directamente, al encuentro de la horizontal.

3. El origen de las transformaciones de la imaginería pictórica en este siglo deriva, determinadamente, de las restricciones que se imponen al gesto y de las consecuencias del empleo de técnicas de grabado, en particular la xilografía.

Como primera referencia Cézanne. Sus dibujos de alrededor de 1900 deshacen el perfil y conceden a la mano sólo la posibilidad de construir el dibujo con sesgos cóncavos interrumpidos (sin continuidad entre ellos). De esa forma la imagen se quiebra en pedazos y el vacío del fondo penetra en ella produciéndose efectos de disolución.

Los trabajos de Picasso de 1907 se afirman en el gesto cóncavo y la afinidad hacia esa manera de conducir la mano puede detectarse ampliamente en el desarrollo del arte moderno hasta que alcanza construcciones de artefactos en tres dimensiones.

La xilografía, técnica básica de la experiencia del expresionismo en Alemania, no permite conducir gestualidades dúctiles. Las líneas, entonces, son accidentadas y ásperas y por consiguiente elementos fundamentales en ese tipo de voluntad artística. Sus efectos son transferidos al óleo.

4. La escultura moderna no rodiniana (Picasso) proviene de la mutación escultórica de la pintura.

Cézanne y Seurat como antecedentes.

En Cézanne las pinceladas superpuestas y traslúcidas de sus acuarelas levitando sobre la superficie del cuadro: planas, anchas y cóncavas.

En Seurat, la pintura construída en estratos, como consecuencia de la racionalización del proceso pictórico. Ambas referencias conducen a deshacer el objeto escultórico clásico.

5. La diagonal es una línea que implica una relación particular en pintura, porque realmente manifiesta inestabilidad con respecto a ella.

De ahí que una clasificación de la pintura europea del primer cuarto de este siglo pueda establecerse en relación a ese dato.

La resistencia de Kandinsky o Klee a introducir la diagonal revela la aceptación de ese medio expresivo. Sin embargo en la vanguardia futurista italiana o soviética la diagonal muestra en el primer caso un estado de la sensibilidad agobiado que proyecta en el cuadro una impulsividad que lo sobrepasa y en el segundo conduce a exploraciones tridimensionales. La flecha de Kandinsky, por ejemplo, se dirige contra la diagonal. Los tanteos exploratorios de Klee se conducen hacia el interior del soporte.

6. En Rodchenko no hay secuencias desde la pintura: el ataque contra ella es frontal.

7. El análisis de la forma de proceder sistemática en la pintura de Seurat obliga a deshacerse de la idea de una correlación consecuente entre ciencia y pintura. Entre ambas experiencias no existe el vacío, sino una forma de relación que tiene que ver con el fluir de las ideas de un tiempo pero ese tipo de transferencias no resisten las exigencias del procedimiento científico.

8. Los límites del cubismo los establece, entre otros, Juan Gris. El núcleo central de esa experiencia (Picasso-Braque), como constatamos en el análisis del cuaderno 026 de Picasso rechaza las estratagemas compositivas. Recogen la forma de proceder de Cézanne de principios de siglo. El cuadro en la experiencia de Picasso de los años doce y trece es una de las consecuencias de un proceso y éste nunca parte de estructuras compositivas estables.

9. Los hallazgos procesuales implícitos en la experiencia cubistas de los años doce-trece (Picasso) son transferidos a la arquitectura y lo que sucede en el seno de la vanguardia soviética es explicable, fundamentalmente, desde ese punto de vista.

Y, realmente, no se trata sólo de la explotación de los hallazgos procesuales aludidos; las formas que el verdadero cubismo segrega se expanden por la vía de una afinidad que prende inmediatamente, a pesar de la distancia y de cualquier dificultad imaginable.

10. El trabajo se ocupa, en general, del análisis de dibujos de Klee, Kandinsky, Picasso, Malevitch, y otros artistas.