

# CATÁLOGO

*Balcón abierto y plato con pescados, 1924*

Óleo sobre tela, 121 x 86 cm

Las cartas que a finales de 1922 escribiera Manuel Ángeles Ortiz a Manuel de Falla son emotivos y esclarecedores documentos sobre el encuentro del entonces joven artista con el ya maduro Picasso. En Picasso se despertó una inmediata y cordial simpatía hacia su visitante, no sólo por sus gustos comunes y por el recuerdo que Ángeles Ortiz le traía, inesperadamente, de su geografía nativa, sino también porque el malagueño advirtió en el granadino de adopción un talento plástico que le interesó especialmente. Tanto fue así que Picasso quiso ejercer de inmediato sobre él una suerte de magisterio que se había negado a tener sobre tantos otros. Incluso, podríamos decirlo así, le impuso tareas o pruebas que el *discípulo* superó con notable éxito: estaba entonces interesado Manuel Ángeles Ortiz en resolver la problemática que había llevado al encuentro entre cubismo y nuevo clasicismo, y en varios dibujos, firmados en 1923, vemos a Manuel Ángeles Ortiz abordar la imagen *académica* del desnudo femenino sentado en registros de elaboración tanto cubistas y neoclasicistas como de síntesis entre ambas posibilidades.

*Balcón abierto y plato con pescados* es el único óleo sobre lienzo de Manuel Ángeles Ortiz firmado en el año 1924, y existen sólo dos composiciones posiblemente pintadas en 1925. No es posible, por tanto, establecer una secuencia de realizaciones tras el momento de *aprendizaje* con Picasso llevado a cabo en el invierno de 1923. Sí conocemos, aunque no son muchas, varias piezas cubistas (y novoclasicistas) fechadas en 1926<sup>1</sup>. En algunas de estas piezas, como el conocido *Bodegón de la mandolina*, Manuel Ángeles Ortiz aparece emparentado, en alguna medida, con el Picasso de las grandes naturalezas muertas cubistas del año 1924, pues de hecho, la obra de Ángeles Ortiz trae a la memoria el famoso bodegón *Mandolina y guitarra* del Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York. En otras, el pintor no elude un cierto gusto decorativo, aunque sugerente y contenido. Por otro lado, en algunas de estas piezas de 1926 vemos cómo el artista sintió un especial interés por derivar la plástica cubista hacia la articulación de planos abstractos superpuestos o consecutivos, brevemente introducidos por un motivo figurado. Se trata de un tipo de comprensión de la superficie del lienzo que le relaciona en sensibilidad con el Gleizes de la segunda mitad de los años diez y más cercanamente en el tiempo, con determinadas soluciones de Gris y Pettoruti, pintores con los que Ángeles Ortiz tuvo trato asiduo desde su llegada a la capital francesa. Asimismo, en varias composiciones que tienen como motivo la guitarra, Ángeles Ortiz, al tiempo que alude tácitamente a las formas del cuerpo femenino, desarrolla, sobre planos abstractos cargados de materia, potentes arabescos que conducen las formas a su cualidad de signo. Y en algunas de estas últimas composiciones el artista llegó a ser radical en su intencionalidad y francamente hábil en los resultados obtenidos.

Como puede apreciarse, el *aprendizaje* cubista de Manuel Ángeles Ortiz no le llevó al mero mimetismo de soluciones dadas de antemano o periclitadas en el tiempo. El pintor supo situar sus obras en el momento preciso en que la larga trayectoria del cubismo se encontraba. E,

1. Sobre la producción cubista del pintor véase: CARMONA, EUGENIO, «Manuel Ángeles Ortiz en los años del Arte Nuevo, 1918-1938», *Manuel Ángeles Ortiz*, Madrid y Granada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Junta de Andalucía y Diputación de Granada, edición a cargo de Lina Davidov y Eugenio Carmona, 1996, pp. 17-44.



incluso, por la fiabilidad de su posición, podría decirse que, aun teniendo en cuenta la *anticipación* daliniana, Manuel Ángeles Ortiz fue el *responsable* del renovado interés que se produjo por el cubismo en el contexto creador de la Generación del 27.

La singularidad de *Balcón abierto y plato con pescados* radica en ser una obra de síntesis entre determinados aspectos formales traídos del cubismo y las posiciones formales del nuevo clasicismo. A este respecto, la pintura es mucho más canónica en sus planteamientos que la llamada *Naturaleza muerta cubista* de la Colección Arte Contemporáneo (Museo Patio Herreriano, Valladolid). El cortinaje que el espectador advierte en la parte superior del cuadro es un recurso de teatralidad que fija o subraya la entidad de la obra como *representación*, distanciándose la noción de cuadro-objeto planteada por la propia estética cubista. Como suele ocurrir en este tipo de propuestas de lenguaje dual, se establece una escala de gradación en los efectos de la mimesis: de los planos abstractos en que está resuelto el pie de la mesa, al carácter descriptivo, aunque someramente descriptivo, de las contraventanas y del cielo nublado. Con todo, la verdadera protagonista del cuadro es la luz, la luz natural que inunda la habitación y que se expresa a través de intensidades cromáticas objetivas. El protagonismo de la luz natural podría incitar al espectador a percepciones simbolistas de la obra, pero para evitarlo, el plato de pescado, que sitúa una dominante óptica y compositiva basada en el encuentro de una equis y un círculo, sirve también para anclar el carácter *doméstico* de la obra y su relación con la tradicional comprensión del bodegón como encuentro con el placer físico de los sentidos.

Aunque los futuristas habían planteado muy pronto la relación interior/exterior en obras de lenguaje cubista, desde el principio de *la calle entra en la casa*, expresado en sus manifiestos, se debe a Juan Gris (en su *Naturaleza muerta y paisaje. Plaza de Ravignan*, de 1915) la introducción del motivo, y del iconotema, en el ámbito cubista propiamente tal. Mark Rosenthal ha escrito sobre la importancia del asunto, vinculando la experiencia de Gris, tan importante en la década final de su producción, con el diálogo iniciado por el pintor madrileño con Matisse a partir del encuentro de ambos en Coillure en 1914<sup>2</sup>. Aunque Gris ya había planteado el problema en la relación entre interior y exterior en el ámbito ortodoxo del cubismo desde 1912, la solución adoptada en 1915 conculcaba varios principios cubistas originarios: la homogeneidad absoluta de la superficie, la relación de identidad entre fondo y figura, la concepción del cuadro como superficie bidimensional y la derogación de las nociones convencionales *–ópticas–* de perspectiva y profundidad. Gris resolvió las contradicciones que planteaba la introducción de este motivo mediante la confección de *rimas plásticas* que concatenaban la grafía de la ventana abierta y del exterior con los demás motivos representados. Otros pintores cubistas, sin embargo, asumieron sin más el efecto naturalista que el motivo introducía. La relación entre cubismo y nuevo clasicismo favorecía esta heterodoxia con respecto a los planteamientos del cubismo inicial. El propio Picasso no se resistió a abordar una experiencia de este tipo, y lo hizo, en 1919, en una de sus obras maestras de la posguerra: *Naturaleza muerta delante de una ventana en Saint-Raphaël*<sup>3</sup>. La abundancia en el catálogo picassiano de estudios previos y de otras piezas de la misma fecha con semejante planteamiento iconográfico muestra la importancia que revistió el asunto en el cubismo tardío. No es por tanto anecdótico que Manuel Ángeles Ortiz decidiera abordarlo. En Picasso, la importancia

2. ROSENTHAL, MARK, «Juan Gris, en la ventana abierta», *Juan Gris, 1887-1927*, Madrid, Ministerio de Cultura, Edición a cargo de Gary Tinterow, pp. 53-63.

3. PALAU I FABRE, JOSEPH, en *Picasso. De los ballets al drama (1917-1926)*, titula esta obra *El azul del mar invade la estancia* y la cataloga con el nº 515.

determinante del balcón abierto como configurador del espacio interior de la obra llegaría, aunque asumiendo otro contenido, hasta La danza. En otros autores del entorno de Manuel Ángeles Ortiz, como Pettoruti, el asunto se convertiría en un verdadero leitmotiv de su obra, aunque siempre en la tentativa de describir el misterio de los objetos a través del claroscuro.

Por otro lado, la iconografía de los peces sobre el plato pudiera no ser meramente composi-  
sitiva o anecdótica. Y me refiero a algo que va más allá de los esquemas propios de la naturaleza  
muerta como género. Marcoussis realizó una obra con los mismos temas y motivos que Manuel

4. *Mesa con peces y objetos diversos*, en PALAU I FABRE, obra citada, catálogo n° 1281.

5. La simbología erótica de la guitarra en Picasso, intuida por varios autores y planteada abiertamente por John Richarson (en colaboración con Marilyn McCully, *A Life of Picasso, Vol II. 1907-1914*, Londres, Jonathan Cape, 1996 ) se cumple fehacientemente en Manuel Ángeles Ortiz; a este respecto véase: CARMONA, EUGENIO, «Manuel Ángeles Ortiz en los años del Arte Nuevo, 1918-1938», *Manuel Ángeles Ortiz, op. cit.*, p. 33 y nota 54.

Ángeles Ortiz en fecha semejante. Picasso había introducido el motivo de los pescados en una naturaleza muerta ante un balcón abierto realizada entre 1922 y 1923<sup>4</sup>. Aunque Picasso, siempre tan tendente

a lo castizo, colocó sus pescados –que eran tres, número *mágico* picassiano– sobre un papel de envolver, como si estuvieran recién traídos del mercado. Las coincidencias no son muchas, pero intuitivamente existe la tentación de pensar que la iconografía en cuestión podría funcionar en el

contexto cubista à *bruit secret*, tal como ocurría con el iconotema de la guitarra<sup>5</sup>. Que *Balcón abierto y plato con pescados* perteneciera al poeta

Emilio Prados es un indicio favorable a su interpretación más allá de lo meramente visible. Y, desde luego, quien hizo que la iconografía de los peces convertidos en pescados tuviese un significado otro fue Salvador Dalí. En obras como *Composición con tres figuras. Academia neocubista* (1926, Museo de Montserrat) o *Naturaleza muerta al claro de luna*

(1926-1927, MNCARS, Madrid), por ejemplo, los pescados, que siguen muy de cerca el modelo de los de la obra de Manuel Ángeles Ortiz, han sido convertidos en *peces blandos* y poseen un claro sentido fálico, proyectados desde un simbología de estirpe freudiana.

Eugenio Carmona

#### INSCRIPCIONES

Firmado en el ángulo superior izquierdo del lienzo:  
«Ángeles Ortiz 1924»

#### PROCEDENCIA

Colección Emilio Prados, Málaga-Madrid / Colección Antonio Boraíta / Colección Julia Benito Martínez, Madrid.

#### EXPOSICIONES

*Manuel Ángeles Ortiz*, Madrid y Granada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Junta de Andalucía y Diputación de Granada, 1996. No figura en el catálogo. Reproducido en el folleto de invitación que acompañó a la exposición en su presentación en Granada.

#### BIBLIOGRAFÍA

DAVIDOV, LINA, «Biografía», en *Manuel Ángeles Ortiz*, Madrid y Granada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Junta de Andalucía y Diputación de Granada, 1996, p. 193.

*Bodegón, 1919*

Óleo sobre cartón, 50 x 57 cm

Junto a las peculiaridades de su lenguaje plástico, quien conoce la obra de Rafael Barradas la asocia de inmediato con intensas escenas callejeras, con interiores de café, con extáticas fisonomías de tipos populares o con representaciones del entorno familiar del artista. Pocos, escasísimos, bodegones y naturalezas muertas realizó Barradas a lo largo de su producción. Y, además, los que conocemos hoy día, aun siendo de fecha similar, son muy distintos a este óleo sobre cartón firmado en 1919. Si acaso, aunque tampoco de manera sustancial, los objetos presentes sobre la tela remiten a los que aparecen en algunas representaciones de *Pilar* (Simona Laínez), la mujer del artista. Las representaciones de *Pilar* a las que me refiero, que tampoco son muchas, la recluyen en la cocina. Y de *cocina* son los azulejos, la ventana, la jarra, la orza, el cuenco, la botella y la cafetera representados. De cocina pobre. Cuando menos de cocina modesta. Sólo en la tradición figurativa española se han relacionado bodegón y pobreza. A la tradición figurativa europea esta relación seguramente le parecería una contradicción sin sentido o, cuando menos, una paradoja a desentrañar. Barradas no pertenecía a la tradición de la pintura española. Pasó por España, precisamente, para cambiar esta tradición. Pero la ideología estética de Barradas (en la que incluyó su visión *política* de las cosas) sí hizo primado del homenaje plástico a todo aquello que no poseía más recursos que la propia voluntad de existir. Hay, por tanto, si se quiere, en este bodegón de cocina humilde claves sociológicas y *de género*. Las hay si se las quiere subrayar, porque lo que parece evidente es que al artista más que el motivo –por más que este motivo le identifique– lo que le ha interesado es el ejercicio pictórico en sí mismo. Barradas siempre pintaba lo que tenía cerca. *Cerca* en el pleno sentido del término.

El primer impacto de la obra es caógeno. Pero a poco que el espectador se detenga en ella descubre todo lo contrario: una estructura compositiva certera y meditada. La botella multicolor hace de eje entre dos diagonales que acaban componiendo una fuerte y direccional punta de flecha. El esquema compositivo hace que la obra sea sólida y dinámica a un tiempo. Pero junto a este esquema compositivo tan sencillo, aunque tan trabado, llama la atención la disparidad en el tratamiento icónico de los objetos representados. Algunos objetos, especialmente los de color blanco, muestran a las claras la contundencia de su forma mientras otros parecen descomponerse en planos de color trazados por restregadas pinceladas *en pasos*. Esta diversidad figurativa dota a la obra de una especial intensidad. Estamos, por tanto, ante una pieza singular en la producción de Barradas, y no sólo por su tema, sino también, especialmente, por su rasgos *estilísticos*.

Cuando Barradas pintó este *Bodegón*, las circunstancias materiales de su vida, siempre tan precarias, habían encontrado, quizás, un breve momento de sosiego. El pintor se había trasladado de Barcelona a Madrid en agosto de 1918. A sus tareas como ilustrador gráfico y fabricante de juguetes, logrados nada más arribar a la capital, vino a sumarse, en 1919, el trabajo como figurinista y escenógrafo para la compañía de Martínez Sierra en el Teatro Eslava. Los Barradas pudieron mudarse de la calle del León al Paseo de Atocha: pocos lujos en el cambio,



pero ganaron un poquito de espacio y una habitación con ventanal amplio donde la entrada de luz era algo más generosa. Las numerosas ocupaciones acabaron a la larga mermando la salud del artista. Afortunadamente, por el momento, la producción de pinturas no se resintió del todo. Pero el traslado de ciudad y la mejora en las condiciones de vida sí estuvieron acompañados de un cierto cambio de la relación de la pintura de Barradas con el arte de vanguardia. El *Bodegón* de 1919 que comentamos ha sido llamado en alguna ocasión *Bodegón vibracionista*. El *vibracionismo* fue la modalidad pictórica con la que se presentó al público Barradas en Barcelona en 1917. Como *vibracionistas* se rotularon en catálogo algunas de las piezas presentadas en Madrid, en abril de 1919, en la librería Mateu. Sin embargo, para esa fecha el artista ya había comenzado a elaborar otra instancia de su producción a la que él mismo, según comentario de Manuel Abril<sup>1</sup>, dio el apelativo de *cubista*.

Como es sabido, a Barradas le gustaba nombrar con una desinencia en *ismo* cada momento o cada variación de su producción entre los años 1917 y 1925: *vibracionismo*, *cubismo*, *clownismo*, *planismo*, incluso *faquirismo*, escrito en su momento con *k*, fueron las denominaciones elegidas. En realidad, el artista sólo se presentó a sí mismo como *vibracionista*, dejando por escrito referencias útiles para establecer una posible definición de la tendencia. En una velada ultraísta, celebrada en Madrid en 1921, al parecer presentó a los asistentes su *clownismo*, pero tampoco quedó constancia escrita sobre los presupuestos plásticos de esta modalidad<sup>2</sup>. La existencia de los demás ismos barradianos la conocemos a través de los escritos coetáneos de Manuel Abril<sup>3</sup>, como ya ha quedado anticipado, y por indagaciones y comentarios posteriores. Y la manía barradiana por la prolija nomenclatura *ísmica* sólo fue comparable con la de Ramón Gómez de la Serna.

En realidad, y desde una clarificadora visión retrospectiva, la obra de Barradas entre 1917 y 1925 puede ser entendida en dos momentos fundamentales: uno de captación y reconsideración personal de las primeras vanguardias europeas y otra, emergente desde 1920, en la que el pintor abandona paulatinamente la fragmentación icónica y *recupera* las figuraciones visualmente completas, acusando quizás el impacto de las premisas del *retorno al orden* que comenzaban a calar en la naciente renovación plástica española. Aunque bien es cierto que el espíritu de Barradas nunca se avino con la globalidad de lo que el *retorno al orden* implicaba, necesitando el asunto en su caso muchas matizaciones<sup>4</sup>.

En cualquier caso, como propuesta plástica, al vibracionismo se le asocia habitualmente con el futurismo. La referencia a Barradas y el vibracionismo en la conocida muestra *Futurismo & Futurismi*, realizada en Venecia en 1986, comisariada por Pontus Hultén, consagró, valga decirlo así, esta posibilidad. Desde luego, tanto el término *vibración* como el concepto *vibracionismo universal* estuvieron presentes en los manifiestos futuristas de manera determinante y, al mismo tiempo, las obras vibracionistas de Barradas muestran claras vinculaciones con soluciones plásticas propias del contexto futurista. Pero si fuéramos exigentes o rigurosos o, al menos, si no nos dejáramos llevar por la facilidad de las simplificaciones, las deudas o las relaciones entre

1. ABRIL, MANUEL, «El arte de Rafael P. Barradas», *Revista de Casa América Galicia* (posteriormente *Alfar*), nº 27, marzo de 1923, pp. 205-208.

2. Sobre el clownismo de Barradas, véase: SANTOS TORROELLA, RAFAEL, «Barradas y el clownismo, con Dalí y Lorca al fondo», *Rafael Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, 1992, pp. 25-33.

3. *Op.cit.*, nota 1.

4. A este respecto véase: CARMONA, EUGENIO, «Rafael Barradas y el "Arte Nuevo" en España, 1917-1925», *Barradas. Exposición Antológica, 1890-1929*, Madrid, Zaragoza, Barcelona, Comunidad de Madrid, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya, 1992-1993, Edición a cargo de Jaime Brihuega y Concha Lomba, pp. 125-129.



vibracionismo y futurismo merecerían ser aclaradas o matizadas. En pocas ocasiones afirmó Barradas la filiación futurista de su pintura, y ello a pesar del que el primer contexto barcelonés en el que actuó parecía favorecer esta posibilidad. Tampoco Torres-García, al transcribir de labios

5. TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 556 y 557.

de Barradas la posible definición del vibracionismo, planteó a las claras la filiación futurista de la modalidad plástica del uruguayo<sup>5</sup>. Por su parte, en torno a la definición del vibracionismo, la crítica contemporánea

realiza siempre el mismo zigzag: se plantea la deuda *evidente* del vibracionismo con el futurismo, para luego pasar a aclarar las enormes diferencias, si es que no la antinomia, entre la concepción futurista del mundo y el arte y la ideología estética y el talante humano de Barradas. Desde luego a Barradas nunca le atrajeron ni la modernolatría, ni el maquinismo, ni, por supuesto, el culto a la fuerza o la violencia. Junto a determinados recursos plásticos, si algo pudo interesar a Barradas del futurismo fue la manera en que el vitalismo estético tomaba cuerpo con el nuevo siglo. Además, las soluciones pictóricas que Barradas tomó en su momento del futurismo —y que siguió elaborando cuando el propio futurismo italiano ya había prácticamente desaparecido— eran recursos o soluciones que, a su vez, los futuristas habían tomado del cubismo. Teniendo esto en

6. TORRE, GUILLERMO DE, «El «vibracionismo» de Barradas», Perseo, Madrid, 1919. Recogido en GARCÍA-SEDAS, PILAR, *Joaquín Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 216-221.

cuenta, quizás podríamos pensar que el primer crítico de arte contemporáneo del artista que habló específicamente del vibracionismo, Guillermo de Torre, acertó al plantear el asunto<sup>6</sup>. Estilísticamente, el texto del entonces jovencísimo experto en vanguardias rozaba lo inadmisibles, pero su comprensión de asunto era, sin duda, fundamentada. De Torre,

aunque habla de *vibracionismo*, no sitúa a Barradas en una posición ísmica concreta sino que le hace portador del encuentro entre los lenguajes cubistas, futuristas y simultaneístas que se había producido en la pintura europea justo en los años en los que se desarrollaba la Primera Guerra Mundial. El Barradas de estos años, por ejemplo, no es ajeno a la influencia de Robert Delaunay. Y esta síntesis, podríamos añadir, había propiciado una especie de *estilo internacional* que fue usado o utilizado por numerosos creadores del momento.

Desde esta perspectiva del asunto es como creo que hay que enfocar el hecho de que, Barradas, una vez instalado ya en Madrid, diera por *superada* su instancia vibracionista para

7. PEREDA, RAQUEL, *Barradas*, Galería Latina, Montevideo, 1989, pp. 91 y ss.

pasar a un supuesto nuevo modo de hacer que denominó *cubismo*. Raquel Pereda<sup>7</sup>, en su imprescindible biografía del artista, estima que el *cubismo* barradiano comenzó pronto, en 1918. Para Pereda es muy importante distinguir entre vibracionismo y cubismo. La diferencia sería tanto estilística como

argumental e implicaría varios cambios fundamentales. Barradas pasaría del uso de colores puros al estudio tonal, de la fragmentación del objeto a su reconsideración figurativa, del primado de la geometría estructural a la suavidad en el contraste de rectas y curvas, del colorido vibrante a la parquedad cromática esencial y, en fin, tal tránsito también implicaría el paso de los temas urbanos al predominio de lo íntimo y personal. Todas estas consideraciones son pertinentes e interesantes; pero, a través de ellas ¿cómo considerar, por ejemplo, obras como *Todo a 0,65*, la serie *De Pacífico a Puerta de Atocha*? La modalidad barradiana empleada en ellas es identificable con lo que el artista denominó *cubismo* y, sin embargo, la temática que acogen es propia del espacio vibracionista. Quizás, aunque los rasgos estilísticos y temáticos acabaron diferenciándose,

entre el vibracionismo y el cubismo de Barradas no exista un cambio radical sino una paulatina evolución que hace difícil establecer nítidas líneas divisorias. Es más, en algunas piezas realizadas entre los años 1918 y 1920 ambos *estilos* llegaron a convivir. Bien es cierto que Barradas, en una primera instancia, prefirió trabajar (aunque no fuera su modo exclusivo) mediante abstractos planos de color que luego metamorfoseó en grupos de manchas sincopadas, pero la voluntad de entender la superficie de la tela como superficie ritmada y homogénea a través del color es la misma como principio plástico, tal como es similar, aunque en diverso registro, la búsqueda de la síntesis formal de lo figurado mediante rasgos esquemáticos sustanciales. No en vano, en carta a Torres-García, de difícil datación, pero seguro que de los años 1918 ó 1919, Barradas denominó sus composiciones del momento *cubo-vibracionistas*<sup>8</sup>. En cierta medida, y desde el mayor y mejor aprecio por el artista y su obra, podemos considerar que la proclividad barradiana a nombrar mediante sucesivos ismos las variaciones de su producción han complicado más que aclarado la comprensión contemporánea de su obra. Comprensión que a mi juicio se resuelve más adecuadamente si consideramos a Barradas desde la perspectiva ya mencionada; esto es, si consideramos a Barradas como un creador pleno de vitalismo estético que sumó los lenguajes de las primeras vanguardias creando un repertorio formal al que acudir en función de las necesidades de su propia práctica pictórica. El *Bodegón* de 1919 que comentamos puede ser visto como una síntesis de recursos cubistas, futuristas y simultaneístas, si es que no están presentes en él, también, ecos de las teorías del polaco Marjan Paszkiewicz entonces residente en Madrid. Pero cuando se habla de síntesis de ismos en Barradas no hay que desenfocar la cuestión. No estamos en presencia de un mero emulador de recetas ísmicas, estamos en presencia de algo que sólo puede definirse como *lo barradiano*. Su caso no fue muy distinto del de otros maestros modernos llegados a las vanguardias históricas justo al producirse el estallido de la Primera Guerra Mundial. Su destino sí fue muy distinto al de ellos. Ni Barcelona ni Madrid eran entonces escenarios muy favorables para el desarrollo de *lo nuevo*.

8. GARCÍA-SEDAS, *op. cit.*, p. 117. La datación de la carta es imprecisa, pero ello no afecta al contenido aquí expresado.

*Eugenio Carmona*

La pintura también ha sido denominada, en ocasiones, *Bodegón vibrationista*.

#### INSCRIPCIONES

Firmado en el ángulo inferior derecho del cuadro:  
«BARRADAS – 1919»

#### PROCEDENCIA

Herederos del artista / Galería La Pinacoteca, Barcelona / Colección privada, Barcelona / Galería Latina, Montevideo.

#### EXPOSICIONES

*Rafael Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, 1992, reproducida página 39 / *Barradas. Exposición Antológica. 1890-1929*, Madrid, Zaragoza y Barcelona, Comunidad de Madrid, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, 1992-1993, reproducida en portada (fragmento) y en la relación interior del catálogo de obras expuestas (s/p).

*Retrato de Antonio, c. 1920-1922*

Óleo sobre lienzo, 56 x 46 cm

Antonio de Ignacio fue el seudónimo que utilizó, como escritor, Antonio Pérez Giménez, hermano de Rafael Barradas. Nacido también en Montevideo, era tres años más joven que el pintor y le sobrevivió durante muchos años, falleciendo en 1963. Viajó con su familia a España para reunirse con el artista en 1917. Desde entonces le acompañó siempre, aunque con constantes idas y venidas desde Uruguay, algunas de ellas cumpliendo el papel de emisario del artista, pues Barradas, desde su llegada a España, nunca abandonó la idea de volver pronto a su país de origen.

Como escritor, la fortuna de Antonio de Ignacio fue escasa, aunque publicó en algunas revistas españolas del momento, de *Un Enemigo del Poble* a *Tableros*, pasando por *Horizonte* y *Alfar*. Ya fallecido el pintor, De Ignacio dio a la imprenta en Montevideo su libro de poemas *Fragmentarismo* (1929) y fue editor de la revista *Andresillo*. En 1953 apareció su *Historial de Rafael Barradas*<sup>1</sup>, donde, como ha señalado Juan Manuel Bonet, «se mezclan las pistas interesantes, y las imprecisiones»<sup>2</sup>. Asimismo, también en Montevideo, dirigió, junto a su hermana Carmen, la Galería Particular Barradas, dedicada a gestionar el gran número de obras dejado por el artista.

Si Antonio de Ignacio fue escritor, Carmen, hermana de Antonio y Rafael, fue compositora y pianista de notable talento. Pese a los escasos recursos materiales con los que siempre contaron, el ambiente familiar de los Barradas, cuyo padre era también pintor, fue un ambiente culto volcado en la creación. Es oportuno subrayar este aspecto, pues el autodidactismo de Barradas, las veleidades libertarias de su juventud, el regusto bohemio que siempre le acompañó y su interés por las escenas y tipos populares han desenfocado en alguna medida su imagen. Barradas fue siempre un artista *de cultura*. Sus opciones vitales y sociales fueron opciones *situadas* ideológicamente.

Antonio apareció en numerosas ocasiones en la pintura y en los dibujos de Rafael, bien en retratos de familia, bien individualmente. Entre los retratos familiares merece la pena destacar el óleo de la antigua Colección Magnat, realizado en la modalidad que el pintor llamó  *cubista*. Hoy esta pintura se encuentra en paradero desconocido. La conocemos a través de reproducciones publicadas por el propio De Ignacio, y en principio parece ser una obra especialmente interesante. Entre los retratos individuales de Antonio también existen piezas capitales de Barradas. Pareciera incluso que el pintor utilizara la efigie de su hermano, tal como hiciera con su esposa y su hermana Carmen, para fijar las claves de sus sucesivas poéticas plásticas. Son especialmente destacables dos obras. Una de ellas, firmada en 1918, es una acuarela con *collage*, de estilo vibracionista, construida por planos de color (Montevideo, MAPV, 3148). El *papel pegado* introducido en la obra es el recorte del huecograbado de una revista que reproduce la *fotografía de grupo* de un homenaje a Benito Pérez Galdós, ya anciano. Sorprende el motivo elegido; pero no cabe duda de que la obra es una de las más audaces del pintor uruguayo si es que no es la primera utilización

1. IGNACIOS, ANTONIO DE, *Historial Rafael Barradas*, Montevideo, 1953.

2. BONET, JUAN MANUEL, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 344.



del *collage* en las artes plásticas del *interior* de la geografía española. La segunda pieza a la que me refería es una de las más notables pinturas de la modalidad *cubista*, y pudo estar realizada entre 1918 y 1919. Antonio aparece de nuevo leyendo, visto en un leve escorzo de abajo a arriba, y descrito en un brillante entramado, muy rítmico y vibrante, de formas esbozadas, aunque firmes, y secuencias de *pasos* de color.

Una tercera pieza merece ser citada. Me refiero a la acuarela sobre papel, firmada en 1919, propiedad de Marcos Sasson. Antonio aparece ahora recostado en una mecedora de anea, con el libro cerrado sobre el regazo y el brazo derecho extendido hacia atrás, quizás esté dormitando o reflexionando. El planteamiento figurativo empleado por Barradas en esta obra, aun estando el rostro del personaje sumamente simplificado, ha evitado todo tipo de fragmentación por planos o por secuencias rítmicas de color. La obra no es, por tanto, ni vibracionista ni cubista. Sorprende este tratamiento por la fecha de realización de la pieza. Barradas parece anticipar en ella posiciones futuras que empiezan a alejarse de las determinaciones de lenguaje de los primeros ismos. Y este hecho, aunque sea en alguna medida excepcional, nos induce a pensar algo que sospecha de inmediato todo conocedor del artista: las etapas sucesivas, los *ismos* en los que Barradas ordenó su producción no pueden ser claramente delimitados; en ocasiones se relacionan internamente entre ellos o conviven, si es que el pintor no plantea, como en el caso de esta pieza, *excursus* o anticipaciones.

Esta última consideración nos introduce de lleno en el *Retrato de Antonio* que comentamos. La pieza está firmada, aunque no fechada. En alguna ocasión ha aparecido datada en 1920. Pero, en cualquier caso se trata, de nuevo, de una obra singular. El protagonista, Antonio, en primer plano, marcando con su cuerpo una admirable diagonal compositiva, está sentado en la mecedora de anea que ya conocemos sosteniendo entre las manos un libro de grandes dimensiones. En el ángulo superior izquierdo del cuadro son fácilmente reconocibles las teclas de un piano y parte del torso y el brazo del (o de la) ejecutante. Sin duda se trata de una alusión a Carmen Barradas. La imagen que nos proporciona Barradas es, por tanto, un fragmento. Y, de hecho, el lienzo que contemplamos es un recorte de una pintura de mayores dimensiones. Pero, aun teniendo esto en cuenta, en muy pocas ocasiones organizó Barradas la tela de este modo. Tampoco es habitual la sintaxis con la que están descritas las figuras: formas ahusadas, curvas elípticas, fusión de planos por concatenación, predominio de blancos y aplicación de color mediante barridos amplios que eluden tanto las geometrías monocromas como la articulación rítmica por grupos de pinceladas *en pasos*. Composición y técnica son singulares, por tanto. La obra no puede ser considerada ni vibracionista ni cubista, tal como entendemos ambos términos en el espacio barradiano, aunque, por su carácter, participe de ambas modalidades. Tampoco la obra se aviene, en ninguna medida, con la modalidad que, tras vibracionismo y cubismo, desarrollaría el artista a partir de 1922, el llamado *planismo*. Pues el planismo implica carácter presentativo de las figuras, hieratismo quieto y reconsideración de las formas, aun dentro de su abstracción, hacia la mimesis analógica primaria. El planismo fue el primer punto de encuentro de Barradas con el *retorno al orden* y en este *Retrato de Antonio* aún late, aunque de forma peculiar, el impulso de las primeras vanguardias. Ante tan clara singularidad, surge la tentación de relacionar la obra con el *clownismo*, instancia ísmica que presentó el pintor en la velada ultraísta celebrada en el Ateneo madrileño en abril de 1921. Tampoco sería el caso. Aunque la verdad es que del

clownismo falta una definición si no ya precisa, cuando menos aproximada<sup>3</sup>. La versión que del clownismo ofreció el propio Antonio de Ignacios fue ambigua. Por un lado, lo relaciona con

3. Sobre el clownismo de Barradas, véase: SANTOS TORROELLA, RAFAEL, «Barradas y el clownismo, con Dalí y Lorca al fondo», Rafael Barradas, Madrid, Galería Jorge Mara, 1992, pp. 25-33.

4. DE IGNACIOS, op.cit., pp. 84-85.

5. ABRIL, MANUEL, «El arte de Rafael P. Barradas», Revista de Casa América Galicia (posteriormente Alfar), nº 27, marzo de 1923, p. 207.

principios y motivaciones que parecen propias del vibracionismo. Por otro, con el mundo de la caricatura, con el sentido del humor, el saber reírse de uno mismo y, en fin, con la mueca histriónica e hilarante de pierrots y saltimbanquis<sup>4</sup>. Manuel Abril, por su parte, habló de «aspecto de muñecos, de fantoches de guardarropía inmensa, de un universo de cartón escayola y percalina»<sup>5</sup>. Pero, sea como fuere, al cabo el clownis-

mo queda identificado en Barradas por el rostro convertido en máscara blanca pronunciado sólo en el énfasis expresivo de las cejas. Fue este signo icónico el que tanto influyó en Dalí y Lorca, pero el que es más difícil de rastrear en la obra de Barradas de lo que habitualmente se piensa. En el retrato que comentamos, efectivamente, el rostro de Antonio ha sido reducido a máscara; sus cejas aparecen potentes y pronunciadas. Pero tales simplificaciones, matizadas por la sombra de las cejas y recuerdo de la línea nasal, aparecen ya en obras muy anteriores de Barradas y no son las que encontramos en las efigies de García Lorca y Maroto tenidas por prototipo de la tendencia. Además, la obra mantiene un sentido de lo dinámico y un juego de comprensiones abstractas en las formas que remiten, aun siendo algo distinto, a fórmulas vibracionistas y cubistas y, en cualquier caso, no es una obra completamente aislada en la producción del artista. En 1919 y 1920 encontramos retratos de *Pilar* relacionables en cierta medida con esta pieza. Los payasos y personajes del mundo de la Comedia del Arte aparecieron en la obra de Barradas en 1920, pero estilísticamente se expresaron mediante un lenguaje más próximo al cubismo barradiano que a lo que atisbamos que pudo ser el clownismo.

Con todos estos datos, la horquilla de fechas en las que el *Retrato de Antonio* pudo ser realizado se encuentra entre 1919 del *Retrato de Pilar*, al que en alguna medida se asemeja, y 1922 de la aparición del planismo. En cualquier caso, la singularidad de esta pieza, antes que ocultar, refuerza tanto la potencia plástica que posee como su importancia en el contexto de la producción barradiana. Aunque, una vez más, el *Retrato de Antonio* pone de manifiesto que la valía de Barradas no consistió preferente o exclusivamente en inventar sucesivas *modos de hacer* con desinencia en *ismo*, sino en haber efectuado una síntesis de los lenguajes de las primeras vanguardias que, más allá de lo meramente mimético, acabaron determinando, en él, propuestas plásticas sugerentes y personales.

Eugenio Carmona

La obra ha sido denominada en ocasiones, erróneamente, *Antonio al piano*

#### INSCRIPCIONES

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «BARRADAS». Sin fechar.

#### PROCEDENCIA

Herederos del artista / Galería Latina, Montevideo.

#### EXPOSICIONES

*Barradas / Torres-García*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, reproducido nº 37, p. 53

*Retrato de Alberto Lasplaces, c. 1920*

Óleo sobre lienzo, 78 x 61 cm

Escritor, ensayista, periodista y profesor, Alberto Lasplaces nació en Montevideo en 1887 y murió en la capital uruguaya en 1950. Editor de *La Cruz del Sur*, una de las principales revistas culturales de su tiempo, Lasplaces llegó a cobrar especial relevancia como comentarista de política internacional en *El Día*. Barradas y Lasplaces se conocían desde la juventud. Ambos vivieron plenamente el intenso ajetreo cultural del Montevideo de principios de siglo y sus firmas coincidieron entonces en revistas como *Bohemia* y *La Semana*.

En un artículo publicado en 1939, el propio Lasplaces<sup>1</sup> rememoró las circunstancias que dieron origen al retrato que su compatriota le realizara en Madrid en 1920. Barradas se encontraba en un buen momento. El trabajo con Martínez Sierra para el Teatro Eslava había proporcionado al artista un pequeño respiro económico —quizás el único que tuvo en su vida—; su relación con el entorno artístico de la capital española comenzaba a afianzarse y su obra se encontraba en el centro de lo mejor de su producción: la realizada entre los años 1917 y 1923. Cuando se reencontró con Lasplaces, el pintor tenía 30 años.

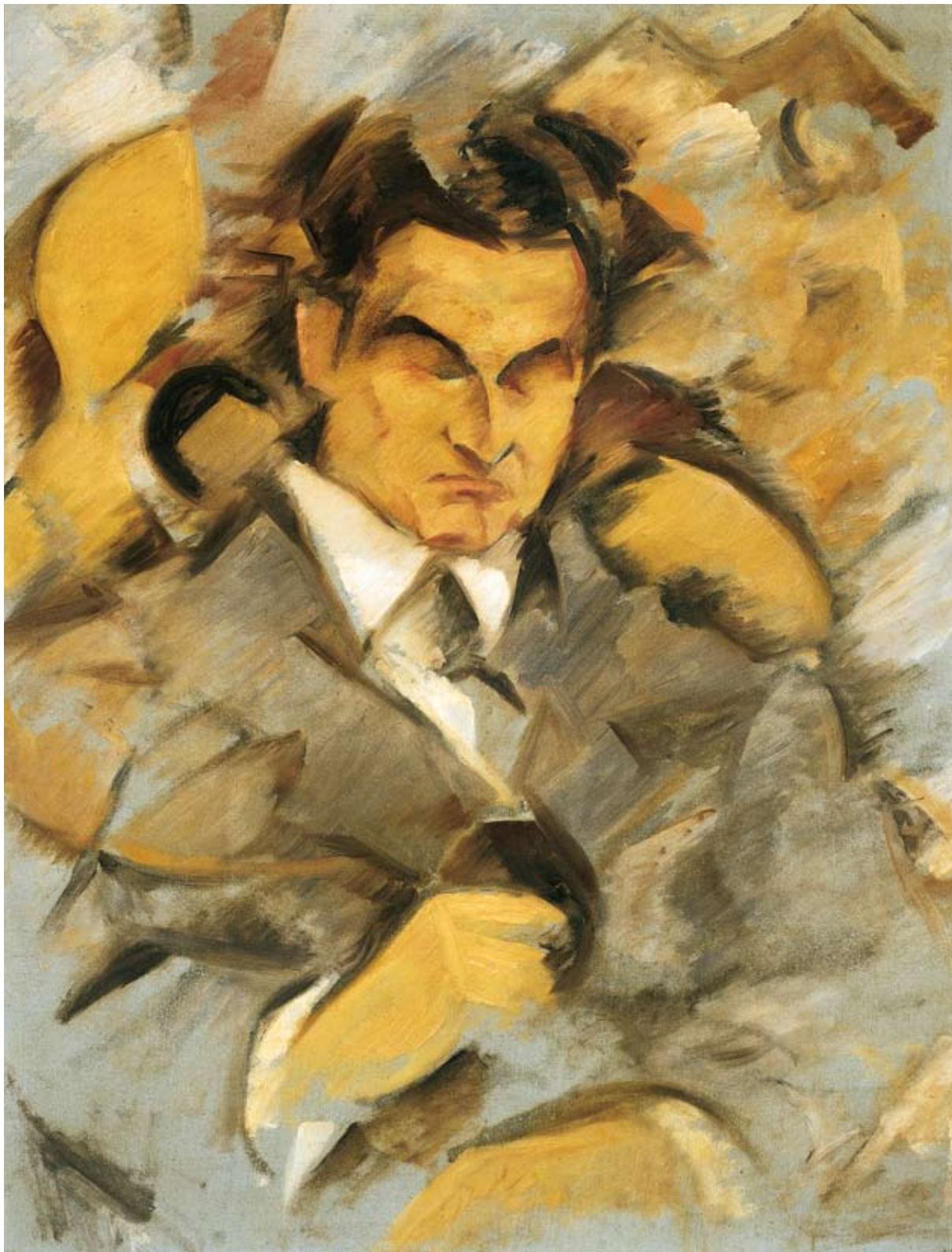
«El Barradas de 1920 en Madrid», cuenta Lasplaces, «era exactamente el mismo de 1910 en Montevideo: el mismo rostro alargado y anguloso, la misma palidez marfileña, el mismo rictus en la boca de labios finos, la misma indecisión en la mirada tras los gruesos cristales de las lentes; la misma cabellera renegrida y lacia cayéndose a veces en mechones desordenados sobre la frente pensativa. Y la misma voz varonil de tonalidades agudas, y los mismos gestos expresivos, y el mismo entusiasmo por su arte que lo poseía entero y el mismo calor en la amistad y en las convicciones. Y hasta la misma manera de vestir, el traje negro, la corbata flotante, el chambergo aludo y personal». Es decir, el vanguardista Barradas, que contagiaba su entusiasmo, superaba todas las dificultades y vivía con plenitud el ser o no ser de la nueva pintura, mantenía en su aspecto residuos del adolescente bohemio de principios de siglo que, quizás, no abandonaría nunca.

Cuando llegó a Madrid, Lasplaces no encontró a Barradas en su primer domicilio, en la calle del León. Julio J. Casal, cónsul de Uruguay en A Coruña, e incansable editor de la valiosísima revista *Alfar*, le facilitó la nueva dirección. Lo cual, dicho sea de paso, es todo un dato, pues muestra que en 1920 Casal y Barradas ya estaban en contacto. El pintor se había mudado al Paseo de Atocha, es decir, al mejor de sus escenarios como artista. Y Lasplaces tuvo la oportunidad de recorrer en su compañía el tránsito urbano de la capital que el artista más identificaría su propia pintura: el que transcurre de la Estación del Mediodía (entonces llamada popularmente *Pacífico*) a la Puerta de Atocha.

Barradas, tras realizar un breve y certero apunte en tinta china de la fisonomía básica del escritor, abordó la pintura al óleo —recordaba el propio Lasplaces— con prontitud, en pocas sesiones y «sin vacilaciones ni retoques, sin arrepentimientos ni enmiendas», mientras ambos hablaban ininterrumpidamente de todo tipo de cosas. Por las razones que fuesen, probable-

1. LASPLACES, ALBERTO, «Rafael Barradas en Madrid», *El Día*, Suplemento, Montevideo, 26 de febrero de 1939, Año VIII, nº 320. Citado por PEREDA, RAQUEL, *Barradas*, Galería Latina, Montevideo, 1989, p. 123. Todos los entrecomillados del texto, a menos que se indique otra cosa, pertenecen al mismo texto.





mente porque el pintor no quiso desprenderse de ella, Lasplaces no se marchó con la pintura. Tampoco obtuvo el dibujo preparatorio, que acabaría siendo regalado por Barradas a Casal. Pero no terminaría aquí la *pequeña historia privada* de esta obra. Como cuenta Raquel Pereda<sup>2</sup>, años más tarde, hacia 1927, viviendo ya Barradas en L'Hospitalet de Llobregat –homenajado por todos, pero apartado de la primera línea de actuaciones– Lasplaces quiso recuperar su retrato. Desde Montevideo, con Casal de mediador, Lasplaces propuso a Barradas un intercambio: su retrato por unas mil pesetas más o menos. La extremada cortesía que evitaba el término *compra* tenía un fundamento: no ofender a Barradas cuya situación económica era de una precariedad extrema y cuyo estado de salud ya andaba muy deteriorado. El *intercambio* llevaba aparejada, además, la promesa de exponer el cuadro en Montevideo como preámbulo al definitivo regreso del artista.

2. En *op.cit.*, nota 1, p. 208.

Todas estas amenas anécdotas no dejan a un lado la intensidad de la obra de Barradas. De una manera un tanto inesperada, el artista ha vuelto a situar (y a resolver) problemas planteados por la pintura de vanguardia en sus orígenes: la concepción del cuadro como superficie bidimensional, la concentración del concepto de *pintura en sí*, el tratamiento homogéneo de la tela, la identidad de tratamiento entre forma y figura, y el punto de encuentro entre abstracción y figuración. Y a todos ellos Barradas ha añadido una nueva solución: la presencia cuantitativa de lo figurado. Todos estos problemas fueron abordados por Picasso y Braque entre 1909 y finales de 1911, y por Juan Gris y la Escuela Cubista entre 1911 y 1914. Barradas se diferencia de ellos en varios aspectos importantes: evita la geometría y la fragmentación que alude a las figuras mediante la elección de un aspecto de las mismas con valor de sinécdoque o metonimia. El artista procede mediante parcelaciones cromáticas (casi en camafeo) que van constituyendo claroscuros, surgidas sólo de la agrupación de pinceladas. Se podría decir que Barradas es en esta obra, y en otras semejantes a ella, más *cezanniano* de lo que nunca lo fue el propio cubismo parisino. De este modo es como Barradas *reconstruye* la corporeidad del personaje representado e, incluso, su gesto y el acento de su carácter, dotando a su obra de unas noticias sobre la psicología del retratado que el cubismo originario nunca llegó a propiciar.

Lo que cabe preguntarse es por qué Barradas traza estos planteamientos pictóricos en 1920 cuando ya el propio cubismo parisino se encuentra en posiciones muy distintas. Es más, ¿cómo pudo tener presente Barradas los modelos cubistas si entre 1918 y 1923 no salió de Madrid y en la capital española no existían colecciones a las que poder acudir? ¿Manejó reproducciones? Si fue así, desconocemos cuáles. ¿Retuvo en la memoria lo visto en París y Milán en su breve estadía en ambas capitales para recuperarlo inesperadamente seis años más tarde? Parece improbable.

Creo que los interrogantes planteados en todas estas cuestiones se resuelven si enfocamos el asunto de otro modo. Los contemporáneos de Barradas que comentaron sus obras hablaron y no hablaron de *cubismo* para este momento de su producción y, si lo hicieron se preocuparon por diferenciarlo del cubismo *originario*, por más que el parecido fuera evidente<sup>3</sup>. El cubismo está en Barradas no por traslación mimética de modelos, sino por ser Barradas un artista cuya voluntad fue siempre la de sintetizar, y usar como *repertorio*, las soluciones plásticas de las primeras vanguardias. En esta posición, el artista, hasta 1922 ó 1923,

3. Véase, CARMONA, EUGENIO, «Rafael Barradas y el "Arte Nuevo" en España, 1917-1925», *Barradas. Exposición Antológica, 1890-1929*, Madrid, Zaragoza, Barcelona, Comunidad de Madrid, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya, 1992-1993, Edición a cargo de Jaime Brihuega y Concha Lomba, pp. 122-124.

se mantuvo firme y consecuente, utilizando soluciones concretas para problemas concretos. El personaje representado, estando quieto y sentado, expresa sin embargo una innegable y sugerente sensación de vitalidad. Se podría decir que toda la obra *palpita* en su encuentro con el espectador. Crear esta sensación fue lo que más interesó Barradas entre finales de 1918 y 1921. Si para lograrlo tenía que recurrir a soluciones que se emparentasen con las del primer cubismo, el pintor no iba a dudar en hacerlo independientemente de la *urgencia* o de la *última hora* que el Movimiento Moderno estuviese viviendo en aquellas fechas. Le interesaba entonces la poética de lo moderno como categoría no como anécdota. Y, además, cerca de él estaba en aquel momento el pintor y crítico de arte polaco Marjan Paszkiewicz. Y poner en relación las teorías y comentarios de Paszkiewicz con este momento de Barradas no sería, probablemente, una tarea ociosa.

*Eugenio Carmona*

#### INSCRIPCIONES

Firmado en el bastidor del lienzo relativa a la propiedad del cuadro por parte de los herederos de Alberto Lasplaces.

#### PROCEDENCIA

Colección del artista / Colección Lasplaces, Montevideo / Galería Matriz, Montevideo / Galería Sur, Montevideo.

#### EXPOSICIONES

Barradas / Torres-García, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, reproducido n° 40, p. 54.

#### BIBLIOGRAFÍA

PEREDA, RAQUEL, *Barradas*, Galería Latina, Montevideo, 1889, pp.123 y 208, reproducido p. 126.

*Nature morte cubiste, c. 1917**(Bodegón cubista)*

Óleo sobre lienzo, 55 x 32,5 cm

La creación cubista de María Blanchard se desarrolló a lo largo de un periodo relativamente corto de tiempo, de 1916 a 1920. A juicio de Gaya Nuño, esa etapa cubista constituyó para ella una «liberación»<sup>1</sup>, dando a entender que la pintora pudo liberarse de los rigores de la academia y la incompreensión hacia las iniciativas renovadoras que lastraban los ámbitos culturales españoles. Azcoaga, en una línea similar, matizó esa liberación producida en ella por el cubismo como un ejercicio disciplinado de depuración formal que constituiría el fundamento de su concepción pictórica posterior<sup>2</sup>. Campoy por su parte, destacó a María Blanchard como una «humanizadora» del cubismo<sup>3</sup>, mientras que V. Bozal señalaba en toda su obra algo que compartía con Juan Gris: una veta nunca perdida de clasicismo<sup>4</sup>. Cuando inició su periodo cubista, María Blanchard ya tenía una trayectoria, ya que a sus estudios en Madrid con Emilio Sala, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito hay que sumar su participación en exposiciones nacionales de Bellas Artes, consiguiendo cierto reconocimiento. También había vivido en París en dos estancias gracias a becas de la Diputación y el Ayuntamiento de Santander en 1909 la primera, y de 1912 a 1914 la segunda, aunque fue en 1916 cuando se estableció definitivamente en la capital francesa y daría comienzo a la etapa cubista, antesala de su obra figurativa de madurez. Antes de ese tercer y definitivo viaje a París, María Blanchard había participado en 1915 en la Exposición de Pintores Íntegros, organizada por Ramón Gómez de la Serna en Madrid: una ocasión para reunir a diversos artistas renovadores entre los cuales estaba, además de ella, el mexicano Diego Rivera, cuya pintura estaba entonces influida por el cubismo. La pintora había tenido un contacto escalonado con este movimiento: primero en 1912 a raíz de su segundo viaje a París, cuando conoció a Juan Gris, que sería una influencia fundamental en su pintura. Una segunda ocasión, dos años más tarde, la puso en contacto de nuevo con Rivera y con Lipchitz a quien había conocido a la vez que a Gris; pero en esta segunda ocasión el escultor lituano se había iniciado ya en el cubismo<sup>5</sup>. Sin embargo, en 1914 María Blanchard todavía no se había adentrado en la estética cubista y mostraba un interés mayor por una forma muy personal de figuración de la que uno de sus mejores exponentes es *La Comunianta* (*La comulgante*, Madrid, col. part.). Pero esta línea de trabajo no saldría a la luz plenamente más que una vez completado el ciclo cubista, ya en 1920-21, cuando expuso ese cuadro en París obteniendo un considerable éxito y dando paso entonces a su estilo maduro en el contexto del *retorno al orden*.

El viaje a París de 1916, en el que la pintora tuvo que enfrentarse a dificultades económicas sin cuento, supuso algo más que un cambio de lugar. Trajo consigo la experimentación cubista y la adscripción al mundo inquieto de la vanguardia parisina. María Blanchard contaba con serias desventajas respecto a sus colegas, las mayores derivadas de sus problemas físicos que siempre le habían acarreado gran sufrimiento y el rechazo de muchos ante una deformidad cor-

1. GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XX*, Madrid, Plus-Ultra, 1958, p. 137 (*Ars Hispaniae*, XXII).

2. AZCOAGA, E., «María Blanchard, deudora del Cubismo» en *María Blanchard 1881-1932*, Madrid, M.E.A.C., 1982, p. 70.

3. CAMPOY, A. M., *María Blanchard*, Madrid, Gavar, 1981, p. 57.

4. BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, vol. I, p. 305 (*Summa Artis*, XXXVI).

5. Pasaron un tiempo en Mallorca en el verano de 1914 con Angelina Beloff, amiga de María Blanchard y compañera de Rivera, y Gregoire Landau.



poral que marcó toda su vida. En la constitución de su propio lenguaje cubista, María Blanchard recibió el espaldarazo de una relación amistosa afianzada con Gris, Lipchitz y André Lhote. De todos, sin embargo, la más influyente fue la obra de Juan Gris, con quien compartió amistad y comunicación continuadas hasta la muerte de él, en 1927, aunque en los últimos años esa relación se había enfriado considerablemente. Sin embargo, esta conexión tan estrecha con la pintura de Juan Gris ha sido causa de que esta etapa cubista se haya valorado en menor medida que su obra posterior, empezando por Kahnweiler que la consideró, más que nada, seguidora de Gris, y acabando por Gabriel Ferrater, para quien su cubismo fue una etapa de retroceso y de asunción de un concepto pictórico, de una «manera ajena» a su propia sensibilidad<sup>6</sup>. Léonce Rosenberg, el marchante parisino que le compraría a María Blanchard toda su producción cubista en 1920, reconocía la gran cercanía de la pintora a los planteamientos de Juan Gris, pero destacaba un rasgo propio en la obra de ella: «un brillo, una composición, una tonalidad más humana y menos científica»<sup>7</sup>. María Blanchard supo asimilar la lección de los diferentes cubismos: desde Picasso y Braque, a Lhote, Gleizes y Metzinger, y desde el cubismo analítico al sintético, en cuyo territorio decidió explorar, siendo su referente las «arquitecturas planas y coloreadas» de Juan Gris<sup>8</sup>.

Un rasgo propio de María Blanchard es su personal forma de asimilar los presupuestos cubistas, así como la coreografía estructurada y clara de sus formas, que no llegan a «deshacerse» nunca ni a transformarse en abstractas. También el color de sus composiciones ha sido destacado como un elemento particular, y en este sentido se ha resaltado la importancia del aprendizaje con Anglada y sobre todo con Kees van Dongen en París en 1909. La «riqueza colorista contenida»<sup>9</sup> es un aspecto muy apreciado en sus composiciones cubistas y, aunque atemperados, algunos de sus vivos colores evocan un cromatismo de ascendencia fauve y algunos recursos cromáticos derivados.

*Nature morte cubiste* es un buen ejemplo de estos aspectos del cubismo de María Blanchard. La composición responde a un género muy utilizado por los cubistas, pero que pudo ya antes ser valorado por ella por influencia de uno de sus primeros maestros en Madrid, Manuel Benedito: la naturaleza muerta. Botella, compotera y mueble sobre el que se asientan constituyen la excusa temática para este pequeño lienzo que posee un gran equilibrio. La botella, según el neologismo *botellismo* que utilizó Ramón Gómez de la Serna en sus *Ismos*, es muy utilizada por los cubistas «porque es un objeto claro que procede del cilindro y de la esfera, siendo a la vez un objeto de una familiaridad fraterna»<sup>10</sup>. Ramón, que conocía a María Blanchard y le dedicó algunas páginas memorables, tenía razón al señalar esos rasgos geométricos que hicieron de las botellas y las copas objetos por antonomasia de la indagación cubista. En este cuadro, la botella establece una pauta vertical, casi columnaria, que equilibra las líneas oblicuas y curvas que predominan en la composición. Como en otros cuadros suyos, la botella aparece dividida en dos partes, una clara y otra oscura.

María Blanchard instala su motivo sobre un fondo de dos grandes planos oscuros –negro y pardo– que preparan los máximos contrastes lumínicos obtenidos mediante blancos, amarillos y grises claros. Lo espeso de la pasta pictórica densa pero aplanada, deja ver colores elaborados,

6. FERRATER, G., *Sobre pintura*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 321.

7. Texto de ROSENBERG, LÉONCE, en Caffin Madaule, L., *Catalogue raisonné des oeuvres de Maria Blanchard*, London, DACS, 1992, p. 15.

8. KAHNWEILER, D.-H., *El camino hacia el Cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 82.

9. SALAZAR, M<sup>a</sup> J., «Aproximación a la vida y a la obra de María Blanchard» en *María Blanchard, 1881-1932*, Madrid, MEAC, 1982, p. 18.

10. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, MNCARS, 2002, p. 312.

quebrados mediante mezclas que proporcionan consistencia plástica a cada plano. Hay un elemento táctil en ese tratamiento de las texturas superficiales de los blancos que parecen despegarlos del fondo, haciéndolos avanzar hacia delante. Un carácter plástico y un contraste lumínico

11. Texto de GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, en *María Blanchard 1881-1932*, Madrid, Galería Biosca, 1976, p. 93.

que nos hacen valorar lo que también dijera Gómez de la Serna de la Blanchard: «llegándose a sospechar que Zurbarán pudo haber sido el maestro secreto de la pintora cubista»<sup>11</sup>. Entre esos claros y el fondo se despliegan matices intermedios, otros grises más oscuros y zonas de rojos intensos. A manera de acentos, la pintora emplea aún otros colores más saturados que dosifica en la medida justa para dar intensidad cromática: pequeños planos verde esmeralda y otros violeta aún más pequeños. En este juego de colores se presenta sutilmente el contraste de complementarios, ya que María Blanchard establece ponderadas correspondencias entre los pares rojo-verde y amarillo-violeta.

Kahnweiler destacaba en la obra de Juan Gris lo que llamaba las *rimas pictóricas* de éste: formas que se repiten como eco unas de otras aunque formen parte de objetos diferentes, esta-

12. KAHNWEILER, D.-H., *Juan Gris*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971, p. 257.

bleciendo así vínculos poéticos entre cosas diversas<sup>12</sup>. En este bodegón de María Blanchard pueden apreciarse también: el perfil de la boca de la botella se repite en grande e invertido en el pie del frutero; la curva superior de éste se corresponde con la curva debajo de la botella que cierra la composición.

Por otro lado, el dibujo es un elemento estructurador fundamental en su obra, siempre alabado por los críticos y calificado por unos de enérgico y expresivo; por otros de plástico y volumétrico. Es cierto que, desde sus años de formación, el dibujo constituyó una disciplina esencial, aunque en las obras cubistas las líneas se reducen a algunos contornos o detalles descriptivos, y lo dibujístico se constituye sobre todo como dibujo plástico y cromático. María Blanchard dibuja las formas perfilando bien sus planos, buscando contrastarlos con efectos de claro frente a oscuro, o bien de color contra color. Los perfiles quebrados de los planos siempre encuentran una definición neta, estructurándose con claridad, y en este sentido hablamos de un dibujo que, sin hacer uso de líneas, construye perfiles y separa formas, aunque a esa separación y construcción contribuyen en igual medida el color y la luz, un concepto cezanniano fundamental que el cubismo, sobre todo en su fase sintética, había hecho plenamente suyo.

*Carmen Bernárdez*

#### INSCRIPCIONES

Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. BLANCHARD»

#### PROCEDENCIA

Sala Barcino, Barcelona / Colección Llovet, Barcelona / Galería Guillermo de Ossa, Madrid

#### BIBLIOGRAFÍA

*Arco 99*, Madrid, 1999, p.251, rep.

*Composición cubista, c. 1918*

Óleo sobre lienzo, 23,9 x 23,8 cm

Cuando María Blanchard se estableció en París definitivamente en 1916, la ciudad estaba profundamente afectada por la marcha de la Gran Guerra. Muchos artistas se habían alistado y otros trataban de sobrevivir y trabajar. Gris se había ido a vivir a Beaulieu-les-Loches. María vivía precariamente en un pequeño estudio de la avenida Maine, y sólo en 1922 pudo trasladarse a otro más grande en la calle Boulard, donde permanecería hasta su muerte diez años más tarde. Las condiciones de miseria eran muy duras, y Gómez de la Serna las describe así: «María vivía en estudios abandonados, de los que no habían vuelto los que desperdigó la guerra, y comenzó a pintar pieles cubistas, pucheros, maquinillas de moler café, especieros, botes, anatomía de las cosas mezclada a la anatomía de los seres, como si entreviésemos en sus cuadros las entrañas que habían puesto al descubierto las bayonetas, todo ello sumergido en una especie de ciénaga entre estanque y rastro, que había crecido en el París de aquellos días»<sup>1</sup>.

Sin embargo, esos primeros años cubistas parisinos le reportaron sus primeros éxitos y fueron los mejores años de su relación con Juan Gris. En 1918 pasó una temporada en la casa de éste y Josette en Beaulieu con Lipchitz y Metzinger. También contó con el respaldo crítico de André Lhote, y además conoció al marchante Léonce Rosenberg, pasando a formar parte del grupo de artistas que éste promocionaba en su galería L'Effort Moderne. La relación comercial con Rosenberg le permitiría aliviar algo su situación económica, aunque esa relación se rompería en 1922, algún tiempo después de que el marchante le comprara sus cuadros cubistas. A partir de entonces María iniciaría una nueva etapa en su trayectoria y cambiaría de estudio, de marchante y de lenguaje pictórico.

*Composición cubista* guarda muchas similitudes con otros dos óleos sobre lienzo catalogados por Caffin Madaule, uno con el mismo título, *Composition Cubiste* fechado en 1918 (33 x 24 cm) en una colección particular de Madrid<sup>2</sup> y otro más pequeño, *Nature morte*, fechado en 1916-18 (29 x 22,5 cm) que Caffin dice que perteneció a una colección sueca y fue vendido posteriormente en Sotheby's en 1990<sup>3</sup>. Aunque la composición de los tres cuadros es muy parecida, difieren algunos detalles y, en el más grande, el color. La factura es similar, así como el recurso a las letras pintadas y el punteado en algunos planos.

La proximidad a estos lienzos fechados sitúa esta *Composición cubista* de la Colección Telefónica en esos años centrales de la etapa cubista de María Blanchard. En este cuadro la pintora aborda una composición cuyos elementos están menos definidos que en *Nature morte cubiste* c.1917 y c.1919. El ligero punteado que recorre algunas secciones de los planos, aunque tímido y muy localizado, hace alusión a un elemento muy frecuente de la gramática cubista que Juan Gris estaba utilizando mucho desde 1915. Por su parte, las letras pintadas «LA» y «SE», que María Blanchard utiliza con frecuencia en su obra cubista, evocan la cabecera de un periódico *La Presse*, proporcionando una pauta concreta a la imagen. Este recurso

1. Texto de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, en *María Blanchard 1881-1932*, Madrid, Galería Biosca, 1976, p. 89.

2. Caffin Madaule, L., *María Blanchard 1881-1932. Catalogue raisonné*, I, London, DACS, 1992, p. 212.

3. *Ibidem*, p. 213.





a las letras de molde pintadas a mano alzada o mediante plantilla, fue iniciado por Braque en *Le Portugais* en 1911, pero cuando lo utiliza María Blanchard ya estaba inscrito plenamente en la iconografía cubista y ejercía de testigo formal y referencia de realidad en composiciones que muchas veces llegaban a los límites de la abstracción. Reconociendo la presencia de un periódico, el observador se situaba ante la representación de un objeto real y familiar y, en consecuencia, de su contexto cotidiano.

La gama cromática muy restringida y austera (grises, ocre, blancos y azul muy oscuro) recordaría a los cuadros cubista-analíticos de los años iniciales del movimiento, de no ser por la disposición de los planos, más propia del cubismo sintético. Son grandes, predominantemente angulares, sin modulación de claroscuro, aunque sí contrastes de luz obtenidos interceptando planos de distintos colores y tonos sobre el azul muy oscuro, nocturno, del fondo. Los planos se superponen unos a otros y se cortan rompiendo cualquier posible sensación de profundidad, como el gran plano gris que parece ser fondo y forma a la vez, entrando sin interrupción desde el fondo hacia la parte delantera. María Blanchard crea una composición en la que se contrarrestan un cierto desequilibrio con un instinto para la construcción de las formas, que tienden a ordenarse en la parte central del lienzo. Aun así, el continuo plástico queda roto, como decía Albert Gleizes, «en mil sorpresas de fuego y de sombra»<sup>4</sup>.

El cuadro responde a un planteamiento puramente plástico, y la descripción de los objetos representados cede en importancia ante el despliegue e interrelación de los planos coloreados en el espacio. Podríamos relacionar esta concepción con el procedimiento compositivo de Juan Gris, que partía de abstracciones para llegar a lo concreto de las cosas representadas. Sin modelo alguno delante, el cuadro nacía como pura experiencia de formas, y en las resultantes hallaba Gris asociaciones con objetos que definía y concretaba entonces con sus rasgos propios. Iba –como él mismo decía– de lo general a lo particular, de suerte que las relaciones entre las formas coloreadas le sugerían la morfología de los objetos<sup>5</sup>. Aquí María Blanchard pudo haber desarrollado un procedimiento parecido al de Juan Gris, aunque no poseemos hoy por hoy escritos de la pintora sobre sus procedimientos de trabajo, y en las cartas que han sido publicadas por L. Caffin Madaule no se hace alusión a ello.

4. GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el Cubismo*, Murcia, Colegio de Aparejadores, Galería Yebra, Comunidad Autónoma y MOPU, 1986, p. 42.

5. GRIS, J.: «Notas sobre mi pintura» (1923) citado por Kahnweiler, D.-H., *Juan Gris*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971, pp. 327-328.

**INSCRIPCIONES**

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M BLANCHARD»

**PROCEDENCIA**

Galería de Arte Mun, Bilbao / Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona / Colección particular, Galería Guillermo de Osma, Madrid.

**BIBLIOGRAFÍA**

*Muestra de Pintura siglos XIX y XX*, Galería de Arte Mun, Bilbao, 1980, p. 47, rep. en color / *Camón Aznar Contemporáneo*, Museo Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1998, p. 68, rep. en color

**EXPOSICIONES**

*Muestra de Pintura siglos XIX y XX*, Galería de Arte Mun, Bilbao, 1980 / *Camón Aznar Contemporáneo*, Museo Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1998.

*Nature morte cubiste, c. 1919**(Bodegón cubista)*

Óleo sobre madera, 70 x 60 cm

*Nature morte* cubiste corresponde a la última parte del periodo cubista de María Blanchard, ya que en los años siguientes se producirá un cambio de rumbo fundamental en el que la pintora abandonará el cubismo y reemprenderá una figuración muy característica que ya no dejará nunca. En los años siguientes a su periodo cubista, la pintora fue distanciándose de Gris, pero mantuvo su amistad con Lhote y Lipchitz hasta el final de su vida. Rota su relación con el marchante Léonce Rosenberg en 1922, pasaría penalidades nuevamente hasta encontrar un círculo de compradores belgas que mejoraría sus condiciones económicas. De todas formas, incluso en 1926 la pintora se lamentará de sus penurias –que seguirán hasta el final de su vida– escribiéndole a Jean Delgouffre, amigo y protector establecido en Bruselas: «tengo un taller como un pañuelo donde apenas me puedo mover, y no encuentro los veinte mil francos que necesitaría para construirme uno, mientras que Chagall compra un terreno de 600.000 francos, Marie Laurencin tiene un castillo y todos van en coche»<sup>1</sup>.

1. MARÍA BLANCHARD a Jean Delgouffre, 27 de noviembre de 1926, en CAFFIN MADAULE, L., *María Blanchard 1881-1932. Catalogue raisonné*, I, London, DACS, 1992, p.82.

Este cuadro es uno de los últimos trabajos cubistas en los que la pintora se recrea en una factura de contornos netos y color denso y plano, aplicado a espátula. En parte, también el hecho de pintar sobre madera le permite lograr esta superficie lisa. Esta forma de ejecución difiere de los otros dos cuadros de la Colección Telefónica por su superficie esmaltada y por la fuerte linealidad de la composición. Líneas y planos están trazados con un rigor geométrico muy próximo al de Juan Gris, referencia constante para la pintora cántabra. Posee una gran viveza de color y luminosidad. Los objetos se despliegan longitudinalmente sobre una base constituida por tres grandes planos blancos. El conjunto es ordenado y animado por la interacción armónica de los elementos, y el sentido constructivo del cuadro viene dado tanto por las líneas, como por las estructuras coloreadas y sus perfiles rectos y curvos.

María Blanchard establece aquí un diálogo eficaz entre líneas rectas y curvas. Las primeras proporcionan la forma de los planos y aristas; las segundas pertenecen a los objetos del bodegón. La contraposición de unas y otras da viveza al cuadro y respeta una observación de Gleizes y Metzinger: «En definitiva, la ciencia del dibujo consiste en instituir relaciones entre las curvas y las rectas. Un cuadro que sólo contuviera rectas, o sólo curvas, no podría expresar la existencia»<sup>2</sup>. Sobre un fondo rosado, la composición se concentra en el centro del lienzo. María Blanchard respeta la concepción plana del espacio cubista, pero al mismo tiempo genera su propio espacio pictórico –no tridimensional ni perspectivo– por superposición de grandes planos rectangulares que giran ligeramente unos sobre otros: el marrón rota sobre el fondo rosado, mientras que el plano gris-verdoso gira a su vez sobre éste, y es sobre este último gran plano claro desdoblado, abierto como un libro, donde se despliega la presencia de los objetos.

2. GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el Cubismo*, Murcia, Colección de Aparejadores, Librería Yerba, Comunidad Autónoma y MOPU, 1986 p.35.

En este primer término de la composición la pintora utiliza exquisitamente colores luminosos. Juega con matices varios del blanco; verdes oliva claros, grises azulados y siena



se ven acentuados por los rojos oscuros y los negros. Los objetos, según el procedimiento cubista, están descritos simultáneamente según varias posiciones y el conjunto mantiene la capacidad de equilibrio «clásico» que se detecta en las pinturas cubistas de María Blanchard. Hay una buena administración de los vacíos y los llenos; de las formas fragmentadas y la totalidad del conjunto. La pintora nos ofrece una composición llena de objetos y planos, pero el resultado es despejado y abierto. Ello es debido a la limpieza de los contornos, pero sobre todo a la amplitud de los espacios vacíos, dejando libre el primer término de la composición. Hay en él grandes zonas libres, vacantes, que contrarrestan la mayor complejidad del centro compositivo. Veríamos en esto la transcripción de una recomendación formulada por Gleizes y Metzinger: «Sepamos también cortar, con amplias superficies de reposo, cualquier zona donde la actividad se exaspere con excesivas contigüidades»<sup>3</sup>.

3. GLEIZES, A. y METZINGER, J., *op. cit.*, p. 35

*Carmen Bernárdez*

**PROCEDENCIA**

Colección Léonce Rosenberg, París / Colección J. Grimar / Colección Jorge Mara, Madrid / Galería Guillermo de Ossa, Madrid.

**BIBLIOGRAFÍA**

Caffin Madaule, L., *María Blanchard 1881-1932. Catalogue raisonné*, I, London, DACS, 1992, vol. I, p. 199, rep. en color.

*Nature morte aux livres et à la coupe de fruits, 1914**(Bodegón con libros y frutero)*

Óleo y collage sobre lienzo, 75 x 56 cm

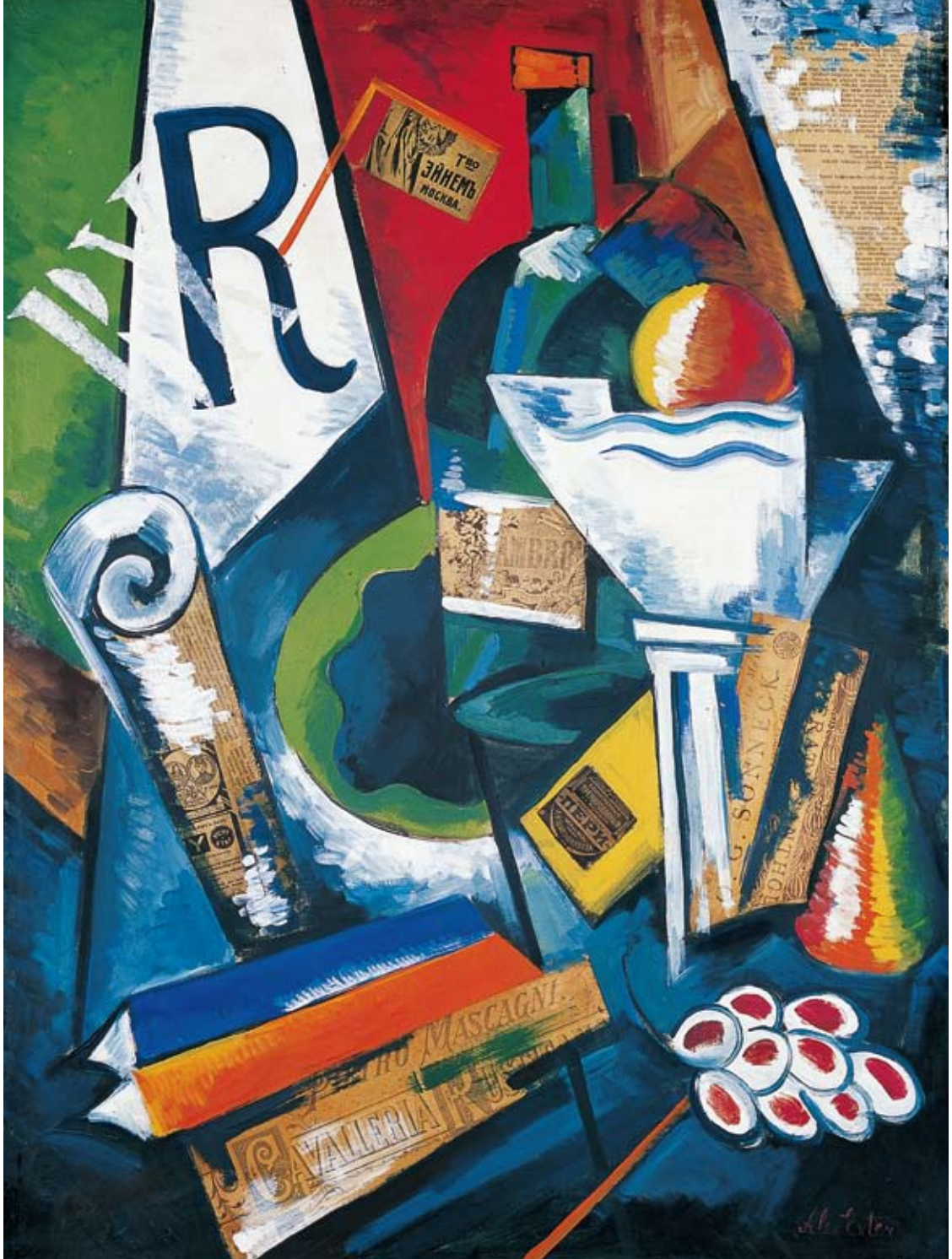
La ucraniana Alexandra Alexandrovna Exter era un año más joven que Natalia Gontcharova, la otra representante de la vanguardia rusa en esta colección, y ambas formaron parte de una espléndida generación de artistas que activaron el arte ruso en las primeras décadas del siglo XX, operando en sus obras una transición desde el impresionismo y simbolismo, a la vanguardia cubo-futurista, abstracta y constructivista. Alexandra Exter era más pro-occidental, compatibilizando sus frecuentes viajes a Europa con la actividad artística que se desarrollaba en Rusia y actuando de enlace e introductora de las nuevas tendencias procedentes de Francia. Tras sus frecuentes viajes a Francia e Italia, con largas temporadas en la capital francesa, a su regreso mostraba a sus colegas fotografías de las creaciones más recientes de los artistas de la vanguardia. Aunque ambas compartían una gran admiración por las manifestaciones artísticas tradicionales rusas, Gontcharova había hecho de esa admiración una misión en sus planteamientos nacionalistas, mientras que Exter, interesada especialmente por la cultura popular ucraniana, la había integrado en una visión más cosmopolita.

Alexandra Exter había llegado a París por primera vez en 1907, entrando en contacto con Picasso y Braque, a quienes conoció gracias a Apollinaire. Algo más tarde conocería a Léger, a su compatriota Sonia Delaunay que vivía en París, y a Ardengo Soffici, con quien mantendría una relación sentimental de 1912 a 1914 y a través del cual conocería el futurismo italiano. A partir de 1910 la influencia de las obras de Picasso y Braque, en las que encontró respuestas a los problemas plásticos que su pintura anterior impresionista le había planteado, estimularon sus primeras creaciones cubistas. Durante un tiempo abandonó el rico cromatismo que le caracterizaba y adoptó una paleta monocromática. En 1912 viajó a Italia e, integrada en el mundo artístico parisino igual que en el de Moscú, San Petersburgo o Kiev, participó en el Salon des Indépendants así como en la exposición de la Section d'Or. Sin embargo, su gusto por el color le hacía difícil aceptar por mucho tiempo la austeridad del cubismo de Picasso y Braque; volvió a aparecer con fuerza en su paleta y transformó de nuevo su pintura, adoptando una riqueza cromática que el propio Léger le llegó a reprochar. Ya antes, ese mismo gusto por el color exuberante le había acarreado críticas cuando, asistiendo a las clases de Charles Delval en la academia de la Grande Chaumière, éste se había sentido indignado por su «originalidad cromática»<sup>1</sup>.

Y es que el gusto por la riqueza de color y por sus interacciones será una seña de identidad de la artista ucraniana hasta el final de su vida. Se manifestará en su obra cubo-futurista y en las abstracciones posteriores, así como en sus diseños de figurines, escenografías y moda, que le proporcionarán una gran notoriedad en Rusia y Francia. A esta opción declarada por el color pertenece este cuadro que comentamos, *Nature morte aux livres et à la coupe de fruits*. En él, Alexandra Exter recupera su colorido brillante y lo aplica a una composición marcada por los procedimientos cubistas combinados con la impronta del futurismo italiano. Esta otra línea de influencia procede de su relación estrecha con Ardengo Soffici. Juntos viajaban a Italia,

1. KOLESNIKOV, M., «Dall'impressionismo al costruttivismo: il percorso artistico di Alessandra Exter», en *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*, Milán, Electa, 1991, p. 32.





pintaban y compartían estudio en París. Él le presentó a Marinetti, Papini y otros futuristas. De esta combinación de planteamientos, Exter logró una síntesis que arraigaría exclusivamente entre los artistas rusos: el «cubo-futurismo», según el término acuñado por Marcel Boulanger en 1912. Ella misma utilizó esta denominación en diversas ocasiones, y pudo ser ella quien lo introdujo en el léxico artístico ruso<sup>2</sup>.

El sentido del color de Alexandra Exter procedía de su interés y afinidad con las manifestaciones artísticas tradicionales ucranianas: los textiles, la decoración de huevos de Pascua y la pintura de iconos. En un texto de presentación a una exposición de artes populares, Exter defendía la fuerza del cromatismo ucraniano denso e intenso como una forma de defensa frente a la imposición de la cultura europea. Destacaba el color del arte popular y de los iconos que «alcanza máxima tensión y cuya composición posee un ritmo y equilibrio interno... En el arte decorativo percibimos el desarrollo de las leyes de la composición, de un ritmo primitivo (la alfombra, el barro) a un ritmo dinámico (el huevo de Pascua pintado)»<sup>3</sup>. En este cuadro de la Colección Telefónica, la pintura es densa y mate, pero el colorido es rico en azules, rojos, verdes y naranjas. Hay un juego enfático en la yuxtaposición de complementarios: verde-rojo y azul-naranja. Los verdes, amarillos y blancos definen formas y volúmenes; unas pinceladas visibles y horizontales marcan acentos de luz y de sombra.

En 1913 Exter vivía en París, aunque mantenía un contacto estrecho con los artistas que permanecían en Rusia, formando parte de las principales asociaciones creadas con anterioridad a la revolución, Unión de la Juventud y Jota de Diamantes. En 1914 fue invitada a participar en la «Esposizione Libera Futurista Internazionale» celebrada en Roma en el mes de abril. Regresó a Kiev en junio de 1914, y al año siguiente se estableció en Moscú. Entonces acabó su periodo cubo-futurista cuando en el invierno de 1915 inició una etapa experimental en la que se aproximó al suprematismo de Malevich y se interesó por las propuestas de Tatlin. De este modo, este cuadro que comentamos data del pleno episodio cubo-futurista de Exter. Tanto por su composición, como por su colorido, ejecución y el recurso al collage, está directamente emparentado con otros dos bodegones de la misma época: *Nature morte* (1913-1914, Galería Tretiakov, Moscú), y *Nature morte avec bouteille et verre* (1913-1914, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid)<sup>4</sup>. En esta época también realizó cuadros de temática urbana, sobre todo imágenes de las ciudades italianas que visitaba, como Florencia y Venecia, en las que exploraba la estructuración cubista pero recorrida por un sentido dinámico más próximo al futurismo. Aunque Exter no suscribía todos los principios establecidos por los futuristas italianos, sí quería trabajar sobre la idea del movimiento y el ritmo, considerando el segundo como un elemento necesario para expresar el primero. La propia artista diferenciaba, como vimos más arriba, entre un ritmo «primitivo» y un ritmo «dinámico», siendo el primero establecido por la superficie plana y la repetición de un patrón (telas, bordados, alfombras), y el dinámico ejemplificado por la decoración en volumen de los huevos de Pascua.

En la monografía que escribió en 1922, Tugendkhold destacaba en los lienzos cubistas de Exter su rico instinto decorativo, y los comparaba con alfombras densamente saturadas de formas<sup>5</sup>.

2. KOVALENKO, G., «Alexandra Exter», en *Amazons of the Avant-Garde*, New York, Guggenheim Museum, 2000-2001, p. 133.

3. EXTER, A., «Exposición de Diseños decorativos» (1918), en *Amazons of the Avant-Garde*, op. cit., pp. 299-300.

4. ÁLVAREZ LOPERA, J., *Maestros modernos*, Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, 1992, p. 291.

5. Citado en BOWLT, J. y MISLER, N., *Twentieth-century Russian and East European Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London, Zwemmer, 1993, p. 102.

*Nature morte aux livres et à la coupe de fruits* presenta, en efecto, una composición densa y de color vibrante, así como una cadencia rítmica. Fraccionado su espacio en grandes planos delimitados por líneas oblicuas de color oscuro, los objetos representados interactúan con ese espacio dinámico, pero preservando su individualidad. Aunque se ha aducido la influencia de Ardengo Soffici en las naturalezas muertas de Alexandra Exter, Tugendkhold defendía la más

6. Citado en CHAUVELIN, J., FILATOFF, N. et. alt., *Alexandra Exter*, Chevilly-Larue, Max Milo Editions, 2003, p. 72.

sólida construcción de las de ésta, por el cuidado en su realización y por su mayor claridad constructiva, preludio de sus abstracciones posteriores<sup>6</sup>. Típicos motivos de los bodegones cubistas, la botella, la copa, el periódico, los libros y el racimo de uvas (muy frecuente en los bodegones de la ucraniana) conviven con fragmentos de periódicos pegados. La geometrización a la que están sometidas las formas las reduce al esquematismo de conos, esferas y trapecios. Exter incorpora letras que pueden responder a algún código cifrado desconocido, una gran R pintada en azul, y otras aplicadas con plantilla y color blanco. La presencia en un mismo lienzo de óleo, *collage* y *pochoir* (estarcido) es indicativa del interés de la artista por la experimentación con técnicas nuevas.

El *collage* en este lienzo de Exter es heredero directo de la invención que en 1912 desarrollaron Braque y Picasso. Una invención que permitió abrir una transición al cubismo sintético, al color y a la referencialidad de la representación, rescatando al cuadro de la abstracción. Los pequeños fragmentos de una realidad cotidiana se incorporaban al territorio de la obra de arte rompiendo los límites de ésta respecto al mundo de las cosas. Los fragmentos, deliberadamente elegidos, recortados y colocados en un determinado lugar de la composición, aportaban su propia vida común, su propia «vulgaridad», pero eran transfigurados al entrar a formar parte del conjunto plástico del cuadro. Entonces adquirían nuevos significados y actuaban como estímulos figurativos, y el conjunto del cuadro establecía varios niveles de realidad. Una era la representación pintada de los objetos –la pintura en sentido tradicional, aquí el bodegón–; otra la creación propia del cuadro, sus leyes internas –la síntesis de la forma del cubismo y la penetración dinámica de los objetos y el espacio– y otra más el testigo que esos pequeños retazos suponen –la vida cotidiana, real, el periódico, los anuncios–. Según nos cuenta Louis Aragon, para Braque el elemento encolado al cuadro era «una certeza» en torno a la cual se constituía el

7. Aragon, L., «La Peinture au défi» (1930), en *Les collages*, Paris, Hermann, 1993, p. 39.

cuadro desde una perspectiva diferente de si ese elemento hubiese sido pintado<sup>7</sup>. Alexandra Exter utiliza sus trozos de periódico haciéndoles parecer lo que en realidad son: la etiqueta de una botella, un periódico, anuncios publicitarios, y un libro abierto. Están tomados de publicaciones rusas, pero algunos de los anuncios están en caracteres latinos, como el de la ópera de Mascagni *Cavalleria Rusticana*. Estos fragmentos de papel están pegados con cuidado y son integrados en la composición mediante pinceladas de color que los cubren parcialmente y les proporcionan volumen y entidad pictórica.

Carmen Bernárdez

#### INSCRIPCIONES

Firmado en el ángulo inferior derecho: «Alex. Exter»

#### PROCEDENCIA

Colección particular, París

#### BIBLIOGRAFÍA

Chauvelin, J., Filatoff, N. et. alt., *Alexandra Exter*, Chevilly-Larue, Max Milo Editions, 2003, p. 93, nº cat. 71, rep. en color.

*Portrait de Jean Cocteau, 1916**(Retrato de Jean Cocteau)*

Óleo sobre lienzo y adición de yeso, 116 x 80 cm

El estallido de la Gran Guerra propició en Francia, en paralelo a la lucha en el frente, la radicalización de las posiciones estéticas. Lo francés estricto, lo claramente inserible en su tradición, recibió un empuje fenomenal y a su vez reconocido también como faro de una más amplia tradición, la propia de los pueblos latinos, de la que Francia se sintió heredera y continuadora, o lo que es ahora lo mismo, representante y defensora. El cuadro de Gleizes retrata, al modo cubista, a quien, a sus veintisiete años y, después de haberse hecho un nombre como niño prodigio, se encontraba en la encrucijada de no ser reconocido más que como poeta de salón por las revistas que, como el *Mercure de France* o la mucho más reciente pero ya de referencia obligada, la *Nouvelle Revue Française*, marcaban las líneas de la cultura exigente. Cocteau había logrado publicar siete poemas en la *NRF*, por intervención de Gide y contra la opinión del resto del consejo de redacción de la revista (solamente Ghéon le fue también favorable), y se había acercado paralelamente y con variable entusiasmo a la vanguardia y sus nuevas realizaciones, en la seguridad de que sería entre sus filas donde encontraría su propia voz. En cualquier caso, se sentía decidido a dar el paso que debía llevarle de ser percibido como un poeta «salonnard» a reconocido poeta de referencia contemporáneo. A los veinticuatro años descubre a Apollinaire, y después de haber sido terriblemente crítico con los cubistas (lo cuenta la pintora Juliette Roche, que debía convertirse en la señora Gleizes, para quien el poeta posaba), en muy poco tiempo se convierte en su más ferviente defensor. Así, le veremos abrir las páginas de *Le Mot*, la efímera revista que fundara con el dibujante Paul Iribe en otoño de 1914, a Albert Gleizes, en una muestra de marcada preferencia y privilegio (la revista publicaba solamente dibujos satíricos, por lo que la inclusión de obras menos circunstanciales de un pintor cubista solamente podía ser vista como una forma elíptica de manifiesto), cosa que provocó más de una protesta indignada por parte de los sectores más tradicionalistas del mundo cultural parisino y, en especial, de aquellos que creyeron ver en el cubismo la presencia disolvente del pensamiento enemigo, punta de un iceberg de lo alemán, ajeno por tanto a lo genuinamente francés que con tanto peligro estaba en juego. Lo cierto es que desde su primer número, de 28 de noviembre de 1914, la revista se había manifestado defensora a ultranza de la tradición artística y literaria propia, subrayando también el papel salvífico que la guerra debía representar. La cosa estaba en el ambiente, y en no pocos cenáculos tradicionalistas galos se hablaba del cubismo como de una forma más, sutil como las precedentes, de invasión de lo germánico en el mundo cultural francés, invasión esta que debía ser rechazada con la misma energía con que debían ser rechazados los soldados enemigos en el campo de batalla. El brillante polemista de Action Française Léon Daudet había cargado contra lo cultural alemán con fuerte y coloreada retórica. Y, en otro extremo del arco, una influyente crítica, Madame Aurel, insistía en que el cubismo y sus protagonistas (de los que escribía los nombres a menudo mal: Gleizes se convertía en Glaize) no eran para nada representativos de lo francés, y sí de lo alemán. La lucha contra la Kultur (como se entendía la estrecha manera de entender el mundo



al estilo prusiano, el *Deutschsein*) y la defensa de la civilización entendida como privativo de lo francés fueron tomando carta de naturaleza fundamental en una contienda en la que parecía jugarse un destino mucho más complejo que el que podía resultar de la estricta defensa de unas fronteras geográficas. Y es en este contexto en el que Cocteau e Iribe fundaron su revista, con la idea de convertirla en un motor propagandístico en el campo de batalla espiritual. No fue la única que lo hizo: durante la contienda, un buen número de artistas de vanguardia se agruparon alrededor de diversas revistas decididas a usar las armas de la palabra y la imagen. La presencia de Gleizes en la de Cocteau e Iribe (de vida ciertamente efímera) quería insistir en la genuina naturaleza francesa de un movimiento que buena parte de la crítica le habría negado. Quejas encolerizadas los acusaron de haber insultado «el buen gusto francés» al publicar el primer esbozo de Gleizes. La cosa estaba tan en el ambiente y era tan habitual, que se había hecho incluso corriente que en esos medios se escribiera «cubismo» con una «k» que era supuestamente germánica. Hay un sinfín de viñetas y artículos en esta dirección. Los ataques no eran nuevos: desde hacía años, los pintores cubistas y quienes estuvieron a su lado (Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy y Max Jacob entre otros en París; Eugenio d'Ors o José Junoy en Barcelona) habrían tenido que insistir machaconamente en la filiación clásica y latina del movimiento ante los ataques de los que fue objeto por la incompreensión que generó su radical novedad. El mismo Gleizes habría publicado, ya en un temprano 1912, a cuatro manos con Metzinger, un tratado sobre el movimiento que empezaba con una inequívoca afirmación: «para evaluar la importancia del cubismo, hay que remontarse a Gustave Courbet», y recordar unas líneas más adelante la deuda con Cézanne. Pocas cosas pues más francesas que la nueva escuela, y a ponerlo en claro dedicaron sus esfuerzos muchos de sus simpatizantes.

Gleizes había sido además movilizado durante la guerra, y estuvo en el frente, por lo que su actitud había de despejar cualquier duda respecto de sus simpatías. Picasso había pintado su *Vive la France*, pero se quedó, como lo hiciera también Matisse, en París, sin seguir el ejemplo de Apollinaire que, extranjero, insistió para que le aceptaran como soldado y le mandaran al campo de batalla como artillero. La presencia de Gleizes en *Le Mot* era el recordatorio de que la vanguardia artística se aliaba con la militar en la defensa de la tradición francesa más allá de las palabras. Un Cocteau jovencísimo abrió pues las puertas a la vanguardia y la aceptaba integrándose en ella. Y es en este contexto en el que imagino que el retrato que le hizo Gleizes toma dimensión. Cocteau vestido de soldado se nos presenta aquí como un defensor de lo francés, a la vez que, por el estilo del cuadro, un activo propagandista de la modernidad cubista y vanguardista. Convertido en un patriota radical, decidido a luchar en el campo de batalla, lo cierto es que el escritor había sido declarado inútil para el combate, y se había dedicado entonces entre otros menesteres a buscar leche en las granjas para repartirla a los movilizados en las estaciones, o a realizar vuelos aéreos con Roland Garros, hasta que declarado finalmente apto para servicios auxiliares, colaboró como voluntario en el recién creado servicio de ambulancias ideado por Étienne de Beaumont, con contribuciones técnicas y estéticas de un cierto relieve. A pesar de todo pasó la mayor parte de la guerra en París, ciudad en la que gustó de pasear durante toda la contienda vestido con distintos uniformes militares perfectamente fantasiosos surgidos de su prolífica imaginación. André Gide dirá en su *Diario* que Cocteau «se ha vestido casi de soldado, y el latigazo de los acontecimientos le ha dado

mucho mejor aspecto». Medio arlequín y medio militar, busca ser retratado primeramente por Picasso. El 25 de septiembre de 1915 le escribe: «hay que pintar enseguida mi retrato, porque voy a morir». No parecerá conseguirlo de Picasso. No será hasta un año más tarde, con este cuadro de Gleizes, cuando verá satisfecho su deseo, aunque, también en 1916, lograra al fin que Picasso le dibujara, «al estilo de Ingres», vestido con otro de sus pseudo-uniformes.

En el de Gleizes, Cocteau aparece, en efecto, vestido con una de sus fantasiosas creaciones de vocación militar, con los que quería (imagino) unir lucha en la trinchera y vanguardia estética, mostrar el papel renovador y salvífico de la guerra para una Francia renovada tras la victoria, en la que las nuevas realizaciones estéticas habrían de tener un valor sustantivo, tan renovador y fecundador como la misma guerra. Y en esa renovación la vanguardia italiana menos violenta había de jugar también un importante papel. Desde el inicio de la guerra, dos movimientos tan sustantivamente alejados en sus sustancias estéticas como el cubismo y el futurismo italiano buscaron los puntos de contacto necesarios para aliarse contra el enemigo común. Y es así como, también efímeramente, cubismo y futurismo se hermanaron. Y es así como puede entenderse la presencia del futurismo que se hace sentir en este cuadro no solamente por la importancia notable atribuida al color, sino también por el dinamismo de la posición adoptada por la figura y, ya más conceptualmente, por el italianismo que delata la fuerte arlequinización de la tela por el sinfín de figuras geométricas multicolores (más realistas que imaginativas) con que está compuesta.

El cuadro fue expuesto en España. Las Galerías Dalmau de Barcelona, que se habían distinguido por la atención continuada al arte de vanguardia (ya en un temprano 1912 habían presentado al público una exposición de pintores cubistas), organizó una exposición de Gleizes, que abrió sus puertas el 29 de septiembre de 1916. El retrato (que debía ser muy reciente) estuvo presente en la exposición, y fue así como recibió la que imagino primera referencia crítica extensa. Uno de los críticos más atentos a la vanguardia artística y literaria parisina, el barcelonés Josep Maria Junoy, publicó en *La Veu de Catalunya*, después de años de un silencio ahora roto para aunar su voz a los que defendían a Francia y el latinismo, un texto dedicado al cuadro, en el que probablemente ponía en práctica las instrucciones que Max Jacob diera en su *Pequeña guía práctica del amateur del cubismo*. Fue uno de sus primeros textos en esta etapa, por lo que, cuanto menos para él, el cuadro debió tener un valor destacado en la defensa de lo francés y lo vanguardista de la que hablaba hace un instante. No me resisto a copiarlo ahora, traducido. Se llamaba «El Jean Cocteau de Albert Gleizes»:

Cerebral concreción de una verticalidad en cadencia compleja que vibra mágica con suaves inclinaciones de palma esbelta — bien de raza.

Dicha inteligente figuración perpendicular aparece bellamente involucrada en un polifónico mosaico de amplios cuadriláteros y triángulos incisos — multicolores...

(Dos abrillantados de Oriente...)

Es el poeta Jéan Cocteau que usa aquí francesa militar dalmática azul horizonte, bien ajustadas polainas de cuero gris y el ocoso corraje — reglamentario.

Notad, geográficos compañeros, la anécdota más evidente de la ondeada cabellera cimborial que festonea el rostro cruel...

Un rostro cruel por lo muy sutil, lis heráldico, emergiendo de una curva de Murano  
— tubular...

Finalmente.

Curiosa y quizás oportuna también la extrapictórica maniobra de desplazar de un segundo término relativo cierto plato de nevada porcelana para incrustarlo en forma de discreto pulido relieve a la derecha del finísimo personaje...

(Nos gusta imaginar: a modo de escudo immaculado).

*Jaume Vallcorba-Plana*



**INSCRIPCIONES**

Titulo, firma, fecha y lugar de ejecución en el ángulo inferior derecho. «Albert Gleizes 1916 Barcelona».

**PROCEDENCIA**

Colección Ullmann, Estados Unidos / Galerie Daniel Malinge, París / Galería Leandro Navarro, Madrid.

**BIBLIOGRAFÍA**

JUNOY, J. M., «El Jean Cocteau d'Albert Gleizes», *La veu de Catalunya*, Barcelona, 1916 / GOTH, M., «Odeurs de partout», Barcelona, nº1, 1917 / *Albert Gleizes, 1881-1953, A Retrospective Exhibition*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1964, nº cat. 102, rep. c. p. 82 / VARICHON, A., *Albert Gleizes, catalogue raisonné*, Ed. Somogy-Fondation Albert Gleizes, 1998, vol I, nº cat. 601, rep. c. p. 209 / *Albert Gleizes, Le Cubisme en majesté*, Barcelona, Museo Picasso, 2001, nº cat. 88, rep. c. p. 84-85 / HARAMBOURG, L., «De Musées en Galeries: Albert Gleizes», *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, París, nº 41, noviembre 2001, p. 41.

**EXPOSICIONES**

*Exposició Albert Gleizes*, Barcelona, Galerías Dalmau, 1916 / *A Retrospective Exhibition of Modern Paintings by Albert Gleizes*, Nueva York, Galería René Gimpel, 1936-1937 / *Albert Gleizes, 1881-1953, A Retrospective Exhibition*, Nueva York, Passadoit Gallery, 1949 / *Albert Gleizes, 1881-1953, A Retrospective Exhibition*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1964 / *Albert Gleizes, Le Cubisme en majesté*, Barcelona, Museo Picasso, 2001, itinerante a Lyon.

*Paisaje de Bermudas, 1917*  
Técnica mixta sobre cartón, 80 x 69,3 cm

El 11 de septiembre de 1915, Gleizes, acompañado de su reciente esposa Juliette Roche, con quien se había casado en agosto del mismo año, se marchó de París y se fue a Nueva York. Después de licenciarse del servicio militar en Toul (Francia), Gleizes decidió esperar lejos de la guerra, en los Estados Unidos. Al igual que muchos de sus compatriotas, Gleizes se encontró en la insólita situación de un exilio autoimpuesto. Algunos de sus amigos más íntimos –Francis Picabia, Marie Laurencin, Robert y Sonia Delaunay y Marcel Duchamp– decidieron también salir de París y afincarse en Nueva York, Barcelona, Madrid y Portugal durante distintos periodos de tiempo. El notorio grupo de pintores cubistas que escandalizaron al mundo del arte parisino unos años antes –Fernand Léger, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, Marcel Duchamp, Ramond Duchamp-Villon, Jacques Villon y Marie Laurencin– se disolvió y Gleizes, uno de los portavoces más destacados del grupo, acabó desplazándose a *terra nova*.

Gleizes y Juliette Roche no pararon de viajar durante la guerra. En mayo de 1916, la pareja volvió a Europa y pasó una breve temporada en Barcelona. Allí, Gleizes realizó su primera exposición individual en las Galerías Dalmau (del 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1916) y pasó el verano en Tossa de Mar con Picabia y su mujer (Gabrielle Buffet), y Marie Laurencin. A comienzos de enero de 1917 Gleizes volvió con Roche a Nueva York, no sin antes hacer una corta visita a Cuba por insistencia de Picabia; poco después, la pareja hizo una escapada a las Bermudas. Durante las largas travesías en barco de estos viajes, Gleizes tuvo tiempo de reflexionar sobre su arte y sus ideas, y plasmó sus pensamientos en papel, en forma de poesía y prosa. Además publicó un artículo en la revista neoyorquina de Picabia *391*, en el que estableció una distinción clara entre las obras de Picasso y Braque y las de los «cubistas de salón»<sup>1</sup>.

1. GLEIZES, ALBERT, «La Peinture Moderne», *391* (Nueva York), n° 5 (junio de 1917), pp. 6–7.

Los paisajes que Gleizes pintó en las Bermudas, y también sus escenas urbanas de Nueva York, se caracterizan por una vuelta a los principios organizativos que el artista había desarrollado en los años 1912–1913. Mientras que los cuadros de Gleizes de 1914 y 1915 reflejan una preocupación por definir las amplias masas de la superficie pictórica, con una nueva paleta más intensa, caracterizada por superficies planas de color o discos y arcos luminosos que se abren de forma centrífuga, en muchos de los trabajos que Gleizes creó en Nueva York y las Bermudas predomina una fuerte estructura lineal. En *Paisaje de Bermudas* esa estructura con forma de rejilla hace las veces de armadura que fija los elementos del paisaje en la superficie pictórica, creando así una red de ejes, en su mayoría verticales y horizontales, que refuerzan el contorno del lienzo y dividen el plano del cuadro en compartimentos espaciales. *Paisaje de Bermudas* tiene una estructura más suelta y abierta que los demás paisajes que Gleizes pintó en la isla; esto es fruto, posiblemente, de la técnica mixta y el tipo de soporte de cartón que empleó. Aquí el talento de Gleizes como dibujante resulta patente en la estructura lineal que define la ascensión vertical de los árboles, los contornos de las colinas y el follaje, y los trazos rudimentarios de las casas enclavadas en el valle, con vistas al mar y al cielo remotos. Haciendo buen uso del *passage*



de Cézanne, Gleizes abre los contornos de los elementos individuales del paisaje y permite así que el ojo del espectador zigzaguee por el espacio y se desplace vertical y horizontalmente por el plano del cuadro. Así, la factura es flexible y la paleta está, en cierto modo, limitada, lo que recuerda una vez más a las últimas obras de Cézanne, en las que se restringen las propiedades espaciales del color. De igual modo, las figuras se extienden de forma regular por la superficie del lienzo, lo que lo diferencia de los vestigios de ilusionismo que siguen estando presentes en las obras cubistas altamente analíticas de Picasso y Braque de 1911–1912, en las que hay una mayor masificación de figuras en el centro; no obstante, Gleizes comparte con ellos una ambigüedad visual articulada.

Resulta tentador vincular el enfoque que da Gleizes a las figuras en los cuadros de las Bermudas con determinadas obras que posiblemente vio en Barcelona, sobre todo con los paisajes *postcézannistas* que Joaquim Sunyer pintó en Mallorca durante la guerra, con los que comparten una afinidad estilística. No obstante, es más probable que Gleizes adaptase su técnica a las características de cada uno de los entornos en los que trabajaba. Los paisajes urbanos de Nueva York comunican la energía bulliciosa de la ciudad mediante la superposición de planos transparentes y la incorporación de palabras, mientras que la serie de *Bailarines españoles* que Gleizes realizó en Barcelona transmite el movimiento rítmico de la danza y la música a través de franjas de color concéntricas.

De hecho, Gleizes, al que a menudo se describe como un pintor dogmático y sistemático, expresa en sus escritos de este periodo la necesidad de ser flexible en sus enfoques. En un manuscrito inédito que redactó durante sus viajes, insiste en ello:

Vivimos en la época de la síntesis. Hoy en día, una hora de la vida de un hombre da lugar a más niveles, percepciones y acciones que un año de la vida de un hombre de cualquier otro siglo. Eso es lo que yo intento expresar en mi arte. El esbozo rápido de un impresionista cristalizaba la fragilidad de una sensación; quedaba inmovilizada en su pintura. La pintura de hoy debe cristalizar mil sensaciones dentro de un orden estético. Y veo que para eso no hace falta revelar otras leyes, otros teoremas con formas definitivas. La belleza que se alcanza mediante un orden matemático sólo puede tener una vida relativa; el caleidoscopio universal no puede encajarse en el marco de un sistema; sorprende a través de lo imprevisto y eso lo renueva. Debemos contemplar el sistema con recelo. Limita nuestras posibilidades. Por ejemplo, ¿cómo vamos a plasmar la imagen de la enorme Broadway –ese río fantástico con mil corrientes que van unas contra otras, que se entrelazan y se alzan sobre sus márgenes– si, en la expresión de nuestros pintores, aplicamos principios apenas válidos para describir un objeto sencillo, un escritorio, una caja, etc.? De una ráfaga, la verdad nos ciega y se eleva para dispersar el encanto del sistema<sup>2</sup>.

2. GLEIZES, ALBERT, *Les voyages que je viens de faire en Canada, Açores, Portugal, Espagne...* (*Los viajes que acabo de hacer en Canadá, Azores, Portugal, España...*), manuscrito inédito; citado por Peter Brook en *Albert Gleizes. For and Against the Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, pp. 54–55.

Sin embargo, tras su retorno a París en abril de 1919, Gleizes volvió a evaluar su postura sobre la espontaneidad artística.

*Robert Lubar*

**INSCRIPCIONES**

Firmado en el ángulo inferior izquierdo. «Alb.Gleizes»

**PROCEDENCIA**

Galería Melki, París / Colección J. Helft y herederos, Buenos Aires.

**BIBLIOGRAFÍA**

*Rencontres d'art, Hommage à Albert Gleizes*, Montauban, Musée Ingres, 1973, rep. / VARICHON, A, *Albert Gleizes, catalogue raisonné*, Ed. Somogy-Fondation Albert Gleizes, vol.I 1998, n° cat. 800, rep. b/n p. 271.

*Composition à la guitare, c. 1921**(Composición con guitarra)*

Óleo sobre lienzo, 80 x 58 cm

El retorno de Gleizes a París, en abril de 1919, marcó el inicio de una nueva fase en su desarrollo artístico e intelectual. Durante su estancia en el extranjero, el cubismo sufrió un asedio en París –siguiendo la tendencia *boche* del momento– así como una conspiración por parte de los artistas, intelectuales y marchantes alemanes (incluido Daniel Henry Kahnweiler, que representaba a Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger y Juan Gris, y el coleccionista y marchante aficionado Wilhelm Uhde, que había estado casado previamente con Sonia Delaunay) para contaminar el sentimiento político del pueblo francés a través de sus instituciones culturales más apreciadas. Aunque la polémica era claramente artificiosa, incluso los auspiciadores del cubismo como Jean Cocteau tuvieron que promover la causa del arte moderno con gran cautela, al tiempo que su representante más conocido, Pablo Picasso, mantenía un delicado equilibrio entre la experimentación formal y el retorno a la tradición clásica y los valores de una *Union Sacrée* en guerra. El propio Kahnweiler se exilió en Suiza y su colección de pinturas, que fue confiscada por el Estado francés como botín de guerra, se subastó a principios de la década de 1920 por debajo de los precios de mercado. Los críticos del cubismo de preguerra, con Louis Vauxcelles –a quien se suele atribuir el nombre del nuevo estilo pictórico– a la cabeza, anunciaron públicamente la muerte del movimiento, mientras se introducía una nueva estética de proporción, equilibrio y moderación –es decir, *clasicismo*– en el marco de un *retour à l'ordre* (*vuelta al orden*) colectivo en la vida social y cultural francesa<sup>1</sup>.

En retrospectiva, se ve que las afirmaciones de Vauxcelles resultaron prematuras, ya que el cubismo no sólo sobrevivió a la guerra, sino que resurgió en el periodo posterior. La marcha de Kahnweiler creó un vacío que llenó Léonce Rosenberg (1879–1947). Entre diciembre de 1918 y junio de 1919, Rosenberg organizó exposiciones individuales de Braque, Gris, Henri Laurens, Léger, Jean Metzinger, Gino Severini y Picasso en su Galerie de l'Effort Moderne de París. Rosenberg llevó a cabo una campaña para presentar el cubismo como el estilo colectivo de la Francia de la posguerra, aunque el cubismo que él promovió era diferente a los estilos que tales artistas habían practicado en la preguerra. En línea con el espíritu de *retour à l'ordre*, Rosenberg vendió el cubismo como una tendencia clasicista, insistiendo en su coincidencia con la nueva exaltación de los valores de la regularidad, la organización y la estructura geométricas. En la primavera de 1920 publicó un panfleto titulado *Cubisme et Tradition* (*Cubismo y tradición*) en el que encuadraba el movimiento dentro del linaje histórico de una tradición idealista antiquísima que se remontaba, nada menos, que a los tiempos de la Grecia antigua<sup>2</sup>.

Los intentos de Rosenberg por controlar el estilo de sus artistas no cuajó con Gleizes, cuya mente era demasiado independiente como para ajustarse a una disciplina de grupo. No obstante, las obras que creó a su regreso a París demuestran asombrosas afinidades con las tendencias generales del *retour à l'ordre* de la posguerra y el desarrollo de lo que Christopher Green

1. El comentario más completo sobre el *retour à l'ordre* en Francia en el periodo de guerra se encuentra en la obra de KENNETH E. SILVER *L'Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1989.

2. Para saber más sobre las actividades de Rosenberg, véase el libro de MALCOLM GEE *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1981.



ha dado en llamar «Cubismo de cristal», es decir, un nuevo tipo de clasicismo cubista que subrayaba los valores del orden y la estructura en la pintura como imperativos morales<sup>3</sup>. Gleizes notó el cambio de ambiente en París y fue interesándose cada vez más en el sometimiento de la pintura cubista a las leyes generales de la pintura. En su breve autobiografía, *Souvenirs (Recuerdos)*, escrita durante la Segunda Guerra Mundial y publicada solamente por fragmentos, afirma:

El cubismo estaba cambiando en su significado y en su fin. Yo me dije a mí mismo que, si el cubismo no se puede elevar a categoría de principio, de ley, de forma que sea capaz de transmitirse, si no ofrece un marco poderoso en el que los gustos y las fantasías del individuo puedan expresarse libremente, entonces no habrá alcanzado su fin, independientemente de los éxitos más o menos afortunados que pueda producir<sup>4</sup>.

En sus cuadros de los años veinte, Gleizes expresó su deseo de alcanzar una nueva síntesis de forma, que se tradujo en un compromiso duradero con la construcción plana y el respeto por la naturaleza física del soporte pictórico. Gleizes abandonó los últimos vestigios de ilusionismo de la perspectiva que contenía su obra anterior y pasó a centrarse en la regularidad geométrica y la claridad arquitectónica mediante estrategias de aliteración formal. En *Composition à la guitarrre (Composición con guitarra)*, de 1921 aproximadamente, la lógica del cuadro viene dictada por una estructura geométrica racional; en este caso, se trata de una disposición en capas de planos opacos de color no modulado que se derivan de un orden establecido a priori y no del mundo de las apariencias. Los planos amplios se yuxtaponen y se disponen en capas uno sobre otro, de forma que se prescinde de la transparencia. La luz es producto, enteramente, del uso arbitrario aunque cuidadoso de los colores complementarios (naranja claro, amarillo cadmio y azul turquesa), sumado a los valores absolutos del blanco y el negro. La línea, con unas pocas excepciones, ya no es descriptiva ni se expresa como contorno, sino que es producto de la orientación de la superficie de las formas planas que están ancladas al marco que conforman los extremos del lienzo. Resulta evidente la deuda de Gleizes con las construcciones con relieve de Picasso de 1912 y 1913, especialmente con su magnífica *Guitarra* del otoño de 1912 (Museo de Arte Moderno de Nueva York), así como el profundo conocimiento de la síntesis de los planos que el artista español había alcanzado en sus *papier collés* de esos mismos años. Sin embargo, Gleizes parece haber establecido un diálogo más directo con Juan Gris, ya que emplea una nueva estrategia compositiva que se basa en una estructura de dos ejes con la forma de la cruz de San Andrés que, como ha observado Peter Brooke, «iba a ser la base de la [teoría de ] traslación-rotación de Gleizes, la clave de las leyes de *La Peinture et ses lois*»<sup>5</sup>, un escrito que el artista publicaría en 1922–1923. Este doble eje produce un efecto de contrarrelieve, lo que recuerda también a la obra del escultor cubista Henri Laurens, contemporáneo de Gleizes.

3. GREEN, CHRISTOPHER, *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1987, pp. 25–37.

4. GLEIZES, ALBERT, *Souvenirs*, manuscrito inédito que está en los archivos del Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM) de París; según cita BROOKE, PETER, en *Albert Gleizes. For and Against the Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, pág. 65.

5. BROOKE, PETER *op. cit.*, p. 71.



PROCEDENCIA  
Colección A. Decloue, París / Ga-  
lería Lina Davidov, París

*Composition, 1922**(Composición)*

Óleo sobre lienzo, 81 x 61,8 cm

120

CATÁLOGO |

En 1922–1923, Gleizes publicó un importante ensayo sobre las posibilidades y la dirección de la pintura postcubista. «La Peinture et ses lois: Ce qui devait sortir du Cubisme» apareció publicado en *La Vie des Lettres et des Arts*<sup>1</sup>, que afianzó la posición de Gleizes como importante teórico del arte moderno. El subtítulo del escrito de Gleizes fue, en gran medida, una respuesta a otros textos publicados por representantes de la vanguardia parisina que pretendían trazar un nuevo curso para la pintura moderna de posguerra en París. En 1918, Charles-Edouard Jeanneret y Amédée Ozenfant publicaron un influyente escrito titulado *Après le Cubisme* en el que quisieron alinear la pintura postcubista con los valores de la reconstrucción francesa en el periodo inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial<sup>2</sup>. En el proceso, lanzaron el movimiento purista y un nuevo tipo de pintura postcubista que resaltaba la claridad arquitectónica y el orden racional basados en una estética maquinal. Tres años después, Gino Severini publicó su propia exégesis del arte moderno en *Du Cubisme au classicisme*; en esta obra expuso una teoría de la pintura moderna basada en las matemáticas y abogó por la vuelta de los principios compositivos de la pintura renacentista italiana. Aunque, como ha señalado Peter Brooke, el enfoque que expresó Gleizes en *La Peinture et ses lois* era mucho menos dogmático que el de Severini y sus referencias culturales son diferentes, el ensayo de 1922–23 puede entenderse, al menos en parte, como una respuesta a los puristas y al pintor italiano<sup>3</sup>.

Al igual que en *Après le Cubisme*, Gleizes comienza *La Peinture et ses lois* evocando la matanza de la Primera Guerra Mundial:

Vivimos en una época extraordinariamente interesante. Parece que nos arrastra una corriente de insólito poder que arroja contra una roca a los hombres y sus obras, como con la intención de exterminarlos y destruir su recuerdo para siempre. Vemos cómo se apilan los restos de grupos de seres humanos destrozados y no hay nada capaz de convencernos de que el mañana ya no será lo mismo para nosotros. La locura atrapa a aquellos que se sienten irresistiblemente atraídos por la vorágine... La Humanidad, presa del pánico, actúa como suele hacer en semejantes circunstancias. Se divide en grupos más pequeños, cada uno de los cuales acusa a otro de haber provocado la catástrofe, se ve atrapada en ella y, finalmente, es arrastrada<sup>4</sup>.

El objetivo ético del tratado es, pues, establecer principios generales y leyes universales de la creación pictórica que tendrían su equivalente en una nueva forma de organización social colectiva. De hecho, en 1920 Gleizes se acercó a los intelectuales pacifistas vinculados a la revista *Clarté*, cuyo editor, Henri Barbusse, llegaría a ser el dirigente del Partido Comunista Francés

1. GLEIZES, ALBERT, «La Peinture et ses lois: Ce qui devait sortir du Cubisme», *La Vie des Lettres et des Arts* (París), vol.12, nº 5, pp. 26–73. Para leer un debate sobre la fecha exacta de publicación, que no se conoce con certeza, véase el libro de BROOKE, PETER, *Albert Gleizes: For and Against the Twentieth Century* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2001), p. 290, nota 4.

2. Se puede leer un comentario sobre este texto tan importante en el libro de KENNETH E. SILVER, *Purism: Straightening Up After The Great War*, Artforum, Nueva York, 1977, págs. 56–63.

3. BROOKE, PETER, *Albert Gleizes, op. cit.*, pp. 66-69 y 88-89.

4. GLEIZES, ALBERT, «*La Peinture et ses lois...*», *op. cit.*, p. 87.



tras su formación en 1921. La preocupación de Gleizes por la función social del arte se hace patente en el artículo titulado «Vers un époque de batisseurs» que publicó por entregas en *Clarté* en 1920<sup>5</sup>, y *La Peinture et ses lois* transfiere estas ideas al ámbito estético. Es más, Gleizes comenzó a acoger estudiantes en 1921 –entre los que destacan los pintores irlandeses Evie Hone y Mainie Jellett– y *La Peinture et ses lois* fue, al menos en parte, concebido en respuesta a su nuevo papel como profesor y su deseo de crear una pedagogía artística coherente.

En su tratado, Gleizes afirma que la tradición occidental, desde la Baja Edad Media hasta el Renacimiento y épocas posteriores, abandonó los principios formales de la pintura de la Alta Edad Media, un periodo en el que, según Gleizes, el individuo estaba sometido a una autoridad espiritual más elevada y vivía en una sociedad más natural:

La pintura de la Edad Media se consideraba un elemento que elevaba el alma. La cabeza del hombre que la contemplaba se elevaba y la mente seguía, o se sometía, a la expansión del ritmo sin la intervención de ningún truco óptico. Pero la pintura que surge por el deseo de establecer semejanzas, en la que interviene el elemento imitativo, echó abajo la verticalidad que dominaba el siglo XI y creó un ambiente artificial e ilusorio a partir de una proyección geométrica que la despojó de su naturaleza auténtica... En el Renacimiento, la pintura ya no tiene un centro en torno al cual se mueve, sino que aparecen grupos de imágenes externas que se agrupan en la línea del horizonte<sup>6</sup>.

En su exposición sobre la inmovilidad estructurada de la pintura moderna, en la que el espectador puede abordar la superficie pictórica sin efectos ópticos ni la ilusión de un objeto externo, Gleizes propuso algo similar a los efectos visuales de las vidrieras y las pinturas murales del medievo, en los que la totalidad de la imagen como «cosa» estaba presente de forma inmediata, lo que inducía al espectador a una experiencia contemplativa y meditativa.

Como observa Peter Brooke, el espacio y el ritmo son dos categorías esenciales que Gleizes trata en *La Peinture et ses lois*. Para Gleizes, el movimiento –la interrelación de tiempo y espacio– se experimenta en la mente del espectador y es una función de la consciencia humana, más allá de la semejanza física. Con este fin, Gleizes desarrolla una teoría de la translación y la rotación en la pintura en la que subraya los efectos del espacio y el movimiento cuando una figura básica –por ejemplo, una serie de rectángulos contenidos en la figura rectangular del lienzo– se repite y cambia la orientación de su eje, lo que produce una sensación de movimiento y progresión temporal. De hecho, en *La Peinture et ses lois*, Gleizes presenta una elaborada serie de diagramas que ilustran los movimientos de planos superpuestos de un lado a otro del lienzo, y los efectos simultáneos que sugiere su rotación en el espacio.

La magistral obra de Gleizes *Composition*, de 1922, es un ejemplo perfecto del nuevo enfoque del artista. Aunque los contornos curvados de la figura central sugieren una guitarra que rota en el espacio, los temas reales del cuadro son la interrelación de tiempo y espacio. Una serie de planos rectangulares se alinean con los bordes del lienzo que actúan como marco, creando así un ritmo lento que se extiende desde la periferia hasta el centro y viceversa. La estructura vertical y horizontal dominante en la composición se rompe, a su vez, con la rotación axial de dos planos

5. GLEIZES, ALBERT, «Vers un époque de batisseurs», *Clarté (Bulletin français)*, París, nº 13 (20 de marzo de 1920), p. 3; nº14 (3 de abril de 1920), p. 4; nº 15 (17 de abril de 1920), (26 de junio de 1920), p. 4; y nº 32 (11 de septiembre de 1920).

6. GLEIZES, ALBERT, «*La Peinture et ses lois...*», *op. cit.*, p. 90.

rectangulares adicionales, pintados en azul intenso y naranja brillante, lo que produce una sensación de movimiento dinámico y progresión espacial que es más óptica que ilusoria. Una pequeña zona negra rectangular en el centro, que refleja la firme sujeción de la guitarra, reafirma el marco del cuadro y actúa como punto central en torno al cual giran las figuras. Gleizes, economizando sus medios como pintor, ha creado aquí una composición magistral en la que saca el máximo partido de los efectos del color y la forma y establece un diálogo entre la superficie frontal del lienzo y la profundidad espacial.

*Robert Lubar*

#### INSCRIPCIONES

Firmado y fechado en el ángulo superior derecho  
"Albert Gleizes, 1922".

#### PROCEDENCIA

Colección particular, Francia / Galería Guillermo de Osma, Madrid.

#### EXPOSICIONES

*Albert Gleizes 1881-1953*, Aix en Provence, Galerie Lucien Blanc, 1960 / *Albert Gleizes 1881-1953*, Aviñón, Musée Calvet, 1962 / *Albert Gleizes 1881-1953*, Amberes, International Cultural Center, 1973 / *Albert Gleizes et ses amis*, París, Galerie Françoise Tournié, 1974 / *Cubismos*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, Barcelona, Oriol Galería d'Art, 2001-2002.

#### BIBLIOGRAFÍA

*Albert Gleizes 1881-1953*, Aix en Provence, Galerie Lucien Blanc, 1960, n° cat. 31b / *Albert Gleizes 1881-1953*, Amberes, International Cultural Center, 1973, n° cat. 8, rep. / *Albert Gleizes et ses amis*, París, Galerie Françoise Tournié, 1974, n° cat. 8, rep. / *Cubismos*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, Barcelona, Oriol Galería d'Art, 2001-2002, n° cat.13, rep. c. p. 29 / VARICHON, A, *Albert Gleizes, catalogue raisonné*, Ed. Somogy-Fondation Albert Gleizes, 1998, vol I, n° cat. 1078, rep. b/n p. 356.

*L'écolier, c. 1917**(El escolar)*

Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm

En algún momento de 1922 o 1923 –la fecha no está clara– Gleizes publicó «L'Etat du cubisme aujourd'hui» en *La Vie des Lettres et des Arts*, la misma revista en la que había publicado «La Peinture et ses Lois: Ce qui devait sortir du Cubisme» anteriormente<sup>1</sup>. El texto volvió a publicarse varios años después en *Tradition et Cubisme: Vers une Conscience Plastique*, una nueva colección de ensayos del periodo de 1912 a 1924 en el que Gleizes demostró su preocupación continua por definir y aclarar sus ideas sobre la pintura moderna<sup>2</sup>. Si bien en 1912 Gleizes promovió el cubismo como un nuevo desarrollo de la pintura occidental en su importante tratado titulado *Du Cubisme*, ahora observaba el fenómeno como un *fait accompli* (hecho consumado) e insistía en que la realidad de una nueva percepción visual era ahora sinónimo de los desarrollos formales que él había iniciado con Metzinger y los cubistas de salón más de una década antes. Al mismo tiempo, Gleizes siguió mostrándose crítico ante la precipitación con que algunos de sus contemporáneos se habían apropiado aspectos del nuevo estilo, transformándolo en una cuestión de gusto personal y, lo que es peor, cayendo en la trampa de un néo-classicisme sans issue (clasicismo sin salida)<sup>3</sup>. Como reacción al *retour à l'ordre* (*vuelta al orden*) de la pintura francesa de posguerra, Gleizes insistió en que el cubismo debía estar sujeto a unas leyes generales de organización pictórica acordes con el nuevo espíritu de la cultura y la sociedad francesas, aunque sin fórmulas obligatorias. Es decir, que las implicaciones del cubismo, según Gleizes, iban mucho más allá del estilo y la técnica. En sus propias palabras, «L'évolution qu'implique un tel processus n'embrasse pas seulement les moyens analytiques du spécialiste-peintre, mais surtout le fond général de l'homme lui-même» (“La evolución que implica un proceso semejante no abarca solamente los medios analíticos del especialista-pintor sino, sobre todo, el fondo general del propio hombre”)<sup>4</sup>.

1. GLEIZES, ALBERT, «L'Etat du cubisme aujourd'hui», *La Vie des Lettres et des Arts*, París, nº. 15 (1922 ó 1923), pp. 13–17.

2. GLEIZES, ALBERT, *Tradition et Cubisme: Vers une Conscience Plastique*, París, J. Povlotzky et Cie., 1927, pp. 217–224.

3. GLEIZES, ALBERT, «L'Etat du cubisme aujourd'hui», *op. cit.*, pp. 220.

4. GLEIZES, *Ibidem*, p. 220.

No cabe duda de que la nueva vocación pedagógica de Gleizes tuvo una influencia decisiva en su postura teórica. En el transcurso de los años 1922-24, Gleizes siguió refinando su método a través del debate con sus alumnos, al tiempo que desarrollaba un estilo maduro que se basaba en principios compositivos claros y estructurados. Tanto es así que el hecho de que elija el motivo del *écolier* (escolar) nos alerta inmediatamente de la posición de Gleizes como profesor y estudiante de pintura moderna. Si se compara con *Composition* y *Composition à la Guitarre*, se observa que en la obra de Gleizes ha irrumpido un uso del color y sus propiedades espaciales complejas más libre. Al pasar la vista desde la periferia del lienzo hasta el centro, se observa el correspondiente cambio en la escala de valores que va del marrón oscuro, el verde bosque y el azul turquesa, al rojo anaranjado, el verde lima y el amarillo cadmio, lo que crea los efectos de progresión rítmica y movimiento espacial. La complejidad de la forma –planos transparentes y opacos de color no matizado con tamaños y formas diferentes– se contrarresta con la claridad y



el efecto de sujeción que producen los amplios campos rectangulares que quedan biseccionados por ejes ortogonales opuestos. Dentro de esta estructura dominante de contrapuntos, Gleizes define detalles descriptivos secundarios –los ojos, la nariz, la boca y las manos del *écolier*– cuyos contornos están repetidos cuidadosamente. Gleizes, que abandona los últimos vestigios del ilusionismo del Renacimiento, subordina la forma a la lógica geométrica del lienzo como un todo, y define el espacio y el ritmo en términos de construcción de planos y en relación con la superficie plana del plano pictórico. Así, *L'Ecolier*, con su hábil economía de medios, representa la cumbre del estilo maduro de Gleizes.

*Robert Lubar*



**INSCRIPCIONES**

Firmado en el ángulo inferior derecho «Alb.Gleizes»

**PROCEDENCIA**

Galería Zlotowski, París

*Le linge, 1912**(La ropa blanca)*

Óleo sobre tela, 98,3 x 74,2 cm

Esta obra fue realizada por una de las principales representantes de la vanguardia rusa anterior a la Revolución: Natalia Gontcharova. Fue una de las protagonistas del periodo comprendido entre 1900 y 1917, de gran actividad cultural y artística sobre todo en las principales ciudades, Moscú y San Petersburgo, y en menor medida en Kiev y Odessa. Participó en las múltiples iniciativas artísticas como grupos de vanguardia, revistas y exposiciones. Rusia recibía prácticamente en tiempo real las tendencias últimas procedentes de Alemania y Francia, pero también podían verse en las colecciones de arte moderno de Morosov y Shchukin. Natalia Gontcharova fue una de las muchas mujeres artistas de entonces comprometidas con la libertad creativa y el rechazo de la academia, marcada por una fuerte influencia de un simbolismo neorromántico convertido en convención. Natalia y su compañero, el también pintor Mijail Larionov, constituyeron uno de los principales ejes de la acción renovadora, y durante años fueron punto de referencia para otros artistas. Organizaron y participaron en exposiciones que serían trascendentales para introducir en Rusia las nuevas tendencias, propiciando también debates y polémica entre la comunidad de artistas.

Gontcharova había iniciado su trabajo en un postimpresionismo que fue modulándose con el colorido *fauve* en formas esquemáticas. A las influencias occidentales Gontcharova y Larionov quisieron responder con una reivindicación de los rasgos propios de la cultura rusa, iniciando una propuesta primitivista en la que temas y personajes rusos eran representados con gran fuerza expresiva dentro de un esquematismo de gruesos contornos, formas simplificadas y vibrantes colores. Ese primitivismo fue una opción totalmente asumida por Natalia Gontcharova a la hora de dar valor a las manifestaciones artísticas y artesanales rusas, buscando las raíces propias tanto en la pintura de iconos como en la artesanía de bordados, encajes y grabados populares en madera, aportando una manera de asumir la vanguardia desde la perspectiva rusa. *Le linge* data de 1912, cuando el primitivismo dejó paso al llamado cubo-futurismo. Gontcharova fue pionera en la creación cubista en Rusia, para la cual encontraba antecedentes en las estatuas de piedra escitas y en las artes populares del país, además de en sus referentes «oficiales» (Picasso, Braque, Gleizes) cuya obra conocía<sup>1</sup>.

El cubo-futurismo, que abarcó el periodo entre 1911 y 1914, mostró la capacidad de la vanguardia rusa para hacer propias nociones fundamentales tanto del cubismo como del futurismo, pero fue esta síntesis la que dio carta de naturaleza a este movimiento de gran fuerza en el panorama anterior a los grandes procesos abstractos suprematista y constructivista. Entonces el futurismo ruso era un movimiento poético importante, y la relación entre poetas y pintores fue muy estrecha. No hay que olvidar que en aquel entorno cubo-futurista no sólo estaban Gontcharova y Larionov, sino también Alexandra Exter (representada en la Colección Telefónica), Malevich, Tatlin y el poeta Mayakovsky, entre otros.

1. En las exposiciones del grupo Jota de Diamantes desde 1910 pudo ver obra de Gleizes, Le Fauconnier, Lhote y Léger. El libro de Gleizes y Metzinger *Du Cubisme* fue traducido al ruso y publicado un año después de su aparición en Francia. También se manejaban los escritos de Cezanne. Cuadros de Picasso y Matisse podían verse en Moscú en las colecciones de Morosov y Shchukin. Gray, C., *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, London, Thames & Hudson, 1986, p. 120.



El futurismo ruso era diferente de su homónimo italiano, cuyo primer manifiesto se tradujo y publicó en Rusia en marzo del mismo año de su divulgación en *Le Figaro*, 1909. Sin embargo, aunque algunas de las propuestas fueron compartidas –el dinamismo plástico, la presencia de la máquina como elemento simbólico de lo moderno, las líneas de fuerza, etc.–, otros aspectos fueron rechazados, lo cual se vio claramente algunos años más tarde con motivo del viaje de Marinetti a Moscú en enero de 1914, cuando Larionov le atacó verbalmente y cuando, en San Petersburgo, la reunión acabó con la intervención de la policía. Los futuristas rusos repudiaban las posiciones militaristas y belicistas, así como la ruptura con la tradición que Marinetti propugnaba, ya que precisamente ellos estaban indagando en su propio pasado cultural para integrarlo en su trabajo.

Natalia Gontcharova se encuentra en 1912 en la plenitud de su periodo cubo-futurista. En enero sorprendió a todos entrando abruptamente en la exposición de uno de los grupos a los que había pertenecido, Jota de Diamantes, para, delante de todos los que debatían, afirmar su nueva adscripción a otro grupo más en la vanguardia nacionalista (y más bajo su control y el de Larionov) llamado La cola del burro que quería romper con la tradición francesa. Aprovechó su teatral incursión en la sala para hacer una digresión sobre los orígenes del cubismo y su relación con lo primitivo, autodeclarándose la primera artista cubista de Rusia. También en ese año participó en la segunda exposición de *Der Blaue Reiter* en Munich, y en la segunda postimpresionista celebrada en la Crafton Gallery de Londres, aunque no salió de Rusia hasta 1914.

*Le linge* presenta una composición abierta, en la que las formas se distribuyen por toda la superficie, animadas por un dinamismo que parece suspenderlas en el espacio y proyectarlas hacia delante, desde un fondo oscuro. Hay también caracteres cirílicos que constituyen un contrapunto cromático en rojo carmín a la gama reducida de tierras, blancos y azules del resto de la composición. Podemos reconocer algunos de los objetos: una plancha, algunas piezas de encaje, puños y cuellos duros, así como dos camisas de hombre dobladas, superpuesta una a la otra. El título hace referencia a la ropa y el acto evocado por la plancha nos sitúa ante una realidad doméstica cotidiana como es el planchado. Sin embargo, el cuadro nada tiene de representación naturalista, y evita cualquier recurso a lo anecdótico. Por tema y ejecución, este cuadro está muy próximo al titulado *Linen* de 1913, en la Tate Gallery de Londres. Las similitudes entre ambos son muy grandes, pero el del museo londinense, una segunda versión más reciente, posee un tratamiento algo más naturalista: la plancha está desplazada a la zona inferior derecha, asentándose más en un plano, y las prendas de vestir –que son las mismas que en este lienzo de la Colección Telefónica– son más reconocibles. En el de la Tate Gallery la composición presenta bien diferenciadas a la derecha las piezas de ropa femenina (cuello de encaje, delantal) de la masculina a la izquierda (camisas, cuellos y puños). Esto se ha interpretado como un comentario en clave a la vida en común de Gontcharova y Larionov.

Pero, aparte de la circunstancia concreta autobiográfica, el cuadro alude a diversos aspectos que estaban implícitos en la obra anterior de Gontcharova. Por una parte, el tratamiento de los objetos como entidades geométricas delimitadas por los contornos de sus planos, según un concepto formal claro y estructurado que la pintora había definido como propio ya en 1910: «yo, como los franceses modernos (Le Fauconnier, Braque y Picasso) no tiendo a la claridad del colorido, sino a una forma bella, a una precisión escultural, a una simplificación

2. *Nathalie Gontcharova – Michel Larionov*, cat. Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 192.

del trazo, de la profundidad»<sup>2</sup>. Algunos de los contornos son prolongados más allá de sus límites, generando unas líneas muy marcadas, de direcciones diferentes, que guardan parentesco con las líneas de fuerza futuristas y anticipan lo que será el Rayonismo de Larionov y de la propia Gontcharova, sobre el cual ya estaban trabajando aunque se presentara oficialmente con un manifiesto en 1913.

Por otra parte, la composición renuncia al estatismo propio de los modelos cubistas para crear un efecto dinámico y desestabilizador más afín al futurismo. Sin embargo, la pintora equilibra hábilmente la composición con el recurso que iniciaran Braque y Picasso de introducir grandes letras, aquí en caracteres cirílicos que son iniciales y partes de letreros de lavan-

3. CHAMOT, M., *Gontcharova*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1972, p. 58.

4. BOWLT, J. y E. Y MISLER, N., *Twentieth-century Russian and East European painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London, Zwemmer, 1993, pp. 124-129; ARNALDO, J. (ed.), *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, vol. II p. 394-395.

derías<sup>3</sup>. El lavado y planchado de ropa alude al mundo doméstico y especialmente al ámbito femenino, y reincide en la presencia de los oficios tradicionales. En sus pinturas primitivistas Gontcharova había representado las diversas labores y diversiones campesinas: pescadores (en la Colección Carmen Thyssen de Madrid)<sup>4</sup> lavanderas, recolectores de manzanas, segadores o bailes populares. En ellas mostraba su intención de asumir el legado tradicional ruso desde la modernidad. En *Le linge* da un paso más e incorpora los oficios domésticos con un tratamiento de las formas muy alejado de sus figuraciones primitivistas. La presencia de piezas de ropa descritas con cierto detalle, como los bordados y encajes, nos recuerdan su apuesta por revalorizar las artesanías nacionales. El encaje ruso adquiere en este cuadro un protagonismo notable: el cuello blanco ocupa un lugar central, haciendo visible la riqueza de una tradición muy afianzada que hunde sus raíces en el siglo XII. Este tipo de encaje, realizado con pocos bolillos, entrecruza los hilos creando un característico cordoncillo con el que se elabora el diseño principal.

En esta composición, además de su presencia testimonial como artesanía tradicional, el cuello de encaje con sus líneas curvas es un eco de otros elementos circulares que describen los cuellos duros, los de las camisas y las burbujas de la parte inferior. Todas estas curvas y contracurvas contrastan con las rectas de los demás objetos, especialmente la plancha y las camisas. Éstos no son una excusa compositiva, pues aluden a unos significados concretos, pero sobre todo participan de un contexto pictórico en el cual son sus formas esquemáticas y su situación en un espacio plástico las que entran en juego. De esta manera, las camisas se trasfiguran en piezas geométricas transparentes, y los cuellos adoptan una extraña apariencia mecanicista. Gontcharova adoptaría algunos aspectos de la poética futurista de la máquina en composiciones cubo-futuristas inmediatamente anteriores a la Gran Guerra. Aquí la vieja plancha es casi como una máquina dotada de vida propia. Le interesa la idea futurista del «dinamismo

5. CHAMOT, M., *Gontcharova. Stage Designs and Paintings*, London, Oresko Books Limited, 1979, p. 13.

universal», y más que el dato concreto y descriptivo de lo mecánico, busca el movimiento interno de unos objetos que parecen animados: «El principio del movimiento en una máquina y en un ser vivo es el mismo y toda la alegría de mi trabajo está en revelar el equilibrio del movimiento»<sup>5</sup>.

Hay también un elemento decorativo en la manera de recrearse en los diseños de estas labores, y no hemos de olvidar que Gontcharova realizó múltiples colaboraciones con los ballets rusos de Diaghilev, ocupándose del diseño de figurines y escenografías en los cuales plasmó toda la riqueza ornamental de la indumentaria campesina. Este aspecto decorativo, le-

jos de ser considerado un desmerecimiento, constituía un atractivo de su obra para Guillaume Apollinaire, que admiraba su «maravillosa libertad decorativa» que él relacionaba directamente con el gusto oriental, bien es cierto que apuntando que la artista había apreciado el arte tradicional de su país gracias a su comprensión de la vanguardia francesa<sup>6</sup>.

6. APOLLINAIRE, G., «Expositions Nathalie Gontcharowa et Michel Larionow» Les Soirées de Paris, juillet 1915, en *Chroniques d'art*, 1902-1918, Paris, Gallimard, 1960, p. 501

**INSCRIPCIONES**

Firmado en el ángulo inferior derecho: «N. Gontcharova»

**PROCEDENCIA**

Colección particular, París / Galería Lina Davidov, París

*La guitare sur la table, 1913**(Guitarra sobre una mesa)*

Óleo sobre lienzo, 60 x 72,9 cm

*La guitare sur la table* fue pintado en París en abril de 1913. En los meses que precedieron su creación, dos acontecimientos habían venido a confirmar la condición de Juan Gris como integrante del movimiento cubista. En primer lugar, el 20 de febrero de 1913, Gris había firmado un contrato en exclusiva con Daniel-Henry Kahnweiler, marchante también de Picasso y Braque, y gran defensor del cubismo. Este contrato, fechado el 20 de febrero de 1913, supuso un gran respaldo moral para Gris y significó también una primera estabilidad económica. En segundo lugar, en marzo, uno de los más cercanos amigos de Picasso, el también crítico de arte Guillaume Apollinaire, había publicado un libro llamado a convertirse en primera referencia oficial del cubismo: *Meditations Esthétiques. Les Peintres cubistes*. Apollinaire dedicaba a Gris uno de los apartados monográficos del libro, subrayando la faceta más intelectual de su pintura.

Con cierta displicencia, Apollinaire calificaba la propuesta de Gris como «cubismo científico», en contraposición a la aproximación intuitiva de Picasso y Braque. Es cierto que durante 1912 –e incluso en 1911–, la obra pictórica de Gris se había caracterizado ya por la utilización de un esquema geometrizador que, superpuesto al tema figurativo del cuadro, dotaba al conjunto de un sentido unificador, ordenador. Sin embargo, también es cierto que estos esquemas geométricos nunca eran empleados por Gris de forma rígidamente sistemática: al contrario, en obras como *Composition avec Horloge* (1912, Col. Partic, DC. 27), y en los dibujos relacionados con ella, es fácil ver ajustes y cambios que permitiesen conciliar la representación de los objetos con el andamiaje general de la imagen del cuadro. No en vano Gris había dicho que amaba «la emoción que corrige la regla», respondiendo a Braque, que declaraba amar «la regla que corrige la emoción»<sup>1</sup>.

1. Recogido en KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. Vida, Obra y escritos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 285.

El tema de la guitarra sobre la mesa había sido tratado por Picasso en 1912 en un considerable número de dibujos y *collages*. Uno de ellos, *Guitarra y hoja de música*, pintado en octubre-noviembre de 1912 (Daix 506, Col. Partic.) tiene una composición similar al de Gris, con la guitarra apoyada de forma parecida sobre una mesa ligeramente descentrada, dejando un espacio a la derecha, y con fondo de papel pintado –en este caso, un trozo de papel real pegado al cuadro con el pocedimiento del *collage*– de tonalidades similares a las de nuestro lienzo. Partiendo quizá de este y otros modelos, Gris pinta en 1913 *La guitare sur la table*.

Pero si temáticamente se aproxima a los ejemplos de Picasso, compositivamente puede relacionarse con otras obras del propio Gris del mismo periodo, como *Le Siphon*, (1913, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts, DC. 37) o *Violon et guitare* (1913, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, DC. 40). Todas ellas proponen una interpretación muy personal del cubismo, que funde aspectos del cubismo analítico y el cubismo sintético desarrollados por Picasso y Braque. Gris compone una imagen total partiendo de aspectos parciales, dejando que el espectador vuelva a integrar de nuevo el conjunto mediante una síntesis que tiene tanto de intelectual como de visual. Esta síntesis de diferentes vistas y aspectos de los objetos en una sola imagen implica la fusión de tiempo y espacio: si la visión analítica





habla de imágenes sucesivas, la sintética habla de imagen sincrónica. Es decir, si analizar significa «duración», sintetizar es «instantaneidad». En este sentido, es interesante recordar la influencia de las teorías de Bergson, y sobre todo de su concepto de «duración», sobre el grupo de pintores cubistas<sup>2</sup>.

Pero además, separando analíticamente vistas y cualidades de los objetos, Gris introduce una fuerte tensión entre abstracción y figuración, entre estructura formal de la imagen y representación del objeto. Cada aspecto se relaciona con el resto de la composición, bien por contraste o bien en secuencia rítmica. Al mismo tiempo, los objetos conservan su integridad, hasta el punto de que, sorprendentemente, siguen siendo legibles –lo que no ocurría siempre en las obras de Picasso y Braque-. Si los objetos se confirman como presencias activas, lo mismo ocurre con las formas. Detalles pintados al *trompe l'oeil* (imitando texturas de mármol, madera o papel pintado, en un juego irónico sobre las posibilidades del *collage*) ponen a prueba su realismo al convertirse en formas abstractas en el conjunto. Por el contrario, formas que parecen no representar nada, como el rectángulo azul situado en vertical sobre el centro de la guitarra, adquieren una significación figurativa. Así ocurre en este caso si el mencionado rectángulo es leído como un haz de luz o como una continuación del espacio del mismo color que parece describir una ventana al fondo de la imagen –una alusión al azul de los tradicionales celajes-. Esta posibilidad convertiría esta pintura en uno de los primeros ejemplos de un tema característico del Gris posterior: la guitarra ante la ventana. Por último, la descripción simplistamente naturalista de la pata de la mesa, en contraste con el sofisticado nivel de abstracción del resto del cuadro, recuerda los recursos empleados en otras imágenes anteriores del propio Gris, como en el mencionado *L'Horloge* de 1912.

Si comparamos este lienzo con su dibujo preparatorio (DC 36 a), es fácil llegar a la conclusión de que en el proceso que media entre ambos la geometría se ha impuesto sobre la mimesis. Lo mismo podemos decir si comparamos este lienzo de Gris con las mencionadas obras de Picasso del mismo tema. Aunque nunca de forma rígida, lo cierto es que Gris enfatiza de esta manera el control de los aspectos intelectuales sobre los sensuales y fenomenológicos. Es el camino hacia lo que posteriormente llamaría «arquitectura plana y coloreada»<sup>3</sup>.

2. ANTLIFF, MARK y LEIGHTEN, PATRICIA: *Cubism and Culture*. London and New York, Thames and Hudson, 2001. Capítulo «Philosophers of Time and Space», p. 64 y ss. Ver también GREEN, CHRISTOPHER: *Juan Gris*. London/New Haven, Whitechapel Art Gallery in association with Yale University Press, p. 45.

3. Conferencia «De las posibilidades de la pintura», pronunciada ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos, fundado y dirigido por el Dr. Allendy, en el Anfiteatro Michelet de la Sorbona el 15 de mayo de 1924. Recogida en GRIS, JUAN: *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 35.

## REFERENCIAS

Nº Stock: K 6656  
DC 36

## INSCRIPCIONES

Firmada y fechada al dorso «Juan Gris 4-13»

## PROCEDENCIA

Galerie Kahnweiler, París / Galerie Simon, París / Galerie Louise Leiris, París / Theodore Schempp, New York-París / M. et Mme Roy L. Friedman, Chicago / Subastada en Christie's, Nueva Cork.

## EXPOSICIONES

«Exhibition of Works by Juan Gris». Londres, Mayor Gallery, 1936, nº 3 / «Peintures et Sculptures Contemporaines». Avignon, Palais des Papes, 1947, nº 62 / The Art Institute, Chicago, 1963 / «Juan Gris». Washington, D.C., National Gallery of Art, 1983. Itinerante a University Art Museum, Berkeley, 1984 y a Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1984 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain. Compañía Telefónica Nacional de España», Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia,

IVAM, 1990, p. 153 / «La Colección de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en Buenos Aires». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 / «Juan Gris». Londres, Whitechapel Art Gallery, 1992. Itinerante a Staatsgalerie, Stuttgart, 1992-1993, y a Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo, 1993 / «La Colección de Arte de Telefónica en Sevilla». Sevilla, Fundación Focus, 1997 / «Century City: Art and Culture in the Twentieth Century Metropolis». Londres, Tate Gallery of Modern Art, 2001.

## BIBLIOGRAFÍA

*Exhibition of Works by Juan Gris*. Londres, Mayor Gallery, 1936, nº 3. / *Peintures et Sculptures Contemporaines*. Avignon, Palais des Papes, 1947, cat. 62, p. / COOPER, DOUGLAS: *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París, Berggruen, 1977, vol. I, num. 36, p. 64, rep. b/n p. 65. / ROSENTHAL, MARK: *Juan Gris*. (Cat. Exp. Berkeley Art Museum, University of California, Berkeley). New York, Abbeville Press, 1983,

cat. 13, p. 37. / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et.al.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain. Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid, Munchen; Telefónica, Villa Stuck, 1988, rep.c.p.65. / ISHI KAWA, LAILA: *Aproximación a Gris: ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1990, 69-86, rep.c. pp. 79-85. / *La Colección de Arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 1990, rep.c.p.153. / *La Colección de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c. p. 159. / ISHI KAWA, LAILA, et. al: *Variaciones en Gris*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología y Ayuntamiento de Madrid, 1992, rep.c.p.29. / Juan Gris en Buenos Aires. Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires, 1992, rep.c.p.91. / GREEN, CHRISTOPHER, et.al: Juan Gris. London/New Haven, Whitechapel Art Gallery in Association with Yale University Press, 1992, num. 25, p. 184. / AA.VV. *La Colección de Arte Telefónica*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep. C.p. 169.

*Verres, journal et bouteille de vin, 1913**(Vasos, periódico y botella de vino)*

Técnica mixta, 45 x 29,5 cm

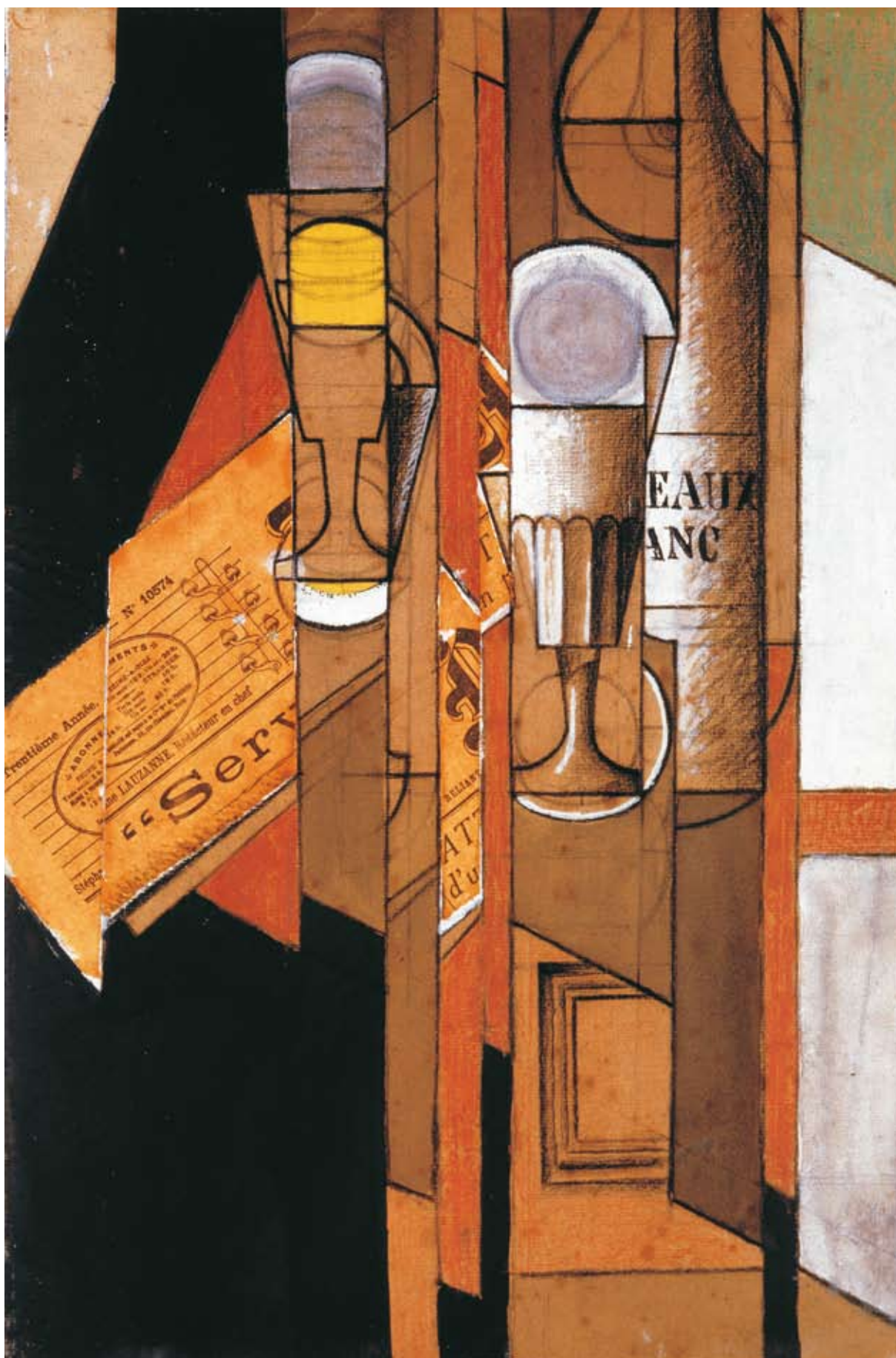
Realizado en 1913, *Verres, journal et bouteille de vin* es el único *collage* de Juan Gris en la colección de Telefónica. Aunque es de los más tempranos conservados, hay que recordar que ya un año antes había hecho suyo el deseo de Picasso y Braque de renunciar a los artificios de la pintura ilusionista para representar la realidad, sustituyéndolos por la introducción en el lienzo de fragmentos de esa realidad. Un trozo de periódico o de papel pintado instalados en el cuadro significaban en este contexto un acto de realismo. Y así lo entendió Gris en 1912 cuando introdujo un trozo de espejo en *Mesa de tocador*, expuesto en octubre de ese año en La Section d'Or.

Las posibilidades abiertas por el *collage*, inseparables del concepto de fragmento, eran infinitas. En realidad, Gris parece estar sopesando esas posibilidades incluso en algunas de sus pinturas de 1913 (ver *La guitare*), en las que emplea una fragmentación geométrica que parece ser el paso previo para una imagen reconstruida en una especie de *collage* ficticio.

Gris había comenzado a desarrollar en su pintura un sistema de estructuras generalmente basadas en franjas verticales, aunque en ocasiones también en abanico, como en *El Fumador* (1913, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), a partir de la idea de la superposición de una retícula geométrica que ya podía verse en sus pinturas de 1912. Este tipo de composición en franjas verticales, en la que la geometría significa control intelectual de la realidad fenomenológica observada, es el que aplica al *collage Verres, journal et bouteille de vin*. En este caso, no se trata ya de una fragmentación puramente conceptual, sino que Gris ha llevado la esencia del *collage* a sus últimas consecuencias físicas, fragmentando/recortando previamente la imagen misma para después proponer una reconstrucción que enfatiza su idea de la imagen artística como composición visual.

Dada la sutil concepción de estos *papiers collés* de Gris, no es extraño que su proceso de producción distara enormemente de la improvisación creativa que parecía presidir la creación de los *collages* de Picasso, en los que el azar se convierte en aliado. Ante *Verres, journal et bouteilles de vin* es fácil imaginar hasta qué punto la «pasión intelectual por la exactitud»<sup>1</sup> que, según Stein, caracterizaba a Gris, le llevaría a una minuciosa investigación previa. Y esta hipótesis se refuerza por la constatación de la experimentación llevada a cabo paralelamente en otros medios con este mismo tipo de estructuras visuales en bandas verticales. Este es el caso de una pintura de composición especialmente cercana, como *Le Livre* (1913, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, DC.32), pero también de otras como *Le Chope de Bière et les Cartes* (1913, Columbus Museum of Art, DC. 35) o *La Guitare* (1913, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, DC. 42), en la que introduce además el *collage* de una reproducción en blanco y negro de una pintura barroca, como un guiño sobre la cuestión de la verdadera naturaleza de la pintura. Es también el caso de dibujos como *Livre, bouteille et verre* (1913, Colección particular, París) o *Bouteille de Rhum* (1913, Col. Sr. y Sra. Ahmet M. Ertegun). Como hemos comentado a propósito de *La Guitare sur la table*, en aquellas y otras pinturas de 1913, Gris había experimentado además con

1. STEIN, GERTRUDE, *Autobiografía de Alice Toklas*. Barcelona, Lumen, 1992, p. 269.



algunos otros recursos relacionados con el *collage*, como las texturas, pero es fácil deducir que la prioridad seguía siendo la estructura formal de la imagen.

Hay que señalar otras importantes diferencias entre *Verres, journal et bouteille de vin* y los *collages* de Picasso y Braque. Como ocurre en toda la obra de Gris, en este *collage* ninguna forma es inactiva. Mientras que en los *collages* de Picasso y Braque el uso de fragmentos de papel solía tener la función de independizar forma y color, en el caso de Gris cada una de las piezas de papel pegadas había sido minuciosamente recortada para encajar en un lugar concreto para cumplir simultáneamente dos funciones: además de mantener su bien delimitada entidad física dentro de la composición abstracta del cuadro, tienen una misión representacional. De este modo, la aproximación de Gris al *collage* es ambigua, pues si de un lado parece aceptar el concepto de *tableau-object*, de otro declara que la importancia de la obra de arte como objeto tenía que ver, al menos en parte, con la idea de representación.

La ausencia de firmas en el anverso de este tipo de obras, tanto en el caso de Gris como en el de Picasso y Braque, ha inducido a pensar que los artistas perseguían una imagen impersonal. En este sentido, Kahnweiler afirma que, para Gris, el *collage*, con su distanciamiento de la factura manual del artista, era «un medio de anonimato»<sup>2</sup>.

Sin embargo, es fácil ver en este *collage*, perfectamente legible a pesar de su voluntad fragmentaria, la distintiva visión estructuradora y clarificadora que caracteriza a Gris a lo largo de toda su trayectoria artística. En *Verres, journal et bouteille de vin*, como en las demás obras citadas, el énfasis en la composición unificadora a base de franjas verticales no impide la identificación de los objetos. A pesar de la complejidad de esta operación, el resultado sigue siendo perfectamente legible: abstracción y representación, pintura y realidad se complementan perfectamente en estas refinadas composiciones. Para ello, Gris simplifica enormemente sus objetos, que llegan a convertirse casi en signos: un círculo es la abertura de una copa o de una botella, la silueta de uno de estos objetos basta para identificarlos en el conjunto, y la tipografía bastará también para aludir a un periódico o a un telegrama.

Sin embargo, es preciso insistir en que ni esta simplificación, ni las manipulaciones fragmentadoras propias de la técnica del *collage* impiden a Gris mantener la integridad de sus presencias físicas. Este disciplinado respeto por el objeto ha inducido a historiadores y críticos como Juan Antonio Gaya Nuño a evocar la figura de Zurbarán<sup>3</sup>. Una evocación que parece aquí acertadamente subrayada por el empleo del más severo negro, opaco y silencioso, ocupando una importante porción de la superficie del cuadro: una sonora ausencia que Gris contrapone a la callada presencia de los objetos.

Después de dedicarse al *papier collé* casi exclusivamente durante un año, Gris cesó de trabajar con esta técnica en el invierno de 1914-1915. Una de las razones de este abandono puede ser el énfasis en la noción de fragmentariedad que imponía el *collage* precisamente cuando Gris declaraba buscar la unidad pictórica, deseoso de huir del peligro de caer en la creación de meros «repertorios de objetos»<sup>4</sup>.

2. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. Vida, obra y escritos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 268. (publicado originalmente en Kahnweiler, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. París, Gallimard, 1946).

3. GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Juan Gris*. Barcelona, Polígrafa, 1985, p. 15.

4. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris. 1913-1927*. London, Private Edition, 1956. nº XXXII, a D.-H. Kahnweiler, París, 26 marzo 1915, pp. 26-27.

## PROCEDENCIA

Helena Rubinstein, París / John Richardson, Londres / Mr. and Mrs. Armand Bartos, Nueva York / Galería Beyeler, Basilea

## EXPOSICIONES

«Centennial Exhibition». Nueva York, Wildenstein & Co, 1961 / «Juan Gris». Dortmund, Museum am Ostwall, 1965. Itinerante a Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, 1966 / «Juan Gris (1887-1927)». Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional, 1985 / «Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Madrid, Fundación Santillana, 1985-1986 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Barcelona, Palau de la Virreina, 1988 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain/Compañía Telefónica Nacional de España», Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en Buenos Aires». Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires, 1992 / «Juan Gris», Whitechapel Art Gallery, Londres, 1992. Itinerante a Staatsgalerie Stuttgart, 1992 - 1993, y a Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo, 1993 / «7 pintores de la Escuela de París». Madrid, Casa del Monte, 1993 /

«La Colección de Arte de Telefónica en el Museo Nacional de Bellas Artes», Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1993 / «La Colección de Arte de Telefónica». Museo de la Compañía Telefónica de Perú, Lima, 1996. Itinerante a Santiago de Chile / «La Colección de Arte de Telefónica en Sevilla». Sevilla, Fundación Focus, 1997 / «Zurbarán, Gris, Vicente. Una tradición española de la modernidad». Segovia, Museo Esteban Vicente, 2003. / «Arte y Utopía. La acción restringida». Barcelona, MACBA, 2004.

## BIBLIOGRAFÍA

*Centennial Exhibition*, Wildenstein & Co, New York, 1961, nº 132, rep. / REYGERS, L., et.al.: *Juan Gris*. Dortmund, Museum am Ostwall, 1965, nº 112 / TINTEROW, GARY: *Juan Gris (1887-1927)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, rep. p. 336 / AA.VV. *Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid, Fundación Santillana y Compañía Telefónica Nacional, 1985, nº. 3 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et. al.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid / Barcelona: Telefónica / Ayuntamiento de Barcelona, 1988, rep. c.p.5 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et.al.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain. Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid / Munchen: Telefónica/Villa Stuck,

1988, rep. c.p.63 / ISHI KAWA, LAILA: *Aproximación a Gris: ocho marcos para once cuadros*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1990, pp. 45-68, rep.c.pp 57-61. / *La Colección de arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 1990, rep. c.p 151 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c. p. 157. / ISHI KAWA, LAILA, et.al: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep. c.p. 27 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires, 1992, rep.c.p. 29 / GREEN, CHRISTOPHER, et.al: *Juan Gris*. London/ New Haven, Whitechapel Art Gallery in Association with Yale University Press, 1992, nº 23, p. 182 / VVAA: *La Colección de Arte de Telefónica*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep.c.p.167 / «7 pintores de la Escuela de París». Madrid, Casa del Monte, 1993, rep.c.p.120-121 / «La Colección de Arte de Telefónica en el Museo Nacional de Bellas Artes», Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, rep.c.p. 71 / «La Colección de Arte de Telefónica». Museo de la Compañía Telefónica de Perú, Lima, 1996, cat 46, rep.c. / BONET CORREA, ANTONIO: *Zurbarán, Gris, Vicente. Una tradición española de la modernidad*. Segovia, Museo Esteban Vicente, 2003, rep.c.p.65 / CHEVRIER, JEAN FRANÇOIS y BORJAVILLEL, Manuel J.: *Arte y Utopía. L'acció restringida*. Barcelona, MACBA, 2004.

*Le jardin, 1916**(El jardín)*

Óleo sobre tabla, 66,1 x 55,2 cm

*Le jardin* fue pintado en octubre de 1916. La guerra hacía difícil la obtención de lienzos, por lo que esta obra, como una buena cantidad de sus obras de estos años, serán pintadas sobre tabla o contrachapado. Es el caso de *Carafe et journal* (DC.177); *Compotier, verre et journal* (DC. 180); *Compotier, verre et citron* (DC. 188), sobrios bodegones de paleta parda realizados en los primeros meses de 1916, y en las duras condiciones vitales que le imponía su circunstancia de extranjero en el París de la Primera Guerra Mundial. La austera solemnidad de estos bodegones ha hecho evocar con frecuencia el origen español de Gris e invocar a ilustres predecesores como Zurbarán. En ellos, como si destilase su intensa vida interior en medio de aquel ambiente de privaciones y hostilidad, Gris había creado una serie de obras maestras de conmovedor ascetismo.

Una de las características de la obra de Gris, junto con su incuestionable coherencia, es su actitud abierta a los cambios, su deseo de evolucionar. Al tiempo que realizaba aquellos bodegones, Gris estaba considerando la necesidad de dar a su pintura un giro menos intelectual, menos hermético y más sensual. En diciembre de 1915 había expresado a su antiguo marchante Kahnweiler, con quien aún tiene contacto a pesar de estar éste exiliado, su inquietud sobre el peligro de una pintura demasiado intelectual, y su deseo de alcanzar cualidades más cercanas a lo sensorial:

«A veces siento que mi pintura está totalmente equivocada. No puedo encontrar en mis pinturas el espacio necesario para el lado sensible y sensorial que creo deben tener siempre. Quizá me equivoque al buscar cualidades pictóricas de una forma artística anterior en otra nueva. En todo caso, encuentro mis pinturas demasiado frías».

Anteriormente le había confesado también su inquietud ante sus cuadros, que veía como

«repertorios de objetos (...). Porque soy consciente de que aunque mis ideas están bastante desarrolladas, mis medios para expresarlos plásticamente no lo están»<sup>1</sup>.

1. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris, 1913-1927*, London, Private Edition, 1956. nº XXXI, a Kahnweiler, París, 26 marzo 1915, p. 26.

Todo esto explica la aparición de una obra como *Le jardin*, radicalmente diferente a aquellos graves bodegones de espacios interiores, cromatismo contenido y geometría rigurosa. *Le jardin* se abre a la naturaleza, a la vegetación, a la luz exterior y a la exuberante sensualidad de la vida orgánica mediante sus formas curvas. Sin duda, un cambio de circunstancias influyó también en este sorprendente giro. Pocos días antes de realizar este cuadro, Gris había dejado el París que en tantos sentidos le asfixiaba para instalarse en Beaulieu près Loches, una pequeña localidad de la Turena de la que procedía Josette, su compañera. Esta primera estancia de Gris y Josette en Beaulieu, que se produce entre septiembre y octubre de 1916, tiene importantes frutos artísticos. Entre ellos destaca *Femme à la mandoline, d'après Corot* (Kunstmuseum Basel) y, sobre todo, el célebre *Portrait de Madame Josette Gris*, que puede verse como una consecuencia del anterior, y que fue donado por su antiguo propietario, Douglas Cooper, al estado español (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).





Beaulieu significa inicialmente para Gris, entre otras cosas, un recobrado contacto con la naturaleza que le deslumbra. Pronto escribe a Maurice Raynal, que se había incorporado al ejército:

«Siento que aquí todo es más auténtico y está sujeto a razones más profundas que en París. Hay algo realmente sano (...). Además, el sol de la mañana y los árboles distantes incitan a pasear, y uno sale por el placer de salir, igual que uno trabaja por el placer de trabajar y no porque se siente empujado a imitar a otros. Aquí me siento vivo (...). Como tú, espero que algún día podamos sentarnos a la sombra de un gran árbol y dedicarnos a hablar de cosas que tú realmente entiendes y sabes explicar»<sup>2</sup>.

2. COOPER, ed.: *Op. cit.*, nº XLVIII, Beaulieu, 18 de septiembre, 1916. p. 39.

Gris afirma que este escenario le provoca un inmediato deseo de pintar paisajes, aunque la belleza rural redescubierta parece estimularle e intimidarle a partes iguales: «Estoy pensando en hacer algunos paisajes, pero todo es tan bello que no sé como hacer para no estropearlo», le dice a André Level<sup>3</sup>. Este temor puede ser la causa de que sólo se conserve una pintura de este momento que pueda encajar propiamente en las características del género<sup>4</sup>. Sin ser propiamente un paisaje, *Le jardin* parece responder también a ese impulso de captar el ambiente que le rodea, y que le hace ampliar el catálogo de temas de su pintura. Recordemos, por ejemplo, que en esa misma estancia de 1916 Gris pintó las murallas del castillo de Loches (DC. 201), y que en su estancia de 1918 pintaría una pintoresca casa de piedra con un torreón que constituía uno de los principales atractivos turísticos del lugar (*Maisons à Beaulieu*, 1918, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo).

3. COOPER, *Op. cit.*, nº XLIX, Carta a André Level, Beaulieu, 21 septiembre 1916. *op. cit.*, p. 40.

4. Se titula *Landscape*, y figuró en la colección de Douglas Cooper.

*Le jardin* describe la verja metálica de entrada a algún jardín cercano. Si no es un paisaje, tampoco es propiamente una de las ventanas abiertas que comienzan a aparecer en la obra de Gris hacia 1915, a partir de su contacto con Matisse, y que cobran un especial protagonismo a partir de 1921. Sin embargo, parece participar de las características de ambos géneros. Como las ventanas abiertas, *Le jardin* parece sugerir la contraposición entre mundo interior y mundo exterior, entre lo cerrado y lo abierto. Con su fuerte contraste cromático, opone zonas de luz y sombra. Quizá pueda leerse como símbolo de la situación personal del propio Gris, cuyo luminoso retiro en Beaulieu se ve oscurecido por la preocupación por los acontecimientos bélicos, que llegará a impedirle trabajar a menudo<sup>5</sup>. También su propia situación personal en el seno del cubismo tenía luces y sombras y le planteaba importantes conflictos morales: el contrato firmado el 18 de abril de 1916 con Léonce Rosenberg, que durante los años del exilio de Kahnweiler ejercería de marchante del cubismo en París, le supone un cierto reconocimiento personal y le proporciona la necesaria estabilidad económica, pero no deja de pesarle como una deslealtad hacia su viejo amigo y protector.

5. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Op. cit.*, Carta a Raynal, nº LII, Beaulieu, 17 octubre 1916, p. 42.

## INSCRIPCIONES

Firmado y fechado abajo a la izquierda: «Juan Gris 16»

## PROCEDENCIA

Léonce Rosenberg, París / Léonide Massine, Nueva York / Rose Fried Gallery, Nueva York / Ann Soloway, Nueva York / Galerie Gmurzynska, Colonia.

## EXPOSICIONES

«Collection of Léonide Massine». New York, Mary Harryman Gallery, 1935, nº 11 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Barcelona», Palau de la Virreina, 1988 / «La Colección: Juan Gris. Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from Spain». Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida. Fernández, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en Buenos Aires». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 / «Juan Gris», Whitechapel Art Gallery, Londres,

1992. Itinerante a Staatsgalerie Stuttgart, 1992-1993, y a Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo, 1993 / «La Colección de Arte de Telefónica en Sevilla». Sevilla, Fundación Focus, 1997 / «Eugenio D'Ors. Del arte a la letra». Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997.

## BIBLIOGRAFÍA

*Collection of Léonide Massine*. New York, Mary Harryman Gallery, 1935, nº 11 / COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris, 1913-1927*. London, Private Edition, 1956. Carta nº XLIX, de 21 de septiembre de 1916, y nº L, de 2 de octubre de 1916, ambas a André Level, p. 40-41 / COOPER, DOUGLAS, *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París, Berggruen, 1977, Vol. I, nº 200, p. 298, rep. b/n p. 299 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid/Barcelona: Telefónica / Ayuntamiento de Barcelona, 1988, rep.c.p.45 / *La Colección: Juan Gris. Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from*

*Spain*. Madrid/München: Telefónica/Villa Stuck, 1988, rep.c.p.67 / ISHI KAWA, LAILA: *Aproximación a Gris: ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1990, pp. 75-85 rep. pp. 79-85 / *La Colección de Arte de Telefónica*, Valencia, IVAM, 1990, rep.c.p.155 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida. Fernández, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c.p. 161 / ISHI KAWA, LAILA, et alt.: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep.c.p.31 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto 1992, rep.c.p. 39 / GREEN, CHRISTOPHER, et alt.: *Juan Gris*. London/New Haven: Whitechapel Art Gallery in Association with Yale University Press, 1992, nº 65, p. 220, citado en p. 58 / AA.VV.: *La Colección de Arte de Telefónica*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep.c.p.173 / MERCADER, LAURA, et alt.: *Eugenio D'Ors. Del Arte a la Letra*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 96, rep.c.p. 97.

*La guitare, 1918**(Guitarra)*

Óleo sobre lienzo, 81 x 59,8 cm

En la primavera de 1906, unos meses antes de trasladarse definitivamente a París, José Victoriano González había publicado un dibujo de una guitarra ilustrando el libro de José Santos Chocano titulado *Alma América. Poemas Indoespañoles*. Es entonces cuando utiliza por primera vez el pseudónimo por el que aún le conocemos: Juan Gris. A partir de aquel momento, la imagen de la guitarra y el nombre de Juan Gris tendrán una estrecha relación. Uno de los objetos más presentes en el censo de pinturas y esculturas del movimiento cubista en general, la guitarra es también uno de los temas más frecuentes en la obra de Gris. Se ha especulado mucho sobre el interés del cubismo por los instrumentos musicales. Es posible que un factor importante en este sentido fuese el carácter conceptual y temporal de la música. Ésta se basa sobre todo en ritmos, es decir, en desarrollos diacrónicos: algo que formaba parte del horizonte del propio cubismo, que pretendía ofrecer varios aspectos de un mismo objeto que en la experiencia real sólo pueden contemplarse sucesivamente<sup>1</sup>. En el caso concreto de la guitarra, un instrumento que, junto con el violín, la mandolina y otros de cuerda protagoniza muchas obras cubistas de Picasso y Gris, se han aducido además otras posibles causas, como la evocación nostálgica de la música española. No hay que olvidar que poco antes del nacimiento del cubismo, guitarristas y compositores españoles como Francisco Tárrega habían popularizado este instrumento en Europa. Pero además la guitarra tiene en sí misma, en cuanto objeto, cualidades que debían ser especialmente atractivas desde el punto de vista de la investigación cubista. Por su propia configuración, con su apertura central o sus cuerdas sobre la madera, la guitarra deja ver diversos planos al mismo tiempo, exactamente por los mismos procedimientos que el cubismo exploraba: transparencias o solapamientos. La guitarra ofrece simultáneamente a nuestra vista su interior y su exterior, y su fuste, como su interior hueco, se hace visible aunque esté velado por las cuerdas. De este modo, tanto por la diacronía de su sonido, como por la simultaneidad de su imagen, podría verse en la guitarra un símbolo del cubismo.

*La guitare* fue pintado en París durante el primer mes de la primavera de 1918. Juan Gris y Josette, que en abril partirían hacia Beaulieu-pres-de-Loches (Turena), donde se establecerían hasta noviembre, pasan aquellos días en una impaciente espera e incertidumbre, pues el fin de la guerra parece tan próximo en unas ocasiones como lejano en otras. Nada de esta zozobra parece afectar a *La guitare*. Sintética y serena, quizá la pieza más abstracta de la colección de Gris en Telefónica, pertenece a uno de los periodos más apreciados de la obra de este artista. Mark Rosenthal identifica el año 1918 en la obra de Gris como el inicio de un brillante momento de síntesis que abarcaría hasta mediados de 1922<sup>2</sup>. Por su parte, Kahnweiler, que relaciona todo el periodo comprendido entre 1916 y 1919 con el concepto predominante de «arquitectura», habla muy apropiadamente de estas imágenes como de emblemas: «los emblemas que inventa desde ahora Juan Gris significan en su conjunto el objeto que pretende representar. No dan todos sus detalles. No tendrían expli-

1. Sobre esta idea, y sobre la relación del cubismo con el concepto de «duración» desarrollado por el filósofo HENRI BERGSON, ver el comentario a *La guitare sur la table*.

2. ROSENTHAL, MARK: *Juan Gris*, New York, Abbeville Press, 1983, p. 101.



cación sin unas experiencias visuales anteriores; pero lo que autoriza a hablar ahora de pintura conceptual es que no son formas reunidas en la memoria visual del pintor las que resurgen del cuadro, sino más bien unas formas nuevas, diferentes de las formas de los objetos reales encontrados en el mundo sensible, unas formas que no son verdaderamente más que emblemas, haciéndose objetos sólo en la percepción del espectador»<sup>3</sup>.

Podemos intuir en las palabras de Kahnweiler, de clara raíz platónica, el célebre método deductivo que Juan Gris desarrollaría plenamente unos años más tarde en sus escritos (ver *Arlequin*). Pero, en todo caso, podemos ver también esta concepción de la pintura en conexión con el «clasicismo cubista» que había comenzado a emerger 1916 y 1917, y que se consolidó como estilo hacia 1918, culminando en el llamado «purismo», cuyos líderes eran los pintores Amédée Ozenfant y Charles Jeanneret (Le Corbusier). El objetivo de estos pintores puristas era una pintura que, alejándose del método intuitivo de Picasso, se basara en proporciones racionales y esquemas abstractos, y redujera los aspectos del mundo real al mínimo. Por ello, no es extraño que contemplaran con admiración a Gris, creador de impecables estructuras pictóricas. Gris, sin embargo, mantuvo cierta distancia respecto del purismo, pues siempre retuvo el respeto por los objetos, evitando la abstracción absoluta, que le parecía tan incompleta como «un tejido con los hilos en una sola dirección»<sup>4</sup>. De hecho, en contra de la congelada visión de los puristas, Gris proclama cada vez más la faceta «poética» de su obra<sup>5</sup>. Con la recíproca relación entre estructura y objeto, Gris desea obtener un cierto lirismo, «una realidad imaginaria»<sup>6</sup>.

Maurice Raynal, uno de los críticos más cercanos a Gris, afirmaba que «la emoción sentida por Gris ante algún objeto le sugería la invención de su proyecto»<sup>7</sup>. Es decir: se trataba de un impulso emocional inspirado por el mundo exterior, un proceso similar al seguido por los poetas. El propio Juan Gris había dicho también que «la estética es el conjunto de relaciones entre el pintor y el mundo exterior»<sup>8</sup> y, también como los poetas, evoca ese mundo exterior creando una realidad imaginaria, que el construye mediante formas y colores, mediante una arquitectura rimada y rítmica. En *La guitare*, las dobles curvas de la guitarra evocan la repetición sonora de las rimas, se hacen eco entre sí, creando potentes simetrías visuales que a su vez tienen su eco en la distribución cromática del cuadro.

Poco después de acabar la guerra, en 1919, Gris vuelve a ilustrar un libro de título significativo: se trata de *La guitare endormie*, de su amigo el poeta Pierre Reverdy. En los años sucesivos, la guitarra aparecerá de nuevo con frecuencia en la obra de Gris, adquiriendo a partir de 1921 una nueva formulación, situada frente a una ventana abierta: si la guitarra es el emblema del cubismo –es decir, de la pintura entendida como actividad intelectual–, la ventana abierta puede verse como símbolo de ese mundo exterior, sensual, que ha de estimular emocionalmente al artista.

3. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. Vida, obra, escritos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 274-275.

4. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris. 1913-1923*. London, Private Edition, 1956. Nº LXXX, a Daniel-Henry Kahnweiler, de París, 25 agosto 1919, p. 65.2

5. Después de describir su método de trabajo, partiendo de una forma abstracta para llegar a un individuo, concluye que «esta pintura es a la otra lo que la poesía es a la prosa» (*L'esprit nouveau*, París, num. 5, 1921, pp. 533 y 534. Nota firmada por Vauvrecy, pseudónimo de Amadée Ozenfant, pero redactada por Gris (recogido en JUAN GRIS: *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 21).3

6. Cooper, Douglas, ed., *Op. cit.*, p. 65.

7. RAYNAL, MAURICE: «Juan Gris», 1925, p. 5, citado en ROSENTHAL, MARK: *Juan Gris*, New York, Abeville Press, p. 45.4

8. GRIS, JUAN: conferencia «De las posibilidades de la pintura», pronunciada el 15 de mayo de 1924 en el Auditorio Michelet de la Sorbona, París. Recogida en *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, *op. cit.*, p. 29 y ss.

Nº Stock L.R. 5567  
DC. 259

#### INSCRIPCIONES

Firmado y fechado abajo a la izquierda: «Juan Gris/3-18»

#### PROCEDENCIA

Léonce Rosenberg, París / Compté Auguste Lafon / F.G. Graindorge, Lieja / E.L.T. Mesens, Bruselas / Zwemmer Gallery, Londres / E.L.T. Mesens, Londres / Curt Valentine Gallery, Nueva York, / M. Knoedler & Co., Nueva York / Herbert Rotschild, Nueva York.

#### EXPOSICIONES

Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1932 / «The Cubist Spirit in its Time». Londres, The London Gallery, 1947 / «75 Oeuvres du demi-siècle». Knokke-Le-Zoute, Bélgica, 1951 / «Four Spaniards: Picasso, Gris, Miró, Dalí». Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, 1953 / «Juan Gris». Dortmund, Museum am Ostwall, 1965. Itinerante a Colonia, 1965-66 / «Léger and Purist Paris». Londres, Tate Gallery, 1970-1971 / «Juan Gris». Washington, National Gallery of Art, 1983. Itinerante a Berkeley, University Art Museum, University of California, Berkeley; 1983; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1984 / «30 artistas de la Escuela de París». Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1984 / «Juan Gris (1887-1927)». Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional, 1985 / «Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Madrid, Fundación Santillana, 1985- 1986 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida», Barcelona, Palau de

la Virreina, 1988 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from Spain/ Compañía Telefónica Nacional de España». Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de Arte da Telefónica de España». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en Buenos Aires». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 / «La Colección de Arte de Telefónica». Sevilla, Fundación Focus, 1997 / «Tiempos de Modernidad. Momentos estelares de la vanguardia histórica española». Vigo, Caixa Galicia, 1999-2000. Itinerante a Museo Municipal de Ourense 2000 y Caixa Galicia, Lugo, 2000.

#### BIBLIOGRAFÍA

*The Cubist Spirit in its Time*. Londres, The London Gallery, 1947, nº 38, rep. nº 3. / *75 Oeuvres du Demi-siècle*. Knokke-Le-Zoute, Bélgica, 1951, nº 33, rep. / *Four Spaniards: Picasso, Gris, Miró, Dalí*. Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 1953, nº 37 / *Juan Gris*. Dortmund, Museum am Ostwall, 1965, nº49, rep. / GOLDBING, JOHN: *Léger and Purist Paris*. Londres, Tate Gallery, 1970. nº 89, rep. / DOUGLAS COOPER: *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París, Berggruen, 1977, vol. II, nº 256, p. 26, rep. b/n p.27 / Rosenthal, Mark, *Juan Gris*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1983, num. 57, p. 99 / TINTEROW, GARY: *Juan Gris (1887-1927)*. 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 234-235, rep. / AA.VV.: *Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández,*

*Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid, Fundación Santillana, 12 diciembre 1985 a 20 enero 1986 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid/Barcelona: Telefónica/ Ayuntamiento de Barcelona, 1988, rep.c.p.9 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from Spain/ Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid/ Munchen: Telefónica/ Villa Stuck, 1988, rep.c.p.69 / ISHI KAWA, LAILA: *Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1990, p. 87-99, rep.c.pp. 95-99. / *La Colección de Arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 11 septiembre a 11 noviembre 1990, rep.c.p. 157 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernández, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c.p.163 / ISHI KAWA, LAILA, et alt.: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep.c.p. 33 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto 1992, rep.c.p. 47/ GREEN, CHRISTOPHER, et alt.: *Juan Gris*. London/ New Haven: Whitechapel Art Gallery in Association with Yale University Press, 1992, num. 79, p. 230 / VVAA.: *La Colección de Arte de Telefónica*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep.c.p. 175 / *Tiempos de Modernidad. Momentos estelares de la vanguardia histórica española*. Vigo, Caixa Galicia, 1999, rep.c.p.44.

*Arlequin, 1918**(Arlequin)*

Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm

*Arlequin* fue pintado en mayo 1918, durante la segunda estancia de Gris en Beaulieu<sup>1</sup>, una localidad de la Turena de la que Josette Gris era originaria. Ambos se habían desplazado allí un mes antes, huyendo de la amenaza del *Grosse Bertha* –ciertamente la pieza de artillería más conocida de la Primera Guerra Mundial– que provocaría un considerable éxodo de la capital francesa.

En Beaulieu, se reúnen con ellos el escultor Jacques Lipschitz, el pintor y teórico Metzinger, y el poeta Vicente Huidobro, así como la pintora María Blanchard. La proximidad de Lipschitz pudo actuar como un estímulo para la realización de algunas esculturas representando precisamente arlequines en aquellos años. Ya en 1917 había realizado una escultura de yeso (Philadelphia Museum of Art, The A. E. Gallatin Collection) con este tema. Años más tarde, en 1923, realizaría unas pequeñas figuras en chapa de cinc, tituladas respectivamente *Arlequin* (actualmente en Colecciones ICO, Madrid. Regalada por Gris a Mme. Huidobro), y Pierrot (regalada a André Simon). Ambas están sobrepintadas con un estilo naturalista. De este modo Gris pondría a prueba la tensión entre bidimensionalidad y tridimensionalidad que caracteriza al cubismo en general y a su obra en particular. Una tensión que se agudiza especialmente en el lienzo titulado *Arlequin*, que ahora comentamos.

Gris también había tratado antes de 1918 el tema del arlequín en su pintura. Así, *Arlequin con guitarra* (diciembre de 1917, Alex Hillman Family Foundation, New York, DC 241). Pero es sobre todo después de 1918 cuando presta una mayor atención a los temas relacionados con la *Commedia dell'Arte*. Entre las pinturas de figura realizadas entre octubre 1918 y mediados de 1922, todas excepto una responden a estos temas. De este modo, puede decirse que, junto con los bodegones y las ventanas abiertas, este acaba por convertirse en uno de los temas más presentes en la obra madura de Gris. Nada parecía predecirlo antes de 1917.

El inesperado interés de Gris por estos temas parece derivar de varias fuentes. En primer lugar, hay que recordar su creciente veneración por la obra de Cézanne –cuyo arlequín de *Mardi Gras* había estudiado en un dibujo de 1916–, así como por las imágenes relacionadas con estos personajes que Picasso estaba produciendo por entonces para los Ballets Russes de Serge Diaghilev. De hecho, el mismo año de 1917 Picasso había abordado el tema tanto en un simplificado cubismo sintético (*Arlequin y mujer con collar*, Roma 1917, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París), como mediante una formulación más clasicista (*Arlequin, Leonide Massine*, Barcelona 1917, Museu Picasso, Barcelona). Pero a la presencia de los temas de la *Commedia dell'Arte* en el arte moderno francés en general, y en la obra de los cubistas en particular, Gris parecía añadir otras razones.

Entre todas las obras de Gris relacionadas con estos temas, los arlequines y pierrots de 1918-1919 parecen formar un grupo aparte, caracterizado por una acentuada geometrización que convierte la imagen pictórica en una auténtica metáfora de la noción de construcción. De

1. Además de estar así datado sobre el propio cuadro, Gris hace referencia a este cuadro en una carta enviada a Léonce Rosenberg desde Beaulieu el 4 de junio de 1918. (Publicada en GREEN, CHRISTOPHER: *Juan Gris*. London/New Haven, Whitechapel Art Gallery in association with Yale University Press, 1992. Ver capítulo «Juan Gris: A correspondence Restored», de Christian Derouet, pp. 284-298)





este grupo de obras formarían parte también, por ejemplo, *Arlequin con violín* (1919, DC. 307, Col. Partic.), *Pierrot* (1919, Kunstmuseum Winterthur), *Arlequin en pie* (1919, Col. Georges G. Gris) y *Arlequin junto a una mesa* (1919, Morton G. Newman Family Collection). Todos ellos muestran una inquietante cualidad entre mecánica y misteriosa. En el *Arlequin* de la colección de Telefónica, la figura y el espacio circundante se funden completamente, haciendo que cada uno de los planos abstractos que configuran la imagen sean, al mismo tiempo, detalles figurativos. De esta forma, un estudiado ritmo de colores y formas conforman tanto la composición abstracta del cuadro como la descripción de la figura y su entorno.

La solidez arquitectónica de la apariencia de este *Arlequin* –cuyo cromatismo terroso explicaba el propio Gris como contagio del colorido de la arquitectura local de Beaulieu– se contrapesa con el concepto de irrealidad que emana del personaje. Como *Pierrot* o *Colombine*, *Arlequin* no es sino ficción teatral, artificio, una identidad basada en la máscara y el disfraz. Esta ambivalencia ha sido señalada por Christopher Green, apuntando acertadamente también a otro aspecto: miran tanto hacia el pasado como hacia el presente<sup>2</sup>.

De una parte pueden relacionarse con el contexto del *retorno al orden*

2. GREEN, CHRISTOPHER, *op. cit.*, pp. 131 y ss.

«reverdiario», por encarnar la idea de una autonomía estética desarrollada en los cauces de la tradición francesa, la misma tradición de la que formaba parte el *Pierrot* de Watteau que parece inspirar tantas melancólicas figuras de los años finales de Gris. Pero de otra parte, estas pinturas representando arlequines parecen ser la encarnación del «cubismo puro», destilado, posterior a 1916, que desea separarse de la realidad fenomenológica para adentrarse en una noción idealizada de creación estética.

Por último, resulta interesante analizar el interés de Gris por estos personajes de la *Comedia dell'Arte* en otro sentido. Tanto *Arlequin* como *Pierrot* son conceptos, arquetipos, fórmulas generales que sólo llegan a adquirir carácter propio o individualidad en el momento de ser representados, de ser encarnados por un individuo. Algo paralelo al proceso que Gris quería seguir en su obra pictórica que, partiendo de formas generales, construía objetos particulares en la peculiar configuración de cada imagen. El propio Gris lo explica más tarde así:

«Trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, intento concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo que significa que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal. Quiero llegar a una cualificación nueva, yo quiero llegar a producir individuos especiales partiendo del tipo general.

Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo: Cézanne, de una botella hace un cilindro; yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro hago una botella, una cierta botella. Cézanne va hacia la arquitectura; yo parto de ella, por esto compongo con abstracciones (colores) y compongo cuando estos colores han devenido objetos. (...) Esta pintura es a la otra lo que la poesía es a la prosa»<sup>3</sup>.

3. *L'esprit nouveau*, París, nº 5, 1921, pp. 533-534 (firmado por Vauvrecy, pseudónimo de Amedée Oz-enfant, pero redactado por Juan Gris. Recogido en JUAN GRIS: *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pp. 18-21.

Nº Stock: L.R. 5907  
DC. 262

#### INSCRIPCIONES

Firmado abajo a la izquierda: «Juan Gris»; Firmado y fechado al dorso: «Juan Gris, Beaulieu 5-1918»

#### PROCEDENCIA

Léonce Rosenberg, París / Dr. G.F. Reber, Lausanne / Dr. Max Welti, Zurc / Galerie Francis, Ginebra

#### EXPOSICIONES

«Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Madrid, Fundación Santillana, 1985-1986 / «Gargallo y sus amigos españoles». Zaragoza, Museo Gargallo, 1986 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Barcelona, Palau de la Virreina, 1988 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from Spain / Compañía Telefónica Nacional de España». Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de Arte da Telefónica de España». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris», Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en Buenos Aires», Buenos Aires, Museo Nacional, 1992 / «Juan Gris». Londres, Whitechapel Art Gallery, 1992. Itinerante a Staatsgalerie Stuttgart, 1992-1993, y a Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1993 / «7 pintores españoles de la Escuela de París», Madrid, Casa del Monte, 1993 / «La Colección de Arte de Telefónica en el Museo Na-

cional de Bellas Artes». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994-1995 / «La Colección de Arte de Telefónica». Lima, Museo de la Compañía Telefónica de Perú, 12 septiembre a 23 octubre 1996. Itinerante a Santiago de Chile. / «La Colección de Arte de Telefónica en Sevilla». Sevilla, Fundación Focus, 1997. / «De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española 1907-1936». Lisboa, Museo del Chiado, 1998 / «París, París, París. Veinte pintores españoles de la Escuela de París». La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001.

#### BIBLIOGRAFÍA

*Cahiers d'Art* 8, nums. 5-6 (París, 1933). Número dedicado a Fernand Léger y Juan Gris, rep. / COOPER, DOUGLAS, *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París, 1977, vol. II, nº 262, p. 34, rep.b/n p. 35 / AA.VV.: *Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid, Fundación Santillana, 1985, nº 4 / ORDÓÑEZ, RAFAEL: *Gargallo y sus amigos españoles*. Zaragoza, Concejalía de Cultura, 1986, nº 20 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid/Barcelona: Telefónica/ Ayuntamiento de Barcelona, 1988, rep.c.p.7 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from Spain/Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid / Munchen: Telefónica/ Villa

Stuck, 1988, rep.c.p.71 / ISHI KAWA, L., *Aproximación a Gris: ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y tecnología, 1990, p. 87-106, rep.c.pp. 101-105 / *La Colección de Arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 1990, rep.c.p.159 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 14 septiembre a 20 octubre 1991, rep.c.p. 165 / ISHI KAWA, LAILA, et alt.: *Variaciones en Gris*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep.c.p., 35 *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional, 1992, rep.c.p.49 / GREEN, CHRISTOPHER, et alt.: *Juan Gris*. New Haven y Londres, Whitechapel Art Gallery in Association with Yale University Press, 1992, num. 85, p. 236, y citado p. 130 / *7 pintores españoles de la Escuela de París*, Madrid, Casa del Monte, 1993, rep.c.pp.122-23 / AA.VV. *La Colección de Arte de Telefónica*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1993, rep.c.p.177 / *La Colección de Arte de Telefónica en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, rep.c.p.73 / «La Colección de Arte de Telefónica». Lima, Museo de la Compañía Telefónica de Perú, 1996, nº 47, rep.c. / BONET, JUAN MANUEL: *De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española 1907-1936*. Lisboa, Museo del Chiado, 1998, nº 37, rep.c.p. 309 / CARUNCHO AMAT, LUIS MARÍA: *París, París, París. Veinte pintores españoles de la Escuela de París*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001, rep.c.p. 105.

*Nature morte devant l'armoire, 1920**(Bodegón frente al armario)*

Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm

«Había dejado un joven pintor del cual me gustaba su obra (sic). Encontraba ahora un maestro»<sup>1</sup>, escribe Daniel-Henry Kahnweiler acerca de la impresión que le causa la obra de Gris a su regreso a París en febrero de 1920, después del exilio al que se había visto forzado por su condición de alemán desde el inicio de la Primera Guerra Mundial. Pintado ese año, *Nature morte devant l'armoire* muestra la madurez alcanzada por la obra de Gris a la que se refiere Kahnweiler.

Este cuadro fue pintado, según Douglas Cooper, en los meses de septiembre y octubre<sup>2</sup>. Gris se encontraba de nuevo en la localidad de Beaulieu, cerca de Loches (Turena). Se había retirado allí convaleciente, después de que una pleuresía le hubiera obligado a ingresar en el Hospital Tenon de París. Era el primer acto de la enfermedad que ensombrecería los últimos años de la vida del pintor. A pesar de ello, los aspectos positivos parecían superar a los negativos en este momento de su vida. El regreso de Kahnweiler le permite recuperar no sólo su cálida amistad y certeros consejos, sino también una cierta estabilidad económica. Además, la obra de Gris adquiere cierto reconocimiento, tanto en los círculos internacionales como en los parisinos. Así lo demuestran respectivamente las exposiciones que le dedican la Galerie Alfred Flechtheim, en Düsseldorf (febrero), y la Galerie L'Effort Moderne, en París (marzo) —que publica además una monografía sobre Gris con texto Maurice Raynal—. A estas razones personales para el optimismo se suma el éxito del grupo cubista. En el Salon des Independents de 1920, que contó con la participación de Gris, incluso el reticente crítico Louis Vauxcelles había admitido la importancia del movimiento, según el propio pintor relata orgulloso a Kahnweiler<sup>3</sup>.

Quizá sea *Nature morte devant l'armoire* el más francés de los cuadros de Juan Gris de la colección de Telefónica. Esta obra muestra el nuevo naturalismo que aparece en la obra de Gris después de la primera guerra mundial. Probablemente influyó en esta evolución el ambiente general de recuperación de la tradición pictórica francesa en el marco del *retorno al orden*, que vino a sumarse en el caso de Gris el temor a un posible exceso de rigor geométrico en su obra anterior. Entre los grandes maestros de la tradición francesa, le interesan especialmente Corot y Cézanne, cuya obra estudia en varios dibujos. Ambos se habían distinguido por conciliar la representación del objeto con un concepto pictórico formalmente abstracto. En este sentido, es fácil descubrir la sintonía existente entre esta *Nature morte devant l'armoire*, con su blanco mantel sobre la mesa, su cuchillo en escorzo y su espacio posterior limitado por un plano vertical, y lienzos de tema y composición parecidos en Cézanne, como *Nature morte à la bouilloire* (c. 1869-1870, París Musée d'Orsay). Además de su evidente cercanía iconográfica, ambas ponen el énfasis en el andamiaje geométrico que ordena la imagen. Gertrude Stein afirmaba que «seductoramente la cultura francesa seducía» a Gris<sup>4</sup>. Pero Corot y Cézanne no sólo le seducían, sino que también le reafirmaban en sus

1. KAHNWEILER, DABIEL-HENRY, *Juan Gris. Vida, obra y escritos*. Barcelona, Cuaders Crema, 1995. p. 55.

2. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris, 1913-1927*, London, Private Edition, 1956, Carta CI, de 18 de octubre de 1920, a Daniel-Henry Kahnweiler, p. 84.

3. COOPER, DOUGLAS, ed.: Op.cit., Carta num. XC, de 31 de enero de 1920, a Kahnweiler, p. 75.

4. STEIN, GERTRUDE: «Vida y muerte de Juan Gris», *Gaceta de Arte*, Tenerife, octubre 1933, nº 20, p. 1-2 (Traducción de «The Life and Death of Juan Gris». *Transition*, July 1927, nº 4, p. 159-162).



propias búsquedas. Los estudios sobre la estructura de la imagen, sobre «el elemento arquitectónico de la pintura»<sup>5</sup>, que siempre habían sido el centro de las preocupaciones de Gris, caracterizaban también la obra de estos dos artistas franceses que eran, como él, clásicos y modernos a un tiempo. No en vano, Gris consideraba a Cézanne «un gran arquitecto del color»<sup>6</sup>.

En Corot y Cézanne, Gris admiraba también una intensa cualidad poética, justamente la que él busca para «humanizar» sus composiciones: la «emoción que corrige la regla», que transmite a este cuadro un sereno optimismo. Adentrándose en el camino de la pintura francesa, Gris enriquece y esclarece su paleta, adquiriendo una técnica cada vez más sutil que amplía el horizonte de su pintura.

Gris se sitúa así en una corriente más amplia, alineándose con lo que en el momento parecía ser lo más actual dentro del movimiento cubista. En efecto, la ortodoxia cubista ligada a la galería *L'Effort Moderne*, que regentaba Léonce Rosenberg, con portavoces como Maurice Raynal y Pierre Reverdy, estaba intentando asociar los postulados cubistas no tanto —o no sólo— a la contemporaneidad y a su potencial más revolucionario, sino también a la tradición, especialmente la francesa, en la que buscan su propia legitimidad. Por supuesto, también en este caso el nombre más invocado es el de Cézanne. Pero más allá del maestro provenzal, se trataba de reafirmar la noción del cubismo como un arte conceptual, que como tal era un eslabón más de una tradición ininterrumpida, de la que formaban parte también Corot, Chardin o Ingres. Siguiendo la argumentación del propio Gris, podríamos resumir el punto de vista de este grupo diciendo que la estética de cada artista refleja el espíritu de su tiempo, su abanico de temas pictóricos y la forma en que los utiliza reflejan sus propias preferencias, pero ello no convierte en irrelevantes las lecciones del pasado<sup>7</sup>.

*Nature morte devant l'armoire* representa un especial momento de equilibrio entre la tradición bodegonista europea —así parecen indicarlo el énfasis en las texturas o el escorzo del cuchillo— y el espíritu contemporáneo. Consciente tanto del lugar que en su obra ocupa el arte del pasado, como de su compromiso con su tiempo, Gris escribía: «Mi método es el método de siempre, el que emplearon los Maestros. Los medios de la pintura son constantes»<sup>8</sup>.

5. GRIS, JUAN: «Sobre las posibilidades de la pintura». Conferencia pronunciada ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos, fundado y dirigido por el Dr. Allendy, en el Anfiteatro Michelet de La Sorbona, 15 de mayo de 1924. Reproducida en *Juan Gris. De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971. Gris, Juan: «Sobre las posibilidades de la pintura», p. 29 y ss.

6. GRIS, JUAN: «Sobre las posibilidades de la pintura», op. cit., p. 47.

7. GRIS, JUAN: «Sobre las posibilidades de la pintura». *Op. cit.*, pp. 29 y ss.

8. Recogido en RAYNAL, MAURICE: *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*. París, Editions Montaigne, 1927, p. 172.

## REFERENCIAS

Nº Stock: K 6214  
DC. 349

## INSCRIPCIONES

Firmado y fechado abajo a la izquierda: «Juan Gris/1920»

## PROCEDENCIA

Galerie Simon, París, 1920. / Galerie Flechtheim, Berlín. / Mme. Waurick, Berlín.  
Mme. Emma Witt, Bümpliz. / Dr. Peter Witt, Raleigh, North Carolina. / Nelsen Gallery, Boston, Massachusetts.

## EXPOSICIONES

«Gedaeschnisausstellung Juan Gris». Berlín, Galeria Alfred Flechtheim, 1930, nº 21 / «Juan Gris». Berna, Kunstmuseum, 1955-1956, nº 86 / «30 artistas de la escuela de París». Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1984. / «Juan Gris (1887-1927)». Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura, 1985, rep. p. 261, cit. p. 260, nº 77 / «Cuatro Artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Madrid, Fundación Santillana, 1985-1986 (rep. nº 6) / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Barcelona, Palau de la Virreina, 1988. / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from Spain/ Compañía Telefónica Nacional de España». Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica», Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de arte da Telefónica de España: Chillida, Fernández, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan

Gris en Buenos Aires». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 / «La Colección de Arte de Telefónica en Sevilla». Sevilla, Fundación Focus, 1997 / «El bodegón español de Zurbarán a Picasso». Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999-2000, nº 66 / «Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX». Salamanca, CASA Centro de Arte de Salamanca, 2002-2003, rep. p. 281, cit. P. 280 / «Pintar palabras...» Berlín, Instituto Cervantes, 2003, rep. y cit. p. 48, y Lonja de Alicante, 2003 / «Juan Gris en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía». Vigo, Centro de Cultura Caixa Nova, 2003.

## BIBLIOGRAFÍA

STEIN, GERTRUDE: *Gedaeschnisausstellung Juan Gris*. Berlín, Galeria Alfred Flechtheim, 1930, nº 21 / COOPER, DOUGLAS: *Juan Gris*. Berna, Kunstmuseum, 1956, nº 86 / COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris, 1913-1927*, London, Private Edition, 1956. num. CI, 1920 a D.H. Kahnweiler (mencionado como «une 12», en referencia a su tamaño) / GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Juan Gris*, Barcelona, Polígrafa, 1974, num. 375, rep. b/n p. 218 / COOPER, DOUGLAS: *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París, 1977, vol. II, nº 349, p. 150, rep. b/n p. 151 / *30 artistas de la escuela de París*. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1984, rep. b/n / TINTEROW, GARY: *Juan Gris (1887-1927)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, rep. c.p. 261 / AA.VV.: *Cuatro Artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid, Fundación Santillana, 1985 - 1986, rep. nº 6 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA, BOZAL, VALERIANO, et

alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Barcelona, 1988. Madrid/ Barcelona: Telefónica, Ayuntamiento de Barcelona, rep. c.p. 11 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four Artists from Spain/ Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid/München: Telefónica, Villa Stuck, 1988, rep. c.p. 73 / ISHI KAWA, L.: *Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1990, pp. 105-124, rep. c.p. 117-123 / *La Colección de Arte de Telefónica*, Valencia, IVAM, 1990, rep. c.p. 161 / *A Coleção de arte da Telefónica de España: Chillida, Fernández, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1991, rep. c.p. 167 / ISHI KAWA, LAILA, et alt.: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep. c.p. 37 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992, rep. c.p., 28 / VVAA. *La Colección de Arte de Telefónica*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1993, rep. c.p. 179 / CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *El bodegón español de Zurbarán a Picasso*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999, nº 66, cit. p. 252 y 298, rep. c.p. 253 / CORBEIRA, DARÍO: *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Salamanca, CASA Centro de Arte de Salamanca, 2002, cit. p. 280, rep. c.p. 281 / RICO, PABLO: *Pintar palabras*. Berlín, Instituto Cervantes, 2003, rep. c.p. 48 / SALAZAR, MARÍA JOSÉ: *Juan Gris en las Colecciones del MNCARS*. Vigo, Centro de Cultura CaixaNova, 2003, rep. pp. 44-45.

*La fenêtre aux collines, 1923**(Ventana ante las colinas)*

Óleo sobre lienzo, 29,3 x 23,8 cm

Aunque la fecha que aparece en el lienzo indica el mes de enero de 1923, Douglas Cooper extiende el marco cronológico de su realización al mes de febrero de ese año. Para entonces, la precariedad de salud ya se ha instalado en la vida de Gris, obligándole a largas convalecencias fuera de París. Como contrapartida, las inhóspitas condiciones de vida del edificio del 13, rue Ravignan (Bateau Lavoir) que había sido su vivienda desde 1906, habían acabado definitivamente. En 1922, Gris se había trasladado a la modesta comodidad de una vivienda en el número 12 de la rue de la Mairie de Boulogne-sur-Seine, en las afueras de París. Este cambio significaba dejar, después de muchos años, el barrio de Montmartre. Pero ello no supondría un alejamiento de la actualidad artística y cultural parisina, de la que sigue participando. Poco después de pintar este lienzo, en abril de 1923, protagonizaría una exposición monográfica con 54 cuadros y varios dibujos, en la nueva galería de Kahnweiler: la Galerie Simon. El texto del catálogo había sido redactado por Maurice Raynal, que publicaba además entonces su célebre artículo «Juan Gris et la métaphore plastique» en *Feuilles Libres*<sup>1</sup>. Ese mismo mes enviaba fotos de varias obras, incluyendo *La Fenêtre aux collines*, a Tristan Tzara. Éste las había solicitado para un artículo que pensaba publicar en *Vanity Fair* y que nunca llegó a aparecer, dentro de una serie sobre pintores modernos<sup>2</sup>. El hecho de haber sido seleccionada por Gris y Tzara para aquella publicación, junto con su presencia en la exposición de la Galerie Simon, indica que esta era una de las pinturas que Gris valoraba más positivamente de entre su producción reciente.

El manierismo colorista de *La fenêtre aux collines* quizá pueda leerse como una premonición del expresionismo que aparecería en la obra de Gris con la crisis de los meses finales de 1923. El intenso violeta de las cortinas (cuya disposición teatral y simplificado naturalismo recuerdan al cortinaje de *L'Horloge*, uno de los cuadros presentados por Gris en La Section d'Or en 1912), así como los verdes saturados, recuerdan la obra de algunos de los pintores italianos del siglo XVI que Gris decía admirar, como Pontormo, y pueden indicar el deseo de Gris de explorar territorios distintos de los acostumbrados. De hecho, esta gama de color se haría habitual en sus últimos años, mucho más proclives a la introspección lírica. Sin embargo, y como desmintiendo todo posible dramatismo, Gris presenta una escena que hasta la fecha se había venido interpretando como la serena y metafórica contraposición entre los dos mundos que componen la visión del artista: interior y exterior –arte y vida–, en el terreno fronterizo de la ventana abierta.

Uno de los primeros ejemplos de este tema en la obra de Gris, y también de los más célebres, es *Nature morte et Place Ravignan*, de junio de 1915 (Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, DC. 131). Con él Gris inaugura este género mixto, al que dedicará gran atención posteriormente, y en el que se inscribe *Fenêtre aux collines*. El mismo mes en que Gris pinta *Nature morte et Place Ravignan* escribe complacido a Kahnweiler que su pintura se hacía «mucho menos seca y más plástica»<sup>3</sup>. Gris, criticado por

1. Muchas de sus ideas fundamentales serían después recogidas en el capítulo dedicado a Gris en el libro de RAYNAL, MAURICE, titulado *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*. París, Editions Mouton, 1927.

2. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris. 1913-1927*. Londres, Edición privada, 1956. n.º CLXXIX a Tristán Tzara, Boulogne s/ Seine, finales de abril de 1923, p. 153.

3. COOPER, DOUGLAS, ed.: *op.cit.*, n.º XXV, París, 1 de junio de 1915, p. 29.





otros cubistas por ser demasiado intelectual, quería dar a su pintura un aire más sensorial. Quizá por ello, tradicionalmente se ha señalado la cercanía a Matisse, durante el verano de 1914 en Colliure, como un factor importante en los cambios ocurridos en la pintura de Gris en 1915, uno de los cuales es precisamente la aparición de este tema.

Son muchos los lienzos matissonianos en los que a la plácida penumbra interior se contraponen la deslumbrante luz de la costa mediterránea mediante el marco de una ventana. Se ha señalado con frecuencia que la relación de Matisse y Gris tendría gran trascendencia en la obra de este último, y se ha apuntado incluso que *El Violinista en la ventana*, pintado por Matisse en 1917-18, anticiparía la iconografía de numerosas obras de Gris posteriores a 1921 en las que un instrumento musical (guitarra, violín o mandolina) aparece frente a una ventana abierta. Pero también puede sugerirse, como ha hecho Mark Rosenthal, una influencia en sentido contrario que podría verse ejemplificada en el uso del negro en la obra de Matisse durante los años de la guerra, o en el interés mostrado por estudiar los bodegones de los antiguos maestros<sup>4</sup>.

En todo caso, el tema de la ventana abierta no se circunscribe sólo a la obra de Matisse. Son muchos otros los pintores que en el primer tercio del siglo producen cuadros con este tema, empezando por Picasso<sup>5</sup> y continuando por Manuel Ángeles Ortiz o Ismael Gómez de la Serna. No hay que olvidar que también en la tradición pictórica moderna europea, y especialmente en el romanticismo alemán, se había abordado el tema de la ventana abierta, con sus connotaciones trascendentes.

En todo caso, con este tema Gris da rienda suelta al sentido más poético de su creatividad. La yuxtaposición de un bodegón en un espacio interior protagonizado por un instrumento musical, con un espacio exterior abierto que sugiere poderosamente una sensación de amplitud y libertad, había comenzado a ser sistemáticamente cultivado por Gris a partir de 1921. Se encontraba entonces en Bandol, en la costa francesa. Y aunque en sus cartas muestra reacciones muy diversas frente a este lugar, lo cierto es que el tema de la ventana abierta domina la producción de ese año. *La fenêtre ouverte*, 1921 (Colección M. Meyer, Zurich, DC. 365) es el primer ejemplo, y *La vue sur la Baie*, 1921 (Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, DC. 369) es uno de los más conocidos. En ambos, Gris formula un sistema de símbolos que continuará en otras obras. El interior, caracterizado por la música –en este caso representada por una guitarra–, evoca el mundo humano: el arte, el intelecto. El paisaje, por su parte, tiene la cualidad sensorial típica de la naturaleza entendida como imagen de la vida. Quizá en estas obras, como después en la *Fenêtre aux collines* y como antes, en *Le jardin*, podamos intuir un anhelo por la simplicidad natural.

Pero hay que destacar una diferencia significativa. En las obras de 1921, como antes en *Nature morte et Place Ravignan*, de 1915, Gris llevaba a cabo una síntesis visual entre interior y exterior, haciendo difícil delimitar visualmente ambos espacios. Esto, sin embargo, no ocurre en *La Fenêtre aux collines*, quizá por un mayor deseo de distinguir el estudio –el intelecto–, frente a la naturaleza –los sentidos–. La posibilidad de una fusión entre ambos mundos, sin embargo, sigue siendo sugerida por la repetición rítmica de las curvas, por las rimas visuales entre ambos ámbitos. En *La Fenêtre aux collines*, estas rimas se manifiestan en la triple curva de las colinas, suaves y redondeadas, que encuentra un eco en las tres formas salientes de la mancha verde -libro

4. ROSENTHAL, MARK: *Juan Gris*, New York, Abbeville Press, 1983, nota 63, p. 146.

5. OCAÑA, MARÍA TERESA: *Picasso. Paisaje interior y exterior*. Barcelona, Museu Picasso, 1999.

abierto, botella, fruta o baranda- que, no por casualidad, tienen siluetas angulosas, como las que suelen identificarse con el cubismo. El haz de luz verdosa del atardecer se materializa en estos objetos que, formando parte del bodegón, se identifican con la mirada conceptual, geometrizaradora, heredera de este movimiento artístico. El ritmo de curvas, que se hace especialmente decorativo en la baranda, parece unificar interior y exterior, pero el distinto tratamiento de ambas partes enfatiza las diferencias entre ambos. La fusión entre intelecto y sentidos se hace quizá de otra manera: es precisamente ese haz de luz verdoso el que une objetos tan dispares como el libro abierto y el violón –que simbolizan el arte, y por tanto, los placeres del intelecto– con las frutas y el vino –una obvia y ortodoxa alusión a los placeres de los sentidos–.

La fecha que aparece en el cuadro indica que fue pintado en Boulogne sur Seine. Tam-

bién la descripción que hace Kahnweiler de aquel nuevo estudio de

6. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. Vida, Obra y Escritos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 77.

Juan Gris, con una ventana que «enmarcaba un paisaje de verdor que limitaba la colina de Saint-Cloud»<sup>6</sup>, coincide con la imagen del cuadro.

Así, pues, se trataría literalmente de la contraposición estudio-vida exterior, como metáfora del binomio arte-naturaleza.

María Dolores Jiménez-Blanco

#### REFERENCIAS

Nº Stock: K 7533  
DC 417

#### INSCRIPCIONES

Firmado y fechado abajo en el centro: «Juan Gris 1923.1»

#### PROCEDENCIA

Galerie Simon, París / Propietario desconocido / Colección particular, cortesía Perls Galleries, Nueva York, 1987.

#### EXPOSICIONES

«Juan Gris», París, Galerie Simon, 1923, nº 48 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Barcelona, Palau de la Virreina, 1988 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain. Compañía Telefónica Nacional de España», Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica», Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en Buenos Aires», Buenos Aires, Museo Nacional de

Bellas Artes, 1992 / «Juan Gris», Whitechapel Art Gallery, Londres, 1992 / Itinerante a Staatsgalerie Stuttgart, 1992 -1993; y a Rijksmuseum Kröller-Muller, Otterlo, 1993 / «La Colección de Arte de Telefónica en el Museo Nacional de Bellas Artes», Buenos Aires, Museo Nacional, 1994-1995 / «La Colección de Arte de Telefónica», Museo de la Compañía Telefónica de Perú, Lima, 1996. Itinerante a Santiago de Chile.

#### BIBLIOGRAFÍA

RAYNAL, MAURICE: *Juan Gris*. París, Galerie Simon, 1923, nº 48 / Kahnweiler, D.H., *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, París, 1946, rep. nº XXIX; 1947, rep. nº 70 / COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris, 1913-1927*. London, Private Edition, 1956, nº CLXXVI, de 27 de febrero de 1923 a Gertrude Stein / COOPER, DOUGLAS, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París, 1977, vol. II, nº 417, p. 244-245, rep. b/n p. 245 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et al.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid/ Barcelona: Telefónica/Ayuntamiento de Barcelona, 1988, rep. c.p.13

/ COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et al.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain. Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid/München: Telefónica/Villa Stuck, 1988, rep. c.p.75 / ISHI KAWA, L., *Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y tecnología, 1990, pp.125-147, rep.c.pp. 135-139 / La Colección de arte de Telefónica. Valencia, IVAM, 1990, rep. c.p 163 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c. p. 169 / ISHI KAWA, LAILA, et al.: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep. c.p. 39 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires, 1992, rep.c.p.64 / GREEN, CHRISTOPHER, et al.: *Juan Gris*. London/ New Haven, Whitechapel Art Gallery in Association with Yale University Press, 1992, nº 112, p. 259 / VVAA, *La Colección de Arte de Telefónica*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep.c.p.181 / Cat. Exp. Buenos Aires, 1994-95, rep.c.p.74 / Cat. Exp. Lima, 1996, nº48, rep.c.

*Le paquet de tabac, 1923**(El paquete de tabaco)*

Óleo sobre lienzo, 22 x 35 cm

Pintado en el verano de 1923, según Douglas Cooper este pequeño lienzo parece condensar la crisis que atraviesa Juan Gris en este periodo, acentuada además por varios factores externos a su propio desarrollo artístico. En mayo, veintiséis obras suyas procedentes de la colección incautada a Kahnweiler durante la Primera Guerra Mundial habían sido vendidas a precios decepcionantes, lo que le provoca una triste sensación de incompreensión. En julio, trabaja en los decorados y la dirección escénica de *La Fête Merveilleuse* en la Sala de los Espejos de Versalles, en colaboración con los *Ballets russes* de Serge Diaghilev. La colaboración con Diaghilev, que en octubre le obliga incluso a desplazarse a la Costa Azul para preparar los decorados de *La Colombe*, le desasosiega profundamente y le hace sufrir una irritante pérdida de concentración de la que es muy consciente. A ella se suman sus crecientes problemas de salud, que dificultan también su trabajo. Daniel-Henry Kahnweiler, su marchante, amigo y confidente, ha puesto de manifiesto las dudas que el propio Gris expresaba sobre las pinturas de esta época<sup>1</sup>, que finalmente le llevan a la destrucción de algunas de ellas. Al final del verano, el propio Gris escribe a su amiga Gertrude Stein «...por favor, perdone que no le escribiera antes. He sido víctima de una depresión durante mucho tiempo porque mi pintura no iba bien»<sup>2</sup>.

Lo cierto es que la precisión y deseo de transparente simplicidad que siempre había caracterizado a la obra de Gris, el sentido de sometimiento al plano que hasta el momento había controlado férreamente sus composiciones parecen alterarse en los cuadros de este año. Las formas adquieren un volumen inestable, una temblorosa falta de definición que desmiente la solidez tectónica de épocas anteriores. Así puede verse no sólo en *Le paquet de tabac* o en cuadros relacionados con él temáticamente, como *Bol et cuillère* (DC 434) o *Le gueridon* (DC. 440), sino también en obras de temas bien diferentes, probablemente relacionados con la cercanía al mundo del teatro, como *Les trois masques* (DC 412), o *Le Pierrot* (DC 413). Tradicionalmente se ha admirado en Gris su fortaleza personal, pues sólo muy excepcionalmente deja entrever en su obra la esfera de sus sentimientos personales. Este es uno de esos raros momentos: todos estos cuadros son espejo de un frágil estado de ánimo, que hace tambalear la clara simplicidad, tan austera como solemne, del Gris anterior a 1923.

En cuanto a *Le paquet de tabac*, toda la pieza exhala un angustiado expresionismo completamente ajeno a la serenidad transmitida por las composiciones de Gris en los años anteriores. En realidad, los objetos representados en esta pieza siguen respondiendo a su catálogo habitual: pequeñas piezas de uso cotidiano sobre la superficie de una mesa en un interior. Sin embargo, la obsesión por la pureza que le había guiado antes en la configuración de sus emblemas visuales parece haber sido remplazada por una atmósfera inquietante, claustrofóbica, turbadora. Lejos de configurarse como un andamiaje de formas en las que cada fragmento conserva su contenido semántico al tiempo que afirma su condición puramente plástica, *Le paquet de tabac* propone una

1. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. Vida, obra y escritos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 316.

2. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris. 1913-1927*. London, Edición privada, 1956, nº CLXXX, a Gertrude Stein, de 27 de septiembre de 1926.



imagen confusa: la pipa, la vitola, el paquete de tabaco, el periódico, el cuenco con el prensador de tabaco, la madera de la mesa, componen un conjunto en el que todo acaba por fundirse, por hacerse blando, por perder esa claridad de lo evidente que Gris había perseguido en sus composiciones anteriores.

Hasta este año, el temor a una impresión confusa en el momento inicial de la lectura del cuadro, debida a la discrepancia de la imagen creada con las imágenes recordadas de la realidad observada, solo había permitido a Gris admitir lo que Kahnweiler llama la «deformación constructivista»<sup>3</sup>. Ésta no producía más que una incomodidad momentánea, pero aun así pesaba en el deseo de pureza de Gris. Sin embargo, en *Le paquet de tabac* la deformación adquiere un carácter diferente: el sentido constructivista, relacionado con el concepto del cuadro como arquitectura plana y coloreada, sucumbe dramáticamente en favor del expresionismo.

Quizá como consecuencia de esta crisis, Gris experimenta una lúcida reacción que se manifiesta en varios aspectos. Así, en la obra posterior a 1924, las formas que constituyen la imagen del cuadro recuperan su nitidez, y las composiciones adquieren una nueva solidez en la arquitectura del cuadro. La crisis de 1923 también conduce a una reflexión en la que Gris recapitula no sólo sobre su propia obra, sino también sobre el cubismo y sobre el propio concepto de pintura, respondiendo tanto a peticiones externas como a un íntimo deseo de clarificar su posición en el marco del cubismo, y sus ideas sobre la pintura. Esta reflexión llevará a Gris a producir algunos de los más celebrados textos del cubismo, en los que el pintor analiza su forma de trabajo y explica su famoso método deductivo: son el artículo «Notes sur ma peinture»<sup>4</sup>, y la conferencia «Des possibilités de la peinture»<sup>5</sup>.

3. KAHNWEILER, DANIEL HENRY, *op. cit.*, p. 292

4. «Notes sur ma peinture», «Aus einem Briefwechsel mit Carl Einstein», *Der Querschnitt*, Frankfurt am Main, verano 1923.

5. Pronunciada a petición del Dr. Allendy, fundador y director del Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos, en el Anfiteatro Michelet de la Sorbona el 15 de mayo de 1924.

## REFERENCIAS

Nº Stock: 7972  
DC. 435

## INSCRIPCIONES

Firmado y fechado abajo a la derecha: «Juan Gris 23».

## PROCEDENCIA

Galerie Simon, París / Colección particular, cortesía Perls Galleries, Nueva Cork.

## EXPOSICIONES

«La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Barcelona, Palau de la Virreina, 1988 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain/Compañía Telefónica Nacional de España». Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «La Colección de

Arte de Telefónica de España en el Museo Nacional de Bellas Artes». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994-1995 / «La Colección de Arte de Telefónica». Lima, Museo de la Compañía Telefónica de Perú, 1996. Itinerante a Santiago de Chile / «Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Siglo XX. De Picasso a Barceló». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, rep.c.p. 63. Itinerante a Sao Paulo.

## BIBLIOGRAFÍA

COOPER, DOUGLAS: *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París, 1977, vol. II, nº435, p. 258, rep. b/n 259 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Barcelona, Palau de la Virreina, 1988, rep. c.p.15 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain/Compañía Telefónica Nacional de España*. Munich, Villa Stuck,

1988, rep.c.p.77 / ISHI KAWA, L., *Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1990, pp. 125-147, rep.c.pp. 141-145 / *La Colección de arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 11 septiembre a 11 noviembre 1990, rep.c.p.165 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c.p.171 / ISHI KAWA, LAILA, et alt.: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep.c.p.41 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires, 1992, rep.c.p.67 / VVAA. *La Colección de Arte de Telefónica*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep.c.p.183 / SALAZAR, MARÍA JOSÉ: *Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Siglo XX. De Picasso a Barceló*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, rep.c.p. 63. Itinerante a Sao Paulo / *La Colección de Arte de Telefónica*. Lima, Museo de la Compañía Telefónica de Perú, 1996, nº 40, rep.c.

*Le grappe de raisins, 1925**(Racimo de uvas)*

Óleo sobre lienzo, 38 x 47 cm

166

CATÁLOGO |

*La grappe de raisins* fue pintado, según Douglas Cooper, entre enero y julio de 1925. Coincidiendo con el declive físico de Juan Gris, se consolidaba entonces un discreto, pero selecto aprecio de su obra, tanto crítico como comercial. Se suceden las publicaciones sobre la pintura de Gris, que entra ahora a formar parte de importantes colecciones y participa en exposiciones internacionales. La revista de Nueva York *Little Review* le dedica este año uno de sus números. El *Bulletin de L'Effort Moderne*, la revista editada por el galerista Léonce Rosenberg, publica el artículo de Maurice Raynal titulado «Juan Gris». Sumándose a sus compradores ya habituales, como Gertrude Stein, algunos grandes coleccionistas del cubismo, como el doctor G. F. Reber y Alphonse Kahn, se interesan ahora por primera vez por sus pinturas. También Paul Rosenberg, hermano del marchante Léonce Rosenberg, intentó comprar su pintura en exclusiva, aunque el trato fue rechazado por Gris en atención a su antiguo contrato con Kahnweiler. En abril, la galería de Alfred Flechtheim en Dusseldorf, que venía promocionando la obra de Gris en Alemania, presenta una exposición monográfica del pintor. También en la exposición de otoño de la Berliner Sezession pudieron verse dos obras suyas. En el verano, su obra está presente en el pabellón de L'Esprit Nouveau, diseñado por Le Corbusier, en la Exposición de Artes Decorativas. Asimismo, colabora con Tristan Tzara ilustrando las páginas del libro *Mouchoir de nuages*, y con Gertrude Stein en el libro *A book Concluding with As a Wife has a Cow, a Love Story*, ambos publicados por Kahnweiler en 1926. En ambos casos, Gris había manifestado una abierta admiración por el lenguaje empleado por los autores, fruto de su «libertad espiritual»<sup>1</sup>.

En cuanto a su obra plástica, 1925 es todavía un año de dudas, a pesar de lo cual Gris producirá entonces algunos lienzos considerados entre sus obras maestras. Después de la crisis que se había puesto de manifiesto en la pintura de Gris a finales de 1923 y en 1924, el pintor analiza su posición tanto mediante la reflexión teórica como mediante la exploración de diferentes caminos pictóricos. Esta diversidad puede relacionarse con uno de los sentidos en que Kahnweiler se refiere a la obra de estos años con el término «polifonía». Kahnweiler habla incluso de técnica contrapuntística, como «dirección simultánea de líneas melódicas independientes»<sup>2</sup>.

De entre las variadas formas que adopta la pintura de Gris en estos años finales de su carrera, *La grappe de raisins* se decanta por la más lírica. Gris había defendido que la pintura que él practicaba era, respecto a la pintura convencional, lo que la poesía a la prosa<sup>3</sup>. En efecto, en *La grappe de raisins* podemos encontrar muchas de las características que definen a la poesía. Las formas, como los sonidos en un poema, cobran todo su sentido en su relación recíproca. De nuevo en palabras de Kahnweiler «la cadencia de estas relaciones es la que marca el ritmo de su poema»<sup>4</sup>. Se trata de una «apología del ritmo, de un ritmo no mecánico sino salido de lo más profundo de su creador, que renace, nuevo y distinto, en cada emoción

1. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris. 1913-1927*. London, Private Edition, 1956. nº CCI, a Tristan Tzara, Boulogne s/Seine, 5 de diciembre de 1924.

2. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. Vida, obra y escritos*. Quaderns Crema, 1995, p. 315 y ss.

3. *L'esprit nouveau*, París, num. 5, 1921, p. 533-534. (firmado por Vauvrecy, pseudónimo de Amedée Oz-enfant, pero redactado por Juan Gris. Recogido en JUAN GRIS: *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 18-21.

4. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris, Vida, obra y escritos*, op. cit, p. 305.





nueva, recreando su ley, siempre distinta, y que es la manifestación misma del espíritu. Él es, por otra parte, el que infunde en los cuadros de Gris la emoción poética de su creador». En *Grappe de raisins*, este acertado comentario de Kahnweiler debe aplicarse no sólo a las formas: la depuradísima gama cromática del cuadro es igualmente testimonio de un elegante y ponderado sentido del ritmo. Las «rimas», esa repetición de perfiles con que Gris pone en relación en la superficie del cuadro objetos muy dispares entre sí, están también en las diferentes tonalidades cálidas, que parecen responderse y hacerse eco.

Ante esta obra puede decirse que el pintor había superado el carácter de «repertorio de objetos» que tanto temía para su pintura, alcanzando la «unidad» que decía buscar ya en 1915<sup>5</sup>. Gris parece haber logrado su objetivo de dar al cuadro una cualidad más sensorial, más puramente pictórica, sin abandonar su deseo de enfatizar la «arquitectura» de la imagen. Esto último se consigue reuniendo, relacionando los objetos composicionalmente. Los objetos, a los que ahora alude sin fragmentarlos, tienen una corporeidad que no impide su adaptación a la estructura básica, plana, de la composición. Cada uno de ellos ha sido cuidadosamente situado en el espacio de forma que pudiese conservar su integridad y su contenido semántico y, al mismo tiempo, desempeñar una función plástica en el conjunto de la composición. Mejor aún, la silueta de cada objeto parece determinada por el lugar que ocupa en el espacio y, sobre todo, en la composición. Esta es, en efecto, la mejor forma de ilustrar el famoso «método deductivo»<sup>6</sup> de Juan Gris (ver *Arlequin*). Waldemar George, uno de los críticos asociados al *retorno al orden* que en vida de Gris se había aproximado en más de una ocasión a la obra de este pintor, lo explicaba así en 1931:

«Juan Gris tenía una idea fija: la de la forma generadora del tema. Procedía por analogías, asociaciones de ideas, ver imágenes. Su motivo (pictórico) nunca era el resultado de una elección previa. Su motivo se destilaba fatalmente de la anatomía, de la cadencia de la obra. El objeto tenía para este estoico artista un valor y un sentido puramente formal. Así armada, la pintura estaba libre de sus gestos. Podía expresarse francamente, espontáneamente. Accedía a la felicidad, a la facilidad. Él fijaba sus visiones, las registraba en un lenguaje puramente geométrico. Ese lenguaje engendraba fantasmas de figuras, de lugares, de naturalezas muertas, de personajes y objetos... Los motivos de Juan Gris conforman órdenes abstractos de líneas y de volúmenes, de metáforas de imágenes mentales».<sup>7</sup>

Aludir a la pintura de Gris como metáfora, como hace Waldemar George, es en 1931 ya un tópico. Recordemos que la formulación original de esta idea correspondió al poeta y crítico Maurice Raynal, uno de los personajes más cercanos al propio Gris<sup>8</sup>. En su *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, publicado el año de la muerte de Juan Gris, el mismo Raynal afirmaba que:

«... las metáforas de Juan Gris son (...) legítimas porque son exclusivamente plásticas: quiero decir que ninguna intervención ajena a la pintura las condiciona. (...) Las metáforas plásticas de Juan Gris son sin duda ilusiones líricas, pero ilusiones que tienen el mérito de no engañar

5. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris. 1913-1927. op. cit.*, nº XXXI, a Daniel-Henry Kahnweiler, de París, 26 de marzo de 1915, p. 25-26.

6. GRIS, JUAN: "Sobre las posibilidades de la pintura". Conferencia pronunciada ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos, fundado y dirigido por el Dr. Allendy en el Anfiteatro Michelet, La Sorbona, 15 de mayo de 1924. Reproducida en *Juan Gris. De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

7. GEORGES, WALDEMAR: *Peintres Nouveaux. Juan Gris*. París, Gallimard, 1931, p. 8.1

8. "Juan Gris et la métaphore plastique". *Feuilles Libres*, París, 1923. Ver comentario a *La fenêtre aux collines*.

a nadie. Y por si hiciera falta dar testimonio más explícito de la legitimidad de este medio ¿no podríamos hacerlo considerando, por comparación, el empleo del mismo procedimiento que

hace la gramática, expresión directa del pensamiento?»<sup>9</sup>.

9. RAYNAL, MAURICE: *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*. París, Editions Montaigne, 1927, p. 176.

#### REFERENCIAS

Nº Stock: K 8895  
DC. 511

#### INSCRIPCIONES

Firmado y fechado abajo a la derecha «Juan Gris 25».

#### PROCEDENCIA

Galerie Simon, París / Hermann Rupf, Berna / W. Allenbach, Berna / Galerie Renée Ziegler, Zúric / Colección Oettker, Alemania / Waddington Galleries Ltd., Londres.

#### EXPOSICIONES

«Juan Gris». Zurich, Kunsthau, 1933, nº 133 / «Gris, Braque, Picasso». Basilea, Kunsthalle, 1948, nº 57 / «Braque, Gris, Picasso». Berna, Kunsthalle, 1948, nº 86 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain/Compañía Telefónica Nacional de España». Munich, Villa Stuck, 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 1990 / «A Coleção de Arte da Telefónica de Es-

paña: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 / «Variaciones en Gris», Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en Buenos Aires». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 / «La Colección de Arte de Telefónica de España en el Museo de Bellas Artes». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994-1995 / «Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Siglo XX. De Picasso a Barceló». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2001. Itinerante a Sao Paulo, rep.c.p. 64.

#### BIBLIOGRAFÍA

WARTMANN, W.: *Juan Gris*. Zurich, Kunsthau, 1933, nº 130 / *Gris, Braque, Picasso*. Basilea, Kunsthalle, 1948, nº 57 / *Braque, Gris, Picasso*. Berna, Kunsthalle, 1948, nº 86 / COOPER, DOUGLAS, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París, 1977, Vol. II, nº 511, p. 334, rep. b/n p. 335 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et al.: *La Colección: Juan Gris, Luis*

*Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain. Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid/Munchen: Telefónica/Villa Stuck, 1988, rep.c.p. 79 / ISHI KAWA, LAILA, *Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación de Arte y Tecnología, 1990, pp. 149-166, rep.c.pp. 159-165 / *La Colección de arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 1990, rep. c.p 167. / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c.p. 173 / ISHI KAWA, LAILA, et al.: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep. c.p. 43 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992, rep.c.p. 75 / VVAA. : *La Colección de Arte de Telefónica*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep.c.p. 185 / SALAZAR, MARÍA JOSÉ: *Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Siglo XX. De Picasso a Barceló*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio-julio de 2001, rep.c.p. 64.

*Le Chanteuse, 1925**(La cantante)*

Óleo sobre lienzo, 92 x 64,7 cm

1926 es un año especial en la trayectoria artística y vital de Juan Gris. Su deseo de solicitar la nacionalidad francesa puede leerse como la culminación de aquella seducción de la cultura francesa a la que siempre fue tan sensible –en palabras de Gertrude Stein<sup>1</sup>–, como si quisiera romper definitivamente sus amarras con el país que esta misma escritora había identificado con la esencia del cubismo<sup>2</sup>. Georges, el hijo de Gris, apoya esta decisión en contra del resto de su familia, y llega desde Madrid a Boulogne-sur-Seine para quedarse definitivamente junto a su padre. A lo largo de 1926, Gris escribe conmovedoras cartas a su amigo Kahnweiler describiendo su penoso estado de salud, diagnosticado sucesivamente de bronquitis, anemia, tifus y enfisema. Nadie, salvo quizá el propio Gris, parecía darse cuenta de la gravedad de la situación. Decidido a no empeorarla, renuncia a salidas nocturnas y a concursos de baile –en los que había destacado por su destreza en varias ocasiones–. Pero no renuncia a trabajar. A principios de año, el 26 de enero, había escrito a su marchante desde Saint-Anne, una pequeña localidad cercana a Toulon donde reside hasta finales de abril:

“Tengo una docena de cuadros de los cuales sólo tres están terminados. A otros les falta todavía algo. Los lienzos que compro aquí embeben de tal manera que me vuelvo loco con los valores que cambian constantemente. Veo cierto progreso en todos. Son más desenvueltos y ricos. Estos días he comenzado dos figuras, un 30, una mujer con una lira, y un 20, una mujer vestida, que marcan, creo, un progreso. Tiene aspecto pompeyano, pero de un pompeyano más bien David que Poussin”<sup>3</sup>.

*La Chanteuse* debe ser relacionada con aquellos lienzos que Gris había comenzado a pintar en Toulon y a los que califica de pompeyanos. En su catálogo razonado de la obra de Gris, Douglas Cooper indica que esta obra fue pintada entre abril y noviembre de 1926. Es decir, en los meses en que el pintor se encuentra en su casa-estudio de Boulogne-sur-Seine antes de trasladarse de nuevo, por motivos de salud, esta vez a Hyères (Var). La baranda que aparece en la ventana del fondo, cuyas formas curvas muestran gran cercanía con las de *La fenêtre aus collines*, así lo confirmaría.

La alusión a lo pompeyano, que después matizaría con una referencia a Fontainebleau<sup>4</sup>, parece más que justificada no sólo por la dominante gama rojiza de la imagen, sino también por la presencia de un espíritu clásico que ya no necesita manifestarse a través de la métrica de la geometría, de una serenidad que parece el resultado de haber aplacado todos los conflictos, todas las contradicciones.

En los últimos años de su vida, Gris retoma los temas que le habían ocupado durante años

1. STEIN, GERTRUDE: “*Vida y muerte de Juan Gris*”, *Gaceta de Arte*, Tenerife, Octubre 1933, nº 20, p. 1-2. (traducción del original “The Life and Death of Juan Gris”. *Transition*, July 1927, nº 4, p.159-162)

2. “Gertrude Stein siempre dijo que el cubismo es una concepción puramente española, y que sólo los españoles pueden ser cubistas, y que el único cubismo verdadero es el de Picasso y el de Juan Gris. Picasso creó el cubismo, y Juan Gris le infundió su personal claridad y exaltación.” (STEIN, GERTRUDE: *Autobiografía de Alice Toklas*. Barcelona, Lumen, 1992, p. 120)

3. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris, vida, obra y escritos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995. p. 104.

4. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY, *op. cit.*, p. 105.



para darles una nueva formulación, monumental y solemne. La música, presente en la obra de Gris desde sus comienzos en Madrid, será también objeto de nuevas formulaciones visuales. En la mayoría de los casos son nuevas alegorías basadas en instrumentos –violín, guitarra, mandolina–, en muchas ocasiones ante una ventana abierta, como reflexión sobre la actividad intelectual y artística y su relación con la vida. En este caso, sin embargo, no se trata de un instrumento, sino de una figura. Gris alude ahora a la música no ya como emblema intelectual, sino como experiencia vital, centrándose en la representación de personas que desarrollan su actividad en este campo. En este sentido, es interesante recordar que, precisamente entre los lienzos pintados en Toulon, que Gris recuenta para Kahnweiler antes de su marcha hacia París, se encuentra también el titulado *El tamborilero* (1926, Col. Mrs. Gertrude Leonart, New York)<sup>5</sup>, y que a su muerte en 1927 estaba trabajando en otro lienzo de tema análogo: *Femme à la guitare* (1927, Col. Georges Gonzalez Gris).

Gris había realizado antes, por obligación y a regañadientes, retratos de bailarinas y cantantes con nombre propio, con motivo de sus sucesivos contratos con el empresario de los *Ballets Russes*, Serge Diaghilev. Sabemos que aquella relación con el mundo del espectáculo le enervaba, y que exclamó aliviado al terminar sus encargos: “Assez de théâtre!”. Cualquier rasgo de aquella crispación, sin embargo, está ausente en *La Chanteuse* o en la *Femme à la guitare*. Al contrario que aquellas bailarinas y cantantes célebres, individualizadas casi hasta la caricatura, tanto *La Chanteuse* como la *Femme à la guitare* son figuras idealizadas, generalizadas hasta el estereotipo. Podemos entenderlas como idealizadas visiones tanto de la belleza femenina como de la belleza artística. En uno de sus primeros artículos en *Nord-Sud*, Pierre Reverdy había argumentado sobre la necesidad de erradicar la individualidad –por tanto, el retrato– del “cubismo puro”. Del objeto pictórico solo debía tomarse “lo eterno y constante”, pues lo que debe crearse “es una obra...y no una cabeza o un objeto”<sup>6</sup>. Aunque en alguna ocasión se ha asociado con el nombre de Mme. Georges<sup>7</sup>, *La Chanteuse* parece destilar ese “eterno y constante”, preservando así la pureza cubista. Sin embargo, como Christopher Green ha señalado, aunque ésta y otras figuras pintadas por Gris en sus últimos años muestran hasta qué punto el cubismo *podía* sobrevivir, también muestran hasta qué punto había perdido su carácter de movimiento vanguardista. Con ellas, dice Green, Gris logra un compromiso entre el cubismo y un conciliador naturalismo sensorial<sup>8</sup>. Pero, por encima de cualquier otra cosa, y dejando a un lado el binomio cubismo-naturalismo clasicista que esta obra ejemplifica, *La Chanteuse* sugiere una delicada evocación que rezuma nostalgia. Gris, a quien la enfermedad –indefinida, pero innegable– le impone una vida monacal, lamenta haber tenido que renunciar a frecuentar los bailes que en otro tiempo tanto placer le habían causado. Y a través de *La Chanteuse*, Gris muestra su melancolía por su retirada de la música, anticipadora de su retirada de la vida.

5. COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris. 1913-1927*. London, Private Edition, 1956, nº CCXXVII a Daniel Henry Kahnweiler, desde Toulon, 30 marzo 1926, p. 191.

6. REVERDY, PIERRE: “Sur le cubisme”. *Nord-Sud*, num.1, 15 marzo de 1917. En Pierre Reverdy, *Oeuvres complètes: Nord-Sud, Self-Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, editado y anotado por Etienne-Alain Hubert, París, 1975, p. 19.

7. ISHI KAWA, LAILA: *Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y tecnología, 1996. p. 170.

8. GREEN, CHRISTPHER: *Cuicism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. London/ New Haven, Whitechapel Art Gallery and Yale University Press, 1987, p. 119.

## REFERENCIAS

Nº Stock: K. 9530  
DC. 575

## INSCRIPCIONES

Firmado y fechado abajo a la izquierda: "Juan Gris 26"

## PROCEDENCIA

Galerie Simon, París / Galerie Loïuse Leiris, París.

## EXPOSICIONES

"Juan Gris". París, Orangerie des Tuileries, 14 marzo a 1 julio 1974, nº 109 / «Juan Gris». Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, julio-septiembre 1974, nº 93 / The Ueno Royal Museum, Japón, 1979 / «Homenaje a Juan Gil Albert». Madrid, Círculo de Bellas Artes, 15 noviembre a 15 diciembre 1984. / «Cuatro Artistas Españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Madrid, Fundación Santillana, 12 diciembre 1985 a 20 enero 1986, nº 5. / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Barcelona, Palau de la Virreina, 20 enero a 13 marzo 1988 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain/Compañía Telefónica Nacional de España». Munich, Villa Stuck, 1 julio a 11 septiembre 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 11 septiembre a 11 noviembre 1990. / «A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernández, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 14 septiembre a 20 octubre 1991. / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 11 mayo a 7 junio 1992 / «Juan Gris

en Buenos Aires», Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto 1992. / «La Colección de Arte de Telefónica en Sevilla». Sevilla, Fundación Focus, 28 abril a 25 mayo 1997. / «El retrato elegante». Madrid, Museo Municipal, diciembre 2000-febrero 2001, lám. CXX) / «Juan Gris en las Colecciones del Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía». Vigo, Centro Cultural Caixa Nova, 2003 (il. y cit. p. 52-53)

## BIBLIOGRAFÍA

KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *Juan Gris. His life and Work*. Londres, Lund Humphries, 1947, rep. nº 104, cit p. 172. (Versión española: *Juan Gris, Vida, Obra y escritos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 104). / GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Juan Gris*. Barcelona, Polígrafa, 1974, rep. p. 230, nº 567; ed. 1985: rep.c.p.160 / LEYMARIE, JEAN: *Juan Gris*. París, Réunion des Musées Nationaux, 1974, nº 109, rep.p. 110 / LEYMARIE, JEAN, et.al: *Juan Gris*. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1974, nº 93 / COOPER, DOUGLAS: *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París, 1977, Vol. II, nº 575, p. 396, rep.b/n p.397. / AA.VV. *Cuatro Artistas Españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid, Fundación Santillana, 1985, rep. nº 5. / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et. al: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid/Barcelona: Telefónica/Ayuntamiento de Barcelona, 1988, nº 160, rep. c.p. / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL,

VALERIANO, et.al.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain. Compañía Telefónica Nacional de España*. Madrid/München: Telefónica/Villa Stuck, 1988, rep. c.p.81 / ISHI KAWA, LAILA: *Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1990, pp. 167-184, rep.c.pp.177-183. / *La Colección de arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 1990, rep. c.p 169 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernández, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c. p. 175 / ISHI KAWA, LAILA, et.al: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep. c.p. 45 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires, 1992, rep.c.p. 82 / ALIX TRUEBA, JOSEFINA; Corral, María de; Navarro, Mariano: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992. Dos ediciones: 1ª ed., cit. p. 166; 2ª ed. cit. p. 172. / AA.VV. :*La Colección de Arte de Telefónica*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1993, rep.c.p. 187. / ESTEBAN LEAL, PALOMA; GALÁN MARTÍN, BELÉN; FERNÁNDEZ APARICIO, CARMEN: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La Colección*. Madrid, Aldeasa, 2000, cit.p. 45. / PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER: *El Retrato Elegante*. Madrid, Museo Municipal, 2000, cit. y rep.c.p.84, lám. CXX. / SALAZAR, MARÍA JOSÉ: *Juan Gris en las Colecciones del MNCARS*. Vigo, Centro de Cultura Caixanova, 2003, il. y cit. p. 52-53

*Guitare et compotier, 1926-27**(Guitarra y frutero)*

Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm

Maurice Raynal recuerda en el capítulo dedicado a Gris de su libro *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, de 1927, las palabras que el propio pintor le había enviado para esta publicación:

«Hoy me doy cuenta de que hasta 1918 atravesé un periodo exclusivamente representativo. Poco después, vinieron los periodos de la composición, y después los del color. La reunión de las etapas consagradas a estas tendencias constituye una especie periodo analítico en mi trabajo. Hoy, con casi cuarenta años, creo alcanzar un nuevo período que llamaría de expresión, de expresión pictórica, de expresión del cuadro, del todo bien fundido, bien acabado. En suma, el periodo sintético que sucede al analítico»<sup>1</sup>.

1. RAYNAL, MAURICE: *Anthologie de la peinture française de 1906 à nos jours*. París, Editions Montaigne, 1927, p. 172.

La síntesis a la que alude Gris puede verse reflejada en *Guitare et compotier*, pintado según Douglas Cooper entre diciembre de 1926 y enero de 1927. Aunque nadie parecía percibir en el entorno de Gris la sombra de una muerte próxima, lo cierto es que esta es una época marcada cada vez con mayor intensidad por el dolor físico, que obliga al pintor a trasladarse continuamente en busca de mejores condiciones para su penoso estado de salud. Con todo, Gris realiza en estos años algunas obras sobresalientes.

Gris solía decir irónicamente a Kahnweiler en sus últimos años que «los enfermos endurecen su pintura». Lo cierto es que entre 1925 y 1927 pueden observarse en algunas de sus obras un aguzamiento y simplificación de las formas cada vez más acusado. Así ocurre en lienzos como *La fenêtre de l'artiste* (1925, The Baltimore Museum of Art: Bequest of Saidie A. May); *Le livre ouvert* (1925, Kunstmuseum Bern); *La table devant la mer* (1925, Colección Particular, DC. 548); *La guitare devant la mer* (1925, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, DC. 546) *Table with Red Clothe* (1926).

Todas las obras mencionadas contraponen los placeres de los sentidos con la idea de arte como algo más elevado y puro, relacionado con el espíritu y el intelecto. La idealizada imagen de *Guitare et compotier* relaciona los placeres del gusto –frutero– con los del oído –la guitarra–: la vida de los sentidos con la vida del espíritu. De este modo, se inscribe en la larga tradición de pintura europea que parte del Renacimiento, y que analiza y parangona metafóricamente los diferentes sentidos entre sí y con el espíritu. Pero al mismo tiempo, se inscribe también en una tradición más cercana: la tradición cubista –Picasso y Braque, entre otros–, y la tradición de la propia trayectoria anterior de Juan Gris, en la que el tema de la guitarra sobre la mesa y ante una ventana tiene un largo recorrido, lleno de sugerentes matices.

En esta ocasión, sin embargo, y como ocurre en las demás obras tardías citadas, Gris parece llevar a cabo una sublimación de toda su obra anterior. Gris había llegado al final de su vida a la máxima monumentalidad, a la máxima simplicidad, a la máxima austeridad, pero también a la máxima libertad. El sistema de relaciones proporcionales que subyace en toda la obra de Gris se





sitúa ahora en primer plano. Se trata del espíritu clásico puro, lleno de emoción controlada. En su deseo de alcanzar la máxima pureza, Gris transforma libremente las formas de los objetos para inscribirlas en la superficie plana en un proceso que lleva a sus últimas consecuencias su teoría deductiva, por la cual partiendo de una forma general llega a un objeto. Es cierto que en *Guitare et compotier* las formas se aguzan hasta convertirse en pura geometría, sin dejar por ello de describir objetos reconocibles. Pero estas formas no se refieren a un objeto concreto de la realidad —una guitarra, un frutero, una mesa, una ventana determinada—. Por ello no son simbólicas. En palabras de Kahnweiler, «son los objetos que figuran, con todo lo que se une a ellos como valor emotivo». En este caso, son emblemas cuyo significado debemos analizar.

Podemos pensar que la guitarra, como en ocasiones anteriores, sigue figurando como un arquetipo de la actividad artística en todos sus campos, y ocupa ahora claramente el centro. El frutero, que en otras ocasiones aparece cargado de uvas u otros frutos, está ahora desoladoramente vacío, y se desplaza hacia una situación posterior. No queda ya lugar para el disfrute de los sentidos. Por último, aquella ventana abierta, que en otras ocasiones hemos relacionado con el exterior, con la vida, con la naturaleza, ha quedado reducida a una mera sugerencia en forma de rectángulo. Su color pardo y su carácter opaco minimizan también toda posibilidad a la mirada más allá del marco, que la separa de ese espacio interior que identificamos con el estudio del artista —o, por extensión, con su mundo interior—. Con su cromatismo ligero contrastando con su ánimo sombrío, este lienzo podría interpretarse como un cuadro premonitorio del ya muy próximo final de Gris, como una visión anticipada y alucinatoria del vacío. Sin embargo, la presencia protagonista de la guitarra, a la que Gris había dedicado tantas composiciones como alegoría de la actividad artística, podría apuntar a en otra dirección, más en consonancia con el pensamiento de Gris. En *Guitar et compotier* podemos ver una sublimación del arte como actividad superior, por encima de unas conexiones con la naturaleza que no sólo se hacían cada vez más débiles y difíciles por razones biográficas, sino que se hacían también cada vez más innecesarias para «el propósito intelectual» de Gris, «el perfecto pintor»<sup>2</sup>.

2. STEIN, GERTRUDE: *Autobiografía de Alice Toklas*. Barcelona, Lumen, 1992, pp. 268 y ss.

## REFERENCIAS

Nº Stock: K.  
DC. 607

## INSCRIPCIONES

Sin firma, reentelado.

## PROCEDENCIA

Estudio de Juan Gris / Galerie Louise Leiris, París / Herbert Lust, Chicago / New Galery, New York / Stephen Hahn Gallery, New York / Colección particular, París / Galerie Schmit, París, 1985.

## EXPOSICIONES

«L'atelier de J. Gris, peintures de 1926 et 1927». París, Galerie Louise Leiris, 1957, nº 10 / «Juan Gris 1887-1927. Retrospective Exhibition». Londres, Marlborough Fine Art Ltd, 1958, nº 41 / «Juan Gris». París, Orangerie des Tuileries, 1974, nº 110, rep. p. 65 / «Juan Gris». Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1974, nº 94, rep / «Regards sur une collection XIXe-Xxe Siècles». París, Galerie Schmidt, 1981, nº 36, rep / «Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Madrid, Fundación Santillana, 1986 / «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida». Barcelona, Palau de la Virreina, 1988. «La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain/Compañía Telefónica Nacional de España». Munich, Villa Stuck, 1 1988 / «La Colección de Arte de Telefónica». Valencia, IVAM, 1990. «A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies». Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1991 / «Variaciones en Gris». Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992 / «Juan Gris en

Buenos Aires». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1992 / «La Colección de Telefónica de España en el Museo Nacional de Bellas Artes», Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995 / «La Colección de Arte de Telefónica». Lima, Museo de la Compañía de Telefónica de Perú, 1996. Itinerante a Santiago de Chile / «La Colección de Arte de Telefónica en Sevilla». Sevilla, Fundación Focus, 1997 / «Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Siglo XX. De Picasso a Barceló». Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2001. Itinerante a Sao Paulo, rep.c.p. 65.

## BIBLIOGRAFÍA

COOPER, DOUGLAS, ed.: *Letters of Juan Gris, 1913-1927*. London, Private Edition, 1956, , nº CCXL, de 20 diciembre 1926, a KAHNWEILER, DANIEL-HENRY, p. 202 / KAHNWEILER, DANIEL-HENRY: *L'atelier de J. Gris, peintures de 1926 et 1927*. París, Galerie Louise Leiris, 1957, nº 10, rep / KAHNWEILER, DANIEL-HENRY y RUSSELL, JOHN: *Juan Gris 1887-1927. Retrospective Exhibition*. Londres, Marlborough Fine Art Ltd, Londres, 1958, nº 41, rep / LEYMARIE, JEAN: *Juan Gris*. Réunion des Musées Nationaux, París, 1974, nº 110, rep. p. 65 / LEYMARIE, JEAN, et alt.: *Juan Gris*. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1974, nº 94, rep / COOPER, DOUGLAS: *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París, Berggruen, 1977, vol. II, nº 607, p. 420, rep.b/n.p.421 / *Regards sur une collection XIXe-Xxe Siècles*. París, Galerie Schmidt, 1981, nº 36, rep. / AA.VV.: *Cuatro artistas españoles: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo*

*Chillida*. Madrid, Fundación Santillana, 1985, no 2 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida*. Madrid/Barcelona: Telefónica/Ayuntamiento de Barcelona, 1988, rep.c.p.19 / COMBALÍA DEXEUS, VICTORIA; BOZAL, VALERIANO, et alt.: *La Colección: Juan Gris, Luis Fernández, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. Four artists from Spain*. Compañía Telefónica Nacional de España. Madrid/Munchen: Telefónica/Villa Stuck, 1988, rep. c.p.83 / ISHI KAWA, LAILA, *Aproximación a Gris. Ocho marcos para once cuadros*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología, pp.185-200, rep.c.pp. 193-199 / *La Colección de arte de Telefónica*. Valencia, IVAM, 1990, rep. c.p 171 / *A Coleção de Arte da Telefónica de España: Chillida, Fernandez, Gris, Picasso, Tàpies*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, rep.c. p. 177 / ISHI KAWA, LAILA, et alt.: *Variaciones en Gris*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1992, rep. c.p. 47 / *Juan Gris en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires, 1992, rep.c.p. 90 /VVAA: *La Colección de Telefónica*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1993, rep.c.p. 189. / *La Colección de Telefónica de España en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes*, 1994, rep.c.p. 77 / *La Colección de Arte de Telefónica*. Lima, Museo de la Compañía de Telefónica de Perú, 1996, nº 50, rep.c / SALAZAR, MARÍA JOSÉ: *Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Siglo XX. De Picasso a Barceló*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2001, rep.c.p. 65.

*Portrait de Madame H..., 1912*

(Madame H...)

Óleo sobre tela, 81 x 65 cm

Entre 1911 y 1912, Auguste Herbin pintó cuatro retratos de *Madame H...*<sup>1</sup>. En ellos tomaba como modelo a su entonces compañera y luego esposa, Louise Bailleux. Pero, pese a ciertas fidelidades de parecido que se reiteran, las diferencias fisonómicas entre los cuatro retratos vienen a decirnos que el pintor está tratando el retrato femenino como género y no tanto como plasmación de una personalidad concreta. Digamos que el ejercicio que realiza Herbin tiene cierta relación con el realizado por Picasso a través de Fernande Olivier en Horta de Ebro varios años antes. Si esto es así, podríamos afirmar que en la obra de Herbin el encuentro entre la estética cubista y el retrato femenino como género pictórico comenzó en 1910 con *La femme au chapeau* y concluyó en 1913 con *Portrait de Mademoiselle A. S.*

Dentro de los parámetros con los que habitualmente se habla del cubismo, se podría decir que Herbin, eludiendo la sintaxis del cubismo llamado *analítico*, plantea muy pronto las posibilidades del cubismo llamado *sintético*. Este salto con respecto a la ortodoxia evolutiva del cubismo en el grupo pionero de Montmartre, del que él formaba parte, ha sido señalado con intensidad reveladora por Geneviève Claisse<sup>2</sup> y ha constituido uno de los motivos de la incomprensión de la obra de Herbin. Las razones que llevaron al pintor a emprender un camino oblicuo en la trayectoria cubista fueron claramente personales, pero no arbitrarias: obedecían a un credo estético que primaba las relaciones color/forma desde cimientos específicos, y la trayectoria posterior del artista demostró este hecho. No fue, por tanto, Herbin, como habitualmente se afirma, un mero *cupisteur*, sino un creador que acomodó los principios cubistas; principios cubistas a los que había llegado en 1909 desde una pura evolución personal, a las exigencias paradigmáticas de su talante como pintor.

Asimismo, en toda esta serie de retratos femeninos los registros que utiliza Herbin son variados, planteando una diversidad coetánea de búsquedas y realizaciones que no es exclusivamente suya, sino que también es constatable en Gris, Gleizes o Metzinger. En el temprano óleo de 1910, *La femme au chapeau* (Claisse, nº 219), Herbin mantuvo aparentemente la visión tradicional que reproduce la figura de una mujer en un interior acodada sobre una mesa. Y digo *aparentemente* porque, en realidad, todo el motivo figurado aparece construido mediante la articulación de formas triangulares agudas y paralelogramos irregulares en los que la intensidad del color, en tintas planas, juega un papel especial en la definición del espacio. La obra por tanto, más allá de su evidencia figurativa, posee una nítida concepción abstracta. Pareciera que, aunque evidentemente con otro carácter, Herbin hubiese querido continuar la experiencia cubista desde los planteamientos iniciales de Picasso en *Les demoiselles d'Avignon* y en el *Nu à la draperie*, recorriendo un camino que quedó intransitado, pero que a él le interesó especialmente. Sin embargo, dos años más tarde, en 1912, en *Madame H... au chapeau* (Claisse, nº 279) habiendo desarrollado algo semejante al cubismo analítico sólo en determinados paisajes y naturalezas muertas, Herbin anticipó o fue estricto contemporáneo de las fórmulas que hoy conocemos con

1. Me refiero a los catalogados por GENEVIÈVE Claisse, *Herbin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint* París y Lausana, La Bibliothèque des Arts y Les Éditions du Grand-Pont, 1993, con los números 242, 278, 279 y 281. En el texto cuando se cita a la autora siempre se hace referencia a esta catalogación.

2. Véase nota 1.



el nombre de  *cubismo sintético*. Para ello el pintor hubo de cambiar su técnica pictórica pasando de la aplicación plana de la pintura a las fragmentaciones de pinceladas en  *pasos* muy elaboradas, mostrándose, en conjunto, muy cercano a lo elaborado por Gris también en 1912, sobre todo por la confección del lienzo mediante la articulación sistemática de planos diagonales que confluyen con otros planos verticales y horizontales. Pero en ambos casos, tanto en la pintura de 1910 como en la de 1912, aunque por procedimientos muy diferentes, parece claro que lo que a Herbin le interesaba no era la desarticulación de las formas (como a la mayoría de los cubistas del momento) sino su restitución integral mediante mecanismos que no respondían a la visión sino a la concepción; concepción sin duda apoyada en el uso libre de la geometría y en la capacidad del color de expresarse por sí mismo sin connotar facultades subjetivas o expresionistas. Es decir, Herbin concibió pronto la posibilidad del cubismo como  *arte pro forma*.

Fue quizás por ello, por esta capacidad de Herbin de concebir el cubismo como  *arte pro forma* desde recursos plásticos objetivos, por lo que el pintor pudo también anticipar otro de los caminos proverbiales de la estética cubista, planteado en algunos textos teóricos fundacionales del movimiento, pero en verdad no realizados en pintura hasta que las circunstancias históricas de lo moderno cambiaron sustancialmente. En dos  *Portrait de Madame H...* realizados en 1911 y 1912 (Claisse números 242 y 278, respectivamente), Herbin planteó con claridad el modo en que la estética cubista podía derivar en la consecución de un nuevo clasicismo. Nuevo clasicismo entendido en términos puramente formalistas,  *wölfflinianos*, si se quiere, y no tanto en términos revivalistas o historicistas. Este vínculo entre cubismo y nuevo clasicismo ha sido objeto de numerosos estudios y consideraciones en las décadas de 1980 y 1990, pero pocas veces, mejor dicho, nunca, se ha tenido en cuenta la obra de Herbin en relación con este hecho. Y quizás haya sido así por puro desconocimiento. En cualquier caso, el temprano encuentro que formula Herbin entre cubismo y nuevo clasicismo es muy distinto de lo propiciado por André Lhote, pues, en realidad, Lhote somete a simplificación geometrizada la figuración convencional mientras que Herbin  *deduce* de la reducción en planos abstractos de lo figurado una nueva arquitectura figurativa basada en la norma, la concentración y densificación de la estructura compositiva. Y el sentido plástico de estos dos  *Portrait de Madame H...* lo volvemos a encontrar en la  *Femme assise* de 1912 (Claisse, nº 282). Pero mientras que el desnudo de las anteriores composiciones daba pistas sobre su identificación con lo conceptualmente clásico, en la  *Femme assise*, aunque mucho más  *cubistizada* en su tratamiento, lo que encontramos, por la contemporaneidad ambiental de la retratada, es un verdadero  *adelanto* del Herbin que quince años más tarde habría de convertirse en uno de los principales representantes del nuevo realismo objetivista europeo.

Algunas naturalezas muertas de los años 1911 y 1912, en réplica al Herbin más proclive a la abstracción, muestran también una tensión semejante entre el lenguaje cubista y la virtualidad de un nuevo clasicismo. Pero Herbin no hubo de seguir por el momento por este camino.  *El Portrait de Mademoiselle A. S...*, de 1913 (Claisse, nº 319), supuso una cierta vuelta a los principios del llamado  *cubismo sintético*, en el contexto de un artista que en Céret, en compañía de Picasso y Braque, y en numerosas pinturas de paisaje, va acentuar sus innata tendencia a la concepción abstracta del lienzo y de las relaciones entre forma y color.

El  *Portrait de Madame H...*, realizado en 1912 (Claisse, nº 281), ahora en los fondos de la Colección de Arte de Fundación Telefónica, posee la cualidad de ser una síntesis de la

diversidad mostrada por el pintor en sus retratos femeninos de estos años. Herbin se muestra ajeno tanto a la identificación entre fondo y figura propia del llamado *cubismo analítico* como a la concurrencia aleatoria de planos coloreados propia de llamado *cubismo sintético*, y, a pesar de ello, la obra participa de ambos registros. Propiciando una potente gestualidad de la modelo representada, que se comunica ávidamente con el espectador, Herbin homogeniza la relación entre fondo y figura a través de un semejante tratamiento plástico. Toda la composición se encuentra pautada en un mismo registro que hace convivir la forma geometrizada con pinceladas ricas de cromatismo, trazadas con el mismo gesto del pincel y con semejante intensidad en todas sus aplicaciones. Mediante este procedimiento, Herbin no geometriza un modelo natural sino que a través de la conjunción de formas prismáticas sincopadas hace aflorar la figura femenina y todos los elementos que la acompañan. Aunque distinto en sus resultados, el principio estético que promueve Herbin en esta obra es parangonable con el que elaboraría Gris en fechas semejantes: ir de lo general a la particular, hacer de la forma geométrica una figura y no al contrario. Es por ello que en esta obra, como en las anteriormente aludidas, Herbin está en plena posesión de uno de los principios más decisivos del cubismo pleno. La sensación de profundidad está definida por la articulación de los volúmenes, no por la perspectiva óptica que, en rigor, en el cuadro no existe en cuanto tal. La facetación incorpora la secuencia cambiante de puntos de vista. A pesar del aspecto *reconocible* de lo representado, la concepción abstracta se impone a las exigencias de la mimesis. Y, en fin, de nuevo es el sentimiento del color, su acentuada presencia, lo que distingue a Herbin de sus contemporáneos. A propósito del sentimiento del color en Herbin, Waldemar George, uno de los críticos de las vanguardias históricas que mejor supo apreciar al artista, escribió: «Después de haber constatado que el impresionismo, el fauvismo e incluso el cubismo disociaron el color y la forma, Auguste Herbin opuso la expresión perspectiva de los colores a la perspectiva lineal propiamente dicha. La antinomia de estas dos perspectivas provocó conflictos que ni Cézanne ni Matisse ni Braque pudieron resolver. Si Herbin los solucionó fue

3. GEORGES, WALDEMAR, *La doctrine*, recogido en CLAISSE, *op.cit.*, p. 213.

porque pintó por *aplats* y se sirvió de formas planas en la ejecución de todas las formas. El color prima la forma»<sup>3</sup>. Y añadía el crítico, además, cómo Herbin solía citar a Goethe en su *Teoría de los colores*, cuando el poeta alemán afirmaba que solo a través de la luz y el color era posible que se manifestase al ojo humano la experiencia última de la Naturaleza.

*Eugenio Carmona*

#### INSCRIPCIONES

Firmado en la base del cuadro: «Herbin».

#### PROCEDENCIA

Colección privada, Países Bajos / Colección privada, París / Galerie Lina Davidov, París.

#### EXPOSICIONES

*Auguste Herbin*, París, Galerie Moderne, Clovis Sagot, 1914 / *Cubism*, Chicago, Main Street Gallery, 1953.

#### BIBLIOGRAFÍA

CLAISSE, GENEVIEVE, *Herbin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, París y Lausana, La Bibliothèque des Arts y Les Éditions du Grand-Pont, 1993, Reproducida : nº 281, p. 328.

*La foire au Trône, Paris, c.1914-1920**(La feria de Trône, París)*

Óleo sobre tela, 55 x 16 cm

La estancia de Celso Lagar en París le permitió convertirse en testigo de excepción del ambiente cultural y artístico de esa ciudad. Desde 1911 hasta finales de 1914 mostró un especial interés por los movimientos de vanguardia de finales del siglo XIX y comienzos del XX como el impresionismo, el clasicismo cézanniano, el fauvismo, el cubismo, el futurismo y el expresionismo que le permitieron realizar una síntesis muy personal a la que llamaría planismo. Se trata de un momento de especial ebullición en la capital francesa, en el que se mezclaban propuestas de corte academicista junto a otras renovadoras y, sobre todo, de carácter abiertamente vanguardista. Es en esos años cuando, por ejemplo, el cubismo se ha convertido en principal ismo del momento, provocando polémicas en sus diversas fases, de la analítica a la sintética y de ésta a un abierto decorativismo. Es también cuando se produce en el mundo de la cultura la necesidad de recuperar una cierta tradición, que en el caso de la pintura se remontaba hasta el siglo XVII y Poussin.

En este escenario Lagar irá configurando la que va a ser una personal tendencia artística, pero que debería esperar un tiempo para cuajar en un lenguaje nuevo. En los últimos meses de 1914, sin que se conozca la razón exacta (aunque el estallido de la Gran Guerra debió favorecer la decisión) regresa a la Península, donde comienza verdaderamente la efímera biografía del planismo. Su extensión abarca apenas los cinco años de su residencia. En 1915, al hilo de su primera exposición individual en la galería Dalmau de Barcelona, el artista ofreció una de las escasísimas opiniones teóricas sobre la naturaleza de su arte:

«Después del sentimiento, el color y la forma comprendida en el planismo son los elementos del arte bello».

Estas escuetas palabras servían para justificar un nuevo «seudismo» que concluirá con su última intervención pública en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao (1919). Tuvo una repercusión inmediata en el ambiente español, siendo ensalzado como un indicio de modernidad por críticos de arte como Eugenio d'Ors defensor del *noucentisme*; Joan Sacs (Feliu Elies) amigo que le consideró un pintor genuino; Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) que auspiciaba grandes dotes constructivas igual que las que él defendía para el arte vasco, o el propio Rafael Cansinos Asséns, padre del ultraísmo, así como su amigo el poeta Xavier Bóveda que nombraría su planismo como un lenguaje más que certificaba la existencia del arte nuevo en España.

Algunos de los rasgos del planismo, como la estructuración plana de las formas o los colores fauvistas y expresionistas, perviven unos años más en su producción artística posterior, ya en la década de los veinte. Precisamente éste es uno de los enigmas de la obra *La foire au Trône*. La inexistencia de la fecha de su realización permite dos planteamientos de signo distinto, pero igualmente plausibles. Según el primero, estaríamos ante una obra de temprana elaboración planista. De ahí la percepción de algunas características de este lenguaje, como la organización espacial en planos delimitados por líneas que encierran amplias superficies de colores puros





—rojo azul y amarillo—. También el intento de resaltar los volúmenes geométricos de los objetos, que refleja la inspiración directa en otros movimientos contemporáneos como el cubismo.

Es habitual en sus obras más radicales la aparición de un vocabulario de signos compuesto por palabras, letras, rótulos, números, ruedas, aviones... que aluden a una reconstrucción fragmentaria de visiones urbanas y que remiten a su vez al dinamismo y la vitalidad de los futuristas y orfistas. A este respecto son reseñables dos de sus obras más emblemáticas: *Raid-Guynemer-Somme Alsace (Dedicado a J. M. Junoy)*, conocida en la actualidad como *Homenaje a Guynemer* (1917, Colección particular, Barcelona) y *Puerto de Bilbao* (c. 1918-1919, Museo de Bellas Artes de Bilbao).

En esta ocasión dichos pedazos de realidad están entresacados de uno de los temas más importantes de su producción posterior, el mundo del circo y, en ocasiones, algunos de sus aleñaos, la feria. No obstante cabría resaltar otra de sus obras de primera época, *La foire* (c. 1918), que se sitúa en íntima relación con ésta. La vinculación entre ambas no sólo se halla en un tema común sino que además *La foire au Trône* podría ser el punto de partida de la otra. En *La foire* el concepto de planismo se encuentra ya en todo su esplendor mientras que en ésta todavía aparece el intento de crear espacios planos mediante un solo color, a veces entremezclado con otros, aunque van a pervivir esos esquemas casi primitivos, esbozados, de las figuras.

La noria aparece en un primerísimo plano cortado bruscamente, que remite sutilmente a la fotografía o al cine. Alrededor se amontonan las casetas como si de un ejercicio espacial se tratase. Un juego entre volúmenes. Espacios saturados por objetos y formas en íntima yuxtaposición, que se ajusta casi a la perfección con esta definición que daría el propio pintor: «Compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana».

El planismo de Lagar se basó también en la aspiración a crear un arte nuevo y puro que sucediera al cubismo, capaz de crear una atmósfera totalmente plana y sintetizada que se diferenciase de las composiciones analíticas de los cubistas. Así, no es extraño leer la siguiente frase de Lagar definiendo su arte con estas palabras: «Nosotros somos en nuestro tiempo los iniciadores de un arte primitivo», expresión que formaba parte de uno de sus escasos escritos, *El renacimiento del arte después del cubismo*, aparecido en la revista *Cultura* de Gerona en 1915.

El segundo argumento estaría en relación con aquellos otros lenguajes que compartieron época con el planismo, caso de la figuración renovada y del expresionismo. No sería el único. A este respecto, podríamos mencionar dos artistas tan distintos como José Gutiérrez Solana y Gabriel García Maroto, que a menudo introducían elementos, como el expresionismo en la elección de colores oscuros y en el empaste grueso del primero o los coqueteos *art déco* de las figuras y temas verbeneros de Maroto, que de alguna manera acuden a la llamada de esta obra de Lagar. Estamos pues ante uno más de esa legión de cuadros pintados por artistas españoles que sin ser ortodoxamente vanguardistas, ni mucho menos, sí evocan con claridad esa atmósfera de renovación y que a todos los efectos fue muy significativa del dubitativo arranque de la vanguardia que se pudo realizar dentro de nuestro país.

**INSCRIPCIONES**

Firmado en parte inferior derecha

**PROCEDENCIA**

Colección particular, París / Galería Guillermo de Osma, Madrid

**BIBLIOGRAFÍA**

*La Figuración renovadora*, 1998, Madrid, Fundación Telefónica, p. 47. / ALBA, NARCISO, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1992. / GARCÍA, ISABEL «Bilbao, puerto planista», *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1996

*Bodegón cubista, 1917*

Óleo sobre tela, 55 x 16 cm

186

CATÁLOGO |

André Lhote pinta este *Bodegón cubista* en 1917, el año en el que ha vuelto a París después de convalecer en la cuenca de Arcachon de una afección en la retina en virtud de la cual se le eximió en 1915 del servicio militar. Es el momento en el que reemprende su trabajo como pintor tras la interrupción que ha supuesto la guerra; frecuenta a Braque, a María Blanchard, Metzinger y Severini, y contribuye junto a ellos a codificar el cubismo característico de estos años. De hecho pasa por entonces a ser uno de los pintores de la galería L'Effort Moderne, la encargada de apoyar los esfuerzos de este grupo. A través de ella Léonce Rosenberg se convierte en el marchante de los cubistas durante la ausencia forzada de Kahnweiler, y es así el responsable del centro que aglutina a los artistas y las teorías del cubismo avanzado, presidido por un anhelo de «síntesis» que Gris definirá a la perfección en la inmediata postguerra. En este círculo se entiende que el principal cometido del hecho pictórico no es reconstituir un aspecto de la naturaleza, sino construir los equivalentes plásticos de los objetos naturales: en suma, se entiende la pintura como una creación del espíritu, tal y como escribirá el propio Rosenberg en «Tradition et cubisme», de 1919<sup>1</sup>. El pensamiento estético de Rosenberg, cuya práctica vemos reflejada en sus pintores, se basa en la convicción de que el objetivo antes mencionado es alcanzable mediante un procedimiento sintético: es decir, logrando formas icónicas a través de la conjunción, o mejor dicho, la síntesis, de diversas formas abstractas. Este *Bodegón cubista* aún se atiene a este tipo de postulados, comunes a casi todos los artistas de esta galería, como Juan Gris o Jean Metzinger, aunque precisamente Lhote será uno de los primeros en desertar de ellos.

Y es que, aunque forma parte de este entorno, hay un rasgo que lo distingue del resto de pintores: Lhote pasa por ser el más tradicionalista de los pintores cubistas. De hecho, debido a ello, en 1918 su obra ofrecerá una coartada perfecta a críticos hostiles al cubismo, como Louis Vauxcelles, para sostener que al término de la Primera Guerra Mundial el cubismo había muerto. Este ya viejo enemigo del movimiento celebrará a los que considera «desertores del cubismo», entre los que figura en primer lugar Lhote, junto a Diego Rivera y Favory<sup>2</sup>. Todos estos «evadidos» protestarán. Pero lo cierto es que Lhote, que mantuvo una constante e intensa actividad como teórico, se presentaba a sí mismo como el académico oficial del cubismo. Rosenblum considera que el artista transforma el clasicismo intuitivo del cubismo en un sistema de reglas estrictas, lo que da lugar a obras cuya lucidez de estructura y color las hacen aptas para la expansión de este estilo en la esfera de las artes decorativas<sup>3</sup>. De hecho, desde el arranque del cubismo André Salmon elogiaba su sentido de lo decorativo.

La dificultad de cumplir el compromiso entre la observancia de las leyes pictóricas y la clara presentación del motivo (un compromiso que recorre la historia del cubismo, pero que se hace más explícito precisamente en el contexto de este cubismo sintético practicado y codificado por el entorno de L'Effort Moderne), se pone especialmente de mani-

1. ROSENBERG, LÉONCE, «Tradition et cubisme», 1919, reproducido en FRY, EDWARD, *Le cubisme. Témoins et témoignages*, Bruselas, La Connaissance, 1966, p. 149.

2. VAUXCELLES, LOUIS (Pinturicchio), «Le Courier des Ateliers», *Le Courier de la Semaine*, 28 julio 1918.

3. ROSENBLUM, ROBERT, *Cubism and 20th Century Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2001, p. 182.



A. LHOTE 17.

fiesto en Lhote, quien al tiempo que defendía la necesidad de tal compromiso, confesaría que él nunca había pintado sin modelo. Según Gamwell, en su obra siempre se mantuvo la referencia a la naturaleza, y siempre sostuvo que esto era necesario para que el arte pudiera comunicar: «Un arte desgajado de las formas naturales no puede ser viable –escribió– como el arte es un medio que los hombres inventaron para *comunicarse* entre sí, debe incluir un elemento *común*... Los cubistas puros, al igual que los orfistas, se trasladaron al campo de la abstracción pictórica, pero se diferenciaron a sí mismos del resto de sus colegas artistas por el hecho de que las formas inventadas que proyectaban en el lienzo sugerían objetos cotidianos»<sup>4</sup>.

4. LHOTE, ANDRÉ, «*D'un cubisme 'sensible'*», *La vie des lettres et des arts*, 1924, p. 3, cit. en GAMWELL, LYNN, *Cubism Criticism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 83.

Y algo de esta ambigüedad es lo que podemos apreciar en las dos naturalezas muertas de Lhote, fechadas en 1917, que forman parte de esta colección: este *Bodegón cubista y Le pot rouge*, donde ciertos detalles naturalistas y plásticos se combinan con un lenguaje de planos casi geométricos de colores lisos. Es cierto que en el *Bodegón cubista* Lhote disocia línea y color en los elementos centrales de la composición, la naranja y el limón que se encuentran sobre el frutero, pero también lo es que la copa de la izquierda, aun a costa de su aparente esquematismo, se deja llevar por un cierto afán naturalista que puede resultar innecesario. Más interesante parece, sin embargo, el hecho de que el óvalo que representa la abertura superior de esta copa se pueda leer al mismo tiempo como la sección de la botella que tiene situada detrás. Por lo demás, Lhote introduce interesantes juegos espaciales, mucho más convincentes: sobre todo en el canto del tablero de la mesa que se convierte sin solución de continuidad en parte de la pared o del espacio de la derecha, y en el cajón, donde un plano triangular más oscuro puede leerse como tal o como la proyección de la sombra del tablero, gracias a la presencia de una perspectiva dislocada y de un sugerente juego con la luz. También se recrea en resonancias visuales, las que forman a derecha e izquierda algunos planos inclinados sobre diagonales ascendentes.

En la obra de Lhote, esa especie de indecisión se resolverá a continuación a favor del «realismo», incluso como una reacción contra la pureza del cubismo más avanzado, responsable de que algunos estén casi rozando la abstracción. A partir de 1918 el naturalismo dominará ya sobre los elementos cubistas de su obra. En sus escritos teóricos de los años veinte, tal y como explica Christopher Green<sup>5</sup>, llega a distinguir un cubismo a priori, por referencia al apriorismo sintético kantiano –el tipo de definición que ofrecían críticos como Maurice Raynal o Pierre Reverdy– que apunta a la esencia de las cosas al margen de todo empirismo, basado en la construcción abstracta, y un cubismo a posteriori, basado en un estudio directo de la naturaleza, y en el que se sitúa él mismo. Lo que para Vauxcelles había significado la liquidación del cubismo, era, a juicio de Lhote, el resultado de un nuevo desarrollo del mismo.

5. GREEN, CHRISTOPHER, *Cubism and its Enemies*, Heaven y Londres, Yale University Press, 1987, p. 65.

El culto a la tradición francesa que imponía *el retorno al orden* que se hacía oír desde los tensos años de la guerra, y por lo tanto, la propia dimensión cultural y política del conflicto, formaban una especie de afluente subterráneo de las ideas de Lhote. Su construcción teórica se sustentaba en una ecuación que identificaba el cubismo a priori con un enfoque sintético, y el a posteriori, o basado en la naturaleza, en cambio, con un enfoque analítico, y por eso mismo, con la genuina tradición francesa. Durante la contienda se había estado cartografiando este panorama según el cual el cubismo más puro quedaba desterrado al ámbito de lo *demodé*, lo elitista y lo

extranjero, mientras que se planteaba la posibilidad de otro enfoque cubista que se alzaba como el reino de lo actual, lo popular y lo propio. No es sólo que Lhote se alineara entre los partidarios de este último; es que él mismo, con su pintura y con sus escritos teóricos, habrá contribuido en gran medida a delinearlos. Que sus lazos con el deseo de un *retorno al orden* tras el caos cultivado por la vanguardia eran el principal móvil de estas construcciones teóricas, lo pondrá de relieve la propia pintura de Lhote a partir de 1918.

Mientras tanto, y no por casualidad, Dadá había empezado a rugir.

*María Teresa Mendez Baiges*

#### INSCRIPCIONES

Firmado y fechado en la parte inferior derecha: A.LHOTE 17.

Otros títulos de la obra:

*Nature morte cubiste, bouteille et coupe*, en el certificado de autenticidad firmado por Jean Gouin.

#### PROCEDENCIA

Colección particular, Barcelona / Galería Guillermo de Osma, Madrid

#### EXPOSICIONES

Madrid, Galería Guillermo de Osma. *Ismos. Arte de vanguardia en España (1910-1936)*, 1996, cat. núm 4, pág. 15 / Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso. *Malabarismos (1917-1949)*, 2002.

#### BIBLIOGRAFÍA

*Ismos. Arte de vanguardia en España (1910-1936)*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1996, cat. núm 4, pág. 15 / *Malabarismos (1917-1949)*; Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2002.

*Le pot rouge, 1917**(La jarra roja)*

Óleo sobre lienzo, 63,7 x 80 cm

André Lhote vuelve a desarrollar aquí, en *Le pot rouge*, del mismo año que la obra anterior, 1917, la idea del bodegón: una mesa con varios objetos encima, enseres como cántaros y botellas, aparte de frutas. Está pintado en un estilo acentuadamente plano: la composición es el resultado de la interacción de los planos de la mesa, de los objetos y del espacio circundante, que a su vez se traban con elementos como el mantel que se extiende sobre la mesa, tratado, en la esquina inferior derecha, de una forma plástica gracias al recurso al modelado en claroscuro con una pincelada evidente. La disposición de la mesa en perspectiva, así como el tratamiento de este mantel, conceden al lienzo cierta sensación de espacio tridimensional, aunque Lhote ha jugado a reintegrar el mantel naturalista a la superficie plana por medio de su continuidad con el plano del tablero de la mesa. Se podría decir que en este tipo de juegos formales, que albergan una dimensión casi lúdica en el cubismo de esta etapa ya avanzada, hay resonancias del célebre «clavo de Braque» presente en su *Guitarra y partitura* o en la *Jarra y guitarra* de 1909, que tanta tinta ha hecho correr entre la crítica sobre el cubismo acerca del diálogo entre abstracción y realismo. Probablemente también Lhote alberga la voluntad de ironizar sobre las relaciones entre la dimensión icónica y la dimensión signica de la pintura y, por lo tanto, entre la ambición propia del cubismo de lograr su equilibrio. Esto se vería reforzado por la presencia en este óleo de otro detalle naturalista: un pequeño elemento negro en espiral, quizá el sostén de hierro de alguno de los cacharros de la mesa, casi en el centro de la composición, que trae a la mente los *stimuli* que habían aparecido en torno a 1910-1911 en los lienzos de Braque y Picasso para hacer más legibles sus composiciones herméticas. En *Le pot rouge* esa pieza «realista» aparece confrontada con la representación esquemática, signica –no es más que una figura a escuadra–, de un elemento análogo.

Con intenciones irónicas o no, estos juegos funcionan como resortes para presentar al cubismo no tanto como una visión integral, única o privilegiada del mundo y del arte, sino como un modo de percepción entre otros, tan sujeto a un conjunto de convenciones como el sistema de representación renacentista.

La riqueza de colorido de este óleo, y su aplicación mediante tintas planas, es característica del cubismo sintético de este momento y, con más precisión, del Lhote de esta época. Lo hemos podido ver también en el anterior *Bodegón cubista*, en el que aparecía el mismo motivo del frutero con limones y naranjas. Ambas se representan por medio de líneas de dibujo altamente simplificadas. Y el trazado de las siluetas de estas frutas se desgaja de los planos de color amarillo y naranja que, como es usual en los nuevos planteamientos pictóricos de esta vanguardia, desbordan dichos contornos. Es un típico recurso del cubismo sintético desde su momento más temprano –se ve aparecer en los *papiers collés* de Braque– para poner manifiesto la pureza de los elementos pictóricos al margen de sus funciones descriptivas; al parecer, la razón por la que el propio Braque ideó un recurso semejante.





En su conjunto, la obra de Lhote en los años finales de la I Guerra Mundial y en la inmediata postguerra puede verse, en definitiva –y así lo ha visto continuamente la crítica– desde dos perspectivas: o como un intento de conciliación de opuestos, o bien, desde una óptica menos complaciente, como el testimonio de una ambigüedad indecisa entre representación y construcción que finalmente se desequilibra debido a su repudio de esta última. La crítica más favorable al artista insistió continuamente en lo primero, y así es como lo llega a formular por ejemplo Sebastià Gasch en un artículo en *D'ací i d'allà* de 1927, en el que elogia su obra como la perfecta ilustración de la estética a la que el propio pintor bautizó con el nombre de «Totalismo», esto es, la alianza entre razón y sensibilidad, la obediencia tanto a los imperativos de la abstracción absoluta como a los de la realidad total, el equilibrio entre línea y color. Gasch confiesa haber estado tentado de titular el artículo «A. Lhote o la conciliació»<sup>1</sup>.

Ese «Totalismo», que el pintor había formulado en el año 1916<sup>2</sup> en un artículo para *L'Élan*, era su personal visión del *retorno al orden*, una invitación a la moderación para superar los «extremismos» de antes de la guerra. Más que una conciliación era una toma de partido; a duras penas se podía mantener una actitud neutral en ese mundo trágicamente circunscrito –por usar la expresión de Kenneth Silver– que fue la Francia de la Gran Guerra.

1. GASCH, SEBASTIÀ, «André Lhote», *D'ací i d'allà*, nº 110, 1927, pp. 52-54.

2. LHOTE, ANDRÉ, «Totalisme», *Élan*, nº 9, 1916.

*María Teresa Méndez Baiges*

**INSCRIPCIONES**

Firmado en el ángulo inferior derecho: A. LHOTE

**Otros títulos de la obra**

*Still Life*; en el catálogo de la exposición *XIXth and XXth Century French Masters*; Marlborough Gallery, Londres, 1955, nº 47 del catálogo, p. 29.

**PROCEDENCIA**

Marlborough Gallery / Guillaume Bouyer / Galería Lina Davidov

**EXPOSICIONES**

*XIXth and XXth Century French Masters*; Marlborough Gallery, Londres, noviembre-diciembre 1955, nº 47 del catálogo, p. 29 / *André Lhote*, Embajada de Francia, Londres, 1957 / *André Lhote*, Museo National d'Art Moderne, París, 1958, nº 32 / *André Lhote*, Galerie Jean Claude & Jacques Bellier, París, 1961, nº 15, p. 13.

**BIBLIOGRAFÍA**

*A. Lhote*, París. Éditions des Musées Nationaux, , 1958, nº 32 / *XIXth and XXth Century French Masters*, Londres, Marlborough Fine Art Ltd., 1955, nº42 / *André Lhote, CEuvres anciennes 1908-1920*, París, Jean-Claude & Jacques Bellier, 1961, nº 15.

*Portrait d'Alfred Flechtheim, 1914**(Retrato de Alfred Flechtheim)*

Óleo sobre lienzo, 115,5 x 81,2 cm

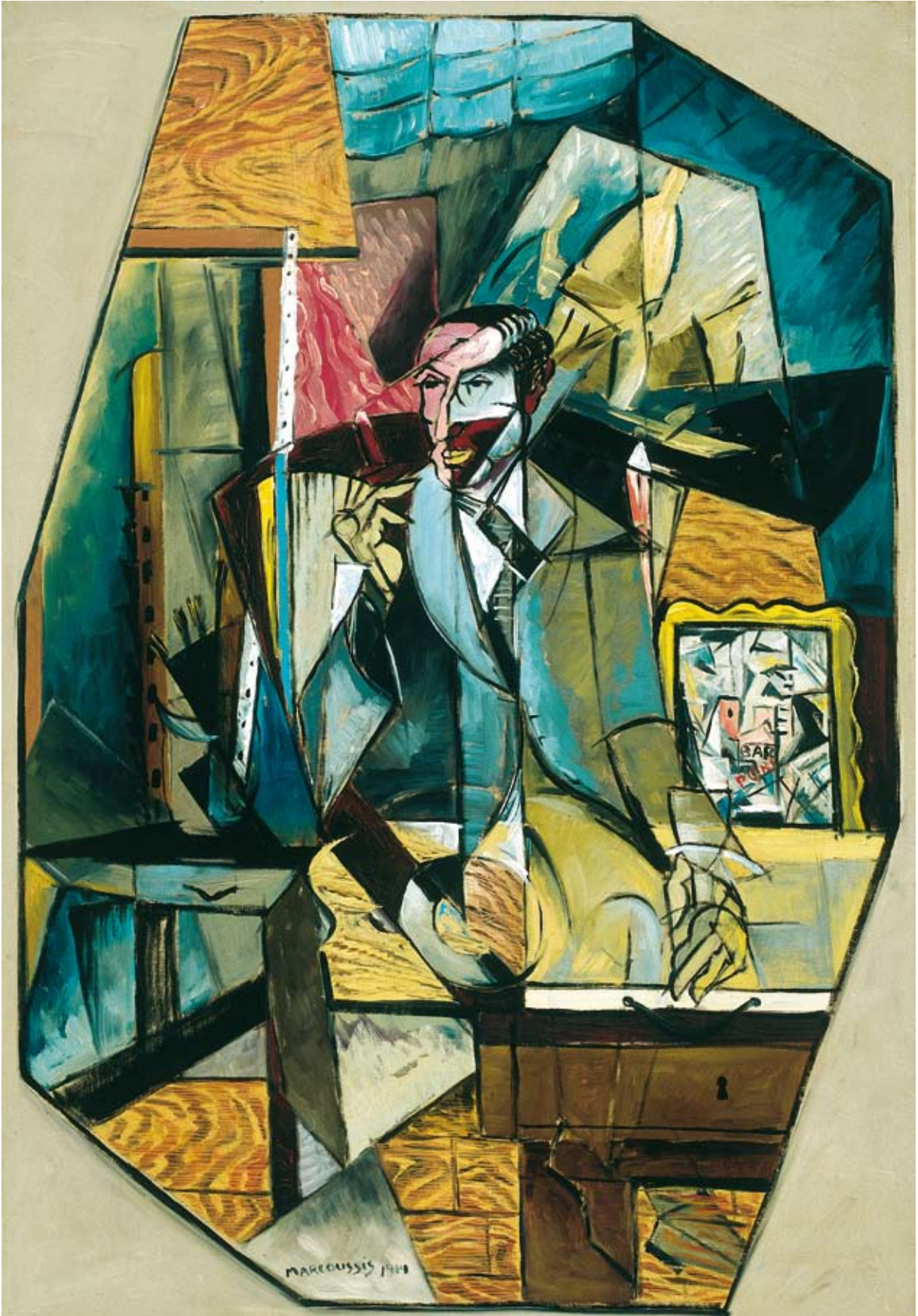
La internacionalización (y el éxito) del primer arte de vanguardia europeo se debió en buena medida a la perspicacia y la capacidad de riesgo de un reducido grupo de marchantes, en su mayoría judíos de nacionalidad alemana. Alfred Flechtheim fue uno de ellos. Hombre de extraordinaria cultura, fue, además de marchante, coleccionista, mecenas y editor. Introducido en el arte moderno por Wilhelm Uhde, en estrecho contacto siempre con Khanweiler, comenzó a coleccionar en Münster hacia 1908, vivió de cerca el ambiente artístico parisino de los años diez, participó activamente en la organización de la exposición de la Sonderbund en Colonia, en 1912 y, al cabo, abrió su propia galería en Dusseldorf en 1913. Teniente de caballería del ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial, reabrió su negocio en Berlín en 1919, extendiéndolo a Colonia, Francfort, Berlín y Viena. Y si Flechtheim había sido el verdadero introductor de la vanguardia parisina en la Alemania de anteguerra, gracias a su incansable actividad se convirtió en la mejor referencia de la modernidad durante los años de la República de Weimar, posición que incluso reforzó al editar la revista *Der Querschnitt*, publicación de amplia influencia europea e, incluso, muy leída en España tal como recordara José Moreno Villa en su libro de memorias *Vida en claro*.

Otto Dix retrató a Flechtheim en 1926 (Neue Nationalgalerie, Berlín) desde las premisas de una inquietante nueva objetividad. Lo mostró, en su peculiar fisonomía expresionista, rodeado de sus cuadros. De sus cuadros cubistas. Cuadros cubistas que podrían ser de Juan Gris, pero también de Louis Marcoussis. Probablemente Dix conociera el retrato realizado por Marcoussis doce años antes. En él también aparece el galerista rodeado de pinturas, pero son pinturas del propio Marcoussis. Se reconocen con facilidad dos importantes obras del artista: *Le Sacré-Cœur*, de 1910 y *Le Bar du Port*, pintada en Banyuls en 1913<sup>1</sup>.

No sólo estamos, por tanto, ante el cuadro dentro del cuadro, sino que estamos ante el cubismo dentro del cubismo, y de una manera peculiar. Toda la superficie del lienzo está pintada, pero lo que es propiamente *zona de representación* es un poliedro (un octógono irregular) inscrito en la superficie. Marcoussis utilizó este mismo procedimiento, o un procedimiento similar, en otras dos obras de 1914<sup>2</sup>. Con este recurso parece evidente que el artista quería enfatizar tanto la noción cubista de cuadro-objeto como la distancia de lo realizado con respecto al prisma visual establecido en el Renacimiento. Es decir, Marcoussis tenía muy claros determinados planteamientos de la teoría cubista del grupo de Montmartre. Asimismo, el poliedro pintado aparece seccionado en bandas y fragmentos, también poliédricos, tanto verticales como horizontales, que sustituyen a la noción de faceta y que plantean un claro punto de encuentro entre lo abstracto y lo figurativo, y a ello se añade la presencia de falsas maderas, de ubicación aleatoria en algún caso, con las que sin duda el pintor al tiempo que evoca la idea de trampantojo, propia también del grupo de Montmartre, alude al punto de partida en la concepción del *collage*. En este entramado, lleno de referencias

1. LAFRANCHIS, JEAN, *Louis Marcoussis, Sa vie, Son oeuvre, Catalogue complet de peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, gravures*, París, Les Éditions du Temps, 1961, obras catalogadas pp. 21 y 25, respectivamente.

2. Me refiero a piezas como *La bouteille de whisky et le paquet de Scaferlati*, 1914 (LAFRANCHIS, *op.cit.*, p. 31, y *Nature morte à la l'Éphéméride*, 1914 (LAFRANCHIS, *op.cit.*, p.32 ).



visuales reconocibles, se inscribe la figura del retratado, evocada en un gesto característico del personaje, y trazada en simplificaciones geométricas tanto curvas como angulares. Este trazado curvo y angular, ajeno a Picasso y Braque, y propio de Gris y de los cubistas de expositores en los salones, ya fue desarrollado tempranamente por Marcoussis, en 1912, en algunos retratos en punta seca tan conocidos como los de Apollinaire o el titulado *La belle martiniquaise*<sup>3</sup>. Como puede observarse, Marcoussis recoge y relaciona varios de los principales principios plásticos del cubismo originario, utilizándolos en repertorio y suprimiendo las distancias entre lo que convencionalmente llamamos *cubismo analítico* y *cubismo sintético*.

En sus conocidos retratos de Uhde, Vollard y Kahnweiler, finalizados en el otoño y en el invierno de 1910, Picasso había recuperado la capacidad del género en el espacio cubista más exigente y ortodoxo: los retratados quedaban aludidos certeramente en algunos de sus rasgos fisonómicos más característicos, pero fondo y figura se fundían en la ritmización de una superficie de la tela presidida por la idea de transparencia. Metzinger también dio cabida muy pronto al retrato en el espacio cubista, aunque vinculando más sus propuestas con los sistemas de representación tradicionales e introduciendo *noticias* sobre la personalidad social del retratado<sup>4</sup>, tal como en su *Retrato de Alfred Flechtheim* realiza Marcoussis. Pero, por todas las características antes citadas, si de algún otro pintor cubista se encuentra cercano Marcoussis en esta obra es, sin duda, de Juan Gris. Del Juan Gris del *Retrato de Germain Raynal* (1912), por ejemplo. De hecho, ambos artistas tuvieron un trato muy frecuente en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, y el lenguaje empleado por Marcoussis en su obra está claramente endeudado con uno de los sistemas plásticos característicos del pintor madrileño entre los años 1912 y 1913<sup>5</sup>, sistema que, como es sabido, también sería asimilado y desarrollado coetáneamente por Gino Severini.

En su *Retrato de Alfred Flechtheim*, por tanto, Marcoussis ofreció un compendio de las posibilidades de la pintura cubista en 1914. Y no sólo eso, se podría decir que el pintor realizó un peculiar homenaje a sí mismo al citar tres estadios de su propia vinculación inicial con el cubismo: el del momento previo al encuentro con Braque y Picasso, expresado en la alusión a *Le Sacré-Cœur*, de 1910; el que marca, con su cercanía al llamado *cubismo analítico*, *Le bar du port*, de 1913; y el que el propio *Retrato de Alfred Flechtheim* situó en 1914. Lo que no sabemos es cómo el retratado asumiría una obra tan llena de referencias al pintor que la realizó. Y es que, en realidad, poco o nada sabemos de las relaciones entre Marcoussis y Flechtheim. Los biógrafos del artista no aluden a ella, lo cual es descorazonador, pues en el contexto cubista de anteguerra se trata sin duda de un vínculo importante. En el bastidor de la obra se encuentra aún hoy un sello, aunque borroso, de la galería Der Sturm, la cardinal sala de arte berlinesa creada en 1912 por Herwarth Walden con el mismo nombre del semanario que lanzara en 1910. Walden y Flechtheim estuvieron muy relacionados en 1913 con motivo del Primer Salón de Otoño realizado en Berlín, auténtica y crucial apuesta alemana por la vanguardia europea. Marcoussis estuvo presente en esta muestra, pero su *Retrato de Alfred Flechtheim* es un año posterior. El artista volvería a exponer en Der Sturm en 1921 y 1922, pero entre las referencias de catálogo no encontramos ninguna que relacione con certeza lo expuesto entonces con la obra que comentamos. Esta au-

3. LAFRANCHIS, *op.cit.*, G29 y G31, respectivamente.

4. De la primera opción el ejemplo más característico es el conocido *Portrait de Jacques Nayral*, de 1911; y, de la segunda posibilidad, el también conocido *Portrait de l'éditeur Figuière*, de 1913.

5. Valga señalar, asimismo, la relación de estilo evidente que existe entre dos obras capitales de ambos artistas, *Le fumeur*, de Gris, realizada en 1913, y *L'homme au violoncelle* de Marcoussis, realizada en 1914.

sencia de datos es sorprendente, pues sin duda el *Retrato de Alfred Flechtheim*, es una de las piezas mayores del Marcoussis cubista anterior a la Primera Guerra Mundial. Un Marcoussis cubista anterior a 1914 cuyo catálogo de obras conservadas es, valga decirlo, francamente exiguo.

Además, y por otro lado, sobre el *Retrato de Alfred Flechtheim* hubo de posarse, en el espacio de las vidas privadas, las dramáticas circunstancias de la historia europea de aquellos años. Marcoussis debió realizar la pintura entre la primavera y principios del verano de 1914. En agosto se enroló voluntario en el ejército francés. Flechtheim fue, desde primera hora, teniente de caballería del ejército alemán. En pocas semanas, una guerra, que hoy contemplamos como fratricida, hizo que quienes estuvieron unidos en la causa común del cubismo y del arte de vanguardia fueran enemigos en el campo de batalla.

*Eugenio Carmona*

#### INSCRIPCIONES

Firmado ángulo inferior derecho del polígono pintado inscrito en el lienzo: MARCOUSSIS 1914

Sello de la galería Der Sturm, parcialmente borrado, en la cruz del bastidor del lienzo.

#### PROCEDENCIA

Galerie Der Sturm, Berlín / Colección particular, Francia / Colección particular, EE UU / Galerie Cazeau-Béraudière, París.

*Nature morte, 1926**(Bodegón)*

Óleo sobre madera, 50 x 82,5 cm

En 1926, año en que está fechado este cuadro, muchos pensaban que el cubismo había terminado. Picasso lo había declarado así ya en 1917, y un año más tarde, Ozenfant y Le Corbusier escribían un texto con el título *Après le cubisme*, dando a entender que el ciclo cubista se había cerrado desembocando en un estilo decorativo, y que se iniciaba un nuevo modo de hacer: el purismo. Douglas Cooper, en su recorrido por el movimiento cubista, da por terminada la fase tardía en 1921, muy alejada ya de los presupuestos de la época de plenitud que sitúa en los años anteriores a la Gran Guerra<sup>1</sup>. Sin embargo, hay muchos ejemplos de obras cubistas o influidas por sus presupuestos que permiten prolongar la vida del movimiento y explicar la evolución tardía de éste al transformarse, generando nuevas propuestas. Una de estas transformaciones fue en el sentido de un cierto clasicismo moderno. Juan Gris ha sido considerado como un representante de primera fila del clasicismo cubista, pero Jean Cassou afirmó lo mismo también de Louis Marcoussis, de quien dijo que había «alcanzado el objetivo principal del cubismo y de lo que se acuerda en reconocer como el clasicismo francés»<sup>2</sup>. Opinión sobre Marcoussis que contrasta con la formulada por Cooper, que considera decorativa la obra de éste posterior a 1920<sup>3</sup>. Este cuadro, que junto a los de Manuel Ángeles Ortiz y Joaquín Torres-García, es uno de los más recientes de esta exposición, corresponde a un cubismo sereno y equilibrado, de elaborada técnica, que supone un buen exponente de la obra de Marcoussis y complementa, desde la perspectiva de su cubismo sintético tardío, lo ya visto en el retrato de Flechtheim de 1914, también de la Colección Telefónica.

*Nature morte* en cierto modo da la razón a Cooper, porque fue encargada expresamente para cubrir el entrepaño de la chimenea de la casa de M. A. Lefèvre en París. Sin embargo, esta dimensión «decorativa» por su origen no resta valor a la obra, caracterizada por una composición claramente estructurada, un color rico y sobre todo un tratamiento logrado de la luz y las texturas. Marcoussis pintaba despacio, llevando sus obras a un nivel de acabado que él consideraba irrenunciable. Jean Lafranchis en su completo estudio sobre el pintor polaco relata cómo destruía las pinturas que no le satisfacían, que no veía como obras logradas sino como bocetos y ensayos sin resolver y sin interés<sup>4</sup>. Este cuadro muestra ese tratamiento concienzudo que no deja nada al azar, definiendo formas y completando perfiles y superficies.

En 1926 Marcoussis ya llevaba muchos años viviendo en París, donde se había establecido en 1903. Su contacto con la comunidad polaca no había sido muy intenso, pero sí se había movido por los círculos más progresistas, como la Académie Polonaise de Pankiewick, o la Société des artistes polonais à Paris, en cuya exposición de 1913 participó<sup>5</sup>. Había asistido a la Académie Julian; había copiado cuadros del Louvre y desde 1910 había entrado en contacto, a través de su compatriota Apollinaire, con la vanguardia cubista de Braque, Picasso y Gris, así como con Max Jacob, Salmon y Éluard. Los tres primeros poetas

1. COOPER, D., *La época cubista*, Madrid, Alianza, 1993, p. 21.

2. *Marcoussis*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1964, p. 8.

3. COOPER, D., *op. cit.*, p. 150.

4. LAFRANCHIS, J., *Marcoussis. Sa vie, son oeuvre, catalogue complet des peintures, fixés sous verre, aquarelles, dessins, gravures*, Paris, Les Éditions du Temps, 1961, p. 145.

5. *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais*, Paris, Musées, 1997.





199 | Louis Marcoussis, *Nature morte* |

mencionados serían retratados en uno de los más célebres cuadros de Marcoussis, *Les trois Poètes*, de 1929. Su relación con la poesía será una constante y se manifestará no sólo en los lazos de amistad y en las colaboraciones para ilustrar libros, sino también en un talante poético propio de su pintura que para Jean Cassou –el primer autor que le dedicó una monografía, en 1930– fue una de sus grandes aportaciones: «una nota poética singular y delicada»<sup>6</sup>. En 1926 Marcoussis envió obra a diferentes exposiciones: el Salón de los Independientes, la Exposición de Arte Francés Contemporáneo de Viena, otras a Amberes, Nueva York y al parisino Salon des Tuilleries. Ese verano él y su esposa, la pintora polaca Alice Halicka, lo pasaron entre Toulon y St. Tropez, y de esas estancias data un buen número de naturalezas muertas. En muchas de ellas aparecen motivos marinos recurrentes como conchas, tenedores y peces.

Esta que comentamos no incluye esos elementos, pero sí objetos cuya presencia es constante en la pintura cubista: una botella, un instrumento musical y un frutero sobre una mesa. La composición está inmersa en un espacio cúbico delimitado en parte por grandes planos oscuros confluyentes, y en parte por otros de un azul intenso, color que se repite en el centro de la composición como un eco cromático. Aunque el fondo no es abierto, recuerda a las ventanas que aparecían en sus bodegones de 1922 y 1925, en los que el pintor planteaba una iconografía muy propia de la pintura moderna: el bodegón delante de la ventana abierta al paisaje. Marcoussis limita el elemento referencial y prefiere establecer un escenario geométrico sencillo. El frutero, el extremo de la marquetería del instrumento y la botella constituyen una secuencia de formas ovales. Esta repetición con ciertas variantes en forma y dimensiones proporciona un ritmo visual circular, orgánico, a este bodegón inscrito en un sistema de planos rectangulares. Marcoussis empleaba el concepto poético de «rima plástica» para definir el juego de correspondencias entre las formas de la composición.

La fruta está cortada por la mitad: un recurso en el que el pintor sigue a Braque y que responde al deseo de mostrar el objeto en su interior y exterior, en una visión –propia de la estética cubista– que más tiene que ver con el concepto de cómo son las cosas, que con la mera percepción visual de éstas, siempre limitada. Por su parte, la botella se nos ofrece en sección y planta mostrando el círculo de su base. Marcoussis coleccionaba objetos diversos del rastro (el parisino Marché aux Puces) sobre todo botellas que reunía de todas las formas y colores. Ésta corresponde a un tipo muy popular de perfil sinuoso y base rehundida hacia el interior, rasgo que en el cuadro le permite al pintor realizar otro óvalo más. Las botellas le interesaban por varias razones: «la primera es que mi mujer y yo siempre nos hemos interesado por estos productos del arte popular... la segunda es a causa de la luz que juega con ellas, las irisa, las transforma»<sup>7</sup>. Este gusto declarado por la luz, lejos de ser un mero accidente visual, es para Marcoussis un elemento central de su pintura, también de su grabado y desde luego de una serie de pinturas bajo cristal, los *fixés sous verre* que realizó de 1919 a 1928. Son composiciones cubistas aplicadas en un lado del cristal para ser vistas desde el otro; imágenes muy planas, de meticulosa aplicación, que sacan partido de la transparencia del cristal que en algunas partes permanece sin cubrir. De estos *fixés*, algunos son objetos tridimensionales a base de varias placas de distintos tamaños, montadas sobre peanas de madera.

El propio Marcoussis resumía los tres parámetros fundamentales de su pintura: «color separado de la forma, rimas plásticas, luz»<sup>8</sup>. La luz era elemento fundamental también en sus cuadros, pero no una luz naturalista simulándola procedente de un foco no visible, sino una iluminación del propio cuadro, una irradiación del color y su disposición. Marcoussis era, dice Lafranchis, «un

6. CASSOU, J., *Peintres Nouveaux. Marcoussis*, Paris, Gallimard, 1930, p. 8.

7. LAFRANCHIS, *op. cit.* p. 110

8. *Ibidem.* p. 108

9. *Ibidem*. p. 95

valorista», trabajaba en función más de los valores que de los colores<sup>9</sup>. En *Nature morte*, los planos oscuros, los claros y los intermedios no se organizan según una fuente de luz convencional, sino que se intercalan según la propia ley interna de la composición. La luz se libera de su sujeción a una lógica visual y se distribuye plásticamente y el negro –como decían Gleizes y Metzinger– puede ser más luminoso que el blanco: «a la idea de luz no aplicamos mecánicamente la sensación de blanco, como tampoco a la idea de sombra la de negro. Admitimos que una joya negra, y de un negro mate,

10. GLEIZES, A. Y METZINGER, J., *Sobre el Cubismo*, Murcia, Colegio de Aparejadores, Galería Yebra, Comunidad Autónoma y MOPU, 1986, p. 392

pueda ser más luminosa que el satinado blanco o rosa del cofrecillo que la contiene»<sup>10</sup>.

En la parte trasera de la tabla que constituye el soporte de *Nature morte* hay restos medio borrados de líneas de una composición descartada, que nos dan cuenta de la manera de trabajar de Marcoussis, siguiendo un dibujo inicial esquemático que luego la pintura cubre totalmente. Esta presencia del dibujo, que suponemos también debajo de la pintura definitiva que vemos, es la estructura constructora de la obra desde su origen. Sabemos que, aunque solía hacer estudios preparatorios en papel para los *fixés*, no los hacía para los óleos, y destruía lo que consideraba ensayos previos. El dibujo aparece de tres modos: los trazos en la base; otras líneas en la superficie para definir los objetos, y otro constructivo de carácter plástico, no lineal, resultado de la conjunción de planos de color netamente recortados. Este instinto constructor, tal vez una de las grandes –y clásicas en su esencia– aportaciones del cubismo, está presente con igual intensidad que el deseo de representar objetos concretos con una morfología propia. Como Juan Gris, Marcoussis

11. KAHNWEILER, D.-H., *El camino hacia el cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pp. 25-27

cumple bien con las palabras de Kahnweiler cuando decía que el cubismo había superado la oposición entre representación y construcción<sup>11</sup>.

En *Nature morte*, la madera, sin preparación que oculte sus vetas, se hace visible a través del color y en las zonas sin cubrir de pintura. El plano gris sobre el que se instalan los objetos tiene un tratamiento de la pasta pictórica que, a su vez, simula la textura de la madera, proporcionando un relieve táctil que contribuye a llamar la atención sobre esa parte del cuadro. Marcoussis, siguiendo una práctica introducida por Braque al utilizar el peine de pintor para crear falsos veteados, abre surcos paralelos y ondulados parecidos a tierra rastrillada en el empaste de óleo, que contrastan con las superficies lisas de los demás planos. Cuando Braque introdujo en 1912 papel pintado imitando madera, y también fingió ésta con el peine, estaba utilizando dos recursos diferentes para representar la madera. Uno a través del papel de pared, una simulación industrial de esa materia; otro por medio de la propia pintura. Un tercero era pegar directamente un trozo de madera. Marcoussis juega deliberadamente con la superficie visible de la madera real, dejándola participar en la composición pictórica con su propio color y textura, y además añade la ficción del tablero creado con medios puramente pictóricos. Para el pintor polaco, la presencia de texturas era un elemento de especial importancia. Sus materias pictóricas son equivalentes plásticos, pero no imitaciones de las materias reales.

Carmen Bernárdez

#### INSCRIPCIONES

Firma en el ángulo inferior izquierdo: «marcoussis», fechado en el ángulo superior derecho: «1926».

#### PROCEDENCIA

Colección M. A. Lefèvre, París / Galería Leandro Navarro, Madrid.

#### BIBLIOGRAFÍA

LAFRANCHIS, J., *Marcoussis. Sa vie, son oeuvre, catalogue complet des peintures, fixés sous verre, aquarelles, dessins, gravures*, Paris, Les Éditions du Temps, 1961, n° cat. P.75, p. 250, rep. en blanco y negro.

*Nature morte avec fruits et pitcher, 1917**(Naturaleza muerta)*

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 62,3 cm

202

CATÁLOGO |

En el comentario que Albert Gleizes le dedicó a esta obra en su libro sobre cubismo de 1928, se destaca la fusión de síntesis, purismo y orden apreciable en ella. «Tercer estadio del cubismo» –escribe Gleizes refiriéndose al Cubismo Sintético–. La agitación se calma. El volumen ha desaparecido junto con la descripción ingenua. Con una renovada actitud espiritual surge un nuevo orden. La superficie, de acuerdo con su naturaleza, gana vida por sí misma»<sup>1</sup>.

*Nature morte avec fruits et pitcher*, de 1917, es de hecho un buen ejemplo del tipo de cubismo que codificaron principalmente Jean Metzinger y Juan Gris junto al escultor Jacques Lipchitz durante los años de la Gran Guerra. Será la versión acogida y defendida entonces por Léonce Rosenberg en su galería L'Effort Moderne y llegará a conocerse bajo el apelativo de «Cubismo cristal», acuñado por Maurice Raynal para referirse a ese tipo de Cubismo Sintético que se caracteriza por su sentido de la geometría y su riqueza cromática y, sobre todo, rigurosamente purificado; para este crítico suponía el momento en el que el movimiento había alcanzado una pureza plástica insuperable. Según Christopher Green, 1917 y 1918 son los años clave en el proceso por el que los tres artistas mencionados someten al cubismo a una mayor disciplina<sup>2</sup>.

En este contexto, el énfasis en que la claridad, la pureza y el sentido de la estructura y la medida son principales atributos del Cubismo Sintético no es ajeno a esos coqueteos con lo clásico que se están dando en Francia desde al menos el estallido de la guerra, en los que acabará reconociéndose un movimiento generalizado de *retorno al orden*. A lo largo de la segunda década del siglo, y a medida que crece la tensión política y social que desembocará en la I Guerra Mundial, el debate artístico vanguardista se ha ido politizando. El nacionalismo ha conseguido fijar los términos en que debe evaluarse el cubismo y la modernidad en general. Los nacionalistas franceses no dudan en tachar de *boches* a los cubistas y su entorno, apoyándose en que algunos de sus galeristas y coleccionistas, como Kahnweiler y Wilhelm Uhde, son alemanes. A lo que consideran desorden vanguardista de tan sospechoso origen, oponen la «sana» tradición clásica, al parecer con denominación de origen controlada, o sea, genuinamente francesa. Y así, no es un dato despreciable el que pocos meses antes de que se concluyera este lienzo, un miembro de la vanguardia, el poeta belga Paul Dermée, declarase por primera vez que el nuevo clasicismo era una vía válida para la misma, pues esto supone, en medio de un clima tan enrarecido y de paranoia nacionalista de derechas, que el retorno al orden se está abriendo paso también entre los artistas radicales<sup>3</sup>, incluido Metzinger. No en vano, Dermée escribía lo anterior en la revista *Nord-Sud* que acababa de fundar Pierre Reverdy, y ambos mantenían vínculos estrechos con el círculo de la galería L'Effort Moderne.

Cuando realiza este bodegón, Metzinger lleva ya años instalado en «el centro del cubismo»: ha representado dentro de su historia el papel de maestro de orquesta del llamado cubismo

1. GLEIZES, ALBERT (1928), *Kubismus*, Maguncia y Berlín, Florian Kupferberg, 1980.

2. GREEN, CHRISTOPHER, *Cubism and its enemies*, Heaven y Londres, Yale University Press, 1987, p. 29.

3. DERMÉE, PAUL, *Nord-Sud*, 15 marzo 1917, cit. en K. SILVER, *Vers le retour à l'ordre. L'avantgarde parisienne et la première guerre mondiale. 1914-1925*, París, Flammarion, 1991, p. 79.



*de salón*, aparte de conocer bien la evolución del cubismo que aglutina Kahnweiler en su galería, esto es, el de Braque y Picasso fundamentalmente. Ha establecido puentes entre ambos, y ha sido uno de los primeros en reconocer sus afinidades, y esto supone una de las máximas contribuciones a la delineación de la propia identidad del cubismo en sus albores. Él mismo, antes de la guerra, ha estado practicando lo que sus detractores consideran un cubismo «amanerado» y carente de originalidad, pero que a los ojos de jueces más benévolos se convierte en la obra analítica de uno de los más dignos representantes del interés por Bergson y las geometrías no euclidianas que caracteriza a los cubistas del grupo de Puteaux. Metzinger era un apasionado de las matemáticas y estaba preparado para entender las explicaciones de Maurice Princet sobre estos asuntos.

En julio de 1916 Metzinger le confesaba por carta a Gleizes: «por mi parte, me estoy moviendo hacia una unidad sintética»<sup>4</sup>. Entre ese año y el de la realización de *Nature morte avec fruits et pitcher* había empezado a pintar bodegones, casi ausentes de su obra hasta este momento, y en su pintura se detecta un predominio cada vez mayor de la diagonal, así como una mayor importancia y variedad del color.

Su predilección por la geometría le capacita igualmente para el ejercicio del tipo de cubismo sintético que se puede apreciar en este bodegón de 1917. Se caracteriza, sobre todo, por excluir todo punto de partida que repose en la realidad observada. El artista parte de la manipulación de formas planas y geométricas, rigurosamente abstractas, cuya síntesis producirá un resultado figurativo. Una armadura primaria geométrica sirve para disciplinar el conjunto, y se funde a la perfección con las siluetas de los objetos del bodegón: jarra, tetera, botella, ciruelas en un frutero y un limón sobre una mesa –en las frutas, línea y color tienden a disociarse, haciendo gala de su correspondiente independencia, que es como decir de su existencia como elementos pictóricos puros–. Es poco después, a partir de 1919 y sobre todo 1920, cuando los artistas empiezan a aplicar el término sintético exclusivamente a este proceso. *Síntesis* es un término clave en el contexto del cubismo, e incluso de las vanguardias, un término que recorre toda su historia, pero cambiando continuamente de sentido.

El resultado final es así, en efecto, una división del lienzo en planos de color liso que mantienen su identidad como tales, al tiempo que representan objetos de un bodegón; una composición, por tanto, tan legible como plana, gracias a lo cual el lenguaje sintético se revela como una eficaz herramienta en el respeto a la integridad de la superficie pictórica, a su carácter rigurosamente bidimensional. Con ello estamos también ante esa lectura genuinamente cubista de la «pintura pura», basada en el equilibrio entre los dos atributos seculares de la pintura: descripción y creación, mimesis y abstracción.

Si hay algo que ponga de manifiesto el uso de este método de «síntesis» es sin duda la proliferación de rimas visuales en las composiciones que lo han aplicado. Es algo usual en la pintura del Gris de este periodo –sobre todo de la que realiza un año más tarde, 1918, en Beaulieu, Turena, cuando recibe las visitas del propio Lipchitz, Huidobro, María Blanchard y del propio Metzinger–, y están presentes de una forma muy evidente en esta *Nature morte avec fruits et pitcher*. En ella, las rimas visuales vienen conformadas por los planos en ángulo recto correspondientes a las bocas, cuellos y perfiles de la jarra central y la tetera de la derecha, así como del

4. Carta del 26 de julio de 1916 a A. Gleizes, cit. en J. MOSER y D. ROBBINS, *Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa Museum of Art, 1985, p. 21. También explica que se está alejando cada vez más de Juan Gris, a quien confiesa admirar, sin comprender por qué se empeña en desmembrar los objetos. Hoy en día se puede reconocer, sin embargo, que, al contrario, se acercaba cada vez más a él.

mantel amarillo de la mesa, también a este lado; el ritmo lo marcan las diagonales ascendentes en paralelo. Encuentran además su contrapunto en los ecos de formas análogas que reposan sobre la diagonal contraria, la descendente; su trazado se podría interpretar en más de un sentido: ya sea como sombras de los objetos, ya como vistas desde perspectivas diferentes de esos mismos objetos; Metzinger no ha olvidado su temprana aspiración a la simultaneidad de puntos de vista. Todo ello constituye el tipo de ecos visuales característicos del cubismo cristal.

Según Green, los planteamientos de obras como esta naturaleza muerta eran también la respuesta de Metzinger al incontrolable ímpetu de la guerra, a su caos y su desolación; una respuesta que consistía en la construcción de espacios condensados, rigurosamente mantenidos

5. GREEN, CHRISTOPHER, *Cubism and its enemies*, op. cit., p. 35.

bajo control, donde las cosas pudieran adquirir una especie de inmaculada inviolabilidad<sup>5</sup>. Era así como, en el seno del cubismo, el afán de síntesis se hermanaba con el anhelo de orden que cundía durante los años de la guerra, desde una perspectiva, como muestra este bodegón, todavía moderna. En su momento, una parte de la crítica de arte confundió estos derroteros del Cubismo con estertores de muerte, como hizo el por otra parte célebre aunque no siempre acertado Vauxcelles, que el 28 de julio de 1918

6. VAUXCELLES, bajo el pseudónimo de «Pinturichio» en *Le Courier de la Semaine* del 28 de julio de 1918, cit. en CABANNE, PIERRE, *L'épopée du cubisme*, París, Les Éditions de l'Amateur, 2000, p. 379.

anunciaba: «el cubismo se muere»; puede que esta aseveración respondiera más bien a un deseo del crítico, al que, sin embargo, alguien se le resistía, pues precisa a continuación: «Sólo le sigue siendo fiel un hijo tenaz: Metzinger»<sup>6</sup>.

María Teresa Méndez Baiges

#### Otros títulos de la obra:

*Nature morte*, inscripción en el dorso del lienzo / *Still-Life*, etiqueta en el dorso del lienzo / *Nature morte*, en Pierre, Jose, *Le Cubisme*, Lausanne, Édition Rencontre, 1966, p. 55 / *Still life with Fruit and Pitcher*, en Moser, J. y Robbins, D., *Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, University of Iowa Museum of Art, 1985, n° 86, p. 71 / *Jarre, citron et l'assiette de prunes*, en el certificado en el que Bozena Nikiel declara que la obra figurará en el Catálogo razonado de J. Metzinger que se encuentra en preparación / *Stilleben*, en GLEIZES, Albert (1928), *Kubismus*, Mainz y Berlín, Florian Kupferberg, 1980, il. n° 30.

#### INSCRIPCIONES

La firma autógrafa figura en el ángulo inferior derecho como Metzinger, bajo la cual se lee la fecha: «juin 1917». En el dorso del lienzo, en su mitad superior aparece escrito el nombre autógrafa y el título de *Nature morte*. En la inferior, la fecha de «juin 1917».

En el marco inferior de la parte trasera del lienzo también figura la siguiente inscripción a lápiz: 2190 Metzinger Stilleben. / El dorso del lienzo también contiene las siguientes etiquetas: Galerie Beyeler Basel 1045; Hayes Storage, Inc. N.Y.; Feigl Gallery *Still-Life*; Stuttgarter Kunstkabinett. Stuttgart.

#### PROCEDENCIA

Léonce Rosenberg (Album Rosenberg, vol. I, p. 19, il. 57) / Feigl Gallery, Nueva York (inventario 931) / Galería Beyeler, Basilea (Inventario 1045) / Colección particular, Francia / Galería Rachel Adler Fine Art / Galería Guillermo de Osma, Madrid.

#### EXPOSICIONES

*Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa, Museum of Art / Archer M. Huntington Art Gallery, 1985 / The David and Alfred Smart Gallery-The University of Chicago, 1986 / Museum of Art, Carnegie Institute Pittsburgh, Pennsylvania, 1986.

#### BIBLIOGRAFÍA

GLEIZES, Albert, *Kubismus*, Maguncia y Berlín, Florian Kupferberg, 1980 / MOSER, Joann y ROBBINS, Daniel, *Jean Metzinger in Retrospect*, (del 31 de agosto al 13 de octubre de 1985), Iowa City, The University of Iowa Museum of Art, 1986 / PIERRE, Jose, *Le Cubisme*, Lausanne, Édition Rencontre, 1966, p. 55, il. n° 86.

*Livre et pipe rouge, c. 1921**(Libros y pipa roja)*

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 65,5 cm

Sobre una mesa de un solo pie situada ante una cortina azul aparecen dispuestos los elementos de un bodegón: dos copas, una botella, un libro, una pipa y lo que parece ser una caja de tabaco. Estamos de nuevo ante una naturaleza muerta de Metzinger, también ahora se puede apreciar el gusto por el despliegue de rimas visuales, pero las diferencias con la *Nature morte avec fruits et pitcher* de 1917 parecen notables. En la obra de 1921, *Livre et pipe rouge*, la paleta se ha reducido, el color se ha modulado, ha dejado de ser liso y se aplica mediante pinceladas cortas pero gruesas –se pueden reconocer principalmente en la cortina, el tablero de la mesa y el suelo–. La superficie pictórica ya no es tan plana: hay una cierta sugerencia de espacio tridimensional, pues los elementos del bodegón ya no albergan la intención de fundirse con el fondo para formar un todo unitario con el mismo, como ocurría en el lienzo anterior. Sombreado y espacio perspectivístico han adquirido una mayor importancia al emerger del espacio circundante la mesa con objetos. Además, la angulosidad afilada de las formas propia del Metzinger de los años inmediatamente anteriores, tal y como también vimos en la anterior naturaleza muerta, se ha visto casi enteramente sustituida por ritmos más suaves, curvilíneos, propios de una nueva etapa de su pintura. Entre el bodegón de 1917 y éste de 1921 se ha ido afianzando esa alianza del cubismo con el clasicismo a la que nos referíamos antes, y el resultado ha sido que se le ha restado radicalidad a la pintura. El equilibrio entre abstracción y representación se ha roto a favor de un moderado naturalismo.

Las referencias de Metzinger a la tradición clásica en su primer escrito teórico, «Note sur la peinture», publicado en la revista *Pan* en 1910, habían sido ya el temprano anuncio de la emergencia de una de las más complejas dimensiones del cubismo. Recordemos que su escrito, en los albores de la historia del cubismo, se abre planteando el problema de la relación entre lo nuevo y el pasado: «¿Hay una obra, entre las más actuales de la pintura y de la escultura que no obedezca, en secreto, al ritmo griego?». En 1911 publicaría otro artículo, en este caso titulado «Cubisme et tradition», en el que mencionaba la simplicidad, disciplina y lógica de las formas cubistas<sup>1</sup>. Metzinger es uno de los pintores cubistas que nunca ha ocultado la deuda del cubismo con la tradición clásica, pero también sabe que las respuestas a esa *llamada al orden* que se hace oír desde el estallido de la Gran Guerra pueden adquirir un cariz muy diverso. «Desde 1919 sus pinturas se hacen más naturalistas como respuesta al proceso de *revival* de los estilos tradicionales: se retiene el estricto orden geométrico de sus composiciones cubistas, pero la deuda con la tradición clásica que previamente se había expresado en términos abstractos se expresa ahora directamente»<sup>2</sup>.

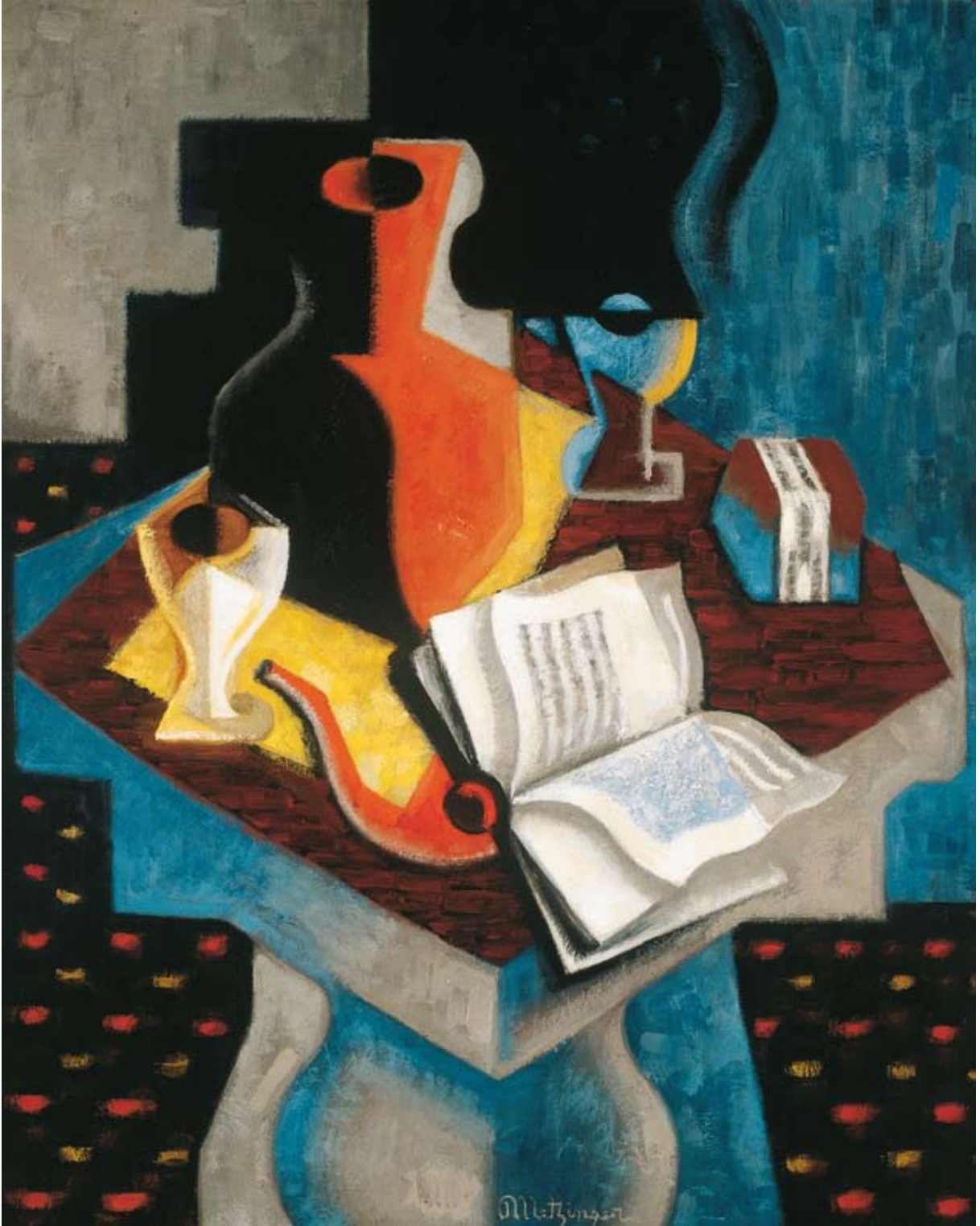
Dentro de la trayectoria artística de Metzinger, el año de realización de este lienzo, 1921, marca precisamente un punto de inflexión: es el momento en el que según Joann Moser, hay que dar por finalizada la etapa cubista<sup>3</sup>. Ya en 1920 se podía apreciar una legibilidad emergente. De hecho, en este año, dentro del propio

1. METZINGER, J., «Note sur la peinture», *Pan. Revue libre*, año 3, nº 10, octubre-noviembre de 1910, p. 649; «Cubisme et tradition», *Paris Journal*, 16 de agosto de 1911.

2. VV. AA., *On Classic Ground*, Londres, The Tate Gallery, 1990, p. 185.

3. MOSER, JOANN, «Cubist Works, 1910-1921», *Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa Museum of Art, 1986, pp. 43-47.





círculo de L'Effort Moderne se producen acontecimientos significativos: por un lado, algunas «escisiones» –Braque, Gris y Laurens abandonaron a Léonce Rosenberg por Kahnweiler que, una vez concluida la guerra, acababa de volver a París– y, por otro, aún más importante, se empezó a romper la unanimidad presente durante los años de la guerra en torno a la «pureza» antinaturalista que debía presidir la creación de toda obra plástica. Ahora se hacía posible un retorno a la naturaleza dentro de los límites del cubismo; Metzinger fue uno de los primeros en demostrarlo en su exposición individual de ese mismo año. Había pasado el verano anterior en la Bretaña y, desde aquí, le había escrito a Rosenberg acerca de un retorno a la naturaleza que le parecía benéfico y que a su juicio no tenía por qué suponer una renuncia al cubismo<sup>4</sup>. Ahora, y al contrario de lo que ocurre

en el bodegón de 1917, el punto de partida es la realidad, los motivos, y por lo tanto el cuadro ha dejado de ser el resultado de la disposición de planos abstractos de color sobre la superficie pictórica. Es cierto que esto implica un alejamiento de los principios del Cubismo Sintético o Cubismo Cristal que los artistas de la galería L'Effort Moderne habían estado cultivando durante los años de la guerra, pero *Livre et pipe rouge* demuestra que un mayor naturalismo no liquida de un plumazo los recursos típicamente cubistas en pro de lo puramente artístico, como por ejemplo, la presencia de perfiles compartidos que redundan en la «planitud» del espacio pictórico y que aquí ocupan el centro de la composición, provocando la unión de los dos motivos protagonistas del lienzo, la pipa y el libro. Metzinger mantiene otros elementos no menos innovadores, como la representación signica de los efectos de refracción de la luz sobre el cristal de las copas, la frontalidad del tapete amarillo sobre la mesa, la ambigüedad de significados de los signos pictóricos. A pesar de eso, una obra como ésta demuestra que se han dado los primeros pasos en el alejamiento paulatino de esa definición del cubismo a la que se había atenido el propio Metzinger y que Pierre Reverdy, de su mismo círculo, formulaba así en la revista *Nord-Sud* cuatro años antes de que se pintara esta obra: «El cubismo es un arte eminentemente plástico; pero un arte de creación y no de reproducción o interpretación. Ahora bien, ¿qué es lo que podemos crear en pintura si no es el propio cuadro?»<sup>5</sup>.

4. CHRISTOPHER GREEN, *Cubism and Its Enemies*, Heaven y Londres, Yale University Press, 1987, p. 52.

5. REVERDY, PIERRE, «Sur le cubisme», *Nord-Sud*, nº 1, 15 de marzo de 1917.

Poco después Metzinger pasará a motivos extraídos del circo y la *commedia dell'arte* –algo tan extendido entre las corrientes de *retorno al orden* francesas e italianas– a través de un estilo cada vez más decididamente realista o figurativo. Obras como su *Embarque del arlequín*, pintado dos años después, en 1923, es objeto de interpretaciones encontradas: en lo que unos perciben una traición abierta a la vanguardia, otros, como el propio pintor, verán la conclusión lógica del cubismo. Pero por mucho que el artista, con el apoyo de Waldemar George, defendiera que no había contradicción alguna entre «realismo» y «pureza formal», ese antiguo afán de pureza, omnipresente en 1917-1918, quedaba atrás definitivamente en pro del anhelo de *retorno al orden*; se podía confirmar aún más al contemplar las obras de Braque, Léger o Severini. Era una parte nada desdeñable de la vieja vanguardia la que se había embarcado de verdad hacia otros horizontes. Así lo demostrarían los años por venir: esos años que también se encargarían de poner de manifiesto que el «orden» reinante en esas nuevas latitudes no era tan reconfortante como podía haber parecido en un primer momento.

**Otros títulos de la obra:**

*Still life* en Moser, J. y Robbins, D., *Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, University of Iowa Museum of Art, 1985, il. n° 112, p. 81. (Aparece fechada en 1919, no en 1921).

*Nature morte*, en la ficha de la Galería de arte Manuel Barbié.

**INSCRIPCIONES**

La firma es autógrafa (Metzinger) y figura en la parte inferior derecha, ligeramente ladeada respecto al eje central. A su izquierda hay un *pentimento* con la M de Metzinger.

**PROCEDENCIA**

Colección de Seymour y Tamara Pristin / Galería Manuel Barbié.

**EXPOSICIONES**

*Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa Museum of Art, 1985 / Archer M. Huntington Art Gallery, 1985 / The David and Alfred Smart Gallery - The University of Chicago, 1986 / Museum of Art, Carnegie Institute Pittsburgh, Pennsylvania, 1986.

**BIBLIOGRAFÍA**

MOSER, JOANN y ROBBINS, DANIEL, *Jean Metzinger in Retrospect*, Iowa City, The University of Iowa Museum of Art, 1986, pp. 80-81, il. 112.

El bodegón es el gran tema de la modernidad para Joaquín Peinado. Aunque antes de la fecha de este cuadro se había distinguido por algunas composiciones con figuras, mezcla de neoclasicismo (*Los marineros y Madre e hija*, sobre todo este último, ambos de 1924) y realismos de nuevo cuño (*El niño de la Palma*, c. 1923) más parecen ejercicios de virtuosismo que el resultado de una convicción. Ese lugar de privilegio lo ocupa, como decimos, el género del bodegón. Se puede rastrear toda una trayectoria con sutiles gradaciones desde los postcubismos hasta una figuración lírica en la que se cuelan hasta algunos guiños surrealizantes. De hecho, en apenas cuatro años, 1925-1929, el pintor experimenta continuamente hasta encontrar el que será su estilo de madurez, el más reconocible, esa personal mezcla de tramas geométricas y formas simplificados pero siempre reconocibles, sin llegar a la abstracción.

Ahora no resulta sorprendente entender por qué, cuando a comienzos de 1925 y seguramente a través de Manuel Ángeles Ortiz, la recién nacida Sociedad de Artistas Ibéricos liderada por Manuel Abril, Gabriel García Maroto y Guillermo de Torre le solicita alguna obra para la primera exposición de la SAI el pintor malagueño elige precisamente un bodegón. La obra repite un esquema picassiano clásico, de cenador delante de una ventana abierta al paisaje, pero es mucho más rígido en la concepción y mezcla estilemas del cubismo ortodoxo junto a perfiles puristas e incluso dos las frutas con sombreado que confieren volumen y que remiten a Valori Plastici. Con razón los críticos de la época calificaron el cuadro de «picassiano», atributo que muy a menudo se convirtió en un estigma para su producción. Como declararía a Mercedes Guillén en el célebre libro de 1960, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, en aquella época tenía claro cuáles eran los maestros para hacer una pintura moderna, así como el panorama de la misma en la capital francesa: «Cuando mi llegada a París el cubismo se había superado, a mi entender, con un neocubismo que permitía pintar más libremente, con unos problemas de otro vuelo y una tendencia más amplia que se puede reducir a esto: ‘pintar bien’. El cubismo, con su técnica, fue la gran lección para todos nosotros. Aquel proceso de análisis que buscaba una forma de expresión representando la integridad del objeto reducido a su estructura plástica tenía que interesarnos. Para comprender el cubismo había que sentir a fondo a Cézanne, y naturalmente, a Picasso, a Braque y a Juan Gris, que son los creadores».

Pocos meses después, y en el bodegón de 1926 que conserva en la actualidad la Galería Valle Ortí de Valencia, sus intereses parecen deslizarse hacia propuestas más líricas –en sintonía con producciones contemporáneas de muchos de sus compatriotas en París– donde sin embargo persiste el que será uno de los rasgos de estos bodegones: un escenario de fondo compuesto por grandes superficies de color sin sombreado. De nuevo otra aportación, sobre todo picassiana, en este caso de su cubismo decorativo, como en *Arlequín* (1915, N. Y. , MoMA) o *Composición (Arlequín y mujer con collar)* de 1917 (París, Centre Georges Pompidou). Lo mismo se puede decir de otro bodegón de ese año, que conocemos sólo por una reproducción de la revista malagueña *Litoral* (núms. 5-6-7).



Al año siguiente, cuando fue bautizada –muy a su pesar– toda una generación de poetas y novelistas, firma el pequeño *Bodegón* que en la actualidad está en una colección particular madrileña donde se mantienen algunas de esas características, así como el bodegón que posee Fundación Telefónica de que es objeto este estudio. De este último se puede destacar un doble carácter, el de bisagra y el de crisol. Bisagra atemporal que marca un hito en la serie de bodegones comentados anteriormente que supone el final de experimentos sobre la forma derivados del cubismo decorativo y que se abre hacia las coordenadas de la pintura lírica. Crisol que aglutina numerosas influencias anteriores en clave figurativa, postcubista, purista y que además parece rendir homenaje a uno de los estilemas surrealistas que más éxito estaban obteniendo como son las líneas de perfil y la consiguiente confusión de realidad y ficción. Es sabido que a partir de ciertas obras de Picabia de los primeros años veinte –cuya biografía estaba tan ligada a España– conocidas como «transparencias», este recurso fue practicado por artistas como Moreno Villa, el binomio Dalí-Lorca, Bores, Cossío, Gabriel Celaya, Juan José Luis González Bernal, Benjamín Palencia... todo ello sin olvidar la influencia de Miró y sus grafismos en el aire.

De inmediato esas sugerencias surrealistas tomaron forma más decidida en las ilustraciones que realizó para el libro de José María Hinojosa *La flor de California* (1928), donde se suceden los cuerpos transparentes y los planos superpuestos, casi recortados a tijera. Este sorprendente pintor, tan activo y cambiante durante esos años, todavía daría una sorpresa más con un bodegón de 1928 (Colección Alonso Weber, Madrid) en el que, si bien se mantienen los obsesivos planos monocromos del fondo, los registros figurativos parecen resucitar de sus cenizas. Existe un componente matérico muy notable, que ya había sido anunciado en el bodegón de Telefónica, que dotaba a la superficie del cuadro una textura áspera, como de muro, que había sido practicado con éxito de la mano de Massimo Campigli y Mario Sironi.

Al final de este intenso recorrido, pero reducido apenas a dos bienios, se produce el reencuentro de Peinado con el público madrileño. Tiene lugar en el seno de la Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París, en el Jardín Botánico de Madrid donde los críticos Manuel Abril y Corpus Barga pronuncian sendas conferencias apoyando el arte allí reunido: Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Pancho Cossío, Dalí, Fenosa, Gargallo, González de la Serna, Gris, Manolo Hugué, Miró, Alfonso de Olivares, Palencia, Gabriela Pastor, Peinado, Pruna, Ucelay y Hernando Viñes. En el artículo de *Revista de Occidente* que recoge la conferencia de Corpus Barga se aprecia claramente cómo ya había pasado el tiempo del neocubismo y la pintura moderna española transitaba sobre todo por los terrenos de la figuración lírica y del surrealismo:

«...Esta exposición da una idea bastante clara de la nueva pintura española hecha en París después del cubismo... Igual que con los cuadros de los museos ha sucedido con el diluvio de la pintura, con el cubismo. El cubismo es ya pintura de museo... El cubismo se había universalizado mecánicamente como un producto de la pintura... El cubismo ha pasado de las exposiciones a los escaparates. Ha sido un movimiento pictórico con todas sus consecuencias... Esta pintura me parece que quiere profundamente volver a ser pintura, salvarse de todo riesgo muelle, decorativo, y no puede contar con los elementos tradicionales; sólo puede contar con los elementos propios, tiene que inventarse elementos. Es una pintura elemental... El dibujo en esta pintura parece que quiere surgir de la pintura misma... Todas las obras aquí expuestas no se parecen:

son, como podéis ver, de pintores divergentes. Cada uno de estos pintores, prolongado, podría dar motivo a una Escuela distinta...».

*Isabel García García*

213

Joaquín Peinado, *Sin título*

#### INSCRIPCIONES

Firmado, fechado y dedicado en parte inferior derecha «A mi compañero y amigo Alfonso Olivares. Mu(y) reconocido. París 1927»

#### PROCEDENCIA

Galería Theo, Madrid / Galería Leandro Navarro, Madrid.

#### EXPOSICIONES

*Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945*, 2001, Granada, Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca / *Joaquín Peinado, 2001*, Ronda, Museo Peinado (Fundación Unicaja).

#### BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SEGURA, JAVIER, *Joaquín Peinado desde 1918 hasta 1945*, Granada, Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca, p. 57 / FRANCÉS FERNANDO, *Joaquín Peinado*, Ronda, Museo Peinado, (Fundación Unicaja), p. 11.

*Il grappolo di uva, 1914**(El racimo de uvas)*

Collage, 48 x 35 cm

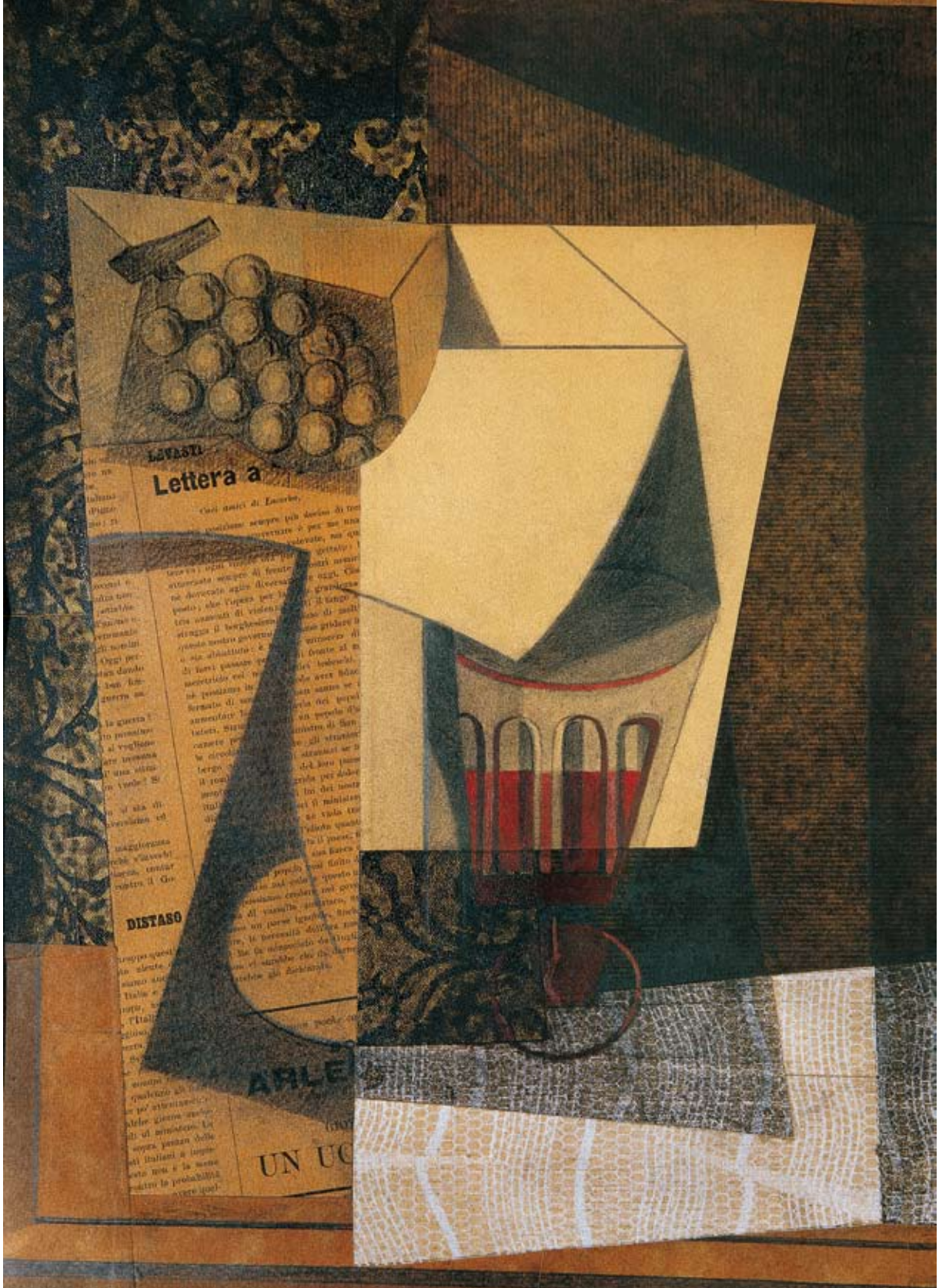
Sobre un oscuro plano de color base se recorta con nitidez la textura de un papel tapiz. A éste se le superpone la página de un periódico en el que se identifican fragmentos de su diseño gráfico y se destacan algunas mayúsculas, vestigios de los que fueran los títulos de las notas. Sobre él se dibuja la silueta de una copa como si hubiera surgido de una plantilla de imprenta que se quiebra a su vez, por la superposición de otros planos que se intersectan para crear una dinámica de luces fragmentándolo una y otra vez. En el ángulo superior, a la izquierda, el motivo que da nombre al *collage*: el racimo de uvas, descrito con una cuidadosa intencionalidad naturalista. Materiales de lo real invaden la superficie de la representación mimetizándose en la obra con la pintura del racimo, que busca deliberadamente confundirse con lo concreto. La estrategia del *collage*, introducida por el cubismo, invierte los términos de lo real y se convierte en uno de los recursos de la pintura moderna para inquietar la visualidad, adormecida por la previsible recurrencia del ilusionismo de las pinceladas y otros recursos canónicos de la representación occidental.

Pettoruti hace suyo tempranamente este recurso, en el que indaga sin abandonar el control sobre su trabajo. Frente a lo aleatorio que puede suponer la incorporación de materiales prefabricados en la obra, Pettoruti opera con insistencia sobre ellos: los recorta con prolijidad e incorpora cada elemento como si fuera una pieza más dentro de una cuidada taracea en la que cada parte tiene prevista su medida y su lugar con exactitud. Calcula ajustadamente verticales y horizontales creando inquietantes desplazamientos que van dinamizando la composición, abriéndola como el jugador de póquer abre el grupo de cartas cuando llegan a su mano: de cada una se ve algo, pero la totalidad sólo se repone en su imaginación. Con este *collage* ocurre algo similar, cada pieza ocupa su lugar mostrando y ocultando algo propio y ajeno, para dar paso a otra cosa, a otra realidad, la de la obra que fuerza al espectador a recuperar las partes y el todo ejercitando la fruición estética desde una nueva posición: la del *mitschpieler*.

*Mitschpieler*: el que juega con, el que participa. Pettoruti, como artista moderno, desafía al espectador a entrar en su juego, a identificar las señales, los indicios que le permitan desvelar sus claves y hacer una lectura de su obra. En *Il Grappolo di uva* coloca entre todos los elementos uno, que, más que el resto, reenvía a su biografía, a su situación en 1914, momento en que planteó el trabajo. "Lettera" (carta) es la palabra que se lee con nitidez dentro de la superficie gris de la trama del papel impreso. Las cartas suelen ser un dato clave dentro del día a día del emigrante. Van y vienen. En ellas se vuelcan noticias, ansiedades, expectativas, y se convierten con el paso de los meses en los objetos que permiten reconstruir la dimensión íntima, cotidiana, con lo que está al otro lado del océano: sostener una conexión con las raíces.

Hacia un año ya que Pettoruti estaba en Florencia, había comenzado en 1913 su experiencia europea transitando un *collage* de mapas, relatos, lecturas, imágenes, que alimentaron su representación del mundo europeo. Haciendo una inversión del proceso del viaje de la emigración masiva que desde Europa pobló los territorios americanos, en particular de italianos y españoles,





los hijos de aquéllos ansiaban regresar. América y en especial la Argentina habían aparecido en los relatos de los italianos como una mítica tierra donde las monedas de oro rodaban por las calles, pero también como una extraña región en todas las previsiones fallaban: el viento del norte no lleva frío sino calor, el del sur en cambio es gélido. Frente a este horizonte de imprevisibilidad e insólitas riquezas que inundaba los relatos de aquéllos que estaban dispuestos a emigrar hacia América, la imaginación de los artistas viajeros estuvo plagada de aparentes certezas acerca de qué podía ofrecer Europa, y cómo había que recorrer aquél territorio que aparecía ante estos ojos ávidos por incorporar una tradición cultural y activar una vocación creadora, como un museo gigante a la vez que como un gran archivo que reserva a los curiosos numerosas enseñanzas hasta en los rincones más escondidos.

El viaje a Europa, un tópico recurrente en las biografías de artistas e intelectuales latinoamericanos desde las últimas décadas del siglo XIX, adquiere mayor presencia en las primeras décadas de nuestro siglo<sup>1</sup>. Si París aparecía ante los ojos de los latinoamericanos como la Meca de la cultura moderna y por lo tanto era indispensable pasar por allí para completar la formación y el *aggiornamento* artístico para regresar como “artistas modernos”, no todos buscaron sólo esa meta. Muchos de los artistas argentinos tomaron contacto con París, pero hicieron además una escala importante en Italia. El caso de Pettoruti es diferente, su determinación fue clara: la beca del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires lo conducía a París, su imaginación a Florencia y, desobedeciendo el mandato, siguió su instinto. Las razones fueron varias: la tradición italiana de nuestros maestros de pintura; la raíz italiana de muchos de nuestros artistas (hijos de inmigrantes como el caso de Pettoruti, por ejemplo). A estas razones se sumaba una búsqueda específica: el retorno a las fuentes clásicas. En este sentido, Italia es el sitio apropiado para hacer un recorrido arqueológico del pasado artístico, así como para acercarse a las nuevas tendencias como el *futurismo* o el *cabismo* en la década del 1910.

Un ambiente artístico revolucionado es lo que encuentran los viajeros de la década de 1910. A ellos los sorprenderá además la Primera Guerra Mundial y el proceso de replanteo plástico posterior, que se da en los primeros años de la postguerra y que tendrá sus proyecciones en la década siguiente. Este es el escenario –entre el *futurismo*, el *cabismo* y el replanteo estético de la postguerra– en el que Emilio Pettoruti realizará la experiencia vital que contribuirá a definir su identidad plástica.

Italia era para Pettoruti la “tierra de mis padres y de todos mis antepasados”<sup>2</sup>. Recuerda detalladamente cada paso dado durante estos largos años que van entre 1913 y 1924, año en que regresa a Buenos Aires. Lo deslumbró la diversidad y trató de aprehenderla de diferentes maneras. El vértigo de la experiencia lo llevó a tener percepciones casi futuristas. Arrebatado, “poseído de fiebre”, “sin control”, el primer encuentro con lo italiano fue como una ceremonia antropófaga: quería devorarlo todo, consumir con avidez cada centímetro de Florencia, refrendar su saber de bibliotecas con aquella arrolladora realidad. Un ritmo excitado guió esta carrera contra el tiempo y sobre el pasado y la tradición artística reunida en aquella ciudad-museo. Una ansiedad abrumadora lo condujo durante estos primeros días en Florencia. A cada paso comprobaba que “aquello nada tenía en común con lo visto en las estampas”<sup>3</sup>.

1. Sobre el viaje a Europa constituye una referencia ineludible el trabajo de David Viñas incluido en su *Literatura Argentina y política*, publicado por primera vez en 1964.

2. PETTORUTI, EMILIO, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Hachete, 1969, p.23

3. FREIRE, *op.cit.*, p.27

Al impacto intenso que le provoca la ciudad se añaden lo que Pettoruti llama las “visitas formales” a los sitios y artistas paradigmáticos del arte del pasado: contempló incansablemente a Miguel Ángel, al Beato Angélico, a Masaccio, a Giotto. Con obstinación estudió y copió las estampas de la Galleria degli Uffizzi y alternó estas observaciones con el trabajo en el taller.

Pettoruti fue digiriendo lentamente, pero seguía devorando con avidez a la vez que conectándose con los artistas jóvenes residentes en Florencia. Pablo Curatella Manes fue uno de sus primeros contactos, el hallazgo de la revista *Lacerba* –órgano de difusión de la poética Futurista– la clave por donde siguieron sus indagaciones. Con honestidad, Pettoruti confesaba que a medida que pasaban los días conocía cosas que jamás había sospechado, pero que serían de importancia radical para su futuro desarrollo. Un día, el mismo librero que lo había introducido en la lectura de *Lacerba* le vendió dos monografías –una sobre Van Gogh y otra sobre Gauguin– y le anunció que estaba en preparación otra de Cézanne de quien Pettoruti reconoció, años más tarde, que nada sabía hasta ese momento.

Florencia se convertía así no sólo en un museo donde aprender de los artistas del pasado, sino también era una fuente en donde recoger las nuevas corrientes y lo que empezaba a constituirse en una tradición moderna: Cézanne. A los pocos meses de haber llegado allí se inauguraba por primera vez en esta ciudad una exposición futurista. Era La Esposizione Futurista *Lacerba*. “Fue para mí un choque enorme”, recuerda Pettoruti, “era la primera vez en mi vida que veía obras de vanguardia”. La exposición se mostraba como todo un manifiesto. No sólo las obras le llamaron la atención, sino todo lo que las acompañaba y de algún modo completaba su sentido: los provocativos manifiestos del grupo, la primera página de *Le Figaro* de París del 20 de febrero de 1909 donde se había publicado el primer Manifiesto futurista firmado por Marinetti, y otros materiales periodísticos que hablaban de la trayectoria del grupo de pintores futuristas, sus presentaciones anteriores.

Casi como esperando alguna revelación, Pettoruti relata que concurrió a la muestra cada uno de los 45 días que estuvo abierta y fue allí cuando se produjo el milagroso encuentro: conoció a Marinetti y a los artistas futuristas Boccioni, Carrá y Russolo. Este contacto llevó a ingresar de lleno en la vida cultural de la vanguardia italiana en Florencia. El centro de reunión era el café *Delle Giubbe Rosse*, allí conoció a lo que llama la *intelligentsia de Italia*. Acchile Lega, Ottone Rosai, Tullio Garbari, Pappini, Soffici, Palazzeschi fueron algunos de sus primeros contactos.

Para tener una dimensión más cercana de qué significaba para este joven artista la proximidad con la vanguardia, recordemos que en estos primeros años de la década de 1910 llegaban a Buenos Aires algunas noticias sobre las vanguardias europeas. La información manejada entonces le llevó por ejemplo a Manuel Gálvez –escritor y eventual crítico de arte en la revista *Nosotros*– a afirmar con cierto alivio en 1912 que, al recorrer las salas del segundo Salón Nacional,

sólo encuentra allí un “arte sano”. “No hay –agrega– delincuencias ni histéricos futurismos, ni pintura enfermiza y deprimente”<sup>4</sup>. A estas consideraciones se suman por ejemplo las de otro crítico que publica

una nota titulada “Los cubistas y el arte nuevo” y comenta la “provocación” ocasionada por los cubistas en el Salón de Otoño de París, critica al jurado por admitir tanta “obra sin valor” y señala especialmente a los cubistas diciendo: “entre estos misticadores audaces y bien humorados, deben ser clasificados los cubistas. Después del impresionismo, se han visto surgir numerosas

4. GÁLVEZ, MANUEL, “Pintura y escultura. La Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *Nosotros*, Buenos Aires, octubre de 1912, tomo 9, pp.79-95.

escuelas de pintura. Así el ‘manchismo’, el ‘puntillismo’, el ‘confetismo’ y el ‘magismo’, que exageraban en uno u otro sentido, hasta lo grotesco, los procedimientos del oficio. Se ha descubierto ahora algo mejor: el cubismo. (...). Es el relieve, es el volumen, es la densidad de los cuerpos lo que se pretende representar por medio de cubos!”<sup>5</sup>. Es posible que Pettoruti hubiera tenido alguna noticia sobre las vanguardias, aunque sólo fuera a través de la mirada prejuiciosa de la crítica porteña. Sin embargo, en contacto con todas las novedades y con los gestores del futurismo logra sacudirse cualquier posible aprensión y se interna de lleno en el proceso de incorporación del arte moderno a su repertorio formal.

Bebiendo en la observación y el análisis minucioso de las obras contemporáneas, analiza el problema del movimiento, de la luz y del color. Estas preocupaciones le llevan a trabajar incansablemente desde una perspectiva crítica respecto del planteo de los pintores futuristas, lo que le llevará a la síntesis que él mismo definió como “futuro-cubista”. Así, después de meses de indagación, concibe sus *Armonías* y *Fuerzas dinámicas* en el espacio. Se trata de obras de un alto grado de abstracción en las que plasma el vértigo del movimiento y la idea de fugacidad. Ensayo con materiales diversos y esto le conduce a la composición de cuidados *collages* muy geometrizados. Desde *Citá-paese* (1914), su primer ensayo, pasando por *Il Grappolo di uva* (1914), *Mezo litro* (1914) y *Ámame! Y no temas* (1914) hasta llegar a *Lacerba* (1915) experimenta diferentes técnicas de las artes plásticas y artesanales que se enriquecen en la práctica, unas a otras. En todos los casos va avanzando sobre una nueva concepción de las formas, la luz, el color, el espacio y el movimiento.

1914 es también el año en que inicia sus presentaciones públicas en Italia. Envía trabajos a la *Esposizione Annuale di Bozzetti*, participa de la *Prima Esposizione Invernale Toscana* con dos óleos y dos *Armonías*. Al año siguiente expone en la *Seconda Esposizione Invernale Toscana* y en 1916 realiza su primera exposición individual en la *Galleria Gonelli*, aquella que había albergado la muestra de los futuristas. Estos primeros años en Florencia son entonces, en la trayectoria de Pettoruti, fundadores de su lenguaje, así como de su posicionamiento dentro de un mapa del arte moderno internacional.

5. ECHAGÜE, JUAN PABLO, “Los cubistas y el arte nuevo” en *Nosotros*, Buenos Aires, octubre de 1912, tomo 9, pp.137-141.

**INSCRIPCIONES**

Firmado y fechado arriba izquierda, Peto/ruti/ 1914 (en letras mayúsculas en tres bloques superpuestos).

Otros títulos de la obra: *La Grappe de raisin*

**PROCEDENCIA**

Colección Israele, París; Col. María Rosa González, París.

**EXPOSICIONES**

*Emilio Pettoruti*, Salas Nacionales de Exposición, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, Argentina, 1995.

*Os talheres, 1925**(Los cubiertos)*

Óleo sobre tela, 45,5 x 55 cm

«La lucha comenzó realmente a principios de 1921 a través de las columnas de *Jornal do Comércio y del Correio Paulistano*. Primer resultado: «Semana de arte moderno», especie de Consejo Internacional de Versalles. Como éste, la Semana tuvo su razón de ser. Como él: ni desastre ni triunfo. Como él: dio frutos verdes»<sup>1</sup>. El poeta, crítico y operador cultural Mario de Andrade, a pocos meses de realizada la Semana de Arte Moderno de San Pablo –de la que participaron numerosos músicos, escritores, artistas plásticos (Rego Monteiro entre ellos)– hace un balance en la revista *Klaxon*. Este funciona, a su vez, como punto de partida para el desarrollo de un texto-manifiesto que sentaba las bases para un arte moderno en el Brasil.

Con intenso tono juvenilista de Andrade reivindicaba el propio tiempo, la vitalidad y la necesidad de «ser actual» que es «la gran ley de la novedad». A esto sumó una interesante combinación entre internacionalismo y brasilianidad y, por si quedaban dudas, más allá del fuerte sesgo futurista del texto de Mario de Andrade, hacía una proclama «no futurista» sino «klaxista» buscando «representar la época de 1920 en adelante», lo que significaba ser «polimorfo, omnipresente, inquieto, cómico, irritante, contradictorio, codiciado, insultado, feliz» anunciando una «era de construcción»<sup>2</sup>.

Esta construcción se daría en el encuentro de los referentes europeos con lo que Emiliano Di Cavalcanti denominara como «la anarquía cultural brasileña» y la capacidad de «nacer de los errores, la inexperiencia y el lirismo brasileños»<sup>3</sup>.

En este peculiar encuentro entre lo que entonces se identificaba como internacionalismo, refiriéndose a los aprendizajes realizados en París, y localismo o brasilianidad, se desarrolló la obra de Vicente do Rego Monteiro. Este artista que había transitado entre 1911 y 1914 por los escenarios parisinos, tomó contacto con las raíces de la cultura brasileña al regresar a su tierra en tiempos de la Primera Guerra Mundial.

Si Europa aparecía ante los ojos de los artistas latinoamericanos como un gran catálogo del que servirse según las propias necesidades, el espacio latinoamericano no era visto, al fin, de manera muy diferente, aunque las búsquedas estaban orientadas, en este caso, hacia la recuperación de una imagen identitaria. En tal sentido, se advierte que cada artista ha elaborado su propia síntesis y se recuperó una dimensión diversa de lo local. Lo que sí aparece como un proceso común, es el hecho de reconocerse brasileño –o mexicano, o argentino, o cubano– al estar en Europa. Los mecanismos de construcción de las identidades se ponían en juego. De esta manera, la confrontación con lo «otro» favorecía el reconocimiento de lo propio, aquel bagaje con el cual llegaban los artistas de las periferias a los centros, a partir de él se desarrollaba una intensa operación de selectiva dentro del panorama europeo, pero también de este proceso emergía la disonancia y con ella la identidad.

1. ANDRADE, MARIO DE, *Claxon*, nº 1, Sao Paulo, 15 de mayo de 1922 en *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, Selección e introducción por AMARAL, ARACY, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1978, p.135.1

2. *Ibidem*, p.136.2

3. DI CAVALCANTI, EMILIANO, *Vigem da Minha Vita*, I «O testamento da Alvorada», Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1955.3



Por ejemplo, mientras Tarsila do Amaral se reconocía en los colores y la exuberancia de la vegetación y procesó esta percepción a partir de 1923 en el encuentro con la estética de Léger, Rego Monteiro se apropió de la geometría y el planismo de las representaciones del arte marajoara y para procesarlas con el monocromatismo del cubismo y otras convenciones estéticas de la cultura europea contemporánea.

*Os Talheres o Natureza muerta con cubiertos o Mesa puesta* son los diferentes nombres que se le ha dado a esta obra de 1925 de Rego Monteiro. Esta obra se inscribe en la tensión entre los aprendizajes europeos y las búsquedas americanas, aunque en este ejemplo dado el tema elegido, la presencia de lo europeo se da de manera particularmente intensa.

La naturaleza muerta es un motivo que si bien reconoce una extensa tradición ocupa dentro del arte moderno un lugar especial. Pintar una naturaleza muerta supone renunciar al relato, implica volcarse a recorrer y analizar o sintetizar formas a partir de los objetos cotidianos, esos que se encuentran en cualquier sitio y que sirven para ejercitar el ojo, adiestrar el oficio, regodearse en la pintura por la pintura misma, más allá de la voluntad de contar algo.

Y Rego Monteiro habla aquí de la pintura. Describe la capacidad de reivindicar la bidimensionalidad del plano al presentar una mesa absolutamente rebatida en la que se ven los objetos como encajados, como si la materialidad del soporte se pusiera de manifiesto y a la vez apareciera travestida: de madera en acolchado, en el tratamiento de la mesa; de masa en piedra, en el caso del pan. Todos los objetos adquieren una calidad similar. Son volúmenes que se presentan en el plano desde diferentes puntos de vista. La simultaneidad de visión, sin embargo, lejos de ofrecer una imagen dinámica da como resultado un trabajo estático que aparece ante el espectador mostrando y mostrándose. Estos aspectos se ven reforzados por otros recursos expresivos como el aporte monocromático y la regularidad ortogonal de la obra. Pero, a pesar de esto, no todo se detiene en este trabajo. Rego Monteiro explora en él un interesante fuera de campo, la jarra vista de frente y el plato rebatido uno a la izquierda y otro a la derecha del cuadro se cortan pero siguen en otra dimensión. Este juego da un plus de interés al trabajo y refuerza su sentido experimental.

«El cubismo internacional debe a Vicente alguna cosa, por la adherencia de los sistemas visuales del arte amerindio, del decorativismo y la codificación estructural de las formas marajoanas». La historiografía brasileña ha reforzado la integración de este artista al movimiento internacional, así como su aporte particular: la inclusión de los elementos brasileños. En este sentido adquiere relieve la afirmación de que la obra de este artista aportó renovada actualidad al capítulo del arte internacional entre los mayores representantes del arte latinoamericano y del poscubismo francés<sup>4</sup>.

4. FREIRE, GILBERTO, et al., *Vicente do Rego Monteiro Pintor e poeta*, Río de Janeiro, 5ªCor, 1994, pp.48 y sgs.



**INSCRIPCIONES**

Firma, fecha y lugar de ejecución en el ángulo superior derecho: «V. Do Rego Monteiro París 1925»

Otros títulos de la obra:

*Nature morte aux couverts / Les couverts / Mesa posta*

**PROCEDENCIA**

Colección Géó-Charles y herederos / Galería Jean Boghici, Rio de Janeiro / Col. Carlos Ernny Mello e Silva, Rio de Janeiro / Galería Jean Boghici, Rio de Janeiro.

**BIBLIOGRAFÍA**

FREIRE, G. et al. *Vicente do Rego Monteiro, pintor e poeta, Ed. 5ª Cor, Rio de Janeiro, 1994, rep. c. p. 149.t*

*Physique, 1929*

Óleo sobre tela, 60 x 72,8 cm

224

CATÁLOGO |

Refusés

5 Par le Jury du Salon d' Automne Peintres.

Exposent leurs toiles «condamnées» et quelques autres.

Au moment où se manifeste un violent mouvement rétrograde, il est intéressant – peut-être prudent- de connaître quelles tendances le contredisent.

Voici parmi tant d'autres 5 peintres parisiens désignés par le refus flatteur du jury:

Un uruguayen

Un polonais

Un belge

Un catalan

Un français

Du 3 Novembre au 15 Novembre,

Galerie Marck<sup>1</sup>

1. Volante de la exposición reproducido en: TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *Historia de mi vida*, Montevideo, Arca, 2000 (p. 143), Autobiografía ilustrada firmada: Montevideo 1934.

Rechazados. En 1928 un grupo de cinco artistas, entre quienes está el uruguayo Joaquín Torres-García, decidía exponer en una galería comercial, en paralelo con el Salón de Otoño. El volante que promocionaba la muestra asumió un claro tono de denuncia frente a las posiciones estéticas «retrógradas» e invitaba al público a conocer otras alternativas que las cuestionaban. Por tal razón, el jurado de aquel salón oficial los había rechazado. En el caso del artista uruguayo, se trataba de un trabajo que –poco tiempo más tarde– reconocería como la primera de las obras en las que ensayó «el sentido arquitectural, constructivo de su pintura»<sup>2</sup>.

Con gestos claros y prácticas que convierten el mundo del arte virtualmente en un campo de batalla, Torres-García –uno más entre otros artistas de variados orígenes que se nucleaban en París para participar activamente en el desarrollo del arte moderno<sup>3</sup>– lleva sus propuestas estéticas a la confrontación directa alcanzando una alta visibilidad. La estrategia del contra-salón funcionó atrayendo al público y la crítica y también a otros artistas. Fue entonces cuando conoció a Theo Van Doesburg, fundador de la revista *De Stijl*, vocero del neoplasticismo y a través de esta relación se vinculó con toda una zona de la producción plástica ligada a la abstracción: con Seuphor y Piet Mondrián, y más adelante con Georges Vantongerloo, con quienes desarrollará el proyecto colectivo *Cercle et Carré*.

Ese mismo año de 1928, Torres abría otros frentes. Exponía en el salón libre –Sur indépendants– ligado también a la tradición innovadora. Allí había expuesto, por ejemplo, Georges Braque en 1908 las «invenciones» que colocaron el cubismo en la escena pública. Este movimiento se convertiría en la primera de una larga serie de rupturas, más o menos radicales, alzadas contra el paradigma de la representación figurativa occidental canonizada desde el Renacimiento.

2. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *Ibidem*, p. 142.

3. Las afirmaciones de Torres García en una carta a Rafael Barradas da el tono del lugar que ocupaba París para los artistas modernos cuando al invitar a su colega a esa ciudad señalaba: «Este punto es único para nosotros. Yo no más aquí he podido hacer lo que he hecho. Este ambiente es absolutamente necesario, esta presión, esta actividad y lucha.»(...) Carta de Torres García a Rafael Barradas, París 3 de septiembre de 1928 en: GARCÍA-SEDAS, PILAR, *J. Torres García y Rafael Barradas, un diálogo escrito: 1918-1928*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 2001 (p.283-284)



El cubismo, cuyos planteamientos mantuvieron vigencia más allá de los límites de su emergencia histórica y aún seguían activos en los debates de los años veinte, había producido una alteración del concepto de representación de lo real avanzando firmemente sobre una realidad otra, la de la pintura misma. Los elementos plásticos —líneas, colores, formas— se presentaron como no se habían mostrado antes, remitiendo la lectura necesariamente a la pintura pura más allá de toda referencia literaria. De esta forma, se colocaban los lenguajes en el centro de atención de las reflexiones estéticas para ser cuestionados y revisados una y otra vez por muchos artistas que tomaron al cubismo como referente, discutieron con él y ensayaron otras opciones. Entre ellos Torres, por ejemplo, que aborda este asunto diciendo: «las formas expresan lo que ellas son y nada más»<sup>4</sup> para volcarse por entero en la pintura pura. En *Hechos*, un texto inédito de 1919 define con mayor precisión esta postura en términos tan claros como: «La pintura no es el representar ni la manera de representar. Es aquello ABSOLUTO por medio de lo cual las cosas toman cuerpo en la representación. (...) El artista ignora el objeto. Ni quiere la ficción de la perspectiva. Quiere lo que ES: no lo aparente»<sup>5</sup>. La pintura «es» en sí misma creando un mundo autosuficiente. Así Torres avanza sobre la autonomía del lenguaje y del arte acercándose a los términos de los proyectos vanguardistas.

Si a nivel de los textos esta era su línea de pensamiento en la pintura, hacia 1917 el dinamismo de la ciudad moderna aparecía como interferencia en el planteo noucentista que venía desarrollando para dar paso a la elaboración de una propuesta radical respecto de la tradición clásica. Ese mismo año publicaba *Descubrimiento de sí mismo*, un libro en el que reveló varios aspectos de este giro. «Nada más bello que olvidar el pasado para ir a la aventura»<sup>6</sup>, afirmaba. Centrado en el problema de definir su nuevo modo el encuentro con Rafael Barradas en Barcelona y la propuesta de exponer juntos en la galería Dalmau resultan especialmente productivos.

Así como entre el repertorio de acciones de los artistas ligados al arte nuevo está el formar grupos o buscar aliados (como hace Torres al invitar a Barradas a exponer con él) también aparece la necesidad de construir un espectador adicto y para esto es necesarios prepararlo, anunciarle que verá algo diferente y contarle de qué se trata. Torres asume esta tarea. En una «Nota al público» explica la dificultad de expresar en palabras «aquello que ha encontrado adecuada expresión en la forma y el color». «Es puro PLASTICISMO BIOLÓGICO»<sup>7</sup>. De esta manera nombró lo que él y Barradas estaban exhibiendo. Poco tiempo después, en *Un Enemic del Poble* publica un texto de afirmación de su apuesta plástica: ni pintura ni arte, «plasticismos»<sup>8</sup>. Con este nuevo término seguramente procuró desembarazarse del peso con el que cargaban nociones como pintura y más aún arte, y buscó a su vez dar paso a una nueva propuesta con la que huir de las convenciones y de la imitación, a través de los elementos plásticos puros y su encuentro con la geometría.

Más allá de estos esfuerzos de distinción por medio de un término que nombrara esta manera de pensar y hacer arte, la crítica no pudo dejar de analizar aquellos trabajos expuestos en Dalmau en relación con el cubismo. Si bien Torres no renegaba de este movimiento, consideraba que eran etapas de transición hacia el estructuralismo pictórico. Es justamente la incorporación del concepto de estructura la que guiará sus búsquedas y lo llevará a formular el proyecto plástico

4. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *El Descubrimiento de sí mismo*, Gerona, 1917, (p. 70).

5. FLÓ, JUAN, «Estudio preliminar» en: TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *Testamento artístico*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974 (p. 27 allí menciona y cita párrafos del libro inédito de Torres García *Hechos*, de 1919).

6. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *El Descubrimiento*, op.cit., (p.189).

7. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, «Nota al public», en *La vue de Catalunya*, Barcelona, 3 de diciembre de 1917, en: GARCÍA-SEDAS, PILAR, *J. Torres García y Rafael Barradas, un diálogo escrito: 1918-1928*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 2001, (p. 65).

8. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, «Plasticisme» en: *Un Enemic del Poble*, Barcelona, nº 13, maig 1918, en: GARCÍA-SEDAS, PILAR, *J. Torres García y Rafael Barradas... op-cit.* (p. 67).

que condensa a finales de la década del veinte, en el que coloca definitivamente su práctica en la tracción entre un debate dado al interior del campo artístico y otro que aparece incipientemente y busca ser jugado dentro del espacio social.

Las seis obras presentadas por Torres García en el Salón de los Independientes exhibían sus exploraciones en torno a una nueva manera de resolver las tensiones entre el naturalismo y la abstracción, procurando replantear una vez más desde la práctica artística, la representación de lo real. Dentro de esta línea de trabajo se inscriben obras como *Physique*.

9. Sobre este aspecto ha trabajado recientemente GRADOWCZYK, MARIO en su artículo «Mondrian y Torres García: la retícula inefable», en: *Joaquín Torres García, un mundo construido*, Catálogo de la exposición curada por Emmanuel Guigon, Museo Colecciones ICO, Madrid, 22 de octubre de 2002-6 de enero de 2003.

En esta tela de 1929 se hace visible su estructuración del plano y su manera de pensar las formas. Ubica en él cuidadosamente una retícula armónica<sup>9</sup>; allí algunos rectángulos se subdividen, a su vez en otros más, creando un ritmo continuo en el que se reproduce una regularidad geométrica sensible. Otros rectángulos albergan líneas que se intersectan para dar paso a breves siluetas: un pez y otro más, una mujer, un hombre,

una casa, una llave, una rueda y en el área superior derecha la palabra «Physic» prefigurando el nombre de la obra. La paleta cálida y limitada a unos pocos colores desaturados, logra una equilibrada tonalización al ir combinándolos para lograr tonos medios con pasajes graduales que evitan los contrastes fuertes dejando el protagonismo a la línea que describe los signos torresgarcianos. La línea, rigurosa y modulada a la vez, es la responsable de estructurar las grandes áreas de color así como de marcar los ritmos y construir las formas que se dan dentro de cada una de ellas. En tanto la textura de la superficie reenvía a cierto tratamiento claroscuro que, sin violar la bidimensionalidad del plano, contribuye en la construcción de una percepción vibrante de este nuevo universo recortado en la pintura.

10. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *Estructura*, Montevideo, Ediciones La Regla de Oro, 1974, (p. 108, la negrita pertenece al texto original) firmado Montevideo, julio 1935.

11. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *Historia de mi vida, op.cit.*, (p. 148).

«Esos gráficos de cosas, esos esquemas (...) son la base, el punto de partida de todo **arte universal**», dirá Torres años más tarde<sup>10</sup>. Los grafismos que se ven en *Physique*, se constituyen en leitmotifs de sus trabajos, para identificarse como formas primarias, casi como ideas construidas a partir de ciertos datos mínimos de sus referentes reales, organizados en

un espacio ortogonal sólido y sensible a la vez. Todos estos elementos, en sus diversas , son los responsables de llevar adelante la «lucha entre la naturaleza y la abstracción»<sup>11</sup> que Torres García encara de manera sostenida en estos años y que acompaña con profusión de textos, conferencias y una militante acción docente. Entre ellos cabe mencionar *Estructura* (1935) y *Universalismo Constructivo* (1944), dos libros capitales donde reúne buena parte de sus escritos.

Diana B. Wechsler

#### INSCRIPCIONES

Firmado: «J. Torres-García 29» en la parte superior de la obra, casi sobre el borde, en negro sobre un campo de colores tierras y verdes desaturados. La ubicación de la firma y su distancia respecto de la fecha, dentro de ese rectángulo superior, juega con el mismo ritmo armónico que el resto de los elementos de la obra.

#### PROCEDENCIA

Col. Hersant-Anavi de París / Colección Privada, París / Dan Pollock, New York / Galería Cecilia Torres, Nueva York

#### BIBLIOGRAFÍA

*Torres-García: Grid-Pattern-Sign. Paris-Montevideo 1924-1944*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1985, n° 21, p. 32 / *Torres-García*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, n° 69, p. 111 / *North and South Connected: An Abstraction of The Americas*, Cecilia de Torres Ltd., Nueva York, 1998, rep. n° 4 / *The Amerindian Paradigm*. Musée de Palais de Beaux Arts, Bruselas.

*Constructivo en Blanco y Negro «TBA», 1929*

Óleo sobre madera, 57,7 x 33,7 cm

Negro sobre blanco. La luz y su ausencia. Una síntesis absoluta, una reducción máxima de elementos. Numerosas celdas de diferentes tamaños surgen de una trama de regularidad ortogonal dinámica que surca el plano. Cada una de ellas alberga uno o más elementos, signos básicos que se presentan como residuos de elaboraciones culturales más complejas, o tal vez como rescate de grafías primitivas. Seguramente ambas cosas están operando sobre estas construcciones simbólicas simples –al menos en apariencia– que exhibe Torres-García en *Constructivo en Blanco y Negro «TBA»*.

La decodificación de estas grafías presupone dos operaciones iniciales. La primera, de reconocimiento de cada una de ellas: hombre, mujer, caballo, pez, reloj, sol, luna, números, letras... La segunda implica la asociación de estos elementos entre sí y su articulación con la memoria simbólica de las figuraciones de occidente. Este segundo nivel de lectura conduce a una interpretación que otorga a estos elementos simples otra escala y los coloca dentro de un relato más complejo que reenvía una y otra vez a cuestiones tales como los principios de la vida, la circularidad del tiempo, la distribución del espacio, aquel sitio donde se desarrolla el hombre, pero también aquella división del espacio Norte/Sur, connotada por la política, que adquiere, en la obra de Torres, especial significación.

Produce obsesivamente. Ensayo sus principios en cada obra una y otra vez, los pone a prueba. Entre tanto, expone sus reflexiones en un conjunto de textos altamente normativos. «El objeto completo sólo está en nuestra cabeza», sanciona Torres. «Si se tiene en la cabeza el objeto completo para conseguir darle una idea gráfica, se elegirá casi sin apercebirse, las partes esenciales y se construirá un esbozo que, si no está de acuerdo quizá con las reglas de la perspectiva, sin embargo, será mucho más ilustrativo. Este es el espíritu de síntesis»<sup>1</sup>.

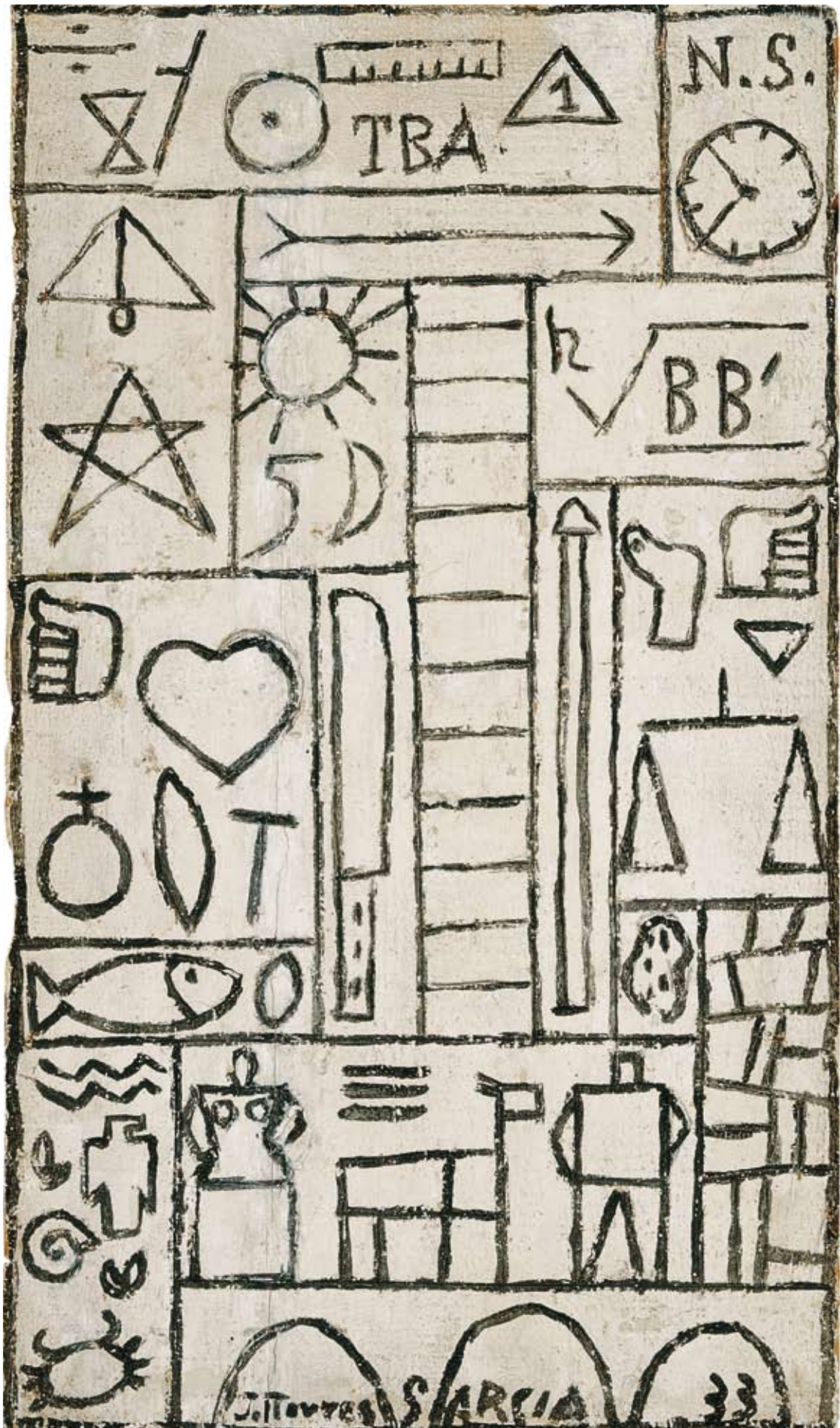
En una doble operación de exploración plástica y reflexión teórica Torres va delineando su proyecto creador, en diálogo con los artistas ligados a las revistas *De Stijl*, *Art Concret* y *Cercle et Carré*. Esta última es la publicación que, por iniciativa de Seuphor y Torres, nucleó a partir de 1930 a buena parte de los artistas vinculados a aquello que definirían genéricamente como propuestas de «arte puro».

En *Constructivo en Blanco y Negro «TBA»*, obra exhibida por primera vez en el Salón de Arte Concreto de Madrid –como en el resto de los trabajos de Torres realizados a partir de 1928 en París, entre 1932 y 1933 en Madrid y a partir de 1934 en Montevideo– las grafías llevan de una lectura instantánea a otra más reflexiva. Sin embargo una y otra conllevan la aspiración de lo *universal* (al menos en lo que puede tener de «universal» el conjunto infinito de convenciones simbólicas del mundo occidental). En consonancia con los presupuestos del *neoplasticismo* primero y los del *arte concreto* luego buscó –en palabras de van Doesburg– liberar a los medios de expresión de todo lo que tienen de particular para estar en armonía con el fin último del arte, que es llegar al lenguaje universal<sup>2</sup>.

En el primer número de la revista *Art Concrète*, Torres-García da algunas de las claves de la propuesta que ha comenzado a desplegar de

1. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, “Querer Construir” en: *Art Concrète*, nº1, abril de 1930, p.1 en: GONZÁLEZ GARCÍA, A. CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Barcelona, Istmo, 1999, p. 278.

2. VAN DOESBURG, THEO, cfr. “Pintura y escultura. Elementarismo (1925-1927)”, en: *De Stijl*, vol. VII, nº78, pp.82-87, y “Base de la pintura concreta (1930)” en: *Art Concret*, abril de 1930 en: GONZÁLEZ GARCÍA, A. CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Barcelona, Istmo, 1999, pp. 258-270 y 284.



manera militante unos años antes. «Ordenar ya sería algo», pero lo más importante es «crear un orden» o sea, «establecer un plan». De esta forma «pasa de lo individual a lo universal». Para agregar más adelante: «en la actualidad: si el constructor plástico, apoyándose en las *ideas puras* del entendimiento, puede construir, el artista también puede hacerlo a partir de sus *intuiciones*. Si en la base de la construcción hay emoción o razonamiento, nos debe dar igual: nuestro único objetivo es construir. El polo opuesto del sentido constructivo es la representación. (...) La construcción debe ser sobre todo la *creación de un orden*»<sup>3</sup>.

3. TORRES GARCÍA: «Querer construir...», *op. cit.*

El texto de la primera página del primer número de la revista parisina habla de un Torres-García colocado en el ojo de la tormenta, en el epicentro de una de las polémicas del arte contemporáneo. Esto remite inevitablemente a repensar las coyunturas metropolitanas y la posición relativa de los artistas de las periferias allí. ¿Porqué Torres ocupó este sitio? La respuesta es múltiple y está ligada no sólo a sus estrategias de inserción en el medio parisino sino también —o como formando parte de ellas— a la manera en que se ubica ante la problemática del arte moderno.

Si las experiencias *plasticistas* iniciadas en 1917 pueden ser identificadas como antecedentes del cambio de perspectiva que él asume frente al movimiento moderno, es la experiencia en París, es el humus de aquella combinación extraña y plural de elementos procedentes de distintas latitudes y el hecho de que estuvieran dadas las condiciones materiales para la producción y circulación de ideas, obras, debates, lo que representa un material invaluable. Estas condiciones metropolitanas le permitieron asumir con rapidez una perspectiva fuertemente constructiva dando continuidad a una batalla frente a la tradición plástica y a las formas canónicas de representación instituidas. Batalla iniciada en la década del diez por el cubismo, y continuada por constructivistas, neoplasticistas y concretos.

Torres persiste, busca diferenciarse y plantea dentro de la batalla una posición alternativa fundada en un principio evolutivo que planta el desarrollo artístico como etapas dentro de un proceso que tiene un destino manifiesto: el arte universal. En este sentido insiste en la necesidad de crear un orden y sus obras verificarán una y otra vez esta consigna alcanzando, cada una de ellas, la posibilidad de ser percibidas como entidades fabricadas, con reglas y una demanda de lectura que les es propia. Tal como proponía Picasso en el marco de sus experimentaciones cubistas y más precisamente con el *collage*, el cuadro debía presentarse como un objeto independiente para convertirse en un *tableau object*. Pero Torres buscó superar esta propuesta, ya que a su juicio el cubismo se había quedado, a pesar de todo, con demasiados residuos miméticos, era «una pintura naturalista estructurada»<sup>4</sup>. La superación de estos límites estará en alcanzar la síntesis.

Indagó en busca de ella en las culturas primitivas. En este sentido, si a partir de 1917 había comenzado a renegar de la tradición clásica (aunque con algunas inflexiones a mediados de los años veinte que lo llevan a retomar experiencias clasicistas) a medida que se acercaba a las consignas «arte puristas» comenzó a rescatar otra tradición, a inscribir su práctica en otra secuencia histórica como es la de las culturas de la Antigüedad, las de los pueblos africanos y las culturas americanas previas a la conquista. Esto último señala un giro clave en su poética. Ya en el texto de *Art Concrète* señalaba «cuanto más grande sea el espíritu de síntesis del que diseña, nos dará una imagen construida. Los diseños de todos los pueblos primitivos, negros aztecas, etc. Y los diseños egipcios caldeos, etc., son un bello ejemplo». Sólo ese espíritu de síntesis sería capaz de construir una obra en su totalidad, es esa síntesis que buscó lo que le asignaría unidad a las obras. Síntesis, unidad, construcción, estruc-

4. TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *Estructura*, Montevideo, La regla de oro, s/f, p.112; introducción firmada J. Torres-García y fechada "Montevideo, julio de 1935"



tura y totalidad son términos claves para delimitar su estética y son las herramientas sobre las que realizará no sólo sus obras, sino sus elaboraciones teóricas presentes tanto en sus textos como en sus conferencias, así como en las normas impuestas a sus alumnos para el trabajo en su taller.

5. *Ibidem.*

En *Estructura*, avanza extensamente sobre todos sus preceptos y construye los pilares de su teoría de manera consistente. «Nuestra teoría de arte puede resumirse en esto: geometría, creación y proporción. Puede asegurarse que va más allá que los tres movimientos de arte sobre los que, en cierto modo, nos basamos. Y son: Cubismo, Neoplasticismo y Superrealismo»<sup>5</sup>. La falta de abandono de lo imitativo en el cubismo, el problema del reduccionismo del neoplasticismo y los deslizamientos literarios del superrealismo son los que lo llevan a posicionarse frente a ellos, pero no como oposición sino como continuidad, como una etapa superadora de los límites de estos planteos.

Si los gestos, acciones y recursos puestos en juego por el uruguayo forman parte de un posible –e imaginario– manual del artista moderno, su manera de colocarse en una tradición de continuidad más que de rupturas, lo exhibe por fuera de la deriva vanguardista: en vez de manifiestos, prefiere largos tratados; en vez de quiebres, elige la ardua tarea de realizar análisis y críticas respecto de experiencias anteriores. Su teoría, por otra parte, está implicada regionalmente en una fuerte apuesta política que lo aleja de las consignas metropolitanas, en este sentido sí de pretensiones más «universalistas».

Nuestro norte es el sur, plantea: «ponemos el mapa patas arriba, y entonces tenemos justa idea de nuestro hemisferio, no como quieren en la otra parte del mundo. La punta de América prolongándose entonces señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brújula:

6. «La escuela del Sur», *idem anterior*

se inclina irremisiblemente siempre al Sur hacia nuestro polo. (...) Porque el Norte ahora está abajo»<sup>6</sup>.

7. *Ibidem.*

Invierte el mapa y con este gesto pretende invertir el curso de la historia. De regreso a Montevideo en 1934 apuesta por el presente: aquí y ahora. Rescata las dimensiones propias del territorio sudamericano: «las grandes soledades del mar, en el que reinan otros vientos», otras tierras que construyen otro «estado mental de conciencia» que permitiría «librarnos de la tutela de Europa» ya que desde aquí, «debemos hacerlo todo»<sup>7</sup>. Plantado en una postura re-fundacional, Torres hace estallar su lenguaje en fórmulas, conferencias, libros, infinitas enseñanzas de taller, para contribuir a la creación de un nuevo horizonte. En fin, tal vez recuperó en América una dimensión vanguardista diversa, como otras propuestas de vanguardia de este lado del mundo, donde construir una nueva tradición es parte de la utopía moderna y por qué no, una nueva meta vanguardista.

Diana B. Wechsler

#### INSCRIPCIONES

Firmado: «J. Torres-García 33» en la parte inferior de la obra, casi sobre el borde, en negro sobre un campo rectangular atravesado por tres arcos, en el primero, de izquierda a derecha aparece J. Torres, entre éste y el segundo la G y dentro del segundo completa el apellido. En el tercer arco ubica el 33. La ubicación de la firma y su distancia respecto de la fecha, dentro de esos arcos, arma un ritmo armónico que juega con el resto de los elementos de la obra.

#### PROCEDENCIA

Familia Torres-García, Montevideo / Colección J. Lassaigue, París / Colección Royal s. Marks, Nueva York / Colección Particular, Nueva York / Galería Siccardi, Houston.

#### EXPOSICIONES

*Torres García: Construction et Symboles*, Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1975 / *Torres García: Grid-Pattern-Sign, Paris-Montevideo*, Hayward Gallery, Londres, 1985. Itinerante a Barcelona.

#### BIBLIOGRAFÍA

TORRES GARCÍA: *Construction et Symboles*, Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, París, agosto de 1975., n° 33 / PONTUAL, R. *América Latina: Geometría Sensível*, Rio de Janeiro, 1978, rep. p. 47 / *Torres García: Grid-Pattern-Sign, Paris-Montevideo*, Hayward Gallery, Londres, 1985. Itinerante a Barcelona. n° 60, p. 59 / GRADOW-CZYK, M. *Joaquín Torres García*, Bs. As., 1985, rep. n° 37, p. 58.

*Paysage, 1920**(Paisaje)*

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 81,3 cm

En el momento de ejecución de *Paysage*, la carrera artística de Valmier se encuentra en su etapa de plenitud (1917-1921): procedente del cubismo, ha alcanzado su mayor grado de abstracción hasta ese momento. Aunque el pintor forma ya parte de los artistas de la galería de L'Effort Moderne, aún no ha seguido la sugerencia de Léonce Rosenberg de detenerse ante el umbral de la pintura no figurativa, sin traspasarlo, para no romper ese equilibrio entre construcción y representación tan anhelado por la mayoría de los cubistas. No será hasta un año después, en 1921, cuando empiece a recular hacia una figuración que mantendrá sin embargo cierta medida ante cualquier tentación naturalista. Todo ello ocurre, sin embargo, dentro de los límites del Cubismo Sintético, cuyo marco, en la época de entreguerras, es lo suficientemente complejo como para dar cabida a propuestas de cariz diverso.

Al acabar la guerra Valmier se ha sumado al grupo de pintores (Léger, Gris, Severini, Gleizes, Metzinger, etc.), escritores (Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Max Jacob) y músicos que Léonce Rosenberg congrega en torno a su galería L'Effort Moderne. Desde 1919 toda su producción pasa por esta galería, el más firme baluarte del Cubismo de postguerra y un escenario para el encuentro y la emulación creativa mutua entre dichos artistas. Entre las ideas que circulan en este entorno se encuentran las teorías de Mondrian sobre la pintura no objetiva, cuyos textos se encarga de publicar en 1920 el galerista en colaboración con Maurice Raynal. Son quizá uno de los mayores estímulos que recibe Valmier para prescindir con firmeza de la descripción pictórica. Desde 1918 y hasta 1921 su pintura se ha orientado cada vez más hacia esta meta, y si no se pierde del todo la referencia a lo real –tengamos en cuenta que sus composiciones de esta época llevan títulos como *Voiliers o Le sémaphore*–, sí aparece sugerido de una forma muy tenue. Si en 1917 aún se encontraba practicando un tipo de cubismo hermético, hecho de composiciones presididas por un armazón de tipo piramidal y con algunas facetas puntillistas, paulatinamente las facetas tienden a cerrarse, los colores se han ido encendiendo y se han hecho más planos, llegando así al lenguaje que podemos apreciar en *Paysage*.

*Paysage*, de 1920, debe ser incluido en este contexto en el que Valmier se muestra interesado por realizar una esquematización del motivo hasta alcanzar una «síntesis» de su idea, esquivando toda anécdota o detalle. No quiere representar la naturaleza como es, sino sugerirla, en lo que tiene de constante: «Sugerir no es conceder la ilusión de lo que vemos, sino evocar la realidad, la síntesis de la realidad con medios que provienen del espíritu», tal y como escribe en 1925, o bien «Lo sugerido conmueve de una forma distinta a como lo hace una manifestación directa»<sup>1</sup>. Al igual que los propios Braque y Picasso desde sus lienzos herméticos, Valmier comprende bien el valor poético de la sugerencia en los revolucionarios planteamientos sobre la representación que está llevando a cabo la nueva pintura. Y su pintura podría así responder a la afirmación de Mallarmé –muy apreciado entre los escritores del círculo cubista– según la cual: «Nombrar un objeto es destruir las tres cuartas partes del placer que nos brinda el poema, placer que se deriva del gozo de adivinar por grados, de sugerirlo»<sup>2</sup>. La sugerencia de un paisaje

1. BERTHON-MARCEILLAC, LAURENCE, «Georges Valmier», *L'Œil*, nº 287, abril, 1980.

2. MALLARME citado por HURET, JULES, en una «Enquête sur l'évolution littéraire» para *L'Echo de Paris*, 14 marzo 1891.



amable y colorido es lo que nos muestra este lienzo: casas, en algunas de las cuales –en una operación típica del cubismo sintético– se ha dissociado el dibujo del color; árboles esquematizados, escaleras, líneas ondulantes que sugieren colinas y ofrecen un contrapunto a la poderosa presencia de la línea recta, un pedazo de cielo, tal vez el mar; formas planas que pueden evocar más de un significado. Y, sobre todo, un uso del color que es en sí una forma de *joie de vivre*, de una ingenuidad sabia: «Todo lo que es energía y vida tiene una influencia directa en mi trabajo».

Como era su costumbre en este momento, Valmier debió de ejecutar para este paisaje uno de esos bocetos previos con la técnica del *gouache* y del *papier collé* que le servían para explorar las posibilidades compositivas; así parece al menos deducirse de este tipo de composición basada en una diestra y delicada combinación de planos en su mayor parte geométricos, secundada por colores lisos, uniformes y opacos, yuxtapuestos en algunos puntos de la superficie pictórica, y sobre los que se superponen fragmentos de líneas que procuran claves y acentos decorativos. El artista ha optado por enmarcar la composición en un óvalo que concentra la composición. Todo ello indica que el enfoque de Valmier es sintético: no parte de la observación de la realidad como base, pues su punto de partida son formas planas y coloreadas. Utiliza así herramientas usuales en el cubismo de entreguerras, la traducción del *papier collé* al óleo, que constituyen un desarrollo del legado del cubismo sintético que practicaron Braque y Picasso a partir de 1912.

*Paysage* llama la atención, desde el primer momento, por lo que es uno de los mayores logros de la pintura de Valmier: el sentido sutil, elegante y alegre del color, evocador de vida, y que no desdeña lo decorativo. Por eso forma parte también de esa corriente de pintura pura fundada en el color tan característica de una de las ramas del cubismo de esta época. «Con las manifestaciones plásticas actuales –escribe Valmier– el color toma su auténtico significado, su vida propia. [...] El color es materia destinada a expresar el espíritu»<sup>3</sup>.

La mayoría de los autores que se han ocupado de la pintura de Valmier utilizan asiduamente para referirse a ella palabras como delicadeza, elegancia, refinamiento, sutileza o «tacto», este último, uno de los términos preferidos de su vocabulario; y casi todos coinciden también en destacar algo de lo que *Paysage* es sin lugar a dudas una buena muestra: su búsqueda constante de un perfecto equilibrio entre lo sensual y lo cerebral, sensibilidad e inteligencia, realidad y abstracción, exaltación del color y rigor de la composición, tal y como expresaba su marchante Léonce Rosenberg. *Paysage* es así uno de los exquisitos frutos de un pintor que poseía «una gracia sutil y una implacable precisión: como un Watteau que hubiera pasado por el estudio de Eiffel»<sup>4</sup>.

A partir del momento de ejecución de este lienzo, la obra de Valmier virará, por sugerencia de Léonce Rosenberg, hacia una mayor legibilidad. Mantendrá siempre su espíritu de decorativo, que tendrá oportunidad de verse también reflejado en ese otro campo artístico más práctico que es el diseño de vestuario, escenografías teatrales, papeles pintados, tejidos, etc., esa aplicación del arte a la vida por la que reconocemos en Valmier a un entusiasta de la modernidad; un entusiasta atrapado en esos *Ritmos mecánicos* en los que trabajaba para la Exposición de 1937 cuando le alcanzó la muerte.

3. VALMIER, GEORGES, «Réponse à l'enquête sur l'avenir de la couleur dans la peinture moderne», *Bulletin de l'Effort moderne*, nº 22, febrero, 1926.

4. GUILLERMO, SOLANA, «Música de cámara», en *Georges Valmier*, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Leandro Navarro, 2000, s.p.

**INSCRIPCIONES**

La firma es autógrafa y figura en la parte inferior, a la izquierda del eje central: G. VALMIER.

**PROCEDENCIA**

Léonce Rosenberg *L'Effort Moderne* / Galerie Saint Augustin de París / Florent Schmitt / Galería Leandro Navarro

**EXPOSICIONES**

*Georges Valmier, Peintures de 1909 à 1937*, París, Galerie Saint-Agustin, 1956 / *El cubismo como nueva espiritualidad: Albert Gleizes, Georges Valmier*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 2003.

**BIBLIOGRAFÍA**

RUBIO NOMBLLOT, JAVIER, *El cubismo como nueva espiritualidad: Albert Gleizes, Georges Valmier*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 2003, p. 73 / Ficha del lote con *Paysage* (1920) en el Catálogo de Sotheby's, Londres, 2002 / Será incluido en el suplemento del Catálogo razonado de Georges Valmier a cargo de Denise Bazetoux.

*Rúa de Portugal, c.1922-1923*

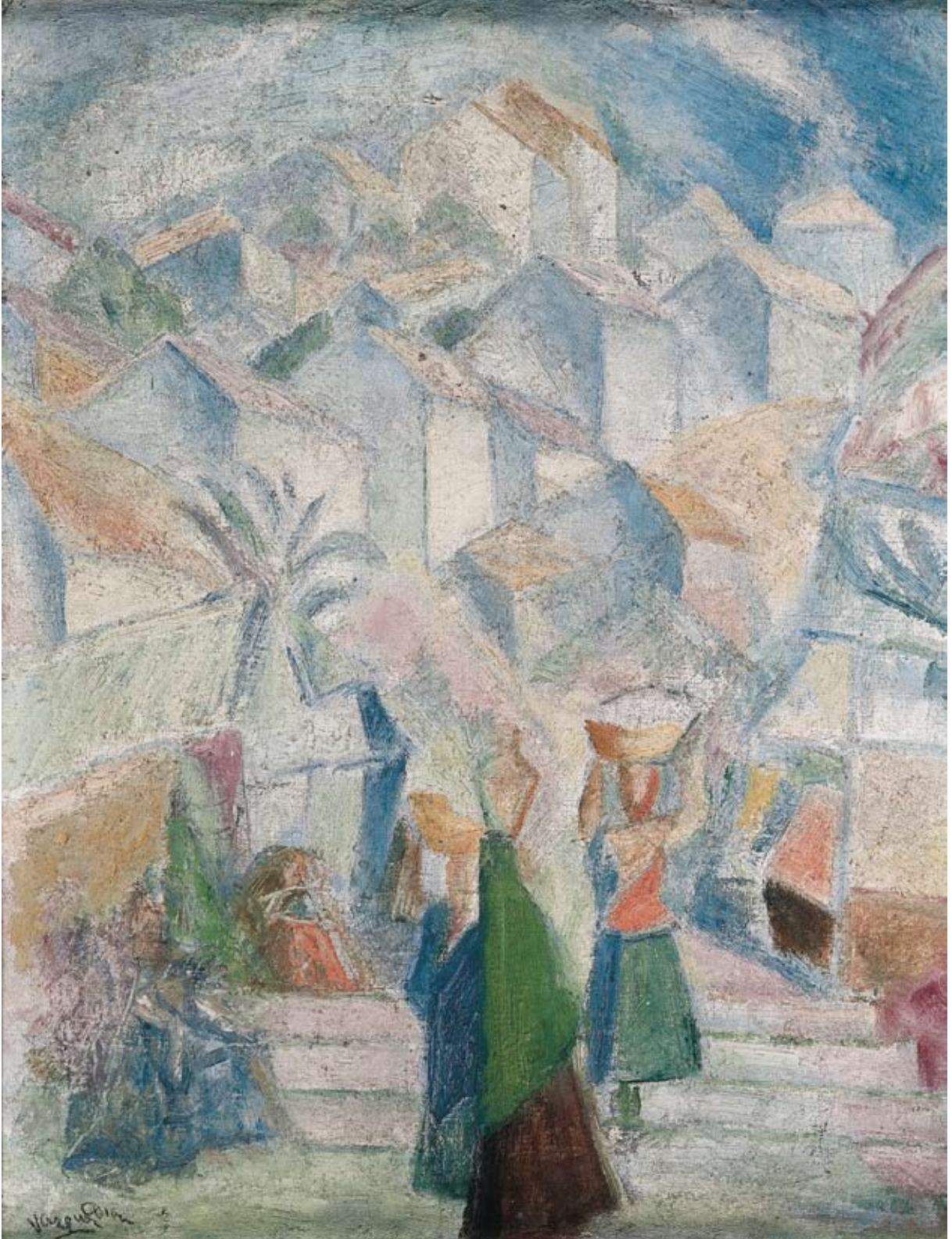
Óleo sobre lienzo, 42,5 x 32,5 cm

Un año clave para la vanguardia en Madrid fue 1918, momento en el que se reunieron algunos protagonistas de la vanguardia nacional e internacional: los esposos Delaunay, los artistas polacos, Rafael Barradas o Celso Lagar. Todos ellos, excepto el matrimonio Delaunay –quienes habían creado su propio lenguaje dentro de la vanguardia más pura, el simultaneísmo–, desarrollaron en la Península unos lenguajes propios derivados principalmente del cubismo y el futurismo que dieron lugar a ciertos «seudismos» –sincromismo, vibracionismo y planismo– como consecuencia de la expansión de la vanguardia europea a ciudades satélites. A estos se sumaría Daniel Vázquez Díaz, quien tras una larga estancia en París (1906-1918) decidía asentarse en la capital. En su *curriculum vitae* aparecían los calificativos de excelente dibujante, pintor clásico y pintoresco, que dominaba las escenas de toreros, picadores y de la fiesta española.

Su formación artística había pasado por una mirada al regeneracionismo, a la España «blanca» de Zuloaga y al arte de José María López Mezquita, José María Rodríguez-Acosta, Anselmo de Miguel Nieto, Gonzalo Bilbao o Julio Romero de Torres, aunque también aparecían otras vías de experimentación. La primera, la pintura vasca moderna, que conocía gracias a sus frecuentes viajes a Fuenterrabía, así como a sus envíos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, que le habían permitido conocer in situ las obras de los hermanos Zubiaurre, Darío de Regoyos, Gustavo de Maeztu, Ricardo Baroja, Juan de Echevarría o Francisco Iturrino; la segunda, la propuesta levantina de Joaquín Sorolla y sus seguidores como Cecilio Plá; por último, la pintura catalana *fin-de-siècle* en la que convivían además las referencias a la generación del 98 en Joaquín Mir o Santiago Rusiñol, y al modernismo, con Ramón Casas como principal exponente, así como a un recién nacido noucentisme que encontraba en Joaquín Sunyer su máximo valor.

A estos registros pictóricos que Vázquez Díaz había conocido y practicado en su estancia parisina se sumó su predilección por Manet, los pintores del impresionismo, del postimpresionismo (Cézanne o los integrantes de Pont-Aven, los nabis) y del simbolismo que había conocido en persona. En especial Cézanne, por la esquematización geométrica a través de amplios planos, y el grupo de los nabis, por la captación subjetiva de la luz y ciertos matices que se advierten en las obras de Vázquez Díaz desde mediados de los años diez. Sin duda alguna, estas huellas subsisten en el tiempo y serán puntos de partida para el arte que realice en la Península a partir de ese año de 1918.

Su primera aparición pública en el ambiente artístico madrileño fue en el Salón Lacoste, donde esas obras fueron duramente criticadas por la dependencia excesiva respecto al arte francés. Sin embargo, lo que allí pudo verse mostraba tan sólo algunos de los rasgos definitorios de su arte que, poco a poco y al calor de otras propuestas artísticas como los diferentes lenguajes que se agrupaban en el ultraísmo madrileño –sobre todo cubismo y futurismo–, irían definiendo su pintura en amplias formas planas, cubistizaciones, geometrificaciones... que caracterizarán



su pintura hasta llegar a ese seudocubismo atemperado, frío, esquemático y desnudo de los primeros años veinte.

Al mismo tiempo había comenzado sus contactos con el grupo ultraísta planteando nuevos intentos de proyectos colectivos entre artistas modernos como el Salón de los Primeros Independientes en España (1920) al lado de Rafael Barradas, Robert Delaunay y los poetas Vando Villar y Adolfo Salazar, y realizando sus propias interpretaciones ultraístas, sobre todo en dibujos de prensa para *El Fígaro*, *El Sol* y *La Voz*.

En 1921 y gracias al apoyo de Juan Ramón Jiménez consigue triunfar en la capital. El poeta había escrito el prólogo al catálogo de su segunda exposición individual del Palacio de Bibliotecas y Museos. Titulado *Ideas para un prólogo (urjente)* (sic), dicho texto planteaba algunos de los problemas del arte moderno en España y laureaba la nueva mirada del pintor hacia la depuración del lenguaje plástico.

Tras este reconocimiento público, también entre sus compañeros de profesión, que le dedicaron un banquete en su honor celebrado en el restaurante Excelsior y organizado por la revista *Ultra*, decide instalarse por un breve tiempo en Portugal. Su llegada, en septiembre de 1922, supuso uno de los eventos más importantes de la actualidad artística del país vecino. Primero expone en los salones del diario *La Ilustração Portuguesa*, muestra que será inaugurada por el Jefe de Estado y el Ministro de Negocios del Extranjero y, poco después, visita Sintra, Praia das Maças, Azenhas y Colares. En diciembre la revista más vanguardista de Lisboa, *Contemporânea*, le organiza otra muestra de pintura, cuyo éxito le traslada a Coimbra donde en el Hotel Avenida ofrece de nuevo sus obras, como más tarde también haría en Oporto.

Gran parte de las obras presentadas pertenecía –de hecho– a las exposiciones realizadas en París, Madrid, Bilbao y Barcelona, y fueron calificadas por la prensa lusa de «primitivista» y «cubista». Lo cierto es que el arte de Vázquez Díaz barajaba numerosos registros pero que se centraban aún en las primeras vanguardias que se estaban realizando en la Península. De hecho, en esta estancia surgen las series de «Ventanas de Portugal» y «Escenas en Portugal». A esta última pertenece *Rua en Portugal*, uno de los trabajos que mejor ejemplifican el seudocubismo de Vázquez Díaz, procedente del ultraísmo, y que anticipaba, al mismo tiempo, un proceso de *retorno al orden*, de una figuración modernizada. Respecto al primero, resaltan unos colores que todavía evocan los cromatismos radicales del simultaneísmo del matrimonio Delaunay de los años diez o de artistas coetáneos como Celso Lagar, Rafael Barradas, los polacos, Rafael Alberti... y unas formas donde existen un sintetismo de planos y facetaciones, que se acumulan en un espacio reducido y que remiten de inmediato a los experimentos que había desarrollado Picasso en Horta de Ebro poco después de firmar *Las señoritas de Avignon*.

En cuanto al segundo, será la monumentalidad el rasgo inequívocamente moderno. A pesar de todo, nunca existió un análisis ortodoxamente cubista como en otros artistas que el propio Vázquez Díaz ensalzaba, siendo el caso del mexicano Diego Rivera, a quien conocía desde su periplo parisino. Se quedó, podríamos decir, en el umbral, en una tentativa de investigación de esquemas formales que no llegaron a una descomposición total de la forma ni del paisaje, y que podrían equipararse sólo a los primeros intentos de Diego Rivera como por ejemplo, *En la fuente de Toledo* (1913), donde se mezclaban articulaciones de planos con figuras humanas reconocibles.



La coyuntura artística del momento pudo más y ese deseo de no quedarse fuera de ella. De hecho este epílogo portugués supone la encrucijada de un periodo que conduce necesariamente a otro encaminado hacia una modernidad atemperada. De esta obra a su próxima composición relevante realizada en España como es *La fábrica dormida*, se observan grandes diferencias. Del análisis de las formas se pasa a la síntesis y del dominio de colores vibrantes al reposo de los fríos. Es fácil recordar en el panorama español paisajes análogos como los de Arteta, Maroto, Dalí, Guezala, Palencia, etc., que evidencian el paso definitivo a la pintura moderna española.

*Isabel García García*

INSCRIPCIONES

Firmado en parte inferior izquierda

BIBLIOGRAFÍA:

GARFÍAS, FRANCISCO, Vázquez Díaz, *Vida y obra de Vázquez Díaz*, 1972, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, p. 115 / *La Figuración renovadora*, 1998, Madrid, Fundación Telefónica, p. 97.

*La sombra del caminate, c.1913*

Óleo sobre cartón, 42,5 x 32,5 cm

El viaje es una parte casi infaltable en las biografías de los artistas modernos. Especialmente de aquellos que vivieron en las periferias tanto de Europa como de América. Todos ellos ansiaban traspasar fronteras, penetrar otros mundos y otros lenguajes, incorporar nuevas experiencias, interactuar con otros artistas e intelectuales, partiendo del presupuesto de que, en aquellos espacios metropolitanos, estaban ocurriendo cosas excepcionales y era necesario vivirlas allí. Los periódicos y las revistas de las metrópolis de las periferias se hacían eco del movimiento de París, Londres, Milán, Venecia, Berlín, Munich, Madrid. En fin, de todos aquellos hechos que permitieran que las páginas de arte y cultura estuvieran «al día». Este afán de actualización inundó también a artistas e intelectuales, que poblaban compulsivamente sus bibliotecas con revistas, libros, catálogos, postales, en suma: todo tipo de material impreso que los informara acerca de lo que ocurría al otro lado del océano, con la angustiante sensación, sin embargo, de que de todas formas todo este esfuerzo era en vano y –como es recurrente leer en las autobiografías– «aquí no llegaba nada». Estas lecturas les permitían armar un mapa imaginario a transitar en el momento de poder concretar el ansiado «viaje a Europa». Y «Europa» al fin, podía comenzar por cualquier parte a la hora de poner el primer hito en el plano: podía ser el sitio de llegada del vapor –Londres, Génova, Vigo, Hamburgo– o del nexo más fuerte (ligado a la tradición familiar, a las enseñanzas recibidas por los maestros, al contacto previo con algún otro colega que haya estado o incluso que permanezca aún en ese sitio). Al parecer lo que en definitiva importaba, por sobre todo en esta experiencia del viaje, era la posibilidad de confrontarse con el «otro» y en esa confrontación «verse», medirse y evaluar el camino a seguir.

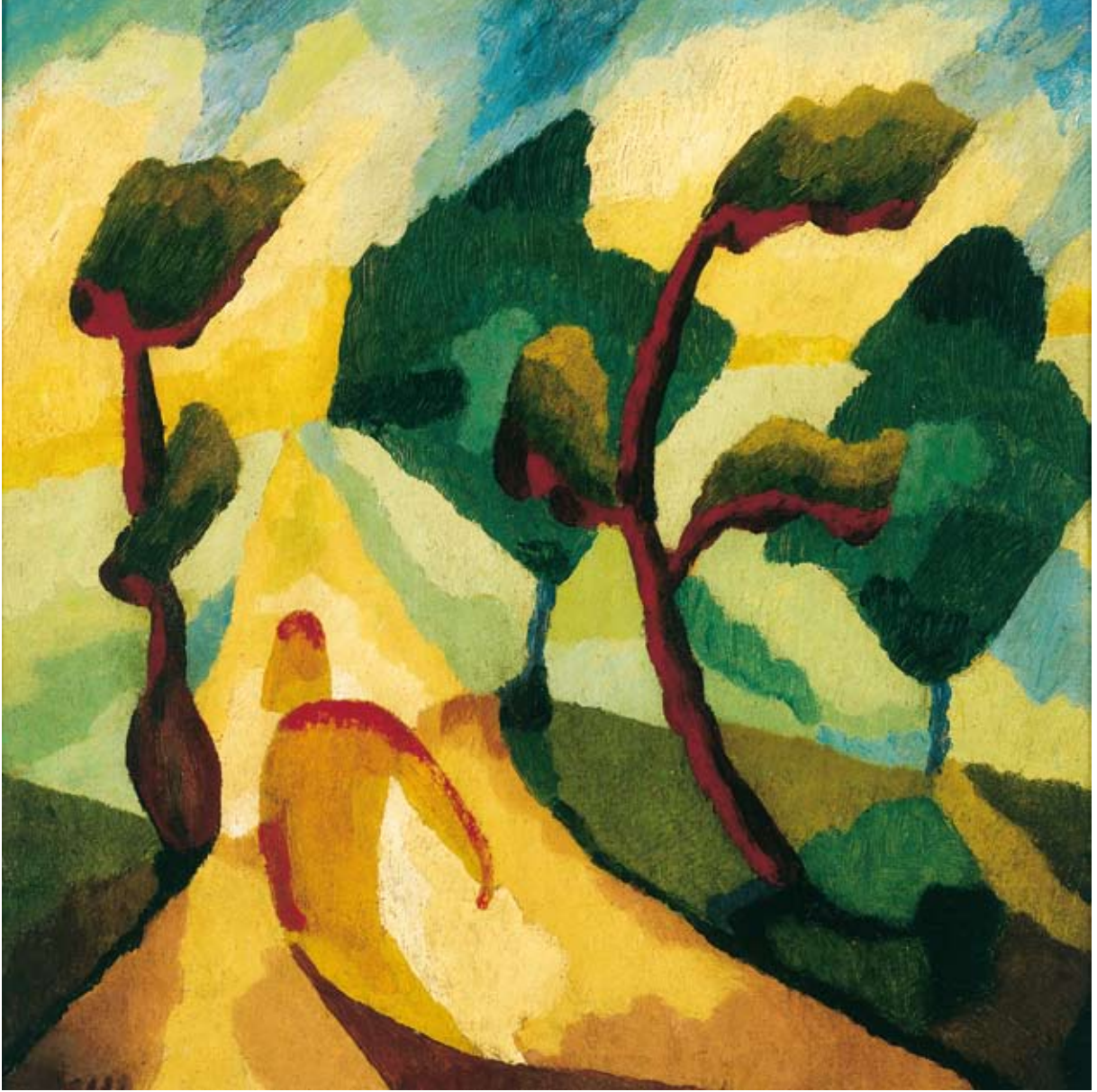
Xul Solar no fue la excepción. Su viaje estuvo pautado por una carta de viaje que ha ido construyéndose en el imaginario de su juventud, a partir de los recortes de prensa con los que fue armando una red de referencias vastísima que recorría los cinco continentes y las culturas del pasado y el presente –reales e imaginarias– a través de fotografías de obras de arte, escenas de costumbres de pueblos diversos y hasta personajes fabulosos: dragones, cíclopes, etc<sup>1</sup>. Un mapa misceláneo que le indicó como primer destino finalmente no concretado Australia, y que luego sería reencauzado hacia «el viejo continente». Los relatos familiares, las lecturas, los recorridos más o menos aleatorios de sus redes de relación completaron este mapa-*collage* que orientaría su derrotero entre 1912 y 1924.

La elección de la compañía naviera contribuía a definir algunos aspectos del recorrido. La de Xul es de bandera Británica. Llega al puerto de Londres en abril de 1912. El año anterior había reorientado su actividad: el ingeniero comenzaba a formarse de manera autodidacta en dibujo. Años más tarde su pasaporte lo consignaría como «pintor» en el ítem relativo a la profesión.

Su propósito era: «fundar una nueva religión sobre mi arte y crear un mundo para mis seguidores»<sup>2</sup>. Esta declaración tuvo en ciernes un objetivo radical que

1. Según ARTUNDO, PATRICIA, esta práctica de reunir recortes la habría iniciado entre 1903 y 1907 y la mantuvo toda su vida, en: «El libro del Cielo. Cronología biográfica y crítica» en: *Xul Solar* catálogo de la exposición realizada en MNCARS entre el 26 de febrero y el 13 de mayo de 2002. Comisario Marcos Ricardo Barnatan (p. 201-227).

2. *Ibidem* (p. 203)



supuso la fundación de algo nuevo, de un proyecto visionario que por cierto aspiraba a superar los marcos del ámbito artístico. Estaba deseando crear aquello que, más adelante en la revista vanguardista *Martín Fierro* de Buenos Aires, se delimitaría como la «nueva sensibilidad»<sup>3</sup>. Pero para alcanzar esta meta, primero hay que ver bastante y el extenso viaje emprendido es su oportunidad.

*La sombra del caminante*, un trabajo de Xul realizado durante los primeros años en territorio europeo, exhibe sus aproximaciones iniciáticas al mundo artístico por entonces en ebullición entre el cubismo, el expresionismo y el futurismo. Se trata de una pintura muy pequeña que recrea imaginariamente en su superficie, por la yuxtaposición de planos triangulares de colores, la suma de teselas que configurarían un mosaico. Un camino trazado por diagonales y un ritmo de líneas que se interseccionan arman secciones de colores próximos que van definiendo las formas sobre la superficie, para dar paso a un paisaje facetado. El camino termina en una nube. El caminante va hacia ella. Su sombra lo persigue y se alarga hacia el espectador. Una paleta intensa ofrece contrastes de verdes, ocre y tierras aplicados de manera vibrante y matizada creando una pintura que impacta por su dinamismo y variedad.

Esta imagen dialoga con los movimientos contemporáneos, aunque sin adscribir a ninguno de ellos, ensayando un planteo plástico que lo sitúa en el entorno del cubismo por su manera ‘otra’ de aprehender la realidad.

Por otra parte, un dato de su biografía completa la lectura de la obra. «Lavoro sempre con la mia tempera e vedo come imparo a dominare le difficultá techniche poco a poco» le escribe a su padre en una carta enviada desde Turín en 1912. «Mi ho comprato un libro *Der Blaue Reiter* sull’arte piu avanzatto, delle ‘bel-ve’, ‘futuristi’ e ‘cubisti’»<sup>4</sup>.

Parafraseando a Ernst Gombrich, sólo es posible ver aquello para lo que se está preparado, o sea, sólo vemos lo que estamos en condiciones de percibir. En este caso, la compra de Xul está precedida por su ejercicio cotidiano de recoger imágenes diversas y agruparlas en un mismo sitio. Esta tarea de yuxtaposición de imágenes de orígenes y motivos diferentes, no debió darle resultados tan apartados de lo que serían algunas de las páginas del libro que adquirió: *Der Blaue Reiter*. Seguramente se trataba del almanaque que en 1912 publicaron Franz Mark y Vassily Kandinsky. Allí reunían imágenes procedentes del arte contemporáneo «más avanzado» como ellos mismos consignaron y de trabajos de pueblos primitivos, así como partituras de Alban Berg y Antón Webern reflejando además, en los ensayos incluidos, los intereses de Kandinsky por las relaciones entre las artes visuales y la música. Este universo de problemas y preocupaciones estéticas tan plural está en sintonía con las búsquedas de Xul, que comenzará a transitar en estos años y que continuará y desarrollará a lo largo de toda su vida, dando paso a proyectos que le permitieron avanzar sobre nuevas construcciones de lenguaje en diferentes registros: musical, plástico, lingüístico, literario.

*Der Blaue Reiter* había expuesto en Munich, Berlín y otras ciudades. Convocó a numerosos artistas de diferentes nacionalidades, partiendo de aquellos que habían pertenecido al grupo *Der Brücke*. Desde su propuesta, *Der Blaue Reiter* se presentó como una alternativa crítica al cubismo ya que si bien reconocía su valor innovador, discutía su extrema racionalidad.

3. Sobre la presencia de Xul en la revista y sobre la situación de las artes plásticas en ella cfr. WECHSLER, DIANA, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2004, (pp.119-164 y pp.183-200),

4. Carta de Xul Solar a su padre, Turín 1912, Archivo Xul Solar, Buenos Aires, en: *Xul Solar*, Catálogo cit. (p.204)

No es casual entonces que Xul sintiera empatía por este planteamiento así como por las obras de Marc, Macke, Klee y Kandinsky y, en este sentido, *La sombra del caminante* aparece como el resultado del impacto de estos hallazgos de viaje.

*Diana B. Wechsler*

#### INSCRIPCIONES

No se alcanza a advertir la firma dentro de la superficie de la pintura. Sí se identifica en el ángulo inferior izquierdo «XIII» que podría ser la indicación del año de la obra, con lo cual debería ajustarse la datación hacia 1913. Por otra parte, el óleo es una técnica que Xul Solar abandona hacia 1917-18 y retoma hacia la década del 50 lo que haría suponer que tal vez el XIII sí esté indicando el año de realización de la obra.

#### PROCEDENCIA

*Latina American Sale*, Christies, New York, USA, New York / *Important Drawings And Sculpture (Part II)*. Anon. Sale, Christies, New York, EE UU / Colección Privada, Caracas, Venezuela / Galería Vermeer, Buenos Aires, Argentina.

