

INDICE

- 1. APROXIMACION A LOS PRINCIPIOS ESTETICOS DEL CUBISMO
 - 1.1 EL CUBISMO ROMPE CON LA TRADICCION DEL IMPRESIONISMO
 - 1.2 EL CUBISMO ROMPE CON LA TRADICCION ACADEMICA
 - 1.3 EL PROBLEMA DE LA DESCOMPOSICION DE PLANOS
- 2. EL COLOR Y LA FORMA
- 3. LOS TEMAS, LAS REFERENCIAS A LA REALIDAD
- 4. EL REALISMO DEL CUBISMO
- 5. EL CUBISMO, PRODUCTO DE SU TIEMPO
- 6. PRECURSORES DIRECTOS
 - 6.1 CEZANNE (1839–1906)
 - 6.2 SEURAT (1859–1891)
- 7. ETAPAS DEL CUBISMO
 - 7.1 EL PRECUBISMO DE PICASSO "PERIODO NEGRO" (1906–1907)
 - 7.2 EL CUBISMO CEZANIANO (1908–1909)
 - 7.3 EL CUBISMO ANALITICO (1910–1912)
 - 7.3.1 EL "COLLAGE"
 - 7.4 EL CUBISMO SINTETICO (1913–1914)
- 1. APROXIMACION A LOS PRINCIPIOS ESTETICOS DEL CUBISMO

Es difícil dar una definición general del Cubismo
válida para todas las obras y todos los pintores. Podríamos
intentarlo, pero siempre hallaríamos obras que no encajasen en la

definición o que la contradijeran, sin dejar por ello de ser cubistas. Podemos adelantar ya que no existe un solo Cubismo, sino varios cubismo, muy diferentes entre sí.

Esa dificultad para definir el Cubismo nos indica que se dan en él contradicciones y paradojas. Cada artista tiene su forma personalísima de entender y expresar el Cubismo. Por ello, más que una definición, intentaremos dar unas ideas muy generales que nos sirvan de primera aproximación para, más adelante, hablar de las distintas etapas.

Se ha afirmado frecuentemente que el Cubismo rompe con la tradición del Impresionismo y también con la tradición académica. Empecemos por justificar éstas afirmaciones.

1.1 EL CUBISMO ROMPE CON LA TRADICION DEL IMPRESIONISMO

Hemos visto cómo al pintor impresionista le interesaban la luz y el color en sí mismas con indiferencia, en muchos casos de los objetos que reflejaban dicha luz, dicho color. Al pintor impresionista le interesaba, ante todo, la apariencia de la cosa más que el objeto mismo.

El pintor cubista distingue entre la cosa (el objeto) y su imagen ; pretende ir, más allá de la simple apariencia del objeto, hasta el objeto mismo. No le interesa tanto la imagen, la apariencia de la cosa, como la cosa misma.

Si el Impresionismo es ante todo una pintura sensorial, preocupada por captar la realidad tal y como se ofrece a la retina, el Cubismo es, por el contrario una pintura eminentemente

intelectual, que reflexiona sobre el objeto (desentendiéndose de la impresión que produce), que intelectualiza la naturaleza y geometría y sistematiza las cosas.

Los pintores cubistas no ven la naturaleza con los ojos sino con la inteligencia. No les interesa representar la apariencia del objeto sino que aspiran a alcanzar su significación, lo que en realidad el objeto es, por debajo de las apariencias, lo que no cambia en función de la luz y las condiciones de la percepción.

Es, pues, el culto al objeto (no a su apariencia) lo que induce a los cubistas a fijarlo sobre la tela en su permanencia, al contrario que los impresionistas que solo se interesan por los aspectos pasajeros, por lo cambiante e inestable. Con ello los cubistas vuelven a la teoría platónica : " Los sentidos solo perciben lo que pasa; la inteligencia lo que queda ". Su pintura es eminentemente antisensorial, rechaza todo lo fugaz e inestable, por lo tanto rechaza el movimiento. De ahí su predilección por las naturalezas muertas.

1.2 EL CUBISMO ROMPE CON LA TRADICCIÓN ACADÉMICA

" El Cubismo reacciona contra la profundidad visual del renacimiento ", dice Francastel. El Cubismo, efectivamente rompe nada menos que con la perspectiva que había estado vigente en la pintura desde hacía siglos. Por ello, puede afirmarse que desde la creación de la perspectiva como medio pictórico, en la época del Renacimiento, no se había dado otro hallazgo tan importante para el arte.

Hasta el Cubismo los pintores representaban el espacio (tres dimensiones) sobre una superficie plana (dos dimensiones) mediante principios académicos, principalmente la perspectiva. El cuadro, que solo tiene dos dimensiones, debe sugerir la profundidad, debe " funcionar " como si se tratase de la boca de un escenario, de una " caja " en cuyo interior hay unos objetos unos personajes.

Pero los cubistas rechazan la perspectiva como un procedimiento artificial, (un ilusionismo, una falsificación de la realidad de la tela que sólo tiene dos dimensiones). Para evocar el volumen y el espacio sobre una superficie plana buscan otros procedimientos que nada tienen que ver con la perspectiva.

Lo que hacen los cubistas es representar distintos aspectos del objeto desde diferentes ángulos de visión. Esos aspectos seleccionados del objeto se superponen unos a otros en la representación de modo semitransparente. Con ello se está produciendo una verdadera revolución pictórica, ya que durante siglos en Occidente se había representado la realidad desde un solo ángulo de visión mediante el uso de la perspectiva.

Ahora se trata de dar una visión múltiple del objeto.

El resultado (el cuadro) es una acumulación de fragmentos de visión, unos junto a otros o unos por encima de otros. Así, representan el objeto desplegado en todas sus facetas : de frente, de lado, desde arriba etc...

Pero, realmente, el objeto no puede ser representado en todas sus facetas, ya que éstas son prácticamente infinitas. Lo que se hace es seleccionar unos pocos fragmentos del objeto y

ofrecer una síntesis.

Esos fragmentos del objeto, esas formas discontinuas, rotas, que se interceptan unas a otras, esa multiplicidad de planos o de facetas recuerdan el cristal tallado y dan a los cuadros una apariencia poliédrica difícil de comprender.

1.3 EL PROBLEMA DE LA DESCOMPOSICION DE LOS PLANOS

La " inserción de los planos constituye la gran invención espacial de la época ; rompe de manera definitiva la concepción del espacio escenográfico cúbico, sustituyéndolo por un espacio abierto, en el que los planos constituyen por sí mismos objetos susceptibles de superponerse en parte, sin llegar a anularse. Se destruyó la creencia en la virtud del prisma visual único, que excluye de la realidad todo aquello que se sitúe fuera del ángulo momentáneo de visión. Surgió la idea de que el arte es susceptible de evocar, mediante simples fragmentos, objetos figurativos disimulados a medias. Nada de esto va en contra de la realidad del mundo sensible. Se trata de una reinterpretación, no de una anulación del mundo de las apariencias ". (*FRANCASTEL*, pág. 368)

... "el Cubismo es un arte de discontinuidad. Esencialmente... se define por cortes abruptos y combinaciones de signos, de elementos, de fragmentos, de piezas yuxtapuestas, estando todos estos componentes, bien entendido, configurados por líneas; es decir, por una labor de dibujante, no de colorista; obra de la facultad intelectual, no del aparato sensorial" (*CASSOU*, pág.201)

La "faceta" es el elemento básico de la pintura cubista. "Esta había sido la fundamental innovación técnica de PICASSO en las **"demoiselles d'Avignon"**. La "faceta", no el cubo, es la clave de este arte. La faceta puede variar de tamaño, por su característica básica sobrevivió de 1908 a 1913. Se trata de una pequeña zona bordeada por líneas rectas o curvas, dos bordes adyacentes definidos con un tono claro y dos bordes opuestos con un tono oscuro, y una zona intermedia ... entre estos dos extremos. El efecto tonal podría sugerir una superficie fuertemente cóncava o convexa, pero esto es negado por los bordes de la faceta".

"Las facetas se componen de acuerdo con tres principios:

- 1) Casi siempre están pintadas como si estuvieran en un ligero ángulo con respecto a la superficie vertical de la tela...
- 2) Aunque las facetas se superponen y proyectan sombras entre sí, las sombras y las superposiciones son contradictorias; sería imposible construir un modelo en relieve de una pintura cubista.
- 3) Los bordes de las facetas se disuelven permitiendo que sus contenidos se derramen entre sí (del modo que los cubistas habían aprendido de Cézanne)".

" De esta manera, las facetas, aparentemente en bajo relieve, pintadas con un claroscuro tradicional y tan tangibles y reales, están estructuradas en un sistema sorprendentemente paradójico que desafía cualquier identificación inmediata. Sin

embargo representan objetos muy comunes: pipas, botellas, instrumentos musicales, las posesiones de los pintores..." (*J.M. NASH: EL CUBISMO, EL FUTURISMO Y EL CONSTRUCTIVISMO*, páginas 19 y 20).

La falta de perspectiva tiene algunas consecuencias: el cuadro cubista no se abarca de golpe, como ocurre con la pintura perspectivista, sino que se va viendo porción a porción, en un escalonamiento de instantes visuales sucesivos. "La pintura no perspectivista tiene, como la pieza de música, un comienzo y un fin; conserva el elemento tiempo, mientras la perspectivista sacrifica el tiempo a una mayor ilusión del espacio" (*PAALEN: EL CUBISMO*, pág. 124).

2. EL COLOR Y LA FORMA

Si exceptuamos los primeros cuadros cubistas (los de la etapa llamada sezaniana) y los de la última época, podemos afirmar que el Cubismo se caracteriza por una gran austeridad en cuanto al uso del color. A menudo los cuadros son prácticamente monocromos con dominio de los tonos apagados, grises, pardos, ocre. Son colores neutros y suaves (1). Los pintores cubistas manifiestan una gran desconfianza hacia los colores brillantes de los impresionistas y de sus contemporáneos, los fauves. En cambio, están obsesionados por la forma, por la geometría. R.HUYGHE, (tras afirmar que el impresionismo supuso un radical y exclusivo dominio del color y la total eliminación del dibujo), explica la obsesión cubista a favor de la forma como "un empuje en la dirección opuesta aunque no fuera más que para restablecer el equili

brio. Lo ha subrayado JUAN GRIS: " Por reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas en sus representaciones, tuvimos deseo de buscar en los objetos representados elementos menos inestables". Pero si el color es el lugar de infinitas transiciones, la forma por el contrario, tiende a deducir la fijeza de las estructuras. Este afán compensador la ha sentido el Cubismo como una orden terminante y solo cuando hubo precedido a la depuración reclamada, no vacilará en reabrir las puertas al color, tras esa severa lección que lo había despojado de sus prerrogativas, de las que había abusado.

(1)Colores aplicados con una pincelada "invisible", lejos del toque pastoso de los impresionistas. Se trata, por el contrario, de una pintura "lisa", de degradaciones suaves, cuya técnica es la misma de David o de Ingres.

Juan Gris : " Naturaleza muerta con frutero " (1918). Colección Herman Rupf, Berna. En las composiciones de este pintor español las líneas abstractas se interpretan a veces analógicamente; por ejemplo, en esta naturaleza muerta la curva del frutero coincide con la de una guitarra.

Habrá que esperar para ello el final de la primera fase, la analítica del cubismo".

Y continua R. HUYGHE: "Así, por reacción instintiva, de las generaciones nuevas contra los excesos anteriores tanto como por justa apreciación de los factores en juego, el Cubismo no podía hacer otra cosa que proponer la forma como fundamento del arte. Esta actitud, voluntariamente intelectual, debía llevar subsidiariamente a preferir la línea recta a la curva ... entraba en esta preferencia una reacción... contra los abusos de la sinuosidad a que se había entregado el modernismo, del que se

acababa de salir" (*R. HUYGHE: EL ARTE Y EL MUNDO MODERNO, T. I, páginas 238–239*)

Cuando – en la etapa sintética – se vaya dando progresiva importancia al color, será siempre en función de sugerir el "verdadero" color del objeto, el color local, el que no sufre modificaciones en función de la luz.

Pero en esta etapa hay algo mucho mas importante, que supone una verdadera revolución dentro de la pintura, y es que el color se libera de la forma y adquiere una absoluta autonomía.

Es ahora también cuando se introduce en el cuadro diversas materias que sustituyen al color: trozos de periódico, papel de paredes, trozos de hule que a su vez imitan otras materias, trozos de cartón o de tela, etiquetas, ceniza, arena, etc.

Por último, diremos que frecuente y abusivamente se ha pensado que los pintores cubistas se desentendían del color y de la luz.

FRANCASTEL dice que no es así, sino que "les han atribuido un lugar mas reducido en su sistema". Por otra parte y frente a los que primera vista pudiera parecer, "la gama cubistas es extraordinariamente refinada... crea una luminosidad suave y difusa" de una gran belleza.

3. LOS TEMAS, LAS REFERENCIAS A LA REALIDAD

En 1862, tras una larga batalla legal, la fotografía fue declarada en Francia forma artística. Este hecho va a ser de una gran importancia para la pintura, ya que desde entonces la

cámara va a hacerse cargo de una de las funciones de la pintura:
la de documentar los acontecimientos y las formas. Como resultado
de ello la pintura será en adelante ella misma, al liberarse de
la necesidad de referirse a la realidad exterior... . Así el arte
logró una autosuficiencia que en el pasado no había tenido nunca.
Es claro el papel que juega el asunto en un cuadro de
DELACROIX o de COURBET. El tema se convierte en su pintura en
algo fundamental, expresado en un estilo violentamente movido y
coloreado que es lo que, en definitiva, conmueve al espectador.
En la pintura impresionista el tema es menos decisivo, importa
más la expresión fugitiva de un instante visual... etc.. Pero
todavía se trata de una pintura en la que se dan referencias
precisas a la realidad, que aparece representada en su aspecto
natural.

"En el cuadro cubista (en cambio) los pretextos inicia
les son menos aparentes y, por así decir, el asunto es más débil,
y como reducido a la sola ocasión de dar valor a las elaboracio
nes de la obra de arte (...). Todo el acento, toda la dignidad y
todo el honor del artista se cargan en la elaboración y en la
(...) ambición (...) orgullosamente intelectual (...) de inventar
elaboraciones nuevas (...). En esta pintura mental (...) el
asunto se estrecha púdicamente hasta el silencio, la naturaleza
se convierte en "naturaleza muerta" (...) el asunto, es decir, el
sentimiento inicial, el proyecto, el tema dado (...) se disuelve
para que el acento cargue en la disposición y ordenación de
ciertas formas escogidas (...). Ya no es el asunto lo que se

plantea como ilimitado y correspondiente a una riqueza inagotable de la Naturaleza, sino del intelecto, por ser capaz de producir todas las combinaciones posibles (...). En realidad, lo que importa sobre todo, es la voluntad de ordenación, de armonía, de composición, la operación intelectual (...)" (CASSOU, *páginas 195 a 197*).

Así pues, no se trata ahora de evocar una anécdota, o de representar un ser humano o un objeto cualquiera, sino de crear un cuadro. Como dice CASSOU (páginas 195 a 197), "el tema no está en el mundo exterior: es el cuadro mismo". "el Cubismo es la pintura misma, así como la poesía de hoy es la poesía misma" (REVERDERI: *El CUBISMO*, *página 103*).

Efectivamente "cada obra llega a ser un universo nuevo, regido por sus propias leyes internas" (APOLLINAIRE, *op. cit. pág. 98*)

A partir del Cubismo "el arte deja de considerarse como un intérprete puesto al servicio de la naturaleza exterior visible o de la naturaleza interior expresable; ya no toma posesión más que en relación consigo mismo; busca en sí mismo y dentro de sus propios medios su única razón de ser." (HUYGHE, *El ARTE Y EL M. MODERNO, T I, página 234*).

Con el Cubismo, efectivamente, aparece una pintura sometida a una disciplina rigurosa que tiende a reprimir toda afirmación personal. En ciertos momentos de su desarrollo es difícil distinguir un cuadro de BRAQUER de uno de PICASSO.

"Así, a partir del Cubismo, la expresión del individuo,

igual que la imitación de la naturaleza, dejará de desempeñar un papel primordial. (...) El fin del arte (para el siglo XX) no podía ser ya más que la creación de obras de arte (...). Importa definir en qué consiste la naturaleza de la obra de arte. Ver en ella una actividad de reproducción (de lo visible, de lo conceptual o imaginario) o una actividad de expresión (de la sensibilidad que se sugiere o del pensamiento que se simboliza) sería desviarla de esta línea de conducta sujetándola a otra realidad de la que ella sería función. Si se la reduce a sí misma, no puede ser ya considerada más que como un fenómeno de orden plástico, es decir, una ordenación de formas y colores. En consecuencia, como escribe METZINGER en 1924, "la atención ha de llevarse" obligatoriamente "menos sobre el objeto exterior, sobre el modelo, que sobre el conjunto de las formas y colores que debe de constituir el cuadro. Se va a tratar de organizar este conjunto, de hacer de él una armonía". Su amigo GLEIZES había profesado antes: "no es necesario que la pintura evoque el recuerdo de un jarro, de una guitarra o de un vaso, sino una serie de relaciones armoniosas dentro de un organismo particular en el mismo medio del cuadro" (*HUYGHE, op. cit. páginas 235 a 238*).

Hay que decir, sin embargo que, contradiciendo ese proyecto inicial de rigor y disciplina, aparecen en no pocos cuadros cubistas elementos subjetivos y poéticos: "Afortunadamente, el Cubismo no consistió sólo en esta geometría celosa, sino que pasó muy pronto a la fase de impulsos líricos que dañaban su rigor. Mucha inscripción ultrasubjetiva ("**j'aime Eva**", etc.),

muchos modos de componer con valores poéticos (prueba de ello, la importancia dada a los carteles y a las canciones callejeras)"

(A.BRETON, en *El CUBISMO*, página 98).

Pero, en general, es el afán de rigor y disciplina lo que caracteriza la pintura cubista. JLEIZES, en 1926, afirmaba:

"Los cuadros cubistas no viven ya de la sensibilidad anárquica... estos cuadros, una vez realizados, no tienen ya el aspecto de productos individualistas. El revestimiento superficial, sensual, está dominado por la estructura interna, que tiene la misma ley para todos".

Así es como esta pintura tan revolucionaria conecta claramente con la de artistas considerados como reaccionarios, por ejemplo con la de INGRES y, en cambio, no debe nada a DELA CROIX pues no compartía con él ni la inspiración (la pasión, el sentimiento, el individualismo por tanto) ni la sensualidad del color y la ejecución impulsiva y dinámica.

4. EL REALISMO DEL CUBISMO

Los cubistas eran realistas; querían pintar obras figurativas, pero creían que los métodos tradicionales de representación eran falsos. ...un escritor conocido como defensor del Cubismo, explicó:"La preocupación central de los cubistas reside en llegar a la VERDAD esencial del objeto que quieren representar y no solo en el aspecto externo y pasajero de esa verdad" ...(distinguió entre "lo que parece y lo que es ..., entre las cosas y nosotros siempre está la inteligencia". Luego

dió un ejemplo crucial: "El pintor cuando tiene que dibujar una copa, sabe muy bien que la abertura de la copa es un círculo. Cuando dibuja una elipse, por tanto, no es sincero; está haciendo una concesión a las mentiras de la óptica y de la perspectiva; está diciendo una mentira deliberada".

..."un objeto no tiene una forma absoluta, tiene tantas como planos existen..." (*NASH, pag. 23 y 24*).

La realidad debe ser representada, no por medio de la imitación de las apariencias, como hacían los realistas y los impresionistas, sino por una exploración, por un análisis, etc.

En las "**Señoritas de Avignon**"..."es como si el pintor se hubiera movido con entera libertad en derredor de su tema, reuniendo información desde distintos ángulos y puntos de vista". Se rechaza, así, todo un sistema de perspectiva vigente desde el renacimiento. (*NASH, pág. 13*).

"Al ser la espacialidad del cuadro absolutamente no-natural pero absolutamente "real", el procedimiento cubista, que excluye todo efecto ilusorio, es de cariz netamente "realista"... (*GIULIO CARLO ARGAN: El Arte Moderno, página 369*).

"El Cubismo es el arte de pintar nuevas composiciones con elementos formales tomados, no de la realidad de la visión, sino de la concepción mental" (*APOLLINAIRE, op. cit. pág. 99*)

"La legitimidad de tal pintura es incuestionable. Todo el mundo ha de admitir que una silla se la mire por donde se quiera, no deja de tener cuatro patas, un asiento y un respaldo, y que si se la priva de uno de esos elementos, se le quita algo

esencial. Los primitivos pintaban una ciudad, no como la hubiesen podido ver las personas ...sino como era en realidad es decir, completa: con sus puertas, calles y torres". (ídem, pág. 98).

5. EL CUBISMO, PRODUCTO DE SU TIEMPO

Sobre el Cubismo influyen nuestra era mecánica e industrial. "Una pintura ya no es sólo un dibujo sobre un lienzo, sino un objeto montado, combinado y arreglado a la manera de una máquina". (CASSOU, *op. cit.* pág. 193).

"Bergson ha demostrado que la risa aparece ante lo mecánico colocado sobre lo vivo, y el Cubismo ha hecho reír al ser esencialmente algo mecánico dispuesto sobre lo vivo y un ajuste de elementos "sabidos" sobre el lugar de elementos "percibidos". (CASSOU, pág. 194).

El mundo en el cual el hombre del siglo XX tiene que vivir ya no tiene esos rincónes de naturaleza relativamente protegida. Es un mundo completamente afectado por la cultura, que engendra una pintura que busca sus temas principales de inspiración en los objetos manufacturados. (LEVI STRAUS: *Arte, Language, Etnologia, Siglo XXI*).

"El Cubismo pretende enseñar al hombre a vivir de acuerdo, ya no con los pequeños paisajes de las afueras (pues Montmartre se estaba llenando ya de inmuebles de aspecto deprimente), sino con los productos de la industria humana". (ídem)

"Picasso y Braque introducían en sus obras de arte papeles de letreros y otras superficies con letras escritas,

porque en una ciudad moderna la inscripción, el letrero y la publicidad desempeñan un papel artístico muy importante y porque se adaptan a tal fin". (*APOLLINAIRE, El CUBISMO, pág. 98*)

"El Cubismo es la manera pictórica de expresarse que tienen los artistas en una época en que la suma de actitudes humanas se encuentra orientada por nuevas condiciones de vida surgidas directamente de la técnica pero indirectamente surgidas de toda la especulación científica, filosófica, literaria de las generaciones precedentes". (*FRANCASTEL: ART ET TECHNIQUE*)

6. PRECURSORES DIRECTOS

6.1 CEZANNE (1839–1906)

Sin duda alguna el precursor más directo del Cubismo fue Cezanne. "El que comprende a Cezanne ya presiente el Cubismo" afirmaba GLEIZES y METZINGER.

"Le Cabanon de Juordan", el último cuadro de Paul Cezanne, artista que influyó decisivamente en el nacimiento del cubismo.

Cezanne fue el primer pintor que en la época impresionista se preocupó ante todo por la esencia del objeto y no por las impresiones fugaces. Al contrario que los impresionistas, le preocupaba ante todo, la estructura y lo expresaba diciendo:

"¡Los planos en el color, los planos!. Es preciso ver los planos claramente ...armonizarlos, fundirlos... Solo importan los volúmenes".

Cezanne pretendía tratar la naturaleza refiriéndola a

formas geométricas elementales: el cilindro, la esfera y el cono.

Tanto en sus naturalezas muertas como en sus figuras, encontramos esas referencias a los volúmenes elementales: los brazos, el tronco son cilindros; las manzanas, esferas, etc.

Además encontramos en sus cuadros esas sutiles desapariciones de los contornos que son ya los "passages" cubistas y que prefiguran lo que será la "faceta".

"¿qué deben los cubistas a Cezanne?. Ante todo esta busca de la arquitectura interna, fundada en la estructura geométrica, en el espacio, en que el artista quiere reconstruir naturaleza y objetos según sus caracteres permanentes, y no como los impresionistas, según una visión fugaz renovada incesantemente. El objeto pierde su carácter particular y pasa a ser el objeto tipo del que es posible dar la belleza intrínseca, y para alcanzar esto, Cezanne emplea el medio que luego repetirán los cubistas, pero desarrollándolo hasta el extremo: la geometrización de las formas. ¿Qué es lo que separa a Cezanne de los cubistas?. El empleo de la tradicional perspectiva, las vibraciones de luz expresadas por modulaciones de color". (MAURICE SERULLAZ, *EL CUBISMO*, pág. 39).

Ya en su "**Paisaje de L'Estaque**" (1883-1885) Cezanne opone al "estremecimiento impresionista" la "duración" de las formas inmutables. El agua se expresa en su densidad, en su volumen, lo mismo que las colinas del fondo mientras en primer plano se eleva un cilindro (chimenea de fábrica) y cubos (casas). En los paisajes de los últimos tiempos, por ejemplo; "**La Montaña**

de Sainte-Victoire" (1904–1906) ya asistimos a una geometrización casi total de los elementos de la naturaleza. El parentesco con **"Paisaje de L'Estaque"** de Braque (1908) y con **"La Fábrica de Horta de Ebro"** de Picasso (1909). (*SERULLAZ, op. cit.*)

Hay además un aspecto de la obra de Cezanne que importa destacar: la introducción de la visión múltiple del objeto, visto simultáneamente desde varios ángulos. En algunos cuadros aparece un vaso visto lateralmente pero cuya parte superior está representada vista desde lo alto.

6.2 SEURAT (1859–1891)

Los neoimpresionistas y muy especialmente Seurat, quisieron codificar el impresionismo –ese arte instintivo– basándose en leyes científicas rigurosas, en el equilibrio de la composición, la estructura de las formas, en un concepto completamente intelectual. Seurat preparó una teoría estricta, establecida según la razón y la disciplina: ya que el arte es armonía, y la armonía es construcción libre del espíritu, el hombre arquitecto debe hacer prevalecer sus derechos sobre el hombre espectador. "La pintura es el arte de surcar una superficie", dijo intentando expresar la noción de profundidad. Así, cada forma queda definida según un esquema geométrico, y los elementos esenciales de un cuadro son para él como serán para los cubistas, composición, dibujo, armonía, ritmo, estatismo. La pintura deja ya de ser únicamente representación para ser recreación. (*SERULLAZ, op. cit.*)

METZINGER dijo que "el arte de Cezanne y de Seurat

contribuyó mucho a que unos pocos artistas decidieran reflexionar sobre el verdadero sentido de la pintura y descubrir, bajo las apariencias fugaces, todo el funcionamiento de las relaciones constantes".

R. HUYGHE, refiriéndose a los mismos pintores, afirmaba: "Ambos aseguran la transición del Impresionismo, en el que hallan sus fuentes, a los movimientos que reaccionaron contra él. En efecto, por un lado lo prolongan ambos por su preocupación principal, que sigue siendo la luz traducida por el color, pero por otro lado perciben sus insuficiencias y sus peligros e intentan firmemente compensarlos mediante un retorno hacia la estructura. Así se ven llevados a equilibrar la sensación por la reflexión y a pasar de lo sensorial a lo mental. Es el mismo trayecto que exige la transición del Impresionismo al Cubismo". (*T.I, pág. 241. El ARTE Y EL MUNDO MODERNO*).

7. ETAPAS DEL CUBISMO

7.1 EL PRECUBISMO DE PICASSO " PERIODO NEGRO " (1906–1907)

A partir de 1906 Picasso se encarrila por la vía que, poco a poco, le conduce a la ruptura con la pintura tradicional, o pintura de imitación (recordemos que de 1901 a 1906 Picasso estaba en la que se llamaría "época azul" y "época rosa").

En adelante le interesará un arte más conceptual: desaparece la imitación de la realidad, no existiendo otra realidad que la del propio cuadro.

Con frecuencia se habla de la influencia de la escultura negra (máscaras polinésicas o sudanesas) sobre este período de Picasso. Aunque él lo negó en varias ocasiones, es indiscutible que conocía las máscaras y las esculturas negras, muy de moda por entonces entre los artistas de Montmartre, (y que habían de causar tan fuerte impacto sobre los fauves). Este hecho explica el que a este periodo se le llame también "período negro". Algo parecido ocurre también con la escultura medieval catalana que, según Maurice Serullaz, fue una fuente de inspiración para el pintor.

Durante este periodo transitorio, Picasso realiza una intensa búsqueda llegando a crear poco a poco, un universo nuevo a base de formas geométricas, tan original, que acabará en esa colusión de la pintura de la que surgirá el Cubismo.

Picasso se impone una estricta disciplina de orden puramente constructivo; una incipiente geometrización de las formas que le permite evocar –y no representar– su estructura en su verdadera identidad, despreciando la mera apariencia (que es cambiante y efímera). Son ejemplos de lo que decimos;

"Autorretrato" (1906, M. del Arte de Filadelfia)

"Retrato de Gertrude Stein" (1906)

"Busto de mujer desnuda" (1906, col. part.Chicago)

"Dos mujeres desnudas" (1906, col. part. Suiza)

Una larga serie de estudios de cabezas de mujeres (1906–1907) nos encamina hacia la gran tela que constituye el manifiesto de la gran revolución cubista: **"Les demoiselles**

d'Avignon" (1906–1907), que representan unas prostitutas de la calle Avinyó en Barcelona.

Picasso muestra en esta obra una cara de frente con la nariz de perfil, con lo que adapta con originalidad a su nueva visión del mundo, la ley de frontalidad de los egipcios. Las figuras de las mujeres son tan ambiguas que es como si el pintor se hubiera movido con entera libertad alrededor de su tema, reuniendo información desde distintos puntos y ángulos de vista. Son esos planos geometrizados, resultado de diferentes puntos de observación los que dan ambigüedad a las figuras y, al mismo tiempo, permiten expresar el volumen sobre la superficie plana de la tela.

"Esa estilización de las formas ese riguroso análisis de los planos reducidos a puros elementos geométricos, ese sentido del ritmo y de la armonía de cada una de las partes en función de la composición de conjunto, confieren a esta obra una amplitud monumental –escultural y arquitectónica– que hace suponer que su autor es heredero de los egipcios y de los escultores románicos".

(M. Serullaz, pág. 64)

Cubismo. "Les Femmes d'Alger (O. J.)" (1907) de Pablo Picasso.

Museo de Arte Moderno, New York. En su búsqueda de simplificación de las formas el pintor se inspiró en la plástica negra.

NOTA: Para un comentario exhaustivo del cuadro,

ver: *NASH, El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo, págs.*

12 y ss.

Son también del mismo periodo y con la misma intención

que **"Les Demoiselles"**:

"Le nu á la serviette" (1907)

"Le nu á la draperie" (1907)

7.2 EL CUBISMO CEZANIANO (1908–1909)

Braque pasó el verano de 1908 en L'Estaque, pintando los mismos paisajes que había pintado insaciablemente Cezanne y que reflejan claramente la gran influencia del maestro de Aix. También Picasso pinta paisajes muy semejantes a los de Braque. "Si los planos –todavía bastante anchos– son claramente delimitados y modelan poderosamente la forma, ya aparecen los "passages" que recuerdan las "modulaciones" cezianas, permitiendo a ambos artistas no caer en el escollo de la pintura no escesivamente geométrica y decorativa. Los personajes, paisajes y objetos, aunque "cubificados" en volúmenes estrictamente definidos en el espacio, a pesar de todo, continúan pintados según una realidad aparente, o sea, vinculados aún al mundo visible, pero quedan reducidos a sus principios constructivos esenciales. El color, elemento sensorial, que era una de las bases de la pintura de Cezanne, queda limitado a algunos coloridos seleccionados en función de sus relaciones armónicas, los pardos, ocre, sienas, grises muy variados, y finalmente los verdes, cuyas relaciones y combinaciones recuerdan la pintura de Cezanne; pero los coloridos son muy diferentes de los del maestro de Aix, que tenía una gran predilección por los azules, evocadores de la atmósfera". (SERULLAZ; *op. cit.* pág. 67)

Ejemplos de obras de ambos artistas:

PICASSO: Naturalezas muertas;

"Nature morte au compotier" (1908)

"Nature morte au bouquet de fleurs" (1908)

Retratos;

"La mujer del abanico" (1908)

"Familia de arlequines" (1908)

"La femme en vert" (1909)

Paisajes;

La serie de los realizados en Horta de Ebro (1909)

BRAQUE: Paisajes;

Numerosos paisajes de L'Estaque (1908–1909) como:

"Maisons á L'Estaque"

"El año 1909 marca una evolución muy sensible en la obra de ambos artistas, afirmándose en las nuevas tendencias: las formas son más analizadas, y se hace más evidente su geometrización; se multiplican los planos que reemplazan a los volúmenes, así como los "passages"; el modelo no es tan vigoroso; los colores y tonos, menos contrastados, tienden a cierta monocromía por los ocre y los grises, mientras los verdes quedan atenuados. El Cubismo empieza a entrar en su fase analítica..."

(Ej. **"Mujer sentada en un sillón"** col. part. Paris, de Picasso).

Braque se detendrá un poco más en el estudio de los volúmenes antes de dar el paso decisivo. (*SERULLAZ, pág. 69*)

"Casas en L'Estaque" Berna, Kunstmuseum, óleo sobre lienzo. Pintado durante la estancia en el estanque en la primavera y el verano de 1908. Muestra la busca de una captación simultánea de diversos puntos de vista y señala una orientación decidida hacia la orientación cubista del espacio.

7.3 EL CUBISMO ANALITICO (1910–1912)

Desde 1910, Picasso y posteriormente Braque, desearon de evocar en lo sucesivo a la persona humana o al objeto tal como lo pensamos y no como lo vemos, lo representarán a base de descomponerlo en múltiples facetas, es decir en múltiples –e imprecisos– planos. Con esta multiplicación de los planos llegan a romper totalmente los volúmenes que se ven triturados, fragmentados en innumerables pequeñas facetas, con reflejos luminosos que dan a las obras esa apariencia poliédrica confusa que nos recuerda el cristal tallado.

Es la ruptura ya comentada con la tradición clásica y la sustitución de un ángulo único de visión por numerosos ángulos con el fin de lograr, a través de este minucioso análisis, un panorama más completo. De este modo reforman todo un universo plástico, con unas obras que desconciertan.

El color queda reducido a una gama de grises o de ocres. (Han desaparecido los verdes de la etapa cezianiana).

Los cuadros resultan de difícil comprensión, se hacen progresivamente herméticos. Hay una gran confusión entre el fondo y la figura representada, pues aquél parece avanzar hacia el primer plano y, a la inversa, la figura parece diluirse y difundirse por todo el espacio del cuadro por medio de las facetas, que son como fragmentos revoloteantes. (Todo esto hablando en términos convencionales –figura, fondo, representación, etc...– y sabiendo que es un lenguaje inadecuado para una pintura cuyo

fin no es "representar" la realidad.

Conscientes de este hermetismo, los artistas multiplican los "detalles" reales o fragmentos de objetos reproducidos en "**trompe-l'Œil**" para que el espectador comprenda dichos objetos; por ejemplo, las eses, las llaves o el mástil de un violín, las clavijas de una guitarra, aparecen representadas de una manera realista y minuciosa con el fin de facilitar la "lectura" del conjunto. Señalemos también la aparición de letras y cifras en caracteres de imprenta, logrados por medio de plantilla, siendo Braque el primero en utilizarlas en 1910. Lo mismo que los detalles realistas, el título del cuadro tiene una gran importancia, pues funciona como una "pista" para orientar al espectador.

7.3.1 EL "COLLAGE"

Desde el verano de 1912 se introducen en cuadros y dibujos los "papiers collés" y otros materiales que sustituyen los detalles reales pintados hasta entonces. Braque utiliza esta técnica únicamente en los dibujos y Picasso en los dibujos y algunas pinturas.

Pero la introducción de esos papeles pegados indujo rápidamente a los pintores a dar, no un análisis detallado de los elementos constituidos del mismo, con lo que se inicia una nueva etapa: la del Cubismo sintético. (*SERULLAZ, op. cit.*)

7.4 EL CUBISMO SINTETICO (1913– 1914)

Con el Cubismo analítico que descomponía el objeto a

base de ofrecer fragmentos de él desde diferentes perspectivas, se había atentado contra la unidad; además los cuadros se hacían demasiado herméticos; era un camino sin salida. Se hacía preciso recuperar la cohesión interna.

A lo largo de 1913 Picasso se dio cuenta de que no era necesario "descomponer" el objeto en todas sus partes para dar cuenta de él. Eso mismo se podía conseguir por otros caminos, determinando los caracteres fundamentales, aquellos que condicionan su existencia sin los cuales no serían en absoluto lo que es, para reunir después esos atributos en una imagen única que fuera, por así decirlo, la esencia plástica. (*GUY HABASQUE en Salvat, T.9*).

Juan Gris: "El análisis de ayer se ha transformado en síntesis por medio de la expresión de las relaciones entre los objetos". Y muy a menudo los cuadros aparecen metidos dentro de un óvalo, como para subrayar, ese deseo de unidad.

Ovalo que resultó hasta paradójico en esta pintura, ya que recoge, cierra un espacio –el del cuadro– donde todo son rectas, ángulos y aristas, como para afirmar más claramente su voluntad de resumir, de hacer un balance, de ofrecer una síntesis.

Ya en la época del Cubismo analítico se introduce el "collage", como hemos visto, pero es en el período que nos ocupa cuando aparece con más difusión.

Lo que se proponían al introducir en los cuadros o los dibujos trozos de papel de periódico o de papel pintado, impre

sos, pedazos de hule, etc..., era renunciar a los artificios del pincel, reemplazando la superficie "pintada a mano" por el elemento "ya hecho". También era considerado un caso de realismo; además se vio que era el mejor medio para conseguir el tono local; ningún procedimiento pictórico podía reproducir el verdadero color de un periódico. Pegar en el cuadro el propio periódico resultaba más fácil y al mismo tiempo más verídico. (A este respecto hay que recordar que a los cubistas no les interesaba el color de la realidad, cambiante a cada instante en función de la luz, sino el color local, aquel que no sufre variaciones).

Sin embargo, la introducción de un objeto "externo" de un objeto real dentro de la pintura, plantea serios problemas. Lo normal sería que aquél, con su fuerza "material" anulase el resto de la obra. El que no ocurra así en la pintura cubista y el que, por el contrario, se inserte dentro del cuadro con tanta coherencia, muestra la solidez de una construcción –el cuadro en su conjunto– capaz de digerir ese cuerpo extraño.

Braque explicó que utilizaba un "collage" para lograr una mayor objetividad. Sin embargo, los trozos de periódico, envoltorios de cigarrillos y otros objetos pegados en los cuadros, no hacían que las obras pareciesen más reales.

Al contrario, la primera vez que Picasso pegó algo en un lienzo fue un trozo de hule estampado que imitaba mimbre de silla. Otras veces se trata de trozos de papel pintado (o también hule) que imita mármol, madera... . Tanto Picasso como Braque se deleitaban con las texturas (utilizaban ceniza, arena...) y los

"collages". Picasso pegó manzanas y peras convencionalmente realistas, extraídas de un catálogo de horticultura, sobre un plato o frutero recortado de un periódico. Había mucho de humor y de diversión (incluso un poco de burla por parte del espectador) en esta actividad. Afirma Nash que explotaban el "collage" para burlarse un poco del espectador y al mismo tiempo divertirlo con transformaciones ingeniosas de imágenes familiares.

Pero llevan la broma incluso más lejos cuando pintan, pintan sobre la tela algunas partes imitando el papel pegado; (por ejemplo, hay fragmentos que nos hacen dudar de si se trata de una pintura o de un "collage", de una madera pintada o de un trozo de papel pegado imitando madera). No cabe duda de que había mucho de lúdico y no poco humor en estas obras de superficies falseadas, dudosas, en las que el "**trompe l'Oeil**" parece una propuesta de juego.

Hay que decir que la evolución de Braque hacia el Cubismo sintético fue más lenta que la de Picasso. En 1913 y 1914 se interesó por las posibilidades del "collage" pero conservó en general un espíritu más analítico. Es necesario esperar hasta 1918 para verla adoptar un lenguaje plenamente sintético.

Es muy importante destacar el reencuentro con el color que tiene lugar en esta etapa del Cubismo. Después de los colores apagados del Cubismo analítico, reaparece el color en la etapa sintética. Y es, sobre todo, en la etapa de Juan Gris –que nunca se interesó por el Cubismo analítico y prácticamente no hizo sino cuadros sintéticos– donde el color alcanza más claridad, lirismo

y viveza. Es también en la obra de Juan Gris donde con más claridad se observa la autonomía que cobra el color respecto a la forma lineal (no se da coincidencia entre dibujo y color y éste se desparra fuera de los límites marcados por aquél). Es este un fenómeno que también encontramos en la pintura de los fauves.

B I B L I O G R A F I A

1. FRANCASTEL: Art et Technique, página 368.

2. CASSOU: (Monografía), páginas 193 a 197 y 201.

3. NASH, J. M.: El Cubismo, el Futurismo y el Constructi-

vismo, páginas 13, 19, 20, 23 y 24.

4. PAALEN: El Cubismo, página 124.

5. HUYGHE, R.: El Arte y el Mundo Moderno, T. I, páginas

234 a 235, 238, 239 y 241.

6. REVERDERY: El Cubismo, página 103.

7. APOLLINAIRE: (Monografía), páginas 98 y 99.

8. BRETON, A.: El Cubismo, página 98.

9. ARGAN, G. C.: El Arte Moderno.

10. STRAUS, L.: Arte, Lenguaje, Etnologia, Siglo XXI

11. SERULLAZ, M.: El Cubismo, páginas 39, 67 y 69.

12. HABASQUE, G.: en Salvat, T. IX.

23