

Colección **arquía**/temas núm. 40, Volumen 1

La liberación vanguardista

Nuevos principios formales en el arte
y la arquitectura del siglo XX, 1901-1931
Volumen 1

JUAN ANTONIO CORTÉS



fundación **arquía**

La liberación vanguardista

Nuevos principios formales en el arte y la arquitectura del siglo XX, 1901-1931

JUAN ANTONIO CORTÉS

Colección **arquía**/temas, núm. 40, Volumen 1

EDICIÓN

FUNDACIÓN ARQUIA

c/ Barquillo, 6, 1º Izq.

28004 Madrid

fundacion@arquia.es

www.arquia.es/fundacion

DISEÑO GRÁFICO

gráfica futura

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Jordi Palou, equipo corrector textos

IMPRESIÓN Y FOTOMECÁNICA

Castuera Industrias Gráficas, S.A.

ISBN 978-84-697-4494-9 (Obra completa)

ISBN 978-84-697-9287-2 (Volumen 1)

DL B 3164-2018

IBIC AMX

Compuesto en tipografías

Berthold Garamond y Frutiger.

Impreso sobre papel estucado mate Magno

Cubierta: Josef Albers, *Haz*, 1925.

Composición rítmica. Detalle del dibujo

con acuarela y pluma sobre papel milimetrado.

PATRONATO

FUNDACIÓN ARQUIA

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1.º

Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE 2.º

Alberto Alonso Saezmiera

SECRETARIO

Sol Candela Alcover

PATRONOS

Carlos Gómez Agustí

María Villar San Pío

Fernando Díaz-Pinés Mateo

Montserrat Nogués Teixidor

Ángela Barrios Padura

José Antonio Martínez Llabrés

Naiara Montero Viar

Joan Miralpeix Gallart

Javier Ventura González

DIRECTOR

Gerardo García-Ventosa López

© de esta edición, Fundación Arquia, 2018

© de los textos, el autor

© del material gráfico, sus autores

© Alexander Rodchenko, Amédée Ozenfant, André Derain,

Hans Arp, Carlo Carra, Erich Heckel, Fernand Léger,

Filippo Tommaso Marinetti, Francis Picabia, François Kupka,

Gabriele Münter, George Grosz, Georges Braque,

Gerrit Thomas Rietveld, Giacomo Balla, Hannah Höch,

Jean Metzinger, Johannes Itten, Joost Schmidt,

Karl Schmidt-Rottluff, Konstantin Stepanovich Melnikov,

Léopold Survage, Maurice De Vlaminck, Max Ernst,

Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Serge Charchoune,

Vassily Kandinsky, VEGAP, Barcelona, 2018

© Succession H. Matisse/ VEGAP/ 2018

© The Josef and Anni Albers Foundation/ VEGAP, Barcelona, 2018

Le Corbusier © FLC, VEGAP, Barcelona, 2018

© Man Ray Trust, VEGAP, Barcelona, 2018

© Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, 2018

© 2018 for the reproduced works by Paul Klee: VEGAP, Barcelona

© Munch Museum/Munch-Ellingsen Group/VEGAP 2018

© The Heartfield Community of Heirs/VEGAP, Barcelona, 2018

© de las imágenes digitales, Scala Group y Bridgeman images, 2018

(Ver créditos de imágenes en págs. 329-330 del volumen 2)

La edición de esta publicación ha sido patrocinada

por Arquia Banca.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación

pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con

la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográfico)

si necesita reproducir o escanear algún fragmento de esta obra

(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ÍNDICE

VOLUMEN 1

- 7 Agradecimientos
- 9 Introducción
- CAPÍTULO PRIMERO. Un espacio sin perspectiva
Planitud y deformación
- 13 Deformaciones geométricas, escultóricas y pictóricas
- 34 Planitud, profundidad y cuarta dimensión
- 85 Del plano a la tridimensionalidad y a los espacios n-dimensionales
- CAPÍTULO SEGUNDO. Una mirada atomizada
Multiplicidad y elementalización
- 109 Multiplicidad de visiones
- CAPÍTULO TERCERO. La presencia del tiempo
Movimiento y temporalización
- 199 La inclusión del tiempo en las artes espaciales
- 213 El movimiento y su análisis como principio generador de la forma
- 264 La expresión del ritmo y del dinamismo
- 315 El tiempo como nueva dimensión

VOLUMEN 2

- CAPÍTULO CUARTO. El abandono del centro
Descentramiento y desjerarquización
- 7 El cuestionamiento de la centralidad y de la jerarquía
- 29 De Stijl y la negación del centro y de la jerarquía
- 53 La regularidad, principio no jerárquico de ordenación
- CAPÍTULO QUINTO. Visiones diagonales
Diagonalidad y desfrontalización
- 65 El cuestionamiento de la frontalidad
- CAPÍTULO SEXTO. El triunfo sobre la gravedad
Ingravedad y desorientación
- 101 La flotación y el vuelo
- 163 El equilibrio asimétrico o inestable
- CAPÍTULO SÉPTIMO. La ruptura de la caja
Vaciamiento e interpenetración
- 179 Una nueva relación entre cuerpos y espacio
- 195 Construcción del espacio mediante planos o líneas
- 211 Disolución de los límites. Interpenetración
- CAPÍTULO OCTAVO. La disolución de los cuerpos
Transparencia y desmaterialización
- 245 Disolución del mundo material, presencia de la realidad invisible
- 269 Vibración lumínica y cromática
- 285 Propiedades físicas y simbólicas del cristal
- 296 La luz como material plástico
- 309 Bibliografía
- 326 Créditos de las ilustraciones

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se ha desarrollado a lo largo de un dilatado período de tiempo y ha acompañado mi labor docente, ejercida en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid de 1980 a 1989 y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid de 1989 a 2015. En concreto, quiero agradecer a esta última la concesión de una ayuda de movilidad para investigar durante ocho semanas del otoño de 2001 en la Avery Library de la GSAPP, Columbia University, en Nueva York, y de un año sabático durante el curso 2004-2005, vinculado al departamento de Filosofía moral y política de la UNED en Madrid. Mi agradecimiento se extiende a las personas que me acogieron en dichas estancias, el profesor Kenneth Frampton y el profesor Simón Marchán Fiz, respectivamente.

Como este libro es el resultado de una investigación basada en la labor desarrollada en bibliotecas, quiero agradecer su ayuda al personal de las mismas en las que, además de en la mía propia, he trabajado, es decir, las bibliotecas de los siguientes centros e instituciones: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Columbia University en Nueva York, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Escuela de Arquitectura de Madrid y Escuela de Arquitectura de Valladolid.

Quiero también reconocer la influencia intelectual recibida, a lo largo de distintas etapas de mi trayectoria, de los profesores Colin Rowe (*in memoriam*), Rafael Moneo Vallés y Juan Navarro Baldeweg. Y expresar mi agradecimiento a las sucesivas promociones de estudiantes que han asistido a mis clases durante los treinta y cinco años de docencia y que han supuesto un continuo estímulo para mi trabajo intelectual.

Finalmente, agradezco al Patronato de la Fundación Arquia y, especialmente, a Gerardo García-Ventosa López, director de la misma, su incondicional fe en este proyecto editorial; a Marta Sanfiz Celada y Yolanda Ortega Sanz, responsables de publicaciones, su inestimable ayuda; y finalmente a Rafael Moneo, Isabel Cortés y María Teresa Muñoz, por la revisión atenta y rigurosa de los textos definitivos que conforman la presente edición.

INTRODUCCIÓN

La cultura visual heredada del Renacimiento estaba regida por la perspectiva. En su formulación como *perspectiva artificialis*, esta se basaba en una serie de convenciones que permitían definir un procedimiento sistemático de representación artística y que tenían una raíz antropocéntrica. La perspectiva renacentista implicaba la visión instantánea de un observador estático y situado en posición vertical sobre el plano horizontal del suelo, que contemplaba el mundo de forma simétrica en una dirección y sentido fijos desde un único punto de vista, identificado con su propia posición y constituido en centro del universo perceptivo. Los cuerpos o sólidos situados en el campo abarcado por el observador eran impenetrables a la visión y estaban claramente diferenciados del vacío circundante. La imagen así formada creaba una ilusión de profundidad, la posición y orientación de cada objeto y la condición de masa o de vacío eran inequívocas y los distintos componentes plásticos estaban jerárquicamente integrados en una unidad. Estas leyes que sistematizaron la visión perspectiva en el Renacimiento no fueron solo unas reglas para la representación gráfica. Además de marcar el curso que siguió el arte durante los cinco siglos posteriores, la perspectiva renacentista creó una concepción espacial que caracterizó al mundo occidental a lo largo de esos quinientos años.

Este mundo estable, centrado en el hombre, en el que los objetos estaban perfectamente definidos —entre sí y respecto al sujeto— en su posición y su materialidad y del que la imagen artística era un fiel reflejo, se fue desmoronando progresivamente hasta producirse en las primeras décadas del siglo xx la definitiva desintegración del sistema perspectivo renacentista y la liberación de la relación perceptiva sujeto-objeto. Antes y alrededor de 1900 se habían producido una serie de descubrimientos científico-técnicos y de otras aportaciones del pensamiento humano que dieron lugar a una transformación de la consciencia y a una nueva visión del mundo, tanto en sentido físico como mental. La realidad se volvió múltiple, con sistemas de referencia relativos: «La realidad se modifica al observarla porque el observador es parte de ella, negando así la existencia del espectador privilegiado».¹ Por ejemplo, con el aprendizaje del vuelo por el hombre cambia completamente el punto de vista desde el que se contempla el mundo, poniéndose en cuestión la fijeza de posición sobre el suelo y de orientación horizontal-vertical de la perspectiva renacentista. La nueva experiencia de la velocidad —del avión, pero también del automóvil— originó cambios en la percepción, la sustitución de la visión estática e instantánea por una visión en movimiento y dotada de duración, en lo que también influyeron reflexiones filosóficas como la de Henri Bergson. A la vez, nuevas concepciones matemáticas —con la introducción de geometrías no euclidianas y de espacios n-dimensionales—, nuevas formulaciones físicas —como la teoría especial y

1. Daniel Salomón: «Einstein y la conjunción entre ciencia, arte y humanidades», en Alejandro Gangui (ed.): *El universo de Einstein: 1905 - «annus mirabilis» - 2005*, Buenos Aires: Eudeba, 2007.

luego general de la relatividad y la del *continuum* espacio-tiempo—, junto a elucubraciones pseudofilosóficas o claramente esotéricas —por ejemplo, algunas de las vinculadas a la cuarta dimensión—, contribuyeron a crear una nueva conciencia del mundo y a generar, en consecuencia, una nueva respuesta artística. Y no hay que olvidar los concretos descubrimientos científicos —como los relativos a la naturaleza de la luz y del color, al electromagnetismo y a las radiaciones, especialmente las de los rayos X— que dieron lugar a una transformación radical de las concepciones tradicionales de la materia y de nuestras relaciones con los objetos, ya que: «La materia que está en nosotros y la materia que está fuera de nosotros es la misma, y no podemos edificar ningún tipo de separación artificial. La materia es continua y cada una de sus partes influye en las demás [...]».²

En el ámbito de este cúmulo de descubrimientos científicos y de aportaciones conceptuales, el modelo perceptivo renacentista se resquebraja y las vanguardias se encargan de desmontarlo desde distintos frentes. Se lleva a cabo así una verdadera liberación de las convenciones impuestas por las leyes perspectivas y de la percepción de la realidad que esas leyes determinaban. Los nuevos procedimientos plásticos promovidos por las vanguardias no son, por tanto, algo que se ha de considerar solo en sí mismo; son la faceta práctica de una concepción alternativa del arte y del mundo, de una nueva cosmovisión.

Al atribuir nuevos parámetros a la representación espacial, los primeros creadores de arte abstracto (y los de las vanguardias en general) procedieron a darle la vuelta a las bases fundamentales de la imagen cósmica del hombre. Lo que se puede observar no es solamente un cambio de colocación, sino un cambio de nivel de existencia: el hombre reinventa el cosmos y el cambio de colocación en relación con ese cosmos aparece como la primera e inevitable consecuencia en el orden de la nueva cosmogonía.³

La libertad de las reglas artísticas es, pues, un aspecto de la libertad existencial del hombre moderno, de la nueva visión del mundo liberada de las ataduras del pasado y generadora de un nuevo principio espacial. Este nuevo principio espacial supone la concepción de un espacio no ilusionístico, autónomo respecto a la representación tradicional e independizado de la visión fija del espectador promulgada por la perspectiva renacentista, de modo que el movimiento y el tiempo son ahora entendidos como formas de existencia del espacio.

El abandono de la mimesis —de la condición referencial— se señala habitualmente como lo que caracteriza al arte moderno, al cual se identifica así con el arte abstracto. Es cierto que, en considerable medida, las vanguardias llevan a término la negación de la representación mimética, característica del arte de tradición imitativa, y llegan a un arte no objetivo, liberado de las referencias externas a la propia obra. Pero más decisivo que la desaparición total del tema o contenido realista de la obra, es seguramente el cambio de la relación entre forma y contenido. De ser algo sometido al contenido, la forma se emancipa de ese sometimiento y, en cambio, el contenido se ve reducido a ser un componente formal entre otros, a «ser considerado como elemento de la forma».⁴ En las vanguardias que mantienen una condición referencial respecto a la realidad exterior —como es el caso del cubismo— se produce un desplazamiento de prioridades desde la *representación* a la *presentación*,⁵ del acto de mimesis al procedimiento plástico. Es fundamentalmente la nueva relación sujeto-objeto, la nueva posición —en sentido literal y metafórico— del hombre

perceptor respecto al objeto percibido, y los nuevos principios y procedimientos formales a que esto da lugar lo que ha constituido mi interés principal al elaborar este escrito. Entre estos principios formales nuevos se cuentan la deformación expresiva y la planitud, la multiplicidad de visiones y la fragmentación y descomposición elemental, el análisis del movimiento y el tiempo como nueva dimensión, el cuestionamiento de la centralidad y de la jerarquía, la visión diagonal frente a la frontalidad, la equivalencia de direcciones en el espacio y el equilibrio inestable, la destrucción de la caja espacial, la eliminación de los límites y la interpenetración, la desmaterialización y disolución de los cuerpos y la emancipación de la luz como material plástico.

En cuanto al intervalo temporal elegido, debo explicar que, a pesar del grado de arbitrariedad que todo corte en el tiempo supone, hay algunas razones que avalan la elección. Fuera del panorama europeo, lugar en el que surgen las principales vanguardias, se produce una aportación decisiva al espacio moderno en la obra de Frank Lloyd Wright, especialmente a partir de la publicación de dos proyectos de viviendas unifamiliares en la revista *Ladies Home Journal* en 1901. Por otra parte, el principio de la década de 1930 puede tomarse como final de la actividad vanguardista propiamente dicha. En concreto, hay dos hechos significativos –de muy diversa índole aunque relacionados– que se producen en 1931. Uno es el fallecimiento de Theo van Doesburg, el polifacético e incansable artífice, impulsor y propagador de las vanguardias. El otro hecho es la fundación de *Abstraction-Création*, un tercer movimiento que nace de las cenizas de *Cercle et Carré* y de *Art Concret*, creados en 1930 y de corta vida. *Abstraction-Création* demuestra ser menos efímero (dura hasta 1936) y su principal promotor es, poco antes de su prematura muerte, Van Doesburg; la asociación integra a un grupo de amplio espectro y tiene como objetivo «la organización [...] de exposiciones de arte *no figurativo* normalmente llamado Arte Abstracto, es decir, obras que no manifiesten ni la copia ni la interpretación de la naturaleza».⁶ En su seno se lleva a cabo la consolidación de la abstracción, pero al mismo tiempo se pierde el espíritu revolucionario y la capacidad transformadora de las vanguardias. Una experiencia profundamente innovadora, en la que se formulan los atributos del espacio plástico moderno, puede considerarse entonces consumada.

El texto se organiza en ocho capítulos que corresponden a los principios formales señalados. Cada capítulo no es un discurso continuo, sino que consta de varios subcapítulos y, dentro de cada uno de ellos, de una serie de apartados. Estos apartados son piezas relativamente autónomas, que pueden leerse independientemente y que, sumados, no pretenden agotar el tema objeto del capítulo. Además, lo que en principio es una sucesión de estructuras verticales arbóreas, una por capítulo, se entrelaza con un conjunto no jerárquico –rizomático– de relaciones horizontales, pues, en muchos casos, un movimiento artístico, un artista o, incluso, una obra aparecen tratados en varios capítulos. A este entramado organizativo se le superpone finalmente otro, ya que hay dos tipos de apartados, distribuidos libremente dentro de cada capítulo: por una parte, los que podemos denominar episodios plásticos, en los que el análisis de las obras es lo fundamental, y, por otra parte, las cuestiones teóricas, que contextualizan de un modo siempre parcial dichos episodios plásticos. Todo esto libera al lector de la obligación de seguir el orden preestablecido propio de todo documento escrito y le permite abordar el texto de diversas maneras.

2. Wladyslaw Strzemiński: *Teoria widzenia*, pág. 172. Citado en Andrzej Turowski: «La fisiología del ojo», pág. 38.

3. Andrei Nakov: «L'art abstrait des années vingt: la passion des systèmes», pág. 13. Nakov se refiere en otro texto a «un nuevo estatuto ontológico de las formas plásticas: ingravidez, abolición de las leyes de la perspectiva heredada del Renacimiento, emancipación de las formas geométricas no imitativas, [...]», un nuevo estatuto vinculado a la voluntad de «superar el geocentrismo y el heliocentrismo, ambición de una nueva cosmogonía (de una nueva visión del mundo y del cosmos)». (Nakov: «Le vol libre» des hommes et des formes: quelques éléments d'une convergence significative entre Malewicz et Ciolkovski», pág. 186).

4. Como ya señaló el crítico Nikolai Tarabukin en 1916. Véase «Por una teoría de la pintura», punto 6: «El tema considerado como elemento de la forma», págs. 140-144.

5. Pierre Reverdy afirma: «Una obra de arte no puede contentarse con ser una *representación*; tiene que ser una *presentación*. Un niño que ha nacido es presentado, no representa nada». (Reverdy: «Algunas ventajas de estar solo», *SIC*, núm. 32 (octubre 1918). Citado en Edward F. Fry: *Cubismo*, pág. 149.

6. Citado por Gladys Fabre en AA. VV.: *París 1930. Arte abstracto Arte concreto. Cercle et Carré*, pág. 91.



PLANITUD Y DEFORMACIÓN

DEFORMACIONES GEOMÉTRICAS, ESCULTÓRICAS Y PICTÓRICAS

El interés por el arte primitivo y el arte naïf. Simplificación y distorsión formal

Según Apollinaire, artistas como Picasso y Derain iniciaron un nuevo tratamiento de las figuras a partir del estudio del arte africano, y una muestra de ello son las distorsiones corporales que Picasso introdujo en sus cuadros de 1907 y que anticipan las extremas disyunciones espaciales de sus obras posteriores.¹

El concepto de «lo primitivo»² —en su condición de opuesto a «lo civilizado»— fue adoptado por muchos artistas de la vanguardia como un revulsivo contra las convenciones del arte clásico y académico y un ataque directo a los mismos. En su voluntad de subvertir los valores tradicionales y de buscar los aspectos fundamentales de la existencia humana, estos artistas —en especial los *fauves*, los cubistas y los expresionistas— vieron en el arte de las culturas poco desarrolladas, principalmente la africana, un modelo positivo de espontaneidad y autenticidad que contraponer al «decadente» arte occidental.³ El primitivismo en el arte moderno consiste mayoritariamente en «hacer extraño lo familiar o en mantener la extrañeza de las experiencias no familiares, como medio para cuestionar la sabiduría recibida de la cultura occidental».⁴ Ese primitivismo no solo cumplió un papel de revulsivo, sino que se convirtió en un principio de simplificación y distorsión formal que permitía liberarse de los elaborados procedimientos del arte culto y de la propia construcción perspectiva.

Los objetos —mayoritariamente de carácter escultórico— procedentes de culturas primitivas influyeron directamente en buena parte de la escultura moderna. Las culturas de las que venían estos objetos eran las de Oceanía y de África, pero también las de Norteamérica y la antigua de los iberos, principalmente. Entre los artistas cuya obra escultórica estuvo conscientemente sujeta a esta influencia se cuentan Gauguin, Derain, Matisse, Picasso, Baranoff-Rossiné, Pevsner, González, Brancusi, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Pechstein, Modigliani, Lipchitz, Epstein, Gaudier-Brzeska, Calder y Giacometti, entre otros, dentro del período comprendido en este trabajo.⁵ Pero es especialmente decisiva para el arte moderno la transposición que muchos de estos artistas y otros que son exclusivamente dibujantes y pintores hacen de

7 Pablo Picasso, *Tres mujeres*, 1908.

1. Véase Mark Antliff y Patricia Leighton: *Cubism and Culture*, pág. 77.

2. Sobre las influencias del arte primitivo en el arte moderno, véase William Rubin (ed.): «Primitivism» in *20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, vols. I y II, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984; Colin Rhodes: *Primitivism and Modern Art*, Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 1994.

3. Véase Antliff y Leighton, *opus cit.*, págs. 25-30.

4. Rhodes, *opus cit.*, págs. 74 y 75.

5. Véase Rubin, *opus cit.*



1

esos rasgos escultóricos primitivos a la superficie plana del lienzo.⁶ El dibujo y la pintura de Paul Klee, por ejemplo, responden a las «expectativas de una época que había descubierto las cualidades estéticas del llamado arte primitivo y que había comenzado a interesarse por las formas de expresión no objetivas, tales como el dibujo de los niños y la imaginería obsesiva de los dementes»,⁷ además de las de la población campesina. El componente primitivista del arte moderno, y en concreto el que está presente en el fauvismo, en el cubismo y el expresionismo, es en parte responsable —en el mismo sentido que señalaba Maurice Denis para Cézanne— de la afirmación de la condición plana del cuadro realizada por la vanguardia, así como de los procedimientos de simplificación y distorsión que pone en práctica.

El caso de Gauguin merece una atención especial. «A menudo se le ha identificado como el primer artista moderno que hizo del mito del “salvaje” la piedra angular de su filosofía del arte y de la vida».⁸ Pero antes de interesarse por las culturas oceánicas, Gauguin adoptó convencionalismos del arte popular bretón, del arte simbolista y, especialmente, del estilo *cloisonniste* o sintetista de Émile Bernard para definir «las superficies planas de colorido intenso, el uso de los contornos negros y las distorsiones y simplificaciones»,⁹ presentes en una obra como *La visión después del sermón. Jacob luchando con el ángel*, 1889. Con esas influencias elaboró equivalentes pictóricos de «lo primitivo». Por otra parte, es obligado vincular la pintura de Gauguin a lo decorativo. El pintor y crítico de arte Maurice Denis usó «el término “deformaciones decorativas” para describir el modo armonioso que tiene Gauguin de organizar sus composiciones, distinguiéndolas de las “deformaciones subjetivas”, más exageradas y aparentemente menos controladas de Van Gogh».¹⁰

Después de que Paul Gauguin descubriera las esculturas de las Islas Marquesas y de otras islas del Pacífico, la escultura africana fue descubierta para el arte moderno por pintores del círculo de los *fauves*. Ejemplos de este arte pudieron contemplarse en el Museo Etnográfico de París al menos desde la década de 1890; pero fue Maurice Vlaminck el que en otoño de 1906 se hizo con una máscara africana (una máscara Fang, de Gabón, antiguo Congo francés), que vendió a su compañero André Derain, el cual, a su vez, se la mostró a Matisse, que también se aficionó al arte africano. Matisse —o el propio Derain— transmitió este interés a Picasso. Su contemplación, junto con la de otras obras como las figuras Teke, de igual procedencia, tuvo un rápido efecto en la obra de estos cuatro artistas.¹¹ En relación con esto, se puede afirmar que «la primera oleada de primitivismo *fauve* fue gauguiniana; la segunda perteneció a lo que se ha dado en llamar “cezannismo”». ¹² Las exposiciones de la obra de Cézanne que se montaron al año siguiente de su muerte, ocurrida en 1906, mostraron a los *fauves* un modo de utilizar la escultura africana y contribuyeron a que el primitivismo alcanzara un punto culminante en su obra.

En el ámbito alemán, los expresionistas del grupo *Die Brücke (El puente)* estuvieron influidos por objetos de las Islas Carolinas y de culturas africanas y americanas. Los artistas reunidos en torno a *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, especialmente Kandinsky y Franz Marc, se interesaron por el arte popular y el de los primitivos en sentido amplio. Paul Klee, que aún no había expuesto con el grupo pero había entrado en contacto con varios de sus miembros, escribió una reseña de su primera exposición en la que se manifestaba también como un verdadero partidario del arte primitivo:

6. Además de los objetos escultóricos, los del arte textil se cuentan entre los productos de las culturas primitivas que tuvieron una influencia importante en el arte de las vanguardias y, en particular, en el de Paul Klee.

7. Robert Kudielka: *Paul Klee. The Nature of Creation*, pág. 79.

8. Gill Perry: «El primitivismo y “lo moderno”», pág. 10.

9. *Ibidem*, págs. 23-24

10. *Ibidem*, pág. 35.

11. Véase John Elderfield: *El fauvismo*, págs. 120 y 122 y la nota 55; y Antliff y Leighton, *opus cit.*, págs. 30-46.

12. Elderfield, *opus cit.*, pág. 123.



2



3



4

2 *Figura Teke*. Antiguo Congo francés.

3 Pablo Picasso, *Hombre de pie*, 1907.

4 Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.

Estos son los comienzos primitivos del arte, como los que uno encuentra normalmente en las colecciones etnográficas o en el cuarto de los niños. ¡No te rías, lector! Los niños también poseen habilidades artísticas [...] Un fenómeno paralelo lo constituyen los dibujos de enfermos mentales, y no es ningún insulto hablar aquí de locura. En realidad, merece más la pena tomarse en serio todo esto que todos los museos de arte, si de lo que se trata es de reformar el arte actual.¹³

Derain, Matisse, Picasso y Braque (1907-): primitivismo y cezannismo como modelos de simplificación, distorsión formal y geometrización

Vamos a centrarnos en el panorama francés, pues ofrece el caso más significativo. A la influencia del arte primitivo —incluidos el arte infantil y el arte popular europeos, que dan origen al naíf, y los temas tahitianos de Gauguin— hay que sumarle la influencia del «primitivo» Cézanne y de sus deformaciones anatómicas y subyacentes geometrificaciones. Cuando en sus *Bañistas* de 1907 Derain retoma el tema de las *Bañistas* de Cézanne,¹⁴ abandona los colores vivos de su paleta *fauve* por los tonos terrosos usados por este, junto con una voluntaria torpeza y geometrización en el tratamiento de las figuras. Y también Matisse combina la influencia de Cézanne y del arte africano en su *Desnudo azul (Recuerdo de Biskra)*, 1907, en el que las distorsiones anatómicas son más violentas: «[El fauvismo y el cubismo] siguieron direcciones opuestas, pero tuvieron fuentes comunes, y la más importante de ellas fue Cézanne. La última fase del fauvismo y la primera del cubismo se superaron en el cezannismo de 1907»,¹⁵ y se puede constatar que el cezannismo y el primitivismo tuvieron un desarrollo simultáneo.

Picasso había prestado atención a obras de la escultura ibérica y del arte románico catalán en su etapa barcelonesa. Ya en París y bajo la nueva influencia del arte africano, hizo varias tallas en madera que, como las de Derain, eran también en parte una respuesta a las tallas cilíndricas fingidamente tahitianas de Gauguin. Ejemplos de estas esculturas de Picasso son *Hombre de pie*, 1907 y *Muñeca*, del mismo año.¹⁶ En su obra cumbre de 1907, *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso situó cinco desnudos femeninos en un prostíbulo, disponiéndolos en una variedad de posturas con fuertes reminiscencias de precedentes académicos destacados, entre otros la *Venus Anadyomene* de Ingres, pero con un tratamiento formal radicalmente contrastado con ellos que desafía la imaginería del desnudo occidental:

Los desnudos de Picasso son transformados estilísticamente en cada caso por medio de alusiones al arte ibérico, al africano y al oceánico. La caras ibéricas de las dos figuras centrales, de formas crudamente simplificadas, se vinculan al pasado prehistórico español y declaran los orígenes y preocupaciones de Picasso, extraño (y contrario) a la tradición clásica francesa, a la que hace referencia al centrarse en el desnudo femenino [...] Su fuerza primitiva y su mirada hipnótica son cualquier cosa menos atractivas, pero palidecen en comparación con la violencia de las dos figuras de la derecha, cuyas caras son transformadas por máscaras africanas que, con su presencia, incrementan considerablemente la tensión de la obra.¹⁷

13. Paul Klee: «Reseña sobre la primera exposición de *Der Blaue Reiter*», pág. 302.

14. Véase el apartado «*Die Brücke*. Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner. 1905-1913: deformación, simplificación y discordancia cromática expresionistas», en este mismo capítulo.

15. Elderfield, *opus cit.*, pág. 126.

16. Antliff y Leighten, *opus cit.*, págs. 34-37, y págs. 32-34 y 51-53 para otros aspectos tratados en este apartado.

17. *Ibidem*, pág. 44.



5



6

5 Pablo Picasso, *Desnudo con los brazos levantados* (*La bailarina de Avignon*), 1907.

6 Georges Braque, *Gran desnudo*, 1907-1908.

8 Henri Matisse, *Desnudo de espalda I*, 1908-1909.

9 Henri Matisse, *Desnudo de espalda II*, 1913.

10 Henri Matisse, *Desnudo de espalda III*, 1916-1917.

11 Henri Matisse, *Desnudo de espalda IV*, 1930-1931.



8



9



10



11

Les Femmes d'Alger constituye la culminación de una serie de obras en las que Picasso da respuesta a estas influencias, y otro ejemplo evidente de ello es *Desnudo con los brazos levantados* (*La bailarina de Avignon*), un poco posterior pero del mismo año 1907. En *Tres mujeres*, 1908, Picasso dio un paso más en el sentido de la geometrización y aplanamiento cubistas, poniendo en crisis la distinción entre figura y fondo, forma y espacio, carne y tejido.

Con *Gran desnudo*, 1907-1908, un desnudo femenino fuertemente geometrizado, Braque respondió al primitivismo de la escultura africana y a las obras arriba mencionadas de Cézanne, Derain, Matisse y Picasso, sin descartar otras influencias:

Adhiriéndose estrictamente a una paleta cezanniana de verde, azul, ocre amarillento y ocre rojizo, las formas angulosas de la figura tienen su eco por todo el paño frente al que se sitúan [...] Como en *Les Femmes d'Alger* de Picasso, tales formas repetidas aplanan el espacio de la composición y establecen un ritmo abstracto en el que la figura queda subsumida. Las pinceladas paralelas están tomadas directamente de Cézanne y se usan también para hacer eco de las curvas y ángulos del abstracto diseño, mientras que los contornos negros proceden de Gauguin y de Van Gogh.¹⁸

Para Matisse, la escultura parece contener la posibilidad

de llegar a la simplificación por la deformación. Cada una de las cinco cabezas de *Jeanette*, 1910-1913, representa una etapa en ese prometedor camino de la deformación, del mismo modo que los *Desnudos de espalda*, en los que se ocupa durante más de veinte años, de 1908 a 1931, son «deformaciones progresivas» que reproducen el proceso gradual de simplificación y concentración.¹⁹

Del espejo a la lámpara: expresión frente a representación

La prioridad que las teorías del arte —especialmente las literarias— dan a la expresión del artista frente a la imitación de la naturaleza o a la consecución de una finalidad pragmática se remonta al romanticismo. Es lo que M.H. Abrams expuso en su libro *The Mirror and the Lamp* (*El espejo y la lámpara*), en el que contrapone cuatro tipos de teorías críticas: las miméticas, las pragmáticas, las expresivas y las objetivas. Abrams se centra en las expresivas, que son las características de la época romántica y según las cuales «la obra deja de mirarse primariamente como un reflejo de la naturaleza, real o mejorada; el espejo puesto frente a la naturaleza se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta».²⁰ Es decir, se pasa de considerar la mente del artista como un espejo que refleja la naturaleza exterior a concebirla como una lámpara que, al expresar su propio mundo interior, proyecta luz sobre esa naturaleza.

Otro momento fundamental del arte como expresión es el del expresionismo de principios del siglo xx, un fenómeno que tiene dos focos distintos: el movimiento francés de los *fauves* y el movimiento expresionista alemán, protagonizado principalmente por *Die Brücke*, a partir de 1905, y por *Der Blaue Reiter*, desde 1911. Como señala Giulio Carlo Argan, el origen común de ambos movimientos:

18. Antliff y Leighton, *opus cit.*, pág. 53.

19. Gilles Néret: *Henri Matisse*, pág. 60.

20. Meyer Howard Abrams: *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, pág. 47.



12

es la tendencia antiimpresionista que se genera dentro del propio impresionismo como conciencia y superación de su carácter esencialmente sensorial, y que se manifiesta a finales del siglo XIX con Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch y Ensor. Literalmente, *expresión* es lo contrario de *impresión*. La impresión es un movimiento del exterior al interior, es la realidad (objeto) la que se graba en la conciencia (sujeto). La expresión es un movimiento inverso, del interior al exterior, es el sujeto quien se manifiesta en el objeto.²¹

Se trata de un arte realista, pero en el que «al realismo que *imita* la realidad se le opone un realismo que la *crea*».²² Esto tiene una consecuencia formal: el hecho de que la obra no reproduzca sino que configure y materialice directamente la imagen hace que esta se manifieste como deformación o distorsión del objeto. Sin embargo, el mismo Argan afirma:

La deformación expresionista, que en algunos artistas llega a ser agresiva y ultrajante (por ejemplo, en Nolde), no es deformación óptica; está determinada por factores subjetivos (la intencionalidad con que se afronta la realidad presente) y objetivos (la identificación de la imagen con una materia resistente o reacia). Como los *fauves*, los expresionistas alemanes toman como punto de referencia el arte de los primitivos.²³

Kirchner era el más reflexivo de este grupo de artistas. Como explicación de que el dibujo debía someterse a las leyes del arte, y no a las de la naturaleza, escribió: «No solo las líneas y las formas definidas por ellas sino también todas las áreas vacías [...] [son] parte del cuadro [...] Las formas no representan tanto objetos específicos en cuanto tales. Adquieren su significado específico de su posición, tamaño y relación mutua sobre la superficie de la página».²⁴

Los expresionistas, por consiguiente, coincidían con otros artistas de la vanguardia en dar prioridad a la *construcción* de la obra sobre la *representación* de la realidad, en crear un arte que fuera un paralelo de la naturaleza, no una descripción de la misma. Pero les distinguía la voluntad de explorar el mundo de los sentimientos y de las emociones, el mundo de la realidad interior y de los estados de ánimo, tanto los propios como los de los seres que constituían el objeto de su mirada. Kandinsky es un claro ejemplo de la «atmósfera espiritual que se crea cuando el artista aparta la vista de la exterioridad y se vuelve a la interioridad».²⁵ Su arte constituye un movimiento hacia la abstracción, no solo mediante la desarticulación de las representaciones (*Darstellungen*) realistas y naturalistas, sino, primordialmente, mediante «la reflexión de las percepciones internas de la imaginación sensible, el juego de las facultades que origina las representaciones internas (*Vorstellungen*)».²⁶

Die Brücke. Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner. 1905-1913: deformación, simplificación y discordancia cromática expresionistas

Aunque el grupo *Die Brücke* presenta un notable paralelismo con el grupo de los *fauves*, hay que señalar que, si los artistas franceses usaban la distorsión en aras de una nueva armonía pictórica, las distorsiones más exageradas de los artistas alemanes eran manifestaciones de

21. Giulio Carlo Argan: *El arte moderno. 1770-1970*, tomo I, pág. 277.

22. *Ibidem*, pág. 287.

23. *Ibidem*, pág. 289.

24. Citado en Kurt Rowland: *A History of the Modern Movement: Art, Architecture, Design*, pág. 85.

25. Simón Marchán Fiz: «El “principio abstracción” en sus poéticas aurales», pág. 131.

26. *Ibidem*, pág. 103.



13



14



15



16

13 Karl Schmidt-Rottluff, *Cabeza*. 1914. Xilografía.

14 Karl Schmidt-Rottluff, *Cabeza*, 1917. Escultura.

15 Edvard Munch, *Pubertad*, 1895.

16 Ernst Ludwig Kirchner, *Marcela*, 1910.

17 Ernst Ludwig Kirchner, *Bañistas en Morizburg*, 1909.

sus tensiones interiores. Del mismo modo que los *fauves*, los expresionistas de *Die Brücke* toman como punto de referencia el arte de los primitivos, de acuerdo en su caso con una «idea del arte (defendida por el arte vanguardista de la Alemania prebélica) como entidad “expresiva”, que transmite directamente algunas expresiones “auténticas”, no mediatizadas»²⁷ y con lo afirmado por los miembros de *Die Brücke* de que en sus cuadros comunicaban sus emociones o sentimientos más directos. El arte de los primitivos es entendido por ellos en un sentido muy amplio: xilografía medieval alemana, escultura africana y oceánica, arte etrusco y otros. Concretamente, los grabados en madera ejemplifican la valoración expresionista de la materialización directa de la imagen artística, que ya no es entendida como la representación de una realidad ajena a ella, sino como la creación de su propia realidad. Además, «la técnica de la xilografía es arcaica, artesanal, popular, profundamente enraizada en la tradición figurativa alemana»,²⁸ a la vez que puede incorporar otros primitivismos, es decir, ser doblemente primitiva. Una buena muestra del influjo de esos otros primitivismos son las xilografías de Erich Heckel, como *Niña de pie (Fränzi)*, 1911, inspiradas en dibujos incisos en madera de procedencia oceánica. A semejanza de ellos, el grabado de Heckel tiene una marcada bidimensionalidad, ya que tanto la esquemática figura de la niña como los elementales componentes del paisaje están delimitados por un trazo grueso y dejados sin cubrir o cubiertos por tintas planas. Además, los rasgos faciales están deformados y simplificados, de modo que la hacen parecer una máscara tribal.²⁹ La influencia de las máscaras tribales es también evidente en obras de Karl Schmidt-Rottluff, como se aprecia en pinturas, en xilografías –*Cabeza*, 1914– y en la escultura –*Cabeza*, 1917–. En ellas se da una progresiva identificación formal y material con el modelo de referencia.

En la agresividad de la imagen del expresionismo de *Die Brücke* –así como en la del más expresionista de los *fauves*, Vlaminck– está presente la influencia de Van Gogh, pero quizá sea más decisiva la del realismo simbólico y existencial de Edvard Munch, como señala Giulio Carlo Argan al relacionar *Marcela*, 1910, de Ernst Ludwig Kirchner, con *Pubertad*, 1895, de Munch.³⁰ Aparte de la similitud del contenido expresivo y de la común proximidad intelectual con las ideas de Friedrich Nietzsche, debemos considerar la diferencia formal entre ambos cuadros. El cuadro del pintor noruego responde a una técnica en principio tradicional, a pesar de los rasgos de modernidad que contiene, como la representación de la sombra de la figura. El de Kirchner, en cambio, rompe con los procedimientos tradicionales; el empleo de los gruesos trazos de contorno y de las superficies de color mayoritariamente planas enfatizan la planitud del cuadro. Sin embargo ese tratamiento, que coincide con el de muchas obras *fauve* y, en concreto, de Matisse, tiene características claramente distintivas respecto a estas: se usan colores próximos a los fundamentales, pero con tonalidades discordantes; el esquematismo de la figura no pretende ser armonioso, y sus líneas son cortantes y angulosas; por tanto, «Kirchner trata de conferir a la figura un estado de no-equilibrio que crea una sensación de desazón, casi de angustia, en quien la mira».³¹ Observemos otra obra de Kirchner, *Bañistas en Moritzburg*, 1909, retocada en 1926. El origen del tema son los cuadros de la serie *Bañistas* de Cézanne, pero su tratamiento formal es muy distinto.



17

27. Perry: «El primitivismo y “lo moderno”», pág. 67.

28. Giulio Carlo Argan: *El arte moderno. 1770-1970*, tomo I, pág. 288.

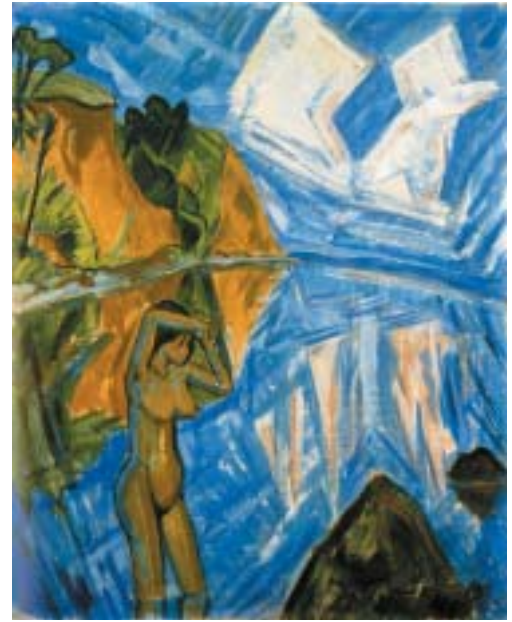
29. Véase Behr: *Expresionismo*, pág. 25.

30. Argan, *opus cit.*, págs. 306-313.

31. Argan, *opus cit.*, págs. 312-313.



18



19

18 Paul Cézanne, *Grandes bañistas*, 1898-1905.

19 Erich Heckel, *El día del hielo*, 1913.

20 Gabriele Münter, *Paisaje con cabaña en el crepúsculo*, 1908.

21 Alekséi von Jawlensky, *Tarde de verano en Murnau*, 1908-1909.

22 Vasili Kandinsky, *Iglesia en Murnau*, 1910.



20



21

Aparte de la distorsión formal de unas figuras que muestran una desnudez desinhibida, el cuadro provoca visualmente por la coexistencia sobre los cuerpos de los bañistas de las tonalidades carnosas y de un tono verdoso que es el resultado de aplicar el azul cobalto del agua a áreas sobre las superficies de los cuerpos, pintados de amarillo-naranja.³² La asociación entre el cuerpo desnudo (en este caso solo el de la mujer), lo «primitivo» y la naturaleza se manifiesta también de manera explícita en el cuadro de Erich Heckel *El día del hielo*, 1913.

Der Blaue Reiter y Vasili Kandinsky: «necesidad interior», primitivismo y procedimientos de abstracción. 1908-1914

La primera exposición de *Der Blaue Reiter* se inauguró el 18 de diciembre de 1911 en la galería Thannhäuser de Múnich y algo más tarde estuvo de gira por distintas ciudades alemanas, entre ellas Berlín, en la galería Der Sturm de Herwarth Walden. La primera parada fue en Colonia, en el club Gereon, dirigido por Emmi Worringer:

Era la hermana de Wilhelm Worringer, cuyo libro *Abstraktion und Einfühlung (Abstracción y empatía)*, publicado en 1907, había fascinado extraordinariamente a los pintores de *Der Blaue Reiter*. En su sensacional obra, Worringer rebatió la creencia habitual de que el arte plástico tiene que ser una copia de la naturaleza [...] Una recepción artística de la realidad solo es posible en primera instancia a través de la abstracción. Resulta comprensible que los artistas en torno a Kandinsky tomen como base las teorías de Worringer para justificar su nueva voluntad artística.³³

A partir de 1908, Kandinsky, Münter, Jawlensky y Werefkin pintaron conjuntamente en la localidad bávara de Murnau. A este período pertenecen los cuadros *Paisaje con cabaña en el crepúsculo*, 1908, de Münter; *Tarde de verano en Murnau*, 1908-1909, de Jawlensky, e *Iglesia en Murnau*, 1910, de Kandinsky. Estas obras muestran la influencia del primitivismo del arte popular e infantil,³⁴ que da lugar a un tratamiento bidimensional mediante áreas de color básicamente planas, al empleo de colores vivos y un uso muy simplificado de las formas. Se mantienen, sin embargo, las diferencias entre los tres artistas, por ejemplo, en el tratamiento perimetral de las áreas de color. En el cuadro de Jawlensky, estas están delimitadas por contornos de color oscuro; en el de Kandinsky, en cambio, no existen tales contornos, y unas áreas de color se superponen o se funden parcialmente con otras; en el de Münter se da una situación intermedia entre las otras dos.

Aunque para Kandinsky el cuadro surge a partir de la «necesidad interior», esto no supone el abandono completo del objeto figurativo, al menos hasta 1914. Pero el mantenimiento de ese elemento figurativo es accesorio: lo decisivo es el nacimiento de los colores y las líneas a partir de esa necesidad interior.³⁵ Y Kandinsky no renuncia tampoco a que haya una implicación de profundidad; lo que rechaza ya en 1909-1910 es la perspectiva como medio para expresarla. En esos años realiza la obra *Composición II*, 1910, hoy desaparecida, pero de la que se conserva un estudio, 1909-1910, y un grabado en madera, 1911.



22

32. Véase Behr: *Expresionismo*, págs. 15-16.

33. Ulrike Becks-Malorny: *Vasili Kandinsky. 1866-1944*, pág. 94.

34. Véase Behr, *opus cit.*, págs. 37-38.

35. Véase Becks-Malorny, *opus cit.*, págs. 55-56.