



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

**El concepto de arte en las vanguardias artísticas del siglo XX:
1905-1918.**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Historia

Presenta:
José Ramón Estrada Popoca

Asesora:
Mtra. María Eugenia Rodríguez Parra

Co-asesor:
Dr. En H. del A. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Toluca, Estado de México, 2023

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1.- Fauvismo: Matisse, Derain, Vlaminck.....	5
1.1. Henri Matisse: naturaleza, arte y equilibrio	7
1.1.1. <i>Notes of a painter</i> (1908)	8
1.1.2. Perspectiva artística de Matisse	12
1.2. André Derain y el arte decorativo.....	15
1.2.1. <i>Cartas a Vlaminck</i> (1905-1909)	16
1.2.2. Derain y su perspectiva artística.....	20
1.3 Maurice de Vlaminck y el arte de las emociones	22
1.3.1. Una perspectiva anarquista del arte	24
1.4 ¿Un concepto de arte fauve?	26
1.4.1 Fauvismo en la práctica	28
Capítulo 2.- Los conceptos expresionistas.....	31
2.1 Ernst Ludwig Kirchner Piper.....	34
2.1.1 <i>Chronik der Brücke</i> (1913).....	34
2.1.2 La visión artística de Kirchner.....	37
2.2 Emil Nolde.....	38
2.2.1. <i>Jahre der Kämpfe</i>	38
2.2.2. La visión artística de Emil Nolde.....	41
2.3 Wassily Kandinsky.	42
2.3.1 <i>De lo espiritual en el arte</i> (1911).....	43
2.3.2. La visión artística de Kandinsky.....	48
2.4 Franz Marc.....	50
2.4.1 <i>Der Blaue Reiter</i> (1912).....	51
2.4.2 El arte “salvaje”	53
2.5 Expresionismo como conceptualización del arte	54
Capítulo 3.- El concepto cubista.....	57
3.1. Georges Braque.....	61
2.1.1. <i>Statement (1908-1909) y Thoughts and Reflections on Art</i> (1917).....	62
2.1.2. El cubismo de Braque.....	65
3.2. Albert Gleizes y Jean Metzinger.....	66
3.2.1. <i>Cubism</i> (1912)	68

3.2.2. Gleizes y Metzinger sobre el cubismo	72
3.3 Pablo Picasso	73
3.3.1 <i>Picasso Speaks</i> (1923)	74
3.3.2 Picasso y la idea de arte	78
3.4. La pintura cubista.....	78
Capítulo IV.- La idea futurista	82
4.1. Filippo Tommaso Marinetti.....	86
4.1.1 <i>Fundación y Manifiesto del futurismo</i> (1909)	86
4.1.2 Arte y artista en la visión de Marinetti	90
4.2. Umberto Boccioni y los pintores futuristas	90
4.2.1. <i>Manifiesto de los pintores futuristas</i> (1910)	91
4.2.3. <i>La pintura futurista: manifiesto técnico</i> (1910)	94
4.2.3. Futurismo y sus medios	96
4.3. Práctica del futurismo.....	97
Conclusiones.....	100
Imágenes.....	103
Bibliografía	105

Introducción

El concepto, como todo producto cultural, es un objeto de estudio historiable. Conceptualizar implica abstraer ciertas particularidades de una realidad para dar lugar a una representación mental, que posteriormente pueda formar parte de clases y categorías. Este proceso está influenciado por un contexto y un tiempo determinado, por lo cual el concepto termina siendo un objeto susceptible al cambio, es decir, es histórico. La importancia del concepto radica en que, una vez desarrollado como proceso mental, pasa a formar parte del lenguaje, lo que lo vuelve parcialmente transmisible, aunque permanezca siendo susceptible a modificarse.

El problema del concepto del arte parece ser una preocupación persistente aún en el presente. Numerosos planteamientos filosóficos han intentado desde la antigüedad englobar el fenómeno humano de lo artístico por medio de definiciones que han sido útiles sólo temporalmente y que, normalmente, sólo consideran las expresiones artísticas practicadas dentro de determinada cultura. En la actualidad la situación se ha vuelto aún más complicada, ya que entre los críticos no parece existir un acuerdo respecto a la manera de definir al producto de la labor artística, por lo que podemos encontrar opiniones que van desde las más tolerantes respecto a las novedosas obras artísticas, hasta los más recalcitrantes opositores del arte contemporáneo.

Pudiera parecer que el concepto de arte resulta particularmente esquivo y difícil de asir desde una perspectiva universal y filosófica, por lo que quizás desde una perspectiva particular se consiga arrojar algo de luz al respecto. Esta sería la perspectiva histórica. Hoy en día, hablar de arte puede remitirnos a una variedad de actividades humanas sumamente amplia, entre las que podría resultar difícil encontrar rasgos en común. Esta pluralidad de usos que designamos al concepto de arte a menudo da lugar a discusiones entre críticos, audiencias y artistas, que debaten respecto a la pertinencia de considerar o no, a alguna actividad o al producto de ella, como una obra artística.

La manera actual de concebir al arte dista mucho de los planteamientos teóricos del siglo XIX, cuando de manera general, se entendía como lo artístico a la reproducción exacta de la realidad¹. Ya se ha aclarado que la ruptura con este paradigma se dio desde los primeros años del siglo XX y hasta finales de la Primera Guerra Mundial, considerando este momento como una etapa de formación de un nuevo concepto artístico: la consolidación del arte de vanguardia, que en lo general dominó el panorama cultural del siglo XX ² y cuya influencia se prolonga hasta el presente.

Una vez que se ha identificado a las primeras vanguardias del siglo XX, como un punto de desintegración y reconstrucción del paradigma occidental del arte, considero necesario profundizar en los planteamientos teóricos de aquellos primeros pintores rupturistas, para comprender cómo concibieron al arte, con la intención de aportar nuevas explicaciones sobre la situación actual. Por ello, a raíz de estas reflexiones me he planteado las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo conceptualizaron al arte los pintores vanguardistas de la primera década del siglo XX y hasta 1918?
- ¿Qué valores privilegiaron y por qué?
- ¿Cómo se relaciona esa concepción con la obra artística?
- ¿Cómo se relacionan estos conceptos con el contexto histórico?

Para dar respuesta a estas cuestiones, he realizado el presente estudio historiográfico, producto de la revisión de los textos escritos por artistas involucrados en las vanguardias fauvista, cubista, expresionista y futurista, material que fue seleccionado por desarrollarse dentro de éstas los primeros grupos de artistas del siglo XX.

Me inclino a pensar que mediante la esquematización y contrastación de diversas posturas que los artistas han planteado respecto al propio concepto de arte

¹Jorge Latorre, "Fotografía y Arte: Encuentros y Desencuentros", En *Revista de comunicación*. Número 11, 2012 p. 26.

²Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza. 2002 p.p. 72-73.

en el pasado, será posible entender las razones que los llevaron a ejercer su arte de determinada manera, lo que a su vez facilitaría plantear nuevas explicaciones en torno a la naturaleza del arte de nuestros días por ser éste un producto heredero de concepciones históricas, tanto como lo es de su propio tiempo y contexto.

Para dar sentido y estructura a este proyecto, me he planteado los siguientes objetivos:

- Explicar desde un enfoque historiográfico cómo conceptualizaron al arte los pintores de las vanguardias fauvista, expresionista, cubista y futurista, y cómo tal proceso se relaciona con su ejercicio artístico.
- Identificar los valores asociados al arte que los pintores del periodo expresaron en sus escritos.
- Reconocer a qué concepciones se oponen los argumentos de estos artistas.
- Explicar el propósito fundamental que motivó la creación de obras de vanguardia durante los primeros dieciocho años del siglo XX.
- Comparar las conceptualizaciones de arte formuladas entre los pintores partícipes de las distintas vanguardias seleccionadas.
- Relacionar las conceptualizaciones de dichos pintores con sus respectivas obras.
- Establecer cómo se relacionó el contexto sociocultural del periodo con el desarrollo de las vanguardias.

Al reflexionar respecto a cómo los pintores de vanguardia conceptualizaron al arte entre 1905 y 1918 he llegado a plantear la siguiente hipótesis. Me inclino a pensar que se formó un conjunto de múltiples conceptos dentro de los grupos de artistas, desarrollados de manera general en oposición al paradigma artístico decimonónico a partir de dos rasgos distintivos del arte: la expresión de emociones y la necesidad de renovación del lenguaje pictórico naturalista .

Para llevar a cabo este proyecto mi primer paso consistió en elaborar un guión de análisis historiográfico, herramienta que sirvió para reconocer los

elementos conceptuales e ideas que los artistas plantearon respecto a su obra. Este instrumento permitió llevar a cabo un estudio de manera consistente y ordenada, con lo que pude identificar de manera clara el perfil teórico bajo el cual los pintores de vanguardia sustentaron su labor artística, los valores que buscaron privilegiar en sus obras y los ideales artísticos que acogieron y rechazaron.

Para la adecuada estructuración del proyecto, los catorce documentos estudiados son presentados en correspondencia cronológica a la aparición y desarrollo de los distintos grupos de vanguardia. En congruencia con los objetivos planteados para esta investigación, cada documento fue analizado a partir de los valores asociados al arte por cada uno de los pintores estudiados, seguido de una esquematización de los elementos que conforman cada concepto y su función. Dicha estructura metodológica se encuentra presente en cada uno de los apartados que componen el presente estudio, en los que al final se presenta una explicación integral de cada concepto analizado.

Gracias a la información obtenida en el ejercicio que he descrito, me fue posible contrastar las diferentes opiniones planteadas por los miembros de cada grupo de artistas, dando pauta a una explicación sobre cómo se conceptualizó al arte dentro de cada vanguardia. Para ampliar la dimensión de este paso fue necesario comparar también los planteamientos teóricos desarrollados por cada grupo, con lo que busqué señalar las semejanzas y diferencias entre los conceptos de arte formulados por las distintas vanguardias.

Los resultados obtenidos en las etapas anteriores necesariamente fueron relacionados con el contexto histórico. El estudio de los procesos políticos, sociales y tecnológicos que se dieron de forma análoga al desarrollo de las vanguardias, fue parte esencial de este estudio, para explicar por qué durante este periodo se conceptualizó al arte en determinadas formas, así como qué propósitos se pretendía alcanzar con la creación de obras de arte de vanguardia.

En una etapa final, fue necesario para cumplir con los objetivos de este proyecto establecer una relación entre los planteamientos teóricos de los artistas

estudiados y sus obras. Con este ejercicio me propuse explicar cómo las distintas formas de conceptualizar al arte son llevadas a la práctica.

Capítulo 1.- Fauvismo: Matisse, Derain, Vlaminck

El origen del término *fauves*, en lo que respecta a su uso en el arte moderno, es un hecho bien conocido. Fue en París, durante el otoño de 1905, cuando un grupo de jóvenes pintores presentó su obra como parte de la exposición del *Salon d'Automne*, causando revuelo entre el público espectador por el desdén con el que manejaban las formas en sus pinturas, por el uso violento que hacían de los colores puros y brillantes, y por su abandono del modelado por medio de luz y sombras³. Es famosa la reacción del crítico de arte Louis Vauxcelles, quien bautizó al grupo de artistas como *fauves*, o fieras salvajes, en referencia al carácter poco convencional de sus obras⁴.

Según distintas opiniones, los orígenes de este grupo se pueden rastrear desde 1900 o incluso antes. El historiador del arte John Elderfield plantea la posibilidad de que, como grupo, el fauvismo haya comenzado a formarse en París desde antes de 1900 bajo el liderazgo del pintor Henri Matisse, y que, como estilo, se consolidó en 1905 con la participación de André Derain y Maurice de Vlaminck⁵. En palabras del propio Vlaminck, el fauvismo se originó a partir de su encuentro con Derain en 1900⁶. En mi opinión sería sólo a partir de 1901, cuando Derain presentó a Matisse con su colega Vlaminck⁷, que el fauvismo comenzó a desarrollarse, pues como veremos en los documentos que en este estudio se abordan, de ser propiamente un estilo, éste fue producto de las ideas de los tres artistas y de la comunicación que mantuvieron entre sí⁸.

³ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, Londres, Phaidon, 2019, p. 442.

⁴ José Mateos, *Pintura y escultura del siglo XX*, Barcelona, Ramón Sopena, 1979, p. 24.

⁵ John Elderfield, *El Fauvismo*, Madrid, 1983, p15

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ Russell T. Clement. *Les Fauves: a sourcebook*, Westport, Greenwood, 1994, p.p. 395.

⁸ Elderfield también considera a estos tres artistas como los más importantes teóricos del movimiento. Elderfield *Op.Cit.*, p. 17.

Pero ¿existía realmente algo de fiereza en este grupo de artistas? Al igual que Elderfield⁹, considero que tal denominación resulta inapropiada para describir las intenciones plásticas de estos pintores, aunque en realidad, su obra si haya podido parecer salvaje al público de aquel entonces¹⁰. Desarrollaré esta cuestión con mayor amplitud más adelante¹¹. En todo caso, si es que existió algo de fiereza en el movimiento fauve, ésta estuvo presente en aquello que Henri Matisse consideró como el punto de partida del fauvismo; “la valentía de volver a la pureza de recursos”¹². Tal llamado a la simplificación tendría un considerable impacto en el mundo del arte, pues a partir de la exposición del *Salon d’Automne* de 1905 se inició una revolución del gusto, ya que los artistas se percataron del valor de la espontaneidad y la simplicidad como factores creativos¹³.

La síntesis deseada por Matisse no se cumpliría sino hasta 1905, con el fauvismo establecido en ese año, de pincelada suelta y colores sólidos¹⁴. Al respecto Vlaminck comentó que, en dicho año, mostró a Derain y a Matisse unas máscaras africanas de gran poder expresivo, cuyo valor residía en su capacidad simbólica, y que motivó a los tres a buscar un arte que privilegiara el color y la expresión emocional por sobre de la representación fidedigna¹⁵. Por ello, el uso de colores vivos no es un criterio suficiente para considerar a una obra como fauvista, en palabras de Matisse, lo que caracterizó al fauvismo fue el rechazo de los colores imitativos, pues con el uso de colores puros se obtienen reacciones más fuertes¹⁶. En otras palabras, los fauvistas hacían un uso simbólico de los colores para evocar emociones.¹⁷

⁹ *Ibid.* p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p.17.

¹¹ Ver página 29.

¹² Elderfield, *Op.Cit.*, p.17.

¹³ Gombrich, *Op.Cit.*, p. 454.

¹⁴ Elderfield, *Op.Cit.*, pp.25-28.

¹⁵ Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, México, Penguin Random House, 2015, p.p. 119, 120.

¹⁶ Elderfield, *Op.Cit.*, p. 32.

¹⁷ Peter Selz, “Fauvism and expressionism: the creative intuition” Introduction, en *Herschel B. Chipp, Theories of Modern Art*, Berkeley, University of California, 1996, p. 124.

¿Qué es lo que define entonces al fauvismo? Según Elderfield, quien ha estudiado a profundidad la historia del fauvismo, nunca existió una verdadera cohesión de grupo entre los artistas fauves, sino que éstos desarrollaron su labor de manera cercana pero individual, lo que él denomina una “constelación”¹⁸. Una postura similar es la que plantea Peter Selz, al decir que no existió una teoría o programa artístico definido que diera sustento al fauvismo, sino que éste sería más bien la afirmación de un estilo distintivo¹⁹. Siguiendo estas ideas, es entonces necesario estudiar el fenómeno del fauvismo desde la perspectiva individual de los artistas que dieron forma a dicho estilo, para tratar de entender si es que llegaron realmente a coincidir o no en una unidad estilística, si ésta tuvo un mismo sustento teórico y conceptual, y de ser así, cómo lo lograron.

1.1. Henri Matisse: naturaleza, arte y equilibrio

Pudiera ser que los orígenes del grupo fauve se remonten a 1892, cuando el joven Matisse de 22 años se incorporó al estudio de Gustave Moreau en la *École des Beaux-Arts*, lugar en el que conoció a varios de sus futuros colegas fauves²⁰. En esos años, Matisse parecía formarse una carrera académica, pues en 1896, fue hecho miembro de la *Société Nationale de Beaux-Arts*, siendo propuesto por el presidente Puvis de Chavannes²¹. Sin embargo, la vida académica de Matisse no duraría mucho más. Producto de sus estudios sobre impresionismo, su obra de 1897, *La mesa del Comedor*, levantó en su contra una reacción hostil de parte de la academia, que sólo sería contrarrestada gracias a la intervención de su antiguo maestro²². No obstante, a la muerte de Moreau en 1899, Matisse sería expulsado de la academia²³.

Matisse conocería a Derain en 1900 y a Vlaminck un año después, con lo que quedaría conformado el triángulo fauve. En este punto, comenzó a reunirse un

¹⁸ Elderfield, *Op.Cit.*, p. p.22.

¹⁹ Peter Selz, *Op.Cit.*, 124-125.

²⁰ Elderfield, *Op.Cit.*, p. 21.

²¹ *Ídem.*

²² *Ídem.*

²³ *Ídem.*

grupo de pintores jóvenes en torno a Matisse²⁴, para quienes él asumiría un papel de mentor²⁵. En aquel entonces Matisse ya había comenzado a desarrollar un estilo proto fauve, de inspiración neoimpresionista²⁶. Aunque conocemos con certeza cómo se dio al fauvismo su nombre, resulta difícil saber cuándo éste se consolidó como estilo²⁷. En Realidad, el término fauve comenzó a generalizarse sólo desde 1907, cuando la mayoría de los artistas del grupo comenzaron a distanciarse del movimiento²⁸.

Desde la perspectiva de algunos historiadores del arte, el mayor mérito de Matisse durante sus años de adhesión al fauvismo fue establecer que la expresión se halla en la composición completa de la obra y en la relación integral de sus elementos, así como su énfasis en la intuición²⁹. Al respecto y de manera retrospectiva Matisse escribiría “el artista, abrumado por todas las técnicas del pasado y del presente se pregunta ¿Qué quiero yo? Esa fue la inquietud dominante del fauvismo”³⁰. Ciertamente no termina de resultar claro cómo valores como la expresión, intuición e individualidad, se pueden compaginar para dar forma a un estilo definido.

1.1.1. Notes of a painter³¹ (1908)

En diciembre de 1908, Matisse escribió un breve artículo para *La Grande Revue*. El objetivo, según explica en el propio documento, consiste en aclarar sus intenciones pictóricas, ejercicio con el que según escribe, no se encuentra muy familiarizado y le resulta extraño. Existe desde el punto de vista del pintor, cierta dificultad para trasladar sus reflexiones sobre el arte a una explicación literaria, por

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ Peter Selz, *Op.Cit.*, 124-125.

²⁶ Elderfield, *Op.Cit.*, p.25.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ *Ídem.*

²⁹ Peter Selz, *Op.Cit.*, p. 125.

³⁰ Elderfield, *Op.Cit.*, p.p.48-49.

³¹ Las reflexiones que se desarrollan en este apartado están basadas en el estudio del documento *Notes of a Painter*, publicado originalmente el 25 de diciembre de 1908 en la revista *La Grande Revue* (París) cómo “*Notes d’un peintre*”, en la traducción al inglés presentada en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: a source Book by artist and critics*, Berkeley, University of California, 1996, p.p. 130-137.

lo que habría de ser la pintura, y no sus palabras escritas, la mejor explicación de sus intenciones artísticas.

Es posible deducir a partir del propio documento, que al menos en cierta forma, Matisse lo redactó como respuesta a la crítica que un escritor de nombre M. Peladan, había publicado recientemente en la *Revue Hébdomadaire*, señalando el poco apego que aquellos a quienes se llama fauvistas tendrían por los ideales y “reglas” del arte. La respuesta de Matisse a Peladan es una declaración puntual de los intereses pictóricos del artista, de sus afinidades, ideales, valores, y por ello también, de sus conceptos. ¿Qué significaba arte para Matisse hacia 1908? Como hemos visto, para tal fecha el estilo fauve se encontraba plenamente asentado, por lo que podemos inferir que lo que Matisse plantea en *Notes of a Painter* son algunas de sus ideas artísticas más depuradas.

Valores que se asocian al arte.

En un primer término, el arte según Matisse debe por naturaleza tener un carácter expresivo. Pero la expresividad que el pintor persigue, según nos dice, no se relaciona con una pasión reflejada, sino con el arreglo completo de la composición de la obra, de tal manera que ésta adquiriera un carácter decorativo. Es mediante un balance preciso de colores, en función de la armonía o disonancia de éstos, que la pintura puede llegar a definir sentimientos, a condensar sensaciones percibidas al momento de realizar la obra.

¿Cómo puede un pintor encontrar un balance apropiado de color en su obra? Matisse sugiere no dejarse guiar por teorías del color, como hiciera Signac inspirado en Delacroix, sino que prefiere guiarse intuitivamente por su propio sentir, buscando un equilibrio de elementos que lo satisfaga. Tal equilibrio se construye en el proceso creativo de la obra, pues plantea; *“Every new brush stroke diminishes the importance of the preceding ones”*. Pintar entonces, consiste en un juego de balances que se transforma a lo largo de su ejecución, no en una imitación preconcebida de la naturaleza.

Matisse otorga una gran importancia a la individualidad en el arte. En su opinión, hay dos factores que intervienen en este proceso: El temperamento del artista y “la impresión del tiempo”. Temperamento, de acuerdo con lo expresado por el pintor, es la forma individual en que un artista interpreta a la naturaleza, a su consideración, es el medio más importante que ha de guiar el trabajo artístico, quedando todos los demás medios artísticos que un pintor posea al servicio de éste. De ello es que deriva la expresión.

La impresión del tiempo refiere al contexto histórico, cuya esencia se encuentra implícita dentro de cada artista. Matisse creía que el espíritu de las épocas condicionaba el modo en que los artistas se desempeñan, sin embargo, no lo asume como algo negativo; “*All artists bear the imprint of their time but the great artists are those in which this stamp is most deeply impressed*”. Matisse no nos explica con mayor detalle cómo es que se consigue un equilibrio entre el propio temperamento del artista y la impresión de su época, un binomio cuyos elementos podrían representar un conflicto. Acentuando aún más la confusión, Matisse reflexionó posteriormente sobre la voluntad artística en el fauvismo al declarar “El artista, harto de las técnicas del pasado y del presente se pregunta ¿qué quiero yo? Tal fue la ansiedad dominante del fauvismo”³². Sin embargo, en *Notes of a Painter* parece sugerir que la voluntad del artista ha de abrazar activa y conscientemente la impresión de su época, como una cualidad deseable.

Pero no se trata de expresar sensaciones o emociones meramente superficiales o pasajeras, es decir simples impresiones. Matisse abre una crítica a Monet, Sisley y en general a los llamados impresionistas, por dejar escapar de su pintura las esencias de la naturaleza, aquello que es más permanente. El arte realmente expresivo deberá de representar solamente lo más estrictamente esencial: “*All that is not useful, is detrimental*”. Esta condición es lo que Matisse identifica como solidez. Mediante la representación de las líneas indispensables, el artista debe ser capaz de presentar figuras claras, reconocibles en todas sus partes,

³²E. Tériade, “Matisse Speaks”, *Art News Annual* 6 (Nueva York), 1952, p. 43. (Flam, p. 132). Citado en Elderfield, *Op.Cit.*, p. 17.

creando una interpretación de la naturaleza más fidedigna, incluso si escapa de lo estereoscópico. Así, por ejemplo, se opone a representar la figura humana con exactitud anatómica, prefiriendo por el contrario señalar “su existencia animal”, capturarla de manera esencial. Esta insistencia en lo esencial sugiere, es mucho más sincera, y deberá perseguirse aún en detrimento de la belleza.

Finalmente, la obra de arte deberá ser autosuficiente, es decir, ser capaz por sí misma de cargar con su significado completo. La autosuficiencia es la prueba final de la expresión, pues implica el pleno funcionamiento de todos los elementos de la obra, figuras y color, en una unidad coherente, un conjunto comunicativo capaz de transmitir emociones.

Función de los elementos del concepto.

De esta manera, Matisse conceptualiza al arte como el equilibrio de tres elementos que se encuentran relacionados de la siguiente manera: 1) El artista, que interpreta a la naturaleza, sirviéndose para ello de su temperamento, su medio artístico más importante. Otros medios artísticos, como, por ejemplo, sus habilidades técnicas, quedarían en un segundo plano, sujetos a la complejidad a la que el propio artista aspira de acuerdo con lo dictado por su temperamento. Guiado por su propia intuición, el artista consigue expresarse mediante la organización armónica de una composición. La perspectiva de Matisse, claramente subjetivista, sobrepone al binomio individuo-naturaleza por encima de los demás elementos.

El producto de la expresión del artista es 2) la obra de arte, cuyo propósito es transmitir a un 3) espectador, una definición de los sentimientos del artista. La obra, como extensión activa del autor, debe ser capaz de producir sensaciones en tal forma que devuelva al espectador el estado anímico condensado por el artista. La forma ideal de producir dichas sensaciones sería llevar al espectador al apaciguamiento, al descanso o al placer. Éste parece ser el sentido de la expresión de Matisse, transmitir, si no explícitamente belleza, sí una experiencia asociada a sensaciones positivas, lo que sería el cuerpo de una experiencia estética. Como se

puede apreciar, en semejante proceso comunicativo el espectador cumple un papel meramente receptivo.

1.1.2. Perspectiva artística de Matisse

Una vez señaladas las ideas más importantes que el pintor francés hizo públicas en 1908, considero necesario reflexionar sobre la naturaleza de tales planteamientos ¿Cómo debemos interpretar la manera en que Matisse conceptualiza al arte? Lo primero que salta a la vista al revisar *Notes of a Painter*, es que los ideales artísticos que Matisse persigue no parecen ser radicalmente distintos a aquellos planteados por la tradición pictórica decimonónica, al menos no tanto como pudiera sugerir el apelativo de “fiera salvaje”.

La visión que Matisse tiene de la labor artística sitúa a ésta en una estrecha relación con la naturaleza, en donde el individuo ha adquirido un papel activo cuya función consiste en interpretar desde su propia individualidad a la naturaleza. Pero Matisse enfatiza el deber del artista por pintar sólo aquello que está seguro de haber visto, es decir, se inclina hacia la subjetividad, aunque el objeto aún posee una importancia mayúscula. Así lo podemos constatar cuando el pintor sugiere que el artista ha de trabajar en un pleno equilibrio entre imaginación y naturaleza, en el que ninguno de los dos elementos se sobreponga al otro. Por ello, hacia 1908, Matisse no había conseguido romper en su totalidad con aquella visión planteada por Baudelaire sobre sus conciudadanos a mediados del siglo XIX cuando escribía «En cuanto a pintura y escultura, el credo actual de la gente de mundo, especialmente en Francia (y no creo que alguien ose afirmar lo contrario) es el siguiente: “Creo en la naturaleza y nada más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (una secta tímida y disidente opina que los objetos repugnantes deben descartarse, tales como un orinal o un esqueleto). Así pues, la

industria que nos brinde un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto”»³³.

Queda claro que existía aún un sentido naturalista en el concepto artístico de Matisse, que además se asociaba con la transmisión, si no propiamente de belleza, sí de sensaciones placenteras o positivas, que condujeran al espectador a un estado de relajación. Estas observaciones me llevan a concluir que no es la etapa fauvista de Matisse el punto de desintegración más radical del paradigma artístico decimonónico, como pudiera pensarse al asociarlo directamente con el desarrollo del fauvismo³⁴. En todo caso, podríamos comprenderlo como una etapa de inflexión, a partir de la cual otros artistas se apoyaron para dirigirse hacia la abstracción, tendencia dominante en el arte del siglo XX³⁵.

Esta idea concuerda con los planteamientos de Mario de Micheli, para quien serían Maurice de Vlaminck y André Derain los únicos pintores verdaderamente fauves del movimiento de 1905, quienes libres de preocupaciones naturalistas (como la constante búsqueda por la simplificación del objeto de Matisse), desarrollaron un estilo pictórico basado puramente en la expresión y el instinto, el denominado por Micheli como naturalismo subjetivo³⁶.

¿Es entonces la expresión emocional el elemento central del concepto fauvista de arte como sugiere el historiador italiano? Me parece que así es, pues si es que existió un verdadero carácter de fiereza, éste tuvo que haber estado relacionado con una radical transformación del paradigma artístico. Tal como lo plantea Peter Selz, quien propone que fue la actitud simbolista por evocar

³³ Citado en Jorge Latorre, “Fotografía y Arte: encuentros y desencuentros”, en *Revista de Comunicación*, núm. 11, 2012, p. 26.

³⁴ John Elderfield considera a la personalidad de Matisse como el eje del fauvismo, siendo la historia de artista y movimiento una misma historia. John Elderfield. *Op.Cit.* p.p., 17-20.

³⁵ El historiador británico Eric Hobsbawm plantea que la tendencia a la abstracción, y formas artísticas cada vez más apoyadas en formas retóricas y metafóricas que caracterizó a las vanguardias artísticas del siglo XX fue consecuencia de la simplificación y empobrecimiento del lenguaje pictórico utilizado por los artistas involucrados en los grupos vanguardistas. En Eric Hobsbawm, *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1999, p.p. 29-32.

³⁶ Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015, p.p.70-72.

emociones, primero de los fauves y posteriormente los expresionistas, lo que estableció la tendencia central del arte del siglo XX: la abstracción³⁷.

¿Podemos considerar entonces a Matisse como un artista plenamente fauve? Debido a las razones que he señalado anteriormente, me parece que no, pero su historia se encuentra en estrecha relación con el desarrollo del movimiento, al haber esbozado de forma casi final, los elementos conceptuales que lo caracterizaron; una representación del objeto que se aleja de las intenciones estereoscópicas, prefiriendo buscar aquellos elementos que son esenciales; uso del color en correspondencia con la emoción que el objeto despertaba en él³⁸. Entender además, la persistencia de ciertas nociones tradicionales en el concepto de arte de Matisse, no tendría que resultar extraño si se recuerda que entre el grupo de 1905, era él el miembro de mayor edad, y que, a diferencia de otros artistas del movimiento, se había formado y desenvuelto en un ambiente artístico académico³⁹.

Aún en *Notes of a Painter* se puede apreciar mucho del carácter académico en el pensamiento de Matisse. Como se puede constatar en el documento, éste revisa los escritos de otros artistas contemporáneos suyos, como Signac, Desvalliers, Blanche o Bernard, y se interesa en conocer sus posturas respecto al arte. Además, compara y contrasta las ideas e intereses de artistas clásicos como Leonardo da Vinci con aquellas de otros modernos como Rodin y Cézanne. Las ideas de Matisse son producto de una amplia intertextualidad, que manifiesta su preocupación por conocer los planteamientos teóricos más actuales respecto al arte. Así lo considera también Peter Selz, para quien el énfasis expuesto por Matisse respecto al valor de la intuición en el arte se empata en tiempo y contenido con la teoría estética de Benedetto Croce, quien proponía que en el arte “la intuición se objetifica, por lo que intuición y expresión son idénticas”⁴⁰. La relación entre ambos planteamientos es evidente.

³⁷ Peter Selz, *Op. Cit.*, p. 124.

³⁸ José Mateos, *Op.Cit.*, p. 25.

³⁹ Ver páginas 3-4.

⁴⁰ Peter Selz, *Op. Cit.*, p. 125.

Las observaciones que he señalado en este apartado me llevan a concluir que las ideas artísticas de Matisse hacia 1908, son plenamente coherentes con su tiempo. Se trata de un pintor encasillado históricamente entre la deconstrucción de un concepto tradicional de arte y el surgimiento de uno nuevo, imposibilitado a desprenderse de uno u otro de estos elementos. Por un lado, es partícipe de aquello que Hobsbawm ha identificado como el punto de partida del arte de vanguardia del siglo XX; la idea de que las relaciones entre la sociedad y el arte habían cambiado radicalmente, y que en lo que respectaba a lo visual, debían de hallarse nuevas formas de mirar al mundo⁴¹. Y a un mismo tiempo, se encuentra arraigado en la tradición artística académica, y los ideales que con ella se asocian. De esta manera, la concepción del arte de Matisse significó fundamentalmente una transformación de los medios utilizados por el artista, pero no así una transformación de los propósitos que tradicionalmente motivaban su labor.

1.2. André Derain y el arte decorativo

De la misma manera en que aquí lo he expuesto, Elderfield consideró al fauvismo como un producto de varias mentes, no sólo de Matisse. El historiador propone que André Derain llegó a ser más decididamente fauve antes que Matisse, lo que puede corroborarse al contemplar sus pinturas desde 1904⁴².

André Derain nació en 1880 en las afueras de París, en Chatou, una colonia situada a las orillas del Sena, que por aquel entonces conformaba una especie de comunidad de artistas⁴³. Hijo de un concejal del pueblo pudo permitirse recibir lecciones de pintura de un viejo amigo de su padre desde 1895, educación que formalizará tres años después cuando recibiría instrucción académica en *L'Académie Camillo* en París, lugar donde conoció a Matisse⁴⁴.

A Vlaminck lo conoció en 1900, a causa de un descarrilamiento de tren sin consecuencias en su ruta desde Chatou hasta la academia, con lo que comenzó

⁴¹ Eric Hobsbawm, *Op. Cit.*, p. 9.

⁴² Elderfield, *Op.Cit.*, p. 41.

⁴³ Russell T. Clement. *Op.Cit.*, p.p. 395-397.

⁴⁴ *Ídem*.

una amistad entre ambos pintores⁴⁵. Desde el año siguiente y hasta 1904 Derain se marcharía a realizar el servicio militar, pero continuaría reflexionando sobre su labor como pintor, a su colega escribe “*Estoy convencido de que la época de la pintura realista se ha acabado... Estamos a punto de embarcarnos en una nueva fase... vamos a encontrar así un campo, quizá no nuevo, pero sí más real, y sobre todo más simple en su síntesis*”⁴⁶. Probablemente estas ideas fueron el sustento de aquellos cuadros de 1904 que refiere Elderfield, de anticipado carácter fauve.

El año de 1905 fue importante para Derain, pues consiguió vender el total de sus obras de estudio al marchante Ambroise Vollard, y participó junto con Vlaminck y Matisse en la exposición del *Salon d'Automne*, con lo que ganó suficiente renombre para ser invitado a visitar Inglaterra en dos ocasiones entre ese año y el siguiente⁴⁷.

En los años previos al estallido de la guerra, Derain tendría un breve periodo de acercamiento hacia el cubismo, con lo que cambiaría su interés artístico en el color por el estudio de las estructuras⁴⁸. Después de su regreso como combatiente de la Gran Guerra en Somme y Verdún, Derain enfocó sus intereses artísticos hacia el clasicismo, camino que siguieron muchos otros artistas contemporáneos suyos⁴⁹. Moriría en 1954, después de ser atropellado por un camión en Chambourcy⁵⁰.

1.2.1. Cartas a Vlaminck⁵¹ (1905-1909)

Producto de la amistad entre los dos pintores, las cartas que André Derain escribió a Maurice de Vlaminck, contienen algunas de las ideas sobre el arte, especialmente la labor pictórica, que el artista francés desarrolló durante sus años

⁴⁵ Elderfield, *Op.Cit.*, p.p. 21-22.

⁴⁶ *Ibidem.* p. 34.

⁴⁷ Russell T. Clement. *Op.Cit.*, p.p. 395-397.

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ Las reflexiones que desarrollo en este apartado, están basadas en el estudio de tres cartas que André Derain dirigió a Maurice de Vlaminck entre 1905 y 1909. Los documentos fueron publicados originalmente en André Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, 1955. La versión consultada para este estudio es la traducción al inglés publicada en Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1992. p.p. 65-67.

de carrera. De un compendio de estos documentos publicados por el propio Derain en 1955, una selección fue editada y publicada por Charles Harrison y Paul Wood, quienes las seleccionaron por su contenido, de particular interés para el estudio del desarrollo del movimiento fauve⁵². Tales son los documentos que se estudian en este apartado.

De las tres cartas que aquí se revisan, dos de ellas fueron escritas en 1905, siendo datadas en el sur de Francia en los pueblos de L'Estaque (sin fecha) y Collioure en 28 de julio, lo que permite suponer que ambas fueron escritas en el verano previo a la exposición del *Salon d'Automne*, cuando Derain se encontraba de viaje por el sur del país en compañía de Matisse⁵³. Tratándose de los meses previos a la célebre exposición parisina, estudiar las ideas que Derain compartió con su colega resulta indispensable para entender las concepciones artísticas del pintor y la relación de éstas con el desarrollo del movimiento fauve. He incorporado a este estudio una tercera carta, fechada únicamente con el año (1909), con la intención de revisar las ideas que el pintor desarrolló de manera posterior a los años en que existió el fauvismo como movimiento⁵⁴.

Valores que se asocian al arte

Las ideas plasmadas por Derain en su correspondencia de 1905 parten de un conflicto, un debate entre la permanencia o el abandono de sus intenciones naturalistas. Se plantea dos posibles caminos a seguir; abordar el arte desde una intención meramente decorativa, o como una transposición de la naturaleza.

Este problema surge en Derain como consecuencia de una de sus principales intenciones; crear un arte lógico. A los ojos del pintor, hay una falla fundamental en los planteamientos de Matisse, su colega y mentor⁵⁵, el problema de la objetividad: *"I don't see the future as corresponding to our trends; on the one hand, we are trying to disengage ourselves from objective things, and on the other*

⁵² *Ídem*.

⁵³ Elderfield, *Op.Cit.*, p. 15.

⁵⁴ *Ídem*.

⁵⁵ Elderfield considera que Matisse se desempeñó como líder y mentor del grupo. *Ibid.* p.p. 15, 20.

hand, we retain them as both origin and final aim". ¿Cómo conciliar la intención por representar a la naturaleza de manera fidedigna con el empeño por que dicha representación sea producto de la imaginación y las emociones del artista? ¿Acaso no es el deseo de Matisse por representar no la superficie sino la esencia de la naturaleza una pretensión al final objetivista? Estas parecen ser las preguntas que preocupan a Derain, y que lo llevan a preferir el camino de las intenciones decorativas para librarse de tal confusión irresuelta.

Al optar por un arte decorativo, Derain se inclinó hacia la composición, como principal medio para satisfacer sus intereses pictóricos. La actividad de pintar queda entendida desde esta perspectiva como una organización de elementos, principalmente formas de luz y sombra, cuya relación constituye una armonía general, un "conjunto teatral". Tal labor, se desarrolla únicamente tomando en consideración la voluntad de expresión del artista, por lo que, a su modo de entender, el acto de pintar se torna nuevamente como una cuestión primordialmente subjetiva.

Derain asoció además al arte con cierto valor lúdico. Según apunta, pintar consiste en crear composiciones visuales, en divertirse a sí mismo creando imágenes. Nuevamente encontramos una asociación del arte con sensaciones placenteras, la experiencia estética como una experiencia positiva, pero que, a diferencia de lo planteado por Matisse, no se enfoca en el espectador, sino en el propio artista. La postura de Derain consiste en que es el pintor quien persigue su propia satisfacción.

Armonía, expresividad, individualidad y diversión fueron los valores perseguidos por el joven pintor francés en los meses previos a la célebre exposición parisina, cuando éste se encontraba contrariado por encontrar su propio camino artístico. Sin embargo, a pesar de sus dudas, parece ser éste el momento en que Derain desarrolló sus planteamientos más innovadores, y más alejados de la tradición. Para 1909 la situación parece ser considerablemente distinta. La correspondencia nuevamente dirigida a Vlaminck, muestra a un Derain mucho más seguro de sus ideas, capaz de plantear con toda claridad sus deseos artísticos, pero

que también, ha retornado a una perspectiva ciertamente más tradicional sobre el arte.

Por sobre todo, Derain persigue una individualidad sincera, una expresión emocional de los sentimientos que invaden al artista en el mundo físico, que da lugar a una creación armoniosa, lo que él llama, una total posesión de las formas. Al hablar sobre poseer las formas, parece sugerir nuevamente un deseo por representar la esencia de la naturaleza. ¿Cómo consiguió Derain compaginar tal intención con su propia perspectiva artística? En una reflexión sobre la relación entre la naturaleza y el artista apunta: *"What Delacroix said is true: 'Nature is a dictionary; one draws words from it.' But more important than the dictionary is the will to write, the unity of our own thought; this is nothing other than the translation in spatial form of our virility, of our cowardice, of our sensitivity and of our intelligence"*. Se trata de una reconciliación con la idea de arte como una representación de la naturaleza, pero a diferencia de lo planteado por Matisse, para Derain el papel dominante está en el artista, en su voluntad y su personalidad, no pretende equilibrar ambos elementos como sugirió su colega un año antes. Explica además que, la sinceridad buscada, intenta abreviar de las virtudes y habilidades del pintor tanto como de sus fallas e incapacidades, el valor del arte radica en un absoluto carácter individual.

Se percibe también una constante en los planteamientos de Derain, la asociación del arte con el placer, con una experiencia divertida: *"Only one thing can save painting, and that's the joke. The joke shines through everything. The joke is all-powerful. With the joke one can pull through anything. Basically one is often very bored; but one manages to interest the spirit in the mask that one attaches to it. That's the most wonderful thing. But what ... to joke about something from frustration ... what happens afterwards is, you joke about your spirit itself"*. Con esta reflexión, el artista parece sugerir su intención por hacer de sus propias incapacidades como pintor, uno de los grandes atractivos de su obra, pues desde esta perspectiva, el arte abandona toda pretensión de severidad para convertirse en una diversión para el espíritu.

Función de los elementos del concepto

Tal como sugieren ambas cartas signadas en 1905, Derain identifica dos maneras distintas de abordar la labor artística: el arte como transposición de la naturaleza y el arte decorativo. La primera de ellas le resulta confusa, al menos en los términos e ideas que ha desarrollado junto con Matisse y Vlaminck, por ello, prefiere decantarse por la segunda opción, definiendo al arte como el producto de la labor de un elemento dominante;

1) el artista, quien se expresa y complace a sí mismo mediante la creación de una composición teatral y armoniosa,

2) la obra de arte. No se contempla en los escritos de Derain una perspectiva sobre lo que pueda significar la obra para un tercero, sólo se considera la expresión del individuo creador como factor principal.

Para 1909, Derain se ha replanteado algunas ideas, por lo que expresa con mayor seguridad su perspectiva con respecto al arte y sus elementos conceptuales. Desde su punto de vista: 1) el artista transpone elementos de la naturaleza, primordialmente formas, que mediante sus capacidades individuales llega a poseer, y que devuelve en una 2) obra, una síntesis plástica de las emociones que el autor experimenta en el mundo físico. Si bien no lo manifiesta de forma explícita, en el texto parece sugerir que la obra ha de tener un efecto sobre un 3) espectador, quien contempla la expresión emocional, y se deleita con las peculiaridades del carácter del artista.

1.2.2. Derain y su perspectiva artística

La perspectiva que me he formado a través del estudio de ambas cartas, fechadas en 1905, es que durante los meses previos a la exposición del *Salon d'Automne* del mismo año, Derain se encontraba aún desarrollando ideas inconclusas, con las que no se sentía completamente comprometido: “...if I stand back, I do not see in the least what I should do in order to be logical”. En sus preocupaciones es posible identificar el choque provocado por la interacción entre

sus ideas propias y aquellas que ha formado junto con Matisse, con las que el joven pintor parece querer conciliarse sin éxito. Sin embargo, considero que fue precisamente su esfuerzo por librarse de este problema lo que llevó a Derain a sondear las posibilidades de una perspectiva artística más radical.

En la manera de Derain de entender el arte decorativo, existe un claro distanciamiento de sus intereses respecto al naturalismo. Su interés primordial se centra en la expresión de sentimientos por lo que, en consecuencia, el cuerpo de sus obras no son las formas que “traspone” de la naturaleza, sino aquellas entidades emocionales abstractas que el artista percibió desde su individualidad. Aunque quizás no muy convencido de la validez de sus ideas, el joven pintor se introdujo por primera vez en el lenguaje plástico que habría de dominar el panorama artístico del siglo que comenzaba.

Cuatro años más tarde se puede leer a un Derain más seguro de sus ideas, y que curiosamente, ha reconsiderado el factor que antaño prefirió evitar. Ahora reconoce abiertamente a la naturaleza como una fuente de inspiración de la cual el artista “transpone” las formas que han de ayudarle a expresarse. La propuesta en definitiva es muy similar a aquella que planteó Matisse en *Notes of a Painter*, aunque por supuesto no son idénticas. Pareciera que entre 1905 y 1909 Derain se hubiera acercado a la abstracción durante los años de mayor auge del movimiento fauve, para después regresar a un punto ligeramente más tradicional en donde se encuentra más cómodo.

Quizás el fauvismo si fue una etapa de juventud como comentaron Derain y Vlaminck posteriormente⁵⁶. ¿Cómo podemos explicar esta empresa que terminó en el abandono? ¿Se trató de una aventura juvenil que se propuso romper los paradigmas artísticos de su época para después resignarse a retornar a un punto de comodidad ante las dificultades que se presentaron? Quizás una posible respuesta fue la que dejó apuntada Derain en 1909 “*We are too uncertain of the progress of ideas in our era to desire a definite character. We have to submit to*

⁵⁶ Elderfield. *Op.Cit.* p. 48.

unconsciousness.” Me parece que estas líneas en parte refieren al agotamiento del paradigma artístico naturalista, que Derain propone renovar mediante la liberación de lo inconsciente y lo emocional, pero, sobre todo, parece referir a la incertidumbre que los artistas de su época pudieron sentir con respecto a las garantías que la era que comenzaba podía ofrecerles. Ante todo, considero que se trata de una expresión de desconfianza e inconformidad ante el carácter positivista de una época obsesionada con el progreso, tal como lo ha planteado De Micheli.

La respuesta de Derain ante tal panorama es entonces la prueba, la experimentación, la flexibilidad, lo indefinido. El fauvismo, en otras palabras, resultó ser el experimento de un grupo de artistas que, como Derain, se encontraban inconformes con el rumbo que tomaba la cultura en su época, y que a un mismo tiempo se forman dentro de academias, que no temen plantear y confrontar sus propias concepciones sobre el arte con aquellas propuestas por artistas como Delacroix. Quizás las ideas que Derain llegó a desarrollar durante sus años de participación en el grupo fauvista no terminaron de ser consistentes con sus convicciones artísticas, pero lo que me parece cierto es que ayudaron a establecer una tendencia que sería seguida por los artistas de la centuria que comenzaba, y que nuevamente resultan congruentes con un periodo de deconstrucción cultural y de transformación de paradigmas.

1.3 Maurice de Vlaminck y el arte de las emociones

Maurice de Vlaminck nació en Halles, París, en 1876, en el seno de una familia de profesores de música⁵⁷. Se sabe poco sobre el tipo de educación que pudo haber recibido, además de que alrededor de 1888 y 1891 tomó algún tipo de lecciones de parte de un pintor académico amigo de la familia⁵⁸. Durante los años siguientes Vlaminck probaría con desempeñarse en áreas muy variadas, sólo entre 1893 y 1900 se ganaría la vida como ciclista profesional, carrera que abandonaría luego de las afecciones que le trajo la fiebre tifoidea; escritor de novelas y para

⁵⁷ Russell T. Clement. *Op.Cit.*, p.p. 337-339.

⁵⁸ *Ídem.*

revistas de corte radical como *Fin de Siècle* y *L'Anarchie*; jugador semiprofesional de billar y músico de clubes nocturnos⁵⁹.

La simpatía que Vlaminck sentía por el anarquismo parece haber sido parte de una convicción política seria, además de sus colaboraciones con periódicos radicales, era un asiduo lector de Zola, Nietzsche y Stirner⁶⁰. Esta preferencia resulta peculiar para la época, pues vivía en un clima en el que el anarquismo era popular no tanto como doctrina, sino como una actitud de moda⁶¹.

Su carrera como pintor comenzó a desarrollarse realmente a partir de 1900, luego de que conociera a Derain⁶². A partir de entonces comenzó a pintar durante el día y para 1904 presentaría por primera vez su trabajo en público⁶³. Como pintor, prosiguió sus estudios como autodidacta, por lo que no mostraría el apego a la disciplina y a la tradición de otros artistas contemporáneos suyos como Matisse, prefería por el contrario apoyarse en su instinto e intuición, sin preocuparse por cuestiones como el estilo⁶⁴. Participó en la exposición del *Salon d'Automne* de 1905 junto con Derain y Matisse, pero su adhesión a la pintura fauve sería breve. Desde 1908 cambiaría su paleta por una con colores más oscuros, apegándose cada vez más a una postura artística más conservadora⁶⁵.

Durante la Gran Guerra, Vlaminck fue movilizado, pero gracias a la intervención de su cuñado fue puesto a servir en la industria de guerra cerca de París⁶⁶. Paradójicamente, después de sus años de juventud, durante los cuales se pronunció en contra de los ideales artísticos académicos, fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes en Bélgica en 1954⁶⁷. Moriría en 1958⁶⁸.

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ Mario de Micheli, *Op.Cit.*, p. 73.

⁶¹ *Ídem.*

⁶² Russell T. Clement. *Op.Cit.*, p.p. 337-339.

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ Peter Selz, *Op. Cit.*, p. 125.

⁶⁵ Russell T. Clement. *Op.Cit.*, p.p. 337-339.

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ *Ídem.*

1.3.1. Una perspectiva anarquista del arte

A pesar de los numerosos años en que Vlaminck se desempeñó como escritor, resulta difícil encontrar escritos del artista en los que aborde su perspectiva artística producidos durante el periodo de formación del fauvismo. Como se ha referido a lo largo de este apartado, numerosos historiadores del arte y los propios artistas involucrados concuerdan en que las ideas de Vlaminck fueron fundamentales en el desarrollo de dicho estilo. Parece entonces indispensable que revisemos la postura del pintor, aún desde los comentarios que expresó al respecto de forma retrospectiva.

En 1929, Vlaminck publicó un volumen autobiográfico, titulado *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie*⁶⁹, en el que se plantea la siguiente reflexión sobre las intenciones de su autor durante sus años de adhesión al fauvismo:

Mi pasión me permitía todas las audacias, todas las desvergüenzas contra los convencionalismos del oficio de pintor. Quería provocar una revolución en las costumbres, en la vida cotidiana, mostrar la naturaleza en libertad, liberarla de las viejas teorías y el clasicismo. No tenía otra exigencia que descubrir con ayuda de nuevos medios las profundas relaciones que me vinculaban con la vieja tierra. Era un bárbaro tierno y lleno de violencia. Traducía instintivamente y sin método, una verdad no artística, sino humana.

No podemos saber con certeza qué tan fidedigna sea en realidad esta descripción de las convicciones de un joven Vlaminck, que el autor escribió 24 años después del auge del fauvismo. Lo que salta a la vista, es que de ser consistente con las aspiraciones pictóricas de Vlaminck de entre 1905 y 1907, ésta sería la descripción más radical de los objetivos artísticos planteados en el fauvismo.

En principio, parece que la intención de Vlaminck, es la de asumir una actitud transgresora ante la tradición pictórica, entendiendo la revolución de las formas

⁶⁹ La cita que se anexa en este párrafo fue tomada de la traducción al español en Mario de Micheli, *Op.Cit.*, p. 72.

académicas del arte como un objetivo en sí. Con las anteriores líneas Vlaminck añade a la ecuación la idea de que su arte, ha de tener una repercusión profunda en el espectador, quien termina literalmente por cambiar su modo de percibir la naturaleza. De ello sigue, que el arte ha de ser un medio para que el propio artista cuestione su relación con la naturaleza. En definitiva, una perspectiva ambiciosa.

Tal forma de concebir al arte puede parecer desorganizada, pero hemos de recordar que Vlaminck jamás se propuso directamente establecer un plan de trabajo o una teoría artística más allá de proceder a partir de su propia intuición o como él lo llamaría, con sus "*heart and loins*⁷⁰". En otra ocasión externaría: "quería expresar mis sentimientos sin que me inquietara cómo había sido la pintura antes de mí". La expresión se manifiesta en Vlaminck de un modo similar al que planteó Matisse, a partir de la intuición prácticamente inconsciente. ¿Cómo se organizan estos elementos dentro de una concepción artística? Tal como se ha planteado hasta ahora parece ser que para Vlaminck, el elemento más importante en su visión del arte es el propio artista, quien mediante su individualidad crea una obra con la que ha de expresarse y cuestionar su existencia, pero también se comunica, y de hecho pretende producir en el espectador un choque con su realidad.

¿Cómo interpretar entonces la postura de Vlaminck? ¿Se trató el fauvismo de las aspiraciones románticas⁷¹ de un joven rebelde y ambicioso? ¿O es que hay algo más? Es posible que la juventud de los artistas haya jugado su parte en el desarrollo del fauvismo, pero al revisar otros escritos posteriores de Vlaminck encuentro una relativa consistencia en las ideas que mantuvo a lo largo de su carrera. Después de la guerra respondió a un amigo, quien le solicitaba su opinión sobre la joven pintura francesa: "*The reasoned, Mathematical, Cubist and científic madness of August 4th, 1914*⁷², has cruelly demonstrated to us the falsity of the result. "Painting" my friend is, is a good deal more difficult and a good deal more

⁷⁰ Peter Selz, *Op. Cit.*, p. 125.

⁷¹ Clement Russell considera a Vlaminck como un romántico francés tardío. En Russell T. Clement. *Op.Cit.*, p. 337.

⁷² Fecha de la declaración de Guerra británica contra Alemania. Herschel B. Chipp, *Op. Cit.*, p.p. 144-145.

*foolish than all that*⁷³. Tal respuesta nos muestra el carácter fundamentalmente antipositivista del pintor. A propósito de su intención por desarrollar la pintura a partir de su propia intuición, sin seguir lo establecido por la tradición académica escribe *"I never Ask a friend How he makes love to his wife in order to love mine, nor what woman I ought to love, and I never worry about how women were loved in 1802"*⁷⁴. Una descripción ciertamente romántica, pero lo más importante es la persistencia de dos ideas en el planteamiento de Vlaminck; su interés por dissociarse artísticamente de la tradición; y su énfasis en lo emocional y lo intuitivo por encima de lo racional. "La ciencia mata la pintura"⁷⁵ apunta, y parece más razonable preguntarnos si no habrá sido el fauvismo de Vlaminck una rebelión juvenil, pero fundamentada en sus afinidades políticas, en contra del espíritu de progreso de su época, aquel que consideró como falso y cruel.

1.4 ¿Un concepto de arte fauve?

Como se ha podido apreciar a lo largo de estas páginas, los argumentos de los artistas que participaron en el desarrollo del movimiento fauve son muy diversos. Diferentes valores, fines y objetivos, que parecen hacer difícil la idea de que el fauvismo es un mismo y único estilo, sustentado en una misma concepción del arte. Para comparar las posturas que se han tratado en estas páginas podemos resumir sus perspectivas de la siguiente manera:

- Para Henri Matisse, el arte es el producto de la expresión de las emociones del artista, quien equilibra su propia creatividad e intuición con la inspiración que obtiene de la naturaleza. Su producto, la obra artística, tiene la capacidad de causar en el espectador sensaciones placenteras.
- André Derain se encontraba en conflicto con la idea de equilibrar su propia creatividad y sentido de expresión con la inspiración obtenida de la naturaleza. Por ello propone un arte decorativo, producto de la

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ *Ídem.*

⁷⁵ Mario de Micheli, *Op.Cit.*, p. 72.

expresión emocional del artista, quien “traspone” elementos de la naturaleza para ordenarlos en una composición que le satisfaga y brinde placer.

- Maurice de Vlaminck entiende el arte como un producto de la expresión del artista, quien reflexiona respecto a su relación con la naturaleza y busca comunicar esta experiencia a un espectador, a quien se pretende inducir a un choque con su propia realidad.

Al comparar de este modo, parece más claro que, ante todo, la preocupación fundamental de los tres artistas se centra en la expresión de emociones. Cada uno a su manera, y en diferente grado de desapego con la tradición pictórica académica, son partícipes de aquello que Elderfield denomina la creencia en la expresión directa, libre de didactismos y moralismos⁷⁶. Se trata de una actitud simbolista pues, a partir de diferentes medios, como el color y la forma se pretende evocar emociones. Así lo considera también Peter Selz, para quien esta tendencia a la expresión dio lugar a sendas vanguardias a cada lado del Rin: expresionismo y fauvismo⁷⁷. Parece entonces inadecuado pensar en el fauvismo como un estilo desarrollado a partir de una misma teoría artística, por lo que considero resultaría más efectivo estudiarlo como parte del fenómeno artístico expresionista, tal como lo ha planteado José Mateos, quien refiere al fauvismo como una versión francesa del expresionismo, limitada por sus carencias de medios⁷⁸.

¿Pero cómo podemos explicar esta tendencia a la expresión que de pronto preocupó a los artistas alemanes y franceses durante la primera década del siglo XX? Parece ser que se han señalado dos caminos distintos. La tesis de Eric Hobsbawm consiste en que, si las artes visuales apuntaron hacia la expresión y la abstracción, fue una reacción defensiva en contra de los avances tecnológicos, representados por la amenaza que la fotografía significaba para los artistas probablemente desde mediados del siglo XIX⁷⁹. A la luz de lo que aquí se ha

⁷⁶Elderfield. *Op. Cit.* p.p. 48-49.

⁷⁷ Peter Selz, *Op. Cit.*, p. 124.

⁷⁸ José Mateos, *Op. Cit.*, p.29.

⁷⁹Eric Hobsbawm, *Op. Cit.*, p.p. 18-19.

revisado, rechazo esta idea debido a que, si bien, el desarrollo tecnológico es una de las preocupaciones de algunos de los artistas fauves, ésta lo es más por sus consecuencias sociales, tales como la guerra y el desapego con la naturaleza, no así la fotografía. En realidad, me parece que los fauvistas estuvieron más motivados por una reacción en contra de la tradición artística académica, a la que consideraban agotada, aun cuando ésta formaba parte del lenguaje artístico del propio Matisse. Estos son desde mi punto de vista, los motores más importantes que impulsaron este viraje en el desarrollo de las artes en Europa. Una idea similar es la que propone Mario de Micheli, quien encuentra en el expresionismo una oposición natural al positivismo, ya que a partir de su propio carácter individual presenta una multiplicidad de caras de la naturaleza, un “anti-naturalismo” y “anti-impresionismo”, una forma artística en la que subyace la idea de que la realidad, tenía que vivirse desde adentro⁸⁰.

1.4.1 Fauvismo en la práctica

Como podría esperarse, diferentes posturas respecto a la manera de abordar el arte tendrían que producir obras artísticas igualmente distintas. En mi opinión, al revisar los escritos de los artistas fauves, para luego comparar los propósitos que se plantearon con sus obras artísticas, hay dos puntos que me parecen importantes. El primero es que la obra de los tres artistas que aquí se revisó, parece en realidad tener sólo algunos elementos en común, por lo que nuevamente me parece razonable cuestionar la pertinencia de encasillar a los tres artistas dentro de un mismo estilo artístico bien definido. La segunda, es que encuentro una relación bastante consistente entre aquello que los tres artistas expresaron en sus escritos con el modo en que lo llevaron a la práctica.

Tomemos por ejemplo *The joy of life* (Ver imagen 1), que Matisse pintó entre 1905 y 1906. La obra ha sido descrita como “la quintaesencia del fauvismo”⁸¹, opinión que encuentro inadecuada debido a que en ella se expresan únicamente las

⁸⁰Mario de Micheli, *Op.Cit.*, p.p. 67-69.

⁸¹ Will Gompertz, *Op. Cit.*, p.p. 125-126.

aspiraciones plásticas de Matisse, no así la de otros artistas catalogados tradicionalmente como fauves.



Imagen 1. Henri Matisse, *The joy of life*, [Óleo sobre lienzo], 175 x 241 cm, Filadelfia, Barnes Foundation, 1995-1996. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/henri-matisse/the-joy-of-life-1906>>.

La pintura es una excelente muestra del equilibrio entre la inspiración naturalista, y la expresividad que Matisse refiere con tanto énfasis, pues logra contener en una misma composición una representación esencial y creativa de la figura humana, sin perder su apego con la naturaleza. Este efecto se consigue en definitiva gracias a la habilidad que Matisse posee para el dibujo académico, destreza que el

autor reinterpreta para poner al servicio de sus aspiraciones creativas. La paleta, que recuerda bastante a la de Signac, parece querer provocarnos un estado de relajada contemplación. El uso simbólico de los colores pretende inducir al espectador hacia una experiencia emocionalmente cálida y sensual. Ante esta perspectiva, el nombre de “fiera salvaje” parece en realidad sumamente inadecuado. La disposición de las figuras hace pensar en el cuidado con el que Matisse desarrolló la composición total del cuadro. En definitiva, parece haber mucho de tradición académica en la obra, tanto como lo hay de innovación.

Al comparar el trabajo de Matisse con una obra del mismo periodo pintada por Vlaminck, encontraremos entre ambas un abrupto contraste. En *The orchard* (Ver imagen 2), las frenéticas pinceladas del artista se ponen al servicio únicamente de la experiencia cromática, el color es el tema central de la obra.

No existe en el cuadro una preocupación real por el dibujo. La rojiza paleta de Vlaminck recuerda al espectador la experiencia de un tórrido día de verano, y lo motiva a imaginar las emociones que el autor pudo experimentar ante semejante contacto con la naturaleza. Sin lugar a duda, la intensidad de los colores pretende empujar al espectador hacia una experiencia de choque, efecto que, en mi opinión, se consigue con la misma efectividad en el presente como debió de haberlo hecho hace ciento quince años.

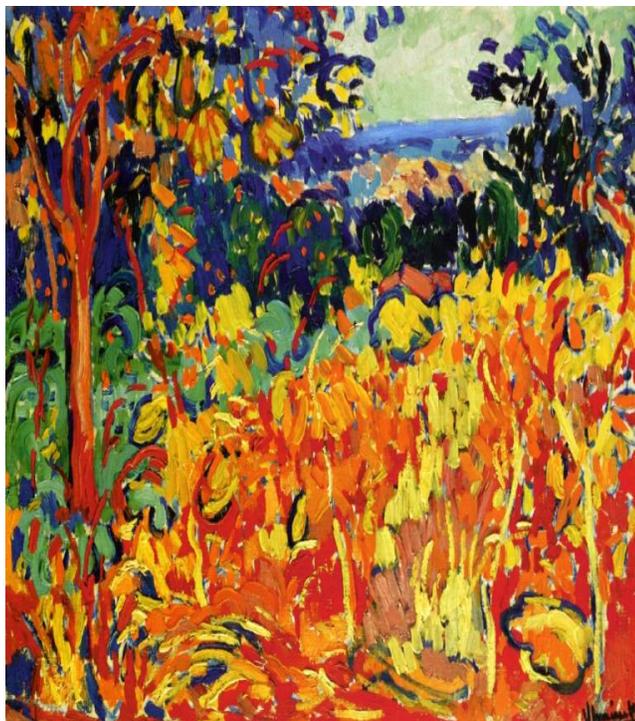


Imagen 2. Maurice de Vlaminck, *The orchard*, [Óleo sobre lienzo], 60x73.3 cm., Colección privada, 1905. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/maurice-de-vlaminck/the-orchard-1905>>.

La representación que Derain hace de la costa sureña de Francia en *The port of Collioure*, cuadro que pintó también durante 1905, nos pone nuevamente ante la dificultad de encontrar puntos de coincidencia entre las distintas maneras de abordar el arte que llevaron a cabo los pintores fauvistas. Al igual que en *The orchard*, el dibujo parece haber quedado relegado de la obra. Las figuras se encuentran bruscamente esbozadas, pasando a formar simples elementos de la “transposición” de elementos del paisaje que Derain realizó hacia su composición. El cuadro se aleja en realidad de cualquier pretensión naturalista, posiblemente para inclinarse en su lugar hacia un propósito decorativo. Los colores sólidos fueron usados de un modo más cercano a lo simbólico, haciendo referencia al cálido clima de la costa francesa. El efecto, sin embargo, no consigue el impacto visual que provoca la obra de Vlaminck, ni tampoco se asemeja a la sensual y expresiva paleta de Matisse. El resultado es una obra menos llamativa visualmente, pero que parece

ser consistente con la aspiración de Derain por crear una composición teatral de elementos.

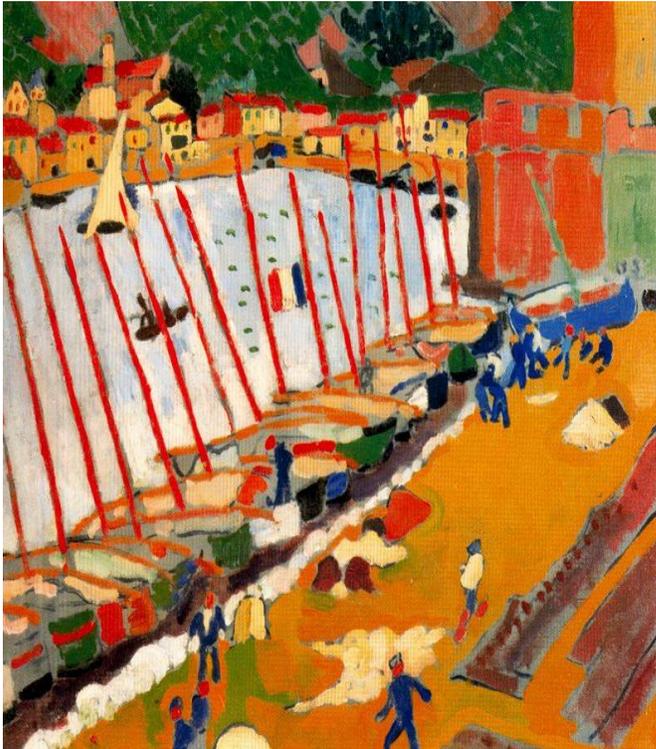


Imagen 3. André Derain, *The port of Collioure*, [Óleo sobre Lienzo], 59.5 x 73.2 cm., París, Georges Pompidou Center, 1995. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/andre-derain/the-port-of-collioure-1905>>.

Nuevamente, si se desea buscar coincidencias en la obra de los tres artistas, llegaríamos al uso simbólico de los colores como medio de expresión de las emociones como la idea más persistente. Pero más allá de este elemento, no parece haber suficientes razones para entender al fauvismo como un estilo, y mucho menos como una única manera de concebir al arte. Mi conclusión, es que los artistas franceses de principios del siglo XX fueron partícipes de una discusión que tenía como propósito transformar la manera

en que las artes visuales representaban a la realidad. El nombre de fauves, quedaría destinado sólo a contemplar la cercanía de ciertos artistas como grupo, no dentro de la práctica artística.

Capítulo 2.- Los conceptos expresionistas

De manera paralela a lo que sucedía en Francia, los artistas al otro lado del Rin se planteaban ideas relativamente semejantes a aquellas que perseguían Matisse y su grupo. Esta similitud no ha de resultar extraña, pues ya desde finales del siglo XIX los pintores de Europa eran conscientes de las insuficiencias propias de las viejas convenciones artísticas, sobre todo para representar las emociones y

sentimientos de los artistas⁸². Se percibía la noción de que se debían hallar formas novedosas de mirar al mundo, y que una revolución visual se aproximaba⁸³. El positivismo y su ideal de progreso había comenzado a parecer menos como una solución a las crisis modernas y más como una doctrina de orden, conveniente al desarrollo económico burgués⁸⁴. El arte naturalista de los pintores impresionistas comenzó a ser visto como parte de dicha ilusión positivista, pues en un aparente tono de felicidad se alejaba el complejo entramado de problemas sociales de la época⁸⁵. En Alemania, Guillermo II se esforzaba por demostrar al resto del mundo el esplendor de su imperio, imagen que resultaba falsa a los ojos de algunos artistas germanos quienes consideraban que el régimen sólo acentuaba las contradicciones de la modernidad, cubriendo todo en una igualmente falsa moral burguesa⁸⁶. Tal fue el contexto en el que se desarrolló la vanguardia artística alemana.

En estas condiciones, una primera sociedad de artistas se formó en Dresde durante 1905, unidos por el ideal de desarrollar un arte revolucionario, ajeno a los viejos cánones que obstruían el flujo natural de la inspiración⁸⁷. Formados en torno a la figura de Ernst Ludwig Kirchner, se hicieron llamar *Die Brücke*, “El puente” como referencia a su intención de conectar diferentes temperamentos artísticos⁸⁸. Desarrollaron un arte en el que la forma se simplificó en favor de la expresión, con lo que establecieron las bases de lo que posteriormente, fue llamado: expresionismo alemán⁸⁹.

Para los pintores expresionistas, la insistencia sobre la belleza y la armonía, elementos propios del arte clásico, daban origen a un arte deshonesto e hipócrita, que ignoraba los hechos desnudos de la existencia humana⁹⁰. En su lugar,

⁸² Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2009, p.244.

⁸³ Eric Hobsbawm, *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1999, p.9.

⁸⁴ Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.p.67-69.

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ *Ibid.* p.p. 78-80.

⁸⁷ *bid.* p.p. 86-87.

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, Londres, Phaidon, 2019, p.p. 438-439.

⁹⁰ *Ibid.* p.437.

prefirieron abordar temas como el sufrimiento, la pobreza, la violencia y la pasión, en los que podían expresar su compasión⁹¹. Semejante camino ya había comenzado a ser explorado en décadas anteriores por artistas como Van Gogh y Edvard Munch, quienes experimentaron con la deformación de las formas naturales como un recurso para expresar emociones, lo que en el caso de Munch llevó también a un alejamiento del canon occidental de belleza⁹² sustentado en valores como la simetría y la proporción. Sin embargo, el expresionismo alemán se extendió hacia ámbitos más complejos, al establecer una crítica directa al carácter afirmativo de la cultura, los sistemas de dominio y explotación, se proponían señalar el fracaso de la modernidad y su arte “estetizante”⁹³. Debido a estas características y a las similitudes entre ambas vanguardias, algunos historiadores del arte consideran al fauvismo como una variante francesa del expresionismo, limitada en comparación con las ambiciones de su versión germana⁹⁴.

Un segundo grupo de artistas expresionistas apareció en Múnich hacia 1911, fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc y que fue llamado *Der Blaue Reiter* o “El jinete azul” bajo una perspectiva distinta a la que planteaba el grupo de Dresde⁹⁵. Si bien coincidían en ciertos puntos como la crítica a la sociedad de su tiempo y el impresionismo, los artistas de *El jinete* persiguieron ante todo representar la esencia espiritual de la realidad de una manera refinada, que poco tenía que ver con el crudo desenfreno emocional de *Die Brücke*⁹⁶. Bajo el liderazgo de Kandinsky, el expresionismo se convirtió en una experiencia de índole espiritual, pues se pretendía luchar contra el materialismo de la época por medio de la síntesis espiritual teosófica⁹⁷. La búsqueda de Kandinsky por disociar su arte de la

⁹¹ *Ídem*.

⁹² *Ibid.* p.p. 436-437.

⁹³ Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo: Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México, BUAP/Itaca, 2010. p.p. 163-164.

⁹⁴ José Mateos, *Pintura y escultura del siglo XX*, Barcelona, Ramón Sopena, 1979, p. 29.

⁹⁵ Mario de Micheli, *Op. Cit.* p.p. 91-92.

⁹⁶ *Ídem*.

⁹⁷ La teosofía plantea la existencia de una cuarta dimensión que es espiritual y que puede ser revelada al desprenderse el hombre de la tercera dimensión, es decir, la objetividad. En el arte pretende emular el sentido “inobjetivo” de la música. En Jorge Juanes, *Op. Cit.* p.178.

objetividad terminó por llevarlo en los años siguientes hacia un arte desligado completamente de la figuración, en el que no se representaba objeto alguno⁹⁸.

2.1 Ernst Ludwig Kirchner Piper

Ernst Ludwig Kirchner nació en 1880 en Aschaffenburg, una ciudad del norte de Baviera situada en la cuenca del Meno⁹⁹. Hacia 1903 se trasladó a Dresde para estudiar arquitectura en la Escuela Técnica Superior de aquella ciudad¹⁰⁰, en donde conocería a sus futuros colegas de *Die Brücke*; Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt -Rottluff¹⁰¹. Kirchner lideraría el grupo de *Die Brücke entre* 1905 y 1913, a partir del ideal de romper con el academicismo artístico, que en su opinión interfería con el natural desenvolvimiento de la creatividad¹⁰². A diferencia de sus colegas de *El puente*, Kirchner recibió una mayor acogida entre los críticos de arte de la época, por considerarlo poseedor de un estilo mucho más personal y original¹⁰³. Afectada su salud mental luego de la Primera Guerra Mundial, Kirchner se volvió enfermizo, estado que empeoró con el ascenso del nazismo y la declaración de su obra como “arte degenerado”, con lo que algunas de sus obras fueron destruidas¹⁰⁴. Ante esta situación se quitó la vida en 1938 mientras se encontraba en Davos, Suiza¹⁰⁵.

2.1.1 *Chronik der Brücke*¹⁰⁶ (1913)

Hacia 1913 Kirchner escribió una crónica de la fundación de *Die Brücke* en la que narró el proceso de consolidación del grupo, desde las primeras reuniones

⁹⁸ Ernst Gombrich, *Op. Cit.* p.p. 440-441.

⁹⁹ Consejo Alemán de Arte, *El arte del expresionismo alemán: gráfica - plástica*, Las palmas, Opladen, 1966. s/p.

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ Phaidon Editors, *30000 años de arte*, Londres, Phaidon, 2007, p. 506.

¹⁰² Mario de Micheli, *Op. Cit.* p.p.86-87.

¹⁰³ Carl Einstein, *Los expresionistas alemanes*, España, Casimiro, 2018, p. 59.

¹⁰⁴ Phaidon Editors, *Op. Cit.* p. 506.

¹⁰⁵ *Ídem.*

¹⁰⁶ En este apartado las reflexiones se desarrollan a partir del estudio de dos versiones del documento “*Chronik der Brücke*” escrito en 1913 por Ernst Ludwig Kirchner. La primera de ellas en la traducción al español publicada en Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.255-258, en la que además se incluyen los apartados “Los amigos del Brücke”, “Sobre la pintura” y “Sobre la gráfica” del mismo autor. La segunda versión, tomada de la publicación de 1916 del documento, en la traducción al inglés de Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: a source Book by artist and critics*, Berkeley, University of California, 1996, p.p. 174-175.

de algunos artistas en 1902, pasando por su constitución “formal” en 1905 y hasta su desarrollo al momento de la escritura del documento¹⁰⁷. Paradójicamente, el optimista esfuerzo de Kirchner no fue bien recibido por sus colegas, quienes a partir de la lectura del mismo se apartaron del grupo, poniendo fin a la historia de *El puente* como asociación¹⁰⁸.

Ante tales circunstancias, los planteamientos que se desarrollan en *Chronik der Brücke*, no pueden ser tomados como fundamentos inherentes de la corriente expresionista, sino solamente como ideas y concepciones propias de la individualidad de Kirchner. El documento no solamente relata la creación del grupo vanguardista, sino que también muestra muchas de las intenciones que Kirchner proyectaba sobre el arte. Es perceptible el enfoque proselitista con el que su autor pretendió consolidar al movimiento. Su intención, transformar de forma radical la pintura alemana de la época.

Si bien la crónica fue redactada ocho años después de la fundación del grupo, existen indicios que nos permiten inferir que Kirchner se mantuvo relativamente apegado a sus ideas artísticas originales. Por ejemplo, sabemos que el primer párrafo de la crónica ya había sido publicado en una xilografía en 1906, utilizada como programa de referencia a la exposición del grupo en la fábrica Sheifer en Dresde¹⁰⁹:

*With faith in progress and in a new generation of creators and spectators we call together all youth. As youth, we carry the future and want to create for ourselves freedom of life and of movement against the long established order forces. Everyone who reproduces that which drives him to creation with directness and authenticity belongs to us*¹¹⁰.

¹⁰⁷ Mario de Micheli, *Op. Cit.* p.255.

¹⁰⁸ *Ídem.*

¹⁰⁹ Charles Harrison y Paul Wood, (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1992. p.p. 67-68.

¹¹⁰ *Ídem.*

El mismo optimista llamado a la renovación artística continúa presente en la crónica de 1913: "...el Brücke... lucha por una civilización humana que constituya el auténtico fundamento del arte. A esa finalidad el Brücke debe su actual posición en la vida artística"¹¹¹. Conviene entonces, revisar a detalle los planteamientos de Kirchner, como otra de las diferentes formas en que los artistas pretendieron resignificar el arte a comienzos del siglo pasado.

Valores que se asocian al arte

En lo que respecta a las preocupaciones artísticas de Kirchner, dos elementos parecen ocupar un papel central como parte de su concepción de arte, éstos son: la individualidad y la libertad. En la visión del pintor, ambos valores se entrelazan y se condicionan mutuamente, es decir, no existe uno sin el otro. De tal manera, que, para alcanzar la producción de una obra "verdaderamente artística", el autor deberá definir por cuenta propia los parámetros o "reglas" bajo las cuales dará forma a su creación, guiándose para ello en sus propios impulsos emocionales. El autor nos lo explica de la siguiente manera:

Las reglas para una obra sola se forman durante el trabajo, a través de la libertad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos.

Al rehuir de cualquier reglamentación *a priori*, lo que Kirchner propone es una ruptura radical fundamentada en la subjetividad frente a la tradición académica en el arte.

Función de los elementos del concepto

De las anteriores observaciones se puede entender que la manera en que Kirchner conceptualiza al arte tiene al sujeto como ente central del proceso creativo. Desde esta perspectiva no hay contemplación alguna sobre una posible influencia

¹¹¹ Mario de Micheli, *Op. Cit.* p.256

de la realidad en el arte, se trata únicamente de la percepción del artista. “*La alegría sensible por el fenómeno visto es desde el principio, el origen de todas las artes figurativas*”. La insistencia se coloca entonces sobre las emociones del individuo, su “alegría sensible” quedando el “fenómeno visto” la realidad o la naturaleza, relegada a un papel de inspiración, pero no de fundamento. Al encuentro del artista con la realidad Kirchner lo refiere como un “acontecimiento sensible”, producto de una síntesis instintiva, tal fenómeno debe ser transportado al plano, dando origen a la obra artística.

2.1.2 La visión artística de Kirchner

A través de sus escritos Kirchner se muestra bastante seguro de sus planteamientos y aspiraciones, mismas que fue capaz de sintetizar de forma precisa: “*La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea*”. Apoyándose en la negación de todo fundamento técnico *a priori*, se libra de cualquier discusión planteada desde una perspectiva estética.

¿Cómo interpretar esta postura de abierta ruptura? Mediante la lectura del documento, es posible identificar que los anhelos del pintor bávaro parten de su deseo de ampliar la libertad de las artes. No pretende llevar a cabo una discusión respecto a la imposibilidad de representar la realidad como hicieran Derain o Matisse. Se opone al naturalismo no por considerarlo un ideal poco realista o superficial, sino porque en sí mismo, se trata de una limitante para el arte. “*Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La pintura, librada de ello, recupera su libertad de acción*”. El naturalismo, la pretensión positivista de dar con la objetividad en el arte, sesga en la visión de Kirchner las posibilidades de desarrollar la creatividad, se extingue dentro de la “esterilidad académica”.

Éstas son las ideas que lo motivan a hacer un llamado a la juventud para desarraigarse de las “viejas fuerzas”, a iniciar una renovación de la pintura alemana. El deseo de extender sus planteamientos por medio de un movimiento artístico con

miembros que compartan sus anhelos parece desde mi punto de vista un síntoma de hartazgo frente a una sociedad en crisis.

2.2 Emil Nolde

Emil Nolde nació en 1867 en el pequeño poblado homónimo de Nolde, en la provincia de Schleswig, ubicado al norte de Alemania (actualmente Dinamarca)¹¹². Se formó durante su juventud como tallador de madera en la Escuela de Tallado de Flensburg¹¹³. Posteriormente en 1899, decidió trasladarse a la capital francesa, en donde estudió artes en la Academia Julian¹¹⁴, una escuela privada popular entre estudiantes extranjeros. Pronto se volvió admirador del trabajo de artistas como Gauguin, Van Gogh y Münch, lo que lo llevaría a acercarse al impresionismo alemán, estilo que después abandonaría¹¹⁵. Siendo el miembro de mayor edad, formaría parte de *Die Brücke* entre 1906 y 1907, sin llegar a estrechar vínculos con los miembros del grupo. Atraído por el arte exótico de los pueblos “primitivos” y probablemente inspirado por Gauguin, emprendió un viaje en 1913 hacia las colonias alemanas del Pacífico, que lo llevaría a visitar Java y Birmania¹¹⁶. En 1941 se estableció en su granja en Seebüll, en donde viviría permanentemente hasta su muerte en 1956. Aún en la actualidad se discute su acercamiento al régimen Nazi durante la década de 1930, a pesar de que su trabajo fue retirado de los museos en aquellos años para ser incluido en la exposición de 1937 sobre “arte degenerado” que impulsaron las autoridades nazis.

2.2.1. *Jahre der Kämpfe*¹¹⁷

En 1934 Nolde redactó e hizo públicos un par de tomos autobiográficos titulados *Jahre der Kämpfe* (Años de lucha), en posible alusión a los conflictos

¹¹² Consejo Alemán de Arte, *Op.Cit. s/p.*

¹¹³ *Ídem.*

¹¹⁴ Mario de Micheli, *Op. Cit.* p.90.

¹¹⁵ *Ibid.* p.p. 89-91.

¹¹⁶ Carl Einstein, *Los expresionistas alemanes*, España, Casimiro, 2018, p. 46.

¹¹⁷ Las ideas que presento en este apartado se desarrollan a partir del estudio de la autobiografía de Nolde, *Jahre der Kämpfe (1902-1914)* segundo volumen publicado en 1934, en la selección en idioma Inglés publicada en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: a source Book by artist and critics*, Berkeley, University of California, 1996, p.p.146-151.

artísticos y espirituales que vivió desde 1902 hasta el año en que estalló la Gran Guerra. Se trata de un texto en el que el pintor alemán plasmó sus ideas sobre el quehacer artístico, así como el camino que recorrió para llegar a ellas y el contexto histórico en que vivió ese proceso. Sorprende precisamente la claridad de Nolde respecto al contexto histórico que vivió, pues a lo largo de su escrito presenta un panorama en el que se explica la actitud de sus contemporáneos respecto al arte, los problemas que los pintores enfrentaban en aquel entonces y la opinión del público en general respecto a ciertas nociones artísticas.

En cierto apartado, Nolde explica el proceso que lo llevó a abandonar sus estudios de pintura impresionista hacia 1909, en la búsqueda por encontrar un propósito pictórico que le resultase más satisfactorio, acorde con sus ambiciones creativas. Lo que nos presenta es en realidad un recuento por el proceso que lo llevó a alejarse de las representaciones naturalistas del arte, para buscar aquellas que tuvieran un origen más bien subjetivo. Como hombre profundamente religioso que era, dicho proceso se empata a su vez con reflexiones respecto a su propia espiritualidad, en las que al final, al igual que en el arte, termina por proponer un alejamiento del dogma, una vía más flexible. El texto resulta por ello de gran valor para los propósitos de esta investigación, aunque por supuesto, no se debe perder de vista que fue escrito luego de algunas décadas respecto al proceso que refiere, y que la manera en que Nolde nos presenta un recuento de sus ideas artísticas en torno a 1909 puede ser por ello imprecisa, o haber sido hasta cierto punto adornada. Pero a pesar de ello, la biografía del autor sigue constituyendo una fuente de estudio para comprender la manera en que se concibió al arte en las primeras décadas del siglo pasado.

Valores que se asocian al arte

En la perspectiva de Nolde el arte se valora por sobre otras cosas a partir de su expresividad. Es necesario considerar que no se trata únicamente de una expresión emocional, como plantearon otros artistas, pues él considera a sus propios valores como algo importante que ha de expresarse. Nolde desea comunicar su religiosidad y su espiritualidad además de sus emociones, busca

representar lo interior, su propia moral. De ello se deriva una intención por dotar al arte de un sentido auténticamente individual.

Nolde entiende a la introspección como una cualidad propia del arte germano, que desde los tiempos de Grünewald se contrapone a la superficialidad creativa de los artistas latinos del renacimiento y sus “azucaradas” obras decorativas, adecuadas solamente al medio de magistrados y papas. Al respecto el pintor ofrece un curioso resumen de su forma particular de entender la historia del arte, en la que la pulcritud del trabajo asirio, griego y egipcio de la antigüedad, se vio sustituida por un periodo de complacencia, enfocado en frivolidades como la pose, los miembros y la exaltación de los caracteres sexuales de las figuras, al que los estetas han acogido y celebrado hasta el presente. Él se inclina, por el contrario, por la simplificación por considerarla una forma más honesta de abordar el arte.

Al igual que muchos de los artistas de su época, Nolde se sintió profundamente atraído por el arte de los pueblos “primitivos” y los modestos artesanos. Escribe en su biografía:

The fundamental sense of identity, the plastic-colorful-ornamental pleasure shown by the “primitives” for their weapons and their objects of sacred or daily uses are surely often more beautiful than the saccharinely tasteful decorations on the objects displayed in the show cases of our salons and in the museums of arts and crafts.

Refiriéndose a otras expresiones creativas que igualmente escapan a la concepción occidental de ser producto de los “grandes maestros” apunta, “*Today we admire and love the simple, monumental sculptures in the cathedrals... carved by self sufficient people... whose very names have not survived*”. Esta valoración por lo simple será la inspiración para dar forma a su propio arte: “*I was happy when I could make something concentrated and simple out of all this complexity*”. Nolde, de una manera semejante a como lo plantea Matisse en sus notas, considera a la simplificación como un medio por el cual se puede llegar a descubrir lo verdaderamente esencial, sin que ello se pierda detrás de un detalle innecesario.

Función de los elementos del concepto

Como se ha planteado en los apartados anteriores, algunos de los artistas de vanguardia de principios del siglo XX debatían recurrentemente en sus escritos sobre la relación que existía entre el arte y la naturaleza. Romper o no con el paradigma naturalista, y la manera en que esto debía de suceder, era un problema central a resolver en la búsqueda de una nueva manera de conceptualizar al arte. En el caso de Nolde, el pintor danés se plantea como eje del proceso creativo al artista. Éste percibe a la naturaleza y los valores que la rigen, reevalúa a la realidad a partir de sus propias convicciones, y la utiliza para producir una expresión coherente con su espiritualidad. Se trata de un proceso plenamente subjetivo, “...*Change from optical, external stimuli to values of inner conviction.*”, en el que al final queda plasmada en la obra la moral del artista. De los escritos de Nolde se desprende que el propósito de la creación artística ha de ser la comunicación, que otros puedan encontrar un significado en la obra, dando lugar a una experiencia que sea percibida como placentera.

2.2.2. La visión artística de Emil Nolde

En su autobiografía de 1934, Nolde fue capaz de explicar con bastante claridad el proceso que lo llevó en 1909 a tomar un nuevo rumbo artístico.

I was no longer satisfied with the way I drew and painted...The techniques of impressionism suggested to me only a means but no satisfactory end...Conscientious and exact imitation of nature does not create a work of art... a work becomes a work of art when one re-evaluates the values of nature and adds one's spirituality!

Por supuesto, lo que nos refiere es la forma en que experimentó por sí mismo el agotamiento del arte naturalista que se percibía en la Europa de aquellos años. Nolde al igual que como hicieran los fauves, se inclina hacia una forma artística idealista, que encaja perfectamente con sus convicciones religiosas. Esta cualidad diferenció al danés de otros artistas de vanguardia, cuya intención expresiva estaba

dirigida en un sentido emocional, como lo plantearon por ejemplo Vlaminck o Kirchner. En su modo particular, Nolde nos ofrece un expresionismo moral, cuyo más claro ejemplo se encuentra probablemente en la serie de obras religiosas que pintó en 1909; *La última cena*, *La burla de cristo* y *Pentecostés*, todas ellas como nos lo explica el propio Nolde, pintadas sin considerar ningún referente visual, sino solamente “*values of inner conviction*”.

Desde mi punto de vista, existe en las ideas de Nolde una crítica al pensamiento positivista de su época. Su predilección por las culturas no europeas va más allá de sus intereses plásticos. Al respecto escribe: “*For centuries, we Europeans have treated the primitive peoples with irresponsible voraciousness. We have annihilated people and races and always under the hypocritical pretext of the best intentions*”. Paradójicamente, es bien conocido el interés de Nolde por acercarse al régimen nazi, como abierto antisemita. Por supuesto el positivismo seguía formando parte de las políticas pseudocientíficas y racistas de la Alemania de aquellos años, por lo que quizás para entender a Nolde debemos mirarlo como un individuo inmerso en las contradicciones de su propia época. Estas contradicciones se ven representadas también en su obra artística, pues aun siendo ferviente nacionalista y admirador de la cultura germánica su pintura no deja de tener un marcado carácter de ruptura respecto a la tradición pictórica del renacimiento nórdico. La razón que Nolde parece insinuar para ello es que considera a aquellos “grandes maestros” germanos como artistas influenciados (quizás contaminados) por la superficialidad latina.

2.3 Wassily Kandinsky.

Wassily Kandinsky nació en Moscú en 1866, durante un periodo de relativa bonanza económica y cultural para la ciudad rusa¹¹⁸. En un principio, se formó como economista y abogado, llegando a ejercer como docente en la Universidad de Dorpat¹¹⁹. No sería sino hasta después de cumplir 30 años de edad que comenzó a pintar, para lo cual se trasladó a Munich en 1896, en donde estudiaría arte en la

¹¹⁸ Hajo Düchting, *Kandinsky 1866-1944: una revolución pictórica*, Köln, Taschen, 2017, p. 7.

¹¹⁹ Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 296.

escuela de arte Anton Ažbe y en la Academia Franz von Stuck¹²⁰. En la década siguiente su interés por las nuevas tendencias artísticas lo llevarían a dirigir distintos grupos de artistas; en 1901 fue nombrado presidente del grupo *Phalanx* y para 1909 participaba en la fundación de la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich*¹²¹, con la que rompería lazos unos años después. De la escisión de la asociación se formaría en 1911 el grupo expresionista *Der Blaue Reiter*, bajo la guía de Kandinsky y Franz Marc, con la intención de desarrollar un arte en el que los deseos interiores del artista se pudieran expresar con mayor libertad¹²². Con el estallido de la Gran Guerra, Kandinsky se vio obligado a huir a su país natal, pero regresaría a Alemania en 1921, en donde trabajaría en la célebre escuela de arquitectura y diseño *Bauhaus*, de Weimar¹²³. En 1933, año en que los nazis se hacían con el gobierno de Alemania, Kandinsky trasladó su residencia a Francia, en donde moriría en 1944 a la edad de 78 años¹²⁴.

2.3.1 De lo espiritual en el arte¹²⁵ (1911)

El texto original de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, fue escrito en 1911, cuando el artista, entonces con 44 años, comenzaba a alejarse ideológicamente de la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich*, grupo que había presidido desde 1909¹²⁶. En él, su autor desarrolló una teoría propia del arte a partir de las ideas de un movimiento místico de influencia filosófica oriental, denominado la *Sociedad Teosófica*. Las convicciones artísticas que se desarrollan en el texto llevaron a la separación de la Nueva asociación, y a la integración del grupo de *Der Blaue Reiter*, en el que además de Kandinsky formaban parte artistas como Franz Marc y Alfred Kubin¹²⁷.

¹²⁰ *Ídem*.

¹²¹ *Ídem*.

¹²² Hajo Düchting, *Op. Cit*, p.p 33-35.

¹²³ Wassily Kandinsky y Franz Marc, *Op. Cit*, p.p 296-297.

¹²⁴ Hajo Düchting, *Op. Cit*, p. 95.

¹²⁵ Este apartado se desarrolla a partir del estudio del texto de 1911 *De lo Espiritual en el Arte*, en su versión en español publicada en Wassily, Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. México: 2018.

¹²⁶ Mario de Micheli, *Op. Cit*. p.p. 91, 95-96.

¹²⁷ *Ibid*. p.p. 92-93.

El orden universal teosófico

La forma en que Kandinsky concibe al arte es particularmente compleja, puesto que se deriva una concepción del universo igualmente singular, exótica para el pensamiento occidental. Sería imposible comprender la importancia y el papel que tuvo el arte desde el punto de vista del pintor ruso si no abordáramos primero la influencia que tuvo sobre él la doctrina espiritual teosófica.

Según lo explicó el propio Kandinsky, la *Sociedad Teosófica* es un movimiento espiritual organizado en logias, que se constituyó durante la segunda mitad del siglo XIX a partir de los estudios que Helena Blawatzky realizó en la India, en los que se adentró en la comprensión del conocimiento espiritual oriental. La teoría teosófica supone la existencia de un mundo espiritual “interior”, que se contrapone al mundo material y que permanece oculto bajo el carácter superficial de esa exterioridad. El objetivo que la *Sociedad Teosófica* se proponía era el de conducir a la humanidad hacia ese conocimiento interior, pues sus miembros creían que en él se encontraba la verdad eterna que habría de llevar a nuestra especie al perfeccionamiento. En la opinión de Mario de Micheli, el anti-materialismo que Kandinsky desarrolla en su texto, muestra además cierta influencia de la acética filosofía rusa tradicional¹²⁸, idea que valdría la pena considerar para entender mejor la perspectiva del artista.

Basándose en estas nociones, Kandinsky desarrolló en *De lo espiritual en el arte* una teoría del devenir humano, cuyo eje sería la relación entre el hombre y el mundo espiritual. El pintor moscovita plantea la existencia de una estructura de organización de las sociedades humanas a modo de pirámide, en cuya cúspide se encuentran los pocos individuos espiritualmente desarrollados, aquellos poseedores de una sensibilidad hacia lo divino que les permite fungir como guías para todos los demás. Kandinsky se refiere en este punto a los artistas, quienes, por medio de sus creaciones, siendo estas expresiones mismas de lo divino, alimentarían espiritualmente a los niveles más bajos de la pirámide, demasiado

¹²⁸ *Ibid.* p.97.

limitados para ver más allá del mundo material: católicos, protestantes y ateos. Deberá de entenderse que en la manera en la que Kandinsky plantea estas ideas, lo religioso y lo espiritual no se encuentran relacionados *per se*, debido a que las religiones pueden no conducir a ningún desarrollo anímico. Catolicismo y protestantismo se esbozan desde la perspectiva del pintor como una parafernalia de ritos más bien dogmáticos y materialistas.

Dentro de esta dinámica, la humanidad pasaría por periodos históricos de mayor crecimiento espiritual, alternados por otros de estancamiento dentro de la materialidad, proceso que se vería proyectado en la misma historia del arte. Esta singular manera de organizar a la sociedad sería en mi opinión, una reinterpretación kandinskyana del antiguo orden social brahmánico que autores como Hustón Smith, identifican como el origen de las actuales castas de la India¹²⁹. Al reflexionar sobre semejante estructuración social, es probable que se piense que pocas veces pintores, músicos y literatos, han recibido una responsabilidad tan amplia como la que plantea Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*. Sin embargo, la idea de que son los artistas quienes han de alimentar espiritualmente a la humanidad, como he descrito, es posible que tenga un origen rastreable hasta la filosofía de las antiguas civilizaciones orientales.

Valores que se asocian al arte

La primera cualidad con la que ha de contar una obra artística para cumplir con su propósito, dentro del esquema piramidal teosófico, es que ésta deberá de ser expresada con *pureza*. El concepto de pureza que se plantea en el texto hace referencia a la naturaleza “interior” o espiritual de la obra. El arte puro, según Kandinsky, será aquel que “se ponga al servicio de lo divino”. No es que se sugiera que el “arte puro” se haya encontrado desde siempre por completo separado de las referencias materiales o “exteriores” propias del arte figurativo, pues éstas en realidad pueden servir a fines espirituales. Lo que Kandinsky rechaza es un estilo pictórico puramente materialista. Sin embargo, a partir de estas nociones se espera

¹²⁹ Huston, Smith, *Las religiones del mundo: hinduismo, budismo, taoísmo, confucianismo, judaísmo, cristianismo, islamismo y religiones tribales*. Barcelona, Kairós, 2011. p.p. 69-70.

que la pintura evolucione gradualmente hacia un estado tal en que ésta termine por disociarse de la imitación de la materialidad, dejando atrás su etapa naturalista para alcanzar un sentido abstracto, puramente pictórico.

De el énfasis en la interioridad, surge un concepto de belleza radicalmente distinto a las nociones estéticas occidentales que privilegian valores como la simetría, o la proporción. Para Kandinsky la belleza remite a la efectividad con la que una obra de arte fortalece la espiritualidad humana: “Es bello lo que brota de la necesidad anímica. Bello será lo que sea interiormente Bello” La pregunta natural que surge de este planteamiento sería ¿cómo puede entonces un artista crear una obra de carácter interior y por lo tanto bella? A decir verdad, la respuesta no resulta del todo clara, sin embargo, Kandinsky propone tres puntos: 1) el artista ha de expresar lo que le es propio, lo que parte de su propia personalidad; 2) el artista como hijo de su época ha de expresar lo que es propio de ella, que se puede considerar como el elemento del estilo; 3) el artista ha de expresar lo que es propio del arte, lo puro y eternamente artístico y que por ello es ajeno al espacio y al tiempo. Si bien los puntos uno y dos resultan en realidad familiares en el contexto artístico de principios del siglo XX, como se ha podido observar a lo largo de este texto, el tercer punto parece más ambiguo, difícil de llevar a consideraciones concretas. La respuesta que parece sugerirse a lo largo del texto es que los artistas han desarrollado de manera empírica y a lo largo de la historia, un conjunto de capacidades que les han permitido a través de su particular sensibilidad, crear obras de contenido espiritual.

En el texto se considera además a la simplificación de formas como un recurso deseable, en la medida en que reducir una figura a una cantidad mínima de trazos permita al artista desarrollar mejor una composición pictórica. Aquella distorsión de las formas con fines expresivos que llevan a cabo los expresionistas de *El puente* no tendría sentido para Kandinsky, debido a que, desde su punto de vista, sólo hay cabida a un tipo de distorsión de la forma, al que se llega mediante la reducción de trazos. La postura del pintor ruso es sin embargo bastante

semejante a la que plantea Henri Matisse cuando se propone pintar únicamente “lo más esencial de una figura” omitiendo todo lo que resulte superfluo.

Función de los elementos del concepto

Al momento de escribir el texto, Kandinsky ya se ha formado una idea completamente organizada de los elementos que conforman su particular manera de concebir al arte. Con respecto a la relación entre el artista y la obra de arte escribe:

El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, en un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real.

A partir de esta reflexión se puede apreciar que para Kandinsky, artista y obra se sitúan en igualdad en un nivel de importancia; el primero de ellos, por ser un punto de contacto espiritual, de cuyo encuentro se habrá de producir una entidad material contenedora de la propia divinidad. La obra de arte por su parte, al ser una expresión pura de espiritualidad, es capaz de hacer resonar las almas de otros, según el pintor, de la misma manera en que la cuerda de un instrumento musical que vibra al ser tocada produce una respuesta semejante en otras sin la necesidad de que éstas reciban un nuevo estímulo¹³⁰.

Dentro de esta organización la responsabilidad del artista se transmite a la obra de arte, pues ésta habrá de poseer una fuerza capaz de promover la sensibilización del alma humana, con lo que se apoyaría el progreso del antes mencionado triángulo espiritual. El arte tiene entonces una obligación concreta. El espectador sin embargo no deberá de ser entendido como un elemento plenamente receptivo y pasivo. Apegándonos al esquema piramidal, al ser guiado por el artista,

¹³⁰ Este fenómeno, conocido por cualquier músico bien capacitado, es denominado *resonancia simpática*. En efecto, una cuerda estimulada por una acción física tendrá la capacidad de hacer vibrar a otras que no han sido perturbadas de manera intencional.

dicho espectador irá adquiriendo conocimientos propios del lenguaje artístico no material (abstracto) y acabará por dominarlo.

2.3.2. La visión artística de Kandinsky

Probablemente la idea más importante sobre la que se desarrolla, *De lo espiritual en el arte*, es la noción de que el paradigma artístico del mundo occidental está a punto de sufrir una radical transformación durante el siglo XX. Kandinsky presagia la aparición de un “giro espiritual”, que satisfecerá el apetito anémico de la sociedad occidental y que ya durante la primera década de 1900, comienza a ser perceptible dentro del mundo de las artes. Al respecto escribe:

La literatura, la música y el arte son los sectores más sensibles y los primeros en registrar el giro espiritual de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa...

Probablemente, Kandinsky era consciente de que se encontraba encaminado a desarrollar el estilo abstracto puramente pictórico al que hace alusión en su escrito, pero aún sin llegar a concretar dicha ruptura con el mundo material. En realidad, a lo largo del texto se llega a sugerir que un arte no figurativo no sería aún adecuado para la sociedad de aquella época, y que “la emancipación de la naturaleza está sólo en los comienzos” debido a que todavía “tomamos de ella nuestras formas”. Se trata de aquella barrera por dejar de pintar “algo”, una alusión concreta al mundo natural, que Hobsbawm identificó en las vanguardias artísticas anteriores a 1914¹³¹. Kandinsky buscar argumentar una causa histórica para explicar por qué no se ha llegado todavía a un arte plenamente abstracto, al sugerir que el contexto social de su presente no es aún el adecuado, sin embargo, interrumpe llanamente este argumento sin llegar a proponer una explicación más palpable al afirmar que no se ha llegado a tal punto por alguna razón; y que intentar llegar a ello por la fuerza sería como “intentar abrir el capullo aún cerrado de una flor”. A pesar de ello nos ofrece un ejemplo de cómo en algunas propuestas

¹³¹ Eric Hobsbawm, *La era del imperio*, *Op.Cit.* p.244.

pictóricas contemporáneas tuyas, el paradigma materialista en el arte se está transformando; el trabajo de Matisse y Picasso, como dos alternativas a la visión naturalista de la pintura, una sustentada en la exploración del color como elemento simbólico-expresivo, la otra en la experimentación con la manipulación de la forma en favor de la composición.

¿Desde dónde surge entonces una concepción del arte como la que plantea Kandinsky? Ya se ha discutido cómo un gran número de artistas europeos de principios del siglo XX hicieron de sus obras un discurso de oposición frente a la dominante ideología positivista de la época, que se manifestaba en las artes en un paradigma naturalista, académico y objetivista, pero que desde finales del siglo XIX comenzó a ser cuestionado. Pero más allá de las implicaciones artísticas de la ideología positivista, lo que a los artistas les preocupaba eran las consecuencias sociales de la misma. Kandinsky percibe los temores de la sociedad europea al margen de la Primera Guerra Mundial cuando escribe: “Cuando la religión, la ciencia y la moral se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse..., el hombre aparta su vista del exterior y la dirige hacia sí mismo”. Se trata de una búsqueda por escapar de la sofocante realidad inmediata para refugiarse en algo más permanente, aunque también más ambiguo, como lo puede ser el estudio de lo espiritual.

En cierta forma, podríamos considerar a Kandinsky como un heredero de la tradición orientalista decimonónica, sólo que, a diferencia de aquellos pintores románticos de exóticas escenas, él llegó a profundizar dentro de la filosofía asiática con mucha mayor sensibilidad. Por ello, discrepo del planteamiento de De Micheli, quien consideró que el arte de *Der Blaue Reiter* se alejó intencionalmente de la aproximación a las culturas no europeas o “primitivas”, al modo de Gauguin que muchos artistas todavía seguían¹³². En mi opinión, el acercamiento hacia las culturas no europeas se manifiesta en la pintura de Kandinsky no a través de sus valores estéticos, sino como hemos visto en este apartado, desde sus propósitos filosóficos. Semejante aproximación resulta coherente viniendo del pintor

¹³² Mario de Micheli, *Op. Cit.* p.p. 92-93.

moscovita, que formado artísticamente en París y Múnich tiene un acercamiento a las tendencias artísticas de su época, pero cuya formación cultural rusa ortodoxa, lo posicionan más favorablemente para recibir y asimilar a profundidad los conceptos propios de la filosofía oriental.

2.4 Franz Marc

Siendo su nombre completo Franz Moritz Wilhelm Marc, nació en la capital bávara en febrero de 1880. Persuadido en un inicio por su madre para estudiar filosofía y teología, terminó decidiéndose por emprender una carrera artística tal como lo había hecho su padre, por lo que en 1900 ingresó a la Academia de Arte de Múnich¹³³. En las décadas siguientes realizaría tres viajes a París, en los que entraría en contacto con el arte de vanguardia a través de la obra de pintores postimpresionistas como Vincent Van Gogh y Paul Gauguin¹³⁴. Desde 1909 tuvo un acercamiento al círculo de la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich*, grupo presidido desde el mismo año por Wassily Kandinsky. Las disputas entre los miembros de la Nueva Asociación condujeron en 1911 a la ruptura del grupo y a la consecuente formación del grupo de artistas *Der Blaue Reiter*, y un año después a la publicación del almanaque del mismo nombre¹³⁵. Marc formó parte en 1913 de la organización del *Deutschen Herbstsalon*, el primer salón otoñal de arte en llevarse a cabo en Alemania que resultó decisivo para la difusión del arte de vanguardia¹³⁶. El estallido de la Gran Guerra en 1914 puso fin a la vida de *Der Blaue Reiter* como grupo y tan solo dos años después, en 1916 Franz Marc moría en la batalla de Verdún a causa del impacto en la cabeza de una esquirla de metralla, a la prematura edad de 36 años¹³⁷.

¹³³ Wassily Kandinsky y Franz Marc, *Op. Cit.*, p.291.

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ *Ídem.*

¹³⁶ *Ídem.*

¹³⁷ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p. 93.

2.4.1 *Der Blaue Reiter*¹³⁸ (1912)

Publicado en Múnich en la primavera de 1912, el almanaque *Der Blaue Reiter* constituye una muestra de las ideas artísticas bajo las cuales se había formado el grupo homónimo de artistas. Bajo el liderazgo de Kandinsky y Franz Marc, diecinueve textos entre artículos, poemas y citas fueron presentados con una intención abiertamente proselitista, con los propósitos de difundir su particular punto de vista sobre el arte europeo entre público general y el de atraer a otros artistas con convicciones similares. Los miembros del *Jinete Azul* estaban convencidos de que se encontraban en un momento de ruptura clave en la historia del arte, que traería consigo el nacimiento de nuevas formas de expresión cimentadas en la espiritualidad.

Marc contribuyó a la redacción del almanaque con tres artículos: “Bienes espirituales”, “Los “wilden” de Alemania” y “Dos cuadros”. En ellos plantea los motivos detrás de sus convicciones artísticas, sus aspiraciones como pintor y su personal manera de entender el desarrollo del arte en su propia época. Por ello, el almanaque constituye un documento clave para el estudio de las ideas artísticas a inicios del siglo pasado.

Valores que se asocian al arte

Pureza y autenticidad, son los términos que de manera indistinta Marc utilizó para describir al arte en cuya naturaleza interior pueden ser apreciados ciertos indicios del orden espiritual que sustenta a la naturaleza. A propósito de ello escribe:

¿Cómo reconoceremos lo auténtico? Como todo lo auténtico: lo reconoceremos por su vida interior, que esconde su verdad. Porque todo lo creado en objetos artísticos por espíritus amantes de la verdad, sin ningún

¹³⁸ Las ideas y reflexiones de este apartado se desarrollan a partir de la lectura de los artículos “Bienes espirituales”, “Los “wilden” de Alemania” y “Dos cuadros”, escritos por Franz Marc para el almanaque *Der Blaue Reiter*, publicado originalmente en 1912, en la traducción al español de Wassily Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989, p.p.33-49.

respeto por el exterior convencional de la obra, permanece auténtico para todos los tiempos.

Esta reflexión nos anticipa el acercamiento cada vez más directo a la abstracción, que el pintor muniqués desarrollaría en los años siguientes en su esfuerzo por crear un arte libre de las preocupaciones materiales y en consecuencia puro, espiritual y atemporal, tal como él concebía. Años más tarde escribe "... ¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo..."¹³⁹. Las ideas de Marc plantean de inicio una ruptura frente a otras formas expresionistas de concebir al arte, en tanto que se plantea no expresar mediante la labor artística sus emociones o convicciones, sino una realidad espiritual inherente al mundo material pero oculta bajo la superficie de éste.

Función de los elementos del concepto

El concepto de arte que Marc planteó en *Der Blaue Reiter* se encuentra construido en torno a la obra de arte. Para Marc, las obras artísticas constituyen un "bien espiritual puro", en tanto que se trate de un objeto cuya naturaleza sea capaz de expresar "la mística construcción del mundo". Lo que el pintor sugiere, es que existe un orden espiritual no aparente para el ojo humano, demasiado distraído por lo superficial, que rige el mundo natural y que puede ser representado a través de la obra de un artista suficientemente sensible para comunicar semejantes verdades. De esta manera Marc comparó a las obras de arte "puras" con símbolos que han de pertenecer a los altares de futuras religiones.

La figura del artista queda sin embargo relegada a un papel de "creador técnico", probablemente, entendido únicamente como un medio a través del cual se ha manifestado el orden universal. Los artistas, según son descritos por el pintor, serían simplemente aquellos "espíritus amantes de la verdad".

¹³⁹ Citado en Mario de Micheli, *Op.Cit.* p. 94.

2.4.2 El arte “salvaje”

Marc denominaba salvajes (*wilden*) a la nueva generación de artistas europeos que desde las primeras décadas del siglo se habían esforzado por echar abajo las viejas ideas que la cultura occidental había conservado por demasiado tiempo respecto al arte. Entre ellos, distinguía a dos grupos; quienes, como él, aspiraban a desarrollar un arte fundamentalmente espiritual, propicio para una renovación de la sociedad y destinado a trascender; y aquellos otros, obnubilados como los cubistas, destinados a sucumbir ante su propia superficialidad. Ambos grupos, sin embargo, eran motivados según Marc del despecho hacia su propia época, en que los hombres se muestran desinteresados ante los bienes espirituales novedoso tanto como por aquellos pertenecientes a otras épocas. La postura del muniqués es a pesar de ello optimista, pues encuentra en la aparición de los artistas salvajes “destellos de la luz de un nuevo tiempo”, pistas de un futuro espiritualmente fortalecido.

El propósito de la pintura de Marc, tal como lo expresó en el almanaque de 1912, se aleja de la interpretación expresionista que habían desarrollado hasta ese momento el grupo fauve en París y los miembros de *Die Brücke* en Dresde. Lo que Kandinsky y Marc plantearon en *Der Blaue Reiter* fue un concepto del arte radicalmente subjetivista en sus medios, en tanto que se acerca más directamente a la abstracción de las formas, pero moderado en sus propósitos, pues no podemos perder de vista que el principal objetivo de dicha abstracción, es poder representar aquellas verdades atemporales que dan estructura al mundo. Desde mi punto de vista, podemos identificar en las ideas de Marc un acercamiento al pensamiento filosófico presocrático, en tanto que nos advierte un orden y equilibrio natural del universo regido por esquivas “verdades”.

2.5 Expresionismo como conceptualización del arte

A partir de lo que se ha planteado en este apartado, se podrá entender que no existió una sola forma de concebir al arte dentro del expresionismo. Las posturas de los artistas que aquí se revisaron parten de nociones y propósitos diferentes a pesar de haberse formado dentro de un contexto cultural similar. En todo caso, podríamos formarnos una idea de lo que dentro del expresionismo se entendería por arte a partir de las afirmaciones, en su mayoría excluyentes, que aquí se han expuesto. Así, por ejemplo, se podrían plantear desde una perspectiva expresionista dos puntos nodales:

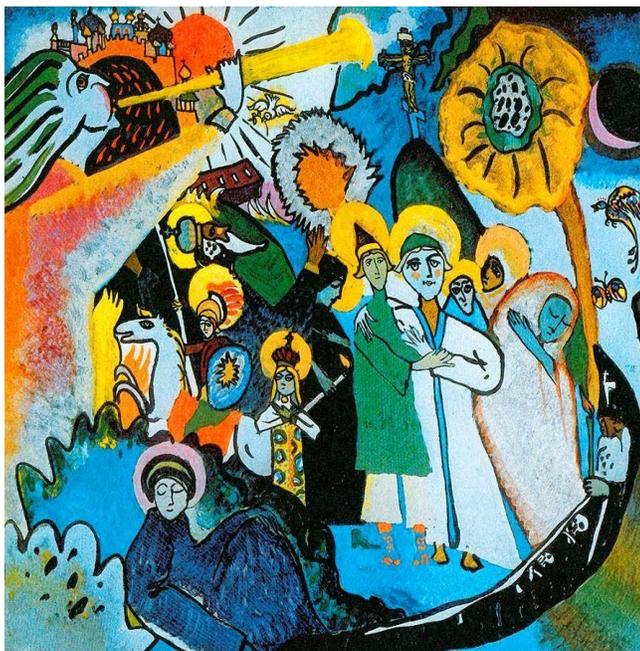


Imagen 4. Wassily Kandinsky, *Día de todos los santos*, [Óleo sobre lienzo], 34.5 x 40.5 cm, Galería municipal Lenbachhaus, 1911, Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky/all-saints-day-i-1911>>.

1) Que el arte no puede ser académico o dogmático, sino que la transformación y el continuo y permanente cambio es parte de su naturaleza.

2) El arte no puede ser la simple imitación de la naturaleza a través de recursos técnicos de dibujo, pues debe partir de la irrepetible y única condición personal del artista. La deformación de las figuras se lleva a cabo entonces ya sea desde un fin expresivo o de composición.

¿Cómo se manifestarían estas nociones en la práctica? Veamos por ejemplo el cuadro de Kandinsky de 1911, *Día de todos los santos* (imagen 4), que es un buen ejemplo de lo que el pintor moscovita refiere como simplificación de la forma. En él se puede observar una composición de figuras reducidas apenas al mínimo de trazos necesarios para que podamos identificar cada elemento. Las figuras

representadas, que parecen inspirarse en la iconografía ortodoxa rusa, están coloreadas de una manera tal, que no se cumple un propósito desde una perspectiva naturalista y tampoco simbólica. Los colores en la obra responden en todo caso a propósitos de composición, al igual que la particular disposición de las figuras. Existe entonces en la obra de Kandinsky inspiración en la tradición pictórica de su país, pero no llega a caer en una reproducción de cánones. El propio tratamiento de la composición parece responder a la idea de su autor de trabajar intuitivamente, quizás a través de lo que él habría considerado su propia sensibilidad espiritual. En consecuencia, considero que se trata de una composición constituida para expresar cierto carácter de misticismo religioso, aunque no me atrevería a afirmar o descartar que como resultado de ello la obra tenga la capacidad de producir resonancias anímicas.



Imagen 5. Emil Nolde, *La burla de Cristo*, [Óleo sobre lienzo], 88 x 106 cm, Museo Brücke Berlín, 1909. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/emil-nolde/mocking-of-christ-1909>>.

Al comparar el trabajo de Kandinsky con la obra de 1909 de Emil Nolde, *La burla de Cristo* (Imagen 5), de inmediato salta a la vista una radical diferencia en el tratamiento de las formas que ejecutan ambos artistas. En las pinceladas de Nolde se puede apreciar aún mucho de sus años de cercanía con el impresionismo alemán, aunque de inmediato se reconoce que dicho recurso no responde al fin

naturalista impresionista, enfocado a explorar las posibilidades de la luz. Las figuras humanas del germano y su paleta de colores, en consecuencia, con su pensamiento, se alejan de todo canon estético occidental clásico, pues más bien muestran cierta deformación con fines expresivos. Nolde, desde sus convicciones espirituales, probablemente quiso expresar la grotesca indiferencia de los soldados romanos ante el sufrimiento de Jesucristo, así como su incapacidad para

comprender su naturaleza divina. Ambas obras, la de Kandinsky y la de Nolde, parten de propósitos espirituales distintos que dan como resultado cuadros notoriamente diferentes. A partir de estas consideraciones, me parece congruente afirmar que el sentido de individualidad y de transgresión del paradigma naturalista que he considerado como puntos de coincidencia entre los expresionistas se cumplen en ambas obras.

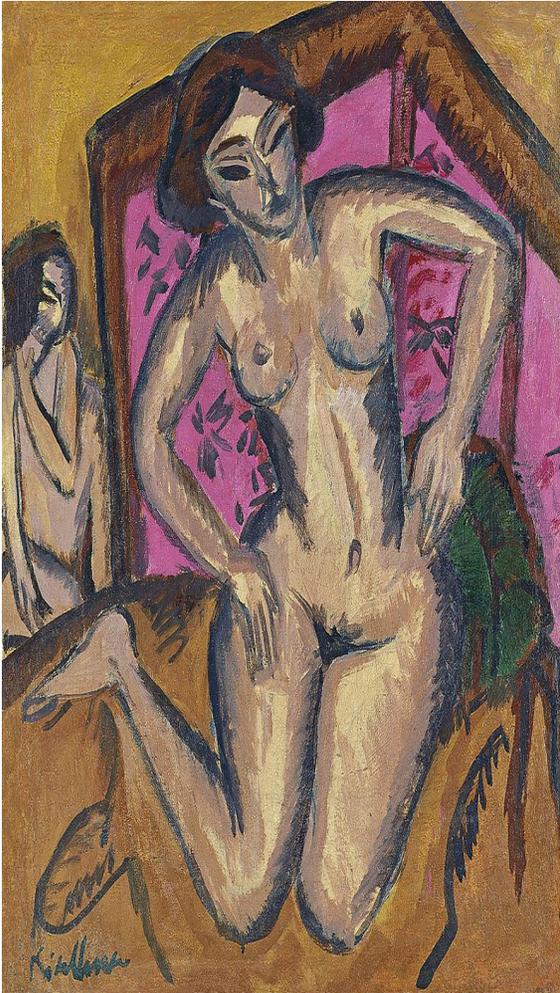


Imagen 6. Ernst Ludwig Kirchner, *Desnudo de rodillas ante un biombo rojo*, [Óleo sobre lienzo], 75 x 56 cm, Museo Thyssen Bornemisza, 1912. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/ernst-ludwig-kirchner/desnudo-de-rodillas-ante-un-biombo-rojo-1912>>.

En *Desnudo de rodillas ante un biombo rojo*, pintura de 1912 de Ernst Ludwig Kirchner (ver imagen 6) es posible apreciar nuevamente una reducción de los trazos en la figura femenina, suficientes apenas para establecer una forma y algunas referencias de luz y sombra. El estilo de Kirchner recuerda mucho en mi opinión a la manera en que Matisse esquematiza a la figura humana, por lo que la influencia fauve es notoria. Aun así, los colores empleados no cumplen el propósito simbólico-expresivo característico de los franceses vanguardistas, aunque ciertamente tampoco responden a propósitos académicos. En conjunto, la obra parece partir de una reflexión muy personal de Kirchner sobre las posibilidades expresivas de la silueta femenina,

como recurso a partir del cual construye su composición. Aun cuando el pintor bávaro se ha planteado una separación de toda forma artística académica, encuentro en su tratamiento del cuerpo humano un cierto interés por representarlo

a partir de una meticulosa observación de sus elementos, como si le costase llevar a cabo en la práctica aquella ruptura frente al canon que llegó a proponer.

Capítulo 3.- El concepto cubista

Algunos historiadores consideran que fue el conocido artista francés, Henri Matisse, quien en 1908 asoció por primera vez al más reciente estilo pictórico de vanguardia de París con el término *cubismo*¹⁴⁰. Esto habría sucedido durante la exposición del Salón de Otoño de aquel año, en la que el pintor, que entonces fungía como juez, reportó al destacado periodista y crítico de arte Louis Vauxcelles, que cierta pintura de Georges Braque, presente en la exhibición, representaba un paisaje “*avec des petit cubes*”. Vauxcelles, quien como se mencionó anteriormente había dado origen al término *fauvismo*, utilizó por primera vez la palabra cubismo en su reportaje sobre el Salón de los Independientes de 1909, nombre que desde entonces quedó vinculado a los trabajos más recientes de pintores como Pablo Picasso y Georges Braque¹⁴¹.

Sin embargo, el origen del estilo se remonta a algunos años atrás, y se encuentra estrechamente relacionado con las transformaciones culturales que se vivían en Europa durante la década de 1900. En aquel entonces, numerosos artistas buscaban la manera de alejarse del arte occidental y su aspiración a representar en el arte sólo aquello que es percibido mediante la vista¹⁴². Ciertos pintores comenzaron a señalar la contradicción de semejante ambición, conscientes de la imposibilidad de representar “aquello que se ve” dejando fuera otros elementos propios de la individualidad del artista, como, por ejemplo, la apreciación que se tiene y aquello que se conoce sobre el objeto visto¹⁴³.

Algunos autores señalan como posible influencia indirecta para las artes el resurgimiento de la filosofía idealista que por aquellos años se difundió

¹⁴⁰ Anne, Ganteführer-Trier, *Cubismo*, Colonia, Taschen, 2017. p. 7.

¹⁴¹ *Ídem*.

¹⁴² Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, Londres, Phaidon, 2019, p.p. 432-435.

¹⁴³ *Ídem*.

principalmente en Francia¹⁴⁴. El idealismo y el espiritualismo reaparecieron como factores considerables de crítica hacia el positivismo, promulgando una posible interpretación subjetiva de las leyes de la naturaleza¹⁴⁵. Muy posiblemente, estas discusiones e ideas habrían inspirado a los artistas, entre ellos los cubistas, a desarrollar sus propias teorías sobre la subjetividad en el arte.

No obstante, a diferencia de otros movimientos de vanguardia, el cubismo no se desentiende totalmente de cierta aspiración a la objetividad, en sus propósitos permanece un interés por el estudio y la comprensión de las formas, inclinación en la que se manifiesta la influencia del trabajo de Paul Cézanne¹⁴⁶. Dicho pintor, había planteado como propósito de su obra no la reproducción visual de la naturaleza, sino una interpretación de la misma que se podía conseguir mediante la reducción de sus formas a elementos como cilindros, esferas y conos¹⁴⁷. Tras la muerte de Cézanne en 1906, fue presentada en París una exposición retrospectiva sobre la obra del maestro francés, a partir de la cual sus aportes e ideas comenzaron a ser realmente conocidos y estudiados, haciéndolos accesibles a los jóvenes artistas como Pablo Picasso¹⁴⁸.

El trabajo de Cézanne habría tenido un impacto considerable en Picasso, quien, inspirado en la obra del francés, *Las Bañistas*, y particularmente en el tratamiento que éste hacía sobre las formas y los volúmenes, pintó entre 1906 y 1907 el cuadro *Las señoritas de Aviñón*¹⁴⁹. Se trata de una obra de gran formato (243,9 x 233,7 cm.) en la que el español se desentendió de todo interés por la reproducción y la coloración anatómicamente correcta y naturalista de la figura humana¹⁵⁰. En esta obra la tridimensionalidad cedió en favor de una composición bidimensional en la que se integran distintas perspectivas, quedando la ilusión de

¹⁴⁴ Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.p. 175.

¹⁴⁵ *Ídem*.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 179.

¹⁴⁷ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p.p. 9-10.

¹⁴⁸ Ernst Gombrich, *Op.Cit.* p. 443.

¹⁴⁹ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p.p. 8-11.

¹⁵⁰ *Ídem*.

espacialidad relegada ante un desglose de las formas¹⁵¹. Partiendo de estas cualidades, algunos especialistas identifican dicho cuadro como el fundamento base de lo que más tarde se llamaría cubismo¹⁵².

Además de las enseñanzas de Cézanne, Picasso habría partido de una recientemente recuperada fuente de inspiración para crear sus *Señoritas de Aviñón*: el arte de los pueblos africanos. Durante las décadas de 1890 y 1900 diversos artistas europeos, seguidores principalmente del trabajo de Gauguin, comenzaron a mostrar un mayor interés por las expresiones plásticas de los pueblos no europeos, principalmente las esculturas africanas. En ellas apreciaron una claridad y limpieza estructural que hasta entonces no había sido del todo reconocida por los occidentales¹⁵³.

Se sabe que hacia 1906, mismo año en que se pintó *Las señoritas de Aviñón*, Matisse habría mostrado a Picasso una figura de madera africana, a partir de lo cual el español se habría sentido motivado a visitar el Museo Etnográfico de Trocadero¹⁵⁴. En los años siguientes Braque y Picasso se interesaron por adquirir esculturas y fotografías de arte africano, siendo principalmente este último quien se preocupó por hacerse de una nutrida colección de estos objetos¹⁵⁵. Del arte africano, los cubistas tomaron para el arte occidental una estructura de composición basada en la síntesis de distintas perspectivas, lo que se logró en la práctica a través de la integración de distintos planos en una obra¹⁵⁶. El propósito para ello era el de representar al objeto no como éste se ve, sino desde una interpretación que contemplaba distintas perspectivas sobre cómo es el objeto¹⁵⁷.

¹⁵¹ *Ídem*.

¹⁵² *Ídem*.

¹⁵³ Ernst Gombrich, *Op.Cit.* p.p. 434-435.

¹⁵⁴ Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, México, Penguin Random House, 2015, p.p. 127-129.

¹⁵⁵ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p.p.10-11.

¹⁵⁶ Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo: Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México, BUAP/Itaca, 2010. p.p. 169-171.

¹⁵⁷ *Ídem*.

Sin embargo, en este ejercicio, los cubistas pretendieron dejar fuera toda dimensión sentimental y auto expresiva, pues ante todo se aspiraba a explotar las cualidades plásticas del objeto representado¹⁵⁸ en un diálogo entre lo subjetivo y lo objetivo. Esta dicotomía puede ser mejor comprendida a través de los planteamientos de Mario de Micheli, quien identifica al cubismo como una respuesta crítica al positivismo. Los cubistas tildaban de ingenua la ya mencionada intención positivista de representar fielmente sólo aquello que percibe la retina, pero a su vez mantenían la aspiración de alcanzar una verdad científica e intelectual, con la capacidad de sintetizar “los datos esenciales” desde una interpretación personal¹⁵⁹. De esta manera, en la práctica, Picasso crea lo que Ernst Gombrich ha denominado “una extraña mezcla de imágenes”, que habría de representar un objeto de manera más auténtica por destacar de forma puntual algunos de sus diferentes aspectos¹⁶⁰.

No cabe duda de que en una fase inicial entre 1907 y 1909, fueron Picasso y Braque quienes desarrollaron lo que más tarde sería conocido como cubismo¹⁶¹. Los dos pintores se habrían conocido en 1907, probablemente a través del poeta y amigo de ambos Guillaume Apollinaire¹⁶². Pronto entablaron una cercana amistad, motivados por sus intereses y objetivos artísticos en común, lo que los llevaría a desarrollar un estilo similar, coincidente y paralelo¹⁶³. De acuerdo con Daniel-Henry Kahnweiler, quien fuera galerista de ambos artistas en aquella época, resulta difícil identificar las aportaciones que cada uno de ellos hizo al cubismo, esto, debido a la estrecha relación de intercambio que mantuvieron¹⁶⁴.

¹⁵⁸ *Ídem.*

¹⁵⁹ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p.175.

¹⁶⁰ Ernst Gombrich, *Op.Cit.* p.p. 444-445.

¹⁶¹ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p.8.

¹⁶² *Ibid.* p.12-14.

¹⁶³ *Ídem.*

¹⁶⁴ *Ídem.*

3.1. Georges Braque

Georges Braque nació en 1882, en el seno de una familia de decoradores originarios de la comuna de Argenteuil, al noroeste de París¹⁶⁵. Su padre, un pintor contratista, lo instruyó durante sus primeros años en el arte de pintar imitaciones de madera y mármol¹⁶⁶, técnica que utilizaría más tarde en algunas de sus pinturas y collages. Algunos años más tarde ingresó a la Escuela de Bellas Artes de El Havre, en donde estudió dibujo entre 1893 y 1899¹⁶⁷. Decidido a continuar con sus estudios artísticos se mudó a París en 1900, en donde dos años más tarde se encontraría estudiando en la *Académie Humbert*, un instituto particular de corte académico pero que permitía a sus estudiantes pintar con relativa libertad¹⁶⁸. Braque permaneció en la *Académie Humbert* hasta 1904, periodo que también incluyó una breve estancia de dos meses en la Escuela de Bellas Artes de París¹⁶⁹. Finalizada esta etapa instaló su primer estudio en la capital francesa.

Dos eventos sucedidos en 1907 repercutieron de forma significativa en la carrera artística de Braque; el primero de ellos fue la exposición retrospectiva de Cézanne que se llevó a cabo en el Salón de Otoño, experiencia que ejercería una importante influencia en su trabajo; la segunda fue el haber entablado contacto con Pablo Picasso y contemplado el cuadro de *Las señoritas de Aviñón*, lo que significó un giro en su carrera como pintor y habría dado pie al desarrollo del cubismo¹⁷⁰. La amistad entre ambos pintores se mantendría hasta 1914, cuando Braque fue llamado a cumplir con el servicio militar en la Primera Guerra Mundial, lo que interrumpiría abruptamente el trabajo artístico de los cubistas¹⁷¹. Braque resultó gravemente herido en la cabeza durante la guerra, lo que le produjo un cambio profundo de personalidad, sin embargo, continuó pintando y desarrollando su

¹⁶⁵ Phaidon Editors, *30000 años de arte*, Londres, Phaidon, 2007, p. 507.

¹⁶⁶ Henry R. Hope, *Georges Braque*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949, p. 7.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 10.

¹⁶⁸ *Ibid.* p.p. 15-16.

¹⁶⁹ *Ídem.*

¹⁷⁰ Phaidon Editors, *Op.Cit.* p. 507.

¹⁷¹ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p.p.29.

trabajo en los años de posguerra¹⁷². En 1945 sería nombrado Oficial de la Legión de Honor¹⁷³. Murió en París en agosto de 1963.

2.1.1. *Statement (1908-1909) y Thoughts and Reflections on Art*¹⁷⁴ (1917)

Entre 1908 y 1909, Braque concedió una entrevista al crítico y artista estadounidense Frank Gelett Burgess, para comentar algunas de sus ideas relativas al arte y su particular manera de abordarlo. Burgess publicaría la información obtenida en su encuentro con el artista un año más tarde, a través de la revista estadounidense *Architectural Record*, en un ensayo titulado “*The wild men of Paris*”. El texto es considerado hoy en día como una de las primeras publicaciones periodísticas que presentó al público norteamericano la labor de artistas de la vanguardia parisina como Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain o Henri Matisse¹⁷⁵. Burgess recuperó para su escrito una breve pero significativa declaración de Braque, en la que el pintor sintetiza de forma puntual sus aspiraciones como artista durante los años en que trabajó de manera conjunta con Picasso.

Casi diez años más tarde, en 1917, la revista literaria *Nord-Sud* publicó en su número decembrino un texto igualmente breve titulado “*Thoughts and reflections on Art*”, escrito por el propio Braque. Allí se presenta una ampliación sobre la manera en que el pintor francés concebía su arte, además de las razones y preferencias que lo llevaron a tales planteamientos. En unas pocas líneas Braque reafirma mayormente las ideas planteadas en su publicación de 1910, pero las presenta ahora profundizadas y extendidas en su reflexión. Ambos textos tienen

¹⁷² *Ibid.* p.p. 30.

¹⁷³ Henry R. Hope, *Op.Cit.* p. 10.

¹⁷⁴ En este apartado se estudian los planteamientos de Georges Braque a partir de dos documentos; *Statement (1908-1909)*, cita de Braque publicada originalmente por Gelett Burgess en el texto “*The wild men of Paris*” para *Architectural Record* en 1910; y “*Thoughts and reflections on Art*” (1917), publicado originalmente en *Nord-Sud* (París) con la edición de Pierre Reverdy en diciembre de 1917. Ambos textos fueron revisados en la traducción al inglés publicada en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: a source Book by artist and critics*, Berkeley, University of California, 1996, p.p. 259-262.

¹⁷⁵ Frank Gelett Burgess, “*The wild men of Paris*”, En *The Architectural Record*, Vol.XXVII, No. 5, Mayo de 1910. p.p 401-414.

por ello un valor considerable para el estudio de los temas que competen a esta investigación.

Valores que se asocian al arte

Para Braque, retratar la belleza de la naturaleza en su totalidad resulta una aspiración absurda, fuera de las capacidades de cualquier ser humano. En todo caso, la naturaleza puede sugerir una emoción, condición que parece relacionarse con la idea de belleza natural que sugiere el autor, lo que servirá como fuente de inspiración para la creación de una nueva belleza. Dicha emoción forma parte de la totalidad de la forma natural, pero suele ser ignorada por aquellos pintores que concentran su atención únicamente en imitar las cualidades visuales de los objetos. El artista tendría entonces que proponerse trasladar aquella emoción presente en la naturaleza hacia la creación de una obra, elemento contenedor de una belleza propia, pero referente a su fuente inspiradora. La belleza en el arte, tal como es entendida por Braque se relaciona entonces con una estructuración que contempla más allá de lo visual, pues otros elementos “más absolutos” se manifiestan en la expresión artística mediante lo emocional.

Tal proceso, sin embargo, no podría ser llevado a cabo únicamente a través de medios emocionales, los “corazón y entrañas” que sugería Vlaminck para realizar un proceso semejante. Braque opta por la contención de lo emocional, ya que lo considera un ámbito incierto y deforme¹⁷⁶. La limitación se lleva a cabo a partir del ejercicio de la mente, la racionalización, pues sólo en ello puede hallarse cierta certidumbre. Así la ya mencionada nueva belleza, producto de la labor del artista, deberá ser planteada entonces en términos intelectuales, mediante recursos como la línea, el peso, el volumen y la masa: *“I like the rule that corrects emotion”*. Las ideas del francés parecen conducir hacia un balance entre la subjetividad desarrollada a partir de las interpretaciones emocionales que el artista genera del

¹⁷⁶ Parece tratarse de una alusión a la deformación de las figuras utilizada por algunos expresionistas para alcanzar una expresión emocional.

mundo natural y el proceso mediante el cual concreta dichas interpretaciones en términos intelectuales y racionales, una clara aspiración por alcanzar cierta objetividad.

La aspiración a un arte racional se concreta en la perspectiva de Braque mediante la creatividad. Desde su punto de vista el desarrollo del arte no se encuentra relacionado con la incorporación de nuevos medios, sino con el reconocimiento de las limitaciones de esta actividad. Así, por ejemplo, la pintura naturalista habría caído en un exceso de medios en su esfuerzo por reproducir en el lienzo las características de un objeto, principalmente las visuales, aspiración que como se ha comentado, ignoraba otras cualidades y terminaba por manifestarse como un imposible. Un arte semejante quedaría según Braque, reducido a lo anecdótico y conduciría a la decadencia.

Al reconocer estas limitaciones, el artista recurre a la creatividad no para reproducir la belleza natural, sino para crear una belleza propia. Hacia 1917 escribe: "*Limitation of means determines style, engenders new forms, gives impulse to creation.*" Estas ideas dan lugar a nuevas soluciones creativas en la plástica cuyo objetivo es brindar certeza sobre los elementos representados. El uso de collages es visto por Braque no como un medio para "engañar a la vista", como sugieren sus contemporáneos, sino como una herramienta para representar un elemento visual de forma precisa del mismo modo que un compás permite a un dibujante ejecutar con precisión un círculo. La justificación para estas técnicas radica en el uso creativo de las mismas.

Función de los elementos del concepto

¿Cómo se relacionan los elementos naturaleza-artista en los planteamientos artísticos de Braque? A lo largo del presente texto se ha hecho patente que para algunos de los artistas de comienzos de siglo pasado que teorizaron sobre nuevas posibilidades artísticas, la relación entre estos factores, y sobre todo la manera en que éstos eran jerarquizados, los condujo a problemas y resultados distintos. Probablemente, sólo Kandinsky había conseguido romper con este esquema, al

renunciar de forma consciente al factor naturaleza para volcarse hacia sus aspiraciones espirituales mediante la abstracción. Al igual que sus contemporáneos, Braque desarrolla una concepción del arte sustentada en estos factores, pero en su caso, sus aspiraciones se centrarán en encontrar el equilibrio entre naturaleza y artista, entre objeto y sujeto.

De manera esquemática podemos estructurar estos elementos de la siguiente manera:

1. Naturaleza como “pretexto” para la elaboración de una composición decorativa. Su belleza sugiere una emoción, que forma parte de ella tanto como sus cualidades visuales.
2. Artista como “traductor” de esta emoción y cualidades visuales en términos pictóricos. Brinda una interpretación personal de la naturaleza, pero la refiere puntualmente al representar algunas de sus cualidades. Se trata de un proceso creativo y racional.
3. Obra artística como producto del anterior proceso, mediante el cual adquiere una belleza y cualidades propias.

Los textos de Braque no hacen referencia en ningún momento a los efectos que se espera tenga una obra de arte sobre el espectador. Sin embargo, es posible asumir que debido a la novedosa belleza que se manifiesta en la obra, una igualmente nueva emoción sea sugerida al espectador. La apreciación de la obra se desarrollaría en función de sus cualidades creativas, de su capacidad para proyectar una impresión emocional tanto como una solución intelectual, en la que se equilibre la interpretación que el artista hizo de la naturaleza junto con algunas de las cualidades de la misma. Se trata en realidad de una aspiración a objetivos bastante complejos.

2.1.2. El cubismo de Braque

Entre 1908 y 1909, Braque ya se había planteado la mayor parte de las nociones que lo llevarían a desarrollar en términos pictóricos aquella búsqueda por

equilibrar la impresión subjetiva del artista y las cualidades propias de la naturaleza en una composición coherente y lógica. Braque lo explica con el siguiente ejemplo:

“I couldn't portray a woman in all her natural loveliness. I haven't the skill. No one has. I must, therefore, create a new sort of beauty, the beauty that appears to me in terms of volume of line, of mass, of weight, and through that beauty interpret my subjective impressions... I want to expose the Absolute, and not merely the fictitious woman”.

Las ideas de Braque nos llevan a plantear una ruptura respecto a las aspiraciones naturalistas en el arte tan discutidas en su contexto. Sin embargo, como ya se ha citado, la crítica en este caso se manifiesta no en contra de una búsqueda por dotar al arte de cierto grado de objetividad, sino porque tal intención se practica de una forma superficial a la que considera ingenua. Braque aborda la interpretación subjetiva que el artista hace de la naturaleza sin llegar a volcarse de lleno en una postura fenomenológica como hicieran otros artistas de vanguardia. Concreta sus impresiones y las limita mediante recursos puntuales y objetivos, términos pictóricos como línea, masa y peso. Braque es impulsado, como manifestaba algunos años después en 1917 por un interés en desarrollar un arte intelectual, contenedor de lo emocional mediante lo racional.

3.2. Albert Gleizes y Jean Metzinger

El parisino Albert Gleizes nació en diciembre de 1881. Su padre, un diseñador industrial, tenía un estudio de diseño de telas al que Gleizes se incorporó como trabajador durante sus años de juventud¹⁷⁷. Algunos años después comenzó a interesarse por la pintura consiguiendo exponer algunas de sus obras de corte impresionista en el salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París en 1902 y posteriormente en la exposición del Salón de Otoño de 1903¹⁷⁸. Algunos años después, entre 1909 y 1910 entabló amistad con Metzinger, Delunay y otros artistas, con quienes formó un grupo de pintores cubistas que se mantuvo activo hasta el

¹⁷⁷ Daniel Robbins, *Albert Gleizes, 1881-1953: a retrospective exhibition* [Catálogo de la exposición], Nueva York, Museo Solomon R. Guggenheim, 1964, p. 11.

¹⁷⁸ *Ídem.*

estallido de la Primera Guerra Mundial¹⁷⁹. Luego de la guerra daría un giro a su trabajo, llevando su pintura hacia la abstracción. Murió en Aviñón en 1953.

Jean Metzinger (1883) era originario de Nantes, ciudad situada a las orillas del Loira, en el oeste de Francia. Comenzó su educación artística de manera formal en la Academia de las Artes de su localidad, en donde recibió clases del conocido retratista Hippolyte Touront, pintor académico y de un estilo más bien convencional¹⁸⁰. Luego de enviar algunas de sus obras a París, que fueron bien recibidas por el *Salón de los Independientes*, se trasladó a la capital francesa en 1903. Aunque en un principio se había manifestado abiertamente en contra de los cambios recientes que estaban teniendo lugar en la pintura, entre 1905 y 1908 trabajó en una línea cercana al neoimpresionismo, experimentando con la yuxtaposición de patrones cromáticos¹⁸¹. Conoció a Pablo Picasso y a Georges Braque en 1906 y un par de años más tarde se integró decididamente al grupo de los cubistas¹⁸².

El grupo, autodenominado como “cubistas de salón”, nombre con el que buscaban diferenciarse de Picasso y Braque¹⁸³, se presentó por primera vez como tal en 1911, en la exposición del *Salón de los Independientes*, lo que despertó un gran revuelo entre el público y la prensa¹⁸⁴. Un año más tarde, Metzinger colaboró con Gleizes en la redacción del estudio teórico *Du Cubisme*, con lo que ambos artistas se propusieron aclarar la controversia generada en la exposición del año anterior¹⁸⁵. Metzinger sería nombrado posteriormente como profesor de las renombradas *Académie de la Palette* de París y de la *Académie Arenius*¹⁸⁶. Murió en París en 1956.

¹⁷⁹ *Ídem*.

¹⁸⁰ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p. 74.

¹⁸¹ *Ídem*.

¹⁸² *Ídem*.

¹⁸³ *Ibid.* p. 54.

¹⁸⁴ Herschel B. Chipp, *Op.Cit.* p.207.

¹⁸⁵ *Ídem*.

¹⁸⁶ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p. 74.

3.2.1. *Cubism*¹⁸⁷ (1912)

Para 1912 el cubismo se había convertido en un polémico tema de interés para el público informado en el arte y la correspondiente prensa. El grupo cubista liderado por Albert Gleizes y Jean Metzinger, mostró su trabajo públicamente por primera vez en 1911 en el *Salón de los Independientes*, lo que dio origen a una serie de ataques y críticas dirigidas en su contra¹⁸⁸. Debido a la manifiesta preocupación que sentían por la opinión pública, Gleizes y Metzinger se dispusieron a explicar su punto de vista y aspiraciones artísticas desde un enfoque accesible para todo el público¹⁸⁹. Se trata de un texto ciertamente proselitista, en el que se intenta hacer ver al cubismo como el único camino posible que puede seguir el arte del siglo XX. Los planteamientos de los autores invitan al lector a problematizar en función de una particular manera de entender la historia del arte reciente, conduciendo la discusión hacia una nueva concepción del arte cimentada en la figura del artista.

El camino hacia el cubismo

Las ideas que Gleizes y Metzinger sobre el arte se encuentran estrechamente relacionadas a su particular interpretación de la historia del arte de los cien años anteriores a su época. Para ellos el cubismo constituye la culminación de un largo proceso iniciado a mediados del siglo XIX, en el que se sucederían numerosas etapas durante las cuales la pintura occidental habría ido conquistando nuevas posibilidades. En una primera etapa se reconoce a Courbet el haber inaugurado un impulso realista cuyo ímpetu se mantendría hasta el presente. Al hacerlo habría conseguido romper con la larga tradición pictórica de seguir servilmente un cierto ideal de belleza. El logro de Courbet sin embargo se vería limitado por su apego a ciertas convenciones visuales. Su realismo, según escriben los autores, habría sido un logro parcial, por concentrarse únicamente en aquello

¹⁸⁷ En este apartado se reflexiona a partir del texto de Jean Metzinger y Albert Gleizes titulado "*Du Cubisme*", publicado originalmente en 1912. Se ha tomado como referencia la selección de fragmentos de la versión en inglés presentada en Londres en 1913 publicada en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: a source Book by artist and critics*, Berkeley, University of California, 1996, p.p. 207-216.

¹⁸⁸ *Ídem.*

¹⁸⁹ *Ídem.*

que la retina del maestro francés le presentaba. Esto representaba un fallo para Gleizes y Metzinger, quienes de un pensamiento marcadamente subjetivista consideraban que “el mundo visual sólo puede convertirse en el mundo real mediante la operación del intelecto”. La operación realista de Courbet habría omitido así una importante parte de la realidad.

Sería Manet quien diera el siguiente paso, al dotar su pintura de una mayor libertad respecto a las normas académicas de composición, llegando a sustituirlas por unas propias. Con este proceso Manet habría desarrollado un arte sustentado en sus propios méritos, poseedor de una belleza propia e independiente de aquella observada en el objeto representado. Un proceso intelectual como éste habría dado lugar a una interpretación cualitativa de la realidad, más allá de una simple reproducción. Los autores catalogan por ello a Manet como un maestro realista. De esta aseveración se desprende que la idea que Gleizes y Metzinger tienen sobre el realismo deba ser revisada: *“There is nothing real outside ourselves; there is nothing real except the coincidence of a sensual and an individual mental tendency.”* Esta declaración de abierto idealismo conduce al planteamiento de que, para los autores, el realismo implica no una rigurosa observación de la naturaleza, sino un concienzudo proceso mental. Por ello, para evitar llegar a confusiones, sugieren desde este punto una distinción entre lo que ellos identifican como un realismo superficial y un realismo profundo.

El primero de ellos sería aquel realismo en donde la retina tendría un predominio sobre el cerebro: el trabajo de Monet y los impresionistas. Para Gleizes y Metzinger resultaba absurdo el abandono del dibujo que Monet y sus seguidores llevaban a cabo, en un ejercicio que centraba toda su atención en un juego de colores que buscaba complacer tanto como engañar a la retina. Este proceso daba lugar a la justificación impresionista que plantea que las facultades artísticas son incompatibles con las intelectuales, razón por la que los autores consideraban a dicho tipo de artistas como superficiales.

En cambio, el otro camino posible, el realismo profundo, sería identificado con el trabajo de artistas como Van Gogh, Gauguin y sobre todo Cézanne. Sería en

el maestro provenzal en quien los autores identificarían la siguiente etapa en el desarrollo del arte europeo. Cézanne había conducido su trabajo hacia una exploración profunda de las formas y especialmente los volúmenes, a los que representaba con un dinamismo transgresor de toda apariencia “superficial”. La libertad exploratoria que Cézanne hacía con el volumen significaba a los ojos de Gleizes y Metzinger el desarrollo de un arte que partía no de la imitación, sino de la concreción plástica de los instintos.

Habiendo llegado a Cézanne, quedaban establecidos los fundamentos sobre los que habría de desarrollarse el cubismo, por lo que la diferencia entre este último y el arte del maestro provenzal sería sólo una cuestión de intensidad. Para Gleizes y Metzinger significaba la culminación de un proceso natural, que legitimaba al cubismo como la única concepción posible para el arte de su época, aún a costa de otras expresiones de la pintura moderna.

Valores que se asocian al arte

El concepto de arte planteado por Metzinger y Gleizes se encuentra cimentado en la idea de la autosuficiencia de la imagen. Para los ambos, la labor del artista refiere no a la creación de objetos con un sentido decorativo, sino autorreferente. Lo decorativo, en la perspectiva de los autores, corresponde a la necesidad de integrar una obra dentro de un determinado espacio. Su valor se encuentra estrechamente relacionado con ciertos objetos colocados a su alrededor por lo que su sentido y su potencia disminuye si es sacada de dicho contexto. Es esencialmente un producto dependiente, complaciente e incompleto. La aspiración decorativa en el arte es por ello, rechazada, considerada como una intención anacrónica y útil sólo para cubrir las carencias del artista.

Por el contrario, lo que los autores persiguen, es un arte sustentado por sus propios medios. Según explican, una imagen de auténtico valor artístico posee un sentido independiente del objeto que representa, una belleza propia que no deriva de la imitación natural, sino de la interpretación. Es capaz de armonizar no con un

espacio determinado, sino con el mundo en general gracias a su carácter de autosuficiencia.

La autosuficiencia que sugieren los autores se encuentra relacionada además con una idea que quizás hoy podríamos identificar como originalidad creativa. Para Gleizes y Metzinger, quienes se manifestaban desde una postura subjetivista más radical con respecto a otros pintores cubistas, las formas, entendidas como unidades plásticas que remiten al mundo natural, eran resultado de un proceso de correspondencia entre lo visualmente percibido por un espectador y las ideas preexistentes que éste tuviese. De acuerdo con esta idea, para la mayoría de las personas, el mundo exterior resulta un lugar amorfo, que mentalmente se va organizando gracias al conocimiento de ciertas convenciones plásticas persistentes en determinada cultura. Nadie, salvo los artistas son capaces de establecer nuevas convenciones sobre cómo se entenderá lo visual. Al respecto escriben: *“To discern a form is to verify a pre-existing idea, an act than no one, save the man we call an artist, can accomplish without external assistance”*. Los artistas serían los responsables del establecimiento de nuevas convenciones, en tanto que sus propuestas sean lo suficientemente sólidas como para forzar en los espectadores comunes su propia conciencia plástica, es decir, hacerlos asumir las propias actitudes del artista respecto a la naturaleza. Los autores consideran a las nuevas convenciones como símbolos propios del lenguaje del artista.

En un proceso dialéctico como este, en el que se suceden distintas convenciones plásticas, la imitación y la tradición, suponen un obstáculo para el desarrollo natural del arte. Aquellos artistas que se comprometen a seguir las normas preestablecidas por sus antecesores suelen ser celebrados por el público, familiarizado con las convenciones, en tanto que las entiende. Los artistas que, por el contrario, parten de su imaginación y las ideas plásticas que se han formado por sí mismos suelen ser incomprendidos, puesto que las formas, los símbolos y lenguaje que plantean resultan ininteligibles al público. Se trata sin embargo de un problema normal en el devenir histórico del arte, cuyos efectos son temporales, en tanto que conducen a un arte vivo, original y que se renueva. En cambio, la

estaticidad en dicho proceso, producto de la continua repetición de normas convencionales, conduciría a una verdadera esclavitud del arte bajo el peso de la tradición.

Elementos del concepto

Como ya he dicho, el concepto de arte que desarrollan Gleizes y Metzinger, se encontraba cimentado en un subjetivismo más radical respecto a las ideas planteadas por Braque y Picasso. Estos últimos se preocupaban por desarrollar un arte equilibrado entre la interpretación del artista y la referencia puntual del objeto representado mediante recursos plásticos. No se encontrará semejante propuesta en el escrito de Gleizes y Metzinger, aunque ciertamente sus planteamientos los conducirán a diferentes problemáticas. Los elementos que conforman esta concepción del arte son los siguientes:

1. El artista ocupa un papel central, como elemento activo del proceso artístico se encarga de contrastar aquello que percibe visualmente del mundo natural con sus propias ideas preexistentes, con su temperamento, creatividad y su personalidad.
2. El producto de este ejercicio será la obra de arte, constructo desarrollado a partir de las afinidades entre lo visualmente percibido y la creatividad del artista.
3. El propósito último de la obra de arte es el de imprimir en otros las preferencias del artista, proyectar en la conciencia plástica de los espectadores las mismas asociaciones que éste construye a partir de lo visualmente percibido y su proceso mental. Se estimula de este modo una perpetua renovación del lenguaje simbólico de las artes.

3.2.2. Gleizes y Metzinger sobre el cubismo

La postura que siguen Gleizes y Metzinger en *Du Cubisme* los sitúa junto con otros artistas de vanguardia de entre 1905 y 1918, quienes en sus planteamientos

teóricos advierten la desaparición de un paradigma naturalista y objetivo del arte. Existe sin embargo una contradicción en su teoría, ya que, a pesar de encontrarse fuertemente cimentada en una visión subjetivista del arte, propone al cubismo como la única vía posible para el desarrollo del arte moderno, como la etapa siguiente de un proceso natural que se desarrolla desde algunos siglos atrás. Esta idea, cercana en mi opinión a una especie de darwinismo artístico, en la que se muestra a la tradición como una barrera que limita el natural desarrollo del arte occidental, delata a los autores como actores de un tiempo de contradicciones, causadas por las transformaciones culturales y cambios profundos en los paradigmas y posturas filosóficas que se desarrollaban en Europa. Por otra parte, es probable que los ambos hayan utilizado la idea de la evolución como un recurso retórico para soportar sus intenciones proselitistas,

Otro de los problemas a los que se llega en el texto es que a pesar de que se plantea la idea de disociar radicalmente el arte de las convenciones visuales tradicionales en la pintura, los autores llegan a declarar que *“We will willingly confess that is impossible to write without employing ready-made phrases, or to paint if we totally neglected the familiar symbols”*. ¿Un atisbo frustrado de la predilección de Gleizes por la abstracción? Este planteamiento recuerda la sugerencia de Eric Hobsbawm respecto a que, a pesar de que se tenía conciencia de las limitaciones de las viejas convenciones pictóricas, a la generación de artistas anterior a 1914, quizás con la excepción de Kandinsky, le resultó muy difícil dejar de pintar “algo”¹⁹⁰.

3.3 Pablo Picasso

Picasso nació en Málaga, en octubre de 1881. Su padre, Don José Ruíz Blanco, era pintor y trabajaba como profesor de dibujo en la academia local de Bellas Artes. Motivó al joven Pablo a pintar desde los ocho años y finalmente lo incorporó a su grupo de estudiantes en la Academia de Bellas Artes de La Coruña en 1892¹⁹¹. La educación artística de Picasso lo llevaría a pasar entre 1895 y 1897

¹⁹⁰ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires, Crítica, 2009, p. 244.

¹⁹¹ Carsten-Peter Warncke, *Picasso*, Alling, Taschen, 2001, p.p. 233-239.

por la Academia de Bellas Artes de La Lonja en Barcelona y la Real Academia de San Fernando en Madrid, aunque abandonaría esta última unos meses después¹⁹². Luego de un periodo de varios años personalmente difíciles, marcados por las limitaciones económicas y un deambular entre París, Madrid y Barcelona, Picasso se estableció finalmente en París en 1904¹⁹³. En los años siguientes conoció a Henri Matisse, André Derain, Guillaume Apollinaire y a quien sería su futuro marchante: Daniel-Henry Kahnweiler¹⁹⁴.

En 1907, influenciado por el arte africano e ibérico, pintó *Las señoritas de Aviñón*, obra con la que se establecieron las bases sobre las que se desarrollaría el cubismo. El mismo año conoció a Georges Braque, con quien entabló una cercana relación y desarrolló de manera colaborativa sus ideas sobre un nuevo estilo artístico¹⁹⁵. El estallido de la Guerra en 1914 supuso una interrupción en su labor, así como un distanciamiento entre ambos pintores¹⁹⁶. A lo largo de los años de posguerras Picasso se labró una importante reputación como uno de los artistas más emblemáticos del siglo XX. Murió en 1973 en la comunidad de Mougins, en la región de Provenza.

3.3.1 *Picasso Speaks*¹⁹⁷ (1923)

En 1923 el periodista mexicano Marius De Zayas entrevistó a Picasso para la publicación neoyorquina *The Arts*. De zayas conocía bien a Picasso, pues había escrito en 1911 un folleto sobre el pintor español que fue publicado por la célebre galería de Alfred Stieglitz *Photo-Secession Gallery*, a propósito de la primera exposición de Picasso en los Estados Unidos¹⁹⁸. Después, en 1915, De Zayas había dirigido la *Modern Gallery*, iniciando su gestión con una exposición sobre el trabajo

¹⁹² *Ídem*.

¹⁹³ *Ídem*

¹⁹⁴ *Ídem*

¹⁹⁵ Anne, Ganteführer-Trier, *Op.Cit.* p. 13.

¹⁹⁶ *Ibid.* p.p. 29-30.

¹⁹⁷ Las ideas que desarrollo en este apartado se basan en la lectura del documento titulado "*Picasso Speaks*", publicado originalmente en Nueva York en 1923 en la edición del mes de mayo de *The Arts*. La versión que he consultado ha sido la selección del texto publicada en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: a source Book by artist and critics*, Berkeley, University of California, 1996, p.p. 263-266.

¹⁹⁸ *Ídem*.

de Picasso, Braque y Picabia. El periodista mexicano residió en la capital francesa entre 1910 y 1914, periodo en el que se volvió cercano a algunos de los artistas de la vanguardia parisina como Guillaume Apollinaire y su círculo de amigos¹⁹⁹. Por ello, De Zayas se encontraba bien preparado para escribir sobre arte moderno, así como para entrevistar a Picasso en 1923²⁰⁰.

El texto resultado de esta entrevista, al que se tituló “*Picasso speaks*” versa sobre algunas de las ideas del español en torno a su labor como pintor, en particular sobre el cubismo como corriente artística. Picasso desarrolló para De Zayas algunas de las razones detrás del movimiento que él definía como una “escuela”, similar a muchas otras que hubieran existido a lo largo de la historia del arte. Si bien, el tema central de este escrito es el cubismo, en la manera que fue entendido por uno de sus creadores, es necesario tener en cuenta que la entrevista a Picasso fue realizada en 1923, más de diez años después de que se pintaran las primeras obras etiquetadas dentro de esta corriente. No sería extraño que el pintor hubiese cambiado su forma de pensar entre aquellos años, y que la explicación que dio a De Zayas sobre el cubismo haya podido diferir de las ideas que lo condujeron en un primer momento a pintar algunos de sus cuadros anteriores a 1914. Sin embargo, por las razones que ya he expuesto, la entrevista de De Zayas a Picasso de 1923 representa un documento de gran interés para los objetivos planteados en este estudio.

Valores que se asocian al arte

Desde el punto de vista de Picasso, una de las cualidades inherentes en todo aquello a lo que consideramos una obra de arte es la capacidad de mantenerse vigente a lo largo del tiempo: “*If a work of art cannot live always in the present it must not be considered at all*”. El verdadero arte, según explica ha de poseer cierto valor atemporal, justo como lo ha demostrado el arte de las civilizaciones egipcia y griega, a las que Picasso consideraba permanentemente vigentes. Es probable que con esta afirmación se refiriera al impacto que las exhibiciones museísticas tuvieran

¹⁹⁹ *Ídem.*

²⁰⁰ *Ídem.*

en los artistas de aquella época, cuestión que ya hemos abordado. La pregunta natural que surge a partir de este planteamiento es ¿Qué es lo que hace que una obra de arte pueda mantener su valor a través del tiempo? La respuesta a esta interrogante se desarrolla de manera ambigua a lo largo de la entrevista. Lo que el malagueño parece sugerir es que el arte, para ser atemporal, ha de ser verosímil, convincente, planteamiento que requiere de ser desarrollado con detenimiento.

Picasso parte de la idea de que el arte y la naturaleza, son dos cosas bien distintas, aun cuando a lo largo de la historia se haya pretendido asociar ambos elementos: *“Through art we express what nature is not”*. De acuerdo con Picasso, este planteamiento trae consigo dos consecuencias: la primera, es que el arte moderno no surja como una oposición al naturalismo, en tanto que nunca ha existido un “arte natural” sino interpretaciones intelectuales del mundo natural. La segunda es que el arte, en tanto éste refiera a la naturaleza, no será nunca capaz de contener algunas cualidades verdaderas de la misma. A propósito, señala: *“We all know Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand”*. Si el arte es una mentira, el artista ha de asegurarse de ofrecer una mentira convincente. ¿De qué manera? La respuesta que Picasso señala es que la verosimilitud en el arte depende de la correspondencia entre los métodos de expresión utilizados en cierta obra y las ideas del público de determinado tiempo. Es necesario que exista una consistencia en determinado punto de vista estético entre ambos elementos, aunque en el texto parece sugerirse que son en realidad las obras artísticas y los cambios que en ellas se desarrollan lo que establece de forma histórica dicho punto de vista estético. Si es entonces que por medio de ciertas “mentiras” una obra de arte puede dar a conocer algo verdadero, tal verdad será la idea plástica del artista, desarrollada a partir de un punto de vista estético.

A esta altura es necesario hacer una advertencia. Cuando Picasso se refiere a la atemporalidad del arte, no se asume que el arte sea universalmente inteligible. *“The fact that for a long time Cubism has not been understood and that even today there are people who cannot see anything in it, means nothing”*. La razón, es que los medios expresivos de cada escuela pictórica son distintos como distintos son el

inglés y el español. Picasso compara las dificultades del público no informado por entender el cubismo con las suyas para leer un libro en inglés. El valor de una obra artística podrá mantenerse indefinidamente a través del tiempo, pero para su comprensión, el espectador deberá estar familiarizado con el lenguaje pictórico de la misma.

La diferencia entonces que señala Picasso entre el cubismo y cualquier otra escuela pictórica, radica en los medios que se utilicen para expresar las ideas del autor sobre determinado tema. El tema principal de lo que se llama cubismo es la forma y no el objeto que ésta representa. La forma es la protagonista, el pintor cubista busca ampliar su significado desde una perspectiva cerebral, probablemente dejando que sea el cerebro quien se encargue de reconstruir la imagen representada en dicho despliegue de formas. El tema del cubismo quizás sea distinto al preferido por otras escuelas pictóricas, pero sus límites son los mismos: el dibujo, el color y el diseño.

Elementos del concepto

Al igual que la mayor parte de los conceptos de arte de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, el concepto de arte cubista se encuentra construido en torno al autor:

- 1) El artista cubista crea la obra como una expresión de sus ideas, a partir de sus personales convicciones estéticas.
- 2) La obra de arte no tiene relación alguna con la naturaleza, es una entidad independiente. Aun cuando se busque representar formas tomadas del mundo natural, una obra artística es en realidad autorreferente ya que lo que visualiza el espectador no es otra cosa que la concreción de las convicciones del autor.
- 3) El espectador podrá apreciar la obra a partir de sus propias convicciones estéticas, en tanto que comprenda el lenguaje utilizado por el autor. Es posible además que las convicciones del espectador se modifiquen luego de contemplar determinada obra.

Como se puede apreciar en esta esquematización, la idea de arte que Picasso propone es en muchas formas semejante a un lenguaje. Desde su punto de vista, las transformaciones que ocurren en el mundo de la historia del arte corresponden a un proceso dialéctico que versa sobre las convenciones estéticas que se suceden dentro de determinada cultura.

3.3.2 Picasso y la idea de arte

Cómo ha podido verse en los apartados anteriores, los autores que hemos revisado mantienen ciertas ideas en común al respecto de la pintura cubista, al igual que algunas diferencias significativas. Al revisar las ideas de Picasso, es posible señalar algunas de estas últimas respecto a los planteamientos de Braque, pintor al que como se ha comentado, se considera copartícipe junto con el malagueño en el desarrollo teórico y práctico de lo que hoy conocemos como cubismo. A mi parecer, la diferencia más significativa entre los planteamientos de los dos pintores radica en que, mientras que, para Braque, el cubismo parte de una necesidad por equilibrar en el arte una interpretación subjetiva de la naturaleza, planteada en términos objetivos, para Picasso no existe tal problema. Es probable que, en la preocupación de Braque por dotar a su obra de cierto grado de objetividad, se manifieste la influencia de una educación estrictamente positivista como debió tenerla en la Francia decimonónica. ¿Podríamos suponer entonces que el idealismo de Picasso haya estado por el contrario apoyado en su crianza al interior de una cultura marcadamente católica como la española del siglo XIX? Pienso que sí, y que tales diferencias influyeron en la forma en que ambos artistas desarrollaron su labor artística.

3.4. La pintura cubista

Al revisar el cuadro *Mandolina* (Imagen 7) de 1914, lo primero que salta a la vista es que no se trata en forma alguna de una representación rigurosa de las características visuales del objeto representado. En todo caso Braque se limitó a delimitar la silueta del instrumento musical, refiriendo apenas algunas de sus cualidades mediante los contornos del cartón pegado y los trazos de carboncillo. Braque estaba consciente de que el espectador sería capaz de reorganizar

mentalmente los distintos elementos de la obra y asociarlos a una imagen conocida: una mandolina.

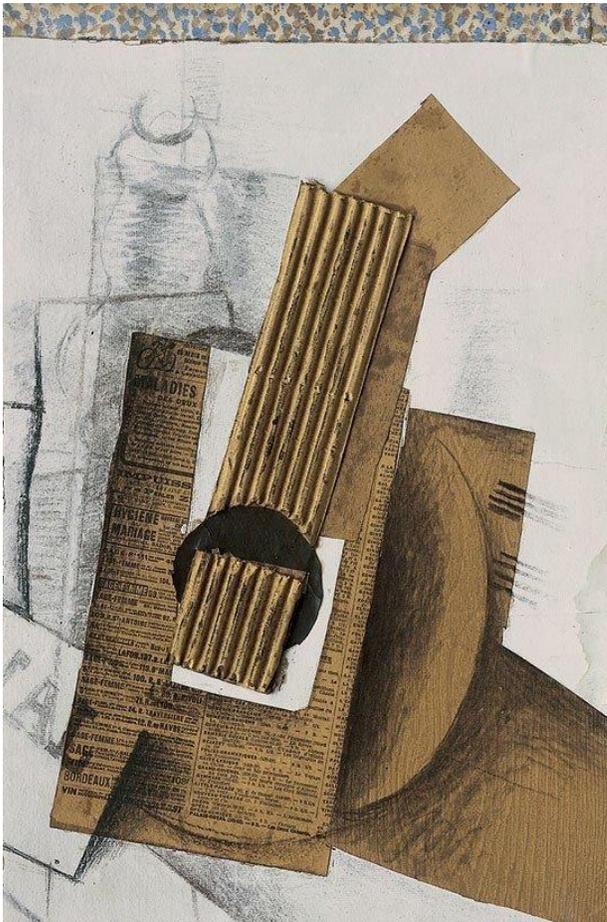


Imagen 7. Georges Braque, *Mandolina*, [Carboncillo, collage, gouache, cartón], 48.3 x 31.8 cm, Museum Ulmer, 1914, Consultado en < <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/mandolin-1914>>.

El tema de la obra no es entonces una mandolina en concreto, lo que sería únicamente un recurso, el “pretexto” que el pintor encontró en el mundo natural. La obra versa sobre las posibilidades plásticas que existen para representar la silueta del pequeño instrumento musical, es un constructo creativo a partir de una serie de posibilidades imaginadas por el autor. Las figuras de cartón con sus líneas y ondulaciones fungen en este caso como aquella “regla” que ha de proporcionar al collage cierto grado de certeza en sus trazos y formas, por el simple hecho de ser una posibilidad plástica más, factible en este ensamblaje creativo. Braque,

que pasó sus años de juventud aprendiendo a imitar la madera y el mármol en el taller de su padre, es consciente además de la posibilidad de dotar a su obra con una dimensión de textura. Por supuesto el color del cartón cumple aquí la función de esbozar en cierta forma las cualidades de la madera, nuevamente como un instrumento que brinda cierto grado de puntualidad. A través de estos recursos el autor evoca en su trabajo distintas dimensiones plásticas, sin embargo, nadie podría pensar que estos elementos pretenden en forma alguna engañar al espectador para creer que efectivamente se encuentra frente a una mandolina. El propósito de

Braque es demostrar la amplia variedad de posibilidades con las que se puede construir una imagen.

Un uso distinto de dichas posibilidades plásticas es el que se aprecia en la obra de Picasso de 1910, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (Imagen 8), aunque ciertamente los propósitos son semejantes. En esta pintura, la intención del malagueño nuevamente se centra en que el espectador, en un proceso visual-cerebral, organice los distintos elementos representados hasta ensamblar la imagen del conocido marchante. Luego de unos minutos de contemplar el cuadro es posible que el espectador identifique la figura del caballero



Imagen 8. Pablo Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, [Óleo sobre lienzo], 100.5 x 73 cm, Art Institute of Chicago, 1910. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/portrait-of-daniel-henry-kahnweiler-1910>>.

de traje junto a una mesa sobre la que se exhibe una naturaleza muerta. Luego, es notorio que a pesar de la multiplicidad de planos y trazos que componen la imagen, los rasgos del cuerpo y ropas de Kahnweiler aparecen reducidos al mínimo de líneas necesarias para que las reconozcamos visualmente. Como corresponde a las intenciones ya señaladas del artista, la paleta de colores parece utilizarse en todo caso como un instrumento de contraste que facilita la identificación de los elementos del cuadro y equilibra la distribución de las figuras. Se trata nuevamente de una exhibición de las posibilidades plásticas que Picasso imaginó a partir de la imagen de su colega. Con una intención similar a la de Braque, pero con ideas distintas, Picasso alcanza resultados igualmente distintos.



Imagen 9. Jean Metzinger, *La Femme à l'Éventail* (mujer con abanico), [Óleo sobre lienzo], 92.7 x 65.7 cm, Art Institute of Chicago, 1913. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/jean-metzinger/la-femme-l-ventail-woman-with-fan-1913>>.

En su *Mujer con Abanico*, de 1913 (Imagen 9), Metzinger utiliza recursos distintos para tratar un tema similar. La perspectiva, es la idea principal de la obra, por lo que se enfatiza la silueta femenina de costado hacia la derecha tanto como en una vista frontal con un ligero escorzo. Metzinger incorporó los distintos planos en tal manera que el espectador pueda apreciar ambas perspectivas y los elementos representados funcionen en ambos sentidos. Gleizes y Metzinger enfatizaban en su texto que el propósito detrás del cubismo era hacer un uso creativo de las perspectivas y la multiplicidad de planos, no en señalar mecánicamente cuántas

perspectivas tuviera un objeto, algo que aparentemente algunos de sus detractores creían²⁰¹. Más allá de una intención geométrica, como pudiera sugerir el nombre de cubismo, nos encontramos frente a una exploración de las formas, en la que, dependiendo del tema tratado, el pintor resolverá de forma creativa y con bastante libertad la mejor manera de comunicarnos sus ideas.

²⁰¹ Herschel B. Chipp, *Op. Cit.* p.p. 207-216.

Capítulo IV.- La idea futurista

Mientras que en Francia y Alemania la generación de pintores anterior a 1914 se enfrascaba en acaloradas discusiones teóricas sobre la relación entre la objetividad y el arte, los pintores italianos se encontraban preocupados por otro tipo de cuestiones. A comienzos del siglo XX, el arte en la Italia recientemente unificada se hallaba en un estado de incómoda estaticidad, debido principalmente al oficialismo emanado desde la cúpula del nuevo gobierno²⁰². En lo general, predominaba el arte académico, producido por unos cuantos pintores afines al nuevo régimen, mientras que otro tipo de manifestaciones eran acalladas²⁰³. Entre los artistas y público italianos corría la opinión de que el arte nacional no había mostrado ningún síntoma de innovación a lo largo de todo el siglo XIX²⁰⁴.

Por otra parte, la unificación de Italia y la consecuente estabilidad que se desarrolló durante las últimas décadas del siglo XIX trajeron consigo un perceptible crecimiento para la economía del país mediterráneo, que sin embargo no terminó por significar un mejoramiento en la calidad de vida del grueso de la población²⁰⁵. En realidad, dicho proceso había sido impedido intencionalmente desde y para salvaguardar los intereses de la estructura de poder²⁰⁶. Los campesinos, obreros y artistas que habían luchado por la unificación nacional, esperaban con ansias que la transformación política del país trajera consigo también una nueva justicia social, por lo que comenzaron a organizarse en grupos socialistas y sindicatos²⁰⁷. En ese contexto, se desarrolló lo que se ha llamado “Verismo Social”. Se trató de un movimiento artístico con aspiración a la crítica social, piadoso ante las desigualdades, pero poco reflexivo y en consecuencia intrascendente²⁰⁸.

En contraste con semejante escenario de estancamiento, desde finales del siglo XIX se había instalado entre el público europeo la idea de que la modernidad

²⁰² Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.p. 203-204.

²⁰³ *Ídem*.

²⁰⁴ Sylvia Martin, *Futurism*, Colonia, Taschen, 2017. p.7.

²⁰⁵ *Ibid.* p.13.

²⁰⁶ *Ídem*.

²⁰⁷ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p.p.203-204.

²⁰⁸ *Ídem*.

había de conducir a la sociedad al progreso y a la mejora de todo lo precedente²⁰⁹. De acuerdo con Mario de Micheli, la actividad y discusión cultural de aquellos años comenzó a renovarse gracias a las publicaciones periódicas, principalmente dos revistas de temas sociales, filosóficos y literarios que empezaron a editarse a comienzos del siglo XX: *La Crítica*, de Benedetto Croce e *Il Leonardo*, dirigida por Giovanni Papini²¹⁰. Dichas publicaciones mantenían una postura crítica ante la cultura italiana de aquellos años, a la que consideraban obtusa, por lo que habrían contribuido a la formación de un movimiento artístico antagónico frente a la pintura oficial pero también frente al verismo social, sustentado a su vez en las aspiraciones a la modernidad: el futurismo.

El futurismo surgió como un esfuerzo por romper el cerco anacrónico que se vivía en Italia a través de una transformación radical de las artes²¹¹. Sin embargo, a diferencia de las vanguardias francesas y alemanas que se habían desarrollado mayoritariamente alejadas de otros movimientos sociales, el futurismo incluía en sus intereses un importante componente político y de acción práctica²¹². Durante sus primeros años, el grupo de los futuristas integraba a miembros procedentes de diversas posturas políticas: anarquistas, socialistas y otros simpatizantes de los movimientos obreros²¹³. Las aspiraciones políticas de este primer futurismo se enfocaban a encauzar al país en un progreso de carácter científico, tecnológico y positivista, pero con implicaciones sociales e impulsado por la lucha obrera²¹⁴.

Los historiadores están de acuerdo en que el futurismo no inició como grupo sino hasta después de la publicación del manifiesto futurista²¹⁵. El 20 de febrero de 1909, el poeta Filippo Tommaso Marinetti hacía público su *Manifiesto Futurista* a

²⁰⁹ Eric Hobsbawm, *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1999, p.10-14

²¹⁰ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p. 204

²¹¹ Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo: Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México, BUAP/Itaca, 2010. p.p. 173-174.

²¹² Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2009, p.240.

²¹³ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p. 204-206.

²¹⁴ *Ídem*.

²¹⁵ Sylvia Martin, *Op.Cit.* p. 7.

través de la revista francesa *Le Figaro*²¹⁶. Lo que Marinetti planteó a sus contemporáneos fue un llamado para hacer a un lado toda tradición artística previa, por unirse a la causa de aquello a lo que él definía como “odio al pasado”, sumarse a una revolución iconoclasta con miras sólo a la modernidad y la idealización de la industrialización, bajo la promesa de una nueva forma de vida²¹⁷.

Desde un inicio, el futurismo se cimentó sobre ciertas contradicciones. Por una parte, se declaró parte de las afinidades del movimiento una devoción por la modernidad tecnológica, pero al mismo tiempo se planteaba un rechazo a la razón en pro de la violencia, la beligerancia y la virilidad²¹⁸. En una forma similar, el manifiesto expresó el interés del movimiento en la lucha obrera, pero también se acercaba a los ideales del fascismo que se desarrollaría en las décadas siguientes, manifestando un nacionalismo ferviente, idealizando a la guerra como la “higiene del mundo” y proclamando el desprecio por lo femenino²¹⁹.

El llamado tuvo resonancia entre los artistas italianos. Solo un año después de la publicación del manifiesto, se unieron al círculo de Marinetti los pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Luigi Russolo, con lo que el movimiento ganó interés por la pintura, más allá del dominante carácter literario que había mantenido hasta entonces²²⁰. Boccioni y Carrà formaban parte de la generación de artistas interesados en el sentido social del arte, sus convicciones eran cercanas al marxismo y al anarquismo y gustaban de abordar el tema del porvenir obrero en sus obras²²¹.

Desde 1910, Marinetti y sus colegas organizaron “veladas futuristas”. Se trataba de presentaciones en las que se exhibían obras de arte, se mostraban experimentos sonoros vanguardistas, se recitaba poesía y se hacían proclamaciones histriónicas sobre los ideales del movimiento²²². Dichos eventos

²¹⁶ *Ídem*.

²¹⁷ *Ibid.* p. 9.

²¹⁸ Jorge Juanes, *Op.Cit.* p.p. 173-174.

²¹⁹ *Ídem*.

²²⁰ Sylvia Martin, *Op.Cit.* p. 12.

²²¹ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p.p. 206-207.

²²² Sylvia Martin, *Op.Cit.* p.p. 10-11.

solían desencadenar tumultos en los que los asistentes terminaban en los puños, situación que los futuristas más bien parecían alentar ansiosos por la “participación del público”²²³.

También en 1910, con la idea de concretar los objetivos del grupo futurista en términos pictóricos, Boccioni, Carrà, Russolo y otros artistas cercanos al grupo proclamaron el *Manifiesto de los Pintores Futuristas*, documento en el que dejaban ver su simpatía por los ideales anarquistas y socialistas²²⁴. Sin embargo, resultó claro que a los futuristas no les fue fácil sintetizar sus ideales políticos y sociales de forma puntual a través de medios visuales, por lo que el mismo año, fue publicado en el mes de abril un segundo manifiesto “técnico” de la pintura futurista, mismo que ayudó a establecer las aspiraciones del grupo de forma más concreta al menos hasta el inicio de la Gran Guerra ²²⁵.

El estallido de la Primera Guerra Mundial significó un giro para los ideales del grupo. Las ideas socialistas y de justicia social quedaron relegadas ante la erección de un histérico nacionalismo militarista, violento y exclusivista, que terminó por ser el factor ideológico general del movimiento²²⁶. Sin embargo, la crueldad de la guerra pronto desencantó los ánimos de los futuristas belicosos, lo que condujo a una gradual desbandada del grupo a partir de 1914, concluyendo una primera etapa del movimiento²²⁷. Finalmente, las duras condiciones de los años de posguerra terminaron por arrastrar a los intelectuales italianos hacia el fascismo, en tiempos en que la demagogia y las soluciones fáciles atraían la atención de las mayorías²²⁸. Lo que sobrevino después de aquel primer futurismo fue que el movimiento terminó siendo irónicamente incorporado al oficialismo y posteriormente despreciado por el régimen fascista, que prefirió legitimarse a través del arte italiano clásico²²⁹.

²²³ *Ídem.*

²²⁴ *ibid.* p. 13.

²²⁵ *ibid.* p. 13-15.

²²⁶ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p.p. 209-210.

²²⁷ Sylvia Martin, *Op.Cit.* p.23.

²²⁸ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p. 212-13.

²²⁹ *Ídem.*

4.1. Filippo Tommaso Marinetti

Marinetti nació en 1876 en Alejandría, Egipto, al interior de una familia de origen milanés dedicada a la abogacía²³⁰. Recibió educación básica en un colegio internacional dirigido por jesuitas franceses, en donde desde corta edad demostró ser un eficiente escritor en la lengua gala²³¹. En 1894 fue enviado a la Universidad de la Sorbona, en donde cursó los estudios de bachiller. Posteriormente, se trasladó a Italia para estudiar leyes, disciplina en la que conseguiría el doctorado en 1899, pero que después abandonaría como profesión en favor de la literatura²³².

En los años siguientes, los escritos de Marinetti comenzaron a manifestar la opinión de su autor en contra de las instituciones artísticas italianas, a las que veía como un lastre para el desarrollo creativo de su país²³³. Sus esfuerzos se encaminaron a la creación de un movimiento literario y plástico que se opusiera al academicismo dominante en los ámbitos creativos, por lo que entre 1909 y 1912 lanzó una serie de manifiestos, que enmarcaron el establecimiento del grupo de los futuristas²³⁴.

Al término de la Primera Guerra Mundial, los futuristas unieron fuerza con Benito Mussolini, participando en la fundación de los *Fasci italiani di combattimento* en marzo de 1919. A partir de este punto el movimiento futurista iría perdiendo su carácter innovador y contestatario, hasta finalmente desaparecer con la muerte de Marinetti en diciembre de 1944²³⁵

4.1.1 *Fundación y Manifiesto del futurismo*²³⁶ (1909)

El 20 de febrero de 1909, Marinetti publicó su *Fundación y Manifiesto del futurismo*, documento que inauguró las actividades del grupo vanguardista

²³⁰ Günter Berghaus (ed.), "F.T. Marinetti (1876–1944): A Life Between Art and Politics", *En Filippo Tommaso Marinetti, Critical Writings*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2006. p. xvii.

²³¹ *Ídem*.

²³² *Ídem*.

²³³ *Ibid.p. xviii*.

²³⁴ Sylvia Martin, *Op.Cit.* p. 70.

²³⁵ Günter Berghaus, *Op.Cit.* p. xxix.

²³⁶ Las ideas que se plantean en este apartado se desarrollaron a partir del estudio del texto de Filippo Tommaso Marinetti "Fundación y Manifiesto del futurismo", publicado originalmente en febrero de 1909 en

homónimo. Se trata de un listado de once puntos en el que el literato planteó los principios e ideales de un movimiento que pretendía llevar a una generación de artistas insatisfechos a la acción. El texto se encuentra dirigido a los inconformes, aquellos que en opinión de Marinetti se encuentran “despiertos” y han tomado conciencia del estado paralítico que había tomado el mundo de arte italiano de aquellos años. Tal visión se enfatiza en la idea de ofrecer el manifiesto a “*todos los hombres vivos de la tierra*”.

El documento apareció primero en francés en la revista parisina *Le Figaro*, a lo que siguió una versión en italiano publicada en Milán, en los números 1 y 2 de *Poesía*. La capital lombarda constituyó desde entonces también el centro de operaciones del movimiento futurista, debido principalmente al alto nivel de industrialización de la ciudad. La Milán de aquellos años era espacio dinámico muy distinto al resto del país, que se encontraba aún sustentado principalmente en actividades agrícolas²³⁷.

A pesar de que el campo de acción de Marinetti fue la poesía, el manifiesto alude a todas las artes por igual, y en cierta forma, toma profundamente en consideración a las artes visuales a través de continuas referencias a los espacios museísticos. Por esta razón, el escrito de Marinetti constituyó un pilar para el desarrollo del futurismo pictórico. Esta influencia es perceptible ya desde la publicación del *Manifiesto de los pintores futuristas* de abril de 1910, y que inicia con la siguiente línea: “¡A los jóvenes de Italia! El grito de rebelión que lanzamos, asociando nuestros ideales a los de los poetas futuristas, no parte de una capillita estética, sino que expresa el violento deseo que hierve hoy en las venas de todo artista creador”²³⁸. Por supuesto el “grito de rebelión” al que se hace referencia no es otro que el del mismo Marinetti de un año antes, transportados al ámbito visual.

la revista *Figaro*. Para ello se ha tomado como referencia la traducción al español publicada en Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.p.315-319.

²³⁷ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p.210.

²³⁸ Umberto Boccioni *et.al.* “*Manifiesto de los pintores futuristas*” En Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.319.

Por esta razón, conviene incluir un estudio del texto de 1909 como un antecedente basal en el desarrollo de la pintura futurista y de una concepción futurista del arte.

Aspiraciones y fundamentos de un primer Futurismo

Antes de revisar los valores y fundamentos del movimiento futurista de acuerdo con el manifiesto de 1909, conviene advertir la particular significación que Marinetti otorgaba al arte. A lo largo del texto, el poeta alejandrino subrayó reiteradamente la idea de que la renovación a la que aspiraba el movimiento futurista no se limitaba al mundo de las artes, sino que, a partir de ellas, pretendía influir en la cultura, la política y la sociedad como elementos imperiosamente requeridos de una transformación.

Nosotros cantaremos a las grandes multitudes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; [...] Las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; [...]

Con estas palabras el discurso de Marinetti adquiere simultáneamente matices anarquistas y revolucionarios, conducidos a llevar el movimiento hacia efectos prácticos que transformen la vida desde aquellas “muchedumbres agitadas por el trabajo”. Tal carácter de lucha se encuentra presente en todo el documento, y se proyecta hacia distintas formas de conflicto entre las que se incluye la guerra de enfoque patriótico, vista como “higiene del mundo”. Las recurrentes alusiones a la violencia como un valor para el movimiento se enfocan desde la óptica futurista como un elemento inherente de la transformación, siendo en realidad el cambio, el principal motor del futurismo. La ciencia como corriente transformadora a través del ideal positivista de progreso y la revolución social, se hermanan de esta forma en el futurismo, dando lugar a lo que Mario de Micheli describe como un “positivismo socialistoide”²³⁹. “La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre”. Con esta línea,

²³⁹ Mario de Micheli, *Op.Cit.* p.p.204-2016.

la intención de asociar al arte con la ciencia, y en concreto con el progreso, queda subrayada en el texto de Marinetti.

Iconoclasia Futurista

La ambición de Marinetti por transformar radicalmente el mundo de las artes y con ello el mundo social, se encontraba desde la óptica del italiano en conflicto directo con toda aquella actividad humana cimentada en la memoria y en la preservación del pasado: “Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo y combatir contra el moralismo [...]”. Semejante actitud se cimentaba en la idea de que los referentes culturales conservados en dichos espacios fomentaban el culto de lo antiguo, castrando en cierta forma el espíritu inventivo de las nuevas generaciones. Por supuesto, dado el enfoque visual presente en el escrito de Marinetti, los museos constituían el principal problema al que se enfrentaban los artistas futuristas:

Museos: ¡Cementerios! ...Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y líneas a lo largo de paredes disputadas! [...] En verdad yo os declaro que la visita cotidiana a los museos [...] es para los artistas igualmente dañina que la tutela prolongada de los padres para ciertos jóvenes ebrios de ingenio y voluntad ambiciosa. [...] ¡Prended fuego a los estantes de las bibliotecas! ¿Desviad el curso de los canales para inundar los museos!

De forma reiterada, Marinetti propone a sus lectores una radical renovación del lenguaje visual, a partir del abandono de los marcos referenciales que museos y academias significan para los artistas de su época.

4.1.2 Arte y artista en la visión de Marinetti

Finalmente, el sentido que se le otorgó al arte desde la óptica del poeta alejandrino es el de la creación misma. Marinetti comprende al arte como una manifestación creativa que ha de ser igualmente original y desarraigada, es decir, que no se establezca como un nuevo paradigma visual, ello con la intención de no entorpecer un supuesto progreso de aspiraciones modernistas. Se espera que el arte se perpetúe continuamente en un proceso continuo de creación y destrucción de todo paradigma anterior: “¡En efecto, el arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia!”.

Se entiende entonces al arte como la creación misma, sin embargo, Marinetti alcanza a apuntar algunas otras características. Al respecto escribe: “Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos, en violentos gestos de creación y acción”. A partir de estas líneas podemos deducir que la concepción del arte planteada por Marinetti tiene como fundamento al individuo, siendo el artista el encargado de proyectar su sensibilidad hacia la creación. En este punto, la aspiración científicista de Marinetti entra en contradicción, pues se desapega en realidad de toda reflexión respecto al carácter objetivo del arte. Los nuevos referentes visuales a los que Marinetti aspira se encuentran cimentados no en una relación científica-visual, sino en un sentido de progreso definido por la novedad.

4.2. Umberto Boccioni y los pintores futuristas

Umberto Boccioni nació en Regio Calabria, ciudad costera del sur de Italia, en octubre de 1882²⁴⁰. Obtuvo su primer acercamiento educativo al arte en la *Scuola Libera del Nudo*, en Roma, ciudad en la que su familia se estableció en 1889, luego de varios años de continuos cambios de residencia.

En la capital italiana, Boccioni estableció una amistad con quien sería su futuro colega futurista, Gino Severini. Ambos compartían un interés por las artes y

²⁴⁰ Ester Coen, *Boccioni*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1988. p. xiii.

la filosofía, y leían de forma habitual textos de Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Engels y Bakunin²⁴¹. Unos años más tarde, se añadiría al grupo Giacomo Balla, quien introdujo a Severini y Boccioni en el estudio de la pintura postimpresionista y el divisionismo²⁴². Ésta última se refiere a la técnica implementada por algunos pintores franceses, y que consiste en combinar los colores directamente en el lienzo, sin mezclarlos, sino aplicando diminutos trazos que, en conjunto, el cerebro humano termina por integrar como una imagen²⁴³. Inspirado en el trabajo de Edvard Munch, Boccioni dejó a un lado sus estudios sobre divisionismo entre 1907 y 1910, para experimentar con el uso de colores sólidos²⁴⁴. Durante esta etapa, se interesó particularmente por desarrollar el alcance expresivo de su obra, en un sentido similar al que aspiraban los pintores expresionistas en aquellos años.

Boccioni conoció a Filippo Marinetti, y con él, al futurismo, en algún punto entre 1909 y 1910. En los años siguientes se convirtió junto con el poeta alejandrino en una figura líder del movimiento²⁴⁵, desarrollando sobre todo los planteamientos teóricos de la pintura futurista junto con otros artistas cercanos al grupo. En agosto 17 de 1916, Boccioni murió a la temprana edad de 34 años, tras sufrir una caída de un caballo durante un entrenamiento militar cerca de Verona²⁴⁶.

4.2.1. Manifiesto de los pintores futuristas²⁴⁷ (1910)

A principios de 1910, el grupo de pintores organizados en torno a la figura de Marinetti publicó su propio manifiesto futurista. En esta ocasión, fue la pintura y no la literatura el tema central del documento, no obstante, la influencia del poeta alejandrino se hace presente en el escrito que Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo

²⁴¹ *Ídem.*

²⁴² *Ibid. p.p. xiv-xv.*

²⁴³ *Ídem.*

²⁴⁴ *Ibid. p.p. xix-xx.*

²⁴⁵ Sylvia Martin, *Op.Cit.* p. 40.

²⁴⁶ Ester Coen, *Op.Cit.* p. xxxv.

²⁴⁷ El siguiente apartado fue desarrollado a partir del análisis del documento *Manifiesto de los pintores futuristas*, escrito por Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, publicado originalmente en febrero de 1910 en la revista *Poesía*. El manifiesto fue revisado en la versión en idioma español publicada en Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.p.319-321.

Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, hicieron público a través de la revista *Poesía*, en febrero de aquel año.

Su objetivo, según declara la publicación, consiste en luchar encarnizadamente contra “la religión fanática, inconsciente y snob del pasado, alimentada por la nefasta existencia de los museos”. Los enemigos del movimiento serán a partir de este punto la tradición, el academicismo, las instituciones artísticas estatales y particularmente los críticos de arte. Partiendo entonces de un fundamento similar al que se propusiera Marinetti, en el que la renovación y el progreso constituyen el hilo central de sus ideas, los pintores futuristas presentaron un primer planteamiento teórico sobre el cual sustentaron su labor artística.

Pero a pesar de sus esfuerzos, este primer manifiesto, más que contribuir a aclarar el sentido de búsqueda artística del grupo italiano, parece dejar en el aire una respuesta clara para el modo en que los artistas han de alcanzar el rejuvenecimiento pictórico que refieren de forma reiterativa y que juzgan necesario.

Arte y progreso

El grupo liderado por Boccioni nos deja muy claro cual el referente que impulsa su sentido creativo:

Nosotros os decimos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado en la humanidad cambios tan profundos ha abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, libres y seguros de la radiante magnificencia del futuro.

Como se ha señalado, el espíritu de los futuristas tuvo su asiento en la visión progresista de la filosofía positivista. Lo que Boccioni y sus compañeros se proponían era transformar el mundo del arte italiano, de la misma manera que la tecnología estaba transformando paulatinamente a su país. ¿Por qué una asociación de pintores europeos se suscribiría a una filosofía que, como hemos señalado anteriormente, se encontraba ya en pleno retroceso desde hacía varias décadas?

La respuesta podría encontrarse en la particular situación que se vivía en la Italia del *Risorgimento*. El manifiesto dicta:

Pero Italia renace, y a su resurgimiento político sigue el resurgimiento intelectual. En el país de los analfabetos se multiplican las escuelas; en el país del dulce far niente²⁴⁸ rugen ya las innumerables fábricas; en el país de la estética tradicional alzan el vuelo las inspiraciones fulgurantes de novedad.

El carácter positivista del manifiesto se proyecta como parte de un anhelo nacionalista, que aspira a hacer de Italia un país industrializado y laborioso, similar a lo que se había conseguido en las potencias imperialistas europeas desde mediados del siglo XIX. Para los intelectuales italianos de la Italia recién unificada, los preceptos del positivismo pudieron parecer la alternativa más viable para impulsar a su nación al mismo estado en que se encontraban otros países, económica y militarmente pujantes. El futurismo, se constituye como un progreso exacerbado, que se esfuerza por “alcanzar” la condición de las potencias europeas.

En la situación estática en que se encontraba Italia en aquellos momentos, la tradición resultaba un obstáculo para los artistas que se proponían encaminarse en el desarrollo. “Sólo es vital el arte que encuentra sus propios elementos en el ambiente que lo circunda”, propone el manifiesto, para después añadir: “Representar y magnificar la vida actual, incesante y tumultuosa transformada por la ciencia victoriosa. Los futuristas buscaban por ello representar con tanto énfasis el mundo tecnológico e industrial que había comenzado a establecerse en Milán. ¿Cómo lograrlo en términos pictóricos? En realidad, haría falta otro manifiesto para intentar puntualizar los aspectos prácticos del movimiento.

²⁴⁸ Literalmente “la dulzura de no hacer nada”.

4.2.3. La pintura futurista: manifiesto técnico²⁴⁹ (1910)

Tan sólo dos meses después de la publicación de su *Manifiesto de los pintores futuristas*, el grupo liderado por Boccioni presentó un nuevo documento titulado *La pintura futurista: manifiesto técnico*. Este segundo escrito, como su nombre lo indica, tuvo por objetivo resolver algunos de los aspectos propios a la disciplina pictórica que no fueron tratados el primer texto.

Sin embargo, tal como sucedió con el primer manifiesto, los pintores futuristas parecen haber tenido dificultades para llevar a términos puntuales los objetivos pictóricos a los que aspiraba su movimiento. En cuanto a las cualidades específicas que tendría la pintura futurista, Boccioni y sus colegas optaron por eludir cualquier afirmación precisa, por lo que al final, se entiende que será cada artista, desde su propio sentido creativo, quien termine por asentar los detalles. A pesar de ello, existe en este segundo programa una mayor referencia hacia las técnicas y valores que perseguía el futurismo.

Valores que se asocian al arte

Al ser el progreso una de las aspiraciones fundamentales del grupo, no es extraño que los futuristas se hayan sentido interesados por representar el movimiento en sus lienzos. El “dinamismo universal” como ellos lo llaman, fue discutido y enlazado con su aspiración científica, dando lugar a reflexiones sobre óptica y dinámica como la siguiente: “Por la persistencia de la imagen en la retina las cosas en movimiento se multiplican, se deforman sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorren”. Muy probablemente, tales preocupaciones se hayan desarrollado a partir de la ya mencionada influencia que la aparición de

²⁴⁹ A continuación, se presentan las reflexiones desarrolladas a partir de la lectura del documento *La pintura futurista: manifiesto técnico escrito* por Umberto Boccioni, Carlo Dalmaszo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, publicado originalmente en abril de 1910 en la revista *Poesía*. El manifiesto fue revisado en la versión en idioma español publicada en Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2015. p.p.319-321.

tecnologías como el cine y la fotografía representaron para los artistas de vanguardia.

Más adelante, el manifiesto expresa una intensión por hacer de la naturaleza el único referente a considerar para la elaboración de una obra artística —en contraposición por ejemplo a las pinturas exhibidas en museos y a los dogmas estéticos—. En cierto sentido, lo que se está planteando es la exploración de otros elementos propios del mundo natural, como la luz y su relación con el movimiento, que por lo general la pintura tradicional había ignorado hasta entonces, pero que constituían temas de interés para el ámbito científico.

No obstante, la aspiración científica que plantea Boccioni y sus colegas incorpora además un importante componente subjetivo:

Como en todos los campos del pensamiento humano, las inmóviles oscuridades del dogma han sido sustituidas por la iluminada búsqueda individual, del mismo modo es necesario que en nuestro arte la tradición académica sea sustituida por una vivificadora corriente de libertad individual.

La exploración de los distintos fenómenos naturales y su relación con el mundo óptico termina por convertirse entonces en un aspecto que el artista interpreta y traslada a su pintura según se especifica en el manifiesto, a través de las intenciones expresivas y emocionales de cada individuo.

Existe entre los intereses del futurismo, un claro acercamiento a los medios utilizados por otras vanguardias como el fauvismo y el expresionismo, principalmente, a la deformación de las formas y al uso de los colores con fines de expresión emocional:

¿Cómo se puede seguir viendo rosado un rostro humano, mientras que nuestra vida se ha desdoblado innegablemente en el noctambulismo? El rostro humano es amarillo, es rojo, es verde, es azul, es violeta. La palidez de una mujer que mira el escaparate de un

joyero es más iridiscente que todos los prismas de las joyas que la fascinan.

Las dinámicas propias de la vida moderna son expresadas entonces de manera violenta en los lienzos, de una manera similar a lo que se propusiera Kirchner o Vlaminck.

Los componentes del concepto

A manera de resumen, la concepción de arte que se plantea en el *Manifiesto técnico* se centra en la persona del artista. El pintor, una vez más como elemento central del proceso, interpreta a la naturaleza desde los valores y preocupaciones de su tiempo, haciendo a un lado los posibles dogmas artísticos que pudieran interferir en el proceso. La pintura futurista no se centra en la relación entre movimiento y luz por que sean estos elementos propios de la actividad creativa, sino por ser temas de interés para la época en que se desarrolló el movimiento.

La obra artística, es comprendida como una expresión casi espontánea de la creatividad del artista, y debido a ello, puede no corresponderse con una apreciación estereoscópica del objeto representado. El cómo será recibida por los espectadores parece una cuestión más compleja, ya que, en el afán por desarrollar un arte en perpetua renovación y compaginación con el devenir de los tiempos, los futuristas sugieren un desarrollo dialéctico de las artes violento y en perpetuo conflicto. No puede apreciarse a lo largo del documento qué efectos inmediatos esperaban propiciar los artistas en su público.

4.2.3. Futurismo y sus medios

A través la lectura de los manifiestos pictóricos elaborados por Boccioni y sus colegas, se llegan a esbozar ciertos fundamentos más bien generales sobre lo que podría ser la pintura futurista. A propósito del título del segundo documento, comprendido como un “Manifiesto técnico”, se incorpora en el texto una breve reflexión sobre las cualidades que la técnica del divisionismo tendría para aportar al

movimiento, siendo quizás esta la más directa referencia a los medios propios del futurismo:

Vuestros ojos acostumbrados a la penumbra se abrirán a las más radiantes visiones de luz [...] naturalmente, esto nos lleva a la conclusión de que no puede subsistir la pintura sin divisionismo. Sin embargo, el divisionismo no es, en nuestra opinión, un medio técnico que se pueda aprender y aplicar metódicamente. En el pintor moderno el divisionismo debe ser un complementarismo congénito, que en nuestra opinión es esencial y fatal.

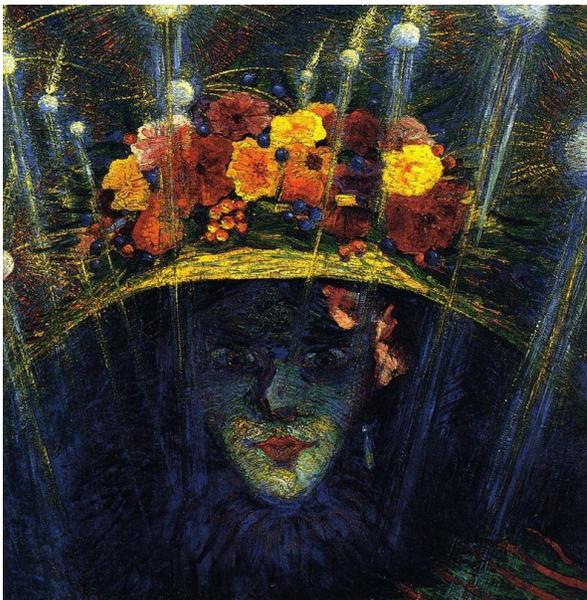


Imagen 10. Umberto Boccioni, *Modern Idol*, [Óleo sobre madera], 58.4 x 60 cm. Estorick Collection of Modern Italian Art, Islington, Londres, 1911. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/modern-idol-1911>>.

4.3. Práctica del futurismo

En la obra de Boccioni de 1911, *Modern Idol* (imagen 10), el autor hace gala de las posibilidades que ofrece el divisionismo como técnica para abordar la luz

como tema central. Para este caso, la superposición de trazos de colores verticales que emanan de las farolas enfatiza las cualidades de la luz eléctrica en un contexto nocturno, al mismo tiempo que aporta dimensión a la pintura. Con efectos como éste, Boccioni hace una referencia a la teoría newtoniana del color, pues es a través de la combinación cromática que se forman los halos en torno a las luces públicas.

En contraste con lo que sucede por encima del sombrero de la dama representada, el rostro se manifiesta a partir de la combinación de una paleta de colores fríos, a la que podemos atribuir dos propósitos. El primero, es representar las características de la piel de aquellos ciudadanos “noctámbulos” del mundo moderno. El segundo, es añadir un toque dramático a la presencia del “ídolo”, la dama de clase alta que ocupa el plano central de la pintura, quizás como representación de la propia modernidad. De esta forma el color termina por distorsionarse en los espacios donde la luz no alcanza, para dotar a la obra de un sentido expresivo.

Un excelente ejemplo de los resultados obtenidos por los futuristas, a partir del estudio del movimiento, es la pintura de Carlo Carrà de 1911 titulada, *The Funeral of the Anarchist Galli* (imagen 11). El tema central de la obra se encuentra en el propio dinamismo de los cuerpos que se enfrentan entre sí, y que se atizan enérgicamente en un vertiginoso desplazamiento de miembros, bastones y garrotes. La paleta de



Imagen 11. Carlo Dalmazzo Carrà, *The Funeral of the Anarchist Galli*, [Óleo sobre lienzo], 198.7 x 259.1 cm, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 1910-1911. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/carlo-carra/the-funeral-of-the-anarchist-galli-1911>>.

colores, dominada por un cálido rojo, soporta la proyección sensitiva de un clima general de violencia y exaltación. La integración de colores que se obtiene a través de la técnica divisionista contribuye en gran medida a la luminosidad dominante en la obra, que a su vez interviene en la tensión de la escena que se nos presenta.

Sobra señalar que, en ambos casos, los artistas se limitaron a esbozar las figuras representadas a partir de trazos rectos y enérgicos, sin contemplar en ningún momento un interés por un dibujo naturalista. En todo caso nos encontramos ante una interpretación amplia de las posibilidades plásticas por medio de las cuales se puede llegar a representar distintas escenas.

Conclusiones

Llegado a este punto, he podido formular una explicación respecto a las distintas maneras de entender y conceptualizar al arte que se desarrollaron durante las primeras décadas del siglo XX. El proceso a través del cual se construyeron los movimientos fauvista, cubista, expresionista y futurista, como se ha abordado por medio de un estudio como el presente, ha quedado expresado desde un enfoque analítico en las páginas anteriores.

La hipótesis planteada en la etapa inicial de este proyecto quedó confirmada, en tanto que se consiguió verificar que entre 1905 y 1918, se formó entre los grupos de vanguardia un conjunto de conceptos del arte planteados de manera general en razón de un sentido de oposición a la idea decimonónica naturalista del arte. En la mayoría de los casos, el motor de la renovación conceptual estuvo efectivamente cimentado en la necesidad de la expresión emocional y renovación del lenguaje artístico. A los factores anteriores, se sumó la necesidad de una expresión espiritual, componente de gran peso para la construcción de los conceptos artísticos de los artistas expresionistas.

Es entonces a partir del estudio y análisis de fuentes pictóricas y escritas, que propongo las siguientes explicaciones para las preguntas formuladas al inicio de esta investigación. En lo respectivo a la pregunta ¿Cómo conceptualizaron al arte los pintores vanguardistas de la primera década del siglo XX y hasta 1918?, he llegado a las siguientes reflexiones:

- Se desarrolló una amplia variedad de maneras de conceptualizar al arte, terminando en todo caso por fragmentar el concepto tradicional y académico naturalista dominante en la Europa decimonónica.
- Las distintas maneras en que se conceptualizó al arte al interior de los grupos de vanguardia respondieron a fenómenos culturales, políticos, intelectuales, sociales y al propio sentido de individualidad de los artistas que en ellos participaron.
- De manera general, el surgimiento de nuevas maneras de comprender al arte sucedió como una forma de subversión en contra del paradigma

intelectual positivista, representado en el ámbito creativo por los dogmas academicistas naturalistas.

Como respuesta a la interrogante, ¿Qué valores privilegiaron los artistas de vanguardia y por qué?, he llegado a las conclusiones siguiente:

- En lo general los artistas de vanguardia, privilegiaron la expresión sentimental y emocional en sus obras, dejando en la mayoría de los casos en un segundo plano los intereses técnicos tradicionales, aquellos relacionados con la capacidad de realizar una representación estereoscópica de la naturaleza.
- Los artistas de vanguardia se manifestaron igualmente a favor de la libertad creativa, acudiendo a recursos como la deformación de figuras y al uso del color con fines expresivos en lo respectivo a lo emocional e intelectual.
- Estas cualidades se manifestaron a partir de una general pérdida de credibilidad por parte de la sociedad europea en el paradigma intelectual positivista y la noción de progreso científicista, desarrollados durante las últimas décadas del siglo XIX.

En lo correspondiente al cuestionamiento ¿Cómo se relacionan estos conceptos con el contexto histórico? Planteo que:

- El contexto histórico de la época en sus aspectos regionales intelectual, económico y social, contribuyó a la formación de distintas maneras de concebir al arte. Por un lado, en los países fuertemente industrializados de la época como Alemania y Francia, se formaron conceptos de arte relacionados con la expresión emocional y por lo tanto subjetiva de los artistas. Por el otro, en la Italia recién unificada, el arte se convirtió un instrumento para la difusión de un ideal científicista de progreso, sustentado en la industrialización y modernización de la sociedad.

La manera particular en que cada corriente artística llevó a la práctica los distintos planteamientos teóricos que sirvieron como fundamento de los grupos vanguardistas, ha quedado expuesta a lo largo de los apartados anteriores. En lo general, he podido concluir que:

- Las distintas maneras de concebir al arte que se formaron a comienzos del siglo XX terminaron por constituir un fundamento estético alternativo, respecto a la tradición pictórica académica occidental.
- Por distintas razones, no siempre resultó claro para los artistas de vanguardia cómo se podía llevar a la práctica los fundamentos teóricos que se plasmaron en manifiestos, publicaciones, entrevistas y otros documentos, dando lugar a una amplia diversidad de interpretaciones pictóricas aun entre miembros de un mismo grupo de artistas.

Finalmente, he llegado a formarme la idea de que, en lo respectivo al estudio historiográfico de los documentos elaborados por artistas de vanguardia o personajes cercanos a ellos, queda aún una gran labor por realizar. Pienso que dicha perspectiva podría arrojar información relevante para el estudio y comprensión de la formación de una vanguardia dentro del contexto latinoamericano. En el mismo sentido, encuentro necesario para la mejor comprensión del arte del siglo XX, continuar con los estudios historiográficos referentes a la obra de los primeros teóricos y estudiosos del desarrollo del arte de vanguardia, entre los que he podido identificar al francés Guillaume Apollinaire y al mexicano Marius de Zayas.

Imágenes

Boccioni, Umberto, *Modern Idol*, [Óleo sobre madera], 58.4 x 60 cm. Estorick Collection of Modern Italian Art, Islington, Londres, 1911. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/modern-idol-1911>>.

Braque, Georges, *Mandolina*, [Carboncillo, collage, gouache, cartón], 48.3 x 31.8 cm, Museum Ulmer, 1914. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/mandolin-1914>>.

Carrà, Carlo, *The Funeral of the Anarchist Galli*, [Óleo sobre lienzo], 198.7 x 259.1 cm, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 1910-1911. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/carlo-carra/the-funeral-of-the-anarchist-galli-1911>>.

Derain, André, *The port of Collioure*, [Óleo sobre Lienzo], 59.5 x 73.2 cm., París, Georges Pompidou Center, 1995. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/andre-derain/the-port-of-collioure-1905>>.

Kandinsky, Wassily, *Día de todos los santos*, [Óleo sobre lienzo], 34.5 x 40.5 cm, Galería municipal Lenbachhaus, 1911. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky/all-saints-day-i-1911>>.

Kirchner, Ernst Ludwig, *Desnudo de rodillas ante un biombo rojo*, [Óleo sobre lienzo], 75 x 56 cm, Museo Thyssen Bornemisza, 1911. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/ernst-ludwig-kirchner/desnudo-de-rodillas-ante-un-biombo-rojo-1912>>.

Matisse, Henri, *The joy of life*, [Óleo sobre lienzo], 175 x 241 cm., Filadelfia, Barnes Foundation, 1995-1996. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/henri-matisse/the-joy-of-life-1906>>.

Metzinger, Jean, *La Femme à l'Éventail (mujer con abanico)*, [Óleo sobre lienzo], 92.7 x 65.7 cm, Art Institute of Chicago, 1913. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/jean-metzinger/la-femme-l-ventail-woman-with-fan-1913>>.

Nolde, Emil, *La burla de Cristo*, [Óleo sobre lienzo], 88 x 106 cm, Museo Brücke Berlín, 1909. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/emil-nolde/mocking-of-christ-1909>>.

Picasso, Pablo, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, [Óleo sobre lienzo], 100.5 x 73 cm, Art Institute of Chicago, 1910. Consultado en <<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/portrait-of-daniel-henry-kahnweiler-1910>>.

Vlaminck, Maurice de, *The orchard*, [Óleo sobre lienzo], 60x73.3 cm., Colección privada, 1905. Consultado en <<https://www.wikiart.org/es/maurice-de-vlaminck/the-orchard-1905>>.

Bibliografía

Berghaus, Günter (ed.), *"F.T. Marinetti (1876–1944): A Life Between Art and Politics"*, En *Marinetti, Filippo Tommaso, Critical Writings*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2006.

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art: a source Book by artist and critics*, Berkeley, University of California, 1996.

Clement, Russell T., *Les Fauves: a sourcebook*, Greenwood, 1994.

Coen, Ester, *Boccioni* [Catálogo de la exposición], Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.

Consejo Alemán de Arte, *El arte del expresionismo alemán: gráfica - plástica*, Las palmas, Opladen, 1966.

De Micheli, Mario, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2015.

Düchting, Hajo, *Kandinsky 1866-1944: una revolución pictórica*, Köln, Taschen, 2017.

Einstein, Carl, *Los expresionistas alemanes*, España, Casimiro, 2018.

Elderfield, John, *El Fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983.

Ganteführer-Trier, Anne, *Cubismo*, Colonia, Taschen, 2017.

Gelett Burgess, Frank, "The wild men of París", En *The Architectural Record*, Vol. XXVII, No. 5, Mayo de 1910. p.p 401-414.

Gombrich, Ernst, *La Historia del Arte*. Londres, Phaidon, 2019.

Gompertz, Will, *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, México, Penguin Random House, 2015.

Harrison, Charles y Wood, Paul (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1992.

Hobsbawm, Eric, *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1999.

Hobsbawm, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires, Crítica, 2009.

Hope, Henry R., *Georges Braque* [Catálogo de la exposición], Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949.

Juanes, Jorge, *Territorios del arte contemporáneo: Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México, BUAP/Itaca, 2010.

Kandinsky, Wassily y Marc, Franz *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989.

Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*. México: Coyoacán, 2018.

Latorre Izquierdo, Jorge, "Fotografía y Arte: encuentros y desencuentros", en *Revista de Comunicación*, núm. 11, 2012, p.p. 24-50. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4508520>>.

Martin Sylvia, *Futurism*, Colonia, Taschen, 2017.

Mateos, José, *Pintura y escultura del siglo XX*, Barcelona, Ramón Sopena, 1979.

Phaidon Editores, *30000 años de arte*, Londres, Phaidon, 2007.

Robbins, Daniel, *Albert Gleizes, 1881-1953: a retrospective exhibition* [Catálogo de la exposición], Nueva York, Museo Solomon R. Guggenheim, 1964.

Selz, Peter, Introduction to "Fauvism and expressionism: the creative intuition", en Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, University of California, 1996, p.p. 124-128.

Smith, Huston, *Las religiones del mundo: hinduismo, budismo, taoísmo, confucianismo, judaísmo, cristianismo, islamismo y religiones tribales*. Barcelona, Kairós, 2011.

Tatarkiewicz, Władysław, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza. 2002.

Warncke, Carsten-Peter, *Picasso*, Alling, Taschen, 2001.