

MEDITACIONES ESTÉTICAS SOBRE LAS POÉTICAS DEL CUBISMO

SIMÓN MARCHAT FIZ

¡Meditaciones estéticas!: éste era el título con el que el poeta G. Apollinaire encabezaba en 1913 su influyente ensayo sobre *Los pintores cubistas*. No obstante, su prevención ante semejante denominación era tal, que inicialmente pensó en titularlo *Los pintores nuevos* y, teniendo en cuenta además que los sucesivos apartados, aunque pulidos en 1912, están escritos en los años anteriores, habremos de esperar al último para averiguar el nombre de «esta nueva escuela»: el cubismo.

Por mi parte, parafraseando al poeta, ensayaré unas meditaciones estéticas sobre la poética del cubismo, aunque apenas me adentro en ella, me percaté de los problemas de índole historiográfica y crítico-teórica que tal tentativa suscita. En efecto, a diferencia de lo que era habitual en la historiografía canónica, propensa a centrarse casi en exclusiva en el cubismo oficial de Braque, Picasso y sus amigos, la actual incluye las diferencias y las discontinuidades, a los cubistas mayores y los «menores». Sin embargo, no es preciso invocar las revisiones recientes para constatar cómo el propio G. Apollinaire agrupaba en una disección no exenta de equívocos y polémicas las cuatro tendencias que por entonces se habían manifestado en el ismo, mientras M. Raynal, con motivo de la exposición *La Section d'Or*, concluía “que ella ofrece una serie de temperamentos infinitamente variada... En una palabra, allí se topa uno con una floración rica

de personalidades tan diversas como las que puede verse en todo período artístico de algún valor”, no sin advertir que “el término de los cubistas pierde de día en día su significación”¹.

Gracias a Apollinaire nos enteramos además de quiénes son esos «pintores nuevos»: Picasso, G. Braque, J. Metzinger, A. Gleizes, M. Laurencin, J. Gris, F. Léger, F. Picabia, M. Duchamp, otros testimonios

del momento mencionan los hitos más sobresalientes del llamado cubismo de galería en torno a las de Kahnweiler, Nôtre-Dame-des Champs, Berthe Weil etc., a partir de las obras realizadas desde 1908 que los recludos Picasso y Braque exponen en ellas, y del cubismo de los Salones, ya sean los artistas presentes en el de Otoño de 1910 (Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger) y al año siguiente en el de los Independientes (sala 41: Metzinger, Gleizes, Laurencin, R. Delaunay, Le Fauconnier y F. Léger, y sala 43: M. Duchamp, R. de la Fresnaye, F. Kupka, F. Picabia) o en la Sala VIII del Salón de Otoño. Asimismo, la exposición de la *Section d'Or*, que se celebró en octubre de 1912 en la galería de la Boétie como reacción a la exclusiones del Salón de Otoño de ese mismo año, reunía a treinta y un artistas, entre los que destacaban M. Duchamp, R. Duchamp-Villon, Gleizes, J. Gris, Léger, La Fresnaye, A. Lhote, Marcoussis, Metzinger, Picabia y J. Villon, etc. y más de doscientas obras pintadas durante los últimos tres años. Considerada como la muestra más relevante de los nuevos pintores, en ella se consagraba la Escuela Cubista con una amplia gama de maneras o estilos personales abiertos a los cambios y la metamorfosis.

Si esto acontecía en la época clásica del cubismo, desde el mismo momento en que el ismo era conocido por el gran público y comenzaba a gozar de fortuna en Europa, se iniciaba

1. Cfr. APOLLINAIRE, G.: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas* 1913, Madrid, Visor-La Balsa de Medusa, 1994, pp.31-32 ; RAYNAL, M.: “La exposition de “La Section d'Or”, en *La Section d'Or* (París), 9 octubre 1912, pp. 2-5; reproducido en FRY E.: *Le cubisme*, Bruxelles, La Connaissance, S.A., 1968, pp. 97 y 98.

la dispersión, pues, como relata A. Salmon en 1912, «la escuela –toda nueva–, se disgregaba, cada uno tiraba por su lado», y sobre todo a partir de 1918 estimulará respuestas a menudo contrapuestas o incluso en conflicto, entrelazamientos e hibridaciones².

Desde semejante pluralidad, la evolución lineal está siendo sustituida por unas cartografías que se revelan dispositivos sugerentes para desplegar un sentido casi topológico de orientación y localización en una geografía artística donde cohabitan las afinidades y no se descartan las diferencias.

Estas cartografías invitan a reflexionar no tanto sobre la poética cuanto sobre las poéticas del cubismo. Conscientes, sin embargo, de que tanto en los testimonios legados por los propios artistas como en los comentarios emitidos por los críticos afines o incluso enemigos son recurrentes ciertos tópicos, trataré de anudarlos en un haz de cuestiones en las que, aunque tamizadas de diversas maneras, sedimentan ciertas preocupaciones teóricas, premisas estéticas y epistemológicas compartidas o al menos debatidas en los círculos cubistas. No deja de ser llamativo por lo demás que mientras los fundadores guardaron un elocuente silencio, los restantes artistas apenas se pronunciaron sobre su quehacer y fueran otros, los críticos afines, quienes hablaran en su nombre. Tampoco puede por menos de sorprender que cuando algunos protagonistas, como A. Gleizes y J. Metzinger, se decidieron a hablar, su argumentación imprecisa introduce a veces mayores dosis de confusión que de esclarecimiento y, ciertamente, no resiste las comparaciones con la esgrimida en otras reflexiones coetáneas, como las de Kandinsky o los manifiestos futuristas. Esto nos invita a adoptar la táctica del detective, a seguir unas pistas directas o indirectas tan escasas como tenues que pueden cristalizar en ciertas categorías, pero que a su vez precisan de ser interpretadas en el contexto teórico y cultural en el que aparecen, en la pertinencia o los desajustes respecto a determinados artistas y obras, así como a los momentos y las fases en los que se revelaron más operativas.

LOS «PETITS CUBES» Y LAS FORMAS GEOMÉTRICAS ELEMENTALES

Si damos crédito al relato canónico de Apollinaire, fue Matisse quien, como miembro del jurado en el Salón de Otoño de 1908 y tras la impresión que le causaron las apariencias, los «petits cubes» de las casas representadas en las pinturas rechazadas de Braque, las bautizó burlescamente como “cubistas”. No obstante, el primer testimonio escrito sobre el origen del término es la crítica peyorativa que lanza L. Vauxcelles contra esas mismas obras de Braque, mostradas durante el mes de noviembre en la pequeña galería de D.H. Kahnweiler: «Desprecia la forma, reduce todo, sitios y figuras y casas a esquemas geométricos, a cubos»³. Claro que, probablemente, esto no era tan despectivo para el propio interesado, pues es plausible que, bajo el embrujo de las pinturas de Cézanne que había contemplado en la gran retrospectiva que le dedicara el Salón de Otoño de 1907, para Braque estas burlas se tornasen en un elogio; en particular, si recordamos que, con el fin de intensificar la sensación de solidez y de estructura, el primero había aconsejado poco antes

2. Cfr. SALMON A. «Histoire anecdotique du cubisme», *La Jeune Peinture française*, Paris, 1912, citado en Fry E., l.c., p. 88; Una de las aportaciones más interesantes sobre la complejidad de la Escuela Cubista puede encontrarse en MESSINA M. GRAZIA y COVRE J. NIGRO: *Il Cubismo dei cubisti*, Roma, Officina Ed., 1986, pp.193-331 y para después de la guerra mundial en GREEN Chr.: *Cubism and its Enemies*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.

3. VAUXCELLES L.: «Braque à la Galerie Kahnweiler», *Gil Blas*, 14 de noviembre de 1908, mientras WERTH L., aludirá en 1910 a la chimeneas y tejados «cúbicos» del Picasso, inspirado como artista principiante en Cézanne y, al año siguiente en «Cubisme et Tradition» (*Paris-Journal*, 16 de agosto de 1911), METZINGER, J. confirmará que «porque ellos usan las formas más simples, las más completas, las más lógicas, se ha hecho de ellos los cubistas»; Cfr. FRY, l.c. p. 50, 57 y 66.

4. CÉZANNE: *Correspondencia*, Madrid, La Balsa de Medusa- Visor, 1991, p. 371 . Fechada el 15 de abril de 1904 , fue dada a conocer por el propio BERNARD E. en «Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites», *Mercur de France*, 1 y 15 de octubre de 1907, quien por lo demás había publicado un interesante ensayo sobre el artista en la revista *L'Occident* (julio 1904, pp.17-30) en el que aludía también a los cuerpos geométricos.

a E. Bernard tratar “la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono, todo ello puesto en perspectiva”⁴, si bien él mismo no siempre cumpliría esta última recomendación. Por si no bastara, el maestro de Aix-en Provence proporcionaba ejemplos ilustrativos de semejante transformación volumétrica en cubos y otras formas elementales, de una geometrización prismática de los edificios, las rocas y hasta la

vegetación a través de las facetas y los segmentos, ya sea en la serie del *Golfo de Marsella visto desde L'Estaque* (1883-85, Metropolitan Museum of Art, Nueva York ; 1891, The Art Institute, Chicago) o en las versiones de *La Montaña de Sainte-Victoire*, en particular la vista desde Lauves (1905-1906, Philadelphia Museum of Art).

Precisamente, con esta línea interpretativa enlaza el entendimiento del cubismo que elabora M. Puy a cuenta de la abultada presencia de obras del ismo en el Salón de los Independientes (1911): «El cubismo es como el resultado del trabajo de simplificación emprendido por Cézanne y proseguido por Matisse y, después, Derain... Se dice que ha tenido su nacimiento en Picasso, pero dado que este pintor no ha mostrado más que excepcionalmente sus obras, se ha constatado sobre todo la evolución en Braque. El cubismo parece ser un sistema con base científica que permite al artista apoyar su esfuerzo sobre ciertos datos. La base teórica del dibujo es el paralelepípedo regular que se llama cubo; en la práctica todos los cuerpos son reducidos a poliedros de los que el artista se aplica a destacar y colocar en su lugar las aristas y los planos... Han querido reducir el universo a una reunión de sólidos con caras planas»⁵.

5. Cfr. PUY M.: «Le Salon des Indépendants», *Les Marges*, julio de 1911, citado en FRY E., p. 65.

En este comentario el telón de fondo sigue siendo el que proyectan las obras de Cézanne, pero sobre todo las de los fundadores del

ismo en la fase del cubismo cézanniano, ya sean los volúmenes estereométricos que se insinúan en las versiones del *Viaducto en L'Estaque* (1907, Minneapolis Institute of Arts; 1908, Centre G. Pompidou, Paris) y se acentúan en *Casas en L'Estaque* (1908, Kunstmuseum, Berna) de Braque o *Cottage y árboles*, *La Rue-des-Bois* (1908, Museo Pushkin, Moscú) de Picasso y, todavía más al año siguiente, en las series del cubismo analítico que ambos realizan, respectivamente, en *La Roche-Guyon* y *Horta de Ebro*. En ellas la distorsión de los motivos, deudora de las variaciones angulares en los volúmenes que configuran la proyección, se traduce en superficies facetadas y cristalinas, configuradas por polígonos yuxtapuestos y progresivamente desregularizados. No obstante, importa resaltar el matiz que introduce M. Puy, sin saber bien por qué, al insinuar la posible base científica del cubismo. Una suposición que reafirma Apollinaire en la disección que

realiza en sus *Meditaciones estéticas* cuando diferencia en el *cubismo científico* el aspecto geométrico que tanto sorprendió en «los primeros lienzos científicos».

6. Véase sobre estos vínculos el documentado ensayo de TAUBER MARIANNE L.: «Formvstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James», en el catálogo *Kubismus. Künstler.Theme.Werke. 1907-1920*, Köln, Josep-Haubrich-Kunsthalle, 1982, pp.9-57. Este argumento es retomado con más precauciones por GANSLANDT R. «¡Es gilt also die Wahrheit zu suchen! Raumkonzepte der Jahrhundertwende im Kubismus», en H. HOLLÄNDER, H./Chr. W. Thomsen, edit.: *Besichtigung der Moderne*, Köln, DuMont Schauberg, 1987, pp.151-155.

Se han aducido diversas razones para avalar esta base científica, pero, descartadas las de la Geometría y la Estereometría, los argumentos se inclinan hacia las posibles influencias de las investigaciones psicológicas llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX sobre Cézanne y el cubismo⁶. Ciertamente, es posible hallar coincidencias

sorprendentes entre los consejos que impartía Cézanne sobre el tratamiento que había que dar a la naturaleza y la plausible familiaridad del pintor, gracias a sus contactos con el joven científico

y pintor alemán Fortuné Marion, con las ideas que venía desarrollando H. Helmholtz desde la *Fisiología Óptica* en el sentido de que vemos en una casa, una mesa, un vaso, un árbol «las formas básicas del paralelepípedo rectangular, del cilindro y la esfera, ya sea el modelo de nuestra imagen retinal o un dibujo perspectivo bien elaborado»⁷. De algún modo, el hecho plástico de que Braque y Picasso resalten los volúmenes cúbicos de las casas y los árboles cilíndricos en el marco espacial de las perspectivas isométricas de relieve no es ajeno a esta hipótesis.

No obstante, como es sabido, la aportación más personal de Picasso al cubismo naciente no cristaliza tanto en los paisajes o naturaleza muertas cuanto en lo que podría ser considerada su especialidad: las composiciones con figuras humanas. Sin duda, la experimentación que había iniciado en *Las Señoritas de Aviñón* (1907, MoMA, Nueva York) culmina en *Tres mujeres* (otoño de 1907 a finales de 1908), en donde su interés por las formas originarias o primordiales cambia de registro pero no de orientación.

En efecto, en contra de lo que era de prever, en esta pintura los estímulos cézannianos provienen ante todo del tratamiento simbiótico en el que sumerge al paisaje y a las naturalezas muertas, trasvasado ahora, de un modo impúdico para Cézanne, al contacto físico y compresivo de los desnudos. La asimilación del maestro no es pues mimética ni literal, sino que es vivenciada desde la ambivalencia y el conflicto, emulando y transgrediendo, como si estuviera «resistiendo a Cézanne» (L. Steinberg). Si la emulación se advierte en las ilusiones de bajo relieve a base de facetas afines que sólo muestran partes frontales o en la casi ausencia de intervalos entre las figuras, en la fusión homogénea de éstas entre sí y con el fondo, en las formas semicirculares, ovales y esferoides, el recurso tímido al *passage*, en los planos quebrados y acentuados por las transiciones suaves del color etc., las resistencias brotan asimismo de la búsqueda de lo primordial en unos cuerpos toscos que bucean en lo originario de la representación, como si el lienzo se contrayera y doblara físicamente o asistiéramos a la epifanía del volumen en la superficie del plano, a la individualización de cada forma, las discontinuidades en los cortes y las aristas pronunciadas de los contornos o entre las superficies claras y oscuras de los cuerpos geométricos desdoblados en planos triangulares que cuartejan la superficie e introducen la perspectiva de relieve. Unas formas triangulares sobre las que experimenta en numerosos dibujos sobre el cuerpo humano, mientras en *La mujer del granjero* (agosto de 1908, El Ermitage, San Peterburgo) los volúmenes simples destilan una voluntad artística escultórica. Construidos con una precisión elemental casi geométrica a base de ángulos agudos y rectos, triangulaciones y perspectivas varias, culminan en la serie sobre *Fernande* (verano de 1909), cuyas cabezas desintegradas en facetas y angulaciones abruptas, al ser trasvasadas al volumen real, serán el embrión de la *escultura cubista*.

Ahora bien, en las composiciones con figuras no se ha buscado la base científica en las investigaciones de Helmholtz, sino en los experimentos visuales con los volúmenes geométricos de los objetos, como una «visiting-card» abierta, que iniciara el norteamericano W. James bajo la influencia de *Análisis de las sensaciones* (1886) de E. Mach. Unos experimentos que podían haber llegado a oídos de Picasso gracias a las estrechas relaciones que mantenía con Gertrude y Leo Stein, discípulos del filósofo en la Universidad de Harvard, y los frecuentes encuentros en la casa que compartían ambos en la Rue de Fleurus. Incluso, dada la confianza que les unía,

7. HELMHOLTZ: *Optique Physiologique* (1867), Hamburg-Leipzig, p. 794, Citado por TAUBER, p. 21-22; HELMHOLTZ: «Des progrès récents dans la théorie de la vision», *Revue Scientifique* 6, 1869, pp.210-19, 322-32, 417-28, una publicación en la que colaboraría F. MERION al año siguiente. Al mismo tiempo apareció el libro para artistas de A. LAUGEL basado en las teorías de Helmholtz: *L'Optique et les Arts*, Paris, Bailliere, 1869 y, años después, *L'Optique et la Peinture*, 1879, del mismo HELMHOLTZ.

8. JAMES W.: *The Principles of Psychology*, Nueva York, Holt and Co., 1890, 2 vol.; en particular, la ilustración 10 en el vol. II, capítulo XX: «The Perception of Space», pp. 254-56; Cfr. M. L. Teuber, l.c., pp.26 ss.

9. A este respecto es interesante saber que en los círculos en torno a Picasso, los hermanos Stein y los miembros del grupo artístico laico de la Abadía de Créteil, que frecuentaban el café de la Closerie des Lilas, el crítico polaco M.Goldberg, asentado desde hacía unos años en París y vinculado a todos ellos, sostenía desde hacía unos años en *La Morale des Lignes* (París, Vanier, 1908), siguiendo a W. Wundt y W. James, que las figuras humanas podrían tener su origen en las formas primordiales: círculos, cilindros, cuadrados, etc.

es verosímil que pudiera ojear en su biblioteca las ilustraciones de *Los principios de Psicología*⁸.

A pesar de estas presunciones, los textos cubistas no ofrecen sin embargo pistas concretas sobre la base científica de las prácticas artísticas, ni las investigaciones recientes se atreven a proponer una prueba inequívoca que fije las influencias decisivas de la psicología perceptiva de Helmholtz, W. Wundt, W. James o quién fuere sobre Cézanne y los cubistas. Lo que sí se desprende, en cambio, es que tanto las prácticas como particularmente las explicaciones sintonizaban con el clima ambiental imperante y, en este sentido, pueden ser tomadas cual reflejos

de los cambios fundamentales que irradiaban las diversas disciplinas sobre el entendimiento de la realidad y la percepción de la misma⁹. Si bien por tanto no puede sostenerse que las teorías científicas fueran desencadenantes y menos determinantes causales en las prácticas del cubismo, ello no obsta para que actuaran en calidad de *materiales para la creación*, como telón de fondo sobre el que se despliega una actividad artística específica mucho más compleja en cuanto instauradora de mundos.

CUBISMO ESENCIAL Y LOS CUBISMOS

Desde otra óptica conviene recordar que tras la celebración del Salón de los Independientes de 1911 el «cubismo esencial» o verdadero (D. Cooper) queda en la penumbra debido en gran medida al voluntario aislamiento de sus fundadores y, paradójicamente, los cubistas eran ante todo sus seguidores. En particular, Le Fauconnier, Metzinger, Gleizes, R.Delaunay y F. Léger. Por eso Apollinaire no hace sino añadir confusión cuando en la corriente «científica» del cubismo no solo incluye a Picasso y Braque, sino a miembros destacados de la nueva Escuela Cubista, como Metzinger, Gleizes, J. Gris o, lo que es todavía más difícil de comprender, a M. Laurencin, y lo contrapone al *cubismo físico* de Le Fauconnier, al *cubismo órfico*, un «arte puro» derivado de la luz en las obras Picasso y ligado al «divertimiento estético», y al cubismo instintivo nacido del impresionismo .

Por lo demás, como matizaba M. Puy en la citada crítica de 1911 «reduciendo a cuerpos geométricos definidos la belleza del paisaje o la gracia de la mujer, se llega a precisar con más vigor los planos, a establecer mejor la *estructura*, a estudiar más severamente la parte constructiva del modelo, a penetrar más profundamente en las relaciones de forma y de color». Con estas palabras traslucía con sencillez la actitud del público informado para el cual el cubismo era ante todo una impresión geométrica que no tenía por qué estar tan justificada, una geometrización misteriosa y arbitraria que los artistas imponían a la naturaleza y a los cuerpos en la estela cézanniana, una reducción a las formas simples u originarias y a las triangulaciones que perturbaban por sus inevitables *deformaciones*. Tal vez, como muestra fehaciente de ello, podrían invocarse los volúmenes de arquitecturas como las que observamos en *Cadaques* (1910, Narodní Galerie, Praga), de A.Derain –ensalzado repetidamente como cubista por Apollinaire–, una pintura que, aun cuando fuese realizada en compañía de Picasso, mantiene intacto el espacio na-

turalista y emula como un calco de rasgos más rotundos la vistas que Cézanne pintara tomando como motivo a *Gardanne* (1885-86, The Barnes Foundation, Merion, entre otras).

Desde esta óptica, por cierto bastante compartida en las interpretaciones de la modernidad atemperada, sobre todo en la propagación de la Escuela, el cubismo se limitaría a incoar una desintegración geométrica intrafigural de las formas orgánicas sin apenas desviarse de las coordenadas trazadas por una espacialidad tridimensional; a propiciar una ruptura de la forma cerrada en un espacio todavía tradicional. Posiblemente, en este marco habría que situar las alegaciones tempranas de J. Metzinger al *Cubismo y la tradición* (1911) en el sentido de que quien comprenda a Cézanne presentirá el cubismo, pues tal vez entre ellos sólo existe una diferencia de intensidades, así como otra cuestión suscitada en años recientes sobre el discurso nacionalista del cubismo y los usos políticos del pasado clasicista o goticista¹⁰.

En este clima, tampoco resulta chocante que algún autor haya sugerido que el cubismo nació en el siglo XVI gracias a los experimentos «cubistas» en los esquemas de las figuras geométricas por parte de A. Durero, Ehard Schön o L. Cambiaso, mientras otros en cambio han marcado fronteras e insistido en las distancias que separan a las concepciones más superficiales del cubismo, a estas estilizaciones geométricas popularizadas entre el gran público, del proceder tan distinto de Picasso con las formas primarias en *Tres mujeres* o de la autonomía compositiva que logran en los paisajes los fundadores en su fase analítica¹¹.

Sin embargo, el éxito alcanzado por la concepción conservadora del cubismo, por la versión más naturalista de la geometrización entreverada con el espacio tradicional, se puso tempranamente de manifiesto durante la primera mitad de los años diez en París y en otros países, sobre todo en Alemania y Rusia, gracias a pinturas de H. Le Fauconnier como *La abundancia* (1910-1911, Gemeentemuseum, La Haya). Posiblemente, estemos ante la obra más conocida en los círculos artísticos europeos antes de 1914 desde la expectación que suscitara en la sala 41 del Salón de los Independientes (1911), su presencia expositiva en numerosas ciudades europeas y la reputación literaria que le atribuyeron tanto los escritores y antiguos miembros de la Abadía de Créteil (A. Mercereau, J. Romains, Ch. Vidrac, A. Gleizes, etc.) como el grupo de *El jinete Azul* en torno a Kandinsky debido a que, bajo la impronta de la filosofía de Bergson, plasmaba la alegoría tradicional del *élan* regenerativo de la naturaleza nutrido por los valores espirituales inherentes a Francia eterna. Lo cierto es que en ella los cubos y las facetas no brotan tanto de un análisis formal de los volúmenes cuanto de una geometrización que les confiere una apariencia cubista. No en vano era denominado a veces como «estilo geométrico».

Algo similar aconteció con la obra de A. Gleizes mostrada en la misma Sala 41: *Mujer con una flox (planta)* (1911, Houston, The Museum of Fine Arts); a pesar de que también su naturalismo era revestido en su epidermis con aspectos geométricos hipercúbicos, a los ojos del público parisino aparecía como un ejemplo consumado de las innovaciones formales y la audacia técnica para nada reñido con el simbolismo de una relación armónica entre la humanidad, representada por una mujer dedicada a ocupaciones domésticas, y la naturaleza. En realidad, en estas y otras pinturas Le Fauconnier y Gleizes no mostraban sino composiciones de poliedros tri-

10. Cfr. COTTINGTON D.: *Cubism in the Shadow of War. The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven- London, Yale University Press, pp.87-122; ANTLIFF M./LEIGHTEN P.: *Cubism and Culture*, London, Thames and Hudson, 2001, pp.111 ss.

11. Un ejemplo de lo primero sería HOCKE, G.R.: *Die Welt als Laberynth*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1961, pp.111-124, mientras en lo segundo se han centrado los análisis de STEINBERG, L.: «Cézannismus und Frühkubismus», en el catálogo *Kubismus*, l.c., pp.66-67, Fry en *Le cubisme*, l.c., pp. 39-40 o V. Bozal: «Apollinaire y el cubismo», en *Apollinaire: Meditaciones estéticas...*, l.c., pp.95 y ss.

dimensionales cuya configuración resultaba de los pliegues en el hiperespacio del observador, en analogía con las figuras regulares en el espacio n-dimensional y sintonía con la sensibilidad del artista al poner en contacto e inscribir de un modo intuitivo, templando o avivando, rompiendo o abriendo, unos volúmenes con otros.

Todavía más popular si cabe fue el cubismo de R. De la Fresnaye, presente en la Sala cubista nº 43 del Salón de los Independientes(1911) con la pintura *El coracero* (1910, Centre G.Pompidou, París), en donde interpreta un cuadro homónimo de Gericault y reactualiza la pintura de historia mediante una construcción esquematizada y geométrica. No menos llamativo sería el caso de A.Lhote, presente en la Section d'Or, que en *Bacante y La escala* (1910 y 1912, Musée du Petit Palais, Ginebra) retiene del ismo únicamente la estilización volumétrica geométrica, las estructuras geométricas simples, sin renunciar por ello a los recursos de una representación tridimensional todavía más naturalista.

F. Léger, otro cubista de éxito, oscila en cambio entre el tratamiento simbiótico de los volúmenes en *Los puentes* (1908-09, MOMA ,Nueva York), inspirado en *Tres mujeres* de Picasso, y el cubismo cézanniano más simplificado en la geometrización de *Mujer cosiendo* (1909-10, Centre G. Pompidou, Paris). Esta pintura se convierte en un primer eslabón de los numerosos retratos cubistas facetados realizados, entre otros, por Le Fauconnier, A. Gleizes, el ruso Vl. Burljuk e, checo B. Kubista, el primer J. Gris o el principiante A. Herbin (*Madame Herbin*, 1912, Fundación Telefónica, Madrid), los cuales casi se limitan a construir las figuras a base de las formas cúbicas y triangulares. Asimismo en *Desnudos en el bosque* (1909-11, Kröller-Müller Museum, Otterlo), mostrada igualmente en la Sala 41, Léger, aun cuando acentúa todavía más los volúmenes cónicos y cilíndricos, no se sustrae al naturalismo espacial bajo la sombra de Le Fauconnier, cuyo estudio visitaba asiduamente, pero al mismo tiempo influirá sobre la obras cubistas tempranas del ruso K. Malevich. En cambio, sus *Contraste de formas o Naturaleza muerta con cilindros coloreados* (1913, MoMA, Nueva York y Kunstmuseum, Berna) se asemejan a los conos truncados de los experimentos de W. James, mientras los colores puros se reclaman a los primitivos y la abstracción resultante del juego geométrico es mirada como el equivalente moderno de la ornamentación gótica.

Si bien puede decirse con palabras de Apollinaire en sus *Meditaciones estéticas*, «que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor», tanto el poeta como Gleizes y Metzinger, pasados los primeros años del cubismo analítico, advierten que los pintores nuevos no se han planteado ser ni son geómetras y, por lo mismo, sería manifiestamente insuficiente hacer consistir su técnica en el estudio exclusivo de los volúmenes. Precisamente, al filo de la obsesión volumétrica J. Rivière denunciaba con sagacidad lo que consideraba uno de los «errores del cubismo», a saber: del hecho de que el pintor deba mostrar bastantes caras del objeto, desde los lados o desde arriba y abajo, para sugerir el volumen, no se infiere el absurdo de que tenga que mostrar todas las caras, ya que ello lleva al «primer error de los cubistas...

desemboca en un resultado directamente inverso a aquél para lo cual fue hecho..., pues todo volumen es cerrado e implica la vuelta de los planos a sí mismos... Poniendo todas sus caras al lado las unas de las otras, los cubistas dan al objeto la apariencia de una cartulina desplegada y destruyen su volumen»¹².

12. Cfr. APOLLINAIRE: *Meditaciones estéticas*, l.c., p.21; GLEIZES A.- METZINGER J.: *Sobre el cubismo*, 1912, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos – Galería-Librería Yebra, 1986, p. 35; JACQUES RIVIÈRE: «Sur las tendencias actuales de la Peinture», *Revue d'Europe et d'Amérique*, 1 de marzo de 1912, en FREY E., l.c., pp.79-80.

Estas críticas, lanzadas contra la defensa ardiente del cubismo aparecida a finales de 1911 en la misma revista, se dirigían contra el cubismo esencial de Picasso, Braque y del grupo de Metzinger, Gleizes, Delaunay, Léger y M. Duchamp, ya que J. Rivière apostaba explícitamente por el cubismo fácilmente asimilable y legible para el gran público de Derain, Dufy, La Fresnaye, Le Fauconnier, De Segonzac, Fontenay y otros artistas menores en quienes cifraba sus mejores esperanzas, por la versión popular, si bien por estas fechas todo se había complicado en exceso y las dos concepciones del cubismo a veces se entrelazaban. Por lo demás, este testimonio es sintomático del estado de postración en el que se encontraba la nueva escuela en los ambientes parisinos cuando declara incluso que Picasso “está extraviado en investigaciones ocultas en las que es imposible seguirlo” y considera a las obras recientes de A. Lhote, tal vez el cubista más académico en el futuro, como «el advenimiento decisivo de la nueva pintura».

Hoy sabemos que el extravío de Picasso no era sino una treta para despistar y ensayar unos experimentos, más que ocultos ocultados, en su fase hermética. Pero, aunque la intención fuera la opuesta, por vía negativa el citado crítico daba en la diana al denunciar el «error de los cubistas»: la destrucción y la supresión del volumen. Y eso que, al confesar que no era posible seguir las investigaciones ocultas del artista malagüeno, sus críticas solamente podían referirse a las primeras obras cubistas mostradas en las galerías o a las pinturas de la Escuela Cubista realizadas a partir de 1910. En efecto, si hubiera seguido el extravío picassiano de las investigaciones ocultas, probablemente hubiera captado la transición que se aprecia si comparamos, por ejemplo, *Muchacha con mandolina – Fanny Tellier* (primavera de 1910, MoMA, Nueva York), con el *Retrato de D.-H. Kahnweiler* (otoño-invierno, 1910, Art Institute, Chicago) y todavía más *Acordeonista* (verano, 1911, S. R. Guggenheim Museum, Nueva York). En estas obras, del estudiar «el objeto como diseca un cadáver un cirujano» (G. Appolinaire), del análisis de las formas tridimensionales a base de planos y de la fragmentación primeriza de los volúmenes en facetas ensambladas, sólo han quedado las aristas de los planos, mientras éstas pasan a ser una suerte de borde o marcador que desvirtúa las superficies y pone al descubierto el esqueleto de la figura, a punto de transformarse ya en una trama lineal abstracta.

Tal vez, esta deriva sea más radical en las obras con instrumentos que ejecuta Braque, como *Naturaleza muerta con arpa y violín o Naturaleza muerta con violín* (ambas de otoño de 1911, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf y Centre G. Pompidou, Paris), ya que en ellas, tomando como pretexto la voluta del violín, eleva la espiral, los círculos y semicírculos a principios de la entera composición. Ciertamente, estamos ante unos ejemplos extremos de la descomposición de las formas orgánicas, cerradas, que se obtiene en virtud de una fragmentación y desintegración de los volúmenes a punto de diluirse en un armazón lineal cada vez más abstracto y fusionado con unos fondos pictoricistas «puntillistas». Precisamente, con esta destrucción progresiva de los volúmenes, con esta fase hermética de Braque y Picasso que está a punto de dar un salto definitivo a la abstracción, enlaza el cubismo de P. Mondrian, el cual en las series sobre los árboles o las fachadas experimentará con los armazones lineales de las figuras, aunque no con la manera de inscribirlas en el espacio, con el fin de propiciar la superación de la figuración, del realismo residual, en la cuadrícula abstracta de líneas verticales y horizontales que culminará en el *Neoplasticismo*.

En la transfiguración geométrica de los volúmenes se ha dado por sentado que mientras

Cézanne partía todavía de una experiencia visual que desvelaba las formas simples del cubo, del cilindro y de la esfera en la naturaleza, los cubistas habrían perdido todo contacto con ella como punto de partida en beneficio de los elementos tomados de la realidad del conocimiento, si bien Gleizes y Metzinger se resisten a que, al menos de momento, «la reminiscencia de las formas naturales» sea desterrada por completo.

En esta encrucijada, sobre la que volveré más abajo, salta a la vista que el tópico sobre las formas básicas ya poco tenía que ver con la interpretación que le dieran Cézanne y el cubismo analítico, ni siquiera en su fase hermética, sino con lo que perseguía *el cubismo rectilíneo y planar de la fase sintética*. Por ejemplo, el de J. Gris cuando en las tazas y los platos, como *Desayuno* (1914, MoMA, Nueva York), buscaba la forma esencial en el fluir de las apariencias, estableciendo una correspondencia entre la representación de la imaginación y la realidad; cuando utilizaba los cubos, los cilindros, etc. para el descubrimiento de objetos y creaba las naturalezas muertas desde la imaginación. Estaríamos ya ante un arte de *synthesis* que organiza la pintura y confiere

13. J. GRIS: «Declaration», *L'Esprit Nouveau*, n.º.5, 1921, p.534; Cfr. D.-H.KAHNWEILER: *J. Gris*, Londres Lund Humphries, 1947, pp.104, 137-38; ders.: *El camino del cubismo* (1916-1920), Barcelona, Quaderns Crema, 1997, 83-84.

14. Cfr. D.H. KAHNWEILER: *El camino del cubismo*, l.c., pp.64-69. Recuértese que en perspectiva de Kant estas figuras geométricas regulares, modelos de belleza, eran «meras exposiciones de un concepto determinado que prescribe una regla a aquella figura» (*Crítica del Juicio*, Madrid, Austral, 1977 y otros, p.142.) y en su finalidad «expresan la adecuación de la figura para la producción de muchas formas», p. 272, en un sentido no sólo teleológico, sino también estético.

después una cualidad a los objetos, procede de lo general a lo particular y convierte lo que es abstracto en concreto, ya que si «Cézanne de una botella hace un cilindro, yo parto de un cilindro para crear un individuo de tipo especial, de un cilindro hago una botella, una cierta botella»¹³.

Precisamente, esta inversión sintética es la que, inspirándose sobre todo en este pintor español, consagrará tras la guerra mundial D. H. Kahnweiler en *El camino hacia el cubismo* al considerar las formas básicas constantes: el cubo, el cono, el cilindro, la esfera, como «categorías visuales»¹⁴, casi a la manera kantiana como formas a priori de la representación (*Vorstellungsformen*) visual. Una versión del cubismo que encontrará un desarrollo plural tras la guerra mundial, ya sea en el cruce entre cubismo y clasicismo de F. Léger, Gleizes y Metzinger, A. Lhote, o en los invariantes plásticos de los «objetos-temas» del posterior Purismo pictórico. Ejemplos más desinhibidos y lúdicos del recurso a las formas geométricas elementales nos lo proporcionarían, bajo otras influencias sincréticas, las estribaciones cubistas ya filtradas por el constructivismo, como las pinturas de J. Torres García. Traspasando los umbrales de la pintura en dirección hacia su realización en otros campos, recordaría la transformación de los cuerpos geométricos elementales en «objetos-tipo» en la arquitectura de Le Corbusier o la transmutación de los mismos como «formas de la representación» en la perspectiva kantiana de Kahnweiler, auxiliadas por la psicología perceptiva de Helmholtz y la Gestalt, en la gute Form del diseño básico: lámparas, muebles, tazas, vasos, etc. en los Talleres de la Bauhaus y en las Escuelas de la vanguardia posterior.

EL EMBRIÓN DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN

Si los exegetas del momento coincidían en afirmar que el cubismo incoaba una revolución en la deconstrucción del espacio ilusionista tradicional, hoy en día nadie pone en duda que ha marcado una inflexión decisiva en la renuncia al espacio ilusionista. Sin embargo, las interpretaciones

varían en atención a las fases sobre las que se ciernen los análisis, mientras éstos, a su vez, desde los textos fundacionales suelen remitir a un debate teórico complejo sobre las premisas estéticas y epistemológicas del nuevo espacio.

En este marco, recordaré que el espacio pictórico y el plástico en general alcanzan su valor al potenciar a un grado superior de organización los elementos de nuestra visión y una nueva construcción a través de su reelaboración perceptiva y mental; al categorizar las significaciones de nuestras experiencias accesibles gracias a la percepción y prolongarlas en las intuiciones espaciales. No en vano, desde Kant se concibe el espacio como una forma a priori de la sensibilidad, como un mero modo de representación en mí de lo que me es dado exteriormente, mientras la estética formalista coetánea se percataba igualmente de esta categorización, pues, como diría el conocido historiador H. Wölfflin, «todo artista se halla con determinadas posibilidades “ópticas”, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimientos de estos “estratos ópticos” ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística»¹⁵. Posiblemente uno de los primeros en percatarse de ello y levantar acta escritural fue J. Metzinger.

En efecto, refiriéndose en 1910 a las obras tempranas de Picasso, dejaba caer que «funda una *perspectiva libre, móvil*» o «que ya pinte un rostro, una fruta, la *imagen* total irradia en la *duración*», mientras al año siguiente formula abiertamente lo que podemos considerar desde entonces otro tópico recurrente: los cubistas «se permiten dar vueltas *alrededor del objeto* para ofrecer, bajo el control de la inteligencia, una representación concreta hecha de varios aspectos sucesivos. El cuadro poseía el espacio, he aquí que también reina en la duración»¹⁶. En este divulgada exégesis se entrelazan dos cuestiones: el moverse o dar vueltas alrededor del objeto para captar las sucesivas apariencias y la reconstitución de las mismas en la duración. Lo primero era lo que permitía descubrir «mi propio movimiento», se trataba de una cuestión preferentemente espacial. En cambio, la reconstitución de esas mismas apariencias en la duración atañía a la temporalidad.

La destrucción del espacio encarnado en la perspectiva lineal discurre en un proceso lento que, con anterioridad a la construcción cubista, tiene en Cézanne un hito insoslayable para los propios cubistas. Dejando de lado las alteraciones de la perspectiva central provocadas por los *fenómenos de rotación* en la vistas de la montaña de Sainte-Victoire, así como las *deformaciones* intra- e interfigurales y volumétricas impuestas por la construcción espacial en los desnudos, sobre todo en *Las grandes bañistas* (1898-1905, Philadelphia Museum of Art), retendría la relevancia que alcanzan en ciertas obras las *descentraciones* producidas por unas perspectivas en dos o más tiempos, tomadas desde diferentes puntos de vista: de arriba-bajo para después remontarse de nuevo hacia lo alto o desde diversos lados. Bastaría recordar los paisajes en los que se acusa la presencia de arquitecturas, como *Jas de Bouffan* (1885-87, Narodní Galerie, Praga) en la que la forma bien proporcionada del modelo clasicista es sometida a las distorsiones que incoan las perspectivas múltiples y las angulaciones resultantes, desestabilizando la frontalidad de los volúmenes; el *Palomar en Bellevue* (1888-92, Cleveland Museum of Art) o las numerosas naturalezas

15. WÖLFFLIN H.: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1912-1915), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp.33-34; Cfr. KANT: *Crítica de la razón pura*, Madrid, Santillana, 1998, A 22 ss, p. 67 ss. y *Crítica del juicio*, l.c., § 62, p. 274; HILDEBRANT A. VON: *El problema de la forma en la obra de arte*, 1893, Madrid, La Balsa de Medusa-Visor, 1988, pp. 43 ss.

16. METZINGER J.: «Note sur la Peinture», Pan, octubre-noviembre, 1910 y «Cubisme et Tradition», *Paris-Journal*, 16-08-1911, en FRY E., p. 60, 67. *En Sobre el cubismo* (l.c., p. 47) evocará asimismo «el hecho de dar vueltas a un objeto para captar varias apariencias sucesivas que, fundidas en una sola imagen, lo reconstituyen en su permanencia» (*durée*), mientras su compañero GLEIZES insistirá sobre el mismo tópico en «J. Metzinger», *Revue Indépendante*, septiembre, 1911 y en «Opinion», tal vez ya a destiempo, en una «elección de los aspectos sucesivos que mi propio movimiento me permite descubrir» (Montjoie!, nº 11-12, noviembre-diciembre, 1913) (Fry E., p.127); KAHNWEILER D.H.: *El camino del cubismo*, l.c., pp. 57, 61.

17. Cfr. los clásicos análisis de LORAN E.: *Cézanne's Composition*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963, 3ª, passim y pp.76-9, y de BRION-GUERRY L.: *Cézanne et l'expression de l'espace*, París, Albin Michel, 1966, passim, especialmente pp. 197-127 y 149-171.

muertas del llamado período constructivo (1879-95)¹⁷.

Braque y Picasso por su parte explorarán hasta el paroxismo las *descentraciones* espaciales que en sus fases cézanniana y analítica, sobre todo en las series *La-Roche-Guyon* y *Horta de Ebro*. De esta nueva organización del espacio plástico, que se mece en un juego imprevisible de paradojas, afirmaciones y negaciones respecto a las convenciones de la tradición naturalista, y recurre la sintaxis del bajorrelieve o a las deformaciones deudoras de las perspectivas tomadas desde arriba-abajo o desde diferentes lados, brotará la figura plástica de la *simultaneidad* espacial.

En los paisajes pintados a partir 1911 Metzinger y Gleizes se sienten igualmente seducidos por ese despliegue de los volúmenes y los planos en un nuevo espacio pictórico deudor del uso de las perspectivas múltiples, si bien, como revelan los de A. Gleizes desde los de *Meudon* (1911, Musée d'Art Moderne, París) hasta los de *Bermudas* (1917, Fundación Telefónica, Madrid) este pintor no siempre se sustrae del todo al armazón y a la profundidad tradicionales habituales. No en vano, son legibles con relativa facilidad. J. Metzinger, en cambio, en un *Paisaje* (1911, Sidney Janis Gallery, Nueva York) explora ciertas deformaciones no-euclidianas inscritas en un trazado regulador regido por series de geodésicas, por matrices geométricas curvilíneas e irregulares, que segmentan las áreas del espacio en diferentes facetas y ángulos en un espacio curvado. Tamizado por la trama geométrica de los volúmenes y las perspectivas múltiples, el espacio parece girar en forma de círculo sin confluir en el punto central, como si una vez iniciado el punto de fuga, se retornara al punto de partida. Se exagera así una rotación cubista nada ajena a la visión esferoide que insinuara Cézanne en algunas *vistas de la montaña de Sainte Victoire* (1900-1906, Kunsthaus, Zurich).

Reconsiderando la interpretación inicial sobre el movimiento en torno a los objetos, así como la percepción de los aspectos sucesivos, y a la vista de las diversas tentativas pictóricas por

representar en una imagen total las diferentes perspectivas, no pueden por menos de sorprenderme estas sugerentes palabras de E. Husserl: «Viendo seguido esta mesa, *dando vueltas en torno a ella, o cambiando como quiera que sea su posición en el espacio*, tengo continuamente la conciencia del estar ahí en persona esta una y misma mesa, como algo que permanece de suyo completamente inalterado. Pero la percepción de la mesa es una percepción que se altera constantemente, es una continuidad de percepciones cambiantes», lo cual da origen a una gama variada de «escorzos», a «un complicado sistema de multiplicidades continuas de apariencias, matices y escorzos»¹⁸ ¿No es chocante que estas reflexiones hayan sido escritas al año siguiente de la interpretación que Metzinger y Gleizes ofrecían del nuevo espacio cubista? ¿No sería también plausible imaginar a los artistas cubistas dando vueltas alrededor del motivo en el paisaje o cambiando de posición a los instrumentos musicales de sus naturalezas muertas?.

Sin abusar de las disquisiciones fenomenológicas, sugeriría que en las obras del cubismo analítico los artistas entraban en contacto con los motivos a través de la experiencia corpórea del movimiento y de la percepción, mientras el espacio pictórico resultante, al hacer confluir

18. HUSSERL E.: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.92 y 93; Cfr. *ibid.*, pp.88, 126-7; MERLEAU-PONTY M., muy sensible como es sabido a la pintura de Cézanne, analiza una experiencia corporal similar de ir «dándole la vuelta» a un «cubo», y los «perfiles distintos» que ello genera, en *Fenomenología de la percepción* (1945), Barcelona, Ediciones Península, 1975, p.219, 342-43. Por lo demás, la idea de que el objeto provoca un «agregado de sensaciones cuando lo observamos, tocamos o investigamos de otro modo desde diversos lados» venía siendo sugerido desde HELMHOLTZ en la citada *Optique Physiologique* (1867), p.1002; Cfr. TEUBER M. L., l. c., p.15, y había penetrado en Francia a través de la POINCARÉ H. *La Science et l'Hypothèse*, cap. *Sobre El espacio y la geometría*; posiblemente, el comentario de Gleizes y Metzinger se halla bajo la impronta de estos autores., Cfr. MESSINA M. G./NIGRO J.: *Il cubismo dei cubisti*, l.c., p.67 ss.

las múltiples perspectivas, fomentaba descentraciones espaciales y deformaciones volumétricas hasta entonces desconocidas que bien podrían ser tomadas como un correlato de los movimientos corporales y perceptivos que, efectuados sobre los motivos, generan una imagen total, una síntesis no intelectualista sino perceptiva, una síntesis de transiciones de origen corporal y perceptivo, en la que cada perspectiva pasa en la otra y enlaza las sucesivas apariciones, los perfiles del objeto, con las diferentes posiciones, instaurando así una red de correspondencias vividas.

La simultaneidad espacial y las deformaciones volumétricas por ellas propiciadas serían pues tanto el fruto de las posibles acciones motrices del cuerpo como de lo que, con posterioridad, se ha denominado la «*deformación por contracciones*»¹⁹. Reparando brevemente en este segundo aspecto, añadiría que lo que consideramos en Cézanne «descentraciones» y en los cubistas la simultaneidad traslucen en la pintura las experiencias de contracciones perceptivas sobre los objetos. Únicamente que si en el primero éstas aparecen de un modo esporádico, en los cubistas son sistemáticas. El cubismo en sus fases cézanniana y analítica refuerza la «ley de contracciones relativas», relatividad perceptiva, es decir, aumenta la probabilidad de deformaciones perceptivas sobre un objeto dado en función de las variaciones que éste experimenta, las perspectivas múltiples que introducen los movimientos corporales o la manipulación de sus posiciones en el espacio. Las perspectivas traslucen otras tantas percepciones relativas del mismo en función del punto de fijación que se adopte, del número probable de contracciones, las cuales se traducen pictóricamente en otras tantos perfiles y deformaciones. Cada contracción sucesiva es relativa, pues resulta ser una especie de instantánea del motivo considerado desde uno de sus posibles puntos de vista, recortado en el flujo de los movimientos intencionales del cuerpo y de la mirada. El espacio pictórico tradicional era fruto de una contracción perceptiva privilegiada y de ahí procedía su homogeneidad. En la génesis del espacio cubista operan las contracciones múltiples, tantas como movimientos corporales y proyecciones de la mirada realice y acote el artista. A consecuencia de ello, los cubistas instauran una trama compleja de relaciones espaciales heterogéneas que se constituyen a partir de la yuxtaposición y la dislocación entre las distintas vistas.

Desde semejantes premisas de índole epistemológica e interpretación pictórica se comprenderá mejor que, a medida que se prodiguen de un modo exacerbado las perspectivas descentralizadas a consecuencia del movimiento en su entorno, como sucede a lo largo de 1910 en los paisajes y durante los dos años siguientes en las composiciones herméticas con figuras, o se complique el entramado de los planos facetados y al mismo tiempo fluidos por los posibles cambios en la manipulación de la posición de los objetos, como observamos sobre todo en ciertas naturalezas muertas desde *Mandora* (1910, Tate Gallery, Londres) y todavía más en las pintadas por Braque a lo largo del año siguiente, la simultaneidad, en su analítica de desintegrar los objetos en sus volúmenes primero y los planos después, no sólo los resquebraja, ni acentúa únicamente una disolución de la forma orgánica cerrada al interponerles un filtro casi abstracto en el entramado lineal o fragmentarlos dispersamente, sino que aplica e instaura una espacialidad heterogénea que pronto, en fuga hacia los bordes, escora hacia una composición *centrífuga* de enormes repercusiones futuras en la órbita de la pintura y la arquitectura del Neoplasticismo.

19. Cfr. PIAGET: *Psychologie de l'intelligence*, París, A. Colin, 1949, pp.88 ss; *Le développement des perceptions en fonction de l'âge*, en *Traité de Psychologie expérimentale*, París, P.U.F., 1963, vol. VI, pp. 3,16,56 etc. Incluso GLEIZES y METZINGER parecen confirmar esta hipótesis cuando se percataban de que el espacio visual «resulta de conciliar sensaciones de convergencia y de enfoque» y «la perspectiva nos enseña a simular» la convergencia (*Sobre el cubismo*, lc., p. 34) de las sensaciones, es decir, de las diferentes contracciones perceptivas y, por tanto, a neutralizar las deformaciones por contracción que entraña todo acto de percepción, premisa en cambio de la simultaneidad cubista, donde las contracciones perceptivas se traducen en descentraciones pictóricas.

Se originan así unas modificaciones en las figuras de unos objetos cada vez menos reconocibles que solamente serán refundidas en la conciencia de quien contempla el cuadro, a medida que, como recordaría Kahnweiler en *El camino hacia el cubismo*, el espectador asimila el nuevo modo de expresión pictórica y se familiariza con el «nuevo lenguaje».

En particular, por estos años Braque se recreaba, todavía más que Picasso, en las naturalezas muertas, porque en ellas no sólo existe el espacio visual sino que, como recordaría bastante

20. Cfr. la entrevista tardía con VALLIER DORA: «Braque, la peinture et nous», *Cahiers d'Art*, 1, 1954, p.16. Sin embargo, con anterioridad, GLEIZES y METZINGER aludían a ello en los siguientes término: “Para establecer el espacio pictórico. Hay que recurrir a *sensaciones táctiles y motrices*, y a todas nuestras facultades” (*Sobre el cubismo*, l.c., p.34). Se trataba por lo demás de un principio en la teoría empirista del espacio compartido por Helmholtz, Wundt y sobre todo RIBOT TH.: *La Psychologie Allemande Contemporaine*, París, Bailliere et Cie, 1879, pp.103-153.

después, «*hay un espacio táctil*, yo diría casi manual... Este espacio me atraía muchísimo», pues «cuando una naturaleza muerta no está al alcance de la mano, deja de ser naturaleza muerta»²⁰. Ya no se trataba únicamente de un *espacio visual*, sino de un espacio nuevo muy ligado al «*espace moteur*», a la acción motriz del moverse alrededor, y aún más a un espacio táctil, de tener al alcance de la mano (¿el *Zuhandensein* fenomenológico?) en los cambios de posición que puede introducir el pintor. Esto implicaba una rehabilitación de lo sensible que, como

pronto se comprobaría en el *collage*, el *papier collé* o las *construcciones*, impulsaría a su vez una sensibilización hacia los materiales y su incorporación a la creación cubista en Francia o Rusia.

LOS “LENGUAJES DE LOS MUNDILLOS MODERNOS”

Como hemos visto, los textos cubistas vinculaban los movimientos en torno a los objetos o a sus cambios de posición con los aspectos espaciales, mientras la reconstitución de sus apariencias atañía a la temporalidad. Esta última se traslucía en expresiones como «la imagen total irradia en la duración» por referencia a la pintura temprana de Braque; «síntesis situada en la duración» por alusión al *Desnudo* (1910, paradero desconocido) de J.Metzinger, mostrado en el Salón de Otoño del mismo año; “reconstrucción de las apariencias en la duración”, el cuadro “reina en la duración”, etc. La simultaneidad se inscribiría, según este nuevo tópico, en una doble filiación

espacio-temporal de ascendencia bergsoniana.

21. Cfr. BERGSON en *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, Alcan, 1889, l.c., p.82, 84; en torno a 1910 empezó a plantearse de un modo explícito entre los críticos de vanguardia la posible incidencia del pensamiento de Bergson sobre la sensibilidad artística y lírica contemporáneas. Cfr. MESSINA M. GR./NIGRO COVRE J., *Il cubismo dei cubisti*, l.c., pp.59 ss.; ANTLIFF: *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisien Avant-Garde*, Princeton University Press, 1993.; O ANTLIFF, M./ LEIGHTEN, P.: *Cubism and Culture*, l.c., pp.71-72, 80-98

Tal era así, que a finales de 1911 el crítico A. Mercereau se apresuró a declarar que H. Bergson había dado su acuerdo al cubismo, mientras A.Salmon daba a entender al año siguiente que escribiría la introducción al catálogo La Section d'Or. No sólo no se confirmaron estos rumores, sino que el filósofo, entrevistado en noviembre por *L'Intransigeant* (22-11-1911), aseguraba que le desagradaba no haber visto nunca las obras de estos pintores ni comprender una palabra su

pintura. A pesar de que en otras ocasiones volvería a negar el conocimiento y la aprobación del movimiento, los artistas siguieron invocando su nombre: ¿Les movía únicamente a ello su deseo de hallar un reconocimiento y una legitimación en los medios culturales o inquietudes más fundadas? Posiblemente ambas cosas a la vez, pues no está demás recordar que para Bergson la noción de tiempo remite a dos términos bien distintos: el *temps* medible, vacío, objetivo, de la Física y la *durée* (duración), el tiempo de la experiencia o tiempo vivido, pleno, subjetivo, ligado a estados de conciencia móviles y relacionables con diferentes contextos de objetos²¹.

A pesar de estas apelaciones, la asunción pictórica de la simultaneidad a partir de la *durée* no parece incidir en las fases *analítica* y *hermética*. Incluso, podría decirse que son casi incompatibles, pues este espacio cubista es irreconciliable con la experiencia en cuanto flujo de la conciencia, con la procesualidad en la cual el yo se apropia del mundo. En este marco es fácil colegir que entre 1910 y 1912 tanto la terminología como la tramoya interpretativa de Gleizes y Metzinger en *Sobre el cubismo* estaban más marcadas por el pensamiento o, tal vez, por la moda envolvente de la *durée* bergsoniana que por las propias obras.

La simultaneidad cubista era específicamente espacial, mientras el Futurismo se entregaba preferentemente a explorar la *simultaneidad espacio-temporal* a partir de las formas de las sucesiones discretas y continuas espacializadas, de las fases del movimiento y las impresiones simultáneas que suscitaban en los estados de ánimo. Por ello, las interpretaciones estéticas de la filosofía bergsoniana sintonizaban más con los manifiestos y las obras de los futuristas que con el cubismo. A pesar de sus ambigüedades, en la Escuela Cubista la impronta bergsoniana abre otras líneas de experimentación, distintas a las de Braque y Picasso, en las que pronto abundarán los entrelazamientos y las contaminaciones no sólo entre los procedimientos pictóricos, sino también de éstos con los literarios y poéticos.

Posiblemente, el caso más llamativo sea el de R. Delaunay. Tras contemplar las obras de Picasso y Braque en 1910 en la Galería Kahnweiler, fue quien asumió de una manera más personal el abandono de la perspectiva tridimensional en sus conocidas series *La Torre Eiffel* y *La ciudad* (1910-1912), imprimiendo un dinamismo más acusado que el de los fundadores. Casi tomando al pie de la letra el moverse alrededor de los motivos, usufructúa de un modo vitalista los recursos «analíticos» con el fin de captar con vigor las sensaciones modernas en una *simultaneidad espacio-temporal* de visiones sesgadas, de frente, de tres lados a la vez o inclinándose hacia el espectador. Simultaneidad de perspectivas fragmentadas que se erigen en los correlatos pictóricos de un espacio vivido en el curso de un solo día, del orden visual heterogéneo y conflictivo que destila la intensificación de la vida nerviosa de la metrópoli y las sucesivas imágenes acumuladas en el tiempo, no disimulando así su sintonía con el «simultaneísmo épico» en la lírica del Unanimismo, de Apollinaire y Cendrars. Asimismo, podemos apreciar las diversas percepciones distantes en el espacio y el tiempo, una simultaneidad diacrónica, en *La ciudad de París* (1910-12, Centre G. Pompidou, París) del mismo R. Delaunay, *Los puentes de París* (1912, Museum Moderner Kunst, Viena) de A. Gleizes o *La boda* (1911-12, Centre G. Pompidou, París) de F. Léger.

Tras pasados ya los umbrales abstractos de su *cubismo órfico* o *simultaneísmo*, R. Delaunay volvería a distinguir en su influyente ensayo sobre *La luz* (1912) entre el tiempo mecánico originario de la Física y la *durée* en la conciencia en el curso de la percepción visual, mientras cultivará una «simultaneidad rítmica» de la luz y los colores, del «movimiento sincrónico de colores (simultaneidad) de la luz, única realidad posible», que también explora el checo F.Kupka, habitual expositor con los cubistas parisinos, o el “Sincromismo” norteamericano. La “duración” influirá igualmente en la «demultiplicación» del movimiento en las primeras obras de M. Duchamp gracias a las técnicas de la cronofotografía de Marey, sobre todo en *El desnudo descendiendo la escalera nº 2* (1912, Philadelphia Museum of Art), y en el cubo-futurismo Malevich, filtrándose asimismo en el procedimiento de la asociación de imágenes por vía mnemónica que encontramos en Chagall o en la fase cubista transracional de Malevich.

En el ardor de las legitimaciones y con el fin de ilustrar la nueva tendencia en pintura Apollinaire aludió por primera vez a la «cuarta dimensión» en una conferencia pronunciada noviembre de 1911 que recogió en las *Meditaciones estéticas*: «Así, pues, hoy, los sabios ya no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto conducidos natural y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los mundillos modernos se designaban globalmente y brevemente por el término *cuarta dimensión*. Tal y como se presenta en la mente, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión estaría engendrada por las tres medidas conocidas: configura la inmensidad del espacio en todas las direcciones en un momento determinado». Con este lenguaje de los mundillos modernos tenía que ver igualmente un segundo tópico, al que alude J. Metzinger cuando por referencia a Picasso insinúa que «funda una perspectiva libre, móvil, de la cual el sagaz matemático Maurice Princet deduce toda una geometría», mientras Gleizes y Metzinger apostillan: «Si deseáramos ligar el espacio de los pintores a un tipo de geometría, habría que re-

22. APOLLINAIRE G.: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, l.c., p.21, cap. III aparecido poco antes bajo el título «La peinture nouvelle» en *Soirées de Paris*, abril-mayo (1912); METZINGER J.: «Note sur la Peinture», *Pan* octubre-noviembre, 1910, en Fry, l.c., p.60 y GLEIZES/METZINGER: *Sobre el cubismo*, l.c.,p.34.

ferirse a los sabios no euclidianos, meditar algunos de los teoremas de Riemann²². Se trata de dos tópicos: la cuarta dimensión y la geometría no-euclideana, que han sido esgrimidos, anudados o por separado, en las pretensiones científicas para explicar el espacio cubista.

Respecto a la «cuarta dimensión» conviene recordar que la expresión no procede de los matemáticos, sino de la fisiología de los procesos perceptivos y la psicología experimental. En efecto, mientras Helmholtz fue el primero en formular la hipótesis de que el concepto, la representación (*Vorstellung*) que nos formamos de un objeto es fruto de un agregado de sensaciones que se desprenden del «observar, tocar, indagar el mismo objeto desde distintos lados», H. Poincaré escribirá en la misma línea empirista que “dado que los objetos son móviles, como lo es también nuestro ojo, vemos sucesivamente de un mismo cuerpo diversas perspectivas tomadas desde puntos múltiples y diversos de vista. Es en este sentido está

23. POINCARÉ H.: *La Science et l'Hypothèse*, París, Flammarion, 1902, cap. «El espacio y la geometría», pp.92-94. Cfr. HELMHOLTZ: *Optique physiologique*, l.c., p.102

permitido decir que se podría representar la *cuarta dimensión*²³. Pero si esta interpretación de la cuarta dimensión podría ser plausible en el cubismo analítico, ya que se refiere a su representación en la obra

(*Darstellung*), la cuarta dimensión en Apollinaire tenía más bien que ver con la representación en la mente (*Vorstellung*), con el objeto representado, concebido, y no el solamente visto, pues “permite al pintor dar al objeto proporciones conformes con el grado de plasticidad que desea alcanzar”, mientras M. Raynal parece matizar incluso las operaciones propias del cubismo sin-

24. APOLLINAIRE: *Meditaciones estéticas...*, p.22 y RAYNAL M. «Qu'est-ce que...le cubisme?», *Commoedia illustré*, 20 de diciembre de 1913, en Fry E., l.c., p. 129. Cfr. J.Clair: «L'échequier, les modernes et la quatrième dimension», *Revue de l'Art*, 39 (1978), pp. 59-68.

tético: “En lugar de pintar los objetos tal como los veían, los pintaban tal como los pensaban y es justamente esta ley que los cubistas han recuperado, amplificado y rigurosamente reglado bajo el nombre bien conocido de la *cuarta dimensión*”²⁴.

Si las menciones de Riemann y M. Princet, el desbordamiento de las tres dimensiones y de la perspectiva, la meditación sobre las obras científicas, etc. avalan la connivencia de la cuarta dimensión con los axiomas matemáticos de las geometrías no euclidianas, como la de H. Poincaré, a través de las divulgaciones de Maurice Princet, amigo de los Stein y Picasso, los cubistas de Montmartre, J. Gris o M. Duchamp en Puteaux etc., ni siquiera entusiastas como L. D. Henderson postulan una relación causal entre estos tópicos y el naci-

miento de cubismo, que lo atribuye al campo interno del arte, si bien considera que el «analítico» impulsó una teoría cubista posterior en la que aquéllos juegan un papel. En cambio, las alusiones al «misticismo de la lógica y de la ciencia», la convicción de que el artista dispone de una facultad superior para penetrar y revelar las realidades profundas o está dotado de una modalidad de percepción, vibrante como el éter, que trasciende las limitaciones de los sentidos, tienden a vincular la cuarta dimensión y los hierpespacios con las concepciones para científicas y teosóficas²⁵.

Sin embargo, es sintomático que Apollinaire concluya que la «cuarta dimensión», a la que se han visto conducidos «intuitivamente» los jóvenes pintores, es una «expresión utópica» que manifiesta sus aspiraciones e inquietudes cuando observaban esculturas egipcias, negras y oceánicas, mientras Raynal, al matizar que pintaban los objetos tal como los pensaban, comparaba a los cubistas con los primitivos franceses, de Pont-Aven o de las artes no europeas. Por eso, sin descartar ciertas pretensiones de M. Princet instando a crear una «geometría de pintores» basada en las geometrías n-dimensional y la no euclideana, que posiblemente tendrían una incidencia más acusada en las preocupaciones por el número y la geometría, la música y la armonía en torno a la Section d'Or, Gleizes y Metzinger declaraban que «no somos geómetras», así como que la connivencia con los sabios no-euclidianos no pasaba de ser un deseo. Por lo demás, es conocido el escepticismo de Picasso en el sentido de que cuando se han relacionado las matemáticas, la trigonometría, la música con el cubismo, ha sido para «darle una interpretación más fácil. Todo esto es literatura, no pretendiendo ir más allá», mientras uno de los posibles interesados en todo el asunto, M. Duchamp, recordaría años después que en torno a 1912 un tal Povolowski era divertido y Princet extraordinario en sus vulgarizaciones sobre la cuarta dimensión: «Metzinger, que era inteligente, lo utilizó mucho. La cuarta dimensión se estaba convirtiendo en una cosa de la que se hablaba mucho, sin saber de qué se trataba...» Princet era un falso matemático que daba la impresión de saber muchas cosas y utilizaba la ironía, lo que atraía poderosamente a los artistas no matemáticos²⁶.

25. Mientras TEUBER M.E. la desliga la cuarta dimensión de la geometría no-euclidiana en «Formvorstellung und Kubismus...», l.c., p.17, HENDERSON LINDA D. cree que ambas desempeñan un papel en los textos de Apollinaire y Gleizes y Metzinger, Cfr. A new Facet of Cubism: «the fourth Dimension» and «non euclidean Geometry reinterpreted», *Art Quarterly*, XXXIV (1971), pp.410-433 y el clásico *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, New Jersey, Princeton, 1983, passim o ANTLIFF, M./LEIGHTEN: *Cubism and Culture*, l.c., pp.70-75 o GIBBONS T.: «Cubism and the fourth Dimension in the Context of the late 19th and 20th Century Revival of occult Idealism», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XLIV (1981), pp.13-147.

26. Cfr. GLEIZES/METZINGER: *Sobre el cubismo*, l.c., p. 35; «Picaso speaks», *The Arts*, mayo de 1923, p.326 y CABANNE PI: *Conversaciones con M. Duchamp*, 1967, Barcelona, Anagrama, 1972, pp.30 y 58.

EL NUEVO ESPACIO PICTÓRICO Y LOS NUEVOS LENGUAJES

Estas observaciones rastrean ciertas pistas sobre un nuevo *espacio pictórico* que brotaba ante todo de una «voluntad artística» específica a la que sólo después es posible hallar paralelismos y semejanzas en los campos científicos. En todo caso, este espacio no puede ser confundido con el espacio geométrico ni siquiera con el perceptivo, pues, más bien, desempeña un papel mediador y al mismo tiempo instaurador entre el espacio físico-objetivo, los espacios genéticos y los espacios matemáticos. Por eso mismo, forzado a comprimir lo que se dilucidaba en los debates cubistas, diría que en ellos se tomaba plena conciencia de que el espacio pictórico articulado por la perspectiva central a través de sus conocidas convenciones formales es un producto cultural que trasluce únicamente las intuiciones espaciales humanas de un determinado momento

histórico, de lo que se conoce habitualmente como naturalismo o realismo visual, mientras su traducción mediante la perspectiva central gracias a las intuiciones métricas euclidianas no agota las estructuras espaciales posibles. Si la teoría del *convencionalismo*, puesta de moda por Píncaré, podía legitimar nuevas aproximaciones al espacio pictórico, la plasmación del mismo era un asunto de los propios artistas.

En contraposición a la representación ilusionista, juzgada natural desde los prejuicios sensistas, intelectualistas y racionalistas que subyacían en los realismos naturalistas, el cubismo se encargó de corroborar que el espacio solamente es aprehensible y analizable en la variedad de sus apareceres, en sus cambiantes orientaciones; como consecuencia de ello, a las estructuras genéticas plurales de la intuición espacial les corresponde una variedad de propuestas espaciales pictóricas y plásticas que pueden ser traducidas a su vez con distintos instrumentos. Por eso, la primera gran lección que extraían los cubistas, aun cuando inicialmente sólo fuera de un modo intuitivo, era que el espacio pictórico o plástico no es el medio en el cual se disponen las cosas, sino el medio por el cual la disposición de las cosas deviene posible y goza, por tanto, de una autonomía específica tan sólo detectable a medida que los artistas la desarrollan.

Precisamente, en las reiteradas alusiones de los autores de *Sobre el cubismo* al «espacio pictórico», o al «efecto pictórico» y «hecho pictórico», como matizarán posteriormente Léger y Braque, latía un sentir nuevo que venía aflorando desde la pintura de Cézanne: “la pintura no es —o no es ya— el arte de imitar un objeto por medio de las líneas y de los colores, sino el de dar una conciencia plástica a nuestro instinto”. Una idea que la será corroborada por Kahnweiler años después al preguntarse qué es lo que ha aportado después de todo el cubismo:

27. GLEIZES A. y METZINGER, *Sobre el cubismo*, l.c., p.27; Cfr. pp.33, 34; *El camino hacia el cubismo*, p.23. Posiblemente J. Metzinger había sido el primero en invocar por relación a la pintura de Braque «nuevos signos plásticos», «Note sur la Peinture», 1910, FRY E., l.c., p.60.

“gracias a la invención de signos que figuran el mundo exterior, ha dotado a las artes plásticas de la posibilidad de transmitir al espectador experiencias visuales sin la imitación ilusionista. Ha reconocido que todo arte plástico no es más que una *escritura*, de la cual el espectador lee los *signos*, y no un reflejo de la naturaleza”²⁷. En estos comentarios

se entrelazaban las cuestiones más candentes del momento no sólo para el cubismo sino para la modernidad en general: el abandono ya abordado de la representación ilusionista en aras de los procedimientos del nuevo espacio, la crítica a la mimesis artística y la conciencia plástica que convierte a la obras en un *sistema de signos*, en un nuevo lenguaje.

La crítica de la imitación brota enmarañada en una cadena de oposiciones cuyos eslabones más recurrentes en los textos cubistas son los que tensionan la visión y el espíritu, las apariencias erróneas y las verdaderas, la reproducción o interpretación y la creación, el imitar y el crear, la representación y la construcción etc.. Pero, sin duda, la más invocada es la que contrapone la *Concepción* y la *visión*. Como sugiere por primera vez M. Raynal, oponiéndose a las prácticas del cubismo analítico, «no vemos jamás, en efecto, un objeto en todas sus dimensiones a la vez. Es una laguna de nuestra vista que importa colmar. Ahora la concepción nos da el medio. La *concepción* nos permite percibir el objeto bajo todas sus formas, y nos hace percibir incluso objetos que no podemos ver», mientras Apollinaire declarara de un modo contundente, sin preocuparle que sus palabras estén referidas a los inicios del cubismo y no a lo que estaba sucediendo cuando están las escribía: «fue el arte de pintar conjuntos nuevos

con elementos prestados, no por la realidad de la visión, sino por la realidad de la concepción. Todo hombre tiene el sentimiento de esta realidad interior»²⁸.

Sobre estos supuestos se erige según M. Raynal el *méthode conceptionniste*, en virtud del cual «si se admite que el objetivo del artista es llegar con la ayuda de su arte lo más cerca posible de la verdad», en la pintura, a diferencia de la exactitud y la certeza absoluta de las ciencias matemáticas, no hay que tomar en consideración «más que las concepciones de los objetos, las únicas que se han creado sin el auxilio de los sentidos, fuentes de errores inagotables», mientras Apollinaire lanza incluso una de sus muchas hipótesis arriesgadas cuando, al referirse al *«cubismo científico»*, sustituye la «la realidad de la concepción» por la «realidad del conocimiento», ya que «el aspecto geométrico que sorprendió tan vivamente a quienes vieron los primeros lienzos científicos provenía de que la realidad esencial se veía en ellos con gran pureza y de que se había eliminado el accidente visual y anecdótico»²⁹. De pronto, lo que hasta entonces venía dirimiéndose como un asunto formal o temático se transmutaba en una gnoseología, en una teoría del conocimiento. Si hasta ahora se pensaba que las formas eran captadas en la percepción visual y el artista se esforzaba por imitarlas en la representación artística, siguiendo el método «concepcionista», aquéllas brotan de la mente como formas independientes de las fuerzas de la representación, en la concepción.

Desde esta óptica, a pesar de las interpretaciones equívocas o erróneas de las categorías filosóficas, el cubismo empieza a ser relacionado de un modo expreso por O. Hourcade, M. Raynal y otros con el pensamiento de Kant. Una exégesis que, consagrada por Kahnweiler en el influyente ensayo *El camino hacia el cubismo*, se ha filtrado hasta nuestros días sin caer a veces en la cuenta de que el marchante aplicaba sus análisis preferentemente al *«cubismo sintético»*. De cualquier modo, esta línea interpretativa fue retomada a mediados del siglo pasado por Chr. Gray, J. Cassou, M. Sérullaz y, sobre todo, A. Gehlen, tiñendo a todo el cubismo de una coloración intelectualista, mental, conceptualista incluso, que propicia una disociación entre la percepción y las ideas, entre el mundo fenoménico y el concepto. En particular, Gehlen califica como *«peinture conceptuelle»* a las aportaciones del cubismo, convirtiéndolo, sin sospecharlo, en antecedente de la «arte como idea», del «Conceptualismo»³⁰. En todo caso, creo que estas contraposiciones entre la visión y la concepción, la realidad de la visión y la realidad del conocimiento, la realidad accidental y la realidad esencial, las apariencias erróneas y las verdaderas, la verosimilitud y las verdades de una naturaleza superior, las apariencias y las esencias etc., si no se aclaran, suscitan más problemas que soluciones en un arte visual como es el de la pintura .

En este clima es meritorio que, a pesar de su sincretismo ideológico, Gleizes y Metzinger argumenten de un modo irónico sobre ello: «Lo real no es otra cosa que la coincidencia de la sensación y de una dirección mental individual. Lejos de nosotros poner en duda la existencia

28. RAYNAL M.: «Coception et Vision», *Gil Blas* (29 de agosto de 1912) y APOLLINAIRE: «Le commencements du cubisme», *Le Temps* (14 de octubre de 1912), en FRY, l.c., pp.94, 102, Cfr. pp.93-95 y 101-103. En este desplazamiento no es casual que poco antes RAYNAL M., al contraponer «Concepción y Visión» aludiera a la nueva belleza resultante con la expresión kantiana de la «finalidad sin fin», el correlato objetivo de las «facultades de la representación» (las *Vorstellungskräfte* de Kant, *Critica del Juicio* -1790-, Madrid, Espasa Calpe, Col.Austral, 1977 y otros, p.142-143)

29. APOLLINAIRE: *Meditaciones estéticas*, l.c., p.31. En el capítulo II afirmaba que «la verosimilitud ya no tiene ninguna importancia, puesto que el artista lo sacrifica todo a las verdades, las necesidades de una naturaleza superior que él supone sin descubrirla» (*ibidem*, p.17), mientras en otro capítulo dirá que estas «obras son mas cerebrales que sensuales» que expresan «la grandeza de las formas metafísicas» (*ibidem*, p.23), mientras en el artículo «Le commencements du cubismo» había aludido a que «los artistas había querido expesar con gran pureza la *realidad esencial»* (l.c., p.102)

30. Cfr. GRAY, CHR.: «The cubist Conception of Reality», *College Art Journal*, Fall (1953), p.19-23 y más extensamente en *Cubist aesthetic Theories*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1953, pp.54 ss.; 95 ss.; CASSOU, J.: «Philosophie du Cubisme», *Revue d'esthétique*, (1953), pp.386-399; SÉRULLAZ, M.: *Le Cubisme*, París, PUF, 1963, p.8; GEHLEN, A., en *Zeit-Bilder*, Frankfurt am Main, 1965, 2ª edic., pp. 73-97 (Existe traducción: *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Barcelona, Península, 1994) enlaza explícitamente con Kahnweiler: BRUNNEWER M.: «D.H. Kahnweilers «der Weg zum Kubismus» als Quelle kubistischer Werkabsicht», en el catálogo citado *Kubismus...*, pp.131-145.

de los objetos que impresionan a nuestros sentidos; pero, siendo razonables, sólo podemos tener certeza sobre la imagen que producen en nuestro espíritu. También nos asombra que algunos críticos bien intencionados expliquen la notable diferencia, existente entre las formas atribuidas a la naturaleza y las de la pintura actual, por la voluntad de representar las cosas no tal como parecen sino tal como son. Pero ¿cómo son? Según ellos el objeto poseería una forma absoluta, esencial.... ¡Cuánta ingenuidad!; porque un objeto no tiene una forma absoluta, sino tantas como planos existen en el ámbito de la significación. En un objeto existen tantas imágenes como

31. GLEIZES/METZINGER: Sobre el cubismo, l.c., pp. 43-44.

ojos lo contemplan; tantas imágenes esenciales como espíritus que lo comprendan”³¹.

De un modo más intuitivamente más kantiano que los que se reclamaban pensar de tal guisa, vislumbran que la concepción remite al libre juego de las facultades en el que la imaginación lleva a buen puerto la síntesis entre los materiales plurales que aporta la sensación y la unidad promovida por el entendimiento. Pero, a diferencia de lo que acontece en el conocimiento, la síntesis no se logra por las funciones lógicas del juicio, sino por la *síntesis productiva*, la imaginación productiva y activa como creadora de formas caprichosas de posibles intuiciones que se

32. Cfr. KANT: *Crítica del juicio*, l.c. Por su parte, Braque ,preocupado por la capacidad de formar, se movía todavía en un dualismo gnoseológico: “ Los sentidos deforman, la inteligencia forma.Trabajad para perfeccionar la inteligencia. No hay certeza sino en lo que la inteligencia concibe”, en “Reflexiones sobre la pintura”, Nord-sud , diciembre de 1917, en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S.: *Escritos de arte de vanguardia*, Madrid, Istmo, 1999, p.83.

plasman a través de los signos, del nuevo lenguaje³². En este sentido, el cubismo no tendría que ver con un “arte de concepto” (*Begriffskunst*), que recurre a los conceptos y ambiciona el conocimiento, sino con «arte de reflexión» (*Reflexionskunst*) en la acepción de la estética kantiana y del arte como medio de reflexión en el primer Romanticismo.

Entre 1912 y 1914 quienes aducían que el cubismo tomaba prestados los elementos de la realidad de la concepción, tal como los ve el espíritu, se referían por lo general al *cubismo sintético*. Con anterioridad a Kahnweiler, G. Apollinaire y un artista menor, Charles Lacoste, fueron los primeros en captar su sentido posterior: «En lugar de limitarse a reproducir un objeto en su apariencia según la naturaleza..., se podría intentar figurarlo tal como aparece en la imaginación, en donde nosotros no solamente tenemos la conciencia sino la visión real de todas sus caras... Esta *forma sintética*... pintará el objeto tal como se sabe que es, es decir, bajo varios ángulos a la vez, bajo aquéllos que se juzgan –cada uno según su temperamento– principales y susceptibles de ofrecer una representación completa del objeto. Para descifrar esta forma sintética, forzosamente compleja, es preciso todavía simplificarlo, reducirlo a sus elementos principales ...», mientras

33. LACOSTE, CH.: «Sur le «Cubisme» et la Peinture», Temps present (2 de abril de 1913), FRY E., l.c., pp.120-121.; GRIS J., «Déclaration personnelle», *L'Esprit Nouveau*, 5, 1921, en FRY E., p.161. Kahnweiler se referirá a «crear una síntesis del objeto» mezclando distintas imágenes y comprender su diversidad a la manera kantiana una única cognición *El camino hacia el cubismo*, l.c., p.61-62.

J. Gris, el cubista sintético por antonomasia, siguiendo el proceder de ir de lo general a lo real, «de una abstracción para llegar a un hecho real», dirá que «mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal»³³.

En el cubismo presenciamos dos procesos de signo opuesto que marcarán su difusión. En el *analítico* se producían una distorsión y una facetización de los volúmenes y las superficies en las que las áreas contiguas se delimitaban por sus intersecciones y se yuxtaponían, mientras los planos correspondían al mismo nivel. En cambio, en el *sintético* opera un proceso de «desdistorsión», una corrección que orthogonaliza los objetos mostrando un conjunto de vistas en proyección recta. En los ejemplos más radicales e influyentes, como los de J. Gris, se analizan las partes desde puntos de vista o lados diferentes, aunque únicos, como si en

ellas fuera posible ofrecer una visión global y sin distorsiones, una síntesis integradora de sus vistas desde una dimensión superior. Las pinturas abandonan así la fragmentación y el hermetismo de sus formas en beneficio de una representación resumida de los objetos, los cuales invaden con claridad amplias zonas de las superficies. El conjunto deviene una arquitectura plana y animada de colorido, que incluso hace uso en ocasiones del cartabón, sobre la que disertaría con brillantez Kahnweiler bajo el epígrafe la «consecuencia clásica del cubismo».

La conciencia plástica, constructiva, transforma así las obras cubistas en un sistema de signos, en un lenguaje, que tiene como reverso el destierro, reafirmado una y otra vez, de los géneros mitológicos e históricos y la anécdota, pues, como insistiría Apollinaire en el segundo capítulo de sus *Meditaciones estéticas*, el tema «ya no importa nada o casi nada», mientras Braque apostillaría unos años después alejado de cualquier polémica: «el asunto no es el objeto, es una nueva unidad, un lirismo que nace completamente de los medios.. La meta no es estar preocupado con la reconstitución de un hecho anecdótico, sino con la constitución de un hecho pictórico»³⁴. Los objetos o sus índices de reconocimiento son incorporados a las obras como elementos plásticos que contribuyen a la construcción formal e instauradora de mundos. El *tableau* cubista, pronto transformado en *tableau-objet*, aspira a la autonomía de los efectos plásticos, «contiene en sí mismo su razón de ser... Esencialmente independiente, necesariamente total... el cuadro no va con este o con aquel conjunto; va con el conjunto de las cosas, con el universo: es un organismo»³⁵.

Las obras tendían a “elevarse hasta la creación” en múltiples direcciones y entrelazamientos. En primer lugar, hacia la pintura pura, representada sobre todo por el *cubismo órfico* de R. Delaunay y los movimientos afines. Esta modalidad será lo mismo que la música es a literatura pura o la música es a la poesía, pero me parece no menos sintomático que M. Raynal la interprete en un términos kantianos bien reconocibles: «La pintura, en efecto, no debe ser más que un arte derivado del estudio de las formas en un *fin desinteresado*, es decir, sin ninguno de los fines que acabo de citar»³⁶.

No obstante, todavía más intrigante resulta que la pintura pura sea extendida igualmente al *collage* y a el *papier collé*. En efecto, como escribiría M. Raynal respecto una de sus primeras ejemplos: *El lavabo* (1912), en la cual J. Gris introduce el fragmento de un verdadero espejo: «Para indicar bien que en su *concepción de la pintura pura existen* objetos absolutamente antipictóricos, no ha dudado en pegar varios verdaderos sobre el cuadro», mientras Apollinaire aludía poco después a que la incorporación por parte de Braque y Picasso de «fragmentos de papeles pegados» a sus obras obedece, junto al hecho de reconocer el papel que juega la publicidad en la ciudad moderna, «a una inspiración plástica y estos materiales extraños, groseros y mal surtidos, devienen nobles porque el artista les ha conferido su personalidad, fuerte y sensible»³⁷. No obstante sería el propio Braque quien los incorpora con la plena conciencia de que constituyen un nuevo lenguaje «Los *Papiers collés*, la madera de imitación y otros elementos similares, que he usado en algunos de mis dibujos, también aciertan por la simplicidad de los hechos; esto los ha hecho confundir con *trompe l'oeil*, siendo exactamente lo contrario. Son también simples hechos, pero son *creados por la inteligencia*, y son unas de las justificaciones de una nueva forma de espacio»³⁸.

34. BRAQUE G.: «Reflexiones sobre la pintura», 1917, l.c., p.83

35. GLEIZES/METZINGER: *Sobre el Cubismo*, p.28

36. APOLLINAIRE, *Meditaciones cubista*, pp.18-19, 30-32; ders.: «Les commencements du cubisme», l.c., FRY, p.102 y RAYNAL M.: «L'Exposition de la «Section d'Or», en E. Fry,p. 98.

37. RAYNAL M.: «L'exposition de «La Section d'Or», 1912 y APOLLINAIRE: «La peinture moderne», *Der Sturm*, febrero, 1913; ambos en FRY E., l.c., pp.99 y 112; Cfr. APOLLINAIRE: *Meditaciones estéticas*, l.c.,pp. 40-43

38. BRAQUE G.: «Reflexiones sobre la pintura», l.c., p.83.

Si en los años sucesivos, sobre todo tras la primera guerra mundial, las estribaciones pictóricas del cubismo sintético no se sustraerán nunca al conflicto entre las exigencias de la representación en formas reconocibles y la lógica estructural, ni a la disponibilidad las contaminaciones y entrelazamientos, la incorporación de materiales extrapictóricos ya no será indiferente a la ambivalencia estética que se instaura entre los objetos y el cuadro, la realidad y el arte. Los objetos o los fragmentos apropiados fundan así unos ámbitos inexplorados de artisticidad que basculan entre su afirmación como integrantes de la estructura artística y el distanciamiento respecto a ella, entre sus cualidades estéticas y las de sustancia, entre sus valencias formales y las referencias objetuales, entre la abstracción analítica o sintética y la irrupción de la propia realidad, impulsando la libertad artística en direcciones imprevisibles y uno de los impulsos decisivos cara al futuro: *el principio objetual*.

