

# Las leyes de la pintura

Carmen Bonell Costa



# Índice

Presentación	9
Prólogo Franco Rella	10
<b>I</b> El Orden y la Aventura	20
<b>II</b> Los precedentes	26
<b>III</b> La aportación del Cubismo	50
<b>III·1</b> Los "otros cubistas"	58
<b>III·2</b> <i>La Section d'Or</i>	64
<b>III·3</b> La teoría	76
<b>IV</b> La crisis de la Gran Guerra	96
<b>V</b> Argumentos de orden	
<b>V·1</b> El Purismo	114
<b>V·2</b> Del Cubismo al Clasicismo	142
<b>V·3</b> La pintura y sus leyes	166
<b>VI</b> Epílogo	192
<b>VII</b> Bibliografía	
<b>VII·1</b> Fuentes documentales	198
<b>VII·2</b> Bibliografía seleccionada	202
<b>VIII</b> Índice de autores	206

## Presentación

Este libro tiene su origen en la tesis doctoral del mismo título dirigida por Antoni Marí y leída en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona en 1988.

Franco Rella tuvo la atención de leer este texto hace algún tiempo y de elaborar el prólogo (que traduje entonces con la colaboración de Andrea Fuentes). Conste aquí mi agradecimiento por su inestimable aportación.

Asimismo quiero hacer explícito mi agradecimiento a Mme. Evelyne Tréhin y a Mme. Martine Lasson por facilitar mis investigaciones en los archivos de la Fondation Le Corbusier de París; a mis compañeros de la Secció Vallès del Departament de Composició Arquitectònica de la UPC, por sus aportaciones en el terreno bibliográfico y metodológico; a José Maldonado, por su ayuda desinteresada; a Mar Lissón, por haber dado presencia al texto; y, muy especialmente, a Txatxo Sabater y a Emilio Mendivil por su colaboración siempre constante y efectiva.

Se ha conservado la traducción de los textos realizada para la tesis y presentada en un segundo volumen: *Notes sur le cubisme* de A. Ozenfant; *Après le Cubisme y Le Purisme* de A. Ozenfant y Ch. Edouard Jeanneret; *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre* de G. Severini y *La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme* de A. Gleizes<sup>1</sup>. Algunos de ellos han ido apareciendo publicados posteriormente<sup>2</sup>.

C. B.

1 Salvo otra referencia bibliográfica, se mantienen también las traducciones de todas las demás citas que se comentan a lo largo del libro.

2 G. Severini: *Del Cubismo al Clasicismo; estética del*

*compás y del número*, Murcia, Librería Yerba, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993; Ozenfant / Le Corbusier: *Acerca del purismo, escritos 1918-1926*, Madrid, El Croquis, 1994.

## Prólogo

A través de las figuras de la modernidad      Franco Rella

*“¿Quién conseguiría en un arco iris trazar la línea donde acaba el violeta y comienza el naranja? Vemos nítidamente la diferencia de color, pero ¿dónde se compenetran el uno con el otro exactamente?”*

H. Melville

I En los años 50, escribe Bonell, hubo una serie de iniciativas marcadas por una «enérgica voluntad de orden, de claridad, de racionalidad», casi un eco de las iniciativas y discusiones análogas que habían animado el panorama de la reflexión artística y estética en los años 20. En ambos casos se trataba del final de una guerra terrible y devastadora, una situación en la que parecía urgente poder invocar «el espíritu clásico, el respeto a la tradición, la conciencia de estar iniciando un nuevo renacimiento artístico, el restablecimiento del reino de la inteligencia, la voluntad de alcanzar lo universal a través de leyes consideradas eternas: la matemática, la geometría».

Bonell reconstruye aquí la historia de esta tensión que nos lleva, a través de su viaje crítico, al corazón mismo del problema del arte contemporáneo, al corazón mismo de uno de los más grandes problemas con los cuales se ha confrontado el espíritu humano en la era de la modernidad.

II Kandinsky, en un extraordinario escrito de 1913, *Rückblicke*, describe haberse encontrado frente a un cuadro, *La meule de foin* de Monet, y haber experimentado una impresión inquietante. «Hasta entonces sólo conocía el arte realista. (...) De pronto, por primera vez, vi un *cuadro*. El catálogo decía que se trataba de un montón de heno, pero no conseguí reconocerlo. Esta incapacidad de reconocer el motivo me turbó (...). *Sentí confusamente que en este cuadro faltaba el objeto*».

Monet, como todos los impresionistas, se había movido en un proceso de «acercamiento», de aproximación creciente a la realidad. Su objetivo y el de éstos, como afirma Zola en aquel extraordinario libro de testimonio que es *L'Oeuvre*, era superar «las fantasías románticas» y recuperar lo real y lo verdadero: la realidad misma del objeto. Pero el realismo de Monet conduce en cambio, paradójicamente, a la pérdida del objeto: deviene *surrealismo*. Kandinsky prosigue «noté con estupor cómo (...) el cuadro (...), siempre inesperadamente, fluctuaba ante mis ojos hasta en sus más mínimos detalles (...). La pintura cobró para mí una fuerza y una grandeza fabulosas. Pero inconscientemente también, el objeto en tanto que elemento indispensable del cuadro quedó desacreditado».

En la misma época, en los mismos años en que Monet pintaba aquel «pajar», Mallarmé afirmaba que la flor es «l'absente de tous les bouquets». Pocos años antes, Rimbaud había escrito que «je est un autre». El hombre se encuentra, pues, con que de golpe se ha perdido a sí mismo y a su objeto. Se encuentra proyectado en un mundo, como ha escrito Nietzsche en *La gaya*

*ciencia*, que parece haberse transformado en una nada infinita sobre la cual alienta «el soplo del espacio desierto».

Lo que se había quebrantado era el modelo mimético, que aseguraba una especie de pacto entre representación y realidad. «Creo que este contrato, escribe Steiner en *Real Presences*, se ha roto por primera vez en un sentido radical y sistemático en la cultura y en la conciencia especulativa europea, durante el período que va de los años 1870 a 1930. *Esta ruptura del pacto entre palabra y mundo constituye una de las pocas revoluciones auténticas del espíritu en la historia occidental y define la modernidad misma*».

III Platón había asignado al arte el papel de mimesis de la realidad. El hombre vive, ha dicho Platón, con los ojos fijos sobre la pantalla oscura de la pared de una caverna, donde se recortan fugaces las sombras proyectadas por los simulacros de cosas. Sólo el filósofo, que ha abandonado esta condición propiamente humana, sale de la caverna y ve que lo que nosotros hemos llamado realidad no es más que un sueño de sombras, que nos remiten sólo a meras imágenes de las cosas. El arte reproduce este engaño, haciéndose sombra de una sombra. Sólo la filosofía consigue ir más allá de la sombra y llegar a la cosa misma y, más allá de la cosa, a la luz del bien y del saber que la ilumina y la hace visible a sus ojos.

En su *Poética*, Aristóteles ha revalorizado «el arte mimético» afirmando que éste «es más noble y filosófico» que la mera exposición de los hechos de la historia. Aristóteles ha dado, pues, un estatuto a la imitación artística más allá de la condena platónica, pero no ha modificado el gesto violento que separaba el arte de la filosofía, ni mucho menos la relación del arte con una realidad que está ya, de alguna manera, siempre dada: en el mundo de las cosas o en el mundo de las ideas.

El «retorno al orden» renacentista es nostalgia de esta dimensión mimética. No inducen a engaño las observaciones de Rafael sobre la pintura del ideal, de la mujer que no existe en el mundo, pero que encierra en sí la esencia misma de la mujer. El problema es qué plano se asume como real, el de las cosas o el de las ideas. Lo que no se pone en discusión es el pacto entre la palabra, o representación, y el plano que es asumido como plano de la realidad.

IV Entre el siglo XVIII y el XIX, Kant establece los confines del saber y, al mismo tiempo, en la *Crítica del juicio*, establece también, al amparo del antiguo pacto mimético, la función del

arte: imitar agradablemente las bellezas del mundo sin darnos ningún conocimiento de ellas. Pero hay en nuestra experiencia algo que excede toda medida: el espectáculo natural de los glaciares, la infinitud del horizonte o del mar, la inmensidad de lo que nos circunda y nos aterroriza, como en el desarrollo de su obra nos ha mostrado con obsesivo estupor el pintor Caspar David Friedrich. Es la desmesura de lo sublime. El terror que éste nos infunde se mezcla con el placer que habitualmente experimentamos frente a la belleza. Por tanto, no puede sernos completamente extraño.

Lo sublime, en efecto, nos espanta porque no podemos descubrir el límite, y al mismo tiempo nos llena de placer en cuanto nos permite percibir dentro de lo ilimitado (o al menos dentro de lo gigantesco o lo inconmensurable) cuán ilimitada es la razón que puede lanzarse, *aún sin conocerlo*, hacia el reino de la libertad y de la moralidad. Por el contrario el intelecto posee un extraordinario poder cognoscitivo que se ejercita, sin embargo, sólo dentro de los límites de la apariencia.

El gesto kantiano, que también ha dividido radicalmente el mundo del conocimiento de la ontología, de la metafísica y de la estética, es detonante porque en el territorio del arte se muestran paisajes hasta ese momento excluidos a la mirada, que encuentran ahora una legitimación filosófica. En este territorio vienen a habitar imágenes que desde siempre habían sido excluidas. Incluso aquellas imágenes nocturnas y diabólicas que Kant pensaba haber encerrado dentro de los recintos de lo sublime. De ahí arranca la historia de una serie de tentativas de penetrar lo incognoscible a través del arte.

V Con lo sublime estamos frente al problema de «imitar lo inimitable», y, en primer lugar, el movimiento fluctuante y ondulante de la ciudad moderna, de la vida dentro de la realidad metropolitana. ¿Cómo se puede, de hecho, «imitar» cosas que, presas en el torbellino de una velocidad desconocida, son inaprehensibles, y que dejan detrás de sí sólo las huellas de una realidad desaparecida: en constante evanescencia y disolución?

El 20 de septiembre de 1821, Leopardi escribe en el *Zibaldone dei pensieri*:

*È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione riguardo a ciò che non si vede.*

*È piacevolissimo ancora, per le sopraddette cagioni, la vista di una moltitudine innumerabile, como delle stelle, o di persone, ec., un moto multiplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec. che l'animo non possa determinare, nè concepire definitamente e distintamente ecc. como quello di una folla...*

Ya no es la visión de las montañas inmensas, del mar, o del cielo lo que «atemoriza» el corazón y lo que, a la vez, nos colma de una secreta y oculta felicidad. El sentimiento, que Kant ha intentado circunscribir a través del concepto de lo sublime, no nace en el texto leopardiano de la percepción de lo inmenso sino de la experiencia del límite. En efecto, el límite no marca ya un confín sino un umbral, *un limen*. Es a través de este umbral que se transita hacia el más allá.

Pero en el pasaje del *Zibaldone* Leopardi va todavía más lejos. Pasa del concepto de *un horizonte*, al de una *multiplicidad de horizontes* que «recortan» la luz en la ciudad, mezclándola con la oscuridad, con la sombra. Las cosas, en el horizonte plural de la ciudad, no se dan ya en la luz que las recorta como meras y desnudas singularidades, sino que se presentan con su lado de sombra, de incertidumbre. Este es el paso que nos permite entrar en el corazón mismo de la cosa, en su verdad que nadie ha podido nunca captar directamente con una mirada que, por aguda que fuera, la seguía sólo en su perfil exterior.

Por tanto, los tejados, el perfil de las casas, los «lugares recónditos» y secretos, las calles que descienden, se quiebran y ramifican, son horizonte. Y horizonte es también la muchedumbre que habita la ciudad, con su movimiento ondulante, variado, inaprehensible. Baudelaire, en su extraordinaria carta introductoria al *Spleen de Paris*, reitera esta intuición leopardiana. Proust, cuando, en el inicio de la *Recherche*, habla de una nueva intimidad con las cosas aprehendidas en el umbral que está entre el sueño y la vigilia, reitera de nuevo la intuición leopardiana. Benjamin, comentando a Baudelaire y a Proust en el *Passagen-Werk*, da un estatuto definido al saber del horizonte como umbral. Pero Leopardi había ido, quizá, aún más lejos. «Il potersi spaziare coll'immaginazione riguardo a ciò che non si vede» introduce a una *noesi dell'immaginazione*, a un saber de la imagen que se propone constitutivamente hacer visible lo invisible: dar *forma e imagen* a lo que es sin forma y sin imagen, y que, según Platón, sólo en sueños, casi en un delirio, podíamos figurarnos de un modo «bastardo y adulterino».

VI Bonell recuerda esta *noesi dell'immaginazione* a propósito de Delacroix y de Baudelaire: en la prehistoria de aquel inmenso proceso de búsqueda de un fundamento que anima el arte contemporáneo, después de la ruptura del pacto mimético. Este «mirar lo invisible», más allá de



la desaparición del objeto, y por tanto de toda posibilidad de imitarlo, tiene de hecho dos salidas posibles. Una es la salida nihilista.

Eugenio Montale escribe, en 1923, la poesía *Forse un mattino...*, que será publicada en 1925 en *Ossi di seppia*. Han pasado cien años, pues, desde el «Infinito» de Leopardi. En la poesía de Montale no hay ya horizonte alguno: la tensión está ahora entre el vacío real y un horizonte puramente ilusorio:

*Forse un mattino andando in un'aria di vetro,  
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
di me, con un terrore di ubriaco.*

*Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto  
alberi case colli per l'inganno consueto.  
Ma sarà troppo tardi; ed io me andrò zitto  
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.*

Aquí la multiplicación de los horizontes lleva a la aniquilación de cualquier horizonte. El secreto de la mirada que mira más allá del borde de las cosas es la nada. Así de radical será el gesto de Duchamp que, en *Fresh Widow*, nos mostrará precisamente cómo ésta es una mirada ciega.

Dicho sin oropeles, escribe Benn, ésta es la actitud de «quien ha perdido la realidad -ésta es la neurosis que alcanza su pleno desarrollo en torno a 1890, profundamente orgánica, irreparable, inscrita en el patrimonio genético de los tipos finales». Es el arte «artístico», o conceptual, o más bien, como dice Benn, «es el intento del arte de vivirse a sí mismo como contenido en la decadencia general de los contenidos y de formar desde esta experiencia un estilo nuevo: es el intento de contraponer al nihilismo general de los valores una nueva trascendencia».

VII Pero ésta no es la única salida posible. En efecto, como ha escrito Rilke, «verdaderamente nosotros vivimos de figuras»: las imágenes fugaces de las cosas son el horizonte en el que se entreteje nuestra vicisitud, nuestro viaje, nuestra peripecia. Y el arte es la guía de este viaje nuestro. Nos descubre poco a poco paisajes desconocidos, que sólo a través de sus imágenes aprendemos a ver. Y estos paisajes se hacen irrevocables. ¿Cómo eran los girasoles antes de que Van Gogh los pintase? ¿Y las amapolas, y las ninfeas antes de que Monet proyectase sobre ellas la fuerza cosmogónica de su mirada?

Junto a las formas de la verdad, junto a los hechos de la historia, más persistentes que éstos y que aquéllas, las imágenes del arte, el fuego de San Telmo, los vapores que parecían emerger de la lámpara de Aladino en figuras efímeras y fugaces, resisten a través de los tiempos. Resisten en su fugacidad. Resisten en su precariedad, como si justamente ésta fuera el signo más seguro y precioso de existencia. «Verdaderamente nosotros vivimos de figuras». Quizá, como ha escrito Conrad, «seguir el sueño, y otra vez seguir el sueño - *usque ad finem*» es el acceso a la verdad que nos es concedido: es la esencia misma de nuestra vida.

Éste es un pensamiento que se funda en el amor por lo que está escondido: por lo invisible que lo visible debe proteger en cuanto tal. Esta invisibilidad no es un carácter meramente negativo, dice Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*, sino una «cualidad positiva que, manifestándose en una cosa, la transforma, hace de ella una cosa nueva». Por consiguiente, existen cosas que alcanzan su plenitud escondiéndose. Y esta ocultación nos ofrece la misma claridad que lo que es manifiesto: la claridad de algo siempre huidizo, siempre latente, que nos lleva hacia otra verdad con respecto a aquella que es sólo inmediatamente visible.

VIII También la ciencia entra en este «cuadro», como ha observado Bonell en su peripeia crítica. Pero la ciencia no es aquí una «certificación de lo real», sino más bien su puesta en cuestión. Zola, indagando la regularidad y las leyes del comportamiento humano y del progreso social, había encontrado la entropía, la disipación. Kandinsky, ante el descubrimiento del átomo, que se le hace *visible a través del cuadro de Monet*, encuentra la confirmación de la desintegración de la resistencia objetual del mundo y la apertura de una nueva experiencia: «La desintegración del átomo fue para mí como la desintegración de todo el mundo. De repente, los muros más sólidos se derrumbaron. Todo se volvió incierto, precario, mutable. No me hubiera sorprendido si una piedra se hubiera derretido y volatilizado ante mis ojos».

La ciencia se convierte en mito: mito de la ciencia. Lo que este mito cuenta a los artistas de esta época es que la realidad, tal como la vemos, no es más que mera apariencia. Que detrás de sus opacas fronteras se esconde la verdadera realidad, que es siempre más inaprehensible. No es casual que el recurso a la ciencia despierte las «células órficas» que desde siempre, según Benn, duermen en el cerebro de Occidente.

**IX** Bonell registra estas tensiones que animan la búsqueda artística de toda la contemporaneidad: toda la búsqueda artística de la contemporaneidad. Uno de los méritos de su ensayo es el de haber mostrado cómo movimientos diversos, como el cubismo, el futurismo y el *rappel à l'ordre*, se mueven en torno al mismo problema.

El orden es la voz que sale de la boca de Dios. Pero, mientras procuramos oír el sonido de esta voz, «nous quêtions partout l'aventure» como escribe Apollinaire, nos movemos hacia «realidades que están más allá de los límites de lo real», quizá más allá de los límites mismos de lo posible. Este movimiento es contradictorio. De hecho, mientras se afirma, con Metzinger, que Picasso «ilumina el objeto con su inteligencia y su sentimiento», y por tanto se afirma que su arte es un arte cosmogónico, que crea el objeto obedeciendo a la inteligencia, pero también a la incertidumbre del *pathos* y del sentimiento, se afirma asimismo que la pintura se origina «en el conocimiento de la naturaleza, de las leyes de la armonía y en el estudio científico de la técnica».

Incluso el recurso a la sección áurea, como en el Leverkühn de Thomas Mann al cuadrado mágico, es el recurso a aquellas teorías neopitagóricas y órficas que han pervertido el platonismo clásico, llevándolo paradójicamente frente a lo secreto, a lo escondido, a lo oculto, a aquella «selva» por la que anduvo el Acteón de Giordano Bruno para encontrar la muerte en la caza de las ideas y de la verdad.

El elenco de las contradicciones que atraviesan este movimiento es múltiple, pero es el signo mismo de su fecundidad. Como ha escrito Simone Weil lo real es «esencialmente contradicción» y si la belleza es la «apariencia manifiesta de lo real», la belleza es un tejido de contradicciones. Así Cabanne, citando a Villon, puede escribir que la pintura es «una jerarquía de planos coloreados», repitiendo de alguna manera el platonismo de Agustín, pero estos planos están «enlazados todos en un arabesco», que es justamente la forma más misteriosa y espiritual, como ha escrito Baudelaire. El arabesco nació, escribe el gran islamista Massignon, de la decisión de no imitar al Creador «sino de evocarlo a través de su ausencia en una forma frágil, precaria, inacabada». El arabesco, en contradicción con los partidarios de la geometría y de la matemática del *rappel à l'ordre*, es «esencialmente una especie de negación indefinida de las formas geométricas cerradas».

Gleizes y Metzinger pueden hablar de una estructura subyacente a la representación pictórica, para ponerla inmediatamente en cuestión en la afirmación de que aquella consta de partes, «cada una de las cuales es absoluta» y que estas partes están «ligadas por un *artificio rítmico*». Por tanto, la conexión de las partes, la estructura eterna y subyacente a la representa-

ción, es en realidad un artificio que niega la naturalidad, la verdad, la eternidad que se habían propuesto como motivo.

La matemática conecta al hombre «con la armonía que subyace en la naturaleza», pero la pintura, como dice Apollinaire, es un trenzado de huellas «que no se encuentran en ningún lugar de la naturaleza». Viene a la mente Proust, que afirmaba que las leyes que regulan la estructura metafórica del arte tienen la misma realidad e inderogabilidad que las leyes causales del mundo físico, y que, al mismo tiempo, hablaba de la metáfora como la figura que da acceso a un mundo desconocido, a un lenguaje que nunca se ha podido expresar a nivel puramente comunicativo, ni siquiera entre amigos o entre amantes.

X Tullio Garbari, que ha compartido muchas de las experiencias de Severini, ha pintado *La Sibilla di Terlago* firmando Tullius Reticus. Terlago es un pequeño lago en medio de las montañas del Trentino, en Italia, donde en otro tiempo pasaron los celtas y los réticos. La Sibilla está sobre la puerta del templo, que está en medio de una llanura marina. Su rostro está perturbado por la visión, quizá, de los ángeles del Apocalipsis que se vislumbran en medio del humo del trébede. Sobre el templo están el águila de Zeus y el ángel cristiano; delante del templo un pastor toca la flauta de Pan junto al capitel de una columna en ruinas que tiene la forma del chivo dionisiaco.

En este cuadro paradójico de 1930 me parece que están contenidos muchos de los motivos y, sobre todo, el motivo profundo que la investigación de Bonell nos permite advertir. Después de la ruptura del pacto mimético, la búsqueda se desplaza hacia el origen, tal como había profetizado Hölderlin, como si el «dios venidero», el dios que anuncia el futuro, no pudiese presentarse sino «apuntando hacia atrás». El origen. Esto busca lo «espiritual del arte», con su carga cristiana, gnóstica y apocalíptica, que viene de Rusia; esto se afirma en la figura de Dioniso, el dios de la tragedia, de la transformación, de la metamorfosis, de la fluidificación de los confines; esto percibimos en el mito solar (que está en la base del mito rético de Garbari), que tendrá ocupados a muchos intelectuales y artistas del siglo XX, como Valéry y Le Corbusier. Un movimiento contradictorio, hemos dicho. Pero la alternativa a éste es el nihilismo, o bien, como ha escrito Valéry, renunciar a la verdad y transformar el mundo en un «jardín de epítetos», o, como ha escrito Rilke, en una «gedeutete Welt», en un mundo ya enteramente interpretado y encerrado en palabras desgastadas.

XI Un movimiento contradictorio e inquieto e inquietante, que no ha terminado aún, que es todavía parte de nuestra historia. Para defenderse de esta inquietud, el así llamado *postmodern*, el deconstructivismo, ha llevado a cabo una estrategia que es el punto terminal del nihilismo: la afirmación de que el mundo no tiene sentido, de que los lenguajes del mundo no tienen sentido y de que la hermenéutica que estudia estos lenguajes es un juego insensato: una danza jocosa en torno a un arca vacía.

Una obra de arte encuentra su necesidad si nos enfrenta a un misterio que nos concierne. El movimiento del arte moderno, investigado por Bonell, es esta búsqueda desesperada, alegre, tensa, contradictoria, de la que emerge constantemente el inagotable misterio del mundo y de nuestra existencia en el mundo. Esto nos dice el arabesco que Bonell ha trazado en su peripecia a través de las zonas más impenetrables del arte y de la reflexión artística de la modernidad. Ortega y Gasset ha estudiado *El Quijote* hasta el punto en que su larguirucha figura se encorva en un signo de interrogación. Bonell ha estudiado el arte y la estética de este siglo hasta hacer emerger, una vez más, su enigma, la pregunta que debemos formularnos de nuevo: el mundo y sus figuras; el hombre y las figuras a través de las cuales intenta dar una forma a su experiencia del mundo.

Franco Rella  
*Venecia, 1992*

## I El Orden y la Aventura

*“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”*

Ch. Baudelaire

1 Le Corbusier: *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Boulogne-sur-Seine, Editions de l'Architecture Moderne, 1950. Ed. en cast.: *El Modulor*, Buenos Aires, Poseidón, 1976 (para todas las citas se utiliza esta edición).

2 Salvatore Caronia: «Impressioni sul primo Congresso Internazionale sulle

Proporzioni nelle Arti»; en *L'Ingegnere*, Istituto Propaganda Internazionale, (Milán), (dic. 1951); p. 3.

3 Carta de 24 de junio de 1952. Archivo «Modulor II», Fondation Le Corbusier, París.

4 «Convocation au Congrès Mondial de Sienne», (sept. de 1952), en Archivo «Modulor II», Fondation Le Corbusier, París.

En septiembre de 1951, en el marco de la IX Trienal de Milán, se convoca la primera convención internacional sobre las proporciones en las artes con un título expresivo: *De divina Proportione*. Participaron en ella los especialistas más destacados en el tema como los historiadores Wittkower y Giedion, los arquitectos Nervi, Rogers y Le Corbusier -que poco antes había publicado *El Modulor*<sup>1</sup>, pintores como Severini y Vantongerloo, y matemáticos como Speiser. Uno de los participantes, Salvatore Caronia (director del Instituto de Composición Arquitectónica y de Urbanística de la Universidad de Palermo), escribe las impresiones de este primer congreso internacional destacando la supervivencia del espíritu de Pitágoras y el rigor del número, al mismo tiempo que se pregunta: «¿Cómo este grupo selecto de artistas de exquisita sensibilidad moderna, que ha presidido la organización de la Trienal, puede haber pensado en esta *Mostra degli studi delle proporzioni*? Es como si el artista comenzase a tener miedo de su propia libertad fuera de los límites de la tradición; con el temor de huir de aquella armonía universal que conforma y rige toda creación del hombre, ya sea artística o técnica, el artista busca una disciplina cuyas raíces se encuentran en el número y en la ininterrumpida tradición de estudios en el campo de la matemática y de la geometría, como han hecho los artistas de todos los siglos para deducir una guía, implícita o mediata, para su creación»<sup>2</sup>.

De hecho, en el congreso estaban representadas tendencias muy diversas: desde los idealistas convencidos, los estudiosos del tema de las proporciones, hasta los intransigentes que no sólo negaban cualquier posible acuerdo entre teoría y arte sino que incluso cuestionaban la eficacia y la razón de ser del propio congreso. No obstante, un resultado claro se desprendía de la discusión general: si bien toda obra de arte es autónoma, irreplicable en su esencia, se

pueden reconocer ciertos valores estructurales como la existencia de un orden interno que estaría en el origen de esta experiencia que denominamos belleza.

La viveza del debate consiguió que el congreso de Milán tuviera continuidad. Unos meses más tarde, a mediados de marzo de 1952, se organizó un simposio, también bajo la advocación de la *divina proporción*, en el MOMA de Nueva York, presidido por José Luis Sert y contando con la participación de Meyer Schapiro, Josef Albers, Philip Johnson y Herman Weyl entre otros. Se pretendía que fuese un congreso parecido al de Milán, pero, como explicaba Sert a Le Corbusier en una carta<sup>3</sup>, la falta de recursos del Departamento de Arquitectura del museo hizo imposible invitar a participantes europeos. Una vez más surgía de las ponencias presentadas una hipótesis: una obra de arte, un cuadro, un edificio, una ciudad, están en relación con el hombre y el mundo que lo rodea; por lo tanto sus proporciones deben estar relacionadas con aquellas que estructuran ese mundo. Mediante el estudio y el conocimiento de cómo usar estas proporciones, el trabajo del artista se aproximará a las obras de la naturaleza y, consecuentemente, al hombre mismo. Y una vez más se repetía que la disciplina geométrica nunca ha truncado las grandes obras del pasado sino que, al contrario, su conocimiento proporcionó a los artistas una mayor libertad. No se puede decir que las leyes geométricas hayan limitado la variedad de conchas que encontramos junto al mar, ni tampoco las estructuras de las plantas.

Como consecuencia también del congreso de Milán, se organizó otro en Siena en septiembre de 1952, pero en este caso se decidió cambiar la denominación porque «si el Comité conservara su título puro y simple de *Divina Proporción*, se encontraría ligado exclusivamente a los trabajos del Renacimiento en particular»<sup>4</sup>; así que se optó por «Simetría, Armonía de los Tiempos Modernos».

En junio de 1957, en el RIBA de Londres, se celebró un debate sobre la proposición: *los sistemas de proporciones hacen el buen diseño más fácil y el mal diseño más difícil*. El título hacía referencia al comentario que Einstein escribió a Le Corbusier sobre *El Modulor*: «es una gama de proporciones que hace lo malo más difícil y lo bueno, fácil»<sup>5</sup>. Nikolaus Pevsner presentó la moción y participaron entre otros Maxwell Fry, Rudolf Wittkower, Peter Smithson y John Sumerson. Pevsner introdujo históricamente el tema, desde el *Génesis* hasta *El Modulor*, y abrió el debate con una pregunta: «¿Existe alguna garantía de producir belleza si nos atenemos a ciertas proporciones constantes?»<sup>6</sup>.

1951, 1952, 1957... No es la década de los 50 el único período de este siglo en que se investiga de nuevo la teoría de las proporciones; ha habido otra: la de los años 20. Y es significativo lo que tienen en común, puesto que son los años siguientes a las dos grandes guerras del siglo. Sería demasiado fácil tratar de explicarlo diciendo que al caos, al desorden, a la irracionalidad de la guerra, siguió una enérgica voluntad de orden, de claridad, de racionalidad. Es mucho más complejo. De hecho, de los dos periodos, el primero -el de los años 20- es paradigmático. Y lo es porque en él se confrontan las dos tendencias antagónicas que han presidido desde siempre la creación artística. Nunca estuvieron tan presentes como entonces los viejos dualismos racionalidad-espontaneidad, regla-intuición, teoría-práctica. Coincidiendo en el tiempo con la aparición y el desarrollo en Zurich, Colonia, Hannover, Berlín y finalmente París, del dadaísmo, el movimiento de vanguardia más destructor del significado tradicional de la palabra arte, un grupo de artistas pretende la elaboración científica de una teoría estética que ha de ser, además, una teoría general del conocimiento; esto es, la búsqueda de una teoría del arte fundada en verdades científicas. Esta reacción adopta un

5 Le Corbusier: *El Modulor*, cit., p. 55.

6 «Report of a Debate on the Motion 'that Systems of Proportion make good design easier and bad design more difficult'; en *Journal of the RIBA*, (Londres), Vol. 64, n. 11; (sept. 1954), p. 457.

7 G. Apollinaire: «La Jolie rousse» (fragmento), en *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*; París, Gallimard, 1925; pp. 167-168. Este poema, uno de los últimos escritos por Apollinaire, convaliente de una trepanación, se publicó por primera vez en *L'Eventail*, el 15 de marzo de 1918; dos meses más tarde, el poeta se casaba con Jacqueline Kolb ("la jolie rousse"). En ese contexto, Apollinaire escribe un poema que es, a la vez, un

poema de amor y una justificación de algunas ideas suyas sobre la poesía; lo inicia con doce versos que representan otros tantos acontecimientos de su vida y que le permiten erigirse en juez. Cf. M. Guiney: *Cubisme et littérature*, Ginebra, Georg, 1972; pp. 35 y ss. Guiney analiza detalladamente este poema, también en relación con la conferencia de Apollinaire *L'Esprit Nouveau et les poètes* pronunciada en el Théâtre du Vieux Colombier el 26 de noviembre de 1917.

8 Ch. Baudelaire: «Le Voyage», en *Les Fleurs du Mal*, París, Gallimard, 1964; p.153 (el subrayado es del texto).

9 Carta a Paul Demeny, 15 de mayo de 1871; en *Poésies complètes*; París, Gallimard, 1963; p. 220 (el subrayado es del texto).



nombre: *le rappel à l'ordre*. Pero ¿cuál es el significado, en los años 20, de la expresión *rappel à l'ordre*? Las voces se alzan desde terrenos diferentes, pero hay coincidencias fundamentales: se invoca el espíritu clásico, el respeto a la tradición, la conciencia de estar en el inicio de un nuevo renacimiento artístico, el restablecimiento del reino de la inteligencia, la voluntad de alcanzar lo universal a través de unas leyes que se consideran eternas: las de la matemática y la geometría... En definitiva, es la búsqueda de un arte de equilibrio entre intelecto e instinto, teoría y emoción, razón y sentimiento, geometría y naturaleza.

Con su intuición certera y lúcida de poeta, Apollinaire escribió en *Calligrammes*:

*Me voici devant tous un homme plein de sens  
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut  
connaître*

*Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour  
Ayant su quelquefois imposer ses idées  
Connaissant plusieurs langages  
Ayant pas mal voyagé  
Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie  
Blessé à la tête trépané sous le chloroforme  
Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte  
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme*

*[seul  
pourrait des deux savoir*

*Et sans m'inquieter aujourd'hui de cette guerre  
Entre nous et pour nous mes amis  
Je juge cette longue querelle de la tradition et de  
l'invention*

*De l'Ordre et de l'Aventure*

*Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de  
Dieu*

*Bouche qui est l'ordre meme  
Soyez indulgent quand vous nous comparez  
A ceux qui furent la perfection de l'ordre  
Nous qui quêtions partout l'aventure...<sup>7</sup>*

El Orden y la Aventura: los dos extremos a los que puede adscribirse una misma voluntad creativa. Incluso puede fluctuar entre ellos. Apollinaire, como excelente representante de la vanguardia, se alista entre aquellos que «buscan la aventura por todas partes», porque en el fondo de ella está lo desconocido, lo inesperado, lo nuevo. El mito de la novedad caracteriza al arte de vanguardia. Sin importarle los medios utilizados, el artista conducirá su imaginación por caminos ignotos, secretos, ocultos. Baudelaire ya había previsto lo que sería el final de este largo y extraordinario «viaje»:

*Nous voulons, tant ce feu nous brule le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'im-  
[porte?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!<sup>8</sup>*

Pero quizás nadie como Rimbaud expresó con tanta lucidez cuál había de ser la cualidad por excelencia del poeta, del artista, para alcanzar, a través de lo desconocido, lo nuevo: «Je dis qu'il faut être voyant, se faire *voyant*», porque la videncia implica el descubrimiento de realidades que están más allá de los límites de lo posible. Por esto, por encima de la inteligencia, «le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, -et le supreme Savant!-. Car il arrive à l'*inconnu*! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!»<sup>9</sup>. Rimbaud esboza aquí un programa, el resultado de una serie de experiencias que él mismo comprobó y que habían de conducirlo al límite de la locura. Por tanto, este programa lo hemos de

creer literalmente. Si escoge este camino es porque para él la aventura es el espíritu creador por excelencia y expresa la voluntad de poner al descubierto todo el potencial del alma humana. Es una cualidad del espíritu la tendencia a no repetirse nunca, la aspiración a la originalidad, la búsqueda apasionada de una sorpresa misteriosa que contenga en sí misma un destello de belleza, por ligero que sea. La aventura es un deseo ambicioso de novedad y, si bien no es el único elemento del arte, le es tan esencial que sin ella aquél no existiría. Pues, efectivamente, el artista se deja llevar por un afán irresistible de hacer partícipes a los hombres del entusiasmo que le impone una verdad tan sólo sospechada. A veces, en la novedad sólo se encuentra lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente..., pero a veces de su intrincado y laberíntico ser surge lo permanente.

Lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente: tres atributos que Baudelaire otorga a la modernidad que es, para él, «la moitié de l'art», ya que la otra mitad es «l'éternel et l'immuable»<sup>10</sup>. Dos mitades de una misma esencia, dos caminos para alcanzarla. Uno consiste en “el largo, inmenso y razonado trastorno de todos los sentidos”, la aventura que propone Rimbaud; el otro es aquél a través del cual el artista domina el instinto y el sentimiento, los somete poco a poco y los endereza hasta encontrar la razón e identificarse con ella: el camino del orden. Después de subrayar cuán imparables parecía la marcha instintiva del espíritu hacia metas cada día diferentes, Guillermo de Torre se pregunta por qué junto a esta corriente natural y en contradicción con el ímpetu fresco de comenzar, surge desde antiguo la corriente adversa de continuación o retorno. Centra la respuesta en el espíritu del Renacimiento que fue esplendor individualista y fuga dionisiaca, pero también, y antes que nada, una recaída historicista, una empresa de anticuarios y arqueólogos. Para De Torre, el carácter negativo del Renacimiento es más acusado que el positivo

10 Ch. Baudelaire: «La Modernité», en *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*; París, Garnier, 1962; p. 467.

11 G. de Torre: «La Aventura y el Orden», en *La Aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*; Barcelona, Seix Barral, 1962; p. 48.

12 H. Richter: *Historia del dadaísmo*; Buenos Aires, Nueva Visión, 1973; p. 7.

porque, en definitiva, reemplazó las leyes de la creación por las de la imitación. Aun reconociendo que la aventura no es todo, considera que el orden sólo existe «como la sombra por la luz» en función de la aventura y define uno y otra por antítesis:

*Si la aventura es mocedad, el orden será madurez, cuando no senectud. Si la aventura corresponde a las generaciones innovadoras, a las épocas eliminatorias y polémicas, el orden será propio de las generaciones pasivas, de las épocas acumulativas -empleando la exacta terminología orteguiana en «El tema de nuestro tiempo»-, de aquellas que se limitan a vegetar con el caudal adquirido por sus ascendientes más arriesgados. Si la aventura es modernidad, el orden será tradición. Si la primera suele llamarse en la historia, romanticismo -con las desinencias propias de cada época- la segunda cuaja siempre en el mismo título: clasicismo<sup>11</sup>.*

A principios de siglo, en París, la aventura y el orden coinciden con nítida precisión, mientras confirman aquella oscilación constante del espíritu que, en un movimiento de péndulo, va a buscar su fuerza creativa ya a la cumbre del sentimiento, ya a la cumbre de la razón. De todos los movimientos de la denominada vanguardia histórica, el dadaísmo es el que más cultivó la aventura como su propia substancia. La primera causa de su nacimiento fue la voluntad de rechazar la guerra, con todas sus consecuencias, y la sociedad que la había provocado. Y desde el primer momento Dadá hizo estallar un cúmulo de energías que, al sembrar la rebelión del arte contra el arte, hizo brotar una nueva ética artística. «Lo que perseguíamos -escribirá Hans Richter- era el anti-arte, una nueva manera de pensar y sentir, un nuevo saber: un arte nuevo en una libertad recién descubierta!»<sup>12</sup>. Al mismo tiempo, otros artistas, profundamente impresionados por el impacto de la nueva ciencia y la industria, intentarán dar a su trabajo una base sólida y

conciliar la técnica y la cultura, el arte y la ciencia. Tratarán de determinar un sistema de subordinación constante de las pasiones e impulsiones a la voluntad organizadora de la inteligencia. Es el indicio de un deseo de disciplina colectiva, con el pretexto de conferir al arte un nuevo esplendor intelectual.

No es pretensión de este estudio formular un juicio de valor sobre estas dos corrientes. Está claro que mientras una, la de la aventura, ha sido profusamente investigada y explicada, la otra, la del orden, ha quedado en buena medida relegada, por lo que parecía interesante ponerla al descubierto e investigar sus razones y argumentos. Por tanto, se tratará aquí de analizar a través de la teoría artística que elaboraron algunos de los preconizadores del orden, en primer lugar las causas que la motivaron; en segundo lugar, las repercusiones de la teoría sobre la práctica de cada uno de ellos.

## II Los precedentes

“*La peinture est l’art de creuser une surface*”

G. Seurat

1 Paul Signac: *D’Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, París, Ed. de la Revue Blanche, 1899; París, Hermann, 1978. Ed. en cast.: *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*; Buenos Aires, Poseidón, 1943.

2 «Extraits du journal inédit de Paul Signac», en *Gazette des Beaux-Arts*, (París), (julio-sept. 1949). Cit. por F. Cachin en la introducción a P. Signac: *D’Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, *cit.*, p. 8.

3 P. Signac, *op.cit.*, pp. 7-8.

4 Signac introduce aquí la siguiente nota: «Las palabras *tono* y *tinta* se emplean generalmente como sinónimas; precisemos, pues, que entendemos por *tinta* la calidad de un color y por *tono* el grado de saturación o luminosidad de una tinta. La degradación de un color hacia otro creará una serie de tintas intermedias, y la

degradación de una de esas tintas hacia el claro o el oscuro pasará por una sucesión de tonos. La armonía de tinta es el Ritmo. La armonía de tono es la Medida». *Op. cit.*, p. 11 (subrayado y versales son del texto).

5 El color local es el color propio de un objeto, por ejemplo verde-hierba; el color de iluminación es el color que emana de una fuente de luz, por ejemplo el color de la luz del sol, que pasa del amarillo al naranja y del naranja al rojo a medida que avanza el día. El color local de un objeto y el color que lo ilumina actúan el uno sobre el otro, dando como consecuencia unos efectos de contraste infinitos pero previsibles.

6 *ibid*, pp. 11-12.

7 *ibid*, nota p. 52.

En el año 1899 se publica en París el libro de Paul Signac *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*<sup>1</sup>: el que había sido gran amigo de Georges Seurat presenta este libro, unos diez años después del nacimiento del neoimpresionismo, con el espíritu de un manifiesto y, a la vez, con la voluntad de hacer un balance histórico de lo que había sido el movimiento. Pesa seguramente en su ánimo al escribirlo el deseo de reivindicar la figura de Seurat en un momento en que, desde su muerte en 1891, tanto el personaje como la obra parecían haber sido postergados. «Los jóvenes están llenos de admiración por Laforgue y por Van Gogh; para Seurat, el olvido, el silencio...», escribe Signac en su diario<sup>2</sup>. Pero consta especialmente la intención de afirmar la validez de unas investigaciones y de una técnica que comenzaban a ser violentamente criticadas incluso por aquellos que, como Pissarro, habían sido sus más fervientes partidarios. Por eso escribe en la Nota Preliminar: «Intentaremos aquí no defender el mérito de estos pintores, sino demostrar que su método, tan denigrado, es tradicional y normal; que está enteramente presentido y casi formulado por Delacroix, y que debía suceder fatalmente al de los impresionistas»<sup>3</sup>. A partir de ahí, y a pesar de reconocer que los pintores tendrían que ser juzgados únicamente a través de sus obras, tratará de exponer un método pictórico, el *divisionismo*, que es para Signac, más que un método, una filosofía:

*El neoimpresionista no puntea sino que divide. Ahora bien, dividir es asegurarse todos los beneficios de la luz, del color y de la armonía por:*  
 1º *La mezcla óptica de pigmentos únicamente puros (todas las tintas del prisma y todos sus tonos)*<sup>4</sup>.

2º *La separación de los diversos elementos (color local, color de iluminación, sus reacciones, etc.)*<sup>5</sup>.

3º *El equilibrio de esos elementos y su proporción (según las leyes del contraste, de la degradación y de la irradiación).*

4º *La elección de una pincelada proporcionada a la dimensión del cuadro.*

*El método formulado en estos cuatro párrafos regirá, pues, el color para los neoimpresionistas quienes, en su mayoría, aplicarán además las leyes misteriosas que disciplinan las líneas y las direcciones, y aseguran su armonía y su hermosa ordenación*<sup>6</sup>.

Signac ha resumido en pocas líneas lo esencial del método de Seurat, del divisionismo. Destaca en primer lugar el término luminosidad que no sólo encabeza sino que domina todo el fragmento citado. Fiel al ideal del naturalismo al aire libre, Seurat quería conseguir una pintura luminosa y esa técnica era para él la que otorgaba el máximo de luminosidad. Coloración, armonía y luminosidad se conseguían mediante la mezcla óptica de pigmentos puros, que Signac diferencia de la mezcla pigmentaria con estas palabras:

*Una mezcla pigmentaria es una mezcla de colores-materias; una mezcla de pastas de color. Una mezcla óptica es una mezcla de colores-luces; por ejemplo, la mezcla en el mismo lugar de la pantalla de haces luminosos diversamente coloreados. Sin duda, el pintor no pinta con rayos de luz. Pero así como el físico puede representar el fenómeno de la mezcla óptica por el artificio de un disco de segmentos de diversos colores que gira rápidamente, un pintor puede reproducirlos por la yuxtaposición de menudos toques multicolores. En el disco en rotación, o -si es vista desde una cierta distancia- en la tela del pintor, el ojo no aislará ni los segmentos coloreados ni los toques; sólo percibirá la resultante de sus luces -en otros términos, la mezcla óptica de los colores de los segmentos, la mezcla óptica de los colores de las pinceladas*<sup>7</sup>.

La mezcla pigmentaria (o mezcla de colores-materias) es, pues, aquella mezcla efectiva -de, por ejemplo, dos colores, amarillo y rojo- que se realiza sobre la paleta y cuya resultante será el

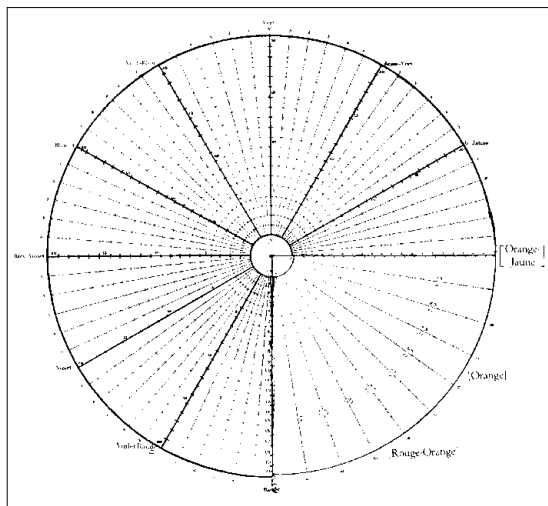


Fig. 1 Circulo cromático de M. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839.

8 Para un análisis detallado de las fuentes científicas del neopresionismo, desde las teorías de Chevreul a las de Charles Henry, así como de su aplicación práctica en las obras de Seurat, véase W. I. Homer: *Seurat and the Science of Painting*; Cambridge Mass; The M.I.T. Press, 1964. Reed. Nueva York, Hacker Books, 1985 (todas las citas se refieren a esta edición). Para una visión amplia de la naturaleza perceptual del arte y su relación con los avances científicos contemporáneos desde 1850 a

1980, véase P. C. Vitz / A. B. Glimcher: *Modern Art and Modern Science. The Parallel Analysis of Vision*, Nueva York, Praeger, 1984.

9 M.-E. Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...*; Paris, Pitois-Levrault, 1839.

10 Cit. por W. I. Homer, *op. cit.*, p. 20.

11 *ibid.*, p. 28.

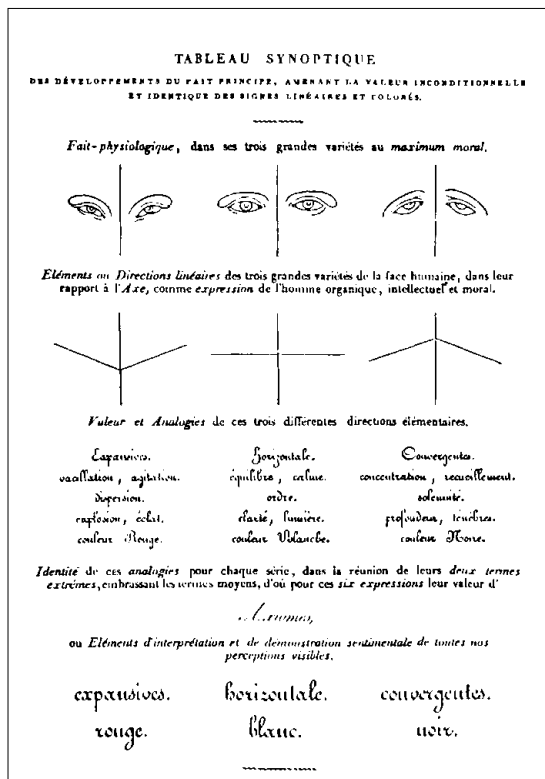


Fig. 2 Cuadro sinóptico de Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, 1827-1832.

naranja; la mezcla óptica (o mezcla de colores-luces) es aquella ilusoria que se realiza cuando, a una cierta distancia del cuadro, los pequeños toques de pintura pura de amarillo y rojo se mezclan en la retina del espectador -se les denomina colores-luces porque son los colores en que se descompone un rayo de luz al pasar por un prisma-. En lo que se refiere a éstos, el ojo no aislará ni los segmentos del disco en rotación, ni las manchas de color sobre la tela del cuadro a una cierta distancia: percibirá sólo la resultante de sus luces. La impresión que recibe la retina del conjunto de manchas es del mismo tipo que la que recibe de un disco de Maxwell en movimiento.

Michel-Eugène Chevreul, una de las referencias fundamentales de la teoría neoimpresionista del color<sup>8</sup>, fue quien formuló sus propias observaciones sobre las aplicaciones y los principios específicos del contraste simultáneo del color, en su obra *De la loi du contraste simultané des couleurs...* publicada en París en 1839<sup>9</sup>. En la primera parte del libro, Chevreul formulaba la ley de contraste simultáneo en los términos siguientes: «Cuando el ojo percibe al mismo tiempo dos colores contiguos, éstos aparecen desiguales al máximo, tanto en su composición óptica como en el realce de su tono. Se produce entonces, *al mismo tiempo*, el contraste simultáneo de color propiamente dicho, y el contraste de tono»<sup>10</sup>. En la segunda parte analizaba la aplicación práctica de esta ley a problemas diversos de color en la arquitectura, la pintura y las artes decorativas. Chevreul diagramó las variables de tono y de tinta en un círculo cromático (fig. 1) dividido en doce radios equidistantes, que representaban un color cada uno; estaban incluidos en el círculo los tres primarios (rojo, amarillo y azul), los tres secundarios (naranja, verde y violeta), los seis intermedios (rojo-naranja, naranja-amarillo, amarillo-verde, verde-azul, azul-violeta, violeta-rojo). Cada radio estaba dividido en veinte partes iguales que representaban la escala entera de tonos de cada color; los complementarios respectivos se encontraban en la parte opuesta de cada diámetro. En la tercera parte del libro, Chevreul sentaba un conjunto de reglas que gobiernan las relaciones armónicas del color; unas afectan a la asociación de los colores complementarios, otras a la de los no-complementarios. Se podrían resumir en una sola: «Cuanto mayor es la diferencia entre los colores, más simpatizan armónicamente, inversamente, cuanto menor diferencia hay entre ellos, más ayudan a destruirse mutuamente»<sup>11</sup>. A partir de aquí obtenía todo un código de leyes ópticas que podían ser enunciadas en términos casi algebraicos.

Otras fuentes imprescindibles para el sistema de Seurat fueron, principalmente, las de Humbert de Superville, Charles Blanc, Ogden N. Rood, David Sutter y Charles Henry.

David Pierre G. Humbert de Superville, pintor y teórico alemán, escribió *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* -que se publicó en Leyden entre 1827-1832-, donde enfatizaba la relación entre el color y la línea en lo que se refiere a la expresión. Describió tres tipos de líneas que constituyen la base de nuestra experiencia de la naturaleza:

- 1- Las líneas ascendentes: dirección oblicua expansiva.
- 2- Las líneas descendentes: dirección oblicua convergente.
- 3- Las horizontales.

Estas direcciones lineales se ejemplifican, de forma un tanto ingenua, con tres variedades del rostro humano, en relación a un eje, como «expresión del hombre orgánico, intelectual y moral» (fig. 2).

En este mismo sentido, Superville consideró también los colores como medios de expresión de sentimientos; después unió elementos de línea y de color para reforzarse mutuamente. El rojo se asocia a las líneas oblicuas expansivas (expresa vacilación, agitación, dispersión, alegría). El negro se asocia a las líneas oblicuas convergentes (expresa concentración, recogimiento, solemnidad, tristeza). El blanco se asocia a las horizontales (expresa equilibrio, calma, orden). Entre el rojo y el negro se sitúan el naranja y los demás colores consecutivamente. La obra de Superville muestra claramente las relaciones entre elementos de color y de línea, y las características fisiológicas del rostro humano. Un reflejo directo de estas teorías se puede encontrar en dos obras de Seurat: *Le Chahut* y *Le Cirque*. Recordemos que en el fragmento anteriormente citado de Signac hay esa referencia clara a «las leyes misteriosas que disciplinan las líneas y las direcciones».

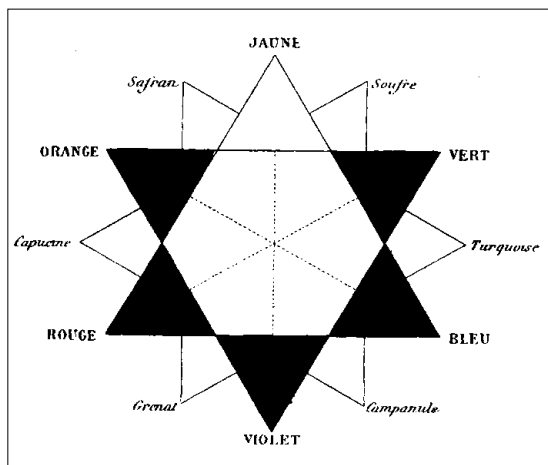


Fig. 3 Diagrama cromático de Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1867.

La *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, publicada en París en 1867<sup>12</sup>, nace como libro «destinado a la enseñanza», ya que «la enseñanza pública ha permanecido mucho tiempo muda sobre las cuestiones de arte»<sup>13</sup>. La obra, dividida en tres partes -asignadas a la arquitectura, la escultura y la pintura, haciendo amplia referencia también al grabado-, fue uno de los textos básicos de la cultura artística de fin de siglo. A pesar del interés extraordinario de todo el libro, especialmente en lo que afecta a la teoría neoimpresionista, limitaremos nuestro análisis a la parte dedicada a la pintura y, más concretamente, al color. En una primera aproximación al tema, Blanc define el dibujo como el sexo masculino del arte, mientras que el color es el sexo femenino; destaca la superioridad del primero sobre el segundo, afirmando que el dibujo, la forma, es absoluta, el color es relativo. Al abordar propiamente la pintura, Blanc define la «ordenación» como «el primer medio para el pintor para expresar su pensamiento», porque:

*Dos cosas se deben observar y conciliar en la ordenación: su belleza óptica, que responde al placer de los ojos, y su belleza moral o poética, que afecta al sentimiento. La primera de estas bellezas sería la más interesante y podría ser suficiente si la composición fuera puramente decorativa, como por ejemplo una pintura que representara los placeres de la cosecha o de la vendimia. Pero si el cuadro se dirige al espíritu o al corazón, si debe generar pasiones, el carácter moral de la ordenación deberá pasar delante de la conveniencia pintoresca, que será sacrificada decididamente a la expresión; eso suponiendo que no se puedan obtener ambas, ni fortalecerlas una por la otra*<sup>14</sup>.

Más adelante, y después de destacar el papel de la composición en la obra de Rafael *La Escuela de Atenas*, afirma que la *unidad* es el verdadero secreto de toda composición. La *unidad*, respecto a la ordenación, significa que tiene que prevalecer una cierta jerarquía en la elección

12 Reed. París, Henri Laurens, Librairie Renouard, s/a. (Todas las citas se refieren a esta edición).

13 *ibid.*, p. 1.

14 *ibid.*, pp. 496-497.

15 *ibid.*, p. 500.

16 *ibid.*, pp. 534-535.



de las líneas principales, es decir, que tiene que haber una dominante. Y esto por una razón esencial, ya que «todas las líneas tienen relación con el sentimiento»<sup>15</sup>. Pero todas las líneas, rectas o curvas, todas las formas que engendran, tienen un principio común, la geometría; por eso, y porque las formas geométricas están presentes en la naturaleza, en la cristalización misteriosamente simétrica, en el paso del estado líquido al sólido, en la elegancia de los vegetales y las flores... Blanc argumenta que el artista ha de seguir el camino trazado por aquél a quien Platón denominaba «el eterno geómetra»:

*La geometría, que ha marcado el inicio de esta creación divina que culmina con la vida, debe también ocupar el rango más alto en esta creación humana que es el arte: su última palabra es la belleza*<sup>16</sup>.

Los capítulos dedicados al color se inician con el argumento de que es indispensable al pintor conocer las leyes del color en lo que éstas tienen de esencial y de absoluto. Especifica a continuación cuál es el papel del color que, como elemento móvil, vago, inalcanzable, nos dirá lo que pasa en el corazón; el dibujo, elemento preciso, limitado, palpable y constante, lo que pasa en el espíritu. El color, sometido a reglas fijas «se puede enseñar como la música» y es más fácil de aprender que el dibujo, cuyos principios no se enseñan. Si para Newton los colores del prisma eran siete -como analogía poética de las siete notas de la música-, Blanc admite sólo tres colores primarios (rojo, amarillo y azul) que son componibles, y tres colores compuestos o binarios (violeta, verde y naranja) que pueden obtenerse combinando los tres primarios (fig. 3). En los intervalos que separan estos seis colores se sitúan los matices intermedios. Con ellos, separadamente, se pueden identificar todos los objetos de la creación, pero si los reunimos nos darán la luz blanca, que es síntesis de todos los colores: en ella están todos contenidos y latentes.

Después de destacar las características de los colores complementarios, resume brevemente la teoría de Chevreul sobre el contraste simultáneo de los colores.

Al tratar la mezcla óptica, Blanc menciona las pinturas de la cúpula central de la biblioteca del Palais du Luxembourg de Delacroix, y el efecto maravilloso que causan a pesar de la oscuridad de la superficie cóncava sobre la que pintó. Cita también otro ejemplo, un chal de cachemira en donde el ojo percibe tonos que no están en el tejido sino que se componen en el fondo de nuestra retina debido al efecto mutuo de un tono sobre otro.

El tema de la vibración de los colores permite a Blanc volver a la comparación con la música porque, de la misma manera que los sonidos dependen del número de vibraciones de una cuerda tensa, cada color está sometido a un número de vibraciones que actúan sobre el órgano de la visión, llegando a afirmar que no sólo la vibración es una cualidad inherente a los colores sino que es más que probable, como piensa Euler, que los colores no sean otra cosa que las diferentes vibraciones de la luz. Y aquí interviene otra cuestión: la que atañe al color de la luz, pues en la naturaleza la luz nos llega con diferentes colores según el clima, el ambiente y la hora del día. Dos ejemplos utilizados por Blanc varían dependiendo del color de la luz aplicada, sea éste frío (azul) o caliente (naranja): una tela azul iluminada por la luz fría del norte exaltará el azul en la parte clara y lo atenuará en la parte de sombra; al contrario, si la luz es caliente, naranja como la del sol, la misma tela parecerá más azul en la parte de sombra y mucho menos en la clara. Finalmente Blanc analiza el carácter de la pincelada, que es a la pintura lo que la caligrafía es a la escritura. Tiene una verdad y una belleza relativas y en la historia de la pintura va siempre en último lugar; pero según Blanc hay una primera ley del gusto que afirma que la pincelada

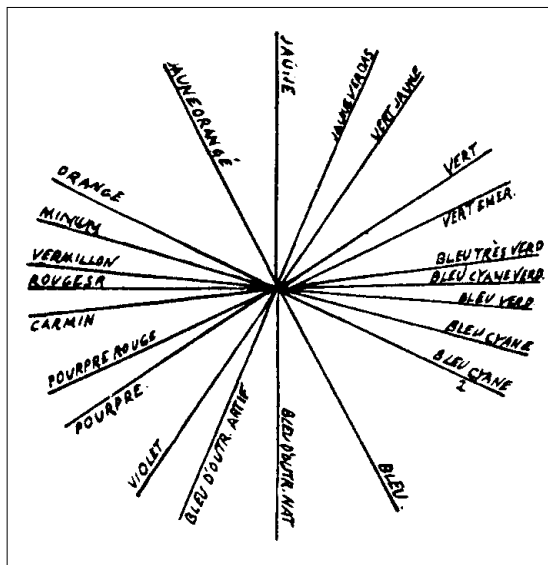


Fig. 4 Copia del diagrama de contrastes de Rood realizada por Seurat. Colección de Mme. Ginette Signac, París.

debe ser amplia en las obras grandes y precisa en las pequeñas.

Ogden N. Rood, físico y pintor, fue autor del libro *Modern Chromatics* publicado en Nueva York en 1879 y traducido al francés poco después<sup>17</sup>; se trata de un libro dirigido más bien a los artistas que a los científicos por su lenguaje fácil y asequible. Dedicó un capítulo a la mezcla de colores, extendiéndose en la diferencia entre la mezcla de luces y la mezcla de pigmentos y las leyes que las rigen. A través de numerosos experimentos con los discos de Maxwell, demostró que se podía obtener una gran luminosidad mediante la mezcla aditiva de colores con la conclusión de que la mezcla de pigmentos que se realiza sobre la paleta -y que se opone como procedimiento a la anterior- tiende hacia el negro. Estudió también la duración de la impresión de la luz sobre la retina y, destacando los trabajos experimentales de Helmholtz, argumentó la función determinante que tenía al permitir mezclar la luz en proporciones variables a través de los discos de Maxwell. No especificó, en cambio, cómo aplicar a la pintura las leyes que rigen este fenómeno. Al igual que Chevreul, pero de una manera más metódica y científica, Rood abordó el problema del contraste de color. En este sentido es importante el diagrama que aporta como un resultado de sus investigaciones: veintidós colores aparejados según su relación de complementariedad. También realizó experimentos sobre los efectos ópticos del contraste que introducían cálculos de aumento y disminución del grado de saturación del color, yuxtaponiendo tintas similares o contrastadas. Estos capítulos del libro de Rood sobre la mezcla de colores y la duración de la sensación de la luz sobre la retina fueron especialmente interesantes para Seurat, como lo demuestra el hecho que se haya encontrado entre sus papeles personales una copia del diagrama de contraste de Rood (fig. 4), un instrumento muy eficaz para encontrar rápidamente

17 *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*; Paris, Baillière, 1881

18 Cf. W. I. Homer, *op. cit.*, p. 40.

19 Cit. por J. Rewald: *El postimpresionismo. De van Gogh a Gaguin*, Madrid, Alianza, 1982, p. 68.

20 Cit. por J. Rewald: *Georges Seurat*, Paris, Albin Michel, 1948; p. 119.

21 Cf. Ch. Henry: «Introduction à une esthétique scientifique», *La Revue Contemporaine*, (Paris), (agosto de 1885); p. 447. Véase J. Argüelles: *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

los complementarios respectivos<sup>18</sup>. Rood considera la aplicación del color en pequeñas pinceladas o «intervalos» uno al lado del otro como un procedimiento idóneo para enriquecerlo, destacando el efecto que se produce cuando estos colores son vistos a una cierta distancia, de tal manera que las tintas se mezclan en la retina del espectador produciendo nuevos colores, idénticos a los que se obtendrían por el método de los discos giratorios. Aquí está ya claramente formulado el propósito de la técnica divisionista.

En cuanto a David Sutter, sus seis artículos sobre *Les phénomènes de la vision*, publicados entre enero y marzo de 1880 en la revista *L'Art*, y que Seurat pudo no sólo leer sino “meditar”, como él mismo decía, en la época de su servicio militar en Brest, le aportaron la confirmación de sus propios principios. En Sutter encontró esta conclusión: «Hay que mirar la naturaleza con los ojos de la mente y no sólo con los del cuerpo, como hacen los seres irracionales... Así como existen voces de tenor, hay también ojos de colorista, pero estos dones de la naturaleza deben ser estimulados por la ciencia para alcanzar su plenitud... A pesar de su carácter absoluto, las reglas no obstaculizan la espontaneidad de la invención ni la ejecución. La ciencia nos libra de todo lo que es incertidumbre y nos permite movernos libremente dentro de un amplio círculo; sería una afrenta al arte y a la ciencia creer que se excluyen mutuamente. Puesto que todas las reglas derivan de las leyes de la naturaleza, nada es más fácil ni más necesario de conocer. En el arte todo debe ser intencionado»<sup>19</sup>.

Asimismo, Sutter también confirma a Seurat su intuición de la profunda relación existente entre las reglas musicales y las pictóricas cuando afirma: «Las leyes de la armonía estética se aprenden igual que las reglas de la armonía musical»<sup>20</sup>.

La personalidad de Charles Henry destaca en el panorama intelectual del París de fin de

siglo como la de un humanista polivalente, entregado a todo tipo de investigaciones en campos tan aparentemente diversos como la estética, la historia de la ciencia, la biología, la matemática, la psicología, la historia de la literatura...

Relacionado con el grupo literario simbolista, amigo de Gustave Kahn y Jules Laforgue, Henry se interesó progresivamente en la formulación de un sistema estético basado en la teoría “científica” de los estados de energía; dicha teoría planteaba la existencia de tres estados de energía: alegre, tranquilo y triste, que correspondían a los tres colores primarios: rojo, amarillo y azul, y también a unas direcciones lineales. El primer paso fue la publicación del artículo *Introduction à une esthétique scientifique* en *La Revue Contemporaine* en agosto de 1885. Dos cuestiones destacan en el texto: la importancia de la noción de *dirección* y la idea de metáfora como *cambio de dirección*. Henry distingue entre ciertos estados afectivos y ciertas direcciones por un lado, y entre ciertos estados afectivos y ciertos colores de otro. Según Henry, no existe percepción pura, pasiva, que no se acompañe de reacciones motrices; destaca el carácter primordial de lo agradable y lo desagradable, afirmando que cada reacción motriz es experimentada como agradable o desagradable. También constata que el placer provoca un aumento de energía -él utiliza el término *dinamogénie* (dinamogenia)-; la pena provoca una atenuación -o *inhibition* (inhibición)-. A partir de aquí se configuran dos categorías estéticas: la estética de las líneas y la estética del color. La primera tiene como misión analizar qué direcciones son agradables y cuáles desagradables, cuestión que el sistema de Henry resuelve afirmando que el placer está relacionado con una dirección ascendente y de izquierda a derecha, mientras que el dolor está relacionado con una dirección descendente y de derecha a izquierda<sup>21</sup>. Henry propuso una fórmula algebraica basada en la teoría de Gauss que permiti-

une introduction sur la théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure; Paris, Ch. Verdin, 1889. (Verdin era constructor de instrumentos de precisión).

25 F. Fénéon: «Une esthétique scientifique: Charles Henry»; *La cravache*, (Paris), (18 de mayo de 1889). Este artículo y los que se citan a continuación del mismo autor se encuentran reunidos en: *Au-delà de l'Impressionisme*; Paris, Hermann, 1966; p. 145.

26 F. Fénéon: «L'Impressionnisme scientifique»; *L'Art Moderne*, (Paris), (19 de sept. de 1886). *Loc. cit.*, p. 80.

27 F. Fénéon: «La VIIIème exposition impressionniste», en *Les impressionistes en 1886*, *loc. cit.*, p. 65. Esta exposición, la última que realizaron los impresionistas, fue anunciada en el último minuto como «VIII Exposition de peinture», después de una fuerte discusión general entre los organizadores y después que Monet, Renoir y Sisley se retiraran porque no aceptaban figurar al lado de Seurat, que había sido invitado por Pissarro. Éste se lo comunicó por carta a su hijo Lucien en estos términos: «Ayer tuve un buen agarrón con Manet a propósito de Seurat y de Signac... Expliqué a Manet, que no ha entendido nada, que Seurat aporta un elemento nuevo que esos señores no pueden apreciar, a pesar de todo su talento, y que yo, personalmente, estoy persuadido del progreso que hay en este arte, que dará resultados extraordinarios». Cit. por J. Rewald: *Historia del Impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, vol. II, pp. 123-124.

22 Cf. W. I. Homer, *op. cit.*, p. 192.

23 Ch. Henry: *Rapporteur esthétique avec notice sur ses applications à l'art industriel, à l'histoire de l'art, à l'interprétation de la méthode graphique, en général à l'étude et à la rectification esthétique de toutes formes*; Paris, G. Séguin, 1889. (Séguin era editor y constructor de instrumentos de matemáticas). En cada ejemplar iba incluido el instrumento realizado en material transparente.

24 Ch. Henry: *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec*

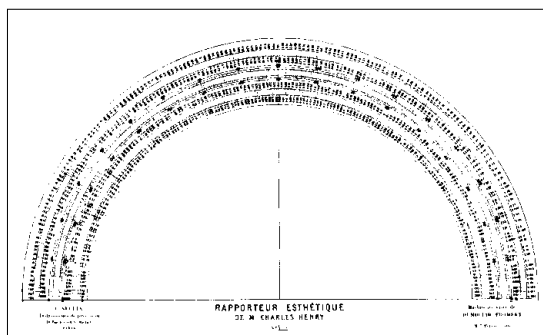


Fig. 5 *Rapporteur esthétique* de Ch. Henry, 1889.

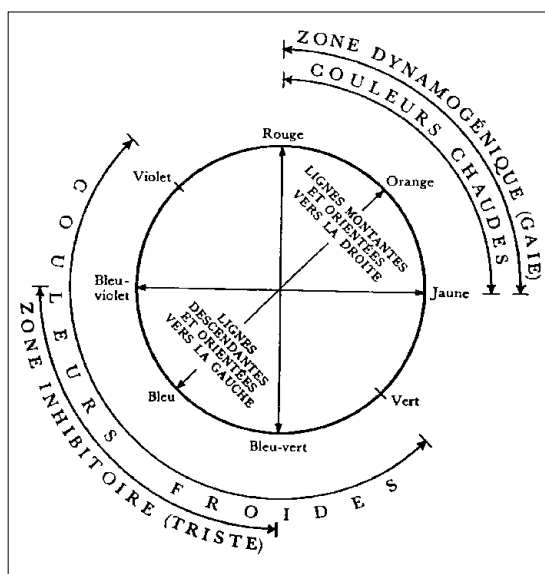


Fig. 6 Diagrama de Ch. Henry, *Cercle Chromatique*, 1889.

ría determinar qué cambios en la dirección de las líneas, expresadas como radios de una circunferencia, podrían ser rítmicos<sup>22</sup>. En 1888 creó un *rapporteur esthétique* (fig. 5), un transportador de ángulos estético que determinaba muy simplícidamente las direcciones angulares rítmicas

entre líneas rectas originadas desde un mismo punto<sup>23</sup>.

En cuanto a la estética del color, Henry demostró, más allá de las teorías de Chevreul que consideraba arbitrarias, que los colores tienen unos valores expresivos precisos; consideraba unos colores como *dinamógenos* -el rojo y el amarillo (colores cálidos)-, y otros como *inhibidores* -el verde, el violeta y el azul (colores fríos)-. Según Henry, se pueden establecer dentro de un círculo las relaciones entre los colores y las direcciones lineales. Esto lo explicó mediante un diagrama (fig. 6) en *Cercle Chromatique*, publicado en París en 1889<sup>24</sup>. El transportador de ángulos se compaginaba con este círculo cromático y podía determinar los ángulos rítmicos que separaban los radios correspondientes a cada color en el círculo. En síntesis, las teorías de Charles Henry plantean que cada dirección corresponde a un color preciso y ambos tienen un valor expresivo intrínseco calificado como *dinamógeno* o *inhibidor*. Las direcciones ascendentes y de izquierda a derecha son *dinamógenas* y las direcciones descendentes y de derecha a izquierda son *inhibidoras*, correspondiendo respectivamente a cada una de ellas los colores alegres y tristes. Las relaciones entre colores y líneas se pueden establecer en un círculo cromático, y los intervalos rítmicos entre colores y líneas pueden determinarse con el *transportador de ángulos estético*. Charles Henry es a finales del siglo XIX el exponente imprescindible de una tendencia científica de la estética que ha tenido como representantes no sólo a Humbert de Superville, cuya obra es esencial para las teorías de Henry, y a todos los citados anteriormente sino también a un conjunto de escritores y científicos que desde las investigaciones de Fechner sobre la sección áurea hasta la filosofía del arte de Taine pasa por las obras de Wundt, Lévêque y Sully-Prudhomme, con unos planteamientos similares en todos ellos.

El crítico Félix Fénéon, buen amigo de Seurat y de los neoimpresionistas, analizó la *estética científica* de Henry en un artículo que sintetizaba los aspectos generales de esta «eflorescente obra de arte matemática donde pueden reanimarse todas las ciencias»<sup>25</sup>. Tres años antes, en un artículo titulado *L'impressionisme scientifique*, había señalado la influencia de Henry sobre Seurat y sus amigos, advirtiendo que a estos artistas, «a quienes ya el profesor Rood había proporcionado constataciones muy valiosas, muy pronto la teoría general del contraste, del ritmo y de la medida de Charles Henry les suministraría informaciones nuevas y seguras»<sup>26</sup>.

Efectivamente, ese mismo año 1886 Seurat entró en contacto con Henry; en ese momento el artista y el científico podían compartir unas mismas fuentes documentales en cuanto a la ciencia del color, de la mezcla óptica, del divisionismo y de la degradación. Las obras de Chevreul, Humbert de Superville y Rood no tenían secretos para ellos. Seurat había realizado ya su primera gran obra-manifiesto: *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (fig. 7). Se trata de un cuadro de gran formato (207 x 308 cms.) pintado entre 1884-1886. El tema inmediato es muy claro. Fénéon lo describió así:

*Son las cuatro de la tarde bajo un cielo canicular. Unas barcas se deslizan sobre el río. En la isla, una población dominical y fortuita, que disfruta al aire libre, hormiguea entre los árboles. Estos casi cuarenta personajes están vestidos de un dibujo hierático y sumario, tratados rigurosamente de espaldas, de cara o de perfil, sentados en ángulo recto, estirados horizontalmente o rígidamente en pie: como un Puvis de Chabanne modernizado*<sup>27</sup>.

Seurat escogió como escenario esa larga franja de tierra en medio del Sena, la Grande Jatte, próxima a Courbevoie (y no lejos de donde había situado *Une baignade, Asnières*, 1883-1884). Un tema familiar y desprovisto de

de Manet, o dicho de otro modo, la *imposibilidad de la alegría*... Esta pintura es un mosaico único del aburrimiento, una obra maestra del anhelado fracasado y del distanciamiento del *dolce far niente*.

(...) Como objeto de una reflexión inexpresiva, en la pintura, con su espacio mate-acuoso, con las aguas del Sena dominiguero igualmente inexpresivas, lo que se nos muestra es el ocio sin alegría. También aquí hay Jauja, pero de tal manera que con el mundo del trabajo todo mundo, más aún, todo objeto parece desaparecer en una atmósfera acuosa y apática. La consecuencia es un tedio insondable, una utopía satánico-pequeño-burguesa del distanciamiento, de *sabbat* a *sabbat*: el domingo aparece sólo como exigencia penosa, no como un breve regalo de la tierra prometida. Una tarde de domingo burgués es el paisaje de un suicidio pintado, que no llega a hacerse realidad sólo porque falta la decisión para ello. En resumen, esta especie de *dolce far niente* es, siempre que tiene conciencia de ello, conciencia de un no-domingo total en lo que ha quedado de la utopía del domingo». *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1979, t. II, p. 394 (el subrayado es del texto).

Partiendo de este fragmento de Block, L. Nochlin ha analizado el carácter de «alegoría anti-utópica» de la *Grande Jatte*, a través de la estrategia formal de su construcción pictórica. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Nueva York, Harper & Row, 1989, pp. 170-193.

28 Esta obra causó un gran escándalo: al margen de Fénéon, quien tuvo el coraje de afirmar sin reticencias su admiración por la nueva pintura de Seurat, la crítica la censuró como un «inmenso y detestable cuadro que parece una fantasía egipcia»; o «un cortejo de faraones»; y describió los personajes como «figuras de madera»... «de actitudes hieráticas». Cit. por H. Dorra / J. Rewald: *Seurat, l'œuvre peint; biographie et catalogue critique*, París, Les Beaux-Arts, 1959, pp. 158-160.

29 A mediados de este siglo, Ernst Bloch describió este cuadro como «el contraste *negativo* de *Le déjeuner sur l'herbe*

30 Carta de Charles Angrand a Gustave Coquirot. Cit. por Coquirot: *Seurat*, París, Albin Michel, 1924, pp. 40-41.

intención pintoresca: un lugar en las afueras inmediatas de París; sensación de aire libre.

Una región que no es propiamente ni campo ni ciudad. De hecho, en el tema combina dos elementos que eran, en términos sociológicos oportunamente explosivos: el suburbio industrial y el domingo popular. En la orilla del Sena, en la isla de la Grande Jatte, los ciudadanos de París dejan pasar la tarde de un domingo: al lado de unos militares, un civil toca el clarinete; una señorita muy estirada pesca con caña; una nodriza parlotea con una viejecita que se protege del sol bajo una sombrilla; otras mujeres sentadas miran o bordan; casi en el centro, una mujer pasea a una niña vestida de blanco; a la izquierda, hay un hombre con sombrero y bastón; delante, otro fuma una pipa, pensativo, y está caracterizado con un realismo mucho más cuidado que el de los otros personajes del cuadro. A la derecha, una pareja de orondos burgueses -el hombre con un puro en la mano, la mujer bajo una sombrilla- pasea a un mono atado con una cadena. Las chisteras y los sombreros de flores, las chaquetas largas, las levitas, los vestidos con miriñaque, documentan y fijan la fecha. Ningún personaje, excepto la niña que salta a la cuerda, parece dotado de movimiento y los que caminan parecen hacerlo con una parsimonia solemne<sup>28</sup>. Está claro que lo que interesa a Seurat es el conjunto y no las expresiones, los volúmenes y no los gestos que los destruyen. Si las figuras parecen estáticas en sus actitudes, si sus contornos están extremadamente simplificados, es porque el artista ha resumido en estos personajes la suma de los movimientos observados al natural. Todos estos ciudadanos, instalados en el ocio y la calma de esta tarde a la orilla del Sena, parecen no tanto los símbolos de un día de la semana -que precisa el título del cuadro- sino los de toda una época. Seurat, a quien Degas había nombrado irónicamente “notario”, piensa hacer el retrato de una sociedad que es la suya, la de 1880,



Fig. 7 *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884-1886. The Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.

pero que, como tal, habrá de ser válido para cualquier tiempo<sup>29</sup>. Lo que se explica por el resultado final, pero también por el método empleado en su realización, ya que durante dos años el pintor combinó el trabajo en el estudio, donde estaba fijada la tela, con el trabajo de campo en el escenario natural.

En aquel tiempo la isla era un lugar de esparcimiento tanto de la clase trabajadora como de la gente elegante. Precisamente Seurat, que pasaba mucho tiempo en la isla pintando del natural, evitó la agitación y el tumulto ya desde los primeros esbozos al óleo, donde utiliza trazos de pincel fluctuantes y entrecruzados. En esos pequeños croquis procede a una auténtica transcripción taquigráfica de la luz. Charles Angrand,

un pintor amigo de Seurat que le acompañaba a la *Grande Jatte*, explicó que, volviendo juntos de la isla, Seurat le mostraba los árboles del boulevard de Courbevoie haciéndole notar que la copa verde que destacaba contra el cielo se aureolaba de un rosado-rojizo, el color complementario del verde. Y cuando atravesaban París, por la noche, saliendo de alguna reunión de los Indépendants, a Seurat le gustaba observar el halo complementario de las farolas de gas. Angrand explicó también que Seurat buscaba siempre estos contrastes y le gustaba comentarlos<sup>30</sup>. Es decir, no sólo intentaba basar la pintura en leyes científicas sino que constataba su presencia en la realidad. *Un dimanche... à la Grande Jatte* es una empresa de gran envergadura, singular dentro del arte contempo-

ráneo en una época en que la visión impresionista exigía al artista una expresión espontánea de sus sensaciones; si Monet, por ejemplo, trataba de retener en unas pocas horas un efecto fugaz, Seurat trataba de dar forma a un proyecto de una magnitud casi desconocida desde los tiempos de David y de Ingres: en esta obra nada se abandona al azar ni al capricho de una buena pincelada. Ninguna descripción más precisa de su técnica que la que hizo el propio Fénéon:

*Si, en La Grande Jatte, examinamos un decímetro cuadrado cubierto de un tono uniforme encontraremos sobre cada uno de los centímetros de esta superficie, en un arremolinado batiburrillo de pequeñas máculas, todos los elementos constitutivos del tono. Observemos esta mancha de hierba en la sombra: una mayoría de pinceladas dan el color propio de la hierba; otras, anaranjadas y dis-*

*persas, expresan la débil acción del sol; otras, púrpura, hacen intervenir el complementario del verde... Todos estos colores, aislados sobre la tela, vuelven a combinarse en la retina; tenemos pues no una mezcla de colores-materias (pigmentos) sino una mezcla de colores-luces<sup>31</sup>.*

Fénéon escribió el texto en 1886, instituyéndose desde ese momento en el intérprete y comentarista oficial de una nueva pintura, a la cual no sólo dio el nombre sino que quiso definirla en un artículo publicado en mayo de 1887, en la revista *L'Art Moderne* de Bruselas. Después de exponer la teoría y la técnica del neoimpresionismo, Fénéon señalaba los puntos divergentes entre impresionismo y neoimpresionismo con estas palabras:

*Los primeros impresionistas proclamaban que el espectáculo del cielo, del agua, del follaje, varía a cada instante. El objetivo era fijar una de estas apariencias fugitivas. De ahí se deducía la necesidad de captar el paisaje en una sola sesión y cierta tendencia a forzar a la naturaleza a hacer muecas para probar suficientemente que el instante era único y que nunca lo volveríamos a ver. La tarea de los neoimpresionistas consiste en sintetizar el paisaje en un aspecto definitivo que perpetúe la sensación. Además su tarea no se adapta nada a las prisas y exige el trabajo de taller<sup>32</sup>.*

El impresionismo es la sensación visual del instante que un paciente análisis de la cualidad de la luz y de los elementos del color permitió fijar en su complejidad infinita y variable. Monet, Renoir y los otros impresionistas, intentaron descubrir una nueva técnica pictórica que hiciera aparecer el pigmento más intenso y brillante con las propiedades centelleantes de la luz del sol. Seurat buscaba lo mismo, pero lo que le diferencia del impresionismo es que quiere encontrar métodos definidos por la razón y no por la experiencia<sup>33</sup>. Seurat quiere eliminar del arte todo lo azaroso e imprevisible y sustituye la búsqueda empírica de una verdad nueva por un

31 *Loc. cit.*, p. 65.

32 «Définition du néo-impresionisme», en *Au-delà de l'Impressionisme*, *cit.*, p. 92. En aquellos momentos se establecía ya una distinción entre los "impresionistas románticos" -los impresionistas-, y los "impresionistas científicos" -los neoimpresionistas-.

33 En el impresionismo la pincelada denota una sensación de color, directamente representada. En la obra de Seurat la función de la pincelada cambia, evidenciando una actitud radicalmente nueva en relación a la unidad de operación: cada punto de color no denota ya una sensación sino que él mismo produce sensaciones. El punto no es sólo un instrumento técnico sino una parte integrante de la concepción formal de la pintura. Seurat considera que el arte no copia la realidad sino que construye ficciones que, aunque no se parecen al mundo

real en su apariencia manifiesta, pueden ser consideradas como descripciones fenoménicas de las operaciones del mundo real. La superficie del cuadro forma parte del mundo en las mismas condiciones que cualquier otro objeto, está sometida a las mismas leyes de la visión y abierta al mismo tipo de análisis óptico. *Cf.* J. A. Richardson: *Modern Art and Scientific Thought*, Urbana-Chicago-Londres, University of Illinois Press, 1971, p. 66-67.

34 *Cf.* F. Menna: *La linea analitica dell'arte moderna*, Turin, Einaudi, 1975, p. 10. Menna analiza esa voluntad del arte contemporáneo, desde finales del siglo XIX, de constituir un sistema con sus propios medios expresivos y de atribuirles una autonomía específica. En ese sentido, destaca el proceso de abstracción sistemática del procedimiento de Seurat a partir de *La Grande Jatte*.



ideal matemático. Quiere, en definitiva, reconstituir científicamente el arte de la pintura. En *La Grande Jatte*, Seurat recurre a un procedimiento de división del tono en unidades elementales, organizadas según un sistema de relaciones basado en reglas constantes<sup>34</sup>. Si tomamos, efectivamente, un fragmento de *La Grande Jatte*, considerando el límite donde comienza la sombra, tenemos dos zonas: una que está iluminada por la luz y otra que está en la sombra. En la zona de luz constatamos la presencia de dos elementos:

- 1- el color local, hierba=verde.
- 2- el color de iluminación, sol=amarillo, amarillo-naranja.

A medida que nos acercamos al límite de contraste el tono del color de iluminación se aclara; al acercarnos a la línea de sombra domina incluso al color local verde que empalidece hasta casi desaparecer. En la zona de sombra, hay tres elementos:

- 1- el color local, hierba=verde
- 2- el color de iluminación, sombra=azul

(que es complementario del naranja=el color de iluminación del sol en la otra zona).

3- la reacción del color local de la hierba que se exalta en los puntos de contraste. Esta reacción tiene por efecto hacer aparecer el complementario del verde, que es el púrpura.

Cuando nos alejamos de los límites de contraste, estos colores se apagan y el color local vuelve a dominar: con tonos claros en la parte de luz y con tonos más oscuros en la parte de sombra. La elaboración de estos elementos forma parte de la técnica neoimpresionista, tal como la describió Signac:

*Según la técnica neoimpresionista, la luz -amarilla, naranja o roja, de acuerdo con la hora y el efecto- se añade a los colores de los objetos, los calienta o los dora en sus partes más iluminadas. La sombra, fiel complementaria de su regulador, la luz, es violeta, azul o verde azulado, y esos elementos modifican y enfrían las partes oscuras del*

*color. Esas sombras frías y esas luces cálidas, cuyas luchas y juegos entre sí y con el color propio de los objetos constituyen el contorno y el modelado, se extienden entremezcladas o contrastadas sobre toda la superficie del cuadro, iluminándolo aquí, apagándolo allá, en lugar y proporción determinados por el claroscuro*<sup>35</sup>.

Signac cita a Delacroix como el precursor que ha intuido y casi formulado estos principios que los neoimpresionistas aplican rigurosamente. Principios que tienen como premisa fundamental conseguir siempre una mayor luminosidad. Signac escribe: «...invocamos la autoridad del genio alto y claro de Eugène Delacroix: las reglas de color, de línea y de composición que enunciarnos y que resumen el *divisionismo* fueron promulgadas por ese gran pintor. (...) El conocimiento de la teoría científica del color sirve a Delacroix primero para armonizar o exaltar por el contraste tintas contiguas, para regular encuentros afortunados de tintas y de tonos mediante el acorde de los semejantes o la analogía de los contrarios. Luego, como un avance motiva otro, esta observación continua de los juegos del color le lleva al empleo de la mezcla óptica y la exclusión de toda tinta plana, considerada nefasta. Se cuida bien de extender sobre su tela un color uniforme: hace vibrar una tinta superponiendo toques de la misma tinta a otro tono, o bien pinceladas de una tinta muy próxima. Ejemplo: un rojo será martilleado con toques, sea del mismo rojo, en tono más claro o más oscuro, o de otro rojo, algo más cálido -más anaranjado- o algo más frío, más violeta»<sup>36</sup>. Seurat había analizado minuciosamente las obras de Delacroix, y dejó constancia de ello en una serie de notas fechadas en 1881<sup>37</sup>. Observa *Les Convulsionnaires de Tanger* y *Cortège de l'empereur du Maroc*, entre otras, y extrae de ellas sobre todo la eficacia del uso de los complementarios. Pero también en Delacroix encontraba el precedente de otro aspecto de su técnica: la pincelada. El hecho de combinar ópti-

38 P. Signac, *op. cit.*, pp. 17-19.

39 Para un estudio de la obra de Seurat, es imprescindible la catalogación completa realizada por C. M. de Hauke en *Seurat et son œuvre*, Paris, Gründ, 1962, 2 vols. Asimismo, la obra de H. Dorra / J. Rewald: *Seurat, cit.*, que si bien cataloga exclusivamente las pinturas, incluye gran cantidad de material biográfico-crítico.

40 Sobre los dibujos de Seurat, véase E. Franz / B. Growe: *Georges Seurat-Dessins*, Paris, Hermann, 1984. La edición alemana de este libro sirvió de catálogo a la exposición «Georges Seurat-Zeichnungen» presentada en la Kunsthalle de Bielefeld desde el 30 de octubre al 25 de diciembre de 1983, y en la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden desde el 15 enero al 11 de marzo de 1984.

41 Meyer Schapiro ha evidenciado la relación entre los puntos de los cuadros y la calidad de los granos negros de los dibujos. Schapiro destaca los puntos de Seurat como un medio de creación de un orden específico que sirve para modular las formas mediante las variaciones de densidad en la distribución de los puntos. Cf. «Seurat», en *Style, Artiste et Société*; Paris, Gallimard, 1982, pp. 361 y ss.

42 Es fácil entender por qué a los surrealistas les gustaban tanto los dibujos de Seurat, pues eran anticipaciones de los *frottage* que haría Max Ernst: Seurat frotaba la superficie plana del papel, haciéndolo expresivo utilizando las propias rugosidades de éste; Ernst, por ejemplo, frotaba con el lápiz una hoja de papel puesta encima de los relieves de un suelo de madera.

camente colores y tintas puras, obligaba a no mezclar las pinceladas sino a situarlas una junto a otra, determinando las proporciones de acuerdo tanto con las dimensiones de la tela como con el alejamiento de los planos. Signac lo explica así:

*Este medio de expresión -la mezcla óptica de pequeñas pinceladas de color, situadas metódicamente unas al lado de las otras- no permite la habilidad ni el virtuosismo; la mano es de muy poca importancia; sólo el cerebro y el ojo del pintor tienen un papel que desempeñar. Al no dejarse tentar por las seducciones de la pincelada, al elegir una factura que no es brillante pero sí concienzuda y precisa, los neopresionistas han tenido en cuenta esta recomendación de Eugène Delacroix: «El gran problema es evitar esa infernal comodidad del pincel.(...) ¿Qué decir de los maestros que acentúan secamente los contornos, absteniéndose, a la vez, de dar pinceladas?... La pincelada es un medio como cualquier otro de contribuir a expresar el pensamiento en la pintura... En la naturaleza no hay contornos ni pinceladas. Siempre es preciso emplear los medios convencionales en cada arte, pues son el lenguaje de ese arte»<sup>38</sup>.*

Los contornos: efectivamente, como afirma Delacroix, no hay en la naturaleza contornos ni pinceladas; esto son convenciones de la pintura. Es posible que esta cuestión fascinara a Seurat, ya que una característica esencial de su técnica es la ausencia de trazo como límite artificial de los volúmenes. Seurat estudió la luz y sus efectos en la naturaleza, en el aspecto con que ésta se presenta a nuestros ojos: aquí los volúmenes se distinguen unos de otros por su diferente posesión de claridad u oscuridad. Cada volumen se modifica al desplazarse y variar sus relaciones respecto a la luz; no hay en este juego ninguna sugerencia de inmovilidad sino, al contrario, de movimiento. Pero, ¿cómo materializarlo con el lápiz o el pincel? Seurat utilizará con verdadero rigor científico las leyes de la física óptica

35 P. Signac, *op. cit.*, p.16.

36 *ibid.*, pp. 12, y 37-38.

37 Textos con fecha 23 de febrero, 6 de mayo y 11 de noviembre de 1881, publicados como «Notes inédites de Seurat sur Delacroix», en el *Bulletin de la Vie Artistique*, (Paris), (1 de abril de 1922).

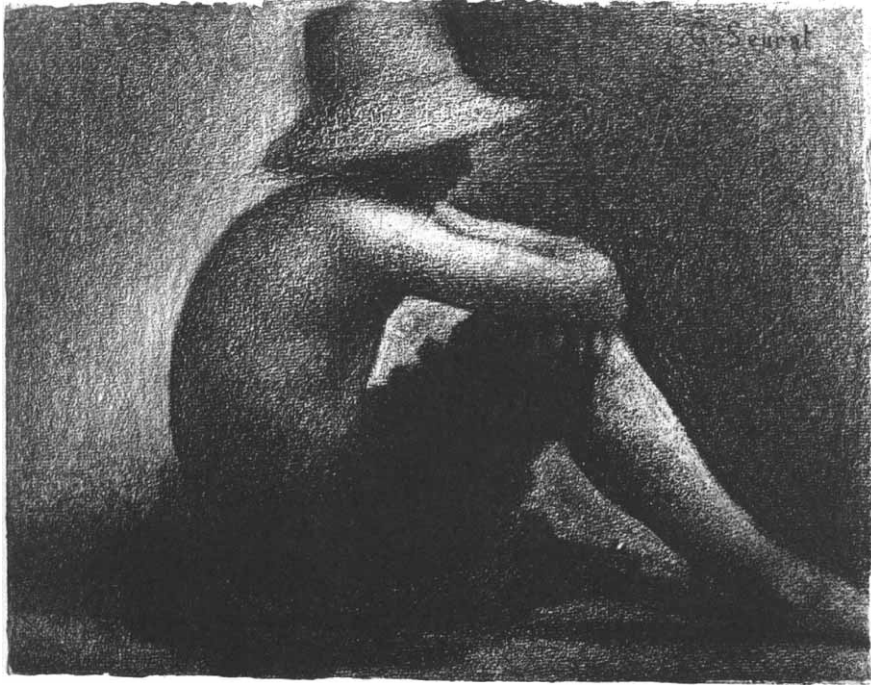


Fig. 8 *Homme portant un chapeau de paille, assis sur l'herbe*, 1883-1884.

de tal manera que, en su breve trayectoria artística, se pueden distinguir tres etapas<sup>39</sup>:

1- Periodo de los grandes dibujos en blanco y negro, en los que utiliza científicamente el contraste de tonos<sup>40</sup>.

Seurat realiza los primeros estudios verdaderos sobre el contraste, a través de la utilización de luz y sombra, en una serie de dibujos en los que usa el lápiz Conté y el papel Ingres, cuya textura le permite obtener una degradación excepcional (fig. 8). En algunos dibujos el aclarado procede del fondo, sobre el que destaca la silueta con un sombreado preciso. Controla el efecto de la luz, analiza la función aclarante del blanco y la colorante del negro, buscando, con el control de la composición, el equilibrio y la armonía. A Seurat le interesa dominar perfectamente el tono sin necesidad de utilizar el color; es decir, controlar toda la gama del blanco al

negro, escogiendo un tema, modelo o motivo que permita el máximo contraste. Y son las masas de oscuridad y las masas de luz, penetrándose mutuamente, las que hacen aparecer los seres y las cosas. En algunos dibujos el gris tiene la función de intermediario entre los extremos de la gama, una función que expresa la serenidad del tono. Destaca ya en esta serie la renuncia al trazo como representación del perfil, lo que juntamente con la textura granular le confiere una apariencia totalmente atmosférica. Este tipo de textura también es un prelude de lo que, en pintura, supondrá el *puntillismo* tratado con pincel<sup>41</sup>. Seurat inventa un procedimiento que le permite dibujar sin valores expresivos lineales, y por eso mismo ocupa una posición extrema dentro de la historia del dibujo francés en el siglo XIX<sup>42</sup>. Todos los artistas que

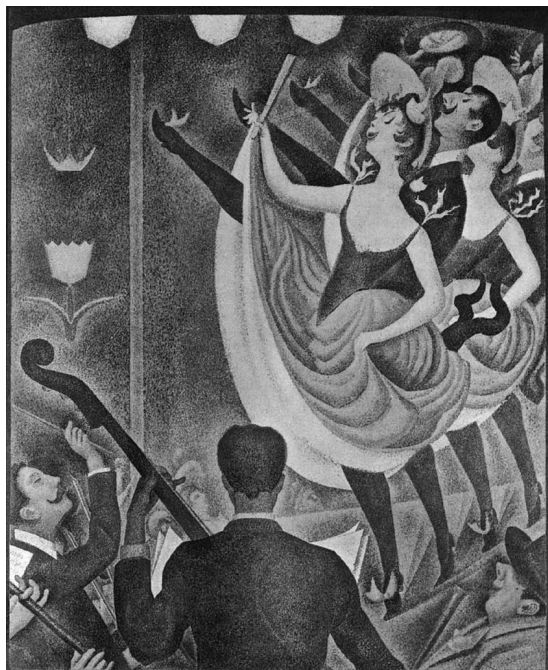


Fig. 9 *Le Chahut*, 1889-1890. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

antes que él concibieron el dibujo no a partir de la línea sino a partir del claroscuro mantuvieron, no obstante, los valores expresivos lineales de una u otra manera. Para Seurat fue tan decisiva la obra de Delacroix como sus propias reflexiones teóricas. «Il y a des lignes qui sont des monstres», afirmaba Delacroix reduciendo su concepción gráfica a dos reglas fundamentales: la primera, «les dessins par les milieux ou par le contour»; la segunda, «une ligne toute seule n'a pas de signification; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression»<sup>43</sup>.

Delacroix abandona la preeminencia de lo lineal por el trazado paralelo de líneas múltiples convergentes y sus intersecciones, que evocan el volumen y el espacio, desarrollando a partir de un proceso gráfico común la bidimensionalidad y la materialidad, lo lineal y el claroscuro. Con su procedimiento, también Seurat consigue la definición de las formas no por el contorno sino por las energías internas de lo claro y de lo oscuro, subordinando completamente la definición del detalle a esta unidad continua. Pierre Mabille escribió: «Los dibujos de Seurat evocan los misterios del alba y del crepúsculo. En el momento de despertar, ¿cómo saber lo que el ojo tiene aún del rocío del sueño y lo que ya percibe de la ciudad? En la extraña ciudad de los grises, la luz insinúa su triunfo progresivo. Fragmentos de espacio, rebeldes al paso de los rayos, se convierten en objetos. Un mundo despojado de detalles sustenta el asombro del poeta. Seres y cosas, olvidándose de su laboriosa fabricación, surgen sin pasado de la comunión nocturna. Los fantasmas cristalizan su fluidez. ¿Disiparán tan deprisa sus cuerpos tejidos con la luz?... Intervalos o "valores", contrastes contiguos cantan la sinfonía cósmica de las ondas sensibles. La identidad de la luz y de la conciencia suprime las fronteras entre el hombre y el cosmos. Del blanco al negro, por el juego del papel y de la

43 Cit. por B. Growe: «A la lisière du rien», en E. Franz / B. Growe, *op. cit.*, pp. 25-26.

44 Pierre Mabille: «Dessins inédits de Seurat», en *Conscience lumineuse, conscience picturale*, Paris, José Corti, 1989, pp. 87-88.

mina de grafito, un único estremecimiento, un único testimonio»<sup>44</sup>.

2- Periodo en el cual al uso científico del contraste de tonos se añadirá el uso científico del contraste de tintas; un ejemplo de esta etapa es, como hemos visto, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*.

3- Último periodo, en el cual utiliza a la vez el contraste de tonos, el de tintas y el de líneas; es un periodo de síntesis de todos sus estudios: está representado por sus últimas grandes obras, especialmente *Le Chahut* (1889-90) y *Le Cirque* (1890-91).

En *Le Chahut* (fig. 9), la escena transcurre en un cabaret miserable del boulevard de Clichy, donde Seurat iba a dibujar a partir de las 8 de la tarde; para acabar el espectáculo, la compañía bailaba el *chahut* (una especie de can-can muy ruidoso), tal como Seurat lo evoca. Pero aquí, como había hecho ya en *La Grande Jatte*, el tema no es más que un pretexto. Dos elementos opuestos se mantienen; por un lado la animación febril y una cierta vulgaridad; por otro, un humor refinado y un equilibrio elegante de líneas. La escena de cabaret se convierte en el estudio rigurosamente premeditado del ordenamiento lineal como un medio para expresar el movimiento, pero también el placer de las noches de París: a las direcciones lineales responde la elección de los colores. Para decirlo en términos de Charles Henry: a las líneas *dinamógenas* ascendentes y de izquierda a derecha, decantándose hacia un esquema dominante en «V», corresponden tintas *dinamógenas* ordenadas desde el rojo-naranja hasta el amarillo que dominan toda la composición, especialmente en aquellas zonas donde impacta la luz de gas, amarillo-naranja y naranja. En menor cantidad y en puntos estratégicamente calculados se sitúan los complementarios, tintas azules y azul-verdes; por ejemplo, alrededor de las tulipas de luz, en la

espalda y la cabeza del personaje en primer término, etc. Pero en lo que respecta al color, el efecto general está controlado por la presencia de una dominante cálida. Seurat traza cuidadosamente también en dirección ascendente las bocas, ojos, cejas y bigotes de los bailarines, acentuando así la sensación de alegría: es la aplicación de las reglas de Humbert de Superville. Pero el artista ha querido también aplicar las reglas de Henry, por ejemplo, en la jerarquización de los volúmenes. Henry había explicado que la dirección de izquierda a derecha es la más agradable, por eso situamos a la derecha a las personas a quienes queremos honrar; además, había explicado que la dirección de abajo a arriba corresponde al placer: Seurat sitúa a los bailarines a la derecha, con las piernas insistentemente alzadas y apuntando hacia arriba, una dirección que siguen obsesivamente los lazos de los zapatos y de los vestidos de las bailarinas, las colas de los chaqués como una horca y el sombrero del espectador abajo a la derecha (fig. 11). Henry había comentado que toda dirección parada en un sentido evoca la dirección contraria, que se puede denominar complementaria. Pues bien, si se prolonga el eje del abanico de la primera bailarina se encontrará formando ángulo recto con la línea prolongada de la batuta del director de la orquesta. Lo cual nos hace comprender que si la batuta baja, bajarán de inmediato todas las piernas. Seurat ha captado el momento justo en que las piernas ya no pueden subir más, manteniendo todo el cuerpo en un difícil y esforzado equilibrio. En esta tensión se encuentra la clave del movimiento.

Seurat parece haber seguido igualmente las indicaciones de Henry respecto a la inclinación de las líneas principales de la pintura, utilizando para ello su transportador de ángulos estético, lo que ha sido comprobado también por William I. Homer (fig. 11 bis): por ejemplo, las



Fig. 10. *Le Chahut*. Análisis compositivo de L. Hauteceur.

Fig. 11 y 11 bis. *Le Chahut*. Análisis de las estructuras lineal y angular de W. I. Homer.

45 Cf. W. I. Homer, *op. cit.*, pp. 226 y fig. 68. En una nota, Homer afirma que aunque no ha descubierto ninguna prueba documental de que Seurat hubiera usado el transportador estético de Henry para medir los ángulos, sin embargo, tanto en *Le Chahut* como en *Le Cirque* las correlaciones entre las medidas angulares de Seurat y los preceptos de Henry son extremadamente ajustadas. Cf. p. 303, nota 86.

46 Véase G. Joven: *Rythme et Architecture. Les tracés harmoniques*, París, Vincent Fréal, 1951. Y también del mismo autor: *L'Architecture cachée, Tracés harmoniques*, París, Dervy-Libres, 1979.

47 L. Hauteceur: *Georges Seurat*, Milán, Gruppo Edit. Fabbri, 1972; pp. 68-71. Uno de los primeros análisis basados en la sección áurea fue el que A. Lhote realizó de *La Parade*, en «La composition du tableau», *Encyclopédie Française*, (París), t. XVI, vol. I, (1935). En la misma línea están los análisis de H. Dorra en H. Dorra / J. Rewald, *Seurat*, cit. Por su parte, Charles Bouleau, que ha analizado los trazados geométricos que presiden las grandes obras de Seurat, considera que la presencia de algunas relaciones áureas no justifica una explicación formal enteramente basada en ella. En ese sentido argumenta que si Seurat fue lo bastante susceptible res-

pecto a la propiedad de sus ideas estéticas como para afirmar haber sido el primero en aplicar las teorías científicas a la pintura, hubiera afirmado del mismo modo su uso de la sección áurea. Cf. Ch. Bouleau: *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, París, Éditions du Seuil, 1963; pp. 209 y ss. Ed. cast. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, Madrid, Akal, 1996. Un argumento parecido se encuentra en R. Fischler: «An examination of claims concerning The Golden Number. Seurat, Gris, Mondrian, Ozenfant, Jeanneret»; *Gazette des Beaux-Arts*, (París), (1980), pp. 2-8. Recientemente M. Neveux ha analizado el método compositivo de Seurat

en relación con la sección de oro y concluye con la afirmación de que hay un predominio de divisiones aritméticas simples. M. Neveux / H. E. Huntley. *Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe suivi de La divine proportion*, París, Éditions du Seuil, 1995; pp. 54-61.

48 Cf. L. Hauteceur, *op. cit.*, p. 71.

49 A. Lhote: *Georges Seurat*, Milán, 1922. Cit. en H. Dorra / J. Rewald, *op. cit.*, p. 279. Lhote escribe que este detalle «dénoncera le parti pris méticuleux de Seurat et aidera à déterminer les rapports qui unissent cet art systématique au Cubisme débutant de 1910». *ibidem*.

piernas levantadas de los bailarines están en ángulos de 45°; la posición de los pies en relación con el suelo forman ángulos de 72°, etc.<sup>45</sup>

Pero hay otro aspecto, la composición, que Seurat cuidó también. En sus obras utilizó diferentes sistemas de composición. Respetó la simetría, tan estimada por los grandes clásicos especialmente por arquitectos como Philibert Delorme, Jules Hardouin-Mansart, Jacques-Ange Gabriel, Claude-Nicolas Ledoux...<sup>46</sup> Un eje central divide verticalmente la superficie en dos partes iguales. Muchas veces el eje es sólo aproximado, afirmándose al dibujar el elemento que ocupa el lugar central, aunque en otras ocasiones el centro queda vacío y la simetría es contrapuesta a través de masas laterales. En general, Seurat utiliza dos tipos de composición, la geométrica y la armónica. La primera se determina por la separación a través de un eje central de las partes laterales que, a su vez, se ordenan a partir de ejes secundarios. La composición armónica es una figura geométrica cuyo dibujo coincide con las líneas principales. Seurat divide los laterales de sus cuadros en «media y extrema razón» creando proporciones armónicas o secciones áureas, como lo ha querido demostrar -entre otros autores- Louis Hautecoeur, al analizar las líneas compositivas de algunas obras de Seurat<sup>47</sup>. Por ejemplo, en *Le Chahut* (fig. 10) considera en primer lugar los dos ejes AB y CD que dividen la tela simétricamente vertical y horizontalmente; a continuación, las divisiones según la sección áurea: EF, GH, IJ y KL; las líneas de los rectángulos secundarios ST, UV, MN, OP; finalmente, las diagonales GJ, AL, 1L, CH, que dan las inclinaciones de las cabezas de los bailarines, del movimiento de las piernas, y la dirección del mástil del contrabajo<sup>48</sup>.

Próximo a los esquemas lineales y de color de *Le Chahut*, *Le Cirque* (fig. 12) fue la última gran obra de Seurat. El tema, *le Cirque*

*Fernando*, después *Cirque Medrano*, un lugar que como el café y el café-concierto era el favorito de muchos escritores y artistas -ya había sido un tema para Toulouse-Lautrec y también para Degas-. Por su arquitectura de líneas curvas, oblicuas, verticales y horizontales, y su ambiente de alegría real o simulada, el circo debió parecer a Seurat un motivo ideal para aplicar los principios de Superville y de Henry: un payaso de espaldas, en primer término, aparta una cortina y presenta al observador una escena circense. Sobre la pista, una amazona con su caballo y un equilibrista flotan en el aire; detrás, los espectadores se mantienen rígidamente sentados en sus filas; a la derecha, el domador controla la actuación. André Lhote comenta un detalle que califica como «típico y sorprendente: el látigo que el domador parece dejar en el suelo, divide la pista en dos planos distintos resultado del juego de los contrastes simultáneos; a un lado, toda la luz; al otro, toda la sombra»<sup>49</sup>. Precedido como casi todas sus obras por numerosos estudios preliminares, (en uno de ellos la cabeza del payaso destaca sobre un trazado geométrico), Seurat utilizó el transportador de ángulos estético de Charles Henry para verificar las direcciones lineales e introducir las correcciones necesarias. Verticales y diagonales se contraponen a las horizontales de la pista del circo y a las hileras de espectadores con algunas configuraciones en «V» que acentúan el efecto de alegría. Los colores predominantes son el amarillo -generoso en su luminosidad-y el amarillo-naranja, colores dinámicos tal como lo expresa el círculo cromático de Charles Henry, cuyas teorías tuvieron un impacto que se puede apreciar también en las relaciones angulares que se establecen. En *Le Cirque* hay una sobreabundancia de tonos claros sobre los oscuros. La luz domina aún más que en *Le Chahut* porque Seurat añadió una gran cantidad de blanco.

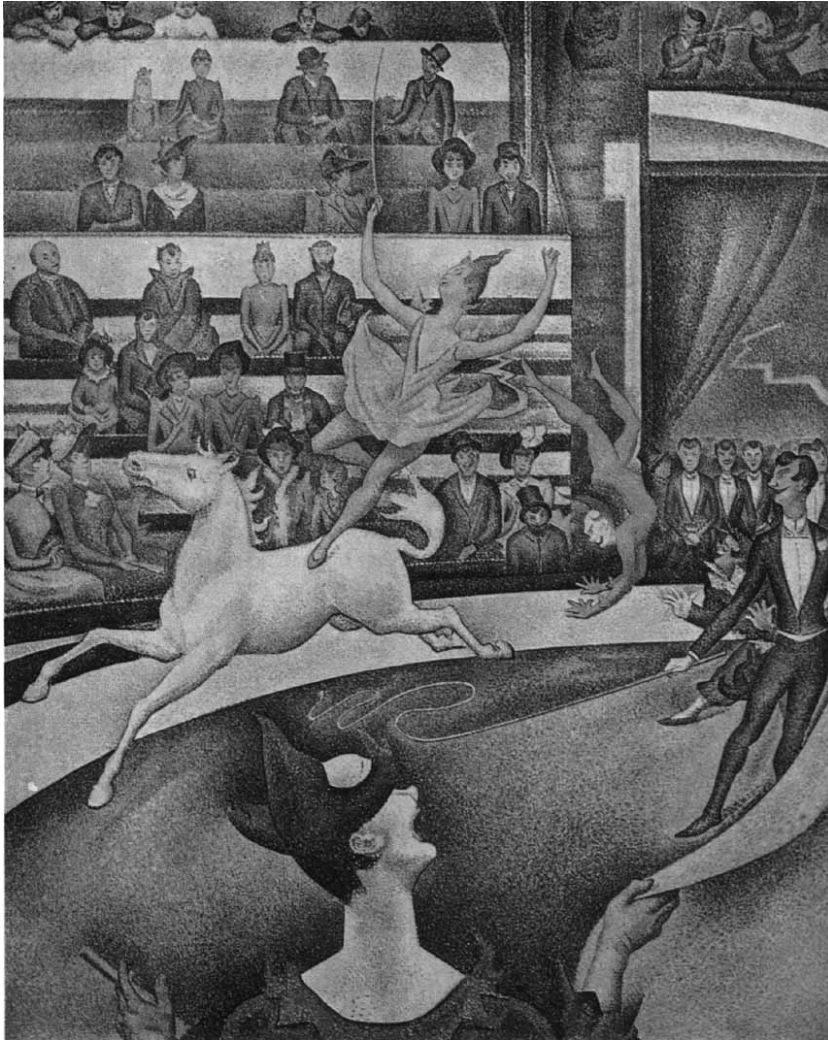


Fig. 12 *Le Cirque*, 1890-91. Musée du Louvre, Paris.

50 Cf.: Alexandrian: *Seurat*; Paris, Flammarion, 1980; p. 85.

51 Jules Christophe, amigo de Seurat, fue quien publicó, al final de una breve biografía, la primera formulación de su teoría del arte en «Georges Seurat», *Les Hommes d'aujourd'hui*,

(Paris), n. 368, VIII, (1890). Pero Seurat, no contento con la versión de Christophe, quiso puntualizar los aspectos esenciales y lo hizo en esta carta dirigida a Maurice Beaubourg, que reproducimos íntegramente y que se encuentra en J. Rewald: *Georges Seurat, cit.*, p. 122. (Subrayado del texto).



Juntamente con los colores dinámogenos que simbolizan el placer, la otra tinta utilizada es la azul que, proporcionalmente distribuida por toda la superficie de la tela, no sólo crea la atmósfera sino también la armonía. El azul se utiliza para sombrear y sirve como una reacción complementaria al amarillo-naranja de la luz. La alegría del tono está en el dominio luminoso, la de la tinta en el dominio cálido, la de la línea en el dominio de las ascendentes. Se ha querido ver en este cuadro la voluntad de establecer la fórmula algebraica de la alegría y, más todavía, se ha visto en él una representa-

ción de la risa, la risa como estallido de la alegría: la risa se habría formalizado en ese zig-zag amarillo sin significación material a la derecha sobre la puerta. Es un efecto luminoso que transfiere un efecto sonoro<sup>50</sup>.

El 28 de agosto de 1890, pocos meses antes de morir, Seurat enviaba en una carta a su amigo Maurice Beaubourg, lo que puede ser considerado como su testamento artístico: dos breves fragmentos, titulados respectivamente *Esthétique / Technique*, que sintetizan lo esencial de su teoría del arte y ponen de manifiesto la asimilación de influencias recibidas<sup>51</sup>:

#### ESTÉTICA

*El arte es la Armonía. La Armonía es la analogía de elementos contrarios y similares, de tono, de color, de línea, considerados de acuerdo con sus dominantes y bajo la influencia de una iluminación en combinaciones alegres, apacibles o tristes.*

*Los contrarios son: para el tono,*

*uno más { luminoso }  
          { claro } para uno más oscuro.*

*Para el color, los complementarios, es decir un rojo opuesto a su complementario, etc. (rojo-verde; naranja-azul; amarillo-violeta).*

*Para la línea, las que forman un ángulo recto. La alegría en el tono, la proporcionará el dominante luminoso; en el color, el dominante cálido; en la línea, las líneas por encima de la horizontal.*



*Lo apacible en el tono, lo da una equivalencia de claro y oscuro; en el color, una equivalencia de cálido y frío; y en la línea, la horizontal.*

*La tristeza en el tono, lo da el dominio de lo oscuro; en el color, el dominio de los colores fríos; y en la línea, las direcciones descendentes.*



#### TÉCNICA

*Reconocidos los fenómenos de la duración de la impresión luminosa sobre la retina, la síntesis se impone como resultante. El medio expresivo es la mezcla óptica de tonos y de colores (del color del objeto y del color que ilumina, es decir, el color que el objeto adquiere según la fuente de iluminación: sol, lámpara de petróleo, gas, etc.), es decir, de las luces y de sus reacciones (sombras) según las leyes de contraste de la degradación de la irradiación.*

*El marco está en la armonía opuesta a la de los tonos, colores y líneas del cuadro:*



Sulpice. Signac explica que los neoimpresionistas han repudiado el marco dorado y usan generalmente marcos blancos, «discretos y lógicos, los únicos que, con excepción del marco contrastado, no perjudican a una obra luminosa y colorida». *Op. cit.*, p. 22. Por otra parte, Whistler reivindicaba, desde 1873, haber sido el primero en utilizar para sus cuadros marcos pintados, una investigación análoga a la que realizaban los impresionistas para quienes la presentación de sus cuadros era tan importante como las innovaciones técnicas. Acerca de esta cuestión, véase I. Cahn: «Les cadres impresionistes», en *Revue de l'Art*, n. 76, (1987); pp. 57 y ss.

54 Esta práctica puede interpretarse también como un síntoma más de aquel «*horror vacui*, horror al vacío o angustia frente al vacío» que, según Dolf Sternberger, caracterizó la cultura burguesa de finales del siglo XIX; el interior se iba llenando cada vez más de objetos de decoración que perdían su carácter de cosas, adquiriendo el estatuto de un bien permanente que sólo representaba un matiz de color en la armonía general del ambiente. Cf. D. Sternberger: «Au sein de la maison», en *VRBI*, (1987), pp. XIX-XXI. Este texto es una parte importante del capítulo VI, «Im Innern des Hauses» de su *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, publicado en 1938.

55 Cf. R. Barthes: «La tour Eiffel», en *Le texte et l'image*, París, Paris-Musées, 1986; pp. 33-37. Catálogo de la exposición presentada en el Pavillon des Arts desde el 7 de mayo al 3 de agosto de 1986.

56 M. Schapiro, *op. cit.*, pp. 376-377.

52 Cf. F. Menna, *op. cit.*, p. 116.

53 Signac señalaría después cómo los neoimpresionistas ponían en práctica, hasta en los menores detalles de su técnica, los consejos de Delacroix; así, por ejemplo, respecto a la influencia positiva o negativa del marco sobre el efecto general del cuadro, citaba aquellos fragmentos del *Journal* de Delacroix donde éste explica las ventajas del marco blanco (mármol o estuco) para sus pinturas de Saint-

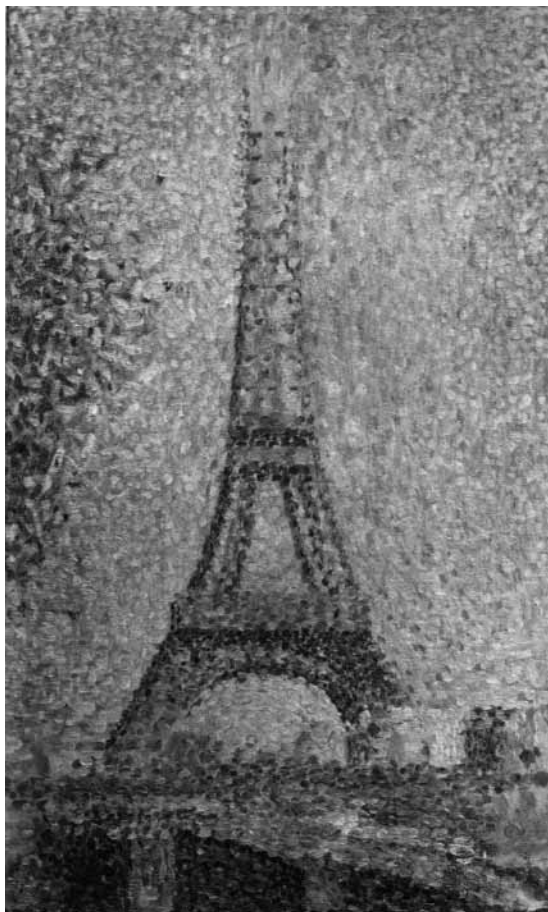


Fig. 13 *La tour Eiffel*, 1889. Colección Mr. and Mrs. Germain Seligman, Nueva York.

Fig. 14 André Martin, *La tour Eiffel*. Fotografía en b/n.



Con su *estética* y su *técnica*, Seurat quiso extraer del impresionismo ciertas conclusiones; éstas no sólo le superaron sino que contribuyeron a sentar las bases de movimientos posteriores como el cubismo. El convencimiento de Seurat de que el arte no tiene por objeto reproducir cosas sino expresarlas mediante el lenguaje que le es propio fue lo que le hizo investigar las claves de este lenguaje; para hacerlo se respaldó en la cultura científica de su tiempo: dividió el tono en sus componentes elementales y los organizó sobre la tela basándose en reglas fijas. Igualmente dividió el espacio en unidades elementales: líneas verticales, horizontales, diagonales, organizándolas en un conjunto solidario, una estructura. Pero en esta estructura ya no contaba la relación entre interior y exterior, entre el cuadro y las apariencias fenoménicas, sino únicamente la relación interna de las unidades citadas<sup>52</sup>. Y esta composición estructural la llevó hasta el extremo de integrar en ella el marco, como si formara parte también de la realidad pintada. Este era un asunto que le había preocupado desde *La Grande Jatte*: el marco convencional dorado modificaba o destruía los tonos del cuadro<sup>53</sup>. Y fue durante su estancia en Crotoy, en el verano de 1889, cuando, al mismo tiempo que pintaba marinas, pintaba el marco con el mismo punteado de pincel. Es el último paso de Seurat hacia la solución del problema del enmarcado, que se resuelve pintando todo el marco con los colores complementarios adyacentes<sup>54</sup>.

Finalmente, la investigación estética y técnica del neoimpresionismo puede compararse a aquella otra que realizaron contemporáneamente los ingenieros en el campo de la construcción; por ejemplo, Gustave Eiffel con la torre que se convirtió en símbolo universal de París. Pero antes, fue el símbolo de la modernidad, de la comunicación y de la ciencia del siglo XIX. Su primer atributo era la ligereza, pues Eiffel, reali-

zando una proeza técnica, quiso aliar el gigantismo de la forma a la ligereza del material; su segundo atributo era el perforado, que dejaba ver el vacío (fig. 14). Efectivamente, era preciso perforar el hierro al máximo para ofrecer la mínima resistencia a su enemigo natural, el viento. La torre era una construcción que no tenía más finalidad que hacer visibles los elementos constitutivos de su propia estructura<sup>55</sup>. No es casualidad que Seurat la pintara en 1889 (fig. 13), antes incluso de estar acabada, rompiendo así una lanza en favor de este símbolo de la modernidad, objeto entonces de gran disputa entre los artistas.

Como ha escrito Meyer Schapiro, la torre era para Seurat una obra de arte cuyas formas él había ya anticipado en su propia pintura. Además, la construcción de este monumento en pequeñas partes vistas, cada una diseñada para su lugar preciso, una multiplicidad de elementos en un todo único aéreo, de extraordinaria simplicidad y elegancia de forma, no difería de su propio arte como suma de innumerables pequeñas unidades en un todo, que mantenía el aspecto de una ligereza inmaterial evidente. Y Schapiro recuerda que, originariamente, la estructura de hierro de la torre estaba pintada, ofreciendo un parecido aún más próximo a las pinturas de Seurat: «es el primer pintor moderno que manifiesta en sus formas y en la trama misma de su arte, su admiración por la belleza de las técnicas modernas»<sup>56</sup>.

### III La aportación del Cubismo



Fig. 1 A. Gleizes, *Portrait d'Alexandre Mercereau*, 1908. Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris.

Fig. 2 J. Metzinger, *Nu*, c. 1908. L/d.



1 En VV.AA.: *Le Cubisme*; Travaux IV, C.I.E.R.E.C. Université de Saint-Étienne, 1973; pp. 77-91. Actas del primer *Colloque d'Histoire de l'Art Contemporain* celebrado en el Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, en noviembre de 1971.

2 D.H. Kahnweiler: *Der Weg zum Kubismus*, Munich, Delphin Verlag, 1920 (ed. inglesa: *The Rise of Cubism*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1949; ed. francesa: *Confessions Esthétiques*, París, Gallimard, 1963); D. Cooper: *The Cubist Epoch*, Oxford, Phaidon Press, 1970 (ed. cast. *La época cubista*, Madrid, Alianza Editorial, 1984 -todas las citas se refieren a esta edición); J. Golding: *Cubism, A History and an Analysis*, Nueva York, George Wittenborn, 1959 (ed. francesa: *Le Cubisme*; París, René

Julliard, 1962 -todas las citas se refieren a esta edición-; ed. cast. *El cubismo, una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza, 1993); E. Fry (ed.): *Le Cubisme*; Bruselas, La Connaissance, 1968.

3 Esta cuestión ha sido objeto de diferentes análisis con motivo de una exposición y un simposio, organizados por W. Rubin, con un título explícito: *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, presentada en The Museum of Modern Art de Nueva York desde el 24 de septiembre de 1989 al 16 de enero de 1990. Las actas del simposio han sido recogidos en W. Rubin, (ed.): *Picasso and Braque, A Symposium*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992, con artículos de Th. Reff, D. Cottingham, E. Fry, Ch. Poggi, Y.-A. Bois, M. Roskill, R. Krauss y P. Daix.

En un artículo, titulado explícitamente *Cubisme et Cubismes*, André Dubois ha destacado el malestar que suscita la lectura de los principales textos críticos sobre el cubismo<sup>1</sup>. Y eso, por la evidente dificultad con que se plantea el análisis de un periodo de la producción de artistas tan distintos entre sí como Braque, Léger, Picasso, Gleizes, Delaunay o Gris. Especialmente cuando esta producción ha de encajar en una línea interpretativa impuesta por una generación de historiadores (desde Kanhwiler a Cooper, desde Golding a Fry<sup>2</sup>) que intenta situar el *locus classicus* del cubismo en las pinturas de Picasso y Braque y referir a ellas toda la complejidad del movimiento<sup>3</sup>. Así, por ejemplo, se buscan los orígenes de las obras de aquellos artistas en *Les demoiselles d'Avignon*, cuadro que sin ser propiamente cubista aporta un sentido del movimiento válido para entender la evolución de Picasso y Braque desde 1907<sup>4</sup>, pero que difícilmente pueda explicar la de los constructores del arte dinámico como Delaunay, Léger o Gleizes<sup>5</sup>.

Para Dubois, 1908 es la fecha en la que se concreta el estudio de las referencias visuales mediante las formas geométricas elementales. Se pueden poner como ejemplos los paisajes de *L'Estaque* de Braque, ciertamente, y *Les trois femmes* de Picasso<sup>6</sup>, pero también *Portrait d'Alexandre Mercereau* de Gleizes (fig. 1) o *Nu de Metzinger* (fig. 2), pues en ambos se aprecia claramente la voluntad de análisis de los volúmenes mediante las formas de la geometría. Y también observamos esa misma voluntad en obras de Léger del mismo año. Una voluntad que en 1908 no sería casual sino que podía ser resultado del impacto de la manera "cézanniana" de tratar los volúmenes que estos artistas habrían podido aprehender en la gran retrospectiva de Cézanne realizada en octubre de 1907 en el Salon d'Automne<sup>7</sup>; al mismo tiempo que el *Mercur de France* publicaba, entre la correspondencia del artista con Émile Bernard, la carta en la que

Cézanne invitaba al tratamiento de la naturaleza por medio de figuras geométricas: «Trate la naturaleza a través del cilindro, de la esfera y del cono...»<sup>8</sup>.

Ciertamente la influencia de Cézanne había comenzado a sentirse ya unos años antes y, muy especialmente, entre la generación anterior de artistas, la de Bonnard, Vuillard, Sérusier, Redon, Roussel, Bernard y Denis. Entre los documentos que constatan este ascendente hay un artículo inestimable de Denis sobre Cézanne<sup>9</sup>; reconoce ahí que hacia 1890, en la época de sus primeras visitas a la tienda del Père Tanguy, ya consideraba a Cézanne como un mito. Después lo vio en Aix-en-Provence y sus conversaciones<sup>10</sup>, junto con las publicadas por Émile Bernard, sirvieron para iluminar su estética. A lo largo del artículo resalta la palabra *clasicismo* referida a Cézanne y Denis determina como una de las características del clasicismo «un cierto estilo, un cierto orden obtenido mediante la síntesis»<sup>11</sup>. Cézanne es definido como reacción contra la pintura moderna, como reacción contra el impresionismo. Denis destaca dos épocas en la producción de Cézanne: una primera en la que a través de la influencia de Delacroix, de Daumier y de Courbet, se guía por los cuadros clásicos de museo y es inspirada por españoles y boloñeses; la segunda época es más fresca y matizada; «pero en las dos, Cézanne juega el papel de reactivo, precipita los elementos efímeros, accesorios y de pura sensibilidad del arte moderno», escribe Denis, «y transforma en fórmulas armoniosas y durables algunos de esos elementos que satisfacen sus afinidades clásicas»<sup>12</sup>. Denis explica la obra de Cézanne como una combinación de estilo y sensibilidad, el resultado de su deseo, expresado poco antes de morir, de «hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los Museos»<sup>13</sup>. En la última parte del artículo, Denis analiza el método de Cézanne: el dibujo ya no se define por la línea y el contorno sino

- 4 Véanse los artículos de W. Rubin: «La génesi de *Les demoiselles d'Avignon*», y de P. Daix: «L'història de *Les demoiselles d'Avignon* revisat amb l'ajuda dels àlbums de Picasso» en H. Seckel (ed.): *Les Demoiselles d'Avignon*, Catálogo Museu Picasso, Barcelona, 1988, pp. 367-487 (ed. en catalán de la original francesa, París, Réunion des Musées Nationaux, 1987); pp. 367-487, y pp. 489-546. Para un análisis más amplio de la influencia del arte primitivo en el origen del cubismo picassiano, véase especialmente W. Rubin: «Picasso», en W. Rubin (ed.): «Primitivism» in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984, Vol. I, pp. 241-343.
- 5 En la línea de Dubois y en el marco del mismo coloquio de Saint-Etienne, B. Dorival destacaba la independencia del cubismo de Delaunay del de Picasso y Braque en el periodo 1909-1912, cuando se afirma la personalidad del artista. «Robert Delaunay et le Cubisme», *loc. cit.*, pp. 93-102. Unos años antes, Francastel había ya enfatizado la singularidad de este artista en la introducción a la edición de sus escritos, *Du Cubisme à l'art abstrait. Les Cahiers inédits de*
- R. D.*, París, S.E.V.P.E.N., 1957, que incluye un catálogo de las obras a cargo de G. Habasque. A esta línea de investigación que trata de mostrar el cubismo en toda su complejidad, deben añadirse también los estudios de D. Robbins sobre Gleizes y Metzinger y sus aportaciones respectivas a la génesis del movimiento: *Albert Gleizes 1881-1953: A Retrospective Exhibition*, Cat., Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1964; «From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Crèteil»; *The Art Journal*, (Nueva York), XXIII/2, (invierno 1963-64); «A. Gleizes: Cubism as a Way of Life», *Art News*, (vol. 63), n. 5, (sept. 1964); *The Formation and Maturity of A. Gleizes, A biographical and critical study, 1881 through 1920*, Tesis doctoral, New York University, 1975; «Jean Metzinger. At the Center of the Cubism», en *Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa Museum, 1985. Sobre Léger, véase VV.AA.: *Léger and Purist Paris*, Cat., The Tate Gallery, Londres, 1970; C. Green: *Léger and the Avant-Garde*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1976; VV.AA.: *Léger et l'Esprit Moderne*, Cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Museum of Fine Arts, Houston; Musée Rath, Ginebra, 1982-83. Una extensa y detallada investigación de las fuentes y de las obras de los artistas cubistas, *ortodoxos y heréticos*, se encuentra en M.G. Messina / J. Nigro Cobre: *Il cubismo dei cubisti*, Roma, Officina Edizioni, 1986.
- 6 W. Rubin ha argumentado el papel precursor de los paisajes de Braque de L'Estaque en «Cézannisme and the Beginnings of Cubism» en W. Rubin (ed.): *Cézanne: The Late Work*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1977, pp. 151-202. Sin embargo, posteriormente, ha afirmado: «La cuestión de saber si *Les demoiselles* marcan o no el inicio del cubismo es más que nada de orden semántico; depende de la manera cómo se defina el cubismo. La definición que yo, personalmente, doy, por ejemplo, me lleva a reconocer el nacimiento del cubismo de Picasso en *Les trois femmes*, una pintura completamente desatendida por Kahnweiler». «La génesi de les demoiselles d'Avignon», *loc. cit.*, p. 386.
- 7 También para Rilke las sucesivas visitas a esta exposición tuvieron el impacto de una profunda experiencia estética, que impregnó sus cartas en esa época: «Por lo que ahora me interesa Cézanne, adivino el cambio que he hecho. Voy por el camino de convertirme en un obrero; un largo camino sin duda, y no estoy sino en el primer trecho; sin embargo, ya puedo comprender al Viejo que caminó allá delante, lejos, solo, seguido solamente por chiquillos que le arrojaban piedras... Hoy he vuelto a contemplar sus cuadros: increíble el ambiente que crean. Sin examinar ninguno en particular, cuando se sitúa uno entre las dos salas, se percibe su presencia fundiéndose en una realidad colosal. Como si aquellos colores me liberaran de una vez por todas de cualquier duda. La conciencia de aquel rojo, de aquel azul, su sencilla veracidad me educan; si me sitúo entre ellos con entera disponibilidad parece como si hicieran algo por mí.» Carta a Clara Rilke, 13 de octubre de 1907, en R. M. Rilke: *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 43.
- 8 Carta a Émile Bernard, 15 de abril de 1904. Bernard publicó ésta y otras cartas como «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», en el *Mercur de France*, (París), (1 y 16 de octubre de 1907). Reproducida en M. Doran (ed.): *Sobre Cézanne*, Barcelona, G. Gili, 1980; p. 51.
- 9 Cf. Maurice Denis: «Cézanne»; *L'Occident*, (sept. 1907). Reed. en M. Denis: *Théories. 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*; París, Rouart et J. Watelin, 1920; pp. 245-261 (todas las citas que siguen se refieren a esta edición). Reprod. en M. Doran, *op. cit.*, pp. 218-236. En 1901 Denis ya expuso el cuadro «Hommage à Paul Cézanne», donde agrupaba a su alrededor a los discípulos del maestro.
- 10 Denis dejó constancia de su visita a Aix en su *Journal*, París, La Colombe, 1957, Vol. I; pp. 28-30. Reprod. en M. Doran, *op. cit.*; pp. 132-134.
- 11 M. Denis: «Cézanne», *loc. cit.*, p. 247.
- 12 *ibid.*, p. 248.
- 13 *ibid.*, p. 250.
- 14 *ibid.*, p. 257.
- 15 *ibid.*, p. 256.
- 16 André Lhote: «L'enseignement de Cézanne», *Nouvelle Revue Française*, (París), (nov. 1920). Reed. en *La Peinture, le Coeur et l'Esprit*; París, Denoël, 1933; y, posteriormente en *Les Invariants Plastiques*; París, Hermann, 1967; pp. 39-58 (todas las citas se refieren a esta edición).
- 17 *ibid.*, p. 43.
- 18 *ibid.*, p. 51.

mediante los contrastes, la modulación del color: «Así en su percepción concreta de los objetos, la forma no está separada del color sino que se condicionan una al otro, están indisolublemente unidos. Y en lo que se refiere a la ejecución, trata de materializarlos tal como los ve mediante una misma pincelada... Toda la facultad de abstracción de Cézanne llega a los límites de no distinguir más formas notables que la esfera, el cono y el cilindro: todas las formas se reducen únicamente a aquellas que su pensamiento es capaz de asimilar»<sup>14</sup>. Finalmente, una frase de Denis podría servir para comprender en qué aspecto era esencial la obra de Cézanne, ya que después de constatar que esa es una época de decadencia de los oficios y de anarquía intelectual, «Cézanne nos hace entrever la posibilidad de un Renacimiento clásico y nos da obras de una gran superioridad de estilo»<sup>15</sup>.

Unos años más tarde, André Lhote formula otra manera de entender «la enseñanza de Cézanne»<sup>16</sup>. A diferencia del artículo de Denis, lo que para Lhote define la figura de Cézanne no es un cierto clasicismo sino el hecho de encarnar «la victoria del espíritu sobre la materia»<sup>17</sup>, pero en cambio, y por eso mismo, Cézanne supone también la superación del impresionismo. Si los impresionistas llevaron hasta las últimas consecuencias la preponderancia de los fenómenos ópticos iniciada en el Renacimiento, no supieron hacer coexistir, como en aquel tiempo, dichos fenómenos con una especulación de carácter espiritual. Lhote opone al impresionismo tres artistas, los *primeros constructores*: Renoir, el maestro lógico y sano; Seurat, el teórico preciso, y, finalmente, Cézanne, el gran arquitecto. Mientras los impresionistas sólo exploraban sobre la tierra un reflejo del cielo que la domina, Cézanne comprendió la necesidad de una percepción del mundo más humana y universal; comprendió que los movimientos de las sombras y las luces esconden la permanencia de una ley

superior. Para Lhote, Cézanne siguió escrutando la naturaleza, trabajando con los mismos materiales que sus predecesores, pero los sometió a una operación del espíritu, y el resultado material fue la desaparición de la línea serpenteada para dar lugar al ángulo recto, símbolo del equilibrio entre la materia -la horizontal- y el espíritu -la vertical-. La fórmula “imita la naturaleza” adquiere otro sentido que el que le daría un oscuro paisajista: éste “imitaría los productos” en vez de “imitar las leyes”. Y Lhote cita a Swedenborg cuando éste escribe que el mundo físico es puro símbolo del mundo espiritual, y la cita le sirve para comparar a Cézanne con Rimbaud, pues lo que el poeta construye en el plano poético, el artista lo construye en el plano plástico: una jerarquía nueva (Cézanne abandona la medición de los objetos para dotarlos de dimensión espiritual), un sistema de preferencia que tiene como base, la emoción, y por vehículo, la metáfora. De la misma manera que el poeta no se contenta con describir el objeto mediante el contorno exacto sino que lo toma y lo proyecta en un mundo diferente -y por eso mismo impresiona al lector-, Cézanne imagina una operación parecida, pues cree conocer un mundo maravilloso donde todas las figuras están en relaciones siempre armoniosas, bañadas por una atmósfera ideal, de puro cristal y nada altera estas relaciones eternamente justas: «Ese es el dominio de la geometría, el dominio de los dioses, aquel que no le está permitido recorrer al pintor como servidor de la tierra pero al que sí puede aludir. Para quien es capaz de elevarse a esas alturas todo objeto sugiere a través de profusión de detalles la pura forma esencial, geométrica»<sup>18</sup>.

Finalmente, también Lhote, como Denis, comentará el método de Cézanne; un método que consta de dos tiempos. Primero, el pintor en contacto con la realidad experimenta una emoción de índole esencialmente plástica; distingue bajo las apariencias la existencia de un orden

19 A. Lhote: «Petite histoire du Cubisme»; en *La Peinture libérée*; París, Bernard Grasset, 1956; pp. 127-136.

20 *ibid.*, p. 127.

21 Cf. L. Brion-Guerry: *Cézanne et l'expression de l'espace*, París, Albin Michel, 1966, pp. 165 y ss. El artista infringe las exigencias de lo real rompiendo el objeto para plegarlo al ordenamiento de sus combinaciones abstractas; el olvido de las leyes naturales conduce a la destrucción de lo concreto, a donde llega el cubismo; al mismo tiempo, lo sólido se equilibra con lo no-sólido en una constante fluctuación.

22 Sobre las manzanas de Cézanne, Sérusier había dicho: «De una manzana de un pintor vulgar uno dice: yo me la comería. De una manzana de Cézanne se dice: ¡eso es bello! Nadie se atrevería a pelarla, querrían copiarla. He ahí lo que constituye el espiritualismo de Cézanne. Y no digo, con intención, idealismo, porque la manzana ideal sería aquella que deleita la mucosa, y la manzana de Cézanne habla al espíritu por el camino de los ojos». Cit. por Maurice Denis: *Théories*, cit., p. 252. Y también Rilke: «Con Cézanne pierden todo carácter comestible, tan realmente se han transformado en cosas, hasta tal punto las hace indestructibles su pertinaz presencia.». *Op. cit.*, p. 32.

escondido que suscita en su conciencia una construcción geométrica adecuada. La sensación reemplaza a la inspiración en su sentido clásico. El primer trabajo, que es directo, consiste en nutrir de color el fugaz edificio de la sensación, incluyendo lo esencial del objeto. El segundo trabajo, que se realiza con mayor reflexión, consiste en someter a un ritmo mecánico -reflejo del ritmo universal- los elementos nacidos del análisis precedente. En cuanto al ritmo, que según Lhote no se puede definir mediante términos como cadencia, atmósfera, profundidad, porque pierden aquí todo su sentido, es parecido al movimiento del caos organizándose según el orden cósmico. En lo que se refiere al color, su riqueza proviene de las modulaciones sobre la escala de valores que va desde el negro al blanco; el color, tan abstracto como las formas, es menos representativo que evocativo.

Cuando años más tarde, Lhote escribió su «pequeña historia del Cubismo»<sup>19</sup>, reconoció que todavía entonces, 1946, no se había hecho un análisis íntegro del movimiento y que aún quedaban muchas lagunas abandonadas. Pero a la pregunta sobre ¿quién inventó el cubismo? sólo había una respuesta categórica: «Si decimos Cézanne todo el mundo está de acuerdo»<sup>20</sup>. Lhote reconoce que hacia 1907 existía entre los jóvenes artistas, cansados de los juegos *impresionistas* y *decorativos*, una imperiosa necesidad de un arte a la vez constructivo e imaginativo. Además la influencia de Cézanne era la que dominaba. Y más aún cuando, según Lhote, el primer y más importante descubrimiento del cubismo, estaba ya presente en la obra de Cézanne: los *passages* o rupturas de los planos geométricos. Los *passages*, que explican la última etapa de la obra de Cézanne, se definen como transición entre el volumen puro y su continente espacial. Un *passage* entre lo sólido y lo aéreo se conseguía atenuando el rigor de las aristas mediante el uso de formas inciertas. Presentes en





Fig. 3 P. Cézanne, *Nature morte au vase paillé*, 1888-90. Musée d'Orsay, Paris.

las últimas naturalezas muertas de Cézanne (fig. 3) como oscurecimiento sutil de los contornos, transición entre lo sólido y lo no-sólido, entre lo móvil y lo inmóvil, el cubismo les dio una existencia particular convirtiéndolos en un elemento plástico nuevo<sup>21</sup>.

Así pues, se puede fijar en 1907 la fecha que precisa el impacto profundo que causó la obra de Cézanne. Para Braque, Lhote, Gleizes, Metzinger, Picasso... para todos ellos Cézanne supuso la encrucijada de coincidencia necesaria que alienta

el descubrimiento. También la encrucijada señalaba un pasado común: desde la superación del impresionismo a la exploración de otros mundos (subjetivos a la manera de Van Gogh; paradisíacos a la manera de Gauguin); desde la recuperación del postimpresionismo de Seurat a la búsqueda de unos valores universales. Y para todos ellos la luz fue Cézanne, el descubrimiento de Cézanne después de su muerte. No sólo las manzanas de Cézanne eran «incomestibles»<sup>22</sup>, objetos encerrados en un volumen propio cuya cor-

23 La práctica compositiva de Cézanne fue analizada detalladamente por Erle Loran en 1943 en *Cézanne's composition. Analysis of his form* donde, mediante diagramas y fotografías de los motivos, enfatizaba el predominio de la estructura lineal. Clement Greenberg hizo una reseña favorable del libro en *The Nation*, (29 dic. 1945), y éste se convirtió en un ejemplo inmejorable del formalismo. Desde entonces, sin embargo, ha recibido muchas críticas; una formulada más recientemente por Richard Wollheim en una conferencia pronunciada en la Fundació Tàpies de Barcelona, el 29 de septiembre de 1994. Wollheim argumentaba que aunque los diagramas de Loran pueden analizar, por una parte, cómo el artista organiza el plano pictórico y, por otra, cómo organiza el espacio representado, no pueden presentar el punto de confluencia entre los dos aspectos. Cf. R. Wollheim: *On Formalism and its Kind / Sobre el formalismo i els seus tipus*, Barcelona, Fundació Tàpies, 1995, pp. 64-67. Por su parte Loran, en las ediciones posteriores de su libro, se hace eco de las críticas recibidas y explica los cambios que ha introducido en su análisis. Cf. E. Loran: «Preface to the second edition», *Cézanne's composition. Analysis of his form*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1985, s/p.

24 Cf. las publicaciones de Émile Bernard, *cit.*

25 A. Gleizes / J. Metzinger: *Du "Cubisme"*; París, Eugène Figuière, 1912. Reed.: Sïsteron, Présence, 1980; p. 41 (todas las citas se refieren a esta edición). Ed. cast: *Sobre el Cubismo*, C.O.A.A.T., Murcia, 1986.

26 G. Apollinaire: *Chroniques d'Art 1902-1918*; pp. 74-77; París, Gallimard, 1960. La estrecha e influyente relación de Apollinaire con los cubistas y su actividad como ensayista y crítico artístico han sido estudiadas por C. Mackworth: *Guillaume Apollinaire and the Cubist Life*, Nueva York, Horizon Press, 1963; F. Steegmuller: *Apollinaire, Poet among Painters*, Nueva York, Farrar, Strauss, 1963; H. E. Buckley: *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981; y fue motivo de una exposición realizada en el Pavillon des Arts por Béatrice Riottot-El-Habib y Vincent Gille, así como de un catálogo con artículos de M. Décaudin, X. Deryng, H. Seckel, F. Ndiaye, P. Dagen y V. Gille: *Apollinaire, critique d'art*, París, Paris-Musées / Gallimard, 1993.

27 Publicado en París en 1913 por Eugène Figuière. El editor hizo imprimir el subtítulo en caracteres más grandes convirtiéndolo así en el título definitivo, en contra de la voluntad del propio Apollinaire. Reed: *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, París, Hermann, 1980 (todas las citas se refieren a esta edición).

28 G. Apollinaire: *Chroniques d'Art*, *cit.*, p. 77.

29 G. Apollinaire: *Les peintres cubistes*, *cit.*, p. 67.

30 A. Gleizes / J. Metzinger, *op. cit.*, p. 81.

31 G. Apollinaire: *Chroniques d'Art*, *cit.*, p. 92

32 Cf. A. Ferran: *Philosophie de la Composition Architectural*; París, Vincent Fréal, 1955; p. 11.

poreidad es insoslayable a la fantasía; también los paisajes, las casas o la montaña Sainte-Victoire eran definidos por una composición tensa y precisa. Composición en la que si la línea era instrumento básico para la construcción de la forma y el espacio, las modulaciones del color en planos sucesivos -descubrimiento al que el propio Cézanne concedió una significación suprema- se convierten en el soporte real de la estructura pictórica<sup>23</sup>. Más que la afirmación «trate la naturaleza según el cilindro, la esfera y el cono» tantas veces citada después y que seguramente no ignoraban entonces<sup>24</sup>, era la propia obra de Cézanne la que hablaba un lenguaje de análisis y de rigor formal, del que extrajeron las primeras consecuencias. Porque, como escribirían Gleizes y Metzinger en 1912, «quien comprende a Cézanne presiente el cubismo»<sup>25</sup>.

Efectivamente, el procedimiento que utilizarán será un procedimiento de estricta geometrización que descompondrá objetos y paisaje en líneas y planos intersecantes, expresando la interdependencia de los elementos y del espacio y siguiendo un sistema de intervención radical que destruirá la imagen *real*, reconstruyéndola de inmediato a partir de una concepción racional. «Concepción racional». En el prefacio del catálogo de la exposición de Braque en la galería Kahnweiler en noviembre de 1908, Apollinaire<sup>26</sup>, después de condenar al impresionismo declarando que éste no había sido más que un instante pobremente religioso de las artes plásticas, afirma que hay ahora lugar para un arte más noble, más medido, mejor ordenado, más cultivado, utilizando una serie de adjetivos que advocan todos ellos por un arte alejado de las improvisaciones, de la ignorancia y del frenesí. Esta era la primera exhibición de obras «cubistas» y el prefacio de Apollinaire anticipaba algunos de los aspectos que definirían a este nuevo *ismo* en su definitivo texto teórico *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*<sup>27</sup>,

porque hablaba de Braque como aquel que se había convertido en un «creador que ya no debe nada a lo que le rodea»<sup>28</sup>.

Para Apollinaire, lo que hace del cubismo un arte elevado es el hecho de ser un arte de concepción, de creación, donde la realidad-concebida o la realidad-creada se oponen a la simple realidad-vista y donde se hacen transparentes las denominadas virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad. Apollinaire escribe que «lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura es que no es un arte de imitación sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación»<sup>29</sup>. Es significativo que para Apollinaire el cubismo sea un arte de creación y lo sea precisamente por comparación con el arte anterior, por la utilización que este arte anterior hace de la realidad al imitarla. Se trata de un proceso de *concepción racional*, en el sentido en que también lo explicará Metzinger unos años más tarde: «el cubismo sobrepasa lo exterior para envolverlo y captarlo mejor. Mirar el modelo ya no es suficiente, es preciso que el pintor lo piense y lo transporte a un espacio a la vez espiritual y plástico»<sup>30</sup>.

En esa fase de reordenación radical de la tradición visual hay, desde los inicios mismos del cubismo, un aspecto fundamental, aspecto que Apollinaire anunciará ya en 1910 como «la derrota del impresionismo - los jóvenes artistas vuelven a la composición»<sup>31</sup>. Se trata del retorno a la composición como sistema de ordenación del pensamiento. Pero la idea de composición (*componere*) implica a priori la idea de orden, a la vez sensible y racional. Porque componer es, parafraseando a Albert Ferran<sup>32</sup>, crear un orden susceptible de contentar a la sensibilidad y complacer al mismo tiempo a la razón, estableciendo un equilibrio entre las dos facultades. Esta definición evidencia la doble vertiente del concepto y traza también la doble dirección en que se planteará la teoría del arte a principios del siglo: mientras

para algunos artistas el arte de la composición ha de estar sujeto al dominio de la intuición sensible, para otros -aquellos a quienes se dedica este estudio y que son los promotores básicos de la teoría cubista- se tratará de desvelar las reglas geométricas y numéricas que codifican el arte de la composición.

### III La aportación del Cubismo

#### III.1 Los “otros cubistas”

1 A mediados de septiembre de 1908, Kahnweiler propuso a Braque realizar una exposición en su galería de la rue Vignon, encargando el prefacio del catálogo a Apollinaire; la exposición se realizó en el mes de noviembre (cf. *supra*, p. 56). Ese mismo año compra a Picasso unos 40 cuadros. De común acuerdo los dos artistas y el marchante deciden no realizar ninguna otra exposición particular en la galería sino exclusivamente *accrochages*, y también que los artistas no presentarán obras en los Salones. Por otra parte, Kahnweiler no fundaba la reputación de su galería en la publicidad sino en el rumor, contando para ello con una clientela fiel. Cf. I. Monod-Fontaine: «Chronologie et documents», en *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, Catálogo de la exposición realizada en el Beaubourg desde el 22 de noviembre de 1984 al 28 de enero de 1985, París, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 98-100. Sobre Kahnweiler, véase también la biografía de P. Assouline: *L'homme de l'art. D.H. Kahnweiler 1884-1979*, París, Balland, 1988. Ed. en cast. frag.: *En el nombre del Arte*, Barcelona, Ediciones B, 1990.

2 Art. publicado en *Gil Blas*, (París), (14 de nov. de 1908). Reprod. en E. Fry, *op. cit.*, p. 50.

3 G. Apollinaire: *Chroniques d'Art*, *cit.*, p. 159.

4 Se presentó por primera vez en 1916 en la exhibición que André Salmon organizó en París en el Salon d'Antin; adquirida en 1924 por Jacques Doucet, apareció publicada en 1925 en *La Revolution Surrealiste*. Véase J. Cousins / H. Seckel: «Elements per a una cronologia de la història de *Les Demoiselles d'Avignon*», en *Les Demoiselles d'Avignon*, *cit.*, pp. 547-627.

5 Acerca de ese mutismo deliberado, véase R. Cranshaw: «Cubism 1910-12: The Limits of Discourse», *Art History*, 8, n. 4 (dic. 1985), pp. 467-483.

6 Cit. por Dora Vallier: *L'interieur de l'Art*; París, Ed. du Seuil, 1982; p. 43 (las comillas son del texto).

7 Así, desde 1908, Picasso y Braque disfrutaban de una posición privilegiada respecto a los «otros cubistas», al poder contar con un respaldo que, dada la personalidad del marchante, no era sólo económico. Esto puede explicar tanto el silencio de estos dos artistas como el carácter hermético de sus obras de esa época.

8 D. H. Kahnweiler: *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Cremieux*; París, Gallimard, 1982; p. 59.

9 Cf. *ibid.*, p. 63.

10 *Cit. supra*.

Una mirada atenta a la literatura que generó el cubismo, desde el comentario crítico contemporáneo a los primeros estudios históricos, pone de relieve una característica notable: la del origen de la denominación del movimiento y la extensión de tal denominación. Es una característica que comparte con otros movimientos de vanguardia, pues también en este caso, el origen y el uso del término fue accidental. El crítico Louis Vauxcelles, comentando la exposición de Braque en la galería Kahnweiler<sup>1</sup>, escribió que éste «menospreciaba la forma, reduciéndolo todo, paisajes, figuras y casas, a esquemas geométricos, a cubos»<sup>2</sup>. Era el invierno de 1908: el término surgía como una definición reductiva de la apariencia geométrica de ciertas telas de Braque, pero los términos *cubismo* y *cubistas* no se generalizarían hasta fines de 1911 y casi exclusivamente referidos a Gleizes, Metzinger, Delaunay, Le Fauconnier y Léger; éste es el principio de una confusión que a efectos de teoría conviene no sólo tener en cuenta sino tratar de dilucidar.

En octubre de 1910, Apollinaire, haciendo balance del *Salon d'Automne*, donde exponían Metzinger, Gleizes, Le Fauconnier, Delaunay y Léger, utiliza el vocablo por primera vez, pero veamos en qué términos: «Se ha hablado de una manifestación extravagante del cubismo. Los periodistas poco expertos han acabado por ver ahí una especie de metafísica plástica. Pero no es nada de esto, es una vulgar imitación sin vigor de obras no expuestas y pintadas por un artista dotado de una fuerte personalidad y que, además, no ha revelado sus secretos a nadie. Ese gran artista se llama Pablo Picasso»<sup>3</sup>. Destaca, en primer lugar, la reticencia de Apollinaire en el uso del término, resultado del carácter peyorativo de su nacimiento; en segundo lugar, la advertencia rotunda a aquellos que utilizan *cubismo* erróneamente pues si a alguien hay que aplicarlo es a aquel que tiene el mérito de su creación. Apollinaire es consciente de que la palabra no se

refiere a Picasso más que indirectamente y, en cambio, designa directamente a aquellos que, muy duramente calificados, no hacen otra cosa que una trivial imitación. Y eso por dos razones que deja bien claras: Picasso no había expuesto ninguna de sus obras  *cubistas*  -ni tampoco  *Les demoiselles d'Avignon* <sup>4</sup>-, ni había “revelado sus secretos a nadie”, fuera de su íntimo de entonces, Georges Braque<sup>5</sup>; Apollinaire era un testimonio de excepción del trabajo solitario y aislado del artista.

Picasso había iniciado el camino hacia el nuevo  *ismo*  en 1907; Braque había protagonizado la primera exposición de cuadros  *cubistas*  en 1908; pero en 1910 el término se aplicaba a otros artistas. ¿Qué relación había entre todos ellos? Braque, al recordarlo fue muy rotundo: «Debo decir que todos los pintores, en un sentido u otro, estaban conmovidos por el cubismo. Algunos no tardaron en unirse a nosotros, inmediatamente después de la exposición en la galería Kahnweiler. El punto de partida de su “cubismo” fue claramente esta exposición. Ni Picasso ni yo tuvimos ninguna relación con Gleizes, Metzinger y los otros, tanto antes de la exposición como después»<sup>6</sup>. Fueron éstos unos años de distanciamiento de los otros artistas, tanto por parte de Picasso como de Braque pues, como artistas vinculados a la galería de Kahnweiler, ya no presentaban su obra en ningún Salón<sup>7</sup>. Según explicó Kahnweiler, «ellos traían sus cuadros, hacíamos las cuentas, colgábamos las telas y los interesados venían a verlas. Debo decir que a partir de un cierto momento algunos aficionados a estos pintores -había cinco o seis- así como los pintores y aficionados que no podían comprar venían inmediatamente a ver los nuevos cuadros; pero nunca expusimos públicamente, lo que muestra claramente el desprecio absoluto que sentíamos no sólo hacia la crítica, sino también hacia la muchedumbre»<sup>8</sup>. Efectivamente, la galería de Kahnweiler fue a partir de 1908 la depositaria

exclusiva de la obra  *cubista*  de Picasso y Braque, así como la de Gris un poco más tarde. Por otra parte, no se hizo ninguna exposición formal hasta la muestra individual de Braque realizada en 1919 en la galería  *L'Effort Moderne*  de Léonce Rosenberg. Lo que añadido al tono posesivo y a la vez despectivo de las afirmaciones de Kahnweiler hacia la crítica y el público en general, refleja claramente el carácter distante y hermético del trabajo de los dos artistas, aunque algunos escritores, críticos y pintores como Max Jacob, Apollinaire, Maurice Raynal, André Salmon, André Derain o Juan Gris, eran visitantes asiduos de sus respectivos estudios. Pero hay que subrayar otro aspecto: no hubo en ningún momento la intención de teorizar por parte de Picasso o Braque. A la pregunta del entrevistador sobre quién era el portavoz de la teoría cubista, la respuesta de Kahnweiler fue taxativa en el sentido que nadie formuló verdaderamente la teoría por la simple razón de que no había ninguna<sup>9</sup>. Afirmación interesante por su procedencia: Kahnweiler no sólo fue el primer y principal marchante desde el inicio del movimiento sino que, como autor de numerosos artículos y libros -entre ellos el influyente  *Der Weg zum Kubismus* <sup>10</sup>-, fue el responsable de su difusión mundial; por todo esto, Kahnweiler es también el primer responsable de esta visión histórica del cubismo, de la que hablamos al iniciar el capítulo, que sitúa el  *locus classicus*  del movimiento en las pinturas de Picasso y Braque.

Ciertamente el cubismo de Picasso y de Braque no era la materialización de ninguna teoría que tenía que ser demostrada; era fruto de una intuición certera sugerida ya en las últimas obras de Cézanne, intuición de la necesidad de una concepción totalmente nueva de la pintura, del arte; la búsqueda de soluciones nuevas para viejos problemas como, por ejemplo, resolver la inserción de volúmenes en el espacio sin utilizar los métodos habituales. Este cubismo era testi-

*Souvenirs* de Gleizes. Cit. por D. Robbins: «Albert Gleizes: Reason and Faith in Modern Painting»; en *Albert Gleizes 1881-1953*, cit., p. 13.

13 Cf. B. Mahn: «L'Abbaye de Créteil», *loc. cit.*, p. 187.

14 *ibidem*. El unanimismo, heredero del romanticismo y del simbolismo, fue un movimiento literario de carácter épico creado por Jules Romains hacia 1903 que ensalzaba los estados del alma colectiva: «¡Un día será preciso ser la humanidad!», se lee al final de *La vie unanime*, su texto-manifiesto. Cit. por M. Raymond: «La poesía de los hombres de buena voluntad», *De Baudelaire al surrealismo*, México, F. C. E., 1983, p. 169. Acerca del unanimismo, véanse además M. Decaudin, *op. cit.*, pp. 237-240, 369-373; G. Guisan: *Poésie et collectivité, 1890-1914. Le message social des œuvres poétiques de l'unanimisme et de l'Abbaye*, Lausana-Paris, 1938, *passim.*; VV.AA.: *Unanimisme, Jules Romains*, (Roma-París), «Quaderni del Novecento Francese», (1978).

15 «En 1910 Braque et Picasso n'exposaient que dans la galerie de Kahnweiler, où nous les ignorions», *Le Rouge et le noir*, (París), (jul. 1929). Cit. por André Lhote: *La Peinture Liberée*, cit., p. 127.

16 Publicado en: *Pan*, (París), (oct.-nov. 1910), pp. 649-652. Reprod. en E. Fry: *op. cit.*, p. 59 (todas las citas se refieren a esta edición).

17 *ibid.*, p. 60.

18 *Ibidem*.

19 Cf. A. Gleizes: *Souvenirs, le Cubisme 1908-1914*, Lyon, Cahiers Albert Gleizes, L'Association des Amis d'Albert Gleizes, 1957, p. 9.

monio fiel de una lucha que se libraba mediante procedimientos inéditos y de la que sus protagonistas evitaban las razones.

En cuanto a los «otros cubistas», se configuraron como grupo a través de Gleizes. Para empezar, estaba su actividad como miembro de *L'Abbaye de Créteil*, un falansterio para escritores y artistas fundado en 1906, financiado por Henri Martin-Barzun, quien introdujo también a Gleizes en la historia del pensamiento socialista utópico<sup>11</sup>. Idea inicial de la creación de *L'Abbaye* fue, como diría Gleizes, «escapar de la corrupta civilización occidental a la simplicidad de la vida en los mares del Sur como había hecho Gauguin»<sup>12</sup>. Su denominación procedía de *L'Abbaye de Thélème*, inventada por Rabelais como sinónimo de una comunidad armónicamente integrada en el trabajo. Con el apoyo y la influencia de los simbolistas, *L'Abbaye* desarrolló el afán de crear un futuro en una nueva sociedad comunitaria a través de un arte épico que tenía que contar con los temas relevantes de la vida moderna: el hombre-multitud, la máquina, la ciudad-metrópolis. Se ubicó en una propiedad de Créteil, ciudad de la región parisina situada en la orilla izquierda del Marne, en donde Gleizes fue el primero en instalarse. Le siguieron Arcos, Vildrac y su mujer y, poco después, Duhamel y Mercereau. Allí montaron una imprenta con la idea de que, si dedicaban tres o cuatro horas diarias cada uno a este trabajo, su subsistencia estaría garantizada<sup>13</sup>. Durante los catorce meses que perduró, *L'Abbaye* editó una veintena de obras de diferentes autores: Paul Adam, Rogerd Allard, P.-J. Jouve, Robert de Montesquiou, entre otros; y, a principios de 1908, una colección de poemas de Jules Romains titulada *La vie Unanime* que, como explicó Berthold Mahn, «hizo creer a algunos que *L'Abbaye* era de inspiración "unanimista"»<sup>14</sup>. Esta experiencia comunitaria, aunque breve, fue el núcleo aglutinante de personajes como Marinetti, Parmentier, Brancusi... que eran

11 Las fuentes principales acerca de la experiencia de *L'Abbaye de Créteil*, son: A. Mercereau: *Une cité d'art en France, «La Toison d'Or»*, (Moscú), (1906); A. Gleizes: «The Abbey of Créteil. A Communistic Experiment», *The Modern School*, (Stelton, New Jersey), (oct. 1918); A. Mercereau: *L'Abbaye et le Bolchevisme*, París, 1922; B. Mahn: «L'Abbaye de Créteil» en *Mémoires d'un peintre*, (inédito), cit. por P. Alibert: *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*; Saint-Étienne, Aubin-Visconti, Dumas, 1982, p. 187. Véanse también D. Robbins: «From Symbolism to Cubism: The Abbey of Créteil», cit.; M. Decaudin: *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Ginebra-París, Slatkine, 1960.

12 Parte no publicada de los

visitantes asiduos; otros como Salmon, Allard... más periféricos, que fueron el germen de una determinada concepción del cubismo que, desarrollada por Gleizes y Metzinger, haría también suya Apollinaire.

Del cubismo de Picasso y Braque estos artistas podían conocer solamente las obras expuestas en la galería de Kahnweiler (aunque Gleizes escribirá más tarde «los ignorábamos»<sup>15</sup>), pero era suficiente para adivinar que aquel sendero no era casual, venía de muy lejos y empujaba unos anhelos que muchos compartían. Por eso la formación del grupo fue más natural que azarosa; por intervención del poeta Alexandre Mercereau, Le Fauconnier y Metzinger se añadieron al grupo de Gleizes. Coincidieron con Delaunay y Léger en los *Indépendants* y posteriormente en el *Salon d'Automne* de 1910. La afinidad estilística que compartían sus obras hizo efectivo el lanzamiento del calificativo *cubistas*. A fines de este mismo año, Metzinger (fig. 1) publica *Note sur la Peinture*<sup>16</sup>, un artículo en el que, denunciando la inutilidad de una pintura descriptiva, al analizar la obra de Picasso, afirma como aportación fundamental de ésta la «pureza pictórica», y añade «aún ignorada». Metzinger reconoce que por primera vez se afirma la posibilidad de una *pintura pura*, libre de toda ornamentación, anécdota, e incluso de todo simbolismo; emancipada de cualquier referencia al objeto material; una pintura que será sólo eso: pintura. Pero la *pintura pura* tiene un único tema verosímil, la idea. Por eso Picasso, «prueba, comprende, organiza; el cuadro ya no será transposición ni esquema, nosotros contemplaremos ahí el equivalente sensible y vivo de una idea, la imagen total»<sup>17</sup>. Pero hay un camino que recorrer desde el objeto a la idea; un camino largo, de múltiples bifurcaciones, avances y retrocesos. Metzinger resume el que sigue Picasso con estas palabras: «no niega el objeto, lo ilumina con su inteligencia y su sentimiento»<sup>18</sup>. Metzinger ha captado de inme-



Fig. 1 J. Metzinger, estudio para *Le Goûter*, c. 1911. Musée National d'Art Moderne, Paris.

diato el porqué de la ruptura de Picasso con las formas artísticas existentes. Y también el cómo. Son algunas de las cuestiones que configuran el espíritu general que compartían, como un pensamiento inicial, estos artistas; para unos, el cubismo es sólo un instante dentro de las propias investigaciones personales; para otros, una concepción de pensamiento y un método de visión que intentarán adaptar a su sensibilidad con fines diversos. Por eso, afirma Gleizes en sus memorias, les pareció esencial formar un grupo, verse e intercambiar ideas<sup>19</sup>.

Un año más tarde, estos artistas exponen en los *Indépendants*. El gesto de Apollinaire de incluir también obras de Marie Laurencin en la exposición atestigua la nueva actitud del poeta respecto al grupo. Dos salas le atraen especialmente, la 41 y la 43 donde se reunían los «nue-

vos pintores», a los que destacará en la crónica en *L'Intransigeant* con un texto que se puede interpretar más como una justificación de su posición actual que como una defensa apasionada, aunque no renuncia a seguir reivindicando la aportación de Picasso. Escribe: «se forma en este momento un arte desnudo y sobrio cuyas apariencias a veces un poco rígidas no tardarán en humanizarse. Se hablará luego de la influencia que han tenido las obras de Picasso en el desarrollo de un arte tan nuevo. Pero las influencias que podamos encontrar remontándonos hasta las más nobles épocas del arte en Francia y en Italia no restan nada al mérito de los pintores nuevos»<sup>20</sup>.

A finales de septiembre los mismos pintores coinciden en el *Salon d'Automne* con los tres hermanos Duchamp que también exponían. El encuentro provocará la formación de un grupo compacto y una serie de iniciativas, con dos centros de reunión: los domingos, en Puteaux, donde tenía su estudio Jacques Villon, y los lunes, no lejos de allí, en Courbevoie, en el taller de Gleizes. El grupo se amplía además con otros amigos de los Duchamp: los artistas Kupka, Picabia, Tobeen, Mare, los escritores Raynal, Olivier-Hourcade, Ribemont-Dessaignes, el matemático Princet... «En esta época sabíamos muy poco sobre el cubismo. No frecuentábamos nunca ni a Braque ni a Picasso. Conocí a Juan Gris cuando colaboraba en *L'Assiette au beurre*, que publicaba también sus dibujos», declararía más tarde Jacques Villon<sup>21</sup>. En cambio, Marcel Duchamp reconoció el impacto que le causó el cubismo en la galería de Kahnweiler y la tentación de la técnica -precisamente porque exigía un cierto trabajo manual de adaptación-, pero reconocía también la breve duración del impacto, sólo unos meses, pues «a fines de 1912, ya pensaba en otra cosa»<sup>22</sup>. De temperamento e incluso formación artística diferente, los Duchamp compartían una misma inquietud respecto al arte:

20 G. Apollinaire: *Chroniques d'Art*, cit., pp. 210-211.

21 Cit. por D. Vallier: *L'Interieur de l'art*, cit., p. 117.

22 P. Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972; pp.34-36.

23 Catálogo «Salon de Juin. Troisième Exposition de la Société Normande de Peinture Moderne»; (Ruén), (15 jun.-15 jul. 1912), pp. 9-11. Reprod. en E. Fry, *op.cit.*, pp. 90-92 (todas las citas se refieren a esta edición).

24 *ibid.*, p. 90.

25 *ibidem*.

26 *ibid.*, p. 91 (las versales son del texto).

27 *ibidem*.

28 *ibidem*.

29 *ibid.*, p. 92.

30 J. Metzinger: «Cubisme et Tradition»; *Paris-Journal*, (París), (16 de agosto de 1911). Reprod. en E. Fry, *op. cit.*, pp. 66-67.

31 *ibid.*, p. 67.



apelar a la inteligencia y servirse de ella sin renunciar a la sensibilidad. Inquietud que, de una manera u otra, presidía las conversaciones, las discusiones en Puteaux; temas como los de la cuarta dimensión, la geometría no-euclidiana; cuestiones más específicas como las relacionadas con la composición, los principios de la armonía y su relación con las leyes que rigen el universo... la sección áurea... Se trataba en síntesis de arrancar a la pintura de su sometimiento al empirismo, siguiendo el camino de Seurat; y formular que si la pintura tiene que ser una recreación del mundo, tendrá que hacerse mediante un método riguroso basado en el conocimiento de la naturaleza, las leyes de la armonía y el estudio científico de la técnica. A diferencia de lo que «hicieron» Picasso y Braque, ésta es la rama teórica del cubismo.

En junio de 1912 se celebra la *Troisième Exposition de la Société Normande de Peinture Moderne* en Rouen, organizada por los hermanos Duchamp. Exponían Lhote, Gleizes, Léger, Laurencin, Gris, Picabia, Villon, La Fresnaye y Duchamp entre otros. El prefacio del catálogo lo escribió Maurice Raynal<sup>23</sup>, con un tono de serenidad que destaca tanto de las críticas revulsivas como del matiz siempre más poético de Apollinaire. Se caracteriza también por ser una especie de extracto puntual de las pretensiones de los artistas. Señala, en primer lugar, que «ellos han querido renovar, con ayuda de sus conocimientos y sus afinidades con el movimiento moderno, las concepciones y las maneras pictóricas de los antecesores»<sup>24</sup>; en segundo lugar, su voluntad de concebir el objeto que se ha de representar, ya que «la finalidad del arte no es la imitación servil de la naturaleza sino que debe ser su traducción según la capacidad intelectual del artista»<sup>25</sup>. Por eso estos pintores y escultores «han tratado de sacar a la Pintura y a la Escultura del marasmo donde la obstinación de artistas, a menudo eminentes, las habían sumido»<sup>26</sup>.

Describe a continuación algunos de los principios especulativos y prácticos de los artistas, como «la ley de síntesis que tanto se les ha reprochado, pero que gobierna hoy toda especulación concienciada»<sup>27</sup>. Así, los objetos, matemáticamente concebidos, no son ya una representación cualquiera sino «aglomeraciones de fuerzas y agregados de partes distintas dispuestas siguiendo leyes matemáticas», y serán considerados desde un doble punto de vista «estático y dinámico»<sup>28</sup>. Pero con todo, también interviene la sensibilidad pues «cada artista, siguiendo su temperamento y sus concepciones pictóricas personales, dará a las líneas las direcciones que libremente juzgue necesario»<sup>29</sup>. Tanto el espíritu del prefacio como las líneas generales coinciden con un importante artículo de Metzinger publicado unos meses antes con el expresivo título *Cubisme et Tradition*<sup>30</sup>. Metzinger desmiente la idea extendida de que el hecho de trabajar con nuevos signos plásticos implica la ruptura con la tradición; destaca el papel de la disciplina entre estos artistas que porque usan las formas más simples, completas y lógicas se les denomina «cubistas»; y expone el que sería poco después un dogma de la crítica: «ellos se han permitido girar alrededor del objeto para suministrar, bajo el control de la inteligencia, una representación concreta formada por muchos aspectos sucesivos. El cuadro poseía el espacio, ahora reina también en el tiempo»<sup>31</sup>, descripción muy precisa y ajustada del procedimiento cubista.

### III La aportación del Cubismo

#### III.2 *La Section d'Or*

“*Il faut extraire du sujet les rythmes et les volumes comme on extrait un diamant de sa gangue*”  
Jacques Villon

La exposición más importante del grupo «cubista» fue, sin duda, *La Section d'Or*, celebrada en la galería *La Boétie* el mes de octubre de 1912, generalmente reconocida como su principal manifestación y la última de la vanguardia en Francia antes de la primera guerra mundial. Fue precedida por una efectiva campaña publicitaria y la organización de conferencias en la misma galería; más espectacular aún fue la presentación de 185 obras representando a 31 artistas<sup>1</sup>. Aunque los organizadores enfatizaron el nombre de la exposición con la publicación del primer -y único- número del *Bulletin de la Section d'Or*, para el público, la prensa y buena parte de la crítica, aquella era otra exposición cubista. Sin embargo, allí no estaban representados ni Picasso ni Braque, y la variedad y diversidad de los expositores ponía en cuestión el propio término, como lo evidencia Maurice Raynal: «La diferencia entre Metzinger y Picasso es tan clara como la que separa Renoir de Cézanne, a quienes, por lo demás, son comparables en temperamento y aptitudes. Por otra parte, existe tal diferencia entre hombres como Fernand Léger y Marcel Duchamp, o entre Picabia y La Fresnaye, como entre Gleizes y Juan Gris; así, de la misma manera que ya no se le ocurre a nadie tratar a Cézanne y a Renoir de impresionistas, el término «cubistas» pierde día a día su significación si es que alguna vez tuvo alguna bien definida»<sup>2</sup>.

Este era en realidad un grupo de heterodoxos para quienes el cubismo no era tanto un estilo coherente que compartían sin vacilaciones como un potente estímulo para la génesis de una teoría estética. Y la clave de su intencionalidad está en la divisa que los agrupa, una referencia ineludible a la relación aritmética y geométrica que más ha intrigado desde la antigüedad: la división de una recta en extrema y media razón o sección áurea. ¿Por qué precisamente esta divisa? Su promotor fue Jacques Villon,

1 Participaron los siguientes artistas: August Agero, Alexandre Archipenko, Honoré Auclair, Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Pierre Dumont, Démétrius Galanis, Albert Gleizes, Juan Gris, Réna Hassenberg, Marie Laurencin, Alcide Le Beau, Fernand Léger, Sonia Lewiska, André Lhote, Jean-Hippolyte Marchand, Louis Marcoussis, André Mare, Luc-Albert Moreau, Jean Metzinger, Francis Picabia, Eugène Tivert, Felix Tobeen, Henry Valensi, Paul Véra, Jacques Villon, Ernst-Frédéric Wield, Dunoyer de Segonzac, Roger de la Fresnaye, Georges Ribemont-Dessaignes, y Alexandra D'Exter.

2 M. Raynal: «Exposition de la Section d'Or», *La Section d'Or* (París), (9 octubre 1912), p. 2. Reprod. en E. Fry, *op. cit.*, pp. 96-99.

3 D. Vallier: *L'Interieur de l'art*, *cit.*, p.118.

4 W. Camfield: *La Section d'Or*; tesis doctoral no publicada, New Haven, Yale University, mayo de 1961.

5 J. Golding, *op. cit.*, p. 22.

6 *ibidem*.

7 *ibid.*, p. 23.

8 *ibidem*.

9 D. Cooper, *op. cit.*, p. 128.

10 *ibid.*, pp. 128-129.

como así lo corroboró años más tarde en una conversación con Dora Vallier: «De entrada, reclamo la paternidad de este título. En 1912, nuestras telas reunidas en una galería de la rue La Boétie, formaron la primera exposición de la *Section d'Or*. En nuestras conversaciones hablábamos mucho de la organización de la tela. La idea de que una tela debía ser razonada antes de ser pintada había calado hondo en nosotros. No sabíamos nada del problema de la sección de oro en las concepciones de los antiguos griegos. Yo había leído el *Tratado de la Pintura* de Leonardo y había visto la importancia que le daba. Pero fue sobre todo hablando que fijamos nuestras ideas sin saturarnos demasiado de ciencia»<sup>3</sup>.

Si eran intuiciones básicas del cubismo la ruptura con la tradición y liberar a la pintura de ciertos principios -como el de las leyes de la perspectiva, por ejemplo-, el hecho de recuperar una noción como la sección áurea suponía una clara reacción de signo contrario; reacción paradójica además, porque se producía en el seno de un grupo al que la crítica seguía denominando cubista. No existe una bibliografía específica sobre esta exposición, exceptuando la tesis doctoral de William Camfield<sup>4</sup>; por eso mismo parece interesante reunir aquellos textos que dejan constancia de ella y sus argumentos. Comencemos por analizar el papel que le otorgan algunos exegetas del cubismo.

John Golding destaca el hecho de que determinada prensa haya advertido que se trata de una «exposición de fauves y de cubistas»<sup>5</sup>, lo que atribuye no tanto a una confusión de términos como a una reacción perpleja ante tendencias tan divergentes, aunque «se admitía fácilmente que *La Section d'Or* era cubista»<sup>6</sup>. Según Golding la ausencia de Picasso y Braque, no sólo de esta exposición sino también del *Salon d'Automne* y de los *Indépendants*, privaba a *La Section d'Or* de todo su sentido.

Atribuye el proyecto al grupo de Puteaux y, en especial, a Jacques Villon remarcando la pasión por las matemáticas de los hermanos Duchamp, así como la amistad de Marcel Duchamp con el matemático Maurice Princet, lo que indicaría que fueron ellos quienes aportaron el carácter científico a las discusiones de los pintores cubistas. Es sugerente el siguiente comentario: «La elección de *Section d'Or* como título de su exposición en la galería *La Boétie* revelaba cierta insatisfacción con la aplicación del término *cubista* a su producción, y quería ciertamente dar a entender que las telas expuestas tenían bases más profundas y más racionales»<sup>7</sup>. Admite que el sentido del título podía querer ser más amplio, más general, aunque tanto los organizadores como una gran parte de los expositores pintaban entonces «en el puro estilo cubista»<sup>8</sup>. Destaca, finalmente, el carácter didáctico de la exposición.

Douglas Cooper, a pesar de reconocer la trascendencia de la exposición, le dedica poco espacio; el grupo de Puteaux era el organizador, encabezado por los tres hermanos Duchamp. «Se pretendía que fuese a la vez una declaración de independencia del cubismo verdadero y una demostración de que el movimiento cubista era ya lo bastante fuerte y creativo como para incluir en su seno a personalidades de lo más variopinto. Todas las tendencias se hallaban representadas en la muestra, desde la cuasi-académica y carente de toda imaginación hasta la más experimental y atrevida»<sup>9</sup>. Subraya los colores brillantes de muchas obras, la temática tradicional de otras, y después de unas breves referencias a las obras de Gleizes, Metzinger, Léger y Duchamp, afirma que «el cubismo verdadero estaba representado únicamente por una serie de obras tempranas y bastante sistemáticas de Gris, entre ellas *L'Horloge* y *Homme dans un café*»<sup>10</sup>.

11 P. Cabanne: *L'Épopée du Cubisme*, París, La Table Ronde, 1963, p. 163.

12 *ibid.*, p. 199.

13 *ibidem*.

14 *ibid.*, p. 200.

15 La *section d'or* o sección áurea no «reside en la relación de la diagonal al lado del cuadrado», como afirma Cabanne, sino en la relación de la diagonal al lado del pentágono regular. Acerca de las propiedades aritméticas y geométricas de la sección áurea, así como de su fortuna histórica, véase C. Bonell: «La divina proporción», en *La divina proporción, las formas geométricas y la acción del demiurgo*; Barcelona, Ed. UPC, 1994, pp. 13-53.

16 P. Cabanne: *L'Épopée du Cubisme*, *cit.*, p. 200 (las comillas son del texto).

17 *Cf. infra*, III. 3.

18 L. D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*; Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983. *Cf. infra*, III. 3.

19 P. Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, *cit.*, p. 56.

Pierre Cabanne dedica más atención y espacio a *La Section d'Or* señalando repetidamente las diferencias entre el grupo de Puteaux y el del Bateau-Lavoir al definir las con una frase: «*La Section d'Or* será la rama especulativa del cubismo»<sup>11</sup>. Destaca la figura de Jacques Villon como investigador infatigable que hará extensas sus inquietudes al resto del grupo; leen ávidamente a Charles Blanc, Chevreul, Rood, Charles Henry o el *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci. Villon buscará en los antiguos maestros el secreto de sus composiciones equilibradas (fig. 1) y se aplicará al estudio del número de oro -del cual será en adelante un ferviente paladín-. Cabanne afirma que las lecturas y estudios de Villon le llevarán a una concepción del clasicismo basada en la composición, el dibujo, la armonía y el ritmo del cuadro. Y Cabanne cita a Villon: «una tela debe ser razonada antes de ser pintada»<sup>12</sup>. Describe los planes y preparativos para la exposición y atribuye la propuesta de la denominación a Villon. Pero mientras una gran parte de los historiadores del cubismo no atribuyen un especial significado a la denominación de la exposición, para Cabanne la elección del título representaría la voluntad de superación del marco restringido de la ortodoxia cubista y se formalizaría, entre otros aspectos, en una determinada concepción de la estructura compositiva de la obra de arte de la que sería artífice principal Villon: «Allí donde el cubismo desarraiga, *La Section d'Or* arraiga. Uno vuelve a pensar la perspectiva, la otra quiere penetrar en sus secretos»<sup>13</sup>. Y Cabanne cita estas palabras de Villon: «El cuadro es una creación en donde el tema, el pretexto suministrado por un ritmo percibido y expresivo de nuestra vida sorda, llevado sobre el plano humano, se traduce en jerarquía de planos coloreados, un conjunto ligado por un arabesco estrechamente incorporado a la división de la tela, donde todo se convierte en equivalencias»<sup>14</sup>.

«Para los cubistas -escribe Cabanne-, la geometría no fue jamás un fin sino un medio», y esta es una afirmación que se puede hacer fácilmente extensiva a «todos los cubistas», pero puntualiza: «si alguno hizo referencia a las geometrías no-euclidianas y a los arcanos de la “cuarta dimensión” fue sobre todo para penetrar más en una metodología de la que quería explorar, con curiosidad, todos sus recovecos. *La Section d'Or* se presentaba bajo el aspecto de una dimensión ideal que los pintores consideraban sobre todo como un armazón, un soporte, una línea directriz; si, en las matemáticas, consiste en la relación de la diagonal al lado del cuadrado (*sic*)<sup>15</sup>, casi nunca fue utilizada desde este aspecto, y la mayor parte de los artistas que la usaron -y que por otra parte en su conjunto, ignoraban la geometría- lo hicieron menos por ciencia que por instinto»<sup>16</sup>.

Este fragmento de Cabanne, inmerso en las reflexiones del historiador, plantea, en síntesis, algunas de las cuestiones más áridas de elucidar de la historia del cubismo y, por extensión, de la historia de las vanguardias. Primera: cómo y desde dónde se abordó en la teoría la práctica geométrica. Segunda: qué implicaban las referencias a las geometrías no-euclidianas y a la cuarta dimensión. Tercera: qué conocimientos de la geometría tenían o, en otras palabras, cuál era la base «científica» de los artistas cubistas. A la primera cuestión se puede responder básicamente desde el análisis de los dos principales textos teóricos, *Du “Cubisme”* y *Les peintres cubistes* que serán comentados más adelante<sup>17</sup>. La segunda cuestión ha sido ampliamente delimitada por la obra de Linda D. Henderson publicada en 1983<sup>18</sup>, como veremos también. En cuanto a la tercera cuestión, la respuesta se tendría que individualizar para cada uno de los artistas, trabajo difícil no tanto por su extensión como por la actitud ambigua que la mayoría adopta respecto al tema. En una entrevista con

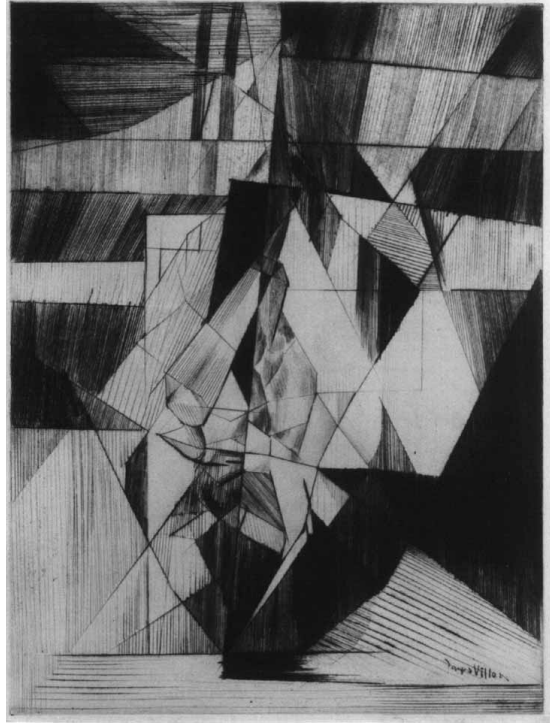


Fig. 1 J. Villon, *L'Equilibriste*, 1913. Punta seca.

Pierre Cabanne, Marcel Duchamp hablando del *Grand Verre* (fig. 3) afirma: «La perspectiva era muy importante. El *Grand Verre* constituye una rehabilitación de la perspectiva que había sido totalmente ignorada, desacreditada. La perspectiva, en mí, se convirtió en algo totalmente científico»; e insiste: «Se trata de una perspectiva matemática, científica»<sup>19</sup>. Más adelante explica: «Toda la pintura, empezando por el impresionismo, es anticientífica, incluso Seurat. Me interesaba introducir el aspecto exacto y preciso de la ciencia, lo que no se había hecho demasiado o, al menos, se hablaba muy poco de ello. No lo hacía por amor a la ciencia, al contrario, lo hacía más bien para desacreditarla, de una forma suave, ligera y sin importancia. Pero la

20 *ibid.*, pp. 57-58.

21 *ibid.*, pp. 58.

22 P. Cabanne: *L'Epopée du Cubisme*, cit., p. 202.

23 G. Apollinaire: *Chroniques d'art*, cit., p. 335.

24 G. Apollinaire: *Les peintres cubistes*, cit., pp. 68-69.

25 *ibid.*, p. 68.

26 *ibidem*.

27 *ibidem*.

28 *ibid.*, p. 69.

29 *ibidem*.

30 En 1991 se presentó la exposición itinerante *Cubism & La Section d'Or: Works on paper 1907-1922*, The Phillips Collection, Washington D.C., marzo-abril 1991; Dallas Museum of Art, Dallas, junio-julio 1991; The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, octubre-noviembre 1991. Las obras expuestas pertenecían a la R. Stanley & Ursula Johnson Family Collection. En la presentación del catálogo, R. Stanley Johnson destaca la coexistencia de diversos conceptos de cubismo, examinando sucintamente las similitudes y las diferencias entre ellos. Cf. R. Stanley Johnson: *Cubism & La Section d'Or: reflections on the development of the cubist epoch 1907-1922*, Chicago-Düsseldorf, Klees/Gustorf, 1991.

31 *Albert Gleizes and the Section d'Or*, Catálogo de la Exposición presentada en Leonard Hutton Galleries, Nueva York, octubre-diciembre de 1964.

32 W. Camfield: «La Section d'Or», *loc. cit.*, p. 7.

ironía estaba presente»<sup>20</sup>. Y cuando Cabanne comenta que en el aspecto científico hay toda una parte de conocimientos, Duchamp le corta categórico: «Muy pocos. Nunca he sido un científico»<sup>21</sup>.

El catálogo de la exposición de *La Section d'Or* anunciaba tres conferencias a cargo de Apollinaire, Raynal y René Blum quien, además, escribía el prefacio -del que Cabanne da una amplia referencia-. Destaca allí esta afirmación: «No hay tendencias comunes ni afinidades profundas entre ellos, sino que les guía un único pensamiento: emancipar al arte de su tradición, de sus ataduras anticuadas, liberarlo en una palabra, puesto que liberarlo es someterlo estrechamente a la personalidad del artista»<sup>22</sup>. Una afirmación que contrasta con otra de Apollinaire escrita en el *Bulletin de la Section d'Or*: «El título que dan a su publicación indica que no se consideran aislados en el mundo del arte y que se vinculan a la gran tradición»<sup>23</sup>.

La conferencia de Apollinaire, el 11 de octubre, tenía un título expresivo: *L'Ecartèlement du Cubisme*, descuartizamiento que el poeta atribuía a Delaunay, más concretamente, a su obra *La Ville de Paris* expuesta aquel mismo año en los *Indépendants*; y que representaba para Apollinaire la modernidad dinámica de la vida contemporánea. «El descuartizamiento del cubismo» era una fórmula brillante inventada por Apollinaire -entonces estaba acabando de redactar *Les peintres cubistes* y allí la expuso<sup>24</sup>- para intentar aclarar las diversas tendencias que convergían incluso entre el sector más reducido del cubismo. Distinguía cuatro tendencias, dos de las cuales «paralelas y puras»<sup>25</sup>. Una de las tendencias puras era el «cubismo científico: es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados, no de la realidad de visión, sino de la realidad de conocimiento»; sus representantes eran Picasso, «cuyo arte luminoso pertenece aún a la otra tendencia

pura del cubismo», Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin y Juan Gris<sup>26</sup>. «El cubismo físico, que es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados en su mayor parte de la realidad de visión. Este arte incumbe sin embargo del cubismo por la disciplina constructiva»; estaba representado por Le Fauconnier<sup>27</sup>. «El cubismo órfico es el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una potente realidad», representado por Delaunay, Picasso, Léger, Picabia y Duchamp<sup>28</sup>. «El cubismo instintivo, arte de pintar conjuntos nuevos tomados no de la realidad visual sino de aquella que sugieren al artista el instinto y la intuición, que tiende desde hace tiempo al orfismo»<sup>29</sup>, un cubismo que abarca un gran número de artistas que Apollinaire no especifica.

Hasta aquí se ha analizado, sucintamente, la interpretación que sobre *La Section d'Or* hacen algunos exegetas del cubismo. Pero hay otros documentos que hay que tener en cuenta también. En la década de los 60 se realizaron dos exposiciones dedicadas a *La Section d'Or*.<sup>30</sup> La primera, inaugurada en octubre de 1964 en Nueva York, llevaba como título *Albert Gleizes and The Section d'Or*<sup>31</sup>. El catálogo incluye dos textos; uno de William A. Camfield que destaca la exposición como uno de los acontecimientos capitales de 1912; un acontecimiento que si por una parte suponía la culminación del cubismo, por otra señalaba también su fragmentación definitiva, recordando obviamente las cuatro divisiones que del cubismo hacía Apollinaire. Resalta las dos corrientes que confluyen en *La Section d'Or*; el grupo de Gleizes que, a pesar de las diferencias estilísticas y teóricas que los distancian no sólo entre ellos sino también de Picasso y Braque, trabajan de una manera próxima a la de estos dos artistas; y la corriente encabezada por los hermanos

Duchamp, que incluye a Picabia y La Fresnaye. Dos factores unían básicamente las dos corrientes: la identificación como artistas jóvenes frente a la ridiculización por parte del público y la crítica, y la falta de apoyo por parte de los marchantes; pero, más importante aún, la insatisfacción compartida por lo que parecían ser inquietudes artísticas de Picasso y Braque contrastadas con sus propias convicciones sobre la importancia del interés intelectual y social del nuevo arte de la época. Para Camfield, la elección del título de la exposición «refleja no tanto devoción a una única teoría sino la convicción generalizada entre todos los artistas de *La Section d'Or* de que la especulación intelectual, las teorías estéticas e incluso sociales eran vitales al arte»<sup>32</sup>.

El otro texto del catálogo, de Daniel Robbins, destaca en primer lugar el carácter provocativo del título que, acompañado por el aura de misterio matemático que implica, habría avivado la idea de que los cubistas de *La Section d'Or*, especialmente Gleizes, Metzinger y Villon eran teóricos místicos más preocupados por los principios universales que por la pintura. Robbins analiza la genealogía de las dos corrientes que formaron *La Section d'Or*. Considera como elementos claves de esta genealogía al grupo belga *Les XX* y *La Section d'Art* de Bruselas, en activo desde la década de 1880, e inmediatos predecesores de *La Société de Peinture Normande*. Según Robbins, *La Section d'Or* había sido una continuación de pensamiento y palabra de *La Section d'Art*; pero recuerda también que Gleizes y sus amigos fundaron *L'Abbaye de Créteil*, y cuando ésta se disolvió algunos integrantes crearon una revista denominada *Bandeaux d'Or*, un precedente para el *Bulletin de la Section d'Or*. Tampoco los términos eran casuales pues *Section* o *Bandeaux* estarían utilizados con la voluntad de significar grupo o incluso facción. Robbins establece los contactos que hicieron efectiva la formación de

33 Cf. D. Robbins: «The Genealogy of the Section d'Or», *loc. cit.*, p. 11. Sobre el grupo *Les XX*, creado por James Ensor, Fernand Khnopff, Henry van de Velde, Felicien Rops y otros 16 artistas en 1883 en Bruselas, véase S. Goddard *et al.*: *Les XX and the Belgian Avant-Garde*, Kansas City, 1993.

34 Esta segunda *Section d'Or* fue fundada en octubre de 1919 por Archipenko, Gleizes y Survage, con el fin de dar a conocer las obras de artistas innovadores de cualquier nacionalidad. Su comité estaba formado por Archipenko, Braque, Gleizes, Férat, Léger, Marcoussis y Survage. Su sede estaba en el 229, Boulevard Raspail, París. La primera exposición se realizó en marzo de 1920 en la galerie La Boétie.

35 R. V. West: *Painters of the Section d'Or. The Alternatives to Cubism*, Catálogo de la exposición realizada en Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, septiembre-octubre de 1967.

36 Cf. *ibid.*, p. 7.

37 *ibidem*. Paul Sérusier, amigo de Gauguin, miembro del grupo de Pont-Aven y fundador de la cofradía Nabi junto a Denis, Vuillard, Bonnard y Verkade, entre otros, fue profesor de la Académie Ranson, donde estudiaron muchos artistas, entre ellos Roger de la Fresnaye. Vinculado con el Père Pierre Lenz, fundador de una escuela

de arte religioso en el monasterio benedictino de Beuron (Alemania), Sérusier fue quien difundió las teorías estéticas alemanas sobre las propiedades de las proporciones. Después de visitar el monasterio en 1895, tradujo al francés el libro de Lenz *L'Esthétique de Beuron* y lo publicó en París, Bibliothèque de l'Occident, en 1905 con una introducción de Maurice Denis. Idea esencial de Lenz era que los principios matemáticos simbolizaban y reflejaban el orden divino del cosmos, idea que Sérusier retomaría posteriormente en su libro *ABC de la Peinture*, escrito en 1909 y publicado en París, La Douce France et Henry Floury, en 1921. En él, Sérusier expone aquel *lenguaje universal* que se afirma en la ciencia de los números y en la práctica de la geometría, sin el cual, dice el autor, no existe la obra de arte. Cf. C. Boyle-Turner: *Paul Sérusier*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, cap. 8. El misticismo matemático de Sérusier, como el de tantos otros artistas, era sólo un aspecto de su interés por un misticismo más amplio inspirado en las obras de Swedenborg, de Papus (Gerard Encause) y de Edouard Schuré, pero cuya fuente última era ciertamente la filosofía neoplatónica, entendida como un antídoto contra la insatisfacción provocada por el positivismo. En este sentido, véase: Mark A. Cheetham: *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; cap. I. Acerca del simbolismo del grupo de Pont-Aven, así como del papel de Sérusier como teórico del grupo de Pont-Aven, véase P.-L. Mathieu: *La génération symboliste 1870-1910*, Ginebra, Skira, 1990.

*La Section d'Or*, y agrega que los organizadores, sin duda encantados con la confusión matemática que suponían engendraría el término, estaban expresando su creencia en una vanguardia unida que, proveniente de la generación anterior, se extendería para conquistar el futuro<sup>33</sup>. Dos cuestiones destacan finalmente en el artículo de Robbins; la primera, la referencia al importante papel de Gleizes en la exposición, tanto porque su nombre introducía la invitación al *vernissage* como por el número de cuadros que exponía. En aquel momento, octubre de 1912, Gleizes había conseguido el liderazgo entre los artistas y la madurez artística: este mismo año publicaba *Du "Cubisme"* el libro que acababa de escribir juntamente con Metzinger y su editor Eugène Figuière había decidido continuar con una serie denominada *Tous les Arts*, un proyecto elaborado en la época de *L'Abbaye de Créteil*, cuyo primer volumen sería el texto de Apollinaire *Les peintres cubistes*. La segunda cuestión es la negativa por parte de dos artistas a participar en la exposición de *La Section d'Or*: Le Fauconnier y Delaunay; los dos habían expuesto en los *Indépendants* de 1911, en la sala 41, la *sala cubista*. Pero la evolución posterior de los dos artistas les había llevado a rechazar, cada uno con sus argumentos, la etiqueta *cubista*. Hasta el punto que Delaunay había hecho excluir su nombre del *Du «Cubisme»*. Si estas dos abstenciones son sintomáticas de las inevitables divergencias entre los artistas, más comprensible históricamente es la ausencia de Picasso y Braque, contractualmente ligados al marchante Kahnweiler.

Tanto Camfield como Robbins finalizan sus respectivos artículos con una referencia a *La Section d'Or* de 1920<sup>34</sup>, un intento de revivir, a través de una serie de exposiciones, el espíritu de solidaridad que había visto nacer la de 1912. Pero los tiempos habían cambiado.



El 27 de septiembre de 1967 se inauguraba otra exposición sobre *La Section d'Or* bajo el título *Painters of the Section d'Or: The Alternatives to Cubism*<sup>35</sup>. El catálogo, a cargo de Richard V. West, se abre con una introducción que evoca la radical reordenación de la tradición visual que protagonizó el cubismo; siendo inicialmente el resultado de la evolución personal de dos artistas, Picasso y Braque, entre 1907 y 1909 el movimiento rompió todos los lazos con el pasado procediendo a crear, partiendo del legado de Cézanne, una tradición pictórica totalmente nueva. West define bien el papel esencial de este grupo de artistas, cuando afirma que ellos no se consideraban seguidores: incluso si Picasso y Braque siempre fueron piedras de toque del estilo, ellos, artistas, poetas y críticos, desarrollaron la teoría y la estética cubista, ampliando sus objetivos, extendiendo su campo de aplicación, y situándola en la línea de la gran tradición francesa de la pintura<sup>36</sup>.

El texto de West es un compendio documentado de la historia de *La Section d'Or* y un análisis individualizado de la obra expuesta. Después de referirse al significado matemático y geométrico de la sección áurea, así como a los atributos de «perfecta» o «divina» que se le han otorgado a lo largo de los siglos, destaca el *revival* del interés por sus propiedades que se produjo en la segunda mitad del siglo XIX especialmente en Alemania. West reconoce a Paul Sérusier como un antecedente de las teorías que habrían tenido un efecto inmediato en las ideas de los artistas de *La Section d'Or*<sup>37</sup>. Otro aspecto que destaca West es el de la temática en las obras de los artistas que expusieron en la galería *La Boétie*. Para muchos, el cubismo era una especie de post-cézannismo, un marco de referencia de ciertos conceptos e ideas en el que cualquier tema podía ser elaborado. Pero, a diferencia de Picasso y Braque, la temática de

Gleizes, Metzinger, Lhote por ejemplo, incluía composiciones épicas e incluso pinturas alegóricas. Otra distinción, que es temática pero también estilística, afecta a las obras expuestas por Duchamp, Picabia y Henri Valensi, que rechazan tanto las deformaciones académicas de Gleizes y Metzinger como el formalismo de Picasso y Braque. Cabe recordar que Duchamp expuso en *La Section d'Or* el *Nu descendant un escalier n. 2*, que Gleizes había hecho retirar de los *Indépendants* de 1912. Por otra parte, Villon, Léger y Gris eran artistas profundamente influidos por el cubismo que habían creado estilos personales independientes de cualquier teoría (que no fuera la propia).

De los textos analizados hasta aquí sobre *La Section d'Or* se desprenden algunas conclusiones:

1- Siendo los pintores conscientes de que para el público y una parte de la crítica aquella sería una *exposición cubista*, la denominación utilizada evidenciaba la voluntad de distanciarse de esa etiqueta; y rechazaba, por tanto, el término *cubismo*. Esa actitud se puede entender en un doble sentido: como voluntad de reconocimiento del valor de las propias trayectorias y experiencias individuales, totalmente independientes de la ortodoxia representada por Picasso y Braque, y como identificación de un grupo, cuyos planteamientos teóricos pretendían alcanzar, por encima de diversidades estilísticas, unas bases más profundas y racionales.

2- La elección del nombre: *La Section d'Or*, con voluntad de provocación o con voluntad de coherencia, implicaba una referencia muy evidente a la larga tradición dentro de la historia del arte y, más concretamente, dentro de la historia de la pintura que comporta la creencia en unas leyes cuyo secreto se ha arrancado a la naturaleza. Se señalaba una nueva distancia respecto al cubismo: a su deseo de ruptura se oponía la continuidad de la tradición.



3- Las sugerencias aritméticas y geométricas de la denominación permitían suponer la base sobre la cual se podía estructurar una teoría.

«En nuestras conversaciones hablábamos mucho de la organización de la tela. La idea de que una tela debía ser razonada antes de ser pintada había calado hondo en nosotros»: son palabras de Jacques Villon ya citadas, pero que conviene recordar. Y es importante el contexto, se trataba de una conversación en la que Villon, al evocar la formación de *La Section d'Or*, destacaba aquello que les definía y a la vez les separaba del cubismo. Y aún con la certeza de quien reconoce la autenticidad del camino recorrido, pone en evidencia la voluntad de matizar la historia. Porque -recordemos otra cita anterior de Villon-, «en esa época (1911) nosotros sabíamos poca cosa del cubismo. No frecuentábamos nunca ni a Braque ni a Picasso». En realidad cubismo y *Section d'Or* habían partido de una premisa común: la insatisfacción frente a los medios de expresión plástica, que los impulsaba a una búsqueda infatigable pero de direcciones opuestas; porque todo aquello que para Picasso era sólo pura literatura, «las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música»<sup>38</sup>, eran argumentos que, aún en un estadio intuitivo, nutrían las conversaciones y discusiones en el taller de Villon en Puteaux, y marcaban las distancias entre el cubismo de la práctica pura de Picasso y Braque del de los artistas que a pesar de ser denominados  *cubistas*  formaron *La Section d'Or*. Éstos se inclinaban por una reflexión teórica, especialmente orientada hacia la recuperación del principio de armonía perfecta de la forma, con la introducción del concepto de proporción en la estructuración de la tela. Y en este punto, podemos incluir una cuestión que, en lo que atañe a los artistas contemporáneos, se ha considerado controvertida: ¿utilizaron los artistas de *La Section d'Or* la

sección áurea como proporción geométrica en la composición de sus cuadros?<sup>39</sup>. Villon es absolutamente categórico:

*Comme au Moyen Age on faisait une prière avant de commencer à peindre, ainsi je m'applique sur la section d'or pour avoir une assurance première*<sup>40</sup>.

Otros dos comentarios del propio Villon, podrían explicar un hipotético porqué:

*Je sais bien que l'art est un jeu, je sais bien qu'il est périssable, mais j'aime tout de même aller jusqu'au bout de la création. (...) J'ai peur du hasard*<sup>41</sup>.

Frente al proceder modesto de Villon, encontramos la actitud siempre distanciada e irónica de Marcel Duchamp que, de entrada, anuncia que participará en la exposición de *La Section d'Or* con una obra titulada precisamente *Section d'Or*; obra que no presentó sino que expuso *Mariée* (fig. 2), realizada aquel mismo año, cuyas medidas eran 89 x 55 cms. Cifras que divididas dan como resultado 1,618...: el número de oro. Ulf Linde ha trazado un esquema de las proporciones del *Grand Verre* de Duchamp (figs. 3 y 4), que prueba el uso de la sección áurea en las dos partes en que se divide la composición<sup>42</sup>. Concretamente respecto al *Grand Verre*, Duchamp manifestó en diferentes ocasiones el papel importante que jugaba allí la perspectiva. Hemos visto antes sus comentarios a Pierre Cabanne; pero también a Richard Hamilton le había asegurado: «La proyección (de cada parte del Vidrio) en perspectiva sobre el Vidrio es un ejemplo perfecto de *perspectiva clásica*, es decir, que los diversos elementos del Aparato Soltero fueron primero imaginados repartidos detrás del Vidrio, sobre el suelo y no distribuidos sobre una superficie de dos dimensiones»<sup>43</sup>. En las notas de la *À l'Infinif (La Boîte Blanche)*, hay un apartado sobre la perspectiva con la indicación: «Ver catálogo de la Biblioteca Sainte-Geneviève -toda la rúbrica»<sup>44</sup>.

Probablemente esta nota corresponde a la época -finales de 1913-1914- en que Duchamp trabajó en esta biblioteca. El fondo de Sainte-Geneviève es especialmente rico en obras sobre la perspectiva: Nicéron, Abraham Bosse, Emmanuel Maignan, Du Breuil, Athanase Kircher, así como un ejemplar del primer tratado de perspectiva impreso en Europa, *De Artificiali Perspectiva* de Jean Pélerin Viator.

Pero el interés de Duchamp en la aplicación de la sección áurea o de la perspectiva podría no ser tan significativo si no tuviésemos referencias de su método de trabajo. Hay en este sentido un documento curioso, raro: se trata de los apuntes manuscritos para una novela, nunca acabada, de Henri-Pierre Roché sobre Duchamp, de quien fue gran amigo y confabulador desde que Roché desembarcó en Nueva York en 1916. Entre los apuntes de la novela -que debía titularse *Victor*, el personaje de Duchamp- hay un capítulo dedicado al *Grand Verre* y otro sobre su actividad: «Victor trabaja lentamente, como desinteresado, dos horas. Es su dosis. Con un compás y una regla, traza una curva de caracol: no quiere que su gusto ni ninguna habilidad de su mano intervengan, le horroriza, pide ayuda a la geometría y a las matemáticas para aferrarse a un absoluto»<sup>45</sup>. Las palabras precisas, como todos los escritos de Roché, definen un procedimiento pero también un talante que, aún siendo muy diferentes, Duchamp compartía con Villon; talante que se muestra especialmente en el afán de eludir la repetición que engendra el gusto, tantas veces condenado por Duchamp, y que Villon expresaba así: «Evito el gusto. Hago todo por evitarlo. No pongo un color o una línea sin que haya una razón, una razón interior que se une a la razón que está en el fondo de mí mismo. Si el gusto interviene, uno sólo puede sobreañadir elementos, mientras que, como lo he ido viendo, la previsión es la que completa

45 H.-P. Roché: *Victor*, vol. IV de *Marcel Duchamp*, Catálogo, cit., p. 67.

46 Dora Vallier, *op. cit.*, p. 99.

47 W. Camfield: «Juan Gris and the Golden Section»; *The Art Bulletin*, (Nueva York), (marzo de 1965).

48 A. Lhote: *Traité du Paysage et de la Figure*, Paris, Bernard Grasset, 1958, p. 59. Ed. en cast.: *Tratado del Paisaje*, Barcelona, Poseidón, 1985.

49 R. Fischler: «An examination of claims concerning The Golden Number. Seurat, Gris, Mondrian, Ozenfant, Jeanneret»; *loc. cit.* Y R. Fischler / E. Fischler: «Juan Gris, son milieu et le nombre d'or»; *R.A.C.A.R.*, Vol. VII, (1980).

una tela»<sup>46</sup>. Ansia por evitar lo accesorio, lo superfluo, todo cuanto se dirige sólo a los sentidos; disposición para seguir la máxima de Leonardo «la pintura es cosa mental». Y Roché formula claramente el objetivo de este proceso: aferrarse a un absoluto, o como lo expresará Villon, orientarlo todo al absoluto.

Pero no son los hermanos Duchamp los únicos en ampararse en la geometría. En 1965, William Camfield se enfrentaba en un artículo<sup>47</sup> con esta cuestión: ¿había utilizado Juan Gris la sección áurea en la composición de sus pinturas? Evidentemente Camfield relacionaba de inmediato la cuestión con los expositores y la exposición de *La Section d'Or* y destacaba que pocas obras de las exhibidas estaban basadas en sistemas geométricos simples -y citaba expresamente *Portrait de M. Robert G.*, una obra de Gleizes de 1910 y la *Jeune Fille* de Villon-, excepto las de Gris. Dos aspectos sobresalen de la argumentación de Camfield: la formación matemática de Gris en sus años de estudiante en Madrid, corroborada por Kahnweiler, y su entorno en París entre personajes que podían haberlo interesado en la significación metafísica y estética de la matemática; no sería casual que las más obvias inquietudes de Gris por la composición geométrica coincidiesen con su asociación con el grupo de artistas que se reunía en el estudio de Villon en Puteaux y que fueron el núcleo organizador de este Salón. También recuerda Camfield que uno de estos artistas, Lhote, afirmaría años más tarde que Gris utilizaba la sección áurea en sus pinturas. En efecto, Lhote en su *Traité du Paysage et de la Figure*, escribió que «los cubistas, en particular Juan Gris», construían sus cuadros basándose en la sección áurea<sup>48</sup>. Camfield, que reconoce las limitaciones de un análisis de este tipo, examina *Le lavabo* y *Horloge et bouteille*, dos obras de Gris de 1912, que con toda probabilidad fueron expuestas en *La Section d'Or*, y extrae como

conclusión que Gris utilizó deliberadamente la sección áurea, así como el sistema modular -éste por su capacidad de coordinación con aquélla- para determinar las líneas principales de la composición. Esta argumentación ha sido refutada por Roger Fischler en dos artículos<sup>49</sup> en los que demuestra que si bien Gris conocía los métodos de composición basados en el número de oro, no los utilizó nunca.

### III La aportación del Cubismo

#### III.3 La teoría

Es un dato generalmente aceptado que 1912 es el año que señala el cambio decisivo en la historia del cubismo: el desarrollo de la técnica del *collage* que, dando una orientación fuertemente bidimensional al problema de la forma, afectará especialmente a las obras de Braque, Picasso y Gris. Es la superación rápida de las premisas cezannianas, un paso más allá de la fase puramente *analítica*. Se inicia la fase denominada *sintética*; se trata de una innovación estilística radical, consecuencia de una alteración de los materiales plásticos tradicionales<sup>1</sup>. Pero 1912 es también el año marcado por la eclosión de una teoría estética que hasta entonces sólo había sido apuntada y diseminada en diferentes artículos. A fines de este año se publica el libro *Du "Cubisme"* (*sic*) el primer texto teórico íntegramente dedicado a analizar este fenómeno llamado cubismo, resultado de la estrecha colaboración de dos artistas, Gleizes y Metzinger<sup>2</sup>. Muy poco antes se había publicado *La Jeune Peinture Française*, un texto de André Salmon<sup>3</sup> que juntamente con *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques* de Apollinaire<sup>4</sup>, publicado un poco más tarde, serán un intento serio de exponer, desde la visión del crítico, un conjunto de principios estéticos entre los que hay coincidencias fundamentales.

Lo primero que destaca en el libro de Gleizes y Metzinger, es la reticencia en la utilización de la palabra "cubismo", presentada ya en el título entre comillas (fig. 1). Comillas que serán justificadas en la primera página del libro, al afirmar que «la palabra "cubismo" sólo está aquí para ahorrar al lector toda duda en cuanto al objeto de este estudio y nos apresuramos a declarar que la idea que suscita, la de volumen, no sabría ella sola definir un movimiento que tiende hacia la realización integral de la pintura»<sup>5</sup>. Cuando en 1945 Gleizes escribe el prólogo para una nueva edición volverá sobre el tema con palabras semejantes: «...aunque le

1 Véase J. Laude: «Picasso et Braque, 1910-1914: la transformation des signes», en VV.AA.: *Le Cubisme*, cit., pp. 7-28.

2 A. Gleizes / J. Metzinger: *Du "Cubisme"*; cit. *supra*.

3 A. Salmon: *La Jeune Peinture Française*, París, Messein, 1912. Reprod. frag. en E. Fry: *Le Cubisme*, cit. *supra*, pp. 81 y ss.

4 G. Apollinaire: *Les peintres cubistes*, cit. *supra*.

5 A. Gleizes / J. Metzinger, *op. cit.*, p. 37.

6 *ibid.*, p. 20.

7 *ibid.*, p. 28 (versales y comillas son del texto).

8 *ibid.*, p. 38.

9 *ibidem*.

dimos por título *Du "Cubisme"*, esa palabra no nos engañaba: elegida por otros, no podía justificar nuestras aspiraciones que tendían hacia la realización integral de la pintura»<sup>6</sup>. No era una cuestión de nombres, sino una cuestión de principios; siendo el libro consecuencia de un intenso intercambio de reflexiones, de largas conversaciones en las que no estaba ausente el espíritu de Puteaux, esencial en tantas discusiones del grupo, era fundamental «definir» aquello hacia lo que todos aspiraban, *la realización integral de la pintura*. Pero al mismo tiempo que Gleizes reconoce que la denominación no era una cuestión primordial, en el mismo prólogo insiste una vez más en deshacer un malentendido historiográfico: a propósito de una importante exposición retrospectiva del cubismo desde 1911 a 1918 realizada en la *Galerie de France* en París, escribe: «Acogía un conjunto de pintores de gran talento pero muchos de ellos, a decir verdad, no formaron nunca parte del grupo que provocó las primeras batallas, aquellas que pueden ilustrar auténticamente el Cubismo. No debe sorprender que los representantes más destacados de una generación acaben por ser englobados bajo un apellido rimbombante en razón de similitudes a menudo más aparentes que reales. Pero conviene reconocer que originariamente este nombre sólo pertenecía a algunos y respondía a una muy clara actitud de espíritu. El nombre "Cubista" en 1911 sólo era aplicado a un número restringido de pintores»<sup>7</sup>. Aquí, más que la reivindicación histórica de Gleizes, interesa el argumento en que lo basa: el nombre "cubista", en 1911, define sobre todo una «actitud del espíritu»; actitud que se explica por la voluntad de «realización integral de la pintura». Pero, ¿qué quiere decir esto? Para explicarlo, escriben el *Du "Cubisme"*.

El texto se inicia con una referencia a Gustave Courbet como un antecedente directo, lo que supone ya un reconocimiento de que el cubismo, al menos en sus orígenes, es un retorno



Fig. 1 Albert Gleizes & Jean Metzinger, *Du "Cubisme"*, 1912.

al realismo. Hay diferencias entre este realismo y el que los impresionistas desarrollaron a partir también de Courbet, puesto que es un realismo crítico que pretende ir «más allá» o «más al fondo» de la realidad; no es equiparable lo que se percibe con lo que se conoce. Por eso se censuró a Courbet, porque «se mantiene esclavo de las peores convenciones visuales. Ignorando que para descubrir una relación verdadera hay que sacrificar mil apariencias, acepta sin ningún control intelectual todo lo que su retina le comunica»<sup>8</sup>. Hay aquí una indicación de que la percepción de la verdadera realidad requiere la actuación de la facultad superior del artista, ya que «el mundo visible sólo se transforma en el mundo real por una operación del pensamiento, y los objetos que nos chocan con mayor fuerza no son siempre aquellos cuya existencia es la más rica en verdades plásticas»<sup>9</sup>. Impulso esencial del cubismo será la búsqueda de una nueva manera de

representar el mundo: partiendo de la realidad, como los impresionistas, pero sin quedarse en sus elementos fugitivos e instantáneos como ellos, pretendieron descubrir los principios permanentes, inmutables. Gleizes y Metzinger distinguen entre el *realismo superficial* del impresionismo y el *realismo profundo* de Cézanne. En el primero, la retina predomina sobre el cerebro, pero el impresionismo es consciente y lo justifica acreditando la incompatibilidad de las facultades intelectuales y el sentimiento artístico. En cuanto a Cézanne, «ha sondeado con ojo pertinaz lo real y, si no ha alcanzado esas regiones donde el realismo profundo insensiblemente se convierte en espiritualismo luminoso, por lo menos deja, a quien quiera firmemente alcanzarlo, un método sencillo y prodigioso»<sup>10</sup>. Es el reconocimiento de la aportación fundamental de Cézanne, la manera de observar la realidad y extraer de ella formas insondables. Si antes han afirmado a propósito del impresionismo que «el único error posible en arte es el de la imitación»<sup>11</sup>, afirman ahora que la obra de Cézanne «prueba irrecusablemente que la pintura no es -o no es ya- el arte de imitar un objeto por medio de líneas y colores, sino de dar una conciencia plástica a nuestro instinto»<sup>12</sup>. Esta voluntad de intelectualizar la pintura tiene una explicación razonada:

*No existe nada real fuera de nosotros, no existe nada más real que la coincidencia de una sensación y de una dirección mental individual. Lejos de nosotros el poner en duda la existencia de los objetos que impresionan a nuestros sentidos; pero si hemos de ser razonables no podemos tener más certeza que la imagen que producen en nuestro espíritu*<sup>13</sup>.

*Un objeto no tiene una forma absoluta: tiene tantas como planos hay en el dominio de la significación*<sup>14</sup>.

*Hay tantas imágenes de un objeto como ojos lo contemplan; y tantas imágenes esenciales como espíritus lo comprendan*<sup>15</sup>.

10 *ibid.*, p. 41

11 *ibid.*, p. 40.

12 *ibid.*, p. 41.

13 *ibid.*, p. 62.

14 *ibid.*, p. 63.

15 *ibid.*, p. 64.

16 *ibid.*, p. 45.

17 *ibid.*, p. 46.

18 *ibid.*, p. 47.

19 *ibid.*, p. 46.

20 *ibid.*, p. 47.



La verdadera realidad es aquella a la que uno se acerca personalmente, dependiendo por tanto de la actitud y disponibilidad del observador. Realismo crítico que, no considerando equiparable la percepción con el conocimiento, enfatiza el carácter subjetivo de éste. Se diría que sólo la esencia es real, es decir, la esencia es trascendentalmente lo que dota a la realidad de la propiedad de ser real. O, dicho en términos hegelianos, la esencia es la verdad del ser. Por eso, para Gleizes y Metzinger, el artista tiene que captar la *imagen esencial* con el fin de transmitirla. Realismo crítico que permite extraer, si se quiere, la justificación de un procedimiento técnico que utilizará el cubismo en su primera fase. Pero antes de llegar a ese procedimiento hay otro previo, el que va desde la aprehensión sensorial de una forma hasta su materialización plástica y que describen con estos términos:

*Discernir una forma implica, además de la función visual y la facultad de moverse, un cierto desarrollo del espíritu, aunque el mundo exterior es amorfo a los ojos de la mayoría. Discernir una forma, es verificarla en una idea preexistente, un acto que nadie, si no es el hombre al que llamamos artista, realiza sin ayuda externa*<sup>16</sup>.

*El artista que ha discernido una forma, cuando ésta presenta una cierta analogía con la idea preexistente, la prefiere a las otras formas y, consecuentemente -nos gusta imponer a todos nuestras preferencias-, se esfuerza por encerrar la cualidad de esta forma (la suma incomensurable de las afinidades presentidas entre la manifestación visible y la tendencia del espíritu) en un signo capaz de conmover a otro. Si lo logra, obligará a la gente a mantenerse frente a su conciencia plástica integrada con la misma relación con que él se mantiene frente a la naturaleza. Pero mientras que el pintor, preocupado por crear, desecha la imagen natural tan pronto como se ha servido de ella, la gente permanecerá largo tiempo esclava de la*

*imagen pintada, persistiendo en no ver el mundo si no es a través del signo adoptado*<sup>17</sup>.

Se expresa aquí un concepto de realidad que cuestiona los datos que nos proporcionan los sentidos como objeto de conocimiento. La realidad, mundo exterior nada sugerente para la mayoría, es trascendida en la mente del artista por una idea. El hecho de que esta idea sea preexistente implica la posibilidad de un conocimiento *a priori*, que permitirá distinguir entre las formas aquellas cuya cualidad será verificada por el espíritu. Los datos de los sentidos son una herramienta en manos del artista, que prescindirá de ella al acabar su función analógica. Este concepto de realidad es similar al expresado por Apollinaire (como veremos más adelante), pero Gleizes y Metzinger, por su condición de artistas, enfatizan las cuestiones relacionadas con su aplicación práctica y los problemas subyacentes de la comunicación. ¿Cuál es, pues, la función del artista? Recordemos: «El artista que ha discernido una forma... se esfuerza por encerrar la cualidad de esta forma... en un signo capaz de conmover a otro». Un procedimiento a través del cual el artista comunica su experiencia de la forma. Desgraciadamente, «no existe ningún medio directo de evaluar los procedimientos gracias a los cuales se nos hacen sensibles los lazos que atan al mundo con el pensamiento de un hombre»<sup>18</sup>; por esto mismo, es preciso que «el artista profundice más en su misión que no la amplie», y que los signos que utiliza sean «lo bastante alejados de la imaginación del vulgo como para que la verdad que aportan no tome un carácter general»<sup>19</sup>. Pero mientras insisten en este aspecto al afirmar que «demasiada claridad no sienta bien... El decoro exige una cierta tenebrosidad, el decoro es uno de los atributos del arte»<sup>20</sup>, son a la vez conscientes que la comunicación puede solamente ser posible si hay un acuerdo en términos de experiencia entre el artista y el espectador:

*¿Significa esto que la obra de arte debe necesariamente mostrarse ininteligible para la mayoría? No, esa sólo es una consecuencia, por otra parte temporal, y no una necesidad. Seríamos los primeros en censurar a aquellos que, para disimular sus debilidades, trataran de confeccionar jeroglíficos. En su persistencia se deja ver la oscuridad sistemática. En lugar de un velo que las inteligencias apartan poco a poco aventurándose hacia riquezas progresivas, no es más que una cortina sobre el vacío<sup>21</sup>.*

Se plantea entonces un problema de difícil solución. La consecuencia de que la obra de arte se presente como incomprensible para la mayoría se debe a que, como han argumentado antes, la experiencia del hombre, en general, está limitada a la realidad convencional, mientras que la del artista la trasciende; por tanto, no podrá haber acuerdo en términos de experiencia y ésta podrá difícilmente ser comunicable. Ante esto, el artista no ha de claudicar; es una dificultad, por otra parte «temporal», que habrá de vencer el espectador teniendo en cuenta que «al hallarse el objeto verdaderamente transubstancializado, el ojo más avezado deberá esforzarse por descubrirlo: de esta operación dimana un gran placer. Se diría que al irse dando lentamente el cuadro, éste está siempre esperando que se le interrogue, como si reservara una infinidad de respuestas a una infinidad de preguntas»<sup>22</sup>. Admiten, sin embargo, la dificultad en hacer accesible de entrada una pintura pura, y por eso recomiendan la presencia de un recuerdo de la forma:

*¡Que el cuadro no imite nada y que presente desnuda su razón de ser! Sería mala voluntad por nuestra parte deplorar la ausencia de todo aquello -flores, campo o rostro- de lo cual sólo podría ser el reflejo. Sin embargo, confesamos que la reminiscencia de las formas naturales no debería quedar totalmente desterrada, al menos por ahora. No se eleva de golpe un arte hasta la efusión pura<sup>23</sup>.*

21 *ibid.*, p. 65.

22 *ibid.*, p. 66.

23 *ibid.*, pp. 48-49.

24 *ibid.*, p. 43.

25 *ibid.*, pp. 59-60.

La primera frase del párrafo introduce un tema en el cual el cubismo fue pionero, y Gleizes y Metzinger sus primeros preconizadores: el de la autonomía del cuadro, que es presentado como una realidad en sí. Hay en este sentido otro texto definitivo:

*El cuadro lleva en sí su propia razón de ser. Se le puede trasladar impunemente de una iglesia a un salón, de un museo a una habitación. Esencialmente independiente, necesariamente total, no tiene por qué satisfacer de inmediato al espíritu sino, al contrario, arrastrarlo poco a poco hacia las ficticias profundidades en donde vela la luz ordenadora. El cuadro no se armoniza con este o aquel conjunto; se armoniza con el conjunto de las cosas, con el universo: es un organismo<sup>24</sup>.*

Como conclusión lógica de todo un proceso en el que se ha subordinado en la pintura lo imitativo a lo creativo, el tema ya no es reconocible, se inventan juegos de formas y colores, y si a veces surgen aún contornos de objetos existentes están ahí sólo como un juego para nuestra sensibilidad; la emoción ya no procede de un espectáculo exterior reproducido sobre la tela sino del interior del cuadro: éste se ha convertido en un cuadro-objeto. Y si ha de ser autosuficiente, su valor no debe depender de que sea o no el reflejo de la forma natural; debe depender sólo de la propia organización estructural de las formas pictóricas. Este es un tema que Gleizes y Metzinger abordan, afirmando que «el mero hecho de pintar... consiste en dividir la superficie de la tela en partes y en dotar a cada una de ellas de una cualidad que no debe excluir la naturaleza del todo»; pero para hacerlo hay una regla que dicta el gusto y consiste en «actuar de modo que no se den en el cuadro dos partes de igual extensión. El sentido común aprueba y amplía: cuando una parte repite a la otra, el todo se hace mensurable, y la obra, que deja de ser una fijación de nuestra personalidad (incomensurable, al no repetirse nunca nada) falla en lo que de

ella esperábamos. Planteada la desigualdad de las partes de este modo, en calidad de condición primordial, hay dos maneras de entender la partición. Según la primera, todas las partes están ligadas por un artificio rítmico determinado por una de ellas... Conforme a la segunda, para que el espectador -libre de establecer él mismo la unidad-, pueda aprehender todos los elementos en el orden que la intuición creativa les asigna, hay que dar independencia a las propiedades de cada parte, romper el continuo plástico en mil sorpresas de fuego y sombra... Por poco que se conozca la historia del arte, encontraremos sin gran esfuerzo algunos nombres que ilustran uno y otro método. Lo interesante es llegar a conciliarlos»<sup>25</sup>.

En este fragmento Gleizes y Metzinger ponen de manifiesto uno de los temas esenciales del grupo de Puteaux: la definición de la estructura subyacente a la representación pictórica. Se habla de la división de la superficie de la tela y se describen sumariamente dos métodos que, según consejo de los autores del libro, el artista debe conciliar. Pero si resaltamos algunas frases, se puede avanzar una hipótesis quizá no tan aventurada: «...dividir en partes la superficie de la tela y dotar a cada una de ellas de una cualidad que no debe excluir la naturaleza del todo... condición primordial, la desigualdad de las partes... todas las partes están ligadas por un artificio rítmico determinado por una de ellas»: ¿no hay aquí una reiterada alusión a la sección áurea como uno de los dos métodos? Parecería una interpretación bastante razonable, que una cierta oscuridad en el planteamiento no desmentiría sino más bien al contrario. Y más claro todavía cuando, posteriormente, declaran que «los pintores cubistas... dan con ese desequilibrio superior fuera del cual no concebimos el lirismo.... Basta con que sólo cuatro o cinco de entre los cien mil pintores vivos presenten esa conexión para confirmar una ley que no es discutible ni

1854. *Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, XIII (1867), pp. 133-152. Trad. franc. «Sur les Hypothèses qui servent de fondement à la géométrie, mémoire posthume de B. Riemann», en *Annali di Matematica*, (Milán), III (1870), pp. 309-327; París, Hermann, 1895.

30 N. I. Lovachevsky: *Geometrische Untersuchungen zur Theorie der Parallellinien*, Berlín, Fincke, 1840. Ed. franc. *Etudes géométriques sur la théorie des parallèles par Lobachevsky, suivies d'un extrait de la correspondance entre Gauss y Schumacher*, París, Gauthier-Villars, 1866; París, Hermann, 1895 y 1900.

31 J. Bolyai: *Appendix, scientiam spatii absolute veram exhibens.*, Apéndice a F. Bolyai: *Tentamen*, 1832. Trad. franc. *La Science absolue de l'espace*, París, Gauthier-Villars, 1868; París, Hermann, 1896.

32 A. Gleizes / J. Metzinger, *op. cit.*, p. 49.

33 Cf. L. D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, *cit.*, pp. 5-6.

34 A. Cayley: «Memoir», *Philosophical Transactions of the Royal Society*, (Londres), CLX, (1870). Cf. C. B. Boyer: *A History of Mathematics*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1968, p. 584.

35 W. I. Stringham: «Regular Figures in n-Dimensional Space», *American Journal of Mathematics*, III, (1880), pp. 1-12.

36 Anteriormente había escrito un argumento parecido en el artículo «La peinture nouvelle», publicado en *Les Soirées de Paris*, (París), (abril de 1912).

interpretable, antes bien debería ser seguida escrupulosamente»<sup>26</sup>.

Había también entre los cubistas una preocupación constante por reflejar el aspecto dinámico, cambiante de las formas: «el espacio pictórico se define como una transición sensible entre dos espacios subjetivos. Las formas que se sitúan en él muestran un dinamismo cuyo dominio asumimos... Componer, construir, dibujar, se reducen a esto: ajustar a nuestra propia actividad el dinamismo de la forma»<sup>27</sup>.

Gleizes y Metzinger consideran que suele confundirse este espacio pictórico con el espacio visual o con el espacio euclidiano. Afirman, en cambio, que este concepto de espacio se ha de conectar con las nuevas nociones de espacio considerados por los matemáticos desde mediados del siglo XIX. Por tanto afirman que «si alguien quiere asociar el espacio de los pintores a alguna geometría, tendrá que referirse a los sabios no-euclidianos, meditar ciertos teoremas de Riemann (*sic*)»<sup>28</sup>. En 1854, Riemann pronunció un discurso famoso, que sería publicado en 1867<sup>29</sup>, en el cual sugería la posibilidad de otro tipo de geometría, la geometría no-euclidiana. El modelo escogido por Riemann para hacer comprensible su teoría era la esfera, modelo que implica la noción de un espacio ilimitado y finito (fig. 2). Este modelo de espacio establecería, contrariamente al postulado de las paralelas de Euclides, que ninguna línea puede ser dibujada paralela a otra dada. Riemann, además, sugería la posibilidad de superficies o espacios cuya curvatura podía ser variable, dando vía libre a otro tipo de geometría no-euclidiana, definida en este caso no por su rechazo al postulado de las paralelas sino por su curvatura irregular. Anteriormente, Lobachevsky<sup>30</sup> y Bolyai<sup>31</sup> habían definido otra alternativa al postulado de las paralelas (fig. 3).

Hay un fragmento en el *Du "Cubisme"* en el que se puede leer: «Euclides, en uno de sus postulados, plantea la indeformabilidad de las figu-

26 *ibid.*, pp. 60-61.

27 *ibid.*, pp. 50-51

28 *ibid.*, p. 49.

29 G. F. B. Riemann: «Über die Hypothesen, welche der Geometrie zu Grunde liegen», *Habilitationsschrift*, 10 jun.

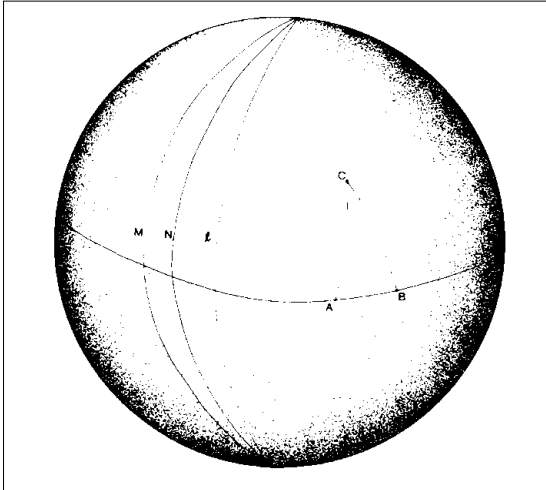


Fig. 2 La geometría de Riemann representada sobre una esfera. Las líneas l, N y M siempre se encontrarán.  
 $\sphericalangle ABC + \sphericalangle BCA + \sphericalangle CAB > 180^\circ$ .

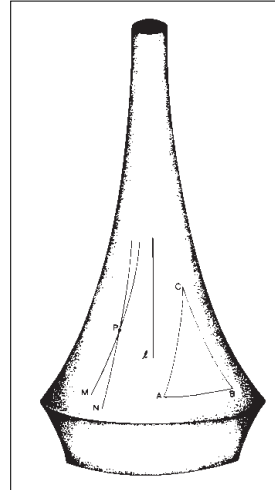


Fig. 3 Pseudoesfera de Beltrami que representa la geometría de Lobachevsky-Bolyai. Las líneas M y N que atraviesan el punto P se aproximan a la línea l, pero nunca la cortarán.  
 $\sphericalangle ABC + \sphericalangle BCA + \sphericalangle CAB < 180^\circ$ .

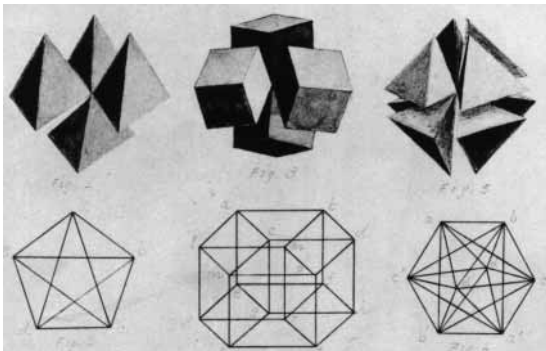


Fig. 4 W. I. Stringham, *Regular Figures in n-Dimensional Space*, 1880.

ras en movimiento, lo cual nos ahorra insistir»<sup>32</sup>. Si bien Euclides nunca expuso explícitamente la indeformabilidad de las figuras en movimiento, este punto era intrínseco a su sistema. Riemann, al sugerir la posibilidad de un espacio o superficie de curvatura variable, implicaba que una figura no podría ser movida sin que se produjesen una serie de cambios en su forma y propiedades. Al negar el principio de indeformabilidad, el resultado es una geometría cuyas figuras se tuercen al ser movidas, extremo especialmente inspirador para los artistas de princi-

pios de siglo, los cubistas y Duchamp en especial<sup>33</sup>.

Aunque la geometría no-euclidiana y la geometría n-dimensional pertenecen a ramas diferentes de las matemáticas, en su desarrollo a lo largo del siglo XIX coincidieron muchas veces. En 1870, Cayley estableció los principios fundamentales de la geometría n-dimensional, lo que requería una redefinición de la mayoría de principios geométricos; por ejemplo, tendrían que postularse nuevas definiciones de paralelismo y perpendicularidad apropiadas para el hiperespacio<sup>34</sup>. Diez años más tarde, Stringham publicó *Regular Figures in n-Dimensional Space* (fig. 4), en el que presentaba una de las primeras listas conocidas de hipsólidos<sup>35</sup>. Pero la dificultad en aprehender la noción de una cuarta dimensión provocó que se extendiese la idea del tiempo como tal. Idea que sería ampliamente difundida por una literatura de ciencia ficción extremadamente popular; sólo hay que citar como ejemplo *The Time-Machine* de H. G. Wells, publicada en fascículos en el *Mercure de France* entre diciembre de 1898 y enero de 1899. La más extensa descripción de las implicaciones artísticas de la cuarta dimensión, la hizo Apollinaire en *Les peintres cubistes*<sup>36</sup>:

*Hasta el presente, las tres dimensiones de la geometría euclidiana satisfacían las inquietudes que el sentimiento del infinito pone en el alma de los grandes artistas. Los nuevos pintores, tanto como sus antecesores, no se han propuesto ser geómetras. Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Hoy los sabios no se contentan con las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores han llegado naturalmente y, por así decirlo, por intuición a preocuparse de las nuevas medidas posibles del espacio que en el lenguaje de los talleres modernos se designa en conjunto y brevemente con el término cuarta dimensión. Tal como se presenta al espíritu, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión es engendrada por las tres medidas conocidas: conforma la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; es quien dota de plasticidad a los objetos. Les da las proporciones que merecen en la obra, en tanto que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo casi mecánico destruye sin cesar las proporciones (...) Añadamos que esta imaginación, la cuarta dimensión, sólo ha sido la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas al mirar las esculturas egipcias, negras y oceánicas, meditando las obras científicas, esperando un arte sublime, y no debe darse ya hoy a esta expresión utópica, que es preciso anotar y explicar, más que un interés en cierta medida histórico<sup>37</sup>.*

Un concepto es reiteradamente repetido en este texto y puede dar una clave interpretativa: es la idea general de infinito que se asocia a la más particular de espacio infinito, unida a la de cuarta dimensión. Hay una referencia significativa a una relación entre gramática y geometría; si la gramática es la disciplina que contiene los principios de la lengua, la geometría es la gramática de las artes plásticas. Gramática, por otra parte, imprescindible. Pero entonces se

37 G. Apollinaire: *Les peintres cubistes*, cit., pp. 61-62 (el subrayado es del texto).

38 Cit. por A. Arnyvelde: «Contribution à l'histoire du cubisme», *Gil Blas*, 2, (1912), p. 3. Y también por L. D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, cit., p. 76.

39 M. Raynal: «Conception et Vision», *Gil Blas*, (París), (29 de agosto de 1912). Reprod. en E. Fry, *op. cit.*, p. 94.

40 A. Gleizes / J. Metzinger, *op. cit.*, pp. 47-48.

41 *Cit. supra*.

produce el salto importante, de la geometría a la geometría no-euclidiana. Así como del hecho de prescindir de la perspectiva los cubistas extrajeron un nuevo método pictórico, la adscripción a una geometría alternativa suponía lanzar un desafío a la imaginación, con todas sus consecuencias conceptuales. Reto inmejorable para unos artistas que intentan una nueva manera de interpretar el mundo y expresarla, y quieren que esta «manera» sea absolutamente intelectual. El ansia de un espacio inmenso, un universo infinito asociado a la cuarta dimensión, era parte de un ideal que los cubistas compartían sin fisuras. En una entrevista publicada en *Gil Blas* en enero de 1912, Gleizes declaraba: «Es evidente... que nosotros estamos abriendo un nuevo sendero... que estamos indicando una nueva expresión de la realidad»<sup>38</sup>.

La desconfianza en los sentidos, la voluntad de sobrepasar la realidad natural, de descubrir y alcanzar otra realidad superior, tenía en la cuarta dimensión, materialmente incontaminada, un tema de reflexión por excelencia. Y más cuando esta realidad superior sólo podía ser captada conceptualmente. Maurice Raynal escribió en 1912:

*Nosotros nunca vemos un objeto en todas sus dimensiones a la vez. Es una laguna de nuestra vista que interesa paliar. Ahora bien, el pensamiento nos da la manera. El pensamiento nos hace percibir el objeto bajo todas sus formas, y nos hace percibir incluso los objetos que no podríamos ver... Por tanto, si el pintor consigue presentar un objeto en todas sus dimensiones, realiza un trabajo metódico de un orden superior al de una obra representada únicamente en sus dimensiones visuales*<sup>39</sup>.

Linda D. Henderson, que ha estudiado el tema en profundidad, argumenta que dada la popularidad de la cuarta dimensión en este periodo, tanto los redactores como los lectores de la literatura cubista habrían asociado la suprarealidad idealista de la teoría con un mundo de cua-

tro dimensiones. En *Du "Cubisme"*, por ejemplo, Gleizes y Metzinger no utilizan en ningún momento el término *cuarta dimensión*, pero en cambio la implicación de otras dimensiones se hace patente en algunos fragmentos. He aquí un texto en el que proclaman la libertad del artista para coordinar proporciones, la independencia del hecho pictórico, la imposible traslación del espacio natural al espacio creado, donde reina otro tipo de orden:

*El hecho comúnmente invocado de reconocer en la pintura los trazos conocidos del espectáculo que la motivó no prueba nada. Imaginemos un paisaje. La anchura del río, el espesor del follaje, la altura de las lomas, las dimensiones de cada objeto y la relación de estas dimensiones, son garantías seguras. Pues bien, aunque las encontremos intactas sobre la tela, no habremos conseguido saber nada respecto al talento o al genio del pintor. Ríos, follajes, lomas, a pesar de una realización concienzuda a escala, no expresan ya la anchura, el espesor, la altura, ni la relación de estas dimensiones. Arrancadas del espacio natural han entrado en un espacio diferente que no asimila la proporción observada. Esta permanece exterior. Tiene la importancia de un número de catálogo o de un título en la parte inferior del cuadro. Discutir esto equivale a negar el espacio de los pintores, a negar la pintura*<sup>40</sup>.

Gleizes y Metzinger utilizan un argumento similar al expresado por Apollinaire cuando afirma que la cuarta dimensión «es el espacio mismo, la dimensión del infinito: ella dota de plasticidad a los objetos, les da las proporciones que merecen en la obra...»<sup>41</sup>. La cuarta dimensión formaba parte de un discurso que servía tanto para justificar el rechazo de la perspectiva como la distorsión de la forma; Apollinaire asumía este discurso cuando escribió sobre Léger: «Todavía un pequeño esfuerzo para desembarazarse de la perspectiva, ese truco miserable de la perspectiva, esta cuarta dimensión a contrapelo,

42 G. Apollinaire: *Les peintres cubistes*, cit., p.105.

43 Ch. H. Hinton (1853-1907), se diplomó en Oxford en matemáticas y física. En 1892 se trasladó con su familia a los EE. UU., fue nombrado profesor de matemáticas en la Universidad de Princeton primero, y en la de Minnesota después. Desde 1880 publicó una serie de artículos sobre la filosofía del hiperespacio que culminaron en su libro *A New Era of Thought*, Londres, Swan Sonnenschein & Co., 1888. Cf. L. D. Henderson, *op. cit.*, pp. 25 y ss.

44 Helena Petrovna Hahn, Mme. Blavatsky (1831-1891), nacida en Rusia, fue la fundadora en 1875, junto con Henry Steel Olcott, de la Sociedad Teosófica, cuya oficina principal estableció inicialmente en Adyar, India. Su vida fue un misterio y una ventura constante y su talento como médium le hizo ganar discípulos importantes como Annie Besant, Rudolph Steiner y Krishnamurti. Entre sus escritos destacan: *Isis unveiled: A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Technology*, (Nueva York, J. W. Bouton, 1877, 2 vols.), donde expone y defiende el espiritismo, y su obra fundamental, *The Secret Doctrine* (Londres, The Theosophical Publishing Co., 1888). Asimismo, fue notable su influencia entre los artistas a finales del siglo XIX y principios de este siglo; por ejemplo, en *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky se refiere a la Sociedad Teosófica como «uno de los más importantes movimientos espirituales». (Barcelona, Barral, 1978, p. 39). Una historia de la personalidad de Mme. Blavatsky y de la fundación y desarrollo de la Socie-

dad Teosófica fue escrita por R. Guénon: *Le Théosophisme. Histoire d'une pseudo-religion*, publicado en 1921. Reed. Paris, Éditions Traditionnelles, 1982.

45 Peter Demianovich Ouspensky (1878-1947), estudió matemáticas en la Universidad de Moscú y fue discípulo de G. I. Gurdjef. La cuarta dimensión tiene un lugar clave en su pensamiento como puente entre el racionalismo occidental y el misticismo oriental. En su obra mayor *Tertium Organum: Ključ k zagadkam mira* (San Petersburgo, "Trud", 1911), (traducido por C. Bragdon y N. Bessaraboff: *The Third Canon of Thought, A key to Enigmas of the World*, Rochester, Manas Press, 1920; Nueva York, Alfred A. Knopf, 1922. Reed. reciente, Londres, Arkana, 1990), trata la naturaleza de la conciencia desde el punto de vista de la Teoría de la Relatividad y de las nuevas matemáticas. La influencia de las teorías de Ouspensky en los futuristas rusos y en el supematismo ha sido analizada detalladamente por L. D. Henderson, *op. cit.*, pp. 238 y ss.

46 Claude F. Bragdon, (1866-1946), hijo de un teósofo, dibujante, arquitecto, editor -fundó la Manas Press que trabajó en Rochester desde 1909 hasta 1921-, escribió más de veinte libros y cientos de artículos sobre la cuarta dimensión. Traductor del *Tertium Organum*, coincidió con Ouspensky en su concepción de la filosofía del hiperespacio en la que, como arquitecto, veía además el fundamento de un nuevo estilo de ornamentación. Entre su larga serie de publicaciones, destaca *A Primer of Higher Space (the Fourth Dimension) to Which is*

la perspectiva, ese medio de achicarlo todo inevitablemente»<sup>42</sup>. Pero además de esgrimir el significado básico geométrico de la cuarta dimensión, los cubistas hicieron suyas también las implicaciones filosóficas en que había cristalizado el tema a lo largo del siglo XIX. Aunque las obras del primer filósofo inglés del hiperespacio Charles H. Hinton<sup>43</sup> no fueron traducidas al francés, sus ideas eran bien conocidas en París, puesto que se habían discutido mucho sus puntos de vista; Hinton creía en la posibilidad de ampliar el «sentido espacial» del hombre, creencia que ilustra con el mito de la caverna platónica: el relato de los prisioneros encadenados de la caverna, que sólo ven sombras y nunca conocen a los seres que las proyectan, servía a Hinton como una analogía para expresar la posibilidad de imaginar otras dimensiones en el mismo sentido en que para Platón iluminaba el mundo de las ideas. Con un fondo similar a Hinton, las connotaciones filosóficas de la cuarta dimensión fueron específicamente tratadas por la teosofía de Madame Blavatsky<sup>44</sup>, por el ruso P. D. Ouspensky<sup>45</sup>, y por el americano Claude Bragdon<sup>46</sup>.

Linda D. Henderson afirma que el conocimiento público de las nuevas geometrías era en París mucho menos universal que en los Estados Unidos (lo que se explicaría por la existencia de un gran número de revistas semanales y mensuales de gran tirada y difusión); este hecho mismo las envolvió en un aire de misterioso secreto. Sin embargo, Henderson analiza extensamente los personajes y las obras que difundieron este tema en el periodo de preguerra. Destaca tres fuentes documentales como la conexión más directa entre los miembros de Puteaux y las nuevas geometrías: Maurice Princet; las obras de Henri Poincaré; y el geómetra Jouffret. Aunque es muy discutida la influencia real de Princet en la formación de la teoría cubista, lo cierto es que fue un amigo de los cubistas -vivió un tiempo en el *bateau lavoir*-, y, entre aquellos que escribieron sobre el cubismo, quie-



nes consideran que las matemáticas tuvieron un papel importante en el desarrollo del nuevo arte consideran, también, la importancia de Princet<sup>47</sup>. Hay argumentos para afirmar que Princet, sin ser propiamente matemático, fue quien más contribuyó a relacionar los artistas con las nuevas geometrías. Por ejemplo, este texto de Metzinger:

*A menudo Maurice Princet se reunía con nosotros. Aunque muy joven, ocupaba en una compañía de seguros una situación importante que debía a su saber matemático. Pero, por encima de su profesión, concebía las matemáticas como artista, como esteta evocaba los espacios de n-dimensiones. Le gustaba interesar a los pintores en los nuevos espacios abiertos por Victor Schlegel y otros. Lo conseguía. Después de haberlo escuchado un día al azar, Henri Matisse fue sorprendido leyendo un «Essai sur l'Hyperespace». ¡Oh, no era más que un libro de divulgación! Eso muestra al menos que para el gran "fauve" había pasado el tiempo de pintor ignaro que, con la barba al viento, corre detrás de un tema bonito<sup>48</sup>.*

Es especialmente interesante la referencia a Victor Schlegel, un matemático que entre 1880 y 1890 publicó numerosos artículos sobre la geometría n-dimensional y, bajo la influencia de Stringham, trató también la representación concreta de figuras poliédricas n-dimensionales; además diseñó unos prototipos que se expusieron por primera vez en el Congreso de físicos alemanes realizado en Magdeburgo en 1884. Sobre Schlegel hablaba el libro de Maurice Boucher *Essai sur l'Hyperespace*, publicado en París en 1903<sup>49</sup>, seguramente el mismo al que alude Metzinger a propósito de Matisse. Por otra parte, también Gino Severini relacionaba a Matisse con el tema de la cuarta dimensión, afirmando que fue el primer artista en utilizar esta expresión, antes incluso de las primeras búsquedas cubistas de Picasso<sup>50</sup>. Sobre el papel de Princet, Metzinger aduce: «Es una tontería, me decía Maurice Princet en presencia de Juan Gris,

pretender reunir en un sólo sistema de relaciones el color que es una sensación y la forma que es una organización que no tienes más que percibir y que debes comprender; y al iniciarnos en las geometrías no-euclidianas nos incitaba a crear una geometría de pintores»<sup>51</sup>. Texto significativo porque insiste, ejemplificándolo, en el papel de Princet como instigador acerca de las posibilidades de las nuevas geometrías y sus sugerencias al establecer una elocuente distinción entre color-sensación y forma-organización, justamente en el momento en que el empeño de estos artistas era hacer «un arte que ante todo se instituyera como una representación de lo imposible»<sup>52</sup>. También Duchamp relacionaba a Princet con las especulaciones en torno al tema de la cuarta dimensión «en la época del cubismo», y recordaba: «No éramos en absoluto matemáticos y por eso creíamos mucho en Princet. Daba la impresión de saber muchas cosas. Creo que era profesor de matemáticas en un instituto o una escuela libre»<sup>53</sup>.

Pero, sin duda, la voz más influyente y autorizada entre los artistas del grupo de Puteaux en relación con las nuevas geometrías era Henri Poincaré. Sus libros *La Science et l'hypothèse*, *La Valeur de la Science* y *Science et Méthode*, publicados entre 1902 y 1908, eran obras caracterizadas por la accesibilidad de un lenguaje que expresaba un pensamiento erudito. Una voz que, seguramente introducida por el propio Princet, aportó gran cantidad de sugerencias, como lo testimonia Duchamp en sus notas para el *Grand Verre*<sup>54</sup>. Notas entre las que también destacan citas directas del libro de Jouffret *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* del año 1903, y que, juntamente con *Mélanges de géométrie à quatre dimensions* de 1906, proporcionaban gran información sobre los aspectos más populares de la cuarta dimensión.

La literatura fantástica había abierto unos horizontes aún más amplios a la geometría

Added "Man The Square, A Higher Space Parable", Rochester: Manas Press, 1913. Cf. L. D. Henderson, *op. cit.*, pp. 186 y ss.

47 En ese sentido, véanse A. Warnod: *Les Berceaux de la jeune peinture: Montmartre, Montparnasse*, París, Albin Michel, 1925; A. Halicka: *Hier-Souvenirs*, París, Editions du Pavois, 1946 (Halicka, viuda del pintor Marcoussis, que vivía en Montmartre antes de la primera guerra mundial). En cambio Kahnweiler niega la influencia de Princet: «Los historiadores del arte que han tomado en serio la mención -bromista- en unas gacetillas y artículos en los periódicos de la época, del "matemático" Princet, y que le han atribuido el cometido de maestro de matemáticas de los cubistas han dado prueba de muy poca curiosidad, pues jamás han tratado de saber quién era ese misterioso matemático Princet. Era un empleado de una compañía de seguros, comensal en las tascas de los pintores, y que no tuvo, se me puede dar crédito, influencia alguna sobre Braque y Picasso y, ni que decir tiene, sobre Gris más tarde, por tener éste un pasado de estudios matemáticos. Léger no era del medio de Montmartre, sin duda ni siquiera conoció a Princet». *Juan Gris, Vida y pintura*, cit., pp. 203-204.

48 J. Metzinger: *Le Cubisme était né*, Chambéry, Présence, 1972; p. 43 (las comillas son del texto). Metzinger mencionaba, en una parte inédita de sus memorias, que su interés por la cuarta dimensión se había iniciado ya en 1905 al descubrir un *Traité de Cristallographie à quatre dimensions*. «Notes sur mes débuts», cit. por L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 70.

49 Cf. M. Boucher: *Essai sur l'Hyperespace. Le Temps, la matière et l'énergie*; París, Felix Alcan, 1903; p. 140.

50 Cf. G. Severini: «La Peinture d'avant-garde. Le Machinisme et l'Art. Reconstruction de l'Univers»; *Mercur de France*, (París), CXXI, (1 de junio de 1917), p. 45. Reed. en *De Stijl*, en enero de 1919; y posteriormente en *Archivi del Futurismo I*, Roma, De Luca Editore, 1958. Reprod. en G. Severini: *Écrits sur l'Art*; París, Éd. Cercle d'Art, 1987, pp. 79 y ss. (todas las citas pertenecen a esta edición).

51 Metzinger, *op. cit.*, pp. 62-63.

52 *ibid.*, p. 53.

53 P. Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, cit., p. 58.

54 M. Duchamp, *op. cit.*, p. 118.

55 G. de Pawlowsky: *Voyage au pays de la quatrième dimension*, París, Eugène Fasquelle, 1912. Reed. París, Denoël, 1962.

56 Constatándolo así, L. D. Henderson dedica un capítulo a «Marcel Duchamp and the new geometries»; *op. cit.*, cap. 3, pp. 117 y ss. Por su parte J. Clair ha escrito una interpretación del impacto de los presupuestos teóricos de la cuarta dimensión -como por ejemplo el libro de Pawlowsky- en la realización del *Grand Verre*, en *Marcel Duchamp ou le grand fictif*; París, Galilée, 1975; y en su artículo «L'Echiquier, les modernes et la quatrième dimension», *Revue de l'Art*, n. 39, (jun. 1978). Y Craig Adcock ha analizado en profundidad las nuevas notas de Duchamp -P. Matisse (ed.), *Marcel Duchamp: Notes*, París, Centre National d'Art et de

n-dimensional; un ejemplo es la obra ya citada de H. G. Wells. Otro es Alfred Jarry, quien, en *Gestes et opinions du docteur Faustroll* publicado en 1911, utilizó las nuevas geometrías para argumentar su ciencia *patafísica*. Y otro ejemplo es la obra de un gran admirador de Wells, Gaston de Pawlowsky, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, que se publicó en París a finales de 1912<sup>55</sup>. Pawlowsky, como editor de la revista *Comoedia*, había publicado a lo largo de ese mismo año los principales episodios de su libro; además, desde 1908, publicó en la primera página del diario cuentos que anunciaban su obra definitiva. Y durante 1911 y principios de 1912 publicó una serie de artículos bajo el título *Aristote à Paris*, un imposible diálogo con el filósofo, en el cual se consideraban materias morales, filosóficas y matemáticas que cuestionaban la lógica aristotélica y anunciaban reflexiones más propias del país de la cuarta dimensión. Este tipo de literatura de ciencia-ficción es la vía más directa a través de la cual los artistas se pusieron en contacto con las nuevas geometrías. Un contacto difícilmente evitable, si se piensa en las conexiones entre Jarry y Apollinaire por ejemplo, y siendo Pawlowsky un personaje notorio en los ambientes literarios de la época, desde su posición prestigiosa de editor de *Comoedia*. En sus conversaciones con Pierre Cabanne, Marcel Duchamp, seguramente el artista que más se interesó por el tema<sup>56</sup>, recordaba que Pawlowsky «escribió artículos en un diario sobre la vulgarización de la cuarta dimensión...», y su impacto desbordante para la imaginación: «eso me hervía en la cabeza cuando trabajaba; pensé en la idea de una proyección, de una cuarta dimensión invisible puesto que no se puede ver con los ojos. Como creí que se podía pintar la sombra de una cosa de tres dimensiones, un objeto cualquiera -como la proyección del sol sobre la tierra crea dos dimensiones- por simple analogía intelectual consideré que la cuarta dimensión podía proyec-

tar un objeto de tres dimensiones; dicho de otra forma, que todo objeto de tres dimensiones, que vemos fríamente, es una proyección de una cosa de cuatro dimensiones que desconocemos. Se trataba casi de un sofisma, pero, a fin de cuentas, era una cosa posible. Basé *La Mariée*, en el *Grand Verre*, en la proyección de un objeto de cuatro dimensiones»<sup>57</sup>. Las notas para el *Grand Verre*, con las referencias citadas a Poincaré y a Jouffret, constatan estas especulaciones n-dimensionales de Duchamp<sup>58</sup>. Pero, si se leen algunos de los argumentos de Pawlowsky, es aún más fácil entender cuán fascinantes podían ser para unos artistas, justamente en el momento en que se planteaban seriamente romper las cadenas del naturalismo y alcanzar y expresar un arte que fuera sólo matriz de la idea. Porque Pawlowsky definía la cuarta dimensión como «el símbolo necesario de cualquier cosa desconocida, sin la cual lo conocido no podría existir»; o afirmaba: «Sin la existencia del mundo real de cuatro dimensiones, conocido por nuestro espíritu fuera de toda idea de tiempo o de espacio... el arte sería una locura. No se puede imitar un modelo que no existe aún y sin un modelo el mundo tridimensional permanecería inmóvil»; o escribía al inicio de su obra: «Manifiesto antinaturalista, este libro es una novela de la Idea»<sup>59</sup>.

La novela de Pawlowsky narra la historia de un viaje a través del tiempo, no tratándolo como una cuarta dimensión, sino asociando ésta a una dimensión extra del espacio. Imagina una era futura de idealismo en un país cuyos habitantes se caracterizan por su habilidad en captar y aprehender esta cuarta dimensión, en contraposición a la ausencia de tal habilidad, característica de la sociedad materialista y de la ciencia positivista contemporáneas. En este sentido, Pawlowsky, como Wells, encontraron en la cuarta dimensión una noción valiosa para la crítica social. En la edición de 1923, Pawlowsky escribió en el prólogo: «Una apasionada creencia en el poder total y

único de la Idea, este libro fue originariamente un intento de escapar de la certidumbre burguesa, una protesta rebelde contra la tiranía científica del momento»<sup>60</sup>. Y, ¿qué estaba definiendo Pawlowsky sino unos presupuestos que podían compartir muchos artistas entonces? Tanto la geometría n-dimensional como la cuarta dimensión fueron, antes que nada, un símbolo de libertad para los artistas. Además, al ser aplicable pictóricamente, fue mucho más fructífera la noción de una supra-dimensión espacial porque animó a los artistas a huir de la realidad visual, a rechazar completamente el sistema de la perspectiva que durante siglos había servido para reproducir el mundo tridimensional.

Pero, como ha analizado extensamente Christopher Gray<sup>61</sup>, lo que alentó a los artistas a proclamar la existencia de una supra-realidad que la sensibilidad del artista podía percibir y revelar, como se ha visto en *Du "Cubisme"*, fue sin duda el resurgimiento de la filosofía idealista de finales del siglo XIX. El idealismo, al tomar como punto de partida de la reflexión filosófica la realidad del espíritu humano, consideraba el mundo material, que el hombre capta a través de los sentidos, como un espejismo. El feudo principal del espíritu estaba en el mundo de las ideas; allí el hombre reinaba como una parte del absoluto, mientras que al quimérico mundo material lo ligaban sólo las leyes de causalidad. En Francia, país donde estaban fuertemente enraizadas la filosofía y la ciencia materialistas, el desarrollo inicial del idealismo no se produjo hasta las primeras décadas del siglo XIX, momento en que se detectan los primeros síntomas paralelos al surgimiento del Romanticismo. Delacroix y Baudelaire no dudarán en afirmar la preponderancia del dominio de la mente en la actividad creadora. Si Delacroix escribe en su *Journal* que «las más bellas obras del arte son las que expresan la pura fantasía del artista»<sup>62</sup>, planteando en términos de *pura fantasía* lo que corresponde en

Culture Georges Pompidou, 1980 (ed. cast. Madrid, Tecnos, 1989-), en *Marcel Duchamp's Notes for the 'Large Glass'. An N-Dimensional Analysis*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983.

57 P. Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*; cit., pp. 58-59.

58 Cf. M. Duchamp, *op. cit.*, pp. 89 y ss.

59 Cit. por J. Clair: *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, cit., pp. 30-31 (las versales son del texto).

60 Cit. por L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 51.

61 Cf. C. Gray: *Cubist Aesthetic Theories*; Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1953. Cf. cap. II, pp. 7 y ss.

62 E. Delacroix: Anotación de 8 de agosto de 1856, en *Journal 1822-1863*; París, Plon, 1981; p. 589.

63 Ch. Baudelaire: *Curiosités esthétiques. L'Art Romantique*; cit., p. 430 (el subrayado es del texto).

64 Cf. A. Ferran: *L'Esthétique de Baudelaire*; París, Hachette, 1933, pp. 176 y 187.

65 G.W. F. Hegel: *Lecciones de Estética*; Buenos Aires, La Pléyade, 1977; p. 42.

66 *ibid.*, p. 63.

67 G.W. F. Hegel: *Estética*, Barcelona, Alta Fulla, 1988, t. II, pp. 16-17 (el subrayado es del texto).

68 G. Apollinaire: *Les peintres cubistes*, cit., p. 58.

69 *ibid.*, p. 59.

realidad a la imaginación, Baudelaire le dará a ésta la categoría de facultad por excelencia:

*Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana deben ser subordinadas a la imaginación que las hace comparecer a todas a la vez. Conocer bien el diccionario no implica necesariamente el conocimiento del arte de la composición, y el propio arte de la composición en sí mismo no implica la imaginación universal. Así un buen pintor puede no ser un gran pintor; pero un gran pintor es forzosamente un buen pintor, porque la imaginación universal contiene la inteligencia de todos los medios y el deseo de adquirirlos*<sup>63</sup>.

Baudelaire concede a la imaginación la capacidad de establecer una relación estrecha con la función cognoscitiva, alineándose con unos presupuestos muy próximos a los de la filosofía kantiana -aunque posiblemente la influencia de Kant habría llegado a Baudelaire a través de Poe, vía Coleridge<sup>64</sup>.

Avanzado el siglo, el efecto del idealismo se fue definiendo y clarificando, no sólo en cuanto se refiere a Kant sino también y, en especial, a Hegel. Hay un aspecto de la filosofía hegeliana fundamental, y es su pronunciamiento en contra de un arte resultado de la imitación de la naturaleza, a la que, de todas formas, el artista está forzado a dirigirse porque «es indiscutible que el arte está obligado a extraer sus formas de la naturaleza... El contenido de una obra de arte posee su propia índole que, a pesar de pertenecer al orden del espíritu, sólo puede ser representado a través de una forma natural»<sup>65</sup>. Hegel, aunque reconoce que los productos del arte tienen necesariamente una apariencia sensible, considera que el arte está siempre más allá de lo natural: «En su aspecto de cosa, de objeto, la obra de arte no es por cierto una obra de arte: es obra de arte en

tanto que espiritualidad, pues ha recibido el bautismo del espíritu y representa algo que participa del espíritu, que está en armonía con él. La obra de arte procede, entonces, del espíritu y existe para el espíritu y su superioridad reside en que si el producto de la naturaleza está dotado de vida, es perecedero, en tanto que una obra de arte es perdurable»<sup>66</sup>. De amplias resonancias fue el hecho de atribuir a la mente no sólo el dominio del arte sino también el de la realidad. El artista era el único capaz de aproximarse a la verdad última y el único con poder para revelar el absoluto. Otro aspecto especialmente sugerente era el argumento hegeliano acerca del material sensible de la pintura en comparación con el de la escultura:

*La pintura... borra una de las tres dimensiones; de modo que toma como elemento de sus representaciones la superficie. Esta reducción del cuerpo a la superficie es una consecuencia del principio de la concentración del alma en sí misma; ésta no puede manifestarse en el mundo exterior, con este carácter, sino en cuanto el arte no conserva a la materia su extensión total y restringe sus dimensiones. (...) Sin duda la pintura, desde el punto de vista de la extensión material, es todavía más abstracta que la escultura: pero esta abstracción, muy lejos de ser una limitación o una imperfección de los medios humanos con respecto a la naturaleza y a sus producciones, constituye precisamente el progreso necesario que excede de la escultura. (...) En la pintura... lo que constituye el fondo de sus representaciones, es el sentimiento interior, que no se manifiesta en las formas del mundo exterior, sino en cuanto parece que se destaca de ellas para replegarse en sí mismo. Así la pintura trabaja, es verdad, también para la vista, pero sin embargo, de tal manera, que los objetos que representa no son ya objetos naturales, extensos, reales y completos. Devienen un espejo del espíritu, donde éste no revela su espiritualidad, sino la existencia real, transformándola en una*

aparición *que es del dominio del espíritu y que a él se dirige*<sup>67</sup>.

Cuando Apollinaire escribe sobre «los nuevos pintores» lo hace en estos términos:

*Estos pintores, si aún observan la naturaleza, ya no la imitan y evitan con esmero la representación de escenas naturales observadas y reconstituidas mediante el estudio. La verosimilitud no tiene ya ninguna importancia, puesto que el artista lo sacrifica todo a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que él imagina sin descubrirla. El tema ya no cuenta o apenas cuenta*<sup>68</sup>.

Este fragmento corresponde al capítulo II de los siete en que se divide la primera parte de *Les peintres cubistes*, denominada *Sur la peinture*, que contiene el *corpus* teórico fundamental. Igual que el capítulo VI, el II se había publicado en *Soirées de Paris* en febrero de 1912, con el título *Du sujet dans la peinture moderne*. Apollinaire plantea primero la cuestión de la adecuación del título al tema, para pasar inmediatamente al argumento de fondo: *para la pintura moderna el tema ya no cuenta o apenas cuenta* Y no cuenta porque el artista, aunque puede inspirarse aún en los objetos de la naturaleza, intenta antes que nada captar una verdad de orden superior y expresarla materialmente: «Nos encaminamos así hacia un arte enteramente nuevo, que será a la pintura, tal como la hemos enfocado hasta aquí, lo mismo que la música es a la literatura. Será pintura pura, del mismo modo que la música es literatura pura»<sup>69</sup>. Apollinaire define, precisa qué es la nueva pintura: es pintura pura, descargada de todo el bagaje sensorial y dirigida sólo al intelecto. Esta noción, que aleja el arte de la imitación, absolutamente nítida en lo que se refiere al cubismo, una clarividente intuición de la poética de Apollinaire, es ciertamente la causa de la teoría que sitúa a este movimiento como origen de la abstracción. Apollinaire ya relacionaba pintura pura-arte abstracto en el mismo capítulo: «Los jóvenes pintores de las escuelas radicales

70 *ibid.*, p. 60.

71 S. Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897, París, E. Bonniot, 1914. Reed. París, Ed. Baudouin, 1979.

72 P. Verlaine: «Art Poétique», en *Poesía completa*; Barcelona, Ediciones 29, 1975, T. II, p. 46.

73 Apollinaire: *Les Peintres cubistes*, *cit.*, p. 59.

74 *ibidem*.

75 *ibid.*, p. 55.

76 *ibid.*, p. 57.

77 *ibid.*, p. 63.

78 *ibid.*, p. 53.

79 *ibid.*, p. 60.

80 *ibid.*, p. 54.

81 G. Bachelard: *Psicoanálisis del fuego*; Madrid, Alianza Editorial, 1966; p. 174.

82 Apollinaire: *Les peintres cubistes*, *cit.*, p. 70.

tienen por finalidad secreta hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. Se halla tan sólo en sus comienzos y no es aún todo lo abstracto que quisiera ser»<sup>70</sup>. La idea de una pintura pura y, juntamente con ella, la referencia anterior al paralelismo entre literatura y música hace que todo el fragmento se colme de resonancias. La principal proviene de Mallarmé, de su voluntad de alcanzar en poesía «la notion pure», capaz de equiparar la pureza de la poesía a la pureza de la música. Porque más allá de la poesía, la música, un grado más elevada, materialmente incontaminada, era como la revelación perfecta del absoluto. Y si Mallarmé consiguió con *Un coup de dés*<sup>71</sup> abordar una composición poética a la manera de una composición musical, fue Verlaine, con su *Art Poétique*, quien evidenció que la poesía es verdaderamente música, allá donde las palabras ya no dicen, suenan: «De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose»<sup>72</sup>. La poesía se convierte en música porque se dirige directamente al oído y provoca en el lector una emoción del mismo tipo que la que le producirían las inflexiones del sonido. Apollinaire, al abogar por una pintura pura, recuerda: «El aficionado a la música experimenta al oír un concierto una alegría de un orden diferente a la alegría que experimenta al escuchar los ruidos naturales como el murmullo de un arroyo, el estrépito de un torrente, el silbido del viento en un bosque, las armonías del lenguaje humano basadas en la razón y no en la estética»; por eso, «los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces impares»<sup>73</sup> -y notemos cómo, para conseguirlo, Apollinaire, como Verlaine, «prefiere lo impar»-. Si, respecto a la música, hay aquí una clara distinción entre los efectos producidos por los sonidos creados y los naturales, Apollinaire insistirá en que hay que distinguir también entre

la pintura y la naturaleza y buscar en cada una emociones diferentes: «Si la finalidad de la pintura es ahora como lo fue siempre el placer de los ojos, hoy se pide al aficionado que encuentre un placer distinto que aquel que pueda procurarle igualmente el espectáculo de las cosas naturales»<sup>74</sup>. Y esto por dos motivos: en primer lugar, porque el artista, al potenciar sus facultades intelectuales, encuentra una expresión no sensorial más plena y actúa como un creador: «el pintor debe ante todo darse el espectáculo de su propia divinidad y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres les conferirán la gloria de ejercer también y momentáneamente su propia divinidad»<sup>75</sup>; y, en segundo lugar, porque la naturaleza es algo sin verdad ni permanencia, es detestable pues se esfuerza en «retenernos en el orden fatal donde no somos más que animales»<sup>76</sup>. Se expone aquí un concepto de naturaleza que había sido sugerido por Schopenhauer y reafirmado por Nietzsche, y que para Apollinaire sólo puede ser superado, trascendido, por la acción del poeta y del artista:

*Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar incesantemente la apariencia de la naturaleza a los ojos de los hombres. Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se aburrirían pronto de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo decaería con una rapidez vertiginosa. El orden que aparece en la naturaleza y que no es más que un efecto del arte se desvanecería en seguida. Todo se desharía en el caos. Se acabaron las estaciones, la civilización, el pensamiento, la humanidad, e incluso la vida, y la impotente oscuridad reinaría para siempre*<sup>77</sup>.

Apollinaire afirma la superioridad del arte sobre la naturaleza, a la cual no sólo sobrepasa sino que hasta el orden que aparece en ella no es más que un efecto del arte. En diferentes fragmentos insiste en esta superioridad, reiterando que «las virtudes plásticas, la pureza, la unidad

y la verdad mantienen bajo sus pies a la naturaleza dominada»; y lamenta que «muchos artistas aún adoran las plantas, las piedras, el agua o los hombres»<sup>78</sup>. La naturaleza existe sólo para la conciencia perceptora, y ha de ser observada por los artistas que «la interrogan pacientemente a fin de que les enseñe la ruta de la vida»<sup>79</sup>. La preeminencia del arte, de la pintura y, más concretamente, de las tres virtudes plásticas -la pureza, la unidad y la verdad- es simbolizada por Apollinaire con la llama, porque:

*La llama posee la pureza que no admite nada extraño y transforma cruelmente en ella misma todo lo que toca. Tiene esa unidad mágica que hace que al ser dividida cada llamita se parezca a la llama única. Posee, finalmente, la verdad sublime de su luz que nadie puede negar*<sup>80</sup>.

A través de la imagen simbólica de la llama, Apollinaire describe cada una de las características de las que él denomina «virtudes plásticas». Se sirve de la llama porque, en palabras de Bachelard, la llama «es la región donde el fuego es puro. Parece situarse su límite en la punta de la llama, donde el color cede lugar a una vibración casi invisible. Entonces el fuego se desmaterializa, pierde realidad, se hace espíritu»<sup>81</sup>. Apollinaire se sirve de la llama porque esta virtud de transformación del fuego, a sí mismo y a cuanto toca, que convierte la materia en espíritu, ejemplifica el potencial poder transformador del arte; pero se sirve también de él porque no sólo reúne las propiedades fenomenales de pureza y unidad de una forma ostensible, sino sobre todo porque goza de la verdad sublime e innegable de su luz, y nada explica mejor la esencia del arte que el hecho de ser luz, pues, como los de ella, así son sus efectos. Apollinaire cierra esta primera parte teórica con las siguientes palabras: «Amo el arte de hoy porque amo ante todo la luz y todos los hombres aman ante todo la luz, ellos han inventado el fuego»<sup>82</sup>.

En cuanto a la verdad, Apollinaire afirma que ésta puede ser encontrada en «las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en parte alguna de la naturaleza»<sup>83</sup>. Hay en algunos fragmentos una cierta confusión en la utilización de los términos *verdad* y *realidad*, confusión que ha sido obviada por Christopher Gray interpretando que la *verdad* es para Apollinaire algo permanente e inmutable que subsiste más allá del dominio humano y del de la miserable naturaleza; de la *verdad* el hombre sólo percibe un destello. En cuanto a la *realidad*, es la visión de la verdad que el hombre crea a partir de las «huellas de la inhumanidad» que encuentra, pues éstas «son la verdad y fuera de ellas no conocemos ninguna realidad»<sup>84</sup>. El concepto de *realidad* se clarifica cuando, más adelante, Apollinaire escribe que «el arte de hoy... ardiente en la búsqueda de la belleza, es noble, enérgico, y esta realidad que nos aporta es maravillosamente clara»<sup>85</sup>. La *verdadera realidad* es, pues, un producto del arte, derivada de una verdad trascendente que subsiste más allá de la naturaleza. Ahora bien, esta realidad, así concebida, es subjetiva, propia de cada artista: «Cada divinidad crea a su imagen, así sucede con los pintores. Sólo los fotógrafos fabrican reproducciones de la naturaleza»<sup>86</sup>. Pero, ¿es humana esta realidad? Parecería que no, pues «los artistas son hombres que quieren convertirse en inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad...»<sup>87</sup>. El artista lo sacrifica todo «a las verdades, a las necesidades de un orden superior que imagina sin descubrir»<sup>88</sup>. «Los jóvenes pintores, queriendo alcanzar las proporciones de lo ideal, no se limitan a la humanidad y nos ofrecen obras más cerebrales que sensuales. Se alejan cada vez más del antiguo arte de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas»<sup>89</sup>. El alejamiento del antiguo arte se ha producido básicamente por una cuestión fundamental; a diferencia de las escuelas artísticas

83 *ibid.*, p. 57.

84 *ibidem*. Cf. C. Gray, *op. cit.*, pp. 59-60.

85 Apollinaire: *Les peintres cubistes*, *cit.*, p. 70.

86 *ibid.*, p. 57.

87 *ibidem*.

88 *ibid.*, p. 58.

89 *ibid.*, p. 63.

90 *ibid.*, p. 70.

91 *ibid.*, p. 67.

92 Para todas las citas que siguen se utiliza la reproducción de «Histoire anecdotique du cubisme» que se encuentra en E. Fry, *Le Cubisme*, *cit.*, pp. 81-89.

93 *ibid.*, p. 83.

94 *ibid.*, p. 82.

95 *ibid.*, p. 84.

96 *ibid.*, p. 83.

97 *ibid.*, p. 85.

98 *ibid.*, p. 84.

99 *ibid.*, p. 85.



anteriores, «la escuela moderna... ha planteado la cuestión de lo bello en sí»<sup>90</sup>. Por eso, «lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura es que no es ya un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación»<sup>91</sup>: Apollinaire da aquí seguramente la más nítida definición del cubismo.

Aunque el texto que André Salmon dedica al cubismo en *La Jeune Peinture Française*, presenta -por el hecho de ser una *Histoire anecdotique du cubisme*<sup>92</sup>- unas características ciertamente diferentes de las dos obras analizadas hasta aquí, existen puntos de convergencia importantes. Por ejemplo, Salmon explica el interés de Picasso por los «artistes sauvages» con estas palabras: «Pero, lógicamente, pensaba que (esos artistas) habían intentado la figuración real del ser y no la realización de la idea, sentimental a menudo, que nosotros nos hacemos»<sup>93</sup>. O cuando escribe que Picasso «dibuja, concretando lo abstracto y reduciendo a lo esencial lo concreto»<sup>94</sup>. Ya no es la apariencia de las cosas lo que importa sino que se trata de representar la imagen conceptual en su totalidad. «¿Quién demostrará la necesidad, la razón superior estética de pintar los seres y las cosas tal como son y no tal como nuestro ojo las reconoce...?»<sup>95</sup>. La preocupación por ofrecer la imagen íntegra, el objeto en su existencia total, conduce al artista a comenzar a mirar bajo todos los aspectos a la vez. Destaca especialmente el papel que otorga a la geometría el nuevo arte; no sólo «los signos geométricos -de una geometría a la vez infinitesimal y cinemática- aparecieron como el elemento principal de una pintura cuyo desarrollo nada, desde entonces, podía detener...», sino que Picasso «había meditado también sobre la geometría»<sup>96</sup>. Y se propone probar que los artistas obedecían a «leyes inevitables cuya responsabilidad se atribuye al genio anónimo»<sup>97</sup>. El nuevo arte, que ha rechazado las reglas de la Academia, toma como modelo a la ciencia, porque «¿no es

la ciencia la única directriz de esos buscadores, inquietos por hacernos experimentar a la vez todas las aristas del prisma, confundiendo el tacto y la vista que son los factores de alegrías tan desiguales?»<sup>98</sup>. Finalmente, Salmon defiende la necesidad de un arte nuevo con este argumento:

*El mundo cambia de aspecto, ya no tenemos la apariencia de nuestros padres, y nuestros hijos no se nos parecerán nunca. Nietzsche ha escrito: "Hemos hecho la tierra pequeña, dicen los últimos hombres, y parpadean". ¡Terrible profecía! ¿No reside la salud del alma en la tierra en un arte enteramente nuevo?*<sup>99</sup>.

Lo que caracterizó la fase analítica del cubismo fue el hecho de ser la inteligente distinción entre lo que eran problemas de forma y lo que eran problemas de espacio; la manera de trasladar los objetos al cuadro demostraba que estos mantenían un valor propio que no les era negado: analizados, desmenuzados, interpretados, conservaban aún su realidad objetiva. Entretanto, se suscitaba un profundo desarrollo de las premisas que, anticipadas por Cézanne, suponían un cuidado razonamiento sobre el problema de la forma en la naturaleza. Este se resolvería en la segunda fase del cubismo, la fase de síntesis, cuando, al plantear *ex profeso* la cuestión de la realidad de la forma, se argumentó que ésta decididamente pertenecía al reino de las ideas y no al de la percepción directa. Al implicarse en ello, el cubismo se decantaba hacia un tipo de arte que forzosamente había de ser intelectual: en el momento en que se formuló abiertamente la teoría esto era ya un hecho indiscutible. Eran temas que estaban «en el aire»; que, a pesar de ser experimentados individualmente, se comentaban y discutían en los estudios o en los cafés, pero que, al ser explícitamente formulados, no sólo explicaban el pasado sino que aventuraban el futuro.

*“Ce sont les morts qui se relèvent  
Ce sont les soldats morts qui rêvent  
Aux amours qui s’en sont allés”*

Apollinaire

1 Cit. por P. Cabanne: *L'Épopée du Cubisme, cit.*, p. 318.

2 D.-H. Kahnweiler: *Juan Gris. Vida y Pintura*; Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971; p. 31.

3 Desde octubre de 1912 Gris había establecido un contrato de exclusividad con Kahnweiler. A fines de julio de 1914, la declaración de guerra sorprendió al marchante de vacaciones, camino de Roma. Inicialmente, Kahnweiler pensó alistarse como voluntario en el ejército francés, pero su profundo pacifismo le hizo desistir. Mientras seguía pagando el alquiler de la galería de la rue Vignon, donde se encontraba su stock de obras, se estableció en Berna con una situación económica tan precaria que difícilmente le permitía mantener su compromiso con los artistas. Cf. I. Monod-Fontaine: «Chronologie et documents», en *Daniel-Henry Kahnweiler, cit.*, pp. 123-125.

4 *ibid.*, p. 38. Una fuente importante sobre Léonce

Rosenberg es M. Rheims: *La Vie étrange des objets*, París, Plon, 1959. Véase también C. Derouet: «Les émois cubistes d'un marchand de tableaux», *Europa*, (jun.-jul. 1982), pp. 51-58. Para una panorámica de los cambios generados en el mercado del arte en Francia después de la guerra, véase C. Green: *Cubism and its Enemies, cit.*, cap. 8, pp. 133-139. Para un análisis del mercado del arte y su repercusión en el arte contemporáneo en Francia entre 1910 y 1930, véase sobre todo M. Gee: *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting*, Nueva York, Garland, 1981. Para una historia de los orígenes y del desarrollo posterior del mercado del arte contemporáneo, véase C. Bonell: *L'inici i l'evolució del mercat de l'art contemporani*, Tesis de licenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1980.

5 S. Delaunay: *Nous irons jusqu'au soleil*; París, Robert Laffont, 1978; p. 71.

Un día del mes de agosto de 1914, Picasso acompañó a Braque, a quien acababan de movilizar, a la estación de Avignon. «Nous ne nous sommes jamais revus», dijo años más tarde a Kahnweiler<sup>1</sup>. Con una lacónica frase, más simbólica que real, constataba la ruptura de una amistad que durante años había sido tan fructífera. Éste no era más que un síntoma de los grandes cambios que anticipaba una guerra que, por primera vez en Europa, sería una guerra total. Otros artistas, poetas, críticos fueron también movilizados: Léger, Metzinger, Gleizes, De la Fresnaye, Duchamp-Villon, Kupka, Marcoussis, Boccioni, Salmon, Allard, Warnod, Raynal.... Frente al pacifismo declarado de Picasso que se quedó en París, Apollinaire se alistó como voluntario. Picabia, movilizado al inicio de la guerra, consiguió ser enviado en misión especial a Nueva York, donde se unió al grupo de artistas formado en torno a Alfred Stieglitz; muy pronto se les añadió Marcel Duchamp que había sido licenciado. Robert Delaunay, que se encontraba en España con su mujer al estallar la guerra, fue licenciado por motivos de salud, y decidió quedarse aquí. Otros, como Juan Gris y Matisse -que no fueron movilizados, uno por ser extranjero, el otro a causa de su edad- intentaron escapar a la miseria material y espiritual de los años de guerra. El marchante Kahnweiler, que se encontraba de viaje en Italia, quedó bloqueado allí.

Con unos artistas en el frente, otros, como Picasso, aislados en París, y algunos exiliados, el núcleo parisiense de la vanguardia se deshizo y la vida intelectual se interrumpió. Desde finales del siglo XIX había existido, en lo que se refiere a las artes en general, una Europa sin fronteras: la guerra dismanteló todo en un momento. Las estrechas relaciones artísticas entre Francia y Alemania, que tan provechosas fueron para muchos artistas, se olvidaron rápidamente frente a la ola de nacionalismo que acompañó a la guerra. Para cada uno ésta supuso una experiencia

de connotaciones diversas. Para Gris, que se encontraba en el Rosellón, la guerra era no sólo la precariedad económica sino incluso la miseria; en esta situación, escribe a su marchante Kahnweiler pidiéndole ayuda: «Pienso en todos nuestros amigos que luchan en este momento y de quienes no tengo la menor noticia. No sé nada de nada y estoy completamente aislado... Le ruego me excuse por recurrir a Ud. para obtener dinero en las circunstancias actuales. Pero en este país, donde la gente es muy amable, nadie me conoce y no sé qué hacer. A veces me pregunto si la necesidad de comer no me obligará a tomar parte en una guerra a la que ni mi nacionalidad, ni mi carácter me llaman. Para todos nosotros, que teníamos un camino esbozado en la vida, se trata de cambiar todo temporalmente (*sic*) y llegar a ser no se sabe qué»<sup>2</sup>. Sin embargo, Gris seguía pintando, ligado como estaba mediante contrato con Kahnweiler, un contrato que la devoción personal no le permitía romper en tales circunstancias<sup>3</sup>; a mediados de 1915, Léonce Rosenberg comenzó a comprarle obra y finalmente en 1917 Gris firmaba un contrato con él; como escribirá Kahnweiler, «Rosenberg asumió durante la guerra la tarea que yo no podía hacer: la defensa del cubismo»<sup>4</sup>. En condiciones bien diferentes se encontraban los Delaunay, que vivieron un exilio voluntario entre 1914 y 1920 en España y Portugal calificado por Sonia como «la época más bella de mi vida, unas largas vacaciones... porque pude trabajar en las mejores condiciones que un pintor pueda soñar: la luminosidad de ese país, la animación de la calle que me recordaba la Rusia de mi infancia, las fiestas, los mercados, los cantos, los bailes populares»<sup>5</sup>. Sonia deja claro de qué manera esta luz grabará su huella en la obra de los dos artistas:

*La naturaleza nos alimentaba completamente en cuerpo y espíritu. Nuestras investigaciones sobre el color encontraron su aplicación espontánea, sin caer en los escollos del intelectua-*

*Couleurs*, París, Hermann, 1971.

8 Cf. J. Golding: «Léger and the Heroism of Modern Life»; Ch. Green: «Léger and L'Esprit Nouveau» en *Léger and Purist Paris*, cit.

9 Para un análisis de las implicaciones y actitudes de los artistas y su respuesta frente a las situaciones y a los cambios generados por el clima de guerra, véase K. E. Silver: *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989. Véase también la tesis de E. Kahn Baldewicz: *Les Camouffleurs -The Mobilization of Art and the Artists in Wartime France*; Los Angeles, University of California, 1980.

10 Cf. C. Green: *Cubism and its Enemies. Modern movements and Reaction in French Art, 1916- 1928*; New Haven y Londres, Yale University Press, 1987; part I, cap. II: «The War and after: The Survival of cubism», pp. 13-47.

11 Acerca de este periodo, véase M. Rebérioux: *La République radicale? 1898-1914*; París, Éd. du Seuil, 1975.

12 D. Cottington: «Cubism, law and order: the criticism of Jacques Rivière»; *Burlington Magazine*, (Londres), (Dic. 1984), pp. 744-750. Cottington es autor de la tesis *Cubism and the Politics of culture*, Courtauld Institute, University of London, 1985.

13 M. Denis: «De Gauguin et de Van Gogh au classicisme»; *L'Occident*, (París), (mayo 1909). Reproducido en *Théories*, cit., p. 267.

*lismo. Las leyes científicas, descubiertas por Chevreul y verificadas por él sobre la experiencia de colores prácticos, las observamos Robert y yo en la naturaleza, en España y en Portugal donde la irradiación de la luz es más pura, menos brumosa que en Francia. La propia peculiaridad de esta luz nos permitió ir más lejos que Chevreul y encontrar, además de acordes basados en contrastes, disonancias, es decir, vibraciones rápidas que provocan una exaltación mayor del color por la vecindad de ciertos colores cálidos y fríos. En Portugal, más que en ningún otro sitio, se nos brindó la posibilidad de partir de lo real para llegar naturalmente a lo abstracto, a los elementos esenciales, a las formas circulares donde la línea no quiebra el ritmo del color*<sup>6</sup>.

Efectivamente, Robert Delaunay pudo continuar durante este lapso de tiempo con lógica y coherencia una profunda investigación sobre la teoría del color que, desde su fase *fauvista*, había evolucionado muy rápidamente a través de diferentes series, la de la *Ville*, la de la *Tour Eiffel*, la serie de *Saint-Séverin* -aquí estudió el efecto de la luz de las vidrieras expandiéndose sobre la arquitectura gótica del deambulatorio, teniendo en cuenta que la vidriera es una fuente de colores modificados por la luz-, hasta alcanzar con la serie *Fenêtres* la expresión ya abstracta de un juego de colores extremadamente refinado. Ahora serán las obras de tema popular, como los *Marchés Portugais*, pero especialmente las *Formes circulaires* las que dejarán constancia del nuevo tipo de vibración del color que pudo observar bajo la luz diáfana de Madrid o de Vila do Conde en Portugal<sup>7</sup>.

Por otra parte, para algunos artistas que desde las trincheras tuvieron no sólo tiempo sino disponibilidad mental para continuar aunque mínimamente su obra, como en el caso de Léger<sup>8</sup>, la experiencia de la guerra se incrustó en sus dibujos y esbozos condicionando su producción posterior. Aquí no se trata tanto de analizar

6 *ibid.*, pp. 75-76.

7 Cf. R. Delaunay: «La Lumière» en *Du cubisme à l'art abstrait*, cit *supra*. Acerca de la personalidad y la obra de este artista y de su esposa, véase M. Hoog: *Robert Delaunay*, París, Flammarion, 1983; *id. Robert et Sonia Delaunay*, París, Musée d'Art Moderne, Éd. des Musées Nationaux, 1967; D. Molinari: *Robert-Sonia Delaunay*, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1987; J. Damase / S. Delaunay: *Sonia Dealunay, Rythmes et*

esa evolución ni sus consecuencias<sup>9</sup>, como de constatar que si el cubismo de la preguerra, tal como lo presentó Apollinaire en su conferencia en la exposición de *La Section d'Or*, tenía diferentes facciones y, por tanto, distintos futuros posibles, las condiciones en que los artistas vivieron la guerra los acentuaron y seguramente aceleraron. Porque, efectivamente, el cubismo como movimiento con unas características bien diferenciadas sobrevivió a la guerra, pero fue sobre todo en manos de aquellos artistas que, por unas razones u otras, no fueron al frente, o por los que fueron desmovilizados a tiempo, como es el caso de Braque<sup>10</sup>. Pero tampoco puede olvidarse que en París, con el frente a menos de 100 kilómetros, la vida había cambiado en todos sus aspectos. No eran sólo las restricciones de todo tipo, sino que la realidad cotidiana era una insoslayable realidad de guerra, ilustrada por las listas de muertos y el retorno de los heridos : André Masson y Braque fueron gravemente heridos; Duchamp-Villon murió de septicemia pocos meses antes que Apollinaire, éste de la «gripe española» después de sufrir una trepanación a causa de una herida en la cabeza; Boccioni y Sant'Elia murieron en el frente, Russolo y De la Fresnaye nunca se recuperaron de sus heridas...

Un nuevo sentido de la identidad nacional, alimentado en la preguerra por los conflictos colonialistas, se expandió desde el inicio de la conflagración. La sociedad francesa de la preguerra se había destacado por el incremento de las tensiones interclasistas y nacionales, y la polarización de las diferencias ideológicas. La confrontación diplomática con Alemania sobre Marruecos provocó, entre 1905 y 1906, una situación de colapso, entre el "bloque de izquierdas" parlamentario -juntamente con secciones liberales de la burguesía- y las organizaciones obreras, que fomentó un relanzamiento de los extremismos. A la izquierda, el movimiento sindicalista revolucionario, que rechazaba el socia-

lismo parlamentario en favor de una política de ruptura económica mediante las huelgas y las movilizaciones obreras. A la derecha, el nacionalismo católico, monárquico y antisemita de grupos como *Action Française*. Desde 1906 hasta la guerra, la *Chambre des Députés* estuvo dominada por una coalición de centro-derecha, mientras que una burguesía temerosa de las amenazas internas y externas al orden social sustentaba un nacionalismo creciente. Dentro del nacionalismo también se distinguían dos tendencias claras: una, formada por agrupaciones de extrema derecha, que se definía por su hostilidad hacia la democracia y la exaltación de los valores tradicionales franceses; otra que creía también en los valores tradicionales, pero conciliados con la sociedad capitalista moderna y el progreso tecnológico<sup>11</sup>.

En la preguerra, desde 1905 en adelante, los dos nacionalismos, tradicionalista el primero, progresista el segundo, se reprodujeron -según lo analiza David Cottington<sup>12</sup>- en la práctica artística y literaria, en dos debates paralelos. Para el nacionalismo progresista la cuestión se centraba en el tema de las artes decorativas, más concretamente en el mal estado de esta industria. En el debate que provocó se articulaban nociones tales como progreso, prestigio nacional, democracia y tradición popular. El nacionalismo tradicionalista, por su parte, centró el debate en la cuestión del «clasicismo» y su relación con la tradición cultural francesa. En este sentido, Maurice Denis escribió en 1909: «En relación a sus antecesores, la juventud se ha vuelto decididamente clásica. Conocemos el apasionamiento de la nueva generación por el siglo XVII, por Italia, por Ingres: Versailles está de moda, Poussin es puesto por las nubes; Bach llena, el romanticismo es ridiculizado. En literatura, en política, los jóvenes tienen pasión por el orden. El retorno a la tradición y a la disciplina es tan unánime como lo era en nuestra juventud el culto al yo y el espíritu de rebelión»<sup>13</sup>.

En esta breve síntesis de las posiciones ideológicas en Francia en el periodo de preguerra falta la presencia de la oposición de izquierdas: una minoría de escritores y artistas que simpatizaban con el anarquismo y el sindicalismo. Considerados como transgresores en el campo artístico o literario, se convirtieron en el punto de mira de los ataques conservadores, al asimilarlos con los considerados transgresores sociales: un ejemplo es la famosa sesión del día 3 de diciembre de 1912, en la *Chambre des Députés* en que Jules-Louis Breton interpelló al subsecretario de Estado para las Bellas Artes Léon Bérard sobre el recién inaugurado *Salon d'Automne*, donde exponían los cubistas, y, después de protestar por el gran número de extranjeros que se presentaban allí, acabó diciendo: «¡Señores, es absolutamente inadmisibile que nuestros palacios nacionales puedan servir a manifestaciones de un carácter tan antiartístico y antinacional!». Le contestó el diputado Marcel Sembat con estas palabras: «No pretendo por nada del mundo presentar una defensa en regla del movimiento cubista!... Lo que yo defiendo es el principio de la libertad en el arte... No se protesta cuando el Estado deja los palacios nacionales a intrigantes, a comerciantes salvajes, y en cambio se protesta cuando se dejan a artistas que presentan cuadros que se juzgan malos... Cuando un cuadro os parezca malo, tenéis un derecho incontestable: el de no mirarlo e ir a ver otros. Pero no se llama por eso a los gendarmes!»<sup>14</sup>. Desde 1916, la situación se agravaría porque la transgresión cultural se confundiría con la transgresión política, representada por el bolchevismo victorioso en Moscú.

Una consecuencia fundamental de la guerra sería la radicalización de las posturas ideológicas. Apollinaire había visto claramente como una de las secuelas más desastrosas la relativa a la libertad del individuo: «Al destruir la libertad, esta guerra, que los alemanes han hecho inevitable,

14 Cit. por P. Cabanne: *L'Épopée du cubisme*, cit., pp. 233-234.

15 G. Apollinaire: «Anecdotes», 1926. Cit. por R. Shattuck: *Les Primitifs de l'Avant-garde*, París, Flammarion, 1974; p. 325. Ed. cast.: *La época de los banquetes*, Madrid, Visor, 1991.

16 Para una panorámica de este periodo en Francia, véanse Ph. Bernard: *La fin d'un monde. 1914-1929*; París, Éd. du Seuil, 1975; A. Nouschi / M. Agulhon: *La France de 1914 à 1940*; París, Fernand Nathan, 1974.

17 Cf. P. Daix: *L'Ordre et l'Aventure. Peinture, Modernité et Répression Totalitaire*; París, Arthaud, 1984.

18 En *L'Opinion*, (París), (27 de octubre de 1917).

19 *La Nouvelle Revue Française*, (París), (junio de 1919), pp. 3 y 7.

suscita nuestra curiosidad respecto a quienes, en el pasado, han podido vivir a su aire. Las condiciones que exige tal existencia no se han vuelto a dar desde el siglo XVIII. Podemos temer que, firmada la paz, no volveremos a encontrarlas jamás, y que los hombres, reclutados, aislados en sus nacionalidades, sus razas, sus sindicatos profesionales y políticos, reunidos en dóciles rebaños, ni siquiera sueñen ya en que hubo un tiempo en que uno podía hacer lo que quería»<sup>15</sup>. Esta premonición se cumpliría al pie de la letra. Se produjo una doble radicalización: por una parte, los conservadores que intentaron restaurar la civilización perdida y trataron a los transgresores como a verdaderos enemigos de la sociedad; de otra, una juventud que había vivido las matanzas y condenaba sin apelaciones a quienes consideraba responsables<sup>16</sup>. Una politización de izquierdas contra una politización de derechas, que empezaría a minar el terreno de la vanguardia. En 1912, la condena del cubismo se hizo en Alemania contra los expresionistas. Pero lo extraordinario era, como lo ha puesto en evidencia Pierre Daix<sup>17</sup>, que en Francia la batida se dirigía a unos artistas que sólo pensaban en su arte. Según Daix, la guerra hizo temblar a toda la sociedad civil desde la base, destruyendo cualquier continuidad con lo que podía sobrevivir del Antiguo Régimen. La modernidad ponía en peligro no sólo la cultura sino el orden político, ya desequilibrado por la inflación y la pérdida de posiciones dominantes del capitalismo francés en Europa. Ya no es tiempo de liberalismo y tolerancia. Ahora el arte ha de ser movilizad para salvaguardar a la clase dirigente. Es así como a la primera guerra mundial se le atribuye el inicio de una modernización violenta de la economía y de la política en Europa; pero la vanguardia artística, como reivindicación de autonomía, de libertad y de libre comunicación de una cultura patrimonial, no deja de representar un peligro para este orden nuevo que nace ahora. Acabada la guerra, en

Francia, se festejarán sobre todo las virtudes morales y las viejas tradiciones de la patria. En 1917, el pintor y crítico Bissière escribía:

*Los artistas que nacieron en las grandes épocas... pintaron o esculpieron sólo para adornar edificios y para contar la eterna historia que conmovía a todos... No hacían en absoluto pintura en sí, reservada a los iniciados, cumplían una función social y traducían en imágenes el pensamiento de su raza*<sup>18</sup>.

En junio de 1919, reaparece la *Nouvelle Revue Française*, dirigida por Jacques Rivière; algunos fragmentos de su editorial son reveladores:

*Por consiguiente, hoy como ayer, y a pesar de los escrúpulos que uno podría sentir, es necesario purificar y mantener libre de toda influencia extranjera la atmósfera estética... Hoy, más que nunca, tenemos la intención de hacer una obra crítica, es decir, de discernir, de elegir, de recomendar. Por lo menos, en lo que concierne al arte y a la literatura, nuestras ideas están perfectamente determinadas. Vamos a indicar la dirección que el instinto creador de nuestra raza, más nuevo y atrevido que nunca, está empezando a impulsar*<sup>19</sup>.

Desde 1919, se elabora y generaliza un discurso, gestado durante los años de guerra, que rehabilita los valores culturales nacionales; dentro de este discurso, se apela a la vieja tradición francesa en tanto que es nacional pero, más aún, en tanto que es salvaguarda de una identidad cultural. En un artículo sobre Ingres, publicado en 1921 en *L'Esprit Nouveau*, Bissière escribe:

*Nos encontramos en un momento de la historia del arte en el cual nuestra raza, después de hacer un esfuerzo considerable y sufrir convulsiones espantosas, experimenta el deseo de sosegar, de hacer balance de los tesoros que ha amasado. En una palabra, aspiramos a Rafael, o al menos, a todo lo que él representa de certidumbre, de orden, de pureza, de espiritualidad. Pero no somos*

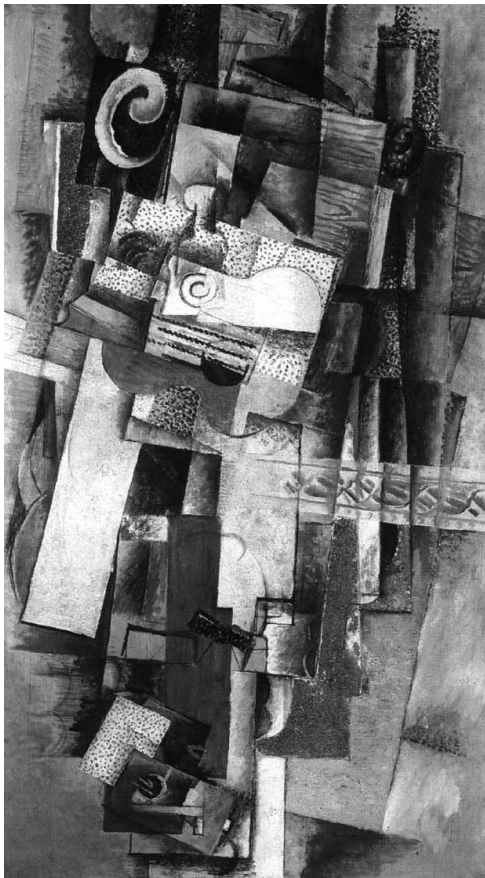


Fig. 1 G. Braque, *L'Homme à la guitare*, 1914. Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris.

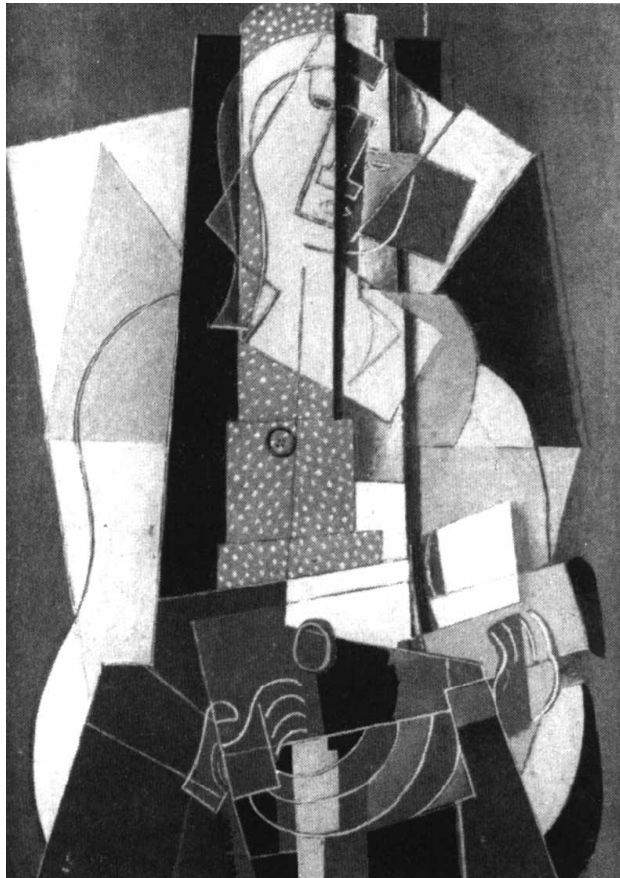


Fig. 2 G. Braque, *La Joueuse de mandoline*, 1917. Musée d'Art Moderne du Nord, Villeneuve d'Ascq.

20 *L'Esprit Nouveau*, (Paris), n. 4, (1921). Reed. Nueva York, Da Capo Press, 1968, 8 vols. (el subrayado es de la autora).

21 Cit. por Rose-Marie Arbour-Mayrand: *Bissière et la tradition de la peinture*, tesis doctoral de 3er. ciclo, Université de Paris I, 1973; pp. 33-35.

22 *ibid.*, pp. 31-33.

23 P. Valéry: «La Crise de l'esprit». Se trata de dos cartas, publicadas en inglés en abril y mayo de 1919 por *Athenaeum* de Londres; y en agosto del mismo año por *La Nouvelle Revue Française*, que constituyeron más tarde el inicio de

*Variété I*, Paris, Gallimard, 1978; pp. 19-20.

24 Cit. por D. Vallier, *op. cit.* p. 39. Sobre la experiencia "reveladora" del *collage* en la obra de Braque, véanse los artículos de Christine Poggi: «Braque's Early *Papiers Collés*: The Certainties of *Faux Bois*»;

y Mark Roskill: «Braque's *Papiers Collés* and the Feminine Side to Cubism», en *Picasso and Braque, A Symposium*, *cit.*, pp. 129-149; y pp. 222-239. Véase también, I. Monod-Fontaine / E. A. Carmean, Jr.: *Braque: The Papiers Collés*, Washington, D. C., National Gallery of Art, 1982.



*italianos y ponemos nuestras esperanzas en Ingres, el único, parece, capaz de conducirnos a Rafael por caminos franceses*<sup>20</sup>.

Durante la guerra, Bissière fue uno de los primeros críticos en apelar no sólo a la gran tradición francesa de la pintura, sino en asumir el argumento que preconizaba el retorno al oficio y a las leyes de la técnica. En mayo de 1916, Bissière había escrito: «Las artes plásticas están sometidas a leyes físicas sin las cuales ni un genio podría crear obras verdaderamente viables»; y poco después volvía sobre el tema: «El oficio puede ser regenerado volviendo simplemente a las viejas tradiciones, cuyos métodos ciertos son los únicos capaces, hoy como ayer, de generar obras de arte»<sup>21</sup>. Sus escritos, ahora igual que antes, son una llamada al orden, al equilibrio y a la tradición. En su estudio sobre Bissière, Rose-Marie Arbour ha visto en esta actitud la respuesta del hombre y del artista medios al cataclismo que ha cambiado el concepto de creación y la función de la producción pictórica. Ignorando los movimientos artísticos que le eran contemporáneos, incluido el dadaísmo, Bissière se ocupa de cuanto está en la línea de lo que él mismo denomina «la pintura de tradición francesa». Como artista, desde 1915 manifestará en su pintura ese deseo de orden, este impulso neoclásico que se generalizará en la pintura francesa de la posguerra<sup>22</sup>.

1919 es también el año en que Paul Valéry publica *La Crise de l'esprit*, donde el estado intelectual de la Europa de 1914 es definido como «el desorden en estado perfecto», definición que explica con estos términos: «Y ¿de qué estaba hecho este desorden de nuestra Europa mental? - De la libre coexistencia en todos los espíritus cultivados de las ideas más dispares, de los principios de vida y de conocimiento más opuestos. Ahí está lo que caracteriza una época moderna.... La Europa de 1914 había llegado quizás al límite de este modernismo. Cada cerebro de un cierto

rango era una encrucijada de todo tipo de opiniones; todo pensador, una exposición universal de pensamientos. Había obras del espíritu cuya riqueza de contrastes y de impulsos contradictorios hacía pensar en los efectos extravagantes de la iluminación de las capitales de esa época : los ojos arden y molestan... ¿Cuántos materiales, cuántos trabajos, cálculos, siglos perdidos, cuántas vidas heterogéneas sumadas, han sido necesarios para que este carnaval fuera posible y fuera entronizado como forma de la suprema sabiduría y triunfo de la humanidad?»<sup>23</sup>.

Finalmente, también en 1919, se inaugura en París la galería *L'Effort Moderne*, dirigida por Léonce Rosenberg, con una exposición de Braque. Era la primera del pintor después de la guerra (y subsiguiente a la de 1908 en la galería de Kahnweiler); una exposición que puso en evidencia la fractura que se había producido en la obra del artista respecto a su producción anterior a la guerra. No hay que olvidar que Braque, un año después de ser movilizado, fue gravemente herido, sufriendo una trepanación y una larga convalecencia hasta ser licenciado en 1916. A fines de 1917 vuelve a París y a la pintura, y recupera aquella técnica que inició él mismo al aplicar un trozo de papel imitando madera sobre *Compotier et verre*, en septiembre de 1912. Si con el *papier collé* «se ha llegado a disociar limpiamente el color de la forma y ver su independencia en relación a la forma»<sup>24</sup>, demostrará en la exposición de *L'Effort Moderne* cómo puede explotarse este recurso a fin de conseguir juegos de formas casi abstractos que establezcan un equilibrio perfecto entre el color, la materia y la forma. Sólo hay que comparar *L'Homme à la guitare* de 1914 (fig. 1) con *La Joueuse de mandoline* de 1917 (fig. 2), para valorar el rigor estructural y la serenidad compositiva que caracterizan las obras de la inmediata posguerra. Realizadas, ciertamente, con el mismo espíritu de austeridad con que redactó los epigramas de los

25 G. Braque: *Le Jour et la Nuit. Cahiers de 1917- 1952*; París, Gallimard, 1952; p. 27.

26 *ibid.*, p. 37.

27 *L'Opinion*, (París), (29 de marzo y 26 de abril de 1919). Cit. por R.-M. Arbour-Mayrand, *op. cit.*, p. 68.

28 *La Nouvelle Revue Française*, (París), (1 de junio de 1919), p. 153.

29 J. Cocteau: *Le rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926. Bajo este título, Cocteau reúne una serie de artículos como «Le coq et l'arlequin», «Carte Blanche» y «D'un ordre considéré comme une anarchie» escritos entre 1918 y 1926.

30 «Avant-Propos», *Bulletin de l'Effort Moderne*, (París), n. 1, (enero de 1924). (La versal es del texto).

31 «Note» (mecanografiada), *Bulletin de l'Effort Moderne*, n. 36, (junio de 1927).

32 Publicada en el *Bulletin de l'Effort Moderne*, n. 1, (enero de 1924). Reproducida frag. en E. Fry, *op. cit.*, pp. 150-152.

33 *ibid.*, p. 151.

34 L. Rosenberg: «Tradition et Cubisme»; *Valori Plastici*, (Roma), (febrero-marzo 1919), p. 2. Este texto fue publicado en *Cubisme et Tradition*, París, Éd. de L'Effort Moderne, 1920, y reproducido en E. Fry, *op. cit.*, p. 149.

35 *ibidem*.

36 Platón: «Filebo o del Placer», en *Obras completas*; Madrid, Aguilar, 1979; p. 1251.

37 Cf. R. Banham: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*; Barcelona, Paidós, 1985; p. 210.

*Cahiers* que, iniciados en 1917, se publicarían en la revista de Pierre Reverdy *Nord-Sud*, bajo el título *Pensées et réflexions sur la peinture*.

Epigramas como: «La forma y el color no se confunden, hay simultaneidad»<sup>25</sup>; o como: «La realidad no se revela, es iluminada por un rayo poético. Todo es sueño a nuestro alrededor»<sup>26</sup>. Las obras de Braque, además, desvelan por primera vez el grado de refinamiento y claridad constructiva de aquel cubismo sintético, lo esencial del cual permaneció en la galería de Kahnweiler, secuestrada desde el inicio de la guerra.

En un comentario sobre la exposición de Braque, Bissière escribe sobre el cubismo en estos términos: «Sigue siendo innegable que (el cubismo) ha devuelto a la pintura sus métodos tradicionales, de los que nos habíamos separado hace 50 años. Nos ha devuelto el respeto por la materia y por el oficio de pintor... El cubismo... un *rappel à l'ordre* (llamada al orden)... ha contribuido a salvar el arte moderno»<sup>27</sup>. Entre los argumentos de Bissière, una definición como la de *rappel à l'ordre* no pasará desapercibida. Efectivamente, André Lhote escribe también sobre la exposición, en *La Nouvelle Revue Française*, y recoge esta definición: «Ninguna obra mejor que la de Braque permite comprender a la vez la importancia y la insuficiencia de lo que nos aporta el cubismo. Constituye, con la de Picasso, una especie de *rappel à l'ordre*, y cualquier pintor al analizarla debe sentir, si es sincero, que necesita para salvarse tener en cuenta, al menos en cierta medida, las investigaciones que testimonia y de las cuales es resultado»<sup>28</sup>. La palabra «orden» está al día; a través de ella se enlaza el cubismo con el clasicismo, exaltando todos los valores plásticos específicamente franceses. El discurso ya tiene un nombre: *le rappel à l'ordre*, nombre que será substanciado por Jean Cocteau al asignarlo como título de una edición de textos suyos<sup>29</sup>. Núcleo, adalid y preconizador de la «llamada al orden» será la galería de

Léonce Rosenberg en París, como así lo muestran tanto la selección de artistas y obras que formaban parte de ella como su publicación periódica, el *Bulletin de l'Effort Moderne*, cuya línea editorial se puede resumir en su intención de ser «respetuosos con la Tradición»<sup>30</sup>, y permanecer fieles «al espíritu clásico» proponiendo imponer «en nuestra época de renacimiento plástico... la disciplina implacable del talento, el orden impecable en la organización y el acabado perfecto en la ejecución»<sup>31</sup>.

Las actividades de la galería desde su inauguración fueron notables. Además de la exposición de Braque se celebraron otras presentando las nuevas obras de Gris, Léger, Metzinger, Lipchitz y Severini. Precisamente durante la exposición de Severini en 1919, Maurice Raynal dio una conferencia que, con el título *Quelques intentions du cubisme*<sup>32</sup>, pretendía explicar con un tono más filosófico que crítico cómo el cubismo era más bien fruto de una manera de conocer que no de hacer. Basándose en una serie de citas, desde Platón y Malebranche a Kant y Hegel, Raynal enfatizaba la inquietud más seria de los cubistas: «los sentidos perciben lo que pasa, el espíritu lo que queda»<sup>33</sup>, pues para ellos el hecho de concebir un objeto era querer conocerlo en su esencia, absolutamente desvinculada de todos los detalles inútiles de los aspectos accidentales, siempre cambiantes. Aunque sin profundizar en el tema, Raynal trataba de la relación entre razón y método, buscando un tipo de alianza entre lo racional y lo intuitivo. Abogaba por un control del exceso de sensualismo que podía resultar de la estricta limitación de los elementos pictóricos, tal como se desprendía de una comprensión intuitiva del arte del pasado.

También en 1919, Léonce Rosenberg publica en la revista italiana *Valori Plastici* un breve artículo de título significativo *Tradition et Cubisme*<sup>34</sup>, en el que hace una descripción del proceso de trabajo de los cubistas: descartan el

azar y la anécdota y tienden hacia el absoluto. Quieren construir equivalentes plásticos de los objetos y conseguir aspectos creados por el espíritu. Con una cita directa de Platón, define la construcción así obtenida como «bella en sí», y añade: «Nada arbitrario en su arquitectura, al contrario, todo está determinado por un sentimiento y sometido a las leyes eternas del equilibrio»<sup>35</sup>. La cita platónica, así como otras expresiones como «tendencia hacia el absoluto, creación del espíritu, construcción pictórica definida como arquitectura, sometimiento a las leyes eternas del equilibrio»... son fragmentos de un discurso que sigue aquella tendencia clásica con que se reviste la «llamada al orden» en los años 20 en Francia. En cuanto a la cita platónica, corresponde a un fragmento del *Filebo* en el cual Sócrates describe las formas geométricas como aquellas que poseen una belleza absoluta:

*Lo que quiero expresar con la belleza de las formas no es lo que comprendería el vulgo, la belleza de los cuerpos vivos o de las pinturas: me refiero... a líneas rectas y a líneas circulares, a las superficies o a los sólidos que proceden de ellas, hechos bien con ayuda de tornos, de reglas o de escuadras... Estas formas así, afirmo que son bellas, no relativamente como las otras, sino que son bellas siempre, en sí mismas, por naturaleza*<sup>36</sup>.

Las referencias a este fragmento son numerosas; Rayner Banham describe esta proposición platónica como mencionada en el círculo de Nueva York que rodeaba a Duchamp durante la guerra; y cita un artículo de G. H. Hamilton en el cual se observan tres utilizaciones de la misma entre el grupo de Alfred Stieglitz, al que también pertenecía Duchamp: aplicada primero a Picasso en 1911; después al cubismo, al futurismo y a la abstracción pura en 1913; y, finalmente, utilizada por Francis Picabia, también en 1913, dentro del grupo de Puteaux, al discutir unas obras suyas casi abstractas de la época<sup>37</sup>. Pero hay una refe-

- 38 A. Ozenfant: *Mémoires 1886-1962*; París, Seghers, 1968; p. 85.
- 39 *ibid.*, p. 87.
- 40 *ibid.*, p. 93 (las versales son del texto).
- 41 A. Lhote: «Totalisme»; *L'Élan*, (París), n. 9, (feb. 1916).
- 42 *ibidem*.
- 43 Declaración de I. Stravinsky a R. Craft en *Conversaciones con I. Stravinsky*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 63. El compositor ruso, que iniciaría también hacia 1920 una etapa neoclásica en su producción, formuló su concepción estética del fenómeno sonoro a través de las conferencias pronunciadas en la Universidad de Harvard en 1939. Stravinsky pidió a Valéry, su amigo desde 1921, que «leyese y criticara el manuscrito», pues habiéndolo escrito en francés y no en su lengua materna no se sentía «muy seguro de parte de su "escritura"». (*Op. cit.*, p. 92-93. Las comillas son del texto). En 1941 la Harvard University Press publicó estas conferencias bajo el título *Poétique musicale*. En la tercera, dedicada a la composición musical, afirma: «Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es. (...) En arte, como en todas las cosas, no se edifica si no es sobre un cimiento resistente: lo que se opone al apoyo se opone también al movimiento. (...) A la voz que me ordena crear respondiendo con temor, pero en

seguida me tranquilizo al tomar como armas las cosas que participan en la creación, pero que le son todavía exteriores. Y lo arbitrario de la sujeción no está ahí más que para obtener el rigor de la ejecución». Stravinsky cierra el capítulo con esta cita de Baudelaire: «Es evidente que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual; y nunca, ni las prosodias ni las retóricas, han impedido que la originalidad se produzca claramente. Por el contrario, decir que contribuyen a que la originalidad se despliegue, será infinitamente más cierto». *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 66-69. Véase también, I. Stravinsky: *Crónicas de mi vida*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1936.

44 Sobre el retorno de Picasso al clasicismo, véase A. Blunt: «Picasso's Classical Period 1917-1925», *Burlington Magazine*, (Londres), (abril de 1968); y también los artículos de P. Daix: «Le retour de Picasso au portrait (1914-1921). Une problématique de généralisation du cubisme»; y el de D. Milhaud: «Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre», en *Le Retour à l'Ordre ...*, *cit.*, pp. 83-94 y 95-142.

45 Sobre esta época y sobre las relaciones entre Picasso, Diaghilev y Cocteau, véase F. Steegmuller: *Cocteau*, París, Éd. Buchet / Chastel, 1973; cap. IV, pp. 91 y ss.

46 J. Cocteau: *Le rappel à l'ordre*, *cit.*, pp. 17-18.

47 *ibid.*, p. 27.

48 Cf. R. Shattuck: *Les Primitifs de l'Avant-garde*, *cit.*, p. 179.

rencia ineludible: un fragmento del diálogo entre Protarco y Sócrates, con la cita en cuestión, apareció en el número 9 de la revista *L'Élan*, publicada el mes de febrero de 1916. *L'Élan* había sido fundada por Amedée Ozenfant unos meses antes, en plena guerra, con la intención de que fuera «un vínculo entre los artistas y escritores movilizados y los que se quedaron en casa»<sup>38</sup>. Colaboraban en ella, entre otros, Dunoyer de Segonzac, De la Fresnaye, Matisse, Derain, Picasso, Gleizes, Metzinger, Lhote, Apollinaire y Max Jacob. No sólo la presentación de la revista era cuidada sino que Ozenfant cuidaba también especialmente la tipografía. Allí publicó los primeros ejemplos de *Psychotypiques*, «un arte que consiste en hacer participar a los caracteres tipográficos de la expresión del pensamiento y de los estados del alma, y no ya a título de signos convencionales»<sup>39</sup>. Al referirse a la cita del *Filebo* platónico, Ozenfant explicará en sus memorias que fue Léonce Rosenberg quien se la indicó y añadirá que «los artistas, en su búsqueda noble y patética de reglas de belleza, se lanzaron sobre ese texto que, con 25 siglos de anticipación, parecía anunciar a Mondrian. El Círculo, el Cuadrado, el Triángulo equilátero se convirtieron en las bellezas supremas»<sup>40</sup>.

En el mismo número 9, *L'Élan* publica un artículo de André Lhote que parece hacer eco a los argumentos de Bissière de la misma época. Lhote critica al impresionismo por haber llegado a un empirismo pictórico basado sólo en la sensibilidad; destaca a Cézanne como quien inaugura una serie de esfuerzos individuales que intentan descubrir técnicas racionales, siendo el cubismo la más ardiente expresión de estos esfuerzos. Y Lhote afirma: «Parece que un deseo de ponerse al día se afirma de nuevo, una necesidad de absoluto, un gusto por la serenidad que, al demostrar lógicamente el fracaso de los procedimientos incompletos, conduzca, no a su predominancia exclusiva, sino a su anexión a otros procedimien-

tos más experimentados... (El artista) acumulará las más diversas maneras pictóricas para llegar al cuadro que, gracias a la magia de la medida, se transforme en un mundo cerrado & definitivo y resuma, con plenitud, a la vez la tradición & la realidad moderna (*sic*)»<sup>41</sup>. Lhote advierte que toda disciplina implica libertad, toda regla una excepción, y están presididas a la vez por la sabiduría y la fantasía. Un método único no es suficiente, escribirá Lhote, puesto que «llevamos en nosotros, además del deseo reciente de construcción, la emoción aún viva del impresionismo & el enorme bagaje clásico»<sup>42</sup>.

Una de las cuestiones planteadas y difíciles de resolver en general era la posibilidad de integrar tradición y realidad moderna. Ninguno de los teóricos que creían en la tradición, fuera crítico o pintor, defendía la imitación de los modelos del pasado. El artista tenía que intentar conservar los valores básicos tradicionales que se sintetizaban en el reconocimiento de unas constantes, es decir, unas leyes, las leyes de la composición. Pero, precisamente, desde los años de la guerra en adelante, algunos artistas reanimarán no sólo el espíritu sino la letra en un *revival* de formas del pasado. Picasso, por ejemplo, desde 1915 inició una serie de retratos tomando a Ingres como punto de partida (fig. 3), desde el retrato de Max Jacob de 1915 al de Stravinsky de 1920. Pero el estímulo más potente, que sustentaría la exploración de un clasicismo depurado, provendría de su viaje a Italia con Jean Cocteau y los Ballets Rusos en 1917. Roma, Nápoles -donde, junto a Stravinsky, asistió a una representación de la *Commedia dell'Arte* «en un pequeño salón atestado de gente que apestaba a ajo»<sup>43</sup>-, Pompeya, Herculano... dejarían la huella de sus frescos en las obras de los años siguientes; son obras que irradian sobriedad, equilibrio, claridad: una síntesis del ideal clásico que encaja perfectamente en el contexto del *rappel à l'ordre*<sup>44</sup>. No por casualidad la frase haría fortuna en el texto de

Cocteau. Y tampoco casualmente, Cocteau era no sólo el acompañante de Picasso en este viaje sino el aliado constante en el retorno al clasicismo, del que su propia obra era buen ejemplo. El libro de poemas *Vocabulaire*, una especie de diario de esos meses pasados con Picasso y Diaghilev en Italia, recuperaba claramente el clasicismo de Ronsard<sup>45</sup>. Y, en 1918, publicaba *Le Coq et l'Arlequin*, un conjunto de aforismos sobre música donde se defienden cualidades como la simplicidad y el orden, iniciando el texto con estas afirmaciones: «El arte es la ciencia hecha carne. El músico abre la caja de cifras, el dibujante emancipa la geometría. El instinto pide ser dirigido por el método, pero el instinto sólo nos ayuda a descubrir un método que nos sea propio y gracias al cual podemos enderezar nuestro instinto»<sup>46</sup>. Y, más adelante, establece esta comparación entre la música y la pintura: «En música, la línea es la melodía. El retorno al dibujo acarreará necesariamente el retorno a la melodía»<sup>47</sup>.

Personaje principal de este texto era Erik Satie, autor de la música del ballet *Parade*, cuyos vestuarios y decorado fueron diseñados por Picasso. Satie creó además la música del drama sinfónico *Socrate*, basado en fragmentos de los diálogos de Platón en la traducción francesa de Victor Cousin. Esta obra también parecía anunciar un nuevo clasicismo en la composición musical en la medida en que intentaba establecer un equilibrio inédito entre la monotonía y la variedad<sup>48</sup>. Precisamente en uno de los borradores de *Socrate* apareció una larga nota, la tentativa más destacada de Satie por precisar una teoría musical, que confirmaba la continuidad de sus ideas, en especial las referidas a la estructura melódica de la música:

*No olvidéis que la melodía es la Idea, el contorno, así como es la forma y la materia de una obra. La armonía es una iluminación, una exposición del objeto, su reflejo. En composición, las*



Fig. 3 P. Picasso, *Portrait d'André Derain*, 1919.

49 Cit. por R. Shattuck, *op. cit.*, pp.185-186 (la versal y las comillas son del texto).

Shattuck afirma que estas notas se publican por primera vez.

50 «Je cite mes maîtres: Eric Satie et Picasso. Je leur dois plus qu'à n'importe quel écrivain». «D'un ordre considéré comme une anarchie», en *Le rappel à l'ordre*, *cit.*, p. 241.

51 *ibid.*, p. 26.

52 *ibid.*, p. 182.

53 *ibidem*.

54 *ibid.*, p. 21.

55 *ibid.*, pp. 30-31.

56 *ibid.*, p. 31

57 *ibid.*, p. 210.

58 Situada en el cruce del faubourg St. Honoré con la Avenue de Matignon, era financiada por Robert de Rothschild,

quien había advertido a Mare que evitara en sus diseños todo lo revolucionario. Cf.: *André Mare et la Compagnie des Arts Françaises (Mare et Sûte)*, catálogo, L'Ancienne Douane, Estrasburgo, abril-junio de 1971.

59 *Architectures*, (Paris), Éd. de la Nouvelle Revue Française, (1921). En 1921, Mare escribió en su cuaderno de notas: «La France est en voie de reprendre à la tête du mouvement artistique la première place qu'elle avait occupée depuis la Renaissance». Cuaderno n.14 (1921), s/p, Col. Françoise Mare-Vène. Cit. por K. E. Silver, *op. cit.*, p. 369 y p. 471, nota 16. La idea de un nuevo renacimiento de la gran tradición francesa es el motor del álbum *Architectures*.

60 *Loc. cit.*, p. 2.

*partes no tienen tampoco entre sí relaciones de «escuela». La escuela tiene una función gimnástica, sin más; la composición tiene una finalidad estética, donde sólo el gusto juega un papel. No confundamos: el conocimiento de la gramática no explica el conocimiento de las letras; ella puede servir o ser mantenida al margen por la voluntad del escritor y bajo su responsabilidad. La gramática musical no es otra cosa que una gramática*<sup>49</sup>.

La melodía es para Satie el elemento al que asigna todas las funciones: idea, forma y materia. En *Socrate* la melodía es única como la idea, sin repeticiones, reposo, ni fin. La actitud de Satie es, en cierta manera, paralela y, seguramente, tan paradójica como la de Cocteau, que le considera como uno de sus «maestros»<sup>50</sup>. En *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau definía a Satie «hablando de Ingres» mientras continuaba «su pequeña senda clásica»<sup>51</sup>. Juntamente con Satie, un grupo de músicos que pronto fueron conocidos con el nombre de *Les Six* -Louis Durey, Arthur Honneger, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre y Darius Milhaud-, formaban con Picasso y el joven escritor Raymond Radiguet el núcleo de este especial *rappel à l'ordre* que encabezaba Cocteau. Las cualidades de economía y de precisión, la nueva importancia otorgada al conocimiento de los maestros, la comprensión correcta de sus obras, el respeto por la tradición... eran primordiales, pero también un sentido claro de la paradoja con el que afrontaban, por ejemplo, una cuestión como la del estilo. En 1921, Cocteau parece defender una noción flexible de estilo que no quiere que se confunda con un tic: «un tic, incluso un tic noble, no podría ser estilo. Cuidar el pensamiento, manejarlo, ponerlo de relieve, es cuidar el estilo»<sup>52</sup>. La sobriedad es una característica del verdadero estilo: «El verdadero escritor es aquel que escribe fino, vigoroso. El resto es grasa o delgadez»<sup>53</sup>. Ya en *Le coq et l'Arlequin* pedía economía para el arte en este aforismo: «Un poeta tiene siempre

demasiadas palabras en su vocabulario, un pintor demasiados colores en su paleta, un músico demasiadas notas en su teclado»<sup>54</sup>.

En este sentido, Cocteau se aproxima a la noción de arte que en esa misma época desarrollaban Ozenfant y Jeanneret a través del Purismo. Como ellos, Cocteau compara las máquinas y las construcciones americanas con el arte griego: «Las máquinas y los edificios americanos se parecen al arte griego en el sentido en que la utilidad les confiere una austeridad y una grandeza despojadas de lo superfluo»<sup>55</sup>. Por individualista que fuera, Cocteau compartía con otros artistas el deseo de economía y precisión en el arte, entre otras razones porque estas cualidades eran como un reflejo de aquella nueva realidad industrial dirigida a la eficiencia: «El papel del arte consiste en captar el sentido de la época y en extraer del espectáculo de esta austeridad práctica un antídoto contra la belleza inútil que fomenta lo superfluo»<sup>56</sup>. Las relaciones entre estos artistas son elocuentes: Cocteau, Satie y *Les Six* estaban en contacto con *L'Effort Moderne*; desde el mes de abril de 1919 Léonce Rosenberg organizaba sesiones matinales paralelas a las exposiciones de la galería; por ejemplo, durante la exposición de Juan Gris se presentó la poesía de Cocteau y la música de Georges Auric. Pero hay en Cocteau - como también en Picasso y hemos visto también en Satie - una actitud diferente en su concepción de la «llamada al orden» respecto a otros artistas como los puristas, o Severini y Gleizes: mientras éstos intentan encontrar un orden estético válido objetivamente, y por eso mismo se apoyan en las *leyes eternas del arte*, Cocteau no acepta las reglas, y por eso defenderá una especie de «desorden general formado de órdenes individuales»<sup>57</sup>.

Hay aún otro aspecto, o mejor, otro núcleo, del *rappel à l'ordre* en París. Se trata de un grupo de arquitectos, decoradores, escritores, poetas, que se reunían en torno a la *Compagnie des Arts Français* -fundada en 1919 por Louis Süe, André

Mare y André Vera para restaurar la arquitectura y promover al arquitecto<sup>58</sup>-; y en torno a la *Nouvelle Revue Française* donde estaba Paul Valéry. En 1921, como resultado de un trabajo en común, editan el volumen *Architectures*, que es, según se define ahí mismo, «una colección publicada bajo la dirección de Louis Süe y André Mare, que contiene un diálogo de Paul Valéry y la presentación de obras de arquitectura, decoración interior, pintura, escultura y grabado que han contribuido desde 1914 a formar el estilo francés»<sup>59</sup>. Esta voluntad de *formar el estilo francés* condicionará la presentación del volumen que, como advierten en una pequeña hoja explicativa, consideran que no es ni una revista de arte ilustrada ni un álbum de lujo destinado a los biliófilos. Nada es arbitrario sino que desde el texto, los caracteres, los grabados (la mayor parte encargados a Jacques Villon, excelente grabador), el papel y la tipografía han determinado el desarrollo lógico de un proyecto cuyas ideas directrices se expresan así:

*En el momento en que vemos surgir, de una multitud de esfuerzos desiguales y confusos, los elementos del estilo de nuestra época, parece deseable reunir, de vez en cuando, una selección de obras nuevas, tomadas de todos los terrenos del arte y particularmente del arte aplicado que, en su diversidad, testimonian esta perennidad de las leyes arquitectónicas a las que se han sometido las obras maestras de todos los tiempos*<sup>60</sup>.

La coherencia de la presentación llega al punto de advertir que sólo utilizan el grabado sobre madera o sobre plancha de cobre al buril o al aguafuerte, así como la litografía, pero ningún otro tipo de sistema o procedimiento de reproducción mecánica, porque la fotografía no tiene más valor que el documental, mientras que el grabado es un arte que recupera la tradición de las planchas grabadas de los siglos XVIII y XIX. Y al encargar a Paul Valéry un texto precisarán incluso el número de caracteres: «Me pidieron

que escribiera un texto para el álbum *Architectures* que era una colección de grabados y planos. Este texto debía estar magníficamente impreso y ajustarse exactamente a la decoración y a la paginación de la obra, así que me rogaron darle una logitud exactamente fijada en 115.000 letras... ¡115.000 caracteres! Es cierto que eran caracteres suntuosos. Acepté. Mi diálogo era al principio demasiado largo. Lo acorté; y después era un poco demasiado corto, lo alargué. Acabé por encontrar esas exigencias muy interesantes. Pero es posible que el texto haya sufrido un poco. Después de todo, los escultores no se han quejado nunca, y estaban obligados a alojar sus personajes olímpicos en los triángulos obtusos de los frontones...!»<sup>61</sup>.

El texto, tal como apareció en *Architectures*, era *Dialogue des Morts* que, posteriormente, Valéry titularía *Eupalinos ou l'Architecte*<sup>62</sup>. Un texto de encargo, por tanto, en el que se establece una relación entre la arquitectura y la música, y especialmente la matemática. En la composición de una obra, ya sea poesía o prosa, se requieren como mínimo dos condiciones: la expresión exacta del pensamiento y la determinación del sonido silábico para hacer nacer la armonía del poema o frase. En este sentido Valéry escribe:

*Me limito a recordar lo que he dicho a propósito del sonido y del sentido, que no tienen entre sí más que una relación puramente convencional; se trata, por tanto, de hacer que colaboren tan eficazmente como sea posible. Las palabras me hacen a menudo pensar, por su doble naturaleza, en esas cantidades complejas que los geómetras manipulan con tanto amor...»*<sup>63</sup>.

Valéry no abandonó nunca el gusto por la imagen matemática. Paul Montel ha escrito sobre la base científica formal de su actividad y ha destacado su necesidad de rigor, el gusto por la abstracción, el análisis constante de los conceptos; atributos a los que la matemática acompaña necesariamente<sup>64</sup>. Si la matemática jugó un gran

61 Carta de Paul Valéry a Paul Souday, 1 de mayo de 1923; en: P. Valéry: *Lettres à Quelques-uns*; Paris, Gallimard, 1952; p. 147.

62 P. Valéry: *Eupalinos ou l'architecte*; Paris, Gallimard, 1970. Ed. en cast.: *Eupalinos o el arquitecto*; Murcia, C.O.A.A.T., 1982. P. A. Michelis ha analizado ampliamente este texto de Valéry en «L'artiste et le philosophe: à propos d'«Eupalinos»», en *Études d'Esthétique*, Paris, Klicksiek, 1967, pp. 9-36.

63 Cit. por P. Montel: «Paul Valéry et la mathématique»; *Annales de l'Université de Paris*, Vol. I, (1955); p. 151.

64 *ibid.*, pp.150-151.

65 Véanse: A. Mari: «Paul Valéry i l'arquitectura»; *Quaderns*, (Barcelona), C.O.A.C.B., (enero-marzo 1984); C. Bouret: «Valéry et l'architecture»; *Gazette des Beaux-Arts*, (Paris), (diciembre 1970).

66 P. Valéry: «Histoire d'Amphion», en *Œuvres*, Vol. II, Paris, Gallimard, 1960; p. 1277.

67 *ibid.*, p. 1279.

68 P. Valéry: *Eupalinos o el arquitecto*; *cit.*, p. 30.

69 *ibid.*, pp. 30-31.



papel en la vida mental de Valéry, el otro gran amor fue la arquitectura<sup>65</sup>: «La arquitectura ha tenido un lugar extraordinario entre los primeros amores de mi espíritu. Mi adolescencia imaginaba con pasión el acto de construir... la idea misma de la construcción, que es el paso del desorden al orden y el uso de lo arbitrario para alcanzar la necesidad, se asentaba en mí como el tipo de acción más bella y más completa que el hombre pueda proponerse»<sup>66</sup>.

Construcción... composición... relación de las partes entre ellas y con el todo... El poeta establecerá pronto las conexiones entre la música y la arquitectura, conexiones fáciles de presentir, más comprometidas en cambio de definir:

*Está claro que la música y la arquitectura son las artes que prescinden de la imitación de las cosas; son artes en las cuales la materia y la forma tienen relaciones mucho más íntimas entre sí que en las otras; una y otra se dirigen a la sensibilidad más general*<sup>67</sup>.

En efecto, música y arquitectura no deben nada al mundo exterior ni reproducen lo visible como las otras artes, y por eso son las más puras. En *Eupalinos ou l'Architecte* Valéry desarrollará ampliamente esta relación, utilizando a la manera platónica la forma dialogada -la que permite una mayor flexibilidad en cuanto a las condiciones del encargo-, y dos personajes, Sócrates y Fedro, haciendo éste intervenir a un tercero, Eupalinos. El título original *Dialogue des morts* parecía querer recordar la trascendencia de un tema que sólo con la liberación de la prisión del cuerpo se puede abarcar: la arquitectura, el acto de construir, intelectual y poéticamente, es equiparable al acto de conocer; por eso el pensamiento y el saber iniciático del filósofo estarán en boca del arquitecto:

*-A fuerza de construir, creo que acabé construyéndome a mí mismo.*

*-Construirse, conocerse a sí mismo, ¿serán dos actos o no?*<sup>68</sup>.

Construir, conocer: dos actos que, reflexivos, se vuelven hacia el sujeto. Pero también surgen del mismo. Si Sócrates se sorprende de que hombres puros en cuanto a la inteligencia necesitan formas sensibles para alcanzar su estado más elevado, Eupalinos, por boca de Fedro, le dará la razón pues, en el ejercicio de su arte, el pensamiento y la acción buscan siempre un grado de claridad superior, y los grados sucesivos hacen avanzar al mismo tiempo la edificación intelectual y la sensible, de tal manera que acaba haciendo de la existencia una especie de obra humana. Y la relación entre ambas edificaciones es tan estrecha que Eupalinos podrá decir:

*Escucha Fedro, ese templete que levanté para Hermes, a algunos pasos de aquí, ¡si supieses lo que es para mí! -Donde no distingue el transeúnte más que una elegante capilla- poca cosa... cuatro columnas, estilo sin aderezo- puse el recuerdo de un día claro de mi vida. ¡Oh dulce metamorfosis! Ese templo delicado, sin que nadie lo sepa, es la imagen matemática de una muchacha de Corinto a la que amé venturosamente. Reproduce fielmente sus singulares proporciones. Para mí, el templo vive. Me devuelve lo que le di*<sup>69</sup>.

En esta construcción de un estilo aparentemente sencillo, Eupalinos ha querido materializar no sólo el recuerdo de un día claro sino también una larga tradición que, desde Egipto, relaciona las diferentes partes y proporciones del cuerpo humano con el templo divino. Más adelante en el texto, Sócrates definirá las características de toda obra humana, ya que si está pensada en beneficio del alma goza de la *belleza*; si lo está en beneficio del cuerpo, goza de la *utilidad*; y como toda obra está pensada para resistir la corrupción a la que por naturaleza está destinada, busca la *solidez* o *duración*. *Belleza, utilidad, duración*: he aquí las características de una verdadera arquitectura, pues ella sola las requiere y las hace culminar. Y, acabando el diálogo, Sócrates rememora el *Timeo* platónico al comparar al arquitecto con el

demiurgo, ya que el primero se encuentra delante del orden del mundo en aquel mismo punto en que la divinidad se detuvo y empieza entonces el acto magno de la construcción.

Con *Eupalinos* Valéry no sólo dignifica al arquitecto, hace de él un retrato idealizado, casi mítico. Es un texto útil, coherente con los problemas y las alternativas de los arquitectos que lo han encargado. Y eso por dos motivos: en primer lugar, se trata de defender la idea de que la geometría es la base formal de la arquitectura y, por tanto, la misión del arquitecto será trabajar igual que el músico trabaja el sonido; en segundo lugar, hay que calificar la figura del arquitecto como un intelectual con una elevada función moral. Al equiparar al arquitecto con el filósofo, el primero asume en igualdad de condiciones la responsabilidad social y moral<sup>70</sup>.

En 1923, Léandre Vaillat y Louis Süe publican *Le Rythme de l'Architecture*, un libro que pretende solucionar «el malestar que sufre el arte moderno», causado por «una actividad desordenada, embrollada y con una inclinación furiosa al individualismo»<sup>71</sup>. El método para recuperar al arte moderno es recordarle que hay unas leyes perdidas que hay que restablecer: las leyes del número y de los trazados reguladores, que marcan el ritmo de la arquitectura, es decir, del arte fundamental, del que todas las otras artes son subsidiarias. Rechazando el ornamento, que de forma progresiva ha ido sobrecargando la estructura, afirman:

*...la belleza está en las buenas proporciones, en la pureza de líneas, el equilibrio de las masas, el empleo juicioso de la materia, la sobriedad del efecto, es decir, en las leyes que hicieron la excelencia de nuestro arte en los siglos XVII y XVIII.... Las circunstancias dan la razón al progreso de nuestro gusto. Ornamento, traducido: materiales, dinero, vidas humanas. Hoy, pobreza, crisis de mano de obra, fabricación en serie, y también el factor velocidad que inspira la forma de un*

70 Cf. G. Monnier: «Un retour à l'ordre: Architecture, Géométrie, Société»; en *Le Retour à l'Ordre*, cit., pp. 45 y ss.

71 L. Vaillat / L. Süe: *Le Rythme de l'Architecture*; Paris, Typographie François Bernouard, 1923; p. 5.

72 *ibid.*, pp. 7-8.

73 *ibid.*, p. 33.

74 *ibid.*, p. 58.

75 *ibid.*, p. 67.

*transatlántico, de una locomotora, de un automóvil, todo nos aconseja eliminar el ornamento del cual no tenemos necesidad. Las soluciones de la economía se confunden con las de la belleza. Nos introducen en el clasicismo*<sup>72</sup>.

Vaillat y Süe analizan los diferentes tipos de trazados del pasado valorando su autoridad histórica. Citan la *divina proporción*, definida por Leonardo como la esencia del arte; apoyan sus argumentos con ilustraciones extraídas de *l'Histoire de l'Architecture* de Choisy, tratando de poner al día los procedimientos. Al abordar las proporciones modernas, la primera cuestión que se plantean es sustituir como módulo la columna del orden antiguo que ya no tiene sentido en los nuevos planos de construcción. Consideran que, en vez de medir al hombre con un elemento terrestre, habría que medir la tierra con un elemento humano. Deciden tomar la abertura de una puerta de 2,25 de altura por 0,675 de anchura; dividirán por 3 sucesivamente obteniendo una unidad métrica de 0,75. Las subdivisiones corresponden a las medidas en uso en las carpinterías. Entienden que estas son medidas vivas, que pueden engendrar una proporción viva en relación con el hombre. Muestran una serie de ejemplos realizados con este tipo de modulación que pretende sugerir «un sentimiento de armonía análogo a aquel que inspira el espectáculo de la rue de Rivoli»<sup>73</sup>. A partir de este módulo, dividido o multiplicado, se puede encontrar la fórmula de cualquier parte de un edificio o mobiliario, ya sea una casa obrera, una villa lujosa, un dormitorio, un espejo... o uno cualquiera de los objetos que componen el ambiente cotidiano: «Así, la ley pitagórica de los números parece regir la armonía del decorado de la vida. Los arquitectos al observarla experimentarán grandes satisfacciones»<sup>74</sup>.

A quienes podrían objetar que este argumento no es nuevo, los autores del libro advierten que son bien conscientes de ello, pero que lo

que hace original a una idea no es tanto su génesis como la manera en que se expresa y su oportunidad. Añaden que «es el momento de actuar contra el desorden y la discordia que tiene su origen en un sentimiento exagerado del individualismo. Sólo encontraremos la armonía en el ritmo y la unidad... Se puede alegar que, al someterse a los trazados generadores que implica esta disciplina, el espíritu humano perderá la deliciosa fantasía.... Responderemos que nada es más bello que el templo de Pestum, y que el equilibrio perfecto de una butaca Luis XV no ha impedido al artista esculpir allí una rosa»<sup>75</sup>.

Este es, muy esquemáticamente, el marco de un conjunto de teorías que en la década de los años 20 desembocaron en lo que se denominó en Francia *le rappel à l'ordre*. Pero el alcance de esta tendencia es muy amplio; no se limita sólo a Francia sino que invade también Alemania, Italia y la U.R.S.S. Ni se limita tampoco al marco estricto de la actividad pictórica sino que se extendió prácticamente a todos los campos de la actividad creativa. Se impone la idea de que la obra de arte es un producto independiente de su creador, con una vida propia, con unas leyes que rigen su organización formal; unas leyes que se consideran sólo dependientes de la naturaleza del material del artista. Consecuentemente, se pone todo el énfasis en el aspecto estructural de la obra.

## V Argumentos de orden

### V.1 El Purismo

*“J'existe, je suis un mathématicien, un géomètre, et je suis religieux. C'est-à-dire que je crois en quelque idéal gigantesque qui me domine et que je pourrais atteindre”*

Le Corbusier

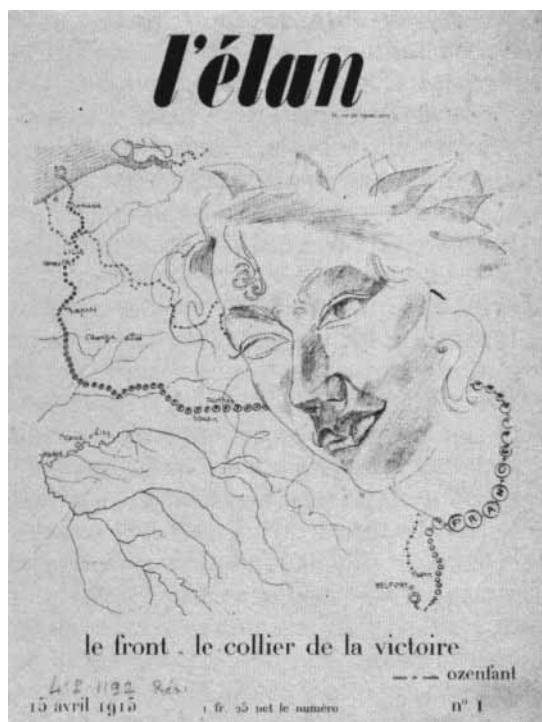


Fig. 1 A. Ozenfant, *Le front - le collier de la victoire*, portada de *L'Élan*, n. 1, (1915).

- 1 A. Ozenfant: *Mémoires*, cit., p. 20. Una fuente importante sobre Ozenfant y el desarrollo del movimiento purista es S. Ball: *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style 1915-1930*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981. Asimismo, F. Ducros: «Ozenfant et le souci de la peinture», en el catálogo de la exposición *Amedée Ozenfant*, Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin; Musée des Beaux-Arts, Besançon; Musée des Beaux-Arts, Mulhouse; Musée des Ursulines, Maçon, 1985-1986, pp. 15-78. Este catálogo contiene una bibliografía de los escritos de Ozenfant.
- 2 *L'Élan*, n. 10, (dic. 1916).
- 3 A. Ozenfant: *Mémoires*, cit., p. 87.
- 4 A. Ozenfant: «Notes sur le Cubisme»; *L'Élan*, (Paris), n. 10, cit. Este artículo ha sido reproducido en *Amedée Ozenfant*, catálogo, cit., pp. 126-127 (todas las citas pertenecen a esta edición).
- 5 *ibid.*, p. 126 (las versales son del texto).

En el último número de la revista *L'Élan*, de diciembre de 1916, apareció el primer texto teórico de Amedée Ozenfant: *Notes sur le Cubisme*. Si la fundación de *L'Élan* fue para Ozenfant una forma de contribuir al mantenimiento de lo más progresivo de la cultura de su país en una atmósfera como la de la guerra y le permitió contactar directamente con muchos artistas, la publicación de este artículo pretendía suscitar un debate sobre el cubismo analizando cuál era el estado actual del movimiento.

La evolución artística de Ozenfant fue más lenta que la de otros artistas contemporáneos probablemente porque también sus intereses eran mucho más amplios desde un principio. Nacido en 1886 en Saint-Quentin, en l'Aisne, en el norte de Francia, hijo de un constructor de obras públicas -«uno de los primeros en comprender y atreverse a realizar los cálculos de François Hennebique»<sup>1</sup>, desde su infancia vio y vivió los esfuerzos por desarrollar la utilización de las nuevas técnicas, en especial las del hormigón armado. Su formación artística es marginal hasta el momento en que se instala definitivamente en París y estudia pintura y arquitectura en el taller *Guichard & Lessage*, para dedicarse finalmente a la pintura asistiendo a la academia *La Palette*. Las obras de esta época, como los paisajes -por ejemplo *Ciel au panache* de 1909-, están aún bajo la huella del simbolismo, pero destaca ya la claridad de la composición. Su aprendizaje no se limita sólo a la pintura, sino que amplía sus conocimientos con su presencia en los cursos de filosofía de Henri Bergson en el *Collège de France*, así como los de matemáticas y lógica de Henri Poincaré, y los de historia de la música de Romain Rolland. En 1910, diseña la carrocería de su propio Hispano-Suiza, un modelo deportivo que se denominaría Hispano-Ozenfant.

Las visitas a los museos, al Louvre, donde afirma su admiración por Poussin, Chardin, Ingres; las lecturas -además de Bergson y

Poincaré, Kant, Schopenhauer, Renan-; los viajes (entre 1910 y 1913 visita varias veces Rusia después de su boda con la artista rusa Zina de Klingberg, pero también Italia) configuran la personalidad de este artista que ha sido considerado, entre sus colegas, el intelectual por excelencia. La guerra le sorprende en Marsella, pero al ser desmovilizado decide quedarse en París colaborando con el Servicio de Propaganda. Es entonces cuando decide fundar una revista, *L'Élan* (fig. 1), tomando como título una breve palabra, que significa *impulso, ímpetu, brío*, ampliamente generalizada a través del concepto de *élan vital* de Henri Bergson: Ozenfant quiso concentrar en ella toda la vitalidad francesa destinada a una victoria próxima.

*L'Élan*, del que aparecieron 10 números entre el 15 de abril de 1915 y diciembre de 1916, fue una de las primeras revistas en publicar obras que, como el *Portrait de Max Jacob* de Picasso y el dibujo de una maternidad de Severini<sup>2</sup>, reflejaban una orientación decididamente neoclásica de la pintura de la época. Pero la revista supuso especialmente la entrada de Ozenfant en los núcleos vanguardistas: «La revista me abrió puertas y, los lunes, yo abría las mías a mis amigos: Apollinaire, Max Jacob -que comía en mi casa cada jueves-, Picasso, Lipchitz, Matisse; el arquitecto Auguste Perret vivía en el barrio y me visitaba a menudo como vecino; otros muchos venían también, como Paul Eluard»<sup>3</sup>, escribirá en sus memorias. Entonces decide publicar *Notes sur le Cubisme*<sup>4</sup>. Se trata de un artículo relativamente corto, que se inicia con un primer párrafo de reconocimiento de la importancia del movimiento dentro de la historia de las artes plásticas porque «ha realizado ya en parte su designio purista de limpiar la lengua plástica de los términos parásitos, en la misma línea de Mallarmé.

EL CUBISMO ES UN MOVIMIENTO DE PURISMO»<sup>5</sup>.

Por primera vez Ozenfant hace aparecer los términos *purista* y *purismo* en un contexto que relaciona directamente, dos años antes de su aparición como movimiento, el nuevo *ismo* con aquél del cual deriva. La palabra purismo se puede relacionar etimológicamente con la noción de *pintura pura*, noción tan corriente en los ambientes teóricos del cubismo entre 1912 y 13. Pero si recordamos la definición que le daba Apollinaire en el sentido de ser un arte enteramente nuevo pero que «no es aún tan abstracto como quisiera», conceptualmente no tiene nada que ver, ya que para Ozenfant no se trata en absoluto de un problema de abstracción. Otro aspecto que destaca en el artículo es la voluntad de entender el cubismo como una corriente continuadora de la tradición pictórica francesa, citando explícitamente a Ingres, Cézanne, Seurat y Matisse, juntamente con la «gran tradición de los excelentes artistas asirios, griegos, chinos y los admirables anónimos “negros”»<sup>6</sup>; por otra parte, hay también una lectura formalista que incide en la independencia absoluta del hecho pictórico:

*El Cubismo ha recordado que los efectos de la óptica cuentan plásticamente, al margen de toda descripción o representación, por la virtud propia de sus acordes o sus discordancias. Eliminando toda representación literal, los Picasso, los Braque, los Archipenko han demostrado de nuevo lo que es esencial en las obras de un Claude Lorrain o de un negro: las relaciones ópticas de la MATERIA*<sup>7</sup>.

Si Ozenfant pensaba que con este artículo provocaría una polémica, parece que no lo consiguió, pues Gino Severini, que en sus memorias<sup>8</sup> deja constancia del impacto que causó, destaca especialmente la falta de claridad y cohesión en la exposición del pensamiento. Severini reprocha la dificultad en especificar, por ejemplo, qué quiere decir Ozenfant con «las relaciones ópticas de la materia», y escribe: «Será difícil explicar qué

6 *ibidem* (las comillas son del texto).

7 *ibidem*. (subrayado y versales son del texto).

8 G. Severini: *La vita di un pittore*; Milán, Feltrinelli, 1983; pp. 192-193.

9 *ibid.*, p. 193.

10 G. Severini: *Du Cubisme au Classicisme. (Esthétique du compas et du nombre)*, París, Povolozky, 1921. Reprod. en su versión original en G. Severini: *Dal cubismo al classicismo e altri saggi sulla*

*divina proporzione e sul numero d'oro*; Florencia, Marchi & Bertolli, 1972. (Todas las citas se refieren a esta edición). Los capítulos I, II, y IV están reproducidos en G. Severini: *Écrits sur l'Art*, cit., pp. 99 y ss. Acerca de la polémica con *L'Esprit Nouveau*, véase *infra*, V-2.

11 «Notes sur le cubisme», *loc. cit.*, p. 127.

12 *ibidem*.

13 Ozenfant: *Mémoires*, cit., p. 94.

14 *ibid.*, p. 101.

son las relaciones ópticas de la materia; y de qué materia se trata, de la materia artística (es decir aquella a la que el arte da forma), o de la materia, por así decirlo, material, relativa a los empastes de color, etc., eso tampoco se sabrá nunca»<sup>9</sup>.

Las «relaciones ópticas de la materia» hacen referencia a la frase anterior: «los efectos de la óptica valen... por la virtud propia de sus acordes o sus discordancias»; se trata de aquellos efectos visuales de luz (por tanto de color), pero también formales, que se concilian o no en virtud de la composición. No obstante, es posible que Severini, al escribir este comentario, no fuera imparcial, pues pesara en su actitud la polémica que mantuvo con *L'Esprit Nouveau* después de la publicación de su libro *Du cubisme au classicisme*<sup>10</sup>.

Ozenfant continúa en su artículo explicando la crisis que sufre el cubismo y determinando las causas, que son diversas: el hecho que muchos artistas se adhieran a él como a una moda, utilizándolo como una herramienta; la pretensión de representar una cuarta dimensión que, al ser puramente hipotética, suprimirá la tercera dimensión y las reducirá a dos únicamente; la crítica a la cuarta dimensión, que continuará en textos posteriores, demostrará que no hay lugar en el purismo para las ambigüedades e incertidumbres, al mismo tiempo que parece abogar por un retorno al sistema perspectivo y a la figuración de la tridimensionalidad volumétrica. Hay finalmente una advertencia al cubismo:

*Parece que el Cubismo olvida demasiado que su valor no proviene de la ausencia de representación, sino de la belleza de los acordes. Si es verdad que el interés de una forma es independiente del significado, lo recíproco es verdad, que el significado no hurta nada a la belleza plástica*<sup>11</sup>.

Al basarse en esta última premisa, Ozenfant hacía un alegato en favor de la cualidad representativa de las formas que «lejos de dañar a su plasticidad, puede ser una fuente de reforzamiento plástico»; y recordaba al cubismo el peligro de

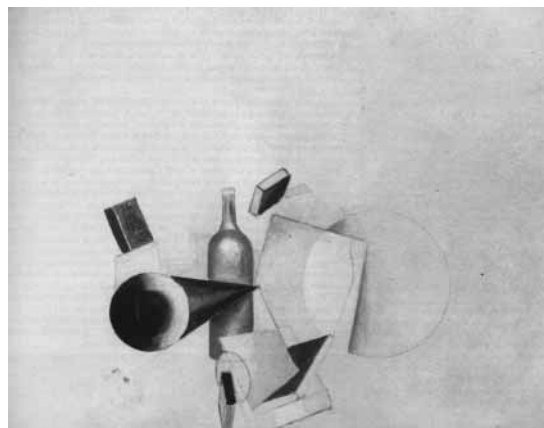


Fig. 2 A. Ozenfant, *Graphisme et volumes*, 1916. Colección particular, Alemania.

caer en la abstracción que es sólo una «fórmula decorativa»<sup>12</sup>. En definitiva, este breve artículo ponía al descubierto en su análisis crítico del cubismo los puntos fundamentales de la teoría purista, dejando al mismo tiempo bien clara la filiación del nuevo movimiento. En lo que se refiere a su propia obra de esta época, Ozenfant escribió que «bajo el efecto de los encantamientos visuales de los Braque y Picasso, mi pintura se liberaba de las apariencias de lo real inmediato»<sup>13</sup>. Esto se puede constatar en obras como *Graphisme et volumes* de 1916 (fig. 2), donde una botella, rodeada de formas geométricas muy depuradas -¿tal vez formas platónicas?- que parecen flotar en el espacio, realizada en una peculiar manera cubo-futurista, anuncia el tipo de objeto que recreará el purismo. Destaca también la utilización de una perspectiva axonométrica en la representación de los volúmenes

En sus memorias Ozenfant explica que Auguste Perret le quería presentar a un joven arquitecto suizo... «En mayo de 1917, por fin encontré a Charles-Edouard Jeanneret»<sup>14</sup>. No sería éste un encuentro casual y sin efectos decisivos, sino el principio de una amistad y colaboración que duraría hasta 1925.

15 Una biografía crítica ineludible, aún teniendo en cuenta la gran cantidad de material generado en torno a la figura de Le Corbusier posteriormente, sigue siendo la de S. von Moos: *Le Corbusier*, Frauenfeld, Suiza, Verlag Huber, 1968. Ed. en cast. Barcelona, Lumen, 1977. Las fuentes documentales sobre LC son: Le Corbusier /P. Jeanneret: *Œuvre Complète*, 8 vols., Zurich, Girsberger, 1930 y ss.; *Le Corbusier Sketchbooks*, 4 vols., Nueva York, Architectural History Foundation / Cambridge, Mass., MIT Press / Paris, FLC, 1981; *The Le Corbusier Archive*, 32 vols., Nueva York, Garland / Paris, FLC, 1982-84; G. Brady: *Le Corbusier: an annotated bibliography*, Nueva York, Garland, 1985. Sobre la formación de LC y la influencia de sus lecturas iniciales, véase P. V. Turner: *The Education of Le Corbusier: A Study of the development of Le Corbusier's thought 1900-1920*, Nueva York-Londres, Garland, 1977. Para una visión amplia de la trayectoria arquitectónica y artística de LC, véanse, por ejemplo, *Le Corbusier-Architect of the Century*, Cat., Londres, Arts Council of Great Britain / Paris, FLC, 1987; J. Lucan (ed.): *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Editions du Centre Pompidou / CCI, 1987; *Le Corbusier: Maler og arkitekt-Painter and architect*, Cat., Lystrup, Linde Tryk, 1995; *Le Corbusier, pittore e scultore*, Cat. Museo Correr, Milán, Arnaldo Mondadori, 1986; *Le Corbusier et la couleur*, Paris, FLC, 1992. Un interesante artículo sobre la pintura purista de LC es el de R. Mango: «C. E. Jeanneret-Le Corbusier, La peinture architecturée, 1918-1928», en *Charles-Edouard Jeanneret - Le Corbusier*,

Roma, Officina Edizioni, 1979, pp. 13-70. Asimismo, y para una panorámica del impacto de los nuevos avances tecnológicos en el pensamiento, el arte y la arquitectura entre 1900 y 1930, es importante la obra de R. Banham: *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, The Architectural Press, 1960. Ed. en cast.: Barcelona, Paidós, 1985, cf. especialmente, IV parte, «Paris: el mundo del arte y Le Corbusier», pp. 207-264.

16 Le Corbusier escribió en la introducción a la primera edición de su obra: «Hasta 1907, en mi ciudad natal, tuve la suerte de tener un maestro, L'Éplattenier, que fue un pedagogo cautivador; fue él quien me abrió las puertas del arte. Con él estudiamos las obras maestras de todos los tiempos y de todos los países. Recuerdo aquella modesta biblioteca, instalada en un simple armario de nuestra sala de dibujo y en la que nuestro maestro había reunido todo lo que consideraba necesario para nuestro alimento espiritual». Le Corbusier et P. Jeanneret: *Œuvre Complète, cit., Vol. I, 1910-1929*. Reed. Zurich, Artemis, 1984, p. 8.

17 Cf. P.V. Turner, *op. cit., passim*. Véase también T. Benton: «The sacred and the search for myths», en *Le Corbusier - Architect of the Century, cit.*, pp. 238-254.

18 Carta de Ch.-E. Jeanneret a su amigo William Ritter, 24 de enero de 1918. Cit. por F. Ducros: «Ozenfant et le souci de la peinture», *loc. cit.*, p. 23.

19 Sus dibujos y pinturas anteriores a 1918 han sido analizadas en E. Charrière (ed.): *Le Corbusier, peintre avant Le Purisme*, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds,

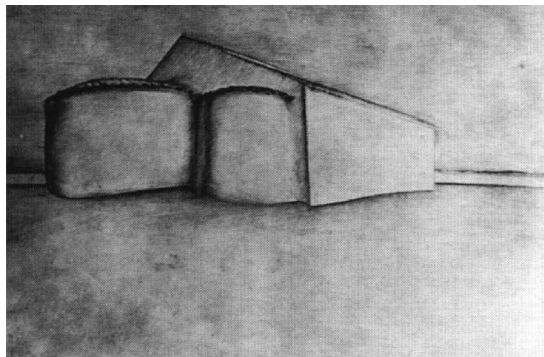


Fig. 3 A. Ozenfant, dibujo de la iglesia de Andernos, 1918.

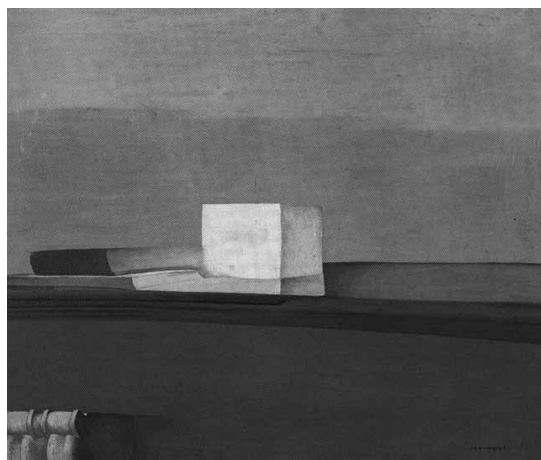


Fig. 4 Ch.-E. Jeanneret, *La Cheminée*, 1918. Fondation Le Corbusier, París.

1987; P. M. Seckler: *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, Nueva York-Londres, Garland, 1977; M. L. Colli: *Arte, artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Bari, Laterza, 1982; P.V. Turner,

*op. cit.*; S. von Moos: *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979.

20 Cf. V. Bosson, *art. cit.*, p. 26; S. von Moos: *Le Corbusier, cit.*, p. 72.



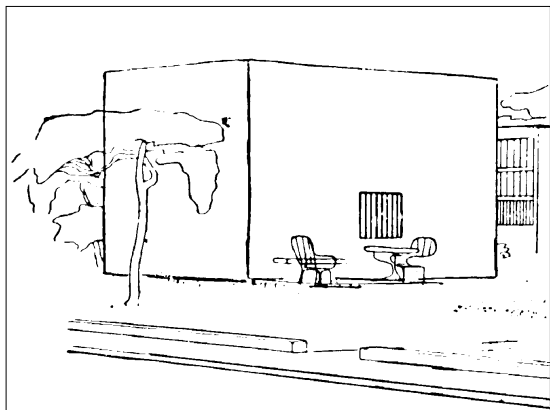


Fig. 5 Le Corbusier / P. Jeanneret, casas en serie para artesanos, 1924.

Charles-Edouard Jeanneret -que desde 1920 adoptaría el seudónimo Le Corbusier-, nació en 1887 en La Chaux-de-Fonds, una pequeña ciudad relojera suiza<sup>15</sup>. En *L'École d'Art* encuentra un maestro excepcional en Charles L'Eplattenier, quien le dio a conocer las principales tendencias de finales de siglo, como el Art Nouveau, pero también despertó en él el amor a la naturaleza y, especialmente, la dedicación a la arquitectura<sup>16</sup>. Paul V. Turner, ha analizado las primeras lecturas de Le Corbusier, libros como *L'Art de demain* de Henri Provensal; *Les grands initiés* de Edouard Schuré; *Raphael, sa vie son oeuvre et son temps* de Eugène Müntz, etc. De estas lecturas Le Corbusier había extraído ideas que, como líneas directrices, se habían ido definiendo a lo largo de su vida y se habrían materializado en su obra, pictórica o arquitectónica: la unión entre el arte y la ciencia; la noción de una belleza ideal, aquella que apela a la inteligencia y al espíritu y no sólo a los sentidos; la necesidad de una búsqueda de *formas esenciales* y el descubrimiento y definición de relaciones armónicas; la matemática concebida a la manera pitagórica, como un sistema trascendental; el reconocimiento de unas verdades universales, absolutas, que han de conectar al hombre con la armonía subyacente en la natura-

leza... Según Turner, el espíritu de este idealismo filosófico, profundamente arraigado en Le Corbusier, conformó su pensamiento a través de toda su carrera profesional, dejando una huella especial en sus textos<sup>17</sup>.

Cuando Auguste Perret presenta a los dos artistas, Jeanneret escribe entusiasmado: «Ayer almorcé con Amedée Ozenfant, algunas puertas se han abierto sobre el hermoso París del mañana. Al fin un contemporáneo, uno de mi edad; nos queremos mucho. Su pintura es la de un místico cuya técnica suntuosa obtiene la más hermosa materia alisada y pulida como con un bruñidor. El cubismo da sus frutos: la plástica absoluta es verdaderamente la belleza; una técnica impecable y una plástica formal, todo ello soportado de nobles ideas»<sup>18</sup>. Esta descripción resume fielmente los trazos básicos de las pinturas de Ozenfant de 1918, como los paisajes de Burdeos, donde a través de los cuerpos geométricos puros de las casas intenta poner en práctica aquella necesidad de «pureza» para ir más allá del cubismo que ya había expresado hacia el final de la guerra.

Ozenfant no sólo convenció a Jeanneret para que se dedicara a la pintura<sup>19</sup> sino que, después de leerle sus notas sobre el purismo, le propuso colaborar en este trabajo teórico y organizar una exposición común. Un viaje a Arcachon en el mes de septiembre, y la visita a la pequeña iglesia de Andernos fue la ocasión para esbozar los presupuestos iniciales teóricos del nuevo movimiento artístico. Estos pueden apreciarse tanto en la arquitectura desnuda del dibujo de la iglesia realizado por Ozenfant (fig. 3), como en el pequeño cubo blanco junto a los libros de *La Cheminée* que Jeanneret pintó ese mismo año (fig. 4); además, por su simplicidad, su claridad compositiva y la utilización de objetos que con su pureza geométrica prefiguran el orden estructural subyacente, parecen un preludio de la arquitectura posterior de Le Corbusier (fig. 5)<sup>20</sup>.

- guerra puede explicar su rechazo por quienes, acabada la guerra, se consideran la nueva vanguardia. Y, sin embargo, Ozenfant reconoce a Poincaré como «uno de los creadores esenciales de su pensamiento». *Mémoires, cit.*, p. 53. La relación de Ozenfant con las teorías de la cuarta dimensión han sido analizadas por L. D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art; cit.*, pp. 301-313.
- 21 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme*; París, L'Édition des Commentaires, 1918. Reed.: Torino, Bottega d'Erasmus, 1975 (todas las citas se refieren a esta edición).
- 22 Cf. A. Ozenfant: *Mémoires, cit.*, p. 108.
- 23 A. Ozenfant / Ch.-E. Jeanneret: «Le Purisme», *L'Esprit Nouveau*, (París), n. 4, (1921).
- 24 Cf. A. Ozenfant: *Mémoires, cit.*, p. 104.
- 25 Pinturichio (Louis Vauxcelles): «Le Carnet des ateliers»; *Le Carnet de la Semaine*, (París), (9 de junio de 1918), p. 9.
- 26 Pinturichio: «De Profundis», *Le Carnet de la Semaine*, (París), (28 de julio de 1918), p. 6.
- 27 B. Cendrars: «Pourquoi le "Cube" s'effrite?», *La Rose Rouge*, (París), (15 de mayo de 1919), pp. 33-35. Reprod. en E. Fry, *op. cit.*, pp. 153-155.
- 28 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme, cit.*, p. 11.
- 29 *ibid.*, p. 12.
- 30 *ibid.*, p. 16.
- 31 *ibid.*, p. 17. El hecho de que la cuarta dimensión y su posible aplicación al arte fuera uno de los temas de debate entre los cubistas antes de la
- El 15 de noviembre de 1918 aparece el manifiesto *Après le Cubisme*, firmado Ozenfant et Jeanneret<sup>21</sup>. Poco después, el 22 de diciembre se inaugura la exposición conjunta de los dos artistas en el salón de costura *Jove* de Madame de Bongard que, con este motivo, recibe el nombre de galería *Thomas*. Las primeras naturalezas muertas *puristas* de Ozenfant y Jeanneret presentan rasgos comunes; el uso de objetos absolutamente cotidianos, cuyas formas simplificadas exponen a la vez diferentes puntos de vista en una misma disposición perspectiva y dejan libre una gran parte del espacio del cuadro, lo que permite una pintura plana ampliamente aplicada en superficie.
- En sus memorias, Ozenfant afirma que, en el momento en que se publica *Après le Cubisme*, si bien la estética purista estaba conformada como tal, la aplicación de sus principios a las obras no tenía aún la solidez que adquiriría más tarde, hacia 1920<sup>22</sup>. ¿Cuáles eran los principios estéticos del purismo? Se desprenden básicamente del manifiesto *Après le Cubisme* y de un texto posterior, *Le Purisme*, publicado en 1921<sup>23</sup>. *Après le Cubisme* es un texto extenso, firmado el 15 de octubre de 1918, y elaborado, según explica Ozenfant, a partir de sus propias notas más las aportaciones de Jeanneret<sup>24</sup>. El título merece una primera consideración en el sentido en que se puede incluir dentro de aquel clima de reacción al cubismo que encabezó el crítico Louis Vauxcelles cuando, bajo el seudónimo *Pinturichio*, escribe el 9 de junio de 1918 que el cubismo integral está exhausto, disipándose, evaporándose<sup>25</sup>, y anuncia un mes más tarde que finalmente este movimiento desaparecerá hacia el otoño siguiente<sup>26</sup>. En este mismo clima se inscribe otro artículo como el de Blaise Cendrars, de título tan explícito como *Pourquoi le "Cube" s'effrite?*<sup>27</sup>. En este sentido, *Après le Cubisme* acepta la liquidación del movimiento con la pretensión de asumir su sustitución. Está dividido en
- 32 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme, cit.*, p. 19.
- 33 *ibidem*.
- 34 Así lo hace constar F. Ducros: «Ozenfant et l'Esthétique Puriste: une géométrie de l'objet», en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, (París), n. 12, (1983), p. 274, nota 28. Véase también F. Ducros: «Ozenfant et le souci de la peinture», *loc. cit.*, p. 26.
- 35 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme, cit.*, p. 27. Véase S. von Moos: *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie 1920-1925*, Catálogo de la exposición presentada en el Museum für Gestaltung, Zurich; Bauhaus-Archiv, Berlín; Ancienne Douane, Estrasburgo; Centre Cultural Suisse, París, 1987.
- 36 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme, cit.*, p. 28. R. Banham escribió al inicio de *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* esta cita de Alan Colquhoun: «Lo que distingue la arquitectura moderna es con seguridad un nuevo sentido del espacio y la estética de la máquina», *cit.*, p. 9.
- 37 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme, cit.*, p. 28. (la versal es del texto).

cuatro capítulos, titulados respectivamente *Où en est la peinture*, *Où en est la vie moderne*, *Les Lois* y *Après le Cubisme*. El primer capítulo se abre con una constatación histórica:

*Acabada la guerra, todo se organiza, todo se clarifica y se depura; las fábricas se levantan, nada es ya lo que era antes de la guerra*<sup>28</sup>.

Estas primeras frases del texto toman como argumento la nueva situación provocada por el final de la guerra; un nuevo orden se perfila, un nuevo orden que, significativamente, se define con aquellos adjetivos que se otorgan al nuevo *ismo* que se trata de presentar. Al referirse al cubismo, éste es presentado como «un arte turbio de una época turbia» que pertenece, por eso mismo, al pasado, pues ahora que «el orden, la pureza, iluminan y orientan la vida»<sup>29</sup> el cubismo ya no sirve para representar el mañana. La crítica al cubismo se estructura en cuatro apartados: la no-representación, la oscuridad, la impropiedad de los títulos y la cuarta dimensión. Acerca de la no-representación, constatan la indiferencia de los maestros y la predominancia del elemento puramente plástico; la oscuridad del cubismo la explican rápidamente como debida a una mala concepción puesto que un buen cuadro cubista no es oscuro. En cuanto a la impropiedad de los títulos tiene que ver con un deseo «de provocar al burgués»<sup>30</sup>. Las objeciones a la cuarta dimensión tienen un razonamiento muy claro:

*Olvidamos que la cuarta dimensión de los matemáticos es una abstracción especulativa, que forma parte de geometrías hipotéticas, juegos maravillosos del espíritu sin ningún contacto material con el mundo real, concebible pero no representable, puesto que los sentidos humanos no distinguen en el espacio más que tres dimensiones*<sup>31</sup>.

En síntesis, la crítica al cubismo por sus ambiciones teóricas «mal fundadas e irrealizables» es una crítica a la «famosa pintura pura» porque es un arte ornamental y como tal «parece verdaderamente delicioso»<sup>32</sup>. Pero una afirma-

ción rotunda aparece por primera vez, como un *leit-motif* que se repetirá sistemáticamente: «Es preciso construir obras que hagan reaccionar al intelecto: esta reacción es la que cuenta»<sup>33</sup>.

El segundo capítulo, que se atribuye a una aportación de Le Corbusier<sup>34</sup>, es una consideración sobre el espíritu moderno aportado por la máquina y una alabanza a las cualidades de la producción mecanizada que, desde su nacimiento, ha realizado obras formidables: ha generado la percepción de una belleza nueva, resultado de una armonía «cuyos elementos proceden de un cierto rigor, del respeto y de la aplicación de leyes»<sup>35</sup>. La salvación de la arquitectura que, afirma el texto, desde hace cien años no es más que un arte decorativo, se sustenta en el trabajo de los ingenieros y de los constructores, así como en una técnica nueva como el hormigón armado que, al permitir un cálculo riguroso, da cuerpo al «Número que es la base de toda belleza»<sup>36</sup>. La máquina, condicionada por el número, ha sufrido un proceso evolutivo llegando a alcanzar un grado de depuración notable: «Esta depuración nos produce una sensación nueva, un goce nuevo, cuya importancia hace reflexionar; es un nuevo factor en el concepto moderno del Arte»<sup>37</sup>.

Si en un párrafo precedente se declara enfáticamente que hay que construir obras que hagan reaccionar al intelecto, ahora, estableciendo una hipotética comparación con una obra de arte, se destaca el impacto que causa la máquina por la proporción de los órganos, la belleza del material, la seguridad de los movimientos: en resumen, estamos delante de una proyección de las leyes naturales. Ahora más que nunca, al haber más métodos y recursos, se puede realizar el ideal de perfección, aquel que soñaron los griegos. Una vez aclarada cuál ha sido la aportación fundamental del maquinismo a la estética, falta confrontarla con el arte existente. El resultado es que el arte más moderno, el cubismo, no

40 Ozenfant / Jeanneret:  
*Après le Cubisme*, cit., p. 30.

41 *ibid.*, p. 33.

42 *ibidem*.

43 Cf. C. Green: «Léger, Purism and the Paris machines», *Art News*, LXVIII, (1970); *id.* «Léger and *L'Esprit Nouveau* 1912-1928», en *Léger and Purist Paris*, cit., pp. 25-82. Según Green, el vínculo más profundo entre los puristas y Léger -éste y Jeanneret se conocieron en 1920 e inmediatamente fue invitado a colaborar en *L'Esprit Nouveau* n. 4- aparece con la mecanización de su obra. Pero también hay coincidencias en su visión del impacto de la estética de la máquina en sus escritos. En 1924, Léger publica «L'Esthétique de la Machine» (*Bulletin de L'Effort Moderne*, n. 2 & 3, feb./marzo 1924. Ed. cast. en F. Léger: *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975), texto de la conferencia pronunciada bajo los auspicios del Dr. Allendy (Cf. *infra*, V-II, nota 86), al mismo tiempo que realiza el cortometraje *Ballet Mécanique*, en colaboración con el cámara americano Dudley Murphy, que tiene como principio técnico la repetición rítmica de imágenes de piezas mecánicas. *ibid.*, pp. 59 y 62. Véanse también, *Léger et l'Esprit Moderne 1918-1931*, Cat., Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982; R. Krauss: «Léger, Le Corbusier and Purism», *Artforum*, n. 8, (Nueva York), (abril 1972), pp. 50-52.

44 Ozenfant / Jeanneret:  
*Après le Cubisme*, cit., p. 33.

45 *ibidem*.

46 *ibid.*, p. 34.

47 *ibid.*, p. 32.

38 *ibid.*, p. 30. (las comillas son del texto)

39 A. Ozenfant: *Mémoires*, cit., p. 99.

está a la altura de esta atmósfera de ciencia y de industria. Mientras que Fidias e Ictinos fueron los artistas de su tiempo, los cubistas no representan al suyo. El Romanticismo rompió el contacto de los artistas con su época. Ahora intentando ser modernos se pintan máquinas... «No es esto en absoluto. En la estructura de un transatlántico hay una belleza orgánica ante la que somos indiferentes; pero he aquí que la guerra nos presenta, de golpe, los barcos camuflados que se convierten instantáneamente en el tema inesperado de “la renovación figurativa” y de “la originalidad de la visión”. Pobres barcos magníficos, con una estructura maravillosamente equilibrada, una arquitectura amplia, brillantes y limpios bajo su barniz puro, los admiramos a causa de su camuflaje, deformados, hilarantes, hundidos en el paisaje ambiental, desconocidos, parecidos a la gruta de cartón de los osos blancos de Hagenbeck, a decorados de feria; nos encontramos en *Parade*; descubrimos el divertimento fácil, la decoración fácil, el arabesco fácil, todo lo que anula la belleza»<sup>38</sup>.

En esta exaltación de la belleza orgánica de una estructura y la crítica a la fácil decoración, al ornamentalismo, hay que entender la crítica al cubismo, bien clara en su alusión al ballet *Parade*, pero también la diferente actitud de los artistas respecto a la estética de la máquina. Ozenfant escribirá: «En el puerto, los barcos eran camuflados siguiendo el sistema inventado por la sección de camuflaje francesa, formada por pintores, algunos de los cuales eran más o menos cubistas como Segonzac. Encontraba a veces en el muelle al pintor y escritor André Lhote; yo sufría al ver esos hermosos barcos enteramente desfigurados... Los barcos destrozados a la manera sub-cubista me alentaban a pintar y a acelerar la redacción del manifiesto del purismo»<sup>39</sup>.

Actitud crítica que se añade a aquellas otras que deploran el llamado decorativismo cubista,

una reprobación del enmascaramiento de una estructura funcional lógica que sirve para justificar -incluyendo las contradicciones- la voluntad que hay detrás de una palabra como “purismo”; pero también condena del uso de la figuración maquinista de tantas obras de artistas, como las de Picabia, por ejemplo; y un deseo de marcar distancias respecto al futurismo: «Se cantan, se describen, se pintan objetos modernos; se cree así ser moderno, tomar contacto con su tiempo. Se pintan trasatlánticos, vagones, *Nord-Sud*, reteniendo tan sólo el lado pintoresco, romántico, accidental»<sup>40</sup>. Insistiendo en que lo más característico de la época es «el espíritu industrial, mecánico, científico»<sup>41</sup>, Ozenfant y Jeanneret afrontan el mundo de la industria con aquel grado de optimismo requerido como respuesta inmediata a lo que fue el tema dominante de la posguerra, la reconstrucción nacional. Pero al mismo tiempo, distinguen perfectamente, como Gleizes, entre el espíritu de la época y aquel arte que para representarlo no debe copiar máquinas sino comprenderlas: «La solidaridad del arte con este espíritu no debe conducir a un arte hecho a máquina, ni a figuraciones de máquinas. La deducción es diferente: el estado de ánimo que surge del conocimiento de las máquinas ofrece visiones profundas sobre la materia, en consecuencia sobre la naturaleza. Paralelamente a una ciencia, a una sociedad industrial, debemos tener un arte al mismo nivel. Los medios de la ciencia y del arte son diferentes; lo que les vincula es una comunidad de espíritu»<sup>42</sup>.

Lo que interesa a los puristas de la máquina no es obviamente una cuestión de forma sino de método, que pone al descubierto la excelencia de un pensamiento abstracto trabajando con la lógica establecida por las normas precisas del nuevo espíritu<sup>43</sup>. Y aplican esta cuestión de método al arte, pues éste se ha de formar por el conocimiento de las máquinas, aún siendo conscientes de que «el arte es eterno, la ciencia o la industria

pereceras»<sup>44</sup>. Otras máquinas reemplazarán a éstas, otros descubrimientos cambiarán los principios científicos, pero de la misma manera que Fidias representa a su tiempo, el arte que salga de los talleres de los artistas ha de ser también la representación del espíritu moderno: «el arte debe surgir de su época. Entonces podrá reunirse con la ciencia en la vanguardia»<sup>45</sup>. ¿Cómo ha de ser, pues, este arte? La definición es taxativa y mucho más apropiada a las pinturas posteriores que no a las de 1918: «Hechos rigurosos, representaciones rigurosas, arquitecturas rigurosas, formales, tan pura y simplemente como lo son las máquinas»<sup>46</sup>.

Otra consideración corrobora a ésta, una consideración que se puede entender como el principio general que condiciona toda la teoría estética purista:

*Nada nos autoriza a pensar que deba haber incompatibilidad entre la Ciencia y el Arte. Una y otro tienen como finalidad hacer del universo una ecuación... Sólo sus técnicas difieren. De la misma manera que la industria está condicionada por la ciencia y no hace más que formalizar las conclusiones de la ciencia, el arte debe apoyarse en leyes...»<sup>47</sup>.*

Después de haber establecido una relación necesaria entre el arte y el espíritu moderno, invocan ahora la tradición con la vieja analogía entre el arte y la ciencia; en primer lugar porque ambos tienen un espíritu común, y en segundo lugar, porque tanto uno como la otra dependen del número. Comienzan a partir de aquí la formulación de unos principios sistematizados: las leyes. Pero esta formulación se ha de basar en el conocimiento de *invariantes*, término al que dicen atribuir un sentido más general que los matemáticos. La búsqueda de los invariantes expresa la voluntad de estabilidad, de equilibrio, de permanencia; una voluntad lógica para la época, pero que se puede entender como una consecuencia legítima de aquel deseo expresado

48 P. Reverdy: «Sur le cubisme», *Nord-Sud*, (París), (15 de marzo de 1917), pp. 5-7. Reprod. en E. Fry, *op. cit.*, p. 144.

49 Ozenfant / Jeanneret: *Après le cubisme*, *cit.*, p. 41 (la versal es del texto).

50 *ibidem*.

51 *ibid.*, pp. 41-42 (las versales son del texto).

52 *ibid.*, pp. 43-44.

53 El nombre *L'Esprit Nouveau* es un homenaje de Dermée y Ozenfant a su amigo Apollinaire, quien había titulado así la conferencia pronunciada en el Théâtre du Vieux Colombier el 26 de noviembre de 1917. La relación de Dermée con la revista ha sido analizada por J.-M. Roulin: «Paul Dermée et L'Esprit Nouveau» en S. von Moos: *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie 1920-1925*, *cit.*, pp. 152-159; y por M.-O. Briot: «L'Esprit Nouveau: son regard sur les sciences», en *Léger et L'Esprit Moderne 1918-1931*, *cit.* pp. 28-75. Véase también, F. Will-Levaillant: «Norme et forme à travers l'Esprit Nouveau», en *Le Retour à l'ordre*, *cit.*, pp. 241-276.

54 *L'Esprit Nouveau*, n. 1, (15 de octubre de 1920); s/p.

ya en la teoría cubista desde 1912 de captar verdades de orden superior, imágenes conceptuales, esenciales; y que un poeta como Pierre Reverdy interpretará en 1917 en su texto *Sur le Cubisme* al definir este movimiento por su anhelo de «redimir... lo que es eterno y constante»<sup>48</sup>.

*Invariables* o *constantes* sirven nuevamente para establecer lazos entre la ciencia y el arte:

*¿Qué tiene en común el arte puro y la ciencia pura?... La finalidad de la ciencia pura es la expresión de las leyes naturales por medio de la búsqueda de constantes. La finalidad del arte es también la búsqueda de lo Invariable*<sup>49</sup>.

La búsqueda de constantes no es tampoco una peculiaridad aislada del purismo sino una meta más amplia y general que abarca el periodo de la inmediata posguerra. Viene determinada en parte por un rechazo del individualismo, pero especialmente por la falta de unidad que comprende también a las ciencias; unidad, como una secuela del conflicto bélico, necesidad de un orden que sería en arte como una revelación de aquel otro, absoluto y eterno, subyacente bajo todas las cosas. Son convicciones de este tipo las que conducen a los puristas (pero no sólo a ellos -como veremos-), al establecimiento de reglas, de leyes de composición y de color como base esencial de la pintura. Pero, ¿qué es una ley?

*Las leyes verificadas son construcciones humanas que coinciden con el orden de la naturaleza; pueden representarse por números, que crean curvas esquemáticas solidarias entre ellas y solidarias con la naturaleza; han reemplazado la explicación mística del universo y servirán para restablecer el arte*<sup>50</sup>.

Posiblemente lo más significativo de la definición y en general del establecimiento de leyes, es que se escuda continuamente en la naturaleza. Aunque aparentemente parezca un magma en constante cambio y variación, Ozenfant y Jeanneret comparan la naturaleza con una máquina porque «las leyes nos permiten conside-

rar que la naturaleza actúa a la manera de una máquina... Esta máquina actúa siguiendo leyes tan rigurosas que, a pesar de su infinita complicación, las más rigurosas mediciones son incapaces de poner en evidencia la más pequeña variación en sus productos: INVARIABILIDAD»<sup>51</sup>. La naturaleza está regida por un orden inalterable que se formula a través de leyes que descifran los físicos y los matemáticos; pero existen paralelos entre los métodos de la ciencia y los del arte: inducción, análisis, concepción, reconstrucción. El científico trabaja con números y con imágenes, como las curvas; el artista trabaja con formas. Y ambos han de compartir un mismo conocimiento: el de la ordenación de la naturaleza. Pero mientras que la ciencia calcula las probabilidades que se precisan tanto como los instrumentos utilizados, el arte exhibe una certeza: la belleza. En un apartado que titulan *Mécanisme de l'emotion*, Ozenfant y Jeanneret destacan la función del artista respecto a la emoción que éste experimenta frente a la naturaleza: no tiene que actuar simplemente a la manera de un fotógrafo que copiando materializa el objeto sino que tiene que materializar la emoción que éste le provoca. La idea de orden que conciben los puristas proviene de las matemáticas, de ahí que la percepción de tal orden sea reducible a una expresión numérica:

*Pensamos que la belleza actúa... a la manera de ondas sonoras en un resonador; éste sólo entra en juego bajo la influencia de vibraciones cuyos números están comprendidos entre ciertos límites: fealdad o indiferencia aquí, belleza más allá. Admitamos que el ojo es un resonador: posee un coeficiente individual como todo resonador, sensible a ondas comprendidas entre ciertos números. (Sabemos ya que el ojo sólo es sensible a las sensaciones luminosas comprendidas entre ciertos límites numéricos). Creemos que la sensación de belleza, de indiferencia o de fealdad proviene del acorde, de la coincidencia o de la discordancia de*

*números de vibraciones del objeto y números del órgano receptor. Los resonadores más sensibles son generalmente los artistas, por esto con frecuencia preceden a su época: iniciadores*<sup>52</sup>.

La predilección por las formulaciones teóricamente cuantificables, característica de los textos puristas, implica un reconocimiento de la importancia de los avances científicos, sobre todo físicos y psicológicos realizados a lo largo del siglo XIX. Desde los estudios sobre la naturaleza de la percepción del color de Eugène Chevreul; la significación perceptiva psicológica de las líneas de Humbert de Superville; los experimentos sobre la forma de Fechner; los aparatos estéticos de Charles Henry; hasta las investigaciones científicas sobre la percepción de la *Gestalt* de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka: esta es la dirección que sigue la teoría purista. Una dirección ya determinada por aquellos artistas que, como Seurat, serán considerados los grandes precursores. No es un gesto casual la fundación por parte de Ozenfant, Le Corbusier y el poeta Paul Dermée de la revista *L'Esprit Nouveau* en 1920, una revista de estética que relaciona el arte, la ciencia, la política, la economía, la psicología, etc.<sup>53</sup>. Ni es casual que en la presentación del primer número de la revista se exponga una declaración de principios como esta:

*El espíritu que preside los trabajos de esta revista es el que anima toda investigación científica. Somos hoy ya bastantes los estéticos que creemos que el arte está sometido a leyes como ocurre con la fisiología o la física... Queremos aplicar a la estética los mismos métodos que a la psicología experimental con toda la riqueza de medios de investigación que ésta posee hoy: queremos en definitiva trabajar para constituir una estética experimental*<sup>54</sup>.

Como ejemplo de una ley estética citan la sección áurea y los resultados de la experiencia de laboratorio de Fechner -aunque sin mencionarlo-, quien demostró la preferencia mayoritaria

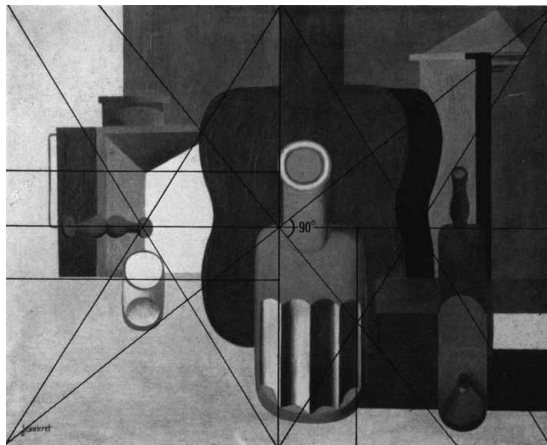


Fig. 6 Ch.-E. Jeanneret, Trazado regulador aplicado a *Composition à la Guitare et à la Lanterne*, 1920. *L'Esprit Nouveau*, n. 17, (1923).

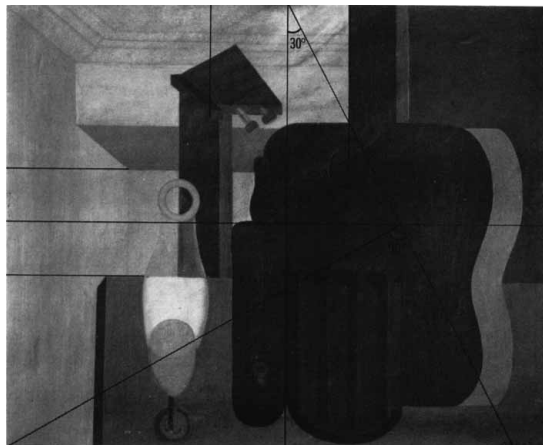


Fig. 7 A. Ozenfant, Trazado regulador aplicado a *Flacon, Guitare, Verre et Bouteilles à la table gris*, 1920. *L'Esprit Nouveau*, n. 17, (1923).

por la forma áurea frente a otras formas propuestas a un conjunto de personas de distinta procedencia social. Y añaden: «Por otra parte, la Sección de Oro es una de las medidas que se transmitían fielmente los artistas en otro tiempo. El hecho de conocerla dispensa al creador de recurrir al gusto continuamente. Ya no es una regla... es una ley estética que, por otra parte, no es más que una ley física y matemática que percibe nuestra sensibilidad. Nosotros extraeremos numerosas leyes semejantes y, a partir de ella misma, se constituirá una estética experimental»<sup>55</sup>. Finalmente, tampoco es casual que el artículo que abre el primer número de *L'Esprit Nouveau* sea *L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art* de Victor Basch, quien precisamente acababa de ocupar la cátedra de Estética y Ciencia del Arte en la Sorbona; un artículo donde Basch reclama como primera ciencia auxiliar de la estética «la psicología fisiológica tal como la han comprendido los Johannes Müller, los Weber, los Fechner y los Wundt»; y afirma:

*Lo que importa destacar es que la estética contemporánea dispone de procedimientos para*

55 *ibidem*.

56 V. Basch: «L'Esthétique Nouvelle et la Science de l'Art. Lettre au Directeur de L'Esprit Nouveau»; *L'Esprit Nouveau*, (París), n.1, *cit.*, p. 8. Cf. M. O. Briot: «L'Esprit Nouveau: son regard sur les sciences», en *Léger et l'Esprit Moderne 1818-1931*, *cit.*, pp. 27-59.

57 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme*, *cit.*, pp. 45-46.

58 *ibid.*, p. 47.

59 *ibid.*, p. 45.

60 *op. cit. supra*.

61 *op. cit. supra*.



*medir la intensidad de las sensaciones y de los sentimientos elementales; para distinguir limpiamente entre lo que, en la impresión estética total, emana directa y espontáneamente de la sensación y lo que las asociaciones y el pensamiento añaden a estos factores directos; (la estética contemporánea) ha tratado de determinar los elementos constitutivos de los fenómenos estéticos más simples que suscitan, en el mayor número de espectadores, idénticos sentimientos de placer o disgusto*<sup>56</sup>.

El interés excepcional otorgado a las investigaciones sobre la estética experimental, que los puristas conocerán a través de especialistas tan cualificados como Victor Basch o el mismo Charles Henry -colaboradores habituales de *L'Esprit Nouveau*- se refleja en sus textos teóricos especialmente en aquellos fragmentos en los que se trata de analizar las reacciones físicas o psicológicas ante la forma y el color. En *Après le Cubisme* constatan la solidaridad entre el perfeccionamiento científico y el artístico, comparando los sentidos plásticos a baterías de resonadores ajustadas a ondulaciones determinadas, cuyo número aumenta a medida que los descubrimientos aportan visiones nuevas sobre la naturaleza. Para el artista se trata de escoger entre la cantidad infinita de temas, aquellos que aportan el más alto rendimiento de belleza plástica. Pero, ¿con qué criterio? Proponen el siguiente:

*Hagamos una estadística de las formas por su rendimiento de belleza: abajo la materia inorgánica donde el ojo no percibe ninguna ley plástica clara, magma, por tanto poca belleza; después el objeto inorgánico (minerales, objetos fabricados, etc...); por encima, el paisaje; arriba, la figura humana*<sup>57</sup>.

Esta jerarquía cambiará totalmente si un día el hombre percibe, tan claramente como se perciben hoy las leyes del cuerpo humano, las leyes de lo inorgánico. Pero dado que somos hombres (antropocentrismo) hemos de escoger como hombres (antropomorfismo): «es verdad que basando

el arte en sólidos cimientos humanos, es probable que éste trabaje para liberarnos, para acercarnos a la percepción total de la armonía universal»<sup>58</sup>. Este es un apartado sobre las leyes y su relación con el arte plástico. Se inicia con estas palabras: «Somos hombres. Un arte que procede del conocimiento de las leyes es un arte esencialmente humano, libre de cualquier ocultismo, un arte puro a base de física»<sup>59</sup>. Es interesante destacar el afán por ampararse en la ciencia; de la misma manera que conciben una estética experimental, de base científica, ahora al referirse a las leyes las explicarán como «leyes físicas». Anteriormente al citar la sección áurea en *L'Esprit Nouveau*, hemos visto que la definían como «una ley física y matemática» que provoca una satisfacción estética comprobada por una experiencia de laboratorio. Hay una evidente intención de obviar cualquier alusión al carácter místico o esotérico que rodea el tema de los trazados reguladores y, más concretamente, la sección áurea, utilizados por otra parte en la pintura purista. Ejemplos de estos trazados, en dos cuadros de 1920, aparecieron publicados en el número 17 de *L'Esprit Nouveau: Composition à la Guitare et à la Lanterne* de Charles-Edouard Jeanneret (fig. 6), y *Flacon, Guitare, Verre et Bouteilles à la Table Grise* de Amedée Ozenfant (fig. 7).

La prevención e incluso el menosprecio y el rechazo de un cierto misticismo en torno al tema de los trazados se puede captar en algunos documentos y textos de la época, concretamente en referencia a los libros *L'Esthétique de Beuron* de Pierre Lenz<sup>60</sup> y *ABC de la Peinture* de Paul Sérusier<sup>61</sup>. Cuando Denis envió un ejemplar de *L'Esthétique de Beuron* a la sede del purismo, 5 rue de Penthièvre, recibió una nota de agradecimiento con el siguiente comentario:

*Hemos encontrado aquí algunas ideas extremadamente elevadas. Desgraciadamente un misticismo respetable parece demasiado a menudo*

the Golden Number. Seurat, Gris, Mondrian, Ozenfant - Jeanneret», *cit.*

67 A. Ozenfant: *Mémoires*, *cit.*, p. 573 (versales y comillas son del texto).

68 R. A. Moore ha trazado un retrato de Le Corbusier basado en el simbolismo alquímico que se desprende tanto de las obras como de los textos, especialmente de «Le Poème de l'Angle Droit», serie de litografías y textos elaborados entre 1947 y 1953 (París, Verve, 1953, edición limitada de 250 copias). Un ejemplo de este simbolismo es el significado del pseudónimo Corbu = cuervo, una imagen que a veces Le Corbusier utilizaba como firma, y que en alquimia es el pájaro hermético, símbolo de la dualidad de lo material y lo espiritual. *Cf.* R. A. Moore: *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*; Exhibition, Department of Art, Georgia State University, enero-febrero, 1977.

62 Carta dirigida a Maurice Denis el 13 de mayo de 1919. Archivo *Repertoire Archives Manuscrites 2*, Fondation Le Corbusier, París.

63 Vauvrecy: «Les Livres d'Esthétique: Paul Sérusier: ABC de la Peinture»; *L'Esprit Nouveau*, n. 13, (dic. 1921), pp. 1481-1482.

64 A. Ozenfant: *Mémoires*, *cit.*, p. 571 (las versales son del texto).

65 *ibid.*, pp. 575-576. (las versales son del texto).

66 R. Fischler: «The Early Relationship of Le Corbusier to the Golden Number», *Environment and Planning B*, Vol. 6, (1979); p. 98. Véase también R. Fischler: «An examination of claims concerning

69 Este artículo sería incluido con algunas variaciones en Le Corbusier-Saugnier: *Vers une architecture*, París, Vincent Fréal, 1923, pp. 49-63. Las siguientes ediciones del libro aparecerían firmadas sólo por Le Corbusier con una dedicación a Ozenfant. Ed. en cast.: *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidon, 1978, pp. 49 y ss. (Para todas las citas se utiliza esta edición).

70 *ibid.*, p. 51.

71 *ibid.*, p. 57.

72 *ibidem.*

73 *Cf.* P. V. Turner, *op. cit.* p. 186.

74 «Los trazados reguladores», en *Hacia una arquitectura*, *cit.*, p. 57.

*hacer perder de vista que la plástica es esencialmente de orden físico*<sup>62</sup>.

En cuanto al libro de Sérusier, Ozenfant -con el pseudónimo Vauvrecy- escribió un comentario en el número 13 de *L'Esprit Nouveau* donde, después de destacar un largo fragmento del libro, afirmaba: «Este librito prueba que los pintores de la generación de Gauguin se preocuparon más de lo que su pintura atestigua de los mismos problemas que apasionan a los jóvenes pintores de hoy. Desgraciadamente, un espíritu "simbolista y esotérico" (*sic*) vicia un poco todo esto... Hoy nos preocupamos de las mismas cuestiones, pero con un estado de ánimo más científico; hemos dado a la fisiología el lugar que debe tener y no atribuimos mayor importancia a las hermosas frases huecas de la estética que la que hay que atribuir a cualquier frase hueca»<sup>63</sup>.

También en sus memorias Ozenfant, al tratar el tema de la sección áurea, cita un fragmento del libro de Sérusier que se refiere a ésta, para pasar a comentar críticamente «la mística de la Sección de Oro», considerada por algunos como «...el Abracadabra de la Naturaleza y del Arte»<sup>64</sup>; Ozenfant comenta extensamente la doctrina de la «Divina Proporción», mencionando desde las teorías de Zeising y Fechner a los artistas que, como Seurat, Severini y Lhote, la han utilizado en sus obras. En ese sentido, destacan algunos comentarios:

*No nos hemos dado cuenta aún de lo peor: según creo, esta famosa Sección de Oro no puede funcionar visualmente, no más, por otra parte, que cualquier otro sistema de proporción calculado en abstracto... Hay incompatibilidad fundamental entre las proporciones calculadas que son realidades absolutas y el arte que está hecho de ilusiones relativas... Pensar en términos de Unidad Universal, es una filosofía alta y pura, y las matemáticas son el gran arte del pensamiento puro: no las rebajemos al nivel de los trucos ineficaces, aunque estén bautizados con una letra griega*<sup>65</sup>.

Al interés demostrado por Roger Fischler en explicitar que «Ozenfant y Jeanneret no sólo no usaron el número de oro a principios de los años 20 sino que de hecho le eran hostiles»<sup>66</sup>, se puede argumentar que nada es menos hostil que la cita explícita sobre la sección áurea del primer número de *L'Esprit Nouveau*, y que servía para ilustrar un primer ejemplo de «ley estética». Pero en lo que se refiere a Ozenfant, sus memorias son categóricas, aunque hay que tener en cuenta que fueron escritas con la distancia del tiempo y de los acontecimientos que se producirían después; así se puede entender el áspero comentario sobre *El Modulor*: «Cuántas proyecciones “Rítmicas” fueron trazadas sobre planos de edificios recientes, “rectificados” sobre el papel después de la construcción, para ajustarlos a los “Números” de la Sección de Oro o de su versión moderna *El Modulor*»<sup>67</sup>. Por otra parte, parece evidente que el misticismo o el esoterismo de los números, número de oro incluido, es el menos apropiado para quien ha apostado por el «espíritu industrial, mecánico, científico de la época» y, desde este punto de vista, es lógico que su rechazo fuera compartido por Ozenfant tanto como por Jeanneret. Pero es evidente la distinta actitud de Le Corbusier respecto a esta cuestión. Siempre le encontraremos oscilando entre una posible adaptación a las implicaciones de la ciencia moderna y la búsqueda obstinada de una forma de expresión más universal y, por tanto, más tradicional<sup>68</sup>. En su trayectoria artística, los sistemas de proporciones ocupan un lugar fundamental, de tal manera que, desde principios de la década de los 20 en adelante, lo llevarán al intento de concretar un único sistema para proporcionar la arquitectura. En febrero de 1921, *L'Esprit Nouveau* publicaba el artículo *Les tracés régulateurs*<sup>69</sup>, firmado Le Corbusier-Saunier, donde el trazado es definido como «un seguro contra la arbitrariedad. Procura la satisfacción del espíritu»<sup>70</sup>. Se insistirá en especial en este carácter

*espiritualmente satisfactorio* del trazado: «El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y de relaciones armoniosas. Confiere euritmia a la obra»<sup>71</sup>.

Le Corbusier toma sus fuentes de la historia; así reproduce la puerta de Saint-Denis de François Blondel, sobre la que ha dibujado las líneas de los trazados reguladores, y presenta otros ejemplos como la fachada del Arsenal del Pireo, el Capitolio de Roma o el Petit Trianon de Versalles; estos ejemplos sirven para demostrar que los trazados «han servido para hacer cosas muy hermosas y son la causa de que estas cosas sean muy hermosas»<sup>72</sup>. Si en un principio la definición de trazado como «seguro contra lo arbitrario» podía hacer pensar en su aspecto más funcional, una afirmación como esta conduce a una consideración puramente estética. Paul V. Turner ha enfatizado, en contra de opiniones que presentan la teoría de los trazados de Le Corbusier y el posterior *Modulor* como periféricos dentro de su estética, la importancia central que tiene para él la creencia en la relación directa entre los sistemas de proporciones y la belleza arquitectónica<sup>73</sup>. Aquí, como en *Après le Cubisme* y en otros textos suyos, el orden discernible de la matemática y la geometría tienen implicaciones psicológicas al aportar seguridad al hombre: «El trazado regulador aporta esta matemática sensible que conduce a la percepción beneficiosa del orden»<sup>74</sup>. Pero al mismo tiempo se puede constatar en los propios ejemplos de trazados sobre fachadas que presenta Le Corbusier la dificultad en ser captados por un posible espectador debido a su carácter de estructura geométrica totalmente abstracta y difícilmente visualizable. Precisamente este aspecto podía haber atraído especialmente a Le Corbusier: este tipo de trazados sólo eran inteligibles para el arquitecto que, a la manera del iniciado, podía introducir a otros en el secreto; pero

75 El trazado del Atelier Ozenfant fue añadido como ilustración al capítulo sobre los trazados reguladores en las ediciones siguientes de *Vers une architecture*. Se trata de un ejemplo muy sencillo, pues Le Corbusier hace coincidir las dos fachadas con un rectángulo áureo; sobre sus diagonales respectivas, una serie de líneas perpendiculares definen la distribución de las aberturas. La sección áurea determina la altura de la balastrada junto a la puerta de entrada y las ventanas del primer piso. Cf. D. Matteoni: «Tracés régulateurs», en *Le Corbusier, une encyclopédie, cit.*, p. 411.

76 «Los trazados reguladores», *loc. cit.*, p. 62.

77 *Mundaneum*, (Bruselas), Publication n. 128 de l'Union des Associations Internationales, Palais Mondial, (agosto de 1928).

78 K. Teige: «Mundaneum», *Stavba*, (Praga), vol. 7, (1929). Reproducido en P. Serenyi (ed.): *Le Corbusier in Perspective*, New Jersey, Prentice Hall, 1975. Reproducido también en

K. Teige: *Arte e Ideología, 1922-1933*; Turin, Einaudi, 1982. Esta edición italiana de textos de Teige recoge todos los referentes a la polémica entre 1929 y 1931 con el título expresivo «Anti-Corbusier», pp. 203-248.

79 K. Frampton: «The Humanist vs. the utilitarian ideal»; *Architectural Design*, (Londres), Vol. XXXVIII, n. 3, (marzo 1968), pp. 134-136.

80 K. Teige: *Arte e ideología, cit.*, p. 210 y ss.

81 Este artículo apareció en: *Stavba*, (Praga), n. 2, (1929), y posteriormente en francés en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, (París), (1933). Ed. cast.: *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*; Murcia, C.O.A.A.T., 1983 (todas las citas se refieren a esta edición). Los dos artículos, junto a una introducción de G. Baird se encuentran en *Documents: «Karel Teige's Mundaneum, 1929 and Le Corbusier's In Defense of Architecture 1933»*, *Oppositions*, (Nueva York), 4, (oct. 1974), pp. 79-108.

82 George Baird sugiere que la disputa puede resumirse como «progressive versus liberal, revolutionary versus reformist, or simply as leftwing versus rightwing». Cf. «Architecture et Politics. A Polemical Dispute. A Critical Introduction to Karel Teige's Mundaneum, 1929 and Le Corbusier's In defense of Architecture 1933», *loc. cit.*, p. 80.

83 Le Corbusier: *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura, cit.*, p. 47.

84 *ibid.*, pp. 45-46.

sobre todo, también por el hecho que siendo más abstractos eran a la vez más precisos, más matemáticos y por tanto más próximos al origen de la belleza.

En una nota al final del artículo *Les Tracés régulateurs* Le Corbusier, después de excusarse por presentar sólo ejemplos de trazados suyos: la Villa Schwob, 1916 (fig. 8), el Atelier Ozenfant, 1923 (fig. 9), las Maisons La Roche-Jeanneret, 1924 (fig. 10)<sup>75</sup>, afirma: «A pesar de mis investigaciones, no he tenido el placer de encontrar arquitectos contemporáneos que se hayan ocupado de esta cuestión; respecto a ella, sólo he provocado asombro, o encontrado oposición y escepticismo»<sup>76</sup>. Oposición y escepticismo: estas dos palabras definirían también la polémica que mantuvo con el artista y teórico del arte checo Karel Teige en 1929 a propósito del proyecto del *Mundaneum*. Se trataba de crear en Ginebra «una institución que fuera a la vez Cuartel General para las Asociaciones, Congresos, Movimientos internacionales libres y Centro científico, documental, educativo, realizando, a nivel mundial y con la cooperación de organismos oficiales, las cinco grandes instituciones tradicionales del Trabajo intelectual: Biblioteca, Museo, Asociación Científica, Universidad e Instituto»<sup>77</sup>. El proyecto de Le Corbusier y Pierre Jeanneret preveía la disposición de los diferentes edificios sobre el terreno de acuerdo con un trazado áureo (fig. 11), mientras que asignaba al edificio principal, el Museo Mundial, la forma de un tronco de pirámide de base cuadrada (fig. 12). La polémica iniciada por Teige<sup>78</sup> plantea la cuestión en unos términos próximos a lo que Kenneth Frampton ha definido como «el ideal humanista vs. el ideal utilitario»<sup>79</sup>. Teige ataca el «obvio historicismo y academicismo del Mundaneum» y la no viabilidad de la arquitectura entendida como arte, denunciando las teorías estéticas de Le Corbusier: las teorías de la sección áurea y de la proporción geométrica<sup>80</sup>.

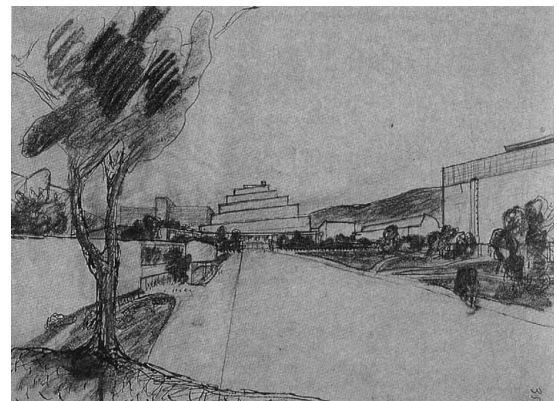
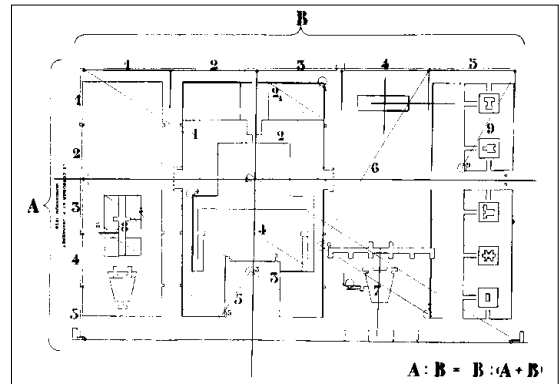
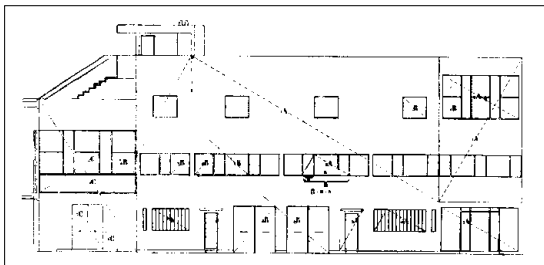
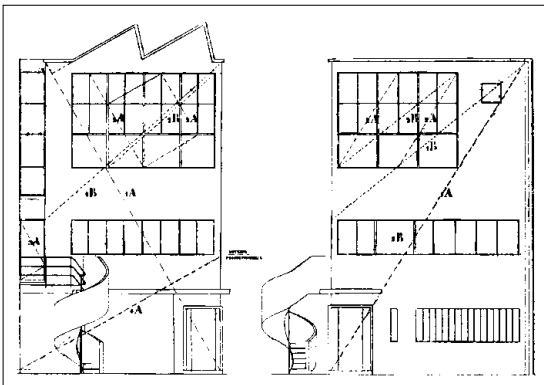
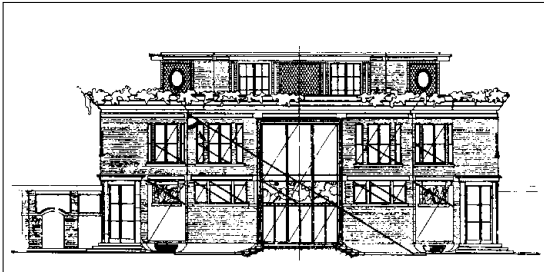


Fig. 8 Le Corbusier, *Villa Schwob*, 1916. La Chaux-de-Fonds.

Fig. 9 Le Corbusier / P. Jeanneret, *Atelier Ozenfant*, 1923. París.

Fig. 10 Le Corbusier / P. Jeanneret, *Maisons La Roche-Jeanneret*, 1924. París.

Fig. 11 Le Corbusier / P. Jeanneret, *El Mundaneum*, 1929. Disposición de los edificios según la sección áurea.

Fig. 12 Le Corbusier, *El Mundaneum*, perspectiva con el monte Salève al fondo.

Términos que ni tan sólo ocultan entre líneas el carácter ideológico de la polémica. La respuesta de Le Corbusier da lugar a un texto clave desde su título *Défense de l'Architecture*<sup>81</sup> que, tan ambiguo como pueda ser desde un punto de vista político -por contraste con la clara posición de Teige<sup>82-</sup>, es, en última instancia, la síntesis de unas ideas que estaban ya expresadas a lo largo de otros textos suyos: la de la arquitectura entendida como arte y la de la estética «como una función humana fundamental»<sup>83</sup>. Le Corbusier escribe: «Hoy las vanguardias de la Neue Sachlichkeit han matado dos palabras: Baukunst (arquitectura) y Kunst (arte). Las han reemplazado por Bauen (construir) y Leben (vida)»<sup>84</sup>.

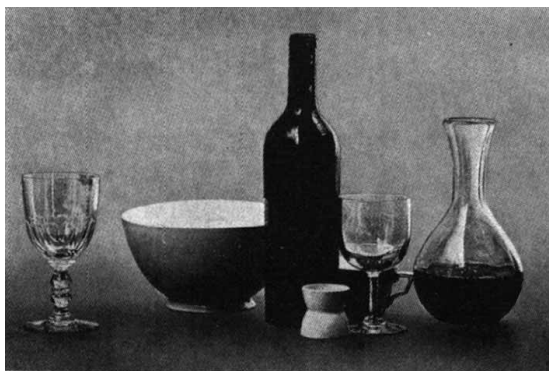


Fig. 13 *Verrerie et faïence du commerce*, ilustración del artículo de Le Corbusier «L'art décoratif d'aujourd'hui», *L'Esprit Nouveau*, n. 24, (1924).

85 Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, cit. Con este texto Le Corbusier inicia los tres apartados del capítulo «Arquitectura»: 1- «La lección de Roma», p. 123. 2- «La ilusión de los planes», p. 143. 3- «Pura creación del espíritu», p. 165.

86 Cit. por R. Mango: «Ch.E. Jeanneret-Le Corbusier. La "Peinture architecturée" 1918-1928», *loc. cit.*, p. 14.

87 *ibid.*, p. 66.

88 *ibidem*.

89 Texto mecanografiado «Tracés Régulateurs», con fecha 24 de febrero de 1934, firmado Le Corbusier, que se encuentra en el interior del citado libro de Matila Ghyka, París, Gallimard, 1927. Biblioteca de la Fondation Le Corbusier, París.

Pocos años antes había escrito -no una sino tres veces- este pasaje:

*Se utiliza la piedra, la madera, el cemento; y con estos materiales se hacen casas, palacios: esto es construcción. El ingenio trabaja. Pero de pronto, me conmovéis, hacéis que me sienta bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura. El arte está aquí*<sup>85</sup>.

Se trata de liberar a la arquitectura de la sospecha de que, al tener que servir a necesidades prácticas y estar por tanto sometida a la materia, no es capaz de producir creaciones libres como la pintura, la poesía y, especialmente, la música. Porque la obra arquitectónica, además de servir a unos determinados valores temporales, es también obra de creación, y como tal causa de una emoción de carácter estético cuando, como las otras artes, consigue exteriorizar una idea en una forma sensible concreta. En la poética de Le Corbusier, esta concepción de la arquitectura se gesta en paralelo con la teoría del arte que formula conjuntamente con Amedée Ozenfant con la publicación del manifiesto *Après le Cubisme* y los artículos de la revista *L'Esprit Nouveau*. Y, más aún, estableció una relación directa de su pintura con la arquitectura, cuando escribió en 1948: «Creo que si se concede alguna significación a mi obra de arquitecto, hay que atribuir su valor profundo a esta labor secreta»<sup>86</sup>.

En los años siguientes insistirá en el vínculo entre su experiencia pictórica y la arquitectónica:

*El fondo de mi investigación y de mi producción intelectual tiene su secreto en la práctica ininterrumpida de la pintura. Ahí es donde hay que encontrar la fuente de mi libertad de espíritu, de mi desinterés, de la lealtad e integridad de mi invención*<sup>87</sup>.

Y todavía en 1963 se expresaba así: «Mis búsquedas pictóricas, vasos y botellas, desde 1918 a 1928, forman un primer ciclo de diez años de una firme disciplina; la búsqueda de una expresión plástica ligada al espíritu del tiem-



Fig. 14 Ch. E. Jeanneret, *La bouteille de vin orange*, 1922. Fondation Le Corbusier, Paris.

po (figs. 13-14). Ya era arquitecto antes de 1914 y estas investigaciones abrieron la puerta a una arquitectura que encontró ahí una nueva expresión estética y plástica»<sup>88</sup>.

Se puede afirmar que para Jeanneret-Le Corbusier pintura y arquitectura forman parte de un mismo ejercicio creativo, básicamente y entre otras muchas razones porque considera la arquitectura como un arte y al arquitecto como un artista. En un texto inédito sobre los trazados reguladores, que redactó para la reedición de

*L'Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts* de Matila Ghyka, escribió: «Hay, en efecto, en la investigación sobre las leyes de la proporción, la manifestación más honesta y más leal a la que un artista pueda dedicarse. Yo sitúo al arquitecto de hoy en el terreno de los artistas. Quiero expresar con esto que, más allá de las innumerables tareas de orden práctico que está obligado a cumplir, se inscribe como una necesidad imperativa crear belleza, es decir, proporción. Porque la proporción aporta la belleza»<sup>89</sup>.

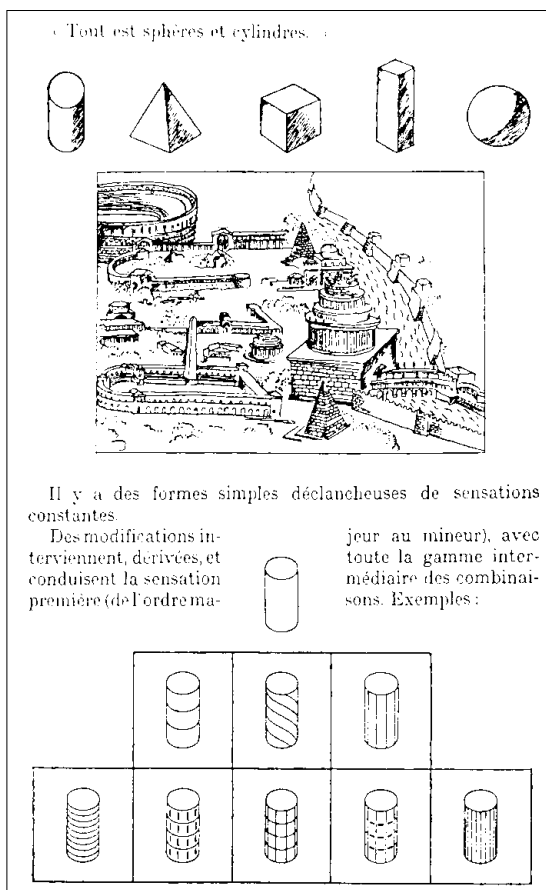


Fig. 15 Ozenfant / Jeanneret, «Sur la plastique», *L'Esprit Nouveau*, n. 1, (1920).

La búsqueda de lo *invariable* como pintor, la de la belleza como arquitecto, el interés por los trazados reguladores..., no son más que elementos coordinando una idea única: encontrar certezas que liberen al individuo de los caprichos del azar. Y la base de estas certezas está en el reconocimiento de la universalidad de las leyes naturales que rigen el mundo exterior y que condicionan la obra de arte. Por eso, Ozenfant y Jeanneret escribirán en *Après le cubisme*:

*Vemos que el conocimiento y la observancia de las leyes generales que condicionan el arte no podrían coartar la libertad de nadie, puesto que su uso ha permitido construir obras de una originalidad tan pura y tan diferente como las Pirámides, los palacios de Asiria, el Partenón, las cúpulas persas, las naves góticas, los monumentos de Blondel*<sup>90</sup>.

La confianza en unas leyes generales también alentaba aquel deseo de certidumbre que se encontraba entonces en lucha constante para integrar el nuevo espíritu propio de la época y aquellas tradiciones que, desde muy lejos, la distinguían. ¿Cómo conseguir tal adecuación? Dos son los caminos que seguirán. El primero, el reconocimiento de que los cánones antiguos «que generalmente se cree que eran códigos artificiales... no eran sino leyes justas y flexibles que permitían enlazar la obra humana a la de la naturaleza (Euclides, Pitágoras, Arquímedes). Esos mismos cánones (triángulos egipcios, relaciones numéricas, etc.) eran conocidos por las más antiguas civilizaciones»<sup>91</sup>. El segundo, la construcción racional de un sistema estético basado en los avances de la ciencia contemporánea y estrechamente ligado a sus métodos, porque «no hay obra de arte sin sistema estético más o menos consciente, más o menos elaborado por quien la ha creado, como no hay trabajo científico o filosófico que no esté presidido por concepciones sistemáticas más o menos confesadas, hipótesis más o menos despejadas»<sup>92</sup>. Tal empresa estará presidida por

90 Ozenfant / Jeanneret: *Après le Cubisme*, cit., p. 48.

91 *ibidem*.

92 Texto mecanografiado «L'Esprit Nouveau». Archivo *Repertoire Archives Manuscrites 2*. Fondation Le Corbusier, París, p. 3.

93 *ibid.*, p. 1.

94 Ozenfant / Jeanneret:

«Le Purisme», *loc. cit.*, p. 369.

95 *ibid.*, p. 370.

96 *ibid.*, pp. 370-371, (las comillas son del texto).

97 Ozenfant / Jeanneret: «Sur la Plastique», *L'Esprit Nouveau*, n. 1, cit., pp. 38 y ss.

98 Ozenfant / Jeanneret: «Le Purisme», *loc. cit.*, p. 373.

99 *ibid.*, p. 374.



la valoración del lugar y del momento en que se plantea, pues «Francia está totalmente orientada a unos problemas concretos, a la búsqueda de condiciones primordiales del arte, movimiento positivo, racional, físico. El espíritu nuevo es en Francia este espíritu de racionalismo, de claridad, de inteligencia límpida»<sup>93</sup>. Posiblemente el texto teórico que mejor expresa la voluntad de llevar adelante esta empresa sea *Le Purisme*, un texto redactado en 1921 cuando el movimiento pictórico que describe había conseguido su más plena madurez. Se inicia invocando a la lógica como aquel instrumento de control que necesita de la intuición para ser feraz, y una afirmación de principios:

*Nada vale que no sea general, nada que no sea transmisible. Hemos intentado establecer una estética racional y, por tanto, humana*<sup>94</sup>.

Esta estética racional, que estará basada en la estética experimental, les permitirá definir la obra de arte como «un objeto artificial que permite poner al espectador en el estado que quiera el creador... un estado de lirismo matemático»<sup>95</sup>, que consideran superior al placer de los sentidos. Palabras como *orden, economía, universal, leyes*, se repiten sistemáticamente desde las primeras páginas del texto. También las referencias a un orden artístico que ha de ser en todo reflejo del orden natural:

*Una de las más altas delectaciones del espíritu humano es percibir el orden de la naturaleza y medir su propia participación en el orden de las cosas; nos parece que la obra de arte es un trabajo de ordenamiento, una obra maestra del orden humano. Ahora bien, el mundo sólo aparece al hombre bajo el ángulo humano, es decir, que el mundo parece obedecer a leyes que el hombre ha podido asignarle; cuando éste crea una obra de arte tiene el sentimiento de actuar como un "dios". La ley no es otra cosa que la constatación de un orden. En resumen, una obra de arte debe provocar una sensación de orden matemático y los medios para provocar este*

*orden matemático deben ser demandados a los medios universales*<sup>96</sup>.

En el artículo *Sur la plastique*, publicado en el primer número de *L'Esprit Nouveau*<sup>97</sup>, establecieron dos órdenes de sensaciones: *la sensación primaria constante*, que es aquella determinada por un juego de formas (fig. 15) y colores primarios que provocan sensaciones idénticas en todos los individuos, por ejemplo, una esfera; el nivel cultural o la procedencia del individuo determinará, además, otras sensaciones o asociaciones con la misma forma, por ejemplo la referida a la esfera como bola de billar. La sensación primaria es constante y universal. *La sensación secundaria* es considerada como variable porque depende del capital hereditario o cultural de cada individuo; por ejemplo, un cubo puede provocar a cualquier individuo la sensación primaria, pero si añadimos al cubo puntos negros, sólo un hombre civilizado asociará a él la noción de dado para jugar. Esta distinción entre dos tipos de sensaciones les sirve para afirmar la constitución del lenguaje plástico: las sensaciones primarias sirven como «palabras fijas» en la base de este lenguaje. Pero el arte, que no puede prescindir de la base de su lenguaje, tampoco puede basarse sólo en él; por eso «la sensación superior de orden matemático sólo puede nacer de la elección de elementos primarios con resonancia secundaria»<sup>98</sup>.

Surge inmediatamente un concepto, el *objet-type*, que sustituirá al convencional *tema* de la obra pictórica, y que introduce lo que denominan «selección natural y selección mecánica» regidas por una poderosa ley: la economía: «La selección mecánica comenzó en las primeras edades y desde ellas ha proporcionado objetos cuyas leyes generales han permanecido; únicamente los medios de fabricación han evolucionado, la regla ha permanecido»<sup>99</sup>.

¿Cuáles son esos objetos? Son los que, desde los orígenes del tiempo, el hombre ha creado

- 100 *ibidem*.
- 101 A. Ozenfant: *Mémoires*, *cit.*, p. 106.
- 102 Ozenfant / Jeanneret: «Le Purisme», *loc. cit.*, p. 375.
- 103 *ibidem*.
- 104 *ibid.*, pp. 376-377.
- 105 Ozenfant et Jeanneret: «Intégrer», *Creation*, (París), n. 2, (nov. 1921). Reprod. en *Amedée Ozenfant, cit.*, p. 128.
- 106 Ozenfant / Jeanneret: «Le Purisme», *loc. cit.*, p. 378.
- 107 Ozenfant / Jeanneret: «Intégrer», *loc. cit.*, p. 128.
- 108 *ibidem*.
- 109 Ozenfant / Jeanneret: «Le Purisme», *loc. cit.*, p. 377.
- 110 *ibid.*, p. 386.
- 111 Ed. en cast. F de Saussure: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- 112 Ozenfant / Jeanneret: «Le Purisme», *loc. cit.*, p. 379.
- 113 Ozenfant / Jeanneret: «Idées personnelles», *L'Esprit Nouveau*, n. 27, (1924), s/p.

para su uso, objetos de primera necesidad, un repertorio dentro del cual la pintura purista escogerá aquellos que son contenedores: vasos, botellas, platos, «que han sido contruidos con la necesidad de un contenido máximo, una resistencia máxima, una economía de materia máxima, una economía de esfuerzo máxima»<sup>100</sup>.

Marcando distancias conceptuales con la naturaleza muerta cubista, el purismo, ya desde 1919-1920, se asociará a un repertorio limitado de objetos cuyas formas son resultado de la función; objetos cotidianos que son cuidadosamente seleccionados ya que «dentro del número infinito de botellas hemos escogido la de litro, la de burdeos, la de champaña, que no cambian desde hace mucho tiempo»<sup>101</sup>. Interesan estos objetos porque son como prolongaciones de los miembros humanos y porque «se armonizan entre ellos, por una parte, y con el hombre por otra»<sup>102</sup>. Y también porque las formas de estos objetos, que han sido establecidas mediante «la selección mecánica», contienen curvas de orden matemático que obedecen a las leyes que rigen la materia y «nos conducen, naturalmente, a las satisfacciones de orden matemático»<sup>103</sup>. Por eso mismo, los instrumentos musicales como la guitarra y el violín, se integrarán, ellos también en función de su forma, como elementos puristas. O las pipas y los libros, abiertos o cerrados, constituyendo una asociación de resonancias formales.

Entre el objeto-tema, extraído de nuestro universo corriente, y el elemento purista que de él deriva, hay todo un proceso de intervención por parte del artista: «Nuestro concepto del objeto se forma a partir del conocimiento total de este objeto, del conocimiento de su materia, de su volumen, de su perfil, del conocimiento de todas sus propiedades»<sup>104</sup>. Racionalizando al máximo un procedimiento cubista, el purismo reconoce también que para lograr su propósito la perspectiva «ordinaria» no sirve porque es incompleta; por eso crea una propia que define

con estos términos: «La perspectiva purista es una formación y un desplazamiento de planos que permiten acusar los caracteres esenciales e invariables de los cuerpos; una perspectiva clásica, exacta, da una imagen deformada de los cuerpos y altera plásticamente ciertas propiedades esenciales»<sup>105</sup>. Puesto que la búsqueda purista es una búsqueda de *lo esencial* y *lo invariable*, el elemento purista no es en absoluto una copia visual del objeto-tema sino una creación pictórica conseguida mediante una labor de *concepción*. Esta es definida como «un estado de ánimo, es la elección, la decisión de la emoción que se quiere transmitir» y se diferencia de la *composición*, que es «un medio del oficio, es la elección de los medios susceptibles de transmitir esta emoción»<sup>106</sup>. Entre concepción y composición, el concepto de elemento tiene un papel fundamental. Si exceptuamos el *elementarismo* de Van Doesbourg, posiblemente sea el purismo quien otorga a la noción de *elemento* una mayor relevancia. En el artículo «*Intégrer*», éste es exhaustivamente definido; el *elemento* es el portador de sensaciones primarias suficientes, susceptible a la vez de provocar sensaciones secundarias y, como tal, indispensable para transmitir una emoción cierta: «El elemento purista es una creación orgánica artificial que condensa las propiedades físicas esenciales y constantes de los objetos-tema eliminando lo accidental y lo momentáneo y concretando de una manera objetiva la emoción que el objeto-tema ha suscitado en el artista. Este elemento es susceptible de provocar en el espectador reacciones parecidas a la emoción que presidió su creación»<sup>107</sup>.

En diferentes fragmentos del artículo, el *elemento* es comparado a una palabra: «Los elementos puristas son comparables a palabras con un sentido preciso y universal que, siguiendo las necesidades de la composición y de las leyes internas del cuadro, se conjugan conservando su carácter de entidad, manteniendo las constantes

esenciales»<sup>108</sup>. También en *Le Purisme*, se insiste en que «el elemento purista es como una palabra plástica debidamente formada, completa, de reacciones precisas y universales»<sup>109</sup>; y, más adelante, se precisa la «sintaxis purista» como «la aplicación de medios constructivos y modulares; es la aplicación de las leyes que rigen el espacio pictórico»<sup>110</sup>. Ozenfant y Jeanneret han adecuado a su estética la idea fundamental de la lingüística de Saussure que define la lengua como un sistema de valores, un sistema de relaciones precisas y determinadas; y recordemos, en este sentido, que el *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure se publicó en 1915<sup>111</sup>. La idea de lengua como *sistema* en el cual todos los términos son solidarios y el valor de una unidad lingüística viene determinado, delimitado y precisado por las otras entidades, se puede aplicar a la noción de pintura tal como la expresa el purismo: «Una pintura es la asociación de elementos purificados, asociados, *arquitecturados* (*architecturés*)»<sup>112</sup>. En el artículo *Idées Personnelles*, se precisa el sentido de la composición con estas palabras: «El purismo atribuye una gran importancia al hecho de conservar en los objetos las normas de su constitución. No se reconoce el derecho de reformar esto o aquello más allá de un cierto límite; elige, por tanto, sus puntos de partida de tal manera que se dispongan entre ellos normalmente sin deformaciones que modifiquen el tipo; así se explican, por ejemplo, estos matrimonios de objetos por un mismo contorno común; la relación de los elementos en el cuadro con vistas a crear un objeto único, a menudo resuelta en el cubismo por una alteración de la especificidad del objeto, es obtenida en el purismo por medio de las disposiciones orgánicas»<sup>113</sup>.

En estas disposiciones de formas depuradas, la calidad de un material como el vidrio colabora en el proceso de asociación, de construcción rigurosa, por su transparencia. Pero hablar de pintura es también hablar de color: «El color tiene pro-

114 Ozenfant / Jeanneret: «Le Purisme», *loc. cit.*, p. 382.

115 *ibid.*, p. 384.

116 Estas notas, juntamente con una breve biografía, aparecieron en *L'Esprit Nouveau*, n. 5, (1921), pp. 533-534, firmadas Vauvrecy, pero según Kahnweiler, que las reproduce, fueron redactadas íntegramente por el propio Gris. Cf. D. H. Kahnweiler: *Juan Gris, Vida y Pintura*, *cit.*, p. 327.

117 Ozenfant / Jeanneret: «Le Purisme», *loc. cit.*, p. 386. En un sugerente artículo, D. Naegle ha analizado la incidencia de la composición purista, geoméricamente ordenada, en las fotografías de la arquitectura de LC: «By 'bringing to order' the photographic image of architecture, Le Corbusier not only configured architecture into a Purist sign, he captured its essence on film, an 'essence' which may have been absent in the building itself». En «Fotografisk illusionisme og rummets nye verden «-Photographic illusionism and the "new world of space"», en *Le Corbusier, maler og arkitekt-painter and architect*, *cit.*, pp. 83-117. Las relaciones entre la arquitectura y su representación fotográfica han sido analizadas por B. Colomina: «Le Corbusier et la photographie», en *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie 1920-1925*, *cit.*, pp. 32-43.

118 De Fayet: «Les Vases Grecs», *L'Esprit Nouveau*, n. 16, (1922), pp. 1927 y ss.

119 Le Corbusier publicó una documentación detallada del pabellón en *Almanach d'architecture moderne*, París, Editions Crès, 1926. Véase también G. Cresleri: *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier: costruzione e ricostruzione di*

*un prototipo dell'architettura moderna*, Milán, Electa, 1981.

120 Véanse A. Rüegg: «Le pavillon de L'Esprit Nouveau en tant que musée imaginaire», en S. von Moos: *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie 1920-1925*, *cit.*, pp. 134-151; C. Green: «Painting for the Corbusian Home», en *Studio International*, n. 677, (1975), pp. 103-107.

121 A las discrepancias acerca de la concepción pictórica, que desde 1921 son cada vez más evidentes en sus obras, se añadirá el creciente éxito profesional de Le Corbusier como arquitecto, quien, por otra parte, a partir de 1923 no dudará en asumir personalmente el programa de la revista *L'Esprit Nouveau*, publicando los artículos sobre artes decorativas y urbanismo únicamente con su firma. Cf. F. Ducros: «Ozenfant», en *Le Corbusier, une encyclopedie*, *cit.*, p. 281.

122 Ozenfant et Jeanneret: *La Peinture Moderne*, París, Crès, 1925.

123 Según S. von Moos, un ritual diario practicado hasta su muerte «in privacy (albeit a rather publicized privacy)», que sirve para afirmar la posición del arquitecto como artista. Cf. «Charles Edouard Jeanneret og billedkunsten - Charles Edouard Jeanneret and the Visual Arts», en *Le Corbusier, maler og arkitekt - painter and architect*, *cit.*, p. 76.

124 Subtítulo del primer volumen. *Le Modulor*, vol I, *cit.* Sobre *El Modulor*, véanse, por ejemplo, P. Collins: «Modulor» (1954); R. Wittkower: «Le Corbusier's Modulor» (1963) en P. Sereny, (ed.): *Le Corbusier in Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey,

que preceden ópticamente a las de la forma (que es una creación ya parcialmente cerebral). Ahora bien, la pintura es cuestión de arquitectura, encuentra sus medios en el volumen»<sup>114</sup>. Se enfatiza aquí que, para determinar la expresión del volumen, el color es un agente que hay que cuidar, pero después de destacar tres «gammas» jerárquicas de color, se insiste en el argumento de que en una verdadera obra plástica, duradera, la forma cuenta por principio y todo le ha de estar subordinado porque «todo debe concurrir a establecer el hecho arquitectónico»<sup>115</sup>. Una aproximación a la *pintura arquitecturada* se encuentra en esa misma época en los textos de Juan Gris, uno de los pintores cubistas que más influencia ejerció sobre la pintura purista. Gris escribió en unas notas que aparecieron, junto a una breve biografía suya, en el número 5 de *L'Esprit Nouveau*: «Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo: Cézanne hace un cilindro de una botella; yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro yo hago una botella, una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella, por eso compongo con abstracciones (colores) y decido cuando estos colores se hacen objetos»<sup>116</sup>. Ozenfant y Jeanneret concluyen con estas palabras: «Hemos determinado la necesidad de la pintura arquitecturada: hemos tratado de apartar todos los factores de futilidad o disgregación; hemos tratado de reunir todos los medios constructivos; hemos perseverado como físicos y hemos tratado de lanzar, mediante la física, puentes hacia el orden matemático»<sup>117</sup>.

Pero en ese proceso de depuración formal, una vez más han recurrido a los ejemplos del pasado y así no dudan en escribir sobre los vasos griegos como los prototipos de un «concepto de arte que ha conducido al Partenón», destacando la pureza de los perfiles, pero también la calidad

de los colores «que proporcionaban estas obras de una plástica absoluta»; dentro de la producción plástica general poseen una naturaleza de formas que ningún otro arte puede reivindicar; se trata de derivados de la esfera, una geometría absoluta que los convierte en un instrumento preciso. Y De Fayet -uno de los pseudónimos utilizados por Ozenfant- escribe lo que sin duda era idea esencial y directriz de la estética purista: «Para situar bien el valor de tales vasos, es preciso crear con su espíritu una arquitectura digna de recibirlos, lo mismo que para la escultura y la pintura que nos ocupa y nos interesa actualmente»<sup>118</sup>. Un ejemplo de arquitectura “digna” de la pintura purista fue, sin duda alguna, el pabellón de *L'Esprit Nouveau* en la *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925<sup>119</sup>. El pabellón reunía obras de Jeanneret y Ozenfant y otras de Braque, Picasso, Léger, Gris, Lipchitz<sup>120</sup>. Al mismo tiempo, 1925 señalaba el final de la revista y de la amistad entre Ozenfant y Jeanneret<sup>121</sup>. De hecho, su última colaboración conjunta fue la publicación de *La Peinture Moderne*, una selección de artículos aparecidos entre 1923 y 1925 en *L'Esprit Nouveau*<sup>122</sup>.

Sin embargo, Le Corbusier ya no abandonará nunca la práctica de la pintura<sup>123</sup>. Y, unos años más tarde, en 1950, culminará, con la publicación de *El Modulor*, su larga serie de estudios sobre los trazados reguladores y las propiedades de la sección áurea para encontrar «une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique»<sup>124</sup>. Para entonces, Matila Ghyka había ya publicado un artículo sobre *El Modulor*<sup>125</sup> explicando los principios matemáticos que lo fundamentaban: la sección áurea y la serie de Fibonacci... Aunque es difícil precisar la relación directa de los escritos de Ghyka en el pensamiento de Le Corbusier, es fácil suponer cómo la insistencia del primero en evidenciar la presencia recurrente de la sección áurea en las formas del

mundo natural, en la composición armónica del cuerpo humano por un lado, y, por otro, en el arte y la arquitectura del mundo mediterráneo -todo ello a la luz de un idealismo neopitagórico, neoplatónico-, vino a incidir en las reflexiones acerca del quehacer artístico del segundo, que había escrito en 1946:

*La matemática no significa para el artista las matemáticas. No se trata obligatoriamente de cálculos, sino de la presencia de una realeza; una ley de infinita resonancia, consonancia, orden. Es tal el rigor, que se alcanza verdaderamente la obra de arte, bien se trate del dibujo de Leonardo, de la asombrosa exactitud del Partenón -comparable en la talla de su mármol a la precisión de la máquina-herramienta-, del implacable e impecable juego constructivo de la catedral, de la unidad que hace a Cézanne, de la ley que determina el árbol, el esplendor unitario de las raíces, del tronco, de las ramas, de las hojas, de las flores, de los frutos. No existe el azar en la naturaleza. Si hemos entendido lo que es la matemática en el sentido filosófico la descubriremos, desde ahora, en todas sus obras*<sup>126</sup>.

En 1951, el matemático Le Lionnais escribe a Le Corbusier una carta (que éste reproduce en el segundo volumen de *El Modulor*) con estos términos: «Como ya sabe usted, reprocho a ciertos autores - de los cuales me apresuro a decir que usted no forma parte- un uso del número de oro que supone y alienta a un punto de vista más o menos emparentado con el ocultismo. Cada vez que se habla del número de oro, me parece necesario precisar bien la propia actitud personal sobre este punto. (...) En el plano de la técnica, considero que el número de oro no representa una noción particularmente excepcional o privilegiada; pero puede constituir una convención útil...» Le Corbusier responde:

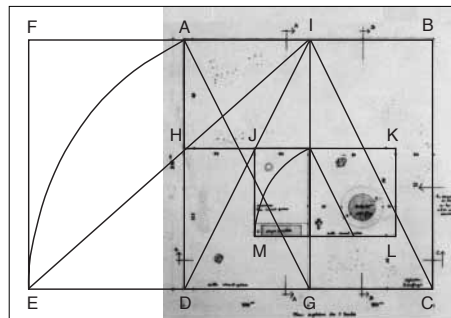
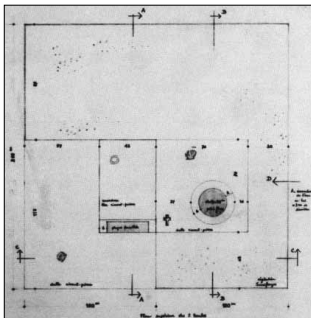
*He aquí el rectificado del arquitecto, urbanista, pintor, etc..., que yo soy:... el matemático actúa con los números, es mensajero de los "dioses". Por definición, el hombre no es un dios.*



Fig. 16 Le Corbusier, sepultura, 1957. Cementerio de Roquebrune-Cap Martin. (Foto: Txatxo Sabater).

Fig. 17 Le Corbusier, planta de la sepultura.

Fig. 18 Trazado regulador de C. Bonell.



Prentice Hall, 1975, pp. 79-83; y pp. 84-89; M. C. Ghyka: «Le Corbusier's Modulor and the Concept of Golden Mean», *The Architectural Review*, CIII, n. 614, (febrero de 1948), pp. 39-42; D. Matteoni: «La ricerca di una idea di proporzione: il Modulor», en *Parametro*, n. 85, (abril 1980), pp. 12-36. 125 *loc. cit.*

126 Le Corbusier: «L'Architecture et l'Esprit Mathématique», Extract. de *Les Cahiers du Sud*, (4 enero de 1946); p. 490.

127 Le Corbusier: *Modulor 2*,

Boulogne-sur-Seine, Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955. Ed. cast.: Barcelona, Poseidón, 1976, pp. 18-19 (las comillas son del texto).

128 Concebido como alojamiento transitorio durante las obras del proyecto Rob (nunca realizado) y ofrecido a su esposa como regalo de aniversario en septiembre de 1951, estaba situado junto al restaurante *L'Etoile de Mer* de su amigo Thomas (Robert) Rebutato y sobre la casa *E. 1027* de Eileen Gray. Se trata de una construcción prefabricada de un único

espacio habitable y un corredor de acceso, cuya lógica espacial y funcional se estructura a partir del *Modulor*. Allí se refugió LC para trabajar sin ser molestado. Para una detallada descripción del *cabanon*, véase B. Chiambretto: *Le Corbusier à Cap-Martin*, Marsella, Parenthèses, 1988, pp. 33-84.

129 En 1926 LC escribió: «Si me hubiesen dicho que dibujara cualquier cosa sobre un muro, me parece que hubiera trazado una cruz, que está hecha de cuatro ángulos rectos, que es una perfección que lleva en sí

algo sagrado y que es al mismo tiempo una toma de posesión de mi universo, porque en los cuatro ángulos rectos tengo los dos ejes, soporte de coordenadas con los que puedo representar el espacio y medirlo». En *Almanach d'architecture moderne*, cit., pp. 26-27. Cit. en *Le Corbusier, une encyclopédie*, cit., p. 451.

130 W.J.R. Curtis: *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Londres, Phaidon Press, 1986. Ed. cast. *Le Corbusier: Ideas y formas*, Madrid, Blume, 1987, p. 227 (las comillas son del texto).

*Y el poeta que soy yo declara: para tomar contacto con el universo, el hombre mira, empleando sus ojos que se encuentran a "1,60 m", aproximadamente, sobre el suelo. Sus ojos miran hacia adelante (Perogrullo). Para ver a izquierda y a derecha, necesita volver la cabeza. Su vida, pues sólo está formada de una hilera incansable, de una sucesión, de una acumulación de visiones. El hombre tiene un "cuerpo matemático", ocupa el espacio mediante el movimiento de sus miembros. El espacio humano no es el del pájaro ni el del pez (Perogrullo). (...) Es posible que el número de oro sea de una trivialidad aplastante para los matemáticos de los tiempos actuales. Con el auxilio de sus máquinas de calcular, han inventado combinaciones sensacionales (para ellos, mas no para nosotros, incapaces de comprenderlas). Mientras que el número de oro rige una parte de las cosas que constituyen nuestro espectáculo exterior -por ejemplo, la ramificación de una hoja, la estructura de un árbol gigante o de un zarzal, la osamenta de una jirafa o de un hombre- cosas que son el pan cotidiano o excepcional desde hace milenios y millones de milenios. Cosas que constituyen nuestro medio (mientras que las altas matemáticas no lo constituyen). Obreros de tareas procedentes del medio humano, ocupados en conservar, cuidar y modificar este medio, nosotros no nos sentimos nada entristecidos por una trivialidad matemática como el número de oro, sino que, en tanto que gentes de oficio (edificar, esculpir, pintar, organizar el espacio), nos sentimos deslumbrados por la riqueza de las combinaciones que proporciona el número de oro, consideradas aquí como materiales que hay que poner en acción<sup>127</sup>.*

En el espléndido paisaje de la Costa Azul, en Roquebrune-Cap Martin, justo encima de su *cabanon*<sup>128</sup>, frente al mar Mediterráneo, Le Corbusier proyectó una pequeña obra, que puede considerarse como una síntesis de todas sus preocupaciones estéticas y simbólicas: la sepultura donde descansa junto a su mujer, Ivonne

(figs. 16-17). Sobre una lápida cuadrada, dos formas geométricas oponen su concisión y rotundidad a unas plantas que crecen a su aire. En la base están las huellas de una cruz -geometría y símbolo<sup>129</sup>- y una concha -naturaleza y símbolo-. La lápida, proyectada en 1957 a raíz de la muerte de su esposa, está estructurada según la sección áurea, presente pero escondida.

Partiendo del cuadrado ABCD (fig. 18), se traza el eje GI; uniendo I con C y D se obtiene el triángulo isósceles DIC. Construir, abatiendo la diagonal GA del semic cuadrado, el rectángulo áureo FBCE; al unir E con I se obtiene el punto H; éste se encuentra con el lado del triángulo DI en J, punto en el que se sitúa el rectángulo áureo interior JKLM, donde se ubican un cilindro hueco y una forma ortogonal frontalmente cuadrada: en ella, sobre un fondo de varios colores, está escrito: *Ici repose Charles-Edouard Jeanneret, dit Le Corbusier, et Ivonne Le Corbusier.*

«Cuando Le Corbusier trató de traducir las leyes internas y la armonía de la naturaleza a términos matemáticos, como en *El Modulor*, su propósito global fue el de vincular de nuevo al hombre al orden superior, que incluía la actividad de los organismos y las plantas, y los movimientos de los planetas. Seguramente habría coincidido de todo corazón con la indicación de Palladio de que el arquitecto debía seguir "lo que enseña la naturaleza", emulando "la sencillez que vemos en sus producciones"»<sup>130</sup>.

## V Argumentos de orden

### V.2 Del Cubismo al Clasicismo

“*Todo orden y toda proporción son obra de la inteligencia*”

“*La belleza es el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia*”  
Jacques Maritain

«Las ciudades con las que me siento más profundamente encariñado son Cortona y París: en la primera nació físicamente, en la segunda intelectual y espiritualmente»: con estas palabras, Gino Severini inicia sus memorias<sup>1</sup>, señalando de entrada los dos rasgos indiscutibles que marcaron toda su vida: el hecho de haber nacido en Italia, unas raíces profundas que cultivará fielmente, y el hecho de vivir en París, una ciudad que, en plena efervescencia cultural, tenía todo para ofrecer a quien supiera tomarlo.

Severini nació el 7 de abril de 1883 en Cortona, centro etrusco y tierra natal de muchos artistas ilustres. Razones económicas, unas razones que le perseguirán siempre, obligan a la familia a trasladarse a Roma, donde Severini llega en 1899 y donde se afirma en la idea de ser pintor. Frecuenta una escuela nocturna de dibujo y pinta y dibuja en los momentos libres que le permite un trabajo de subsistencia. Las discusiones con los amigos le dirigirán hacia cuestiones de orden social y lecturas como Marx, Bakunin, Engels, Labriola... Schopenhauer, Hegel, Proudhon, Nietzsche... Tolstoi, Dostojevsky, Gorki... «Las ideas dominantes hacia 1900 eran aquellas que, siendo un resultado de los últimos progresos de la ciencia y de la filosofía positiva de Augusto Comte y de Spencer, conducían al materialismo más absoluto»<sup>2</sup>. Periodo autodidacta, época de decubrimientos, intentos de conciliar ideologías y aspiraciones diversas; época de encuentros: primero Umberto Boccioni, con quien irá a pintar al puente Nomentano, el lugar preferido de los pintores de domingo; después, Giacomo Balla quien, recién llegado de París, le enseñó la nueva técnica del *divisionismo*, una técnica que, según afirma Severini en sus memorias, cultivaban entonces algunos pintores italianos como Segantini, Previati o Morbelli para obtener efectos naturalistas, mientras que sólo Pellizza da Volpedo lo utilizaba con una finalidad poética<sup>3</sup>. Con la ayuda económica de un prelado pudo dedicarse

1 G. Severini: *La vita di un pittore*, cit. *supra.*, p. 3. Esta edición reúne dos partes de la autobiografía de Severini: la primera, *La vita di un pittore*, publicada por Garzanti en 1946 concluía a mediados de 1917; la segunda, *Tempo de L'Effort Moderne*, publicada por Vallecchi en 1968 comprendía el periodo 1917-1924.

2 *ibid.*, p. 11.

3 *ibid.*, pp. 15-16.

4 *ibid.*, pp. 45-46.

5 *ibid.*, p. 38.

6 *ibid.*, p. 50. Sobre la obra de Severini, véase D. Fonti: *Gino Severini, Catalogo Ragionato*, Milán, Kriterion, 1988 (incluye bibliografía).

7 Reproducido en Giovanni Lista (ed.): *Marinetti et le Futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1977, s/p. Ed. en cast.: F. T. Marinetti: *Manifiestos y textos futuristas*;

Barcelona, Ed. del Cotal, 1978, pp. 125-135; M. de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 369-375. Para documentación acerca del movimiento futurista, véanse especialmente M. Drudi Gambillo / T. Fiori: *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca, 1959-62; E. Falqui: *Bibliografía e iconografía del futurismo*, Florencia, Sansoni, 1959; P. Hulten: *Futurismo & Futurismi: palazzo Grassi, Venezia*, Milán, Bompiani, 1986. Para una visión histórica del movimiento, véase C. Tisdall / A. Bozzolla: *Futurism*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

8 Cf. F. T. Marinetti *Le Futurisme*, París, Sansot, 1911. Éste fue el primer texto teórico donde Marinetti trató de definir el movimiento. Reed.: Lausana, L'Age d'Homme, 1980.



exclusivamente a la pintura durante dos años y asistir a una academia privada.

En 1906 se instala en París, cerca de Pigalle, en la misma casa donde vivían Suzanne Valadon con su hijo Utrillo, Dufy y Braque. Pronto comienza a frecuentar los lugares base de reunión: *Le Lapin Agile*, centro de los artistas de Montmartre, con Max Jacob, André Salmon, Raynal, Juan Gris, Picasso, Braque..., y *La Closerie des Lilas*, el centro de los montparnassianos, donde se reunían un grupo de poetas y escritores en torno al “príncipe de los poetas” Paul Fort. Aquí ya no se hablaba de Spencer sino de las ideas sobre la intuición de Bergson, y «no se podía hablar ya de Impresionismo, de atmósfera, de luz, por lo menos en el sentido impresionista; ahora se hablaba de ritmo, de volumen, del espacio de las tres dimensiones de los cuerpos; se hablaba del color y del dibujo considerado en sí mismo y no en relación con las cosas reales. De ahí viene la repugnancia, ya advertida por Cézanne, de pintar las cosas reales en el sentido objetivo, y la voluntad de expresar lo invisible de las cosas, pintándolo»<sup>4</sup>.

En París, Severini se situó muy rápidamente; las visitas a los museos y a las galerías le nutrieron de argumentos para distinguir cuál era el camino que estaba dispuesto a seguir: «Yo elegí como maestro a Seurat de una vez por todas, y aún hoy pienso así»<sup>5</sup>. Sorprendido al constatar que no se consideraba a Seurat tal como se merecía, Severini acumuló todas las razones de su elección; en primer lugar, Seurat se avenía con el mundo moderno porque él, mejor que otros, había establecido un equilibrio entre el tema, la composición y la técnica, basando su trabajo en las nuevas nociones referentes al contraste de color de Chevreul, Helmholtz, Charles Henry, etc.; en segundo lugar, Seurat encontró en la división de los colores complementarios una verdadera poesía, capaz de dar un aspecto grandioso al más banal paisaje. «Fue en esta

época cuando hice uno de mis mejores cuadros de entonces» escribe Severini refiriéndose a *Marchand d'oublies* de 1908<sup>6</sup> (fig. 1): tomando como tema un quiosco de juguetes bajo los árboles de una avenida llenos de hojas primaverales, Severini estudia los efectos de luz con un tratamiento divisionista del color y los efectos formales a través de la composición y una cuidada perspectiva que distingue los planos en profundidad.

El 20 de febrero de 1909, *Le Figaro* publica en la primera página un *Manifeste du Futurisme*, firmado por Filippo Tomaso Marinetti<sup>7</sup>. Se trata de la presentación pública de un movimiento que ha sido definido como el primer movimiento de vanguardia provisto de una ideología general que intenta abarcar todos los campos de la experiencia humana, desde la literatura a las artes plásticas, desde la cocina a la moral y a la política. Por eso se distingue claramente del cubismo -con cuyo desarrollo coexiste-, y de otras escuelas literarias que le precedieron, presentándose como arquetipo de la vanguardia histórica; un paradigma que, con variantes diversas, configurará otros movimientos posteriores como el dadá y el surrealismo. El manifiesto es el primero de una larga serie que aparecerán durante el periodo heroico del movimiento, es decir, desde 1909 hasta casi 1920: en todos ellos es posible seguir ideas, temas y argumentos ya presentes en otros textos teóricos precedentes o contemporáneos, lo que enfatiza el amplio terreno cultural sobre el que se asienta el futurismo. Desde los precursores, como Zola, Paul Adam, Whitman, Gustave Kahn, Verhaeren, Jules Romains, a aquellos cuya presencia es obvia, como Nietzsche, Bergson, Sorel, d'Annunzio, Pascoli; desde los principales simbolistas franceses hasta aquellos, como Mario Morasso, que aportaron la estética de la máquina y el culto a la velocidad<sup>8</sup>.

El 11 de febrero de 1910, Severini firma junto con Balla, Boccioni, Russolo y Carrà el

- 11 G. Kahn: *L'Esthétique de la rue*; Paris, Eugène Fasquelle, 1901.
- 12 *Loc. cit.*, p. 132.
- 13 G. T. Fechner: *Elemente des psychophysik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1860. Para un análisis de la obra de Fechner, véase E. G. Boring: *A History of Experimental psychology*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1950.
- 14 *Marinetti et il futurismo*, *cit.*, pp. 23-26.
- 15 *Escritos de arte de vanguardia*, *cit.*, p. 133 (el subrayado es del texto).
- 16 E. J. Marey: *La Machine Animale*, Paris, Baillière, 1873; *id.*: «Decomposition of the Phases of a Motion by Means of Successive Photographic Images Received on a Strip of Sensitive Paper», en *Wilson's Photographic Magazine*, (5 enero de 1889); *id.*: «The History of Chronophotography», en *Smithsonian Institution Annual Report*, (1901). Véanse también, M. Crawford: «E. J. Marey and Eadweard Muybridge: Inventors of Chronophotography, and the Progenitors of the Modern Cinema», en *Cinema*, (junio 1930); M. Frizot: *Etienne-Jules Marey*, Paris, Centre National de la Photographie, 1984.
- 17 *ibid.*, p. 134 (el subrayado es del texto).
- 18 Cit. por S. Evangelisti / P. Marescalchi en VV.AA.: *Gino Severini 1883-1966*; Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento del artista, Florencia, Palazzo Pitti, junio-sept. 1983; Milán, Electa Editrice, 1983, p. 164.
- 9 L. de Maria (ed.): *Marinetti e il Futurismo*, Milán, Mondadori, 1981, pp. 20-22. Ed. cast. en M. de Micheli, *op. cit.*, pp. 375-382; y también en: A. González / F. Calvo Serraller / S. Marchán: *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979, pp. 130-132.
- 10 «Manifiesto de los pintores futuristas», en *Escritos de arte de vanguardia*, *cit.*, p. 131. M. Le Bot ha analizado el cambio en la sensibilidad artística provocado por los nuevos aspectos de la vida urbana en la edad del maquinismo, en *Pintura y maquinismo*, *cit.*, cap III «Ideologías de la vanguardia. El hombre, la naturaleza, la ciudad», pp. 136 y ss. Véase también E. Crispolti: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes, 1969.

*Manifiesto dei pittori futuristi*<sup>9</sup>. Adelantándose en la teoría a lo que intentará ser en la práctica el futurismo en pintura, escriben:

*Solamente es vital el arte que descubre sus propios elementos en el medio que le rodea. De la misma manera que nuestros antepasados buscaron inspiración en la atmósfera religiosa que embargaba sus espíritus, nosotros debemos buscarla en los prodigios tangibles de la vida moderna, en la férrea red de velocidad que cubre la tierra, en los transatlánticos, en los acorazados, en los maravillosos aeroplanos que surcan los cielos, en la tremenda audacia de los navegantes subacuáticos, en la agitada lucha por la conquista de lo desconocido. ¿Acaso podemos permanecer insensibles ante la actividad frenética de las grandes ciudades, ante la nueva psicología de la vida nocturna, ante las figuras febriles del vidador, la prostituta, el golfo y el borracho?*<sup>10</sup>.

Si la primera parte del texto es una exaltación de la máquina, la segunda lo es de la ciudad, de la calle y de los personajes que han engendrado: la poética futurista de la ciudad se basa en el nuevo espectáculo de la metrópoli y su estética tal como ya la había expresado Gustave Kahn en una obra como *L'Esthétique de la rue*<sup>11</sup>. Frente a este espectáculo, los pintores futuristas se proponen «enaltecer y testimoniar la vida moderna, transformada incesante y violentamente por la ciencia victoriosa»<sup>12</sup>. Los futuristas se interesarán por los principios de la nueva ciencia, especialmente por la *psicofísica* según los términos de Fechner<sup>13</sup>, que se planteaba el análisis de las sensaciones como elementos de base de la vida psíquica, y que, desde finales del siglo XIX, había proporcionado argumentos para la estética científica tal como la elaboraron Helmholtz o Charles Henry. La visión futurista del mundo parece haberse detenido en el primer estadio de la sensación, en el cual la realidad se convierte en un concurso de sensaciones múltiples que contradicen cualquier categoría conceptual. En *La pit-*



Fig. 1 y Fig. 1bis G. Severini, *Marchand d'oublies*, 1908. Col. privada. *Printemps à Montmartre*, 1909. Col. privada.

*tura futurista. Manifiesto técnico*, publicado en abril de 1910<sup>14</sup>, los mismos artistas escriben:

*Para nosotros, el gesto nunca será un momento detenido del dinamismo universal, sino resueltamente, la sensación dinámica eternizada como tal. Todo se mueve, todo corre, todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara, en el espacio que recorren. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares*<sup>15</sup>.

La idea de eternizar la sensación dinámica como tal la extrajeron los pintores futuristas de la fotografía experimental, en especial de la cronofotografía de Etienne-Jules Marey, que mostraba imágenes congeladas de cuerpos en movimiento<sup>16</sup>, aunque su actitud se puede definir mejor como una poética vitalista de la percepción. En sus pinturas intentarán captar la energía de la materia y las manifestaciones del dinamismo

de la vida moderna. Para eternizar la sensación dinámica, Balla recurre a las posiciones estáticas del movimiento tal como las presenta la cronofotografía en lo relativo a la forma; en cuanto a la pincelada y al color, recurre a la técnica neoimpresionista del puntillismo y del divisionismo: «Esto nos lleva a la conclusión de que la pintura no puede sobrevivir sin el *divisionismo*. El divisionismo, sin embargo, no es, en nuestra opinión, un *medio* técnico que se pueda aprender y aplicar metódicamente. Para el pintor moderno, el divisionismo debe ser un *complementarismo congénito*, que nosotros juzgamos esencial y necesario<sup>17</sup>.

En *Le chat noir* de 1910-11 (fig. 3), Severini hace coincidir la división de la forma con la división del color, consiguiendo una composición geométrica en una estructura formal de tipo mosaico. Sobre este cuadro, Severini escribió que intentaba expresar «el sentido de mórbida opresión después de haber leído el cuento de Edgar Allan Poe»<sup>18</sup>. Más que la noción de movimiento, Severini pretende sugerir el dinamismo de la memoria, capaz de asociar imágenes presentes



Fig. 2 Severini, *Danse du Pan-pan au Monico*, 1911 (perdido), 1959-60 (copia). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

19 *La Vita di un Pittore*, cit. p. 67.

20 Apollinaire: «Les peintres futuristes italiens», *L'Intransigeant*, (Paris), (7 feb. de 1912). Reprod. en Apollinaire: *Chroniques d'Art*, cit., p. 272. *La Danse du Pan-pan au Monico* fue destruido por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, como un ejemplo de «arte degenerado». En 1959

Severini decidió volverlo a pintar basándose en las reproducciones en blanco y negro y una reproducción en color que había publicado el suplemento de *The Sketch* el 20 de marzo de 1912.

21 Cf. *La Vita di un pittore*; cit., pp. 70-71.

22 Véase el catálogo de la obra de Delaunay realizado por G. Habasque que se encuentra

en R. Delaunay: *Du cubisme à l'art abstrait*, cit. *supra*.

23 Cf. Carta a Soffici desde Pienza, 27 de sept. de 1913. Cit. en VV.AA.: *Gino Severini*, cit., p. 165.

24 En ese sentido, véanse, por ejemplo, los manifiestos de L. Russolo: «L'arte dei rumori» (11 de marzo de 1913); y C. D. Carrà: «La pittura dei suoni, rumori e odori» (11 de agosto de

1913) en *Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 91-99 y 123-138.

25 Fechado en Milán el 29 de septiembre de 1913, fue publicado en el *Daily-Mail* el 21 de noviembre del mismo año. Reprod. en *Marinetti et le Futurisme*, cit., s/p.

26 *La Vita di un pittore*, cit., p. 197 (las comillas son del texto).



Fig. 3 G. Severini, *Le chat noir*, 1910-11. Galería Nacional de Canadá, Ottawa.

con sensaciones de movimientos recordados. En cuanto a la división de la forma, podía ser una influencia del cubismo, influencia que Severini rechaza escribiendo que nunca perteneció a la «troupe disciplinée» -como Salmon denominaba a los «otros cubistas»-: «Es cierto que saqué partido, como todos, de aquella decantación hacia el espíritu geométrico que estaba en la atmósfera... También es cierto que mis descomposiciones de la forma me fueron sugeridas más por Seurat que por Cézanne, y que la escultura negra no tuvo sobre mí ninguna influencia<sup>19</sup>. Resultado de todas estas especulaciones es una de sus obras maestras, *La Danse du Pan-pan au Monico* de 1911 (fig. 2), calificado por Apollinaire como «la obra más importante que haya pintado un pincel futurista»<sup>20</sup>; un cuadro de gran formato (280 x 400 cms.), en el cual Severini utiliza la fórmula neo-impresionista del color, añadiendo el negro, el blanco y el gris, ya que afirma estar convencido de que es la que mejor se adapta al divisionismo de la forma; explica también que la dificultad en abstraerse totalmente de la realidad de visión le obligó a realizarlo a la manera realista de Toulouse-Lautrec, si bien el contraste entre elementos realistas y otros absolutamente abstractos genera, como todos los contrastes, dinamismo y

vida<sup>21</sup>. Este tipo de dinamismo que Severini consigue expresar mediante la descomposición de la forma, en pequeños planos geométricos en este caso, y la división del color es sólo comparable a las series de Delaunay de *La Ville*, la *Tour Eiffel* y *Les Fenêtres*<sup>22</sup>. Pero en *La Danse du Pan-pan* el movimiento es físico y se expresa en una composición rítmica que, según Severini, pretendía abarcar también los rumores y los sonidos del ambiente de cabaret<sup>23</sup>. Severini, igual que otros pintores futuristas, trata de materializar lo que en la teoría definía el espectáculo futurista, un conjunto simultáneo de movimientos, colores, luces, sonidos, ruidos; el arquetipo formal de lo que era la calle de la ciudad moderna, de la metrópoli, con el hormigueo y la actividad constante acompañados por un persistente y frenético rumor<sup>24</sup>. En 1913 Marinetti lanzó un manifiesto sobre el *Music-Hall*, en unos párrafos del cual las «palabras en libertad» servían para sintetizar la vida moderna a través de la visión de los anuncios luminosos, unos poderosos excitantes del ritmo vital de la metrópoli<sup>25</sup>.

En su intento por captar la esencia del mundo moderno a través de la *sensación dinámica*, los futuristas descubrieron afinidades con la filosofía de Bergson, un nombre que aparece repetidamente citado en las memorias de Severini, como, por ejemplo, cuando escribe: «La conclusión a la que llegué fue en definitiva una identificación del tiempo y del espacio, lo que Bergson había llamado “duración espacial”; ésta, que se identificaba con nuestro concepto de “simultaneidad”, es, después de todo, la base del arte de todos los tiempos»<sup>26</sup>. *Durée, mémoire, élan vital*: las nociones que marcan las grandes etapas de la filosofía de Bergson tienen profundas resonancias en los textos futuristas; el concepto de *tiempo vivo* tal como se presenta en su realidad inmediata a la conciencia; el poder de la *intuición* para captar la esencia de la materia, para aprehender la *durée réelle*, el movimiento en

strasse); a Bruselas (Galerie George Giroux); a La Haya (Galerie J. J. Biesling); a Amsterdam (Galerie Audretsch); a Munich (Galerie Tannhäuser). De especial importancia personal para Severini fue el impacto de la exposición en la crítica de arte londinense; mientras Roger Fry en *The Nation* y C. H. Collins Baker en *The Saturday Review* saludaban con cautela a Marinetti, Severini, Boccioni y Russolo, considerando que sus experimentos sobre psicología de la percepción prometían más de lo conseguido, Walter Sickert, en *English Review*, destacaba elogiosamente a Severini y a Boccioni, declarando que la obra más aclamada por la crítica era *La Danse du Pan-pan au Monico*. Cf. J. B. Bullen (ed.): *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, Londres-Nueva York, Routledge, 1988, pp. 28-29 y 298-314.

30 «Los expositores al público (1912)», en *Escritos de arte de Vanguardia*, cit., p. 137.

31 «La pintura futurista. Manifiesto técnico», loc. cit., p. 134.

32 «Los expositores al público (1912)», loc. cit., p. 137 (el subrayado es del texto).

33 *La Vita di un pittore*, cit., p. 89. La posición teórica de Severini respecto al movimiento futurista ha sido analizada recientemente por A. Coffin Hanson: *Severini Futurista, 1912-1917*, Cat., New Haven, Yale Art Gallery, 1996.

34 *ibid.*, p. 90.

35 *ibid.*, p. 91.

36 *ibid.*, p. 95.

37 *ibid.*, p. 99.

38 *ibid.*, p. 105 (subrayado y comillas son del texto).

su inmediatez, la vida; la identidad de la *memoria* con la *duración*, que Bergson presenta como *conservación y acumulación del pasado en el presente*<sup>27</sup>. En el prefacio del catálogo de la primera exposición futurista<sup>28</sup>, que desde París en febrero de 1912 recorrió diversas capitales europeas<sup>29</sup>, los pintores futuristas afirmaban el papel fundamental del concepto de *simultaneidad*:

*La simultaneidad de los estados anímicos en la obra de arte, tal es el seductor objetivo de nuestro arte. Expliquemos esto con algunos ejemplos. Al pintar a alguien en un balcón, no limitamos la escena a lo que el marco de la ventana permite ver, sino que nos esforzamos por reflejar el conjunto de sensaciones visuales que ha recibido esa persona desde el balcón; el bullicio soleado de la calle, la doble hilera de casas que se extienden a su derecha y a su izquierda, los balcones floridos, etc. Esto es, la simultaneidad ambiental y, en consecuencia, la dislocación y demembramiento de los objetos, la dispersión y confusión de los detalles, libres de la lógica usual e independientes unos de otros*<sup>30</sup>.

El ejemplo que citan es el tema del cuadro que realizó Boccioni en 1911, *La strada entra nella casa* (fig. 4): el pintor no se limitó a representar lo que se podía ver desde el marco del balcón, como hubiera podido hacer un fotógrafo, sino que reprodujo también todo aquello que alcanzaba la mirada de lado a lado, tratando de añadir esa sensación dominante que se produce cuando se abre un balcón y todos los sentidos son llamados a participar en el espectáculo.

El antitradicionalismo y el antipatasismo que evidencian los textos futuristas adquieren un alto grado de originalidad cuando los pintores futuristas escriben: «La construcción de los cuadros es estúpidamente tradicional. Los pintores nos han mostrado siempre las cosas y las personas que teníamos delante. Nosotros situamos al espectador en el centro del cuadro»<sup>31</sup>. «Para hacer vivir al espectador en el centro del cuadro,

27 Cf. H. Bergson: *Memoria y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1977; pp. 47-48. Véase G. Deleuze: *Le Bergsonisme*, París, P.U.F., 1968.

28 *Les peintres futuristes italiens. Exposition du lundi au samedi 24 Février 1912*, París, Galerie Berheim-Jeune Cie. Presentan el catálogo los cinco artistas firmantes del manifiesto futurista.

29 La exposición viajó a Londres (Sackville Gallery); a Berlín (Galerie Tiergarten-

según expresión de nuestro manifiesto, es preciso que el cuadro sea la síntesis de *aquello que se recuerda y aquello que se ve*»<sup>32</sup>.

En *Danseuse Bleue* de 1913, Severini, más que referirse a las imágenes reales, extrae del conjunto de formas aquellas que, en su evolución ante la mirada, se grabaron en la memoria; la imagen representada se expresa entonces a través de efectos de color, tonos exclusivamente azules, suministrando una figuración abstracta y sugiriendo un movimiento que vuelve sobre sí mismo hasta el infinito.

La relación de Severini con el movimiento futurista es un punto controvertido de su biografía. En sus memorias Severini le dedica un capítulo, en el cual, ya desde el título -«I miei rapporti con il Futurismo»-, mantiene una actitud de distanciamiento. De entrada, declara rechazar los manifiestos y la propaganda tan del gusto de Marinetti y, en general, de los futuristas: «A decir verdad, estas demostraciones exteriores no me gustaron nunca»<sup>33</sup>; y aduce dos razones que le decidieron a adherirse: «yo tenía demasiado afecto fraterno por Boccioni, además estaba y he estado siempre dispuesto a aceptar la aventura, la novedad»<sup>34</sup>. Pero también reconoce que el *divisionismo* por el que apostaba la pintura futurista «era siempre, y más que nunca, mi línea»<sup>35</sup>. En realidad, Severini en esa época se siente completamente integrado en París, la capital del arte por excelencia; comprende la calidad humana y artística de sus nuevos amigos y comparte con ellos un mismo deseo de búsqueda, de novedad, de libertad. Incluso si, queriendo preservar la propia identidad, mantiene una actitud siempre independiente respecto al cubismo. En definitiva, se sabe en el buen camino. Por eso cuando, en un viaje a Milán, previo a la primera exposición futurista de París, Severini conoce las obras de Carrá, Russolo y Boccioni, su comentario es que «ninguno de los tres estaba al corriente del movimiento pictórico moderno»<sup>36</sup>. Entonces les reco-



Fig. 4 U. Boccioni, *La strada entra nella casa*, 1911. Niedersächsische Landesgalerie, Hannover.

mienda un viaje a París, del que extraerán una provechosa lección, en especial Boccioni. La exposición futurista en la galería Bernheim-Jeune, en febrero de 1912, fue una oportunidad para conectar con el movimiento de la vanguardia europea, tal como se manifestaba en París, pero Severini sintetiza el resultado con estas palabras: «Fue un error, una falta de tacto y de sutileza por parte de estos jóvenes presentarse en París, cuando muchas puertas estaban ya abiertas, como competidores y como antagonistas, en vez de tratar de encajar en el movimiento pictórico francés, cada vez más europeo, procurando situarse en primera fila con lo que realmente aportaban las obras de intuición nueva y de verdadero valor personal; y no mediante manifiestos, conferencias tumultuosas, exposiciones espectaculares»<sup>37</sup>. En definitiva, Severini lo atribuirá todo a que «se confunde demasiado aún hoy “cualidad étnica” y *provincianismo*»<sup>38</sup>.

Pero si se hace referencia a un par de textos de Severini, ambos de 1913, su relación con el



Fig. 5 G. Severini, *Danse de l'ours = barques à voile + vase de fleurs*, 1913-14. Galería Farsetti, Prato.

futurismo toma otro carácter. En *Lettre sur le Futurisme*<sup>39</sup> Severini explica el origen de la pintura futurista; en primer lugar, describe la íntima relación que le unía a Boccioni y la voluntad común de desarrollar la expresión de *atmosphère-ambiance*, y el *dinamismo*. Después, vienen los contactos con Marinetti y el entusiasmo que le causó el manifiesto de 1909: «El grito de rebelión contra la influencia de los museos y las bibliotecas en Italia, la exaltación violenta de todas las energías modernas, de todas las fuerzas agresivas, de todas las verdades que se derivan de los últimos datos científicos, respondían bien a mi deseo de reacción destructiva y de creación»<sup>40</sup>. Ratifica la total adhesión de todos los firmantes al manifiesto de la pintura futurista «donde poníamos las bases sólidas de una estética universal»; y reconoce que el objetivo principal de su obra era «un dinamismo más completo. En efecto, por el contraste simultáneo de zonas de color, de líneas y de formas, yo empezaba a realizar por fin la pintura del dinamismo total, de los ruidos y de los sonidos. (...) Con nuestro primer manifiesto y nuestra primera exposición, sobrepasamos el periodo de investigación y de reacción de los pintores franceses, y abrimos definitivamente el camino indicado por los impresionistas y Cézanne. La pintura futurista, continuación hasta el estilo de la pintura impresionista, abre un periodo de creación cuya estética alcanza lo universal y, por consiguiente, el puro clasicismo»<sup>41</sup>.

El otro texto, *Les analogies plastiques dans le dynamisme*, subtítulo *Manifeste Futuriste*<sup>42</sup>, es un texto teórico en donde Severini sitúa la pintura y la escultura futuristas como el último estadio del impresionismo; preconiza la necesidad de un arte cualitativo, absolutamente dinámico, que ha de resultar del rechazo del conocimiento de la realidad exterior y de la creación de nuevas dimensiones. Destaca en él la acción del recuerdo sobre nuestra sensibilidad y sobre la obra de arte «como una causa emotiva directa independiente

39 G. Severini: «Lettre sur le futurisme», Pienza, 7 de nov. de 1913. Reprod. en G. Severini: *Écrits sur l'Art*, cit., pp. 31-36.

40 *ibid.*, p. 34.

41 *ibid.*, pp. 34-35.

42 G. Severini: «Les analogies plastiques dans le dynamisme. Manifeste futuriste», sept.-nov. de 1913. Este artículo, fruto de la insistencia de Marinetti para que Severini escribiera un manifiesto, fue publicado como «L'Art plastique néofuturiste» en *Dictionnaire de la peinture Abstraite*, Paris, Ed. Hazan, 1959. Reprod. en

*Écrits sur l'Art*, cit., pp. 39 y ss.

43 *ibid.*, p. 40.

44 *ibid.*, p. 42.

45 *ibid.*, p. 44.

46 *La vita di un pittore*, cit., pp. 40-41.

47 G. Apollinaire, *op. cit.*, p. 116. Define esta tendencia cubista como «el arte de pintar conjuntos nuevos extraídos no de la realidad visual sino de aquella que el instinto y la intuición sugieren al artista». *ibid.*, p. 69.

48 *ibid.*, p. 102.



de toda unidad de tiempo y de lugar. Puesto que los seres vivos y las cosas forman parte igualmente del movimiento universal, es imposible considerar cualquier realidad separada de su acción expansiva, que es continuada justamente por los recuerdos, afinidades y contrastes que evoca simultáneamente en nosotros. Estos recuerdos, afinidades y contrastes son otras tantas realidades analógicas o continuadas, que conducen nuestra sensibilidad hacia la acción total universal de la realidad en cuestión»<sup>43</sup>.

Refiere unos ejemplos de asociaciones de formas y colores por contraste o por afinidad, de los que pueden surgir fórmulas como: «danse de l'ours = barques à voile + vase de fleurs» (fig. 5) o «Galeries Lafayette = Transatlantique» que no pretenden ser metáforas sino creación de una nueva realidad: este es el objetivo de la poesía; pero, afirma Severini, también de dos colores complementarios se obtiene un tercer color, que es el buscado. A pesar de reconocer la dificultad de establecer leyes relativas a los medios de expresión, enunciará las que hacen referencia a la forma, como el contraste simultáneo de líneas, planos y volúmenes, o la supresión de la línea recta (es estática y muerta); y las leyes que se refieren al color, como el uso exclusivo de los colores puros del prisma, análogos y divididos, y la utilización como «elemento de intensificación realista de signos onomatopéyicos, de palabras en libertad y de cualquier especie posible de materia»<sup>44</sup>. Considera la nueva noción del espacio y del tiempo que ha introducido la velocidad, cambiando también la noción de vida. El arte debe caracterizarse por una estilización de la velocidad, «que es la manifestación más inmediata y expresiva de nuestra vida moderna. El dinamismo plástico, vitalidad absoluta de la materia, sólo puede ser expresado por las formas -colores con el mayor relieve, profundidad, intensidad e irradiación luminosa; es decir, por la pintura y la escultura reunidas en una sola creación plástica»<sup>45</sup>.

Severini finaliza este artículo anunciando el fin del cuadro y de la estatua pues limitan la libertad creativa del artista, y proclamando la integración de las obras neo-futuristas (*sic*) en conjuntos arquitectónicos, con los que compartirán la cooperación activa del mundo exterior. Posiblemente Severini tenga razón y para entender sus relaciones con el futurismo haya que hacer una distinción como la que él hace: «En el campo crítico e histórico sería muy útil hacer una distinción entre el Futurismo nacido en Milán, más o menos influenciado por el Jugendstil, continuación de la pintura lombarda, de Segantini, Previati, Tallone, etc., y el Futurismo nacido en Montmartre, consecuencia del neoimpresionismo (Seurat, Signac) y Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Degas, etc. Yo fui el promotor de éste, que caló en diversos artistas franceses. En cuanto a Balla, participaba según los momentos de las dos tendencias. Esta distinción tiene un valor histórico importante, y facilita el trabajo de una crítica seria»<sup>46</sup>.

Es evidente que, desde el principio, Severini ha constatado las diferencias que le separan de los otros pintores futuristas; pero tampoco ha querido adherirse completamente al cubismo, a pesar de haber experimentado la influencia de su espíritu geométrico, siendo considerado por sus protagonistas como un compañero de camino, y citándolo Apollinaire en *Les peintres cubistes* dentro de la tendencia del *cubismo instintivo*<sup>47</sup>. Esta actitud distante de unos y otros, Severini la explica así: «Es cierto que yo partí del neoimpresionismo, pero saqué unas consecuencias absolutamente personales y aún hoy, independientemente de cualquier otra consideración crítica, desafío a cualquiera a no ver en aquel trabajo los signos de una personalidad bien definida»<sup>48</sup>.

El año 1913 está marcado por dos acontecimientos importantes en la vida de Severini: su primera exposición personal en Londres, en la

R. Humphreys: «Demon Pantechinon Driver: Pound in the London Vortex, 1908-1920», en *Pound's Artists. Ezra Pound and the visual Arts in London, Paris and Italy*, Londres, The Tate Gallery, 1985, pp. 33-80. Véase «Wynham Lewis et le vorticisme», en *Cahiers pour un temps*, n. 5 (dirigido por G. -G. Lemaire), París, Pandora Editions / Centre G. Pompidou, 1982; y el dossier «Le Grand Vortex anglais», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 10, París, Centre Georges Pompidou, 1982, pp. 265-277. Acerca de la relación entre Pound y los artistas futuristas italianos, véase R. Cork: *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Londres, Gordon Fraser, 1976, 2 vols.

50 *La vita di un pittore*, cit., p. 148.

51 F. T. Marinetti: «La guerra, sola igiene del mondo», en *Guerra sola igiene del mondo*, Milán, Edizioni futurista di «Poesia», 1915 (traducción modificada de *Le Futurisme*, cit.). Reed. en *Marinetti e il Futurismo*, cit., pp. 218-219.

52 M. Drudi Gambillo / T. Fiori: *Archivi del futurismo*, cit., pp. 349-350.

53 *La Vita di un pittore*, cit., p. 175 (el subrayado es del texto).

54 *ibid.*, p. 176.

55 *ibid.*, p. 184.

56 *ibid.*, p. 208 (el subrayado es del texto).

57 P. Dermée: «Quand le symbolisme fut mort...»; *Nord-Sud*, (París), (1917). Cit. por G. Severini: *La vita di un pittore*, cit., p. 211.

58 *ibid.*, p. 197.



Fig. 6 G. Severini, *Le train blindé*, 1915. Colección Richard S. Zeisler, Nueva York.

49 La palabra “vorticismo” fue inventada por Pound en el seno del Rebel Art Centre, núcleo formado por los artistas W. Lewis, E. Wadsworth, C. R. Nevinson, H. Gaudier-Brzeska, J. Epstein, y los escritores E. Pound y R. Aldington, con el propósito de distinguir su trabajo del de otros “ismos”. Fuertemente influido por el pensamiento, la poesía y el arte orientales, y partiendo de imágenes mecánicas y científicas («el vortex es el punto de máxima energía; representa, en mecánica, la mayor eficiencia»), el Vorticismo postulaba la actividad directora del proceso mental energético y su expresión a través del arte. La revista *Blast* era su portavoz. Cf. E. Pound: «Vorticism», *Fortnightly Review*, (1 septiembre 1914), pp. 46-71. Cit. por

galería Marlborough, que le permitió contactar con Nevinson y con el teórico del movimiento Vorticista, Ezra Pound<sup>49</sup>; y su matrimonio con Jeanne Fort, la hija del poeta Paul Fort, actuando como testigos Apollinaire y Marinetti. Después Italia, Pienza, para presentar Jeanne a sus padres; y Roma, donde Severini es atacado por la enfermedad pulmonar que había sufrido años atrás. Ahora la recuperación será más larga y les obliga a instalarse en Anzio por una temporada. Esta situación aumenta las dificultades económicas de Severini, que tendrá que pedir ayuda a Marinetti; su negativa es «una terrible y amarga desilusión»<sup>50</sup>, que acrecienta aún más la distancia con el futurismo. La ayuda viene de donde menos esperaba Severini, de Londres, de su nuevo amigo Nevinson, de Roger Fry y de otros artistas ingleses.

El estallido de la guerra provoca el entusiasmo de los futuristas que la aclaman como la «única higiene del mundo»<sup>51</sup>. De regreso a París, Severini recibe una carta, fechada el 20 de noviembre de 1914, en la que Marinetti escribe: «Es preciso que el Futurismo no sólo contribuya directamente al esplendor de esta conflagración (y muchos de nosotros estamos decididos a jugarlos enérgicamente la piel) sino también que se convierta en la expresión plástica de esta hora futurista... Te incitamos, pues, a interesarte pictóricamente por la guerra y por sus repercusiones en París. Trata de vivir pictóricamente la guerra, estudiándola en todas sus maravillosas formas mecánicas (trenes militares, fortificaciones, heridos, ambulancias, hospitales...)»<sup>52</sup>. A esta recomendación de Marinetti se añade el hecho de estar Severini en Igny, en las afueras de París, desde donde veía pasar los trenes cargados de material bélico o de heridos, imágenes reales que se harían «cada vez más sintéticas y simbólicas, hasta convertirse... en verdaderos *símbolos de guerra*»<sup>53</sup>. Severini confiesa que intentaba expresar su idea de “guerra” pero, siguiendo el ejemplo de Mallarmé en la poesía, buscaba la «*noción pura* o el estado esencial»: «pocos objetos, pocas formas relativas a cierta realidad, entendida en su *estado esencial*, y, como nociones puras, me daban, condensada al máximo, la idea-imagen moderna de la guerra»<sup>54</sup>. Los cuadros de guerra, como por ejemplo *Le train blindé* de 1915 (fig. 6), marcan el último momento solidario de Severini con el futurismo; esos cuadros fueron expuestos a principios de 1916 en la denominada *Exposition Futuriste d'Art Plastique de la Guerre*.

Este mismo año nace el segundo hijo de Severini, Tonio, que vivió sólo unos meses y que pudo retratar junto con su madre «en una forma simple que recuerda a nuestros primitivos toscanos»<sup>55</sup> (fig. 7). Efectivamente, se trata de una obra que supone un cambio absoluto de concep-

ción y de técnica, una anticipación de los presupuestos del *rappel à l'ordre* en la línea iniciada poco antes por Picasso con su retrato de Max Jacob. Para Severini representa, además, el abandono de una temática, los cuerpos en movimiento, el dinamismo de las formas, y el inicio de una etapa en la que domina la idea de construcción, de composición: «Mi idea era llevar la expresión artística a una forma que conciliase el deseo de extrema vitalidad (o dinamismo) de los futuristas con la intención de construcción, de clasicismo y de estilo que estaba en los cubistas. Encontré, incluso, una fórmula característica de tal deseo: *El arte debía ser Ingres más Delacroix*»<sup>56</sup>. Pero también reconoce que hablando con Apollinaire habían llegado a la conclusión de que estas formas claramente representativas, que pertenecían a un lenguaje del pasado, no se podían olvidar enteramente mientras se estaba construyendo un lenguaje nuevo. A los problemas de orden estético se añadían otros de orden técnico, pues el espíritu clasicista se debía expresar con los medios técnicos adecuados. Para Severini la revolución pictórica moderna se había producido a expensas del oficio y ya había llegado el momento de reivindicarlo. Y Severini cita a Paul Dermée:

*A un periodo de exhuberancia y de fuerza ha de sucederle un periodo de organización, de orden, de ciencia; es decir, una época clásica*<sup>57</sup>.

En el otoño de 1916 Juan Gris presentó Severini al marchante Léonce Rosenberg, quien le ofreció un contrato de adquisición de su obra. Esta era una situación nueva para el artista, pues podía contar con una seguridad económica. En cambio, otros inconvenientes surgieron de este contrato; por ejemplo, la prohibición expresa de Rosenberg de dejar que los artistas de su galería - *L'Effort Moderne* - colaborasen con Diaguilev, un trabajo que habría fascinado a Severini. Desde 1916, Severini entra en lo que definió más tarde como un «pleno misticismo científico»<sup>58</sup>, un intento de superar el diletantismo con que se



Fig. 7 G. Severini, *Maternité*, 1916. Museo dell'Accademia Etrusca, Cortona.

trataban los temas científicos. Puesto que se hablaba del «espacio de cuatro dimensiones» sin saber de qué se hablaba, quiso adquirir una noción seria del espacio y cómo medirlo. Y para esto se puso a estudiar la geometría cualitativa de Henri Poincaré (*Analysis Situs*). El resultado de estos estudios y de otras consideraciones matemático-filosóficas es que, entre 1916 y 1917, Severini elabora una teoría de la pintura de vanguardia en dos artículos que publicó en el *Mercure de France*. En el primero, *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire*<sup>59</sup>, establece un paralelismo entre los dos, pero observa que si Mallarmé es el representante del simbolismo literario, el representante del simbolismo plástico no puede ser Monet con su técnica instintiva, porque «Mallarmé veía y pensaba; Monet veía solamente. Mallarmé tendía hacia la creación, Monet permanecía en los límites de un arte morfológico»<sup>60</sup>. Al desarrollar una de las tendencias de Cézanne, Derain, Picasso y Braque, con su divisionismo de las formas y de la compenetración de planos, promoverán una nueva estética que alcanzará más tarde, escribe Severini, el nivel de Mallarmé. Los futuristas, que proclaman la necesidad del tema, han llevado la expansión del objeto en el movimiento universal hasta el límite, haciendo posible la percepción plástica de la simultaneidad. Este es el *réalisme idéiste* (porque es el resultado del elemento *idea* y de la *experien- cia sensorial*) y, aunque se exprese a menudo mediante formas geométricas, no es una *abstracción*. Picasso tendía hacia una reconstrucción realista del mundo exterior; los futuristas preferían representar un tema moderno que, en una primera época, fue el objeto más el ambiente; y, en una segunda época, es el objeto más el universo: «Creo... que la obra plástica moderna puede expresar no sólo la idea del objeto y su continuidad, sino también una especie de ideografía plástica o síntesis de ideas generales»<sup>61</sup>. Un ejemplo de *réalisme idéiste*: representar la idea de guerra

59 G. Severini: «Symbolisme plastique et symbolisme littéraire», *Mercure de France*, (París), (1 de febrero de 1916). Reed. como «Les Arts plastiques d'avant-garde et la Science moderne», en *Archivi del futurismo*, cit. Reprod. en *Écrits sur l'Art*, cit., pp. 61 y ss. (Todas las citas se refieren a esta edición).

60 *ibid.*, p. 63.

61 *ibid.*, p. 69.

62 *ibidem*.

63 G. Severini: «La peinture d'avant-garde. Le Machinisme et l'Art. Reconstruction de l'Univers», *Mercure de France*, (París), (jun. de 1917). Reprod. en *Écrits sur l'Art*, cit., pp. 79 y ss. (Todas las citas se refieren a esta edición).

64 *ibid.*, p. 80.

65 *ibidem*.

66 *ibid.*, p. 82.

67 *ibid.*, p. 83.

a través de estas realidades «cañón, fábrica, bandera, orden de movilización, aeroplano, ancla»<sup>62</sup>.

Severini titula el segundo artículo *La peinture d'avant-garde*, y lo subtitula *Le Machinisme et l'Art, Reconstruction de l'Univers*<sup>63</sup>. Si a cada civilización corresponde una forma de arte, para crear el arte de esta época el artista ha de comenzar por comprender y estimar los objetos que le pertenecen. Severini se sitúa a sí mismo entre aquellos que han defendido la belleza de las nuevas máquinas, de aquellas que mejor representan el nuevo espíritu de la época, pero advierte que para hacer una obra moderna no es necesario representar sólo objetos modernos. Y cita a Jean Cocteau cuando éste afirma: «El artista debe traerse una locomotora y devolver una pipa»<sup>64</sup>. Las razones de Severini respecto a la elección del tema, tal como las expresa, parecen una anticipación de la temática purista:

*No creo hacer ninguna restricción sobre la elección del tema: quisiera solamente que se comprendiera que los objetos familiares que nos rodean, y de los que nos servimos normalmente, constituyen "temas modernos", y que no hay necesidad de romperse la cabeza para ir a buscar en otra parte más que en la propia casa "temas" que serían forzosamente inspirados por convicciones intelectuales, de orden más o menos filosófico, y no por un sentido puramente plástico, por un deseo de hacer únicamente pintura*<sup>65</sup>.

La precisión, el ritmo, la brutalidad de las máquinas y de sus movimientos, han conducido a un realismo nuevo que, según Severini, se puede expresar sin necesidad de pintar locomotoras. La obsesión por penetrar, por conquistar con todos los medios el sentido de lo real, por identificarse con la vida a través de todas las fibras del propio cuerpo, está en la base de las búsquedas y de las estéticas de todos los tiempos. Hay una analogía clara entre el proceso constructivo de una máquina y el de una obra de arte, porque ambas están ordenadas según una *voluntad única*; y también

por los efectos que provocan: el placer y la admiración que se pueden sentir delante de una obra de arte se pueden sentir igualmente delante de una bella máquina. Pero Severini se da cuenta de que, por este camino, la palabra arte debería suprimirse y ser reemplazada por *creación científica* o *industria*. Por eso mismo, hay que considerar las obras de arte y las máquinas como diferentes, pues diferente es el espíritu de invención que preside su creación: «El primero reconstruye el universo con un fin desinteresado, el otro toma de él elementos para alcanzar un fin determinado que es su razón de ser»<sup>66</sup>. Una máquina no vivirá nunca la vida autónoma de una obra de arte, pero ésta no será autónoma y universal si no mantiene el contacto con la realidad, porque ella es una realidad más viva, más verdadera que los objetos que representa, si los elementos que la componen no pertenecen ni a un capricho, ni a la imaginación, ni al buen gusto decorativo. La forma de un objeto en una obra de arte no depende de nuestra imaginación o de nuestra cultura, sino de la vida y el ritmo del objeto mismo. El deber del artista es creer en verdades subjetivas pero variables, dinámicas, infinitas: «El mundo es nuestra representación», escribe Severini citando a Schopenhauer<sup>67</sup>. El hombre en general y el artista en particular tienen la facultad de dominar la actividad de las fuerzas universales; por eso la finalidad del arte pertenece a la subjetividad mientras que los medios han de ser ordenados según leyes objetivas. En toda creación es indispensable la intervención de la voluntad y de la razón, pues la sensibilidad sola no es suficiente; lo más importante es, sin duda, establecer un equilibrio entre inteligencia y sensibilidad, que no son tampoco incompatibles.

La ciencia sirve como control de las verdades intuitivas del artista. Puesto que el espacio es amorfo, la geometría es una convención necesaria para representar el equivalente de los cuerpos sólidos. Además, el espacio ha de ser integrado

en el tiempo. Severini quiere distanciarse de aquellos artistas que hablan de la cuarta dimensión diciendo tonterías; por eso intentará ofrecer una idea exacta<sup>68</sup>. El espacio ordinario se basa en la concepción inamovible de las tres dimensiones, pero «los pintores, cuyas aspiraciones son ilimitadas, han encontrado siempre demasiado estrecha esta convención. Es decir, que a las tres dimensiones ordinarias, intentan añadir una cuarta dimensión que las resume y que, diversamente expresada, constituye, por así decirlo, el fin del arte de todas las épocas»<sup>69</sup>. Severini considera aquí la cuarta dimensión como una necesidad artística, compartiendo al mismo tiempo el rechazo de la perspectiva presente ya en la teoría cubista de la época de preguerra. Si la pintura es un arte de construcción, la perspectiva es su gramática; pero la perspectiva italiana, más imitativa que plástica, no permite al pintor expresar el espacio visual íntegramente. La voluntad del pintor de tomar posesión de lo real le ha conducido hacia la intuición de una cuarta dimensión indeterminada, expresada ya sea a través del color, ya por las deformaciones. Boccioni definía la cuarta dimensión como «la forma única que da continuidad en el espacio»<sup>70</sup>. Y aquí Severini pasa a analizar el concepto de *continuo* según Poincaré, evidenciando una vez más la admiración y el conocimiento de su obra. Para establecer un *continuo physique*: «Poincaré sugiere la “hipótesis” de hacer abstracción de ciertos sentidos, es decir, tratar de considerar un objeto bien exclusivamente por su peso, bien por su color o por su forma, etc.»<sup>71</sup>. Severini parece encontrar en las hipótesis de Poincaré una justificación geométrica para la separación entre la forma, el color y la textura de un objeto en el cubismo sintético. El artista cierra esta larga disgresión basándose en el artículo de Poincaré *L'espace et le temps* publicado en 1912<sup>72</sup>: «Así esta cuarta dimensión no es más que la identificación del objeto y del sujeto, del tiempo y del espacio, de la materia y de la energía. El paralelis-

68 Severini dedica la última parte del artículo al tema «Mesuration de l'espace et quatrième dimension». Esta parte ha sido especialmente analizada por L. D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, cit., pp. 301 y ss.

69 «La peinture d'avant-garde», loc. cit., pp. 86-87.

70 *ibid.*, p. 88.

71 *ibid.*, p. 90.

72 H. Poincaré: «L'Espace et le temps», *Scientia*, (Bologna, Londres, París, Leipzig), XII, (1912), pp. 159-171. Reprod. en H. Poincaré: *Dernières Pensées*, París, Flammarion, 1913.

73 G. Severini: «La peinture d'avant-garde», loc. cit., p. 91.

74 *ibid.*, p. 94 (versal y subrayado son del texto).

75 *La Vita di un pittore*, cit., p. 238.

mo del *continu physique* que para el geómetra no es más que una hipótesis, se realiza por el milagro del arte»<sup>73</sup>. Una conclusión que, según Severini, es filosófica y estética, y está confirmada por Platón, Bacon, Gracián... La pintura quiere representar no una ficción de la realidad sino la realidad tal cual es. Esta realidad es indefinible, es infinita, no pertenece completamente ni a la realidad de visión ni a la de conocimiento, sino que participa de ambas: es la vida misma, la materia pensada en su acción, y cada artista es el centro de esta acción: «Porque, en conclusión, todo el arte plástico, desde el primer pintor hasta nosotros, no es más que *relación* entre una superficie y otra, entre dos o más magnitudes, entre una cantidad de materia y otra, y el destello de vida que los pintores han buscado siempre sólo es realizable por una *Unité architecturale* formada por contrastes»<sup>74</sup>.

Severini asegura que estas ideas son el resultado de experiencias y conversaciones entre los pintores que son denominados de «vanguardia» y son compartidas y aprobadas por todos ellos. Finalmente, afirma que la época de los *ismos* se ha acabado y que de las obras se desprende una especie de estética colectiva, resultado de los esfuerzos conjuntos de muchos artistas. Este último artículo de Severini ha sido considerado como uno de los textos que mejor definen el clima post-cubista que, al acabar la guerra, conduciría a la pintura a un retorno al objeto y a un «neoclasicismo».

La pintura de Severini ahora, abandonando los temas dinámicos, se orientará hacia temas como la naturaleza muerta o las máscaras, oscilando entre la figuración realista y el conceptualismo del cubismo sintético, como por ejemplo *Nature morte au fond rose* de 1918. Al referirse al París de la posguerra, Severini lo recuerda lleno de teorías y de fórmulas e incluso de errores, pero siempre rico en juventud e inteligencia. Recuerda también un regalo de Dufy: el libro de

Paul Signac *D'Eugène Delacroix au Néo-impresionisme*, un libro que, a juicio de Severini, si bien resumía con una base científica seria las leyes del color le faltaba el equivalente para las líneas y las formas. Comienza entonces una época de estudio riguroso con la consulta de los teóricos de la arquitectura, desde Vitruvio a Leon Battista Alberti, desde Viollet-le-Duc a Choisy: «En todos ellos encontraba la confirmación de cuanto habíamos hablado entre nosotros los pintores, pero sin precisar nunca por qué en el fondo ninguno de nosotros tenía nociones precisas; encontraba que en la base de la arquitectura había leyes geométricas y numéricas que servían de osamenta»<sup>75</sup>. Severini recuerda que aquél era un tiempo en que muchos artistas hablaban de geometría y de matemáticas; cita a Metzinger sacando a colación la geometría no-euclidiana y la trigonometría esférica utilizada por los navegantes, nociones siempre aproximadas que servían para ayudar a construir, a razonar el cuadro:

*Pero esto no era suficiente para mí; pensaba que si se debía utilizar la geometría y las matemáticas se debía hacer con mayor precisión, aplicando verdaderas reglas, estrechamente observadas, y más aún cuando tales reglas tenían un sentido (empezaba a darme cuenta) que sobrepasaba su valor constructivo. Quiero aludir no sólo a aquel sentido universal y cósmico que los griegos daban a las matemáticas y al número, sino a algo estrechamente relacionado con la creación artística. De hecho, por encima del cuadro, de la estatua, del poema o de la sinfonía, está el arte y la poesía contenida en ella. Poesía y arte pertenecen a un estrato profundo del ser que es común a todas las formas de expresión, y que es el manantial puro que anima todo, une todo; o sea, el artista al universo, la obra al cosmos, el alma individual al alma colectiva, y la medida de todo es el Número. De ahí su valor metafísico más que humano, presentado por otra parte por Rimbaud. Veía, pues, en el Número, la vía que conduce hacia el infinito,*

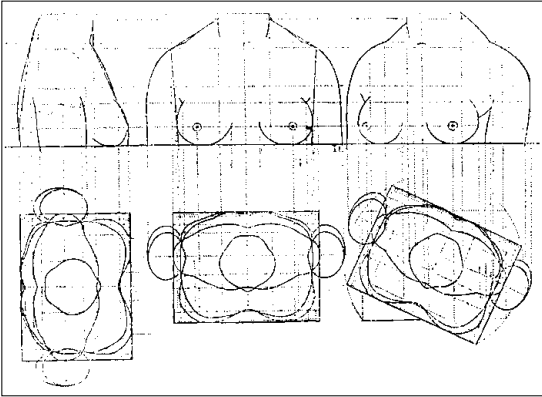


Fig. 8 G. Severini, *Projections orthogonales*, 1919. Colección privada, Roma

*hacia el absoluto, hacia la pureza, hacia una poesía sobrehumana y hacia la perfecta armonía*<sup>76</sup>.

Con esta convicción, Severini estudia todas aquellas nociones técnicas y constructivas desarrolladas en los tratados de pintura, desde los más antiguos, encontrando allí argumentos que confirmaban que la creación artística pictórica, incluso en la antigüedad, había estado presidida por reglas claras y precisas, tanto en el proceso de estructuración geométrica y matemática de la obra como en la ejecución técnica. Se trataba de unas reglas del «oficio» que ni las propias academias conocían y que sólo un pequeño grupo de artistas de su generación habían presentado. Y Severini cita a Maurice Denis, que aludía a estas reglas en su libro *Théories*; Denis incluso hablaba de aquel monasterio de Beuron, situado al sur de la Selva Negra, donde Pierre Lenz y un grupo de monjes pintaban a base de métodos rigurosos y científicos. Es interesante destacar un aspecto del París artístico de posguerra sobre el que incide Severini -y que ha sido enfatizado por algunos historiadores-:

*Estos monjes (de Beuron) realizaban a su manera otra idea que se abría camino en los ambientes artísticos de París, sobre todo entre los cubistas de L'Effort Moderne: la de un arte colectivo, anti-individualista, en el que el anonimato fuese la regla, como en el tiempo de los griegos, de la República romana y de los primeros Cristianos*<sup>77</sup>.

Una idea que se desvaneció porque el desarrollo del mercado artístico indujo a los marchantes a exigir a cada artista la expresión más clara e inconfundible de la propia individualidad. Pero la idea de un «arte colectivo y sobre todo anti-individualista» presidirá la mayoría de textos teóricos de la época, como los de Gleizes, con quien Severini mantiene no pocos puntos de contacto<sup>78</sup>.

La primera consecuencia de los estudios de Severini, quien incluso pidió al matemático Raoul Bricard que le diese lecciones de geometría

76 *ibidem* (las versales son del texto).

77 *ibid.*, p. 240.

78 En ese sentido, véase Ch. Green: *Cubism and its Enemies*, cit., pp. 143 y ss.

79 *La Vita di un pittore*, cit., p. 252.

80 Théone de Smirne: *Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platone*, París, 1892. Cit. por Severini: *La Vita di un pittore*, cit., p. 252.

81 «Las ondas sonoras y luminosas están reguladas por la misma ley mecánica que la

ondas del agua: el ángulo de incidencia es igual al ángulo de reflexión». *ibidem*.

82 *Cf. ibid.*, pp. 253-254.

83 Reproducida en G. Severini: *Dal cubismo al Classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, cit. *supra.*, pp. 166 y ss. Acerca del color y la plástica de Vantongerloo, así como de los otros artistas de *De Stijl*, véase L. P. Finizio: *Dal Neoplasticismo all'Arte Concreta, 1917-37*, Bari, Laterza, 1993, pp. 41-48, y *passim*.

84 *La Vita di un pittore*, cit., pp. 255-256.



descriptiva y matemáticas -Bricard le enseñará el valor histórico y artístico de la sección áurea-, aparece con el uso de los trazados reguladores, que Severini usará sistemáticamente antes de pintar los cuadros. Además trabajará especialmente las proyecciones ortogonales conjugadas, tema en el que se convertirá en un experto, estudiando las proyecciones de una figura de frente y de perfil e imprimiéndole una rotación de  $3/4$  (fig. 8). Severini escribe en sus memorias.

*Es extraordinaria la expresión de vida que brota de ciertas formas, concebidas únicamente en nuestro espíritu, cuando pasan desde la geometría pura a una lejana imitación de la realidad. Nace de ahí una emoción intensa, vivísima. Comprendo ahora cómo algunos grandes maestros del pasado, los griegos por ejemplo, han podido construir según el número o los trazados geométricos y expresar la vida*<sup>79</sup>.

Con la intención de llevar más lejos la aplicación de algunas relaciones armónicas, trató de establecer una cierta analogía entre estas y las musicales, una sugerencia proporcionada por la lectura de un fragmento de Teón de Esmirna sobre Platón<sup>80</sup> y por un fragmento del libro de Leonardo sobre la mecánica referente a la ley que regula las ondas sonoras y luminosas<sup>81</sup>. Las dificultades para resolver los problemas derivados del color (mezclar los colores del espectro o mezclar los colores en polvo son dos operaciones básicamente diferentes), le decidieron a consultar a Charles Henry, quien encontró la idea interesante pero difícil. Para Severini los contactos con Henry supusieron ponerse al día acerca de las investigaciones que éste realizaba desde su cargo de director del *Laboratoire de Physiologie des Sensations* en la Sorbona. Severini estudió *Le Cercle Chromatique* y otros textos de Henry sobre las leyes del contraste simultáneo, de donde extraería la noción científica del ritmo y de la dirección de los colores<sup>82</sup>. Siempre con la idea de encontrar una relación analógica entre

música y color, Severini, que desde 1917 -cuando conoció a Theo van Doesbourg-, colaboraba con la revista *De Stijl*, se interesó por las investigaciones de Vantongerloo sobre la teoría cromática, y con él mantuvo una seria correspondencia sobre el tema<sup>83</sup>.

Entre todos los amigos cubistas, Severini confiesa que se entendía muy bien con Juan Gris porque coincidían «sobre todo en la intención de elevar al nivel de las nociones geométricas y matemáticas serias las intuiciones que nos habían servido a todos al inicio del cubismo y que servirían aún de base a tantas obras de verdadero valor»<sup>84</sup>. Para Severini, las intuiciones del cubismo abarcaban incluso el hiperespacio de la geometría cuatridimensional, estableciendo una relación entre la pintura cubista y la nueva geometría consistente en que el cuadro cubista era considerado como un *espacio* divisible en otros espacios. Cada uno de estos espacios estaba destinado a una clase de sensaciones o de emociones con el fin de no confundir los diversos aspectos representados. Por ejemplo, el color local de un objeto o su materia verdadera no podían estar situados en el mismo espacio destinado a la forma concebida de tal objeto. Con la voluntad de expresarlo completamente, pretendía representarlo tal como se presenta a los ojos del pintor como *realidad sensible* y tal como se presenta a su pensamiento; pero ambas realidades, la de *visión* y la de *concepto*, no podían compartir un mismo espacio. Severini utilizaba este argumento para distinguir el cubismo de la pintura del pasado, haciendo una excepción con el neoimpresionismo, ya que en éste las dos realidades, la *visual* y la *conceptual*, eran expresadas por el pintor en una síntesis que se realizaba espontáneamente en su espíritu. Además había en el cubismo una aspiración hacia un orden no sólo estético sino científico como no hay otro ejemplo en la historia, y era fruto también de aquella época de civilización mecánica y matemática, época de inven-

nombres. *Essai d'arithmosophie* (reed. facsímil: Paris, Chacornac Frères, 1948; Paris, Éditions Traditionnelles, 1984). Dos años más tarde fundó en la Sorbona una «Société des études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles», que organizaba conferencias tanto sobre temas científicos como artísticos. Bajo sus auspicios se realizaron, por ejemplo, la conferencia de Léger «L'Esthétique de la machine» (Cf. *L'Intransigent*, 13 de junio de 1923), la de Gris «Possibilités de la peinture» (15 de mayo de 1924) y otras de Gleizes y Ozenfant. Según Allendy, estos cuatro artistas, como cubistas o post-cubistas, eran parte de un mismo fenómeno de posguerra que se manifestaba en campos tan aparentemente diversos como la física, la química, la psicología, la política, la religión y al arte. Substanció esta idea en el breve artículo «L'Orientation des idées nouvelles», publicado en *La Vie des lettres* en febrero de 1923, pp. 10-15. Cf. C. Green: *Cubism and its enemies*, cit., pp. 149-152.

87 *La vita di un pittore*, cit., p. 276.

88 *ibidem*.

89 *Du Cubisme au Classicisme*, loc. cit., p. 53.

90 *ibid.*, p. 55 (las versales son del texto).

91 J. Cocteau: «Le Coq et l'Arlequin», en *Le Rappel à l'ordre*, cit. *supra.*, p. 17.

92 *Du Cubisme au Classicisme*, loc. cit., p. 57.

93 *ibid.*, p. 59 (versal y comillas son del texto).

94 *ibidem*.

tos como la telegrafía sin hilos y tantos otros en el campo de la física, fenómenos que se podían localizar en un espacio de cuatro dimensiones. Es evidente que el cuadro continuaba siendo una superficie bidimensional, pero se trataba de sugerir, a través del juego de formas y colores, un concepto más elevado de espacio. Y, a medida que las intuiciones poéticas del cubismo, formuladas teóricamente desde 1912, se iban clarificando para Severini a través del estudio, encontraba más analogías y contactos con los postulados de la geometría cuatridimensional. Pero era finalmente la fantasía del pintor la que debía conciliarlo todo sirviéndose de las formas concebidas y de las visibles, siempre interpretadas poéticamente. Según Severini, el futurismo había hecho una aportación fundamental en este proceso, el dinamismo, del que tantas obras ofrecían ejemplos variados.

En este periodo de la vida de Severini, en el que predomina una potente voluntad de superar lo que él considera como una debilidad o falta de oficio, es cuando decide escribir un libro que siente las bases de su estética y de la técnica necesaria para expresarla. Inicia entonces la redacción del *Du Cubisme au Classicisme*, que significativamente subtitula *Esthétique du compas et du nombre*, publicado en París en 1921<sup>85</sup>, con un prefacio de René Allendy<sup>86</sup>. Entre las ilustraciones que Severini presenta como ejemplos de composición figura *Maternité* (octubre de 1919) «compuesta como una Madonna de Rafael, cuyas líneas y formas eran reguladas por triángulos rectángulos dispuestos de forma romboidal. Mi mujer y mi hija me sirvieron de modelos, pero, como en Rafael, todo era conformado geoméricamente; había dividido la longitud de las líneas hasta 1/72; escogí la armonía de los colores del "círculo cromático" de Chevreul según sus leyes de contraste; el paisaje que se ve desde la ventana fue compuesto según la relación áurea, añadiendo o quitando. En definitiva,

85 *cit. supra*.

86 Allendy, nacido en París en 1889, obtuvo el doctorado en medicina con la tesis «L'Alchimie et la médecine» (1912). Miembro fundador de la «Société Française de Psychanalyse» en 1922, participó en diversos congresos de psiquiatría y de medicina homeopática. En 1921 había publicado *Le symbolisme des*

había aplicado íntegramente ciertas reglas de composición, rastreadas en más de un maestro. El cuadro, pintado a la caseína, resultó brillante de color y de una indiscutible perfección; todo estaba en su lugar»<sup>87</sup>. En sus memorias, Severini se muestra inflexible sobre esta época, ya que después de la descripción precisa que hace del cuadro, y consciente de que «las reglas» solas no bastan, añade que «el conjunto era frío como el hielo y estaba carente de vida»<sup>88</sup>.

*Du Cubisme au Classicisme* se inicia constataando el estado de anarquía en que se encuentra el mundo artístico, una constatación muy generalizada en los textos teóricos de la posguerra en Francia, y cuya causa Severini define así: «Los artistas de nuestra época no saben utilizar el compás, el transportador y los números»<sup>89</sup>. Las leyes constructivas, desde el Renacimiento hasta nuestros días, han ido olvidándose y los artistas han caído en el dominio de lo sensorial, pretendiendo solamente afirmar su individualidad fuera de toda regla. Severini puntualiza que cuando habla de reglas no se refiere a las «fórmulas muertas» que se enseñan en las escuelas de Bellas Artes, sino a las leyes eternas de la construcción que están en la base del arte de todos los tiempos. Los medios son eternos, los estilos cambian. Para Severini, como para Gleizes, el Renacimiento es la etapa donde se inicia la decadencia porque es el momento en que el individuo quiere separarse, elevarse de la colectividad, para afirmar su personalidad y alcanzar la originalidad; el predominante fetichismo de la originalidad y la falta de cultura matemática hacen que ni los intelectuales más cultivados comprendan estas verdades evidentes. En las grandes épocas del arte, la formación del artista era completa; los artistas eran géometras y también filósofos: «Una de las grandes causas de nuestra decadencia artística está sin ninguna duda en esta división entre la Ciencia y el Arte»; y, después de haber reflexionado e interrogado a los maestros, Severini confiesa que su

tesis es ésta: «L'Art ce n'est que la Science humanisée»<sup>90</sup>. Recordemos que Cocteau ya había escrito al inicio de *Le Coq et l'Arlequin*: «L'art c'est la science faite chair»<sup>91</sup>.

Para ser verdaderamente eficaz, la teoría no ha de separarse de la experiencia, y toda experiencia ha de referirse a una teoría previa y demostrada. Severini cita a Ingres como ejemplo de reacción contra el sensualismo y aspiración hacia el clasicismo, pero Ingres no era un teórico. En cambio Delacroix da unas reglas generales claras sobre las relaciones entre líneas y colores y sobre la manera de componer un cuadro. En el orden de los teóricos, destaca a Signac con su libro sobre el neoimpresionismo, primer intento serio de devolver la pintura a un método científico. Cézanne no puede ser un punto de partida debido al origen sensorial de sus intenciones: «no se convierte uno en clásico por la sensación sino por el espíritu»<sup>92</sup>.

En el segundo capítulo, Severini se propone dar unas «reglas generales»; la comparación entre el arte y la música le permite afirmar que un arte que no obedece a leyes fijas e inviolables es al arte verdadero lo que el ruido es al sonido musical. Para componer, en música como en arte, hay que conocer las relaciones armónicas y las leyes que las rigen. Por eso se puede afirmar que «la obra de arte debe ser "Eurítmica"; es decir, que cada uno de sus elementos debe estar ligado al todo mediante una relación constante que satisfaga ciertas leyes»<sup>93</sup>. Para Severini una estética basada en el número es verdadera porque es conforme a las leyes a través de las cuales nuestro espíritu ha comprendido y explicado el universo desde Pitágoras y Platón. El ritmo está presente en toda la creación según unas leyes que nos permiten recrear o reconstruir los equivalentes del equilibrio y la armonía universales. La finalidad del arte es: «Reconstruir el universo según las mismas leyes que lo rigen»<sup>94</sup>. Desde las épocas más remotas, el hombre empezó por imitar su propio cuerpo, incluso antes de saber

cómo estaba construido. Pero a medida que adquiría conciencia de su propia construcción y de su identidad con el universo iba asimilando las leyes numéricas que rigen el cosmos y el microcosmos, e impresionado por la unidad y la armonía de la creación se alejaba de la imitación exterior para recrear, al igual que la divinidad, el universo a su imagen y semejanza.

Severini dedica el tercer capítulo a las proporciones y a su aplicación al arte, citando como una relación interesante el número de oro que se presenta en la división de un segmento de línea recta en media y extrema razón. Considerando que el gran defecto del arte moderno es el de la construcción, Severini reconoce haberse aplicado al estudio de la arquitectura porque es la madre del arte plástico y porque hay identidad entre las reglas que conciernen a la arquitectura, a la escultura y a la pintura. De ahí derivan algunos ejemplos de trazados en la arquitectura.

El capítulo cuarto tiene un título especialmente expresivo: *La vrai signification de cette phrase Travailler selon l'esprit*. Severini trata de distinguir entre aquella manera de trabajar que está únicamente basada en los movimientos reflejos e instintivos y lo que él denomina «trabajar según el espíritu». La primera manera pondría al pintor al mismo nivel que la cosedora o la modista. El esfuerzo de los artistas ha tendido siempre a sustituir el instinto por algo más fuerte, como la razón o el espíritu. Y Severini hace un rápido análisis de la historia de la pintura, comenzando por los Primitivos italianos hasta llegar a Piero della Francesca y a Leon Battista Alberti, el momento en que se han precisado unas reglas para la representación espacial. Después de ellos, hasta Leonardo y Durero, hay una ascensión constante que culmina en un punto desde donde comienza el descenso hasta los abismos actuales. Para Severini, el arte consiste en realizar una dimensión ideal entre la realidad de conocimiento y la realidad de visión. Para

conseguirlo sólo podemos contar con la «Ciencia»: «Es de una inexcusable ingenuidad trazar dos líneas paralelas porque en la realidad sabemos que son paralelas, con el pretexto de querer hacer algo verdadero. No olvidemos que para el pintor, las líneas o las formas no son verdaderas más que cuando están en equilibrio perfecto con las otras líneas y las otras formas del cuadro, e *independientemente de toda comparación, incluso con la realidad que conocemos*»<sup>95</sup>. Severini expresa aquí la idea, ya formulada en la teoría cubista, del cuadro como una realidad en sí, independiente de cualquier otra, con sus propias leyes, cuyo origen está en su misma esencia. La verdad de la obra nace de la concordancia de todas las partes entre ellas y con el todo, que es el principio del equilibrio y, por tanto, de la armonía. El conocimiento de las leyes es el que ha permitido hacer las grandes obras del pasado: por ejemplo los griegos, que conocían perfectamente las leyes de la óptica, sabían corregir las deformaciones producidas por la distancia; y los constructores del arte gótico, por la misma razón hacían parecer las torres más altas de lo que son en realidad, lanzándolas hacia el cielo. Por tanto, el artista debe conocer las reglas de su arte porque así podrá suscitar una sensación de armonía: «Trabajar según estas reglas y estas leyes que el espíritu poco a poco ha descubierto y formulado, constituye el *trabajo según el espíritu*; fuera de esto sólo hay “el expediente”, “el más o menos” y “la habladuría”»<sup>96</sup>.

En cuanto a la composición, Severini destaca la aportación de los griegos respecto a una simetría por equivalentes; simetría era para ellos, a diferencia de nuestra definición actual, la relación constante que une a todas las partes entre sí y a cada parte con la totalidad. Por eso se puede utilizar el término griego «euritmía». Después de citar algunos métodos de composición, Severini afirma la idea base del libro: para salir de los límites del buen gusto y de la adaptación, el pin-

tor debe utilizar el compás y el transportador, e insiste en que el artista se ha de familiarizar con las reglas geométricas y las propiedades de las figuras, un tema al que dedicará el capítulo sexto. La belleza y la perfección de un cuadro residen en «el justo reparto de las fuerzas y los pesos exactamente como en una máquina o en un edificio»<sup>97</sup>. Luego Severini usa términos propios de la arquitectura: hay que empezar por establecer un *andamiaje* de acuerdo con las reglas del arte, a continuación los *cimientos* y más tarde los *alzados*; una forma de proceder que implica un orden y una disciplina rigurosos. El andamiaje, igual que en una construcción real, está destinado a desaparecer una vez acabada la obra. Explicará a continuación las proyecciones ortogonales que, más que ningún otro *medio* geométrico, pueden reconstruir un objeto según convenga. Sin olvidar una crítica al cubismo porque no ha conseguido realizar una de sus principales intenciones: representar los cuerpos lo más completamente posible, y esto porque los artistas no tenían los conocimientos geométricos necesarios. Dedicó un capítulo a la perspectiva, afirmando que está «en el estado de una momia»<sup>98</sup>. Se aprende en la escuela como una fórmula. «No tiene ya vida, porque el principio de vida, que es su razón de ser y que está en su origen geométrico y matemático, se olvida o se comprende mal»<sup>99</sup>. Severini reivindica la perspectiva, básicamente, en razón de su origen matemático y la considera un medio cuya bondad radica en la manera de ser utilizada. Pero para ello hay que conocer sus principios científicos. Lo mismo sucede con las curvas, que explicará detalladamente porque son la expresión viva de la idea.

Severini considera al color como un elemento destructivo y sensorial. El capítulo que le dedica va encabezado con esta frase: «el color deber estar siempre dominado y contenido por la forma»<sup>100</sup>, e incluye los argumentos esenciales de la teoría del color desde Chevreul y Blanc

hasta Henry y Helmholtz, en cuanto se refiere a sus características, como el tono, el grado de saturación y la claridad o intensidad luminosa. También tiene en cuenta las *direcciones dinámicas* según las formuló Henry. Finalmente Severini propone un «método general de trabajo», que consta de tres partes:

1ª-La concepción interior, que comprende la elaboración y comienzo por una idea imprecisa o por una emoción. Durante una fase más o menos larga, se acumulan elementos que pueden servir para dar cuerpo a la idea. Es la fase de croquis, de composiciones de líneas muy generales.

2ª-La construcción científica y cuantitativa, cuando la idea ya está bastante clara en el espíritu. Es el momento de utilizar figuras geométricas que pueden corregir las direcciones o sugerir otras; es el momento de poner en juego toda la cultura matemática, pues hay que construir a través de los trazados y del número.

3ª-Fase de ejecución, en la que intervienen todas las cualidades del pintor. En esta tercera fase tiene que ponerse en funcionamiento la elevación espiritual, la capacidad de trascendencia y también la humanidad. Es una fase de síntesis que cierra el proceso: ahora el andamiaje debe desaparecer.

En las conclusiones, Severini insiste en que la causa del desorden artístico es la ausencia de medios técnicos verdaderamente serios; los artistas no saben servirse del compás, del transportador, de la escuadra y del número: «Ya es hora de acabar con las bellas frases que no dicen nada. *Se sabe o no se sabe. Y entre la ignorancia y la ciencia no hay más que mediocridad.* Cuando digo: la regla, entiendo la ley única que está en la base del arte desde los tiempos más lejanos»<sup>101</sup>. Para Severini, hay más de un punto de contacto entre su época y la de los primeros humanistas, porque predomina el afán de saber y de elevarse al máximo posible mediante las cualidades del espíritu. La idea de una síntesis entre la ciencia, el arte y

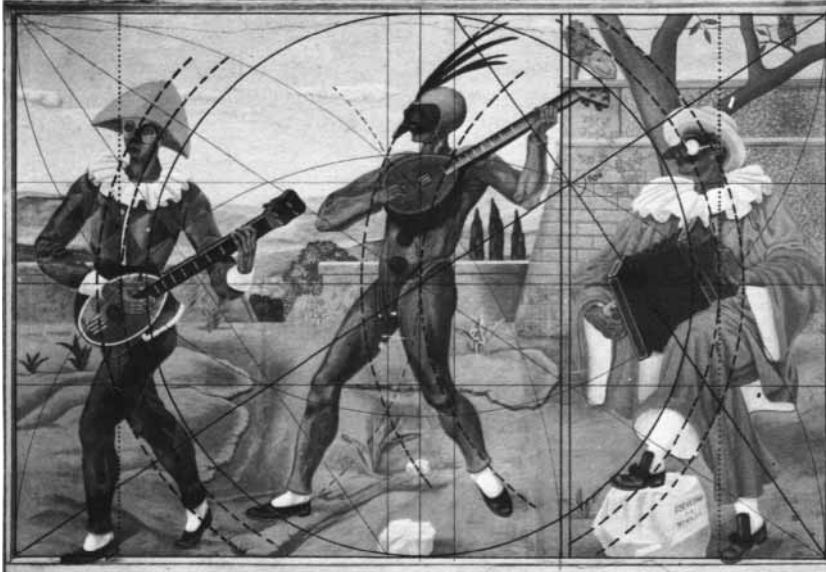


Fig. 9 G. Severini, frescos del castillo de Montefugoni, Florencia, 1921. Trazados armónicos de C. Cresti.

95 *ibid.*, p. 70 (el subrayado es del texto).

96 *ibid.*, p. 71 (subrayado y comillas son del texto).

97 *ibid.*, p. 82.

98 *ibid.*, p. 90.

99 *ibidem*.

100 *ibid.*, p. 100.

101 *ibid.*, p. 117 (el subrayado es del texto).

102 *ibid.*, p. 119.

103 En sus memorias, Severini relata su primer encuentro con Le Corbusier y Ozenfant, quienes le anuncian la publicación de *L'Esprit Nouveau*, y la cordialidad de la conversación acerca de la geometría y de la matemática aplicada al arte. Al comentarles Severini que iba a publicar un libro sobre este tema con el editor Povolozky, ambos le expresaron su deseo de edi-

tarlo en su revista, a lo que Severini afirma «haberse negado absolutamente» (*Op. cit.*, p. 157). Posteriormente, Severini escribirá a Ozenfant y Jeanneret quejándose por retrasar la publicación de su artículo *Cézanne et le cézannisme*, lo que enfrió sus relaciones. En tales circunstancias, aparece *Du cubisme au classicisme*.

104 De Fayet: «Les livres d'esthétique», *L'Esprit Nouveau*, n. 15. Reprod. en *Dal Cubismo al Classicismo*, *cit.*, p. 150.

105 *La vita di un pittore*, *cit.*, p. 297. La respuesta de Severini sirvió únicamente para potenciar el grado de causticidad de las descalificaciones mutuas. Toda la polémica ha sido reproducida en *Dal Cubismo al Classicismo*, *cit.*, pp. 150-158.

106 Para una detallada información acerca de las condiciones del encargo y de la realiza-

ción de los frescos, véase M. Caiger-Smith: *Gino Severini - The Montefugoni Frescoes*, Thesis, Courtauld Institute, University of London, 1983. Y también, C. Cresti: «Geometria per Montefugoni» en *Gino Severini 1883-1966*, *cit.*, pp. 47-54.

107 *La vita di un pittore*, *cit.*, p. 291. En ese sentido, véase G. de Marco: «Le Maschere della Commedia dell'Arte nella pittura francese negli anni del Cubismo», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 37, La Nuova Italia Scientifica, 1989, pp. 40-54.

108 Cf. C. Cresti: «Geometria per Montefugoni», *loc. cit.*, p. 51. Los rectángulos dinámicos fueron enunciados en 1920 por Jay Hambidge en su estudio sobre los vasos griegos (*Dynamic Symmetry. The Greek Vase*; New Haven, Yale University Press, 1920) donde constataba su utilización y sus múltiples divisio-

nes armónicas -*dynamic symmetry*- como un método para establecer relaciones de áreas en el dibujo y la composición. Hambidge distinguía dos tipos de rectángulos: aquellos de módulo  $n$  en que  $n$  es un número entero o fraccionario, que denominaba "estáticos", y aquellos otros en que  $n$  es un número irracional que puede construirse gráficamente, a los que denominaba "dinámicos"; son los rectángulos  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4}$  y  $\sqrt{5}$ . Tanto el cuadrado como el doble cuadrado pertenecen a los dos tipos. A partir de ahí, Hambidge demostraba que los rectángulos "dinámicos" eran el fundamento de los métodos compositivos del arte griego. En 1924, ampliaba este análisis al Partenón y a otros templos griegos (*The Partenon and other greek temples. Their dynamic symmetry*; New Haven, Yale University Press, 1924), señalando el papel que los trazados geométricos ligados a la sección áurea jugaban en la arquitectura clásica.

109 «La divina proporzione ed altri rapporti d'armonia nelle arti», conferencia leída primero en la Universidad de Roma el 19 de febrero de 1941 y, con ligeras modificaciones, el 10 de mayo del mismo año en el Teatro del Palazzo dell'Arte de Milán y el 3 de junio siguiente en la Universidad de Padua; «Le Nombre d'Or et d'autres rapports d'harmonie dans l'Art Moderne», conferencia leída en el «Primo Convegno Internazionale sulle Proporzioni nelle Arti» organizado con motivo de la IX Trienal de Milán en septiembre de 1951, ya comentado al inicio del cap. I. Las dos conferencias han sido reproducidas en *Dal Cubismo al Classicismo*, *cit.*, pp. 175-242.

110 *La Vita di un pittore*, *cit.*, p. 301 (la versal es del texto).

la filosofía, idea directriz de los humanistas, es la única que puede conducir a una unidad de concepción y de representación universales. Hay que escoger como ejemplo el de los verdaderos humanistas «guardándose de la trampa del sensualismo pagano que hizo fracasar al Renacimiento y que amenaza hoy con hacer fracasar la tendencia pitagórica que nosotros defendemos»<sup>102</sup>.

La publicación de *Du Cubisme au Classicisme* provocó inmediatamente duras críticas por parte de los cubistas e incluso por parte de aquellos que, como Ozenfant, eran considerados por Severini como «compagni-di-strada»<sup>103</sup>: en *L'Esprit Nouveau* apareció, firmado por De Fayet, un comentario que criticaba duramente al autor: «Voilà un artiste qui va vers la science et la science l'engloutit et il ne ressort de là qu'un néo-renaissant de la pire Renaissance»<sup>104</sup>; y criticaba también el exceso de conciencia mística que parecía presidir el libro, aún reconociendo las buenas intenciones de construcción, de lógica y de análisis. Según Severini, el hecho de reprochar a los artistas su desconocimiento de las nociones geométricas y matemáticas, fue el desencadenante de la ostilidad general y de la reacción tan agresiva de *L'Esprit Nouveau*; ésta última, a juicio del artista, «superó todas las previsiones»<sup>105</sup>.

En 1921, Léonce Rosenberg encarga a Severini la decoración de una de las salas del castillo de Montefugoni, al lado de Florencia, propiedad de Sir George Sitwell<sup>106</sup>. En la realización de este encargo, Severini intentó llevar a la práctica el retorno al oficio y a la tradición clásica que preconizaba en el *Du Cubisme*. Escogió como motivo a los personajes de la *Commedia dell'Arte* (fig. 9 y fig. 1, cap. VI), muy contento porque «ésto me permitía mantenerme entre lo humano y lo abstracto, entre lo inventado y lo real»<sup>107</sup>. Dividió los muros en espacios armónicamente limitados, basando las composiciones en las propiedades geométricas de los triángulos rectángulos, con la exigencia de trazar sobre el

muro, junto al motivo, las fases analíticas del proyecto. En lo que se refiere a la técnica y al color siguió las reglas extraídas de los antiguos tratados relativas al fresco. Carlo Cresti, partiendo de la reconstrucción en facsímil de esta decoración de Severini (realizada en 1980), ha analizado su composición a partir de posibles trazados geométricos, concluyendo que no sólo la compaginación de cada una de las paredes es fruto de una estudiada simetría -en el sentido clásico de correspondencia armónica de las partes respecto al todo-, sino que sobre las paredes se combinan rectángulos de temas dinámicos  $\sqrt{2}$  y  $\sqrt{5}/2$  con rectángulos de temas estáticos 1 y 2 (cuadrado y doble cuadrado, respectivamente)<sup>108</sup>. El interés de Severini por la sección áurea continuó a lo largo de los años, como lo prueban los artículos que escribió en 1941 sobre “la divina proporción”, y en 1951 sobre “el número de oro y otras relaciones de armonía en el arte moderno”<sup>109</sup>.

Poco después de acabar la decoración del castillo de Montefugoni, Severini tomará una decisión que parece muy coherente con la propia trayectoria artística: hacerse católico. Incluso los argumentos con que explica esta decisión tienen resonancia de los que ya había escrito en el *Du Cubisme*:

*Sentía cada vez más la necesidad de un apoyo, de una seguridad contra cualquier equívoco o desviación, contra el desorden profundo en el que se vivía. Pretender que la materia se ordene sola y que el orden venga de la naturaleza, que no tiene conciencia, esperar de la Ciencia las explicaciones de todos los misterios, e incluso esperar de ella el orden que sólo el intelecto puro y el espíritu pueden dar, estos son los trágicos errores que costarán muy caros a la humanidad*<sup>110</sup>.

## V Argumentos de orden

### V·III La pintura y sus leyes

**“Les Arts, parce qu’ils sont pratiques, ne sauraient être exclusivement à la merci d’une fantaisie échevelée. Il leur faut s’appuyer constamment sur des principes relativement exacts, c’est vrai, mais suffisants pour satisfaire la sensibilité et la raison”**

Albert Gleizes

*La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*, es un artículo de Albert Gleizes publicado en *La vie des Lettres et des Arts*, en marzo de 1923<sup>1</sup>. Es un texto doblemente interesante si se tiene en cuenta, por una parte, el trabajo teórico de Gleizes y, por otra, el movimiento de retorno al orden en el periodo de entreguerras. En cuanto a la primera cuestión, este texto se ha de valorar globalmente de acuerdo con la trayectoria biográfica y artística de Gleizes<sup>2</sup>, y en relación también con otros textos suyos anteriores, especialmente el *Du “Cubisme”* escrito en colaboración con Jean Metzinger<sup>3</sup>. En cuanto a la segunda cuestión, *La peinture et ses lois* se incluye, por así decirlo, naturalmente dentro de aquella corriente crítica del cubismo que se genera en la teoría de la pintura a principios de los años 20 en París. Pero lo hace desde una posición privilegiada pues no en vano Gleizes, a diferencia de Ozenfant, Jeanneret y Severini, estuvo en la batalla entre los primeros “cubistas”, fue junto con Metzinger el primero en plantear teóricamente el movimiento, y encontró a partir de ahí un camino personal y propio que ahora, en 1923, le autoriza a proclamar que hay que prolongar el cubismo, pero no en la letra sino en el espíritu.

«Como mi padre era diseñador industrial (es decir, que hacía diseños de muebles, papeles pintados, cortinajes, etc.), me obligó a aprender su oficio... Más tarde comprendí que esto me enseñó realmente los secretos técnicos de la pintura»<sup>4</sup>. En una carta dirigida a su amigo Jean Chevalier en 1938, Albert Gleizes explicaba con estas palabras lo que seguramente fue un aspecto determinante de su trayectoria artística. Nacido en París, en 1881, en el seno de una familia acomodada, relacionada con las artes por la profesión del padre, pero también por la actividad de dos tíos, uno de ellos fue premio de Roma en 1875 y el otro coleccionista y marchante de objetos de arte del siglo XVIII. Los Gleizes (el nom-

1 También publicado como opúsculo en París, Croutset et Dépost, 1924, con numerosas variantes, y reeditado en 1961. Para todas las citas se utiliza la versión publicada en *La Vie des Lettres et des Arts*, (París), 2ème série, n. 12, (marzo de 1923), pp. 26-74.

2 Véanse P. Alibert: *Gleizes: biographie I*, Heyraud, Galerie Michele, 1990; D. Robbins: *The Formation and Maturity of A. Gleizes, A biographical and critical study, 1881 through 1920*, cit. supra.

3 Gleizes / Metzinger: *Du “Cubisme”*, cit. supra. Cf. cap. III-3.

4 Carta a Jean Chevalier, 19 de nov. 1938. Cit por P. Alibert: *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*, cit. supra, p. 25, nota 1.

5 A. Gleizes: «Arabesques», en *Puissances du Cubisme*; Chambéry, Présence, 1969, p. 170 (las versales son del texto).

6 Cf. supra, cap. III-1, p. 60 y nota 11.

7 A propósito de la fundación de *L'Abbaye de Créteil* Gleizes escribió: «Pressentiment de la position des artistes dans une société de plus en plus dominée par la production, la consommation, les affaires». «Autobiographie inédite d'Albert Gleizes», extractos de una carta dirigida a Jean Chevalier, fechada el 9 de febrero de 1938, conservada en los archivos del Musée de Peinture et Sculpture de Grenoble, publicada en *L'Art sacré d'Albert Gleizes*, catálogo de la exposición realizada en el Musée de Beaux-Arts de Caen, 22 mayo -31 agosto de 1985, s/p.



bre de la familia es una versión provenzal de “iglesia”), vivían en Courbevoie, en las afueras de París, en una casa rodeada por un gran jardín en el que se instaló un estudio para el artista. Dado que prefería las clases de declamación en el Conservatorio a la escuela, el padre lo puso a trabajar en su taller: allí aprendió el oficio a través de la práctica metódica que requiere precisión y disciplina. En sus primeras pinturas, que datan de la época del servicio militar en el norte de Francia, destaca la influencia impresionista y la temática social. Amigo íntimo del futuro poeta René Arcos, comparten una misma afición por el simbolismo en poesía y por el socialismo en política; y la lectura de Whitman, Verhaeren, Renan, junto a la música de Wagner, la filosofía de Comte, la historia de Taine y Michelet y la sociología de Durkheim. En cuanto a la pintura, Gleizes conoce la obra de Pissarro y Seurat y admira a Gauguin. Pero hay de esta época un recuerdo imborrable:

*Hace mucho tiempo de esto, en 1903 creo, leyendo L'Art Arabe de Albert Gayet, me impresionaron estas dos frases: “un mosaico árabe contiene infinitamente más sensaciones que la más perfecta estatua icónica, aunque sea un Praxiteles. Aquél es un estremecimiento del alma; esto el molde anatómico de los músculos de un hércules de feria”. A decir verdad yo no sabría explicar por qué el comentario me hizo el efecto de una verdad; únicamente que me impresionó en uno de esos momentos de confusión de la juventud cuando los sentidos próximos a la plenitud disputan sus derechos al Espíritu. Como quiera que sea, nunca he olvidado esas frases y los años, que aportaron las pruebas de la experiencia, debían aportar, al mismo tiempo que la explicación, la confirmación de ese presentimiento en favor de la primacía del Espíritu»<sup>5</sup>.*

Primacía del Espíritu: si fuese posible definir una biografía con dos palabras, estas serían las más adecuadas para definir la de Gleizes, pues el

camino que irá trazando estará siempre presidido por el impulso de traducir, en la teoría como en la práctica, esta evidencia intelectual. Impulso que estará presente en las actividades desplegadas al iniciarse su vida artística; la colaboración de Gleizes y Arcos en el establecimiento de una *Association Ernest Renan*, una especie de universidad popular que había de integrar a intelectuales y artistas. Más tarde, en 1906, la fundación de *L'Abbaye de Créteil*, el proyecto de una comunidad en la que, lejos de la sociedad, se podría desarrollar libremente una existencia plenamente artística<sup>6</sup>. Eran muchas las esperanzas puestas en *L'Abbaye*, el sueño de crear el futuro a través de conceptos clave como colectividad, multiplicidad, simultaneidad, difundidos en las obras de escritores y poetas como Henri Martin Barzun, René Arcos y Jules Romains<sup>7</sup>. Aunque había un potente rechazo del mundo burgués, que debía ser sustituido por una sociedad comunitaria, no se desestimaban en cambio los temas de la vida moderna con los cuales se pretendía la creación de un arte heroico y épico. Temas que, procedentes de la realidad, nunca quedarían restringidos por las limitaciones de la percepción física.

En los dos años que duró la experiencia de Créteil el estilo de Gleizes cambió: sólo hay que comparar *Le marché d'Abbeville* de 1903 (fig. 1) con *Église à Créteil* de 1908 (fig. 2) para captar la diferencia evidente entre una y otra; de una técnica similar a la impresionista en cuanto a la pincelada y a la creación de una atmósfera general en la composición, se pasa a una valoración de la luz en función de los volúmenes a destacar, ya sea la corporeidad maciza de la iglesia o bien el rostro del personaje en primer plano, afinando la pincelada en superficie y uniformándola para dar solidez al tema. Está claro que entre una obra y otra, está el impacto Cézanne. Pero hay también aquella búsqueda intuitiva de una realidad más allá de las apariencias: la búsqueda de la forma verdadera que empezaba ya a descubrir-

8 «Después de Créteil -escribe Gleizes-, evolución muy rápida en pintura. Encuentro con Metzinger y Le Fauconnier. Las precisiones que me aportó el cubismo (estudios de volumen-espacio) me entusiasmaron. Se hablaba mucho, se discutía enérgicamente en los talleres, en los ambientes literarios de la época cuando frecuentábamos *La Closerie des Lilas*, donde se agrupaba en torno a Paul Fort todo el movimiento simbolista literario. Gustave Kahn, René Ghil, Saint Pol Roux, Stuart Mill, Fontainas, Edouard Dujardin, Ferdinand Herold, P. N. Roinard, Charles Morice, etc., y los jóvenes escritores de entonces, G. Apollinaire, Salmon, Max Jacob». *Ibidem*.

9 En sus memorias, Gleizes fecha el encuentro con Metzinger y Delaunay en 1910, por mediación de Mercereau; por su parte, Metzinger sitúa este primer encuentro en 1906 en el Salon des Indépendants, cuando Gleizes estaba admirando sus obras: «J'avais exposé dans les Serres du Cours-la-Reine quelques tableaux où le souci de ne pas altérer le plan mural était fort accusé. (...) Aussi ce jeune confrère me surprit-il joyeusement par sa sympathie spontanée. Albert Gleizes ignorait Montmartre, n'avait jamais rien vu de Picasso ni de Juan Gris, jamais entendu Maurice Princet construire une infinité d'espaces dif-

ferents à l'usage des peintres, mais il me décrivait la dérision des musées où des foules funèbres, exagérant leurs faux reliefs, menacent de sortir des cadres pour écraser le visiteur. (...) C'est ainsi qu'en 1906, Albert Gleizes présentait le cubisme et condamnait par anticipation ceux qui ne virent que l'application d'un mot d'ordre. Ce n'était encore qu'un besoin, le besoin, non d'un art intellectuel, mais d'un art qui ne fut pas une absurdité systématique. (...) Quelques jours plus tard, à Courbevoie, chez lui, il me montrait ce qu'il sacrifiait à ses nouvelles conceptions». J. Metzinger: *Le Cubisme était né*, cit., pp. 57-58. Sin embargo, D. Robbins, basándose en el citado comentario de Metzinger, considera más probable que el encuentro se produjera en los Indépendants de 1909, en donde Gleizes no participó pero sí Metzinger, con dos obras, *Paysage* y *Baigneuses*, «où le souci de ne pas altérer le plan mural était fort accusé»; Robbins cree que pudo producirse un error en la transcripción de la fecha. Cf. D. Robbins: «Jean Metzinger: At the Center of Cubism», en *Jean Metzinger in Retrospect*, cit., p. 22.

10 A. Gleizes: *Souvenirs, le Cubisme 1908-1914*, cit. *supra*, pp. 9-10.

11 En *Gil Blas*, (París), (18 de marzo de 1910).

12 R. Allard: «Au Salon d'Automne de Paris», *L'Art Libre*, (Lyon), (nov. 1910), p. 442. Reprod. en E. Fry, *op. cit.*, p. 62.

13 R. Allard: «Sur quelques peintres», *Les Marches du Sud-Ouest*, (París), (junio de 1911), pp. 57-64. Reprod. frag. en E. Fry, *op. cit.*, pp. 63-64.

se en alguna de las primeras pinturas de Gleizes. En *Bouquet d'arbres* de 1903, por ejemplo, si bien el paisaje de la izquierda se difumina atmosféricamente, los troncos de árboles de la derecha afirman su estructura con rotundidad, levantándose con fuerza y extendiendo las ramas alcanzadas por la claridad de la luz. A partir de 1908, la orientación hacia la forma se acentúa. En el *Portrait d'Alexandre Mercereau* (fig.1, cap. III), la línea acentuaba el volumen poniendo en evidencia la configuración del rostro. Ahora una geometría muy simplificada, estructurada, se convierte en el substrato de la composición, como lo muestra *Paysage à l'arbre* de 1909.

1908-1909 son fechas en las que las investigaciones formales de Gleizes coinciden con preocupaciones parecidas en otros artistas entre los que se hace evidente una misma orientación común<sup>8</sup>. Efectivamente, el escritor Alexandre Mercereau, intuyendo incluso antes que los propios artistas las afinidades que les unían, fue quien presentó Gleizes a Le Fauconnier cuando éste, aún relativamente aislado en Bretaña, pintaba un mar y unas rocas progresivamente geométricas, y unos retratos que causaron un gran impacto en Gleizes. Mercereau también presentó Gleizes a Metzinger en 1910<sup>9</sup>. En esta época la evolución pictórica de estos artistas era muy similar; las preocupaciones, análogas; y pronto encontraron indispensable frecuentarse, e intercambiar ideas: «Estábamos de acuerdo en subordinar el tema -"la anécdota" como la llamábamos entonces-, a las leyes de la construcción plástica, hasta el punto de sacrificarlo para anteponer la estructura simplificada resultante de la aplicación de las leyes», escribe Gleizes en sus memorias, pero reconoce también que «el tema seguía ejerciendo su dominio, y era a través de él que tratábamos de lograr algo indefinible y todavía inconsistente»<sup>10</sup>. Ese mismo año, Louis Vauxcelles escribió que Gleizes y Metzinger eran «geómetras ignaros que reducían el cuerpo



Fig. 1 A. Gleizes, *Le marché d'Abbeville*, 1903. Col. particular.

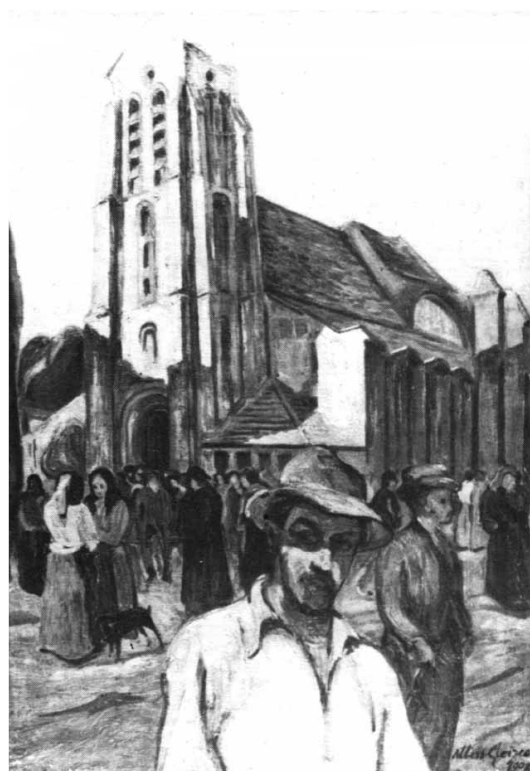


Fig. 2 A. Gleizes, *Église à Créteil*, 1908. Col. particular.

humano, el paisaje, a cubos descoloridos»<sup>11</sup>. También Roger Allard se hizo eco de las obras que Le Fauconnier, Gleizes y Metzinger presentaron en el *Salon d'Automne* y escribió en *L'Art Libre*: «Así nace, en las antípodas del impresionismo, un arte poco deseoso de copiar un episodio cósmico ocasional, que ofrece en su plenitud a la inteligencia del espectador los elementos esenciales de una síntesis situada en el tiempo»<sup>12</sup>. Sólo unos meses más tarde Roger Allard destacaba tres paisajes de Le Fauconnier, Gleizes y Metzinger como ejemplos de un «renacimiento plástico», explicando cómo se manifiesta ahí la influencia de Cézanne pero añadiendo a continuación:

*Yo podría sin ser injusto no hablar (lo habría hecho si Metzinger, naturaleza delicada-*

*mente literaria y muy impresionante, no hubiera confesado hace poco haber mirado los cuadros de estos artistas, por otra parte estimables, con otros ojos que los de la crítica objetiva), a propósito de influencias, de Pablo Picasso y de Braque. La violenta personalidad del primero es decididamente exterior a la tradición francesa y los pintores de quienes me ocupo aquí lo han sentido instintivamente*<sup>13</sup>.

Allard formula claramente la distancia no sólo entre la obra de estos artistas, sino entre el carácter de sus investigaciones y las de Picasso y Braque. Ciertamente todos ellos habían partido de un punto común: Cézanne. Pero la potente intuición de Picasso, alimentada por las máscaras negras, le había conducido desde 1907 con los

14 M.-G. Michel: *Peintres et Sculpteurs que j'ai connus. 1900-1942*; New York, Brentano, 1942. Cit. por P. Alibert: *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*, cit., p. 36, n. 1.

15 Cf. cap. III.

16 A principios de este siglo, la desaparición del objeto en tanto que elemento indispensable del cuadro y las especulaciones de los artistas inmersos en la dialéctica abstracción-representación, que subyacen al desarrollo de la pintura contemporánea, coinciden con las de los científicos enfrentados a un mundo nuevo en el que la materia parece desvanecerse: la teoría de la relatividad y la física cuántica, no sólo reemplazan el determinismo y la certidumbre del mundo newtoniano por la incertidumbre y la probabilidad sino que disuelven el fundamento de la realidad material en el reino de las fórmulas matemáticas. Kandinsky, en un libro de memorias, no duda en relacionar su «incapacidad en reconocer el motivo» de un cuadro de Monet representando un pajar con la noticia de la desintegración del átomo (*Rückblicke*, Berlín, Der Sturm, 1913; Ed. francesa: *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974, pp. 97-99). Por otra parte, el físico David Bohm afirma que existe una considerable similitud entre el funcionamiento de las pinceladas de colores primarios de los impresionistas y las matemáticas de la teoría cuántica. («D. Bohm, Interview 1 Sept. 1989», en VV.AA.: *Art meets Science and Spirituality in a changing Economy*, Amsterdam, SDU, s-Gravenhage, 1990; p. 63). Y Prigogine relaciona la revisión de los conceptos espacio y tiempo elaborada por Einstein con el enfoque similar y muy

contemporáneo de Cézanne en pintura y de Schönberg en música (I. Prigogine: *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets, 1988; p. 139).

17 A. Gleizes: «Les Créateurs du Cubisme» (1935), en *Puisances du Cubisme*, cit., p. 178.

18 Gleizes ocupó un puesto privilegiado entre sus contemporáneos especialmente por sus investigaciones en torno al cubismo; una muestra de ello es, por ejemplo, la entrevista que le dedicó uno de los más grandes periódicos de San Petersburgo el 13 de marzo de 1912. *Du "Cubisme"*, se publicó en San Petersburgo y en Moscú en 1913; ese mismo año M. Matjushin publicó también su propia traducción de fragmentos del libro de Gleizes / Metzinger, yuxtaponiéndolos a otros extraídos de *Tertium Organum* de Ouspensky relativos a la cuarta dimensión. El texto de Matjushin se encuentra comentado y traducido en L. D. Henderson, *op. cit.*, Apéndice C, pp. 368-375 y 265-273. Véase también Ch. Douglas: «Cubisme français / cubo-futurisme russe», en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (Paris), (oct.-dic. 1979), pp. 184-193.

19 En ese sentido, véase D. Robbins: «A. Gleizes: Cubism as a Way of Life», *loc. cit.*, pp. 24-27 y 53-54.

20 A. Gleizes: «Les Créateurs du Cubisme», *loc. cit.*, pp. 180-181.

21 A. Gleizes: *Art et Religion. Art et Science. Art et Production*; Chambéry, Présence, 1970, p. 81.

22 *ibid.*, p. 82.

23 Cf. *ibid.*, pp. 82-83.

primeros esbozos de *Les demoiselles d'Avignon* hacia un tipo de estructuración formal de la figura y del espacio, de donde extrajo un lenguaje que inmediatamente desarrolló bajo el mismo impulso. Posiblemente la evolución de Braque habría sido otra si el encuentro con Picasso no hubiera hecho saltar la chispa de una genial afinidad. Pero desde ese momento siguieron, en un efectivo aislamiento, un mismo proceso que duró hasta la primera guerra mundial. Las etapas se sucedieron con gran velocidad: desde los primeros análisis rigurosos de la obra de Cézanne de 1908 hasta la disposición fragmentaria en pequeños planos, unificados por una gama monocromática de color de 1910, crearon una escritura original. Las obras de este periodo de ambos artistas expresan claramente su evolución: desde *Maisons à l'Estaque* de Braque y *Homme nu assis* de Picasso, ambas de 1908, hasta *Le Portugais* de Braque de 1910-11, y *Portrait de Kanhweiler* de Picasso de 1910. Es evidente que más allá de las afinidades hay aspectos, en la evolución técnica sobre todo, en que difieren ambos artistas. Pero esta no es la cuestión. Michel-Georges Michel escribió: «El Cubismo no lo inventó Picasso. El Cubismo habría existido sin Picasso como el Romanticismo habría existido sin Victor Hugo. Porque estos dos movimientos llegaron en su momento, lógicamente»<sup>14</sup>. Efectivamente, este es el punto de vista que comparten aquellos historiadores, exegetas, que se han interesado por las «otras» figuras del cubismo y presentan sus trayectorias artísticas como resultado de unas investigaciones y búsquedas muy subjetivas, en las que las influencias de Picasso y Braque eran nimias<sup>15</sup>. Era un momento en que «muchos» artistas coincidían en un acto de reflexión sobre la realidad formal, de la misma manera que «muchos» científicos se interrogaban sobre la substancia material<sup>16</sup>. El cubismo se infiltraba así en el problema humano en lo que éste tiene de más general.

*El Cubismo puso con un vigor extraordinario un punto de interrogación a la realidad de la forma sensible considerada intangible, aquella exterior al hombre, independiente del hombre, heredada del humanismo de los siglos XV y XVI. El nombre "cubismo", que no fue escogido por los pintores sino que les fue impuesto, dice que la empresa era a la vez estética e intelectual: estética porque el cubo, esencia del volumen de donde deriva la perspectiva, era el fondo de la pintura; intelectual porque el cubo, sólido perfecto, no ofrecía ya bastantes garantías para no ser discutido y, si era necesario, estábamos dispuestos a renunciar al abolutismo realista<sup>17</sup>.*

Una de las aportaciones fundamentales de Gleizes está en su actitud como teórico, que estuvo siempre ligada a su actividad como pintor y, esencialmente, como pintor «cubista». Seguramente porque fue uno de los primeros, juntamente con Metzinger, en plantearse el cubismo teóricamente e intentar explicarlo<sup>18</sup>. Y esta faceta no la olvidó nunca porque el cubismo, desde un primer momento, fue para él más que nada un *estado de espíritu*<sup>19</sup>:

*La pintura fue para los cubistas un medio para volver a ser hombres. Es verdad que entre los creadores de este movimiento hubo divergencias, oposiciones, matices. Pero a pesar de ello había una impresionante unidad, si se separaba en cada uno lo que es eternamente humano de lo que es precario e individual... Y lo que era humano en el cubismo, era precisamente lo que contradecía los principios del Renacimiento que habían llegado al final de su resistencia. Y era el reconocimiento de esta contradicción lo que podía dar la clave de los nuevos principios, más aún, de las leyes eternas<sup>20</sup>.*

La búsqueda de las leyes eternas: esa es la vía a la que se dirige Gleizes. E intenta en primer lugar un análisis de los descubrimientos de Cézanne: él fue el primero en sospechar que, más allá de las imágenes recibidas por las sensaciones, había una *verdadera realidad plástica*. Después

vino la cuestión del *dibujo*, pues el color no tiene aquella exclusividad que tenía para los impresionistas o los neoimpresionistas. Cézanne quiso que el dibujo sostuviera la *forma*. Pero precisamente la *forma* era que la había que encontrar: ¿cómo? ¿con qué?: «La respuesta habría sido el secreto revelado del movimiento; era la unidad, en la que coexisten la inmovilidad y la movilidad; era el dibujo, cerrado y abierto a la vez, adecuado al color, según su naturaleza esencialmente cambiante»<sup>21</sup>. Y aunque Cézanne no encontró nunca la respuesta, enunció correctamente el problema y se atrevió a atentar contra el dogma que ni los impresionistas, ni Van Gogh ni los neoimpresionistas habían tocado: *la unidad perspectiva*, el credo de la sensación, de la visión a distancia para un observador que no tiene más que sentidos y que ha parado su movimiento interior. Cézanne acusa a la perspectiva de traición y explica las razones: «ver las cosas a distancia es verlas quizá con los ojos de la carne, ciertamente es no verlas con los ojos del espíritu, con la inteligencia»<sup>22</sup> -y Gleizes vuelve aquí a aquella definición que tan bien explica la pretensión del cubismo: ver las cosas no con los ojos físicos sino con los del espíritu. Por haber llegado hasta aquí, Cézanne, si bien fue incapaz de desprenderse del «motivo», renunció a la *unidad perspectiva* y adoptó *la multiplicidad de puntos de vista*. Y, hasta tal punto se interesó por la forma, que percibió el valor de las figuras puras en la realización de la unidad formal; habló de las figuras en tres dimensiones, cilindro, cono y esfera, pero después pintó rectángulos, cuadrados y círculos, porque su tela funcionaba como un plano<sup>23</sup>.

A partir de esta reflexión sobre Cézanne, Gleizes se enfrenta a la cuestión del cubismo. Reconoce que los cubistas se encontraron delante del problema misterioso de la *Forma*. Su primer deseo fue reencontrar la perfección del oficio y los secretos de la construcción. Admiraban a



Fig. 3 A. Gleizes, *Paysage à Meudon*, 1911. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Ingres. Sus primeras obras fueron cuadros angulosos donde las imágenes estaban sometidas a un severo régimen geométrico; es el periodo de los volúmenes esquemáticos que dieron origen a su denominación. Pero la insistencia en el volumen demuestra hasta qué punto eran todavía fieles a la noción plástica clásica. Pronto centraron sus observaciones en las imágenes mismas y, al hacerlo, encontraron discutible el espectáculo que les ofrecía su vista. Las formas que miraban eran de una inestabilidad singular; cuando ellos se desplazaban, se transformaban ellas o bien se deformaban. Como Cézanne, los cubistas multiplicaron los puntos de vista perspectivas, y simultanearon narraciones diversas. La diferencia entre Cézanne y los cubistas reside en que mientras el primero se esforzaba en unir imágenes

perspectivas sucesivas en el tiempo, respetando la unidad de un solo espacio, los cubistas situaban sobre el plano de la tela las imágenes perspectivas sin disimular su carácter independiente (fig. 3). No sólo las extensiones espaciales sino también los tiempos estaban sincopados. Los fragmentos de imagen o espectáculo se inscribían y se suspendían entre verticales que caían sobre la base; si había espacio, la inscripción se intercalaba entre oblicuas y horizontales. Y aquí Gleizes destaca una cuestión importante, pues cree que desde este periodo aparentemente respetuoso de la idea descriptiva ligada a la pintura, surge otra idea que más tarde trastornará las costumbres: está presente en las verticales, oblicuas y horizontales que forman una armadura sólida, un conjunto construido según *la naturaleza del plano de la tela*, donde se intercalan los fragmentos descriptivos y relativamente imitativos<sup>24</sup>.

Siguiendo a Gleizes, hemos reconstruido un camino que, desde Cézanne, y pasando por el problema de la forma, nos ha llevado a una constatación efectiva: la de *la naturaleza del plano de la tela*. Pero no ha sido un descubrimiento repentino; se trata de una progresiva concienciación a partir de evidencias plásticas surgidas de un laborioso trabajo.

*Visto desde el ángulo del sentido común, el cuadro cubista de esta época es un reto. No hay ninguna unidad verdadera y sólo los subterfugios contienen mal que bien estas antinomias. Visto desde la mirada penetrante de la inteligencia, lleva, en estas antinomias mismas, un futuro cierto, que es fruto a la vez del abandono completo de cuanto se refiere a la posición del espectador de un medio preexistente y de la adopción de principios que harán del pintor un constructor original del medio humano. La distribución de fragmentos de imágenes es la parte arbitraria de las obras de esta época, porque es el resultado de sensaciones y de una elección razonada conforme a ellas; ésta debe-*



Fig. 4 A. Gleizes, *Le Dépiquage des moissons*, 1912. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

*rá someterse a la parte orgánica que se manifiesta naturalmente, intuitivamente, conformándose a la esencia particular del plano de la tela; la razón entonces ordenará la obra bajo la dirección de la inteligencia que comprende y que dirige<sup>25</sup>.*

Del razonamiento sobre el *volumen*, a la *multiplicidad de puntos de vista*; pero bajo la multiplicidad de puntos de vista «compuestos» sobre la tela aflora la evidencia del plano. Porque la modulación de las diferentes facetas claramente delimitadas se efectúa mediante el color; pero este modulado entra en franca contradicción con la afirmación del plano de la tela, dejando al

mismo tiempo una sensación de trabajo inacabado. En *Le Dépiquage des moissons*, de 1912 (fig. 4), Gleizes ensaya la multiplicidad de puntos de vista en una tela de amplias dimensiones (269 x 353 cms.), dejando un espacio semi-vacío casi en el centro, una zona plana que recuerda la zona segada, rodeándola con las diferentes imágenes de cada motivo. Pero por encima de la descripción del espectáculo-anécdota domina una armadura lineal de oblicuas, verticales y horizontales. Sin querer premeditadamente que fuera así, se evidenciaba plásticamente. Y esta evidencia podía conducir a experiencias diversas;

27 *ibid.*, pp. 133-134.

28 *ibidem*.

29 *ibid.*, pp. 135-136.

30 *ibidem*.

31 He aquí lo que escribe Apollinaire, en *Les peintres cubistes*, a propósito de Gleizes: «Todas las figuras de los cuadros de Albert Gleizes no son la misma figura, todos los árboles no son el mismo árbol, todos los ríos, el mismo río, pero el espectador, si es capaz de elevarse hasta las ideas generales, podrá generalizar fácilmente esta figura, este árbol o este río porque el trabajo del pintor ha elevado estos objetos a un grado superior de plasticidad, a un grado de plasticidad tal que todos los elementos que constituyen los caracteres individuales están representados con la misma majestuosidad dramática. La majestuosidad es lo que caracteriza ante todo el arte de Albert Gleizes, aportando así una emotiva novedad al arte contemporáneo. Se encuentra en muy pocos pintores modernos antes que en él. Esta majestuosidad despierta la imaginación, provoca la imaginación y, considerada desde el punto de vista plástico es la inmensidad de las cosas. Es un arte vigoroso. Los cuadros de Albert Gleizes están realizados por una fuerza similar a las que han realizado las pirámides y las catedrales, a las que realizan las construcciones metálicas, los puentes y los túneles». *Op. cit. supra*, pp. 90-91.

24 *Cf. ibid.*, pp. 86-88.

25 *ibid.*, p. 89.

26 A. Gleizes: «L'Épopée: de la forme immobile à la forme mobile» (1928), en *Puissances du Cubisme*, *cit.*, pp. 107 y ss.

32 A. Gleizes: *Art et Religion, Art et science. Art et Production*, *cit.*, pp. 89-90.

33 A. Gleizes: «L'Art et la notion de réalité»; en *Puissances du Cubisme*, *cit.*, pp. 152-153.

podía conducir, por ejemplo, al control de este plano sustituyendo la pintura por otros materiales cuya planitud remarcaría el efecto; así lo hizo el cubismo sintético utilizando el *collage*, como en *Comptoir et verre* de Braque (realizado en septiembre de 1912 y considerado como el primer *papier collé*). Si Braque, Picasso y Gris siguieron la experiencia del *collage*, Metzinger, Delaunay, Léger y Gleizes probaron otras. Gleizes reconstruyó en 1928 *la epopeya del cubismo*<sup>26</sup> y describe este momento crucial así:

*En medio de sus deformaciones descriptivas y atmosféricas, descubriendo, en los confines de las imágenes descompuestas y de la geometría plana que las sostenía, unas regiones más sólidas (Braque y Picasso) se atrevieron con los papeles encolados, los materiales diversos, arena, esmalte, las imitaciones de falsa madera y falsos mármoles, las letras impresas, que contradecían mediante una aportación verdaderamente nueva la práctica renacentista, práctica que no habían abandonado por el hecho de haber expresado la realidad metafísica»*<sup>27</sup>.

Gleizes cree que en aquel momento había la posibilidad de presentir una amenaza de ruptura con el cuadro que no fue comprendida, quedándose sólo en una deformación de la imagen descriptiva que no comprometía el futuro de la pintura, tal como se concebía en los ambientes académicos o entre los independientes. Reconoce que el *collage* era una verdadera audacia que alumbraba una plástica auténtica pero que, por las fórmulas inventadas, «debía infaliblemente conducir a una pintura decorativa»<sup>28</sup>. Había en cambio otro aspecto: la pintura regida por una técnica, la forma por ella misma:

*Metzinger, Delaunay, Léger y yo mismo, más respetuosos que Braque y Picasso del dibujo normalmente accesible, menos propensos a desaparecer entre brumas metafísicas, atribuimos a la verticalidad del plano del cuadro una importancia capital. Fuera del análisis de lo descriptivo que nos*



ocupaba y preocupaba, dimos un valor constructivo muy grande a la composición general...

Modificamos también las dimensiones corrientes del cuadro, porque el caballete nos pareció insuficiente para soportar los riesgos de la aventura; era necesario ampliar la superficie para que la pintura fuese ella misma. La amplitud fue sin duda la causa de las modificaciones técnicas. La pincelada, que tenía su razón de ser en un cuadro pequeño, dificultaba la expansión de una gran tela. Todos nosotros luchamos contra sus centelleos<sup>29</sup>.

Efectivamente, como se desprende de *Le Dépiquage des moissons*, las telas de gran formato obligaban a una nueva manera de aplicar el color en superficie: «y, gradualmente, la noción de forma se restableció en su propio plano, volviendo a ser plástica; aprendiendo a realizarse al margen de la descripción del espacio, la técnica se vuelve plana igualmente, libre de las complicaciones a las que le condujo el culto del cuadro, libre al fin para expresar la realidad de una plástica versátil querida por el espíritu»<sup>30</sup>. Así, por una parte, las líneas verticales, horizontales, oblicuas, que nacieron de la multiplicidad de puntos de vista, llevaban al plano del cuadro al mismo tiempo que la técnica del color se aplanaba también; la cuestión será, pues, el reconocimiento del plano del cuadro. Interesa destacar cómo la noción de forma recupera lo que le es propio en pintura, el plano, y comienza a realizarse independientemente de la «descripción del espacio» quedando libre para expresar «la realidad... querida por el espíritu». Dos consecuencias casi inmediatas: el fin de la imitación de la naturaleza visible y el valor de la composición<sup>31</sup>. Pero sigamos el análisis del propio Gleizes:

*En ese momento, la contradicción se precisa entre el plano de la tela y su empleo como soporte para "dibujo de imágenes"... El nudo de la cuestión plástica está ahí.... El plano de la tela es una potencia plástica, al margen de toda percep-*

*ción visual... Las imágenes no tienen ninguna realidad plástica*<sup>32</sup>.

*La cuestión que los pintores se plantean es: ¿dónde está la realidad? ¿Está en esos espectáculos o en esas imágenes que el tiempo modifica, que el tiempo desnaturaliza, se lleva, abole a fin de cuentas? ¿Está más cerca del pintor, dependiente de él, en la secreta potencia de su tela blanca, convirtiéndose en una acción por el fuego de su actividad interior?... Era, al fin, un paso hacia la conquista de otra realidad, un paso tímido, ciertamente, pero en la buena vía. La imagen no valía orgánicamente, plásticamente y relativamente al plano, sino por su inscripción en un cuadrado, un rectángulo, o una figura de este orden. La imagen no valía nada, y lo que valía, era en principio este cuadrado, este rectángulo; de hecho, la infinita variedad de las figuras fundamentales planas*<sup>33</sup>.

Crisis de la realidad, ya planteada por Gleizes y Metzinger en el *Du "Cubisme"*, que señala el fin de la imitación y la conquista de otra realidad en la que dominan las figuras espaciales esenciales: las figuras geométricas. Un proceso en el que se han ido cuestionando sistemáticamente todos los artificios provisionales, desde la representación figurada de la realidad habitual partiendo de un sólo punto de vista hasta el de la yuxtaposición de diversos puntos de vista, que intentaba traducir los diferentes aspectos de un panorama o un objeto. Pero el proceso no ha sido vano, pues ha puesto en evidencia otra realidad, plástica, pictórica, siempre presente pero nunca captada, la del plano del cuadro. Esta nueva realidad abría infinitas posibilidades. Persiguiendo siempre experiencias sobre los efectos de la luz, del color, Delaunay abandona la imagen figurativa en 1912 en dos series simultáneas, la de las *Fenêtres* y la de las primeras *Formes circulaires*. Definió las *Fenêtres* como «frases de color que vivifican la superficie de la tela según una cadencia de medidas que se suceden y se superponen en movimientos de masas de



Fig. 5 A. Gleizes, *Portrait de l'éditeur Figuière*, 1913. Musée des Beaux-Arts, Lyon.



Fig. 6 A. Gleizes, *Portrait d'Igor Stravinsky*, 1914. Col. part.

Fig. 7 A. Gleizes, *Composition*, 1915. Col. part.



34 Cit. por G. C. Argan: *El Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1976, t. II, p. 519.

35 Cit. por P. Alibert, *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*, cit., p. 98.

36 Gleizes/Metzinger: *Du «cubisme»*, cit. p. 49.

37 «L'Épopée: de la forme immobile à la forme mobile», loc. cit., pp. 120-121.

38 *ibidem*.

color»<sup>34</sup>. Pero a diferencia de Delaunay, citado como ejemplo para corroborar la tesis de Gleizes sobre la evolución del cubismo, el abandono de la imagen anecdótica al mismo tiempo que la valoración del plano de la tela, se produce distintamente en la propia obra de Gleizes, pues el proceso toma su tiempo. En *Portrait de l'éditeur Figuière* de 1913 (fig. 5), hay una sutil acentuación de las líneas directrices: la forma redondeada del brazo preside la construcción al hacer girar a su alrededor, como si fuera alrededor de un eje, la curva de los libros que explican la actividad profesional del personaje retratado. En cambio, en *Portrait d'Igor Stravinsky* de 1914 (fig. 6), Gleizes abandona el figurativismo, la anécdota -que queda en la práctica relegada al título y a estos restos casi ilegibles de donde emerge la cabeza del músico-, y asume completamente las implicaciones de *la naturaleza del plano de la tela*, tanto en lo que se refiere al tratamiento de la línea como al del color, con una ausencia total de profundidad.

«Cuando el color está en toda su riqueza, la forma está en toda su plenitud», había dicho Cézanne<sup>35</sup>. Y la fórmula parece apropiada al cuadro de Gleizes, ya que el artista ha sabido adecuar el color, por la pureza, intensidad y viveza, a su papel esencial en este proceso de reconocimiento del plano. El desarrollo continuaría con una intensa búsqueda de equivalentes plásticos de los temas que le habían absorbido. Entre 1914 y 1915, realiza una serie de obras en las que una coherente organización plástica acaba eliminando la figura; se trata de *Florent Schmitt, le pianiste* y de *Florent Schmitt, chant de guerre*. Ambos conservan aún descripciones de facciones y gestos del músico que resultan forzadas por los poderosos ritmos que las sustentan. La obra que sigue a esta serie, estableciendo un vínculo obligado, es *Composition* de 1915 (fig. 7), donde la figura parece haber desaparecido, subsistiendo sólo la realidad plástica fundamental. Con

*Composition*, Gleizes ha llegado al abandono de la imagen anecdótica, es decir, al mismo resultado que Delaunay en 1912, con la serie de las *Fenêtres* y las *Formes circulaires*, y al mismo tiempo que Léger con los *Contrastes de Formes* de 1913. No es casual la referencia a estos dos artistas, pues Gleizes los conocía muy bien, los trataba y exponía con ellos. Precisamente este hecho otorga coherencia a su propia trayectoria artística. En 1912, Gleizes y Metzinger escribían en el *Du "Cubisme"*: «Sin embargo admitamos que la reminiscencia de las formas naturales no debería quedar totalmente desterrada, de momento al menos. No se eleva a un arte de buenas a primeras hasta la efusión pura»<sup>36</sup>. Más tarde, Gleizes escribirá:

*La aportación de Delaunay en esta época no era aprovechable para otros. Anticipaba, porque no tenía razones para ser prudente. La ventana que había abierto sobre la gran luz era un acto de una audacia loca: lo descriptivo del análisis formal se disipaba instantáneamente y una nueva forma desconocida para nosotros, imposible aún de admitir, se ponía a girar locamente; lo inmóvil se transformaba en movilidad. Nosotros permanecemos totalmente aferrados a la imagen descriptiva; disecamos la forma, sus aspectos, la perspectiva... No podíamos estar de acuerdo con él, con semejante plástica...»<sup>37</sup>.*

Y como expresión de un pensamiento referido al proceso de transformación de su propia obra entre 1914-15, Gleizes afirmaba que «Delaunay en 1913 anunciaba el desenlace del cubismo»<sup>38</sup>. *Composition* también anunciaba el desenlace del cubismo, pero a diferencia de Delaunay, que había llegado ahí contra toda expectativa por un potente salto intuitivo, y sin que la ruptura con la imagen anecdótica tuviera una causa aparente, Gleizes había seguido lentamente, con su ritmo riguroso y metódico, un desarrollo plástico que tuvo éxito en este paso a la ordenación de la forma, por el cual el plano

40 Apollinaire: *Les peintres cubistes*, cit. supra, p. 59.

41 Cf. A. Gleizes: «Signification humaine du cubisme» (1938), en *Puissances du cubisme*, cit., p. 306.

42 Juliette Roche Gleizes: *Mémoires*, s/p., cit por D. Robbins: *Albert Gleizes*, cit., p. 22. Y también, A. Surchamp: «L'itinéraire pictural et spirituel d'A. Gleizes» en *Témoignages, Cahiers de la Pierre qui Vire*, n. 12, (1947), pp. 66-67.

43 *ibidem*.

44 P. Alibert: *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*, cit, p. 125.

45 Organización fundada al final de la guerra (1919) por Henri Barbusse con voluntad pacifista y humanitaria. Fue dirigida después por Jean Bernier y Marcel Fourmier, aventurándose en una vía revolucionaria paralela a la de la Internacional comunista. Se creó en torno a esta organización un grupo de intelectuales y simpatizantes, quienes, contrarios a la ideología burguesa, trataban de encontrar nuevos valores partiendo del ejemplo de los soviets rusos. Su órgano de expresión era la revista del mismo nombre. Los acontecimientos de la guerra del Rif provocaron el acuerdo entre el grupo *Clarté*, los surrealistas, el grupo *Philosophies* (formado por jóvenes filósofos como H. Lefèvre, G. Politzer), y *Correspondance* (revista surrealista belga de C. Goemans y P. Nougé) que se concretó en el manifiesto «La Révolution d'abord et toujours» (1925). La evolución del movimiento surrealista hacia la acción social y política estrechará la colaboración con *Clarté*. Cf. M. Nadeau: *Historia del Surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 114 y ss.

39 Gleizes / Metzinger: *Du "Cubisme"*, cit. supra, pp. 40-59. Cf. cap. III-3.

de la tela se convertía en constituyente esencial de una imagen no figurativa. Pero esta obra, como las de Delaunay y las de Léger, representaba también un desenlace del cubismo, si es que era pretensión de este movimiento elaborar una «nueva realidad», una nueva pintura. Hay que recordar de nuevo algunas afirmaciones del *Du "Cubisme"*:

*El único error posible en arte es la imitación (...) La pintura no es -o no es ya- el arte de reproducir un objeto mediante líneas y colores, sino dar una conciencia plástica a nuestro instinto. (...). ¡Que el cuadro no imite nada y que presente desnuda su razón de ser!. (...) El cuadro lleva en sí su razón de ser... es un organismo. (...) El mero hecho de pintar... consiste en dividir la superficie de la tela en partes y en dotar a cada una de ellas de una cualidad que no debe excluir la naturaleza del todo. (...) Componer, construir, dibujar, se reducen a esto: ordenar el dinamismo de la forma según nuestra propia actividad*<sup>39</sup>.

Y es preciso recordar también una cita de *Les peintres cubistes* de Apollinaire: «Nos encaminamos así hacia un arte enteramente nuevo que será a la pintura... lo que la música es a la literatura. Será pintura pura»<sup>40</sup>.

Es fácil afirmar, a la vista de estos fragmentos, de qué manera la intuición teórica de Gleizes iba por delante de la práctica. Porque *Composition* materializa todo lo que preludiaba la teoría de 1912. Pero aún siendo una pieza importante en el transcurso de las búsquedas de Gleizes no supone en absoluto el final. Quedaban aún aspectos que Gleizes mismo asegura que tardó años en descubrir; por ejemplo, el ritmo y el valor del color, en este último caso utilizando el cromatismo de forma diferente a cómo se hacía en las academias, es decir, los acordes de colores<sup>41</sup>.

1915 es una fecha signficada en la biografía de Gleizes. Llamado a filas y licenciado poco después, se casa con Juliette Roche. Marchan a

Nueva York a fines de septiembre para una estancia que duraría tres años y que, interrumpida por grandes viajes -a España (estancia en Barcelona) en 1916 y a las Bermudas en 1917-, dejarían su huella en la obra pictórica de este periodo. Hay también otros acontecimientos a considerar, especialmente uno de ellos: un día del verano de 1918, en su casa de Pelham, Nueva York, Gleizes explicó a su mujer «Il m'arrive une chose terrible, je retrouve Dieu. Dieu existe. On ne peut pas se passer de lui»<sup>42</sup>. Esta es una referencia obligada en la biografía de Gleizes, y sus exegetas la han interpretado relacionándola con la confrontación racional de tres cuestiones precisas: el orden colectivo, las diferencias individuales y la función del artista. Ninguna era reciente, sino que habría que buscar sus orígenes en las épocas de la *Association Ernest Renan* o las de *L'Abbaye de Créteil*, y, más en general,

en la constante preocupación de Gleizes por toda actividad humana y especialmente por su actividad como artista, que condicionó siempre la de hombre. Así pues, como escribe Daniel Robbins, «esta nueva convicción religiosa no es resultado de ninguna visión mística»<sup>43</sup>, «ni se trata de la conversión de la sensibilidad a este superhombre ideal que la piedad y la religión desviadas en los últimos siglos transportaban en la civilización occidental», en palabras de Pierre Alibert<sup>44</sup>. Y así como *Composition* no transformó radicalmente su obra posterior si no paso a paso, tampoco esta experiencia religiosa cambió radicalmente su vida. De hecho entrará en la iglesia muchos años más tarde, en 1941. Y su primera actividad al volver a París en 1919 será unirse al grupo *Clarté*<sup>45</sup> para defender la revolución de Octubre en Rusia.

En algunas obras de este periodo destaca el resurgimiento de la anécdota, pero prima un estudiado formalismo junto a una potenciación del color en una variada y brillante paleta,



Fig. 8 A. Gleizes, *La Gare de Moscou*, 1920. Colección Mme. Albert Gleizes.

como por ejemplo *La Gare de Moscou* de 1920 (fig. 8). Es un tipo de pintura en la que las texturas están abolidas y el interés plástico de la superficie de la tela se estructura sólo a través de la confrontación de formas y colores que aumentan en intensidad. El espíritu disciplinado y metódico de Gleizes inicia la persecución de un orden absoluto, mientras que el intento de aclarar el valor de los temas fructifica, al iniciarse la década de los años 20, con la conclusión de que una pintura cuya esencia es el ritmo es mucho más universal y superior a cualquier otra que retenga aún reminiscencias de una percepción individual subjetiva. Con esta convicción aborda ahora el problema del dominio del plano, que plantea aún el conflicto entre el tema (la imagen

descrita) y el objeto (el plano de la tela que se anima en razón de sí mismo). En 1921, escribe:

*Estoy convencido de que vamos hacia un arte de creación espiritual sometido a las leyes de organización del orden natural. Pero en tanto que el conflicto no esté claramente desvelado, rechazando la imagen-recuerdo de lo pintoresco realista hasta liberarse completamente, la duda subsistirá no sólo en el espíritu de los artistas sino en el del espectador*<sup>46</sup>.

Y en el mismo texto se pregunta si «el artista debe ser el reportero de lo que existe alrededor de él o el creador de un mundo cuyo mecanismo encuentra en las leyes»<sup>47</sup>.

Se trata de realizar hasta las últimas consecuencias aquella definición de la pintura que ya estaba presente en el *Du "Cubisme"* «la pintura es el arte de dar conciencia plástica a nuestro instinto»<sup>48</sup> A partir de este momento, el planteamiento está claro. Es la última etapa de una larga trayectoria iniciada al cuestionar la anécdota como punto de partida del cuadro, y que se centra en el propósito de trabajar la tela utilizando sólo sus propios elementos: líneas, formas y color, pero evitando que el resultado sea fruto de una deformación, de la interpretación de la anécdota o de una fantasía cualquiera sin otra justificación que el gusto. Es el momento de intentar describir cuáles son las leyes de organización del orden natural. Y Gleizes lo intenta en *La peinture et ses lois*. Pero puesto que, como afirma él mismo, «el pintor está en mí sobrepasado por el hombre», y la pintura «es un medio y no un fin»<sup>49</sup>, al establecer las bases de otra pintura, Gleizes asentará los fundamentos de otra relación con el mundo.

*La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme* es un largo artículo que puede dividirse en dos partes: una primera y amplia donde a través de la oposición entre Edad Media y Renacimiento, se analizan los vínculos del hombre con el universo; una segunda parte donde se

46 A. Gleizes: *Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique*, París, La Cible, Povolozky, 1927, pp. 166-167.

47 *ibid.*, p. 169.

48 Gleizes/Metzinger: *Du "Cubisme"*, *cit.*, p. 41.

49 «Autobiographie inédite d'Albert Gleizes», *loc. cit.*, s/p. C. Green ha destacado en qué medida los escritos de Gleizes posteriores a la guerra dieron cuerpo a la imagen del cubismo como un arte idealista, controlado por leyes pictóricas, esencialmente colectivista y anti-individualista. Cf. Green : *Cubism and its Enemies*, *cit.*, pp. 146-157.

50 «La peinture et ses lois...», *loc. cit.*, p. 27.

51 «La tradition et le cubisme»; *Montjoie*, (París), (1913).

52 «La peinture et ses lois...», *loc. cit.*, p. 31.

53 *ibidem*.

54 *ibid.*, p. 32.

trata de definir las relaciones entre espacio y ritmo, abarcando propiamente el tema de las leyes de la pintura. La primera parte se inicia con la afirmación de que se está viviendo en una época emocionante, en medio de una civilización en peligro cuya causa pocos pueden adivinar. Y ésta se encuentra en que tanto los razonamientos de los hombres actuales como la visión de hoy en día se apoyan en objetivos que el Renacimiento fijó. En este punto, Gleizes inicia su crítica, pues aún concediendo al Renacimiento la importancia debida no admite que por él se haya traicionado un pasado «al menos tan importante y que guarda una profunda verdad sobre la cual se ha puesto un velo... La ciencia del Renacimiento es un hecho que no se me ocurre desconocer ni disminuir, pero que en nombre de esta ciencia se haya rechazado la ciencia medieval es como mínimo una tontería»<sup>50</sup>. Gleizes, que ya había afirmado la relación entre la *tradición y el cubismo* en un artículo publicado en 1913<sup>51</sup>, insistirá en la idea de que una obra de arte no tiene que oponerse a las obras que la han precedido, y especialmente a su espíritu. El error ha sido juzgar las obras de los siglos XI, XII, XIII y XIV desde el punto de vista del credo renacentista y que, a partir de aquí, se haya propagado la noción de barbarie ligada a estos siglos, se hayan oscurecido todas las instituciones, se hayan calumniado sus monumentos y sus obras de arte. Los románticos fueron los primeros, desde el Renacimiento, en interesarse por la Edad Media, pero según Gleizes no supieron esclarecer su espíritu. Hay un recuerdo para la gran exposición sobre los Primitivos que se realizó en París en 1904, a pesar de que en aquella ocasión se retomaba contacto con la Edad Media a través de la pintura del siglo XIV, es decir con la de aquellos que para Gleizes señalan ya el ocaso, añadiendo a esto que la intención era sobre todo la especulación comercial. Pero ni siquiera los que intentaron juzgar esas obras con el máximo liberalismo pudieron sus-

traerse a la anécdota religiosa, y así no pusieron atención «al misterio que las resguardaba y las encerraba en su verdadera esencia original, misterio que las había provocado y que ocultaba sus arcanos secretos»<sup>52</sup>.

Para Gleizes, el Renacimiento que planteó el problema del espacio y lo resolvió mediante las leyes perspectivas no lo resolvió definitivamente, descubriendo tan sólo una solución rudimentaria; es decir, que si bien marcó una tendencia del espíritu humano, no realizó su aspiración; y la prueba, de que no era más que una satisfacción mediocre es que ahora se están transgrediendo las reglas y, por tanto, «hay que descubrir conscientemente otra cosa, más precisa y más general a la vez»<sup>53</sup>. Y Gleizes inicia aquí el despliegue de una tesis: si el Renacimiento, que tenía la necesidad de resolver el problema del espacio, sólo le dio una salida rudimentaria, los siglos anteriores tuvieron unas necesidades parecidas que intentaron solventar con soluciones igualmente apropiadas. Cuestión que tratará de probar analizando el destino de la obra pintada cristiana, oponiéndola al de la obra pintada renacentista. Se plantea en primer lugar la pregunta ¿qué es la religión? Gleizes da una curiosa definición:

*Es el Hombre y la Divinidad, la parte y el todo; en otras palabras, es el conocimiento de las relaciones que ligan a todos los elementos constitutivos del sistema del Universo. Es la ciencia que tiene por objeto el entendimiento de las leyes que rigen la mecánica del mundo natural*<sup>54</sup>.

A continuación destaca el origen secreto, privilegiado e iniciático del conocimiento, del que queda excluida la masa ignorante, y que se exterioriza en los ritos y los símbolos. La Edad Media se edifica sobre una concepción muy amplia de lo universal, con una vida colectiva intensa, y una estructuración que se puede sintetizar así: por un lado la religión-conocimiento, por otra, el emperador o el rey en el vértice del orden social; el espíritu arriba, abajo la materia

que tendrá su forma; el espíritu es el animador de la materia vasalla. Pero un punto es esencial en esta sociedad: «Todo está regido por leyes rigurosas y se desarrolla según una cadencia que a fin de cuentas es el RITMO, clave del movimiento mismo del universo»<sup>55</sup>. Este es un punto esencial, porque en la Edad Media, para Gleizes, el vínculo entre el hombre y el universo se funda en una concordancia analógica, siendo el ritmo ejemplo de lo permanente y perdurable frente a lo temporal y caduco. Y se pregunta, ¿qué es la pintura en esa época?. «Es un medio superior de propagar la idea universal, es una técnica no vulgarizada al servicio de la religión, por tanto del conocimiento»<sup>56</sup>. La pintura de esta época es un *medio* no un *fin* (recordemos que éste es también un argumento del propio Gleizes, tal como hemos visto antes). Es un medio encargado de enseñar, de recordar. Gleizes destaca algunos atributos de esta pintura:

*Adorna, ni que decir tiene, pero su misión principal no es esta.*

*No busca exteriormente su razón.*

*Es una forma engendrada por una necesidad interior.*

*Convierte en imágenes la fabulación, pero se apoya en el conocimiento de las leyes orgánicas del Universo*<sup>57</sup>.

Efectivamente, Gleizes está analizando la pintura medieval; pero ¿no son éstos los mismos atributos que reclama para la nueva pintura? ¿No son éstos los mismos argumentos, casi palabra por palabra, que sustentan su propia trayectoria artística?

*El fresco cristiano es el Mundo, es su ley quien lo rige, es el microcosmos. De manera que la anécdota es, en definitiva, el aspecto temporal de lo permanente, la apariencia del momento que pasa según nuestra óptica. Así, un fresco del siglo XI o del XII, donde los círculos se desarrollan según un modo simple y regular, desde el centro hacia el exterior, donde el equilibrio está sometido*

*a una indiscutible voluntad de lógica, es el equivalente de los conceptos astronómicos y la mecánica misma del Universo. ¿Qué hay de sorprendente si el ritmo domina el orden constructivo, si es lo permanente, el espíritu?*<sup>58</sup>.

La clara distinción que se efectúa aquí entre lo temporal y lo permanente, siendo lo temporal la *anécdota*, lo permanente el *ritmo*, plantea en otros términos lo que Gleizes intenta justificar: el conflicto entre el tema (la imagen descrita) y el objeto (el plano de la tela). Igual que en la pintura medieval, la anécdota-imagen queda absolutamente sometida al ritmo-plano de la tela.

También en la nueva pintura Gleizes advierte la distancia entre lo efímero de la imagen y la esencialidad del plano. Por eso los calificativos que atribuye a cada uno tienen una transposición lógica: la figuración es lo temporal, fugitivo; el ritmo es lo eterno, dinámico. La obra pintada medieval está sometida al ritmo como todo lo que está en el mundo. El fresco es un muro «rítmico» y las imágenes se doblegan a sus exigencias. Durante el Renacimiento, que representa el punto culminante de la noción de espacio, se socavarán y reemplazarán el ritmo por las leyes perspectivas, sucediendo el cuadro compuesto al cuadro «rítmico». El ritmo medieval tiene una propiedad insustituible:

*El ritmo basado en intervalos iguales es la base del conocimiento, de la ciencia astronómica de entonces. Si el campesino sabe que los días, las noches, las semanas, los meses, los años, las etapas de cada uno entre el nacimiento y la muerte se suceden sin interrupción, en el mismo orden y en el mismo tiempo, el sacerdote y el sabio, que se confunden con el iniciado, conocen los movimientos planetarios, los cambios de la luna, las evoluciones de la tierra y del sol, etc., y por otro lado poseen los elementos ya desarrollados de una teoría de la evolución. Así se explica que la obra pintada, como todo lo que se construye, esté regida por el ritmo y su*



*incansable persistencia, y es éste el que interesa mostrar*<sup>59</sup>.

El principio rítmico que lo impulsa todo genera, como consecuencia, la falta de *composición* entendida en el sentido renacentista. Y el carácter decorativo que los renacentistas atribuyen a la pintura medieval no tiene nada que ver con el destino que le asignaron sus contemporáneos. A pesar de ser exterior no busca exteriorizar, es profundamente mental y se dirige a la meditación. Dado que el arte del Renacimiento se inclina hacia el lujo, hacia las apariencias, utilizará esos mismos criterios para evaluar el arte anterior. Gleizes distingue entre la obra de Cimabue y Duccio por una parte, y la de Giotto por otra. Lo que había empezado con Cimabue y Duccio al dar éstos más valor a la apariencia que a la fabulación, con el fin de garantizarle una autenticidad realista, lo continuó Giotto dando agudeza y precisión a la imagen representativa. Pero mientras los primeros pintan las figuras cristianas aún en su posición simbólica, Giotto se aventura a investigar la historia anecdótica de la Iglesia. Todos ellos conocen la perspectiva, tal como lo prueban sus obras; pero Cimabue y Duccio no se atrevieron a utilizar este sistema ilusionístico, en cambio Giotto lo hizo de forma atrevida, usando la perspectiva para acusar el ritmo. Era una perspectiva que se acomodaba a los diferentes grados del ritmo y, por eso mismo, los renacentistas, aún considerándola un gran progreso, la tildaron de simple. Para Gleizes, el periodo que va desde Cimabue a Ucello es un periodo de crisis de la pintura exactamente igual a la crisis que sufre la sociedad humana, en el sentido en que el principio mental es desbordado por el físico, el espíritu religioso es derrotado por el particularismo temporal que triunfará en el Renacimiento. Posiblemente un signo de este cambio sea la figura de la Virgen que deviene más mujer, perdiendo poco a poco su significación inicial de *materia* que fecunda el *espíritu*.

Lo que registra la pintura desde el siglo XI al XVI es la evolución de lo simbólico hacia lo real y no una pretendida mejora de una técnica rudimentaria hecha a fuerza de empirismo. La fabulación se hace más realista y revela una noción que no existía en el fresco del siglo XI: la del *espacio*. Gleizes dejará claro que las reglas de la perspectiva, a través de las cuales el pintor intentará reproducir el espacio como imitación de aquello que los ojos perciben a su alrededor, eran ya conocidas por la ciencia griega de la época de Esquilo y no eran ignoradas por los monjes cluniacenses y cistercienses desde el siglo XI. Que esto no aparezca en la pintura es debido a que su misión era reveladora y educadora, y dentro de ella la perspectiva no tenía lugar porque no había ninguna intención imitativa. Para Gleizes, hay un hecho capital:

*Mientras que el fresco del siglo XI no traiciona la naturaleza de la materia que utiliza, el muro plano, la pintura del siglo XVI, al querer realizar el espacio por medio de la sugestión, dota a esta materia de una dimensión extraña a su naturaleza; en otras palabras, obtiene esta impresión de espacio porque engaña al espectador por la impresión que produce de lo exterior; él cree que se prolonga en la tela o el muro la función de su ojo. La tela y el muro no juegan ya los mismos papeles. En el siglo XI el espacio es el muro tal como se presenta; es un plano en el espacio exterior. No es un intermediario, es una realidad, se parte de esta conciencia. La pintura es un plano donde el ritmo transcurre*<sup>60</sup>.

Gleizes defiende aquí apasionadamente la pintura medieval porque no traiciona la naturaleza del elemento que utiliza: el plano del muro en este caso, conclusión a la que le lleva su experiencia artística. Da además una definición de la pintura que aún refiriéndose a la Edad Media trasciende su marco: «la pintura es un plano donde el ritmo transcurre»; una definición que nos traslada una vez más a su propia producción

en sus tentativas para resolver el problema de un soporte bidimensional. Gleizes establece una clasificación de la pintura desde la Edad Media en los siguientes términos:

*En la Edad Media la obra pintada es ritmada.*

*En los siglos XV y XVI, está compuesta.*

*De fines del siglo XVII a principios del siglo XIX, está ordenada.*

*Del siglo XIX al XX, es instantánea.*

*La Edad Media la crea sobre caracteres universales; el Renacimiento, sobre los grandes caracteres generales; la época que le sigue sobre los caracteres accidentales; los Tiempos Modernos sobre la reminiscencia. Pintura del espíritu en los primeros tiempos, de los sentidos durante los que siguieron, sexual o visual después de ellos, intelectual a partir del siglo XIX<sup>61</sup>.*

Este análisis se extiende a la significación de la pintura y a las condiciones en que es considerado el artista en cada una de estas etapas. En la Edad Media, la pintura se apoya en la fe y en el conocimiento de la técnica, que se mantiene secreta: el artista medieval es un sabio que trabaja para la colectividad. El Renacimiento la asienta sobre la lógica y una técnica brillante; el artista se convierte en un cortesano. En los siglos XVII y XVIII la pintura se transforma en un divertimento en el que importa sobre todo la *manera*: el artista está al servicio de la nobleza y de la burguesía. A partir de mediados del siglo XIX la pintura pasa a ser una mercancía cuya estimación se explota, mientras que los artistas «son a la vez ignorantes y podridos de intelectualidad»; y «el siglo XX promoverá una pintura puramente literaria, renunciando al estudio serio de la naturaleza para plagiar las obras de los museos sin buscar el espíritu; el artista estará dispuesto a recibir todas las órdenes sin inmutarse, dispuesto a todas las bajezas»<sup>62</sup>. En cuanto a la pintura del siglo XX, hay que destacar la crítica de Gleizes hacia los artistas contemporáneos

55 *ibid.*, p. 33 (las versales son del texto).

56 *ibidem*.

57 *ibidem*.

58 *ibidem* (las versales son del texto).

59 *ibid.*, p. 35.

60 *ibid.*, p. 44.

61 *ibid.*, p. 46 (las versales son del texto).

62 *ibidem*.

63 *ibidem*.

64 *ibid.*, p. 49.

65 *ibid.*, p. 50.

66 «Que el cuadro no imite nada y que presente desnuda su razón de ser!», en «La peinture et ses lois», *loc. cit.*, p. 51. Cf. Gleizes / Metzinger: *Du "Cubisme"*, *cit.*, pp. 48-49.

67 *ibidem*.

68 *ibidem*.

69 *ibid.*, p. 52.

70 *ibidem*.

suyos: «Es evidente que si durante el Renacimiento, un Carlos V recogía el pincel de Tiziano, el artista de hoy está dispuesto a recoger cualquier cosa que haya podido perder cualquiera que le parezca de alguna utilidad»<sup>63</sup>. Y ni el estado de crisis actual, que él se preocupa de poner en evidencia, le parece excusa suficiente para no considerar así a los artistas. Al referirse a ellos, Gleizes destaca de entre todos, aquellos que han usado directamente métodos científicos para encontrar una base firme para reconstruir «la obra pintada desfalleciente»<sup>64</sup>. Cézanne en primer lugar, porque él ha señalado el camino a seguir a pesar de que sus métodos formales, nos dice, sean empíricos y la técnica desastrosa para la permanencia de la obra. Al lado de Cézanne, y dejando aparte a Seurat, Gleizes alude a otros pintores que han tenido una acción meritoria. Pero hay que ver de qué modo se refiere a ellos, porque en algún momento los términos que utiliza podrían serle aplicados a él mismo:

*Y si esos pintores tienen una obra que disgusta, a menudo con razón, hay que admitir que las ideas que emitieron fueron mejores, más libres, y de una enseñanza más cierta; Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Signac fueron los pioneros incontestables del orden que asciende...*<sup>65</sup>.

Con este comentario Gleizes pasa a analizar las aportaciones del cubismo, al que considera como el inicio de una nueva era. Desde el estudio del *volumen* y la *multiplicidad de puntos de vista* a la búsqueda de un equilibrio, valorando la verdad del plano. Una cita del *Du "Cubisme"*<sup>66</sup> sirve para demostrar cómo, desde 1912, Metzinger y él mismo entendían la posibilidad de una pintura libre de las contingencias imitativas: «Estábamos ya convencidos de que existía una razón fuera de las PREEXISTENCIAS REALISTAS (*sic*), para justificar la obra plástica»<sup>67</sup>. La palabra «creación» surgió entonces y, para Gleizes, ésta es la nueva orientación de la pintura. Pero un largo camino de experiencia se ha recorrido

desde 1912, y no en vano. Por eso no puede faltar este comentario que define el estado del pensamiento actual del artista:

*Esta creación artística, que realiza de alguna manera la huella visible del yo interior, sólo podía tener éxito en virtud del conocimiento de las leyes que presiden su génesis y le permiten objetivarse*<sup>68</sup>.

Gleizes hace una apasionada defensa de las leyes que considera necesarias. Y a la afirmación: «Son necesarias leyes indiscutibles»<sup>69</sup>, seguirán unas consideraciones sobre cómo han de ser estas leyes: han de mejorar las anteriores si son caducas, han de fijar el espíritu, han de ser generales y favorables a la expansión del individuo; por otro lado, no han de ser fruto de una opinión particular, y, finalmente, han de responder al trabajo secreto de cada taller a fin de ayudar a la realización plena de los medios de expresión. Queda sólo una constatación que añadir:

*Ha llegado el momento de que estas leyes, cuyas palabras y sustancia están ya en la vida de cada uno de quienes laboran con convicción desde hace tiempo, sean formuladas claramente. Estas leyes no pertenecen a nadie en particular, son del dominio de todos. Habrá quien sepa sacar el mejor partido, y otros que no harán nada con ellas, tal y como se produce corrientemente en la vida diaria*<sup>70</sup>.

Antes de cerrar esta larga primera parte de su *La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*, Gleizes hace una síntesis de sus investigaciones sobre la época medieval y la renacentista, deduciendo «los principios fundamentales de la creación artística nueva»:

*1. Lo que había sido desbordado por un desarrollo excesivo de la imagen exterior vuelve a su primitiva pureza: el ritmo se reconoce como la gran ley del movimiento de la obra pintada puesto que es la gran ley del movimiento del Universo. La obra, en consecuencia, está basada en la misma arquitectura del sistema natural: estamos en per-*

*fecto acuerdo con la tradición religiosa, no sólo cristiana, sino de Oriente.*

*2. La noción de espacio es el verdadero legado de los renacentistas. La perspectiva, despojada de los elementos heterogéneos que enmascaban el efecto general, aparece hoy, en una puesta a punto fiel, como la ciencia de la extensión o la generatriz del espacio.*

*Así, los dos principios que se convertirán en las condiciones mismas de la obra plástica son desde ahora reconocidos: el ritmo y el espacio*<sup>71</sup>.

Decíamos al iniciar el comentario de este artículo que Gleizes, que ha condicionado siempre su actividad artística a la actividad humana en el sentido más general, ahora, al establecer las bases de una nueva pintura, de una nueva creación artística, está en realidad asentando los fundamentos de otra relación con el mundo. En efecto, ¿en qué términos explica este principio, el *ritmo*, que es la condición misma de la obra plástica? Lo explica como la «gran ley del movimiento de la obra pintada» porque es la «gran ley del movimiento del Universo». El artista, al dar un ritmo a su obra, está efectivamente acordándola con el orden universal, tal como lo expresa una tradición que no sólo es cristiana. Porque el ritmo pertenece a la vida, y la única condición necesaria para transmutar la materia en vida es hacerla vibrar en consonancia con el ritmo de la vida. Cada uno de los principios del hombre corresponde a un principio de la naturaleza; cada principio del hombre y de la naturaleza actúa en concordancia con el ritmo universal o cósmico. Pero la ley del ritmo gobierna el intelecto tanto como la vida, y todas las actividades que de él dependen. Por ejemplo, la creación artística. Si no, ¿por qué habrían escrito ya Gleizes y Metzinger, en *Du "Cubisme"*, «nosotros buscamos lo esencial, pero lo buscamos en nuestra personalidad?»<sup>72</sup>. Al referirse a la gran obra reformadora de la pintura de principios de siglo XX, Gleizes la entiende basada en el estu-

dio de la superficie-soporte material (lo que era para el pintor renacentista sólo una pantalla), en el descubrimiento de sus propiedades y la enumeración de las posibilidades, y escribe: «Se afirma una tendencia que se acerca a la esencia de las cosas para captar más exactamente la significación de lo que llamamos vida»<sup>73</sup>. Además del ritmo, el segundo principio que condiciona la obra plástica es el espacio: a pesar de su actitud crítica hacia el Renacimiento, Gleizes reconoce que la noción de espacio que éste aportó no puede ser obviada fácilmente, pues está integrada en la pintura. Pero la nueva noción de espacio ya no estará ligada a la ilusión óptica de la perspectiva renacentista sino a las propias cualidades del espacio del cuadro que el artista tendrá que descubrir.

La segunda parte de *La peinture et ses lois* se inicia abordando el problema técnico propiamente dicho y con una definición muy precisa: «Toda creación plástica está condicionada por el hecho de ser un espacio ritmado»<sup>74</sup>. Analiza sucesivamente las dos condiciones necesarias a la obra plástica: el *espacio* que implica la noción de finito, y el *ritmo*, que implica el infinito. El espacio está condicionado por las leyes de la geometría que es la ciencia de la extensión. El ritmo es regulado por las leyes de la aritmética que es la ciencia del número. Gleizes define el espacio como una concepción del espíritu humano, que se representará en el cuadro por medio de las variaciones del orden de la superficie plana. Parte del punto estático que, al conferirle movimiento, crea la línea; la línea en movimiento crea la superficie y ésta, en movimiento, engendra el volumen. Las figuras que resultan de este proceso se podrán superponer, estableciéndose entre ellas determinadas relaciones que serán percibidas por el espíritu humano, suscitando así la noción de espacio. Pero esta concepción es sólo un primer paso hacia la génesis del cuadro, puesto que el espacio que resulta «sólo es un conjunto inerte

de figuras muertas»<sup>75</sup>, al estar condicionado por la geometría. Ésta suscitará figuras según las posibilidades de la misma superficie plana del cuadro, pero no las animará. Para eso tiene que intervenir el ritmo. Gleizes lo define como aquel fenómeno que se reproduce en intervalos variables según una progresión fundada en una relación matemática. La continuidad de este fenómeno determina para el espíritu una percepción afectiva que denominamos “vida”. A partir de aquí, Gleizes formula uno por uno los cuatro principios de movimiento del cuadro, que son los siguientes:

*1. La inercia del espacio del cuadro no puede cambiar más que si los elementos geométricos que lo ocupan son puestos en movimiento, es decir, si ordenan sus influencias recíprocas en una actividad que determinará la nomenclatura numérica que es el ritmo.*

*2. Ritmar un ESPACIO PLANO, es determinar el movimiento de las partes de acuerdo con las posibilidades máximas de la superficie total; en consecuencia, es armonizarlo a las medidas de la superficie mediante la relación aritmética de sus dimensiones y de sus aberturas angulares.*

*3. La relación aritmética de las dimensiones y las aberturas de los ángulos de la superficie elegida, tomada como unidad, será garantizada por las proporciones aritméticas determinadas por la organización de las formas o elementos de formas de la estructura interior de la superficie.*

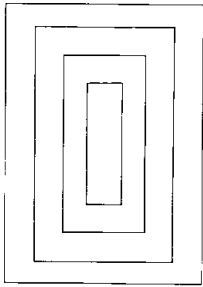
*4. El ritmo puede frenarse o acelerarse en el ámbito del espacio del cuadro; puede crear intervalos desiguales o modificaciones en la estructura de ciertas formas; puede extenderse o precipitarse, pero sólo puede modificar la relación reguladora fraccionándola o multiplicándola según una progresión en la cual la diferencia de los términos sea proporcional a la relación inicial<sup>76</sup>.*

De estos cuatro principios se desprenden una serie de consideraciones: la primera condición del ritmo será regular las medidas de la

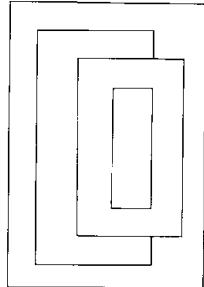
superficie escogida condicionando las constantes máximas y la actividad de cada parte; el ritmo se organizará dentro de la relación aritmética impuesta por las dimensiones y las medidas angulares regidas por proporciones aritméticas; el ritmo de generación de figuras geométricas de la superficie plana puede ser frenado o acelerado sin destruirse. El cuadro se entiende así como una construcción orgánica completa regulada por las leyes del universo, naciendo de las nociones de espacio y de tiempo que están ligadas en esencia a las mismas leyes constitutivas del espíritu. Espacio y ritmo son términos de una operación única que no es posible separar en la elaboración del cuadro, ya que se engendran mutuamente; tampoco es posible la predominancia de uno de ellos pues si se produce causa detrimento a la vida orgánica de la obra. Si predomina el ritmo, el cuadro, dominado por la línea, se convierte en una de estas obras que calificamos como decorativas; si predomina el espacio, la obra, dominada ahora por el elemento aéreo, permanece inanimada: «En otras palabras, es imposible alterar un elemento del organismo cuadro sin matar la euritmia del organismo»<sup>77</sup>. Pero si ambos están equilibrados, la obra es viva y responde a las dos condiciones constitutivas de nuestra naturaleza, la racional, objetiva, particular, material que se manifiesta en el espacio; y la afectiva, subjetiva, general y espiritual que se manifiesta en el ritmo.

A continuación Gleizes formula una definición de pintura que añade argumentos propios a otra conocida definición: la de Maurice Denis, según la cual conviene «recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores ensamblados en un cierto orden»<sup>78</sup>-. Gleizes escribe:

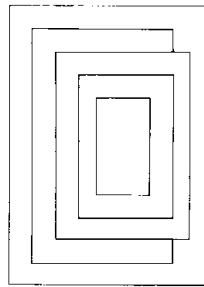
*Pintar es animar una superficie plana; animar una superficie plana es poner ritmo en un*



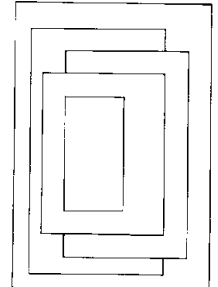
I



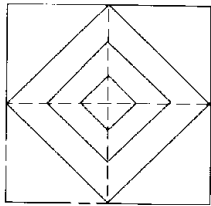
II



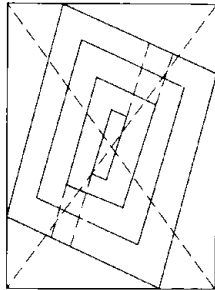
III



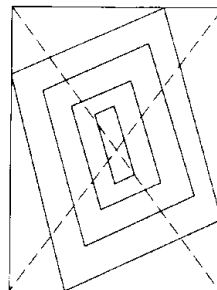
IV



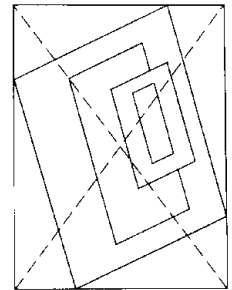
V



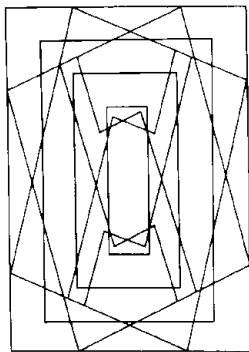
VI



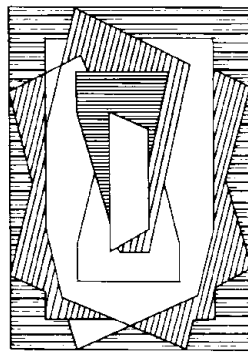
VII



VIII



IX



X

Fig. 9 A. Gleizes. Diagramas de movimientos de traslación del plano sobre su base (ils. I-II-III-IV).

Fig. 10 A. Gleizes. Diagramas de movimientos simultáneos de rotación y traslación (ils. V-VI-VII-VIII).

Fig. 11 A. Gleizes. Diagramas de conjugación de movimientos simultáneos (ils. IX-X).

71 *ibid.*, p. 53 (el subrayado es del texto).

72 *Du "Cubisme", cit.*, p. 63.

73 «La peinture et ses lois...», *loc. cit.*, p. 54.

74 *ibid.*, p. 55.

75 *ibid.*, p. 58.

76 *ibid.*, pp. 59-60 (las versales son del texto).

77 *ibid.*, p. 62.

78 M. Denis: *Théories, cit.*, p. 1.

79 «La peinture et ses lois», *loc. cit.*, p. 62.

80 *ibid.*, p. 69 (subrayado y versales son del texto).

81 *ibid.*, p. 72-73.

espacio. Por consiguiente, es reconocer la superficie plana como la primera realidad objetiva, la materia bruta que va a ser animada bajo el impulso subjetivo del pintor<sup>79</sup>.

Y porque el espacio y el ritmo pueden sernos perceptibles por la extensión y el movimiento, Gleizes explica mediante unos esquemas los dos tipos de movimiento sobre el plano: *traslación y rotación*.

Los movimientos de traslación del plano sobre su base (Fig. 9), son muy elementales, desplazándose hacia delante y hacia atrás (il. I), a la derecha (il. II), a la izquierda (il. III), o conjugando los tres movimientos (il. IV), creando un espacio entre dos magnitudes de orientación contraria.

A éste se puede añadir otro movimiento, el de rotación (Fig. 10). Se forman así una serie de figuras que van desde el plano cuadrado perfecto (il. V), el plano rectangular inclinándose hacia la izquierda (il. VI), hacia la derecha (il. VII), y finalmente un plano rectangular en el cual se ha desplazado la posición del ojo del espectador hacia la izquierda del eje del plano (il. VIII).

Gleizes propone esquemáticamente otros movimientos de rotación y traslación del plano sobre su eje. Y finalmente, propone dos figuras (Fig. 11) obtenidas por la conjugación de los movimientos simultáneos de rotación y de traslación del plano sobre su eje y de los movimientos de traslación del plano sobre su base (ils. IX-X).

Gleizes asegura que esta «mecánica plástica» debe conseguir la realización de un universo material en el cual no intervenga una intencionalidad particular, y demuestra que se puede significar espacial y rítmicamente el plano por su sola potencia. Y afirma rotundamente:

*El artista que está ansioso por expresar su propia aptitud al margen de las apariencias exteriores y de las opiniones sobre lo que preexiste exteriormente, debe someterse a medios capaces de hacerle tomar una forma, porque CREER es ser*

*capaz de revelar el impulso cualitativo interior en un medio organizado cuyo sistema de organización es conocido. En otros términos, el yo subjetivo particular debe subordinarse a las condiciones, al régimen del terreno objetivo común, si quiere nacer y persuadir al conjunto colectivo humano al que pertenece<sup>80</sup>.*

El yo subjetivo del artista se ha de someter al terreno objetivo mediante el conocimiento de la ciencia objetiva que regula esta mecánica plástica que es la ciencia matemática. Ella establecerá la elección y ordenación de las formas geométricas dentro del organismo que es el *cuadro-objeto*. Ahora podrá denominarse así, porque ya no será un sucedáneo del espectáculo exterior sino que será un hecho concreto, cuya evolución particular estará de acuerdo con la evolución general. Y Gleizes hace una reflexión absolutamente adecuada a la época en la que escribe, una reflexión que podrían suscribir, entre otros, Ozenfant y Jeanneret:

*Una época caracterizada por el motor, cuyo organismo es enteramente creado por el hombre, no puede sorprenderse de constatar que en el dominio plástico se manifiesta la misma voluntad creativa... Conocer el espíritu que ha provocado estas máquinas, cuyos rostros pintorescos no deben satisfacer exclusivamente a la curiosidad del artista, permitirá comprender lo único que debe interesar, el reconocimiento de las leyes plásticas armónicas fijas, que toman un carácter individual propio por el hecho de ejercerse en medios diferentes y en temperamentos diversos<sup>81</sup>.*

Con esta última alusión a «las leyes plásticas armónicas fijas», que la pintura comparte con la mecánica porque una y otra se fundamentan sobre la misma ciencia, Gleizes finaliza *La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*.

¿Qué significa en la teoría y en la práctica artística de Albert Gleizes este artículo? En la teoría, supone la definición de una actitud que había asumido ya en 1912, pero que ahora se



Fig. 12 A. Gleizes, *Peinture à sept éléments*, 1924-34. Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris.

precisa, arrogándose todas las implicaciones. Es especialmente significativo el redescubrimiento de la Edad Media y el rechazo del «mito renacentista», porque explica a la vez su posición humana y artística. Humanamente, Gleizes vive un momento en que «después de la experiencia de Pelham», es impresionado por una cultura, la medieval, uno de cuyos objetivos es conformar un hombre transparente que no oponga una pantalla opaca a la luz divina. Artísticamente, encuentra que el arte medieval tiende hacia la realización del ser humano y a su retorno consciente al seno de la divinidad. El arte se define como un saber hacer. La obra de arte es una *res artificiata*, una cosa sometida a las leyes técnicas y al oficio. La *compositio* es su cualidad esencial, recordando el carácter estético de la construcción musical y la belleza de las proporciones plásticas; su principio teórico es la *proportio* que preside a la vez las formas sonoras y las formas visibles; en la base de la proporción está el número que tanto en la naturaleza como en el arte tiene un valor simbólico, revelador de ocultas significaciones y de correspondencias misteriosas. Recordemos la definición que da del fresco medieval: «...es el Mundo, es su ley quien lo rige, es un microcosmos»<sup>82</sup>. Gleizes evoca aquí el carácter analógico de la cultura medieval; un ejemplo de este modo de razonar es la descripción del hombre como un universo a escala reducida, un microcosmos, por la analogía que se puede establecer entre las características de uno y otro; por ejemplo, si en el rostro humano brillan dos ojos, son en todo parecidos al sol y a la luna; y si el cuerpo humano tiene siete aberturas, la armonía de las esferas consta de siete tonos<sup>83</sup>. También la obra pintada se puede considerar como un microcosmo al compartir las mismas leyes que rigen el universo o macrocosmo. Pero aún hay otro aspecto que para Gleizes tiene un valor de ejemplo y es la relación entre la ciencia y el arte medievales, cuando escribe:

82 *ibid.*, p. 33.

83 Cf. É. Gilson: *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1982; p. 305.

84 «La peinture et ses lois...», *loc. cit.*, p. 33.

85 *ibid.*, p. 34.

86 *ibid.*, p. 33.

87 Pierre Alibert: *Albert Gleizes. Naissance et avenir du*

*Cubisme*, cit. p. 143. También René Julian ha sintetizado en un breve artículo los aspectos fundamentales de «La Peinture et ses lois...», y ha relacionado este texto con la obra de Gleizes, concluyendo que *Peinture à quatre éléments* de 1925 es la obra que mejor lo ilustra. Cf. R. Julian: «Albert Gleizes et les lois de la peinture», en *Le Retour à l'Ordre*, cit. *supra*, pp. 143-147.



*Así un fresco del siglo XI o XII, donde los círculos se desarrollan según un modo simple y regular, desde el centro al exterior, donde el equilibrio está sometido a una indiscutible voluntad de lógica, es el equivalente de los conceptos astronómicos y la mecánica del Universo mismo*<sup>84</sup>.

Esta relación no es sólo un ejemplo del pasado sino una cualidad inherente del arte, que no puede vivir de espaldas a su tiempo. En la Edad Media la ciencia y el arte se rigen por leyes rigurosas, de acuerdo con el conocimiento que la iglesia tiene del orden del mundo. Expresión máxima de estas leyes es el *ritmo*, clave del movimiento de todo lo que en el universo es animado y que el hombre medieval vive en su cotidianidad. Si la relación macro-microcósmica podía fascinar humanamente a Gleizes, como artista, justo en el momento en que había llegado al *reconocimiento del plano del cuadro* y con la pretensión de descubrir unas leyes objetivas, encuentra en la pintura medieval un paradigma preciso: «El fresco es un muro rítmico y nada más. Las imágenes se pliegan a las exigencias del ritmo»<sup>85</sup>. Como todo lo que está en el mundo, como obra del hombre que lo imita, la pintura medieval está sometida al ritmo. De aquí se podrá deducir un principio que, siendo diferente de la perspectiva renacentista ya cuestionada por el cubismo, le permitirá a Gleizes la composición de una superficie plana. Es cierto que puede considerarse esta transposición un tanto simplista, ya que si teóricamente Gleizes entiende el ritmo como el principio que ha de asegurar el movimiento dentro del cuadro, prácticamente en sus esquemas lo expresa a partir de una sucesión de posiciones estáticas, y no se plantea la reconstitución de la propia naturaleza del movimiento haciendo una analogía plástica, quizá porque eso ya lo había intentado el futurismo. Pero Gleizes es consciente de esto, y en los años siguientes intentará afinar la teoría añadiendo la *cadencia* que trata de expresar el movimiento curvo, circu-

lar, espiral, y que significa una transcripción plástica de la realidad interior del movimiento.

Hay, finalmente, un aspecto que como artista valoró Gleizes del fresco medieval, pues ahí «la anécdota es en definitiva el aspecto temporal de lo permanente, la apariencia del momento que pasa según nuestra óptica»<sup>86</sup>. La larga búsqueda de una realidad más allá de las apariencias, desarrollada como mínimo desde 1912 con la redacción del *Du "Cubisme"*, encuentra ahora que incluso en esto la cultura medieval era paradigmática. La crítica a la figuración, porque es lo temporal, lo fugitivo, fundamenta mejor que ningún otro argumento la propia decisión de Gleizes como pintor de abandonar la imagen figurativa. En cuanto a la relación entre la teoría desarrollada en *La peinture et ses lois* y su obra plástica, hay que advertir, como lo ha hecho Pierre Alibert<sup>87</sup>, que los cuadros de esta época están lejos de sus esquemas teóricos. Se puede tomar por ejemplo una obra de 1923, *Composition à trois éléments*, que es más un sugerimiento que una realización plena. Una obra mucho más ambiciosa es *Peinture à sept éléments rythmés* de 1924 (fig. 12), en la que cada uno de los elementos ha adquirido una autonomía propia en detrimento de la composición global, que se mantiene como tal más por el efecto condicionante del formato del cuadro que por una cohesión formal interna. Consciente de que el principio rítmico no estaba conseguido en esta obra, Gleizes la reemprendería diez años más tarde para añadir círculos cadenciosos, lo que muestra hasta qué extremo la puesta a punto de la teoría no era fruto de una intuición fugaz sino de una búsqueda metódica y elaborada.

## VI Epílogo

*“La belleza es, en efecto, una manera de ser de la verdad”*

M. Heidegger

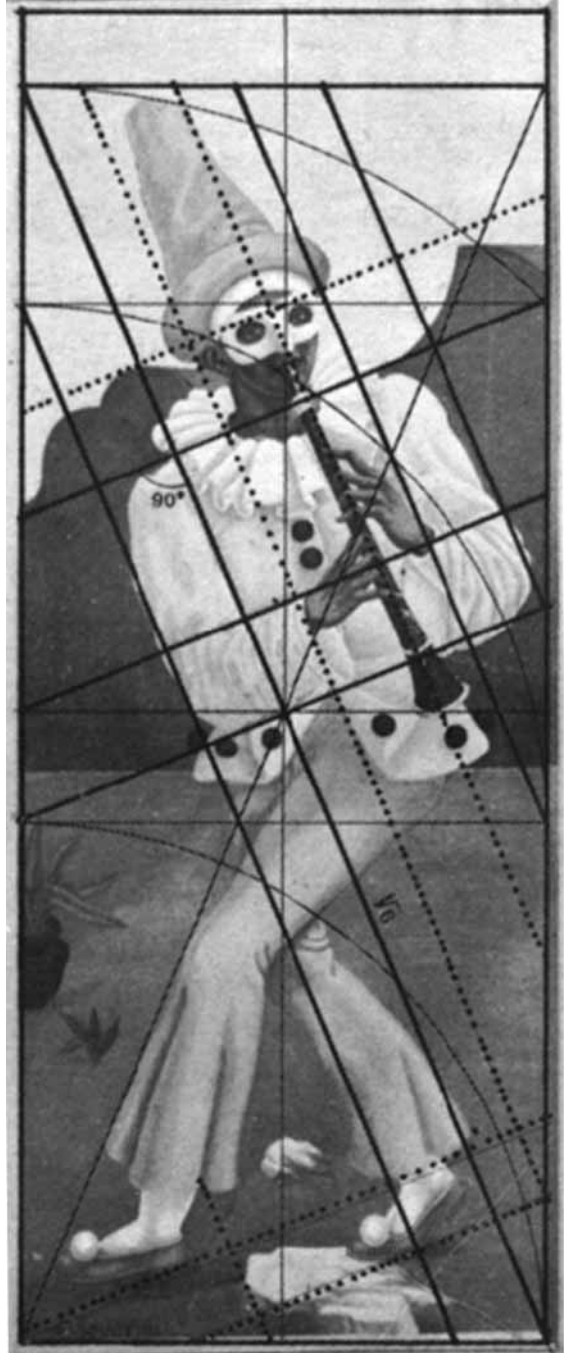


Fig. 1 G. Severini, frescos del castillo de Montefugoni, Florencia, 1921. Trazados armónicos de C. Cresti.

La denominación *cubismo* surgió en el invierno de 1908 cuando el crítico Louis Vauxcelles, comentando sarcásticamente una exposición de Braque, escribió que éste lo reducía todo, paisajes, casas y rostros a esquemas geométricos, a cubos. Vauxcelles utilizaba una definición reductiva para explicar la apariencia geométrica de ciertas telas de Braque, pero los términos *cubismo* y *cubistas* acabarían consolidándose con el tiempo. De hecho, la mayor parte de los historiadores del cubismo no sólo han aceptado este origen casual sino que se han servido de él para situar estrictamente la génesis del cubismo en las obras de Picasso y Braque de 1907-1908, intentando referir a ellas toda la complejidad del movimiento. Ahora bien, si se tiene en cuenta la literatura que generó el cubismo y, en especial, los comentarios críticos contemporáneos, se pone de relieve un hecho innegable: cuando el término comienza a generalizarse se aplica a un grupo de artistas -Metzinger, Gleizes, Delaunay, Léger, Le Fauconnier- entre los cuales no se cuentan ni Picasso ni Braque, precisamente porque estos dos artistas, ligados por contrato con el marchante Kahnweiler, no exponían en los Salones habituales. Por otra parte, entre 1907-8 comienza a mostrarse una voluntad de análisis de los volúmenes a través de formas geométricas, y ésto no sucede sólo en las obras de Picasso y Braque sino también en las de otros artistas como Gleizes, Metzinger o Léger; en todas ellas hay una misma razón que lo explica: el impacto de la manera cézanniana de tratar los volúmenes que todos ellos habían podido observar en la gran retrospectiva de Cézanne realizada en octubre de 1907. Gleizes y Metzinger sintetizaron este impacto lúcidamente cuando escribieron: «Qui comprend Cézanne pressent le Cubisme».

El grupo de los denominados “cubistas”, que expusieron en el *Salon des Indépendants* y en el *Salon d’Automne* en 1911, formado por Metzinger, Gleizes, Delaunay, Léger y Le

Fauconnier, se ampliaría con los hermanos Duchamp -Marcel, Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon-, constituyendo una pléyade cuyos planteamientos teóricos pretendían partir, al margen de las diversidades estilísticas, de bases profundas y racionales. Y por eso mismo ésta será definida como la rama especulativa del cubismo. Cuando en 1912 deciden organizar una exposición colectiva, adoptan como nombre *La Section d’Or*. De esta manera se forma un grupo que, al mismo tiempo que rechaza la etiqueta cubista, hace referencia a una larga tradición dentro de la historia de la pintura, cuya continuidad se opone al deseo de ruptura cubista. Este mismo año se publica el primer texto teórico que intenta reflexionar sobre el movimiento artístico, adoptando en el título el nombre que la crítica le ha dado, aunque con reticencias: *Du “Cubisme”* es un ensayo teórico que, más allá de lo que suscita esta denominación, explica el movimiento en términos de «realización integral de la pintura». Gleizes y Metzinger describen el cubismo a través de su impulso básico, la búsqueda de una nueva manera de representar el mundo. Una manera que si bien parte de la realidad no pretende quedarse en sus elementos fugitivos e instantáneos sino que quiere descubrir los principios permanentes e inmutables. El procedimiento que va desde la aprehensión sensorial de una forma de la realidad hasta su materialización plástica, implica, además de la función visual, un desarrollo del espíritu. Los datos que aportan los sentidos son sólo una herramienta en manos del artista que prescinde de ellos al acabar la función analógica. La realidad es trascendida en la mente del artista por una idea, pero conscientes de la dificultad de elevar de golpe el arte hasta la efusión pura, recomiendan la presencia de un recuerdo de la forma, mientras reconocen (y esta es una noción fundamental de la teoría cubista) que el cuadro no ha de imitar nada pues lleva en sí su propia razón de ser, es esencialmente independiente y necesaria-

mente total, es un organismo. Y con el fin de ser autosuficiente, su valor no residirá ya en ser o no el reflejo de la forma natural, dependerá de la propia organización estructural de las formas pictóricas. Gleizes y Metzinger no sólo hacen evidente el que era uno de los temas por excelencia del grupo de Puteaux, sino que están sentando las bases de una profunda investigación que para Gleizes culminaría en 1923 al definir «las leyes de la pintura».

Este proceso que, desde la realidad natural, pretende descubrir una realidad superior, la verdadera realidad, encontró en la cuarta dimensión, materialmente incontaminada, un tema espléndido de reflexión que permitía además avivar la actividad mental, la facultad imaginativa. Apollinaire definía la cuarta dimensión como «esa imaginación» hacia la que se habían orientado los nuevos pintores intuitivamente, y que él veía asociada a la idea de espacio infinito, el tipo de espacio adecuado para la que había de ser una *pintura pura*, una pintura liberada del bagaje sensorial y dirigida sólo al intelecto. Pero la aportación fundamental de Apollinaire a la teoría cubista es sin duda la definición del cubismo como un arte no de imitación sino de «concepción que tiende a elevarse hasta la creación». Apollinaire contribuía así a precisar la pretensión del cubismo de someter el tema a unas verdades de orden superior. Y afirmaba indiscutiblemente la naturaleza intelectual del cubismo.

La teoría cubista, tal como la expresan Gleizes, Metzinger y Apollinaire entre 1912-13, si bien intenta explicar lo que se había hecho hasta entonces, al mismo tiempo puntualiza temas como el de la autonomía del cuadro o el de la pintura pura, y deja abonado el terreno para el desarrollo teórico y práctico de los años siguientes. Unos años que estarán doblemente condicionados: por los cambios que la primera gran guerra introduce en la sociedad francesa y por la manera en que cada artista la vivió. El nacionalismo, alimentado en la preguerra por los

conflictos inter-étnicos, crece y se expande desde el inicio de la conflagración, mientras afirma sus postulados. La guerra radicalizó las posiciones ideológicas. La paz demostraría que el tiempo de liberalismo y tolerancia se había acabado.

También el arte había de ser movilizado al servicio de la clase dirigente. Si en plena guerra se comenzaron a festejar las virtudes morales de la raza y las tradiciones de la patria, con la paz y juntamente con la modernización de la economía y la industria, se enaltecieron los atributos y los valores culturales nacionales y sobre todo cualidades como el orden, la pureza, la certidumbre. Unas cualidades que se aplicaron también al arte, a la pintura. Bissière fue uno de los primeros críticos y artistas en preconizar el retorno al oficio, a la técnica y a las leyes que la gobiernan. Para Bissière se trataba fundamentalmente de un retorno a la gran tradición francesa de la pintura y, en este sentido, encontró en el cubismo las bases de un *rappel à l'ordre* que podía salvar al arte moderno. La expresión *rappel à l'ordre*, que desde 1919 pretendió definir el carácter de muchas actividades culturales, explicaba aquel deseo de construcción racional que unía a la vez tradición y realidad moderna. Al sintetizar la aspiración general de unos determinados núcleos intelectuales, la expresión hizo fortuna, y sirve aún hoy para conceptuar una tendencia que se genera en paralelo a los movimientos de vanguardia, pero que no puede desvincularse de ninguna manera de ellos porque son tanto el centro generador como el sustentador indispensable: los artistas que la representan son los mismos grandes inventores de formas de estos movimientos. Desde Picasso, y su recuperación formal de Ingres, a Severini, con su retorno a la pintura de los *primitivos toscanos*.

Los tres ejemplos teóricos que se han analizado en este estudio permiten aportar otros argumentos, pues si bien los tres inciden en la necesidad de recuperar «las leyes de la pintura», discurso

coincidente con la lógica del *rappel à l'ordre*, los tres lo hacen desde posiciones diversas y sólo justificables desde la distinta evolución personal.

El purismo es un intento de llevar el cubismo a sus propias conclusiones y, en este sentido, está en la línea de las teorizaciones de Gleizes y Severini. Pero es también la aportación de un nuevo *ismo*; un *ismo* que nace como una necesaria adaptación del arte al nuevo espíritu del periodo de posguerra. Si el cubismo fue el arte de su época, dicen los puristas, un arte turbio de una época turbia, ahora que el orden y la pureza iluminan y orientan la vida es indispensable un arte que pueda expresar en una palabra inteligible la característica del espíritu moderno: *purismo*. Obedeciendo al reclamo de objetividad que se encuentra en la atmósfera de ciencia e industria de este tiempo, el purismo preconizará la preeminencia del intelecto, el valor de la precisión, la belleza de la eficiencia funcional; tratará de ser expresión del mundo moderno en su relación con la propia subjetividad, paradigma de la racionalidad y del orden moral; un arte en definitiva que se dirigirá a las facultades elevadas del espíritu. Se establecerán de inmediato analogías entre lo que define al mundo moderno, la máquina -objeto funcional desprovisto de ornamentación- y la obra de arte; una y otra compartirán desde ese momento los mismos criterios de producción: economía, claridad, lógica y sobre todo precisión matemática. Así ambas se presentan como microcosmos creados por el hombre en armonía con los principios del universo. Jeanneret y Ozenfant consideran que es misión de la obra de arte determinar un estado espiritual a través de la comunicación de un lirismo de carácter matemático, porque «una de las más altas delectaciones del espíritu humano es percibir el orden de la naturaleza y medir su propia participación en el orden de las cosas.» Y en este sentido, si la sección áurea interesa a los puristas es por una doble razón: es una ley física y mate-

mática que percibe nuestra sensibilidad, como lo quiso demostrar Fechner, y eso lo valoran especialmente los puristas como fervientes defensores de una estética experimental; por otra parte, es una ley estética cuyo conocimiento dispensa al artista de recurrir al gusto. La fidelidad a un ideal de belleza matemática fue la que incitó a dar a la composición una base proporcional, especialmente controlada por la sección áurea.

Más allá de la voluntad de establecer lazos de solidaridad entre el arte y el espíritu industrial, mecánico, científico de la época, -de ahí la exhortación a tomar conciencia de la belleza de un transatlántico, un avión o un automóvil-; más allá de la voluntad de buscar las raíces comunes entre arte y ciencia -de ahí la insistencia en el conocimiento de las leyes generales constitutivas de uno y otra que tienen como base común el número-; más allá de la voluntad de eludir el individualismo, el sensibilismo, el particularismo, como los trazos que describen a los otros *ismos* artísticos de vanguardia, se evidencia la voluntad de hacer derivar la nueva propuesta estética y el Purismo en especial de la tradición clásica de la civilización mediterránea -de ahí las referencias constantemente presentes a los griegos, a Fidias e Ictinos- como una luz del pasado que iluminara el presente.

Lo que diferencia básicamente a los puristas de Gleizes y Severini es que comienzan a participar en los debates teóricos a partir de 1916 cuando Ozenfant publica *Notes sur le Cubisme*, y juntamente con Jeanneret publican el manifiesto *Après le Cubisme*, al mismo tiempo que éste se dedica a la pintura. En ese momento, Gleizes y Severini tenían detrás toda una trayectoria teórica y práctica; Gleizes, el primer cubista teórico (juntamente con Metzinger); Severini, como figura capital de la primera exposición futurista de París.

Para Severini, la única base estética posible era una síntesis del «platonismo de Ingres y del sensualismo romántico de Delacroix», es decir,

una recuperación de la forma sin renunciar a las conquistas cromáticas. A las exigencias de orden, Severini responderá con un trabajo de reconstrucción, acercando la pintura al arte y el arte al espíritu, entendiendo la importancia del oficio como un retorno a los grandes principios del arte y excavando en el pasado para renovar la tradición. Una tradición que Severini, italiano de nacimiento, situará en el primer Renacimiento, concretamente en la obra de los *primitivos toscanos*. Y si se dirige a este periodo no es tanto por un problema formal sino especialmente para intentar resolver una contradicción, latente en el mundo moderno, entre ciencia y arte, entre arte y filosofía. Su búsqueda es la de una concepción universal del arte, que Severini intentará deducir principalmente del estudio de la matemática y la geometría. Y que le hará afirmar que «entre la ignorancia y la ciencia no hay más que mediocridad.»

En cuanto a Gleizes, su definición de unas leyes de la pintura es el resultado de un largo proceso especulativo, presidido por la idea de un arte anti-individualista y anti-elitista. Si rechaza el arte clásico y post-renacentista es porque lo entiende como el resultado de una cultura materialista, no-espiritual y enaltecedora del individuo. En contraposición, defiende el carácter colectivo del arte medieval y enfatiza el aspecto sintético de su pintura mural y de la escultura. Esta idea le conducirá al reconocimiento del arte medieval como un modelo a seguir pues los murales pintados comunicaban a través del ritmo de sus formas planas los ritmos universales. En *Du "Cubisme"*, Gleizes había formulado la autonomía del cuadro, su independencia de las formas reales, y del análisis de la estructura bidimensional había extraído la formulación de unas leyes rítmicas, inspiradas en una visión de la historia que no separa al arte de su contexto moral y social. Cuando Gleizes establece una conexión entre el cubismo y la tradición francesa es a nivel

de las leyes compositivas que gobiernan el ritmo sobre una superficie plana, pero la tradición francesa a la que se refiere no es la de Poussin, David o Ingres, sino la tradición francesa medieval porque su pintura está sometida al ritmo y el ritmo está fundado en una relación matemática. Y cuando presenta la catedral del siglo XIII como un paradigma es porque la ve esencialmente como un medio para acercar los universales al hombre: éste es el objetivo del arte.

El principio de la autonomía del cuadro y la noción de *pintura pura*, desde la teoría cubista de 1912-13 en adelante, implicarán una desmaterialización de los signos de los cuales nace la obra de arte: desmaterializar querrá decir liberar los signos representados de los objetos reales que encarnan. Pero para los puristas, para Severini y para Gleizes, desmaterializar será también dotar de cualidades ideales a los signos. No olvidemos que el cubismo podía clamar ser autónomo, pero nunca abstracto. Ahora bien, ¿cómo dotar a los signos de cualidades ideales? En la teoría pictórica de principios de los años 20 en Francia, estas cualidades tuvieron un nombre: *las leyes de la pintura*. Unas leyes cuya bondad se fundaba en su propia esencia, la esencia matemática. Porque la matemática es puro pensamiento intelectual, su orden es fundamentalmente otro que el del ser sensible. Sus razones, que dan nacimiento a todas las ciencias, tienen como atributos la exactitud, la universalidad, la necesidad, la inmutabilidad. Y, ¿qué es el arte sino una conquista del *eidos*, una marcha franqueando la oposición de lo sensible de un anhelo de rigor, de pureza, de integridad? La introducción de un orden de esencia matemática dentro del mundo de las formas sensibles del arte era, para el artista, análoga a la penetración progresiva de la idea en el mundo del cambio y del desorden. Porque como había escrito Platón: «Cuando se extrae del arte lo que es medida, número y peso, lo que queda ya no es arte sino un trabajo manual».

## VIII Bibliografía

### VII·1 Fuentes documentales

- APOLLINAIRE, G.: *Chroniques d'Art 1902-1918*, París, Gallimard, 1960.
- . *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, París, Hermann, 1980 (Ed. en cast.: Buenos Aires, Nueva Visión, 1964; Madrid, Visor, 1995).
- ARCHIVOS Fondation Le Corbusier, París.
- BASCH, V.: «L'Esthétique nouvelle et la Science de l'Art», *L'Esprit Nouveau*, n. 1, París, 1920.
- BAUDELAIRE, Ch.: *Curiosités esthétiques. L'Art Romantique et autres Œuvres critiques*, París, Garnier, 1962.
- BERGSON, H.: *La Evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- . *El Pensamiento y lo moviente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- . *Memoria y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- BLANC, Ch.: *Grammaire des arts du dessin*, París, Henri Laurens, Librairie Renouard, s.a.
- BRAQUE, G.: *Le Jour et la nuit. Cahiers de 1917-1952*, París, Gallimard, 1952.
- CABANNE, P.: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, Pierre Belfond, 1967. (Ed. en cast.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972).
- CHEVREUL, M.-E.: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...*, París, Pitois-Levrault, 1839.
- COCTEAU, J.: *Le rappel à l'ordre*, París, Lib. Stock, 1926.
- . MARITAIN, J.: *Lettre à Jacques Maritain. Réponse à Jean Cocteau*, París, Stock, 1983.
- DELACROIX, E.: *Journal 1822-1863*, París, Plon, 1981.
- DELAUNAY, R.: *Du Cubisme à l'Art Abstrait. Les Cahiers inédits de R.D.*, París, S.E.V.P.E.N., 1957.
- DELAUNAY, S.: *Nous irons jusqu'au soleil*, París, Robert Laffont, 1978.
- DENIS, M.: *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, París, Rouart et J. Watelin, 1920.
- . *Journal 1884-1904*, París, La Colombe, 1957.
- DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*, Barcelona, G. Gili, 1980.
- D'ORS, E.: *Arte Vivo. Los precursores del arte contemporáneo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- DRUDI GAMBILLO, M. / FIORI, T.: *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca, 1959-62.
- DUCHAMP, M.: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. (Boîte Verte)*, París, Ed. Rrose Sélavy, 1934.
- . *Marchand du Sel*, París, Le Terrain Vague, 1956. Reed. *Duchamp du Signe. Écrits*, París, Flammarion, 1975. (Ed. en cast.: Barcelona, G. Gili, 1978).
- . *Notes*, París, Centre Georges Pompidou, 1980. (Ed. cast.: Madrid, Tecnos, 1989).
- FÉNÉON, F.: *Au-delà de l'Impressionisme*, París, Hermann, 1966.
- FRY, E. (ed.): *Le Cubisme*, Bruselas, La Connaissance, 1968.



- GLEIZES, A.: *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, E. La Cible, 1920.
- . *Puissances du Cubisme*, Chambéry, Présence, 1969.
- . *Art et Religion. Art et Science. Art et Production*, Chambéry, Présence, 1970.
- . *Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique*, Paris, Povolozky, 1927.
- . «La Peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme», *La Vie des Lettres et des Arts*, n. 12, Paris, 1923.
- GLEIZES, A., J. METZINGER.: *Du "Cubisme"*, Sisteron, Présence, 1980. (Ed. cast.: *Sobre el Cubismo*, Murcia, C.O.A.A.T., 1986).
- GOETHE: *Traité des couleurs*, Paris, Triades-Éditions, 1973.
- HEGEL, G. W. F.: *Estética*, Barcelona, Alta Fulla, 1988. 2 t.
- . *Lecciones de Estética*, Buenos Aires, La Pléyade, 1977.
- HEIDEGGER, M.: *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1985.
- HENRY, Ch.: «Introduction à une esthétique scientifique», *Revue Contemporaine*, (Paris), (agosto de 1885).
- KAHN, G.: *L'Esthétique de la rue*, Paris, Eugène Fasquelle, 1901.
- KAHNWEILER, D.H.: *The Rise of Cubism*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1949.
- . *Les Années Héroïques du Cubisme*, Paris, Braun, 1950.
- . *Juan Gris. Vida y Obra*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971.
- . *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1982.
- KANDINSKY, W.: *Écrits Complets*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- . *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974.
- KANT, I.: *Kritik der Urteilskraft*, 1790. (Ed. cast.: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981).
- KLEE, P.: *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.
- LE CORBUSIER: *Vers une architecture*, Paris, Éd. G. Crès, 1923. (Ed. en cast.: *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1964).
- . «L'Architecture et l'esprit mathématique», Extr. de *Les Cahiers du Sud*, s.l., (1946).
- . *Le Modulor*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950. (Ed. en cast.: *El Modulor*, Barcelona, Poseidón, 1976).
- . *Modulor 2*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1955. (Ed. en cast.: Barcelona, Poseidón 1976).
- . *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Murcia, C.O.A.A.T., 1983.
- . *Le Corbusier Archive, The*, 32 vols., Nueva York, Garland / Paris, Fondation Le Corbusier, 1982-84.
- . *Le Corbusier Sketchbooks*, 4 vols., Nueva York, Architectural History Foundation / Cambridge, Mass., MIT Press / Paris, Fondation Le Corbusier, 1981.
- LE CORBUSIER / JEANNERET, P.: *Œuvre Complète*, Zurich, Girsberger, 1930 y ss.
- LÉGER, F.: «L'Esthétique de la machine», *Bulletin de L'Effort Moderne*, n. 2 & 3, (1924). (Ed. cast. en F. Léger: *Funciones de la pintura*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975).
- LENZ, P.: *L'Esthétique de Beuron*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1905.
- LHOTE, A.: *Les Invariants Plastiques*, Paris, Hermann, 1967.
- . *La Peinture Libérée*, Paris, Bernard Grasset, 1956.
- . *Traités du Paysage et de la Figure*, Paris, Bernard Grasset, 1958. (Ed. en cast. *Tratado del paisaje. Tratado de la figura*, Barcelona, Poseidón, 1985).
- . *La Peinture, Le Cœur et l'Esprit suivi de Parlons Peinture*, Paris, Denoël, 1933.
- MALLARMÉ, S.: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897; Paris, E. Bonniot, 1914; Paris, Ed. Baudouin, 1979.
- MARIA, L. de (ed.): *Marinetti e il Futurismo*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1981.
- MARINETTI, F. T.: *Le Futurisme*, Lausana, L'Age d'Homme, 1980.
- MARITAIN, J.: *La Poesía y el Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- . *Gino Severini*, Paris, Gallimard, 1930.
- . *Arte y Escolástica*, Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1945.
- METZINGER, J.: *Le Cubisme était né*, Chambéry, Ed. Présence, 1972.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Ed. de la Revista de Occidente, 1976.

- OTLET, P.: «Mundaneum», *Pub. de l'Union des Associations Internationales*, (Bruselas, Palais Mondial), n. 128, (1928).
- OZENFANT, A.: *Mémoires 1886-1962*, París, Seghers, 1968.
- *Art*, París, Éditions Budry, 1928. (Ed. inglesa: *Foundations of Modern Art*, Londres, John Rodker; Nueva York, Mac Millan, 1931. Nueva York, Dover Pub., 1952).
- «Notes sur le Cubisme», *L'Élan*, n. 10, (París), (dic. de 1916).
- «Sur les écoles cubistes et post-cubistes», *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, (París), (15 marzo de 1926).
- OZENFANT, A., Ch.- E. JEANNERET: *Après le Cubisme*, París, Éditions des Commentaires, 1918. (Ed. facsímil: Turín, Bottega d'Erasmus, 1975).
- «Sur la Plastique», *L'Esprit Nouveau*, n. 1, (París), (1920).
- «Le Purisme», *L'Esprit Nouveau*, n. 4, (París), (1921).
- «Intégrer», *Création*, n. 2, (París), (1921).
- «L'angle droit», *L'Esprit Nouveau*, n. 18, (París), (1923).
- «Le cubisme. Première époque, 1908-1910», *L'Esprit Nouveau*, n. 23, (París), (1924).
- «Le cubisme. Deuxième époque, 1912-1918», *L'Esprit Nouveau*, n. 24, (París), (1924).
- «Vers le cristal», *L'Esprit Nouveau*, n. 25, (París), (1924).
- «Idées Personnelles», *L'Esprit Nouveau*, n. 27, (París), (1924).
- *La Peinture moderne*, París, G. Crès, 1925.
- PACIOLI, L.: *De Divina Proportione*, Venecia, 1509. (Ed. en cast.: *La Divina Proporción*, Buenos Aires, Losada, 1959).
- PLATON: *Œuvres Complètes*, T. X, París, Les Belles Lettres, 1925.
- *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1979.
- POINCARÉ, H.: *El valor de la ciencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- *Dernières Pensées*, París, Flammarion, 1913.
- ROOD, O. N.: *Théorie Scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, París, Baillière, 1881.
- ROSENBERG, L.: *Cubisme et Tradition*, París, Éd. de l'Effort Moderne, 1920.
- SALMON, A.: *La Jeune Peinture Française*, París, Messein, 1912.
- *André Derain*, París, G. Aubert, 1924.
- SERUSIER, P.: *ABC de la peinture*, París, La Douce France et Henry Floury, 1921.
- SEVERINI, G.: *La Vita di un pittore*, Milán, Feltrinelli, 1983.
- *Écrits sur l'Art*, París, éd. Cercle d'Art, 1987.
- *Du Cubisme au Classicisme. (Esthétique du compas et du nombre)*, París, Povolozky, 1921. Reedit. en *Dal Cubismo al Classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1972. (Ed. cast.: Murcia, C.O.A.A.T., 1993).

- SIGNAC, P.: *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*, Paris, Hermann, 1978. (Ed. en cast.: Buenos Aires, Poseidón, 1943).
- STEIN, G.: *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Barcelona, Lumen, 1967.
- TEIGE, K.: *Arte e Ideología, 1922-1933*, Turin, Einaudi, 1982.
- TORRE, G. de: *La Aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- TORRES GARCIA, J.: *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944. Reed. Madrid, Alianza Editorial, 1984, 2 vols.
- . *Escritos sobre Art*, Barcelona, Ed. 62, 1980.
- VAILLAT, L., SÛE, L.: *Le Rythme de l'Architecture*, Paris Typographie François Bernouard, 1923.
- VALÉRY, P.: *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960.
- . *Lettres à Quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952.
- VALLIER, D.: *L'Intérieur de l'Art*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- VERA, A.: *L'Urbanisme ou la Vie heureuse*, Paris, R. A. Corréa, 1936.
- VILLON, J.: *Couleurs et Construction*, Paris, L'Echoppe, 1985.
- WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1908. (Ed. en cast.: *Abstracción y naturaleza*, México, F. C. E., 1983).
- Revistas
- Architectures*, (Paris), (1921).
- Bulletin de l'Effort Moderne*, (Paris), (1924-1935).
- Bulletin de la vie artistique*, (Paris), (1919-1925).
- Bulletin de la Section d'Or*, (Paris), (1912).
- Comœdia*, (Paris), (1911-1914).
- Gil Blas*, (Paris), (1908-1914).
- L'Action*, (Paris), (1912-1920).
- L'Effort Moderne*, (Paris), (1924-1927).
- L'Esprit Nouveau*, (Paris), (1920-1925).
- L'Élan*, (Paris), (1915-1916).
- Le Carnet de la semaine*, (Paris), (1915-1934).
- L'Intransigeant*, (Paris), (1907-1925).
- La Vie des Lettres et des Arts*, (Paris), (1913- 1926).
- La Nouvelle Revue Française*, (Paris), (1910-1950).
- L'Architecture Vivante*, (Paris), (1923-1933).
- Montjoie!*, (Paris), (1913-1914).
- Nord-Sud*, (Paris), (1917-1918).
- Paris-Journal*, (Paris), (1907-1920).
- Soirées de Paris*, (Paris), (1912-1914).
- Valori Plastici*, (Roma), (1918-1921).

## VII·2 Bibliografía seleccionada

- ALEXANDRIAN: *Seurat*, París, Flammarion, 1980.
- ALIBERT, P.: *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*, Saint-Étienne, Ed. Dumas, 1982.
- ARAGON, L.: *Les Collages*, París, Hermann, 1980.
- ARBOUR-MAYRAND, R. M.: *Bissière et la tradition de la peinture*, Tesis doctoral, Université de Paris I, 1973.
- ARGAN, G. C.: *El Arte Moderno*, 2 vols., Valencia, F. Torres, 1976.
- ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- BACHELARD, G.: *L'Intuition de l'instant*, París, Denoël, 1985.
- . *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- . *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1965.
- BALAKIAN, A.: *El Movimiento Simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- BANHAM, R.: *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres, The Architectural Press, 1960 (Ed. en cast.: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona, Paidós, 1985).
- BARR, Jr., A. H.: *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1936.
- BENJAMIN, W.: *Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980.
- . *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BEOTHY, E.: *La Série d'Or*, París, Chanth, 1939.
- BERNARD, P.: *La fin d'un monde 1914-1929*, París, Éd. du Seuil, 1975.
- BESSET, M.: *Le Corbusier*, La Chaud-de-Fonds, Skira, 1975.
- BONELL, C.: *La divina proporción, las formas geométricas y la acción del demiurgo*, Barcelona, Ed. U.P.C., 1994.
- . *L'inici i l'evolució del mercat de l'Art Contemporani*, Tesis de Licenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1980.
- . «Albert Gleizes y las leyes de la pintura. Un retorno a la Edad Media», *D'Art*, 20, (1994).
- BORISSAVLIEVITCH, M.: *Le nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, París, Imp. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 1952.
- BORSI, F.: *L'Ordre Monumental. Europe 1929-1939*, París, Hazan, 1986.
- BOULEAU, Ch.: *Charpentier. La Géométrie secrète des peintres*, París, Éd. du Seuil, 1963. (Ed. cast.: *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, Madrid, Akal, 1996).
- BRION-GUERRY, L.: *Cézanne et l'expression de l'espace*, París, Albin Michel, 1966.
- . *L'Année 1913. Manifestes et Témoignages*, París, Klincksieck, 1973.
- CABANNE, P.: *L'Epopée du Cubisme*, París, La Table Ronde, 1963.
- CALVESI, M.: *Le Due Avanguardie*, Bari, Laterza, 1981.
- CAMFIELD, W.: «Juan Gris and the Golden Section», *Art Bulletin* (Nueva York), (marzo de 1965).
- . *Albert Gleizes and the Section d'Or*, Nueva York, Cat. Ex. Leonard Hutton Galleries, 1964.

- CARRÀ, M.: *Al di fuori delle avanguardie: il ritorno al classicismo negli anni 1920-1940*, Milán, Fratelli Fabbri, 1967. (Col. «L'Arte moderna», ns. 25-26-27).
- COLQUHOUN, A.: *Modernidad y tradición clásica*, Madrid, Júcar, 1991.
- COLVILLE, G.M.N.: *Vers un langage des arts autour des années vingt*, Paris, Klincksieck, 1977.
- COOPER, D.: *La época cubista*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- COTTINGTON, D.: «Cubism, law and order: the criticism of Jacques Rivière», *The Burlington Magazine* (Londres), (dic. 1984).
- COUSTURIER, L.: *Georges Seurat 1859-1891*, París, Éd. G. Crès, 1926.
- CHEETHAM, M. A.: *The Retic of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- DAIX, P.: *L'Ordre et l'Aventure. Peinture, Modernité et Repression Totalitaire*, Paris, Arthaud, 1984.
- DELEUZE, G.: *Le Bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1968.
- DERRIDA, J.: *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DUCROS, F.: *Ozenfant et l'esthétique puriste; une géométrie de l'objet*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.
- *Amedée Ozenfant*, Cat. Exh. Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse, Musée des Beaux-Arts, Besançon, Musée des Ursulines, Maçon, 1985-86.
- FAGIOLO, M.: *Gino Severini*, Cat. Exp. Galleria Arco d'Alibert, Roma, 1977.
- FAURE, E.: *Les Constructeurs*, Paris, Gonthier, 1966.
- *André Derain*, Paris, G. Crès, 1923.
- FERRAN, Albert: *Philosophie de la Composition Architectural*, Paris, Vincent Fréal, 1955.
- FERRAN, André: *L'Esthétique de Baudelaire*, Paris, Hachette, 1933.
- FISCHLER, R.: «The early relationship of Le Corbusier to the golden number», *Environment and Planning B*, vol. 6, (1979).
- FISCHLER, R. FISCHLER, E.: «Juan Gris, son milieu et le nombre d'or», *Revue des Arts Canadiens*, (R.A.C.A.R.), vol. VII, 1-2, (1980).
- FOCILLON, H.: *La Vie des Formes*, Paris, P. U. F., 1981.
- FORMIGÉ, J.: «Proportions et Tracés Harmoniques», *L'Architecture Française* (Paris), n. 36, (1943).
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*, México, S.XXI, 1974.
- FRAMPTON, K.: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, G. Gili, 1981.
- FRANCASTEL, P.: *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984.
- *L'Impressionisme*, Paris, Denoël, 1974.
- GAMWELL, L.: *Cubist Criticism*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1980.
- GHISELIN, B. (ed.): *The Creative Process*, Londres, The New English Library, s. a.
- GHYKA, M.: *Le Nombre d'Or*, 2 vols., París, Gallimard, 1931. (Ed. en. cast. *El Número de Oro*, 2 vols., Barcelona, Poseidón, 1978).
- *Philosophie et mystique du nombre*, Paris, Payot, 1952.
- «Le Corbusier's Modulor and the concept of the Golden Mean», *The Architectural Review*, vol. CIII, (1948).
- *Esthétique des Proportions dans la nature et dans les Arts*, Paris, Gallimard, 1927 (Ed. en cast.: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón, 1977).
- GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, Dossat, 1982.
- Gino Severini 1883-1966*, Cat., Milán, Electa Editrice, 1983.
- GOLDING, J.: *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*, Nueva York, George Wittenborn, 1959. (Ed. francesa: *Le Cubisme*, Paris, René Julliard, 1962).
- «Léger and the heroism of modern life», en *Léger and Purist Paris*, Londres, The Tate Gallery, 1970-71.
- «Ozenfant», en *Amedée Ozenfant*, Cat. Exh. Knoedler Gallery, Nueva York, 1973.
- GRAY, C.: *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1976.
- GREEN, C.: *Cubism and its Enemies*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1987.
- *Léger and the Avant-Garde*, New Haven-Londres, Yale Univ. Press, 1976.
- «Léger and L'Esprit Nouveau», en *Léger and Purist Paris*, London, The Tate Gallery, 1970-71.

- . «Léger, Purism and the Paris machines», *Art News*, LXVIII, (1970).
- GUINEY, M.: *Cubisme et Littérature*, Ginebra, Georg, 1972.
- HAUKE, C. M. de: *Seurat et son œuvre*, 2 vols., París, Gründ, 1961.
- HAUTECOEUR, L.: *Georges Seurat*, Milán, Fabbri, 1974.
- HENDERSON, L.D.D.: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ Press, 1983.
- HOMER, W. I.: *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, Mass, The M.I.T. Press, 1964.
- KEPES, G. (ed.): *Module, Proportion, Symétrie, Rythme*, Bruselas, La Connaissance, 1968.
- KRAUSS, R.: «Re-Presenting Picasso», *Art in America* 68, n. 10, (dec. 1980).
- . «Léger, Le Corbusier and Purism», *Artforum*, n. 8, (abril 1972).
- LANGER, S.: *Sentimiento y forma*, México, Universidad nacional Autónoma, 1967.
- LeBOT, M.: *Pintura y maquinismo*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Le Corbusier, le passé à réaction poétique*; París, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988.
- Le Corbusier. Maler og Arkitekt-Painter and Architect*; Linde Tryk, Lystrup, 1995.
- Léger et L'Esprit Moderne*, Cat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Houston, Museum of Fine Arts; Ginebra, Musée Rath, 1982-83.
- LUCAN, J. (ed.): *Le Corbusier, une encyclopédie*, París, Editions du Centre Pompidou / CCI, 1987.
- Marcel Duchamp*, Cat., 4 vols., París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1977.
- MESSINA, M. G., NIGRO COVRE, J.: *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi / eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina Edizioni, 1986.
- MICHELI, M. de: *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- MICHELIS, P. A.: *L'Esthétique de l'Architecture*, París, Klincksieck, 1974.
- MOOS, S. von: *Le Corbusier*, Frauenfeld, Suiza, Verlag Huber, 1968. (Ed. en cast.: Barcelona, Lumen, 1977).
- NOCHLIN, L.: *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century art and Society*, Nueva York, Harper & Row, 1989.
- NOUSCHI, A., AGULHON, M.: *La France de 1914 à 1940*, París, Nathan, 1974.
- PANOFSKY, E.: *El Significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- PEDOE, D.: *La Geometría en el Arte*, Barcelona, G. Gili, 1979.
- PIZON, P.: *Le rationalisme dans la peinture*, París, Dessain et Tolra, 1978.
- POGGIOLI, R.: *Teoría del Arte de Vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PRAT, M. A.: *Peinture et Avant-garde au seuil des Années 30*, Lausana, L'Age d'Homme, 1984.
- PRAZ, M.: *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Caracas, Monte Avila, 1976.
- REBÉRIOUX, M.: *La République radicale? 1898-1914*, París, Éd. du Seuil, 1975.

- REVEL, J. F.: «Charles Henry et la Science des Arts», *L'Œil*, (Paris), 119, (1964).
- REWALD, J.: *Seurat*, Paris, Albin Michel, 1948.
- . *El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- REY, R.: *La Renaissance du sentiment classique dans la Peinture Française à la fin du XIXè siècle*, Paris, Les Beaux-Arts, 1931.
- RICHTER, H.: *Historia del dadaismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- RILKE, R. M.: *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1986.
- ROBBINS, D.: «Jean Metzinger. At the Center of the Cubism», en *Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa Museum Art, 1985.
- . *Albert Gleizes 1881-1953: A Retrospective Exhibition*, Cat., Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1964.
- SCHAPIRO, M.: *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982.
- SHATTUCK, R.: *Les Primitifs de l'Avant-Garde*, Paris, Flammarion, 1974.
- SILVER, K. E.: *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1989.
- STANGOS, N.: *Concepts of Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1981.
- STEEGMULLER, F.: *Cocteau*, Paris, Buchet / Chastel, 1973.
- . *Apollinaire, Poet among the Painters*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1963.
- TORRE, G. de: *Apollinaire y las teorías del Cubismo*, Barcelona, Edhasa, 1967.
- TURNER, P. V.: *The Education of Le Corbusier. A study of the Development of Le Corbusier's thought, 1900-1920*, Nueva York-Londres, Garland, 1977.
- VV.AA.: *Seurat in Perspective*, New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1978.
- VV.AA.: *Le Cubisme*, Travaux IV, Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1973.
- VV.AA.: *La Querelle du Réalisme*, Paris, Cercle d'Art, 1987.
- VV.AA.: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Travaux VIII, Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1974.
- VV.AA.: *Towards a new Art. Essays on the Background to Abstract Art 1910-20*, Londres, The Tate Gallery, 1980.
- VALLIER, D.: *Jacques Villon*, Paris, Éd. Cahiers d'Art, s.a.
- VENTURI, L.: *Gino Severini*, Roma, De Luca, 1961.
- WILLARD, C.J.: *Le nombre d'or, utilisation en mathématiques et dans les Beaux-Arts*, Paris, Magnard, 1987.
- WÖLFFLIN, E.: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

## VIII Índice de autores

- Adam, Paul, 60, 143.  
Albers, Josef, 21.  
Alberti, Leon Battista, 157, 162.  
Alibert, Pierre, 179, 191.  
Allard, Roger, 60, 61, 97, 169.  
Allendy, René, 160.  
Angrand, Charles, 37.  
Apollinaire, Guillaume, 17, 18, 23, 56-57, 58, 61, 63, 68, 69, 70, 76, 79, 85, 88, 91-95, 96, 97, 99, 100, 106, 115, 147, 151, 152, 178, 194.  
Arbour-Mayrand, Rose-Marie, 103.  
Archipenko, 116.  
Arcos, René, 60, 167.  
Aristóteles, 12.  
Arquímedes, 134.  
Auric, Georges, 108, 109.
- Bacon, Francis, 157.  
Bach, J. B., 99.  
Bachelard, Gaston, 93.  
Bakunin, Mikhail, 142.  
Balla, Giacomo, 142, 143, 145.  
Banham, Rayner, 105.  
Barzun, Henri-Martin, 167.  
Basch, Victor, 126, 127.  
Baudelaire, Charles, 14, 20, 23, 24, 89, 90.  
Beaubourg, Maurice, 46.  
Beltrami, Eugenio, 83.  
Benjamin, Walter, 14.  
Benn, Gottfried, 15.  
Bérard, Léon, 100.  
Bergson, Henri, 115, 143, 147-148.  
Bernard, Émile, 51.  
Bissière, Roger, 101, 103, 104, 195.  
Blanc, Charles, 29, 30, 31, 66, 163.  
Blavatsky, Helena Petrovna, 86.  
Blondel, François, 129.  
Blum, René, 68.  
Boccioni, Umberto, 97, 99, 142, 143, 148, 149, 150, 156.  
Bolyai, Janos, 82, 83.  
Bonell, Carmen, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 140.
- Bongard, Mme. de, 120.  
Bonnard, Pierre, 51.  
Bosse, Abraham, 74.  
Boucher, Maurice, 87.  
Bragdon, Charles, 86.  
Brancusi, Constantin, 60.  
Braque, Georges, 51, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 73, 76, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 116, 117, 139, 143, 154, 169, 170, 174, 193.  
Breton, Jules-Louis, 100.  
Bricard, Raoul, 158, 159.  
Bruno, Giordano, 17.
- Cabanne, Pierre, 17, 66-68, 73, 88.  
Camfield, William, 65, 69, 70, 75.  
Caronia, Salvatore, 21.  
Carrà, Carlo, 143, 149.  
Cayley, Arthur, 83.  
Cendrars, Blaise, 120.  
Cézanne, Paul, 51, 53, 54, 55, 56, 59, 64, 71, 78, 95, 106, 116, 138, 143, 147, 150, 154, 161, 167, 169, 170, 171, 172, 177, 185, 193.  
Chardin, Jean Baptiste Siméon, 115.  
Chevalier, Jean, 166.  
Chevreul, Michel-Eugène, 28, 29, 31, 32, 35, 66, 98, 125, 143, 160, 163.  
Choisy, Auguste, 113, 157.  
Cimabue, 183.  
Cocteau, Jean, 104, 107, 108-109, 155, 161.  
Coleridge, Samuel Taylor, 90.  
Comte, August, 142.  
Conrad, Joseph, 16.  
Cooper, Douglas, 51, 65.  
Cottington, David, 99.  
Courbet, Gustave, 51, 77.  
Cousin, Victor, 107.  
Cresti, Carlo, 164, 165, 192.
- D'Annunzio, Gabriele, 143.  
Daix, Pierre, 101.  
Daumier, Honoré, 51.  
David, Jacques-Louis, 38.  
De Fayet, véase Ozenfant, Amedée.



- Degas, Edgar, 36, 151.  
 Delacroix, Eugène, 27, 31, 39, 40, 42, 51, 89, 161.  
 Delaunay, Robert, 51, 61, 68, 69, 70, 97, 98 147, 174, 177, 178, 193.  
 Delaunay, Sonia, 97-98.  
 Delorme, Philibert, 45.  
 Denis, Maurice, 51, 53, 99, 127, 158, 185, 187.  
 Derain, André, 106, 154.  
 Dermée, Paul, 125, 153.  
 De Torre, Guillermo, 24.  
 Diaghilev, Sergei, 107, 153.  
 Doesburg, Theo van, 137, 159.  
 Dostojevsky, Fyodor, 142.  
 Dubois, André, 51.  
 Du Breuil, 74.  
 Duccio, 183.  
 Duchamp, Marcel, 15, 63, 64, 65, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 83, 87, 88, 89, 97, 105, 193.  
 Duchamp-Villon, Raymond, 97, 193.  
 Dufy, Raoul, 143, 157.  
 Duhamel, Georges, 60.  
 Dunoyer de Segonzac, André, 106.  
 Durer, Alberto, 162.  
 Durey, Louis, 108.  
 Durkheim, Emile, 167.  
 Eiffel, Gustave, 49.  
 Einstein, Albert, 22.  
 Eluard, Paul, 115.  
 Engels, Frederick, 142.  
 Esquilo, 183.  
 Euclides, 82, 83, 134.  
 Euler, 31.  
 Fechner, Gustav Theodor, 144, 196.  
 Fénéon, Felix, 35, 38.  
 Ferran, Albert, 57.  
 Fidias, 122.  
 Figuière, Eugène, 70.  
 Fischler, Roger, 75, 129.  
 Fort, Jeanne, 152.  
 Fort, Paul, 143.  
 Frampton, Kenneth, 130.  
 Friedrich, Caspar David, 13.  
 Fry, Maxwell, 22, 51.  
 Fry, Roger, 152.  
 Gabriel, Jacques-Ange, 45.  
 Garbari, Tullio, 18.  
 Gauguin, Paul, 55, 60, 128, 167.  
 Gayet, Albert, 167.  
 Giedion, Sigfried, 21.  
 Giotto di Bondone, 183.  
 Ghyka, Matila C., 133, 139.  
 Gleizes, Albert, 17, 50, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 69, 70, 71, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 97, 106, 161, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180-191, 188, 190, 193-194, 196, 197.  
 Golding, John, 51, 65.  
 Gorki, Máximo, 142.  
 Gracián, Baltasar, 157.  
 Gray, Christopher, 89, 94.  
 Gris, Juan, 51, 59, 62, 63, 64, 65, 69, 71, 75, 76, 97, 105, 109, 138, 139, 143, 153, 159, 174.  
 Hamilton, George-Heard, 105.  
 Hamilton, Richard, 73.  
 Hardouin-Mansart, Jules, 45.  
 Hauteœur, Louis, 44, 45.  
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, 90, 105, 142.  
 Heidegger, Martin, 192.  
 Helmholtz, Hermann von, 32, 143, 144, 163.  
 Henderson, Linda D., 67, 85, 86.  
 Hennebique, François, 115.  
 Henry, Charles, 29, 33, 34, 35, 43, 45, 66, 125, 127, 143, 144, 159, 163.  
 Hinton, Charles H., 86.  
 Hölderlin, Friedrich, 18.  
 Homer, William I., 43, 44.  
 Honneger, Arthur, 108.  
 Hugo, Victor, 170.  
 Humbert de Superville, David  
 Pierre G., 28, 29, 35, 43, 45, 125.  
 Ictinos, 122.  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 38, 99, 101, 107, 116, 161, 172, 195.  
 Jacob, Max, 106, 107.  
 Jarry, Alfred, 88.  
 Jeanneret, Charles-Edouard (Le Corbusier), 18, 21, 22, 109, 117-121, 123-125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137-139, 140, 141, 166, 189, 195-196.  
 Jeanneret, Pierre, 119, 130, 131.  
 Johnson, Philip, 21.  
 Jouffret, Esprit Pascal, 86, 87, 89.  
 Jouve, Pierre-Jean, 60.  
 Kahn, Gustave, 33, 143, 144.  
 Kahnweiler, Daniel-Henri, 51, 56, 58, 59, 61, 62, 70, 75, 97, 103, 104.  
 Kandinsky, Wassily, 11, 16.  
 Kant, Emmanuel, 12, 13, 14, 90, 105, 115.  
 Kircher, Athanase, 74.  
 Klingberg, Zina de, 115.  
 Koffka, Kurt, 125.  
 Köhler, Wolfgang, 125.  
 Kupka, Frantisek, 62, 97.  
 Labriola, Arturo, 142.  
 Laforgue, Jules, 27, 33.  
 La Fresnaye, Roger de, 63, 64, 69, 97, 99, 106.  
 Laurencin, Marie, 61, 63, 69.  
 Le Corbusier, veáse Jeanneret, Charles-Édouard.  
 Ledoux, Claude-Nicolas, 45.  
 Le Fauconnier, Henri, 58, 69, 70, 168, 169, 193.  
 Léger, Fernand, 51, 58, 61, 69, 71, 97, 98, 105, 139, 174, 177, 178, 193.  
 Le Lonnais, François, 139.  
 Lenz, Pierre, 127, 158.  
 Leonardo da Vinci, 66, 113, 159, 162.  
 Leopardi, Giacomo, 13-14.  
 L'Eplattenier, Charles, 119.  
 Lévêque, Charles, 35.

- Lhote, André, 53-54, 55, 63, 71, 104, 106, 107, 122, 128.  
 Linde, Ulf, 72, 73.  
 Lipchitz, Jacques, 105, 115, 139.  
 Lobachevsky, Nicolai Ivanovich, 82, 83.  
 Lorrain, Claude, 116.
- Mabille, Pierre, 42.  
 Mahn, Berthold, 60.  
 Maignan, Emmanuel, 74.  
 Malebranche, Nicolas, 105.  
 Mallarmé, Stéphane, 11, 92, 115, 153, 154.  
 Mann, Thomas, 17.  
 Marcoussis, Jean, 97.  
 Mare, André, 62, 109.  
 Marey, Etienne-Jules, 145.  
 Marinetti, Filippo Tommaso, 60, 143, 147, 149, 150, 152, 153.  
 Maritain, Jacques, 142.  
 Martin, André, 48.  
 Martin-Barzun, Henri, 60.  
 Marx, Karl, 142.  
 Massignon, Louis, 17.  
 Masson, André, 99.  
 Matisse, Henri, 87, 106, 115, 116.  
 Maxwell, James Clerk, 28, 32.  
 Melville, Herman, 10.  
 Mercereau, Alexandre, 60, 61, 168.  
 Metzinger, Jean, 17, 50, 51, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 76, 78, 79, 81, 82, 85, 87, 97, 105, 106, 157, 166, 168, 169, 171, 174, 175, 185, 186, 193-194, 196.  
 Michel, Michel-Georges, 170.  
 Michelet, Jules, 167.  
 Milhaud, Darius, 108.  
 Mondrian, Piet, 106.  
 Monet, Claude, 11, 38, 154.  
 Montale, Eugenio, 15.  
 Montel, Paul, 110.  
 Montesquiou, Robert de, 60.  
 Morasso, Mario, 143.  
 Morbelli, Angelo, 142.
- Müller, Johannes, 126.  
 Müntz, Eugène, 119.
- Nervi, Pier Luigi, 21.  
 Nevinson, Christopher, 152.  
 Newton, Isaac, 31.  
 Nicéron, Jean-François, 74.  
 Nietzsche, Frederich, 11, 93, 142, 143.
- Olivier-Hourcade, 62.  
 Ortega y Gasset, José, 16, 19.  
 Ouspensky, Peter Demianovich, 86.  
 Ozenfant, Amédée, 106, 109, 114-117, 118, 119, 120, 122-125, 126, 127-130, 132, 133, 134, 137-139, 165, 166, 189, 196-196.
- Pascoli, Giovanni, 143.  
 Pawlowsky, Gaston de, 88-89.  
 Pélerin Viator, Jean, 74.  
 Pelliza da Volpedo, Giuseppe, 142.  
 Perret, Auguste, 115, 117, 119.  
 Pevsner, Nikolaus, 22.  
 Picabia, Francis, 62, 63, 64, 69, 71, 97, 105, 123.  
 Picasso, Pablo, 17, 51, 55, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 87, 95, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 115, 117, 139, 143, 153, 154, 169, 170, 174, 193, 195.  
 Piero della Francesca, 162.  
 Pinturichio, véase Vauxcelles.  
 Pissarro, Camille, 27, 167.  
 Pitágoras, 21, 134, 161.  
 Platón, 12, 31, 86, 105, 107, 157, 159, 161, 197.  
 Poe, Edgar Allan, 90, 145.  
 Poincaré, Henri, 86, 87, 89, 115, 154, 156.  
 Pound, Ezra, 152.  
 Poulenc, Francis, 108.  
 Poussin, Nicolas, 99, 115.  
 Previati, Gaetano, 142, 151.  
 Princet, Maurice, 62, 65, 86, 87.  
 Proudhon, Pierre-Joseph, 142.  
 Proust, Marcel, 14, 18.

- Provensal, Henri, 119.  
 Puvis de Chabannes, Pierre, 35.
- Rabelais, François, 60.  
 Radiguet, Raymond, 108.  
 Rafael, 12, 30, 101, 160.  
 Raynal, Maurice, 62, 63, 64, 68, 85, 97, 105, 143.  
 Redon, Odilon, 51.  
 Rella, Franco, 10, 19.  
 Renan, Ernest, 115, 167.  
 Renoir, Pierre-Auguste, 38, 53, 64.  
 Reverdy, Pierre, 104, 124.  
 Ribemont, Dessaignes, Georges, 62.  
 Richter, Hans, 25.  
 Riemann, Georg Friedrich-Bernhard, 82, 83.  
 Rilke, Rainer Maria, 15, 18.  
 Rimbaud, Arthur, 23, 24, 53, 157.  
 Rivière, Jacques, 101.  
 Robbins, Daniel, 69-70, 179.  
 Roché, Henri-Pierre, 74, 75.  
 Roche, Juliette, 178.  
 Rogers, Ernesto, 21.  
 Romain, Jules, 143, 167.  
 Ronsard, Pierre de, 107.  
 Rood, Ogden N., 29, 32-33, 66.  
 Rosenberg, Léonce, 97, 103, 105, 109, 153, 165.  
 Roussel, Ker-Xavier, 51.  
 Russolo, Luigi, 99, 143, 149.
- Salmon, André, 61, 76, 95, 143, 147.  
 Sant'Elia, Antonio, 99.  
 Satie, Erik, 107-108, 109.  
 Saugnier, véase Ozenfant, Amedée.  
 Saussure, Ferdinand de, 137.  
 Schapiro, Meyer, 49.  
 Schlegel, Victor, 87.  
 Schopenhauer, Arthur, 93, 115, 142, 155.  
 Schuré, Edouard, 119.  
 Segantini, Giovanni, 142, 151.  
 Segonzac, véase Dunoyer de Segonzac.  
 Seligman, Mr. and Mrs. Germain, 48.  
 Sambat, Marcel, 100.
- Sert, José Luís, 21.  
 Sérusier, Paul, 51, 71, 127, 128, 185.  
 Seurat, Georges, 26, 27, 29, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 53, 63, 67, 116, 125, 128, 143, 147, 151, 167, 185.  
 Severini, Gino, 18, 21, 87, 105, 109, 115, 116, 128, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155-157, 158, 159-163, 164, 165, 166, 192, 195, 196-197.  
 Severini, Tonio, 153.  
 Signac, Paul, 27, 29, 39, 40, 151, 161, 185.  
 Signac, Mme. Ginette, 32.  
 Sitwell, Sir George, 165.  
 Smithson, Peter, 22.  
 Sócrates, 105, 106, 111.  
 Sorel, Georges, 143.  
 Speiser, Andreas, 21.  
 Spencer, Herbert, 142.  
 Steiner, George, 12.  
 Stieglitz, Alfred, 97, 105.  
 Strawinsky, Igor, 107.  
 Stringham, Washington Irving, 83, 87.  
 Süe, Louis, 109, 112-113.  
 Sully-Proudhomme, René François Armand, 35.  
 Sumerson, John, 22.  
 Sutter, David, 29, 33.  
 Swedenborg, Emanuel, 53.
- Tailleferre, Germaine, 108.  
 Taine, Hippolyte, 167.  
 Tallone, Guido, 151.  
 Tanguy, Julien, *le père*, 51.  
 Teige, Karel, 130, 131.  
 Teón de Esmirna, 159.  
 Tiziano, 185.  
 Tobeen, Félix-Élie, 62.  
 Tolstoi, León, 142.  
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 147, 151.  
 Turner, Paul V., 119, 120.
- Ucello, Paolo, 183.  
 Utrillo, Maurice, 143.
- Vaillat, Léandre, 112-113.  
 Valadon, Suzanne, 143.  
 Valensi, Henry, 71.  
 Valéry, Paul, 18, 103, 109-112.  
 Vallier, Dora, 65.  
 Van Gogh, Vincent, 15, 27, 55, 151.  
 Vantongerloo, Georges, 21, 159.  
 Vauxcelles, Louis, 58, 120, 168, 193.  
 Vera, André, 109.  
 Verhaeren, Émile, 143, 167.  
 Verlaine, Paul, 92.  
 Villon, Jacques, 17, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 73, 74, 75, 109, 193.  
 Viollet-le-Duc, 157.  
 Vitruvio, Marco, 157.  
 Vuillard, Edouard, 51.
- Wagner, Richard, 167.  
 Warnod, André, 97.  
 Weber, Max, 126.  
 Weil, Simone, 17.  
 Wells, H. G., 83, 88, 89.  
 Wertheimer, Max, 125.  
 West, Richard V., 71.  
 Weyl, Herman, 21.  
 Whitman, Walt, 143, 167.  
 Wittkower, Rudolf, 21, 22.  
 Wundt, Wilhelm, 35, 126.
- Zeising, Adolf, 128.  
 Zola, Emile, 11, 16, 143.

## Procedencia de las ilustraciones

- W. I. Homer: *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1964, pp. 22, 41, 193, 203, 225, 227.
- Ch. Blanc: *Grammaire des arts du dessin*, París, Henri Laurens, Librairie Renouard, s/a, p. 103.
- L. Hauteceur: *Georges Seurat*, Milán, Fabbri, 1974, p. 71.
- J. Russell: *Seurat*, Londres, Thames and Hudson, 1989, pp. 193, 241, 267.
- R. Barthes: *Le text et l'image*, Cat., París, Éditions Paris Musées, 1986, p. 37.
- E. Franz / B. Growe: *Georges Seurat - Dessins*, París, Gründ, 1962, p. 62.
- P. Alibert: *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*, Saint-Étienne, Ed. Dumas, 1982, pp. 27, 29, 30, 64, 101, 112, 123, 190, 191, 192.
- Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa Museum Art, 1985, pp. 42, 50.
- L. D. Henderson: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ Press, 1983, s/p, pl. 1, 2, 3.
- Marcel Duchamp*, Cat., vol. III, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1977, pp. 72, 73.
- Braque*, Cat., París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1982, pp. 57, 205.
- K. E. Silver: *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1989, pp. 77, 88, 106, 248.
- L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie 1920-1925*, Cat., Museum für Gestaltung, Zurich; Bauhaus-Archiv, Berlin; Ancienne Douane, Estrasburgo; Centre Cultural Suisse, París, 1987, pp. 73, 78.
- Le Corbusier: *Vers une architecture*, París, Éd. G. Crès, s/a, pp. 61, 62, 64.
- Le Corbusier, le passé à réaction poétique*; París, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988, p. 53.
- Le Corbusier. Maler og Arkitekt-Painter and Architect*; Linde Tryk, Lystrup, 1995, pp. 26, 97, 100.
- Léger and Purist Paris*, Londres, The Tate Gallery, 1970-71, p. 50.
- Amedée Ozenfant*, Cat., Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse, Musée des Beaux-Arts, Besançon, Musée des Ursulines, Maçon, 1985-86, pp. 19, 21.
- Le Corbusier / P. Jeanneret: *Œuvre Complète*, vol. I, Zurich, Girsberger, 1960, pp. 34, 54.
- The Le Corbusier Archive*, vol. 32, Nueva York, Garland / París, Fondation Le Corbusier, 1984, p. 9.
- C. Tisdall / A. Bozzolla: *Futurism*, Londres, Thames and Hudson, 1977, p. 43.
- G. Severini: *Dal Cubismo al Classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1972, p. 87.
- Gino Severini*, Cat., Milán, Electa Editrice, 1983, pp. 13, 50, 52, 68, 69, 89, 93.