



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 139

20 de marzo de 2010

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

SALVADOR DOMÍNGUEZ PALOMO

Crítica a la obra de Christopher Green: Arte en Francia, 1900-1940

RESUMEN

Me he propuesto con este artículo hacer un resumen crítico de aquellos apartados del libro de Christopher Green que tratan sobre el cubismo. No se trata de una reseña, sino de un estudio crítico en el que busco puntos de contraste y de similitud con otras obras. He encontrado en este libro posturas contrarias a la versión al uso sobre el cubismo. Debería quedar clara la idea fundamental del libro: el arte no es separable del contexto en el que es creado, por el contrario, es fruta de la realidad de su tiempo.

PALABRAS CLAVE

Cubismo, Semiótica, Picasso, Derain, Primitivos.

Salvador Domínguez Palomo

Licenciado en Historia del Arte

Profesor de Ciencias Sociales en el Colegio María Auxiliadora II, de Marbella

salvadorpalomo2007@hotmail.com

[Claseshistoria.com](#)

20/03/2010

INTRODUCCIÓN

Me he propuesto con este artículo hacer un resumen crítico de aquellos apartados del libro de Christopher Green que tratan sobre el cubismo. No se trata de una recensión, sino de un estudio crítico en el que busco puntos de contraste y de similitud con otras obras. He encontrado en este libro posturas contrarias a la versión al uso sobre el cubismo. Debería quedar clara la idea fundamental del libro: el arte no es separable del contexto en el que es creado, por el contrario, es fruta de la realidad de su tiempo.

Fundamentalmente, lo cultural no es separable de lo social ni de lo político. La historia social, económica y política, cada una a su manera, utilizó el arte para crear una representación llena de glamour de Francia entre 1900-1940, y por tanto unen la historia en sentido amplio con la historia del arte, unas veces de manera engañosa, otras de manera reveladora, siempre elocuente 1.

El primer capítulo nos presenta las exposiciones de París de 1900, 25 y 37 para explicarnos la historia social, económica y política de Francia. Los efectos sociales y políticos de las actitudes dominantes en la clase media –racionalista, individualista, conservadora- y un lenguaje proclive al estancamiento, la nostalgia y la división son temas fundamentales entre las exposiciones de 1900 y 1937. Resulta extraordinario, pues, que la apertura a la innovación y una permanente y dinámica actividad sean temas dominantes en la mayoría de los análisis históricos del arte francés.

Es indudable que los artistas se identificaron con los movimientos artísticos (y políticos) en Francia o se opusieron a ellos, y a ciertos niveles su obra se expresa desde posturas relacionadas con los movimientos como realidades colectivas. Las exposiciones en el Petit Palais y en el Jeu de Paume, de 1937, nos sirven de ejemplo para comprender esas distintas maneras de representar el arte en Francia:

- En el Petit Palais se representaba “arte independiente”, que según Escholier “No era en absoluto arte francés contemporáneo. Era uno de sus aspectos, que, durante treinta años, ha causado sensación en el extranjero...” 2, no sujeto a selección al Salón de la Société des artistes français. Exponían Vlaminck, Derain, Matisse, Rouault, Maillol, Denis, Bonnard, Vuillard, Dufy, Utrillo, Braque, Lhote, Léger, Blanchard, Picasso, Zadkine, Laurens y Lipchitz. Se ve una intención de grupo a pesar de ser entidades artísticas tan individualizadas (aun reconociendo los movimientos –“ismos”- se pone mucho más el acento en los grupos e individuos). Hay un sentido de evolución poco estricta que oscila con incomodidad entre movimientos, grupos e individuos.

No obstante, es necesario seguir las líneas generales de las versiones de Barr y del Jeu de Paume a fines de los años 30: introducir el fauvismo, el cubismo, el dadá y el surrealismo como ismos.

- En el Jeu de Paume, se quería reunir arte moderno y extranjero, es decir, no poner el acento en una institución francesa sino en el arte independiente como fenómeno internacional; no en los “maestros” concretos sino en el “desarrollo” histórico. Intervenían también Braque, Léger, Matisse, Picasso... Ya, Alfred H. Barr, en su exposición *Cubismo y arte abstracto*, del Museo de Arte Moderno de Nueva York (exhibición modelo para las historias angloamericanas del modernismo), elaboró la historia de unos acontecimientos lineales interrelacionados que descubrían el ascenso de los movimientos partiendo del “sintetismo” y “neoimpresionismo” de la década de 1890 pasando por el cubismo hasta llegar al arte abstracto. El Jeu de Paume era una versión francesa que reemplazaba la historia de los grandes artistas por la historia de los grandes movimientos. Comparable a la historia de Barr pero radicalmente diferente, la historia francesa concedía un papel más integral al surrealismo (influencia de Éluard). En esta exposición se habla de los artistas franceses como las fuentes a las que han acudido los artistas extranjeros, es decir, el arte francés como fuente y origen de un nuevo y triunfante “arte independiente” internacional. La sala “cubista” sólo incluía artistas “extranjeros” que hubiesen trabajado en Francia: Picasso, Gris,... (los artistas se encuentran en un paisaje activamente determinado por la política y el cambio social – detallado más adelante-).

1. LA GESTACIÓN DEL CUBISMO

Antes de 1914, el sufijo “ismo” era utilizado por los críticos para expresar desdén. Pero será a partir de *Cubismo y arte abstracto* de Barr, de 1936 cuando los “ismos” denotarán trascendencia junto con un ámbito determinado. Los artistas utilizaron deliberadamente la táctica de la exposición colectiva y la bandera común del ismo como estrategias publicitarias en una época en la que la psicología de la publicidad se estaba desarrollando velozmente.

El cubismo alcanzó pronto el rasgo de ismo, aun antes de que hubiera exposiciones colectivas de cubistas. Fue de la obra de Braque de la que se habló por primera vez (Vauxcelles) utilizando la palabra “cubos” aludiendo a los paisajes de L'estaque, asociados con Cézanne 3. En 1910, el epíteto “cúbico” ya se aplicaba a los cuadros de Picasso, y a través de Salmon, a la obra de Metzinger.

Algo que viene a complicar la comprensión del cubismo es que hasta 1912-13 no aparecen teorías del cubismo producidas desde dentro (Apollinaire con *Les Peintres Cubistes*, Metzinger con *Du Cubisme*, Gleizes, Raynal, Salmon.). En este momento empieza a conocerse el movimiento cubista a través de las exposiciones colectivas en los Independientes y en el Salón de Otoño. El término se identificó, por tanto, con un conjunto de teorías y con un grupo 4.

En estos salones exponen, en asociación con Matisse, los autores antes mencionados además de Gleizes, Léger y Le Fauconnier. La cuestión aquí, entonces,

es: ¿a qué llamamos cubismo? Ni en las exposiciones de los Independientes ni en el Salón de Otoño había obras de Picasso y Braque, los iniciadores del cubismo.

Por tanto, se habla de dos líneas argumentales distintas en la historia del cubismo, una habla de un cubismo “verdadero” o “esencial”, es decir, Picasso, Braque y Gris –cubistas de Kahnweiler- y el resto. Junto con Kahnweiler, otros autores, como Guillaume Janneau, Barr, Salmon o Apollinaire subrayan la primacía de estos artistas frente al resto, los que, sin embargo, dieron fama mundial al cubismo en los salones y lograron consolidarlo como movimiento 5.

Comienzan entonces distintas teorías en cuanto al momento inicial del cubismo, que se centran exclusivamente en Braque y Picasso:

- Los autores Barr, Salmon y Raynal identifican el comienzo del cubismo con *Las señoritas de Aviñón* de Picasso, de 1907. Para estos autores, el interés de Picasso era la representación de las 3 dimensiones en la superficie bidimensional. Lo importante no es lo expresivo, sino la manera de representar. El plano y lo conceptual serán los 2 puntos de análisis del cubismo en atención a la obra de Picasso y Braque 6.
- Janneau se centra también en estos dos polos de lo plano y lo conceptual, pero atribuyendo la primacía a Braque en sus paisajes de L'Estaque.
- William Rubin, apoyándose en Clement Greenberg, también concluye que Braque es el iniciador del cubismo, pero pone el acento en la percepción – consigue sugerir profundidad manteniendo el sentido de la plenitud-.
- Para Kahnweiler, el origen está en este intento de Picasso por representar las tres dimensiones en dos, pero no en *Las señoritas* sino en sus pinturas de Cadaquès.

Habrá que esperar a la década de 1920 para que autores como Pierre Reverdy o André Lhote desarrollen una teoría más generalista del cubismo incluyendo toda una gama de estilos cubistas de autores anteriores a 1914 diferentes de Picasso, Braque y Gris 7.

2. SER UN MAESTRO MODERNO: MATISSE, PICASSO Y OTROS

En los años 20 la prosperidad del mercado del arte hizo parecer brevemente que ser un maestro moderno era un privilegio abierto a muchos independientes menores. A mediados y finales de la década, la prensa popular daba mucho realce al *glamour* que las repentinas inyecciones de riqueza prestaban al estilo de vida alternativo y “libre” de los artistas (entre los artistas, las casas de campo y los automóviles eran comunes signos de estatus). Asistimos a un cambio en los artistas en esta década, quienes se mueven entre el individualismo bohemio propio de artistas independientes y un individualismo de clase media que se caracterizaba por el lujo, las excentricidades y la utilización de sí mismos como iconos publicitarios (como ejemplo, las fotografías de artistas de Man Ray).

Lo que cabe pensar aquí es que la mercantilización del arte contrasta fuertemente con el ideal de libertad que existía antes de 1914. Se pierde la bohemia y, ¿también el arte verdadero y sincero? 8. Green afirma que Picasso, prototipo de artista moderno, nunca sería totalmente absorbido por ese mundo burgués en el que el trabajo serio se banalizaba transformándose en espectáculo, y que su imagen ponía de manifiesto el contraste entre el ideal del compromiso creativo total y su estilo de vida burgués 9. Picasso era un artista totalmente comprometido y sin embargo un astuto hombre de negocios. Se comenta en el libro que incluso la evolución de su pintura atiende – además de a la experimentación, a lo decorativo,...- al compromiso con sus marchantes y a la búsqueda del éxito comercial (Gertrude Stein observaba la fealdad como cualidad indispensable del arte innovador, y Kahnweiler quería un arte experimental comprometido). Igualmente habla Green de Matisse, rival de Picasso. Ambos representan el compromiso total como artistas pero también, del mismo modo, comprometidos con la mundana realidad del mercado 10.

3. SEMEJANZA Y DEFORMACIÓN, ANÁLISIS Y SÍNTESIS: DE MATISSE AL CUBISMO

Este apartado trata uno de los temas que más me han llamado la atención: las fases del cubismo. La gran aportación de Alfred Barr en el estudio del cubismo fue la distinción entre un tipo de pintura cubista basado en descomponer las cosas hasta hacer un análisis parte por parte, lo cual implica un cambio de punto de vista, y otro tipo basado en el desarrollo de imágenes a partir de esquemáticos signos conceptuales como rasgos: cubismo “analítico” y “sintético”. Esta teoría de Barr, versión oficial del cubismo, es la que todos hemos estudiado.

Pero esto no fue totalmente invento suyo: Juan Gris se refirió a su pintura utilizando la distinción entre pintura basada en la disección analítica de las cosas y pintura dedicada a la pureza sintética necesaria para aquella. Su método, denominado “método deductivo” (que pasa de lo abstracto a lo concreto), será interpretado por Barr, como veremos, de forma distinta.

Es necesario también para este tema detenerse en la palabra “deformación”. Esta deformación, que tiene especial relevancia en el cubismo y que rompe con la semejanza, generó rechazo en los primeros momentos (horror ante el carácter grotesco de las distorsiones de las *Señoritas de Avignon*) 11. El campo de experimentación se dio sobre todo en los retratos, que figurarán después de todo, entre las obras clave de este nuevo vocabulario formal. Veremos cómo el cuadro sustituirá al modelo. Para entender esta deformación hay que tener en cuenta que tanto el “cubismo analítico” de Picasso, Braque y Gris como el variado resto de cubismos daban mayor importancia a la concepción que a la percepción 12, por eso afirma Green que este conocimiento “inteligente” era la acumulación de un estudio integral de las cosas, y por tanto era comunicado por la combinación de múltiples

puntos de vista en una sola imagen 13. A esta acumulación de aspectos fragmentarios le conferiría “equilibrio” una estructura geométrica.

Ignoraba también antes de leer este libro que el análisis y la síntesis fueran tratados fuera del cubismo: Gauguin, con su “sintetismo”, buscaba en el arte una síntesis que liberara a la pintura y a la escultura de un anclaje demasiado fijo en el mundo material. También Denis, interpretando las lecciones de Cézanne, hablaba de una “síntesis” que brotaba del “análisis”. Para Cézanne y para Matisse, el análisis (ver) era inseparable de la síntesis (pintar).

En el ámbito cubista, ya Gleizes en 1911, habló de la separación entre análisis y síntesis presentándolas en dos etapas de un mismo proceso:

- Multiplicación del “campo visual” por un análisis, un aspecto detrás de otro, de las cosas desde diferentes puntos de vista.
- Después su integración de nuevo por medio de la geometría para crear un equilibrio.

Los términos “análisis” y “síntesis” serán básicos, por tanto, para entender el arte cubista; pero el problema está en la confusión que creó Barr cuando, en su exposición *Cubismo y arte abstracto* de 1936 interpretó este proceso como dos etapas en la historia del cubismo en su totalidad, y que aplica casi exclusivamente a Picasso, Braque y Gris 14:

- “cubismo analítico” antes de 1912.
- “cubismo sintético” después de 1912.

Sin embargo, la teoría de Barr se contradice con la propia obra de Picasso y de Braque, quienes se opusieron a ella, a diferencia de Gleizes y Metzinger, a favor de una creación artística abierta. De hecho, antes y después de 1912 la manera en que Picasso, Braque y Gris pintaban era más compleja e impredecible; no se puede denominar ni exclusivamente analítica ni exclusivamente sintética.

4. LA “PINTURA PURA” Y EL TABLEU-OBJECT: LOS CUBISTAS, LOS ÓRFICOS Y MATISSE

Es Apollinaire quien, desde 1908, se refiere a la pintura cubista de Picasso y Braque como “pura”, pero será en la obra de Delaunay donde encuentra el máximo exponente de “pintura pura” en lo que denominó “cubismo órfico”. Lo que decía Apollinaire es que lo importante en la pintura no era imitar la naturaleza, sino pintar nuevos conjuntos con elementos no tomados de la realidad visual, es decir, que fueran enteramente creados por el artista, el cual los dotaría de realidad. Por tanto, se observa en las obras un elemento de misterio, ya que al espectador, aunque se le revela el tema, tiene que trabajar para imaginar lo que está representado (esto se observa en las obras “herméticas” de Picasso –*Hombre con clarinete*- y Braque –*El portugués*-). Lo que se pretende es jugar con la sugerencia, como hacía Apollinaire en su poesía. Es decir, que el contemplador vaya descifrando la obra poco a poco

interpretando los signos que el artista le proporciona (esto me hace pensar en el cubismo como perfecto ejemplo de obra abierta, ya que debe ser el espectador el que la termine. De este modo, una obra puede tener múltiples significados).

La aportación de Delaunay con su “pintura pura” fue eliminar el residuo naturalista del neoimpresionismo y transformar la mancha divisionista en la faceta cubista, creando un luminoso colorido a los espacios hasta entonces umbríos del cubismo. Con el encuentro entre sus colores yuxtapuestos creaba el efecto de movimiento y se alcanzaba un equilibrio proporcionado 15. Green critica de Delaunay que a pesar de su pureza, su obra es analítica y sintética del mismo modo que la obra cubista de Picasso y Braque (no lo entiendo, ¿se refiere a que no es lo suficientemente abstracta?, ¿es que para ser pura no se deben “ver” estas dos fases?, ¿quiere decir que la pintura abstracta no contempla estas dos fases? No alcanzo a ver qué tiene que ver esa pureza conseguida a través del color con el análisis y la síntesis. Sí puedo decir que análisis y síntesis dependen de la realidad; en el primero, la realidad es el punto de partida. En el segundo, el de llegada. Así que, efectivamente, da la impresión de que Green achaca un déficit de abstracción a Delaunay). Léger buscó también la “pintura pura” que propugnaba Apollinaire recurriendo a la idea del contraste simultáneo, como Delaunay. Creía en un “realismo pictórico” cuyo objetivo era ordenar simultáneamente las tres grandes cantidades plásticas: líneas, formas y colores. Afirmaba el plano carácter material de la obra en cuanto objeto cubierto de pigmentos y disolventes. Esta realidad *material* tiene un importantísimo eco en la pintura cubista: plantear la pintura como un *tableau-object* (cuadro-objeto).

El carácter práctico del uso que hacen Braque y Picasso del *collage* y del *papier-collé* indicaba que la pintura era un objeto. De hecho, las construcciones de objetos tridimensionales que realizó Picasso respondían, además de construir en un espacio real, a un impulso por materializar la obra. Pero el cuadro-objeto era siempre un “cuadro” además de un objeto; podía ser una cosa muy material y con todo seguir sugiriendo aparentemente espacios infinitos. Es decir, que el espectador, a través de la imaginación desmaterializa ese mismo objeto material al crear para sí un espacio imaginado a partir de la superposición de fragmentos materiales 16.

Matisse se interesó también por esta idea del cuadro-objeto. Los cubistas y Matisse tienen un interés común con las ideas de lo plano y del *tableau-object*: todos querían un tipo de arte que fuera más allá de del naturalismo y del simbolismo de fines del s. XIX.

5. LA METAMORFOSIS Y LA SEMIÓTICA DEL CUBISMO

El autor comienza este apartado haciendo una crítica al primer *collage* de Picasso y *papier-collé* de Braque calificándolos de no lúcidos. Dice que “ambos conservan la sugerencia equívoca de la obra “hermética” de ambos artistas en los 2 años anteriores” 17. Afirmar que la lucidez, tanto en el uso de materiales como de los

signos la logra Picasso con sus primeros *papier-collés* y construcciones a fines de 1912. Lo que no comprendo es qué entiende Green por lucidez. No sé si él ve esa lucidez, como expresa más tarde, en un “uso más fácilmente legible de los signos y más explícito de los materiales” 18. Añade que esta lucidez, indicativa de un nuevo tipo de sugestión en la dimensión espacial, se observa en la *Guitarra* de Picasso (la primera construcción cubista). Esta obra, que para Salmon rompía con todo lo anterior, tiene una enorme influencia sobre el arte bidimensional del *papier-collé* porque destruye la distinción entre pintura y escultura. Picasso consolidó con sus construcciones el carácter de objeto tanto de la pintura como de la escultura, y es que ahora no se producían ni cuadros ni esculturas, sino objetos bidimensionales o tridimensionales. Con esto, el artista podía metamorfosearse de pintor a escultor 19. El espectador tiene la posibilidad de interpretar, con su imaginación, los signos arbitrarios que representan cosas, ya que no hay una estricta relación entre el signo y lo que denota (el cilindro de la *Guitarra* que representa el agujero de resonancia podría interpretarse también como un vaso...). Se da a los signos un significado en el contexto, dentro de unos sistemas de relaciones, y para esto era fundamental tanto la colocación de esos signos como la clara diferenciación entre ellos 20.

El estudio de la propiedad de lo plano (uso de Picasso y Braque de las facetas extrapolado, según Green de los Mosaicos de Cézanne) 21 en composiciones bidimensionales fue fundamental en la evolución del lenguaje de signos del cubismo. Con el tiempo se consiguió que la planitud material de la superficie del *collage* y del *papier-collé* se pudiera afirmar sin ese facetado de planos grises y marrones, sino sencillamente pegando trozos de papel y otros materiales entre los cuales actuaría el trazado de signos. De este modo, no cabía la posibilidad de que el cuadro se convirtiera en una ventana abierta a la profundidad. Este arranque material fue aprovechado por Picasso y Braque para simplificar el uso de signos a la vez que aumentaban las posibilidades conceptuales de aquéllos ya que, como asevera Green, “si la relación entre los signos era arbitraria y modificable, se abrían infinitas posibilidades para la imaginación” 22. Es decir, que a partir de ahora se hace hincapié en la prioridad que se da a la relación entre el espectador y la obra de arte. Como se deducía en el anterior apartado, es el contemplador el que tiene que terminar la obra interpretando sus signos.

Pero antes de zanjar esta cuestión por completo, fijémonos en la obra de Braque *Hombre con pipa*, con la que Green ejemplifica el sistema de signos: aquí Braque manipula los signos de tal forma que el “hombre con pipa” que ha producido se le presenta al espectador de un modo inequívoco. Es decir, que Braque quiere que el espectador vea lo que él quiere.

Es de todo esto de donde surge mi gran duda y que no se me aclara en ningún libro: ¿debemos descifrar el mensaje que el pintor nos quiere transmitir –para lo cual nos da una serie de pistas- o acabar nosotros mismos la obra interpretando libremente los signos que observamos? Atendiendo a la cantidad de veces con que se repiten los motivos (instrumentos musicales, periódicos, ciertas palabras,...) me inclino

a pensar en la obra cubista como transmisora de un mensaje explícito y no como obra abierta (destacar, no obstante, que toda obra, por muy explícita que sea, es una obra abierta. Toda obra, aun en el más tradicional de los lenguajes, nos obliga a leer signos que dan como resultado algo: incluso en La Gioconda es así; lo que no quita que sea susceptible de muchas interpretaciones; que sea, por lo tanto, una obra abierta).

6. METÁFORA Y METAMORFOSIS: LOS SURREALISTAS Y LOS CUBISTAS

La arbitrariedad de los signos y su variabilidad ante lo que denotan significaron para Juan Gris un recurso importante para su rima visual, que actuaba reuniendo cosas para producir algo nuevo. Raynal relacionó esto con la “catacresis”, metáfora verbal griega mediante la cual se combinaban palabras con significado establecido para designar una cosa nueva. En el libro aparece como ejemplo *Guitarra y frutero* de Gris para explicar que es la imaginación (operación conceptual) del espectador la que le permite tomar de dos cosas diferentes los recursos para construir una tercera, de este modo, el que ve la obra puede interpretar una guitarra/frutero y un frutero/guitarra 23.

Pero a pesar del nivel conceptual de esta pintura, también se le da importancia a la experiencia sensorial; el cubismo de Picasso, Braque y Gris invita al espectador a experimentar uniendo lectura y visión. Se explica algo parecido al apartado anterior pero en relación con la poesía: dice el autor que Reverdy “no se centraba en la palabra aislada sino en la manera en que las palabras combinadas podían crear unas conjunciones de ideas inverosímiles pero “apropiadas”” 24.

La idea de la imagen poética influyó enormemente en el surrealismo y su “automatismo psíquico”, pero Breton, en su primer *Manifiesto del surrealismo*, señaló dos puntos de Reverdy con los que no estaba de acuerdo:

- Tanto Reverdy como Gris manipulaban las palabras o imágenes con una intención determinada. Breton creía que las imágenes no había que deseñarlas, sino encontrarlas (recibir las imágenes de los sueños o mediante la escritura automática).
- Breton desaprobaba la idea de que las conjunciones debían ser lejanas y apropiadas. Lo importante era la capacidad de desorientación de una imagen.

Pero a pesar de estas divergencias, para Breton, fue Picasso el cubista que mejor anticipó la libertad imaginativa y la fuerza desestabilizadora del surrealismo con sus obras herméticas en las que, según él, se liberaba de toda traba a la imaginación.

La conclusión es que fue a través de los signos metamorfoseados del *collage* y *papier-collé* como se dio el impulso a la creación de imágenes surrealistas. De hecho, los artistas surrealistas André Mason y Joan Miró son reconocidos por Breton como sucesores surrealistas de Picasso, de cuya obra extrajeron los metamórficos signos cubistas 25.

7. EL DESAFÍO A LA TRADICIÓN: LA PRESENCIA DEL PASADO EN LA OBRA DE LOS CUBISTAS Y DE DERAIN, 1907-1914

Aunque en los escritos sobre cubismo anteriores a 1914 no se hable de ninguna tradición reconocible (ni grecolatina ni clásica francesa), se pueden observar en la obra de Picasso y Braque de entre 1907-12 rasgos estilísticos que aludían al pasado.

Refiriéndose a las *Señoritas de Aviñón*, autores como Salmon piensan que rompe con toda tradición. Green, en cambio, afirma que se puede relacionar con Tiziano, con el Greco y con las *Bañistas* de Cézanne; piensa que hay en la obra una idea modernista de tradición 26. También Picasso y Braque crearon dos obras cada uno para el Salón de otoño de 1910 –donde se montaron retrospectivas con carácter de homenaje- como respuesta a la obra italianizante de Corot del Salón de 1909.

Las obras con las que Green ejemplifica la presencia del pasado son:

- *Mujer con Mandolina*, de Braque (1910): utiliza el formato oval para evocar la pintura decorativa francesa del s. XVIII. Aunque Braque acentúa el sentido antidecorativo, es a esta pintura “cubista hermética” a la que se calificaría de “clásica”. Esta obra se asocia con el neoimpresionismo y con Cézanne. Conecta con el pasado mediante el tratamiento y la temática.
- *Desnudos en un bosque*, de Léger (1911): se vale de la temática, como era general en el cubismo de los Salones, para manifestar una relación con el pasado. Desnudos en escenarios de paisaje que enlazaba las *Bañistas* de Cézanne con el s. XVII.
- *La Abundancia*, de Le Fauconnier (1911): incluida de lleno en un linaje alegórico clásico.
- *La hora del té*, de Metzinger (1911): ofreció un tema de retrato convencional que recordaba a Corot.
- *Mujer en azul*, de Léger (1912): se vale del convencional tema del retrato y recuerda sobre todo los últimos retratos de Cézanne de su esposa y su *Mujer con cafetera*.

Resulta significativa esta constante presencia de Cézanne como punto de intercambio entre pasado y presente.

Pero lo que hay que tener más en cuenta es la manera en la que el público acogía las exposiciones cubistas, las cuales suponían para los espectadores una amenaza directa contra la tradición y la identidad nacionales. En un contexto de nacionalismo militante (crisis socio-política y económica) el cubismo se consideró como una invasión extranjera –con la ayuda de artistas franceses-, y fue atacado tanto por la derecha como por el centro y la izquierda, acorralado en un clima de xenofobia que no paraba de extenderse 27. El patriotismo nacionalista se orientó a favor de un clasicismo natural francés, producto de la continuidad de la tradición en Francia y que buscaba un innato equilibrio entre realismo y orden. De hecho, Vauxcelles publicó en el periódico de la izquierda democrática *Gil Blas* que la abstracción del cubismo y su aparente negación de la naturaleza lo dejaban al margen del compromiso con la naturaleza indispensable para la pintura francesa, desde Poussin e Ingres hasta

Cézanne. Se trataba de defender, dentro de ese contexto xenófobo, un género claramente nacionalista.

Pero no sólo tenemos estas dos posturas: hay cubistas, como Gleizes y Metzinger, que hacen de su arte algo intrínsecamente nacional, uniéndose al nacionalismo francés. Al verse acosado por las críticas, Gleizes defiende el cubismo como algo francés, vinculándolo a la idea de una “tradición celta” y de una Francia fundamentalmente celta en lugar de romana –enfrentándose a la idea de la latinidad de Francia de los republicanos nacionalistas y *L’Action française*, y defendida por los artistas Denis y Maillol-. Lo que ocurre aquí es que Gleizes se contradice más adelante comentando que la grandiosidad, claridad, equilibrio e inteligencia del cubismo se originaban en las “tradiciones grecorromanas”. Es imposible no dudar de él sabiendo que declara esto a la par que se adhiere al nacionalismo celta de la Liga Celta de Robert Pelletier. El caso es que en 1913 identificó el cubismo con el arte gótico, que para él era fundamentalmente celta.

Otra corriente la ofrece Delaunay junto con Derain, para quienes lo gótico y lo latino iban juntos. Eran manifestaciones diferentes que se relacionaban en ese equilibrio entre “realismo” y razón, espontaneidad y disciplina que, dice Green: “se creía había recibido su nueva forma paradigmática en la pintura de Cézanne” 28.

8. SER MODERNO Y TRADICIONAL EN TIEMPO DE GUERRA: EL CUBISMO EN EL FRENTE FRANCÉS, 1914-1918

En 1916 el escultor Jacques Lipchitz abandonó sus creaciones policromas inspiradas en las construcciones de Picasso y se dedicó a la escultura en piedra y bronce, argumentando que la escultura debía hacerse como la arquitectura porque así era como la hacían los antiguos, los egipcios y asirios, y también los franceses de la catedral de Chartres. El pasado al que se refiere era menos limitado que la tradición celta de Gleizes o la latina de Denis, pero también se identificó con Chartres y las catedrales de Francia.

Juan Gris también alude a una idea específicamente francesa de tradición que comprende a los “primitivos franceses” y el clasicismo latino. Se interesó por el dibujo de Ingres influenciado por Picasso, que desde que se declaró la guerra siguió dos vertientes: por un lado las posibilidades estructurales del *collage* y *papier-collé* y por otro el dibujo “tradicional” de figuras fijándose en Cézanne y en Ingres.

Tras la guerra, Jean Cocteau denominaría con la expresión “llamada al orden” un cambio en el ámbito de los cubistas y de otros después de 1914 que abarcaba, además de a las artes visuales, a la música y a la literatura. En 1918-1919 todos los cubistas de Rosenberg excepto Léger participaron en este cambio: Lipchitz, Gris, Braque, Severini (antes futurista), Herbin, Laurens, Metzinger o Maria Blanchard. Un año antes, Paul Dermée argumentaba que una época de exuberancia y fuerza debía ir

seguida de una época de organización, clasificación y ciencia, o sea, de una época clásica. La “llamada al orden” y la idea de clasicismo estaban directamente alineadas. Braque estableció un vínculo entre la “llamada al orden” en el cubismo y Cézanne como modelo de un clasicismo moderno (sus frases “los sentidos deforman, la mente forma” y “amo la norma que corrige la emoción” manifiestan la reelaboración en términos cubistas que hace de Cézanne).

Desde todos los ámbitos de la cultura Francia era descrita cada vez más como una nación latina, iluminada por la razón. Es más, en 1917 Apollinaire afirmó que el cubismo era una creación francoespañola o, más sencillamente, latina 29.

Christopher Green se cuestiona al término de este apartado si se debe entender la “llamada al orden” de los cubistas, su creciente deseo de ser situados en contextos tradicionales y la construcción de ideas “clásicas” del arte alrededor de ellos –afirma, “anquilosadas por la retórica de la latinidad” 30-, como la absorción de la vanguardia cubista en lo que sólo se puede llamar la cultura política de la derecha. Él cree que es así, pero también admite la posibilidad de ver el mito latino no como una tendencia de la derecha, sino como la exitosa apropiación por el centro republicano y democrático de la sociedad francesa de un mito de la derecha. El caso es que los artistas extranjeros como Picasso, Gris, Lipchitz o Blanchard posiblemente se dieron cuenta de que al identificarse con las ideas clásicas de la tradición se identificaban con el nacionalismo cultural y político.

En 1917 Picasso colaboró con el compositor Eric Satie en la producción del ballet de Cocteau *Parade* para los Ballets Rusos de Serge Diaghilev. Comenta el autor que ahora se considera como un ingenioso producto propagandístico del cubismo. La finalidad era reunir el cubismo y el mito latino de Francia, y así lograr que fuera socialmente aceptado. Pero, concluye Green, por muy latinas que fueran las alusiones, todo modernismo, en especial el cubismo de Picasso, siempre sería una invasión extranjera proveniente de la izquierda 31.

9. LA PRIMITIVIZACIÓN DE LO MODERNO, 1890-1918. LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN

Rousseau juega un papel fundamental en la primitivización del arte moderno europeo. Éste observa en el arte africano las cualidades de espontaneidad e inmediatez (fundamental para la percepción de la pintura fauvista) pero lo que más le atrae son las cualidades de lo “ingenuo” y “sincero”. Estas cualidades se pueden observar en la obra de artistas como Denis, Matisse, Cézanne, Derain, Vlaminck o Gauguin 32.

Rousseau y Cézanne se asociaron con los fauvistas y con Picasso cuando éstos reconocieron lo “primitivo” en un sentido que incluía a “África”. De hecho, las cualidades de ingenuidad y sinceridad observadas en el arte africano eran las que

ejemplificaban las obras de fauvistas y de Picasso. Pero esta aproximación al arte africano, comenta Green, se hace desde una perspectiva europea, en parte una fantasía, a través de la cual se hace de África un lugar salvaje donde no existen las represiones de la civilización 33. Los escultores africanos son imaginados como artistas en el sentido europeo, los cuales creaban unas imágenes directas y expresivas cuya “ingenuidad” probaba que se trataba de un arte sincero.

La atracción por lo primitivo surgía de dos motivaciones:

- Para enriquecer el modernismo europeo, asimilándolo a la idea del papel del artista en la sociedad civilizada.
- Se soñaba con un salvajismo “primitivo” que amenazara la idea de civilización.

Picasso se interesó por las máscaras y figuras rituales africanas y oceánicas gracias a Matisse y a Derain, en cuyos estudios pudo haber visto piezas africanas antes de visitar el museo etnográfico del Trocadéro, experiencia que posteriormente consideró verdaderamente reveladora para él 34. Su primer obra fruto de este interés fue *Las señoritas de Aviñón*, donde revela una comprensión sorprendentemente clara de la relación entre lo “primitivo” y lo “civilizado”. La gama de alusiones culturales es amplísima, ya que alude no sólo a las *Bañistas* de Cézanne, al Greco, a Ingres o a Tiziano, sino también al arte egipcio antiguo, a dos distintas épocas de la escultura ibérica antigua y a la escultura africana y oceánica 35. Las alusiones más evidentes son a la antigüedad mediterránea y a formas africanas. Por tanto, lo europeo antiguo y “primitivo” se juxtapone con lo africano y lo oceánico.

El tema de Picasso son cinco prostitutas en exhibición en un burdel 36. El cuadro explota el potencial de pesadilla de la Europa de principios del s. XX de “África” para crear un nuevo tipo de tratamiento pictórico de la sexualidad, que implica directamente al espectador. Una hipótesis que se plantea es que la obra surge a raíz de dos acontecimientos en la vida de Picasso: su ruptura con Fernande Olivier y el profundo temor a las enfermedades venéreas generado por las atemorizadoras campañas de concienciación públicas de la década de 1900 dirigidas a los que frecuentaban los burdeles, como él. Entonces, Picasso pintaría el cuadro para exorcizarse, es decir, como una manera de liberarse de los “malos espíritus”, de la misma manera que los fetiches de África y Oceanía liberan de los espíritus amenazadores. Desde esta óptica, la obra marca no sólo el comienzo de una nueva representación “incivilizada” de la sexualidad que exige la participación del espectador, sino la aparición repentina de un “primitivismo” que adquiere fuerza mágica de los objetos rituales no europeos, y la aplica para exorcizar las neurosis acumuladas que produce el estado de “civilización”. Se ha interpretado también, tomando como base la teoría de los instintos sexual y agresivo de Freud, que la contraposición de los desnudos “europeos” en seductoras posturas, en el centro, y los africanizados y odiosamente deformados, a la derecha, significan la contraposición de Eros (el amor) y Thanatos (la muerte). Picasso enfrenta a los contempladores con la diferencia en cuanto a poderosa realidad sexual, racial y cultural. Explica el autor: “aceptó algo que

directamente amenazaba los valores que apuntalan la misión civilizadora colonialista” 37.

Green expone las hipótesis, igualmente válidas, de dos autores:

- Leighton, en 1990, defiende que la decisión de Picasso de africanizar las prostitutas atiende a un intento de identificarlas como víctimas de la sociedad moderna y de manifestar su solidaridad con las campañas anticoloniales de la izquierda revolucionaria dada la brutal explotación de las poblaciones locales del Congo.
- David Lomas, en 1993, sostiene que el cuadro refuerza la idea de diferencia, prejuicios y temores existentes propios del racismo, que eran acrecentados por los escritos de Max Nordau y Cesare Lombroso de fines del s. XIX, quienes propugnaban que la evolución podía invertirse acarreado la degeneración de las razas europeas, y que la prostitución y las enfermedades de transmisión sexual ayudarían a este proceso.

Opina el autor que *Las señoritas de Avignon*, además de revalorizar positivamente el “arte” africano y oceánico, podría actuar posteriormente contra el racismo, ya que esta obra abrió el camino a un “primitivismo” moderno que actuaría enérgicamente en pro de la diferencia 38. Kahnweiler destacó que esta evolución desde las *Señoritas de Aviñón* hasta un arte geométrico, conceptual, cada vez más centrado en las posibilidades pictóricas iniciadas por Cézanne establecía un vínculo entre esta obra y el cubismo.

La siguiente obra donde Picasso une de nuevo la sexualidad y lo “primitivo” es *Tres mujeres* (aunque hay una figura masculina), pero ahora se interpreta como una imagen de los orígenes y de lo instintivo como una fuerza natural. El “primitivismo” en esta obra significa lo sencillo y lo ingenuo más que lo perturbador y lo diferente. Perseguía desarrollar unos nuevos principios básicos para el arte a la vez que rehacía el arte como lenguaje transmisor de ideas –no sirve de revulsivo buscando la reacción, como en *Las señoritas*- 39. Cree Green que es en esta obra donde más influyó la talla africana.

En 1948 Kahnweiler publicó un artículo donde reunía explícitamente la talla africana y el arte cubista. Reveló que la obra *Guitarra* de Picasso fue posible gracias al profundo estudio de una máscara de la tribu grebo de Costa de Marfil propiedad del artista. En apariencia, no hay nada en la guitarra que nos haga pensar en una relación con las tallas africanas. Es más, Salmon la puso en un contexto de obras de construcción, no de África. La explicación está en que lo que Picasso vio en la máscara grebo fue la capacidad de conceptualizar, de extraer profundas conclusiones europeas de ella –nada que ver con la magia, el ritual ni “África”-.

Se puede concluir con dos reflexiones: primero, que las tallas rituales oceánicas y africanas se habían convertido en el más *abstracto* de los precedentes del cubismo, y segundo, que su asimilación significaba el enriquecimiento de la cultura de Francia por otras culturas.

NOTAS

1. Christopher Green, *Arte en Francia, 1900-1940*, Madrid, Cátedra, 2001.
2. Raymond Escholier, "Préambule", *Les Maîtres d'art indépendant, 1895-1937*, cat. exp. (Paris, Petit Palais, 1937). s. p. Cita extraída de GREEN, C., *Arte en Francia, 1900-1940*, Madrid, Cátedra, 2001.
3. Sobre la controversia acerca de si el cubismo rompe con todo lo anterior o se trata de una continuación (en gran parte de Cézanne) ver GOLDING, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, págs. 21-22, 135-137. GANTEFÜHRER-TRIER, A., *Cubismo*, Barcelona, 2004, págs. 7 y 8.
4. "1910 es el año en que los pintores cubistas, aparte de Picasso y Braque, se integraron conscientemente como grupo...". Ver GOLDING, J., ob. cit., pág. 29.
5. Para ampliar información sobre cubistas verdaderos y no verdaderos y la variedad de estilos consultar: GOLDING, J., ob. cit., págs. 23, 31-32, 146. GANTEFÜHRER-TRIER, A., ob. cit., págs. 6, 8, 10, 13. WALTER, INGO F., *Picasso, Germany, 1999*, pág. 46. GIMÉNEZ BLANCO, D., *Juan Gris*, Madrid, Electa, 1999.
6. También se cifra el origen del cubismo en las *Señoritas de Aviñón* en: GOLDING, J., ob. cit., págs. 25 y 51. GANTEFÜHRER-TRIER, A., págs. 6 y 7. LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., *Pablo Picasso. Vida y obra*, Barcelona, minilibros de arte, Könemann, 2000, pág. 34. WALTER, INGO F., ob. cit., pág. 40.
7. Artistas y escritores contribuyen por igual al desarrollo del cubismo. Para saber más sobre el importante papel de las diferentes publicaciones en la difusión del cubismo consultar: GANTEFÜHRER-TRIER, A., ob. cit., pág. 23. LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 52.
8. "El *collage* fue apropiado por los intereses de la alta sociedad *chic*...". Tomado de GREEN, C., ob. cit., pág. 136.
9. Se comentó este contraste en la conferencia de Carmen González del pasado 17 de enero, *El arte de vanguardia y las artes escénicas*, en cuanto a la atracción de Picasso por lo regional, lo castizo, lo popular, en contraposición a lo burgués que había en él. El mundo iconográfico del cubismo se alejaba de lo culto representando guitarras, prostitutas, homosexuales... Se trataba de una pintura de lo cotidiano que no se podía realizar de forma naturalista o, vamos a decir, más figurativa, ya que se la podría tachar de convencional o costumbrista. Sobre lo cotidiano en el cubismo consultar: LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 38.
10. Para ampliar información sobre los temas de la publicidad, el mercantilismo y la fama, consultar: WALTER, INGO F., ob. cit., pág. 58. LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 53. También COTTINGTON, D., *Cubismo*, Hong Kong, Serie Tate Gallery, Ediciones Encuentro, 1999.
11. Para conocer más acerca del rechazo que generó esta obra consultar: GOLDING, J., ob. cit., págs. 51-53. LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 36.
12. "La pintura debía convertirse en una actividad intelectual, y los pintores deberían pintar el mundo como lo veían, no como sabían que era". Extraído de GOLDING, J., ob. cit., pág. 37.
13. GREEN, C., ob. cit., pág. 173.
14. Esta versión oficial del cubismo aparece en todos los libros consultados. Ver el apartado de BIBLIOGRAFÍA.

15. Más información sobre el movimiento, el color y la luz en Delaunay en GOLDING, J., ob. cit., págs. 40, 144, 145 y 166. GANTEFÜHRER-TRIER, A., ob. cit., págs. 17 y 54.
16. Ver GREEN, C., ob. cit., págs. 185 y 186.
17. GREEN, C., ob. cit., pág. 203.
18. GREEN, C., ob. cit., pág. 203.
19. Más información en LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 38. WALTER, INGO F., ob. cit., pág. 46.
20. Para obtener más información sobre el sistema de signos y el carácter material de la obra consultar: GOLDING, J., ob. cit., págs. 94-96. GANTEFÜHRER-TRIER, A., ob. cit., pág. 62. LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit. Pág. 38. WALTER, INGO F., ob. cit., pág. 44.
21. Ver GREEN, C., ob. cit., pág. 206.
22. GREEN, C., ob. cit., pág. 206.
23. Para obtener más información sobre el método deductivo, los ritmos y la rima visual en Gris consultar: GIMÉNEZ BLANCO, D., ob. cit., págs. 23-25 y 44.
24. GREEN, C., pág. 209.
25. Ampliar información acerca de la influencia del cubismo en los surrealistas y de la revolución que supone el *collage* y el *papier-collé*, así como su influencia en el surrealismo y en dadá consultando GOLDING, J., ob. cit., págs. 105-108 y 176. LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., págs. 50 y 55-57. GANTEFÜHRER-TRIER, A., ob. cit., pág. 18.
26. Ver GREEN, C., pág. 337.
27. Leer GOLDING, J., ob. cit., pág. 39. GIMÉNEZ BLANCO, D., ob. cit., pág. 28.
28. GREEN, C., pág. 343.
29. Para obtener más información sobre la concepción latina del cubismo consultar: LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 48. GIMÉNEZ BLANCO, D., ob. cit., págs. 7, 27 y 42. WALTER, INGO F., ob. cit., pág. 51.
30. GREEN, C., ob. cit., pág. 350.
31. Más información sobre el ballet *Parade* en LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 44.
32. Para Holding fue Gauguin, verdadero descubridor del valor estético del arte primitivo, el que más influyó en el cubismo. Ver GOLDING, J., ob. cit., pág. 21. Leer también LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 36.
33. Consultar GREEN, C., ob. cit., pág. 405.
34. Ver GANTEFÜHRER-TRIER, A., ob. cit., pág. 10. También WALTER, INGO F., ob. cit., pág. 40.
35. Ampliar información sobre las alusiones al pasado leyendo WALTER, INGO F., ob. cit., pág. 37.
36. Lola Vargas, en su conferencia *la iconografía picasiana y las sugerencias del baile y la danza*, del pasado 24 de enero, comentó que en su proyecto de tesis aportaba la hipótesis de que fueran bailarinas en lugar de prostitutas.
37. GREEN, C., ob. cit., pág. 411.
38. Para ampliar información consultar: LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., ob. cit., pág. 40.
39. Más información sobre la obra *Tres mujeres* en GOLDING, J., ob. cit., pág. 67.

BIBLIOGRAFÍA

GANTEFÜHRER-TRIER, A., *Cubismo*, Barcelona, Taschen, 2004.

GIMÉNEZ BLANCO, D., *Juan Gris*, Madrid, Electa, 1999.

GOLDING, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

GREEN, C., *Arte en Francia, 1900-1940*, Madrid, Cátedra, 2001.

LINDA BUCHHOLD, E. y ZIMMERMANN, B., *Pablo Picasso. Vida y obra*, Barcelona, Könemann, 2000.

WALTER, INGO F., *Picasso*, Alemania, Taschen, 1999.